

POLITIKA IN UMETNOST: PO PADCU BERLINSKEGA ZIDU

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ*

1. Uvod: problem in metoda

Začel bom z razmeroma preprostim problemom, in to je problem razlikovanja (1) politične umetnosti kot zvrsti in (2) političnega položaja umetnosti kot kulturne in družbene prakse.

Metoda, ki jo bom uporabil, temelji po eni strani na premisi Ludwiga Wittgensteina, da je cilj filozofije pokazati muhi pot iz steklenice, v katero je bila ujeta.¹ To pomeni, da se je treba za trenutek vprašati, za kakšno steklenico gre, kje je ta steklenica, in najpomembnejše, ali govorimo samo o eni steklenici ali o mnogih steklenicah z mnogimi muhami v nekem velikem in, kot kaže, nedoločenem prostoru zunaj ali znotraj neke steklenice N.

Metoda, ki jo bom uporabil, temelji po drugi strani na predpostavki, da je vsako razmerje, tako kot moje interpretacijsko razmerje z muho, ujeto v steklenici, in moj napor pokazati muhi pot iz steklenice, *singularnost*, posameznost, ki jo je težko povezati s splošnostjo, ki se tiče vseh muh v vseh steklenicah, torej z univerzalnostjo iskanja poti, ki »osvobodijo« ravno to posamezno muho in jo »potegnejo« iz točno te posamezne steklenice. Koncept *singularnosti* je tako izpeljan iz stališča, ki izhaja iz debate med Gillesom Deleuzom in Félixom Guattarijem. V tej debati sta filozofijo ponovno ume-stila v telesnost izvajanja – ne samo koncepta, temveč tudi njegove intenzivnosti v izvajanju. Naslednja izjava je značilna in jasna:

Sleherno ustvarjanje je singularno – in pojem kot zares filozofska stva-

* Fakultet muzičkih umetnosti, Univerzitet u Beogradu, Kralja Milana 50, 11000 Beograd, Srbija.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell Publishing, 2001), str. 284 (§ 309).

ritev je vedno neka singularnost. Prvo načelo filozofije je, da Univerzali-
 lije ne pojasnijo ničesar, temveč morajo biti, nasprotno, prav one same
 pojasnjene.²

Zato moram biti v tej razpravi postopen v demonstrativnih konceptua-
 lizacijah kompleksnega razmerja med umetnostjo, politiko in filozofijo. Kot
 da je vsak od konceptov »umetnost«, »politika« in »filozofija« posebna ste-
 klenica s svojo lastno muho, a še zmeraj tako, kot da so vse steklenice in vse
 muhe na nek skrivnosten način povezane z mrežo materialnih možnosti.

2. Politična umetnost ali politizacija vprašanja o umetnosti

Začel bom z neposrednim in nedvoumnim vprašanjem: ali so naslednja tri
 umetniška dela – Courbetova pornografska slika *Izvor sveta* (*L'Origine du
 Monde*), Duchampov prevratni *ready-made Fontana* (*Fountain*) in transgena
 zajklja s fluorescentno dlako Eduarda Kaca *ŽFP zajklja Alba* (*GFP Bunny –
 Alba*) – politična umetniška dela?

Francoski realistični slikar Gustave Courbet je naslikal *Izvor sveta* z olj-
 nimi barvami na platnu dimenzij 46 x 55 cm. Gre za tako imenovano »dru-
 go sliko«, kar pomeni sliko, ki se je nahajala pod tisto, vidno v okvirju.
 Prikazuje torzo – genitalije in trebuh ženske, ki z razširjenimi nogami leži
 na postelji. Genitalije so prikazane takoj po spolnem aktu. Domnevajo, da je
 bila model za to sliko Američanka Joanna (Jo) Hiffernan, ki je v tem času ži-
 vela z ameriškim slikarjem in Courbetovim študentom Jamesom McNeillom
 Whistlerjem. Courbet je sliko naredil po naročilu turškega diplomata Khalil-
 Beya, veleposlanika Otomanskega imperija v Atenah in St. Peterburgu, ki
 je nekaj časa preživel tudi v Parizu. Khalil-Bey je bil upoštevanja vreden
 zbiralec, lastnik številnih del francoskih romantikov, na primer Ingresove
 slike *Le Bain turc* ali Courbetove *Les Dormeuses* (1866). Obstajajo različne
 interpretacije o nadaljnji zgodovini izmenjave in lastništva Courbetove sli-
 ke. Po nekaterih verzijah je bila iz Khalil-Beyove zbirke prodana trgovcu z
 umetninami Antoinetu de la Nardeu. Obstaja tudi nekaj zapisov, da je bila na
 začetku dvajsetega stoletja najdena na Madžarskem in da se je po drugi sve-
 tovni vojni »pojaviła« v zbirki francoskega psihoanalitika Jacquesa Lacana.
 Od leta 1995 je slika v muzeju Musée d'Orsay v Parizu.³ Danes je pojmovana

