

zima / winter 2021

LIKOVNE BESEDE

119

revija za likovno umetnost / ARTWORDS



Tematska 119. številka *Likovnih besed* prinaša tri poudarke. V sodelovanju z Moderno galerijo v *Likovnih besedah*, objavljamo znanstvene in esejistične prispevke s simpozija *Interpretativni vidiki v sodobni umetnosti 1991–2021*, ki ob tridesetletnici samostojne države premišljuje ustvarjalne pristope umetnikov in umetnostnih teoretikov tega obdobja. Urednik simpozijskega bloka Robert Simonišek v uvodniku povzema nekatere ključne uvide iz besedil razpravljavcev: Jožefa Muhoviča, Jurija Selana, Janeza Strehovca, Kaje Kraner, Mojce Puncer, Sreča Dragana, Aleksandra Bassina in Andrej Medveda. V drugem delu revije objavljamo intervju Tjaše Pogačar z Zdenko Badovinac, ki osvetli ključne projekte in usmeritve iz svojega dolgoletnega vodenja Moderne galerije. Naslednji poudarek v reviji je *34. grafični bienale Ljubljana: Iskra Delta*, o katerem problemsko na simpoziju razpravlja Kaja Kraner; v intervjuju, ki ga je pripravil Miha Colner, pa spoznamo umetnika Hamjo Ahsana, nagrajenca prejšnje edicije bienala, ki se na letošnjem bienalu predstavlja s samostojno razstavo. Tretji z umetnostjo povezan dogodek, ki je zaznamoval jesen 2021, je veličastna prenova ljubljanske Cukrarne v največje razstavišče za sodobno umetnost pri nas. O družbeni umeščenosti tega projekta razmišlja Petja Grafenauer. V rubriki Mlade umetnice predstavljamo umetniški kolektiv Kvadratni meter, ki se ukvarja s stanovanjsko problematiko v prestolnici in širše. Avtorske strani v rubriki Dnevnik sta prispevala Anja Jerčič Jakob in Nejc Trampuž.

Narvika Bovcon

ISSN 0352-7263

Izdajatelj / Publisher: Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov / Association of the Slovenian Fine Artists Societies; **Zanjo / Represented by:** mag. Zoran Poznič

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: dr. Narvika Bovcon

Pomočnica glavne in odgovorne urednice / Editor-in-Chief Assistant: mag. Mojca Zlokarnik

Uredniški odbor / Editorial Board: dr. Uršula Berlot Pompe, dr. Elke Krasny, dr. Mojca Puncer, dr. Jurij Selan, dr. Aleš Vaupotič, mag. Mojca Zlokarnik

Časopisni svet / Newspaper Committee: mag. Darko Slavec (predsednik / president), dr. Simona Erjavec (podpredsednica / vice president),

Robert Lozar, mag. Zoran Poznič, dr. Jurij Selan, dr. Aleš Vaupotič

Oblikovna zasnova revije / Graphic Design: Ciril Horjak

Oblikovanje ovitka / Cover Design: mag. Mojca Zlokarnik

Lektoriranje / Proofreading: Tadeja Šergan

Angleški prevod / English Translation: mag. Arven Šakti Kralj Szomi

Angleška lektura / English Proofreading: mag. Arven Šakti Kralj Szomi

Prelom / Layout: Leon Beton; **Tisk / Print:** Tiskarna JANUŠ; **Naklada / Circulation:** 480 izvodov / copies

Naslov uredništva / Address of the Editorial Office: LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS, ZDSL, Komenskega 8, 1000 Ljubljana, Slovenija

Tel.: +386(0)1 433 04 64, Fax: +386(0)1 434 94 62; e-mail: likovne.besede@zveza-dslu.si, <http://likovnebesede.org/>, <http://www.facebook.com/likovne.besedeartwords>

poslovni račun 02222-0253786586, sklic na št. računa oz. položnice ID številka za DDV: SI 235 55 858

Uradne ure uredništva so vsak torek od 16.00 do 18.00. / The Editorial Office is open every Tuesday between 4 pm and 6 pm.

Naročnine na revijo in naročanje preteklih izdaj sprejemamo na naslovu uredništva ali po elektronski pošti. / To subscribe or order back issues please contact us at the office or via e-mail.

Revija izhaja s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije / The magazine is published with the support of the Slovenian Book Agency.

Stališča, zapisana v člankih, niso nujno tudi stališča uredništva revije. / The views expressed in the articles are not necessarily the views of the journal's editors.

- ROBERT SIMONIŠEK:** **Interpretativni vidiki v sodobni umetnosti 1991–2021. Uvodnik /**
Interpretive Aspects in Contemporary Art 1991–2021. Introduction | 4
- JOŽEF MUHOVIČ:** **Umetnost v vidnem in nevidnem polju.**
Problem umetnostne identitete v likovni in vizualni
umetnosti postmoderne / Art in the Visible and Invisible Fields.
The Problem of the Identity of Art in Postmodern Fine and Visual Art | 8
- JURIJ SELAN:** **Dvojna narava hipotetične umetnosti v filozofiji umetnosti**
in sodobni umetniški praksi / The Dual Role of Hypothetical Art
in the Philosophy of Art and Contemporary Art Practice | 20
- JANEZ STREHOVEC:** **Trajnostna umetniška storitev /**
Sustainable Art Service | 29

- KAJA KRANER:** **Od sodobnosti do spekulativnih futurizmov. Politika časovnosti
novejših interpretativnih in razstavnih pristopov /**
*From Contemporaneity to Speculative Futurisms. The Politics of Temporality
of Recent Approaches to Interpretation and Exhibition | 35*
- MOJCA PUNCER:** **K filozofiji sodobne umetnosti na Slovenskem: nekaj poudarkov /**
Towards a Philosophy of Contemporary Art in Slovenia: Some Emphases | 43
- SREČO DRAGAN:** **Za več-kot-umetnost /**
For More-than-Art | 56
- ALEKSANDER BASSIN:** **Iskanje nove identitete ob recepciji novih umetniških pojavnosti /**
Searching for a New Identity at the Reception of New Artistic Phenomena | 61
- ANDREJ MEDVED:** **Fotografirana prikazen /**
The Photographed Apparition | 67
-
- ANJA JERČIČ JAKOB:** **Poljske ostaline I in Poljske ostaline II /**
Field Residues I and Field Residues II | 74
- TJAŠA POGAČAR:** **Solidarnost bo treba postaviti na prvo mesto.
Intervju z Zdenko Badovinac /**
*Solidarity will have to be put first.
Interview with Zdenka Badovinac | 76*
- NEJC TRAMPUŽ:** **Nenaslovljena / Untitled | 84**
- MIHA COLNER:** **Hamja Ahsan: Sodobna umetnost je ekonomija, ki temelji na ironiji /**
Contemporary Art is an Economy Based on Irony | 86
- Kvadratni meter / Square Meter | 93**
- PETJA GRAFENAUER:** **Hipsterskih 2500 m² / 2500 Hipster m² | 96**

Robert Simonišek

Interpretativni vidiki v sodobni umetnosti 1991–2021

Uvodnik

*Interpretive Aspects in Contemporary Art 1991–2021
Introduction.*

Moderna galerija, 17. 12. 2021

Uvodnik k simpoziju z naslovom *Interpretativni vidiki v sodobni umetnosti 1991–2021*, s katerim Moderna galerija obeležuje 30. obletnico slovenske samostojnosti, je lahko kvečjemu problemski, kar nakazujejo tudi prispevki večine sodelujočih piscev. Usmerjeni so v določen aspekt razumevanja kulture in umetnosti, v posamezne umetnostne prakse ter razmerja med njimi, v preizpraševanje vloge, ki jo je Moderna galerija odigrala v tem obdobju tako v našem prostoru kot v tujini, obenem pa se njihovi pogledi stikajo s humanističnimi, družboslovnimi, eksaktnimi, naravoslovnimi ali tehničnimi znanostmi. V najširšem pogledu ti premisleki na eni strani odkrivajo nevalgične točke, ki se nanašajo na sodobno umetnost in njene značilnosti v odnosu do svetovnih in lokalnih pojavov, na drugi pa dokazujejo neki minimalen konsenz v razumevanju zapletenih relacij. V poosamosvojitvenem obdobju smo bili priča večplastnim procesom, obujanju minulih idej in vključevanju novosti pri artikuliranju umetniških izrazov in praks. Kompleksne spremembe v družbeni sferi so odmevale na področju umetnostnih podsistemov, vodile so v re-definiranje ter razširitev pojma umetnosti ipd. Ustvarjalci, likovni kritiki, akademiki, muzealci in vsi vpleteni v institucionalni ali vzporedni krogotok umetnosti smo se soočali z mnogimi novimi izzivi in perečimi problemi.

Ne tako kratke časovni lok, ko so nastajala in v slovenske muzeje ter galerije vstopala vsebinsko in estetsko različno orientirana dela, se deloma prekriva z globalizacijo, zaradi katere je težko določiti izvore oziroma kraje posameznih umetnostnih vzgibov. Na drugi strani pa se je treba zavedati, da je bilo vplive med umetniki na različnih koncih zemeljske oble težko zasledovati že v prvi polovici 20. stoletja, še posebej pa po koncu druge svetovne vojne. Noël Favrelière je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja v članku o vplivu francoske umetnosti na slovensko opozoril na »kolektiven kompleks« v smislu, da si slovenski

umetnik prevečkrat zastavlja plaho vprašanje, ali njegovo delo dosega evropsko raven. Musée imaginaire, ki je posamezniku na področju vizualne umetnosti na voljo v vedno večjih odmerkih, kakršne je omogočila že fotografija v 19. stoletju, spodbuja prenos ter internacionalizacijo podob, idej, oblik in konceptov. Na ta način se dandanes bistveno hitreje kot kdajkoli v zgodovini sočasno vzpostavljajo in prepletajo različne poetike ter prakse, ki presejajo konkreten prostor in čas.

Iz kritik, esejističnih in teoretskih tekstov v teku treh desetletij je razvidno, da so tudi na naših tleh soobstajale nasprotujoče si predstave o tem, kaj je pomembno in kaj pravzaprav (še) sodi v polje sodobne likovne oziroma vizualne umetnosti. Čeprav sta definiciji likovnega in vizualnega dovolj natančni, kot ju je denimo podal Jožef Muhovič v svojem *Leksikonu likovne teorije* (2015), se je izkazalo, da v praksi ta dva pojma nista dovolj jasno razmejena. S tovrstno razglašeno se srečujemo tudi pri drugih pojmih, ki se pogosto uporabljajo v razlagah pojavov sodobne umetnosti. V tem kontekstu ni odveč opozoriti na drobljenje terminologije, kar je sicer razvidno v posamičnih esejističnih in znanstvenih prispevkih udeležencev. Deloma ta problem izhaja iz številčnosti, zoženih perspektiv, marsikaj interdisciplinarnosti in intertekstualnosti interpretacij na temo sodobne umetnosti in bi ga bilo možno povezati tudi z diferenciacijo umetnostnih praks, s povečano produkcijo v umetnosti, pri nas sicer vidno v večjem številu umetnikov oziroma samozaposlenih.

Interpretacija, sicer osrednja, a ne edina rdeča nit simpozija, je pojem, ki tako ali drugače delikatno sega v srž razumevanja likovnega oziroma vizualnega dela in predstavlja okvir njegove vrednostne, pomenske in teoretske legitimnosti. Težko si je predstavljati, da slika ali instalacija pristane v galeriji brez argumentov oziroma namigov, kaj je ali kaj predstavlja, tudi če je vsebinsko ali formalno naperjena proti temu, da bi se nanašala na karkoli drugega razen nase. Ker so mišljenje, jezik in vizualna izkušnja tako

z vidika vsakdanjosti kot spoznavne teorije povezane kategorije, velja opozoriti, da – resda v idealnih okoliščinah – način zajemanja oziroma identificiranja umetnostnih izrazov oziroma umetniških del vpliva na to, kar vidimo v razstaviščih in posredno tudi na vstop del v muzejske zbirke. Če premislimo natančneje, imamo opravka z dvosmerno, krožno dinamiko: na eni strani izpostavljena umetniška dela v prostorih ali dandanes tudi na spletu sama po sebi sugerirajo načine tolmačenja, na drugi pojmi, principi in pogledi, ki so imanentni interpretom, vplivajo na razmišljanja predvsem ekstrovertiranih umetnikov in tistih, ki se sami ukvarjajo s teorijo ali zavestno sledijo trendom.

V družbeni sferi se interpretacija umešča v vmesni prostor med umetnikom in prejemnikom oziroma bralcem. Teksti o sodobni umetnosti so dostikrat izjemno specifični, samonanašajoči se in terminološko zahtevni ter kot taki namenjeni le ozkemu krogu poznavalcev. V tem pogledu smo, ne glede na razlike med likovno kritiko in znanstvenim tekstom ter dovtetnostjo posameznih piscev, priča vedno večji kompleksnosti izrazov in interferencam, ki presegajo prag klasičnega umetnostnozgodovinskega in likovnoteoretskega diskurza. Če se spomnimo tekstov Igorja Zabela, je njegovo razumevanje še razmeroma celovito in mu v isti sapi uspeva združevati umetnostnozgodovinske, družbene, psihološke, celo literarne in podobne vidike. Kljub temu da ni težil k sistematičnosti, je razpršene pojave dovolj jasno razmejil in jih tipološko opredelil. S starejšimi generacijami, denimo Francetom Steletom, ki se je pri raziskovanju umetnostnih slogov opiral tudi na regionalne posebnosti ter *genius loci*, ga zbližuje le še to, da je slike in kipe opazoval v konkretnih galerijah ali na domu umetnikov. Generacija interpretov po Zabelu se lahko v večji meri z enega statičnega mesta poslužuje klikov in baz podatkov, ki so medtem vrtoglavo narasle in postale neobvladljive.

V informacijski dobi so načini razmišljanja teoretikov, raziskovalcev, kustosov, kritikov in vseh, ki se ukvarjamo s sodobno umetnostjo, nevidno vtankani v svetovni splet – od tega, da omogočajo vizualizacijo določene razstave, do dostopa do arhivov z znanstvenimi članki ipd. Količino in hitrost informacij, ki ne pomenijo nujno kvalitete pri razumevanju pojavov v določenem času in prostoru, lahko z vidika demokratičnosti razumemo kot napredek. O takšni dostopnosti, ki omogoča montaže in pastiše, je večina strokovnjakov in umetnikov, ki se je mojstrila v 20. stoletju, lahko le sanjarila, medtem ko so se pred desetletji večinoma opirali na sveže kataloge in leksikone, v katerih je bilo lažje obrniti bistvo. Prav pri preteklih *analognih* prizadevanjih, če potegnemo lok od Izidorja Cankarja do Tomaža Brejca, se je izkazalo, da je metodologija tista, ki pomembno določa način gledanja in vzpostavlja kriterije o tem, kaj je umetnostno pomembno in kaj ne. Muhovič v svojem prispevku opozarja, da od 20. stoletja dalje izgubljam sposobnost razločevanja in da se umetnost, ki v medijih ter javnosti

dobiva največ pozornosti, tudi v akademski sferi prevečkrat komercializira, politizira in približuje zabavi. S tem se ustvarja videz, da ni več sposobna raziskovanja človekovega bistva in da ne zajema več iz njegove »eksistencialne arhetipike«. Med različno orientiranimi disciplinami, ki so se posvetile vsebini umetniškega dela in ohranjale njegovo večpomenskost na različnih nivojih, je tudi likovna oziroma vizualna semiotika. Čeprav so semiotične analize dešifriranja umetniških del odmevale tudi pri piscih na naših tleh, se zdi, kot da se številni dinamični pojavi v sodobni umetnosti izmikajo njihovim objektivnim modelom.

Ena od pomembnih dilem, ki se ji nekateri udeleženci tokratnega simpozija niso mogli izogniti, je teza o »koncu umetnosti«, ki jo je podal Arthur Danto še v času hladne vojne. Pristajanje na to bi pomenilo, da primerjave s prejšnjimi obdobji niso možne oziroma zahtevajo povsem novo perspektivo. Stališča o (dis)kontinuiteti (post)modernizma in sodobne umetnosti so pri nas sicer neenotna. Aleksander Bassin v svojem pregledu najpomembnejših razstav in ključnih umetnikov od osamosvojitve do danes ugotavlja, da ni ostrega reza med osemdesetimi in devetdesetimi leti, da se naš prostor razlikuje od zahodnoevropskega po kombinaciji postsocializma in kulturne pripadnosti srednjeevropskosti. Pri slednjem ima v mislih romantično, herderjevsko in schillerjansko razumevanje kulture v smislu drugačnosti od kulture sosedov. Bassin v luči razstav in dogodkov, ki so postopoma kreirali prevladujoči tok v Moderni galeriji, postavlja v ospredje spektakelska prizadevanja skupine Laibach oziroma kasnejše Irwine. Kot nekateri drugi interpreti njihovo delovanje v kontekstu osamosvojitve opredeli kot politični akt. Mojca Puncer v svojem prispevku razloži ključne »diskurzivne obrate«, ki so tudi pri nas zaznamovali obdobje od devetdesetih do danes – prostorski, družbeni, novomedijski in spekulativni obrat. V luči teh sprememb, ki so za sodobno umetnost signifikativne kot prehod iz srednjega veka v renesanso, je bolj razumljivo, da so bili v mainstream in underground prizoriščih bolj izpostavljeni umetniki in skupine, ki so jim blizu umetniška instalacija, postkonceptualni oziroma idejni vidiki, družbena simptomatika in transmedialne tendence.

Na prelom sodobne umetnosti s preteklostjo so navzven dovolj nazorno opozorile nove, prej še neslutene možnosti ustvarjanja, kakršne je v tem času postopoma omogočil razvoj računalništva in z njim nove (digitalne) tehnologije. Infiltracija teh prizadevanj v umetnostni kanon ni bila samoumevna, saj nova dela v teku nastajanja v primerjavi s klasičnimi mediji še niso imela svojega statusa in so v razstaviščne prostore vstopala postopoma. Srečo Dragan, ki združuje umetniško izkušnjo z akademsko, v svojem prispevku pojasnjuje zgodovino medijske umetnosti na Slovenskem in njen razvoj postavlja v korelacijo z demokratičnimi procesi na naših tleh. V tem segmentu je razvidna presenetljiva mednarodna vpetost glavnih protagonistov slovenske

novomedijske umetnosti v okviru festivalov in projektov, ki so pripomogli k decentralizaciji ustvarjalnih energij. Poleg galerije Kapelica kot najpomembnejšega prizorišča za novomedijska prizadevanja so se zunaj Ljubljane odprla še nekateri druga. Avtor dojema jezik tehnologije oziroma digitalne kulture kot nadgradnjo prejšnjih prizadevanj v umetnosti, ki sama prehaja v znanost, medtem ko za njen temelj razglasi kompleksno umetniško raziskovanje – pojem, ki bi ga morda lahko približali konceptom Bauhausa.

Dejstvo je, da se je večina interpretov teh treh desetletij pri (re)definiranju in osvetljevanju sodobnih umetnostnih pojavov bolj kot na zgodovinske pojave v umetnosti opirala na sociologijo, psihoanalizo, antropologijo, estetiko, feministične in spominske študije ipd. Spomnimo se na pogosto rabo besede »sublimno«, na ta sicer sprva literarni pojem v smislu »intelektualnega čustva«, ki so ga od Kanta prevzeli francoski filozofi postmodernizma in je pri nas v devetdesetih postal orodje za tolmačenje določenih del, predvsem slikarskih oziroma tistih, ki so v nasprotju z novimi mediji, instalacijami in performansi, poudarjala senzibilnost. Kompleksen pomen omenjenega pojma je sicer relativno pozno, a lucidno pojasnil Tomaž Brejc (*Študije o slovenskem slikarstvu v 20. stoletju*, 2010), približno v času, ko smo dobili prostor, posebej namenjen »novi umetnosti« 21. stoletja – Muzej sodobne umetnosti Metelkova, ki je bil ustanovljen pod okriljem Moderne galerije in odprt leta 2011. Kljub porastu razstaviščnih prostorov namenjenih novim, hibridnim umetnostnim praksam, ki jih je pred kratkim kronalo odprtje Cukrarne, je v institucionalizirano dogajanje na Slovenskem vstopala peščica umetnikov oziroma skupin, katerih poetike so vsebinsko, formalno in idejno ustrezale novemu diskurzu.

Nekateri udeleženci simpozija so eksplicitno ali implicitno opozorili na lahkotnost zgodovinenja umetnosti pri nas, na pretirano suverenost kustosa v primerjavi z umetnikom ter na dejstvo, da je nacionalna razstavišča v največji meri zasedala umetnost, ki je poudarjala politične oziroma socialne aspekte. Njihova opažanja potrjujejo, da v ospredju niso bile poetike z vizualnimi oziroma likovnimi poudarki in tiste s prvinami, ki jih je mogoče razlagati v okvirih ali odvodih klasične estetike. Dejstvo je, kar nas ne sme presenetiti, da se medtem številni sodobni umetniki še vedno prepoznava v kategoriji klasičnih medijev (znotraj katerih prav tako potekata procesa diferenciacije in hibridizacije) in da so bila njihova prizadevanja manj izpostavljena. Temu ustrezno je bila na Slovenskem bolj v ozadju refleksija, ki v umetniških delih – mnoga so medtem spremenila svojo konstitucijo in si niso več prizadevala za umetniškost – predpostavlja pojme, kot so izvornost, resničnost, presežnost v metafizičnem smislu ipd. Na to opozarja tudi prispevek Jurija Selana, ki na podlagi teoretskih raziskav sodobne umetnosti v svetu in pri nas potrjuje vsesplošen primat postkonceptualnega. Svoje ugotovitve dopolni s

primeri tako imenovane »hipotetične umetnosti«, ki je stopila še korak dlje od tradicionalne: dandanes biti viden kot umetnik je nekaj povsem drugega, kot je to pomenilo v času modernizma ali še denimo pred tremi desetletji.

Ob povedanem je mogoče sklepati, da novodobna umetnost, še posebej tista, ki se zavestno oddaljuje od idealov in principov, kot sta jih zastavila modernizem in postmodernizem, dirigira prilagojene, drugačne načine mišljenja in teoretiziranja. Novi interpretativni pristopi so posledično prav tako hibridi, kot so umetniška dela (objekti, svetlobni efekti itd.), in se podobno lahko nanašajo na pretekla miselna in estetska izhodišča. Teksti postajajo transdisciplinarni v smislu povezav med filozofijo, umetnostno kritiko, sociologijo, psihoanalizo, urbanističnimi študijami, politično teorijo ipd. Po osamosvojitvi so nekateri interpreti ponovno pretresli odnos med slovensko in tujo umetnostjo (npr. študije Jureta Mikuža od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma), prav tako so problematizirali odnos med sodobno umetnostjo, politikom, med kuriranjem in umetnostnim trgom (npr. Beti Žerovc) ipd. Mnogi so bili naklonjeni usmeritvam, ki so kritizirale anomalije novega družbenega sistema in značilnosti kapitalizma, ki je postal skupna tarča kritik in nemalokrat glavni kontekst, v katerem je bila razumljena umetnost. Kljub vsesplošni razširjenosti tovrstnih oblik videnja in kontekstualiziranja sodobnih umetnostnih pojavov, je možno zatrjevati, da je šlo v našem prostoru za specifično retoriko, kot se je denimo izrazila skozi postmarksistične uvide (npr. Lev Kreft), strukturalizem in ljubljansko lacanovsko šolo psihoanalize, ki se je intelektualno najbolj suvereno angažirala (Slavoj Žižek, Mladen Dolar).

Lahko bi rekli, da se je Moderna galerija pri razbiranju umetnostnih pojavov specializirala za tisto, kar se je vedno bolj predpostavljalo pod pojmom angažirana umetnost, in sicer v specifični avantgardistični legi, kakor se je ponudila v obdobju (post)tranzicije. Svojo pozicijo je legitimirala na mednarodnem zemljevidu, z razstavami in drugimi dogodki opozarjala na sorodne pojave ter izhodišča zunaj naših meja, predvsem v luči vzhodnoevropskih držav in njihovih umetnostnih praks, ki so naenkrat, vsaj v tekstih, postale alternativa zahodnemu liberalizmu oziroma vsemu slabemu, kar se je porajalo v zahodnih demokracijah. Namesto sedanjosti se je idealiziralo preteklost. Umetniki in teksti, ki so bili v fokusu ob večjih projektih, niso sugerirali preboja v svetlo prihodnost v smislu preseganja političnih konfliktov in diskurzov, temveč so gradili na retrogradnih elementih in estetizirali zgodovinske zablode; namesto heroičnega socialističnega vzklika po lepši prihodnosti, ki je zaznamoval obdobje po drugi svetovni vojni, je bil poudarek na nostalgiji za dobrimi starimi časi z jugoslovansko patino.

Razmere opisane v zgornjem odstavku so paradoks in lahko rečemo, da gre za obraten fenomen, kot se je zgodil v šestdesetih letih 20. stoletja, ko so v jugoslovanskem

prostoru, kjer je prevladovala doktrina socrealizma, umetnike bolj pritegnila načela in estetika Zahoda, kot sta abstrakcija in konceptualizem. Zdaj je Vzhod v očeh sodobnih interpretov, ki so v največji meri izhajali iz socioloških pojmov, politične teorije ali zgodovine filozofije, zlahka postal simbol nedolžnosti, prostor solidarnosti in sorodnih levičarskih pojmov, ki imajo več opraviti s politično teorijo kot s samimi umetniškimi deli. Podobno se je pri osmišljanju umetnostnih pojavov na naših tleh izpostavljalo predvsem programske ideje, koncepte in izjave, kot so odprava družbene in spolne neenakosti, reševanje revščine v državah tretjega sveta – entitete, ki so se marsikdaj očitno prekrivale z agendo določene politike.

Kaja Kraner je na primeru konkretnih razstav na naših tleh opozorila na pojma spekulativni futurizem in akcelerationizem, ki dandanes postajata izziv predvsem mlajši generaciji interpretov sodobne umetnosti. Pojav spekulativnih (jugo)futurizmov z utopičnimi elementi v sodobni umetnosti pri nas razloži kot reakcijo na »spominskoštudijsko zgodovinjeno in prezentizem«. Pri akcelerationizmu je ponovno izhodišče Marxovo pojmovanje družbenih oziroma ekonomskih razmerij, magična formula oziroma parola za rešitev (tudi v umetnosti) pa »povečanje intenzitete« kapitalističnih razmerij. Obe »filozofiji« zaznamuje specifično konstruiranje pojmovnega sveta in razmerij, v katerih je mogoče misliti predvsem določene, denimo utopične vidike. Tovrstne interpretacije se, podobno kot že nekatere, prej iztekajo v problematiziranje družbenih procesov in iskanje kolektivnih »izhodov« ter jih najdevamo, kot ugotavlja avtorica, pri angažiranih, participatornih in intervencijskih izrazih, do določene mere pa so v našem miljeju videti kot nadomestek »(jugo)nostalgije in nostalgije po prihodnosti«.

Vzporedno osrednjemu toku, odvisno ali neodvisno od tega, so se na naših tleh uveljavljali drugačni, z ozirom na pozicijo moči alternativni, v svoji naravnosti klasično-romantični ali deloma poststrukturalistični pristopi. Med njimi izstopajo analize sodobnega slikarstva Andreja Medveda z značilno filozofsko-poetično držo ali Milčka Komelja, ki z »metodo vživljanja« v umetniško individualnost in ob poznavanju umetniških osebnosti, s katerimi je v stikih, razkriva duhovne prvine njihove ustvarjalnosti. Tomislav Vignjevič denimo v svojih dostopnih študijah o vizualnem ubira »srednjo pot« in je opredelil nekatere v tujini že

utečene izraze, ki pomagajo razumeti kontekst, v katerega je potopljena sodobna slika ali instalacija – denimo pojma infosfera in ikonosfera. Z vidika paradigem in naravnosti sodobne umetnosti je tudi v našem prostoru razvidna struja, ki poudarja etične oziroma ekološko naravnane projekte. Janez Strehovec opozarja na prednosti trajnostne umetniške storitve z nizkim ogljičnim odtisom, ki jo že anticipirajo nekatere pretekle usmeritve in je prav tako aktualna v novih medijih. Obenem pa tudi njegov prispevek simptomatično nakazuje strukturo sodobne umetnosti, saj ob vedno manj izpostavljeni estetski funkciji razkriva politične, znanstvene, raziskovalne in ekonomske aspekte umetnosti, pri čemer razgali tudi politične aspiracije nekaterih slovenskih umetnikov. Njegovi razmisleki o interakciji družbenih in znanstvenih komponent, ki se tako ali drugače srečujejo v sodobni umetnosti, sugerirajo, da imamo na ravni pomenov v veliki meri opravka s »hibridizacijo« in laboratoriji kot alternativnimi prostori preizkušanja in preigravanja.

V obdobju demokratičnih procesov smo bili priča heterogenim umetnostnim pojavom ter temu ustreznim komplementarnim in kontradiktornim predstavam in pojmovanjem. Za retrospektivni pogled se zdi bolj od pluralizma in posameznih načinov videnja vprašljiva selekcija, ki je določene poetike venomer postavljala v središče, druge pa potiskala na obrobje. Hermenevtika vizualne umetnosti namreč naj ne bi izhajala le iz vnaprej začrtanih racionalističnih predpostavk, iz nasprotovanja ali preferiranja določene ideje, temveč tudi iz individualnega, emocionalnega doživljanja, ki mu sledijo prepričljivi argumenti. Ob koncu uvodnika se ni mogoče izogniti naivnemu vprašanju, kam bo umetnost krenila v naslednjih letih in desetletjih. Lahko bi odgovorili, da bo pot odvisna od našega pogleda in izvora tega pogleda: bodo interpretacije bolj izhajale iz neposrednega doživetja in čutenja ali se navezovala na apodiktične izjave in politične paradigme, bodo upoštevale umetnikovo vizijo ali jo prezrle in potopile v magmi sociološkega, zgodovinskega, tehnološkega inventarja ipd. Razumevanje tako še zdaleč ni končano in simpozij je le hvaležen poziv k evalvaciji in morda začetek neke svetlejše poti. Le s kritičnim razmislekom se bo dopolnjeval in ustrezno uveljavil »pojmovni slovar« ter se v najširšem pomenu oplemenitil sodobni jezik, s katerim je edino možno opisati entitete in njihove zapletene relacije v univerzumu nenehno spreminjajoče se sodobne umetnosti. ■

Jožef Muhovič

Umetnost v vidnem in nevidnem polju

Problem umetnostne identitete v likovni in vizualni umetnosti postmoderne

Art in the Visible and Invisible Fields

The Problem of the Identity of Art in Postmodern Fine and Visual Art

Sinopsis

Razprava je posvečena raziskovanju narave umetnostne identitete in spremembam njenega pojmovanja in prakticiranja na področju likovne in vizualne umetnosti v času postmoderne. Za izhodišče refleksije služita avtorju dve premisi: izjava Dennisa Duttona iz dela *The Art Instinct* (2009) o vprašljivosti dejstva, da se estetiška epistemologija še vedno napaja zgolj iz empirije majhnega razreda mejnih in ekscesnih primerov kakor v 20. stoletju, in izjava Ingmarja Bergmana iz eseja *Ustvarjanje filma* (1954), da je »umetnost izgubila osnovni ustvarjalni zagon tisti trenutek, ko se je ločila od kulta«. Prvi del razprave je tako posvečen refleksiji virov umetnostne identitete ter oblikam njene družbene verifikacije oziroma falsifikacije, drugi del pa preiskovanju fundamentov, na katerih je lahko smiselno osnovana identiteta tega, kar imenujemo »umetniško«.

Ključne besede: umetnostna identiteta, paradigma, družbena konstrukcija realnosti, kulturni prostor, kulturni čas (*kairós*), kulturni spomin, kulturalizacija umetnosti, terapevtska kultura, transcendenca, nadomestna transcendenca, metafizika.

Keywords: the identity of art, paradigm, the social construction of reality, cultural spacetime (*kairós*), cultural memory, culturalization and art, therapeutic culture, transcendence, metaphysics.

Uvod

Postmoderna pomeni: kurzi se spreminjajo. Aktualno in neaktualno, elitno in trivialno, arhetipično in tipično niso več trdno na svojih mestih. Ugled, konsenzi in norme se majo, dokler ne pride do tega, da to, kar jim pripada, in to, kar jim ne pripada, zamenjata mesti, kot konverzijo

brez dlake na jeziku ubesedi Peter Sloterdijk. Kar je odslej še lahko zgled, mora biti posredovano pod znamenjem novega, inkluzivnega in optimističnega.

Čas spreminjanja kurzov je dinamičen in kočljiv. V umetnosti nam na zunaj optimistično prerokuje povsem novo prihodnost, v globini, na hrbtni strani optimizma pa z ravnodušnim odnosom do arhetipske podstati spreminja delikatne nastavitve parametrov, ki umetniško tradicionalno razločujejo od neumetniškega. V praksi se to opazi v tem, da se kot umetnost v javnosti in medijih danes obravnava marsikaj, kar se ne dotika človekovega bistva in ne zajema iz njegove eksistencialne arhetipike, kot indici- rajo dolgo zorjene definicije umetniškega, ampak sodi že v industrijo zabave. Pri čemer se navezuje na znanost in tehnologijo, vendar le toliko, da bi si v času nejasnih kriterijev priskrbelo statusno kritje iz pozitivistične retorte. Živimo torej v svetu, ki različne stvari po novem spravlja v enačenje in s tem proizvaja zabrisane prehode – med življenjem in umetnostjo, med umetnostjo in zabavo –, dvomljive uniformnosti in psevdoekvivalence, v okviru katerih je moč zlahka izgubiti sposobnost razločevanja (*distinctio*). Ker spremembe tega tipa vplivajo na to, kar tradicionalno imenujemo umetnostna identiteta, prek nje pa na ustvarjalno prihodnost in hermenevtiko umetnosti, jim velja v praksi in teoriji posvetiti največjo pozornost. Pričujoča razprava je na dveh točkah namenjena njihovi refleksiji. Modrost prihodnosti je namreč: vedeti, kako v svetu, v katerem so stvari analogne ne pa identične, sentimentalni ponaredek še razločiti od pristnega blaga (prirejeno po: Scruton, *Modern* 68).

Za izhodišče razmisleka o prakticiranju in pojmovanju umetnostne identitete in umetnosti v opisanih pogojih mi bosta služili dve premisi, za kateri mislim, da sta bistveni za vstop v problematiko in problematičnost stanja stvari na tem področju danes. Ni pa ob tem odveč povedati, da se pojmovanje in prakticiranje umetnostne identitete

problematizira in transformira v prvi vrsti z dejanji, z življenjem, le v skrajni sili tudi z besedami, če povem z breziluzijskim realizmom Frančiška Asiškega.

Premisi

Premisa 1

je nekoliko daljši citat iz knjige estetika Denisa Duttona z naslovom *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution* (2009).

Estetika se je danes znašla v paradoksnih, da ne rečem bizarnih situacij. Na eni strani imajo učenjaki in teoretiki – v knjižnicah, muzejih, na internetu in iz prve roke prek potovanj – dostop do širšega pogleda na umetniško ustvarjanje v različnih kulturah in zgodovinskih obdobjih kot so ga imeli kadarkoli pred tem. Lahko preučujemo in uživamo skulpture in slike iz paleolitika, glasbo od vsepovsod, ljudsko in ritualno umetnost vsega planeta, literaturo in vizualno umetnost vsakega naroda, v preteklosti in v sedanjosti. Kako nenavadno, da se je v nasprotju s to veličastno razpoložljivostjo filozofsko razmišljanje o umetnosti nagnilo k brezkončnim analizam infinitezimalno majhnega razreda primerov, z izrazitimi pojavi kot so Duchampovi *ready-mades* ali z objekti, ki preizkušajo meje, kot so na primer fotografije Sherrie Levine in kompozicija 4' 33" Johna Cagea. V osnovi te filozofske usmeritve je skrita predpostavka, ki ni nikoli eksplicitno artikulirana: svet umetnosti bomo domnevno razumeli, ko bomo zmožni razložiti njegove najbolj robne ali najtežje primere. Duchampovi *Fontana* in *Slutnja zloma* roke sta očitno najtežja primera, s katerima se mora ukvarjati umetnostna teorija, kar pojasni količino teoretske literature, ki sta jo proizvedli ti dve deli in njuni *ready-made* sorodniki. Količina te literature kaže na upanje, da nam bo razlaga najbolj *outré*¹ primerov umetnosti pomagala podati najboljšo splošno oceno celotne umetnosti.

To upanje je vodilo estetiko v napačno smer. Pravniki radi rečejo, da najtežji primeri naredijo slabe zakone in analogna nevarnost preti filozofski analizi. Če hočete razumeti bistvo umora, ne začnete z diskusijo o nečem tako kompliciranem ali čustveno obremenjenem, kot sta pomoč pri samomoru, splavu ali smrtni kazni. Asistirani samomor je lahko ali pa ni umor, toda določitev, ali so takšni sporni primeri umori, zahteva najprej, da smo si na jasnem o naravi in logiki umora v nespornih zadevah: iz nekontroverznega centra se premikamo v sporni obrobni teritorij.

Enak princip drži tudi v estetski teoriji. Obsesija z vrednotenjem umetniških obrobij je sicer intelektualno izzivalna in za učitelje estetike zelo pripravna za generiranje diskusije, a je povzročila, da estetika ignorira središče umetnosti in njene vrednote.

Kar potrebuje filozofija umetnosti, je pristop, ki se začne z obravnavo danih zanimivih primerov, ne glede na lastni filozofski interes. Ta pristop imam za »naturalističnega«, vendar ne v smislu, da je njegovo gonilo biologija, čeprav je biologija zanj pomembna, ampak zato, ker je odvisen od stalnih medkulturno prepoznanih vzorcev obnašanja in diskurza: ustvarjanje, doživljanje in presojanje umetniških del. Mnogo načinov, na katere se razpravlja in doživlja umetnost, se zlahka premika prek meja kultur in brez pomoči teoretikov dosega splošno sprejemljivost. Od Lascauxa do Bollywooda umetniki, pisatelji in glasbeniki nimajo veliko težav pri doseganju medkulturnega estetskega razumevanja. Naravno središče, v katerem prebiva takšno razumevanje, je prostor, kjer se mora začeti teorija. (49–50)

Odlomek je kritika teoretskega konstituiranja pojma umetnostne identitete v estetiki 20. stoletja. Po Duttonoven mnenju je vprašljivo, da se estetska epistemologija napaja zgolj z empirijo infinitezimalno majhnega razreda mejnih, ekscesnih in ekskluzivnih primerov, in da se ti primeri razglašajo za brezprizivni »medij Zeitgeista« in za edini vir oziroma celo model umetniške identitete. Na ozadju razširjenega verjetja, da so ravno taki primeri oblike najvišje ustvarjalnosti, nosilci najbolj naprednih idej in znanilci nove umetnostne paradigme, se nam zdi ta kritika danes še tuja, čeprav vse manj. Ni namreč moč zanikati, da Duttonova refleksija upravičeno odpira razmislek o tem, kateri praktični in teoretski viri umetnostne identitete ustrezajo današnjemu času, času hiperkulture, likvidne identitete in kulturalizacije umetnosti. Še vedno tisti iz kontroverznega obrobnega teritorija kot v 20. stoletju, ali pa bi bilo potrebno pogledati širše, kot predlaga Dutton? Ne velja pač pozabiti, da človeške dejavnosti ne zaznamuje samo tisto, kar se dogaja v manevrskem sektorju volje, predstav in teorij, ampak tudi veletok dejanskosti, ki v striktnem razmerju do sveta izrisuje topografijo ustreznega in si s tem jemlje besedo pri odločanju o tem, ali je to, »kar je na področju predstav in naprežanj samo s seboj zadovoljno, svetu in času tudi najbolj ustrezno« (Sloterdijk, *Eurotaoismus* 240).

Premisa 2

izvira iz dobrega pol stoletja starejšega eseja Ingmarja Bergmana z naslovom »Ustvarjanje filma« iz leta 1954:

Ljudje sprašujejo, kakšne namene imam s svojimi filmi, kakšni so moji cilji. Gre za težavno in nevarno

¹ Fr. *outré*, nenavadno, posebno, tuje, šokantno (posebej v humornem smislu), skratka bizarno.

vprašanje, in običajno je moj odgovor izmikajoč: »Poskušam pripovedovati resnico o človekovem položaju, resnico, kot jo sam vidim«. Zdi se, da ta odgovor vsakogar zadovolji, ni pa povsem pravi. Raje opisujem tisto, kar *si želim, da bi bil* moj cilj. Stara zgodba pripoveduje, da je katedralo v Chartresu zadela strela in je do tal pogorela. Potem je na tisoče ljudi prišlo z vseh strani neba, kot velika procesija mravelj, in skupaj so začeli graditi katedralo, prav tam, kjer je bila prej. Delali so, dokler delo ni bilo končano – zidarski mojstri, umetniki, delavci, žonglerji, plemiči, duhovniki, meščani. Vsi pa so ostali neimenovani in do danes nihče ne ve, kdo je zgradil katedralo v Chartresu.

Ne glede na moja verovanja in dvome, ki so v tej zvezi brez pomena, sem prepričan, da je umetnost izgubila osnovni ustvarjalni zagon tisti trenutek, ko se je ločila od kulta (*separated from worship*). Prerezala je popkovo in sedaj živi lastno sterilno življenje, je lastno rojevanje in lastno izrojevanje (*and lives its own sterile life, generating and degenerating itself*). Prej je ostajal umetnik neznan in njegovo delo je bilo v slavo božjo. Živel je in preminul, ne da bi bil bolj pomemben kot drugi rokodelci: »večne vrednote«, »nesmrtnost« in »mojstrovina« so bili izrazi, ki v zvezi z njim niso bili uporabni. Sposobnost ustvarjanja je bila dar. V takem svetu sta cveteli neizpodbitna gotovost in naravna ponižnost. Danes je postal posameznik najvišja oblika in največja poguba umetniškega ustvarjanja. Najmanjšo rano ali bolečino ega ocenjujemo pod mikroskopom, kot bi imela večnostni pomen. Umetnik ima svojo samoto, svojo subjektivnost in svojo individualnost skoraj za svete. Tako se končno zberemo v velikem oboru, kjer stojimo in blejamo o svoji osamljenosti, ne da bi drug drugega poslušali in ne da bi se zavedali, da drug drugega dušimo do smrti. Individualisti boljčijo drug drugemu v oči, pa vseeno zanikajo obstoj drug drugega.

Hodimo v krogih, tako omejeni z lastnimi nemiri, da ne moremo več razlikovati med resničnim in zmotnim, med zločinsko muhavostjo in najčistejšim idealom. Če me torej vprašajo, kaj si želim, da bi bil namen mojega filma, bi odgovoril, da bi bil rad eden od umetnikov v katedrali na veliki ravnini. Rad bi iz kamna naredil zmajevo glavo, angela, hudiča – ali pa morda svetnika. Ni pomembno kaj, pomemben je občutek zadoščenja. Ne glede na to ali verujem ali ne, če sem kristjan ali ne, igral bi svojo vlogo pri skupni gradnji katedrale. (Bergman 1954, cit. po: Bergman, *Four* 14–15 ali *Geduld* 188–189)

Čprav Bergmanove filme danes prištevamo v najbolj vroči kánon sodobne filmske umetnosti, je v režiserjevi

izjavi nekaj, kar je za globalizirano kulturo in umetnost tuje, nerazumljivo, čudaško. Obe namreč skušata umetniško identiteto utemeljiti na zanikanju povezave s transcendentnim redom stvari. Njuno bistvo je, se zdi, ravno zanikanje, da bi obstajale kakršnekoli transcendentne zgodbe, strukture, običaji ali prepričanja, ki pogojujejo človekovo vedenje in bi se jim moral človek zato podrežati. Bergmanova teza pred nas tako postavlja za poznomoderni čas izzivalna, dejansko pa fundamentalna vprašanja: Na čem pravzaprav temelji umetnostna identiteta danes? Kakšne so posledence in perspektive dejstva, da želi sodobna kultura iz proste volje ostati brez kulta, njena umetnostna ura pa brez transcendirajočih kazalcev? In: ali to res vodi v nekulturo, ki je inherentno nestabilna, kakor dokazuje Philip Rieff v delu *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*?

Viri umetnostne identitete – lateralni in vertikalni

Zgodovina moderne in poznomoderne umetnosti nam je tradicionalno predstavljena kot zgodovina ekscesov² in diskontinuitet, to je prestopanj meja med njenimi paradigmi. Paradigma je izraz iz epistemologije. Pomeni skupino znanstvenih dosežkov, pojmov, metod in zakonov, ki jih v določeni dobi kot univerzalno sprejemljive priznava določena znanstvena skupnost. Gre za operativno znanstveno matrico, ki v določenem času vpliva na način znanstvenega delovanja in interpretiranja. In to na podlagi njene socialne uveljavljenosti. Dokler določena paradigma ohranja svojo veljavnost, morebitna odstopanja, nerešeni problemi in anomalije ne vodijo v nezaupanje do nje, ampak zgolj do znanstvenika, ki je nosilec takih odstopanj ali anomalij. Nezaupanje do paradigme se pojavi, ko je odstopanj, problemov in anomalij čedalje več. Še posebej, če se istočasno pojavi alternativna paradigma, ki ima za rešitev problemov boljša orodja, ustrežnejše metode in prepričljivejše odgovore. Takrat nastane kriza, ki lahko po Thomasu Kuhnu (1962) sproži t.i. znanstveno revolucijo, na podlagi katere znanstvena skupnost eno paradigmo zamenja z drugo. Kuhnov koncept paradigme in zamisel, da se napredek pojavi z revolucionarnimi spremembami paradigme, se je sčasoma razširil tudi izven znanstvenega področja, tako da danes govorimo o ekonomskih, vzgojnih, kulturnih ..., lahko pa tudi o umetnostnih paradigmah.

Umetnostno paradigmo bi analogno lahko definirali kot skupnost določenih idej, narácij, oblikotvornih principov in estetskih vrednot, ki jih v določenem času sprejema, prakticira in spoštuje določena – širša ali ožja – umetnostna in kulturna skupnost. To je v skladu s filozofijo postmoderne »družbene konstrukcije realnosti«, ki v pojmovanju umetniške identitete (pa tudi na drugih področjih) stavi na njeno utemeljenost v družbeno doseženi konsenzualnosti

² Eksces – iz lat. *excessus* »odhod, prehod (čez mejo)«; iz glagola *excēdere* »oditi, prestopiti«, iz lat. *ex* »iz« in *cēdere* »stopati, iti«.

(radikalni historicizem), zanika pa pri tem vlogo biologije in antropologije, čemur danes nekatere estetike (evolucijska estetika, neuroestetika, transkulturna estetika) nasprotujejo. Umetniki v takem družbeno konstruirajočem miljeju ne ustvarjajo »čistih« invencij in originalnih rešitev, ampak je to, kar iščejo in kar najdejo, pod vplivom vsakokratne prevladujoče oblikotvorne matrice oziroma paradigme. Prav tako ne ustvarjajo nezastarljivih del. Nič v njihovih paradigmah ni absolutno, ker tudi ni nič dokončno. Vse je odvisno od strokovnega in družbenega konsenza in od trajanja njegove veljavnosti. Na prvi pogled je neka ideja, rešitev in forma lahko zelo navdušujoča, kljub temu pa bo, ko se bodo spremenila konsenzualna razmerja, in to se bo prej ali slej zgodilo, vse to pokopano pod betonom naslednje paradigme z novimi pogledi, pravili in mejami. Eno umetnostno usmeritev bo zamenjala druga. In tako naprej. Domnevno v nedogled.

Lateralni viri: Agensi relativizacije in izstopanja

Tipična oblika spremembe paradigem je v tem pojmovanju izstop iz trenutne paradigme in osnovanje nove na drugačni osnovi in z drugačnimi cilji. Kot ilustrativen primer za to mi pride na misel naslovni stavek majhne knjižice intervjujev in predavanj Josepha Beuysa *Hiermit trete ich aus der Kunst aus*³ (Beuys, 2006). Umetnik je želel izstopiti iz družbeno etabrirane umetnosti in vstopiti v nekaj, kar bi moralo v svoji vsebinski in operativni obliki biti bolj ustrezno in bolj zavezujoče od nje. Seveda pa bi to »ustreznejše« v nadaljevanju vendarle hotelo tudi samo postati umetnost, umetnost 2.0.

Opisani način potrebe po prestopanju meja v umetnosti je povezan z občutkom utesjenosti in s potrebo po osvobajanju od obstoječih oblikotvornih pravil, vrednot, identitet in protokolov. V umetnosti prihaja ta potreba po spremembi do izraza v manierističnih dobah, zlasti avantgardnih gibanjih, v katerih je umetniška svoboda sploh pojmovana kot svoboda v prelamljanju z vsemi omejitvami tradicije. Nasprotovanje obstoječemu redu je praviloma predstavljeno kot *subverzivno*: bili smo ujetniki istosti, zdaj smo v odnosu do etabriranih izraznih načinov in vrednot izpuščeni v svobodo razlike. Tak tip prestopa meje je na primer prehod od impresionizma, ki je še ostajal v likovnem mediju in sledil klasični slikarski tradiciji, k uporabi *ready-madov*, ki to tradicijo zapušča in prestopa v povsem drugo tradicijo, v drug – vizualni – medij, v drug estetski, pomenotvorni in vrednostni sistem. Analogen tip prestopa meje je tudi prehod iz kiparstva v nekonvencionalno beuysovsko »socialno plastiko«. Menjava in prehod nastane tu z »izsiljenjem« (*forcing*), ko so v oblikotvorno situacijo obstoječe paradigme »vsiljene« izrazne potrebe, ki jih v jeziku te paradigme ni mogoče zadovoljiti. Situacija postane nestabilna

in zahteva radikalno spremembo, de-konstrukcijo oblikotvorne infrastrukture (medija, vrednot, formativnih in informativnih metod), torej novo paradigmo. Dekonstruktivni vidik je v jedru usmerjen k radikalni kritiki izhodiščne paradigme. Njegova pot je pot negacije, saj šele ta vzpostavi meje področja, znotraj katerega oblikotvorna in pomenotvorna pravila predhodne paradigme niso več relevantna (prim. Muhovič, *Die Kunst* 117–127).

Če na dogajanja v prejšnjem stoletju zaradi preglednosti zremo s panoramske perspektive in selektivno, je moč dekonstruktivne spremembe paradigem zaslediti najprej

- v zgodovinskih *avantgardah*, ki podpirajo širitev tradicionalnega prostora umetnostne avtonomije v prostor politične heteronomije, pri čemer favorizirajo svobodo v prelamljanju s tradicijo, na lastnih predstavah utemeljeni pojem napredka ter umetnostna sredstva in strategije;
- nato v *objets trouvés*, ki pomenijo širitev teritorija ustvarjalnosti od ustvarjalnih k poustvarjalnim praksam, od produkcije semantiziranih *artefaktov* k sekundarni semantizaciji *ready-made*, že sproduciranih najdenih *faktov*;
- in v Beuysovem »razširjenem pojmu umetnosti« (der *erweiterte Kunstbegriff*), ki predstavlja nadaljevanje avantgardističnih prizadevanj z drugimi sredstvi, katerih jedro je razširitev umetnikove dejavnosti z ravni producenta umetnostnih objektov na raven trans-metjejskega katalizatorja (pobudnika, usmerjevalca) socialnih procesov, katerega končni cilj so »svet in družbo spreminjajoči« učinki, gonilna sila pa prepričanje o njihovi zdravilni moči.

Spremembe paradigem, ki v določenem času niso nikoli zajele vseh ustvarjalcev na področju likovne umetnosti, so sčasoma privedle do prehoda od paradigme osnovnega v paradigmo razširjenega polja umetnosti.

Paradigma osnovnega polja je *oblikotvorna* in *artefakto-centrična*. V njenem okviru je umetnik proizvajalec unikatnih, analognih, kontemplativnih, reprezentativnih »duhovnih objektov«, ki na strani umetnika predpostavljajo specializirano metjejsko znanje in kompetence, na ravni recipienta pa »iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu drugega človeka, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«, kot sredi prejšnjega stoletja zapiše Meyer Schapiro (224).

Paradigma razširjenega polja pa je *pomenotvorna* in *socio-centrična*. Predstavlja razširitev umetnikove dejavnosti z ravni metjejsko specializiranega producenta na raven multimedijskega in multikulturnega katalizatorja socialnih in političnih dogajanj, pri čemer so zanj umetniški materiali in ustvarjalni postopki zgolj sredstvo za pospeševanje »svet in družbo spreminjajočih« procesov. Umetnik deluje tu *bona fide*, da so njegove predstave o smeri in načinu odvijanja teh procesov dejansko tisto, kar je stvarnosti najbolj ustrezno (podr. Muhovič, *Umetnost* 48–55).

³ S tem izstopam iz umetnosti.

Konkretni posledici te lateralne menjave paradigme sta danes kohabitacija likovne in vizualne umetnosti s svojima razlikujočima se umetnostnima identitetama in pojav kulturalizacije umetnosti.

Likovna in vizualna umetnostna identiteta

Danes živimo v času vizualnosti. Da se zavemo, kako globoko v njej tičimo, ni treba drugega, kot pomisliti na število fotografij na našem mobilnem telefonu ter na njihovo družabno konjunkturo. In seveda na lahkotnost, s katero jih beležimo. Širok spekter slikovnosti nas fascinira, zabava, informira, pa tudi formira. Ni pa čista pozitiviteta. Najprej zato, ker poplava slik pri nas ljudeh povzroči, da to, kar vidimo na slikah, skorajda nimamo več potrebe doživeti in preverjati v resničnosti. Dovolj nam je slikovna iluzija. V tej fotografirani iluziji pa se v iluzijo spreminja tudi resničnost sama. Postaja manj resnična, derealizirana, pravijo filozofi. In drugič zato, ker v resor fotografske slikovnosti spada zgolj že obstoječa vidnost sveta, ne pa tudi vidnost, ki je narava sama ni proizvedla, proizvedemo pa jo lahko ljudje na temelju spoznavanja naravnih vizualnih in prostorskih zakonitosti. Resnična težava naše, z vidnostjo prenasičene dobe, pravi Gottfried Boehm, ni v tem, da daje prednost vizualni komunikaciji, temveč v tem, da je vizualnost po-nostavila in rutinirala, tako da ljudje ne vidimo več, kako potrebno je vidnost ne le eksploatirati, ampak spoznavati in raziskovati (35). Študij vidnih pojavov in proizvodnje vidnosti namreč odkriva vidike vidnega, ki jih fotografija z vsemi svojimi obdelavami ne more odkriti.

