

UMETNOST BREZ MEJA?

DARKO ŠTRAJN

V svojih *Postmodernih basnih* je Lyotard, izhajajoč iz predpostavke, da »objekt« (kakor pač imenuje produkt dela likovnega umetnika) nudi ugodje pogledu, ugotovil, da to potem pomeni, da s tem, ko meri na ugodje, objekt »pripade območju estetike«. (Lyotard, 1997: 33/34) Pri tem je za namen tega našega razpravljanja, ki se nanaša na nekatere vidike določitve parametrov časa »tik pred nastopom postmodernizma«, pomembna Lyotardova opazka, da likovni objekt v gledalcu vzbudi nagnjenje, da »bi si nakupil (v obeh smislih iti tja in verjeti vanjo) demonstracijo, razstavo, institucijo itd.« Lyotarda torej lahko vzamemo za pričo pertinentnosti trditve, da sta pomen (v osnovi torej razmerje likovnega objekta in stvari, interpretativne likovne geste in konteksta...) in čas tisti kategoriji, ki sta neločljivo vpisani v pojem umetnosti in seveda nasprotno. Različne knjige pogosto obeležijo presečišča med omenjenima kategorijama. Knjiga *Art Without Boundaries*, v kateri trojica avtorjev predvsem hoče predstaviti svoje pojmovanje tega, kar so šteli za vizualno umetnost med leti 1950 in 1970, se začne z razmeroma drzno postavko v njihovem uvodu. O »drznosti« lahko govorimo še zlasti, če upoštevamo čas, v katerem je bila trditev zapisana:

»Nekoč je bilo lahko razločevati med 'visokim' in komercialnim umetnikom. To zdaj ni tako lahko. Kvalitete, ki so razlikovale drugega od drugega, so zdaj pogosto skupne obema. Slikar, ki je nekoč dojemal komercialnega oblikovalca kot hlapca finančnih pritiskov industrije, zdaj odkriva, da umetnostni posrednik lahko vsili hujšo tiranijo kot katerikoli kupec. V zadnjih kakšnih dvajsetih letih so padle bariere in še vedno padajo.« (Woods, Thompson in Williams, 1972: 9)

Mar ni bilo izvrstno živeti v času, ko »so padale bariere«? Pisci »Uvoda«, ki smo ga pravkar citirali, o tem očitno niso dvomili. Sama knjiga kajpak navsezadnje ni prav ambiciozna; gre za eno tistih knjig, ki – glede na status

kvalificiranosti – veliko pripomorejo h kanoniziranju umetnosti iz tistega, kar so najprej bile »prebojne« umetnine. To omenjeni avtorji opravijo sorazmerno hitro po tem, ko so te umetnine nastale. Nemara so v času svojega nastanka bile zelo sporne, ali samo zanimive, ali inovativne, ali karkoli že, kar je prispevalo k temu, da je zbudilo pozornost strokovnjakov in/ali širšega občinstva. V knjigah, kakršna je tudi ta, ki jo jemljemo za primer, izhodiščno spornost umetniških proizvodov kategorizirajo, razložijo in katalogizirajo. Seveda pa je veljavnost vsega tega odvisna od stopnje pripoznanosti avtorjev. Knjiga, ki jo tu obravnavamo, je nekakšen *ersatz* muzej ali galerija, saj je polna fotografskih predstavitev različnih podob (slik, filmskih prizorov, instalacij itd.) iz zadevnega obdobja zahodnega modernizma. Knjiga potemtakem učinkuje dokaj podobno kot tematska razstava. Ne moremo se torej preveč motiti, če jo vidimo kot razstavo, ki »ustvarja dihotomijo subjekt/objekt. Objekt je tam, da utemeljuje stališče... Diskurz, ki obkroža postavitev, ali natančneje, diskurz, ki je postavitev, je 'konstativen': informativen in afirmativen.« (Bal, 1996: 3) Vendar pa ne glede na to, kako skrbno preiskujemo Uvod (*Introduction*) v bolj kratke predstavitve preko sedemdesetih umetnikov, ne moremo odkriti, kaj so pisci imeli v mislih s pojmom »bariere«. Ker so, kajpak, na splošno ta termin metaforično na veliko rabili, avtorjev ne bi smeli kriviti zaradi njihove »nerazlage« pojma. Prav verjetno sploh niso pomislili na to, da rabijo termin, ki je navzlic svoji metaforičnosti pač pojem. Gotovo pa približno lahko dojamemo, na kaj so mislili sami avtorji, iz tega, kar so sicer zapisali v svojem besedilu.