² Gilles Deleuze in Félix Guattari, »Uvod: Tako je torej vprašanje ...«, v: *Kaj je filo-
 zofija?*, prevedel Stojan Pelko (Ljubljana: Študentska založba, 1999), str. 10–11.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/L'Origine_du_monde.



Gustave Courbet, *Izvor sveta* (1886)

kot *mojstrovina* in je vključena med *mojstrovine* francoske moderne umetnosti devetnajstega stoletja.

Francosko-ameriški umetnik Marcel Duchamp je *Fontano* (1917) napravil kot *ready-made*.⁴ *Ready-made* je narejen ali izdelan predmet neumetniškega izvora, ponavadi industrijski izdelek, ki je prevzet, resignificiran, premeščen in razstavljen kot umetniško delo z ali brez dodatnih materialnih ali verbalnih intervencij. *Ready-made* z naslovom *Fontana* je nastal med umetnikovim bivanjem v New Yorku. Delo je bilo zamišljeno, ko je Marcel Duchamp skupaj z ameriškim slikarjem Josephom Stello in z zbiralcem Walterjem Arensbergom kupil standardni model pisoarja pri J. K. Mott Iron Works na Peti aveniji. Kupljeni pisoar je postavil v nenavaden položaj – zavrtel ga je za 90 stopinj in nanj na način podpisa zapisal »R. Mutt 1917«. Na razstavi

⁴ Pierre Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp* (London: Thames and Hudson, 1971).

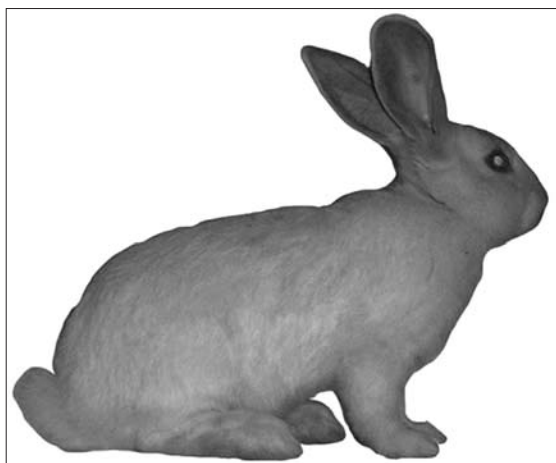


Marcel Duchamp, *Fontana* (1917)

Ždruženja neodvisnih umetnikov leta 1917 je bil *ready-made* zavrtnjen, takoj po neuspešnem razstavljanju pa je bil izgubljen. Duchampove avtorizirane rekonstrukcije so razstavljene v naslednjih muzejih: Indiana University Art Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Philadelphia Museum of Art in Tate Modern.⁵

Brazilsko-ameriški umetnik Eduardo Kac je predstavil umetniški projekt gensko spremenjene zajčke leta 2000. Zajčica Alba je bila ustvarjena v laboratoriju z uporabo ZFP metode, ki

jo je razvil francoski genetik Louis-Marie Houdebine. Zeleni fluorescentni protein – ZFP (*Green fluorescent protein* – GFP) je protein, ki ga sestavlja



Eduardo Kac, *Alba, fluorescentni zajec* (2000)

238 aminokislin (26,9 kDa) iz meduze *Aequorea Victoria*, ki zeleno fluorescira, ko je izpostavljena modri svetlobi. Ko je zajčljka Alba izpostavljena modri svetlobi, fluorescira zeleno. Eduardo Kac je opisal Albo kot žival, ki ne obstaja v naravi. V zvezi z gensko konstruirano zajčljo je Kac zasnoval celotno postprodukcijsko kampanjo s številnimi informacijami in dezinformacijami o Albinem življenju, pripravil je časopis