V različnem odnosu do vizualnega konteksta realnosti pa je povzeta tudi razlika med identitetama likovne in vizualne umetnosti. *Likovna umetnost* ima v odnosu do te realnosti od nekdanj težnjo po raziskovanju, posnemanju, spreminjanju in dopolnjevanju, predvsem pa po transcendiranju vizualnosti v videzu nadrejeni umetniški formi. Likovna umetnina je vedno več kot zgolj nekaj vizualnega. Je z duhom preobražena in duhu namenjena vizualnost.

Nasproten odnos do vizualnega konteksta realnosti pa ima *vizualna umetnost* s svojo identiteto. Zanj vizualnost ni področje raziskovanja, nadgrajevanja, transcendiranja in tveganja, ampak *medij* uporabe in eksploatacije, se pravi medij družbenega konstruiranja, sekundarnega semantiziranja, provociranja, kritike, skratka socialne mobilizacije in socialnega aktivizma. Družbena realnost kaže, da je vizualna umetnost s svojo semantiko in identiteto na prehodu v novo tisočletje bolj učinkovita kot likovna in tudi bolj popularna, se pravi, ljudem bolj pisana na kožo.

Kulturalizacija umetnosti

Umetnost je »diamantna konica« kulture, jedro njene identitete oziroma kánona, se pravi tistega, kar je v kulturnem spominu dobe, naroda in človeštva zaradi vsebinske, oblikovne in vrednostne odličnosti trajno pomembno. Nepredstavljivo je, da bi iz kulturnega spomina Zahoda zradirali Bacha, Beethovna, Sibeliusa, Mahlerja, Leonarda, Michelangela, Cézanna, Matisa, Kandinskega, Picassa ... Če bi to storili, ne bi bili več to, kar smo.

Mogoče pa je tudi razumeti, da imajo včasih dobe, še posebej, ko se počutijo ustvarjalno utrujene in v krizi, potrebo seči na široko in preveriti tudi trdnost najbolj trdnih kulturnih temeljev, da bi morda v alternativnih rokavih našle kakšen obetaven izhod zase. Oblika takega preverjanja se v našem času imenuje »kulturalizacija umetnosti«, ki je v Sloveniji zelo priljubljena in podpirana. Pristaši te vplivne, čeprav nikakor edine ustvarjalne usmeritve v postmodernih pogojih zagovarjajo tezo, da je vsaka oblika kulture umetnost in vsak kulturnik umetnik. Iz tega potem izide neke vrste umetnostnoidentiteta »demokracija«. Odkar se je uveljavila, je v njej vrhunski dosežek dosegljiv z zmernim vložkom energije, poljubne postranske stvari lahko figurirajo kot umetnine, samozvani kulturniki pa se naokrog mirno sprehajajo z avreolo umetnikov. Naloga te artistske demokracije je, da z odlaganjem ustvarjalnih naporov in kriz na poznejši, »ugodnejši« čas skrbi za znosen ustvarjalni tempo utrujene dobe. Nižanje tempa in standardov pa širi obseg pojma »umetnost«, da bi se pod njegovo statusno kupolo lahko stisnili vsi, ki si to želijo, ne glede na rezultate in kvaliteto. To pa jim uspeva le tam, kjer lahko poskrbijo za to, da nič ne postane pomembnejše, kakor so oni sami. Ker pa analiza ustvarjanja v toku znižanega tempa kaže, da ima ustvarjalno življenje v njem več interesov kot verodostojnih motivov, več pragmatizma kot vizionarstva in več zavor kot ustvarjalne energije, bo vzdrževanje statusnega primata zanje vedno težje.

Slikar Črtomir Frelj je v intervjuju za *Slovenski čas* trezno ugotovil, da se kreativni potencial Slovencev v zadnjih sedemdesetih letih ni postotil in da se na leto rodi približno toliko talentov, kot pred drugo svetovno vojno (6). Množičnost v umetnosti ni kriterij niti prava realnost. Je bolj redek pojav. Z njo ni težav, če si jo lahko privoščimo. Težave pa nastopijo, tako Frelj, ko vsa ta množičnost sebe uzre kot vrhunsko in iz tega naslova zahteva javna sredstva za svoje delovanje.

Vertikalni viri: Agensi presejanja in poglobitve

Poleg lateralnega ustvarjanja sprememb, ki temelji na izstopanju iz konvencionalnih oblikotvornih okvirov in na vzpostavljanju alternativnih paradig, pa obstaja v umetnosti še konstruktivni, vertikalni oziroma kvalitativni vidik prestopanja meja. Namreč vidik vzpostavljanja novih meja

na način višanja kvalitativnih standardov znotraj določene paradigme. Pri tem načinu gre za nadomestitev »medija novost« z »medijem kvaliteta«. Z drugimi besedami: konverzija je povezana s preusmeritvijo ustvarjalnosti iz sistemov kritiziranja, prestopanja, hoje spredaj, relativiziranja in de-kon-struiranja v sisteme konstruktivnosti, pomembnih uvidov, izvornih rešitev, visoke kompleksnosti in nezastarljivosti. Konstruktivni vidik je analogen postavljanju rekordov v športnih panogah ali »dodani vrednosti« v ekonomski terminologiji. V konkretni obliki ga najdemo v razliki med vrhunskimi in povprečnimi izvedbami na področju umetniške poustvarjalnosti, še zlasti intenzivno pa pri mojstrskih dosežkih znotraj določene umetnostne panoge, ki jih je estetika nekdanj označevala s potentnima izrazoma *arhetipičnost* (univerzalnost) in *perennialnost* (nezastarljivost). Gonilni motor in ciljno destinacijo vertikalizacije v umetnosti je na enkratno preprost način ponazoril slikar Sol Le Witt, ko je aforistično zapisal: »We cannot believe in art if we do not believe in some kind of unchanging attitude towards, or timeless standards of, what is important, and what is essential in life«⁴ (Hubbard 6).

Vertikalni vidik prekoračevanja meja na vseh ravneh nastopi bodisi zvezno bodisi s kvantnim prehodom. In sicer vsakokrat, kadar se ustvarjalcu posreči vzpostaviti avtoritativni stik med partikularnostjo njegove forme in njenim občečloveškim – katarzičnim – učinkom.

Umetnostna identiteta – integral kulturnega spomina

Lateralni vidiki so prvenstveno vezani na prostor (zaprtost, prekoračevanje, širitev). Njihovo jedro so iskalni operatorji, ki preizkušajo možnosti zavrtnitve in prekoračitve danih ustvarjalnih okvirov, njihova kreativna aroma pa je dionizična sla po relativiziranju danosti in osvobajanju od aktualnih »žargonov pravšnjosti«. Vertikalni vidiki pa so prvenstveno vezani na čas (razvijanje, dozorevanje, nezastarevanje). Njihovo jedro so operatorji optimiranja oblikovnih strategij in rezultatov. Njihova kreativna aroma je apolitična, nagnjena k idealu in h kljubovanju zobu časa. Seveda je skorajda odveč poudarjati, da gre tu za kulturni prostor in kulturni čas (*kairós*⁵). Pa tudi za *kulturni spomin*, ki je medij umetnostne identitete v smislu njene aplikacije, refleksije in ohranjanja.

»Kulturni spomin« je sintagma iz dela *How Societies Remember* (1989) antropologa Paula Connerton. Izraz označuje semantične, narativne, idejne in operativne fenomene, za katere neka družba oceni, da si jih velja zapomniti kot temeljno gradivo za svojo lastno kolektivno identiteto in za njeno ozaveščanje (3). Enako velja za določeno

umetnostno disciplino. Kulturni spomin kljub temu, da temelji na pretekli uspešnosti, vpliva na izkušnjo in artikulacijo sedanjosti. Se pravi na to, kako ljudje znotraj kulture ali umetnostne panoge aktualno dojemajo njen pomen, kako jo razumejo in znotraj nje ravna. Connerton trdi, da brez kolektivnega spomina ne more biti kulture, brez kulture pa ne more biti identitete, še posebej ne umetniške.

Kulturni spomin je medij oziroma »prenašalec« identitete umetniškosti v aktualnost le v primeru, da mu uspe ostati zakoreninjen v realnosti, se pravi v realnosti vrhunskih umetniških del. V tem pogledu kulturni spomin ni zgolj intelektualni posrednik »teoretskih« informacij o zgodovinsko relevantnih umetnostnih konceptih, strategijah, dosežkih in vsebinah, torej neka kulturna »informacijska tehnologija«, ampak je *tehnologija spoznavanja in delovanja*. V informacijski dobi smo že kar nekako pozabili, da se informacijska tehnologija zelo razlikuje od tehnologije spoznavanja. Informacije je mogoče razmeroma preprosto posredovati, znanje pa je produkt daljše in kompleksne praktične interakcije, ki temelji na preverjanju virov in na socialnem praktičiranju informacijskih vsebin (prim. Rauch 42–49). Obstaja več načinov, da bi v kulturnem spominu informacije o umetnostni identiteti spremenili v operativno znanje. Eden teh načinov je zajemanje umetnostne identitete v teoretski epistemologiji, drugi pa kopičenje refleksij in trans-kulturnih testiranj umetnosti skozi stoletja.

Akcijski radij umetnostne epistemologije

Estetske teorije so oblike teoretskega zajemanja umetnostne identitete iz konkretnih umetnostnih artikulacij v prostoru in času. Običajno zase trdijo, da so univerzalne, vendar je s to univerzalnostjo in z njenimi razlagalnimi potenciali kar nekaj težav.

Prva je že ta, pravi Dutton, da so vsi raziskovalci pogojeni z estetskimi fakti, identitetami in debatami svojega časa, kar njihove teorije značilno »obarva«. Tako sta bila na primer Platon in Aristotel pogojena z umetnostjo in estetikom grške antike in sta oboje vključevala v svojo metafiziko in teorijo vrednot. Kot opaža filozof Noël Carroll, sta Clive Bell in R. G. Collingwood s svojimi teorijami *subliminalno* favorizirala pomen avantgardnih praks in modernističnih poetik. Začetna verzija institucionalne teorije Georga Dickieja ima vgrajeno »samoumevno« predpostavko, da je »Dada osrednja forma umetniške prakse« ipd. (Dutton 48). Popačenja in obarvanja lahko nadalje vnesejo osebna navdušenja ali osebni interesi teoretikov. Misleci, ki padejo pod vpliv kake posebne sub-kulture ali žanra, posplošujejo iz svojih lastnih občutij in izkušenj. Ta osebna sestavina je razumljiva in lahko teorijo celo napravi slikovito. Vendar bi moralo to v nas, je upravičeno prepričan Dutton, sprožiti dvom. Poleg tega filozofi umetnosti stremijo k temu, da začnejo o umetnosti in njeni identiteti teoretizirati iz njihovih najbolj radikalnih estetskih odzivov in interesov, pa

⁴ Ne moremo verjeti v umetnost, če istočasno ne verjamemo v neko nespremenljivo pojmovanje oziroma v neke brezčasne standarde tega, kar je v življenju pomembno in bistveno.

⁵ Gr. »kairós« (καιρός), kvalitativni čas, čas »pomembnosti« oziroma »odločilnosti«, v katerem se dogodi kaj posebnega, prelomnega, trajno pomembnega.

naj so ti še tako čudni in utemeljeni na majhnem razredu ekskluzivnih primerov.

Skratka: splošne sodbe, ekstrapolirane iz zgodovinske umeščenosti teoretika, iz njegovega omejenega osebnega navdušenja ali iz njegovega interesa za radikalne rešitve, nas lahko prepričajo, dokler smo osredotočeni na primere, na katerih teoretiki izvajajo svoja utemeljevanja. Pogosto pa so povsem neuporabne, ko jih apliciramo na širše polje umetnostnih fenomenov (prav tam).

Teoretska epistemika si torej prizadeva za univerzalizirano konceptualizacijo umetniške identitete, a je ne more doseči, ker je, kot umetniška dela, tudi ona sama najprej »historična teza«, ki jo je s testom empirije in časa potrebno šele verificirati ali falsificirati. Ker to testiranje traja, njeni avtorji pa so neučakani, se v svoji neučakanosti pogosto ne morejo upreti skušnjavi, da bi svoje pojmovanje umetnostne identitete, ne glede na to, na kako širokem in raznolikem vzorcu je bilo doseženo, vsaj začasno uveljavili kot splošno in univerzalno. In sicer s teoretsko indoktrinacijo kulturnega prostora in spomina. To pa je ravno situacija, proti kateri je uperjen Duttonov citat v prvi premisi. Po Duttonoven mnenju je nadvse vprašljivo, kadar se epistemologija napaja z empirijo majhnega razreda mejnih primerov in kadar se ti primeri brez dokazov razglasijo za brezprizivni »medij Zeitgeista« in za prototip umetniške identitete v določenem času in družbi. To bi v nas, kot rečeno, moralo sprožiti dvom, a ga ne, ker so ekstravaganca, novost in alternativna teoretska argumentacija vsaj v začetku zelo sugestibilne.

Vsaka teoretska paradigma, ki želi prevladati nad prejšnjo, pa skuša najprej zavladati nad človekovim kulturnim spominom. Vse se začne s prednostmi nove paradigme. Preteklost je *passé*, nepomembna, reakcionarna, kompromitirana s predsodki, miti in legendami. In tega je bilo v umetnosti 20. stoletja precej. Zato so si umetnostne identitete v njem na glavnih vratih pogosto podajale kljucke. In to kljub temu, da je to čas čedalje bolj »likvidne modernosti« (Z. Baumann), ki je že načeloma bolj naklonjen začasni kot trajni (»trdni«) zavezanosti stvarim in njihovim pojmovanjem, predvsem pa njihovi kohabitaciji.

Kulturna presoja in »test časa«

Ko se umetniške forme spreminjajo in razvijajo, ko umetniške mode cvetijo in ugašajo, tudi umetnostna teorija premešča svoj fokus in spreminja svoje predstave o umetnostni identiteti. Umetniška dela, posebej likovna pa ne. S svojo in-formirano identiteto ostajajo nespremenjena na prepihu časov, kultur in kulturnih presojanj. Saj se kultura, kot piše Scruton (*Culture* 46), v nekem pogledu sestoji iz sodb in obstaja ravno zato, da bi iz generacije v generacijo predajala *habitus kulturnih presojanj*. Kultura je polje neprestanih primerjav, presojanj in izbir, iz katerih vznikne kánon mojstrov. In sicer ne kot predmet ene same kolektivne

presoje niti ne kot izbira, ki jo mora na novo opraviti vsaka naslednja generacija, marveč kot stranski proizvod neizmerne števila presoj in izbir skozi stoletja. Ta vidik je test umetniške identitete v najbolj splošnem, najbolj rigoroznem in najbolj arhetipskem smislu. Kakor običaji nastajajo v času iz neizmerne števila poskusov človeških bitij, da bi uskladila svoje obnašanje, tako kulturne tradicije s pojmovanji umetnostne identitete nastanejo iz razprav, namigov in primerjav, s katerimi ljudje napolnjujejo ure svojega kultivirajočega uživanja v različnih umetnostih (prav tam).

Sicer je res, da so naše sodbe o umetniških delih subjektivne, namreč v tem smislu, da izvirajo iz osebnega izkustva, impresij in okusov. Toda iz tega ne sledi, da so subjektivne v smislu, da ne priznavajo nobenega argumenta, ki bi jih zagovarjal, ali da niso povezane z nobenimi pomembnimi izkušnjami in emocijami, ki bi jih lahko preverilo življenje. V zvezi s tem so pisci osemnajstega stoletja govorili o »okusu« in s tem mislili na natanko določeno racionalno zmožnost, preko katere izbiramo to, kar je vredno naše pozornosti. Danes na podobni podlagi v Zahodni kulturi govorimo o *estetski sodbi*. S »kulturo« je tu mišljeno tisto, čemur so pred časom rekli »visoka kultura«, se pravi kopičenje umetnostnih artefaktov in človekove refleksije o njih, ki je vzdržala »test časa« ter med izobraženimi ljudmi vzpostavila kontinuirano tradicijo relevantnih referenc in prisodob. Čeravno se nova dela stalno dodajajo kulturni dediščini, obstaja razlika med tistimi, ki »vstopajo v kánon«, in tistimi, ki ostanejo na obrobju. Vsako kulturo zaznamuje središčna struja tradicije, sestojede iz del, ki niso samo »prestala testa časa«, ampak so za nas še vedno vir navdiha (Scruton, *Culture* 49–50).

Integral kulturnega spomina

Umetnostna identiteta je integral ekspanzivnih (dekonstruktivnih) in transcendirajočih (konstruktivnih) operatorjev, integral, katerega avtoriteta temelji na zgodovinsko največkrat in najbolj temeljito verificiranih lateralnih in vertikalnih invencijah določene umetnostne panoge in discipline. Pri čemer je apolinični konstruktivnosti zaradi dviganja kvalitativnih standardov pripisana bolj fundamentalna vloga kakor operatorjem dekonstrukcije, ki so sredstvo proti okostenevanju umetnostne identitete. Dekonstruktivni in konstruktivni momenti prestopanja meja so med seboj komplementarni, vendar so v različnih obdobjih duhovnozgodovinskega časa v umetnostni identiteti različno dozirani in različno aktivirani.

Če duhovnozgodovinski ritem umetnosti opazujemo v luči diahronih transformacij, ugotovimo, da ima obliko krivulje, ki jo v njenem naraščanju in padanju prototipno definirajo inicialni, zenitni in zaključni momenti. Inicialne momente predstavljajo, posplošeno rečeno, tako imenovane *arhaične* dobe, zenitne *klasične* in zaključne *manieristične*. Med *arhaične* štejemo dobe, ki jih karakterizira

odpiranje novih, svežih in ambicioznejših oblikotvornih horizontov in težnja k primarnemu izrazu (grška arhaika, starokrščanski impresionizem, zgodnja romanika, zgodnja gotika, zgodnja renesansa ipd.). *Klasične dobe* predstavljajo razvojne vrhunce določene oblikotvorne usmerjenosti, pri čemer vse stavijo na ideal, popolnost in z idealom skladno lepoto (grška klasika, visoka renesansa, visoki barok, moderna). Med *manierizme*, ki s preigravanji in pretiravanji predhodnih klasičnih idealitet iščejo pot naprej, pa na primer spadajo grški helenizem in nasploh vsi manierizmi ob zaključku velikih dob.

V umetnostni identiteti *arhaičnih dob* sta dekonstruktivni in konstruktivni vidik prestopanja meja nujno usklajena, saj take dobe simultano potrebujejo tako dinamiko iskalnega procesa kot dinamiko kvalitativnega *progrsa*. Dekonstruktivni vidik razširja duhovne in oblikotvorne horizonte predhodnega obdobja, konstruktivni pa stopnjuje kvalitativne standarde, ki vodijo do alternativnih oblikovnih rešitev.

V umetnostni identiteti *klasičnih dob*, v katerih človek na temelju izdelane predstave o idealu, popolnosti in lepoti verjame, da lahko z znanjem in to izdelano predstavo obvladuje svet, pa prevzamejo prvenstvo konstruktivni vidiki širjenja in prestopanja meja. Pač v smeri vzpostavljanja čim višjih standardov realizacije ideala, popolnosti in lepote v svetu. Ker ideala ni treba šele iskati, se lahko dekonstruktivni vidiki umaknejo v ozadje. Na prežo.

V identiteti *manierističnih dob*, v katerih se zaradi človekove potrebe in poželenja po tem, da bi se iz že znanega spet razvilo kaj novega, je potrebno bolj aktivirati dekonstruktivne vidike prestopanja meja, da bi dovolj veliko število lateralnih iskanj z odkrivanjem alternativ pokazalo, kaj naj bi to »novo« lahko bilo (prim. Muhovič, *Umetnost* 67–69).

»Naravni« odnos med lateralnimi in vertikalnimi stori tvami je komplementarnost, se pravi funkcionalno sodelovanje in dopolnjevanje. Ta naravni odnos pa razpade, kadar se pričnejo ene storitve uveljavljati na račun drugih in se začnejo, denimo, dekonstruktivni in konstruktivni načini prestopanja meja med seboj mešati in zamenjevati. To se zgodi, če se na primer novo (avantgardno, provokativno itd.) samodejno enači s *kakovostnim* ali izvornim. In primerov te vrste je v naši poznomoderni oziroma postmoderni »sodobnosti« precej, na kar opozarja Dutton v prvi premisi.

Elementi lateralne in vertikalne inventivnosti se v tej zvezi nanašajo na operatorje na različnih ontičnih ravneh, ki so po Duttonu transkulturne. Te ravnine so: ravnina čutne nazornosti, ravnina imaginacije, ravnina morfološke invencije, ravnina avtorske ekspresije, ravnina večšine in virtuoznosti, ravnina novitete in kreativnosti, ravnina stila in stilne kompleksnosti in ravnina intelektualne izzivalnosti (prirejeno po: Dutton 51–57).

Za razliko od znanosti umetnost in njena identiteta nista toliko skladišče informacij ali teoretičnih resnic niti instanci spretnosti. Sta pa vir vednosti: *emocionalne*,

ekspresivne in *imaginativne* vednosti, ki se nanašajo na to, kar moramo storiti in kar moramo čutiti. Sami prenašamo to vednost s pomočjo idealov in vzorov, s pomočjo podob, zgodb in simbolov. Prenašamo jo s pomočjo oblik in ritmov (glasba), s pomočjo prostorskega reda ter oblikovanosti (likovna umetnost) in s pomočjo vzorcev zgrajenega okolja (arhitektura, urbanizem). Tovrstni kulturni izrazi nastopajo kot odzivi na zaznavo o krhkosti človekovega življenja in utelešajo kolektivno priznanje, da smo odvisni od stvari, ki so zunaj našega nadzora. Vsaka kultura zategadelj vsaj deloma korenini v meta-stvarnosti in iz te korenine se sok moralne in presojevalne vednosti širi v vse veje spekulacije ter umetnosti (Scruton, *Culture* 66).

To pa nam – po Scrutonu – omogoča, da skozi estetski interes in estetsko udejstvovanje »vidimo svet takšen, kakršen se nam resnično zdi«.

Umetnost v nevidnem polju: Zgodba o temelju umetnostne identitete

Naj za konec refleksiji izpostavim še Bergmanovo trditev, da je umetnost izgubila ustvarjalni zagon tisti trenutek, ko se je ločila od kulta, čaščenja, čudenja in transcendiranja in da odtlej živi lastno sterilno življenje, generirajoč in degenerirajoč samo sebe. Je izguba trubadurske naklonjenosti presežnemu za umetnost dejansko pogubna, ali gre le za režiserjevo »dramatiziranje«?

Refleksijo tega delikatnega vprašanja bom odprl s pomočjo dveh intervjujev in ene kulturološke raziskave. Prvi je intervju *It's Time for a New Map of the Gender World* (2018), ki ga je s Camille Paglia, feministko, družbeno kritičarko in profesorico na University of the Arts v Philadelphii za spletni časopis *Quillette* napravila avstralska novinarka Claire Lehmann. Na vprašanje, ali meni, da politika in socialna pravičnost, tj. antirasizem in feminizem zapolnjujeta vrzel, ki jo je zapustil upadajoči vpliv organizirane religije, je Paglia odgovorila:

Že v uvodu v svojo knjigo *Glittering Images* (2012) sem zapisala, da je sekularni humanizem spodletel. Kot ateistka sem trdila, da je, če je religija dejansko izginila, na njeno mesto nujno postaviti nekaj drugega. Sistemi verovanj so za človeško inteligenco in za preživetje namreč nepogrešljivi. 'Uokvirjajo' tok primarne izkušnje, ki bi sicer preplavila um. Politika ne more zapolniti te vrzeli. Družba, s katero je obseden marksizem, je le fragment celote življenja. Kot sem zapisala, marksizem nima metafizike: ne more niti zaznati in še manj doumeti enormnosti vesolja in delovanja narave. Tisti, ki vse svoje duhovne energije investirajo v politiko, bodo na kocu želi vihar. Dokazi za to so vsepovsod okoli nas – napadi zadrževanega infantilnega besa tistih, ki so zmotljive politike spremenili v rešitelje ali hudobce, v božanske inkarnacije

Dobrega v boju proti Zlu. Moj nadomestek za religijo je umetnost, ki sem ga razširila na vso kulturo. Toda, če se umetnost zreducira na politiko, kar se v akademskem svetu Zahoda načrtno izvaja že 40 let, njene duhovne razsežnosti ni več. Trditi, da vrednote in kvaliteto v zgodovini umetnosti vedno določajo igre moči samih sebi odgovornih (self-referential) družbenih elit, je grobo reduktivno. (...) Družbe, ki ne spoštuje ne vere ne umetnosti, ne moremo imenovati civilizirana. (Lehmann)

Pomenljivo!

Drugi intervju z naslovom *Prišli smo do našega večera, do somraka Zahoda* (2021) je za *Sobotno prilogo* časopisa *Delo* dal filozof Umberto Galimberti. V njem najprej pove, zakaj je po njegovem mnenju sodobna zahodna družba v zatonu. Zato, ker je organizirana okrog ekonomije, ekonomija pa okrog vrednote »denar«. Denar je postal simbolni proizvajalec vseh vrednot. Ta vidik ilustrira s primerom umetnosti. Umetnost postane danes umetnost le, če stopi na trg in tam požanje uspeh. Če ga ne, je zgolj malovredni produkt zasebne ekspresije ali ekshibicije. Družba, ki stoji na eni vrednoti, pa ne stoji dolgo pokonci, pravi Galimberti, nima smisla in prej ali slej propade. Enako je s kulturo.

In naprej:

Danes živimo v strogem in nevarnem kontekstu, ljudje pa se tega ne zavedajo, misleč, da je tehnika po naravi dobra, da lajša naše življenje ... Spregledujejo namreč, da je tehnika najvišja oblika racionalnosti, ki jo je človeštvo kdaj doseglo. In to nadvse preprosta oblika racionalnosti, ki pravi tole: dosegati najvišji možni cilj z najnižjo porabo sredstev. Tako deluje tehnična racionalnost, in kajpak globalna ekonomija, ki pa kljub vsemu še ohranja človeški obraz, v smislu, da jo poganja človeška želja – strast do denarja (...). Ko tovrstna racionalnost postane običajen način razmišljanja, človek ni več sposoben razločevati, kaj je lepo, kaj dobro, kaj pravično in kaj resnično, temveč samo še, kaj je koristno in kaj ugodno. To je vse, kar tehnični človek razume. Ko bo ta vrsta racionalnosti povsem ponotranjena, kako bo potem še mogoče zajemati vse iracionalne razsežnosti, ki so človeškemu bitju lastne? Ko govorim o človekovi iracionalnosti mislim na bolečino, za katero ni razlage ne razloga (...), mislim tudi na ljubezen (...), na domišljijo, umišljanje, na tisoč in en razlog, zaradi katerih čista racionalnost deluje. Kako bomo vse te razsežnosti doživljali v svetu, ki ga vse bolj določa ponotranjena tehnična racionalnost? Če ne bomo skrbeli za našo iracionalnost, smo izgubili človeka! Da človeštvo izstopa iz zgodovine, so napovedali mnogi: Oswald Spengler (...), Heidegger, Jaspers, Günther Anders,

(...) Emanuele Severino. A ker nihče ne bere filozofskih del in nihče filozofov ne jemlje resno, se človeštvo ne zaveda, da je postopoma vrženo iz zgodovine, da postaja ahistorično, saj tehnika nima zgodovine, ima le razvoj, nima napredka, ima le rast. Napredek je namreč izboljšanje človekovih življenjskih razmer, medtem ko je razvoj porast tehnične dostopnosti. To so veliki problemi Zahoda, ki jih sam vztrajno prezira. (prav tam, 4)

Kulturološka raziskava, ki meče posebno luč na odnos zahodnega človeka do transcendence, pa je delo kulturologa Philipa Rieffa z naslovom *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud* iz leta 1966. V njej avtor dokazuje, da je nietzschajanska »smrt Boga« na Zahodu porodila novo civilizacijo, posvečeno osvobajanju individuuma z namenom, da bi ta lahko zasledoval svoje osebne užitke in nadzoroval porajajoče se tesnobe. Tako civilizacija oziroma kultura je imenoval – terapevtska. Z njo, tako Rieff, se je »religiozni človek« absolutne resnice in »etike težje poti« umaknil tako imenovanemu »psihološkemu človeku« relativne resnice, ki je preko »etike olajševanja« začel verjeti, da ni nobenega transcendentnega reda in da je edini namen življenja v tem, da individuum eksperimentalno odkrije svojo pot, in si pri tem čim bolj olajša dosego svojih ciljev, dosego osebnega uspeha in osebne sreče. Ta »revolucija« se zdi Rieffu radikalnejša od »oktobrske«. Gre namreč prvič za poizkus, da si človeštvo prizadeva ustvariti civilizacijo na osnovi zanikanja vsakršne povezave s transcendentnim redom stvari. Boljševiki so bili nedvomno brezbožni, vendar so kljub temu verjeli, da obstaja nek metafizični red, ki zahteva, da posamezniki svoje osebne želje podredijo »višjemu smotru«. Ob odsotnosti vsakršnega transcendentnega reda, smotra in vizije pa postane temeljno načelo nove kulture obljuba kače v rajskem vrtu – *eritis sicut Deus, in bosta kakor Bog* (1 Mz 3, 5). Na tej osnovi je Rieff uvidel, da kulture ne more biti brez kulta. Če ni skupne vere v »višji smoter« in podrejanja nekemu transcendentnemu redu, dobimo namesto kulture antikulturo. Antikultura pa je zaradi vgrajene etične in posledično ustvarjalne entropije inherentno nestabilna. Pri čemer je Rieff dvomil, da bi si bili ljudje, ki so odraščali v antikulturnem miljeju, sploh sposobni zaželeli vrnitve k staremu, metafizičnemu življenjskemu slogu (prim. Dreher 27–28). In tu nekje smo zdaj v tem pogledu tudi mi.

Kaj je mogoče potegniti iz navedenega?

Če nas ne vznemirja presežno, če preziramo iracionalno, skratka, če nimamo »višjega smotra« oziroma metafizike, kot pravi Paglia, smo ujeti v ta ali oni mehurček »velike resničnosti«, ne da bi slutili in spoznali, da je v vitalnem smislu onstran te samoomejitve sploh še kaj. Stvari ne moremo videti v skladu z nobeno drugo vrednostno lestvico, razen s tisto, ki jo poznamo iz vsakdana. Še posebej

jih ne moremo videti v vrtoglavem nesorazmerju do imaginarija, ki ga diktirajo zapeljive nadomestne transcendence, kot so videz, preračunljivost, tehnicizem, denar in hedonizem. Šele to nesorazmerje bi namreč lahko povzročilo, da se umu zvrsti in najde pot v kakšno višjo dimenzijo. Sistemi verovanj so za človeško inteligenco in preživetje nepogrešljivi, pravi Paglia, ker »uokvirjajo« tok primarne izkušnje, ki bi sicer preplavila um in zatemnila potrebo po preseganju nadomestnih transcendenc in človeka samega. To pa bi bilo podobno avtonomistični »zapredenosti vase« z vsemi posledicami kreativne recesije in degeneracije, kot so samozadovoljnost, nezahtevnost, lagodnost in nihilizem. Če se umetnost zreducira na politiko, njene duhovne razsežnosti, ki odpira horizonte v širino in globino, ni več. Z drugimi besedami: skozi duhovno razsežnost umetnosti se lahko povežemo s tistimi prvinskimi izkušnjami čudenja, prastrahu, bivanjske osredotočenosti, vznesenosti in negativno entropične vizionarnosti, ki nam razodevajo trajni pomen človekovega bivanja na tem planetu. Zato je umetnost pomembna: je plovilo, na katerem so v alegorični obliki pretovornjene in konzervirane globoke notranje resnice človeka in človeštva, ki ostajajo zunaj dosega znanosti (prirejeno po: Scruton, *Culture* 23–24). V tem pogledu je zahodna umetnost tudi v svoji najbolj ateistični obliki izkazovala veliko spoštovanje do mita, ki ga je razumela kot grški tragediji – kot sredstvo, preko katerega je mogoče izraziti globoke resnice človekovega bivanja. Wagner je poustvaril germanske mite in srednjeveške legende ter jih vključil v umetniška dela. Odtlej je ta ideja postala splošno priznana med umetniki, ki so si zastavljali cilj, da bi prek razvijanja starodavnih mitov na nov način izrazili duhovno resnico človekovega bivanja. Umetnost je od religije postopoma prevzela vlogo simboliziranja duhovnih realnosti, ki so znanosti nedostopne. Ker je po tej poti religija izgubila svojo prevlado nad kolektivnim imaginarijem, se zdi, da postaja nepolitizirana in neprofanirana umetnost še danes edino zanesljivo sredstvo, prek katerega lahko vznesene etične ideje in vizije vstopajo v mišljenje skeptičnih posameznikov (prirejeno po prav tam). To pa ni kar tako, saj nam danes manjkajo sredstva, s katerimi bi v »ofenzivnem jeziku«, kot se izraža Sloterdijk, formulirali predstavo o dobrem, smiselnem in kreativnem življenju. Novodobni sekularizem, ki je z odpovedjo onstranstvu s sveta pregnal sakralno, namreč ni porodil solidne tostranskosti, kot bi bilo pričakovati, ampak je tostranstvo napravil še bolj medlo, nezanimivo in nezavezujoče, kakor je bilo pod kupolo religijske transcendence. Vseobsežna akcija velike znanosti, velikih kapitalov, velike tehnike in velikih medijev ne daje rezultatov, ki bi jih človek danes prepoznal za popolno srečo, ampak kvečjemu za zadovoljstvo v sili. V tem je paradoks in problem naše ere.

Galimberti vidi nevarnost v tem, da postane simbolni proizvajalec vseh vrednot ena sama vrednota. Problem pa

ni le v številu vrednot, ampak tudi v njihovi kvaliteti, tj. v njihovi fundamentalnosti, kompleksnosti, relevanci in stabilnosti. Ker nihče ne bere filozofskih del, opozarja Galimberti, postaja človeštvo postopoma ahistorično. Človek ni več sposoben razločevati, kaj je lepo, kaj dobro, kaj pravično in kaj resnično, temveč samo, kaj je koristno in kaj ugodno. Ko bo ta vrsta racionalnosti povsem ponotranjena, pa ne bo več mogoče kultivirati iracionalne razsežnosti, ki je človeškemu bitju lastna in zanj konstitutivna (bolečina, ljubezen, domišljija, intuicija, imaginacija).

Torej: ko umanjka metafizična razsežnost in ostane zgolj fizika, človeštvo ne more več dihati z obema pljučnima kriloma in misliti z obema možganskima hemisferama. Menim, da se duhovnozgodovinski pomen umetnosti in sprememb na ravni umetnostne identitete najboljše prepoznava s te točke.

Povezovanje močnih afektov in pomembnih vpogledov je bilo nekdanj zaščitni znak in močna točka umetnosti, ki je znala sublimno in iracionalno prevajati v intenzivne katarzične forme, v katerih je lahko človek z edinstveno pozornostjo dojemal in si prikazoval ves svet.

Umetnina – bodisi zaprta ali odprta – je emfatično predstavljala estetski red nasproti leksikalnemu kaosu enciklopedistov in novinarskemu kaosu časopisne empirije. Tu se je zgradilo nekaj trajnega proti vse večji poplavi sočasnih ravnodušnosti; formulirano v jeziku, ki je prihajal v uho in se oprijemal srca; z oblikovanjem, na katero se je bilo mogoče sklicevati (...); izvedeno pogosto v *ritualnih oblikah*, ki v toku ... irelevantnih sprememb ohranijo skrajno pomembno vlogo; zgrajeno okrog (...) dejanj, ki življenje pred nami dramatizirajo in intenzivirajo; z vsem tem je ... umetnost imela izreden pomen za formiranje in krepitev zaradi naraščajočega izkušnjskega kaosa ogrožene zavesti pri razvoju meščansko-kapitalistične družbe. Le umetnost je še približno mogla ponuditi tisto, kar niti približno nista mogli ponuditi niti teologija niti racionalistična filozofija: pogled na svet kot univerzum in na totaliteto kot kozmos. (Sloterdijk, *Kritika* 342).

S koncem meščanskega obdobja (...) ugasne tudi to kvazi-filozofsko izvajanje umetnosti. Že v 19. stoletju je umetnost zapadla v narcistično kroženje okrog same sebe in okrog artističnega kroga. Umetnost vse bolj zapušča svojo upodabljaljočo, nadomestno teološko in nadomestno kozmološko funkcijo in nazadnje stoji pred nami kot fenomen, ki se od drugih informacij razlikuje predvsem po tem, da se pri njej ne ve, kaj naj bi vse to pomenilo, da ni več tisto pozorno in da ne deluje več kot medij razlage, ampak ostaja bolj nejasna kot vse preveč razložljivi preostanek sveta (prirejeno po prav tam, 343).

Šele po samoodpovedi upodablajočim, nadomestnim teološkim in nadomestnim kozmološkim funkcijam v umetnosti je nastopil čas za vzpon množičnih medijev na obvladujočo funkcijo glede informacij o svetu kot dogodku in aktualnosti. Šele množični mediji so razvili sposobnost, ki je prej ni poznala nobena enciklopedija, nobena umetnina in nobena življenjska filozofija. Namreč sposobnost, da lahko ponudijo vse, ker povsem odvržejo ambicioznost filozofije in umetnosti, da bi to morali tudi razumeti. »Obsegajo vse, ker ničesar ne dojemajo, govorijo o vsem, vendar o ničemer nič ne povedo. Medijska kuhinja nam vsak dan servira enolončnico z realnostmi in nešteto dodatki, ki imajo vsak dan vendarle enak okus« (prav tam).

Skratka: Umetnost je bila nekdanj sposobna sublimno, metafizično in iracionalno prevajati v katarzične resničnosti, očitno pa to danes ni več njen cilj. Ali pa tega ni več sposobna. Morda tudi zato ne, ker se jo v zahodnem akademskem svetu, kot pravi Paglia, že štirideset let načrtno politizira, profanira in komercializira. Namesto, da bi v času tehničnega, medijskega in informacijskega kaosa umetnost krojila smisel in perspektive, ki so v vrtoglavem nesorazmerju z vsem, kar diktirajo nadomestne transcendence, je sama podlegla njihovem vplivu. Postmodernistično »brisanje« meja med umetnostjo in življenjem ni povzročilo prekvašanja življenja z umetnostjo, ampak nasprotno, vodenitev umetnosti z nadomestki transcendence kot so ekstravaganca, artistika, popularnost, ravnodušnost, življenju tuja nečimrnost. Zato lahko pojem nadomestnih transcendenc tudi utemelji fenomenologijo postmoderne umetnosti in številne njene pojavnosti predstavi v osupljivih kontekstih: *nezavedno* se lahko na primer predstavi kot individualno in kolektivno tostransko onstranstvo; *samozgodovinjene* kot sfera temnih izvorov in svetle samoumestitve; *virtualnost* se lahko prezentira kot infantilna tehnološka psihedelika in kot neomitično prometjstvo; erotika kot mnogokratno iskanje definitivno odsotnega enkratnega; *fantazija* kot razstrelitev banalnega kontinuuma potovanj v zunanje in notranje svetove; in umetnosti same kot discipline, v katerih se lahko subjekti ustvarjalno stopnjujejo v nekaj, kar še niso bili, pa so si od nekdanj želeli biti (prirejeno po prav tam, 381).

Mislím, da je ravno slutnja, da se poznomoderni človek niti v umetnosti ne more več imeti za partnerja transcendence, občutljivega Bergmana nagnila k premisleku o tem, ali je potentna umetnostna identiteta v svetu, v katerem ni več ugank, ampak le »problemi«, nobenih misterijev, temveč »le napačno formulirana vprašanja«, in nobenih presečenj, ampak le »projekti«, sploh še možna.

Zaključek

Če hoče umetnost preživeti, se mora pogosto vračati *ad fontes*, k svojim koreninam in izvirom. Te korenine in izvire ne sme gledati in jemati rutinsko. Zato Duttonova in Bergmanova vpraševanja po virih in utemeljitvi umetnostne identitete do današnjih dni odzvanjajo po labirintih našega kulturnega spomina in nas izzivajo. Kako na času ustrezen način v umetnosti ponovno vzpostaviti vizionarski *corpus callosum* med iracionalno hemisfero močnih emocij in racionalno hemisfero pomembnih vpogledov? Je to sposoben storiti neomitični umik v avtonomizem in v družbeno konstruiranje realnosti? Videti ni tako. Vse bolj očitno namreč postaja, da je, vsaj na področju umetnosti pa tudi drugje, metafizično obzorje abstrakcija v zelo potentni akciji, neke vrste radar, ki vidi predmete v megli in noči, medtem ko je družbeni konsenzualizem – prav tako očitno – to vse manj. Bolj ko konsenz postaja edini interesni in vrednostni center, bolj se temu upirajo čast in prepričanje, talent in krepost, relevanca in nezastarljivost, lepota in blagor duše, in bolj porogljivo in frivolno bo sčasoma postajalo vse, kar jih bo skušalo ignorirati. ■

Literatura

- Bergman, I. »Det att göra film.« *Filmnyheter*, 19–20 (20. 12. 1954): 1–9.
- . *Four Screenplays of Ingmar Bergman*. New York: Simon and Schuster, 1960. 13–22.
- Boehm, G. *Was ist ein Bild?* München: Fink Verlag, 1994.
- Beuys, J. *Hiermit trete ich aus der Kunst aus*. Hamburg: Edition Nautilus, 2006.
- Dreher, R. *Ne živite od laži. Priročnik za krščanske disidente*. Ljubljana: Družina, 2021.
- Dutton, D. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. New York – Berlin – London: Bloomsbury Press, 2009.
- Frelih, Č. »Slikar s talentom za humor in druge resne reči. Pogovor s Črtomirjem Frelihom (pogovarjal se je Jožef Muhovič).« *Slovenski čas*, 137 (september 2021): 4–6.
- Galimberti, U. »Prišli smo do našega večera, do somraka Zahoda.« *Delo, Sobotna priloga* (6. 2. 2021): 4–7.
- Geduld, H. M. (ur.). *Film Makers on Film Making*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- Hubbard, S. *Adventures of Art. Selected Writings 1990–2010*. New York: Other Criteria, 2010.
- Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- Lehmann, C. »Camille Paglia: It's Time for a New Map of the Gender World.« *Quillette*, 10. 11. 2018. Splet. 22. 11. 2021. <<https://quillette.com/2018/11/10/camille-paglia-its-time-for-a-new-map-of-the-gender-world/>>
- Muhovič, J. »Die Kunst im Zeitalter der Erweiterung und der Überschreitung.« V: Jerše, S., Lahl, K. (ur.). *Endpunkte. Und Neuansätze. Geisteswissenschaftliche Annäherungen an die Dynamik von Zeitläuften*. Köln-Dunaj: Böhlau Verlag, 2001. 117–127.

- . »Umetnost in meje. O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti.« V: Muhovič, J. (ur.). *Umetnost med prakso in teorijo. Teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2001. 47–72.
- Rauch, J.. »Zerstörung der Wahrheit.« *Der Spiegel*, 40 (2. 10. 2021): 42–49.
- Rieff, P.. *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud*. New York: Harper and Row, 1966.
- Scruton, R.. *Modern Culture*. London etc.: Bloomsbury, 2000.
- . *Culture Counts. Faith and Feeling in a World Besieged*. New York: Encounter Books, 2007.
- Schapiro, M.. *Modern Art. 19th and 20th Centuries*. New York: G. Braziller, 1978.
- Sloterdijk, P.. *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- . *Kritika ciničnega uma*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Steiner, G.. *Real Presences*. London: Faber and Faber, 1989.

Summary

Postmodernism means: the courses are changing, and the topical and the non-topical, the preeminent and the trivial, the archetypal and the typical are no longer firmly locked in place. This brings changes to art and its hermeneutics, changes that are especially fundamental in the field of the identity of art. These changes are the subject of this paper. Two premises serve as points of departure for reflection on practicing and conceiving the identity of art under postmodern conditions, premises that the author views as

crucial for addressing both the issue and the problematic character of the state of affairs in this field today.

The first premise is an excerpt from Denis Dutton's *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. The excerpt is a criticism of the theoretical constituting of the concept of the identity of art in 20th century aesthetics. According to Dutton, it is questionable that the epistemology of aesthetics should only tap into the empiricism of an infinitesimally small class of borderline, excessive, and exclusive cases, and that such cases should be proclaimed the only model of identity of art. Against the background of a widespread belief that it is precisely such cases that are the highest forms of creativity, the conveyors of the most progressive ideas, and the harbingers of a new artistic paradigm, such criticism still seems strange at this point, although less and less so. This is because it is impossible to deny that Dutton's claim legitimately broaches reflection on which theoretical and practical sources of the identity of art are suitable for our time of hyper-culture, liquid identity, and the culturalization of art.

The other premise is a quote from Ingmar Bergman's 1954 essay "The Making of Film." Bergman stresses that "art lost its basic creative drive the moment it was separated from worship. It severed an umbilical cord and now lives its own sterile life, generating and degenerating itself." While Bergman's films now form part of the undisputed film canon, his statement contains something strange and incomprehensible for globalized culture and art. The latter try to base the identity of art on a denial of any connection with a transcendental order. Bergman's proposition thus raises challenging questions, sensitive for the late-modern era, but in reality quite fundamental: What is the identity of art actually based on today? What are the consequences and perspectives of the fact that contemporary culture wants to remain cult-less by its own will, and its art clock without transcending clock hands? And does this really lead to a non-culture which is inherently unstable, as demonstrated by Philip Rieff in his famous work *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith after Freud?*

Jurij Selan

Dvojna narava hipotetične umetnosti v filozofiji umetnosti in sodobni umetniški praksi

The Dual Role of Hypothetical Art in the Philosophy of Art and Contemporary Art Practice

Sinopsis

Prispevek obravnava dvojno vlogo hipotetične umetnosti. V filozofiji umetnosti se hipotetična umetnost pojavlja kot miselni eksperiment, s katerim umetnostni teoretik preizkusi umetnostno teorijo, v sodobni umetniški praksi pa kot miselni eksperiment, s katerim umetnik »fiktionalizira« sodobnost. Avtor s tega vidika analizira fenomene Skupine Atlas, Luther Blisset in Darka Mavra.

Ključne besede: Hipotetična umetnost, konceptualna umetnost, sodobna umetnost, post-konceptualna umetnost, miselni eksperiment, aktivna fiktionalizacija, meje abstrakcije

Keywords: hypothetical art, conceptual art, contemporary art, post-conceptual art, thought experiment, active fictionalization, limits of abstraction

Uvod

V svojih preteklih razmišljanjih sem vpeljal koncept hipotetične umetnosti (Selan, *Exploring*; Selan, *Hypothetical Art*; Selan, *The Case*; Selan, *Who's Afraid*), ki sem jo definiral kot miselno kreacijo, s katero umetnostni teoretik pritegne bralca, da se aktivno, s pomočjo fiktionalizacije, vključi v razmišljanje o določeni umetnostni problematiki. Toda nadaljnja ukvarjanja s tem pojavom so me pripeljala do sklepa, da se hipotetična umetnost pojavlja tudi kot strategija v sodobni umetnosti praksi.

0 miselnih eksperimentih

»Izmišljanje« dokazov je strategija v filozofiji in teoretični znanosti, kjer ni možnosti empiričnega eksperimenta. Zato je tudi vloga hipotetičnih umetnin v umetnostni teoriji oz.

filozofiji umetnosti smiselno presojati v odnosu do miselnih eksperimentov v znanosti.

Miselni eksperimenti se soočajo z dvema izzivoma (De Mey): prvi je vezan na vprašanje, kaj je sploh izvor znanja v miselnih eksperimentih; drugi pa na vprašanje, kakšna je dokazna vrednost miselnih eksperimentov.

Problematiko miselnih eksperimentov lahko reflektiramo z različnih zornih kotov. Z vidika hipotetične umetnosti so relevantni naslednji trije: problem logične argumentacije na osnovi miselnih eksperimentov, problem miselnih eksperimentov kot možnih svetov in problem miselnih eksperimentov kot literarnih fikcij.

1. Z vidika logičnega sklepanja imajo miselni eksperimenti paradokсно dvojno naravo, saj so hkrati (kvazi)eksperimenti in argumenti (Häggqvist; De Mey). Po eni strani je miselni eksperiment zastavljen na način, ki je dozdevno podoben realnemu eksperimentu, kar pomeni, da vsebuje detajlni opis imaginarne eksperimentalne situacije, ki opisuje podrobnosti, ki so irelevantne za generalizacijo. Po drugi strani pa miselni eksperiment vsebuje interpretacijo, ki dozdevno sledi logični argumentaciji s pomočjo indukcije (Norton, *Are*; Norton, *Thought*). Toda, ker ima logično sklepanje na osnovi indukcije samo določeno stopnjo verjetnosti, iz tega sledi ključno vprašanje, to je, kako trdni in prepričljivi so miselni eksperimenti kot induktivni dokazi (Hurley 47–50).

Miselni eksperimenti za razliko od pravih eksperimentov nimajo zunanega vira informacij, pač pa izhajajo le iz predhodnega izkustva in predhodnega teoretičnega znanja (Irvine). Torej temeljijo na teoriji, ki jo šele poskušajo dokazati. Zato je glavna nevarnost ta, da lahko zaidejo v krožni argument, ki predpostavlja resničnost tistega, kar šele skuša dokazati. Miselni eksperimenti se tej nevarnosti izognejo tako, da pridobijo dokazno pomembnost in veljavnost (McAllister), ki izhaja iz njihove dvojne narave. Miselni eksperiment pridobi dokazno pomembnost samo takrat, ko je opisan na način, ki se zdi neodvisen od teorije.

Ko nato rezultat, ki je dozdevno neodvisen od teorije, interpretiramo v okviru teorije v skladu z načeli logične argumentacije, miselni eksperiment pridobi argumentacijsko moč in prepričljivost, ter postane dokazno pomemben (De Mey). To je tudi razlog, zakaj miselni eksperiment izgubi svojo dokazno moč, če iz njega odstranimo kvazi-eksperimentalni opis in ga reduciramo izključno na logično argumentacijo.

2. Možni svetovi razširjajo semantično razsežnost propozicij na različne modalnosti, kot so nujnost, možnost in naključnost (Menzel). Če je naš svet samo eden (to je dejanski) izmed možnih svetov (Lewis), iz tega izhajajo propozicije različnih modalnih vrednosti: možne (resnične v vsaj enem možnem svetu), nemogoče (napačne v kateremkoli možnem svetu) in naključne (resnične v nekaterih in napačne v drugih možnih svetovih). Problematika možnih svetov je posebej relevantna za tiste miselne eksperimente, ki so očitno nemogoči v našem dejanskem svetu, toda nam o njem vseeno lahko povejo nekaj relevantnega. S tem ko taki miselni eksperimenti raziskujejo informacijske praznine v našem znanju o realnosti in jih zapolnijo s presenetljivimi dejstvi, nam ponudijo relevantni uvid v realni svet (De Baere). To je pogosto značilno za znanstveno fantastiko, saj naslavlja tehnološke, fizikalne, biološke, evolucijske, etične, religiozne, politične in druge dileme v možnih svetovih, z namenom, da nas prisili v razmislek o svetu, v katerem živimo (Carroll).

3. Očitno je v miselnih eksperimentih težko postaviti mejo med logičnim dokazovanjem in literarnim prepričevanjem. To pa nas pripelje do razumevanja miselnih eksperimentov v okviru literarne fikcije (Davies). Miselni eksperimenti namreč pridobijo svojo razlagalno moč s tem, ko konstruirajo prepričljivo in zanimivo zgodbo. Način pripovedovanja torej ni samo sredstvo komunikacije, pač pa ima pomembno vlogo v tem, da nas prepriča v moč in prepričljivost logične argumentacije na osnovi miselnega eksperimenta. Tako kot literarna fikcija nas tudi miselni eksperimenti zapeljejo v »kaj-če« igro (Ludwig), ki nas vodi v to, da spoznanja iz fiktivnega sveta prenesemo tudi v realni svet (Fine).

Dantov svet hipotetične umetnosti

Hipotetične umetnine v filozofiji umetnosti imajo podoben namen kot miselni eksperimenti v znanosti: služijo kot dokazi za teorijo umetnosti.

Hipotetične umetnine v najbolj razdelani obliki srečamo v umetnostni teoriji Arthurja C. Danta. Da bi razumeli Dantovo hipotetično umetnost, moramo razumeti teorijo, ki je v ozadju. Za ta namen naj vpeljem eno izmed hipotetičnih umetnin Kendalla L. Waltona. V svojem slavnem eseju o kategorijah umetnosti (Walton), Walton s

hipotetičnimi umetninami, ki jih imenuje *guernice* – gre za serijo umetnin v fiktivnem svetu, ki izgledajo kot Picassova *Guernica*, vendar so narejene v obliki različnih reliefov –, ponazori dve ravni dojetanja umetnin: filozofsko (zakaj nekaj obravnavamo kot umetnino) in estetsko raven (kako se nekaj, kar obravnavamo kot umetnino, estetsko razlikuje od nečesa, kar ni smatrano kot umetnina). Z ozirom na ti dve ravni Walton razlikuje standardne, variabilne in kontra-standardne lastnosti umetnin. Odnos med standardnimi in variabilnimi lastnostmi naslavlja estetika, odnos med standardnimi in kontra-standardnimi lastnostmi pa filozofija umetnosti.

Standardne in variabilne lastnosti tvorijo tradicionalno mišljenje o umetnosti v neki kulturi. Čeprav so lahko v primeru nekaterih umetniških del variabilne lastnosti z estetskega vidika šokantne in nezaslišane, ne vplivajo na naše dojetanje tega, ali nekaj je ali ni umetnost. Čeprav je bila Picassova slika *Les Femmes d'Alger (O. J.)* v svojem času estetsko nezaslišana, je bila še vedno slika in zato neproblematična z vidika standardnih lastnosti, pač pa samo z vidika variabilnih lastnosti. Bila je problematična umetnina, ne pa problematična kot umetnina. V nasprotju s tem pa Duchampove *Fontane* zaradi kontra-standardnih lastnosti v tistem času ni bilo mogoče vrednotiti v skladu s standardnimi lastnostmi umetnosti, saj ni bila samo anti-estetska, pač pa je zrušila samo temeljno tradicionalno idejo o tem, da mora umetnost ustvarjati estetske objekte. Šele, ko je umetnost takšne kontra-standardne lastnosti *Fontane* integrirala v standardne kategorije, je tudi *konceptualna* umetnost postala del umetnosti (Goldie in Schellekens).