Woods in oba sodelavca v nadaljevanju trdijo, da je »več ključnih razstav v Evropi in Združenih državah Amerike pripomoglo k diseminaciji novih idej in tehnik«. Tako so poudarili pomen večih razstav in prispevkov nekaterih galerij ter ustanov v Evropi in ZDA kot so, denimo, beneški Bienale, kasselska Documenta, galerija Tate, galerija Whitechapel, Inštitut sodobne umetnosti v Londonu, muzej Stedelijk v Amsterdamu, muzeja moderne umetnosti v New Yorku in v Torinu. Nato so opozorili na pomembne vloge umetnikov in umetniških gibanj, začevši s prispevki Johna Cagea na področju teorije in multimedialnosti. Med tistimi, ki se jim zdijo pomembni, so filmski režiserji kot so Godard, Fellini in Antonioni, slikarji, kot so Genoves, Fontana in Wesselman, ter številni oblikovalci, kot so De Harak, Rand in skupina Crosby, Fletcher, Forbes. Seveda ni mogoče ugovarjati pomembnosti in iznajdljivosti kateregakoli slikarjev, oblikovalcev in multimedijskih umetnikov, ki so »razstavljani« v knjigi. Ta pa je bila eden od ne tako redkih tovrstnih razsvetljujočih produktov v času, ko so jo izdali.

Ker je besedilo Uvoda takšno, kot pač je, namreč »informativno in afirmativno«, ga pač ne jemljem kot objekt relevantne kritike. Svojemu namenu

služi kot reprezentacija estetsko kvalificiranega diskurza, ki se kaže s svojo močjo selekcije, kategorizacije, evalvacije, segregacije, presojanja ipd. Gre pač za tisto dejavnost estetike kot profesije, katere učinku se ni lahko upreti. »Da je nekaj anestetskega v estetiki, je nauk, ki nam ga umetnosti morajo prve dati.« (Lyotard, 1997: 247) Lyotard ima vsekakor dovolj razlogov, ki jih je podrobneje opredelil v svojih navezavah na Freuda, ko se je ukvarjal s povezavo med estetiko in amnezijo, da nas usmerja k reflektivnemu odnosu do umetniških proizvodov samih, a seveda je »anestetski učinek« tako estetike kot kapitalističnega trga že vštet. Kot se zdi, so Woods in sodelavca poskusili definirati umetnost v kontekstu, v katerem se jim zdi težko razločiti med »visoko« in »komercialno« umetnostjo. In zakaj je treba razločevati med dvema vrstama umetnosti? Kateremu smotru pravzaprav služi razlika, ki je slednjič produkt razločevanja? Mimogrede: ali ni »visoka umetnost«, ki je tako kategorizirana, določena kot »vredna«, in ali se ta vrednost ne izraža tudi kot »tržna vrednost«? Ker je komercialna umetnost navadno dostopna najširšemu občinstvu in je tudi sorazmerno poceni za posameznega porabnika, kaj je potem pravi smisel pridevnika »komercialna«? Ker proizvodi visoke umetnosti, ki jih kot take običajno določijo strokovnjaki, po navadi dosežejo visoke cene na trgu umetnin, bi prav *nje* morali šteti za zares komercialne! Morda pa distinkcija med »visoko in komercialno« umetnostjo, ki je, kot vemo, zelo uveljavljena in sprejeta, konec koncev le ni korektna? Ali drugače: taka distinkcija je, nasprotno, pridobila svojo vlogo, ne glede na to, kako je bila razumljena ali napačno razumljena, v »klasifikacijskih bojih«, če si lahko izposodimo termin pri Pierru Bourdieuju (Bourdieu, 1994: 27).

Družbeni pomeni in umetniške prakse

Zdi se, da Woods in njegova soavtorja niso zaznali nič čudnega v dejstvu, ki so ga tudi sami zaznali. Opozorili so na vlogo muzejev in galerij, pri tem pa so nekako spregledali določilni vpliv teh ustanov na oblikovanje umetnikov in na samo proizvodnjo umetnosti. Koliko so upoštevali dejstvo, da je mreža takih ustanov sestavina industrializiranega sveta, in da so »muzeji in galerije« (in koncertne dvorane, kinematografi, mediji itd.) ključni členi v produkciji ter distribuciji umetnosti? Vseopredeljujoči vpliv teh institucij na vrednost umetnin postaja danes splošno znan v kontekstu postindustrijskih družb. Kljub temu pa se zdi, da smo še vedno soočeni s kulturnimi ideologijami, ki postavljajo »resnično umetnost« proti »kvaziumetnosti, kiču...« John Berger je med drugim odkril, da

»od francoske revolucije naprej umetnost nikoli ni uživala takega privilegiranelega položaja, kot ga uživa danes. Tudi v času druge polovice devetnajstega stoletja je bila umetnost upora in umetnike, ki so ji pripadali, so prezrli ali jih obsojali, dokler niso umrli in dokler niso mogli ločiti del od intenc njihovih ustvarjalcev ter jih obravnavati kot neosebno blago.« (Berger, 1965: 203/204)

Kulturno ideologijo, ki najverjetneje dobro služi temu, čemur pravimo »turistična industrija« – te pa res ne moremo preveč obtoževati zaradi tega – je mogoče dojeti kot zavetišče za vse od umetnikovega narcizma do »okusa«, ki domnevno loči elito od množic, *high brow* od *low brow*, Zahod od vsega ostalega sveta in »nas« od »njih«. Ta ideologija je dovolj razvidno zasnovana na projekciji v preteklost, v kateri je konstrukcija sveta, kjer so bile spoštovane »prave vrednote«, osrednja invencija. Kot vemo, je ta imaginarni svet »resnične umetnosti« pripet na dobo romantike, ki je tudi doba vrhunca estetike kot filozofske discipline. Kot pa je prepričljivo zatrnil Berger, tak »svet« pravzaprav nikoli ni obstajal.

