

IDEOLOGIJA (UMETNOSTI) IN NJENO FANTAZMATSKO OZADJE*

MARINA GRŽINIĆ MAUHLER

V pričujoči razpravi se iz žižkovske perspektive¹ lotevam branja načina, kako se mora danes sodobna ideologija umetnosti opirati na neko fantazmatsko ozadje, če želi učinkovito funkcionirati. Ukvarjam se tudi z globalizacijo umetniškega trga in nekaterimi partikularnimi umetniškimi projekti, ki so se v letu 2000 zgodili v Ljubljani. Tako se v razpravi osredotočam na dva konkretna kulturno-umetniška projekta, ki sta radikalno zanamovala umetniško-kulturno produkcijo na Slovenskem, da bi lahko potem branje razvila v smeri abstraktnih procesov, ki artikulirajo izkustvo in pozicioniranje na področju sodobne umetnosti in re-artikulacijo estetske geste.

1. Ali sodobna umetnost sploh še potrebuje muzeje?

V devetdesetih letih in leta 2000 je opazen vse večji razcvet, tako rekoč pravcati izbruh muzejev. Svetovni arhitekti se potegujejo za sanjske vsote denarja, za kapital, ki ga mestni sveti, državne ustanove ter različni skladi v Zahodni Evropi in Ameriki namenjajo za véliki posel tretjega tisočletja; vse to se dogaja od Teksasa do Bostona, od Helsinkov do Berlina. Ves ta denar je namenjen gradnji novih in obnovi obstoječih umetniških muzejev. V srcu Berlina, na tako imenovanem berlinskem otoku, bodo od leta 2000 naprej temeljito prenovili pet muzejev; ocene stroškov projekta se sučejo okrog 200 milijonov nemških mark. Sodeč po različnih poročilih, še nikdar ni prišlo do gradnje tolikšnega števila muzejev in galerij, kaj šele s tako veliko denarno podpo-

*Tekst je bil predstavljen kot vabljeno predavanje na konferenci CIMAM-ICOM, Muzeji sveta, Budimpešta, Ludwig Museum, 22.–25. 9. 2000.

¹ Prim. Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London, Verso, 1997 in Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.

ro. Zmagoslavje muzeja je realno, zato je morda ustrežnejše, če obrnemo uvodno vprašanje in se vprašamo naslednje: ali zahodni muzej moderne umetnosti sploh še potrebuje umetnost?

In naprej, kako to učinkuje na uveljavljene parametre muzeja in ali jih morda spodkopava? Muzeji spadajo med strukture, ki so institucionalizirale procese v umetnosti in kulturi, saj so omogočili, da o umetnosti razmišljamo kot o instituciji. Gre za javno sfero potreb po umetnosti, njene produkcije in porabe, ki so jo uravnavali in institucionalizirali prav muzeji. Muzeji so institucije, ki so kodirale in strukturirale umetnost modernega sveta. Pri tem moramo prepoznati spremenjene odnose moči ter nove notranje dejavnike in sile, ki delujejo znotraj te iste institucije Umetnosti. Umetniško občinstvo se je prav zdaj, danes, spremenilo iz *res nullius*, iz nečesa, kar ne pripada nikomur, v *res publica*, javno domeno, ki jo je treba upoštevati pri vsaki resni analizi moderne umetnosti. Ne samo zaradi nove, turistične logike delovanja muzejev, temveč tudi zaradi nove umetniške produkcije na spreminjajočem se (lokalnem) zemljevidu Evrope, Azije, Afrike ... Muzeji in institucije Umetnosti morajo zrcaliti nastanek novih razmerij moči med urbano periferijo, centrom in institucijami.

Vprašanje, »ali sodobna umetnost sploh še potrebuje muzeje«, bi morda utegnilo namigovati, da je nemara nastopil čas za premostitev prepada med umetnostjo in življenjem, za prehod Umetnosti kot institucije moči na neposredna in realna trdna tla. Toda kot že veste, tam zunaj, zunaj pokvarjenih »umetniških institucij«, ni avtentične, nedotaknjene življenjske stvarnosti! Celotna skupnost sama je institucija razmerij, stratificirane moči in dinamike. Institucija moderne umetnosti, vključno s celotnim spektrom moči in hierarhičnih razmerij, ki jo sestavljajo in katera uteleša, kaže nekaj več: da naše zgodovinske ideje o tem, kako konstruirati muzej, razvidno izginjajo v srečanju s tem novim položajem.

Mar to pomeni smrt muzeja, kot jo je predlagala poststrukturalistična teorija?

Ne! Nasprotno, to je, podobno kot je o koncu subjekta izjavil Peter Weibel² (da ne gre za smrt subjekta, pač pa za konec zgodovinske definicije subjekta!) konec zgodovinske definicije muzeja! Na ta sklep o definiciji (ki nima nič opraviti s koncem muzeja, ki bo, kot se zdi, v resnici živel večno) je treba gledati v kontekstu kompleksne skupine komplementarnih nasprotij: nasprotij med stvarnostjo in njeno fantazmatsko oporo, med zakonom in njegovo inherentno transgresijo.

² Prim. Marina Gržinič, »Multiple zones of individuality and variable zones of visibility,« intervju s Petrom Weiblom, objavljen v: *Mars*, Ljubljana, December 1994/January 1995.