Dantov namen v odnosu do kategorij umetnosti ni estetske, pač pa filozofske narave (Danto, *The Artworld*). Danto utemeljuje, da estetske lastnosti ne morejo narediti iz »navadne stvari« umetnine in niso bistvene lastnosti umetnine. Kot dokaz za to Dantu služi konceptualna umetnost, ki naj bi razkrila, da lahko umetnina nastane le v interpretaciji v nekem umetnostnem svetu – torej v kontekstu kompleksnih družbenih in kulturnih okoliščin, v okviru katerih nekaj sprejmemo kot umetnost. To ponazori z enačbo: $I(o) = W$. Enačba pove, da je interpretacija (I) funkcija, ki transformira materialni objekt (o) v umetnino (W) (Danto, *The Transfiguration*). Iz tega po Dantu sledi, da lahko dve različni interpretaciji spremenita dva identična materialna objekta v dve različni umetnini.

Čeprav Dantova motivacija izhaja iz konceptualne umetnosti, pa skuša Danto svojo definicijo umetnosti generalizirati na vso umetnost v zgodovini. V hegeljanski maniri torej poskuša v umetnosti utemeljiti *esencializem* (Kelly). In prav s tem namenom v svojo teorijo vpelje hipotetične umetnine – z njimi želi bralca prepričati, da je mogoče njegovo definicijo umetnosti generalizirati na vso umetnost v zgodovini.

Dantove hipotetične umetnine igrajo pomembno vlogo v procesu *induktivne generalizacije*, s pomočjo katere Danto

izpeljuje svojo esencialistično tezo. Konceptualne umetnine, kot sta Duchampova *Fontana* in Warholove *Brillo škatle*, ki ju Danto sicer uporabi kot kronski dokaz za svojo teorijo, imajo namreč omejen doseg posplošitve. Če bi namreč Danto naredil generalizacijo samo na primeru konceptualnih umetnin, bi ga to pripeljalo v logično zмотo prehitre posplošitve, v katero vodi induktivna generalizacija, ki temelji na premajhnem naboru dokazov (Gardiner). Zato mora Danto razširiti historično raznolikost umetnin, s katerimi lahko podkrepi svojo esencialistično tezo.

Kako Danto to doseže?

Dantovo hipotetično umetnost lahko vidimo kot mešanico zgoraj podanih vidikov miselnih eksperimentov: logične argumentacije, ustvarjanja možnih svetov in prepričevanja skozi literarno fikcijo.

Enako kot miselni eksperimenti ima tudi proces konstruiranja hipotetičnih umetnin dve ravni: (kvazi)eksperimentalno in argumentacijsko. Najprej mora umetnostni teoretik hipotetično umetnino prefinjeno oblikovati kot prepričljivo instanco umetnosti, ki bralca prepriča, da ji lahko zaupa na enak način kot zaupa realnim umetninam. Šele nato, ko se vzpostavi to zaupanje, pa lahko hipotetična umetnina stopi na naslednjo raven, kjer se vključi, skupaj z ostalimi hipotetičnimi umetninami, v proces induktivne generalizacije, s katero umetnostni teoretik svojo teorijo generalizira na razlago vse umetnosti.

Danto historični nabor hipotetičnih umetnin, ki potrjujejo njegovo esencialistično tezo, formira na različne načine.¹ Poglejmo si zgolj en pomenljiv primer:

Zamislimo si, da v povezavi z nekim predmetom, ki izgleda kot slika, in nas spontano gane, ker verjamemo, da je naslikan – kot na primer Rembrandtova slika *Poljski jezdec*, v kateri je prikazan jezdec na poti v neznanu – v nekem trenutku presenečeni spoznamo, da v resnici sploh ni naslikan, pač pa je zgolj posledica tega, da je nekdo odvrnil veliko količino barve v centrifugo in jo zavrtil, barva pa je naključno pljusnila na platno v smislu poglejmo, kaj se bo zgodilo. (Danto, *The Transfiguration* 31)

To hipotetično umetnino lahko poimenujem *Poljski jezdec iz centrifuge*. Očitno gre pri njej za prebrisano pripovedovano »kaj-če« igro. Čeprav je premisa te hipotetične umetnine izredno malo verjetna v realnem svetu, nas Danto s svojo zvito pripovedjo prepriča, da ji *zaupamo*. S tem pa nas tudi induktivno prepriča, da njegova teza ne velja zgolj za konceptualno umetnost, pač pa tudi širše – tudi za umetnost v času Rembrandta in posledično morda celo za vso umetnost.

Poraz konceptualne umetnosti

S hipotetičnimi umetninami, kot je *Poljski jezdec iz centrifuge*, Danto torej razširja historično raznolikost dokazov, zato da naredi induktivno posplošitev bolj verjetno. Toda takšna razširitev dokaznega gradiva je problematična, to pa predvsem zato, ker že v osnovi temelji v pomanjkljivem razumevanju konceptualne umetnosti.

V umetnostni teoriji velja, da se je konceptualna umetnost vzpostavila kot miselni eksperiment z namenom, da bi pretresla meje tradicionalne umetnosti. To je bil cilj *čiste* anti-estetske konceptualne umetnosti, kot sta jo definirala Joseph Kosuth in gibanje Art & Language (Osborne 664) ter se je izrazil v LeWittovem temeljnem tekstu konceptualne umetnosti *Paragraphs on Conceptual Art* (LeWitt). Cilj tako zastavljene konceptualne umetnosti ni bil v tem, da bi pretresla zgolj variabilne (estetske) lastnosti umetnosti, pač pa da bi redefinirala njene standardne (filozofske) lastnosti in s tem postavila pod vprašaj temeljni kriterij, kaj sploh velja za umetnino (Schellekens).

Vendar se je manifest *čiste* konceptualne umetnosti izkazal za utopijo. Kot opozori Peter Osborne, je neuspeh konceptualne umetnosti pokazal na nekoherentnost v tem, kako konceptualna umetnost razume samo sebe (Osborne). Vendar je ta poraz, kot ugotavlja Michael Kelly, v resnici prišel »na srečo«, saj je preprečil konceptualni umetnosti, da bi uničila samo sebe (Kelly 43). Preprečil je namreč, da bi se konceptualna umetnost razpustila v filozofijo. Bil je torej zgolj poraz v teoriji, ne pa umetniški poraz.

Po Elisabeth Schellekens je prepričanje, da konceptualna umetnost ne zahteva neposrednega osebnega izkustva estetskih lastnosti umetniškega medija, le na videz pravilno, saj tudi konceptualna umetnina v resnici zahteva intimen odnos s samo idejo – zahteva »osebno neposredno izkušnjo ideje, ki je ključna za umetniško delo« (Schellekens 86). Tisto, kar razlikuje konceptualno umetnost od filozofije, je prav to, da konceptualni umetnik, za razliko od filozofa, ideje ne le posreduje, pač pa jo *instancira* (ang. *instantiate*), to pomeni, da »uspe nekaj, kar je kot filozofska trditev precej prozaično, spremeni v nekaj izkustvenega« (Schellekens 81). To pa postavi pomembnost ideje v konceptualni umetnosti v povsem novo luč. Ideje v konceptualni umetnosti ne le razumemo, pač pa jo tudi izkusimo. Kot ponazori Jeffrey Strayer, se je Duchamp odločil *instancirati* idejo readymadea tako, da je za ta namen izbral različne objekte. Torej so se tudi tovrstna na prvi pogled *čista* konceptualna dela morala »materializirati v takih objektih, da lahko razlikujemo, na primer, med *Fontano* in *Stojalom za steklenice*, s tem da razlikujemo med zaznavnimi objekti, s katerimi te umetnine identificiramo« (Strayer, *Subjects* 107). Tendence k dematerializaciji in deestetizaciji v konceptualni umetnosti torej pomeni zgolj to, da medij sam nima takšne estetske vrednosti kot v tradicionalni umetnosti, toda še vedno je ključnega pomena za izkustvo ideje.

¹ Podrobneje to analiziram kot različne vrste hipotetičnih umetnin v Selan, *The Case*.

Poraz konceptualne umetnosti je torej razkril, da se užitek v estetski izkušnji pojavi tudi v konceptualni umetnosti in da njena tendenca k dematerializaciji zato v resnici sploh ne implicira nepremostljivega filozofskega razkoraka med konceptualno umetnostjo in tradicionalno umetnostjo. Vloga medija v procesu izkustva konceptualne umetnosti je namreč prav tako pomembna kot v katerikoli drugi umetnosti, saj ima prav medij nalogo, da sproži kognitivni proces, v katerem se osebno vpletemo v odnos z idejo (Schellekens 83). Torej tako kot tradicionalna umetnost ni prepričljiva, če je medij slabo izbran in je ideja slabo artikulirana, enako velja tudi za konceptualno umetnost (Schellekens, opomba 12).

Po Jörgu Heiserju (Heiser, *Emotional*; Heiser, *All of a Sudden*) se prav zaradi takšne izkustvene in estetske vrednosti konceptualna umetnost tesno povezuje s tipom umetnosti, ki se zdi na prvi pogled njeno očitno nasprotje – z romanticizmom. Kot primer daje film *Poljub* Andyja Warhola (1964), ki je Heiserja spodbudil k temu, da je oblikoval termin »romantični konceptualizem«:

Ko sem pred leti prvič videl *Poljub*, sem bil presenečen, kako je čuten ... Predpostavljaj sem namreč, da gre zgolj za koncept, ne za pravo poljubljanje ... po eni strani se sicer zdi, da se Warholov *Poljub* sklada s tem, kar naj bi veljalo za konceptualno umetnost. Toda po drugi strani gre za nepozaben občutek blaženosti, ki se preliva preko rigidne konceptualne izvedbe. (Heiser, *Emotional*)

Z uporabo paradoksnega termina »romantični konceptualizem« Heiser torej sugerira, da je prav materialni medij tisti, ki naredi konceptualne umetnine ne le mentalno zanimive, pač pa tudi emocionalno bogate.

Poraz konceptualne umetnosti je imel odločilen vpliv na sodobno umetnost, ki jo moramo, kot ugotavlja Osborne, razumeti kot »post-konceptualno umetnost« prav v smislu, da jo bistveno definira prepoznanje poraza konceptualne umetnosti, torej »zgodovinski prehod konceptualne umetnosti od ideje absolutnega anti-estetskega do prepoznanja lastnega neizogibnega piktorializma« (Osborne 666). Da bi presegel tradicionalni dualizem med konceptualnim in estetskim ter prišel do razumevanja, ki je bolj ustrezno za sodobno umetnost, se Osborne, podobno kot Heiser, obrne proti romanticizmu in oživi »romantično ontologijo umetniškega dela«. V njej estetski vidik predstavlja nujni čutni pogoj umetnosti, toda njegova pomembnost ni ekskluzivna, pač pa jo je potrebno vselej presojsati »v kontekstu zgodovinsko spreminjajočega se odnosa med estetskim in ostalimi – kognitivnim, semantičnim, socialnim, političnim in ideološkim – vidiki umetniškega dela. Ravnesje in pomen tega odnosa pa bo različen v različnih vrstah umetnosti« (Osborne 661).

Meje umetnosti

Poraz konceptualne umetnosti razkriva tudi zanimiv paradoks v hipotetični umetnosti.

V iskanju meja abstrakcije Jeffrey Strayer pokaže, da je tudi konceptualno najbolj abstrahirana umetnost odvisna od zamejenega oz. izločenega objekta, ki se razlikuje od nečesa drugega. Sicer sploh ne bi bilo nobenega umetniškega dela, o katerem bi lahko govorili, ga interpretirali in ovrednotili. Tako zamejitev Strayer imenuje *javni zaznavni objekt*. Ko subjekt zagleda in identificira tak objekt kot umetniško delo, iz tega nastane *umetniški kompleks* (Strayer, *Essentialist* 9; Strayer, *Subjects* 3).

Strayerjev izraz »javni zaznavni objekt« (ang. *public perceptual object*) je potrebno razumeti v najširšem in najbolj abstraktnem možnem smislu, kar pomeni, da je na najbolj zunanjih mejah umetnosti mogoče kot umetnine identificirati tudi ne-utelešena dela. Toda tudi v tem primeru mora identifikacija »temeljiti na vsaj eni zaznavni entiteti, v kateri je mogoče nameravano identifikacijo narediti razumljivo« (Strayer, *Subjects* 110). To pomeni, da se mora nanašati na nekaj zaznavnega, in obstajati vsaj na skrajni zunanji meji umetnikove in gledalčeve zavesti:

Ni si mogoče zamisliti umetnine, ki ne bi bila v odnosu do zavesti. Zavedanje je nujni pogoj tako z vidika umetnikovega vpliva na identiteto umetnine kot tudi z vidika subjektivega razumevanja te identitete. (Strayer, *Subjects* 171–72)

Zavest sama je torej najbolj abstrakten izmed vseh medijev. V primeru, ko se umetnina zanaša izključno na zavest, je taka umetnina idejna (ang. *ideational*), kar pomeni, da nima drugih lastnosti kot tistih, ki jih pridobi skozi razumevanje in pri katerih je zavest edini medij. V primerih tovrstnih umetnin identiteta umetniškega dela temelji izključno na rabi besednega jezika, ki izloči in vpliva na njegovo umetniško identifikacijo. Po Strayerju je lahko torej besedni jezik sam zase, brez vsakršne manifestacije v umetniškem objektu, medij vizualne umetnosti, saj omogoča identifikacijo umetnine.

Strayer uporabi kot primer za ponazoritev svoje teze delo Roberta Barrya, ki je materialno skrajno minimalistično. V primeru Barryevega slavnega dela *All the Things I Know But of Which I Am Not at the Moment Thinking—1:36 p.m.; June 15, 1969* (1969) je zgolj besedni jezik tisti, ki umetnino indicira, saj ta umetnina sicer ne vsebuje nikakršnega objekta izvedenega v nekem mediju. Čeprav se zdi zato tako delo prototip čistega de-estetiziranega konceptualnega umetniškega dela, Strayer ugotavlja, da tudi v tem primeru obstaja medij, to je besedni jezik, ki je ključnega pomena, saj ima vlogo, da izloči, zameji javni zaznavni objekt – »objekt, ki je mišljen kot umetniško delo« (Strayer, *Subjects* 251–52).

Kako meje umetnosti, kot jih identificira Strayer, vplivajo na razumevanje hipotetične umetnosti (kot jo srečamo v Dantovi filozofiji umetnosti)? Ali to, da lahko izkustven obstoj umetniškega dela v subjektivnem umu temelji zgolj na aktu poimenovanja v besednem jeziku (kot na primer na omembi v knjigi, predavanju ipd.), pomeni, da bi bil lahko tudi »objekt«, kot je hipotetična umetnina, nekega dne obravnavan kot *prava* umetnina in bil vključen v kakšno izmed umetnostnih antologij? Morda, toda pri tem nastopi težava. Po Strayerju mora javni zaznavni objekt, s katerim se umetnina identificira, opredeliti umetnik kot avtor umetnine (Strayer, *Subjects* 39). Filozof lahko samo definira predpostavke meja umetnosti, ne more pa ustvariti umetnine na meji umetnosti. Strayer zato loči med *umetniško* in *filozofsko* identiteto umetnine. Filozofska identiteta umetnine šele izhaja iz umetniške identitete – iz javnega zaznavnega objekta, ki ga ustvari umetnik – in umetniško identiteto opredeli v odnosu do zgodovinskega, filozofskega in drugih kontekstov. Paradoks hipotetične umetnosti je torej v tem, da v njej razlika med umetniško in filozofsko identiteto ne obstoji oz. se ne vzpostavlja, saj v njej ni razlike med umetnikom in filozofom, med umetnostjo in filozofijo.

Ali to pomeni, da hipotetična umetnost transcendirata meje abstrakcije, kot jih zastavi Strayer, in zato ne more biti umetnost? Ne nujno. Hipotetično umetnost si namreč lahko razlagamo tako, da je tista, ki spremeni filozofa v *hipotetičnega umetnika* – v umetnika, kakršen bi bil filozof (kot na primer Danto), če bi se odločil, da bi postal umetnik. V tem smislu Danto kot hipotetični umetnik (v knjigi *Transfiguration of the Commonplace* je to njegov alter ego »J«) na neki način »popravlja« resnične umetnine, da bi postale filozofsko »idealne« in konceptualno »čiste«. S te perspektive bi takšne čiste in idealistične hipotetične umetnine, pa naj se zdi še tako nepredstavljivo, nekega dne res lahko obravnavali kot *resnične* umetnine in o njih prebirali znotraj Jansonove *History of Art*.

Hipotetična umetnost kot fikcionalizacija sodobnosti

Sedaj se lahko vrnem na začetno predpostavko o hipotetični umetnosti, kjer sem izhajal iz tega, da hipotetična umetnost nima nikakršnega življenja zunaj umetnostne teorije, zato ni *prava* in *resnična* umetnost. Toda, kot je pokazal Strayer, je tudi besedni jezik lahko edini nosilni medij vizualne umetnine. Zato je v tem oziru tudi Dantovo hipotetično umetnost mogoče imeti za *resnično*, ob predpostavki, da smo pripravljeni sprejeti Danta kot hipotetičnega umetnika, čeprav se predstavlja samo kot filozof.

Ker razlika med umetnikom in filozofom v hipotetični umetnosti zbledi, pa tudi ni nujno, da hipotetično umetnost omejimo zgolj na tisto »umetnost«, ki jo ustvarijo filozofi.

Ko v tem oziru premislimo prakso sodobne umetnosti, se nam hipotetična umetnost razkrije v povsem novi luči – s perspektive umetnika.

Po Osbornu je ena izmed glavnih značilnosti sodobne umetnosti *fikcionalizacija* ideje »globalnega sodobnega« (ang. *global contemporary*) kot »geopolitične fikcije« (Osborne, *Anywhere* 25). Sodobna umetnost projicira disjunktivno enotnost socialnega prostora v karseda razsežni geopolitični obliki. Globalno sodobno je torej fikcija disjunktivne enotnosti trenutnih časov, ki projicira enoten čas sedanjosti, čeprav obstajajo zgolj različni historični in geografski časi človeških življenj v *resnični* sedanjosti. V tem smislu je koncept globalnega sodobnega nekakšen miselni eksperiment, ki temelji na »kaj-če« igri, ki je ni mogoče objektivno preveriti. Gre za *hipotetično* zaposlitev našega razuma v sodobni umetnosti kot *umetnosti sodobnega* (ang. *art of the contemporary*).

Osborne najde značilen način, kako sodobna umetnost fikcionalizira sodobnost in transformira transnacionalne prostore v geopolitične fikcije, v dokumentarni umetnosti Skupine Atlas (Atlas Group), ki jo lahko vidimo kot hipotetično umetnost. V delih Skupine Atlas gre za dve vrsti aktivne fikcionalizacije: fikcionalizacijo umetniške avtoritete in kolektivizacijo umetniške forme. Prva se nanaša na *funkcijo avtorja*, saj je Skupina Atlas fiktivna skupina avtorjev, ki si jo je zamislil umetnik Walid Raad. Druga pa se nanaša na fiktivne dokumentarce te skupine, ki »nadomeščajo manjkajočo politično kolektivnost globalnega transnacionalnega« (Osborne, *Anywhere* 35). Ti dokumentarci imajo značilnosti pravih dokumentarcev in prepričujejo gledalce, da gledajo nekaj dejanskega, kljub indicem, da gre pri celoti projekta v resnici za fikcijo.

Osbornov primer Skupine Atlas je geopolitične narave. Seveda pa lahko sodobna umetnost fikcionalizira sodobnost tudi na drugačne načine, ne le skozi geopolitično fikcijo. Oba vidika aktivne fikcionalizacije, ki ju Osborne prepozna pri Skupini Atlas, pri tem značilno opredeljujeta tudi druge oblike hipotetičnih umetnin v sodobni umetniški praksi.

Kompleksne manifestacije hipotetične umetnosti v sodobni umetnosti najdemo med projekti Eve in Franca Mattes, ki sta znana tudi kot 0100101110101101.org. Mnogi njihovi projekti, v katerih izvajata potegavščine in ustvarjata lažne identitete, mejijo na hipotetično umetnost.² S tega vidika pa sta še posebej zanimiva dva projekta, ki izrazito gradita na dveh ravneh aktivne fikcionalizacije, ki ju

² Med njune projekte, ki mejijo na hipotetično umetnost, prav gotovo sodijo (Mattes, *Works*): *Vaticano.org*, v katerem sta fikcionalizirala spletno stran »Svetega sedeža«; *Nike Ground*, v katerem sta prebivalce Dunaja prepričala, da se bo Karlsplatz preimenoval v Nikeplatz; *United we Stand*, v katerem sta ustvarila fiktivno medijsko kampanjo za neobstoječ akcijski film, ki se je nato pojavila celo v ozadju nekega drugega realnega filma; *Catt*, v katerem sta na osnovi internetnega mema ustvarila delo, katerega avtor naj bi bil Maurizio Cattelan; in *Rot*, v katerem sta ponaredila skulpturo Dieterja Rotha. Leta 2009 in 2011 sta svoje delo predstavila tudi v Ljubljani. Leta 2009 kot del skupinske umetniške akcije *Re:akt* v Galeriji Škuc (*Re:akt*) in leta 2011 samostojno v Galeriji Vžigalica (*Fuck the system*).

izpostavlja Osborne. To sta projekta *Luther Blisset* in *Darko Maver*.

Luther Blisset je umetniško ime, ki so ga začeli leta 1994 uporabljati nekateri posamezni umetniki pri svojih javnih gverilskih umetniških akcijah. Ideja projekta je bila preprosta: vsak je lahko uporabil to ime in s tem postal del fiktivne umetniške identitete. »Oseba« Luther Blisset je imela celo svojo vizualno podobo (ang. *likeness*). V petih letih je ime uporabilo več sto ljudi v Italiji in Evropi, ter pod tem imenom izvedlo različne potegavščine in prevare. Na primer medijem so poročali o neobstoječih dogodkih, ugrabljali so popularne TV programe, založnikom podtaknili radikalne knjige, potvarjali umetnike itd. (Mattes, *Luther Blisset*) Namen tovrstnih akcij je bila kritika medijev: s podtikanjem ponarejenih dogodkov v medije razkrivati neprofesionalnost in nekritičnost medijskega sveta in neutemeljenost moralne panike, ki jo mediji lahko povzročijo. Ena izmed najbolj obsežnih prevar, ki jo je umetniška identiteta Luther Blisset izvedla, se je leta 1997 dogajala v Laziu v Italiji, ko so fikcionalizirali satanistično združbo. Mediji so o tem nepreverjeno poročali in ustvarili množično paniko v pokrajini, ki jo je pomirilo šele razkritje, da je v ozadju vsega medijska prevara (Blisset, *Lutherblisset*).

Umetniška identiteta Luther Blisset kot oblika hipotetične umetnosti očitno vzpostavlja dve ravni aktivne fikcionalizacije: fikcionalizacijo umetniške avtoritete in kolektivizacijo umetniške forme. Pod imenom Luther Blisset se po eni strani pod izmišljeno identiteto vzpostavlja enotna avtoriteta avtorstva, čeprav je avtorjev v ozadju več sto, in po drugi strani se vzpostavlja kolektivna umetniška forma in vtis enotnosti te forme, ki s prepričljivim ustvarjanjem »sodobnosti« prevara medije in preko njih tudi javnost.

Še bolj velikopotezen in zaresen pa je bil projekt *Darko Maver* iz leta 1998, ki je tesno povezan tudi z Ljubljano (Mattes, *Darko Maver*). Kot slikovito opisuje Benedetta Ricci, je leta 1998 začelo po evropski alternativni umetnostni sceni krožiti ime Darko Maver (Ricci). Šlo naj bi za skrivnostnega srbskega performerja, o katerem so krožile nekatere življenjepisne informacije. Rojen naj bi bil leta 1962 v Krupnju v Srbiji, študiral naj bi na Akademiji v Beogradu, a ni zaključil študija. Nato naj bi se preselil v Ljubljano (!) in od tam v Italijo. V času balkanske vojne naj bi se vrnil v domovino in v nomadskem umetniškem projektu začel beležiti krutosti, ki jim je bil priča. Začel je postavljati groteskne instalacije, ki jih je fotografsko dokumentiral pod imenom *Tanz der Spinne* (*Pajkov ples*). Njegovo delo je spominjalo na hiperrealistično izkušnjo s pridihom groze; namesto vsakodnevne banalnosti, ki jo je običajno prikazovala hiperrealistična umetnost, so njegova dela uprizarjala iznakažena telesa in odtrgane ude.

Darko Mavru je s svojim grotesknim in brutalno realističnim pristopom uspelo v enem letu postati ena izmed najbolj razvpih in šokantnih osebnosti podtalnega

umetnostnega sveta. Avgusta 1998 je bila dokumentacija *Tanz der Spinne* predstavljena v Galeriji Kapelica v Ljubljani, februarja 1999 pa je sledila razstava v Bologni, ki jo je videlo na stotine ljudi, ki so jih šokirale dokumentarne podobe performansov – originale naj bi oblasti cenzurirale in uničile. Darko Maver je s to razstavo dosegel mitično slavo na »underground« umetnostni sceni. Njegovo razvpičnost so okrepile novice, da so ga aretirali zaradi anti-patriotizma, in drugi različni članki o njem.

Mit o Darko Mavru je doživel vrh 30. aprila 1999, ko je v javnosti završala novica o njegovi smrti v zaporu v Podgorici, skupaj z novico pa se je pojavila tudi slika trupla, ki je vzbudila dodatna vprašanja, ali je šlo za umor ali za samomor kot zadnji, tragični performans. Od smrti do »kanonizacije« v svetu umetnosti je bil le še majhen korak, ki je naposled sledil na 48. *beneškem bienalu*. Darko Mavru so namreč na bienalu posvetili posthumni *hommage*, dokumentarec *The Art of War*.

Toda en dan po predstavitvi na bienalu je 6. februarja 2000 sledil popoln šok. V javnost je namreč prišla izjava, ki jo je objavil hipotetični umetnik Luther Blisset³ - vse skupaj je bila prevara!

Prevare v umetnosti sicer niso nekaj novega, vendar pa je z vidika hipotetične umetnosti Darko Maver zares poseben in kompleksen primer. Dvojna aktivna fikcionalizacija ima namreč veliko odtenkov. Kot prvo, fikcionalizacija umetniške avtoritete se dogaja na več nivojih. Izmišljen je najprej lik Darka Mavra, ki je svoje ime dobil po slovenskem profesorju kriminalistike in zaslužnem profesorju na Univerzi v Mariboru Darko Mavru (Blisset, *Lutherblisset*; Wikipedia, *Darko Maver*). Toda tudi samo razkritje, da je Darko Maver izmišljen lik, še ni dokončno razkritje, saj je to razkrila identiteta Luther Blisset, ki pa je tudi sama hipotetični umetnik. Gre pravzaprav za fikcionalizacijo avtorstva na dveh nivojih, najprej na nivoju projekta *Luther Blisset*, nato pa znotraj tega na nivoju projekta *Darko Maver*. Šele razkritje, da sta znotraj identitete Luther Blisset Eva in Franco Mattes, realna avtorja, prevaro dokončno razkrije. Kolektivizacija umetniške forme se prav tako dogaja na več nivojih. Na prvem nivoju se dogaja izmišljanje performansov, ki niso nikoli bili materializirani. Po pripovedovanju naj bi oblast cenzurirala in uničila vse sledi, ki so ostale od osmih performansov. Toda, da bi fikcionalizacija umetniške forme Darka Mavra javnost zares prepričala, se je morala materializirati, saj je le tako lahko dosegla estetsko prepričljivost »romantičnega konceptualizma«. Zato se je morala na drugem nivoju kolektivizacija umetniške forme materializirati v fragmentarnih ohranjenih dokumentarnih podobah performansov, ki so bile nato razstavljene na razstavah. Toda te fotografije so bile prav tako zvita prevara oz.

³ Izjava je objavljena na <http://www.lutherblisset.net/archive/487_en.html>. Izšla je tudi v slovenščini v zbirki Žepna (Blisset, *Velika*).

fikcionalizacija. Gledalci so namreč mislili, da so na razstavljenih fotografijah predstavljene podobe hiperrealističnih lutk, ki so bile del performansov, v resnici pa je bila realnost še bistveno bolj grozljiva – šlo je za realne podobe trupel in odtrganih delov telesa, ki sta jih avtorja prevare pridobila s spletne strani rotten.com. Gledalci so bili z razstavami dokumentarnih fotografij torej prevarani na dva načina: prvič, mislili so, da gledajo dokumentarne podobe performansov, in drugič, da gledajo hiperrealistične, in ne realne podobe trupel in odtrganih udov. Brez šokantne materializacije v dokumentarnih podobah se uspešna fikcionalizacija Darka Mavra ne bi mogla vzpostaviti, saj njegovo delo ne bi imelo doživljajske prepričljivosti – ostalo bi zgolj na ravni »filozofije«. Šele materializacija del v podobi šokantnih dokumentarnih fotografij je lahko pripeljala in kulminirala v tretji nivo kolektivizacije umetniške forme, to je na raven umetniške »posvetitve«. Ob pomoči različnih medijskih »spinov« in nenadne novice o njegovi smrti je kolektivizacija umetniške forme naposled pripeljala do »posvetitve« Darka Mavra na 48. beneškem bienalu.

Projekta *Luther Blisset* in *Darko Maver* mi omogočata reflektirati dilemo, ki sem si jo v zvezi s hipotetično umetnostjo znotraj filozofije umetnosti zastavil zgoraj. Ali lahko hipotetično umetnost obravnavamo kot *resnično* umetnost na tak način, da bi jo lahko sprejel tudi svet umetnosti in jo predstavil v svojih antologijah. Pri identiteti Luther Blisset dileme pravzaprav ni, saj, čeprav fiktivna, deluje kot zaresni psevdonim kolektiva umetnikov. Identiteto Luther Blisset umetnostni svet torej danes obravnava kot zaresnega avtorja. Projekt *Darko Maver* pa razkrije drugačen problem, kar pa je bil pravzaprav tudi njegov glavni namen. S projektom sta Eva in Franco Mattes želela pokazati, kako je umetnostni svet v resnici prepusten in kako »enostavno« ga je mogoče pripraviti, da v svoj sistem absorbira in »posveti« popolno izmišljotino. S tem ko umetnostni svet (skozi omrežje muzejev, galerij, umetnostnega trga) umetnika in njegovo delo absorbira, ga tudi homogenizira in oropa ekspresivne moči ter naposled kanonizira v »večni mir muzeja«. S tem pa naredi neškodljivega. To se je dozdevno zgodilo tudi Darku Mavru. Toda, kot v svojem razkritju opozorita avtorja, se mu v resnici ni: »Ker Darko Maver ne obstaja! Njegova dela ne obstajajo!« (Blisset, *Lutherblisset*) Ker je bil Darko Maver kot avtor in umetniška forma izmišljen, je bila tudi njegova kanonizacija v umetnostnem svetu nenamerno zgolj fiktivna. Zato je prenehala v trenutku, ko se je razkrilo, da je popolna izmišljotina. Od razkritja prevare dalje se Darko Maver torej ne more več pojavljati v umetnostnem svetu znotraj kategorije avtorstva, pač pa le znotraj kategorije umetnine, ki sta jo izvedla Eva in Franco Mattes. Luther Blisset je lahko postal resnični avtor, psevdonim v umetnostnem svetu, *Darko Maver* pa ne, lahko je postal samo realno umetniško delo, resnična prevara umetniškega dueta. Zato je pomenljivo, da Eva in Franco Mattes

Darka Mavra na svoji spletni strani navajata med »Deli«, medtem ko projekt *Luther Blisset* navajata znotraj kategorije »O avtorjih« in znotraj tega med »Sodelovanji«. Čeprav je bil *Luther Blisset* sprva zasnovan kot projekt, ki sta ga skupaj z nekaterimi sprožila avtorja, je njegova identiteta sčasoma postala psevdonim resničnega avtorstva.

Zaključek

Če je v filozofiji umetnosti hipotetična umetnost zamišljena kot miselni eksperiment, s katerim filozof testira meje neke umetnostne teorije, potem v sodobni umetnostni praksi hipotetična umetnost služi kot nekakšen miselni eksperiment, s katerim umetnik fikcionalizira in redefinira koncept sodobnosti. V obeh primerih se zdi, da predstavlja hipotetična umetnost izjemo, ki potrjujejo pravilo – to je pravilo o neobhodni nujnosti materialnosti umetnosti –, in najde svoje mesto na najbolj zunanjih mejah umetnosti.

Skupni imenovalc Dantovih hipotetičnih umetnin je relativizacija materialne narejenosti umetnine. Danto s pomočjo hipotetične umetnosti dokazuje, da tako kot v konceptualni umetnosti tudi v *vsej* ostali umetnosti estetske lastnosti ne določajo statusa umetnine.

Toda ali res lahko definiramo Rembrandtovo umetnost na enak način kot Duchampovo? Oziroma ali tudi konceptualno umetnost sploh lahko definiramo na tak način?

Kot smo videli, tudi materialnosti konceptualne umetnine ne moremo kar tako zlahka razvrednotiti. Čeprav je bila v konceptualni umetnosti prisotna tendenca po omejitvi vloge materialnosti, se je izkazalo, da potrebi po mediju tudi konceptualna umetnost ni mogla ubežati. Kot poudarja Osborne z romantično ontologijo umetnine, je odnos med estetskim in konceptualnim prisoten v katerikoli umetnosti, čeprav lahko odnos med njima in njun pomen variira in se razlikuje od umetnosti do umetnosti. Vizija »čiste« konceptualne umetnosti je sicer promovirala idejo, da je umetnina neodvisna od estetske izkušnje materialnega objekta. Toda manifest čiste konceptualne umetnosti je doživel poraz: kot poudarja Schellekens, je potrebno v konceptualni umetnosti *tudi idejo izkusiti neposredno*. Primeri najbolj kompleksnih del konceptualne umetnosti – romantičnega konceptualizma, kot to imenuje Heiser – kažejo, da tudi konceptualna umetnost zagotavlja pomenljivo prvoosebno in neposredno doživetje. To doživetje je enako *bistveno* za izkušnjo ideje v konceptualni umetnosti, kot je neposredno doživetje ključno pri najbolj občudovanja vrednih primerih tradicionalne umetnosti, kot je Rembrandtova.

Na paradoksen način pa to neobhodnost in doživljajsko pomembnost materialnosti potrjuje tudi hipotetična umetnost, ki se pojavlja v sodobni umetniški praksi. Projekti, kot je *Luther Blisset*, še bolj pa *Darko Maver*, razkrivajo, da lahko hipotetične fikcionalizacije v sodobni umetnosti

delujejo in imajo realen učinek samo v primeru, ko se prepričljivo materializirajo in dosežejo status »romantičnega konceptualizma«. Fikcionalizacija Luthra Blisset in Darka Mavra ne bi uspela brez materializacije – brez materializacije v prepričljivih medijskih potegavščinah in materializacije v šokantnih dokumentarnih podobah in razstavah. Torej lahko zaključim, da v primerih vsakršne velike, pa naj bo to tradicionalne, konceptualne ali celo hipotetične umetnosti, izkušnja materialne kompleksnosti ni samo *kontingentna*, pač pa *bistvena* za doživetje (ideje) umetniškega dela. ■

Literatura

- »Darko Maver.« *Wikipedia*. Splet. 10. 11. 2021. <https://sl.wikipedia.org/wiki/Darko_Maver>
- »Fuck the Systsem.« *Aksioma*. Splet. 10. 11. 2021. <<https://www.aksioma.org/system/>>
- »RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting.« *Aksioma*. Splet. 10. 11. 2021. <<http://reakt.aksioma.org/skuc/index.html>>
- Blisset, Luther. »Lutherblisset.« *Lutherblisset.net*. Splet. 10. 11. 2021. <http://www.lutherblisset.net/archive/487_en.html>
- . *Velika umetniška potegavščina*. Ljubljana: Založba CF, 2001.
- Carroll, Noël. »Science Fiction, Philosophy and Politics: Planet of the Apes as a Thought Experiment.« *Ethical Perspectives* 20.3 (2013): 477–93.
- Danto, Arthur C. »The Artworld.« *The Journal of Philosophy* 61.19 (1964): 571–84.
- . *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Davies, David. »Thought Experiments and Fictional Narratives.« *Croatian Journal of Philosophy* 7.1 (2007): 29–45.
- De Baere, Benoit. »Thought Experiments, Rhetoric, and Possible Worlds.« *Philosophica* 72 (2003): 105–30.
- De Mey, Tim. »The Dual Nature View of Thought Experiments.« *Philosophica* 72 (2003): 61–78.
- Fine, Arthur. »Science Fictions: Comment on Godfrey-Smith.« *Philosophical Studies* 143.1 (2009): 117–25.
- Gardiner, John H. *The Making of Arguments*. Charleston: Biblio-bazaar, 2008.
- Goldie, Peter in Schellekens, Elisabeth. *Who's Afraid of Conceptual Art?* New York: Routledge, 2010.
- Häggqvist, Soren. *Thought Experiments in Philosophy*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1996.
- Heiser, Jörg. »All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art. An Interview with Jörg Heiser.« *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2.1 (2008). <www.artandresearch.org.uk/v2n1/heiser.html>
- . »Emotional Rescue: Jörg Heiser on Romantic Conceptualism.« *Frieze* 72 (2002). Splet. 10. 11. 2021. <<https://frieze.com/article/emotional-rescue/>>
- Hurley, Patrick J. *A Concise Introduction to Logic*. Belmont: Wadsworth Publishing, 2000.
- Irvine, Andrew D. »Thought Experiments in Scientific Reasoning.« *Thought Experiments in Science and Philosophy*. Ur. Tamara Horowitz in Gerald Masez. Savage: Rowman and Littlefield, 1991. 149–65.
- Kelly, Michael. »Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art.« *History and Theory* 37.4 (1998): 30–43.
- Lewis, David K. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- LeWitt, Sol. »Paragraphs on Conceptual Art.« *Artforum* 5.10 (1967): 79–83.
- Ludwig, Kirk. »Thought Experiments and Experimental Philosophy.« *Routledge Companion to Thought Experiments*. Ur. Michael T. Stuart, Yiftach Fehige in James Robert Brown. New York: Routledge, 2016. 385–405.
- Mattes, Eva in Franco. »Darko Maver.« *0100101110101101.org*. Splet. 10. 11. 2021. <<https://0100101110101101.org/darko-maver/>>
- . »Eva & Franco Mattes.« *0100101110101101.org*. Splet. 10. 11. 2021. <<https://0100101110101101.org>>
- . »Luther Blisset.« *0100101110101101.org*. Splet. 10. 11. 2021. <<https://0100101110101101.org/luther-blisset/>>
- . »Works.« *0100101110101101.org*. Splet. 10. 11. 2021. <<https://0100101110101101.org/works/>>
- McAllister, James W. »The Evidential Significance of Thought Experiments in Science.« *Studies in History and Philosophy of Science Part A* 27. 2 (1996): 233–50.
- Menzel, Christopher. »Possible Worlds.« *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (zima 2017). Splet. 10. 11. 2021. <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/possible-worlds.>>
- Norton, John. »Are Thought Experiments Just What You Thought?« *Canadian Journal of Philosophy* 26, št. 3 (1996): 333–66.
- . »Thought Experiments in Einstein's Work.« *Thought Experiments in Science and Philosophy*. Ur. Tamara Horowitz in Gerald Masez. Savage: Rowman and Littlefield, 1991. 129–48.
- Osborne, Peter. »Art Beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art.« *Art History* 27.4 (2004): 651–70. <<https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2004.00442.x>>
- . *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.
- Ricci, Benedetta. »The Mysterious Case Of Darko Maver. Or The Many Deaths Of This Most Elusive of Artists.« *Artland*. Splet. 10. 11. 2021. <<https://magazine.artland.com/the-mysterious-case-of-darko-maver-or-the-many-deaths-of-the-most-elusive-of-artists/>>
- Schellekens, Elisabeth. »The Aesthetic Value of Ideas.« *Philosophy and Conceptual Art*. Ur. Peter Goldie in Elisabeth Schellekens. Oxford: Oxford University Press, 2007. 71–91.
- Schneider, Susan. *Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Selan, Jurij. »Exploring the Method of Hypothetical Artwork Modelling: Case of the Primary Colours Fallacy.« *Leonardo* 43.3 (2010): 314–15.
- . »Hypothetical Art and Art Education: The Educational Role of the Method of Hypothetical Artwork Modelling.« *CEPS Journal* 1.2 (2011): 59–72.
- . »The Case of Hypothetical Art: From Philosophy of Art to Contemporary Art Practice.« *Australian and New Zealand Journal of Art* 20.2 (2020): 173–88.
- . »Who's Afraid of Picasso's Tie, or Do You See the Catch in Hypothetical Art?« *Leonardo* 41.5 (2008): 536–37.

Strayer, Jeffrey. »Essentialist Abstraction.« *Aesthetics – American Society for Aesthetics (ASA) Newsletter* 33.2 (2013): 8–11.

---. *Subjects and Objects: Art, Essentialism, and Abstraction*. Leiden: Brill, 2007.

Walton, Kendall L. »Categories of Art.« *The Philosophical Review* 79.3 (1970): 334–67.

Summary

The article discusses the dual role of hypothetical art in the philosophy of art and contemporary art practice. In the philosophy of art, hypothetical art emerges as a thought experiment, used by an art theoretician to illustrate and test out art theory. Taking Arthur C. Danto's hypothetical art as an example, the author shows the defeat of conceptual art in the direction of a pure and radical de-aestheticisation. The paradoxical term "romantic conceptualism", which the author summarises following Jörg Heiser, suggests that it is the material medium that makes conceptual artworks not only intellectually interesting but also emotionally rich. Based on the defeat of conceptual art, contemporary art forms itself as post-conceptual art and thus as one of the ways to project and critically appreciate contemporane-

ity through the process of active fictionalisation. Active fictionalisation can also be seen as hypothetical art within contemporary art practice. Thus, if in the philosophy of art, hypothetical art serves as a thought experiment used by the art theoretician to test out the limits of art theory, then in contemporary art practice, hypothetical art serves as a thought experiment used by the artist to "fictionalise" and redefine the concept of contemporaneity. From this point of view, the author analyses the artistic phenomena of the Atlas Group, Luther Blissett and Darko Maver. In these cases, active fictionalisation is established on two levels: on the level of the fictionalisation of artistic authority and on the level of the collectivisation of the art form. The first refers to the fictional function of the author, the second to the fictional artworks that "deceive" the media and the art world. In this way, hypothetical art paradoxically confirms the necessity and experiential significance of materiality revealed by the defeat of conceptual art. Projects such as Luther Blissett and Darko Maver show that hypothetical fictionalisations in contemporary art can only work and have a real impact if they convincingly materialise and achieve the status of "romantic conceptualism". In this way, hypothetical art also confirms that the experience of material complexity in all great art, whether traditional, conceptual or, indeed, hypothetical, is not only contingent but essential to the experience (idea) of the artwork.

Janez Strehovec

Trajnostna umetniška storitev

Sustainable Art Service

Sinopsis

Zahteve po trajnostnem razvoju so izziv tudi za sodobno umetnost, ki je postavljena pred alternativo, kako ob trajnostni, ekološki paradigmi, ki vključuje številna omejevanja, ohraniti umetniško posebnost, za katero so bistveni svobodna izbira, različnost oblik, pristopov in gibanj ter ignoriranje omejitev in prepovedi. Ekološka umetnost z nizkoogljično sledjo ali brez nje je le eden izmed odgovorov na pobude, ki prihajajo v umetnost od zunaj, kajti v umetnosti so tudi avtonomne tendence v smeri okolju prijaznih, energijsko varčnih storitev, ki so se pojavile že veliko pred sedanjim splošnim trendom v smeri ekološkega. Ob eksplicitno eko umetnosti soobstajajo tudi implicitni, pogosto zelo subtilni umetniški projekti, ki so nastali mimo pozivov po trajnostnem razvoju. V tem besedilu opozarjamo na nujnost, da se v sodobni umetnosti ob zahtevah po brezogljičnosti upoštevajo tudi druge (družbene, politične, mirovniške in ekonomske) pobude, ki spodbujajo etičnost, nenasilje in tolerantnost.

Ključne besede: umetniška storitev, umetnost kot raziskovanje, družba znanja, ne-samo-umetnost, ne-samo-znanost, trajnostna umetnost, nerepresivna družba, umetniška država

Keywords: art service, art as research, society of knowledge, not-only-art, not-only-science, sustainable art, non-repressive society, art state

Uvod

Lahko umetnost prispeva k trajnostnem razvoju, ki ni samo modno geslo, ampak naloga, postavljena pred človeštvo, da bi ustavilo katastrofalni trend okoljskega onesnaževanja? Je lahko pri tej nalogi umetnost eno ključnih orodij, in ne samo področje, ki zaznava in ilustrira probleme, h katerim bistvene rešitve prispevajo znanost, tehnologija in politika? Je umetniški raziskovalni pristop model tudi za pristope na drugih področjih, ki so prisiljena kombinirati analizo s holističnimi pogledi in eksistencialnim izkustvom? Lahko

prispeva umetnost k odgovorni potrošnji, ki jo spodbuja 12. cilj agende OZN o trajnostnem razvoju, in pri tem uporablja okolju prijazne oblike umetniškega turizma?

To besedilo se usmerja k pozitivnim odgovorom na ta vprašanja, ki po obsegu daleč presegajo prostor tega članka, zato so v njem izpostavljene le tiste posebnosti umetnosti, ki so kompatibilne s poglobitnimi zahtevami trajnostnega razvoja. Pri tem je v izhodišču razumevanje umetnosti kot kognitivne umetniške storitve in kot posebnega raziskovanja, ki je komplementarno znanstvenemu in katerega rezultati so inovacije, ki prispevajo k razvoju družbe znanja, za katero je bistveno tudi sodelovanje umetnosti in znanosti. Za družbo znanja (Castelfranchi; Strehovec, *Contemporary: 3*) je danes nujno, da predpostavlja ozaveščenost o okoljski problematiki. Vedno je v izhodišču neki problem, izziv, nedoločeno mesto, konflikt, ki spodbuja aktivnosti reševanja problemov in odstranjevanja konfliktov; umetniška storitev je eden izmed odgovorov na takšno stanje. Takšna umetnost vključuje raziskovanje, ki je komplementarno raziskovanju na drugih področjih in ni manj pomembno od njega.

Umetniška storitev je procesna in ni nujno, da se konča s fizičnim izdelkom (Virno). Lahko je performans, prav tako pa je lahko organizirana kot zgodba ali aplikacija. Je delo enega avtorja, skupine avtorjev ali pa je rezultat sodelovanja ekspertov z različnih področij, ki jih angažira glavni avtor. Predvsem v digitalni in večmedijski umetnosti prihaja do sodelovanja umetnika in programerja, umetnika in znanstvenika ter umetnika in astronavta (npr. Kacov projekt *Inner Telescope*, 2017). Storitev kot zgodba je bistvena za umetnost, kajti zgodba, modificirana v različnih zgodovinskih obdobjih, se osredotoča na junaka in s suspenzom povezan zaplet ter praviloma vključuje fiksijske učinke. Junak se je v sodobni, še posebno digitalni umetnosti in video igrah spremenil v prvo osebo in uporabnika interaktivnih okolij. Pri digitalni umetnosti je prav zgodba tista, ki prinaša presežek, podobno velja tudi za aktivistično umetnost, ki brez zgodbe in utopičnih učinkov ostaja politična agitacija, ki lahko dopolnjuje strankarske aktivnosti.

Umetniška storitev predpostavlja izvajalce (umetnike, soavtorje in sodelavce z drugih področij), ob njej pa se

postavlja tudi vprašanje naročnika kot tistega, ki naroča prav takšno storitev. V sedanjosti bi težko govorili o praviloma enem, in sicer fizičnem naročniku, mecenstvo v tradicionalni obliki ne obstaja več, funkcijo naročnika zato prevzemajo razpisi in pozivi, ki jih razpišejo umetnostne ustanove. Pri politični umetnosti prevzemajo vlogo naročnika tako civilnodružbene kot poklicne politične ustanove, medtem ko pri znanstveni umetnosti spodbujajo nastanek ustreznih projektov festivali z nagradami (recimo *Ars Electronica*) in inštituti, ki spodbujajo sodelovanje umetnikov in znanstvenikov (recimo umetniški program ženevskega inštituta Cern in Siemensov umetniški program).

Pod znamenjem »ne-samo«

V času novih družbenih in kulturnih paradigem, povezanih z informacijsko družbo, trajnostnim razvojem, tehnologijo veriženja blokov, umetno inteligenco in nadzornim kapitalizmom (Zuboff), se srečujemo z umetniškimi deli, ki sodijo na področje ne-samo-umetnosti; zanjo je bistveno, da predpostavlja spremembo funkcij avtonomne in praviloma estetske moderne umetnosti. Sodobna postestetska (Heidegger; Bernstein; Andrews; Strehovec, *Contemporary*) in ne avtonomna umetnost opravlja vrsto funkcij, med katerimi je poznana, estetska le ena izmed njih, na kar je opozarjal Walter Benjamin v eseju o umetniškem delu v času, ko se ga lahko tehniško reproducira. V 21. stoletju so umetniški funkciji komplementarne politična, znanstvena, raziskovalna in ekonomska funkcija. Funkcije in lastnosti, ki so bile nekdanje skupne umetnosti, pa v sedanjosti prevzemajo druga področja, od mode in športa do medijev in politike; vsa ta področja se estetizirajo (Welsch).

Umetniška storitev se umešča na presečišče področij, kar pomeni, da se povezuje z neumetniškimi (kulturnimi) vsebinami. Rezultat so hibridne umetniške storitve, ki vključujejo:

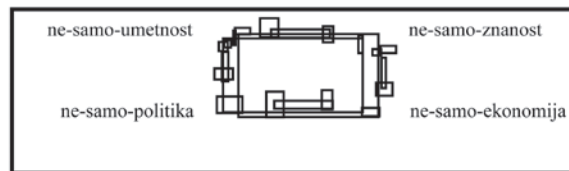
- politično funkcionalnost (na področju umetniškega aktivizma),
- alternativne oblike znanstvenega raziskovanja (primeri državljanske znanosti v umetnosti, recimo Aj Veivejev projekt *Remembering*, 2009),
- tehnologijo in njene naprave (tehnološka in še posebno digitalna umetnost),
- nove kulturne, filozofske in družbene paradigme (sodobna umetnost postaja testni poligon za njihovo izkušanje, recimo izzivov filozofij antropocena, posthumanega in trajnostnega razvoja).

Politična funkcionalnost sodobne umetnosti (političnost v drugih modalnostih) je bila sicer spremljevalka tudi časovno odmaknjenih umetniških gibanj 20. stoletja, recimo v okviru zgodovinskih avantgard in socialistične umetnosti, na katero referira Groysovo delo *Celostna umetnina Stalin*) predpostavlja umetniški aktivizem, ki je v sedanjosti

vedno izraziteje integriran v civilno družbo. Koncept umetniške države (recimo NSK država ali pa D'Annunzijeve svobodna država Reka, 1919–20) se umika veliko bolj realističnim projektom, ki so v primeru projekta slovenske trojice Janezov Janš vodili v sodelovanje s parlamentarno stranko Levica in predpostavili vključitev v realnopolitične boje (primer kandidature performerja Janeza Janše na listi Levice v Grosupljem pri parlamentarnih volitvah). Tudi nasprotovanje aktivistične umetniške dvojice The Yes Men ameriškem predsedniku Donaldu Trumpu je bilo zelo eksplicitno in nič estetizirano.

Vključevanje komponent z drugih področij omogoča vzpostavitev obzorja srečevanj, ki vodi k nastanku nečesa novega, recimo v modalnosti hibridov. Pri tem pa je bistveno, da uspešno srečevanje področij in interakcije med njimi omogočajo komponente, ki so fleksibilne in sodijo v razširjeni koncept področij. Praviloma srečujemo področja v njihovem avtonomističnem stadiju, ki implicira šibko kompatibilnost njihovih sestavin, zato je potrebno njihovo rahljanje v smeri večje kompatibilnosti, kar pomeni, da se ne-samo-umetnost srečuje z ne-samo-politiko, ne-samo-znanostjo, ne-samo-mediji, ne-samo-tehnologijo in ne-samo-ekonomijo. Skratka, nujna je tudi transformacija znanosti v ne-samo-znanost, medijev v ne-samo-medije, politike v ne-samo-politiko, ekonomije v ne-samo-ekonomijo. V takšni modalnosti, ki implicira prehod področja v njegovo razširjeno varianto, postane področje primerno za vstop v nove povezave. Preprosto rečeno, avtonomna moderna umetnost bi morala žrtvovati nekaj svojih posebnosti, če bi se hotela povezati z znanostjo, medtem ko pri ne-samo-umetnosti kot poglavitni modalnosti sodobne umetnosti takšen kompromis ni potreben.

Vsa področja so v sedanjosti izzvana z raziskovanjem, ki je praviloma tudi avtopoetično, kar pomeni, da posamezno področje (recimo znanost, ekonomija, filozofija) raziskuje tudi meje svojega delovanja in postaja zato v določeni meri umetniško. Znamenito Heideggerjevo vprašanje »Kaj je umetnost?« iz njegovega eseja *Izvor umetniškega dela* se v sedanjosti reproducira v vprašanjih: Kaj so mediji?, Kaj je politika?, Kaj je tehnologija? in Kaj je ekonomija?.



Hibridizacija področij vodi k nastanku novih kulturnih, medijskih in družbenih vsebin (Puncer). Umetnost in politika se hibridizirata v umetniškem aktivizmu, umetnost in mediji se hibridizirajo v taktičnih medijih, umetnost in znanost se hibridizirata v različnih oblikah znanstvene umetnosti (recimo bioart).

Vrsta hibridizacij in sodelovanja medijev vključuje tudi umetniški performans, ki nas pri projektih dvojice ExFormation (dejavna sta od 2018) vpeljuje v situacijo, ko ni samo tekst dodan telesu, ko je telo novi nosilec besedilnega, nanj se piše in lepi potiskane strani. Nasprotno, takšne projekte lahko razumevamo tudi v obratni perspektivi; relevantni so zato, ker je telo dodano tekstu. S takšnim dodajanjem se vnese motnjo v tekst, ki ne ve, kaj bi s telesom, ki je nekaj tujega, je freudovski *das Unheimliche*. Na ravni pomena gre za interakcijo med verbalnim tekstom in jezikom telesa, ki zahteva kompleksno branje in zaznavanje; več prebereš, če slediš performerjema, hodiš ali tečeš za njima ali se ob njiju ustaviš, manj pa, če se oklepaš samo statičnega bralnega dispozitiva.