⁵ Thierry de Duve (ur.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993); Thierry de Duve, *Kant After Duchamp* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998).

in spletno stran s podatki o njej, plakate na javnih mestih (*Le Lapin Unique* – iz »GFP Bunny« serije 2003) in elektronski *display* z Albinimi fotografijami (*Bunny in Rio*, 2004). Naredil je tudi realistično skulpturo, ki ga prikazuje z zajkljo v naročju (*Featherless*, 2006).⁶

Vendarle bom ponovil neposredno in nedvoumno vprašanje: ali so ta tri umetniška dela – Courbetova pornografska slika *Izvor sveta*, Duchampov prevratni *ready-made Fontana* in transgena zajklja s fluorescentno dlako Eduarda Kaca *ŽFP zajklja Alba* – politična umetniška dela?

Na prvi pogled se ta dela ne zdijo politična umetnost, ne na način, na katerega smo navajeni gledati in prepoznavati politična umetniška dela – kot so na primer slike *Svoboda vodi ljudstvo* (1830) Eugèna Delacroixa, *Stebri družbe* (1926) Georgea Grosza, *Shod stranke NSDAP v Nürnbergu* (1933) Ernsta Vollbehra, pa *Sovjetski paviljon* Borisa Iofana in Vere Mukhina (Pariz, 1937), *Guernica* (1937) Pabla Picassa ali *Goli dogodek* (1968) Yayoi Kusame. Vsako od teh umetniških del je očitno »politično« v smislu zvrsti, če kot zvrst razumemo tematsko ali funkcionalno sorodnost umetniških del. Vsa omenjena umetniška dela so si sorodna glede na vizualno tematizacijo politike ali glede na politično funkcijo, ki jo ima njihov »predmet« v specifičnem polju makropolitiknih interesov. To pomeni, da vsako od teh umetniških del pripada določeni vrsti umetniških del (slika, kip, arhitektura, grafika, performans, assemblaž), ki z uporabo vizualnih sredstev tematizirajo politično stališče ali politično platformo, torej politični ideal ali funkcijo, državno politiko, interese in stališča stranke ter tudi individualen odnos do politike. V tem kontekstu označuje politika«⁷ nek definiran ali nedefiniran sklop stališč, vednosti in pragmatičnih pričakovanj, družbenih dogovorov, konfrontacij ali izvedenih dejanj v reprezentaciji javnega življenja v moderni, postmoderni ali globalni družbi.

Slika francoskega slikarja Eugèna Delacroixa *Svoboda vodi ljudstvo* tako na primer nedvoumno in alegorično prikazuje/pripoveduje o idejah francoske buržoazne revolucije. V evropskem kontekstu nihče ne bo pomotoma verjel/a, da vidi na sliki »žensko zgoraj brez« med ljudskimi orgijami v nekem razdejanem evropskem mestu, temveč bo »vedel/a« – se skliceval/a na prepričanje – da gre za alegorično sliko, ki prikazuje, torej reprezentira, svobodo kot simbol, kot koncept in kot politično platformo. Francoska zastava v ženskih rokah in njene razgaljene prsi so samo označitev nje kot »simbola«

⁶ <http://www.ekac.org/>; <http://www.ekac.org/alba.headlinesupercollider.html>; <http://www.ekac.org/featherless.html>.

⁷ Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: The University of Chicago Press, 1958).

znotraj alegorično-političnega prizora, s katerim sta reprezentirani »ideja« francoskega naroda kot nosilca političnega v singularnem smislu in »ideja« zahodne moderne buržoazne in liberalne individualne svobode v univerzalnem smislu.

Slika nemškega dadaista in slikarja Georgea Grosza *Stebri družbe* z ekspresivnimi in parodičnimi sredstvi slikovne reprezentacije, torej s spačenimi figuralnimi formami, prikazuje in sugerira kritiko kapitalističnega reda družbene moči v weimarski Nemčiji dvajsetih let dvajsetega stoletja. Groszova slika je družbenokritični ekspresionizem ali realizem, v zgodovini umetnosti znan kot »nova stvarnost« (*Neue Sachlichkeit*). Kritične realistične slike se kažejo kot sredstvo za »angažirani odnos« do dominantnega političnega diskurza kapitalistične družbe.