Izjavila sem, da je treba na ta sklep o definiciji današnjega muzeja gledati tudi v kontekstu razmerja med stvarnostjo in njeno fantazmatsko oporo – in kot takšno bom to referenco na fantazijo in fantazmatsko oporo v veliki meri uporabljala v vsem tekstu, pojasnila pa jo bom zdajle. Fantazmatska opora ali scenarij je konstrukcija fantazij ali, preprosteje rečeno, misli o različnih situacijah, razmerjih itn., ki njemu/njej ali pa stvari, objektu, obravnavani témi pomagajo, da se upirajo, da **nespremenjeni** preživijo v tako imenovani vsakdanji stvarnosti. On/ona ne fantazira o objektu, razmerjih itn. zato, da bi jim ubežal/a, temveč zato, da bi jih ohranil/a. S tem ko se v stvarnosti ohranijo nespremenjeni, v obliki fantazmatskih scenarijev ali misli, preprosto onemogočajo prehod k resnični akciji in spremembi.

V tem je moč fantazmatskega scenarija ali konstrukcije. Fantazmatski scenarij nima nič opraviti s fantastičnim ali nestvarnim, pa čeprav je konstrukcija oziroma scenarij, je še kako snoven. Fantazmatski scenarij premore moč, s katero onemogoča akcijo in ohranja – podpira – situacijo, kakršna je v stvarnosti, nespremenjeno, in to občutno bolj učinkovito kot vsa tako imenovana trdna materialna dejstva, ki so prisotna in dejavna v tej isti stvarnosti.

Pri vračanju k izjavi, da smo danes priča koncu zgodovinske definicije muzeja, vidimo – in na tem mestu se sklicujem na Weibla³ – premik od umetniškega dela, osredotočenega na avtorja in objekt, k delu, osredotočenem na opazovalca in strojne operacije. Vprašanje se ne nanaša na stroj, marveč na logiko stroja, ki se je premestila v umetniško delo. Tu lahko odkrijemo spremembo v zgodovinski definiciji muzeja. Nova prvina, ki se zdi ključna, je tudi artificialnost percepcije in pozicioniranja, ki je povezana s fikcionalizacijo zgodovine. Muzej je dolgo veljal za »naravno« mesto ter se ohranjal v lokalnosti svojega okolja in kontinuiteti, toda z novimi projekti in v medije usmerjenimi umetniškimi deli, ki vključujejo javno kot svojo temeljno prvino, izkušamo in prepoznavamo umetno družbeno konstrukcijo mesta umetnosti. Muzej je podaljšek, vendar umeten podaljšek umetnosti!

Lahko trdimo, da je dandanes moč zahodnega muzeja moderne umetnosti realna, toda če analize utemeljimo izključno na tej predpostavki, ne moremo naprej. Rada bi povedala samo to, da ne moremo zapopasti univerzuma muzeja, če ga razumemo zgolj kot sredstvo neposredne socialne kritike ... tako kot je ponavljajoča se frazeologija o muzeju kot umetniški instituciji, ki je soodgovorna za distribucijo in reprodukcijo moči kapitala, dejstvo, ki mu pritrjujejo celo ljudje, ki vodijo muzeje. Predlagam, da razmislimo o fantazmatskem univerzumu, ne le z neposredno kritiko, temveč strogo teoretsko

³ Prim. Peter Weibel, »Ways of Contextualisation«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Maastricht in Amsterdam: Jan van Eyck Akademie and De Balie, 1993.

(z opiranjem na filozofijo, psihoanalizo ter umetnostno teorijo in zgodovino), da se torej ozremo po **fantazmatskem scenariju**, ki uravnava trenutni položaj muzejev, njihovo zgodovinsko moč in oblastniška razmerja znotraj Umetnosti pojmovane kot institucija, vse to pa z namenom, da bi prišli do morebitnega sklepa. Spremeniti moramo način gledanja na stvari.

Torej lahko rečemo, da je muzej leta 2000 namesto spektralne moči – ki so jo pripisovali muzejem v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je vzniknila ideja o revoluciji v muzeju in se je moral ta soočiti s simboličnim uničenjem, ki mu je vtisnil nekakšno **spektralno moč** (neuničljivo tudi v primeru njegovega morebitnega uničenja) – z nenehnim uveljavljanjem svoje realne moči vsekakor vulgaren, hladen, manipulativen in skorajda brez vsake avre. Današnji muzej se še kako zaveda svoje finančne, ekonomske in simbolne moči – to velja vsaj za muzeje (moderne) umetnosti iz zahodnega sveta (Severne Amerike, Japonske ...) – kar se pokaže, če pomislimo na milijonske zneske, ki jih razviti zahodni svet vlaga v reorganizacijo, gradnjo in obnovo muzejev.

V sedemdesetih letih je muzej s svojimi zgodovinskimi in kronološkimi klasifikacijami ter z razvijanjem zamisli o nenehnem napredku v obliki slogov in trendov v umetnosti in kulturi veljal za grožnjo umetniški skupnosti. Muzej je veljal za mesto moči in omejitve, ki so vladale na tem področju in silovito provocirale svet konceptualne in neoavantgardistične umetnosti k njegovemu spodkopavanju. Novi položaj, ki je nastal v devetdesetih letih, ko je muzej vidno, transparentno uveljavljal svojo moč ter razkazoval povezanost s kapitalom, denarjem in arhitekturo, je proces, ki ga je mogoče opisati kot **realizacijo, izvajanje** prevladujoče fantazme sedemdesetih let! Ta položaj je veliko bolj učinkovit in ogrožajoč za družbeni in simbolični kontekst umetnosti dojete kot Institucija kot spektralna moč muzejev v sedemdesetih letih.