Sodobna umetnost kot raziskovanje

Tisto, kar se dogaja v sodobni umetnosti, zanima predvsem umetnostne arhive, publiko ter umetnostno teorijo in kritiko. Umetnostni sistem se prilagaja, rezultanta gibanj v njem je fleksibilna, z vsakim vplivnejšim gibanjem se definira na novo. Dejansko pa bi umetnostni pojavi in gibanja morala zanimati tudi sodobno politično znanost, medijsko teorijo, ekonomijo in naravoslovje. Umetnostno dogajanje pogosto anticipira druge pojave in spremembe na različnih, predvsem kognitivnih in družbenih področjih; ti pojavi imajo status *še-ne* ali kar *zarje* (v smislu obeta, blochovskega Vor-Schein) za stvari, ki pridejo. V prvih desetletjih 21. stoletja se srečujemo s tektonskimi premiki na področju političnega, ki vključuje nove, predvsem civilnodružbene subjekte, globalne organizacije in povzročča krizo politike, ki jo izvajajo samo parlamentarne stranke.

Umetniška dela nas uvajajo v »laboratorij« za preizkušanje kognitivnih, emotivnih in percepcijskih obrazcev, ki prispevajo k izboljšanju naših sposobnosti za odkrivanje tistih strani procesov, storitev in stvari, ki jih naravoslovje in družboslovje puščata ob strani. Te moči umetnosti so se zavedali številni filozofi in teoretiki kulturnih študijev, prav tako pa tudi praktiki, ki niso dejavni samo v umetnosti, ampak na širšem kreativnem področju, in sicer v kreativni industriji. Da je treba umetnost upoštevati enako resno kot znanost, ko gre za odkritja in povečanje vednosti, je poudarjal Nelson Goodman (1978).

Ko gre za klasične filozofe, naj omenimo Schellinga, ki je v *Sistemu transcendentnega idealizma* (1800) pisal o filozofiji umetnosti kot organonu filozofije in temeljnem kamnu njene celotne zgradbe. Filozofija umetnosti ni isto kot umetnost, vendar prav umetnost, temelječa na tistem, kar poimenuje estetska intuicija (dejansko gre za umetniško ustvarjanje), uresničuje identiteto in spravo subjekta in objekta, zavestnega in nezavestnega. Prav to preseganje razlik je ideal, po katerem si prizadeva filozofija; tisti njen

del, ki reflektira umetnost (tj. filozofija umetnosti) ima zato odlično vlogo v celotnem filozofskem »podjetju«; tako praktična filozofija kot filozofija narave sta neuspešni, ko gre za uresničenje identitete subjekta in objekta, torej za preseganje intelektualne intuicije v estetski (Shaw).

Schellingovo favoriziranje estetske intuicije in ustvarjanja estetske umetnosti je zgodovinsko, ob njem bi vsekar lahko omenili tudi Schillerjevo delo *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem* (1795). Obravnava umetnosti kot področja, ki je pomembno tudi za razumevanje drugih disciplin, pa je spremljala tudi vplivne filozofe 20. stoletja, od Ernsta Blocha do Adorna, Benjamina, Heideggerja in Marcuseja. Vstop v duhovni in percepcijski svet moderne 20. stoletja je mogoč preko branja Benjaminovih spisov o umetnosti, alegoriji in estetizaciji politike. In tudi ko se natančneje pogledimo v celotni opus posameznega filozofa, vidimo, da je prav njegova filozofska refleksija umetnosti tisti del, ki ima odlično mesto v okviru njegove celotne filozofije. To tezo potrjujejo Heideggerjevi spisi o umetnosti in poeziji, kajti v njih so definirani koncepti, ki so ključni za razumevanje njegove filozofije.

Laboratorij je prostor preizkušanja in preigravanja, ob uspešnih poskusih je lahko na tisoče neuspešnih, ki pa ne ovržejo uspešnih. V laboratoriju gre vse zares in hkrati ne gre; konsekvence neuspešnih poskusov niso obvezujoče. Gadamerjeva metafora o igri kot gibanju sem in tja je uporabna tudi za razumevanje dogajanja v laboratoriju. Sem in tja, torej zanka in njena logika, in ne sem in proč, zamejuje svet brez usodnih posledic. V umetniškem laboratoriju (v tem besedilu je razumljen kot področje umetnikovega iskateljstva, študija, preigravanja hipotez, povezovanja) se lahko preizkuša tako nove politične kot okoljevarstvene paradigme, recimo opuščanje ogljične sledi in uporaba alternativnih virov energije (sonca, vetra).

Izzivi trajnostnega razvoja

Trajnostni razvoj je bil prvič omenjen v poročilu *Naša skupna prihodnost* (1987), prispevku 1983. leta ustanovljene Svetovne komisije o okolju in razvoju, v katerem je, med drugimi, poudarjena etična zahteva, da ne sme zadovoljevanje potreb sedanjih generacij onemogočiti kvalitete življenja prihodnjih, potrebna je torej medgeneracijska solidarnost, ki je pogoj za ohranjanje kvalitete življenja na Zemlji. Trajnostni razvoj ni samo *buzzword* in cilj agende OZN (2015), na katerega odgovarjajo različna področja, tako da so podatki o izpustih ogljikovega dioksida postali že stalnica pri promociji različnih industrijskih izdelkov in trgovanju z njimi (recimo avtomobilov), ampak je inherenten cilj različnih sodobnih umetnikov, ki mimo političnih sugestij in odločitev sami iščejo odgovore na zahteve brezogljicne družbe in umetnosti. Med 17 cilji OZN o

trajnostnem razvoju je kot 12. omenjeno zagotavljanje trajnostnih vzorcev konzumpcije in produkcije, ki se, podobno kot razvoj mest, tudi dotika umetnosti, njene produkcije in reprodukcije. Ta cilj je izziv tako za umetnike, ki so izzvani, da pri svoji produkciji posežejo po okolju prijaznih materialih in energijah, kot za umetnostno publiko.

Ko govorimo o trajnostnih umetninah, pomislimo, glede na ustaljene poglede, najprej na dela, narejena iz recikliranih materialov in iz v naravi najdenih predmetov, ki so praviloma tudi postavljena v naravno okolje, recimo Roberta Smithsona 460 m dolg land art projekt *Spiral Jetty* (1970), narejen iz blata, kristalov soli in črnih bazaltnih kamnov. Tudi projekti Andy Goldsworthy nam razkrivajo številne možnosti, ki se odpirajo sodobnemu umetniku pri delu z v naravi najdenimi komponentami. Izziv tako v smislu trajnostnega razvoja kot inženjerskih inovacij pa predstavljajo dela kinetične umetnosti (mobili, stroji, roboti), in sicer tako tisti, ki uporabljajo mehaniko, kot tisti, oprti na pametne module. Kot primer uporabe prijazne energije naj omenim Calderjeve mobile in Jansenove kinetične skulpture *Strandbeests* (1990); prvi se nepredvidljivo gibajo že ob šibkem kroženju zraka, nanje vplivata sonce in temperatura, medtem ko Jansenove stroje poganja veter na nizozemskih plažah. Oba avtorja delujeta na področju kinetične umetnosti; njuna dela so storitve v smislu umetniškega raziskovanja gibanja, še posebno tistega, ki je varčno, ko gre za porabo energije in ne pušča omembe vrednih ogljičnih sledi.

To jih loči od vrste instalacij, ki so kar veliki energetski porabniki, recimo kinetične, pogosto samouničevalne instalacije Jeana Tinguelyja in ognjene skulpture Yvesa Kleina (npr. *Ognjena fontana*). Še posebno pa se razlikujejo od performansov vojne strojev Survival Research Laboratories (ustanovil jih je Mark Pauline), težkih land art posegov Christa, spektakelskih gledaliških uprizoritev in izdelkov filmske industrija. Tudi v literaturi se velikim tekstom lahko zoperstavi minimalistične produkte, recimo neoavantgardistična iskanja, kakršen je Zagoričnikov *Opus nič* (1967). Če govorimo o trajnostnem besedilu, mora biti pisano tudi na okolju prijazne nosilce, od kože človeškega telesa do naravnih površin, kot so pesek, zemlja, glina, nebo; njegovo branje mora biti okolju prijazno, brez nepotrebne ogljične sledi; strukturirano je kot zgodba, in sicer racionalno, ekonomično organizirana; izogiba se macdonaldiziranih informacij, ni pisano agresivno ter sovražno in ne referira na vsebine, ki spodbujajo nasilje. Med avtorskimi iskanji onstran tiskane strani in zaslonov pametnih naprav naj omenimo projekta *Skin* (2003) in *Snow* (2014), ki ju je oblikovala Shelley Jackson, svojo začasno *Korona pesem* (2020) pa je na peščeno podlago (malo pred nalivom) napisal tudi avtor tega eseja.

Trajnostni razvoj implicira krožno ekonomijo, ki zahteva sistemsko in holistično razmišljanje. V krožni ekonomiji

ni odpadkov, kajti vsi se lahko porabijo za nove produkte. Če to apliciramo na umetniško produkcijo, se srečamo z možnostjo, da porabimo vse že v dosedanjih umetniških produkcijah nastalo gradivo, ga montiramo, kompiliramo in komentiramo. Nič ni potrebno zavreči, umetniških odpadkov ni, kajti lahko se jih uporabi ali pa, če so v digitalni obliki, v hipu zavrže z gumbom za brisanje. Veliko stvari je že popisanih in oblikovanih iz različnih strani in stališč, tisto, kar danes šteje, so ideje, in ne vedno novi artefakti. Tu naj omenimo Goldsmithovo branje Benjaminovega projekta *Arkade*, ki je ena spodbud njegovega dela *Uncreative Writing*. Kreativnost v smislu *creatio ex nihilo* se tepe s krožno umetniško ekonomijo, ki je izziv za nove poetike recikliranja. Ker sta moderna in sodobna umetnost bistveno vezani na avtorja-ime-znamko, se ob nekreativnem pisanju odpira tudi problem avtorstva. Zahteva po trajnosti posega v poetiko umetnostne storitve, vpliva na organizacijo komponent in ideje. Recikliranje je že poznano kot remake, pastiš, citat, postmodernistična raba že uveljavljenih zvrsti, oblik in slogov. Novo umetnostno življenje se omogoča že nastalim in pri preteklih projektih porabljenim vsebinam. Imperativ, da je vse potrebno popisati, v sedanjosti ni več aktualen, kajti če vse že ni popisano, pa je posneto, selfiji in objave na Instagramu to potrjujejo.

Velike umetniške razstave (beneški bienale, *documenta*) in festivali (od beneške filmske Mostre in filmskega festivala v Cannesu do linškega festivala e-umetnosti *Ars Electronica*) so prireditve z visokim ogljičnim odtisom. Tako kot pri predstavitvi novih avtomobilov, kjer so uvodoma naštetih podatki o onesnaženju okolja, h kateremu prispeva posamezen model, bi morale biti tudi kulturne vsebine in dogodki pospremljeni s podatki o ogljičnem odtisu. Tudi potovanja umetnikov z letali, vlaki in avtomobili prispevajo k onesnaženju. Prav tako pa niso brez pasti pričakovanja, povezana z uveljavljanjem digitalne družbe, pomislimo le na energetsko potratno rudarjenje bitcoina kot glavne kriptovalute.

Vpeljava aktualnih NFT-jev (okrajšava za angl. non-fungible tokens) je energetsko manj prijazna na platformah, na katerih se kupuje in prodaja s kriptovaluto Ethereum, zato iščejo alternative v kovanju (angl. minting) kot dejanju preverjanja podatkov, oblikovanje novega bloka in shranjevanje podatkov na verigo blokov po metodi dokaza o deležu (razlikuje se od metode dokaza o delu, ki sodi k rudarjenju). Še posebno kovanje NFT-jev na stranskih verigah prispeva k nižji porabi energije. Vsekakor gre pri NFT-jih za konceptualne produkte, ki predpostavljajo dematerializacijo umetnosti-kot-jo-poznamo. Vsak NFT je le eden, druge sledi o njem so samo fotografije, printi in remaki. NFT-je se prodaja digitalno, kupci, večinoma s kriptovaluto Ethereum, kupujejo in prodajajo njegovo lastništvo, ki ga skupaj z drugimi »meta data« avtorizira in beleži tehnologija verženja blokov.

Trajnostna umetniška storitev v nerepresivni družbi

Dokument ZN o trajnostnem razvoju (2015) ne usmerja samo k trajnostnim oblikam produkcije in konzumpcije, kar bi bilo preozko stališče. Brezogljični vzorci produkcije in konzumpcije, ki so podlaga nizkoogljični krožni ekonomiji, soobstajajo z drugimi pomembnimi cilji tiste agende, in sicer jih je sedemnajst, vključujejo pa tudi zahteve po demokraciji, miru, družbeni pravičnosti in nenasilju. Lahko sicer izolirano uresničimo dvanajsti cilj (trajnostna produkcija in reprodukcija), vendar s tem generiramo otok sredi nepravičnega in represivnega sveta, kar ne rešuje današnjih globalnih problemov in posega v pravice prihodnjih generacij do življenja v prijaznem okolju, na kar je opozoril dokument Svetovne komisije za okolje in razvoj (1987). Potrebna je povezava trajnostnega zelenega načela z družbeno pravičnostjo, demokracijo in nerepresivno družbo. Zelena, brezogljična paradigma zahteva umestitev v svet vrste drugih, prav tako pomembnih alternativ, prijaznih do planeta in življenja na njem. Oblikovati model družbenega onstran represivne družbe, recimo umetniška država po zgledu NSK države ali d'Annunzijeve Reke, je lahko eden od ciljev takšne usmeritve. Ker sodobna umetnost ni modernistična in avtonomna, temveč postestetska, je lahko tudi etična, kar je tudi ena od lastnosti trajnostne umetnosti.

Tudi pri umetniških storitvah je mogoče varčevati z naravnimi viri in vsebinami, kajti tudi umetniška produkcija prispeva k obremenitvi okolja (recimo z že omenjenimi velikimi in težkimi instalacijami, spektakelskimi odrskimi postavitvami, filmsko industrijo). Veliko premalo se pri digitalnih umetnostih uporablja gumb za brisanje. Marsikaj je že stokrat oblikovanega, veliko bi se dalo oblikovati v nekajkrat krajšem in manj težkem obsegu. To, da je marsikaj že stokrat oblikovano, številnih umetnikov ne moti, kajti premalo poznajo sočasno svetovno umetnost, mislijo, da so prvi, dejansko pa stojijo na ramenih drugih, pogosto od njih spretnejših in idejno bogatejših avtorjev. Epigonstvo in cenene kompilacije cvetijo, motivi velikih del in njihova organizacija se reproducirajo v periferijah, kjer se posamezni začetniški umetniki odločijo za dela v maniri velikih umetnikov.

Težave z ognjem, težave z doslednim uveljavljanjem zelene paradigme v umetnosti

Umetnine z izjemo velikih land art projektov (recimo Christa), težkih performansov Survival Research Laboratories in tudi spektakelskih gledaliških, še posebno opernih predstav (recimo Boba Wilsona) nimajo visokega ogljičnega odtisa; večji onesnaževalec je umetniški turizem z množicami

obiskovalcev in tudi profesionalcev (kuratorjev, kritikov, novinarjev), ki romajo, na primer v Guggenheimove muzeje in na prireditve, kakršne so *documenta*, beneški bienale, *Ars Electronica* in veliki filmski festivali. Ena izmed poti k zmanjšanju toplogrednih plinov v umetnosti je zato digitalizacija umetniških vsebin in njihove spletne predstavitve v živo, še posebno v VR aranžmajih, ki stimulirajo dotik-teoretik in digitalno taktilnost (Strehovec, *Text*) in prispevajo k zmanjšanju konzumpcije z visokim ogljičnim odtisom. Konzumpcija umetniških storitev v zeleni modalnosti potovanj je, nasprotno od tiste z letali in osebnimi avtomobili, vsekakor dobrodošla. Umetnin ni treba pustiti samih v galerijah, spremeniti pa je potrebno načine, po katerih jih dosežemo.

Ob težnjah po zmanjšanju ogljičnega onesnaženja, ki prihajajo v sodobno umetnost od agend mednarodnih organizacij, globalne politike, medijev, ekonomije in znanosti, naj omenimo, da je uveljavljanje krožne umetniške ekonomije z recikliranjem, minimalizmi in konceptualizmi sporno, kajti posega v samo umetniškost umetniških del. Recikliranje, uporaba remakeov, pastišev in postopka re-enactment sodi k notranji dinamiki in življenju umetnostnega podsistema, zato bi posploševanje teh načel pomenilo »postmodernizacijo« vse umetnosti in s tem njeno veliko osiromašenje. Dosledna težnja k zelenim umetniškim storitvam bi, na primer, zahtevala onemogočanje uporabe ognja v umetnosti in tudi v ulični kulturi požiranja ognja in igranja z njim, prav tako pa bi posegla v tradicionalni ameriški festival alternativne kulture *Burning Man*, ki sicer v svojih novejših postavitvah uveljavlja zahteve prijaznosti do okolja.

Ukvarjanje s štirimi klasičnimi elementi – vodo, zemljo, zrakom, ognjem – v njihovi čisti obliki ni običajno v umetnosti. Podobno kot sodobna znanost govori o atomih, delcih, fotonih in sestavinah, stopajo tudi v umetnost v različnih obdobjih štirje klasični elementi praviloma kot povezani in v interakcijah. Šele moderna in sodobna umetnost v raziskavah materialov namenjata pozornost tudi klasičnemu četvorčku, in sicer v smislu, da pokažeta na specifičnost uporabljenega elementa, ki nikakor ni surovina, namenjena proizvodnji z nekim določenim ciljem, v kateri je element kot material potrošen, ampak usmerja k videnju teh elementov v novi, umetniški luči; ki recimo pokaže na ognjenost ognja. Ukrotiti ogenj, omejiti in nadzorovati ga so postopki, ki so prispevali k učlovečenju, zato je smiselno, da se umetnik ukvarja z estetiko, toploto in kinetiko plamenov kot njegovimi bistvenimi komponentami.

Predvsem ogenj, ki porablja kisik iz zraka, je najbolj povezan z ogljičnimi izpusti. Opozoriti na ognjenost ognja je naloga sicer redkih umetnikov, ki se ukvarjajo z njim. Takšna umetnost se nedvomno tepe z zahtevami trajnostnega razvoja, vendar pa bi umetnost nekaj izgubila, če bi se začela izogibati umetnosti ognja ali celo prepovedala projekte, kakršna sta Kleinova *Ognjena fontana* (1961) in

Ogenj v ravnotežju, ki ga je 2016 postavila skupina Poetic Kinetics na festivalu *Burning Man*. Zahteve trajnostnega razvoja so eno, izvajanje umetniških storitev nekaj drugega. Nesmiselno bi bilo žrtvovati umetniškost v korist zahtev trajnostnega razvoja (in trajnostne umetnosti) v primerih, ko bi te zahteve bistveno omejevale umetniško domišljijo in ustvarjalnost, prav tako pa je v sodobni umetnosti smiselno uporabiti trajnostne korektive povsod tam, kjer je to mogoče brez večjega manka na področju inovativne ustvarjalnosti. ■

Literatura

- Andrews, I. *Thinking Art Post-aesthetically: Beyond Expression, Experience and Consciousness*. Doktorska disertacija, 2011. Splet. 26. 10. 2021. <<https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/23393/2/02whole.pdf>>
- Bernstein, J. M.. *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1992.
- Calder, A.. »How Alexander Calder's 'Mobile' injects motion into sculpture. Art, Explained« *YouTube*. 19. 6. 2013. Splet. 10. 9. 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=j3OqfduWdhc>>
- Castelfranchi, C.. »Six critical remarks on science and the construction of the knowledge society.« *Journal of Science Communication* 6.4 (2007), 1–3.
- ExFormation. »About.« *In between Informations*. Splet. 12. 10. 2020. <<https://exformationart.com/about>>
- Goldsmith, K.. *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Goldworthy, A.. »Storytime!« *YouTube*, 11. 3. 2021. Splet. 12. 10. 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=EUGQ2C8KCAU>>
- Goodman, N.. *Ways of Worldmaking*. Brighton, UK: The Harvester Press Limited, 1978.
- Groys, B.. *Celostna umetnina Stalin*. Ljubljana: *cf, 1999.
- Heidegger, M.. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2014.
- Kac, E.. *Inner Telescope*. 2017. Splet. 10. 8. 2020. <https://ekac.org/inner_telescope.html>
- Puncer, M.. *Medprostori umetnosti*. Ljubljana: Sophia, 2018.
- Schiller, F.. *O estetski vzgoji človeka*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Claritas), 2003.
- Shaw, D. Z.. *The 'Keystone' of the System: Schelling's Philosophy of Art*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Smithson, R.. »Spiral Jetty.« *Dia: Splet*. 22. 10. 2021 <<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty>>
- Strehovec, J.. *Text as Ride*. Morgantown: West Virginia University Press, Computing literature book series, 2016.
- . »Korona pesem.« *Literatura* 32.348/349 (jun./jul. 2020): 188–198.
- . *Contemporary Art Impacts on Scientific, Social, and Cultural Paradigms: Emerging Research and Opportunities*. Hershey, PA: IGI Global, 2020. <<http://doi:10.4018/978-1-7998-3835-7>>
- United Nations. *Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development*. A/RES/70/1, United Nations General Assembly, New York, 2015.
- Virno, P.. *Slovnica množva: k analizi oblik sodobnega življenja*. Ljubljana: Krtina, 2003.
- Wewei A. (2018) »The artwork that made me the most dangerous person in China.« *The Guardian*, 15. 2. 2018. Splet. 5. 11. 2021. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake>>
- Welsch, W.. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart; Philipp Reclam jun., 1996.
- World commission on environment and development. *Our common future*. London: Oxford University Press, 1987.
- Zuboff, S.. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier Of Power*. London: Profile Books, 2019.

Summary

The demands for sustainable development are also a challenge for contemporary art, which is confronted by the alternative of how to preserve its particular artistic quality in the face of the sustainable, ecological paradigm that involves numerous restrictions for which free choice, diversity of forms, approaches and movements, as well as a disregard for restrictions and prohibitions are essential. Ecological art with a low carbon footprint or without it is only one of the responses to initiatives coming into art from outside because in art there are also autonomous tendencies towards environmentally friendly movements and forms that emerged long before the current general trend towards ecology. The production of art only exceptionally causes large amounts of carbon pollution compared to other social subsystems and the imposition of a circular economy in art through recycling, minimalisms and conceptualisms is controversial because this interferes with the artistic quality of the artworks themselves. Recycling, the use of already realised works, pastiches and re-enactments are already part of artistic momentum and life, so generalising these principles would mean postmodernising all art and thus impoverishing it.

Kaja Kraner

Od sodobnosti do spekulativnih futurizmov

Politika časovnosti novjših interpretativnih in razstavnih pristopov

*From Contemporaneity to Speculative Futurisms
The Politics of Temporality of Recent Approaches to Interpretation
and Exhibition*

Sinopsis

S stališča politike časovnosti članek predstavi nove pristope k interpretiranju, do neke mere pa tudi razstavljanju sodobnih umetnosti v Sloveniji, kakor so se uveljavili okvirno v zadnjih petih letih predvsem s strani dela mlajše generacije ustvarjalcev. Na podlagi konkretnega primera *34. grafičnega bienala Iskra Delta* pokaže na razliko z razumevanjem sodobnosti sodobne umetnosti, ki se je v slovenskem prostoru najbolj neposredno artikularila v okviru narativa sodobne in vzhodne umetnosti Moderne galerije od konca 90. let dalje.

Ključne besede: akceleracionizem, spominske študije, sodobnost, prezentizem, spekulativni futurizem.

Keywords: accelerationism, memory studies, contemporaneity, presentism, speculative futurism.

»Moja prva povezava s *Šumom* sega v leto 2017, ko je bila pred Moderno galerijo v Ljubljani predstavljena sedma številka, naslovljena *Poteza 37*. Primož Krašovec je takrat predaval o temi tujosti kapitala, in ostalo je zgodovina. Ali rečeno drugače: to, kar danes mislimo o *Šumu*, je bilo vzpostavljeno leta 2015, ko je Marko Bauer predstavil akceleracionistično misel v Ljubljani, in ko je bila narejena prva številka, naslovljena *Stalitev: srednja Evropa. Akceleracionizem*« na mednarodni konferenci *New positions: Art and criticism in the Post-digital Age* (2021) poudari Maks Valenčič, eden od trenutnih članov uredniškega odbora revije za sodobno umetnost in teorijo-fikcijo *Šum*.¹ Valenčič v prispevku na omenjeni konferenci trdi, da naj bi našeto predstavljalo novost v razmerju do prevladujočih filozofskih struj (denimo ljubljanske lacanovske šole, kritične teorije) in pristopov na področju sodobnih umetnosti v slovenskem prostoru, ki že dlje časa – podobno

kot leвица v (real)političnem prostoru – trpi za kapitalistično-realističnim ukleščanjem političnega imaginarija, zajetega v znani formulaciji »lažje si je zamišljati konec sveta kot konec kapitalizma«.

Akceleracionizem,² ki se je najprej razširil predvsem v digitalnem para-akademskem prostoru (Cybernetic culture research unit, blogi, twitter), naj bi predstavljal predvsem provokacijo in, kot ugotavlja Valenčič, »eksperimentalna tla za nove teoretske in praktične pristope ter intervencije, ki bi lahko bile kanalizirane skozi različne medije ter predstavljale izziv za fosilizirane filozofske ideje in obsoletne ideje premika naprej«. Pri tem je osrednjega pomena njegovo osnovno politično izhodišče, ki sledi analizi samoizumljajočih, samokritičnih, samonanašalnih in samoutemeljevalnih tendenc kapitalističnega produkcijskega načina, ki jih je detektiral že Marx in v razmerju do katerih naj bi bila kritika, ki sledi dolgi tradiciji moderne zahodne kritične teorije, impotentna. Namesto kritike v okviru posameznih profesionalnih kontekstov se tako v okviru akceleracionistične misli predlaga »pospeševanje [...], prevajanje kot konverzija, kontaminacija lokalne kulturosfere« (Pogačar 408) in izhod (denimo iz akademske sfere, umetniške institucije/sistema), kakor ga je kot nasprotje ekonomskih in političnih procesov, osredotočenih na glas, med drugim definiriral Albert O. Hirschman v knjigi *Izhod, glas in lojalnost* (2018). Hirschman v knjigi preko razlikovanja izhoda in glasu predlaga enostaven model mišljenja dveh tipov odziva v dani ekonomski ali institucionalni situaciji, pri čemer poudari, da je mogoče relacijo glasu in izhoda misliti v luči dolge shizme med ekonomijo in politiko, ki sega v same

¹ Za kontekstualizacijo revije v lokalno tradicijo srečanj umetniške in teoretske prakse glej Borčič 68–93.

² Na ravni politične pozicije je akceleracionizem mogoče opredeliti kot strategijo pospeševanja odtujevalnih potencialov kapitalizma, ki so že neizbežno v teku (t. i. desni akceleracionizem), ali kot izhodišče za strategijo snovanja tem okoliščinam ustreznih transformativnih politik (t. i. levi akceleracionizem). Za izoblikovanje akceleracionizma kot relativno enotne struje je sicer bila ključnega pomena izdaja zbornika *#Accelerate: The Accelerationist Reader* (2014), v katerem so – poleg izbranih filozofov od Marxa dalje – vključeni prispevki sodobnih predstavnikov, kot so Nick Srnicek, Alex Williams, Robin Mackay, Reza Negarestani, Ray Brassier, Nick Land, Armen Avanessian, Suhail Malik idr.



Spredaj / In front: Aleksandra Domanović, *Bakle svobode / Torches of Freedom* in / and *Štafetarka / Relay Runner*, v sredini / in the centre: Nascent, *Časovni secesionizem – Časovni pasovi #1 & #3 / Temporal Secessionism – Timezones #1 & #3*, 34. grafični bienale Ljubljana, *Iskra Delta / 34th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Iskra Delta*, 2021, pogled na postavitve / installation view, Grad Tivoli / Tivoli Maison, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive: MGLC

začetke novoveške ekonomske misli in novejših razmislekov o logiki potrošniških navad. V teh okvirih glas implicira artikulacijo kritičnih stališč ali interesov, je neposreden in premočrten, sploh pa politično dejanje *par excellence*, saj temelji na kolektivnem ali individualnem »poskusu spremembe nekega spornega stanja stvari« (Hirschman 35), medtem ko se izhod izogne neposrednemu soočenju (23) in lahko predstavlja mehanizem spreminjanja ali vršenja pritiskov na podlagi (začasne) nelojalnosti in bojkota.

Valencič v že omenjenem prispevku opredeli strategijo izhoda kot novo obliko (umetniške) institucionalne kritike.³ Njen predmet naj bi bila (umetniška, akademska) institucija ali globalizirani umetniški sistem, ki je – kot je pokazala

³ V tem kontekstu velja izpostaviti, da se v lokalnem sodobnumetniškem diskurzu artikulira alternativa umetniške institucionalne kritike, ki je primarno zahodnokulturni fenomen. Zdenka Badovinac ob retrospektivi NSK leta 2015 trdi, da naj bi se v slabše razvitih umetniških kontekstih, kot jih je najti v bivših socialističnih državah, izoblikoval pristop, ki ga sama imenuje »institucionalna gradnja«: »medtem ko je šlo na Zahodu več ali manj za kritiko obstoječih močnih institucij in s tem večkrat tudi za predlog njihovega izboljšanja, je bila pri NSK-ju v ospredju ideja gradnje institucije« (Badovinac, *Institucionalna gradnja* 22).

med letoma 2007 in 2009 izvedena empirična analiza Maje Breznik – postal eden od ključnih kontekstov, na podlagi katerih si lokalni umetniški akterji zamišljajo umeščanje umetnosti v družbene procese (glej Breznik 1–2). Izhod je vendarle mogoče v prvi fazi razumeti kot intervencijo v politični in epistemološki temelj angažiranih, participatornih, intervencijskih itn. sodobnih vizualnih in intermedijskih umetnosti, njihovih interpretativnih legitimacij ter razstavnih prezentacij. Slednje so se v slovenskem prostoru začele bolj določno uveljavljati predvsem od 90. let dalje, pogosto na podlagi ideje umetniške sfere kot »branika in zatočišča javnega, skupnega in kritične misli, hkrati pa nekakšnega kontrapunkta ali celo blažilca procesov, ki se odvijajo v širši družbeno-politični sferi, na primer kot posledica neoliberalnih politično-ekonomskih reform« (Kraner, *Objektnost in tujost* 5). Vzporedno z uveljavljanjem pojma sodobnih umetnosti je v slovenskem prostoru mogoče detektirati predvsem uveljavljanje spektra umeščenih vednosti (*situated knowledge*), ki so se hkrati uveljavile na širšem področju



Levo / To the left: Jon Rafman, *Neon Parallel* 1996, desno / to the right: Botond Keresztesi, *Vse umira, razen zgodovine brskanja / Everything Is Dying Except Browsing History*, 34. grafični bienale Ljubljana, Iskra Delta / 34th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Iskra Delta, 2021, pogled na postavitev / installation view, Grad Tivoli / Tivoli Maison, foto / photo: Klemen Ilovcar, arhiv / archive: MGLC

humanističnih in družboslovnih znanosti v povezavi s t.i. identitetnimi politikami in politiko pripoznavanja. Predvsem tudi zato, ker so se najbolj neposredne artikulacije sodobnosti sodobnih vizualnih umetnosti v slovenskem prostoru odvijale vzporedno z definiranjem regionalnih kulturnih specifik, denimo v primeru kanonizacije pojma vzhodne (evropske) umetnosti s strani Moderne galerije v povezavi z mednarodno zbirko *Arteast 2000+*, ki je opredeljena kot odziv na hegemonijo zahodnega umetniškega sistema (glej Kraner, *Geopolitika umetnosti* 233–277).

V deveti številki revije *Šum*, naslovljeni *Exit or Die* iz leta 2018, eden od urednikov (sicer tudi umetnik) Andrej Škufca v uvodniku tako nagovarja tradicijo prisilnih in prostovoljnih izstopov ali (samo)marginalizacij posameznih umetniških struj skozi zgodovino (boema, avantgarde itn.), pri čemer poudari, da si številka prizadeva opredeliti temo izhoda kot »redefiniranje pogojev umetnosti, kot prakso poskusov novih oblik razmišljanja o tem, kaj bi umetnost sploh bila, potem ko se okoli nje vršijo velike spremembe na področju organizacije družbe« (Škufca 993). Pod slednje

Škufca cilja predvsem na »nove oblike vojn, kriptovalute, meme, tehnologije, kognitivne znanosti, bioinženiring, Cambridge Analytica itd.« (993), vendar sam ne predlaga kritične intervencije ali dejavnosti z vnaprej zamišljenim ciljem, temveč – v skladu z akceleratoristično strategijo – povečanje intenzitete.⁴ Če na tem mestu pustimo ob strani analizo uspešnosti manifestičnih gest posameznih tematskih številok revije, ki naj bi bile ene od primarnih generatorjev novih interpretativnih pristopov na področju (teorije) sodobnih vizualnih umetnosti v slovenskem prostoru (konec koncev se pogosto omejujejo predvsem na sprožanje vprašanj in imaginacije),⁵ se je smiselno še nekoliko

⁴ V številki je sicer izhod kot politična strategija ali izbira bolj neposredno obravnavan predvsem v članku Arrana Crawforda, ki spaja Hirschmana in zen budizem (glej Crawford 1175–1196).

⁵ »Kaj je umetnost, ne individualistične, meščanske, genialne monade, temveč umetnost velikih sistemov, umetnost megastroja? Bo na razmere umetne oz. razširjene inteligence, trading botov, data centrov, nanotehnologije itn. umetnost lahko reagirala (in katerim oprijemališčem se bo morala v tem soočenju odreči?) – in če že, ne na način nadaljevanja njene posvečene izolacije, utrjevanja njenega posebnega statusa, temveč prek kolaborirajočega hibridiziranja z inženiringom in dizajnom. Larp-artistična bo le toliko, kot je bil pristanek na luni (Marko Bauer v Pogačar 409).«

osredotočiti na razloge, zakaj se je pri pretežno mlajši generaciji akterjev na presečišču filozofije, družbene teorije, teorije umetnosti, kuriranja in umetniških praks vzpostavila potreba po artikulaciji *intervencije v obstoječe načine kritične intervencije*, ki je po mnenju nekaterih avtorjev v polju sodobnih umetnosti postala skorajda imperativ (glej Breznik 1–18; 39–57; Pantič 121–154; Žerovc, 2010). Poleg izhoda iz liberalnega diskurza in kapitalističnega realizma (pojma, ki se je razširil predvsem na podlagi pisanja Marka Fisherja (2021)) Valenčič v omenjenem prispevku denimo izpostavi še izhod iz levičarske melanholije. Ta po mnenju Enza Traversa predstavlja bolj splošno potezo leve, ki doživlja neprestano krizo legitimacije že vsaj od začetka 70. let 20. stoletja, a se je v lokalnem kontekstu kot predmet analize pojavila predvsem v zadnjih nekaj letih, in sicer s stališča mlajše generacije političnih filozofov (Kuhar 183–198). Natanko zato je, najbolj splošno rečeno, levičarsko melanholijo mogoče misliti kot suplement (jugo)nostalgije in t.i. nostalgije po prihodnosti, pri čemer je njen predmet žalovanja predvsem boj za emancipacijo, ki je iz zgodovine nekako izbrisan, a kot spomin ali zavedanje potencialov preteklosti še vedno prisoten. Ne gre torej za žalovanje za dejansko izgubo (denimo realno obstoječih socializmov), ampak za objokovanje umanjkanja točke, v kateri bi se lahko porajala določena imaginacija prihodnosti, torej za stranski produkt »globoke krize utopične imaginacije« (Traverso 55–56), ki je nastopila po koncu blokofske delitve sveta in spektru razglasitev »koncev« (zgodovine, umetnostne zgodovine, umetnosti) tekom 80. let.

V članku se bomo omejili predvsem na vidik politike časovnosti novih pristopov k interpretaciji in razstavljanju na področju sodobnih vizualnih in intermedijskih umetnosti. Poleg posameznih prispevkov revije *Šum* bomo na podlagi konkretnega primera *34. grafičnega bienala Iskra Delta* nakazali tudi rehabilitacijo futurizmov v spekulativni različici. Te bomo primerjali s politiko časovnosti sodobnosti, kakor se je v slovenskem prostoru artikulirala vzporedno z definiranjem pojma in prakse sodobnih vizualnih umetnosti v Sloveniji od druge polovice 90. let dalje.

Spekulativni futurizmi kot odziv na spominskoštudijsko zgodovljenje in prezentizem

Politiko časovnosti sodobnosti (sodobnih vizualnih umetnosti), kakor se je v slovenskem kulturnem prostoru (in tudi globalno) začela uveljavljati na prehodu iz 80. v 90. leta, še bolj določno pa od druge polovice 90. let dalje, je mogoče v prvi fazi uokviriti s povečanim zanimanjem za preteklost, na primer v različnih oblikah zbiranja, arhiviranja in ukvarjanja z načini njene ponovne obuditve (glej Badovinac, *Prekinjene*; Enwezor, Foster; Spieker idr.). V slovenskem prostoru je v

tem okviru vsekakor potrebno izpostaviti retroavantgardo skupine *Neue Slowenische Kunst*, ki je med drugim temeljila na strategiji vračanja k travmatični preteklosti (kot je asimilacija umetniških avantgard za začetka 20. stoletja v totalitarne režime), pri čemer je sledila ideji, da naj bi bilo mogoče travme iz preteklosti, ki vplivajo na sedanost in prihodnost, pozdraviti z vrnitvijo k začetnim konfliktom (Čufer in Irwin v Arns 83). Približno sočasno je mogoče podobne procese zaznati tudi znotraj širšega področja humanistike in družboslovja, najbolj določno v okviru nove poddiscipline spominskih študij (*memory studies*), ki naj bi pomembno vplivala na metodologijo zgodovinopisja nasploh, saj je načela pred tem uveljavljeno strogo ločevanje zgodovinopisja od spomina ter uveljavila splošni fokus na »spominjano preteklost« (Assman v Tamm 464) oz. mnemozgodovino, katere predmet je natanko aktualnost preteklosti v sedanosti ali kar preganjanje sedanosti s preteklostjo.⁶ Spominske študije torej izhajajo iz ideje o vseprisotnosti preteklosti v institucionalnih, kulturnih praksah, politikah ali kot utelešen spomin, hkrati pa temeljijo na politiki ali kar dolžnosti spominjanja travmatične preteklosti, predvsem v različnih postavtoritarnih kontekstih.

Medtem ko je bil del *modernega* zgodovinopisja na podlagi ideje o nepovratnosti preteklosti, temu ustrezno pa razcepa preteklosti in sedanosti, tesno zvezan s prihodnostjo, naj bi spominskoštudijsko zgodovljenje uveljavilo *prezentistično obliko zgodovinskosti*, ki jo je François Hartog v knjigi *Režimi zgodovinskosti* (2003) kronološko lociral natanko na prelom 20. v 21. stoletje. Hartog trdi, da naj bi začetek 20. stoletja zaznamovala prevlada futurizma nad prezentizmom, proti koncu 20. stoletja pa nad futurizmom prevlada prezentizem, pri čemer prihodnost začne nastopati predvsem kot grožnja. Splošno razširitev fokusa na spominjano preteklost v humanistiki in umetnosti je na tej podlagi mogoče razumeti kot bistveno značilnost in simptom sodobnosti, v kronološkem smislu in umetnostnem diskurzu predvsem kot oznako za obdobje po letu 1989.⁷ Na eni strani je ta fokus povezan s pospešeno multiplikacijo kulturnega spomina vzporedno z globalizacijo in posledično z grožnjo izgube spomina in pozabo, pri čemer proizvodnja spomina nastopa kot sredstvo oprisotnjevanja sodobnosti in družbenega samorazumevanja, je torej natanko »instrument prezentizma«. Na drugi strani gre za rezultat spremembe razumevanja in izkušanja sedanosti, ki se je v nekem smislu raztegnila ali razširila čez preteklost in prihodnost (Hartog 125).

Na tej podlagi je mogoče pokazati na dodatne sorodnosti

⁶ V slovenskem akademskem prostoru je mogoče uveljavljanje spominskih študij zaznati predvsem v okviru kulturnih študij in sociologije kulture, hkrati pa znotraj zgodovinopisja (primer afektivnega zgodovinopisja), oboje pogosto v tesni povezavi s socialističnim obdobjem oziroma analizo enega ključnih fenomenov post-socializma – (jugo)nostalgije in jugoslavizma. Glej: Petrovič; Popović, Velikonja idr.

⁷ Glede natančnejše periodizacije sodobnosti oziroma sodobne umetnosti glej Osborne 15–22.

epistemološkega temelja spominskih študij s pojmom sodobnosti, ki se v sodobnoumetnostnem diskurzu skorajda sočasno uveljavi tudi kot oznaka za specifično modalnost časa, različno tako od modernosti kot postmodernosti. Sodobnost naj bi bila »bogata sedanost prvotnega pomena 'modernost', toda brez kasnejše pogodbe s prihodnostjo« (Smith 40). Zaznamuje jo torej prekinitve za modernost značilne tesne vezi s prihodnostjo, ki sledi eliminaciji teleološke zgodovine in linearno-razvojnega modela časa ter zgodovinjena v postmodernizmu 80. let. Poleg tega sodobno umetnost zaradi »izgube« futurološkega in utopičnega vidika modernosti zaznamuje prezentizem in približevanje vsakdanjemu življenju, čemur pritrjuje razširjeni imperativ, da se umetnost in njene institucije umesti v oprijemljiv prostor, čas in skupnost, da postanejo odgovorne in koristne. Na bolj splošni ravni naj bi sodobnost označevala idejo »'živeti, bivati ali se pojavljati skupaj' v času, znotraj periodičnosti človeškega življenja« (Osborne 15), gre torej za časovno izkušnjo medgeneracijskega soobstoja, kakor je spominjana, za fenomenološki oz. antropološki čas.

V lokalnem prostoru je bila sodobnost sodobnih vizualnih umetnosti bolj neposredno definirana predvsem leta 2011 ob deloma dopolnjujočih se razstavah, in sicer novi stalni postavitvi del iz nacionalne zbirke *Kontinuitete in prelomi* v Moderni galeriji in izboru del iz nacionalne zbirke in mednarodne zbirke *Arteast 2000+ Sedanost in prisotnost* v takrat odprtem Muzeju sodobne umetnosti Metelkova, ki sta vzpostavili temeljni dihotomični okvir, v katerem je mišljena relacija moderne in sodobne umetnosti ali muzeja: kontinuiteta in linearna koncepcija časa (moderne umetnosti) nasproti prelomom (avantgardnih praks, katerih dedič je sodobna umetnost), nacionalno (moderne umetnosti ali muzeja) nasproti lokalno umeščenemu globalnemu (sodobne umetnosti ali muzeja), sedanost kot netematizirana pripadnost času nasproti prisotnosti kot reflektiranemu, aktivnemu odnosu do časa sodobnoumetniških praks. Zdenka Badovinac tako opredeljeno sodobnost imenuje prisotnost, ki pomeni »aktiven odnos do svojega časa« (Badovinac, *Sedanost* 5–6), pri čemer naj bi ozaveščala tisto, kar je moderna preteklost potlačila, in s tem osvobajala. Prisotna sodobna umetnost naj bi se po tej opredelitvi naselila v »realni, vsakdanji čas«, ki naj ga ne bi le opazovala in beležila, ampak »sproti opazovala« (6). Ključna poteza obeh razstav je, da je prva zasnovana kot kronološka linearno-razvojna postavitev, v katero se zažirajo dogodkovne prekinitve, medtem ko *Sedanost in prisotnost* sledi logiki mapiranja časa, ki onemogoča tvorbo enotne zgodovine umetnosti, saj diferencirane časovnosti (življenjski čas, čas prihodnosti, no future, vojni čas, ideološki čas, dominantni čas, kvalitativni čas, ustvarjalni čas, čas odsotnega muzeja, retročas in čas prehoda) ne predstavi na določeni meta-površini, ampak kot določljive in soobstoječe partikularne izkušnje.

Na tej podlagi se je mogoče osredotočiti na kuratorski koncept *34. grafičnega bienala Iskra Delta*, ki ga je razvijala projektna skupina akterjev mlajše generacije (Kukla Kešerović, Aljaž Košir – Fejzo, Tjaša Pogačar, Muanis Sinanović in Andrej Škufca), razstavo pa je kurirala Tjaša Pogačar (sicer članica uredništva revije *Šum*). V središču je poskus rehabilitacije regionalno umeščenih futurizmov. Bienale tako med drugim prinaša pregled bolj nedavnih futurizmov, ki jih je potrebno ločiti od tega, kar je Inke Arns v navezavi na del (tudi) slovenske umetnosti 90. let (denimo Dragana Živadinova in Marka Peljhana) poimenovala retro- in neoutopizem (glej Arns 187–262). Zgolj pogojno gre namreč za aktualizacijo utopične dediščine umetniških avantgard začetka 20. stoletja po obdobju postmodernističnega »konca velikih zgodb« in spopadanja s travmo neuspelosti modernih utopističnih političnih projektov, saj so sodobni futurizmi (sinofuturizem, afro-futurizem, hungarofuturizem, hkrati pa futurizem, ki ga poskuša predlagati bienale sam – jugofuturizem) pogosto distopični, akcelerationistični in anti- ali in-humanistični.⁸ V ta okvir je mogoče postaviti številna na bienalu predstavljena dela, ki preigravajo klasične utopične scenarije (film *Aidol* Lawrenca Leka, video instalacijo *BCAA system* v podhodu Ajdovščina idr.), kjer je katastrofa pripovedni nastavek za vznik alternativnih načinov življenja, denimo spajanja človeškega, naravnega in tehnološkega, ki poskuša redefinirati človeškost, kot jo poznamo. V veliko delih tako srečamo aktualizacijo elementov, tipičnih za kiberkulturo 90. let (glej Mackay in Avanesian 251–331), ki sledi ideji presejanja omejitev človeškega telesa preko tehnologije (ki je sicer zaposlovala že razsvetljsko misel); s to razliko, da je v novejših delih tematika najpogosteje obravnavana na terenu raziskovanja potencialov umetne inteligence oziroma omejitev t. i. naravnega mišljenja.

34. grafični bienale namesto sodobnoumetniškega fokusa na to, kako preteklost oblikuje sedanost, kapitalističnorealističnega prezentizma, (jugo)nostalgije ali jugoslavizma, poskuša predlagati zametek nekakšnega spekulativnega (jugo)futurizma.⁹ Pri tem – vsaj v zasnovi kuratorskega izhodišča, ki narativno uokvirja razstavljena dela – stavi na kombinacijo artikulacije časovnosti, ki

⁸ Gre za izraz enega ključnih predstavnikov akcelerationizma in spekulativnega realizma, Reze Negarestanija (Negarestani 2014), ki poudarja tudi po (konstantni) redefiniciji uveljavljenih pojmovanj človeka in človeškega, zaradi česar naj bi šlo za pospeševanje humanističnega projekta bolj kot za antihumanizem. (Burrows in O'Sullivan 2019, 346)

⁹ Leta 2020 je izšla tudi tematska številka revije *Maska* (v sodelovanju z že ugaslimi revijama *Frakcija* iz Zagreba in *Teorija koja hoda* iz Beograda) naslovljena *Jugofuturizem*, ki je izhajajoč iz simpozija »Prekarnost ali samoupravljanje« (2020) predvsem poskušala premisliti dediščino samoupravljanja s stališča sedanosti, torej načeloma ni bila zasnovana kot predlog spekulativnega futurizma. V tematski številki revije *Maska Deložacija kulture* (2021) je sicer izšel prispevek ključnih protagonistov hungarofuturizma Zsolta Miklósvölgyja in Maria Z. Nemesa, ki sta leta 2019 skupaj z duom Borsos Lőrinc gostovala v Sloveniji s performansom-predavanjem »Uvod v ksenopolitiko Hungarofuturizma.« V sodelovanju z Zavodom *Maska* se je v okviru *34. grafičnega bienala* odvila tudi mednarodna konferenca »YUFU«, ki je poskušala slediti zgledu drugih etnofuturističnih gibanj, ki na »taktično različne načine opolnočajo periferne identitete in subverzivno afirmirajo posamezne kulturne kuriozitet« (Mejač et al 16).



Inside Job, *Možnost, da smo zastrupljeni / Possibility We Are Poisoned*, 34. grafični bienale Ljubljana, Iskra Delta / 34th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Iskra Delta, 2021, pogled na postavitev / installation view, Mala galerija, foto / photo: Inside Job, arhiv / archive: MGLC

evocira »še-ne- obstoječe«, izgradnje sveta (*world-building*) (Pogačar v Pevec) in alienacije kot »spodbude za generiranje novih svetov« (Laboria Cuboniks 853), »delo konstrukcije svobode« (854) in metode, »da bi se izognili melanholiji zastopani pod 'preobleko biti realističen'« (Burrows in O'Sullivan 2019, 243). To je najbolj neposredno prisotno v referenci na znano jugoslovansko podjetje *Iskra Delta*, pri čemer v ospredju ni toliko ideja izgubljenega političnega in emancipatornega potenciala jugoslovanskega samoupravnega socialističnega projekta, ampak neuresničenih potencialov tehnološkega razvoja. Jugoslavija naj bi namreč bila na področju razvoja informacijskih in računalniških tehnologij (Milivojević, Pavlov, Despotović in Tasić 35–36), pozneje tudi robotike (Stanic 2019) določeno kratko obdobje primerljiva z ostalimi vodilnimi evropskimi državami (Milivojević v Bobnič in Kraner), a ta potencial je med drugim prekinila naraščajoča hegemonija angleških in ameriških podjetij, kot je IBM, ki jim podjetja, sledeča socialistični ekonomiji in samoupravljanju, preprosto niso mogla konkurirati.

34. grafični bienale, ki v poudarjeno oblikovalski zasnovi razstave v MGLC poskuša simulirati prostore futuristične različice podjetja *Iskra Delta*, kot svoje izhodišče vzame natanko ta izgubljeni potencial tehnološkega razvoja, denimo izgubljeno možnost povezave kibernetičnega



Andrej Škufca, *Tisto, kar razpada, ni pozabljeno in oživljeno pronica skozi meje / That Which Decays Is Not Forgotten And Reanimated Seeps Through Boundries*, 34. grafični bienale Ljubljana, Iskra Delta / 34th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Iskra Delta, 2021, pogled na postavitev / installation view, TR3, foto / photo: Klemen Ilovar, arhiv / archive: MGLC

mišljenja in socialističnega projekta, a – kot rečeno – pri tem poskuša preobrniti časovnico. V maniri spekulativnega realizma, ki je v zadnjih letih postal pomembna teoretska referenca mlajše generacije ustvarjalcev in hibridnega žanra teorije-fikcije, ki je najbolj neposredno zastopan v ob-bienalski številki revije *Šum*, naslovljeni *Xenoslavia*:

Covert Chronologies, namreč sledi ideji, da sedanost oblikuje prihodnost (ne preteklost). V tem primeru razstavni in obrazstavn program *34. grafičnega bienala* sledi ideji t. i. spekulativnega časa-kompleksa – pojma Armena Avanesiana in Suhaila Malika, s katerim sta poskušala artikulirati logiko časovnosti, ki je po meri trenutne radikalno virtualizirane ekonomije, ki jo poganjajo natanko spekulacije o prihodnosti na finančnih trgih (Avanesian in Malik 6–56), pri čemer prihodnost sama v vse večji meri postaja teren kapitalistične ekspanzije, temu ustrezno pa ujeta v zanko samouresničuje se prerokbe (Burrows in O’Sullivan 223). Poleg tega *34. grafični bienale* prinaša izrazito generacijsko pozicijo, je namreč, kot je formulirano v predstavitvenem besedilu, »vpet v sedanjo internetno kulturo in naseljuje svet že obstoječih subkulturnih pojavov: svet hiperpopa, smeti, memov, političnega kompasa, čepečih Slovanov, hipsterjev, doomerjev in drugih fantomov te generacije«.

Zaključek

Žanr teorije-fikcije kot temelj novih interpretativnih pristopov in razstavne zastavitve *34. grafičnega bienala* sledi strategiji hipersticije (*hyperstition*), »naracije, ki je zmožna učinkovati na lastno realnost prek delovanja povratne zanke, ki generira nove družbenopolitične privlake« (Alex Williams v O’Sullivan 12), fikcionalizacije, mitizacije in že omenjene izgradnje sveta. Če bi naštetu mislili skozi ozko optiko umetnostnega diskurza, se tako posredno nasloni na dolgo tradicijo analize umetnosti in fikcije ter utopičnih potencialov umetnosti, četudi znatno črpa predvsem iz formalnih in vsebinskih inovacij znanstvenofantastične literature. Posebnost novejših teoretskih, interpretativnih in razstavnih pristopov, ki se bolj ali manj spogledujejo s političnim izhodiščem akceleracionizma, je vendarle ta, da je – podobno kot v primeru *Ksenofeminističnega manifesta* Laborie Cuboniks, prevedenega v številki revije *Šum* iz leta 2017 – osrednji predmet fikcionalizacije ali kar mitizacije pogosto osvoboditeljski potencial znanosti kot gonilke tehnološkega razvoja.