Na sliki Ernsta Vollbehra *Shod stranke NSDAP v Nürnbergu* lahko vidimo namige na politični projekt nemškega nacionalnostrankarskega »telesa« kot »enega« ali kot enotnosti. Kar je na tej sliki globoko – in avtentično – nacistično, ni bahavi prizor postrojenih čet nemške nacionalsocialistične stranke na mitingu, temveč slikarjev politični prijem v ukinjanju in deindividualiziranju posameznega državljanskega telesa. Ta slika na fascinanten način ukinja koncept liberalne demokratične ideje o individualnosti kot nosilki političnega, tako da ustvari prizor homogenih teles – čet, v katerih posameznik ne obstaja več kot singularnost. Singularnost postane množica. Slika prikazuje čete stranke v formacijah, ki individualnost »transcendirajo« v kolektivnost politične stranke.

Arhitekt Boris Iofan in kiparka Vera Mukhina sta si *Sovjetski paviljon* na svetovni razstavi v Parizu zamislila kot monumentalen projekt nove komunistične enotnosti delavskega razreda (mladenič) in kmetstva (dekle), torej industrijskega sveta (delavec) in narave (poljedelsko dekle). Gre za značilno »optimalno projekcijo«⁸ socialističnega realizma, s katero se postavlja in izvaja obljuba revolucionarne transformacije *novega sveta*. »Optimalna projekcija« ni utopija, torej idealno strukturirani prostor prihodnosti, temveč označuje gibanje kot izbiranje »optimalne različice« v premagovanju realnosti. Ta arhitekturno-kiparski spomenik je poklon revoluciji, ki je z »razrednega bojišča« prenesena v organizacijo in oblikovanje vsakdanjega socialističnega življenja. Sinteza arhitekturnega in kiparskega simbolizira in sproža vprašanja o novi komunistični enotnosti, ki naj se zgodi v *samem življenju* sovjetskih državljanov skozi prevladujočo vsakdanjo realnost.

Picassova slika *Guernica* je posvečena žrtvam bombardiranja mesta

⁸ Aleksandar Flaker, »Optimalna projekcija«, v: *Poetika osporavanja* (Zagreb: Školska knjiga, 1984), str. 68.

Guernica med špansko državljansko vojno. Slika je narejena kot postkubiistično delo, ki singularno človeško tragedijo – nedolžne žrtve naci/fašističnega bombardiranja – simbolizira kot univerzalne žrtve političnega terorja. Picassova slika najbolj eksplicitno upodablja liberalno stališče o »politični singularni temi« kot univerzalni temi umetnosti-slikarstva, ki presega individualna politična pojmovanja in slikovno *pripoveduje* o univerzalnem, torej splošnem človeškem trpljenju. Z drugimi besedami, Picassovo delo nazorno prikazuje, kako en *singularni dogodek* napravi univerzalno reprezentacijo človeštva mogočo.

Yayoi Kusame je izvedla protivojni happening *Naked Event (Goli dogodek)* v času vietnamske vojne. Happening je bil izveden v atmosferi političnega aktivizma »68, študentskih protestov, nove levice in seksualne revolucije.⁹ Njeno »politično delo« ni več reprezentacija slikarstva ali kiparstva, temveč vedenjska intervencija – dogodek – v konkretnem urbano-političnem prostoru, na primer pred *U. S. Treasury Building* v New Yorku. Tu gre za preobrat od »prezentacije« k »uprizarjanju« in performativni intervenciji. Umetniška praksa prevzame »medije« političnega delovanja in od fiktivnega prostora prezentacije prehaja v realnopolitični prostor človeškega življenja. S takšnim performativnim dejanjem so vpeljane akcije aktivistične umetnosti. Gre za umetnost, ki »se vpisuje« v polje političnih akcij in dejanj, torej v materialne prakse, s sredstvi samega političnega polja, ki ga izziva.