Ne smemo pozabiti, da ta nova muzejska struktura grozi umetnosti prav s tem, ko neposredno in brutalno deluje v stvarnosti umetnosti in družbene Institucije. Po svoje je ta neposrednost tudi cinična gesta: kot da muzej kot institucija daje umetniškemu svetu natanko tisto, o čemer je ta dolga desetletja haluciniral – in danes se dozdeva, da je to najučinkovitejši način, kako pohabiti umetniški svet. Konstruktivna diverzija ali sabotaža muzeja kot institucije moči preprosto ni možna, **ker** tudi usklajena mednarodna akcija, ki je utemeljena na solidarnosti, usmerjeni proti Umetnosti, razumljeni kot Institucija, ni možna.

Splošno znano je, da je imel *ready-made*, ki se je pojavil na začetku minulega stoletja, za posledico to, da je sistem galerij in muzejev spremenil modalitete umetniške funkcije. Pred pojavom *ready-made* del so bile vse prvine umetniškega dela inherentne materialu, s katerim je bilo delo uresničeno. Čeprav so umetniki lahko imeli predstave o normah in vrednotah, te zunanje prvine

prvine niso bile del umetniškega dela. To je razlog, zakaj je bilo mogoče umetniško delo, ki je bilo zasnovano kot umetniško delo, kot takšno prepoznati tudi iz umetniškega konteksta. Nasprotno pa vsebina pri *ready-made* ni objekt, temveč njegov kontekst, to je umetniška galerija ali muzej. Lahko bi rekli, da je kontekst vsebina *ready-made* del in da je s tem objekt takšnega dela sám galerijski sistem.⁴ Toda veliko pomembnejše je, da je pojav, rojstvo *ready-made* del omogočil galerijam in muzejem prevzeti monopol nad ocenjevanjem umetniškega dela v družbi. Pravzaprav dejstvo, da je bil *ready-made* sprejet kot umetniško delo, odprto kaže na arbitrarnost, s katero operirajo galerijski sistem in muzeji pri opredeljevanju umetniškega dela. Lahko bi dejali, da je dejstvo, da je bil *ready-made* sprejet za umetniško delo, najčistejše znamenje resnične družbene moči galerijskega sistema in muzejev. Vse od tega trenutka se to razmerje ni več spreminjalo.

Naslednji moment, ki se ga moramo lotiti, je, da se v tej premestitvi iz stvarnosti v fantazmatski univerzum spremeni status ovire: v sedemdesetih letih je/bila ovira, poraz inherentna (razmerje med muzejem in neoavantgardističnim gibanjem v umetnosti preprosto ne/ni obstaja/lo). V drugi polovici devetdesetih let se je ta inherentna nemožnost povnanjila v pozitivno oviro, ki od zunaj preprečuje njeno aktualizacijo: danes na zgodovino, napredek, kronološki čas gledamo antizgodovinsko. Ta premik, od inherentne nemožnosti k zunanji oviri, je natanko definicija fantazme in fantazmatske objektivne pozicije, pri kateri inherentna mrtva točka zadobi pozitivno eksistenco! Ahistorične razstave, prelamljanje s slogi, trendi, klasifikacijami itn., vse to v sebi nosi implikacijo, da takoj ko se bomo znebili teh ovir, bo razmerje steklo gladko. Muzej je predstavljen kot institucija, samonanašajoč se zgodovinski fenomen, ki z lastnimi sredstvi preučuje svoje funkcije in možnosti v kontekstu današnje multimedijske družbe. Ko se vsa kronologija in zgodovinski koncepti razblinijo, je potemtakem preurejanje muzeja in galerijskega prostora prepuščeno kustosovi genialnosti in okusu; ta sta razumljena kot možnost objektivnega naključnega kolektivnega spomina (katerega kolektiva?, katerega spomina?) v podobah in prostoru. Toda takšna muzejska struktura ni nič manj halucinatorna in nič manj spektralizacija fantazmatskega scenarija moči umetniške institucije iz preteklosti.

Če so tradicionalne akcije muzejev maskirale svojo strukturo moči, ki se je v sedemdesetih letih ohranjala izključno kot fantazmatska spektralna entiteta, današnji muzej počne prav nasprotno: ne uničuje sebe, marveč svojo fantazmatsko podobo/oporo. V nasprotju s sedemdesetimi leti, ko je bil mu-

⁴ Prim. Goran Djordjević, v: Marina Gržinić, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*, Dunaj: Edition selene, 2000, str. 69-102.

zej deležen segregacije in je preživel kot spektralna entiteta, se dozdeva, da je muzej v osemdesetih in devetdesetih letih preživel in še živi po zaslugi žrtvovanja, po zaslugi uničevanja svoje fantazmatske opore. Ali pač? Muzej odprto prevzema nase vlogo tistega, kar je možno, poimenovati, sklicujoč se na Žižka, hudič transparentnosti, toda paradoks samorazkrinkanja in samotransparenca nam pove, da ga prav ta transparenca dela še bolj zagonetnega. Umetniška skupnost misli – ker tega ne želi sprejeti – da se za hladno manipulativno površino mora skrivati nekaj drugega! Ali pač?