Onstran najočitnejših stilskih vidikov hipersticijske teorije-fikcije na ravni naracije (umanjkanje linearnega poteka časa, mešanje dogodkov in fenomenov iz sedanosti, preteklosti ali prihodnosti, sinhronih alternativnih naracij, nenavadnih povezav dogodkov iz različnih prostorsko-časovnih kontekstov ipd.) je slednjo mogoče misliti predvsem kot narativno strategijo novih interpretativnih in razstavnih pristopov. V tem smislu obrazstavna besedila, interpretacije umetniških del ali kuratorska zastavitve razstav niso bolj ali manj objektivna sredstva predstavitve, analize in kontekstualizacije, ampak sledijo metodi »ne-razlagalnih oblik generiranja hipotez« (Burrows in O’Sullivan 349) in sploh poskušajo biti podporna sredstva tendencioznih vidikov

umetniških del. Umetniško delo v tem primeru skratka ni neka zunanost, iz katere izhajata in na katero se referirata interpretativna in kuratorska praksa, ampak se ti v nekem smislu poskušata umeščati na isti teren kot umetniška fikcija in delovati poetično.¹⁰ Onstran tega, da se novi interpretativni in razstavni pristopi referirajo na novejšo teoretske in filozofske vire ter družbene, politične, tehnološke okoliščine, je torej posebnost najti natanko v tovrstnem pozicioniranju v razmerju do umetniških del, ki izhaja iz težnje pospeševati njihov hipersticijski vidik, denimo preko poudarjenega oblikovalskega pristopa razstav, približevanja interpretacij, besedil ob umetniških delih in obrazstavnih besedil literarni fikciji ali specifično znanstveni fantastiki in poudarjenega vključevanja kuratorske naracije v oglaševanje dogodkov. ■

Literatura

- Arns, Inke. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigme recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006.
- Avanesian, Armen, Suhail Malik. »The Speculative Time-Complex.« Ur. Armen Avanesian et al. *The Time-Complex. Post-contemporary*. Miami: Name publication, 2016. 6–56.
- Badovinac, Zdenka. »Prekinjene zgodovine.« Ur. Petja Grafenauer. *Avtentični interes*. Ljubljana: Maska, 2010: 141–151.
- . »Institucionalna gradnja.« Ur. Jeklič, Nina in Tamara Soban. *NSK od Kapitala do kapitala. Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije. Vodič po razstavi*. Ljubljana: Moderna galerija, 2015. 22–24.
- . »Sedanost in prisotnost.« Ur. Igor Španjol. *Sedanost in prisotnost: Izbor del iz zbirke Artest 2000+ in nacionalne zbirke MG+MSUM*. Ljubljana: Moderna galerija, 2011. 5–9.
- Baumgarten, Alexander G. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesniškega dela*. Beograd: Beogradski izdavaško-grafički zavod, 1985.
- Bobnič, Robert, Kraner, Kaja. »Bor is burning: the political economy of IT in the Socialist Republic of Yugoslavia.« *WCSCD*. Splet. 25. 10. 2021 <<http://wscsd.com/index.php/wscsd-curatorial-inquiries/as-you-go-journal/bor-is-burning-political-economy-of-it-in-socialist-republic-of-yugoslavia>>
- Borčič, Barbara. »Kjer se srečata umetniška in teoretska praksa.« *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, 272.46 (2018): 68–93.
- Breznik, Maja. »Umetnost v globalnem kapitalizmu.« *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia, 2011. 1–18.
- Burrows, David, Simon O’Sullivan. *Fictioning: The Myth-Function of Contemporary Art and Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Cox, Christoooh, Jaskey Jenny, Malik, Suhail. »Introduction.« Ur. Christoph Cox et al. *Realism, Materialism, Art*. Center for Curatorial Studies, Bard College in Sternberg Press, Annandale-on-Hudson, 2015. 15–31.

¹⁰ Pod poetično se v tem primeru nanašamo na skupne vidike opredelitev *potencialnosti* poetične govornice in na vzroke njenega učinkovanja, ki jih je najti tako v Aristotelovi *Poetiki* kot v Baumgartnovih *Filozofskih meditacijah o nekaterih vidikih pesniškega dela* iz leta 1735, pri čemer oba poetičnost še v največji meri opredelita kot, pogojno rečeno, zmožnost ali potencial aficiranja (glej Gantar 31; Baumgarten 42–55).

- Crawford, Arran. »On Letting Go.« *Šum* 9 (2018): 1175–1196.
- Enwezor, Okwui. »Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art.« New York: International Center of Photography in Steidl, 2008.
- Fisher, Mark. *Kapitalistični realizem: ali res ni alternative?* Ljubljana: Maska, 2021.
- Foster, Hal. »An Archival Impulse.« *October* 110 (2004): 3–22.
- Gantar, Kajetan. »Uvod.« *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba, 2012. 11–68.
- Hartog, François. *Regimes of Historicity: Presentism and Experience of Time*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Hirschman, Albert O. *Izhod, glas in lojalnost: odziv na upadanje v podjetjih, organizacijah in državah*. Ljubljana: Krtina, 2018.
- Kraner, Kaja. »Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji.« *Likovne besede* 115 (2020): 4–15.
- . *Geopolitika umetnosti: primer paralelnega narativa*, doktorska disertacija. Ljubljana: AMEU-ISH, 2019.
- Kuhar, Lea. »Materialism of Suffering and Left-Wing Melancholia.« *Filozofski vestnik* 1.40 (2019): 183–198.
- Laboria Cuboniks. »Ksenofeminizem: politika za alienacijo.« *Šum* 8 (2017): 853–866.
- Mackay, Robin, Avanesian, Armen, ur. *#Accelerate: The Accelerationist Reader*. Falmouth: Urbanomic, 2014.
- Mejač, Lara, Pogačar, Tjaša, Šivavec, Nevenka, Šturm, Lili, ur. *Bienalnik Iskra Delta*. Ljubljana: MGLC, 2021.
- Milivojević, Dragan R., Pavlov, Marijana, Despotović, Vladimir in Tasić, Visa. »Half a Century of Computing in the Serbian Copper Mining and Metallurgy Industry.« *IEEE Annals of the History of Computing* 34.3 (2012): 34–43.
- Negarestani, Reza. »The Labour of Inhuman.« Ur. Mackay, Robin, Avanesian, Armen. *#Accelerate: The Accelerationist Reader*. Falmouth: Urbanomic, 2014. 425–466.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London in New York: Verso, 2013.
- O'Sullivan, Simon. »Accelerationism, Hyperstition and Myth-Science.« *Cyclops: Journal of Contemporary Theory, Theory of Religion and Experimental Theory* 2 (2017): 11–44.
- Pantić, Rade. »Sodobna umetnost kot 'ritual preobrata'«. *Umetnost skozi teorijo: historičnomaterialistične analize*. Ljubljana: *cf., 2019. 121–154.
- Petrović, Tanja. »Towards an Affective History of Yugoslavia.« *Filozofija i društvo* 3.27 (2016): 502–520.
- Pevc, Izadora. »Iskra Delta odpira svoja vrata v množstvo različnih priložnosti.« *Radio Ars: Likovni odmevi*, 17. 9. 2021. Splet. 27. 9. 2021. <<https://ars.rtvlo.si/2021/09/likovni-odmevi-333>>
- Pogačar, Tjaša. »Uvodnik.« *Šum* 5 (2016): 407–409.
- Popović, Milica. *Postjugoslovanski spomini kot strategija upora na primeru študije političnega pomena jugonostalgije*, doktorska disertacija. Ljubljana: FDV, 2021.
- Smith, Terry. *Sodobna umetnost in sodobnost*. Ljubljana: SDLA – Slovensko društvo likovnih kritikov, 2013.
- Spieker, Sven. *The Big Archive: Art From Bureaucracy*. Cambridge in London: The MIT Press, 2008.
- Škufca, Andrej. »Uvodnik.« *Šum* 9 (2018): 993–996.
- Srnicek, Nick, Alex Williams. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London, New York: Verso, 2016.
- Stanic, Ivan. *The Birth of Humanoid Robotics*. Beograd: Museum of Science and Technology, 2019.
- Tamm, Marek. »Beyond History and Memory: New Perspectives in Memory Studies.« *History Compass* 6.11 (2013): 459–473.
- Tratnik, Polona. *Umetnost kot intervencija*. Ljubljana: Sophia, 2016.
- Traverso, Enzo. *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Valenčič, Maks. »Art Criticism in the Theory-Fiction World.« *New Positions: Art and Criticism in the Post-digital Age*. Zagreb: Kulturni punkt in Organ Vida, Kino Kinoteka, 25. 9. 2021. Splet. 26. 9. 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=dHLduMLOCjU>>
- Velikonja, Mitja. *Rock'n'retro: novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia, 2013.
- Žerovc, Beti. »Kurator in levičarska politizacija sodobne likovne umetnosti.« *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba FF UL, 2010. 39–57.

Summary

From the point of view of the politics of temporality, I will focus on new interpretative approaches and, to a certain extent, on the exhibition of contemporary art in Slovenia as it has established itself in the last five years, especially among the younger generation of artists. In addition to individual contributions to the *ŠUM* magazine of art criticism and theory fiction, I will focus on the rehabilitation of futurisms in a speculative version using the concrete example of the *34th Biennale of Graphic Arts Iskra Delta*. I will compare this with the politics of the temporality of contemporaneity as articulated in Slovenia in parallel with the definition of the concept and practice of contemporary (visual) art from the second half of the 1990s, most directly within the narrative of contemporary and Eastern art of the Museum of Modern Art. While the contemporary of contemporary art can be contextualised primarily through the simultaneous introduction of memory studies and embedded knowledge, contemporary futurisms in the field of art draw primarily from the recent actualisation of Prometheism in theory and philosophy, as well as science fiction, and legitimise themselves as an intervention into prevailing thinking about the political nature of art, the presentism of contemporary art, nostalgia and (leftist) melancholy.

K filozofiji sodobne umetnosti na slovenskem: nekaj poudarkov

Towards a Philosophy of Contemporary Art in Slovenia: Some Emphases

Sinopsis

Prispevek postavlja v središče razprave težavno razmerje filozofije in sodobne umetnosti. Z vidika najvplivnejših diskurzivnih obratov v umetnosti in humanistiki od devetdesetih let dalje preiskuje, kakšni so v slovenskem prostoru poskusi napraviti sodobno umetnost za objekt reflektivne miselne izkušnje in z njo prispevati k razbiranju pomena oz. smisla umetniških stvaritev, tj. k interpretaciji umetnin v perspektivi t. i. kritičnega pluralizma.

Ključne besede: sodobna umetnost v Sloveniji, filozofija sodobne umetnosti, estetika, umetnost po koncu umetnosti, ontologija umetniškega dela, diskurzivni obrati, transmedijsko stanje, interpretacija

Keywords: contemporary art in Slovenia, philosophy of contemporary art, aesthetics, art after the end of art, ontology of the artwork, discursive turns, transmediality, interpretation.

Uvod

Filozofijo umetnosti se pogosto enači z izrazom »filozofska estetika«, kar pa je lahko zavajajoče, saj ta obsega širše področje raziskovanja estetskega v neumetniških kontekstih, lahko pa nas usmerja tudi v ožje spraševanje o estetski izkušnji v umetnosti, ob tem pa spregleda vrsto njenih drugih funkcij. Filozofija umetnosti se ukvarja s splošnimi vprašanji, na primer, kaj je umetnost, in o pojmi umetniškega nasploh. Lahko se ukvarja tudi z lastnostmi umetniške forme, s problematiko vrednotenja in interpretacije umetnosti ipd. Naloga estetike, razumljena kot filozofija umetnosti, je, da konstruira in interpretira definicijo umetniškega dela in umetnosti oz. da ponudi argumentacijo za trditve, kako nekaj (predmet, situacija, dogodek, tekst) je ali pa ni umetniško delo (Šuvakovič, *Postmoderna* 26–27). Estetika kot filozofska teorija o umetnosti daje vrednostno, pomensko in teoretsko legitimnost nečemu kot

umetniškemu delu. Estetske definicije so bodisi ontološke (kadar umetniško delo določajo kot morfološko pojavnost) bodisi relativistične (kadar umetniško delo definirajo kot konvencionalno sprejet predmet, situacijo ali dogodek). Estetske definicije obravnavajo pojma »estetike« in »filozofije umetnosti« kot zamenljiva, pri čemer umetnost praviloma opredeljujejo kot sredstvo za estetsko izkustvo.¹ Posebno nas zanima ontološko opredeljevanje umetnosti, kakršnega prispeva filozofska estetika, razumljena kot filozofija umetnosti: filozofsko spraševanje o bistvu umetnosti z vidika ontologije umetniškega dela je v pričujoči razpravi mišljeno kot njen konstitutivni del.

Osrednje vprašanje je, kakšen teoretski diskurz je potreben za tehtno kritično naslavljanje sodobne umetnosti in kako razviti kritično prakso filozofske interpretacije. Ni namreč vsa umetnost »sodobna umetnost« v umetnostno-kritičnem smislu (Osborne 2). Naj spomnimo, da je ideja o imanentno filozofskem značaju umetnosti sredi prejšnjega stoletja prispevala k oživitvi trditve, da je umetnost pri svojem koncu: tako je Dantovo analitično pozitivistično pretresanje znamenite Heglove teze o koncu umetnosti prispevalo oznako »sodobne« umetnosti kot »postzgodovinske«. Danto je med drugim ugotavljal, da je odnos med filozofijo in umetnostjo »zapleten« (*Filozofsko* 27). Tudi po Badiouju imamo danes opravka z »zavozlanostjo« umetnosti in filozofije, ki sta »zgodovinsko speti v par, kakor sta po Lacanu speta Gospodar in Histeričarka« (9, 8). Sam se osredotoča

¹ Estetika (iz gr. besede *aisthesis*, ki pomeni čutno zaznavanje) v 18. stoletju postane oznaka za filozofsko preučevanje umetnosti. Njen začetnik, Alexander G. Baumgarten, jo razume predvsem z vidika čutnega zaznavanja kot nižjo obliko spoznanja. Hegel kljub izrecnemu zavedanju problema poimenovanja filozofske discipline za preučevanje umetnosti ohrani izraz »estetika« za »filozofijo umetnosti« oz. še določneje »filozofijo lepe umetnosti« (13). Analitični filozof Božidar Kante onstran te tradicije predlaga ločevanje na »dve posebni, vendar prekrivajoči se področji preučevanja: filozofijo umetnosti, ki se osredinja na bistvo umetnosti in njeno ustvarjanje, in estetiko, v središču katere je zaznavanje estetskih kvalitete«. Estetika se po Kantetu ukvarja »predvsem z recipientom umetnin«; Kante tudi za svoje lastno pisanje pove, da se tega razlikovanja ne drži strogo, da pa je kljub temu pomembno in se ga je potrebno zavedati (113). Po mnenju Aleša Erjavca estetika danes lovi ravnotežje med tremi področji: preiskovanjem čutnega spoznanja, obravnavo problematike lepega in umetnosti ter samo-pozicioniranjem kot filozofija umetnosti (gl. *Ljubezen*). Podobno je pri Levu Kreftu estetika akademsko »nečista« disciplina, ki jo po eni strani razume v kontekstu filozofije, po drugi pa v tesni zvezi s preučevanjem umetnosti (gl. *Estetikov*).

na »odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, teh nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del« (5). Funkcija inestetike v razmerju do umetnosti je torej ta, da za razliko od tradicionalnega koncepta filozofije in estetike, beleži in prikazuje resnico, ki jo kot »imanentno in singularno« mišljenje proizvaja umetnost, razumljena kot »umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal nek dogodkovni prelom« (Badiou 22–23). Drugo vplivno filozofsko pozicijo je prispeval Jacques Rancière, ki vnovič pretresa zdaj že klasično moderno spraševanje o odnosu med umetnostjo in politikom (gl. *The Politics* idr.), h kateremu se povrnemo pri obravnavi družbenega obrata umetnosti. Ta odnos je pogosto v središču razprav filozofske estetike v lokalnem okolju, kakršno vse od svojih začetkov goji Slovensko društvo za estetiko (1983–).

Razreševanja težavnega razmerja med filozofijo in sodobno umetnostjo se loteva tudi Peter Osborne, ki vidi glavna razloga te »težavnosti« v njenem »konceptualnem« značaju ter v napačno razumljeni vlogi estetike (1, 9). Neučinkovitost obrata sodobnih interpretativnih prizadevanj k evropski filozofski tradiciji (detektiramo lahko zlasti povratak k post-kantovski tradiciji) je po Osbornu posledica tega, da se niso ustrezno posvetila odločilnemu momentu zgodovinske transformacije ontologije umetniškega dela kot konstitutivne za njegovo sodobnost (7). Osborne spremenjeni status umetnosti in umetniškega dela opredeli s pomočjo heglovske »spekulativne propozicije«, ki se glasi: »sodobna umetnost je postkonceptualna« (37).² To je »umetnost reflektivne mediacije konceptov in afektov«, pri kateri vizualnost ni najpomembnejša karakteristika. Ključno vprašanje je, kako je mogoče razumeti to umetnost in kako dojeti njeno izkušnjo. Spričo neustreznosti teorij vizualne reprezentacije ter pomanjkljivosti lingvističnih in semiotičnih modelov Osborne poseže h Kantovi misli in filozofiji umetnosti t. i. jenskega romanticizma (koncept fragmenta F. Schlegla v interpretaciji konceptualne umetnosti itn.), da bi razkril dolgotrajno zmedo med »umetnostjo kot estetiko« in »umetnostjo kot ontologijo«, kar ga pripelje do paradoksalnega zaključka, da je sodobno »postkonceptualno« umetnost mogoče razumeti kot umetnost »onkraj« oz. »brez« estetike (cf. Malik, v Cox *et al.* 187).³ Poleg zadreg z razumevanjem postkonceptualnosti, povezanih s problemom mešanja področij umetnosti in estetike

(vključno z Rancièrejevim estetskim režimom umetnosti in Badioujevo inestetiko), Osborne izpostavi tudi nezmožnost mišljenja sodobne umetnosti v neki perspektivi prihodnosti (10). Slednje je videti v soglasju s perspektivo spekulativnega realizma in konceptualizacije post-sodobnosti z vidika spekulativne časovnosti v umetnosti (k čemur se povrnemo v nadaljevanju).⁴

Izjemno heterogene prakse sodobne (vizualne) umetnosti pričajo o tem, kako je estetska izkušnja, vezana na vizualnost, skupaj s slednjo podvržena stalnim spremembam, ter da je tisto onkraj nje prav tako pomembno za njihovo dožemanje. Dominantna kategorija modernistične teoretske refleksije in kritike je bila do šestdesetih let 20. stoletja kategorija medija. Postopna razgradnja meja medijev kot ontološke podlage umetniških praks ter inventivna uporaba različnih (novih) medijev kažeta na »transmedialno« tendenco v sodobni umetnosti (Osborne 46), ki prinaša nove izzive za interpretacijo umetnosti. Pri tem je na delu specifična transdisciplinarnost in transkategorialnost v smislu novih povezav med filozofijo, umetnostno zgodovino, umetnostno kritiko, sociologijo, psihoanalizo, urbanističnimi študiji, politično teorijo, teorijo novih medijev itn. V tej razpravi se interpretativnih izzivov za filozofijo lotevamo s pomočjo nedavnih diskurzivnih obratov v humanistiki in sami umetnosti. Pri tem upoštevamo tudi idejo zgodovinske ontologije umetniškega dela, ki nas torej po Osbornu vodi k heglovsko spekulativni trditvi, da je sodobna umetnost zgodovinsko določena kot »postkonceptualna«. Pri tem gre Osbornu zlasti za oživitev ideje umetniškega dela v nemški romantični filozofiji umetnosti – to izročilo je nagovarjalo že Benjamina in Adorna ter vsaj posredno tudi slovenske estetike, ki so se formirali na sledi frankfurtske šole (Kreft, Erjavac idr.). Pri slednjih najdemo tudi kritična stališča o sodobni umetnosti, ki izhajajo iz pretresanja njenega odnosa do modernosti in modernizma. Tako, na primer, Lev Kreft sodobno umetnost označi z nemožnostjo definicije, odprtostjo, razsrediščenostjo, banalnostjo, koncem avantgardnosti, umanjkanjem estetskih kriterijev vrednotenja, izgubo poslanstva ipd. (*Estetikov*).

V slovenskem prostoru velja poleg že omenjene tradicije kritične teorije družbe, ki je odigrala ključno vlogo pri razumevanju estetike kot filozofije umetnosti v njeni tesni zvezi s samo umetniško produkcijo (poudarek na preučevanju umetniških avantgard in kontekstualnih analizah umetnosti v okrožju Slovenskega društva za estetiko), izpostaviti tudi lacanovsko teoretsko psihoanalizo oz. ljubljansko lacanovsko šolo, ki ima v lokalnem diskurzu sodobne umetnosti razmeroma vidno mesto od osemdesetih let dalje. Sicer se ta linija umešča v tradicijo epistemološke

² Čeprav Osborne tega ne eksplicira, je v središču njegove razprave tista sodobna umetnost, ki jo sicer ohlapno zajema oznaka »vizualne umetnosti«.

³ Po Osbornu sodobna umetnost ni »estetska« v nobenem filozofsko pomembnem smislu (10). Suhail Malik nasprotno v duhu spekulativnega realizma dokazuje, da je sodobna umetnost prav primer estetske konstitucije umetnosti, v čemer vidi enega od razlogov za potrebo po »uničenju sodobne umetnosti«, ki je v temelju »korelacionistična« (Meillassouxov izraz); namesto tega si prizadeva za »nekorelacionistični realizem«, ki stremi k resnični zunanosti mišljenja ali pogojev subjektivnega izkustva (Malik, v Cox *et al.* 187).

⁴ V grobem lahko povzamemo, da gre za poskus drugačne interpretacije filozofske tradicije in njenih eventualnih konsekvenc za razumevanje sodobnosti in prihodnosti (usmeritev spekulativnega realizma se zateka zlasti h kritiki Kanta in fenomenološke tradicije).

oz. kognitivne obravnave umetnosti in estetike kot načina pojmovanja resnice, z viri v romantični filozofiji in Heglovi estetiki. V okviru ljubljanske lacanovske šole, še zlasti pri Žižku kot njenem najvidnejšem predstavniku, sicer ni najti posebnega prostora, namenjenega razvijanju filozofske estetike in teorije umetnosti, ki bi obravnavali likovno/vizualno umetnost.⁵ Čeprav o likovni umetnosti oz. o projektih v kontekstu sodobnega sveta (vizualnih) umetnosti Žižek piše bolj poredko oz. priložnostno,⁶ pa je v navezi na pojav alternativne kulture v Sloveniji v osemdesetih (zlasti Laibach/NSK) prispeval koncept nadidentifikacije (1993), ki odmeva tudi še v sodobnih izrazito konceptualnih in aktivistično naravnanih umetniških praksah, h katerim se povrnemo v nadaljevanju (Arns in Sasse; Kreft; Strehovec).

Interpretativno delo filozofije umetnosti, umetnostne teorije in kritike se v sodobnosti nahaja pred oživiljeno zahtevo po kontekstualni analizi in pretresanju širše kulturne in družbene sfere, ki z oživiljanjem marksistične estetike med drugim kliče tudi po vnovični kritiki politične ekonomije (Kreft, *Estetikov* 268). Na tej sledi je v zadnjem desetletju nastala vrsta študij pojavov v sodobni umetnosti, ki jih je mogoče povezati s pojmi marksistične estetike v postsocializmu in posttranziciji (Kreft) ter postmarksistične politične filozofije (z viri pri Laclauju in Mouffovi, Virnu, Rancièrju idr.).⁷ Estetika kot transverzalna veda (Erjavec) danes prehaja tako disciplinarne meje kot tudi kulturne razlike⁸ in se je primorana soočiti s spremenjenim statusom svojega osrednjega predmeta preučevanja, tj. umetnosti. Peter Osborne, na primer, zasnavlja svojo »filozofijo sodobne umetnosti« z osredotočenjem na spremenjeni status umetniškega dela v sodobnosti – ta premalo poudarjeni vidik postavljamo tudi v središče naše razprave.

Sodobna umetnost v Sloveniji

Zelo na splošno »sodobna umetnost« nastopa kot oznaka za izjemno heterogeno empirično totalnost del, nastalih v sedanjem oz. sodobnem času, ki dobi svojo konceptualno

opredelitev v devetdesetih letih prejšnjega stoletja.⁹ Koncept sodobne umetnosti v slovenskem prostoru sicer bistveno zaznamuje prostorsko-časovni kompleks kot odraz specifične geopolitične zgodovinskosti. Z nastankom samostojne Slovenije leta 1991 namreč nastopi čas postsocializma in tranzicije v neoliberalni kapitalizem, ki je ključen za oblikovanje novih produkcijskih pogojev umetnosti.¹⁰ Posledično se spremeni način delovanja umetnikov in umetnostnih institucij ter tudi samo doživljanje in vrednotenje umetnosti. Vzpostavitev koncepta sodobne umetnosti ter sočasni proces njene institucionalizacije v slovenskem prostoru sega v poosamosvojitveno obdobje stremjenja v mednarodni prostor in je bistveno povezan z delovanjem Moderne Galerije Ljubljana in ustanovitvijo MSUM, ki izhaja iz potrebe po drugačni obravnavi sodobnega. Institucionaliziran obrat k »sodobnosti« zaznamuje leto 1997 z drugim Weiblovim trienalom sodobne umetnosti (*U3*) kot rezultat procesov, ki sicer segajo h konceptualnim praksam šestdesetih in sedemdesetih let in se nadaljujejo s samo-institucionalizacijo alternative osemdesetih. Devetdeseta leta prinesejo možnost institucionalne delitve na moderno in sodobno umetnost. Moderna galerija pod vodstvom Zdenke Badovinac opredeljuje »avtentični interes« prostora sodobne umetnosti (ta interes je pospremljen s prizadevanji za konceptualizacijo vzhodnoevropske umetnosti, samozgodovinenja ipd. – gl. Badovinac 32–35). Zanj je značilen obrat v diskurzu, ki ga v grobem opredeljuje premik od modernističnega univerzalnega (univerzalnost – muzej moderne umetnosti) k postmodernističnemu partikularnemu (partikularnost – muzej sodobne umetnosti). Pri tem je opazna širitev umetnostnozgodovinskega horizonta v smeri sodobne filozofske misli, ki se kaže v upoštevanju predloga novega tipa razumevanja univerzalnosti, kakršnega je prispevala sodobna filozofija »badioujevskega tipa« (ontologija na podlagi matematične teorije množic) (cf. Badovinac 36). Potemtakem polje umetnostne zgodovine ni več pojmovano kot »naravni« umetnostni okvir, ko gre za sodobno umetnost (Grafenauer, v Badovinac 181).

Zgodnje mednarodne konceptualizacije in periodizacije sodobne umetnosti sovpadajo s padcem berlinskega zidu, v Sloveniji pa z že omenjenim trienalom v ljubljanski Moderni galeriji (1997). Opredelitev sodobnosti, kakršno je vpeljala inavguralna razstava MSUM *Sedanost in prisotnost* (2011) in povzema Agambenovo razumevanje sodobnosti kot času neustrezne, lahko dopolnimo z Osbornovim pojmovanjem sodobnosti, ki je na eni strani strukturne

⁵ Lacanovska teoretska psihoanaliza je sicer lahko pomembno izhodišče v razpravah o izbranih problemskih področjih teorije in filozofije umetnosti, kot je npr. status podobe (gl. npr. Stanič).

⁶ Nekateri priložnostni zapisi so bili naknadno zbrani v spremnih publikacijah k razstavam ipd.: npr. v knjižnem katalogu *Irwin: Retroprincip 1983–2003* (ur. Inke Arns) k istoimenski razstavi v Künstlerhaus Bethanien v Berlinu leta 2003 (v njem so zbrani štiri Žižkovi zgodnejši teksti: »Razsvetljenje pri Laibachu« (1994), »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?« (1993), »Es gibt keinen Staat in Europa« (1993), »Pismo od daleč« (1989)); novejšega datuma je npr. prispevek v spremni publikaciji *projekta Janez Janša* nevladne organizacije Aksioma, Ljubljana, »Names that Divide« (2018).

⁷ V tej perspektivi nastajajo študije, povezane s temo širšega političnega in ekonomskega konteksta t.i. družbenega obrata v sodobni umetnosti od devetdesetih let prejšnjega stoletja (Kunst, Puncer, Praznik, Jelesijević, Pezelj idr.).

⁸ Nastaja tudi vedno več študij, ki pri preiskovanju oblik novodobnega rasizma posegajo na področje filozofske estetike, pri čemer razkrivajo načine, na katere estetika povezuje vizualne reprezentacije z estetskim presojanjem in vprašanji estetskih kategorij lepega, sublimnega ipd., in na ta način izpostavijo problematično vlogo estetike od razsvetljenskih teorij rasnega razlikovanja dalje. V odnosu do kulturnih razlik z obratom k evropski razsvetljenski filozofski tradiciji (Kantu idr.) tudi lokalna postkolonialna naravnana kritična teorija odkriva določene vire strukturnega rasizma (gl. npr. razprave Marine Gržinič o rasizaciji, nekolopolitiki ipd.).

⁹ Terry Smith se ambiciozno loti mapiranja/klasifikacije sodobne umetnosti kot globalnega fenomena. Pri tem identificira tri glavne tokove: uradno institucionalizirano sodobno umetnost; sodobno umetnost, nastalo v pogojih transnacionalne tranzicije in procesov dekolonizacije; sodobno umetnost kot svojevrstni kozmopolitizem in prevajanje (gl. Smith, *Sodobna*).

¹⁰ Spremembe v oblikah dela pod neoliberalnim kapitalizmom pretresajo tako filozofske kot tudi sociološke analize: poglobljeni domači študiji sta prispevali Bojana Kunst in Katja Praznik, sicer pa se številni pisci o lokalni sodobni umetnosti lotevajo različnih vidikov te problematike (gl. npr. Puncer, *Medprostori umetnosti*).

narave – kot »operativna fikcija« naj bi namreč regulirala ločitev med preteklostjo in sedanjostjo v sedanjosti –, po drugi strani pa mu gre za historično pojmovanje sodobnosti kot »časa globalno transnacionalnega« (15). Ob tem velja omeniti še Osbornov poziv k bolj futurološko naravnanim perspektivam sodobnosti, ki najde svoje dopolnilo znotraj nedavnega spekulativnega obrata (gl. npr. Bryant *et al.*; Kroupa in Simoniti),¹¹ zlasti pri spekulativnem realizmu (gl. Cox *et al.*).¹² Ustanovitev MSUM sicer zagotavlja institucionalizacijo sodobne umetnosti v njenih razlikovalnih potezah od umetnosti, predstavljene v muzeju moderne umetnosti (Moderna galerija), medtem ko je tako v svetu kot v lokalnem okolju zadnja leta na delu pretresanje koncepta »post-sodobnosti« (gl. npr. Smith, *Deconstructive*; Podgornik), ki spodbuja k vnovičnim premislekom »sodobnosti« dominantne oz. institucionalizirane linije sodobne umetnosti. Futurološke perspektive post-sodobnosti se sicer povezujejo z že omenjenima filozofskima usmeritvama spekulativnega realizma in objektno orientirane ontologije ter s političnimi in estetskimi strategijami akcelerationizma, ki predstavljajo nove izzive sami umetnosti, vendar pa z vidika njenega nespornega humanističnega poslanstva slej ko prej trčijo ob travmatično mejo brezperspektivne distopičnosti, radikalnega nihilizma in dehumanizacije človeškega bitja in sveta.

Za kakšno filozofijo umetnosti nam torej gre v pričujočem prispevku? Zanimajo nas tako prevladujoče filozofske reference, ki se pojavljajo v procesu konstrukcije lokalno obarvanega koncepta sodobne umetnosti, kot tudi nekatere bolj obrobne usmeritve. Detektiramo refleksijo stanja v »umetnosti po koncu umetnosti«, ki izhaja iz ene najplivnejših tradicij evropske modernosti, kot jo je začrtala Heglova filozofska misel o koncu umetnosti, ki odmeva še danes (Erjavec, *Ljubezen*; Tratnik; Žižek, *Less*, Žižek *Umetnost*; Strehovec, *Contemporary*). Pri vprašanju umetnosti v luči njene vedno večje abstrakcije, konceptualizacije in hibridizacije medijev se ne moremo izogniti Heglovi trditvi, da je umetnost z vidika svojega najvišjega določila, ki je bilo v zadovoljevanju duhovnih potreb, stvar preteklosti. Na tej podlagi naj bi umetnost ne ponujala več bistvenega načina razkrivanja resnice, marveč vrsto novih funkcij in smotrov. Odslej vprašanje o bistvu umetnosti poraja konceptualne odgovore, saj je velik del sodobne umetnosti bistveno (post) konceptualen (Osborne; Strehovec). Z nedavnim obratom

sodobne umetnosti v realizem in materializem, ki je obenem tudi obrat k objektnosti, pa je postavljena pod vprašaj tudi sama »konceptualnost« kot produkt »korelacionizma« (vzajemnosti subjekta in objekta oz. intencionalne korelacije med subjektom in objektom). Tako je mogoče Osbornovo »postkonceptualnost« sodobne umetnosti razumeti z vidika razveze med sodobno objektno naravnano ontologijo in tradicijo moderne epistemologije, ki usmerja tudi konceptualizacijo sodobne umetnosti (na sledi diskurza o umetnosti po hegllovskem »koncu umetnosti« itn.) ter njen zasak v družbeno. Zlasti od slednjega se želijo distancirati mlajši ustvarjalci in interpreti njihove produkcije na področju likovne/vizualne umetnosti v Sloveniji (cf. Kraner). Prevladujočo funkcijo sodobne umetnosti sicer številni interpreti vidijo v službi interesov globalizirane neoliberalne ekonomije, k čemur bistveno prispevajo nenehni procesi družbene in kulturne hibridizacije (gl. npr. Stallabrass).

Diskurzivni obrati in medprostori umetnosti: spremenjena ontologija umetniškega dela

Prostorski, družbeni, novomedijski in spekulativni obrat

Filozofska refleksija umetnosti si prizadeva zlasti za izraz miselnega koncepta, ki predpostavlja poznavanje širšega idejnega (ideološkega) konteksta. Kriteriji tovrstne interpretacije so zunaj samega dela, v ideji, ki jo delo uteleša in po kateri umetnost sama postane refleksija svojih lastnih možnosti (npr. v konceptualizmu). Za postopke sodobnih umetniških praks je ključno poseganje onkraj (likovno) umetnostnih meja v območja raziskovanja idejnih in širših družbenih pojavov. Umetnostna zgodovinarica in kritičarka Claire Bishop posebej izpostavi »družbeni obrat« umetnosti v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, s katerim se umetnik iz ustvarjalca objektov prelevi v proizvajalca situacij, ki jih soustvarja skupaj z drugimi udeleženci projekta (*Umetni 9*).¹³ S širitvijo polja likovne/vizualne umetnosti je poleg družbene usmerjenosti (razmah participatorne, nove javne umetnosti ipd.) tesno povezan tudi t. i. prostorski obrat z začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja. Prostorski obrat v humanistiki je kot epistemološki premik v šestdesetih letih napovedal Foucault, ob vstopu v devetdeseta leta pa sta ga razglašala Soja in Jameson.¹⁴ Nekje sočasno je v velikem

¹¹ Med glavnimi predstavniki so: Ray Brassier, Quentin Meillassoux (spekulativni realizem), Graham Harman, Iain Hamilton Grant (predmetno orientirana ontologija), Steven Shaviro in Armen Avanessian (akcelerationistična estetika).

¹² Odgovor na tovrstne pozive nekateri interpreti prepoznava v pojavu spekulativno-realističnih, objektno usmerjenih in t. i. akcelerationističnih perspektiv v produkciji mlajše generacije vizualnih umetnikov pri nas: npr. v 105. številki *Likovnih besed* (2017) več piscev tematizira to polje: gl. prispevke Sergeja Kapusa (o delu Andreja Škufce z vidika alienacije), Blaža Miklavčiča (dela Andreja Škufce, Žive Božičnik Rebec, tandem Kladnik & Neon v perspektivi objektno naravnane »post-odtujitve«) ter tudi Tjaše Pogačar Podgornik (vpeljava koncepta post-sodobnosti); to linijo razmisleka v 115. številki *Likovnih besed* (2020) zaokroži Kaja Kraner, ki naboru omenjenih ustvarjalcev dodaja umetniško raziskavo objektnosti Neje Zorzut.

¹³ Avtorica družbeni obrat kontekstualizira mdr. s padcem komunizma leta 1989 (*Umetni 9*).

¹⁴ Vire za njegovo postmodernistično artikulacijo je sicer potrebno iskati že v kantovskem projektu modernosti. S sklicevanjem na Foucaulta (»O drugih prostorih«, 1967: vplivni koncept heterotopije) in Lefebvreja (*Produkcija prostora*, 1974: prostorska »družbena praksa«) je ta epistemološki premik geograf Edward Soja leta 1989 oklical za *spatial turn*. V slovenskem prostoru se mu v povezavi s sodobno (konceptualno, likovno in novomedijsko) umetnostjo teoretsko posvečata Aleš Vaupotič in Narvika Bovcon (*Prostorski*; za filozofsko obravnavo prostora v navezavi na družbeni obrat gl. tudi Puncer, *Medprostori*).

valu nastopil še novomedijski obrat, osredotočen na vplive znanosti, novih tehnologij in medijev ter njihovo (intermedialno) prepletanje v umetnosti (Manovich; Strehovec, Bovcon idr.). Poleg omenjenih diskurzivno epistemoloških premen oz. »obratov«, ki vzajemno součinkujejo, je pri pojmovanju razširjenega polja vizualnih umetnosti potrebno omeniti tudi posledice konceptualnega in performativnega obrata, ki nastopita že v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja.¹⁵ Sicer pa je nekaj več kot desetletje na delu tudi že omenjeni spekulativni obrat (gl. npr. Bryant *et al.*), katerega glavni znanilec je filozofska smer spekulativnega realizma (od leta 2007):¹⁶ med ključnimi predstavniki je Badioujev učenec Quentin Meillassoux, ki stavi na izključitev človeške perspektive iz reda biti v imenu matematičnega absolutna zunaj misli in jezika; njegovo opredeljevanje za »nečloveško« pomeni svojevrsten umik pred t. i. »korelacionizmom« evropske filozofske tradicije (kantovsko vzajemnostjo mišljenja in biti); potem je tu objektno orientirana ontologija (OOO) Grahama Harmana, ki človeško razmerje s svetom razlaga kot eno od številnih drugih možnih relacij med objekti, pri čemer se sklicuje na temeljnost čiste produktivnosti narave, ki predhodi človeški; svojo perspektivo OOO Harman v novi knjigi *Art and Objects* (2020) pretresa tudi na področju (post)sodobne umetnosti.

Prostor, telo in novi mediji v umetnosti instalacije

Znanilec prostorskega obrata v umetnosti je danes prevladujoča forma umetniške instalacije, ki je že bila deležna poglobljene refleksije s pomočjo filozofskih konceptov subjektivitete, pri čemer prevladujejo prispevki fenomenologije, teoretske psihoanalize, poststrukturalizma, dekonstrukcije, feminizma in postmarksizma (gl. Bishop, *Installation*). Raven ontologije tovrstnega umetniškega dela lahko razumemo tudi z vidika prostorske artikulacije njegove izrazito (post)konceptualne, abstrakne in dematerializirane strukture v sodobnosti. Pri tem je na delu značilna prostorska dialektika kraja/nekraja: na eni strani imamo prostor kot materialno podporo deljenju časa družbenih praks, ki z virtualizacijo postaja vse bolj »nekraj«.¹⁷ Elektronski (virtualni) prostori nepretrganega toka informacij, umetniško posredovani kot specifični novomedijski objekti (Manovich), so postali nekraji *par excellence*.¹⁸ Ukvarjanje

s spremembami, ki jih v dojetje prostora v umetnosti prinašajo tehnološke razširitve realnosti, nove oblike virtualnosti in digitalizacija prostora, so v zadnjih dveh desetletjih tudi v slovenskem prostoru deležni vedno več teoretske pozornosti (Strehovec, Bovcon, Vaupotič, Tratnik idr.). Sočasno z usmeritvami, ki sodobne filozofske in umetnostnoteoretske obravnave sodobne umetnosti po t. i. prostorskem obratu obravnavajo z vidika pretresanja družbenokritične vloge umetnosti (k njim se povrnemo v nadaljevanju), se oblikuje pristop, ki se enakovredno pogloblja v pojavnost umetniške instalacije z vidika razširjenega fenomenološkega modela gledalske izkušnje (gl. Bishop, *Installation* 48–81). Ta model se z razmahom novih medijev stopnjuje v smeri »postmoderne« doživljanja hiperprostora, virtualnosti in utelešene simulacije (gl. Berlot, *Prostor* 42; 49–50).¹⁹ Tako so, na primer, v središču teoretskega in praktičnega umetniškega snovanja Uršule Berlot invencije prostora na presečiščih umetnosti, znanosti in filozofije.²⁰ Kot rezultat večrazsežnih znanstveno in filozofsko podprtih raziskav ostaja v središču zanimanja umetniško ustvarjanje prostorov svetlobe s pomočjo svetlobno občutljivih materialov.²¹ V tej raziskovalno naravnani umetniški praksi vseskozi pridobiva na pomenu koncept simulirane narave oz. t. i. »tehnarave« (Crowther, v Berlot, *Prostor* 48). Ta je nasledek sistematičnega raziskovanja možnosti konstruiranja in posredovanja umetne narave, ki jo umetnica ustvarja s pomočjo umetnih, industrijsko proizvedenih materialov. Nadalje s posredovanjem mikroskopske tehnologije in ustrezne računalniške programske opreme zasnavlja nove, abstrahirane in likovno reartikulirane znanstvene vpogledе v zgradbo snovi na fizikalni ravni, pri čemer so na delu t. i. tehno-podobe (gl. Vaupotič), ki vizualizirajo pojavnost materije, sicer dostopne v nano-dimenzijah. V svojih novejših projektih se Uršula Berlot osredotoča na človeško telo s pomočjo medicinskega snemanja in mikroskopskih raziskav (mikroskopski posnetki delcev umetničnega telesa, kot sta koža in las v nano-dimenzijah). O njenem delu lahko razmišljamo kot o svojevrstnem poetičnem realizmu, ki se v določenih potezah približa perspektivi sodobne »spekulativne poetike« z vidika razbiranja »naravnega jezika sveta« (Avanessian, v Cox *et al.* 352). Slednja obravnava (post)sodobno umetnost z vidika *poiesis*, ki s kreacijo umetniškega objekta kot načina spreminjanja in so-ustvarjanja novega sveta omogoča drugačen pogled na fenomen človeške percepcije ter

¹⁵ Tehnični termin »performativni obrat« je vpeljala nemška gledališka teoretičarka Erika Fischer-Lichte v okviru svoje estetike performativnega za usmeritev umetnosti od šestdesetih let 20. stoletja (v podlagi je pojem performativnega, povzet po analitični filozofiji jezika Johna L. Austina: gre za performative kot samonanašalna govorna dejanja, ki se udejanjajo v stvarnosti in jih je mogoče prenesti tudi na telesno dejanje oz. samouprizarjanje umetnika).

¹⁶ Spekulativni realizem nastopi z inavguralno konferenco 2007 v Londonu, ki jo je navdihnila knjiga Quentina Meillassouxa *Po končnosti* iz leta 2006 (izvirna skupina vključuje Brassierja, Granta, Harmana in Meillassouxa).

¹⁷ V smislu tehnološko in novomedijsko razširjenega de Certeaujevega in Augéjevega pojmovanja; svojevrstni nekraji so tudi tipski prostori »bele kocke« (O'Doherty).

¹⁸ V lokalnem prostoru se s preiskovanjem pojavnosti novomedijskih objektov pri slovenskih ustvarjalcih teoretsko poglobljeno ukvarjata Narvika Bovcon in Aleš Vaupotič (gl. Vaupotič in Bovcon, *Prostorski*; Bovcon, *Umetnost*), ki sicer tudi sama ustvarjata tovrstno umetnost.

¹⁹ Pri tem so priročne teorije simulakra in simulacije Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuza idr., ki pričajo o tem, da ni več mogoče začrtati jasnih ločnic med realnostjo in simulacijo.

²⁰ Uršula Berlot je v tematski številki revije *ČKZ* zbrala nekaj reprezentativnih domačih in tujih piscev na temo »Invencije prostora na presečiščih umetnosti, znanosti in filozofije« (Philippe Comar, Oliver Grau, Or Etlinger, Tomislav Vignjevič, Ernest Ženko, Tomo Stanič, Sašo Dolenc), pri čemer se sama osredotoča na umetniško instalacijo – gl. <www.ursulaberlot.com/wp-content/uploads/2020/09/Berlot-ed.-Invencije-prostora-CKZ-XLVI_274-.pdf>.

²¹ Gl. <[UrsulaBerlot-PORTFOLIO\(ursulaberlot.com\)](http://UrsulaBerlot-PORTFOLIO(ursulaberlot.com))>.

razširjeno razumevanje človeškega življenja in prebivanja v svetu. Ta spremenjeni način umetniške kreacije in posledično tudi percepcije umetniškega objekta je sicer bistveno povezan z znanstvenimi in tehnološkimi invencijami ter tudi z novimi filozofskimi uvidi. S preseganjem fascinacije s specifično izraznostjo posameznih detajlov tovrstni znanstveno in tehnološko podprti procesi kreacije pri Uršuli Berlot vendarle ne merijo na možnost razveze med kreacijo umetniškega objekta in osrednostjo človeškega subjekta oz. njegovim (estetskim) izkustvom, kot je to v primeru spekulativnega realizma in objektno orientirane ontologije, marveč nasprotno, izpostavljajo vlogo utelešene subjektivitete tako v »objektivnem« znanstvenem opazovanju kot v kontekstu sodobne (likovne/vizualne, novomedijske) umetnosti. Umetnice torej ne zanima post- oz. trans-humano pozicioniranje objektnosti (kljub ukvarjanju z »nečloveškimi« dejavniki, kot so svetloba, atomi, fraktalne strukture, magnetizem itn.), marveč v svojih tehnološko stopnjevanih svetlobnih instalacijah (kjer pogosto posega po tehnološko naprednih optičnih raziskovalnih orodjih radiologije in mikroskopije pri raziskovanju mejnih vidikov percepcije), ki ndr. naslavljajo pogoje človeškega dojemanja realnosti, vseskozi ohranja fokus na »utelešeni zaznavi« oz. na estetski izkušnji vizualnega razkrivanja nevidnih in nematerialnih vidikov realnosti. Pri tem so ključnega pomena prispevki fenomenologije zaznave (z viri v Merleau-Pontyjevi filozofiji), nevroznanosti in neuroestetike (Berlot, *Nevroumetnost*). Z razumevanjem neuroestetike kot svojevrstne »eksperimentalne estetike« Uršula Berlot v slovenskem prostoru prispeva pomembno dopolnilo prevladujočim usmeritvam v filozofski estetiki.

Prostorski in družbeni obrat v novi javni in novomedijski umetnosti

Prostorski obrat je v teoretsko refleksijo devetdesetih let prejšnjega stoletja v velikem valu vnesel zavest o pomenu prostora v sodobnosti in s tem okrepil teoretsko podprto analizo prostora kot družbene kategorije.²² Pri preučevanju prostorskih in družbenih odnosov ter prostora in identitete pa so vedno bolj ključni tudi relacijski in performativni vidiki, ki v razmerju s prostorom poudarjajo časovno razsežnost, k čemur pomembno prispeva dogodkovnost »nove javne umetnosti« (izraz Geralda Basta – gl. v Bast *et al.* 28), kakršno prakticirajo tudi slovenski umetniki, med njimi, na primer, skupina iz Društva likovnih umetnikov Celje s svojim osrednjim festivalskim projektom *Vstop prost*.²³ Tako se v refleksijo časovnosti lokacijsko specifič-

nega položaja mestnega jedra v Celju vpisujejo umetniški dogodki festivala kot posebna »kritična prostorska praksa«, če privzamemo izraz britanske arhitekturne in umetnostne teoretičarke Jane Rendell, ki se porajajo iz odpora do neoliberalnih pristopov k urbani sodobnosti ter iz želje po preizkušanju alternativnih načinov delovanja. Skupaj s prenosom poudarka z izdelka na proces produkcije je velikega pomena obrat k lokalni problematiki.

Pojavov nove javne umetnosti oz. participatornih umetniških praks (izrazov je veliko – gl. Bishop, *Umetni* 7–8) ni mogoče ustrezno ovrednotiti znotraj tradicionalnega okvira umetnostne zgodovine in kritike, ki uporablja zgolj formal(istič)no-estetska konceptualna orodja, zato interpreti posegamo po splošnejših konceptih s področja filozofije. Pri refleksiji tovrstne umetnosti nam je lahko v pomoč rehabilitacija estetike Jacquesa Rancièrja. Rancière poleg tega, da izpostavi razmerje med estetiko in politiko, poda tudi kritiko t. i. etičnega obrata, po katerem prevladajo etična merila pri presojanju participatorne umetnosti (dober/slab model participacije ipd.), kar pomeni kolaps umetniških in političnih nesoglasij v novih oblikah konsenza (gl. *Nelagodje*, 139–162). Claire Bishop posebej opozori na nelagodje participatorne umetnosti v razmerju do estetike, ki se kaže kot nepriznavanje ali utaja estetske dimenzije in se odraža tudi v kritičnem pisanju. Diskurzivni okvir za pretresanje vzrokov tega nelagodja najdemo v produktivnem protislovju Rancièrovega estetskega režima med avtonomijo (avtonomija estetske izkušnje, vezana na umetniško formo) in heteronomijo umetnosti v njeni težnji k družbeni spremembi (preseganje meja med umetnostjo in družbeno stvarnostjo, zlitje umetnosti in življenja). Spričo vzpona participatorne umetnosti v devetdesetih letih 20. stoletja je v njenih prizadevanjih za družbeno spremembo potrebno na novo preizprašati zmožnost umetnosti za povezljivost v skupnost kot politiziran estetski proces, posledično pa tudi spremljajoči kritični diskurz o tovrstni umetnosti. V tem kontekstu nas zanima zlasti pomen filozofskih konceptov za artikulacijo kritičnega diskurza tovrstne umetnosti v slovenskem prostoru (gl. Puncer, *Medprostori*).

Nova javna umetnost se manifestira skozi umetniške akcije, intervencije, performanse in instalacije, ki o urbani sodobnosti pričajo z vidika aktivacije obstoječih prostorov oziroma odkrivanja medprostorov, nekakšnih foucaultovskih heterotopij oz. »protipoložajev« žive dogodkovnosti in zavezujoče performativnosti.²⁴ Tovrstne umetniške prakse delujejo v skladu z maksimo, da je v abstraktnem,

²² Poleg Foucaulta (heterotopija), Lefebvra (produkcija prostora) in Soje (»vmesni« oz. »tretji« prostor) lahko med predstavnike uvrstimo tudi Michela de Certeauja (prostor vsakdanjih življenjskih praks), Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe (pluralizem in agonizem v javnem prostoru) idr.

²³ Festival poteka od leta 1999 (gl. Puncer in Džakušič) – lahko ga umestimo v drugi val umetnosti v javnem, urbanem, družbenem (socialnem) prostoru pri nas (skupaj s KUD Obrat, Kolektivno idr.); prvi val tovrstne umetnosti nastopi sredi devetdesetih let (večina ustvarjalcev prihaja z ožjega področja likovne umetnosti in

arhitekture, med njimi predstavnica novega slovenskega kiparstva, Marjetica Potrč, slikarka Petra Varl Simončič, arhitektka in vizualna umetnica Apolonija Šušteršič, arhitekt in kipar Jože Barš idr.).

²⁴ Po Foucaultovi opredelitvi gre za dejansko obstoječe kraje, svete in prepovedane kraje, kot so npr. psihiatrične klinike, zapori, pokopališča; sem se uvrščajo tudi kulturne ustanove, kot so gledališče, muzej ali knjižnica. S konceptom heterotopij lahko tematiziramo privilegirane kraje oz. prostore deviantnosti, drugosti, zunanosti, heterogenosti ipd., kot nekakšne »protipoložaje« glede na oblastniške prostore normalizacije in homogenizacije (gl. Foucault, *Življenje* 214–223).

odtujenem urbanem prostoru potrebno razpirati medprostore oziroma iznajti nove prostore, ki bodo utemeljeni v stvarnosti in utopični ob enem – heterotopične protipoložaje, za katere je konstitutivna prav vmesnost, odprtost za večrazsežna srečevanja, prečenja in stapljanja. Med izhodiščnimi idejami je tudi misel, da umetnost lahko živi izven umetnostnih institucij, kar odpira pomembno temo avtonomije in s tem povezanega vprašanja družbene funkcije in političnega potenciala umetnosti.²⁵ To bi lahko povezali z Rancièrjevo konceptualizacijo delitve čutnega (gl. *The Politics*) in nesoglasja (gl. *Dissensus*), ko umetniški dogodek z elementom nepričakovanega vnese prelom v običajno porazdelitev čutnega v javnem prostoru. Tovrstne umetniške geste lahko mestoma uzremo v politični perspektivi – namreč politika po Rancièrju ni izvajanje vladne avtoritete niti organizacija moči (to označi kot policijo), marveč je poseg, zarez v obstoječe družbeno tkivo s težnjo k novi porazdelitvi čutnega. Pri tem je z estetskim dejanjem umetnika v igri precej več kot zgolj sprememba v perspektivi, saj gre za vzpostavitev svojevrstnega antagonističnega razmerja, ki je podvrženo radikalni Drugosti, nezvedljivi, denimo, na identitetne delitve obstoječega ustroja mestne skupnosti. Samonikli umetniški prostori, kolektivni projekti in lokalne skupnosti so svojevrstne heterotopije, ki lahko vplivajo na izboljšave v sedanosti in na ta način zamajejo *status quo* v (lokalni mestni) politiki.

Sporočila posameznih iniciativ umetniki posredujejo skozi heterogena in večdimenzionalna dela, ki so estetska in se ob enem širijo v družbeni prostor (nabor del zajema žive dogodke, instalacije, dokumentarno gradivo, načrte, skice, risbe, fotografije ipd.). Njihovo umetniško vrednost je tako mogoče utemeljevati tudi v luči estetskega preloma z navadami zaznavanja umetnosti v danem okolju (Rancière, *The Politics* 23; Bishop, *Umetni* 38, 50). Umetniška sredstva raziskave urbanega življenja so vselej kontekstualno specifična ter s tem zavezana singularnosti določanja pomena (Rancière, *The Politics* 23; Bishop, *Umetni* 335). V sodobnosti, po obratu umetnosti in estetike k vsakdanjemu življenju, ko je vsa področja življenja zajel kapitalistični stroj, se potreba po tovrstni kritiki očitno kaže glede na stopnjevanje popredmetenja medčloveških razmerij v skladu z merilom uporabnosti, »ker blagovna forma odnose med ljudmi prevaja v odnose med predmeti« (Kreft, 268). Kot subverzivna družbena moč nasproti kapitalizmu mora umetnost posegati proti družbenemu (čutno izkustvo skupnosti) in ob enem ostajati v domeni umetnosti (estetsko izkustvo) ter biti uspešna na obeh področjih, kar pomeni, da – skladno

z Rancièrovim estetskim režimom – vztraja v stalni napečnosti, celo protislovju. Umetniška re-prezentacija ima moč posega v javni diskurz, kar se kaže kot kontekstualno specifična umetniška oz. estetska strategija (razdora, intervencije, nadidentifikacije ipd.), ki je z vsakim projektom vedno znova na preizkušnji.