Barbara Kruger je predstavila plakat *Untitled (Your body is a battleground)* (*Brez naslova (Tvoje telo je bojišče)*) z vizualno-verbalnimi sredstvi komercialnega dizajna kot provokacijo ter s tem kritiko statusa in položaja ženske v poznokapitalistični potrošniški družbi. Njeno umetniško delo temelji na prenosu zunajinstitucionalnega kritičnega feminizma neoavantgarde in konceptualne umetnosti v sfero visoko profesionaliziranih, institucionaliziranih medijskih praks reprezentacije, torej uporabe ženskega telesa v poljih množične menjave in potrošnje dobrin. Gre za neokonceptualistični prijem »mehanizmov« odtujenega informacijskega trga, sredi katerega je umetniško delo razkazano kot simptom ali iztirjenje pričakovane produkcijske menjave in potrošnje, skozi katero se oblikuje ideološki prostor sodobnega življenja. Umetnica se polasti¹⁰ »jezika« – semiologije – prezentacije znotraj oglaševalne industrije, da bi povedala nekaj drugega od tega, kar prikazuje

⁹ Glej: Herbert Marcuse, *The New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse* (London: Routledge, 2004).

¹⁰ Fredric Jameson, *Postmodernizem* (Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001).

oglaševalna industrija v zvezi z vlogo in funkcijo ženskega telesa kot objekta »potrošniške sle«.

Znotraj *soc arta* sta sovjetska slikarja Komar in Melamid razvila *cinično prakso*¹¹ transformiranja idealnosti in *politične komercialnosti* sovjetskega socialističnega realizma. Njuna slika *Dvojni avtoportret kot mladih pionirjev* na primer pokaže na premestitev znotraj socialističnega kanona prezentacije »resne«, »visoke« in politično »nadzorovane« umetnosti. Umetnost ni več *optimalna projekcija* tem, možnih ali zaželenih znotraj komunistične družbe, temveč prej polastitev potencialne politično »pozitivne« ali »apologetske« vrednosti s ciničnim pripisom akademskega diskurza figurativnega slikarstva socialističnega realizma.

V tako imenovani novi britanski umetnosti devetdesetih let je Mat Collishaw realiziral delo *Black Nazissus* (*Črni Nacis*). Asemblaž *Black Nazissus* je politični vizualni diskurz stiske in travmatičnih točk britanske neoliberalne in postkapitalistične družbe, ki se na koncu dvajsetega stoletja sooča s protislovji neonacizma in rasnega nasilja.¹² *Black Nazissus* je paradoksalen »stvor« ali »figura«, ki je možna edinole v odtujenem svetu stiske, lokalnih sporov in nesoglasij znotraj zahodnega multikulturnega sveta. Gre za protislovja znotraj problematičnih singularnosti multikulturne družbe. Ta figurativni asemblaž je protislovnost nasilja znotraj tretjega sveta, ki se dogaja znotraj prvega sveta, in prvega sveta, ki ga strukturirajo spori s tretjim.

Kot lahko vidimo, temelji »politična umetnost« na zvrstno definirani vizualni produkciji političnega pomena, s katerim se na ekspliciten način kažejo idealistični (Delacroix), kritično karikaturni (Grosz), apologetsko kolektivistični (Ernst Vollbehr), apologetsko utopični (Boris Iofan, Vera Mukhina), univerzalistično humanistični (Pablo Picasso), aktivistično performativni (Yayoi Kusame), kritično potrošniški (Barbara Kruger), kritično cinični (Komar in Melamid) in kritično kontradiktorni (Collishaw) pristop k javnemu življenju kot polju strukturiranja mikro in makro moči. Zato je »politična umetnost« specifična umetniška *zvrst*, pri kateri so z vizualnimi sredstvi posredovani ali prikazani politični koncepti in stališča, najpogosteje na nedvoumen, torej transparenten način.

Torej, še enkrat bom ponovil svoje neposredno in nedvoumno vprašanje: ali so umetniška dela kot Courbetova pornografska slika *Izvor sveta*, Duchampov prevratni *ready-made Fontana* in transgena zajklja s fluorescen-

¹¹ Elizabeth Wright in Edmond Wright (ur.), *The Žižek Reader* (Oxford: Basil Blackwell, 1999); Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin* (Ljubljana: *cf, 1999).

¹² Stuart Hall in Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity* (London: Sage Publications, 1996).

tno dlako Eduarda Kaca *ŽFP zajklja Alba* – politična umetniška dela? Da ali ne?