2. Partikularni umetniški projekt

Oglejmo si prvi primer in se zlagoma premaknimo proti VZHODU. Spet je treba pojasniti pomembno stvar: Vzhod na tem mestu pomeni Vzhodno Evropo, razumljeno kot mentalna, zgodovinska, kulturna in produktivna paradigma ter kot spektralni in fantazmatski kontrapunkt oziroma skrita stran nove Združene Evrope.

Ker se moram kot teoretičarka nanašati na ustrezen kontekst življenja in dela, bo prvi primer analiza razstave 2000 + ARTEAST COLLECTION, ki je bila prikazana v na novo pridobljenih, a še ne obnovljenih prostorih Muzeja moderne umetnosti v Ljubljani, to je Moderne galerije na Metelkovi ulici v Ljubljani (zbirka je bila na ogled od 25. junija do 30. avgusta 2000). Zbirka je bila vzporednica nekemu drugemu dogodku, Manifesti 2000, ki je bila sočasno, od 24. junija do 24. septembra 2000, na ogled na več lokacijah v Ljubljani. Čeprav sta bila oba projekta na ogled v istem mestu, se zdi, kot da nimata ničesar skupnega – če ne štejemo, da je šlo v obeh primerih za moderno umetnost in da je med njima vladalo močno rivalstvo, ki se je implicitno kazalo v pričakovanih vprašanjih o tem, katera razstava je boljša, pomembnejša in zlasti manj draga za mednarodno in nacionalno umetniško skupnost. Na to vprašanje moram odgovoriti, kot bi dejal Žižek, v stalinistični maniri: obe sta slabši! (Toda o Manifesti 2000 nekaj več pozneje.)

K sreči sem se spravila pisati to razpravo⁵ prav v času, ko sta bila v Ljubljani na ogled ta pomembna projekta, projekta, ki sta pomembna za celotno strukturo prostora moderne umetnosti nove Evrope in njenih institucij. Torej je ukvarjanje s takšno analizo konceptualna, teoretska, skorajda politična odločitev.

⁵ Povabili so me naj prispevam uvodni referat za konferenco združenja CIMAM – Mednarodni komite ICOM, Konferenca mednarodnega sveta muzejev moderne umetnosti. Konferenca je potekala med 22. in 25. septembrom 2000 v Ludvikovem muzeju v Budimpešti.

Proces snovanja 2000 + ARTEAST COLLECTION je temeljil na zamisli o dialogu med Vzhodno in Zahodno EVROPO; šlo je za umetniška dela, ki pokrivajo obdobje od šestdesetih let do današnjega dne, s poudarkom na delih iz Vzhodne Evrope in tako imenovanem konceptualnem obdobju.

Prvi moment, povezan z zbiranjem odličnih umetniških del z VZHODA Evrope na enem mestu, se nanaša na metodo, na osnovi katere so **nekatera** dela postala del te zbirke; lahko bi dejali, da so bile cene, ki jih je galerija ponudila za **nekatera** dela, neverjetno nizke, že skorajda smešne, sploh če upoštevamo, da gre za dela z zgodovinsko preteklostjo/sedanostjo. Ali če se izrazim natančneje: kar zadeva vključevanje **nekaterih** del v zbirko je bila celotna situacija zamegljena, zlasti ko je šlo za plačilo in regulacijo razstavljanja umetniških del. To početje je bilo pozneje legitimizirano s frazo, ki jo je bilo mogoče zaslediti v programskem lističu, tatisnjenem ob razstavi, v katerem je mogoče najti naslednjo razlago: umetnikom bodo povrnili stroške v naslednjih letih, če se bodo njihova dela v resnici uvrstila v zbirko (če se to ne bo zgodilo, jim bodo dela vrnila po razstavi). Moderna galerija zelo dobro ve, kaj počne, vsaj tedaj ko zbira umetniška dela iz Vzhodne Evrope, in ne umetniška dela iz tako imenovane diaspore. Ali če se izrazim bolj odkrito: le kdo si lahko privošči odvetnika! Gesta, torej koncept zbirke, se torej ne ujema povsem s predstavo o resnično etičnem delovanju. Tako bo muzej še naprej deloval v fantazmatskem scenariju umetniške skupnosti, skupaj z željo po resnično etičnem delovanju kustosov. Ne govorim kot odvetnica ali policistka, na tem mestu preprosto skušam identificirati nevidni model v ozadju zbirke, ki bi utegnil v umetniških institucijah uveljaviti nevaren vzorec konstituiranja umetniške institucije ter metodo sestavljanja zbirk sodobne in moderne umetnosti v Vzhodni Evropi tretjega tisočletja.