* * *

Družbeni obrat sodobne umetnosti lahko ugledamo tudi v izrazito novomedijskih perspektivah. Janez Strehovec poglobi razumevanje temeljnega paradigmatnega premika v sodobni umetnosti od stabilnega artefakta k umetniški storitvi z vidika njene vedno večje konceptualizacije in dematerializacije kot posledice novomedijskega obrata ter skozi optiko družbenega obrata (v kontekstu kulture družbenih omrežij itn.), ki se kaže v povezovanju umetnosti z ekonomijo, znanostjo in politiko (*Contemporary*). Eno od novih funkcij umetnosti lahko najdemo v tem, da danes ni več poudarek na razstavnih, marveč na komunikacijski vrednosti (zlasti v interakciji sodobne umetnosti z novo ekonomijo in medmrežnim aktivizmom). V zvezi s političnimi nalogami umetnosti Strehovec izpostavi nekaj najpogostejših načinov delovanja. Subverzivno afirmacijo (izraz Inke Arns in Sylvie Sasse) obravnava na primeru projekta *Janez Janša* (glede poimenovanja cf. Lukan, v Janez Janša et al., *Name*), ki izhaja iz preimenovanja treh slovenskih umetnikov po aktualnem predsedniku vlade (gl. tudi Kreft, *Name*) – predhodnica te pa je »strategija nadidentifikacije« (Žižek). Pogosta načina sta tudi defamiliarizacija (»napraviti nekaj za čudno«, z viri v ruskem formalizmu) in *detournement* (taktika, ki izhaja iz situacionizma). Nadalje Strehovec opozori na ciljno naravnost novomedijske umetnosti, ki si prizadeva za reševanje konkretnih problemov, v zvezi s tem pa vpeljuje svoje novejšje koncepte, kot sta »bližina, ki se širi proti uporabniku« in »tehnični prostor-čas«, ki so nam lahko v pomoč pri analizi tovrstnih umetniških praks.²⁶ Strehovec sicer izhaja iz stališča, da je naša osnovna pozicija v svetu novih mobilnih tehnologij t.i. *nomadski kokpit* (izvirni avtorjev izraz), kjer smo opremljeni s številnimi navigacijskimi mobilnimi zasloni ipd. To je treba razumeti v kontekstu pojava kiberprostora in razširjene oz. mešane realnosti (vključuje navidezno, »kot-da« realnost), ki je praviloma dostopna le prek tehnoloških vmesnikov. Poleg že omenjenih konceptov so za teorijo in filozofijo novomedijske umetnosti pomembni še drugi Strehovčevi koncepti iz njegovih predhodnih del: beseda-podoba-gibanje, digitalno tipno, besedilo kot vožnja, tehno-napetost, tehno-presenečenje, e-literarna storitev, novomedijsko delo kot program in aplikacija ter estetika bližine. Koristna je

²⁵ Oživetev modernistične polemike med avtonomijo in družbeno angažiranostjo oz. heteronomijo umetnosti je prinesla institucionalna kritika s konca šestdesetih let, ki je ohranila svojo aktualnost do danes (Andrea Fraser idr.; v slovenskem prostoru se npr. kaže v obliki umetniške strategije samoinstitutionalizacije od osemdesetih let dalje). Med ključnimi misleci te problematike so Theodor W. Adorno, Peter Bürger, Pierre Bourdieu in Jacques Rancière, ki temeljito pretresajo dialektiko avtonomije in heteronomije umetniškega dela/umetnostne institucije.

²⁶ Med primeri, ki jih Strehovec obravnava (gl. *Text*), so novomedijska dela Sreča Dragana, Vuka Čosića, Jake Železnikarja in Tea Spillerja; kot primer raziskovalnega, aktivistično naravnane umetniškega delovanja navaja tudi delovanje slovenske skupine KITCH.

tudi vpeljava koncepta *elevator pitch*: Strehovec npr. piše o tem, da morajo pri produkciji modnih kulturnih vsebin njihovi ustvarjalci upoštevati, kako se kibernetični jezik obnaša znotraj omejitvenega kriterija te t. i. elevator pitch paradigme, zato snujejo svoja dela na način, da ta pritegnejo bralca/uporabnika²⁷ v zelo kratki časovni enoti (zelo kratek čas pozornosti). Med koncepti, ki opredeljujejo estetiko novih medijev (Strehovec, Tratnik idr.) sicer najdemo tudi interaktivnost, taktilnost, potopitev, participativne digitalne medije, ludični (igri podobni) interaktivni ambient ipd. Temu lahko dodamo tudi »estetiko umetne inteligence« (Manovich, *Estetika*).

Sicer pa velja poudariti pomen družbene sfere za razumevanje novomedijske umetnosti. Tovrstni umetnosti je namreč tuj koncept umetniške avtonomije, značilen za modernistično umetnost, ki se distancira od družbene stvarnosti, saj je definirana skozi uporabo novih medijev in tehnologij in je vse bolj eksplicitno umeščena v svet novih družbenih paradigem in sodobnih načinov produkcije. Spektakelske podobe, logotipi in uprizarjanja niso zamejeni z okviri umetniške avtonomije in sveta estetskih vrednosti; njihov pomen v svetu »nematerialnega« dela in postfordističnega načina produkcije namreč vse bolj narašča (Negri, Virno idr.). Interpreti posebno zanima, v čem je novost, prednost, morda celo radikalnost tovrstne novomedijske umetnosti (slednja ima pogosto opravka s pojmi, kot so: biopolitika, telo, družbeni spol, taktični mediji, performans, aktivizem itn.), za katero je ključno razumevanje vpliva širše družbene paradigme sodobnega tehnologiziranega sveta (kritično razmišljanje o digitalni kulturi, uvajanje novih umetniških in umetnostnoteoretskih pristopov itn.).

Družbeno, konceptualno in novomedijsko naravnana sodobna umetnost sicer soobstaja s tradicionalnimi oblikami, se z njimi prepleta in spaja, pri čemer ustvarja številne vmesne prostore oziroma medprostore (razcvet umetniške instalacije; socialni prostor in participacija itn.). Nadalje se umetniške vsebine srečujejo z vsebinami s področij znanosti, ekonomije, medijev, politike in vsakdanjosti ter vzpostavljajo nove medprostore in v njih proizvajajo različna vmesna področja, kot so v lokalnem okolju na primer bioumetnost, t. i. postgravitacijska umetnost (spoj umetnosti, znanosti in tehnologije)²⁸ in umetniški aktivizem (spoj umetnosti in aktivizma v strategiji subverzivne afirmacije).²⁹

Ko Inke Arns in Sylvia Sasse razpravljata o strategijah in taktikah eksplicitne potrditve oz. o t. i. »subverzivni afirmaciji« v tekočih projektih medijskega aktivizma, njihove zgodovinske predhodnike odkrivata predvsem pri skupini

Laibach oziroma gibanju NSK v celoti. Pri tem se v veliki meri sklicujeta na psihoanalitično konceptualizacijo »strategije nadidentifikacije«, kakršno v zvezi s skupino Laibach/NSK zastavi Slavoj Žižek, ko povleče vzporednice s psihoanalitičnim zdravljenjem pri poznem Lacanu, kjer konec procesa obeležuje identifikacija s simptomom.

»Družbeno« v sodobni umetnosti s heglovsko-lacanovske perspektive

Selektivno branje Hegla, povzemanje Lacanovih pojmov in posluževanje Marxovih idej Žižek poveže v prepoznavno teoretsko vozlišče, ki poganja glavne filozofske, psihoanalitične in politične smeri njegove kritične analize kulture in družbe.³⁰ Za to razpravo je zanimiva zlasti pretvorba strategij osebnega samo-spraševanja v klinični analizi v politično taktiko znotraj kolektivnega javnega prostora. Žižek vseskozi premešča lacanovske koncepte iz območja individualne analize v družbeno sfero. Umetniška produkcija je pri Žižku identificirana zlasti s funkcijo odsotnega objekta želje (Lacanova *objet petit a*).³¹ Poleg tega so za Žižkovo razumevanje vizualne umetnosti ključni lacanovski koncepti sublimacije, prekoračenja fantazme in identifikacije s simptomom. V številnih razpravah ponazori psihoanalitične in filozofske koncepte z zgledi iz filmov. Na likovno umetnost v ožjem smislu se nekoliko podrobneje osredotoči v razpravi o Heglovem koncu umetnosti (Žižek, *Umetnost; Žižek, Less*) ter pri obravnavi delovanja sublimacije (Žižek, *The Fragile*). Medtem ko Žižkova obravnava umetnosti po Heglovem »koncu umetnosti« po eni strani vodi v približevanje lacanovskemu Realnemu v sodobni (vizualni) umetnosti (in popularni kulturi) kot učinku suspenza sublimacije (razrast postopkov desublimacije), pa druga možna pot obravnave sodobnih fenomenov v umetnosti in kulturi »po koncu umetnosti« vodi k strategiji nadidentifikacije v korelaciji s sklepnimi fazami v procesu klinične analize. Erik Vogt usmeri pozornost na nedavni razmah vdiranja »abjekta/objekta a«, sorodnega nesimbolizabilnemu (lacanovskemu) Realnemu, v realnost ter v svet umetnosti pod vplivom Kapitala (*Vrnitev* 285). Ob tem je videti, da Žižkove razmeroma redke izjave o vizualni umetnosti »namenijo privilegirano mesto modernistični umetnosti in njeni zmožnosti sublimacije« (Vogt, *Vrnitev* 285–286).³² Pri sodobni pojavnosti abjektne vizualne umetnosti,³³ kjer je poudarek na ekskrementalnem in gnusnem kot posledici suspenza sublimacije v prid »vrnitve Realnega«, je videti na delu »psihotična«

²⁷ Namesto tradicionalnega gledalca/bralca nastopi digitalni uporabnik kot hibridni gledalec/bralac/poslušalec...

²⁸ Npr. bioumetnost Polone Tratnik in Špele Petrič ter postgravitacijska umetnost avtorjev Živadinov::Zupančič::Turšič.

²⁹ Npr. projekt *Janez Janša*.

³⁰ Ian Parker skuša npr. razviti »argumentativni okvir za razumevanje Žižkovega dela kot nekakšnega 'mehanizma', s pomočjo katerega je mogoče uporabiti Lacana pri odbiranju in povezovanju heglovskih pojmov, nato pa te prenesti na kulturo kot predmet preučevanja« (129).

³¹ Lacan je namreč svoj objekt, znameniti *objet petit a*, pobjlize opredelil kot glas in pogled.

³² V tej sublimnosti objekta je implicirana referenca psihoanalitične sublimacije na kantovsko sublimno.

³³ Primere v lokalnem okolju lahko najdemo v bioumetnosti ter feministični in queerovski umetnosti.

izguba zmožnosti razlikovanja med simbolno realnostjo in Realnim, ki je ključna za sublimacijo (Vogt, *Vrnitev* 279), kar lahko razumemo kot enega od iztekov umetnosti po t. i. koncu umetnosti.

Žižek se z vprašanjem umetnosti po koncu umetnosti ne ukvarja toliko v luči njene vedno večje konceptualizacije, hibridizacije ipd., ampak se s sklicevanjem na delo Roberta Pippina *After the Beautiful* sprašuje, kako torej »proti Heglu in njegovi diagnozi konca umetnosti, a vseeno v duhu Hegla zagovarjati še naprejšnjo relevantnost umetnosti?« (Umetnost 7).³⁴ Pri tem z odobravanjem zasleduje določene konsekvence »modernističnega preloma« (pojav abstraktnosti umetnosti), medtem ko iztek v »postmodernizmu« na drugem mestu v splošnem okarakterizira kot negativen (gl. Žižek, *Less* 255). Žižek za razumevanje umetnosti po koncu umetnosti (tj. »umetnost v spravljenem svetu«) pri Heglu povzame, da je ta zanj nujno komična ter podvržena samouničenju (cf. Hegel, v Žižek, *Umetnost* 35–36). Že sam Hegel je torej umetnost po koncu umetnosti označil z njenim samouničenjem – na tej sledi je moderna umetnost po eni strani videti kot »ujetnica brezskrajnega procesa samoizpraševanja, ki sega vse do samouničenja«; po drugi strani pa Žižek sugerira drugačno razumevanje, namreč kot »regresijo umetnosti v plitvo komedijo«, ki perpetuira v porajanju vedno novih vsakdanjih nepomembnih konfliktov (*Umetnost* 36). Modernizem po Heglu naj bi bil sicer videti tako, kot je napovedal po romantični umetnosti, tj. kot »samopreseganje umetnosti, toda *znotraj svojega lastnega področja in v formi umetnosti same*« (Hegel, v Pippin, *Persistence* 306, poudarek R. P.; cf. Hegel 104). To pa ni več videti v skladu z Žižkovim sklicevanjem na regresijo umetnosti v »plitvo komedijo« današnjih humorističnih serij (sestop umetnosti v popularno kulturo kot en od vidikov »konca umetnosti«) na eni strani ter s pojavom t. i. »transestetike« (v smislu preseganja tradicionalnih kategorij lepega in sublimnega) in »transumetnosti« (spajanja umetnosti in znanosti, umetnosti in vsakdanosti ipd. – še ena različica »konca umetnosti« je bila naznanjena v znamenitem avantgardnem raztapljanju umetnosti v življenju) na drugi.³⁵

V zvezi z Žižkovim izvajanjem lahko povzamemo, da samo »prava« (modernistična) umetnost osvetli fiktivni status fantazme oz. je zmožna uprizarjati prečkanje fantazme – s to postavko je mogoče demonstrirati tudi določeno prednost (vizualne) umetnosti pred popularno kulturo (Vogt, *Vrnitev* 286). Po drugi strani pa z vidika zavračanja etike

³⁴ Robert Pippin želi dokazati, da v Heglovi filozofski zgodovini umetnosti vendarle obstaja osnova za teoretiziranje o poznejšem modernem razvoju umetnosti v smeri vedno večje konceptualizacije, dematerializacije in abstrakcije (gl. Pippin, *The Persistence* 279, 280).

³⁵ Čeprav Žižek sam »krši« pravila tradicionalne humanistike, ko z uporabo politično nabite lacanovske psihoanalize prestopa v domene drugih disciplin, kot so filozofija, sociologija in tehnologija, za osvetlitev določenih fenomenov popularne kulture in umetnosti, pa podobnim tendencam v sami (vizualni) umetnosti ne posveča posebne pozornosti oz. poda zgolj kratko odklonilno stališče: edini rezultat prizadevanj za »sintezo« znanosti in umetnosti vidi namreč kot »nekakšno *new age* pošast estetizirane vednosti« (*Organs* 150).

nereprezentabilnega pri razpravi o (ne)možnosti umetniške reprezentacije radikalnega zla, kakršno predstavlja holokavst, uspe Žižek estetiki v prid pokazati na nek presežek označevalca nad označenim (bistven tudi za Rancièrov estetski režim umetnosti), ki učinkuje kot anamorfoza in kontaminira naš pogled na tovrstno umetniško podobo v času, ko realnost »ne poseduje več nobenega substancialnega ontološkega temelja« (Vogt, *Razmišljanja* 181; 180).

V sodobnosti postane vprašljiva tendenca h generalizirajočemu prenosu psihoanalitičnih konceptov na fenomene kulture in umetnosti. Žižek namreč vse fenomene motri po enem in istem modelu konceptualizacije sklepnih faz poteka individualne psihoanalize – t. i. identifikacije s simptomom in prekoračitve fantazme (Dean; Parker 142, 143). V podlagi njegovih analiz je stališče o izhodiščni breztemeljnosti subjektivitete oz. o njeni bistveni opredeljenosti s (heglovsko) negativnostjo kot temeljno matrico, ki poganja interpretacijo.³⁶ Toda ali je Heglova perspektiva še relevantna za obravnavo sodobnih umetniških praks? Dantova analitično orientirana smer razmisleka o koncu umetnosti temu ne pritrjuje, saj zadeva predvsem moderno umetnost; za razliko od te analitične pozicije Žižkova »post-marxistična« orientacija tvega korak v soočanja z ideološko ustrojenostjo sodobne subjektivitete, ki bistveno zadeva tudi dojetje področja sodobne (vizualne) umetnosti. Vprašanje subjektivnosti Žižek formulira glede na porajanje razcepljenega subjekta, ki ga po lacanovski teoriji zaslužuje *objet petit a*. To razmerje določa prav temeljna fantazma subjekta, ki po Žižkovem mnenju razkriva tudi delovanje »sublimnega objekta ideologije« (cf. Žižek, v Parker 130). Nadalje Žižkovo formuliranje zapovedi »Uživaj v svojem simptomu!« načinja vprašanje o cilju pri poznem Lacanu: »identifikacijo s simptomom« kot cilj ali konec analize bi lahko v območju politike ponazarjali postopki »nadidentifikacije« (Parker 86). Različico slednje lahko najdemo tudi v nedavnih izrazito konceptualnih umetniških projektih, kakršen je *projekt Janez Janša* treh slovenskih umetnikov, pri čemer pri Žižku ostajajo heglovsko-lacanovske koordinate ključ njegove interpretacije (*Name*).³⁷

Možni povzetek Žižkovega razumevanja (sodobne vizualne) umetnosti torej zadeva dva stadija psihoanalitičnega procesa: interpretacijo simptomov in prekoračenje fantazme z njunim iztekom v »identifikacijo s simptomom«. Žižek se sicer osredotoča na širšo družbeno dimenzijo sublimacije skozi umetnost, medtem ko umetniško delo praviloma zreducira na simptom kot kompromisno reakcijsko tvorbo oz. produkt ideologije (razumljene s pomočjo razširjene,

³⁶ Za razliko od heglovsko marksističnih teorij frankfurtske šole želi Žižek ohraniti odprtost subjektivnosti za negativno (Parker 130).

³⁷ Žižek v svojem prispevku za spremno publikacijo k projektu ime kot osrednji »predmet« (ime kot *readymade* – gl. Kreft, *Name*) umetniškega dejanja razlaga v luči lacanovskega koncepta simptoma, pri čemer se osredotoči na funkcijo imena kot simptomatske entitete, ki radikalno razdeli subjekt v odnosu do objekta *a*, itn. (*Names* 115).

post-althusserjevske teorije) (Dean, Parker), ne da bi pri tem dopuščal relativno avtonomijo umetniškega dela na eni strani (Dean) ali se ukvarjal z njegovo spremenjeno ontologijo v sedanjosti na drugi (ta vidik z določenim nanašanjem na Hegla in filozofski romanticizem poudarja Osborne).³⁸ Sicer pa Žižek pri obravnavi vizualne umetnosti vseskozi naslavlja širšo družbeno (marksistično) tematiko, pri čemer je na delu tendenca k odpravi sleherne »tujosti« umetniških del, ko jih enkrat zajame njegov interpretativni stroj.

Sklep

Pri filozofski obravnavi tako moderne kot tudi sodobne vizualne (konceptualne, novomedijske) umetnosti se torej lahko strinjamo s stališčem, da se ne moremo zlahka izogniti Heglovi tezi o koncu umetnosti oz. njegovi trditvi, da je umetnost z vidika svojega najvišjega določila, ki je bilo v zadovoljevanju duhovnih potreb, stvar preteklosti. Na tej podlagi umetnosti ne gre več razumeti kot bistvenega načina razkrivanja resnice, marveč v luči njenih novih funkcij in smotrov. Z vprašanjem o umetnosti po t. i. koncu umetnosti se je torej smiselno ukvarjati v luči vse večje konceptualizacije tako umetnosti kot tudi drugih področij, s katerimi je umetnost v bolj ali manj intenzivni interakciji (Strehovec, *Contemporary* 30–52). Odslej vprašanje o bistvu umetnosti poraja konceptualne odgovore, saj je velik del sodobne umetnosti bistveno (post)konceptualen in transmedialen (Osborne 4–5; 46) – gre za ključni potezi »umetnosti po koncu umetnosti« (Pippin, *The Persistence*), ki pa jima Žižek v svojih bolj redkih obravnavah (vizualne) umetnosti ne namenja posebne pozornosti. Konceptualno osnovana sodobna umetnost soobstaja s tradicionalnimi oblikami, se z njimi prepleta in spaja, pri čemer ustvarja številne vmesne prostore oz. medprostore. Nadalje se umetniške vsebine srečujejo z vsebinami s področij znanosti, ekonomije, medijev, kreativnih industrij in politike ter vzpostavljajo nove medprostore in v njih proizvajajo različna hibridna področja, kot so na primer bioumetnost, umetniški aktivizem in hektivizem (t. i. transumetnost). Tovrstni medprostori (ki mdr. zamajajo Heglovo tezo iz *Predavanj* o »samopreseganju umetnosti« znotraj njenega lastnega področja in v formi umetnosti same) so tako materialni kot mentalni in pogosto delujejo kot foucaultovski heterotopični, vzporedni, »drugi« prostori, ki so lahko moteči, protislovni, podvrženi neprekinjenemu toku sprememb, stopnjevanju intenzivnosti ipd. – kot svetovi znotraj vsakdanjega sveta zrcalijo, soustvarjajo in hkrati vznemirjajo tisto, kar jim je zunanje. Pri tem ne gre

nujno za materialno zamejene druge prostore, marveč za imanentno *drugost* prostora brez lokacije.³⁹

Toda morda je prav pot, ki se sprašuje o ontologiji umetniškega dela kot konstitutivni za estetsko izkušnjo, tista, ki lahko pomembno prispeva k prenovi kritiškega/kritičnega diskurza o sodobni umetnosti (Osborne). Spraševanje o ontologiji umetniškega dela v sedanjem transmedijskem stanju je videti bolj produktivno za nadaljnji razvoj estetskega/teoretskega in kritiškega diskurza o vizualni umetnosti, kot pa Žižkovo zavračanje trans-umetniškega povezovanja z drugimi področji, kot je npr. znanost, medtem ko vztraja na interpretaciji umetnin v luči družbene/kulturne simptomatike (v kontekstu padca ločnice med »visoko« in »nizko« kulturo po t. i. »slikovnem obratu« v devetdesetih letih prejšnjega stoletja), saj prav ta spremenjena ontologija umetniškega dela na svojstven način izpostavlja estetsko izkušnjo le-tega v sodobnosti. Bolj produktivni so videti tisti bolj redki momenti pri Žižku, ki pričajo o vztrajanju pri »trdnem jedru« umetnosti in izkustva, ki ga najdemo samo v umetniškem delu. Toda ti momenti zadevajo zlasti modernistično umetnost, medtem ko je postmodernistična oz. sodobna (vizualna) umetnost ovrednotena predvsem z vidika spodletele sublimacije oz. kot reakcijska (ideološka) tvorba v kontekstu univerzalne simptomatologije v globalizirani kulturi in družbi. Žižek sicer razmerje med modernizmom in postmodernizmom opredeli z vidika prehoda od t. i. »simptomatskega branja« k »obsedenosti s Stvarjo« (Žižek, *Enjoy* 137–142). Postmodernistične oz. sodobne tendence so videti zaznamovane s »povratkom Realnega«, medtem ko lahko v sodobnih različicah prakse nadidentifikacije oz. subverzivne afirmacije prepoznavamo afiniteto z modernističnim simptomatskim branjem. Pri tem se lahko strinjamo s pomisleki glede tovrstne heglovske obarvane lacanovske interpretacije umetnosti po »koncu umetnosti« oz. po »postmodernističnem prelomu«, ko se ločeno področje vizualne umetnosti domnevno povsem razpusti v območju nadvse heterogenih sodobnih fenomenov vizualne kulture. Žižkovim lastnim teoretskim intencam navkljub pa so njegove interpretacije vizualne umetnosti, ki so znotraj njegovega zelo obsežnega in kompleksnega opusa sicer v manjšini, dobrodošel vir in spodbuda za nadaljnjo refleksijo pojavov konceptualno in aktivistično naravnane vizualne umetnosti v sodobnem transmedijskem stanju. Omenjeno razmerje med modernizmom in sodobno umetnostjo ter vloga razsvetljske dediščine modernosti nasploh je sicer pomembna tema filozofske estetike v slovenskem prostoru (gl. npr. Kreft, *Estetikov*).

V sodobni vizualni umetnosti po »koncu umetnosti« smo po eni strani priče vse večje konceptualizacije, abstrakcije in dematerializacije (Berlot idr.), a tudi poglobljenja

³⁸ Tradicija »umetnosti kot (zgodovinske) ontologije« (umetnostno-kritična sodba) teče od romanticizma preko Hegla, Duchampa, nadrealizma in konstruktivizma h konceptualni umetnosti in konsekvencam v »post-medijskem« (Krauss) ali »transmedijskem« (Osborne) stanju; v tej tradiciji (prvi, ki misli ontologijo umetniškega dela kot pogoj njegove izkušnje) Osborne išče konceptualni temelj za kritično filozofsko refleksijo sodobne umetnosti (Osborne 46).

³⁹ Koncept medprostorov v sodobni umetnosti je lahko predmet različnih teoretskih opredelitev (gl. Puncer, *Medprostori*); tovrstne medprostore je mogoče razlagati tudi kot »nekraje«, ki zadevajo prehod v neko drugo ontološko domeno itn.

(Kreft, Kunst, Strehovec idr.); po drugi pa njenemu zatekanju v participatornost in bližino vsakdanjemu življenju (marksistične, post-marksistične idr. kontekstualne analize sodobne umetnosti). V številnih primerih je na delu zabrisovanje meja med umetnostjo in ne-umetnostjo (aktivizem, intervencija, umetnost in znanost, transumetnost itn.). Vrnitev realnosti v sodobni umetnosti je sicer treba ločiti od lacanovskega Realnega, ki je v bližini abjektivnih fenomenov v sodobni umetnosti in kulturi, o katerih kritično razmišlja Žižek. Še ena možna usmeritev umetnosti k realnosti oz. realizmu se danes kaže v zasuku filozofije in umetnosti v spekulativni realizem in materializem (OOO), pri čemer jo interpreti kot »post-sodobno« poskušajo ločiti od sodobne umetnosti že na ravni terminologije. S poskusi tovrstne diskurzivne razveze se s posredovanjem spekulativnega realizma razpira novo problemsko polje, kjer je v središču nekakšna »zarota objektov« kot oznaka za »kontingenco demokracije samih objektov« (Végső). Vire tako za afirmacijo kot tudi protiinterpretacijo lahko najdemo pri Marxovem blagovnem fetišizmu in Kreftovem poudarku na popredmetenju medčloveških razmerij, Baudrillardovem razmisleku o privlačnosti blaga/estetskih objektov, Žižkovem konceptu potujitve dominantne ideologije itn.

Družbeni obrat v umetnosti od devetdesetih let dalje nemara v veliki meri afirmira prav tisti vsakdanji, prozaični svet majhnih konfliktov, o katerem razmišlja Žižek »po koncu umetnosti«. Pri tem je pomenljiva vztrajnost modernističnega simptomatskega branja umetnosti, ki s strategijo nadidentifikacije, aktivizmom subverzivne afirmacije in drugimi sorodnimi strategijami v aktualni umetniški produkciji na Slovenskem vendarle uspejo pokazati na moment radikalne drugosti ali tujosti, nezvedljiv na raven interpretacije. ■

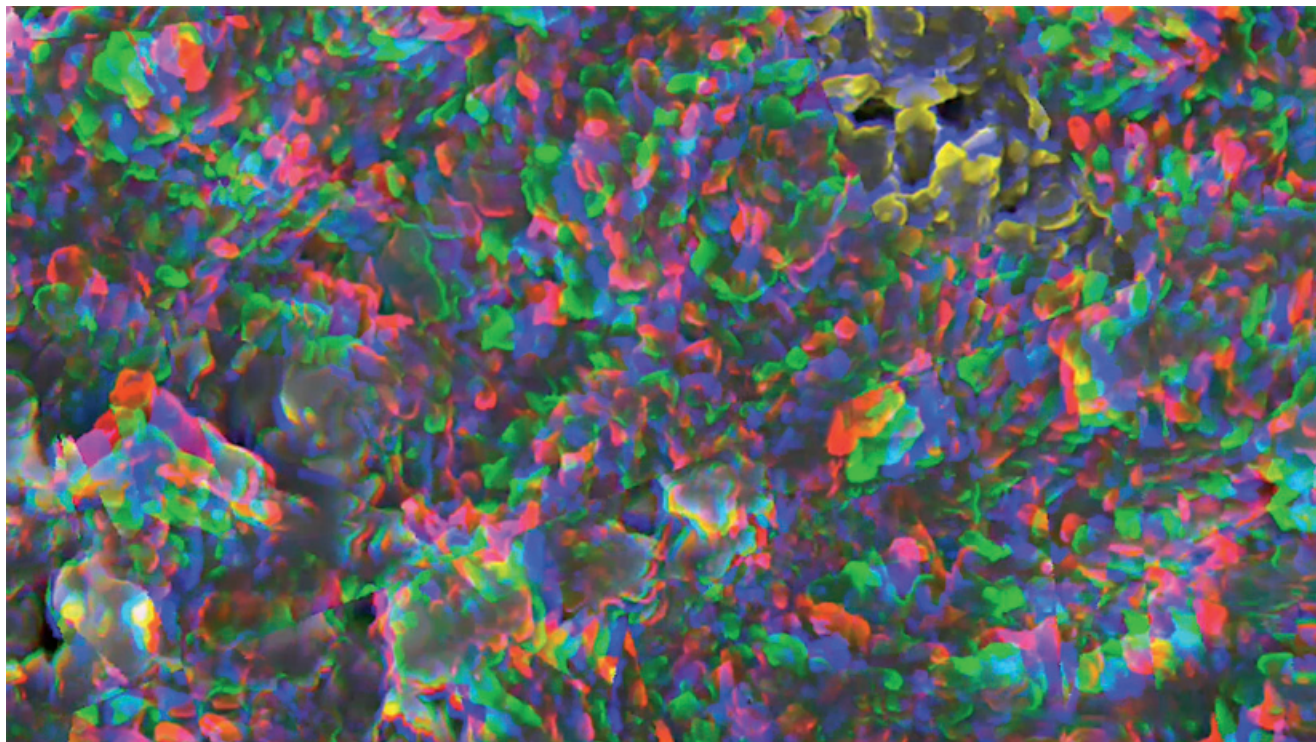
Literatura

- Agamben, Giorgio. »Kaj je sodobno«. *Likovne besede* 87–88 (2009): 2–5.
- Arns, Inke, ur. *Irwin retroprincip*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- Arns, Inke. »Afirmacija in/kot odpor: o strategiji subverzivne afirmacije v zdajšnjih medijskoaktivističnih projektih (skupaj z nekaj zgledi s področja sodobnega performansa)«. *Maska* 20.1–2(90–91) (2005): 53–56.
- Arns, Inke, Sasse, Sylvia. »Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora«. *Maska* 21.3–4(98–99) (2006): 5–21.
- Badiou, Alain. *Mali priručnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Badovinac, Zdenka. *Avtentični interes*. Ljubljana: Maska, 2010.
- Bast, Gerald, Peter Weibel in Herwig Steiner, ur. *Performing Public Art*. Berlin: De Gruyter (Edition Angewandte), 2015.
- Berlot Pompe, Uršula. »Nevroumetnost, nevroestetika in vprašanje zavesti«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 44.265 (2016): 39–53.
- . »Prostor in gledalec: utelešena zaznava v umetnosti instalacije«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 46.274 (2018): 27–54.
- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate, 2005.
- . *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Bryant, Levi, Nick Srnicek and Graham Harman, ur. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press, 2011.
- Bovcon, Narvika. *Umetnost v času pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, 2009.
- Cox, Christoph, Jenny Jaskey in Suhail Malik, ur. *Realism Materialism Art*. Annandale-on-Hudson, New York/Berlin: Center for Curatorial Studies, Bard College/Sternberg Press, 2015.
- Danto, Arthur C. »The End of Art«. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986. 81–115.
- . *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- . *Filozofsko razvrstitev umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Dean, Tim. »Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytical Criticism«. *Diacritics* 32.2 (2002): 21–41.
- Erjavec, Aleš. *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- . *Postmodernism, Postsocialism and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.
- Foucault, Michel. *Življenje in prakse svobode: Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Harman, Graham. *Art and Objects*. Cambridge, Manford: Polity Press, 2020.
- Hegel, G. W. F. *Predavanja o estetiki: Uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2019.
- Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša, ur. *NAME Readymade*. Ljubljana, Berlin: Moderna Galerija, Revolver, 2008.
- Kante, Božidar. *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro, 2001.
- Kraner, Kaja. »Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji«. *Likovne besede* 115 (2020): 4–15.
- Kreft, Lev. »Name as Readymade: An Interview with Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša«. Ur. Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša. *NAME Readymade*. Ljubljana, Berlin: Moderna Galerija, Revolver, 2008. 147–170.
- . *Estetikov atelje: od modernizma k sodobni umetnosti*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2015.
- Kroupa Gregor in Jure Simoniti, ur. *New Realism and Contemporary Philosophy*. London idr.: Bloomsbury Academic, 2020.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- . *Estetika umetne inteligence*. Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestni muzej, Zavod Basic, 2019.
- Meillassoux, Quentin. *Po končnosti: razprava o nujnosti kontingence*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

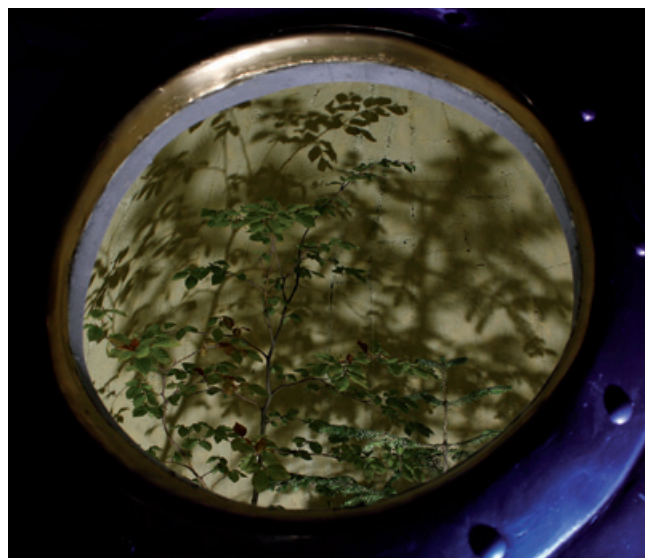
- Miklavčič, Blaž. »Politika kože«. *Likovne besede* 105 (2017): 55–57.
- Kapus, Sergej. »Potujitev«. *Likovne besede* 105 (2017): 52–54.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London, New York: Verso, 2013.
- Parker, Ian. *Slavoj Žižek: kritični uvod*. Ljubljana: Ropot, 2009.
- Pippin, Robert B. *The Persistence of Subjectivity On the Kantian Aftermath*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005.
- . »Kaj je bila abstraktna umetnost? (S Heglovega stališča)«. *Od Hegla do westerna*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2011. 7–48.
- . *After the Beautiful: Hegel and the History of Pictorial Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2014.
- Pogačar Podgornik, Tjaša. »O razstavi in seriji slik *Futur antérieur*«. *Likovne besede* 105 (2017): 63–69.
- Puncer, Mojca. *Sodobna umetnost in estetika*. Ljubljana, Maribor: Publicistično društvo ZAK, Pedagoška fakulteta, Maribor, 2010.
- . *Medprostori umetnosti*. Ljubljana: Sophia, 2018.
- Puncer, Mojca, Andreja Džakušič, ur. *Vstop prost: 20 let festivala urbanih umetniških akcij v Celju*. Ljubljana: Sophia 2019 (*Borec* 71.772–774).
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum, 2004.
- . *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012.
- . *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London in New York: Bloomsbury, 2015.
- Rendell, Jane. »Space, Place, and Site in Critical Spatial Arts Practice.« Ur. Cameron Cartiere, Shelly Willis. *The Practice of Public Art*. 33–55.
- Shaviro, Steven. »Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Time of Real Subsumption«. *E-flux Journal* 46 (junij 2013). Splet. 1. 9. 2021. <<https://www.e-flux.com/journal/46/60070/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption>>
- Smith, Terry. *Sodobna umetnost in sodobnost*. Ljubljana: Slovensko društvo likovnih kritikov, 2013.
- . »Deconstructive States & The Post-Contemporary Distraction«. 12. 10. 2017. *YouTube*. Splet. 1. 9. 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=irb2aDwG01A>>
- Stallabrass, Julian. *Sodobna umetnost: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina, 2007.
- Stanič, Tomo. *Podoba in njena zunanost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2018.
- Strehovec, Janez. *Text as Ride*. Morgantown, Rochester: Computing literature, 2016.
- . *Contemporary Art Impacts on Scientific, Social, and Cultural Paradigms: Emerging Research and Opportunities*. Hersey PA: IGI Global, 2020. 30–52.
- Šuvaković, Miško. *Postmoderna (73 pojma)*. Beograd: Nova knjiga/Alfa, 1995.
- Tratnik, Polona. *Konec umetnosti. Genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*. Koper: ZRS UP, Založba Annales, 2008.
- Vaupotič, Aleš. »Vključevanje nanotehnoloških raziskav v likovno umetnost: *Polimorfni odtis* Uršule Berlot«. *Likovne besede* 105 (2017): 42–45.
- Vaupotič, Aleš, Narvika Bovcon. »Obrat po prostorskem obratu: umetniškoražiskovalni pristop«. *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 225–244.
- Végső, Roland. »The Conspiracy of Objects«. *Filozofski vestnik* 41.3 (2020): 225–243.
- Vogt, Erik M. »Vrnitev Realnega v popularno kulturo in (abjektno) umetnost«. *Borec* 57.621–625 (2005): 277–292.
- . »Razmišljanja o odnosu med umetnostjo in etiko: Badiou, Rancière in Žižek«. *Borec* 62.672–675 (2010): 158–189.
- Zabel, Igor. »Sodobna umetnost«. Ur. Igor Španjol, Igor Zabel. *Teritoriji, identitete, mreže: slovenska umetnost 1995–2005*. Ljubljana: Moderna galerija, 2005. 6–19.
- Žižek, Slavoj. »Why are Laibach and NSK not Fascists«. *M'ars – časopis Moderne galerije* 5.3–4, (1993): 3–4.
- . *The Fragile Absolute Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For*. London, New York: Verso, 2000.
- . *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York, London: Routledge, 2004.
- . *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York, London: Routledge (Routledge Classics), 2008.
- . *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. New York, London: Verso, 2012.
- . »Umetnost po Heglu, Hegel po koncu umetnosti«. *Problemi* 55.9–10 (2017): 5–38.
- . »Names that Divide«. Ur. Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša. *Janez Janša and Beyond*. Ljubljana: Aksioma – Institute for Contemporary Art, 2018. 108–117.

Summary:

The article deals with the complex and difficult relationship between philosophy and contemporary art. Starting from the mutual influence of the most expressive discursive turns in art and the humanities (spatial, social, new media, speculative) after the so-called "end of art", it examines the attempts in Slovenia to make contemporary art the object of reflexive cognitive experience and thus contribute to the understanding of the meaning or significance of artistic creations, i.e. to the interpretation of artworks in the perspective of so-called critical pluralism. The discursive turns discussed do not follow one another in time, but coexist and interact, introducing notches into the prevailing epistemological paradigm. On the basis of such turns, which have been effective in Slovenia since the 1990s, i.e. since the conceptualisation of contemporary art under the auspices of the Museum of Modern Art in Ljubljana, we can identify some important shifts and emphases in the field of local art theory and the philosophical interpretation of art. Thus, we can follow the reflection on the rise of the art installation, which can be linked to the spatial turn in the humanities, and furthermore consider it as a harbinger of the social turn in art (the causes and effects of the latter are the focus of the Slovenian Society of Aesthetics, for example). We can also connect the Lacanian psychoanalytic interpretation of phenomena in contemporary art with the social turn of art from the point of view of social/cultural symptoms (Žižek). Simultaneously with these shifts, a turn in new media is in the making, which more or less defines all other discursive and epistemological shifts or turns (theory and philosophy of new media in Strehovec, etc.). In recent years, the effects of a speculative turn in the humanities have also been present in the local environment, as can be seen in the artistic production of a group of young artists and their interpreters in their affinity to speculative realism, object-oriented ontology and so-called accelerationist aesthetics. The article does not claim to be exhaustive but aims to highlight those orientations in the reflection on contemporary art in Slovenia that testify to the proximity of philosophy and art, with an important emphasis on the ontology of the artwork in relation to the aesthetic experience in the contemporary transmedia condition.



Uršula Berlot, *Hiperoptika / Hyperoptics*, 2021, video 4.22', foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive



Marko Glavač, *Krokar / Corvus Corax / botanična sonda / botanical probe*, 2018, novomedijski objekt / new-media object, *Speculum Artium* 2018, foto / photo: arhiv / archive DDT Trbovlje

Srečo Dragan

Za več-kot-umetnost

For More-than-Art

Nekaj ugotovitev, vprašanj ter odgovorov o medijski umetnosti v Sloveniji med letoma 1991 in 2021 skozi lastno izkušnjo ustvarjanja

Uvodoma bi želel pojasniti, da mi je prva prvoosebna izkušnja bistvena za pogled na področje medijske umetnosti pri nas v preteklih tridesetih letih. Izhajam iz dejstva, da sem v lastnih delih ves čas raziskoval načine, kako ideje in projekte, ki so v svojem osnovnem konceptu vpisani na sub-medialni ravni umetnine, predstaviti gledalcu – udeležencu tako, da jih ta doživi kot performativni dogodek kulture, komunikacije in socializacije.

Vsa leta sem zato sledil ustvarjalnemu credu, ki presega okvire osebne definicije umetnosti, s stalno težnjo po razširjanju polja umetniškega raziskovanja tehnološke, tj. podobe, ki v nasprotju s posnemanjem narave, nastaja s pomočjo tehnologije. Ta zmore stimulirati tehnološko-imaginacijo v realnih, razširjenih, virtualnih¹ ter v najnovejših t.i. metaverse² prostorih, ki naj bi postali na naslednji stopnji razvoja interneta stalna referenca ne le večine del na področju sodobnih umetnosti, ampak celo širše družbene stvarnosti.

V pojasnilo k mojemu besedilu v nadaljevanju se moram na kratko podati v zgodovino medijske umetnosti v Sloveniji, ki se je začela kot del neoavantgarde šestdesetih in delovanja skupine OHO. V razširjeno polje te skupine se umeščajo tudi projekti posameznikov, ki smo svoje umetniške svetove že takrat doživljali predvsem skozi nove tehnologije. Ali kot je zapisal dr. Janez Strehovec,³ »našli smo stik z njimi, kajti pomagale so nam realizirati projekte, na katere smo mislili že v obdobju, ko (v umetnosti) še ni bilo na razpolago računalniško generiranih tehniških podob«. Tako sva z Nušo Dragan – kot umetniški par sva delovala med letoma 1968 in 1989 – ustvarila prvi video v bivši

Jugoslaviji *Belo mleko belih prsi* (1969) kot del takratne nove umetniške prakse konceptualizma. S tem delom sva se uvrstila med pionirje medijske umetnosti v Evropi, v času, ko je Gerry Schum v svoji »video galeriji« na prvem programu nemške televizije ARD v letih 1969/70 prikazoval serijo video del, imenovano »Land Art« in »Identification«, ki so jih med drugim ustvarili Walter de Maria, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson in Barry Flanagan.

Kako se kaže razumevanje medijske umetnosti zadnjih tridesetih let v kontekstu demokratizacije družbe pri nas?

Odgovarjam z besedno zvezo »speculum artium«,⁴ ki se nanaša na izjavo Petra Weibla, da ima razvoj praks participacije v umetnosti preslikavo v razvoju participacije v demokraciji in da ta dva procesa vplivata drug na drugega. Podobno je pojav grškega kiparstva tesno povezan z vzponom demokracije tistega časa in vse od takrat je obstoj umetnosti nujen za delovanje demokracije. Zaradi nesorazmerja v hitrosti razvoja umetnosti in demokratičnih procesov v družbi so vedno potrebni določeni preskoki.

Z začetkom zadnjega desetletja 20. stoletja, ko v Sloveniji pospešeno poteka demokratizacija družbe, se medijska umetnost osredotoči na kompleksno umetniško raziskovanje kot na tisto referenčno točko, ki naj bi ji omogočila preskok v umetniško ustvarjanje, primerno novemu tisočletju.

V tem času smo dosegli pomemben premik v razumevanju umetnosti novih medijev in njihovega vpliva na širšo družbo, tj. vključitev predmeta Video in medijska umetnost v ustvarjalni študij Akademije za likovno umetnost v Ljubljani. Tako smo ujeli zadnji trenutek, da nismo, kot pogosto že pregovorno, zaostali za Evropo, kjer je bil ta študij samoumevni sestavni del programa znotraj akademij ali pa je ta že obstajal kot osrednja izobraževalna smer

¹ Virtualno je običajno slovenjeno kot navidežno. Sam pojem je mnogo širši in so ga na nek način opredelili že francoski nominalisti 12. stoletja, in sicer kot stvarnost, ki jo ustvarjajo naše lastne, notranje predstave.

² Metaverse se v širšem smislu ne nanaša le na virtualne svetove, temveč na internet kot celoto, vključno s celotnim spektrom razširjene resničnosti.

³ Strehovec, Janez. *Srečo Dragan*. Katalog razstave. Ljubljana: Eqrna, 1997.

⁴ Weibel, Peter. »Postmedijsko stanje.« *12. mednarodni festival računalniških umetnosti, Ljubljana, Maribor, 2006*. Ljubljana: ArtNetLab, 2006.

samostojnih centrov v Evropi, kot so ZKM – Center za umetnost in medijske tehnologije v Karlsruhe v Nemčiji, MECAD – Medijski center za umetnost v Barceloni, CICV – mednarodni center za video ustvarjalnost Pierre Schaeffer v Montbéliardu v Franciji in drugod po svetu. Od leta 2000 je predmet Video in novi mediji samostojen študij na magistrski stopnji in v študijskem letu 2009/2010 ob prehodu Akademije za likovno umetnost in oblikovanje (ALUO)⁵ na bolonjski študij je končno postal tudi samostojna smer v okviru slikarskega oddelka. S tem smo na akademiji prihajajočim generacijam odprli horizonte sodobnih likovnih praks in jim omogočili dostopanje do posebnega jezika digitalne kulture. Študentom je danes omogočeno, da raziskujejo nove informacijske tehnologije za ustvarjanje svojih, času in prostoru imanentnih umetniških zamisli, v katerih lahko spreminjajo klasične oblike zaznavanja ter z njimi vplivajo na miselno, čutno in čustveno dožemanje gledalca.

Kljub temu da je uvedba tega študija v univerzitetni program pomenila izjemen napredek, so bila potrebna še leta prizadevanj za razmeroma normalen razvoj poučevanja. Nenehno smo morali izumljati uspešne modele mreženja in povezav med katedro za video in nove medije na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje ter Laboratorijem za računalniški vid pod vodstvom prof. dr. Franca Soline in predavateljem dr. Borutom Batageljem s Fakultete za računalništvo in informatiko (FRI). Pozneje smo se povezali še s Fakulteto za elektrotehniko, z Laboratorijem za robotiko ter profesorjema Matjažem Miheljem in Janezom Podobnikom, zato da smo zmogli še kompleksnejše izzive, pa tudi z oddelkom za robotiko in prof. dr. Alešem Udetom z Inštituta Jožef Stefan. Ustvarjanje, ohranjanje in širjenje teh povezav ne pomeni enkratnih aktivnosti, temveč gre za proces, ki traja še danes in omogoča študentom ALUO učenje z interdisciplinarno domišljijo, ki bi ji lahko rekli **iz umetnosti v znanost**.

Leta 2003 so študenti iz povezave ALU in FRI na pobudo njihovih profesorjev ustanovili **ArtNetLab – društvo za povezovanje umetnosti in znanosti**. Društvo je vzpostavljalo produkcijsko okolje za realizacijo novomedijskih del na način timskega dela. Avtor producent za realizacijo svoje umetniške zamisli tako prevzame vlogo koordinatorja med različnimi področji in načini dela, kjer so jasno določene vloge posameznih umetnikov in znanstvenikov z vsemi njihovimi kompetencami.

S pomočjo najnovejših informacijskih tehnologij in izumljanja interaktivnih vmesnikov, ki so jih razvijali sodelavci programerji in raziskovalci robotiki, so študenti s svojimi deli lahko sodelovali na pomembnih festivalih in razstavah računalniške umetnosti doma in v tujini. Tako so se med drugim predstavili na večini izdaj *Mednarodnega*

festivala računalniške umetnosti v Mariboru (MFRU), na *Mednarodnem festivalu videa in novih medijev* v Mestni galeriji v Ljubljani, na *Real Presence* na Istanbulskega umetniškem festivalu, na 50. beneškem bienalu v okviru *Vivere Venezia* (v izboru le nekaj akademij z vsega sveta), v Gradcu v Forum Stadtpark, v galeriji SKC v Zagrebu, na razstavi treh akademij iz Ljubljane, Dunaja in Prage v Mestni galeriji Ljubljana, na *Mednarodnem festivalu novomedijske umetnosti Speculum Artium* v DDT Trbovlje, v galeriji Atelierfrankfurt v Frankfurtu na Maini, v FabrikArte v Padovi, v okviru pregledne razstave *Premestitve I, II, III, IV* v galeriji ŠKUC in s projektom *ArtRoboLab* v Kulturnem središču vesoljskih tehnologij (KSEVT) v Vitanju.

Ob tem je pomemben tudi podatek, da je kurator 5. trienala slovenske (in pozneje mednarodne) umetnosti v Moderni galeriji 2006/2007 k sodelovanju povabil tudi študente ALUO. Med enajstimi avtorji in skupinami je poleg avtorja teksta sodelovalo pet bivših študentov, ki so zaključili magistrski študij videa in novih medijev, kar kaže na uspešno pridobljeno znanje in veščine s študijskega polja novomedijske umetnosti. Kurator Jurij Krpan je kot dolgoletni vodja ljubljanske galerije Kapelica, ki je osrednja referenčna galerija za projekte na presečišču znanosti in umetnosti, tudi edini tesni sodelavec iz Slovenije pri organizaciji najpomembnejšega mednarodnega dogodka s področja novomedijske umetnosti *Ars Electronica* v Linzu. Leta 2008 je v okviru festivala predstavil celotno slovensko produkcijo na tem področju v enem od osrednjih razstavnih in prireditvenih prostorov – v Muzeju Lentos – in tako omogočil vpogled vanjo najpomembnejšim ustvarjalcem, kuratorjem, zbirateljem in strokovnjakom z vsega sveta.

Ta in drugi mednarodni razstavi in festivalski dogodki so izpostavili pomen in izvirnost novomedijskih umetnikov iz Slovenije, ki so že imeli lastno zgodovino na tem področju, novejšo uvrstitve v selekcije in tudi najvišje nagrade pa so avtorjem upravičeno dvigovale samozavest. V vseh teh tridesetih letih smo ne le hodili v koraku s svetovno novomedijsko (tudi intermedijsko) umetnostjo, ampak smo k njenemu razvoju in razumevanju prispevali velik del produkcije. Naj ob tem omenim samo nekaj naših dosežkov na tem področju v mednarodnem prostoru. Prvi in tako rekoč še v »vojnem času« je leta 1991/1992 nastal in bil predstavljen projekt *IntArt*⁶ v angažiranim naslovom *Reševanje sveta (Rettung der Welt)* v Avstriji, ki je prek povezav s kulturno javnostjo Avstrije in Italije veliko pripomogel k prepoznavnosti novonastale Slovenije, ki je takrat še nobena država na svetu uradno ni priznala. Celota je bila razdeljena na deset poglavij, v enem od njih, imenovanem *Bič Božji*, ki je bil neposreden odziv na vojno v Jugoslaviji,

⁵ Akademija za likovno umetnost Ljubljana se je po uvedbi bolonjskega študija preimenovala v Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje Ljubljana.

⁶ *IntArt* je bil prek štiri desetletja trajajoči umetniški projekt umetnikov Avstrije, Italije in Slovenije. Utemeljen je bil na konceptu skupnega kulturnega prostora in njegovega predstavljanja v širši evropski in svetovni javnosti. Koordinator za Slovenijo je bila Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov.

so se v Beljaku predstavili skupina Laibach in Peter Mlakar z glasbenim performansom ter Peter Weibel, Richard Kriesche in Srečo Dragan z novonastalimi video instalacijami. Enega od odmevnejših umetniških dogodkov, ki je bil povezan s tisto zgodovinsko izvedbo *IntArt*, so pripravili tudi avstrijski umetniki na glavnem trgu v Celovcu, t. i. *Tank (Der Panzer)* kot neposredni odziv na vojne dogodke v Sloveniji. Valentin Oman pa se je v okviru poglavja *Vojna (Der Krieg)* posvetil ekranskim podobam s hrvaških bojišč in tako pomembno ozaveščal tujo javnost o tragediji pri sosedih prek umetniških akcij.

Na svetovnem festivalu *Film+Arc* v Gradcu, ki je bil ambiciozno zastavljen kot osrednji festival arhitekture, prostora in umetnosti, je bil v uradni selekciji prikazan tudi slovenski prispevek, in sicer eno prvih 3D računalniško generiranih video del – *Arheus* Srečota Dragana, ki je utemeljeno na vstopu in gibanju po rekonstruirani rotundi iz slike Piera della Francesca *Idealno mesto*.

Zlato Niko, ki jo podeljujejo na festivalu *Ars Electronica* v Linzu in je za področje skoraj tako pomembna kot za film nagrada oskar, je leta 2001 prejel Marko Peljhan (skupaj s Carstenom Nicolaiem) za interaktivni projekt *Polar*. Leta 2017 je Zlato Niko v kategoriji »hibridne umetnosti« prešla Maja Smrekar za delo *K-9_ topologija*, letos pa je Miha Turšič prejel častno priznanje Evropske vesoljske agencije in festivala *Ars Electronica* na področju raziskovanja za projekt *Supre: organizem* ter za pionirske dosežke v vesolju.

Kakšne so bile strategije za produkcijo in predstavitev novomedijske umetnosti in katere so bile lastne našemu prostoru?

Poleg umestitve medijske umetnosti v študijske programe na našo ALUO smo hkrati izumljali nove modele produkcije in mreženja povezav ter načrtovali nove strategije predstavitev in premeščanja projektov iz laboratorijev v galerijske in druge javne prostore.

Odpirale so se nove galerije, kot so Kapelica v Ljubljani, KSEVT v Vitanju, projektni prostor Aksiome v Ljubljani, Kibla v Mariboru, DDT v Trbovljah ..., razvijali pa so se tudi razstavnimi programi tistih razstavišč, ki so že sicer podpirala sodobno umetnost, med drugimi Galerija ŠKUC v Ljubljani, Umetnostna galerija Maribor, ki tudi načrtno zbira dela za svojo stalno zbirko Videa in robotske umetnosti, Mestna galerija Nova Gorica, Mestna galerija Ljubljana, Galerija likovnih umetnosti Slovenj Gradec, selektivno tudi Moderna galerija Ljubljana itd.