A vrnimo se najprej k problemu »padlih barier«. Pomen tega termina v besedilu, ki ga skušamo nekoliko bolj dešifrirati, zajema dva (možna) aspekta: prvi pomen se nanaša na »prebijanje barier«, ki ga opravljajo umetniki in/ali njihova dela. Ta pomen lahko povežemo s Kantovim pravilom genija, ki deluje zunaj specifičnih pravil. (Kant, 1999: §46) V drugačnem jeziku in v drugačnih modernističnih kontekstih bi tu govorili o invencijah, o novih »nikoli prej videlih« idejah in rečeh, o razstavah in o predstavah.¹ Drugi aspekt se nanaša na bariere med visoko in komercialno umetnostjo. Zatrjevano težavnost razločevanja med njima lahko jemljemo za indikacijo, da se fraza o »barierah, ki so padle« nanaša na nekaj v tem smislu. Ne glede na to, kaj so pisci zares mislili, se lahko vprašamo, ali obstaja presečišče med obema pomenoma. Kar najbolj zagotovo je odgovor na to vprašanje pritrdilen; tako presečišče je obstajalo pred obdobjem, v njem in po njem, ki je objekt obravnave v knjigi *Art Without Boundaries*, toda v tem obdobju samem med leti 1950–1970 je to presečišče še posebej očitno. Kakorkoli že se lahko strinjamo, ali se ne strinjamo, da je neogibno precej poljubna selekcija, ki so jo opravili avtorji knjige, tudi najbolj reprezentativna, pa bi gotovo bilo

¹ »Esencialisti« bi menili, da so te invencije in genij za njimi »od boga dani« in zato ne morejo uiti pripoznanju. Vendar v dobi moderne za ta pogled postanejo invencije v različnih umetnostih, ki so pogosto kršile vrsto pravil, izzivale družbene in moralne konvencije, vprašljive kot produkti »genija«. Esencialistični pristop potemtakem neogibno podleže zelo tradicionalni ideji umetnosti in v svojem po navadi (ne pa praviloma) konservativnem diskurzu skuša vzpostaviti kanon kot določilo meja »umetniškega izražanja«, ki se kvalificira za to, da bi bilo kot tako razpoznano.

mogoče pokazati dvojni učinek »prebijanja barier« v večini predstavljenih umetniških del. Umetniki od Valerija Adamija do Edwarda Wrighta so pretežno kršili estetske kode, zanikovali in subvertirali norme lepote, resnice in vrednosti. Hkrati so mnogi med njimi prestopali meje med različnimi žanri, tehnikami in umetniškimi področji. Končno pa so, sicer ne prav vsi, ampak mnogi med njimi, segli v območje oblikovanja porabniških dobrin, ali so intervenirali v sistem simbolov komunikacije v urbanem življenju, ali pa so v svojih »vizualnih proizvodih« oponašali različne aspekte življenja v družbi, ki so jo takrat že definirali kot porabniško družbo. Take premestitve znotraj in zunaj »meja« etabliranega sistema kulture seveda niso bile pojav, ki bi bil značilen samo za obravnavano obdobje, ampak so se dogajale v vsej dobi modernizma in še najbolj v umetniških gibanjih. Zares, taka gibanja in spremembe v sistemu skladiščenja in prezentiranja umetnin niso samo prispevali k novim paradigmam na področju umetniških praks, ampak tudi k radikalno novemu okolju in razmeram za proizvodnjo umetniških del. Toda celo teoretska pamet, z maloštevilnimi izjemami, dokaj dolgo časa ni povsem dojela razlogov za te spremembe in ni doumela pomena teh sprememb. Tako mnoge izrabljene kategorije z območja »kulta umetnosti in duhovnosti« še vztrajajo. V tem pogledu naletimo na vprašanje hegemonije, a za zdaj najprej premislimo nekatere osnovne pojme, ki se nanašajo na umetniško in kulturno (re)produkcijo.