Muzej je ujet na mrtvi točki; sledi perverzному scenariju neposredno uprizorjene fantazme; kar je bila prej le domneva, je danes neposredno. **Kar se je v sedemdesetih letih zgolj nakazovalo, je zdaj »postalo že téma«** (Žižek) – moč institucije, relokacija umetniških del, njihova premestitev. V 2000 + ARTEAST COLLECTION se srečamo z najčistejšo obliko te neposredne transgresije, tega neposrednega uprizarjanja perverznih fantazm. Kaj je spektralna fantazma avtoritete umetniške institucije? To, da je že v zametkih konstituiranja **vsakega** muzeja in njegove zbirke nekaj brutalnega in vulgarnega. Podobno, kot v primeru zadnjega kanibala, je vprašanje, kdaj pojēš zadnjega in tako očistiš svojo vas kanibalov, mogoče nadomestiti z vprašanjem, kdaj »odtujiš« zadnje umetniško delo z namenom vzpostavitve zbirke. To je razlog, da to neposredno dejanje naredi subverzivni naboj zbirke za neškodljivega.

Naredimo še en ovinek ter si oglejmo tako imenovano (a)historično pozicioniranje muzeja in pripovedi, ki ga zrcalijo. Moja nadaljnja teza se glasi,

da prav krožna oblika takšne pripovedi neposredno dela vidno krožnost (a) historičnega muzejskega procesa. Ključna sestavina metamorfnega muzejskega univerzuma je določena fraza, označevalska veriga, resonirajoča kot Realno, ki vztraja in se nenehno vrača. Pri tem lahko identificiramo, kot je storil Slavoj Žižek ob povsem drugačni zgodbi, nekakšno temeljno formulo, ki se zadržuje v času in zarezuje vanj.

V **sedemdesetih letih** je Harald Szeemann oblikoval zamisel o odrptem muzeju; prišlo je do poskusov, ki naj bi dosegli, da bi bila družbena nasprotja vidna tudi v muzeju. To bi posledično pomenilo osvoboditev umetnost od njene obsojenosti na muzej, in sicer s tem, da bi jo vnovič povezali z zunanjim svetom. Formula ki sem jo identificirala se potemtakem lahko glasi: **Umetnost se mora prebuditi, muzeji so zapor!**

V **osemdesetih letih** je Harald Szeemann izjavil: **Muzej je hiša umetnosti!**⁶ Še več, trdil je, da je »umetnost krhka, alternativa vsemu tistemu v naši družbi, kar je vpreženo v porabo in reprodukcijo ... zato je treba umetnost varovati – in muzej je pravo mesto za to. Muzej ni to, kar se zdi, da je – muzej torej ni zapor!⁷

Krilatica **devetdesetih let** in začetka novega tisočletja se glasi: **Ali moderna umetnost sploh še potrebuje muzeje? Vprašanje retorično razglša morebitno smrt obscene očetovske figure – muzeja – v umetnosti.**

Na kratko, ta krožnost temelji na nezmožnosti muzeja, da bi našel samega sebe, svojo ustrezno pozicijo. Sprva institucijo pesti neko vztrajno sporočilo (simptom), ki ga bombardira od zunaj, toda nato, bi bil muzej lahko zmožen razumeti to sporočilo kot svoje lastno. Vprašanje, »ali moderna umetnost sploh še potrebuje muzej«, je mogoče brati kot izjavo o kastraciji: »oče« je vselej že mrtev, kastriran – tu ni užitka Drugega; objuba fantazme je past. To je razlog, kot poudarja Žižek, zakaj je figura kastriranega očeta figura pretirano bohotnega očeta; podobno je s figuro muzeja v današnjem času. Muzeji sodobne umetnosti so že s stališča fasade in zunanosti tako obilno opremljeni z bohotno, pretirano arhitekturo, da skorajda ni nujno vstopiti v njihovo notranjost; dovolj jih je videti od zunaj!

Vrnimo se k izhodišču, le da tokrat iz drugega zornega kota: muzej osemdesetih let je bil hiša umetnosti, v devetdesetih letih pa je obsceni muzej, ki povsem nezakrinkano razkriva vso svojo moč. Na ta pola je mogoče gledati

⁶ Prim. Harald Szeemann v pogovoru z Robom de Graafom in Antje von Graevenitz, v: *Archis*, 1988.

⁷ Prim. Debora Meijers, »The Museum and The A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?« v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Maastricht in Amsterdam: Jan van Eyck Akademie and De Balie, 1993.

kot na, prvič, »zaščitniški muzej«, in drugič, kot na obsceni, avtoritarni, oblastniški muzej. Oba pola je mogoče na novo formulirati kot videz nasproti stvarnosti, zaščitniška institucija nasproti Realnemu, s pretirano veliko oblasti obdarjenemu muzeju današnjega dne, ki je postal zelo oblastniško transparenten, tako transparenten, da je v svoji vidnosti celo obscen. Toda čeprav takšna polarizacija pove marsikaj o muzeju kot spektralni figuri in njenem povsem umetnem značaju, izzveni ponarejeno.

Ključno je razumevanje, da tukaj nimamo opraviti z nasprotjem med videzom zaščitniškega muzeja in kruto stvarnostjo mogočne institucije moderne umetnosti devetdesetih let, ki postane vidna, ko demistificiramo njeno pojavnost. Takšen mogočniški muzej še zdaleč ni Realno pod spoštljivost vzbujajočim zaščitniškim videzom, temveč je že sam formacija fantazme, ki deluje kot varovalni ščit. Obe instituciji, tako muzej osemdesetih kot muzej devetdesetih let, suspendirata napore simbolnega Zakona/prepovedi, katere funkcija je vpeljati umetnost v svet družbene stvarnosti. Oba muzeja sta nasprotje med Imaginarnim in Realnim; muzej osemdesetih let je zaščitnik imaginarne varnosti, medtem ko je muzej devetdesetih let (spomnimo se primera Moderne galerije) znak skorajda nezakonitega prisvajalnega nasilja.