V tem kontekstu moram posebej omeniti projekt *Modra roka / Wise Hand* (1997), ki je bila v bistvu letna razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov, vendar za tisti čas z neverjetno ambiciozno in drzno zamisljivo, da se v Galeriji Rihard Jakopič predstavi celotna aktualna produkcija

s področja novih medijev. V kompleksno zastavljeno in selekcionirano razstavo videa, instalacij, ambientov in performansov, ki je bila v Sloveniji tako celovito predstavljena prvič, so bili izbrani avtorji, ki so v svojih aktualnih delih vključevali sofisticirane tehnologije, interaktivnost in internet. Razstava ni bila presenetljiva le za strokovno javnost (kritik *Dnevnika* Milan Zinaič je takrat zapisal, da pod raven, ki ga je dosegla postavitvev *Modre roke*, ne bo mogel nihče več), temveč je z jasnostjo koncepta, predstavitev in atraktivno prezentacijo nagovorila nenadejano širok krog obiskovalcev.

Vsi zgoraj omenjeni producenti, organizatorji, galeristi, muzealci in drugi (morda sem koga pozabil omeniti) so zaslužni za razvoj in uveljavljanje novomedijske umetnosti, saj so v svoje galerijske programe umeščali projekte raziskovalne produkcije novih generacij umetnikov, katerih dela so podprta s sodobnimi teorijami in praksami v umetnosti, komunikaciji, filozofiji in znanosti. Šele prek tako prepoznavnih platform se lahko odpirajo možnosti programskega polja za sodobne kulturne študije.

Seveda je bil poleg poguma določenih etabliranih izvajalcev kulturnih programov potreben tudi poseben aktivizem, da vsa, večinoma off produkcija novomedijskih in interaktivnih projektov pridobi svojo lastno obliko festivalske predstavitev. Najprej je bil leta 1994 ustanovljen *Mednarodni festival računalniške umetnosti v Mariboru – MFRU*, ki je opravil pionirsko delo pri predstavljanju domače in svetovne produkcije interaktivne umetnosti. Nič nenavadnega ni bilo, da si lahko mednarodno uveljavljenega umetnika, ki predstavlja svoje telo kot – protetično – povečano telo Stelarca srečal v Mariboru v času dogajanja 8. *MFRU*, hkrati pa nekaj dni prej na predstavitevni predavanju na Dunaju. Sledili so festivali računalniške umetnosti *Pixel-point* v Novi Gorici, *Speculum Artium* v Delavskem domu Trbovlje (DDT) in odprtokodni festival *Kiblix* v Mariboru.

V nadaljevanju pojasnujem, zakaj želim predstaviti aktualni koncept, strategije in domet današnjega tovrstnega festivala prav na primeru ustanavljanja festivala v Trbovljah.

V duhu demokracije in slovenskega predsedovanja Evropi leta 2008 smo se na katedri za Video in nove medije odločili za razstavo medkulturnega dialoga med tremi državami, tremi akademijami, s po tremi profesorji in tremi študenti z vsake od njih, v Mestni galeriji Ljubljana, z naslovom *Speculum Artium*. To je bila prva eksperimentalna postavitvev, ki je potrdila nujnost po ustanovitvi te vrste festivala novomedijske umetnosti pri nas po izkušnjah *Ars Electronice* v Linzu.

Ker v Ljubljani nismo našli razumevanja, smo ta festival prenesli v Trbovlje, ki se je bil pripravljen celo preimenoovati v Medijsko mesto Trbovlje. Morda so osnovne zamisli o tem projektu moje, a prepričan sem, da brez umetnika in takratnega direktorja DDT Zorana Pozniča in njegove

pomočnice in današnje direktorice Špele Pavli ter vseh njenih sodelavcev, ki jim gre vsa zahvala, takega festivala ne bi bilo mogoče uresničiti. Vsi so namreč že po prvi izvedbi prepoznali njegove potenciale in so v želji po novih vedanjih in z izumom lastne strategije vzpostavili unikaten koncept, letos že trinajstega *Speculum Artium*.

Ko pomislim na njihova stremena, se spomnim besed, ki so jih na samem začetku izrekli v Trbovljah: »V našem kraju je začela delovati glasbena skupina Laibach in plesna skupina En knap z Iztokom Kovačem, ki prav tako izhaja iz Trbovelj; mi torej imamo osnove in seveda tudi knapovsko trmo, da naredimo festival umetnosti, ki bo največji v Sloveniji in prestižen v širši regiji.«

Seveda so bili z vodstvom festivala vedno tudi umetniki, znanstveniki, producenti, sodelavci, radovedno občinstvo in seveda ves čas tudi naklonjena lokalna skupnost. Z vsakim naslednjim festivalom se koncept Trbovlje – mediapolis spreminja v *netropolis*, tj. v mrežo povezav z najpomembnejšimi medijskimi umetniki, z mesti novomedijskih festivalov po svetu in nenazadnje z laboratoriji znanstvenih inštitutov pri nas, v zadnjem letu tudi z ustanovitvijo lastnega inštituta za podporo umetnosti v okviru RUK – mreže raziskovalnih umetnosti in kulture. Vedno me je fasciniralo njihovo zavedanje o tem, da novomedijska umetnost in nove tehnologije z deli, ki jih predstavljajo v Trbovljah na festivalu, preoblikujejo zaznavanje in orientiranje v prostoru in času ter vplivajo na miselne vzorce ne le ustvarjalcev, temveč tudi širšega občinstva. Na ta način generirajo novo senzibilizacijo v svetu postdigitalne družbe.

Če se torej navežem na izjavo o Trbovljah kot mestih **mediapolis in netropolis**, festival *Speculum Artium* s predstavljenimi deli številnih domačih in tujih umetnikov in znanstvenih produkcijskih skupin dokazuje, da sta domišljija in želja po ustvarjanju sveta po lastnih predstavah neskončna. Na koncu lahko le dodam, da je postal ta festival danes *Mesto prihodnosti / City of the Future*.

Nekaj najpogostejših vprašanj in odgovori nanje.

Razmišljam o nekaterih vprašanjih, ki jih bolj kot javnost postavlja stroka in se ponavljajo skozi vseh trideset let.

1. Vprašanje o vlogi tehnike v ustvarjalnosti

Morda je za začetek smiselno podati zapis Janeza Strehovca,⁷ ki izpostavi besedilo Martina Heideggerja v delu, kjer filozof problematizira eno poglavitnih področij ustvarjalnosti, namreč tehniko; njeno bistvo je ločil od tehničnega (orodnega, strojnega, opravnega) in ga povezal preko koncepta postavja (*Gestelle*) s temeljnimi ontološkimi

pojmi, med katerimi imajo, podobno kot pri problematizaciji zgodovinskega bistva zahodne umetnosti, še posebno pomembno mesto razkrivanje, resnica in dogodek. Svoje besedilo *Vprašanje po tehniki (Die Frage nach der Technik)* sklene z daljnosežno mislijo, da je prav umetnost področje, na katerem se mora dogoditi bistveno osmišljanje tehnike in odločilno soočenje z njo. Toda takšna prevedba misli o bistvu tehniškega v umetnostni kontekst je za Heideggerja produktivna prav zato, ker je problematično tudi bistvo umetnosti same in je sporno njegovo »varovanje« v okviru estetiške teorije. Radikalno vprašljivost obeh področij, ki pa je lahko produktivna tudi v smislu Heideggerjeve misli o rešilnem samem, je zato izrazil v miselni uganki »Čim bolj vprašujoče motrimo bistvo tehnike, toliko bolj skrivnostno postaja bistvo umetnosti«.

Zgornje ugotovitve pojasnjujejo, zakaj v prihodnosti ne bodo več potrebna vprašanja o tem, ali so novomedijski projekti bolj umetniški kot znanstveni. Kljub temu pa bo vedno znova treba odpirati vmesni prostor dialoga za vprašanja o bistvu znanstvenega v umetnosti in umetniškega v znanosti. Če torej govorimo o umetnosti kot o zrcalu družbe, ki pogosto bolj kot zapisi v arhivih prepričljivo govori o posamezniku, družbi, prostoru in času, je namreč s strani stroke nedopustno obravnavati preteklost in sedanjost (prihodnost) skozi subjektiven, za umetnika sicer dopusten princip individualnega in selektivnega interpretiranja umetnosti in kulture. Žal smo bili v Sloveniji večkrat soočeni bodisi z nerazumevanjem ali pa celo z namernim zanikanjem objektivnih zgodovinskih dejstev. Pri tem se ne želim spuščati v »naše« dožemanje umetnosti iz obdobja do konca 19. stoletja, je pa zelo moteče, če ne škodljivo, da v Sloveniji nikoli nismo predelali zgodovinskih avantgard, ki so utemeljile večino sodobnih umetniških smeri. Zaradi obrata umetnik – kurator – umetnik, kjer drugi pogosto prevzame suverenost prvega, z neznosno lahkotnostjo zgodovinsko opuse, avtorje, cela obdobja in področja. Je potem čudno, če slišimo tako poenostavljene izpeljave kot »tisti, ki ima rad stroje (tehno umetnost), ne mara ljudi, je podoben Marinettiju in je v bistvu fašist«.

2. Vprašanje o čistosti medija

To je morda vprašanje za današnje prehode klasičnih medijev, kot so slike, grafike, skulpture in fotografije, v protokole medijske umetnosti. Ti imajo lahko svoje razloge za to, da uporabijo koncepte novomedijske umetnosti v svojih prebojih v posameznih fazah ustvarjanja in postavitvah artefaktov, natisnjenih izjavah in pri beleženju sledi posameznih nanašalnih potez recimo slikarskega čopiča.

Za novomedijsko umetnost lahko rečemo, da je v kontekstu z vsakomer in z vsem. Je po svoje »nečista«, lahko nedokončana, skratka nestabilna entiteta potencialnega časa in jezika.

⁷ Strehovec, Janez. *Srečo Dragan*. Katalog razstave. Ljubljana: Eqrna, 1997.

Po Levu Manovichu⁸ (*The Language of New Media*) določajo novomedijsko umetnost :

- numerična prezentacija kot subjekt algoritemske manipulacije,
 - modularnost, ki predstavlja fraktalno strukturo novih medijev,
 - avtomatizacija medijske kreacije in manipulacije,
 - variabilnost kot objekt v neskončnih izvedbah,
 - transkodiranje kot možnost privedi nekaj v drug format.
- Novomedijska umetnost je tako danes že v takšnem položaju, da jo določajo mobilni zasloni v smislu »digitalno taktilno«, kot pravi Janez Strehovec. Hkrati pa spominjajo na dotik, razumljen v Marxovem smislu kot »čut teoretik«.

3. Kakšen je (bil) odziv strokovne javnosti na tehno umetnost pri nas?

V Sloveniji od devetdesetih let naprej predstavlja velik del novomedijske umetnosti tehno umetnost, ki prestavlja protiutež konstruiranemu perceptivnemu polju razstav ne toliko klasičnih medijev, kot bi nemara prvi trenutek pomislili, temveč umetnosti v političnem, socialnem kontekstu, ki je zasedla velik del programa v nacionalnih razstaviščih.

Glede na to, da nacionalna institucija za sodobno umetnost že nekaj časa perpetuirira večinoma iste ustvarjalne prakse in avtorje, imamo vtis, da se v Sloveniji v vsem tem času ni zgodilo nič bistvenega na področju, še zlasti tehno umetnosti. Kot da bi imela od vseh republik nekdanje Jugoslavije le Slovenija težave z amnezijo zgodovine sodobne umetnosti. Kot zadnji primer izpostavljam dolgo najavljeno in široko popularizirano razstavo v MSUM letos – *Politični performans v 90. letih v jugoslovanskem kontekstu*. Pri omenjeni razstavi gre za popolno nerazumevanje časa in dejstva, da je bila *Dokumenta* v Sarajevu konec osemdesetih let zadnji skupni relevantni pregled dogajanja v vizualnih umetnostih jugoslovanskega področja. Resnični politični performans 90. je bila (žal) samo surova okupatorska vojna, etnično podprta z nacionalizmi in z ogromno žrtvami **kot fikcija realnosti**, ne glede na to, v kakšen kontekst zapakiraš in upravičiš idejo te razstave trideset let pozneje.

Morda ob zaključku vendarle izpostavim nekaj avtorjev, ki kljub vsemu suvereno ustvarjajo pomembne paradigme našega časa.

Eden od izjemnih projektov hibridne umetnosti je nedvomno delo Maje Smrekar *K-9_topologija*, tudi nagrajeno z nagrado Prešernovega sklada. Njen koncept materialnosti na ravni spreminjanja biostruktur v laboratorijih

ali v živem svetu nam daje orodje za dostopanje do lastne evolucije in nas skozi povezave umetnost – znanost – nezavedno uči, kako jo razumeti. Kljub provokativnosti, ki jo nekateri vidijo v umetničnem razumevanju sveta, gre za pomembno opomnjo človeku in človeštvu glede odnosa do drugega, do živali in narave. Kar od nekdanjega počenja znanost v očem javnosti skritih laboratorijih, danes predvsem na področju genetike, Smrekarjeva razkriva skozi svojo poetično umetniško percepcijo. Tudi zato je sodelovanje umetnikov in širše humanistov z znanstveniki bistveno. Da se nekje znamo ustaviti. Tega se ne zavedamo samo na področju umetnosti, temveč tudi, ali včasih še bolj na področju znanosti. Kot primer izjemnega sodelovanja moram omeniti leto 2007 in tradicionalni dogodek »Štefanovi dnevi«, ki jih je direktor Instituta Jožef Stefan dr. Jadran Lenarčič v celoti posvetil temi **Znanost in umetnost**.

V dualizmu stroj in narava, umetno in primarno lahko ugledamo tudi projekt Marka Glavača z naslovom *Corvus corax / Krokav / botanična sonda*, ki je bil prvič predstavljen na mednarodnem festivalu *Speculum Artium* v Trbovljah leta 2018. Delo je nastalo v sodelovanju z Laboratorijem za robotiko Fakultete za Elektrotehniko Univerze v Ljubljani in je interaktivna robotska konfiguracija, v katero je avtor subtilno vnesel digitalno taktilno občutenje. Udeleženec si izbere objekt žive ali nežive narave v sondi in preko otipa s pomočjo izumljenega vmesnika – aplikacije za robota fantom občuti ta dotik na fizični ravni. Na primer, s prstom lahko sledi po deblu starodavne bukve. V digitalni programski napaki, ki ne more podati 100-odstotno ustreznega otipa hrapavosti, na primer lubja, je »vgrajena« koda, da udeleženec del dopolni z lastno izkušnjo.

Kot tretji primer izpostavljam podatkovne skulpture – kot novomedijski objekt (*Jezero, Citat, Literarne avtorice, Blago*) avtorjev Narvike Bovcon in Aleša Vaupotiča. Gre za serijo miniaturnih skulptur v obliki odlitkov grafov, ki predstavljajo podatke o avtoricah iz literarne zgodovine. Predstavljene so kot zamrznjena kontekstualna arheologija s težnjo, da se ohrani zanamcem, morebitnim prišlekom iz vesolja v prihodnosti. Tudi to delo je bilo nagrajeno z nagrado mednarodne žirije (*Podoba v mediju, medij v kontekstu, Salon ZDSLJU 2017*, Narodni muzej Slovenije).

4. In še pogosto vprašanje: Ali je tehno umetnost sploh umetnost?

Ne, je izguba in pribitek, je več-kot-umetnost. ■

⁸ Bovcon, Narvika. *V svetu pametnih strojev*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALUO, 2009.

Iskanje nove identitete ob recepciji novih umetniških pojavnosti

Searching for a New Identity at the Reception of New Artistic Phenomena

Devetdeseta leta

»Devetdeseta leta v slovenski likovni umetnosti ne posredujejo nikakršne posebne evforije, ampak nadaljujejo pragmatični dialog s svetom ... Pričakovanje, da bi se slovenska umetnost po letu 1991 bistveno spremenila, je zelo naivno.«¹ V nadaljevanju istega besedila ob razstavi, ki je kot prva reprezentativna predstavitev slovenske sodobne umetnosti v tujini, in sicer po razpadu Jugoslavije, združila kritiško selekcijo Zorana Kržišnika, Mete Gabršek - Prosenec, Mitje Visočnika in Aleksandra Bassina, 70 slikarjev, kiparjev, grafikov iz razdobja med letoma 1970 in 1994, je avtorica še zapisala: »Prvi, ki so skušali detronizirati četverico impresionistov, simbol slovenske nacionalne kulture, je bila skupina Irwin, ki je uporabila naše nacionalne svetilnike kot artefakte svojega, brez napak zasnovanega retrogardizma.«

Torej so že nemirna osemdeseta in vstop v devetdeseta leta v Sloveniji zaznamovala strategijo delovanja skupine Laibach in njen dolgoletni vpliv na širok kulturnopolitični in geografski kontekst. Laibachovci kot »inženirji človeških duš« nastopajo proti totalitarnim režimom in proti politični manipulaciji umetnosti ter menijo, da je »politika sama najvišja in vseobsegajoča umetnost«. Zato so Laibachovci sami novi politiki, saj ustvarjajo sodobno slovensko umetnost. Skupina Irwin, ki je izšla iz Laibacha in nastopila leta 1983 skozi spektakelsko zasnovano reprezentacijo slovenske sodobne umetnosti, pri čemer je uporabila potencialni eklekticism in retrogradno načelo za afirmacijo narodnosti v sodobni kulturi, si je utrla zelo široko pot v evropski in ameriški muzejsko-galerijski prostor.

In vendar – v čem se »slovenski« prostor razlikuje od večine drugih? Nedvomno se zdita dve razliki ali lastnosti: srednjeevropski prostor ter polpretekli prostor socializma in postsocializma.

»Srednja« Evropa ni *Mitteleuropa* (ne zemljepisni, pač pa kulturni pojem!), je prostor, ki ločuje »jedro« Evropo od Vzhodne, del katere je tudi Balkan. Tudi za Slovenijo je značilna herderjevska interpretacija kulture: kultura je ljudska, homogena ter drugačna in nasprotna kulturi svojih sosedov. Njeni »samobitnost« in »identiteta« temeljita na razliki, ne pa nujno na lastnih specifičnostih, zaradi česar je »naša« kultura tudi obrambna (in nenehno ogrožena).

Leta 1932 je Josip Vidmar zapisal, da bo Ljubljana (in z njo Slovenija) pustila svoj pečat v Evropi v kulturi in umetnosti, ne pa v politiki in gospodarstvu. Ljubljana naj bi tako postala nove Atene ali Firence. Izvor ideje, ki jo je predstavil Vidmar, je bil pri Friedrichu Schillerju, ki je leta 1795 pisal o estetski državi in si za vzgled vzel Weimar, vojvodstvo z 10.000 prebivalci, kjer so Herder, Goethe in Schiller našli mesto dvornih intelektualcev ...

Vidmarjevo zamisel obudi leta 1991 v Moderni galeriji v Ljubljani skupina Irwin; njeni vzporednici sta Irwinova projekta »država v času« in ambasade NSK.²

Novi nacionalni projekt, ki je združil dve ustanovi – Arhitekturni muzej in Mestno galerijo v Ljubljani –, je bila uresničitev velike razstavne trilogije *150 let fotografije na Slovenskem* (začetno iniciativo je podal likovni kritik in umetnostni zgodovinar Brane Kovič) v letih 1989 do 1990. Afirmacija fotografskega medija na podlagi historičnega dokaznega gradiva je v devetem desetletju in še nadalje povzročila enakopravno obravnavanje, vzporedno z drugimi tremi klasičnimi likovnimi mediji. Tako je na primer fotograf DK izšel iz izrazito alternativne in socialno kritične kulture, ki je zavzela sedež v nekdanji vojašnici jugoslovanske armade in ga imenovala Metelkova mesto: »Slovenska osamosvojitve je estetski projekt in s tem hkrati tudi politični in umetniški. Ne le med drugo svetovno vojno, ko so partizani izdajali pesniške zbirke in uprizarjali gledališke predstave ter svoje enote poimenovali po pisateljih in

¹ Meta Gabršek-Prosenec v poglavju »Slovenska umetnost 90-tih let – Toda najprej v preteklost,« katalog razstave *Von uns Aus ... Neue Kunst aus Slowenien*, priveditelj Hessensko-slovenska družba, Wiesbaden, 1994.

² Aleš Erjavec v poglavju »Od Aristotela do Mestne galerije«, katalog razstave *Razstava. 50 let Mestne galerije v Ljubljani*, Muzej in galerije mesta Ljubljane, december 2013, str. 169–170.

pesnikih, pač pa tudi koncem osemdesetih in na začetku devetdesetih nastane v Sloveniji zgodovinska zgostitev zlasti na temelju kulture in umetnosti. V Sloveniji pride tedaj do izbruha dejavnosti alternativne kulture, ki odzvanja vse do danes (Terry Smith).³

V kontekstu alternativne kulture je kipar **Marko A. Kovačič** ustvaril »muzej« iz relikvov svoje mladosti (odsluženih predmetov, aparatov potrošniške industrije, insignij nekdanje skupne države) in se na tak, sebi lasten način priklonil historični avantgardi. Slikarju **Vladu Stjepiću** ob boku stojita generacijska vrstnika **Ivo Prančič** in **Boris Zaplatil**. Ob Stjepiću tudi Prančič svoje slike zasnuje na snovnosti kot spominske sledi, nastale v mentalnem notranjem svetu, sledi svojevrstne spominske topografije: njegova slika beži navznoter, osvaja nas s paradoksalno prostorsko enigmo in naključnostjo. Nasprotno pa Zaplatil ubira samo na videz lahkotnejšo pot, ki pa temelji na šivani, prešiti, iz krpe na krpo sestavljeni različni strukturi in teksturi, povezani s šivano risbo: barve so tiste, ki so hkrati nosilke snovnih obrazcev, četudi učinkujejo vse prej kot vizualno težko. Abstrakcija **Marjana Gumilarja** temelji na jasni problemski predpostavki, da se njegovo vizualno razmerje do resničnosti vedno znova spreminja, da pa ga nadzoruje in vdela v svoje, čustveno zelo vznemirjeno slikovno polje. Medtem ko je Gumilarjeva slika tako razveta, pa je **Dušan Fišer**, predstavnik najmlajše generacije, predvsem racionalnejši, prostorsko manj eruptiven, skoraj scenografski, fragmentaren in miselno zazrt v odkrivanje novega mentalnega sveta.

Še radikalnejši od Gumilarja se zdi **Bojan Gorenc**: njegovo »ustvarjanje se nekako loteva nezavednega, potlačene delovanja teh podob. Vprašanje je, kako te podobe nato učinkujejo na eksistenco posameznika, na njegovo zaznavanje resničnosti, njegove sanje in fantazme«.⁴

Desetletje po letu 2000

Razmere ob koncu devetdesetih in kaj se je napovedovalo po letu 2000

Prav gotovo je v številne poetike posameznih ustvarjalcev vse težje prodirati, razpoznavati izhodiščne postavke toliko posameznikov. Zagotovo pa je lažje promovirati tista umetniška stališča, ki vzdržujejo kontinuiteto do pridobitev modernizma v okviru postmoderne pluralizma.

Predpostavimo, da je tako v slikarstvu znova aktualno odkrivanje sublimnega, saj je to priložnost, da se razmisli o izvornosti ustvarjalnega vzgiba na najpreprostejši način



Silvester Plotajs Sicoe, *Dripping sova / Dripping Owl*, 2020, olje na platnu / oil on canvas, 100 × 120 cm, foto /photo: artist's archive

– kako torej razmejiti naravno in nezavedno, nedoločljivo v predmetu naslikanega; je to tisti *conditio sine qua non*, h kateremu se vedno znova zateče umetnik, da si poišče (novo?) pot, izhodišče, da ne zastane v labirintu lastne, že dorečene prakse? Ali naj v odzvenu odtujenosti industrijskega sveta priznavamo prednost predvsem tisti plastični govorici, ki na še tako asketsko primaren način modelira prostorskost?

Naj torej prva beseda velja pojmu sublimnega, saj se vanj vpisujejo slikarji od **Gustava Gnamuša**, **Sandija Červeka**, **Ota Rimeleja** do **Zdenke Žido** in **Mojce Zlokarnik**. Vsa njihova dela na razstavi so nastala po letu 2000, torej je, kot ugotavlja **Tomaž Brejc** v svojih *Študijah*, »sublimno imanentna intenca novoveškega slikarstva. Najprej je vzporedna njegovi 'slikovitosti', potem se spremeni v njeno nadgradnjo (abstrakcija) in konča kot minimalistična dekonstrukcija.«⁵ Slikar **Gustav Gnamuš** je svojo »obsedenost s prostorom« utemeljil z naštetjem in obrazložitvijo najprej razpoloženskega, nato opazovalnega in nato še geometrijskega prostora.⁶ Kot vedno je zadel bistvo: »... prostor sublimnega ni posebna in ločena plast ter delovanje kateregakoli teh prostorov, toda razpoloženski prostor (in postopki, ki vodijo do njega) je vendarle najmočnejša izkustvena stalnica, v katero lahko naselimo predstavo sublimnega«. In dalje: »Na prvi pogled se zdi, da umetniki

³ Aleš Erjavec, str. 170, ibidem.

⁴ Tomislav Vignjevič v katalogu razstave *Gorenc, Kariž, Ožbolt*, Umetnostna galerija Maribor, 2010, str. 40.

⁵ Tomaž Brejc v svojih *Študijah*, ibidem, str. 290.

⁶ Revija *Likovne besede*, 1991, Ljubljana.



Janez Vlachy, *Apolon Ferrari*, del triptiha / part of triptych, 1990, dvojno tonirana ČB fotografija / double toned B&W, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Mojca Smerdu, *V imenu rože / The Name of the Rose*, 1988, engobirana terakota / engobe terracotta, višina / height 100–160 cm, foto / photo: Stane Jeršič

Rimele, Žido, Črvek znotraj minimalizma odkrivajo neko razvojno 'zgodbo' slike, njeno minimalno pripoved ... Kar je novo v slovenskem minimalizmu, je ostanek podobe, ki ni reducirana do nič ...⁷ **Zdenka Žido** »natančno pozna minimalizem, zato pa ima zdaj minimalizem nalogo, da znova utre pot k podobi in posredno k naravi. Minimalizem je tudi pomagal slovenskim umetnikom, da za doseganje sublimnega ni bilo vedno nujno izdelovati velikih formatov.«⁸

Za zaključek lahko samo potrdimo naslednjo ugotovitev: »Moderno iskanje senzibilnosti in sublimnega v slovenskem slikarstvu devetdesetih let in začetka 21. stoletja je tudi svojevrsten odgovor na ideološki, socialnokritični 'realizem', ki ga s konceptualnimi tehnikami proizvaja sodobna umetniška praksa v novih medijih, instalacijah, performansih itd. Sublimno ni kategorija, ki bi si izbirala svoj medij, vsak medij je poklican, da doseže sublimno. Če je sublimno arhetipska in arhaična izkušnja, potem je slika še vedno primerno sredstvo za uresničevanje podobe.«⁹

Prepričan sem, da se v tem obsežnem in hkrati zelo konkretnem razglabljanju o razsežnostih in doseganju sublimnega lahko najdejo in si zanesljivo zagotovijo svoje mesto tudi dela grafikov **Iva Mršnika**, **Leona Zakrajška**, **Franka Vecchieta**, **Črtomirja Freliha**, posebej pa fotografije **Gorana Bertoka**, **Uršule Berlot** in **Eve Petrič**.

Slikarski (spet generacijski) vrstnik **Prančiču** in **Stjepiću** je **Cveto Marsič**. Potem ko je razčistil vse dileme in prepoznal svoje izhodišče v razvejanem oblikoslovju abstraktnega ekspresionizma, je v Marsičevem delu v novem tisočletju začela odmevati materija z vsemi svojimi pojavnimi oblikami v naravi, kot sta naplavina in ostalina blata v posušenih solinah. Tako je slika dobesedno nosilka »plodnosti«, potem ko jo slikar oblikuje dejansko tudi z rokami, ki pregnetejo snov, preden jo umetnik prepusti slikarskemu nosilcu, da jo sprejme nase.

Platna, polna novodobnih javnih, športnih, umetniških idolov, ki žarijo v pravi barvni, večkrat risarsko skoraj grafitarsko poenostavljeni apoteozni luči **Silvestra Plotajsa Sicoa**, so skupaj s slikami domišljjskega bestiarija, sicer pa tudi prežeta z meditacijskim vzhodnjaškim kultom **Bojana Bense**, pravi in zvesti nadaljevalci novopodobarskega duha, ki očitno traja in prehaja v pravo avtorsko poetiko. Intenzivni avtorski komentar kulturnih, političnih, družbenih ali intimnih stvarnosti¹⁰ pa je sukus figuralnih kompozicij **Boštjana Jurečiča Vege**.

Marko Jakše je slikar za vse čase, tako kot je njegov nadrealizem prešel vse meje umišljene resničnosti in se hkrati vrača v zgodovino, ki jo prepoznava samo njegova briljantna domišljjska fantazma.

Kar nekaj slikarjev, grafikov in fotografov je izšlo iz

⁷ Tomaž Brejc, str. 298–299, ibidem.

⁸ T. B., str. 306–307, ibidem.

⁹ T. B., ibidem.

¹⁰ Miha Colner, katalog razstave *Distorzirana stvarnost*, Galerija Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, Ljubljana 2013.

mediatizirane podobe; izšlo, našlo pa tudi nov vhod v čisto slikarstvo – od **Žige Kariža**, **Bojana Gorenca** v njegovem najnovjšem delu do grafičarke **Zore Stančič**, ki prav tako ohranja v mešani tehniki izvirno pojavno obliko. Med tremi fotografiji, med katerimi se **Herman Pivk** ponaša z neke vrste nadrealizmom obogateno likovno shemo, **Janez Vlachs** pa duhovito replicira na čas, ki je na eni strani obseden s pogledom na žensko telo, potem ko je subjektivnost avtentičnega doživetja dejansko že kontaminirana. Tudi **Jasmina Cibic** je prešla iz mediatizirane v novo poetično-domišljijisko resničnost.

In kaj se dogaja v kiparstvu? Raznoterost plastičnega jezika izhaja še iz eksplozivne odmevnosti sedemdesetih in osemdesetih let, ko so se sicer tudi že prisvajale in osvajale neklasične tehnologije, postmodernistična morfologija in estetika ter nova tehnološka poetika, obvladovanje prostora v celoti, vključno z gledalci, hkrati pa tudi že iskanje izhoda iz anonimne govornice oblik v smeri prečiščevanja do samostojne, individualne avtorske govornice – govornice, ki je lahko tudi minimalizirana, fragmentarna, vendar vedno in zagotovo izpeljana iz prečiščenega stališča, potem ko se je raziskovanje skulpturalne epiderme v smislu procesualnosti končalo in doreklo v samem sebi.

Prav to raziskovanje nazorno odmeva v monumentalni terakoti **Mojce Smerdu**. Seveda poleg asociacij na ritualno-magično lastnost, na rojstvo mitološkega intimizma torej, na tako rekoč petrificirano tišino, na informelno metafiziko brez težnosti, ki jo ponazarja senzibilna materialnost žgane zemlje. Njena barva, podvojena z zemeljskimi engobami, vedno znova poudarja potezo kiparkine roke, tisto občudovanja vredno manualnost izvedbe, ki sporočilno vrednost mehko tvari spreminja v arhetipsko ikonsko znamenje. Prav to dejanje pojasnjuje pomenljivost njene figurativne metaforike. Keramična avtoportretna »kroglična nanižanka« pa je prav tako sodoben odgovor na tradicijo žgane glin v delu **Polone Demšar**.

Kiparska govornica **Jakova Brdarja** vztraja pri skoraj uživaškem predajanju modeliranju v glini, ki je po njegovem pristopu najbližja izrazitemu organskemu oblikoslovju. Kiparska izvedba **Mirsada Begića** pa je zasnovana kot narativna simbolna metafora, vezana na razmislek o možnostih in nemožnostih bivanja.

Poslikani objekti **Borisa Zaplatila** so zavezani novopodobarskemu duhu, medtem ko **Damijan Kracina** posega ob svoji organski animalistiki nazaj do zgodovinskega relikta, katerega podobnost bi lahko odkrili v Duchampovi bližini. **Tobias Putrih** pa ustvarja iz prepleta arhitekture in skulpture v izvorni tehnologiji, vezan na računalniško programiran izrez in nadaljnji sestav kartonastih plasti, ki jih povezuje med seboj imaginarna prostorska risba v nepredvidljivo svetlobno igro.

Zaključek uvoda v katalog *Magija umetnosti: Protagonisti slovenske sodobne umetnosti 1968–2013*

Ob tej razstavi, ki je gostovala med letoma 2014 in 2015 v italijanskem Codroipu v Villi Manin, v dunajskem Kuenstlerhausu in v zagrebški Gliptoteki, ki deluje v okviru Hrvaške akademije znanosti in umetnosti, in za katero mi je žal, da se zanj ni moglo najti prostega termina v ljubljanski Moderni galeriji, sem v okviru sedanjega simpozijskega vsebinskega konteksta že opozoril na določene trende in usmeritve in na uvodne prelomne ugotovitve. Preostaja mi, da se znova oprem na definicijo razstave in njenih umetniških del, kaj se je do danes na novo ovrednotilo tako v kontekstu historizacije nasploh, kako se je na čas naše osamosvojitve in dogajanj v bližnjem širšem okolju odzvala tuja stroka, ki je tudi sicer spremljala umetnost v naši nekdanji skupni državi, kaj je novodobna vloga kustosa ali kuratorja, se pravi v novem tisočletju, ki je prineslo tudi v naš nacionalni prostor določene perturbacije, ki so ali niso (še) vplivale tudi na umetnost?

Kakšna je pravzaprav definicija razstave danes? To zagotovo ni samo zbir umetniških del, temveč tudi zbir razmerij, odnosov, ki so nastali med njimi samimi, prava dramaturgija okoli njih v odkritem diskurzu, ki jih uokvirja. In kakšna je etika kustosa, njegove metodologije? Vedno sta dve možnosti: če umetniška dela sama razvijejo svojo metodologijo v izbrani formi, kar nastane iz spoja materialne inteligence in tveganja, ki ga nosijo umetniška dela, potem razstavo oblikujejo že sama umetniška dela; se pravi, da kustos ne zahteva, da bi razstava ilustrirala neposredno z deli njegove ideje, ampak dovoli, da dela spodbudijo razmislek o tem, kar bi razstava lahko nudila. Razstava je torej vedno neko začasno stanje, efemernost in odsotnost neke absolutnosti sta njena najznačilnejša atributa. Susan Sontag (*On Style*, New York, Picador 2001) je takole opisala svojstvo umetniških del: »Umetniška dela predstavljajo informacije in evaluacije. Vendar je njihova določljiva črta tista, ki nas ne popelje samo do konceptualnega znanja na primer iz filozofije, sociologije, psihologije, zgodovine, ampak do nečesa, kot je vzburljenje, fenomen posvečenosti, v stanju zanetenja ali obsedenosti.«

O vlogi sodobnega kuratorstva, se pravi tega v novem tisočletju, je beograjski kritik in teoretik Branislav Dimitrijević zapisal kar deset tez, od katerih naj na tem mestu navedem tiste, ki se mi zdijo po vsebini najkompleksnejše. Kuratorstvo je hkrati afirmativno in kritično, ne bi smelo delati razlik med kreativnim, kritičnim in retoričnim aktom. Celotno družbeno življenje je v bistvu kurirano, saj je tudi umetnost vpeta v to prakso družbenega življenja in njegove antagonizme. Stališče profesionalnega kuriranja je odnos umetnost – družba, stališče praktično-kritičnega kuriranja je socializacija umetnosti. Kuratorstvo mora bdeti nad spreminjanjem umetniških in socialnih norm, vzorcev.

Naj navedem nekaj splošnih značilnosti, kako se je odvijal umetnostni tok po letu 2000. Če lahko zapišemo, da predstavlja to leto neke vrste nov začetek in mejnik političnih dogajanj na globalni ravni, pa v umetnosti ni zbirnega

termina v klimi njene popolne globalne nepreglednosti! Pogrešamo kanonsko terminologijo v umetnostni kritiki in zgodovini, sledimo lahko samo interdisciplinarnim in intertekstualnim razpravam: pojavi v sodobni umetnosti se tolmačijo kot kulturološki fenomeni, ki so v lasti sodobne masovne potrošniške in medijske družbe. Lahko proučimo samo umetnost v mikroteritorijih. Razdobje pluralističnega modernizma je pomenilo tudi za Slovenijo vstop v mednarodno kontekstualizacijo v okviru zahodnoevropskega kulturnega kroga. Sem štejemo trilogijo avtorskih razstav mednarodnih kuratorjev, ki so iskali nove nacionalne entitete v postsocialističnih novih državnih tvorbah na Balkanu. Peter Weibel (sodelovala je kot svetovalka Eda Čufer z Irwini) je pripravil razstavo *Po sledovih Balkana* (v Gradcu, 2002), Harald Szemann razstavo *Kri in med – bodočnost je Balkan* (na Dunaju, 2003) in Rene Bloch (sodelovala je kot kustos Nataša Petrešin, ki je izbrala Marjetico Potrč, Tobiasa Putriha, Miho Vipotnika, Vuka Ćosića, Irwin, Laibach) z razstavo *V soteskah Balkana* (v Kasslu, 2003). Vprašanje je, če so te razstave razen za sloves posameznih slovenskih umetnikov – če se osredotočimo samo *pro domo sua* – pomenile kaj več kot neko vrsto »avtokolonizacije« (Maja Ćirić, Beograd, 2021), če upoštevamo v zasnovi te trilogije tudi umetnike iz nekdanje skupne države. Morda je bila mednarodna razstava *Ožiljci* na Reki (julij–oktober 2021, sodelovali so tudi Alenka Pirman, Vuk Ćosić, Irena Woelle) v tem oziru – umetniki iz mikrolokacij – bolj verodostojna, četudi ahistorična po tolikih letih osamosvojitve. In če dodam še nekaj drugih splošnih značilnosti, še posebej glede na model *main stream* in alternative, se pravi glede klasičnih in novih medijev: med umetniki in kustosi kot da ni več konsenza pri prepoznavanju določenih vlog, statusa in vrednotenja številnih individualnih prispevkov. Razvijajo se trenutne umetniške situacije v razponu med zaželeno neomajno svobodno umetnostjo z ene strani, z druge pa je nezaželeno prehitra in permanentna potrošnja številnih sestavljenih energij in uresničenih dosežkov. Prevladujejo apolitične umetniške individualne izpovedi, poedine zasebne, subjektivne naracije. Morda bo pravkar odprta mednarodna razstava *Post – kapital: Umetnost in ekonomija digitalne dobe* v Muzeju moderne umetnosti Mudam Luxemburg z naborom manj znanih, očitno pa uveljavljajočih se umetnikov odgovorila na številna nerešena vprašanja in uveljavila objektivnejše kriterije?

Naj zaključim z razmislekom iz novega prevoda izbranih spisov o umetnosti slikarja in teoretika Johna Bergerja (*Male teorije vidnega*, Beletrina, 2020), s katerim sem sam vzpostavil žal samo bežni stik na daljavo ob izidu moje monografije o Lojzetu Spacalu v šestdesetih letih. Poglavje »Politična motrenja« iz omenjene knjige me je (kljub že oddaljenim letnicam 1968 in 2006) večkrat prestavilo v današnjo pozicijo gledanja na dogajanja, pa čeprav pristajam na dejstvo, da se zgodovina načelno ne ponavlja,

ampak da t.i. zgodovinenje ujame korak s sodobnostjo kljub časovni distanci v izbrani pojavnosti dogajanj.

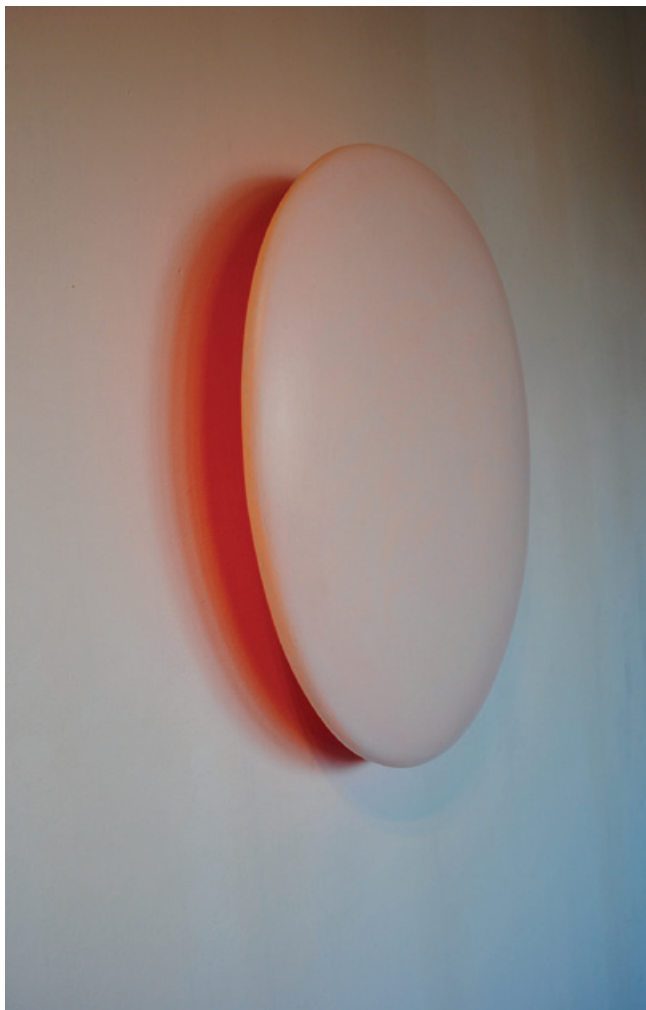
Berger si tako odgovori na vprašanje, kaj je temeljno duhovno nasilje evropskega kapitalizma: »... transformiranje vsega, kar je pridobljeno, v blago ... Vsak predmet in vsaka vrednost sta prevedljiva v drugo – celo v svoje nasprotje ... Nič ne obstoja zase.« (280)

Ko ugotavlja splošno mnenje sodobnih mladih umetnikov, da je štafelajnega slikarstva konec, meni »da tradicija umira počasi, tako da še vedno močno vpliva na naš pogled v preteklost, na naše ideje o vlogi likovnega umetnika in našo definicijo civilizacije. Zakaj je umirala tako počasi? Zato ker t.i. lepe umetnosti, pa četudi so našle nove materiale in nova sredstva, niso našle nobene nove družbene funkcije, ki bi nadomestila zastarelo funkcijo štafelajnega slikarstva. Onkraj moči umetnikov je, da bi sami ustvarili novo družbeno funkcijo umetnosti. Ta nova funkcija bo nastala zgolj z revolucionarno družbeno spremembo.« (281)

Temu zapisu iz leta 1970 sledi izjemno zanimiva analiza dosedanje in nove funkcije muzejev (še iz leta 1968!), ki nekako sovпада z današnjim prizadevanjem širom po svetu in končno tudi v okviru mednarodnega združenja muzejev ICOM; poizkus definicije nove vloge muzejev širše, ne samo umetnostnih, se je pravkar kljub široki in odprti mednacionalni diskusiji izjalovil, odstopilo je celo vodstvo omenjenega združenja.

In potem ko Berger v poglavju »Duša in upravljalec« (leto 1990) analizira družbenopolitične razmere v Vzhodni Evropi – Južne se žal ne dotakne – razmišlja o pojavih ozaščene nacionalizmov, ugotavlja, kaj je zgodovina, »ki se včasih zdi nenavadno matematična«, zamejila v obdobju dvesto let – med francosko revolucijo 1789 in ostalimi modernimi revolucijami do 1979: »V času teh dveh stoletij se je svet 'odprl', 'poenotil', moderniziral, vzpostavil, zrušil in spremenil v obsegu kot še nikoli poprej. Energijo teh sprememb je proizvajal kapitalizem. To je bila doba, ko je sebičnost, namesto da bi se jo videlo kot dnevno človeško skušnjavo, postala herojska. Veliko ljudi je nasprotovalo tej novi prometejski energiji ... Sicer so vsi imeli svoja partikularna verovanja (kar je eden od razlogov za toliko napisanih romanov), a v svoji praksi, v svojih kupčijah s svetom, menjavah, so bili vsi podvrženi sistemom, ki so temeljili zgolj na materialistični interpretaciji življenja.« (293–294)

Berger, ki v svojih zaključkih o vlogi historičnega materializma socialistične opozicije postavlja ugotovitve, ki se odlično zrcalijo v sodobnem času poudarjenih nemirov, v enem od zaključnih poglavij »Hoteti zdaj« (leto 2006) zapiše tudi tole: »Vizionarsko politično besedišče treh stoletij je šlo v smeti. Skratka, vzpostavila se je gospodarska in vojaška globalna tiranija današnjega dne. Obenem se odkriva nove metode odpora proti tej tiraniji ... Civilna družba se uči in začenja prakticirati gverilske taktike političnega upora. Danes je želja po pravici množična. To



Oto Rimele, *OVUM-RO*, 2011, mavčna konstrukcija, akril / plaster construction, acrylic, 62×51×13 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

pomeni, da bojev proti krivicam, bojev za preživetje, za samo spoštovanje, za človeške pravice ne smemo upoštevati zgolj v smislu njihovih neposrednih zahtev, njihovih organizacij ali njihovih zgodovinskih posledic. Ne more se jih zvesti na 'gibanja'.« (308)

Tako torej Berger, ne samo likovni kritik, temveč kot družbeni analitik, ki pa vendar kot umetnik na svoj način gleda v spreminjajočo se družbeno strukturo. Se mu je v tem vizionarskem razpredanju analitičnega razmišljanja nenadoma izgubila sled za umetnostjo – tisto ob sliki in kipu, torej sled za novimi oblikami?

Priznam, da se sam ob vsej svoji dolgoletni kritiški dejavnosti umikam in prepuščam iskanje te slednje ... še ne vem, komu, zagotovo pa ne več samo umetnostnim zgodovinarjem ... ■

Summary

The article first summarises the critical definitions of the works of Slovenian artists – painters, sculptors, printmakers and photographers – who were protagonists of the writer's author exhibition *Magic of Art* in the late 1980s and early 1990s, which was shown in 2014 and 2015 at the Italian Villa Manin, the Vienna Kuensterhaus and the Glyptothek of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb. What follows are some generally accepted reflections on the opacity of contemporary art, which is seen primarily as a cultural phenomenon of the new consumer and media society. The writer asks whether the author exhibitions curated by Peter Weibl, Harald Szeemann and René Block, which included artists from the entire Balkan region, have contributed to a new or better evaluation of selected Slovenian artists. Moreover – is there still a division between classical and new media or a new division according to a sociological and ideological key; what curators should take into account in their work regardless of their own accepted criteria besides the so-called unlimited free art. The conclusion of the article upholds and summarises the analysis of events in contemporary society in all limitations and excesses, which are reflected in the selection of art events as perceived by the art critic John Berger (*Steps Towards a Small Theory of the Visible*, 2020) before the beginning of this decade and as it remains immanent today.

Andrej Medved

Fotografirana prikazen

The Photographed Apparition

Roland Barthes v *Camera lucida* zapiše: »V zagledanju realnega budisti zapisujejo kot *sunya*: praznina ... tathatā, da si, da bivaš kot telo, kot takšen in tako.« V fotografiji je nekaj tavnološkega v smislu referenta, kot Realno. Torej kot simulaker, kot *eidolon*, telo, ki se spreminja v podobo, kjer predmet še ni vsebovan, in kot odnos kot *studium*; obratno: *punctum*, torej vbodljaj, ki v hipu izostri pogled, na meji *vanitas = jouissance*, na meji matrne kaverne, ki zdaj šokira kot unarna poteza, ki nam zapre oči, kot onemelo sporočilo ... Ekran v tišini, slepo polje: *punctum*. Kot *animula* = kot *kairos*, kot notranja in čista točka Duše.

Črno sonce blaženosti in prikritja. Sproščen obraz v nemem krču. Maska = *maschera*, lobanja v krču. V gubah. Podoba, podoba groze, grozljiva maska v točki Nič, iz nič in ničesar v podobo, velika črna usta, *semeion tò*, ki vdira iz svetlobe v temò in spet nazaj. Podoba v izvirnem stanju. Da, čist privid, oblit s svetlobo, z lučjo, *tò phôs*. Nekakšno točkoliko bitje, brez rok, telesa in kosti, brez krvnega obtoka. Da. Iluzija nekega pra=stanja. In mreža zank in grafov-gub. Nekakšna prispodoba angela, da, črnega Orfeja, v tresavici, v počasnem ritmu. Neznanska pomiritev, kot ščit, kot tihožitje, kot objem neskončne po=miritve.

Fotografirana prikazen: Semeion tò kot monstrum

Podoba glave – otroške glave je vračanje k Izvoru, vrnitev v nikogaršnjo Preteklost kot Sedanost, se pravi krajina-spomn, kjer gre v resnici za notranji Privid, za svetel prostor, ki ga ni, ki ni realen, temveč hermetičen, oseben, iluzoren. Kjer so še možni »čist izviri«, skrivnostnost, magično spoznanje. Gre torej za primarno sceno, za »otok bliže soncu«, za fantazmo, ki jo slikar postavlja v sanjah; kjer vlada luč, ki ne prihaja ne od zgoraj, s strani, od spodaj in ne od zunaj, od svetlobe dneva, temveč je psihična, slikarska. Luč, ki se vpija in utripuje v naslikano predmetnost ter v naše čute, »telo svetlobe«, čista luminoznost. Pred nami vstaja svet – življenjska radost – *in visione*, podoba, ki zdaj edina zagotavlja preživetje, premaganje teme, četudi le v formi: kot Prostor, kot Oblika, kjer znova raste »paradiž« (ne izgubljeni in ne ponovno osvojeni), kjer je vizija – *survisione* – že

hkrati novo Bitje – *sopravvivenza* – in kjer je možno preživeti le zato, ker je v njej Luč, svetloba, sonce (*soleil placé en abîme*); ki nas »osleplja«, da spregledamo, spoznamo. Takšna svetloba, takšen svet v resnici ne obstajata, se pravi, da je Drugo, *atopia*.

V podobi glave: otroške glave so simbolični prostori, metafore mentalnega seta, harmonične, univerzalne, kjer je mogoče le duhovno, psihično popotovanje, ožarjeno z nadzemeljsko lepoto, ki ni le metaforična, ampak je tudi sama Znak: »znakovna mreža«, ki je povezana z našim videnjem-prividom. Podoba, ki jo gledamo, tako nikakor ni (s)podoba, ampak »realni« lik, vendar obrnjen in »premeščen«, saj služi čisti Želji. Ta likovnost, ta mreža znakov so znamenje odsotnega objekta in v želji po »odsotnosti«, v tem manku nastaja notranja vizija, halucinatornost. Kjer v resnici ni ne izgube ne odsotnega subjekta, temveč samo naslada, fascinirnost v uživanju podob. In torej slika kot omama, kot pozaba, in skrajna »sla pogleda«: triumf luči, vrtovi paradiza. Na meji spanja, v živi meji »drugega« sveta, realnega privida. Se pravi bliskanje-v-nič, v brezno slike in našega vsakdana, v praznino, ki je v resnici polnost /še vedno/ neodkritnega sveta. Kjer vlada čudežna lepota, polna presenečenj, povezana z nezavedno željo, lahko bi rekli »predontološko« željo, ki ni ne bit in ne nebit; kot tisto, kar ni bilo nikoli uresničeno, čeprav je vselej tu, Prisotno. Prag nezavedne Želje je prag ugodja, ki zdaj utripa skozi roke in platno slike v oči, v neštete labirinte hipnih podobitev.

Ta svet torej ni svet realnosti, ampak svetlobe, čistosti, svobode in »oaza sreče«. In svet spominjanja, a ne v Platonovem smislu kot vračanje izvirnih likov, kot *eidos* lepote in dobrote, temveč spominjanja kot *stordimento*: omame in oglušitve /hkrati/; kjer je »prispodoba glave: otroške glave sebi«, v neslutnem Ugodju, brez trpljenja.

Podoba je slikana iz fotografskega posnetka; kar ni zanemarljivo, saj je čas, ki se ujame v sliko, bistveno drugačen, kot so časi v drugih likovnih zvrsteh, se pravi v filmu ali znotraj kadra /nekega/ tradicionalnega slikarskega izdelka. In pa razmerja (notranja, intimna in zunanja, transobjektna) ali če hočete: »načini distanciranja« v času in prostoru, ki jih vzpostavimo v gledanju fotografij, v gledanju nazaj, so v temelju drugačni.

Podoba ali fotografska slika lahko deluje kot »zaslon«,

v katerem se subjekt – opazovalec – gleda in se vidi kot v zrcalu. Oko je vrnjeno očesu, pogled pa seže dlje, za sliko, v prostor Drugega, v prostor Nezavednega in Želje; v točko, kjer več ne vladajo zakoni perspektive in okulocentrizma. Pogled, ki ga uteleša /fotografska/ slika, torej deluje v funkciji resnice in v polju nezavedne Želje, ne pa kot iluzija, ki nas potiska v pasivnost in odvisnost. Tako razumljeni pogled sam išče mejne točke in je v tetičnem odnosu do subjekta, naj bo fotograf ali gledalec.

»Na sliki je res vselej nekaj, za kar opazimo, da je odvisno – v nasprotju s tistim, kar se dogaja v zaznavi. To je osrednje polje, kjer maksimalno deluje separativna moč očesa. Na sleherni sliki je to osrednje polje lahko samo odsotno, zamenja ga luknja – skratka odsev zenice, za katero je pogled. Torej – in kolikor – slika stopa v odnos do želje, prostor nekega osrednjega zaslona je vselej markiran, in prav to me pred sliko zbršuje kot subjekt geometralne ploskve.« (J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*)

V tem smislu zdaj razumemo podobo kot izvirno točko za Pogled, ne pa kot »realistični« posnetek. Zgradba pogleda je obrnjena, fotografija govori iz sebe, iz notranjosti /svoje/ (u)podobitve, nikakor pa iz površine kot predmetnosti. Poteza roke, in sicer fotografove, v resnici soustvarja sporočilo, naj bo to čista likovnost kot taka ali navidez zamegljena »spaka«. V njej je čas ustavljen, otrpnjen v večnost, v trenutek, ki ga skoraj ni, pa vendar zdaj, v tej časovni »meji« določi /neki/ dogodek, ki ga v resnici komajda zaznamo. Ta minimalni čas, ujet v (fotografsko) sliko, je blizu smrti; čas Nič je smrt. V *La chambre claire* Barthes govori o »mikroskušnji« smrti. Ob tej podobi zdaj spregledamo, spoznamo: zagledamo stvari v njihovi trenutni, hipni smrti. Fotografija je dejavnost, ki nam razkrije bistvene poteze upodobljenih oseb ter njihovih odnosov in krhko mejo med minljivostjo in preživetjem.