Gljučne vidike je odkril Walter Benjamin v zgodnjih tridesetih letih dvajsetega stoletja. Seveda se sklicujem na edinstveni esej *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, o katerem se razprava vedno znova obnavlja in zdi se, da je to besedilo neizčrpni vir novih interpretacij. Nekaj zmede med temi interpretacijami izvira tudi iz Benjaminovega lastnega zgodnejšega dela, ki je prepreženo z visoko estetskimi formulacijami estetskih tem. Šele ko je formuliral svoj pojem *avre*, je Benjamin našel epistemološko orodje za radikalno novo razumevanje sveta »tehnične reprodukcije«. V določenem pogledu je Benjamin bil eden prvih »dekonstruktivistov« ali, kot bi nemara lahko rekli, ena od tistih intelektualnih figur, ki jih je mogoče vpisati v »tradicijo« dekonstrukcije. Čeprav Benjamin pravzaprav ni nikoli (ne v tem eseju in kvečjemu morda komaj približno v drugih spisih) problemov reprodukcije umetnin dvignil na tisto raven abstrakcije, na kateri bi se ti problemi formulirali v terminih razmerja subjekt/objekt, pa je nedvomno, da so njegova opažanja zlomila »binarizem« tradicionalne estetike. Benjaminov esej je prav tako eden prvih izmed tistih tekstov, ki so uveljavili nov produktivni pristop k zvrsti interdisciplinarne teorije v humanistiki in družboslovju, saj je svoje ključne koncepte izpeljal iz fenomena, ki je bil nazorno viden tako rekoč vsakomur. Te koncepte je izpeljal iz tistega, kar je torej bilo očitno »na

površini« realnosti industrijske družbe, a kar precej je trajalo, da je postalo bolj berljivo.

Vendar pa je bilo videti, kot da je sicer definitivno dialektični pojem *avre*, v nasprotju s svojo intenco reprezentiral priložnost za nekatere bralce, da se vrnejo nazaj in zavrnejo Benjaminov argument proti tradicionalni estetiki. Vsekakor je mogoče, da imamo pri tem opraviti s preprostim napačnim branjem pomena pojma.² To pa navsezadnje niti ni tako zelo pomembno; iz tega predvsem vidimo, da »hegemonistično« utemeljeno dojetje umetnosti deluje nekoliko podobno kot freudovsko razumljena obramba pred pripoznanjem resnice. Naj bo kakorkoli že, širše razumevanje Benjaminovega prispevka k epistemologiji v epohi industrijske družbe in razpozna njegovega estetiško kvalificiranega videnja, premestitev celih označevalnih verig, ki se nanašajo na proizvodnjo umetnosti, prepoznanje umetnin v kontekstu množične kulture in temeljno *spremenjene percepcije* umetnin, so bili precej pozni. Benjaminovo delo je postalo veliko bolj razvidno učenjakom in umetnikom šele v poznih šestdesetih letih, ko se je skupaj s političnimi protesti v bogatem zahodnem svetu novim umetniškimi praksam, ki so bile poprej omejene na ozko javno pozornost, posrečilo postati vidne na ulicah in seveda v medijih. Sprememba v načinu, kako občinstvo zaznava umetniška dela je imela velikanske posledice, ki jih lahko dešifriramo v različnih branjih, kakršne omogočajo filozofija, estetika, sociologija in danes še vrsta eklektičnih ved. Spričo te spremembe so ljudje vse bolj videli realnost in svoj položaj v njej zelo drugače kot v predindustrijskem obdobju – če kajpak sprejmemo to, da sploh lahko uganemo, kako so ljudje percipirali umetnost v »predtehnološkem« veku. Spremembe percepcije, ki jih je Benjamin odkril s svojo teoretsko intuicijo, so kasneje do neke mere potrdili celo nevrologi in psihologi.³ Osrednji aspekt te spremenjene percepcije realnosti je nezbrano zaznavanje v nasprotju z osredotočeno percepcijo:

² Ko beremo številne interpretacije Benjaminovega »reprodukcijskega eseja«, ne glede na njihovo sofisticiranost ali enostavnost, se ne moremo otresti vtisa, da je večina interpretov vzela koncept *avre* kot vse preveč samoumevnega; malodane tako, kot da imamo opraviti samo s še eno uporabo pojma, kot da bi skorajda imeli opraviti samo s še eno klasifikacijo umetnin z razločevanjem na »avratična« in »neavratična« dela. Seveda pa s tem, ko je *koncept avre* izgovorjen, že ni več »avratične« umetnine. Sam Benjamin omenja zgolj sledi *avre* v tej novi dobi, ki jo konstituira izginjanje *avre*. Le-ta je kot koncept dana prav skozi svojo izginulost.

³ Eden izmed preprostih, a zelo zgovornih primerov je prilagoditev človeškega očesa, ki se je zgodila po tem, ko so pospešili hitrost filma, ki teče pred projekcijsko lučjo, s 16 na 24 sličic na sekundo, kar je bilo povezano z določenimi tehničnimi razlogi, ko so uvedli zvok v film. Gledalci, ki so se navadili na projekcijo 24 sličic na sekundo, ne morejo več slediti 16 sličicam na sekundo, kajti njihove oči zaznavajo temne prehode med posameznimi sličicami.