Obe stanji muzeja, imaginarno in realno, sta, kot ob nekem povsem drugem primeru to razlaga Žižek, tisto, kar ostane, ko razpade očetovska simbolna avtoriteta. (Manjka pa muzej kot nosilec simbolne avtoritete, očetovega Imena!) To, kar dobimo, so čudno derealizirani muzeji, slepi muzejski mehanizmi, ki delujejo nemudoma, brez zamika.

Vrnimo se k 2000 + ARTEAST COLLECTION. **Drugi moment** je skrajno simptomatičen: v zbirko-razstavo se ni uvrstil niti en slovenski umetnik, celo skupina OHO, ki velja za trdno jedro in obenem edino konceptualno dejavnost sedemdesetih let v Sloveniji, ni bila uvrščena vanjo. To je toliko bolj problematično, če vemo, da konceptualistično gibanje z Vzhoda, kot trdijo predstavniki muzeja, predstavlja jedro projekta 2000 + ARTEAST COLLECTION. Paradoksalno, kajti projekt ni nastajal kot nacionalna razstava, zbirko so pripravljali prav za mednarodno občinstvo, pri čemer so računali s publiko Manifeste 3 v Ljubljani. 2000 + ARTEAST COLLECTION je v celoti zatajila slovenski del, *de facto* je eliminirala domačo produkcijo od šestdesetih let naprej. Pri tem pač ne moremo upoštevati izgovora, češ da je tako zaradi morebitnih težav s slovenskim nacionalnim prostorom, ki naj bi lažje »pogoltnil« zbirko, v kateri ne bi bilo izbora lokalnih umetnikov.

Notranji prostor je bil v imenu čiste oblastniške moči institucije v celoti izključen, tako da je zbirka ponudila na ogled abstraktno dejavnost, ki se nacionalnega prostora ni niti dotaknila. Iz zornega kota Moderne galerije je ta uprizorjena fantazma, konstruirana kot povsem aseptična mednarodna pred-

stavitev, varovala muzej in njegove uslužbence iz nacionalnega prostora, vendar lahko obenem zatrdimo, da je muzeju podelila moč v mednarodnem kontekstu. Ta zlonosen položaj bo moral v prihodnosti generirati konceptualno razstavo z razvidnimi formalnimi regulacijami, kar zadeva lastnino in refleksijo lokalnega prostora, ki bo preseгла zdajšnje simbolno in realno nezakonito stanje znotraj tako abstraktne in razosebljene situacije.

Na vse to lahko pogledamo tudi iz drugega zornega kota: razstava je nekakšen strukturiran tekst, čista izjava, in če je nekdo zmožen takšnega dejanja, brisanja celotne notranje produkcije, zakaj smo torej tako zaskrbljeni, ko pišemo analizo tega dejanja?

3. *Ritual avtoritete*

Bolj splošen sklep bi se glasil, da muzej tretjega tisočletja ne pomeni situacije, ki bi bila v nasprotju z virtualiziranim svetom muzejev v vseh njihovih abstrahiranih različicah. Nasprotno, muzej tretjega tisočletja se kaže kot abstraktna kategorija, brez kakršnegakoli problematičnega pretiravanja, brez žrtev. Zavračanje produktivnega zaključka (ta bi v primeru Moderne galerije impliciral izbor umetnikov iz slovenskega prostora in konteksta) pomeni zavračanje soočenja s smrtnostjo muzeja samega!

V tem primeru nimamo opraviti s simbolnim zakrivanjem travmatskega Realnega konteksta. Nasprotno, podobe in dejanja popolne katastrofe še zdaleč ne ponujajo dostopa do Realnega, temveč delujejo kot varovalni ščit proti Realnemu muzeja ter njegovemu abstraktnemu in strogo razosebljenemu položaju.

To je razlog, zakaj je akcijo Aleksandra Brenerja, ki jo je izpeljal na Manifesti 2000 v Ljubljani, mogoče razumeti kot nekaj, kar presega zgolj barbarško dejanje. Ker marsikdo ni bil navzoč, ko se je zgodila, bom najprej skušala podati njeno interpretacijo.

Kakšna je bila torej akcija ruskega umetnika Aleksandra Brenerja, ki jo je ob pomoči partnerke Barbare Schurz izpeljal na Manifesti 2000? (Manifesta se razglašča za bienale moderne umetnosti Nove Evrope.) Dan pred uradnim odprtjem Manifeste 2000, je v eni od velikih dvoran Cankarjevega doma v Ljubljani potekala tiskovna konferenca. Kakih deset ljudi iz organizacijskega jedra Manifeste – kustosi Manifeste, direktor Cankarjevega doma, predsednik nacionalnega odbora Manifeste idr. – se je posedlo pred občinstvo, se predstavilo in se namenilo odgovarjati na vprašanja iz občinstva. Tedaj se je Aleksander Brener lotil akcije. Po ogromnem projekcijskem zaslonu, razpetem v ozadju za mizo, okoli katere so sedeli glavni prireditelji Manifeste, je

začel pisati besede in stavke, kot je: Liberalni služabniki globalnega kapitalizma, odjebite itn. Čez čas se je prestavil pred veliko konferenčno mizo in ob pomoči Barbare Schurz, ki je delila njuno pisno izjavo, poslikal in delno uničil mizo. Nato je legel nanjo in čakal, da varnostniki Cankarjevega doma, ki so že odpeljali kričečo Barbaro Schurz, pridejo še ponj.