Če je kriterij za »politično umetnost« koncept znotraj politične zvrsti kot okvirja za transparentno tematizacijo izvedbe ali izraza, potem ta dela niso politična. Kajti Courbetova slika upodablja ženske genitalije, usmerjene v moški pogled, Duchampov *ready-made* je »indeks« prenosa objekta iz enega kulturnega konteksta v drugega, Kacova zajklja Alba je »živ dogodek« znotraj kompleksnega umetniško-znanstvenega projekta genskega inženiringa. Ta dela, kot tudi večina umetniških del iz zgodovine moderne umetnosti, niso politična umetnost na transparenten način. Nasprotno, to so dela, ki se kažejo in delujejo kot avtonomna glede na politične zahteve in možnosti. Ta dela so obsesivno posvečena pornografskemu užitku, transfigurativni kombinatoriki uporabnih predmetov in možnosti re-kreacije samega življenja.

A vendar, ali niso ta dela na neki način politična?

Če zdaj odgovorim, da *ta dela so politična* in da *so resnično politična*, potem se moram soočiti z vprašanjema: »Kaj pomeni biti političen?« ali »Glede na kaj je nekaj politično?« To sta vprašanji, s katerima se mora soočiti vsakdo, ki želi muhi pokazati pot iz steklenice, v kateri je zaprta. In to je že politična praksa, s katero se moram soočiti pri samem pisanju, ki išče odgovor na zastavljena vprašanja, torej z načini, na katere bo muha prišla iz steklenice.

Da bi prišel do odgovorov na vprašanji »Kaj pomeni, da so ta umetniška dela politična?« ali »Glede na kaj so ta umetniška dela politična?«, moram izvesti teoretsko in čutno *politizacijo* teh del ali vsaj nekaterih njihovih registrov ali režimov pojavnosti.

Zahteva po »politizaciji« postane kot zahteva relevantna po postmodernosti, natančneje, z dovršitvijo aktualnosti postmodernih teorij družbe, kulture in umetnosti. Postmoderna teorija politike, estetike in umetnosti (Jean-François Lyotard,¹³ Achille Bonito Oliva¹⁴) upodablja postmodernost kot pragmatični obrat od modernosti kot *velikega diskurza* politike, estetike in umetnosti proti vprašanjem o »majhnih« ali »mehkih«¹⁵ decentriranjih političnega. To pomeni, da se nagiba k ukinjanju prostora, v katerem je mogoče misliti neko dominantno prakso vladanja znotraj družbe ali samega življenja, a tudi neko emancipatorno prakso družbene transformacije. Brez velikega diskurza politike postmodernost nastopa kot polje brez »metapoli-

¹³ Glej: Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Manchester: Manchester University Press, 1984).

¹⁴ Glej: Achille Bonito Oliva, »Figure, Myth and Allegory«, v: *Individuals – A Selected History of Contemporary Art 1945–1986* (New York: Abbeville Press Publishers, 1986), str. 242–247.

¹⁵ Glej: Gianni Vattimo, *Konec moderne* (Ljubljana: Literatura, 1997).

tike«, namreč kot polje brez diskurza o politiki kot neodvisni sferi, v kateri sta dosežena konsenz in posredovanje med navzkrižnimi družbenimi silami. Politika se kaže kot visoko razvita birokratska tehnologija ureditve življenja v njegovih specializiranih segmentih vsakdanjega življenja. Postmoderna politika izpostavlja sebe kot prakso, ki ureja kulturne platforme in postopke *ne zgolj* življenja v pluralnem, eklektičnem, torej mnogovrstnem vsakdanjem življenju. Iz tega razloga je na primer Jürgen Habermas te in takšne procese definiral kot neokonzervativne.¹⁶