»Tudi raztresen človek se lahko privadi. Še več. Možnost nezbranega obvladovanja nekaterih izmed nalog kaže, da mu je njihovo reševanje postalo navada. Z zabavo, kakršno ponuja umetnost, lahko otipljivo preverimo, koliko rešljive so postale nove aperceptivne naloge. Ker v posamezniku obstaja skušnjava, da bi se izognil takim nalogam, napade umetnost najtežje in najpomembnejše med njimi tam, kjer lahko mobilizira množice. Danes to počne s filmom.« (Benjamin, 1998: 174)

Iz te Benjaminove »percepcije percepcije« lahko jasno elaboriramo temeljno prerazporejeni konstitutivni položaj katerekoli umetniške prakse in velik učinek te prakse na *praxis* družbene reprodukcije. Ni dvoma, da so se od Benjaminovih časov naprej te prerazporeditve samo krepile. Doba naraščajoče vloge tehnologije je prinesla zelo kompleksne spremembe v funkcioniranju mišljenja v množičnih razsežnostih. Hkrati z vstopom v množično percepcijo so nove forme estetiških praks povzročile pravi prevrat v vsem delovanju umetnosti in družbenega imaginarija. Razmerje subjekta in (estetkega) objekta je nemara ključno v teh procesih transformacij, iz katerih izide tudi to, kar lahko zapopademo v teoretski artikulaciji *dogodka*.

»Slikarska gesta doseže oko, tako pripravljeno na nepripravljenost kot na dogodek. Ne zato, ker bi ta gesta nenadno vzniknila, saj je bila, nasprotno, pričakovana in silno zaželena. Ampak [ta gesta] je dogodek zato, ker subjekt, iz katerega izhaja, niti ni vedel in ne ve, kaj je dogodek, kot bi rekli, ni vedel in ne ve iz česa sestoji. [Subjekt] ga ne nadzoruje.« (Lyotard, 2000: 99)

Široko področje vseh teh soodvisnih praks, ki so se v času spreminjale in učinkovale na nepregledna strukturna razmerja v vsem 20. stoletju, je bilo predmet mnogih obravnav – še zlasti v času postmodernizma. Tu se seveda ne moremo spuščati v obsežnejšo elaboracijo teh refleksij. Pomembno pa je to, da je Benjamin označil točko v času, ko je veliko prestrukturiranje družbe in načinov refleksije o njej postalo dovolj očitno. On sam pa je lahko ugibal o »prognostični vrednosti« svojega odkritja:

»Tehnična reproduktibilnost umetniškega dela spreminja odnos množic do umetnosti. Iz najbolj nazadnjaškega odnosa, na primer, do Picassa, ga preobraža v najnaprednejšega, recimo do Chaplina. Napredni odnos pri tem označuje zadovoljstvo ob gledanju in doživljanju, ki prehaja neposredno in pristno v povezavo s stališčem strokovnega ocenjevalca.« (Benjamin, 1998: 167)

Semantično polje, ki ga formira pojem »družbenega pomena«, je velikansko področje, ki ga, če se izrazimo nekoliko klišejsko, pač ni lahko opisati.

Mesto sorazmerno splošne pismenosti v Benjaminovih časih je danes zasedla sorazmerno visoka splošna izobraženost, ne glede na to, ali je ta izobraženost formalna ali neformalna. Estetske oblike so postale atributi vsakdanjega življenja. Čeprav je razpravljanje o problemih forme estetskih objektov (vključno s produkti »tehnoških« umetnosti) lahko še vedno elitna naloga estetske teorije, pa tudi ni dvoma, da se estetska produkcija vmešava v reprodukcijo družbe na veliko bolj odločen način, kot si je nekoč sploh kdo lahko predstavljal. Pojem »visoke umetnosti« je potemtakem izgubil svoj polni pomen; postal je predvsem izraz določenega nazora, ki se ne nanaša toliko na umetnost kot na družbo. S tem, ko model konkurenčne ekonomije na bogatem Zahodu (ki zdaj v kulturnem pogledu vključuje tudi večino nekdanjega socialističnega sveta) še naprej (re)producira razredne razlike, množična kultura simbolnim represijam in ekspresijam teh razlik dodeljuje pomen socialne igre ali, kot bi rekli z Davidom Chaneyem (Chaney 1993), pomen »javne drame«.