Kaj je bilo tisto najbolj izstopajoče v akciji Aleksandra Brenerja na tiskovni konferenci Manifeste 2000 v Ljubljani? Pretrgal je z inherentno transgresijo, ki velja za zmožnost sklepanja kompromisov s položajem same institucije: Brener je postavil v ospredje akcijo!

Aleksander Brener in Barbara Schurz sta napadla Manifesto znotraj Cankarjevega doma, znotraj ustanove, ki je bila v njenem jedru. Cankarjev dom je odločujoči prostor in dejavnik uradne slovenske kulture; Cankarjev dom je simbol središča, okrog katerega se odvijajo najpomembnejši kulturni, politični, pa tudi kulturno-ekonomski dogodki v mestu. V nasprotju z izmuzljivo spektralno navzočnostjo občinstva, ki je skušalo z vprašanji spodkopati in razjasniti položaj te mednarodne razstave (Belorusi so vljudno vprašali, kje naj bi bile meje te Nove Evrope, in prejeli odgovor, ki je bil skorajda posmehljiv – nekaj v smislu, dajte no, ne težite nam, kustosom, pač nismo imeli časa, da bi hodili vsepovsod, itn.), je Brener deloval neposredno, verbalno in fizično. Za zaključek akcije je izbral neposredno udobje in manipulacijo s seboj. Legel je in čakal.

Aleksander Brener ni deloval kot resnično nevarna entiteta, niti kot povsem resna figura in avtoriteta: bil je hiperaktiven, pretiran, skorajda absurden in melodramatičen. Potem ko je delno uničil mizo prirediteljev tiskovne konference, je preprosto legel nanjo, kot bi bil na plaži, in čakal na varnostnike. Ko so ti iz dvorane vodili njegovo partnerko, je samo kričal njeno ime, kot v kakem skrajno melodramatičnem hollywoodskem filmu.

Kljub temu bi lahko v tem videli najeksplicitnejši opis avtoritete, kot smo jo imeli le redko priložnost videti v tako transparentni obliki. Manifestina tiskovna konferenca je »eksplozirala«, ne pa tudi ritual avtoritete. Ko so varnostniki Brenerja odpeljali, so glavni organizatorji Manifeste nemudoma nadaljevali s tiskovno konferenco, ne da bi z eno samo besedo omenili to, kar se je pravkar zgodilo. V tem je mogoče videti, kot bi dejal Žižek, kako težko je učinkovito pretrgati ritual avtoritete, ki vzdržuje videz. Tiskovna konferenca se je celo po nadležnem dogodku nadaljevala, kot da se ne bi zgodilo nič, prav nič, s tem pa se je ohranjal tudi sám simbolni ritual. Torej ni presenetljivo, da se je na koncu dogajanje sklenilo z zabavo in ogromnimi količinami hrane; takšen zaključek je bil natanko to, za kar so organizatorji razglašali Manifesto, navadna slovesna zdravica in veseljačenje.

Zato je torej mogoče reči, da so se organizatorji in producenti Manifeste – prav po zaslugi Brenerjeve akcije in njegovega katastrofičnega scenarija –

lahko umaknili v zavetje, utajili Manifestin realni koncept in rezultate ter se s tem v resnici izognili mrtvi točki, antagonizmu, delitvam, abstrakcijam ... nacionalne/mednarodne skupnosti.

Vzemimo drug primer: projekt INTERPOL Jana Āmana in Victorja Miasiana, ki je leta 1996 nastal v stockholmskem Fargfabriken. Mar ne bi bilo mogoče reči, da je grozljivo »nasilje« Olega Kulika, ki se je v galerijskem prostoru obnašal kot pes, že varovalni ščit, katerega fantazmatska dejavnost je prav v tem, da nas obvaruje prave groze – groze pred abstraktnim pozicioniranjem Vzhoda in Zahoda?

Za sklep: prava groza niso vse te dobrohotne ustanove in muzeji – Manifesta, Fargfabriken in druge – ki nas varujejo pred sindromi Brenerja in Kulika; niti ne Moderna galerija, ki je v celoti zatajila slovensko umetnost, ker bi utegnila »sprožiti nacionalno vojno« med Muzejem moderne umetnosti – Moderno galerijo, slovenskim nacionalnim prostorom – in avantgardnimi umetniki, marveč prav nasproten položaj. Zares zadušljiva in psihotičnost proizvajajoča izkušnja je v tem, da ta zaščitniška skrb (ki na koncu ščiti le samo to obsceno izključujočo institucijo) zabrisuje vse sledove razlik, (a)historičnega pozicioniranja itn.