Kriza postmodernega pluralizma po padcu berlinskega zidu oziroma po koncu hladne vojne je z vzpostavljanjem »globalne politike« ponovno *izzvala* možnosti za preizpraševanje »političnega« kot relevantnega odgovora na navidezno odsotnost kakršnegakoli političnega v neoliberalnih, navidezno nepolitičnih ali zunajpolitičnih tehnoloških praksah ureditve vsakdanjega življenja. Do tega obujanja »politike« je prišlo na zelo različne načine pri popolnoma različnih in pogosto nasprotujočih si filozofih in teoretikih (Jacques Derrida,¹⁷ Chantal Mouffe,¹⁸ Alain Badiou,¹⁹ Jacques Rancière,²⁰ Antonio Negri in Michael Hardt,²¹ Giorgio Agamben,²² Paolo Virno,²³ Brian Massumi²⁴ idr.). Obujanje »političnega«, »vrnitev k političnemu« ali »politizacija ne- ali zunajpolitičnega« niso prakse strankarskega ali državnega strukturiranja realnosti, temveč teoretske konstrukcije o značaju, funkcijah in učinkih aktualnih izvajanj družbenosti.

Koncept *politizacije* bom postavil na tak način, da bom lahko interpretiral določena umetniška dela, ki ne pripadajo zvrsti politične umetnosti. Tako bom na primer politiziral pornografsko sliko, *ready-made* in živega, fluorescentnega zajca. Ta dela bom razkril kot politična umetniška dela, kar pomeni, da bom razpravo vodil k misli, da je lahko *vsako umetniško delo* ali *katerokoli umetniško delo* prikazano kot politično v *politizacijski* interpretaciji.

¹⁶ Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, v: Hal Foster (ur.), *Postmodern Culture* (London: Pluto Press, 1983), str. 3–15.

¹⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Paris: Éditions Galilée, 1993).

¹⁸ Chantal Mouffe, *The Return of the Political* (London: Verso, 1993 (2005)).

¹⁹ Alain Badiou, *Metapolitics* (London: Verso, 2006).

²⁰ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible* (London: Continuum, 2004).

²¹ Antonio Negri in Michael Hardt, *Imperij* (Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, 2002).

²² Giorgio Agamben, *The Man Without Content* (Stanford: Stanford University Press, 1999).

²³ Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude – For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (New York: Semiotext(e), 2004).

²⁴ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)* (Durham: Duke University Press, 2002).

Walter Benjamin je imel prav, ko je trdil, da se v velikih zgodovinskih obdobjih s spremembo načinov življenja človeške skupnosti, in mi lahko damo, da tudi značaja človekovega dela, spreminjajo tudi načini njenega čutnega zaznavanja:

V velikih zgodovinskih obdobjih se s celotnim načinom človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja. Način, kako je človekovo čutno zaznavanje organizirano – medij, v katerem se uresničuje – pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen.²⁵

Z drugimi besedami, materialistična teza, da je umetniško delo zmeraj posledica določene zgodovinske in geografske oziroma zgodovinsko-geografske materialne družbene prakse in družbenih odporov proti tej praksi, je lahko priobčena. Ni potrebno, da je ta praksa tematizirana v samem umetniškem delu, temveč je lahko razkrita skozi interpretacijo ter pokazana in razložena kot »vzrok«²⁶ specifične tematike, pojavnosti ali estetsko-čutne avtonomije umetniškega dela. Pred več kot tremi desetletji je skupina slovenskih teoretikov althusserjansko-lacanovske usmeritve objavila naslednjo izjavo v zvezi s Hemingwayevim načinom pisanja romana: »Hemingwayevo pisanje ne »odraža« družbene vsebine prek tematike, marveč *neposredno* v organizaciji same označevalne ekonomije, katere drugotni učinek je šele tematika.«²⁷ Če to pojmovanje apliciramo na katerokoli umetniško delo, potem lahko rečemo, da Courbetova slika, Duchampov *ready-made* in Kacova fluorescentna zajklja ne odražajo družbene vsebine prek tematike ali čutnih pokazateljev samega umetniškega dela, temveč v organizaciji označevalne prakse, katere zgolj sekundarni učinek je tudi tematika. Če je tako, potem lahko rečemo, da je »označevalna praksa« praksa, ki je hkrati izraz protislovij produkcijskih pogojev, v katerih umetniško delo nastaja, se menja in porablja, in odpora, s katerim se sooča produkcija v slehernem kontekstu ali kontekstualnih pogojih.

V tem smislu je Gustave Courbet razvil primarno manualno delo na sliki kot telesnem proizvodu. Ustvaril je sliko *vidnega sveta* – ženske genitalije – ki

²⁵ Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, prevedel Janez Vrečko, v: Walter Benjamin, *Izbrani spisi* (Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost, 1998), str. 152.