K vprašanju hegemonije

Ni dokaza za to, da bi se Benjamin in Gramsci pomembneje zavedala obstoja drug drugega, kljub temu pa ni težko razbrati nekaterih podobnih teoretičnih in političnih motivov v njunih spisih. Gramsci v svojih *Quaderni del carcere* piše, da »stari intelektualni in moralni voditelji družbe čutijo«, da so njihove »'pridige' samo še 'pridige', torej nekaj, kar ni povezano s stvarnostjo«, ker se »posebna oblika civilizacije, kulture, morale, ki so jo predstavljali, razkraja.« (Gramsci, 1974: 255) Take opazke bi zlahka primerjali z Benjaminovo kritiko Duhamela in njegovih pogledov na film kot na »zabavo za neizobražene«. Kar pa je Gramsci dodal k temu neizrecnemu dialogu, je bil njegov pojem hegemonije, ki je v njegovem delu pridobil kar kompleksen pomen. V osnovi pa njegova raba pojma deluje kot artikulacija »fundamentalnih premestitev«. (Laclau, Mouffe, 1985: 67) Pomen pojma izvira iz vrst ruske socialne demokracije, kar sta poudarila tudi Laclau in Mouffe: »... postalo je nujno opredeliti novi tip razmerja med delavskim razredom in tujimi nalogami, ki jih je moral prevzeti v danem trenutku. To nenavadno razmerje so poimenovali 'hegemonija'.« (Laclau, Mouffe, str. 50) Gramscijeve premestitve, ki vključujejo koncept »materialnosti ideologije«, kar nas oddaljuje od »stare distinkcije baza/nadgradnja«, končno rezultirajo v konceptu »političnih subjektov«. Za Gramscija to »niso – strogo vzeto – razredi, ampak kompleksne 'kolektivne volje'; podobno, ideološki elementi, ki jih artikulira hegemonski razred nimajo nujno razredne pripadnosti.« (str. 67) Ta kratki članek je kajpak prekratek za to, da bi potrdili ta sklep, še posebej zato, ker

govorimo o označevalcih z raznorodnih področij kulture in umetnosti. V vsem povojnem obdobju, ko je bil zahodni svet družbeni prostor velikih dosežkov, frivolnosti in simbolnih prevratov v umetnostih, hkrati pa tudi prostor za fascinantni razcvet popularne kulture, smo imeli opravka s hegemoničnimi težnjami spričo vsiljujočega se vpliva ideološke politične razlike med »dvema svetovoma«. Vladavina »ideologije« pa je bila vseeno površna vsaj, kar zadeva kulturo in vsaj del družbenih ved. Značilnosti omenjenega gramscijevskega pomena termina hegemonije so bile zaznavne v pogledih na kulturo in umetnost ravno v tem obdobju. S te perspektive se lahko povsem strinjamo z naslednjimi ugotovitvami:

»Ker je bila višja zahodna kultura nasploh produkt predtehnološke ere, se komaj kaj lahko čudimo temu, da se tisti, ki skušajo podpirati eno, znajdejo v položaju zastopanja druge. Namreč, od Mathewa Arnolda do F. R. Lewisa, od Raymonda Williamsa do Richarda Hoggarta, od Theodorja Roszaka do Charlesa Reicha se soočamo z možmi, katerih privrženost kulturnim vrednotam se zdi neizbežno spojena z nostalgичnim ozirom na organsko skupnost, katere delo in kultura sta dva aspekta enotnega življenja. In ker so bili tako levi kot desni kritiki tako izneverjeni v svojem prepričanju, da bo krajši delovni teden ključ k novi in polnejši eksistenci, se je desnica obrnila v preteklost, pri tem pa je pogosto zanemarila družbeno ceno predtehnološke kulture, levica pa se je usmerila k neki oddaljeni prihodnosti, v kateri se bodo trenutne omejitve umaknile polno uveljavljeni brezrazredni kulturi, ki je ne vidijo racionalistične ozkosti.« (Bigsby, 1976: 16)

Taki vpogledi so se kopičili v sedemdesetih letih, še posebej po zamrtju hrupnih političnih aktivnosti, ki so se dotaknile vseh umetniških področjih na Zahodu. Postalo je očitno, da kulturna in politična hegemonija v svoji soodvisnosti razbijata vsakršno enoznačnost pomenov takih ideoloških pojmov, kot so progresivno in konservativno, lepo in grdo, politično levo in desno itd. Čeprav lahko najdemo določene politične označevalce na kulturnih in umetniških področjih, nedvomno razdeljujočih različne politike, ki na svoji strani zrcalijo nekatere hegemonске »vrednote«, pa po navadi ne moremo biti gotovi, kateri politični tendenci bodo vseč družbeni učinki katerekoli prebojne umetniške prakse. Postmoderno pluralnost, ne glede na to, kako jo zapopademo v teoretskem dojemanju, karakterizira razlikovalna igra, ki razmešča narazen ne kakšnih »velikih Subjektov«, ampak drobne subjektivnosti, ki imajo, če se lahko tako izrazim, nizko stopnjo hegemoničnega vpliva. Lyotard omenja »jezikovne igre«, ki se vpisujejo v dispozitiv »neke splošne agonistike.« (Lyotard, 2002: 23) Ne glede na to, koliko strasti, organizacije in – za-

kaj ne? – genija, je investirano v stvaritev ali v dogodek, je hegemonski učinek tako ali drugače merljiv z odzivom trga. Mnogo kasnejši nastop absolutizma informacije je samo še poudaril ta vidik in še bolj nazorno se je pokazalo, da je subjektivnost, ki je slej ko prej v središču estetske prakse, konstituirana s tržnim »kontekstom«. Umetnostni trg »na umetnika deluje kot nekakšna vaba. Te privlačnosti novuma ne gre razlagati zgolj kot umetnikovo korumpiranost, prej jo omogoča karakteristično zamenjevanje inovacije in dogodka, prav to pa kapitalizmu daje njemu lastno časovnost. 'Moč' informacije je... obratno sorazmerna pomenu, ki bi ji pripadal v kodu, s katerim razpolaga naslovnik.« (Lyotard, 1991: 31)