Zdaj si nekoliko podrobneje oglejmo drugi primer: analizo projekta Manifesta 3 v Ljubljani. Paradoks leži v tem, da so Manifesto 3, ki se je razglašala za čisto dejanje transnacionalne in globalne umetniške vizije, v resnici naročile (in ne nasprotno) slovenska država (vlada in ministrstvo za kulturo) ter najpomembnejše umetniškomenedžerske in kulturne ustanove v mestu. Kadar je država pretirano birokratska, prevzame država sama vlogo galerije in muzejskega sistema. Tako država (prek kodiranega sistema ustanov) narekuje umetniški koncept.⁸ Manifesta je z okrepitevami od zunaj mednarodno legitimirala moč glavnih nacionalnih umetniških in kulturnih institucij v Ljubljani s Cankarjevimi domom na čelu. V resnici pa najpomembnejše neodvisne (!) institucije, ki so bile vse od konca sedemdesetih let ključnega pomena za konstitucijo paradigme moderne umetniške produkcije v Sloveniji, niso bile vključene v projekt Manifesta (Galerija ŠKUC, Metelkova, Galerija Kapelica (K4)). Manifesta je bila uporabljena kot popolna krinka za kodifikacijo ter sprejemanje ponarejenega in abstraktnega internacionalizma v domeni tako imenovanega nacionalnega.

Odobranje Manifeste je bilo namenjeno mednarodni skupnosti, dokazovanju vztrajanja pri Schengenskem sporazumu na področju umetnosti in kulture; še več, demonstriralo je, da Slovenija lahko v celoti spoštuje dogovorjena pravila igre in se po njih tudi ravna.⁹

⁸ Prim. Goran Djordjević, v: Marina Gržinić, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*, Edition selene, Dunaj 2000, str. 69–102.

⁹ Pojasnilo: Schengenski sporazum, ki so ga sredi osemdesetih let sprva podpisali kot

Multikulturalizem je kulturalna logika globalnega kapitalizma, tako kot je nova duhovnost njegova ideologija; ker pri multikulturalizmu ne gre za nivelizacijo (kot sem verjela v preteklosti), temveč za multiplikacijo (kot je zdaj pokazala Manifesta); globalni kapitalizem potrebuje različne identitete. V trikotniku globalno-multikulturalno-duhovno postpolitičnega ne smemo dojemati kot konflikt med globalnimi/nacionalnimi ideološkimi vizijami, ki jih zastopajo tekmujoče strani, marveč kot abstraktno sodelovanje. Ali kot je Jacques Rancière razvil misel v svoji teoriji o postpolitičnem: gre za sodelovanje razsvetljenih tehnokratov (ekonomistov, pravnikov, izvedencev za javno mnenje) in liberalnih multikulturalistov. Z Manifesto 3 – v njeni absolutno abstraktni različici – so torej mednarodni multikulturalisti mednarodno legitimirali notranje razsvetljene tehnokrate postsocializma (Cankarjev dom itn.). Manifesta 3 tudi mojstrsko kaže radikalno neskladje med učinki odpora ter institucijami in mehanizmi moči, ki jih sprožijo, pa tudi sokrivdo moči, zasebnega kapitala in misli.

Tako stari kot novi muzej – in »novi« muzej v postsocialističnem kontekstu – sta ujeta v ideološko zanko. Muzejeva obramba pred pravo grožnjo je v uprizarjanju krvave, nasilne, destruktivne grožnje z namenom varovanja abstraktnega, sanitariziranega položaja. To je znak, ki obenem demonstrira popolno nedoslednost muzejeve fantazmatske opore. Namesto govora o multipli realnosti, kot je rekel, kdo drug kot Slavoj Žižek, je treba vztrajati pri drugačnem aspektu – pri dejstvu, da je sama fatazmatska opora realnosti muzeja multipla in nedosledna!

Uvedeno Realno perpetuira modernistično dihotomijo umetnosti nasproti realnosti. Če naj spremenimo muzej iz instrumenta represije v instrument kritike, če naj prečkamo svet muzeja od konservacije h konfrontaciji, nam ni treba poustvariti naravnega stanja; raje artikulirajmo umetne intervencije in utirajmo pot naprej.

Prevedla Aleksandra Rekar

ekonomski regulativni akt za Zahodno Evropo, je v devetdesetih letih postal akt Evropske unije, ki prinaša strogo regulativo, ki se nanaša predvsem na omejevanje imigracije, omejevanje gibanja "tujcev", urejanje postopkov v procesu pridobivanja vizumov, prečkanje meja, iskanje političnega zatočišča itn. (Glej <http://spjelkavik.priv.no/henning/ifi/schengen/body1.html>.)

Slovenija kot država, ki je del prvega vala procesa pridruževanja Evropski uniji, se je zavezala, da bo v celoti spoštovala sporazum. Tako Slovenija leta 2000 nastopa v vlogi *cordon sanitaire*, postala je torej območje, ki naj obvaruje Zahodno Evropo pred epidemijo beguncev in imigrantov (ali kot so sredi septembra javno izjavili predstavniki Rimskokatoliške cerkve, ki so se pritožili, češ, če gre za proces imigracije v Zahodno Evropo, bi bila potrebna nadzor in selekcija, ki bi izločila muslimanske imigrante).

Viri

- Marina Gržinić, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*, Edition selene, Dunaj 2000.
- Debora Meijers, »The Museum and The A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers (Maastricht in Amsterdam, Jan van Eyck Akademie in De Balie, 1993).
- Peter Weibel, »Ways of Contextualisation«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers (Maastricht in Amsterdam, Jan van Eyck Akademie in De Balie, 1993).
- Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London 1997.
- Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle 2000.