Podoba glave: otroška glava je meja med svetlobo in temò in čista platonska podoba, metafora za gledanje-v-izvir luči, brez zgodbe, patosa, pretiranega čustvovanja. In v tem smislu moramo sprejeti /tudi/ izraz *animula* Rolanda Barthesa: kot svetlobno senco, ki obdaja likovna telesa, kjer so pomembni prav prehodi svetlih in »duhovnih« senc v neulovljivi meji svetlobnega »razkroja«, v žarenju brezoblične »maske« Želje, ki sili na površje slike. Prostor svetlobe in njegova igra sta torej bistvena za /fotografsko/ sliko otroške glave kot zunanje-notranje svetlikanje, zrcaljenje kot »temelj« in »ozadje« vsake /u)podobitve. Zmaga pogleda nad očesom: s pogledom stopim v svetlobo in od pogleda prejmem njen »učinek«. Pogled je torej instrument, skozi katerega se luč – svetloba uteleša, skozi katerega sem /z Lacanom/ fotografiran. Tako posnetek ubeži sprevernjenemu razumevanju podobe kot slepila, razlagi /fotografske/ slike kot »ideološkega« zaslona. Odnos slepila vsiljene vsebine smisla je po Lacanu odnos pogleda do tegà, kar hočemo – želimo – videti na sliki. In to, kar nam

posnetek kaže, kar nam posnetek dopusti v pogled, ni tisto, kar si zares želimo videti na njem. Slika je imaginarna past ne le za tistega, ki gleda, temveč predvsem za avtorja, za »fotografskega« slikarja. Če torej hoče, se odloči in izolira funkcijo zaslona kot slepila, tako da se z njim igra.

Svetloba: meja bivanja in nič, kjer se rojeva fantazmagorična »pošast«, božanska, a hkrati animalična podoba – *monstrum*, ki vzame nase vso realnost in zgodovino svojih možnih in nemožnih upodobitev. Vendar pa pojem *monstrum* v resnici ni prikazen, »spaka«, niti »pošast«, pošastna prisposoda, ampak pomeni Znak, *semeion megà*, ki označuje, kaže, prikazuje fotografiran figuralni organizem. *Semeion tò* je tudi znamenje, usodno znamenje, pečat, ograda, sled; kar vznikne, kar se pojavi; asimiliranost, zgoščenost, čistost, enostavnost in podobnost /*simulacrum*/. V tem smislu razumemo izraz *semeion megà* /tudi/ kot sled- pečat, kjer raztrošeni znaki – drobci likovnih prvin – otrpli drgetajo, utripajo ter nihajo na mestu kot abstrahirani odblesk resnic, ki jih ne moremo izgovoriti. V tem liku torej ni moralnih naukov in antropomorfnih skušenj in tudi ne iluzij o času, ki ga zdaj živimo. Pretekli in sedanji, sedanji in prihodnji čas so zbrisani v umetniškem načelu ustvarjalne igre. Igra in »večno vračanje« podob sta notranja skrivnost: enigma bivanja stvari in umetnine. Kajti prav igra kot *sinnlose ewig* onstran realne zgodovine nam šele omogoča neomajno ustvarjalnost kot veselje, radost do oblikovanja in lepote.

Fotografija je skrajno senzibilen instrument, ki omogoča izostren in skoraj rentgenski vpogled, nekakšno introspekcijo stvari. S filmom je v temeljni razliki, saj filmske podobe v trenutku omejljuje, izginejo in izpuhtijo. Film je gibanje, minljivost slike, ki se izteka v našo podzavest, v čustvena vozlišča; neponovljiva, bežna. Fotografija pa »postavlja« likovnost stvari, katerih se dotika, v časovnost, ki je povsem drugačna. V njej je čas ustavljen, otrpnjen v večni hip: trenutek, ki ga skoraj ni, postane večni. In v tej časovni meji – omejitvi, ničli – »zagledamo« dogodke, ki jih v resnici ne zaznamo. Zato je realizem fotografskega posnetka povsem različen od resničnosti in realizma v slikarstvu. Kajti slikar nikoli ne ujame ničnega trenutka; ga niti ne zazna.

V pravi, avtorski fotografiji občutimo »obrnjeni« pogled, kot da posnetek govori iz sebe, z nekim preprostim in vendarle usodnim sporočilom. Kar nam razkriva notranji pogled, v kar nas vpeljuje konstelacija podobe, so rezi-točke-stigme ter odnosi in oblike, ki jih Barthes definira s pojmom *punctum*. *Punctum* so tista »slepa polja« na fotografiji, ki nas zadenejo v trenutku, da spoznamo in zagledamo resnico za zaslonom. Ko naš pogled poišče *punctum*, ki učinkuje kot nekakšen detonator, občutimo omamo in »živo imobilnost«, kar je posledica vdora zunanjega, nevidnega prostora. Prostora, ki ga ni v odslikanih predmetih in nam od znotraj, onstran fotografskega posnetka, kaže neki izvirni predmet Želje; seveda le kot videnje ali fantazmo.

Prostor svetlobe in njegova igra sta torej tisto, kar je bistveno za fotografsko sliko ter v celoti in v vsaki mejni in »prelomni« stopnji prisotno kot substancialni tonus; kot imanentno izžarevanje luči, kot temelj in »ozadje« vsake upodobitve. Zmaga pogleda nad očesom. S pogledom stopim v svetlobo in od pogleda prejmem njen učinek. Pogled je torej »instrument«, skozi katerega luč – svetloba uteleša, skozi katerega sem foto-grafiran (po Lacanu).

Torej podoba kot posledica ekstatičnih izkušenj, kjer gre za ločenost resnice od pojava, za vnovično odkrivanje izvernih likov v pomenu grške poiesis. Ti liki: otroška glava so »snovalnost« – poezija: razpiranje sveta. V njih ni temè, motnine (*amydron*), temveč občutimo odprtost in svetlobo, ki razjasni prav vsakršno dvoumje. Čeprav nam ne podarja prav nobenega konkretnega odgovora, rešitve ali smisla.

O tem nam govori podoba, o kateri filozof (Heidegger v *Holzwege*) zapiše: »V gozdu so poti, ki se vedno znova zarastejo in naglo izginejo v Brezpotju. Imenujejo se gozdne poti. Vsaka se izgubi zase, vendar v istem gozdu. In večkrat se dozdeva, da so podobne druga drugi. Toda to je le videz. Gozdarji in čuvarji gozda poznajo te poti. In vejo, kaj pomeni, da si na gozdni poti.«

In kaj pomenijo sledi in kaj pomeni znamenje, nekakšna glava otroka, nekakšna metafizična »zagrada/spaka«, ki zaustavlja naš pogled in jemlje smisel vsaki poti ter vsakemu napredovanju k cilju? Zakaj ta »meja«, zamejitev in zapora, ki hkrati vendar omogoča neko drugo in drugačno pot: pot vase, ki ni v ničemer utečena in tradicionalna. Znak – glava – je vsekakor v zvezi s sledmi, po svojem bistvu je konstituirana v odnosu do sledi, ki so raztrošene v belini fotografije. Vendar »po sebi« ni nikakršen očiten smisel ali stvar, *noema*. Resnica – sporočilo – znaka: glave = prisotnost (*die Anwesenheit*), »prisostvovanje«, tj. opozorilo na sledi, ki hipoma skopnijo, izginejo s pomladnim soncem; opozorilo na poti, ki se izgublajo v gozdu; opozorilo na gozd sam, z nešteto jasnimi, obronki. Realnost glave-kot-znaka je v vrednotenju razlike: razlik razlike in sledov sledi, kot pravi Derrida v enem svojih zgodnjih del.

In tu so vsi nastavki igre in svetlobe. V znaku glave je skrita kriza metafizične filozofije, ki je iskala smisel in ime, ki naj izpolni našo eksistenco, a se je vedno znašla v »razpoki«: substancioniranja ter vrednostnih postavk. V simboličnem pomenu = ta glava otroka, zaradi svoje ireduktibilne forme, metafora za »sámosebnost« (*das Selbstein*), kar naj pomeni, da so odnosi in stvari neodtujljivi, samo po-sebi, lastni. Navidezni zastoj nas v resnici razrešuje enosmernosti pogleda in ga razpira v tisoče sledi in možnih gledanj. Univerzalnost znaka: glave nas preseneča s svojo nemostjo, tihoto. Njegova čistost ni historično opredeljena, saj nam podoba v ničemer ne razkriva časa, v katerem je nastala. Pred nami je rudimentarni znak, ki zanikuje vsako transcendenco in vrača stvarni njen prvotni smisel.

»Vsako obnašanje (pravi Heidegger v tekstu *O bistvu*

resnice) ima svojo posebnost v tem, da se – stoječ v Odprtem – vsakokrat drži nečesa očitnega kot takega (*an ein Offenbares als ein Solches*). To se na ta način in v strogem pomenu očitno v zahodnem mišljenju že zgodaj izkusi kot 'prisotno' (*das Anwesende*) in se že dolgo imenuje 'bivajoče' (*das Seiende*).« In v eseju *Izvir umetniškega dela*: »Bivajoče je stopilo v neskritost svoje biti. Neskritost bivajočega so Grki imenovali *alétheia*. Mi pravimo resnica in pri tej besedi prav malo mislimo. V delu je na delu dogajanje resnice, če se v njem dogaja razkrivanje bivajočega v tem, kaj je in kako je. V delu umetnosti se je postavila v delo resnica bivajočega. 'Postaviti' tukaj pomeni: spraviti v stanje (*zum Stehen bringen*). Bivajoče se v delu postavi v sijanje svoje biti. Bit bivajočega stopi v stalnost svojega sijanja.«

Tisto, česar ne moremo povzeti v preprostosti prisotnega (pravi Derrida v delu *O gramatologiji*), lahko poimenujemo z imenom »sled«. V sledi čas ni modificiran, čeprav je že sam pojem sledi navezan na preteklost, vendar pa nikakor ne zasluži takšnega poimenovanja. Njena pasivnost je vendar tudi neki odnos do tega, kar prihaja. V njej je že prisotna prihodnost. Zato ob fotografiji glave – otroške glave – lahko spregovorimo o »naknadnem« delovanju (*nachträglich* je ustrezen filozofski pojem); ali če gledamo z današnje točke, o »retrogradnem« delovanju likov na posnetku. Čas je gotovo temeljni dejavnik vsakršne fotografije, ki mora obuditi notranjo zavest in notranjo percepcijo sveta v najsubtilnejši obliki. Njena naloga je, po Derridajevih besedah, »skrbno postavljanje v oklepaj«: realnosti, zavesti in odvečne ekspresivne površine, da se pokaže čista in primarna sled, odtis na skorajda prosojni emulziji filma.

Pa vendar to ni kemična in fizikalna sled, temveč smo priča psihičnim odnosom ter sledem v smislu duhovne in svetlobne sence, kot jo razume Barthes z izrazom *animula*, da kljub mehničnemu postopku in »realističnemu« končnemu učinku doživljamo *identité propre*. Sled (*Spur*) odpira zagonetno vez med živim in njegovim Drugim (*l'Autre*), se pravi do prostora nezavedne Želje ter njene »prostoritve« (*l'espacement*); kot pravi Derrida: »Sled kot odnos notranjosti v zunanosti in pa odsotnosti v prisotnosti; to ni dvoumnost, temveč igra.«

»Sredi bivajočega v celoti biva neko odprto mesto. Neka razsvetljava (*die Lichtung*) je. Samo ta razsvetljava nam ljudem daruje in jamči prehod k tistemu bivajočemu, ki nismo mi sami, in pristop k tistemu bivajočemu, ko smo mi sami. Po tej razsvetljavi je bivajoče v določenih in spremenljivih merah neskrto,« zapiše Heidegger v *Izviru umetniškega dela*. Ta razsvetljava, ta »jasnina« in luč, nam torej zdaj podarja pot k vsem stvarem, odnosom in k nam samim; samo zaradi nje stvari ostajajo neskrte. Samo snovalnost kot jasnina, se pravi jasnost (*claritas*), in kot veselje (*hilaritas*) ohranja sveti prostor igre. Jasnina je odprtost in pot-k-sebi; v njej smo – čeprav vselej na poti – kot doma, v njej smo si blizu. Jasnina fotografiranih zapisov stvarem podarja



Družina / Family, z dovoljenjem A. M. / courtesy of A. M.

njihovo avtentično pojavnost. Slika kot ogenj in svetloba nikoli ne prizna razločenosti, »metafizične« razlike. Lik, ki zaživi v fotografirano podobo, je v načelu, v temelju pred vsako teorijo.

V tej fotografiji gre za »spokojnost do stvari« (*die Gelassenheit zu den Dingen*), ki je netipična za prevladujoč način sodobnega dojetanja sveta; gre za »odprtost za skrivnost« (*die Offenheit für das Geheimnis*), za pesniško izrekanje resnic, za pesnjenje (*die Dichtung*), za gledanje v »jasnini«. V zatišju pozabljene krajine želi prikazati bistvo nekega prostora, domovanja. Današnje preoblikovanje v smislu izpolnitve grške *téchne* nas oddaljuje od prvotnega pomena in resnic stvari, od pristne eksistence in celo od tistega življenjskega načina, ki je bil nekoč (ko *poiesis* in *téchne* nista bila ločena oziroma v nasprotju) resnici blizu ter ni nastopal v imenu nekega učinka in koristi.

Zato so zdaj pred nami le sledi prvinske proizvodnje, ki je edina omogočala njegovo pristno domovanje ter »zlivanje«, identiteto: odmevi in sledi nečesa, kar je minulo, česar ni več. In te sledi, odmevi teh poti obujajo v nas spomin: spominjanje stvari-po-bistvu, ki še ostaja skrito. Kajti sledi so le sledi, odmevi pa so nemi in tihotni, brez pravega glasu in sporočila. Ohranja pa se notranji spomin, ki v sebi skriva klic po povrnitvi stanja, ki je zdaj v poltemi, razsuto, nično. Seveda to nikakor ni romantična vrnitev k zemlji, temveč poziv v temelje, v izvornost vsakega pojava.

A kako zdaj obuditi stvari in njihovo prvotno bistvo, če se zdi, da so vse enako izvorne in za njimi ne stoji nič? Ko

klic in pa celo odmevi ne bodo več mogoči. In vendar: to se ne zgodi. Pa če tudi gledamo predmete in krajine v nekakšni zatemnitvi, v motnobi in ne v jarki luči sonca, ki bi nas silila v priznanje, da so, kar so, samo v tej obliki. Stvari v senci nam postanejo navidezne in iluzorne. Ostane klic, pozivanje, klicanje, ki ga povzročajo podobe v senci, ujete v pomnožene fotografske slike.

P.S. Svetloba je kot meja bivanja in nič, v kateri se rojevajo zle slutnje in spoznanja, fantazmagorične pošasti ter pozicije pralikovnih prvin. Čista oblika, čisti liki, monumentalizirani predmeti ter izrazi, prepleti senc, ki tu pa tam delujejo kot »rayografi«,¹ in optični konstrukti in prividi in fantomi so čista aluzivna igra.

Simbolne, idealne, arhaične in arhetipne forme niso v ničemer omejene in odvisne od epohe, od aktualnega

¹ Man Ray (po njem imamo pojem »rayografi«) historično pripada dadaizmu. V dadaističnem pristopu gre za razgradnjo in za uničenje umetniškega predmeta, za vnovično odkrivanje stvari, se pravi za »reizem« in fenomenologijo, v katerih temeljijo tudi rayografi. Duchampov *objet trouvé* in *ready made* bistvujeta v čisti igri, svobodi in v ustvarjalnosti, ki ne priznava meja in omogoča prevrednotenje umetniškega dela. V igri vse postane zamenljivo, osvobojen ludizem ne priznava velikih resnic. Globljih pomenov skoraj ni, vse se dogaja le kot psihična vizija, asociativna zveza med odnosi in stvarmi, ki se rodi v igri in z igro. Igra, ki ruši vsak sistem, predsodke, omejitve in ograde. Užitek v igri, igra, ki je že užitek. Igra kot prostor, ki ga v resnici ni; odprtje vseh prostorov, kjer se, po Finku, individuum sreča z arhetipi, otroškost z magijo. Kjer je na delu skrivna alkimija, ki nas ozdravlja lažnih in popačenih predstav. In ki odpravlja vsako potujitev, ponaredek. – In vendar je pomembna tudi absolutnost, osvobojena časa in stvari. Da, absolutnost, ki temelji v dejstvu, po Mallarméju, da je nič resnica. Prav Mallarmé je namreč tisti pesnik, ki oznanja »prostor« nič kot prostor čiste igre, kjer vladata Absolutnost in Slučaj. Ta nič in ta svoboda: osvobojenost, ki iz njega raste, zdaj kliče – evocira – jezik in podobe čiste poezije.

ozadja, temveč so prapodobe, v katerih se utelesi večni »vitalistični« princip: poetika sublimnosti (*la poetica del sublime*), po Arganu, kot meja med človeškim in božanskim. Gre torej za platonično spominjanje izvirne forme glave, ki ni v zvezi z naturalnim svetom in prostorom, temveč določa samo sebe, svoj razvoj (*la propria genesi*). Univerzalni liki so od nekdanj tu, ujeti v sliko, v posnetek; čeprav zakriti, da jih moramo odstreti, izkopati iz predestinirane strukture. Tako pred nami vstaja čist simbol, v svoji latentni, »vzvišeni« goloti: *semeion megà*, substancialen znak, v katerem sta lepota in skrivnost ter hermenevtičnost in ethos naše eksistence.

Povedano drugače, po Eliadeju: v procesu »interiorizacije«, ki omogoča naše aluzije ali anamneze, lahko zagledamo stvari – in svet – z očmi predzgodovinskega oblikovalca. Tako se spomnimo univerzalnih form, pokažejo se »svete sile« (*puissance sacrée*), pokaže se v stoletjih skrita in pozabljena narava. Posnetek glave kot simbolna predstavitev je skrajna koncentracija, sinteza, zbranost; ko ni več misli, čutenja, strasti. Le mir, zasnulost (v pomenu sanskrskega *budh*), odsotnost, ki je vsa prisotnost. Popolno in dokončno izenačenje v praodnosu, kjer nisi ločen, temveč zlit s svetom. Konec pojavnosti, doživljanja, zavesti; ko v globini zažari praznina, »praznina, ki je polnost« (*sunyata*), izvorna moč in bitje vseh stvari. Kjer gre za *l'ímagination active*, po Eliadeju, za idealno prokreacijo, ki nas /zdaj/ fascinira prav z odsotnostjo realnosti.

Ne dan ne noč, in ne
škržati v borovem nasadu; samo
svetlikanje polti, spuščena polkna, glava,
zatopljen v misli, in nebo,
s sidriščem v modrini; pretekli in
prihodnji kraji, in telo,
v luči, s svetilnikom fotografirana
prikazen. Podarjen zvok, ki vdira v prostor, v
ožilje zaustavljenega časa, v
minljivost isker, v padanje svetlobnega
utrinka; v *sovražna praznovanja*.

DODATEK: PICTURE MIND
DOPUSTNOST NEKE PRIMERJAVE

Ikonografija (po)sodobnih in <po>preteklih del – podob iz likovne zakladnice Umetnosti v tisočletju, ki mineva ... ki je za vedno in dokončno »izpuhtelo« v presežnosti estetskih in moralnih odločitev ... v smislu razločenosti na »duhovno« in »telesno« sfero izgubljenih, izginulih in nadarjenih plemen (skupine modrecev, artistov, pesnikov, slikarjev in kiparjev), ki »beži« v središnji in žariščni točki preživetja – *survívance* na tem svetu ... trdim: ta ikonografija

umetnostnih podob nam daje vedeti – in videti –, da ne obstajajo slučajnosti v (neki) še dopustni (nedopustni) primerjavi ... ampak usoda kot poslanstvo, kot *Geschick*. Poslanstvo vsakega umetnika je v primerjavi ... v slučaju (*der Fall = Einfältigkeit*) kot (v) preprostosti spoznanj in genialnih »stav« – Postav (*Gestalt*) – postavlja kot *Gestell* (v heideggerjanskem smislu) ... ki se izraža v (zunanj) Formi, v revoluciji prav vsakršne Oblike, ki v temelju zamenja in zaniha *ars vivendi*, *ars amandi* in *modus operandi* ... prav v vsakem (pod)pomenu ... kot metafizična Razlika, prelom z ustaljeno *praxis* ... ustvarjanja, zavesti in mišljenja ... prav vsakršnega »delovanja«. V znanosti, umetnosti, filozofiji in vsakdanjem delu se dogaja revolucija v mislih in preoblikovanju ... v odnosih med subjektom in objektom in do stvari v svetu ... v smislu mondialnosti in reda v vesolju, *ho kósmos*, *mundus* ... vsemirja kot *universum*, *universitatis* ... in »belega sveta«, svetlobe kot *tò phôs* (po Vanji Sutliču v *Praksi dela*).

Sodobnost ne pomeni, da si hkrati (po)prisoten v *fantasmi epohé*, ampak da v epohalni »fantaziji«, fantastičnosti, fantazmagoričnosti časa ... v časovni točki Nič ... izpolniš svoje delo, svojo *Geschick*, ne glede na dobo, Zgodovino, namreč z intuicijo, s spoznanjem, z individualno skušnjo, ki sovpadе z izkušnjo na različnih krajih v spirali Mlečne ceste ... ne glede na t. i. *genius loci* ... in/ali prav zato ... Ta minimalna skušnja je, kot pravi Roland Barthes v *La chambre claire*, »mikro« skušnja smrti. Ta minimalni čas, ujet v umetniško podobo, je blizu smrti ... Čas nič je smrt ... Ob tem se spomnimo fotografij japonskega cesarja in njegove žene, obsojenih na smrt. Pod fotografijama je Barthes zapisal: *Umrla bosta, to vestá, a se ne vidi* ... Mi to mikro skušnjo v slikarstvu polpretekle dobe razumemo v obrnjenem, v obratnem, v zrcalnem smislu ... Živela bosta, to ne vesta, a se vidi ... To, kar se vidi, je žariščna točka »vseh« ljudi, umetnikov in genijev in filozofov, ki pričajo ... ki so sodobne priče taiste skušnje, ne glede na tisočletje in stoletje, v katerem živijo ... To, kar se vidi, je (mikro)skušanje sveta in eksistence, ki je v načelu ista, se pravi, da tudi – in predvsem – umetnik, pesnik, filozof spozna, v različnem, a vendar istem »stanju« – »položaju«, isti, temeljni princip in isto temeljno matrico, shemo, plan, »načrt« sveta ... Ista »zavest« in pojmovanje med-in-izvenstvarskih in medlikovnih odnosov in reči ... v smislu Lacanove »stvari«, ki je bila nekoč že izgubljena, a v resnici ni bila nikoli izgubljena in jo moramo ponovno najti (*wiederzufinden* je izraz za takšno stanje) ... Tako se v trenutku, četudi je ta več en & neskončen ... divergenten s časom, v katerem ustvarja genij ... »izpolni« sprava, tj. izenačenje te nepoljubne Forme na različnih krajih ... (po božjem, apolodionizničnem Načrtu in predpostavki, ki je Sled previdnosti v vesoljnem redu, času-in-prostoru). ■

Aleksander Bassin, kritik in publicist, je bil od leta 1989 do leta 2009 direktor Mestne galerije v Ljubljani, podpredsednik mednarodne zveze likovnih kritikov AICA, sekretar mednarodnega bienala male plastike v Murski Soboti in kustos za slovensko sekcijo na številnih nacionalnih in mednarodnih razstavah (beneški bienale, bienale v São Paulu) ter za jugoslovansko sekcijo na newdelhijskem trienalu. Poleg študijskih uvodov v različne kataloge, strokovnih člankov v domačih in tujih revijah in časopisih je objavil več likovnih monografij o Lojzetu Spacalu, Stanetu Kregarju, Janezu Boljki, Stojanu Batiču, Viktorju Magyarju, Štefanu Galiču, Janezu Knezu, Hermanu Gvardjančiču, Stojanu Kerblerju, Jožetu Kološi, Hamu Čavrku, Miroslavu Šuteju in Francu Novincu.

Srečo Dragan je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je zaključil tudi podiplomski študij. Kot štipendist Prešernovega sklada se je izpopolnjeval na področju novih medijev v Londonu in kot štipendist sklada Moše Pijade v Varšavi, Vróclavu in Krakovu. Bil je tudi štipendist francoske vlade za video umetnost na Institut national de l'audiovisuel des ateliers de la recherche, SEP TV in na Oddelku za film in video umetnost na Univezi v Parizu. Med letoma 1967 in 1988 je ustvarjal z Ano Nušo Dragan, s katero sta leta 1969 posnela prvi video na področju nekdanje Jugoslavije. Krajše obdobje sta bila kot konceptualista člana razširjene skupine OHO. Od leta 1987 je bil profesor za estetiko, tehnologijo videa in novomedijsko umetnost na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Kot ustvarjalec, mentor in selektor je stalno prisoten na domačih in mednarodnih razstavah in festivalih novomedijske umetnosti. Med nagradami in priznanji sta zanj posebej pomembni Plaketa Inštituta Jožefa Stefana za prispevek povezovanja umetnosti in znanosti ter Jakopičeva nagrada (2007) za dosežke in prispevek na področju elektronskih medijev v slovenski likovni umetnosti.

Kaja Kraner je leta 2020 zaključila doktorski študij Humanističnih znanosti na AMEU-ISH Ljubljana. Delovala je kot recenzentka za sodobno vizualno umetnost za *Večer* (2010–2015) in *Poglede* (2014–2015), med letoma 2014 in 2016 pa kot programska sodelavka Pekarne Magdalenske mreže v okviru Galerije K18 in mednarodnega rezidenčnega programa GuestRoomMaribor. V zadnjih letih deluje kot samozaposlena recenzentka knjig, razstav in občasnih predstav (*Dialogi*, *Amfiteater*, *Neodvisni* idr.), piska teoretskih člankov s področja sodobnih umetnosti, estetike, teorije, filozofije in sociologije umetnosti (*AM Journal of Art and Media*, *Monitor ISH*, *Ars & Humanitas*, *ČKZ*, *Maska*, *Likovne besede*, *ARTMargins* idr.), neodvisna raziskovalka, predavateljica in kuratorica. Med letoma 2015 in 2019 je bila članica uredništva revije za kritiko sodobne umetnosti in teorijo *ŠUM* in redaktorica oddaje *Art-area* na Radiu Študent. V letu 2021 izide njena samostojna monografija *Kronopolitika umetnosti: spremembe v estetski vzgoji od moderne do sodobne umetnosti* (Krtina).

Andrej Medved je leta 1975 diplomiral iz filozofije in umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Od leta 1977 je bil kustos Obalnih galerij Piran. Bil je v uredništvu študentske revije *Tribuna*, *Problemov* in revije društva slovenskih pisateljev *Le Livre Slovène*, pozneje je urejal *Edicijo Artes*, od leta 1999 pa *Edicijo Hyperion*. Je vsestranski ustvarjalec, ki deluje tako na literarnem kot likovnem področju. Piše simbolno in senzualno poezijo, za katero je prejel nagrado Prešernovega sklada, Jenkovo nagrado, Veronikino nagrado in nagrado čaša nesmrtnosti. Je tudi avtor več umetnostnih in znanstvenih monografij ter esejističnih del, prav tako deluje kot prevajalec, publicist, urednik in založnik. Na področju likovne teorije je utemeljil t. i. novo podobo v slovenskem slikarstvu. Leta 1986 je bil selektor jugoslovanskega paviljona na beneškem bienalu. Kot dolgoletni kustos in vodja Obalnih galerij Piran je snoval, oblikoval in vodil razstavni program ter odločilno prispeval k novemu, filozofskemu pogledu na likovno umetnost. Ob tem je ves čas odpiral vrata mladim slovenskim

ustvarjalcem v mednarodnem prostoru in tujim ustvarjalcem pri nas. Za svojo galerijsko-muzejsko dejavnost je leta 2014 prejel Valvasorjevo nagrado za življenjsko delo.

Jožef Muhovič je študiral slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani (1973–1977). Na isti ustanovi je opravil tudi postdiplomski študij slikarstva (1977–1980) in umetniške grafike (1979–1981). Paralelno je vpisal študij filozofije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Magistriral je leta 1981, doktoriral pa leta 1986 s tezo s področja estetike. Med letoma 1993 in 1996 se je v okviru postdoktorske raziskovalne štipendije fundacije Alexandra von Humboldta strokovno izpopolnjeval na Otto-von-Guericke-Universität v Magdeburgu, na Freie Universität v Berlinu in na Universität der Künste v Berlinu. Trenutno je zaposlen kot redni profesor za likovno teorijo na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani. Dne 1. junija 2017 je bil izvoljen za izrednega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Mojca Puncer je doktorirala iz filozofije na Univerzi v Ljubljani. Je izredna profesorica za filozofijo na Univerzi v Mariboru, sodelavka Oddelka za likovno umetnost Pedagoške fakultete v Mariboru in Fakultete za dizajn v Ljubljani. Deluje tudi kot pedagoginja v kulturi in kritičarka/recenzentka, neodvisna raziskovalka in kuratorica na področju sodobnih umetnosti (mdr. je sodelovala v mednarodni kuratorski skupini pri kolaborativnem umetniškem projektu BLOKI, 2013–2015) ter publicistka. Je članica IO Slovenskega društva za estetiko, Mednarodnega združenja za estetiko (IAA), Evropske zveze za estetiko (ESA) ter uredništva revij *Likovne besede* in *Borec*; je tudi ustanovna članica Inštituta za nove medije in elektronsko literaturo v Ljubljani. Objavlja v številnih publikacijah doma in na tujem. Je avtorica knjig *Sodobna umetnost in estetika* (2010) in *Medprostori umetnosti* (2018) ter sourednica monografske publikacije *Vstop prost: 20 let festivala urbanih umetniških akcij v Celju* (2019). Področja njenega raziskovanja so: filozofija umetnosti, estetika, umetnostna teorija, teorija likovne umetnosti, teorija in filozofija novih medijev. Njene glavne raziskovalne teme so: sodobna umetnost, umetnost in znanost, umetniška raziskava, meje participacije, performativnost, prostor, telo in novi mediji.

Jurij Selan je slikar, likovni teoretik in likovni pedagog. Študiral je slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, kjer je tudi doktoriral iz likovne teorije. Aktiven je na področjih umetnosti, znanosti in poučevanja. Kot izredni profesor poučuje likovno teorijo študente likovne pedagogike na Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer trenutno tudi opravlja funkcijo prodekana za kakovost in umetniško dejavnost.

Robert Simonišek je umetnostni zgodovinar in književnik, študiral je filozofijo in umetnostno zgodovino na Univerzi v Ljubljani in Univerzi Karla Franca v Gradcu. Magistriral in doktoriral je s področja umetnostne zgodovine ter se specializiral za kulturne in umetnostne pojave iz prve polovice 20. stoletja (npr. monografija *Slovenska secesija, Obrazi ekspresionizma*). Je avtor številnih strokovnih in znanstvenih člankov, štirih pesniških zbirk, zbirke kratkih zgodb *Melanholična zrenja* in romana *Soba pod gradom*. Za knjigi esejev *Trk prostorov* (2015) in *Pejsaži – sanjati na soncu* (2020) je dvakrat prejel Rožančevo nagrado, za mednarodno razstavo *Obrazi ekspresionizma* (2018) pa Valvasorjevo nagrado skupaj s sodelavci Galerije Božidar Jakac. Od leta 2021 je zaposlen v Moderni galeriji.

Janez Strehovec je neodvisni raziskovalec (novo)medijske umetnosti, elektronske literature in digitalne kulture, avtor osmih znanstvenih knjig, med njimi *Text as Ride* (Morgantown: WV UP, 2016) in *Contemporary Art Impacts on Scientific, Social, and Cultural Paradigms: Emerging Research and Opportunities* (Hershey, PA: IGI Global, 2020).

Aleksander Bassin, critic and publicist, was born in Ljubljana in 1938. From 1989 to 2009 he was Director of Ljubljana City Art Gallery, Vice-President of the International Association of Art Critics AICA, Secretary of the *International Biennial of Small Sculpture* in Murska Sobota and curator of the Slovenian Section at numerous national and international exhibitions (Venice Biennale, *São Paulo Biennale*) as well as the Yugoslav Section at the *New Delhi Triennale*. In addition to scholarly introductions to various catalogues, expert articles in local and foreign magazines and newspapers, he has published several art monographs on Lojze Spacal, Stane Kregar, Janez Boljka, Stojan Batič, Viktor Magyar, Štefan Galič, Janez Knez, Herman Gvardjančič, Stojan Kerbler, Jože Kološa, Hamo Čavrk, Miroslav Šutej and Franc Novinc.

Srečo Dragan was born in 1944 in Spodnji Hrastnik (Kočevski rog). He graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana, where he also completed his postgraduate studies. As a Prešeren Fund scholarship holder, he studied in the field of new media in London, and as a scholarship holder of the Moša Pijade Foundation, in Warsaw, Wrocław and Krakow. He was also a French government scholarship holder for video art at the Institut national de l'audiovisuel des ateliers de la recherche, SEP TV, and the Department of Film and Video Art at the University of Paris. Between 1967 and 1988, he collaborated with Ana Nuša Dragan, with whom he recorded the first video in the former Yugoslavia in 1969. For a short time, they were members of the extended OHO Group as conceptual artists. Since 1987 he has been a professor of aesthetics, video technology and new media art at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana. As a creator, mentor and selector, he is constantly present at national and international exhibitions and festivals of new media art. His most important awards and prizes include the Jožef Stefan Institute plaque for contribution to the connection between art and science and the Jakopič Award (2007) for achievements and contributions in the field of electronic media in Slovenian visual art.

Kaja Kraner completed her PhD in Humanities at AMEU-ISH Ljubljana in 2020. She worked as a reviewer of contemporary visual art for the *Večer* newspaper (2010–2015) and the *Pogledi* supplement (2014–2015), and between 2014 and 2016, as a programme associate of Pekarna Magdalenske mreže as part of Gallery K18 and the international residency programme GuestRoomMaribor. In recent years she has worked as a freelance reviewer of books, exhibitions and occasional performances (*Dialogi*, *Amfiteater*, *Neodvisni*, etc.), wrote theoretical articles in the field of contemporary art, aesthetics, theory, philosophy and sociology of art (*M Journal of Art and Media*, *Monitor ISH*, *Ars & Humanitas*, *ČKZ*, *Maska*, *Likovne besede*, *ART-Margins*, etc.), independent researcher, lecturer and curator. Between 2015 and 2019 she was a member of the editorial board of the *ŠUM* magazine for the criticism and theory of contemporary art and theory, and editor of the programme Art-area on Radio Študent. In 2021, her independent monograph *Chronopolitics of Art: Changes in Aesthetic Education from Modernism to Contemporary Art* (Krtina) was published.

Andrej Medved graduated in Philosophy and Art History from the Faculty of Arts in Ljubljana in 1975. From 1977 he was a curator at the Piran Coastal Galleries. He was editor of the student magazines *Tribuna* and *Problemi*, and the magazine of the Slovenian Writers' Union, *Le Livre Slovène*. Later he was editor of *Edicija Artes* and since 1999 of *Edicija Hyperion*. He is a versatile creator, active in the fields of both literature and visual art. He writes symbolic and sensual poetry, for which he received the Prešeren Fund Award, the Jenko Award, the Veronika Award and the Cup of Immortality. He is also the author of several artistic and scientific monographs and essays. He also works as a translator, publicist, editor and publisher. In the field of art theory, he founded, among other things, what has been coined in Slovenian painting as New Image Painting. In 1986, he was the selector of the Yugoslav pavilion at the *Venice Biennale*. As the long-time curator and director of the Piran Coastal Galleries, he conceived, designed and directed the exhibition programme and made a decisive contribution to a new, philosophical view of visual art. At the same time, he has always been someone to open the door for young Slovenian artists to the international stage and foreign artists to Slovenia. In 2014, he received

the Valvasor Lifetime Achievement Award for his gallery and museum work.

Jožef Muhovič studied painting at the Academy of Fine Arts, University of Ljubljana (1973–1977). He also holds a MA in painting (1977–1980) and graphic art (1979–1981) from the same institution. Concurrently, he enrolled in philosophy studies at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. He received his Master's degree in 1981, and his doctorate in 1986 with a dissertation in the field of aesthetics. In the period from 1993 to 1996, after receiving a post-doctoral research scholarship from the Alexander von Humboldt Foundation, he continued his specialised research at the Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg, (Institut für Philosophie; Fakultät für Informatik, Bildwissenschaftliches Kolloquium), at the Freie Universität in Berlin (Institut für Philosophie, Fachrichtung Hermeneutik), and at the Universität der Künste in Berlin (Institut für Kunstwissenschaft und bildnerische Erziehung). He was elected Associate Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts on June 1, 2017.

Mojca Puncer holds a PhD in Philosophy from the University of Ljubljana. She is Associate Professor of Philosophy at the University of Maribor and a staff member of the Department of Fine Arts at the Faculty of Education in Maribor and the Faculty of Design in Ljubljana. She also works as a cultural educator and critic/reviewer, independent researcher and curator in the field of contemporary art (including participation in the international curatorial group of the collaborative art project *BLOKI*, 2013–2015) and as a publicist. She is a member of the board of the Slovenian Society for Aesthetics, the International Association for Aesthetics (IAA), the European Society for Aesthetics (ESA) and the editorial boards of the magazines *Likovne besede/Art Words* and *Borec*; she is also a founding member of the Institute for New Media and Electronic Literature in Ljubljana. She is published in numerous publications at home and abroad. She is the author of *Contemporary Art and Aesthetics* (2010) and *Interspaces of Art* (2018) and co-editor of the monograph publication *Free Admission: 20 Years of the Festival of Urban Art Actions in Celje* (2019). Her fields of research are: philosophy of art, aesthetics, theory of art, theory of visual art, theory and philosophy of new media. Her main research topics are: contemporary art, art and science, art research, limits of participation, performativity, space, the body and new media.

Jurij Selan is a painter, art theoretician and art pedagogue. He studied Painting at the Academy of Fine Arts and Design at the University of Ljubljana, where he also received his PhD in Art Theory. He is active in the fields of art, science and teaching. As Associate Professor, he teaches Art Theory to Art Pedagogy students at the Faculty of Education of the University of Ljubljana, where he currently also holds the position of Vice-Dean for Quality Assurance and Arts.

Robert Simonišek is an art historian and literary author. He studied Philosophy and Art History at the University of Ljubljana and the University of Graz. He holds a master's degree and a doctorate in Art History and his area of expertise is the cultural and artistic phenomena of the first half of the 20th century (e.g. the monograph *Slovenska secesija, Obrazi ekspresionizma* [*The Slovenian Secession, The Faces of Expressionism*]). He is the author of numerous expert and academic articles, four collections of poetry, the collection of short stories *Melanholična zrenja* [*The Melancholy of the Gaze*] and the novel *Soba pod gradom* [*The Room Under the Castle*]. He was twice awarded the Rožanc Award for his books of essays *Trk prostorov* [*The Collision of Spaces*] (2015) and *Pejsaži – sanjati na soncu* [*Landscapes – To Dream in the Sun*] (2020), and the Valvasor Award for the international exhibition *Faces of Expressionism* (2018) together with colleagues at the Božidar Jakac Gallery. He has been working at the Museum of Modern Art since 2021.

Janez Strehovec is an independent researcher of (new) media art, electronic literature and digital culture, author of eight scholarly books, including *Text as Ride* (Morgantown: WV UP, 2016) in *Contemporary Art Impacts on Scientific, Social, and Cultural Paradigms: Emerging Research and Opportunities* (Hershey, PA: IGI Global, 2020).

Navodila za avtorje

Likovne besede objavljajo članke, poročila, recenzije, intervjuje, predstavitve, umetniške prispevke, grafike, diagrame ... povezane z likovno umetnostjo. Izvirni znanstveni članki so zbrani v posebni rubriki. Znanstveni članki se lahko ukvarjajo s področji likovne teorije, umetnostne zgodovine, primerjalne umetnostne vede, umetnostne pedagogike ter različnimi interdisciplinarnimi področji, povezanimi z (likovno) umetnostjo in likovnim jezikom. So anonimno recenzirani (dva recenzenta in urednik). Objavljeni so v slovenskem jeziku, v dogovoru z uredništvom pa tudi v tujih jezikih.

Prispevke pošiljajte na naslov:

likovne.besede@zveza-dslu.si

Znanstveni članki, urejeni v programu OpenOffice Writer ali Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, bibliografijo in daljšim povzetkom). Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – so krajši in ne vsebujejo vseh sestavin znanstvenega članka.

Naslovu članka naj sledijo **ime in priimek, institucija in e-naslov** avtorice oziroma avtorja. Članki imajo **sinopsis** (do 300 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v *kurzivi* tik pred besedilom razprave. Sinopsis in ključne besede so v slovenskem in angleškem jeziku. Razpravi sledi **daljši povzetek** (do 2000 znakov) v angleškem jeziku (preveden naj bo tudi naslov članka).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih pri naša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani, npr. (Priimek 20). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (20). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom, ločenim od imena z vejico: (Priimek, *Naslov* 22–23).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (‘ in ’); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji ([...]). Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izloženi v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata za končnim ločilom.

Slike so priložene v ločenih datotekah v za tisk primerni kakovosti. Podnapis: avtor, naslov, letnica, tehnika, galerija, trajanje razstave, fotografija: avtor fotografije.

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Priimek, Ime. »Naslov članka.« *Naslov revije* letnik.števila (leto): strani.

Belting, Hans. »Rituali spominjanja.« Prev. Alfred Leskovec. *Likovne besede* 92 (2010): Teoretska priloga 2–11.

Dunkelman, Martha. »From Microcosm to Macrocosm: Michelangelo and Ancient Gems.« *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 73.3 (2010): 363–76.

– monografske publikacije in katalogi:

Priimek, Ime. *Naslov publikacije*. Kraj: Založba, leto. Zbirka.

Gerhard Richter. *Catalogue Raisonné 1993–2004*. Dusseldorf: Richter Verlag; New York, D.A.P., 2005.

Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celje: Celjska Mohorjeva družba; Ljubljana: Društvo Mohorjeva družba, 2015.

Olesen, Henrik. *Some Faggy Gestures*. Zürich: JRP/Ringier, 2008.

– zborniki:

Priimek1, Ime1, Ime2 Priimek2 in Ime3 Priimek3, ur. *Naslov*. Kraj: Založba, leto.

Merewether, Charles, ur. *The Archive*. London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

– poglavja v zbornikih:

Priimek, Ime. »Naslov.« *Naslov zbornika*. Ur. Ime Priimek. Kraj: Založba, leto. Strani.

Hirschhorn, Thomas. »Interview with Okwui Enwezor.« 2000. *Utopias*. Ur. Richard Noble. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009. 82–88.

– spletni viri:

Priimek, Ime. »Naslov spletne strani.« *Naslov spletišča*. Datum objave. Splet. Datum dostopanja. <URL>. (Za URN ali DOI datum dostopanja ni potreben.)

Eaves, Morris, Robert Essick in Joseph Viscomi, ur. *The William Blake Archive*. Splet. 5. 8. 2016. <www.blakearchive.org>.

Kaiser, Alfons. »Christos Flucht übers Wasser.« *Frankfurter Allgemeine* 18. 6. 2016. Splet. 5. 8. 2016. <www.faz.net/-gqz-8idtu>.

Stališče Likovnih besed o etiki objavljanja temelji na Smernicah za dobro prakso urednikov revij Odbora za etiko objavljanja (COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors) ter na veljavnih politikah založbe Elsevier.

Vsi znanstveni prispevki v reviji Likovne besede so brezplačno prosto dostopni na spletu.

LIKOVNE BESEDE

ARTWORDS

REVILJA ZA LIKOVNO UMETNOST – ART MAGAZINE

ZDSLU, Komenskega 8, Ljubljana, Slovenija, tel.: +386 1 433 04 64, fax: +386 1 434 94 62, e-mail: likovne.besede@zveza-dslu.si

Št. 106, jesen 2017 Uršula Berlot Pompe: *Intuicija in subliminalno v sodobni umetnosti*; Mojca Puncer: *57. beneški bienale, Viva Arte Viva: babilon umetniških svetov in govoric*; Hana Ostan Ožbolt: *Pogled v Benetke, VIVA ARTE VIVA, 57. beneški bienale*; Marko Košan: *Documenta 14 v Kasslu: Globalna miturgija Nemčije in Grčije*; Aleš Vaupotič: *Razučevanje: documenta 14*; Eugen El: *Documenta v Atenah*; Aleksander Bassin: *Kaj sporočajo letošnji kiparski Projekti v Münstru? Narvika Bovcon: Plasti mesta*

Št. 107, zima 2017 Robert Simonišek: *Vloga jezdec v almanahu Modri jezdec*; Tjaša Šavorič: *Izkušnja gledalca v Oblem ogledalu Ota Rimeleja*; Aleksandra Saška Gruden: *Problematična sprememba – Grafični bienale v očišču. Pogovor z Nevenko Šivavec*; Mojca Zlokarnik: *Maria Bonomi in jezik grafike*; Boštjan Kavčič: *Črta pri črti*; Nadja Zgonik: *Vesolje v čajni skodelici ali novi izzivi keramike za Unicum 2018*; Jure Mikuž: *Podoba, ki ni narejena s človeško roko*; Marjeta Ciglenički: *Bojan Golija – retrospektivna razstava*

Št. 108, pomlad 2018 Mojca Puncer: *Logika barvnega občutja po Deleuzu*; Miklavž Komelj: *Prisotnost Metke Krašovec. Govor na pogrebu 4. 5. 2018*; Robert Inhof: *Tišina v slikah Mojce Zlokarnik*; Dušan Fišer: *Dnevnik*; Petja Grafenauer: *Tugo Sušnik, slikar poznega modernizma in scenograf Gledališča Pekarna*; Miha Colner: *Deset let z desetletnim predahom. Društvo za domače raziskave: Damijan Kracina, Alenka Pirman, Jani Pirnat*; Miklavž Komelj: *Baronica in baron – dve mejni figuri dadaizma*; Lilijana Stepančič: *Galerija Škorpjion*; Mojca Zlokarnik: *Po festivalu animiranega filma Anemce še Animateka*

Št. 109, jesen 2018 Miloš Kosec: *Javni spomenik med monumentalizmom konsenza in vrinjanjem zasebnega*; Aleksandra Saška Gruden: *Nekaj gre čudno narobe. Pogovor z Vlasto Zorko*; Marjetica Potrč: *Samoorganizacija, kjer se je država umaknila*; Barbara Borčič: *Urbanaria – Umetnost v urbanem kontekstu. Ponovni pogledi*; Zoran Srdić: *Zadnje zatočišče – prvi pogled. Umetniška dela v cestnih krožiščih*; Boštjan Drinovec: *Kdo izbira – umetnost v javnem prostoru Ljubljane*; Franc Trček: *Bo aluminij novi beton?*

Št. 110, zima 2018 Oliver Grau: *O vizualni moči digitalnih umetnosti. Za novo arhivsko in muzejsko infrastrukturo v 21. stoletju*; Aleš Vaupotič: *Arhiv v umetnosti*; Vesna Teržan: *Arhivirajmo! Pogovor z Jano Intihar Ferjan*; Petja Grafenauer: *Umetnostnozgodovinska recepcija ekspresionizma na Slovenskem. Premene 1979–2018*; Lilijana Stepančič: *Fašistična umetnost v desetih slikah*; Robert Inhof: *Podobe iz Tisnikarjeve proskature*; Milena Mileva Blažič: *Sreča je v knjigah. Slovenska slikarica in literarnozgodovinske prelomnice*

Št. 111, poletje 2019 Mojca Puncer: *Umetnost v javnem prostoru: urbane družbene koreografije mesta Dunaj*; Tina Jerič, Jurij Selan: *Vloga likovnih spremenljivk v likovnem razvoju otrok*; Mojca Zlokarnik: *Nisem trpeči umetnik! Pogovor z Nathalie Du Pasquier*; Miha Colner: *Mark Požlep, umetnik*; Andrej Brumen Čop: *Skladišče*; Lela Angela Mršek Bajda: *Kočeje v ciklu Ljubljana se klanja Sloveniji*; Lilijana Stepančič: *Zofka Kveder o likovni umetnosti za sedanjo rabo. Vloga likovne kritike nekoč in danes*

Št. 112, zima 2019 Miklavž Komelj: *Kaj je ustvarjanje? Franc Solina: Prenos slikarskega stila s pomočjo globokih nevronskih mrež na primeru del slovenskega impresionizma*; Wolfgang Welsch: *O umetnosti v obdobju antropocena*; Ksenija Čerče: *Erekcija jezika – o glasu in vnetem dotiku*; Mojca Zlokarnik: *Najprej umetnost in potem ekonomija!* Miha Colner: *Plateauresidue: Sub Persona*; Aleksandra Saška Gruden: *Za gozd; umetniška dela in javni prostor*; Petja Grafenauer: *Štajerska jesen letos z naslovom Grand hotel Brezno*; Boštjan Jurečič: *Funkcija teksta v sodobni (vizualni) umetnosti*; Nadja Zgonik: *Beneški bienale za tukaj in zdaj*; Lilijana Stepančič: *Pridi avgusta ..., ko odprejo razstave. Ivan Cankar, likovni kritik*

Št. 113, pomlad 2020 Miha Valant, Beti Žerovc: *Društva za likovno umetnost na Kranjskem v obdobju od 1848 do 1918*; Miklavž Komelj, Mojca Zlokarnik: *Iz gradiva*

o zgodovini ZDSLU v Arhivu Slovenije; Petja Grafenauer, Nataša Ivanovič, Urška Barut: *Kako je mala galerija v sedmih letih prenehala biti društvena in postala moderna – od razstavnega lokala do eksperimentalnega oddelka*; Asta Vrečko, Maruša Dražil: *Zgodovina in delovanje društva likovnih umetnikov Ljubljana*; Judita Krivec Dragan: *Umetnik, umetniška združenja, družba: 120 let organiziranega delovanja slovenskih likovnih umetnikov*; Aleš Sedmak: *Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov*; Nataša Kovšca: *Obmejni likovni utrip*; Dejan Mehmedović: *Umetniško dogajanje na Obali*; Petra Vencelj: *Tradicija starejša od društva*; Agata Pavlovec: *Na prepihu*; Janez Balažič: *Zagledani v univerzalne horizonte*; Robert Lozar: *Majhni, mladi in 'nevarni'...*; Vojko Pogačar: *Razmišljanja ob odprtih problematikah*; Aleksander Bassin: *Krizni čas danes*; Mojca Smerdu: *Trije razmisleki o trgu umetnin*; Gregor Štibernik: *Denar je, kolektivne organizacije (še) ni!* Carola Streul: *Organizacije za kolektivno upravljanje z vizualnimi deli v Evropski uniji*; Aleš Sedmak: *Avtorska in sorodne pravice likovnih in vizualnih avtorjev*

Št. 114, poletje 2020 Jure Grom: *Fotografija, slikarstvo, ploskev: implikacije Friedove teorije modernizma in umetniškega medija*; Katarina Bebar: *Upodabljanje prostora po načelih linearne perspektive s pomočjo obogatene resničnosti*; Nadja Gnamuš: *Introspektiva, pogovor z A. O.*; Miklavž Komelj: *Morandijeva metafizičnost*; Zoran Srdić Janežič: *Razmislek ob snovanju spomenika*; Lilijana Stepančič: *Potisnjene v ženske likovne niše. Mediji o umetnosti likovnic v dravski banovini v tridesetih letih prejšnjega stoletja*; Petja Grafenauer: *Zeleni rez: krajine, rastline, predmeti, površine, ploskve, robovi*

Št. 115, jesen 2020 Kaja Kraner: *Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniške produkcije v Sloveniji*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Mojca Zlokarnik: *Iz hecev so se razvile resne stvari. Pogovor s Črtomirjem Frelihom*; Tina Konec: *Interference risbe in prostora. Lilijana Stepančič: Afriška umetnost na Grafičnem bienalu*; Vesna Teržan: *Spektakelski učinek grafike*; Aleš Vaupotič: *Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta*

Št. 116, zima 2020 Mojca Puncer: *Virus kot metafora: svet umetnosti v času pandemije*; Hana Čerferin: *O covidu-19, netopirjih in umetnosti*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Vesna Bukovec: *Ženske prihajajo! Rene Rusjan: Tako daleč, tako blizu!* Petja Grafenauer: *Izzivi kulturnih in umetnostnih delavk in delavcev v času covid-19*; Aleksandra Saška Gruden: *Kultura v evropski prestolnici kulture: Reka 2020*; Petja Grafenauer: *Odjebite iluzije, Brad Downey prinaša realnost*; Aleksandra Saška Gruden: *Štajerska jesen novi dobi naproti*; Lilijana Stepančič: *Ausstellung! Laibach Kunst. RE : KONS : TRUKT delo · disciplina · užitek*; Aleš Vaupotič: *Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta.*

Št. 117, pomlad 2021 Sebastjan Korenič Tratnik: *Osnovne dimenzije gibljivih podob*; Aleksandra Saška Gruden: *Čutenje skozi proces dela. Pogovor z akademskim kiparjem Romanom Makšetom*; Istvan Ist Huzjan: *Fontana Huzjan Delvaux Derycke*; Iza Pevec in Marija Mojca Pungercar: *Od Dresscode do Osebnosti obleke*; Hana Ostan Ožbolt: *Magični svet Mete Grgurevič*; Alen Ožbolt: *Študij kiparstva danes*; Anja Guid: *Sodobni pristopi k interpretaciji umetniških del: strategije vizualnega razmišljanja*; Mitja Rotovnik: *Rojevanje Mednarodnega grafičnega likovnega centra v režiji dr. Zorana Kržišnika*; Lilijana Stepančič in Laura Safred: *Primer multikulturalnosti: Galerija Tržaške knjigarne v osemdesetih letih prejšnjega stoletja*; Primož Lampič: *Oddelek za fotografijo muzeja za arhitekturo in oblikovanje*

Št. 118, jesen 2021 Eva Smrekar: *Telo modernosti: podoba, umetnina, spektakel*; Kaja Kraner: *Intermedialnost in urbani javni prostor v sodobni umetnosti: Urbanaria, Ready2Change in Plaza Protocol*; Helena Tahir: *Poetika otroštva*; Mojca Zlokarnik: *Kaj je tisto, kar res potrebujemo? Pogovor s Petro Varl*; Aleksandra Saška Gruden: *Izraženi kontrasti*; Miha Colner: *Interpretacije nestabilnosti in minljivosti*; Lilijana Stepančič: *Kako bomo skupaj živeli?* Vesna Teržan: *Tiha prisotnost energije*; Petja Grafenauer: *Razstava, vredna preučevanja v MSUM*

15,00 EUR

ISSN 0352-7263 X



9 770352 726002