Nemara je to bilo temeljno »odkritje« šestdesetih in sedemdesetih let, ko je nekaj umetnikov na različnih področjih estetiških praks, reagiralo na to realnost zavedajoč se, da bo rezultat te njihove reakcije – pač določeno umetniško delo – tržna informacija. Andy Warhol je »opisal« realnost modernega industrijskega sveta z eklektičnimi kompozicijami, ki so predvsem povnanjale proces množične reprodukcije. V njegovih podobah pomnoženih ikon zvezdniskega sistema (Marilyn Monroe, Elvis Presley itd.), je prepričljivo demonstriral to, da je v takem svetu kategorija edinstvenosti stvar procesa razmnoževanja. Če upoštevamo, da je postavil raven primerjave med Campbellovimi konzervami z juho in filmskimi ikonami, lahko rečemo, da je Warhol anticipiral postmoderno rabo kategorije reifikacije. Michelangelo Antonioni, čigar filme so v času nastanka jemali za nekoliko enigmatične in hermetične, je prispeval specifičen pogled na urbano subjektivnost in še zlasti na realnost, ki jo je taka subjektivnost nenamerno proizvajala. Po filmu Povečava (*Blow up* – 1966), posnetem na podlagi povesti Julia Cortázarja, je Antonioni postal zelo transparenten, kajti zaznano realnost je identificiral kot tisto, ki je povsem enaka oni, ki jo – v danem primeru – proizvede aparatura reprezentacije v obeh možnih smislih (kot kamera in kot družbeno polje pomenov). Ob tem je, vsaj v Evropi, Antonionijeve filme sprejelo dokaj široko občinstvo. Istočasno so šestdeseta leta prinesla množično participacijo urbane mladine v komunikaciji pomnoženih pomenov. Osrednji motiv oblikovalke Mary Quant je bil »... raztegniti pomen mode onkraj klasičnih krojev visoke mode za premožne.« (Bernard, 1978: 8) »Navadni ljudje« so izrazili svoje odgovore na vprašanje o njihovi identiteti s svojimi lastnimi telesi tako, da so »animirali« kreacije Mary Quant in drugih kreatorjev z ulice Carnaby. Od takrat so modni kreatorji postali podobni temu, kar so filozofi prenehali biti: neke vrste prekroki družbene realnosti, ki jo sociologa Bourdieu in Giddens definirata kot reflektivno družbo. Treba je natanko prisluhniti temu, kar imajo povedati ljudje kot so Karl Lagerfeld, Viviane Westwood in Jean-Paul Gaultier in temu, kako njihovi opisi šivanja oblek ter razlage tega, kaj reprezentirajo njihove

kreacije, korespondirajo z atributi konstitutivno nestabilne realnosti, v kateri (medijsko) prenesena informacija preneha biti informacija in »postane eno od dejstev, ki sestavlja naše okolje.« (Lyotard, 1991: 31)

V nasprotju s tiskanimi materiali prejšnjih stoletij reprezentacije globalne kulture zarisujejo vizualno področje, kjer še zlasti odločilno gibljive podobe determinirajo razpon modusov percepcije. Današnji mediji, seveda skupaj z digitalnimi interaktivnimi mediji, reprezentirajo spremenjeno in spreminjajočo se realnost, ki jo zaznamuje ekspanzija kulture, poganjane z močno umetniško proizvodnjo. Muzeji in galerije, med drugimi »tradicionalnimi« ustanovami, se spreminjajo v laboratorije kontinuirane proizvodnje variacij pomenov, interpretacij in interpelacij. Včasih širijo vidno polje kulture občinstvu in drugič ga zožujejo na nekaj mistificiranih kanonskih označevalcev česarkoli že, kar pač prikazujejo. Vsekakor te institucije niso več (če so sploh kdaj bile) »nevtralna« mesta razstavljanja umetniških objektov, ampak so, kot bi rekla Mieke Bal (Bal, 1996), »dejavniki izpostavljanj«, ne toliko umetnikov in njihovih del kot takih, temveč izpostavljanj konceptualiziranega pogleda na umetnost kot kulturno blago. Umetniki »zunaj« teh ustanov so skoraj izumrli, kar na drugi ravni enako velja tudi za znanstvene raziskovalce (to izvrstno eksplicira Lyotard v *Postmodernem stanju*), ne glede na to, ali delujejo v naravoslovju, ki je – vprašanje, če je to utemeljeno – dojeto kot bolj kolektivno raziskovalno področje, ali delujejo na področju družbenih ved in humanistike, ki konstitutivno – spet vprašanje, koliko utemeljeno – velja za bolj individualističnega. Prostor zunaj institucij se v industrijski in postindustrijski družbi kot družbeni prostor odpre samo v redkih obdobjih revolucionarnih prelomov. V pogledu tega institucionaliziranega sveta kultura pravzaprav *je* realnost. Seveda poznamo precej sofisticiranih in kritičnih refleksij te kulture kot denimo Jamesonovo teorijo reifikacije ali razlagajoče poskuse številnih avtorjev, ki se opirajo na pojem simulakra. Te refleksije nam omogočajo soočenje s kompleksnostmi družbene realnosti, ki je saturirana s pomnoženimi podobami in vsemi vrstami drugih sporočil. Vse to se dogaja v obsegu, ki je dojet kot »globalen«. Še nikoli doslej ni bila mednarodna menjava blaga tako »kulturalizirana«. To ne vključuje samo materialnih dobrin, ampak tudi tako imenovano »duhovno« blago v širokem razponu. Freudovsko nezavedno ni bilo nikoli poprej tako »obrnjeno navzven«. Babilon 21. stoletja je globalno prizorišče, kjer nastopa brezmejna pluralnost. Kar je zaznano v številnih besedilih na področju analize kulture kot kolonialni pogled, je vse bolj dislocirano, čeprav je daleč od tega, da bi bilo izbrisano. A pluralnost se neogibno uveljavlja tako, da je reducirana v svojem razponu. Abstrakcije in skupni imenovalci jo absorbirajo s tem, ko so posamezne reprezentacije selekcionirane in deselekcionirane, glede na samoproduktivajočo

se pravilo »prepoznavnosti«. Še vedno pa lahko vidimo, da globalni trg živi od menjave, ki zajema vse od jedi in pijač do izobraževalnih uslug. Hkrati ga vzdržuje »prosto prelivanje kapitala«, ki pa ob prvi nakazujoči se krizi globalne ekonomije postaja problematično. Označevalni elementi v tej globalni menjavi so prav različne identitete, kar lahko ilustriramo z brezmejnimi številom kulturnih artiklov, kot so: nemški avtomobili, nizozemsko cvetje, ameriški *software*, francoski strukturalizem in menda v zadnjem času tudi islandske genetske kode. Toda pojem identitete, ki ga je mogoče artikulirati v njegovi izmuzljivosti skorajda tako kot modni artikel kot nekaj, kar si subjekt »nadene« tako kot krilo ali srajco, je lahko rabljen tudi na nevarno drugačne načine. Zdi se, da je pojem identitete, oropan svoje sublimnosti in fiksiran kot domnevno najbolj temeljna kulturna kategorija, vse bolj rabljen kot protipojem za mobilizacijo proti pluralnosti globalnih interkulturnih vplivov. Politika identitete reprezentira potencial postmoderne hegemonije, ki lahko postane nevarna v nekaterih političnih profilih kot »simulaker« fašističnih politik. Na srečo pa se zdi, da poudarjanje fiksiiranih identitet, ki nagibajo k izključevanju vsakogar, ki noče biti »vključen«, priklicuje razpršujoče težnje politik razlikovanja. Hegemonija kot orodje demokracije v gramscijevskem smislu še služi odprtosti, zakoreninjeni v modernizmu.

Reference

- Bal, Mieke. 1996: *Double Exposures (The Subject of Cultural Analysis)*. Routledge, New York in London.
- Benjamin, Walter. 1998: *Izbrani spisi*. Studia Humanitatis, Ljubljana.
- Bernard, Barbara. 1978: *Fashion in the 60s*. Academy Editions. London, St. Martin's Press, New York.
- Bigsby, C. W. E. 1976: *The Politics of Popular Culture*, v: *Approaches to Popular Culture* (ed. by C.W. E. Bigsby), Edward Arnold, London.
- Bourdieu, Pierre. 1994: *Raisons pratiques/Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil, Paris.
- Chaney, David. 1993: *Fictions of Collective Life (Public drama in late modern culture)*. Routledge, London and New York.
- Gramsci, Antonio. 1974: *Izbrana dela*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe. 1985: *Hegemony and Socialist Strategy / Towards a Radical Democratic Politics*. Verso, London.
- Liotard, Jean Francois. 2000: *Misère de la philosophie*. Éditions Galilée, Pariz.
- Liotard, Jean- Francois. 1997: *Postmodern Fables*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London.

- Liotard, Jean-François. 2002: *Postmoderno stanje*. Analecta, Ljubljana.
- Liotard, Jean-François. 1991: *Sublimno in avantgarda*. V: M'ars št. 4, str. 26–32, Ljubljana.
- Kant, Immanuel. 1999: *Kritika razsodne moči*. Založba ZRC, Ljubljana.
- Woods, Gerald; Thompson Philip, Williams John. 1972: *Art without Boundaries: 1950–70*. Thames and Hudson, London.