²⁶ Charles Harrison in Fred Orton (ur.), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts For Art* (London: Harper and Row, 1984).

²⁷ »Umetnost, družba/tekst«, *Problemi*, št. 3–5 (št. 147–149), Ljubljana, 1975, str. 10.

prikazuje na dobesedni način, obljublajoč realnost pornografskega prizora. Slika poželjivega človeškega telesa je izdelana z neposrednim fizičnim/vedenjskim delom človeškega (slikarjevega) telesa. Takšen model »produkcijskih odnosov« ustreza zgodnjemu kapitalističnemu delu, ki izhaja iz manualne produkcije in ki ga bo kmalu izpodrinilo mehanično delo. Courbetova slika je skorajda zadnja manualna pornografija. Pornografski prizor bo v prihodnosti postal produkt nehaničnega dela, na primer fotografske kamere v devetnajstem in filmske kamere v dvajsetem stoletju.²⁸

Marcel Duchamp se je, nasprotno, namerno odrekel manualnemu obrtnemu delu v imenu vzpostavljanja »produkcijske prakse«. Njegova produkcijska praksa je bila osnovana na verigi dogodkov, ki vodijo od pogleda in vizualne prisvojitve industrijskega proizvoda iz njegovega primarnega konteksta uporabe prek trgovinske menjave industrijsko proizvedenih dobrin do odtujene potrošnje in semiološke transformacije množičnega industrijskega proizvoda v umetniško delo. Duchamp je uporabil množično blagovno produkcijo in menjavo v uveljavljenem in razvitem industrijskem kapitalističnem svetu. Vsako njegovo *ready-made* delo je pokazalo, kako se v vizualnih umetnostih, predvsem v slikarstvu in kiparstvu, bistveno spremeni razmerje med umetniškim delom in okoliščinami ustvarjanja v na novo razvitih industrijskih produkcijskih odnosih. Duchamp je načela oblikovanja snovi v vizualnih umetnostih zamenjal z načeli opazovanja, uporabe, premestitve, imenovanja in označevanja.

Eduardo Kac je izvedel svoje »delo« v polju relacijskih institucionalnih postprodukcij²⁹, ki umetniku omogočajo konstruirati projekt, ki bo realiziran v sistemu znanstvenih in tehničnih laboratorijev. Namesto umetniškega dela kot dovršenega »izdelka« Eduardo Kac razvija kompleksen produkcijsko-postprodukcijski model dela, v katerem je umetnik nosilec projekta kompleksnega medijskega ali multimedijskega dela kot informacijsko-fenomenskega reda dogodkov. Umetnik ne izdela dela, temveč projektira njegov koncept, načrt za realizacijo dela in pogoje postprodukcijskih informacijskih distribucij dela v sodobni globalni kulturi. Njegovo delo je delo »postindustrijskega umetnika«, kar pomeni umetnika, ki dela s projektnimi siste-

²⁸ Seveda so možne tudi drugačne »politizacije« take slike, ki vodijo k »aktivaciji lokalnih vednosti« znotraj kulture – na primer feministična ali psihoanalitična analiza ženskih genitalij kot »objekta« moškega ali ženskega pogleda v polju politike spolov. Tu se zahvaljujem prof. Hilde Hein za njene kritične pripombe v zvezi z mojo interpretacijo Courbetove slike na *XVII. mednarodnem kongresu za estetiko* (Ankara, 10. julij 2007).

²⁹ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika. Postprodukcija* (Ljubljana: Maska, 2007).

mi množične institucionalne organizacije produkcije, menjave in potrošnje umetniških dogodkov/informacij.

Dejansko je vsak od teh umetnikov – Courbet, Duchamp in Kac – v temelju politični umetnik, ker s svojo materialno umetniško prakso zastavlja vprašanja in telesno-čutno daje singularne odgovore o spremembah funkcij in pojavnosti »človeškega dela« in »človeške percepcije« sredi umetniškega, zgodovinskega in geografskega procesa. Vsak od teh umetnikov se ukvarja s singularnostjo dogodkov specifičnega človeškega dela v spremenjenih družbenih okoliščinah in se tako sooča z javnimi in skrivnimi, skritimi ali transparentnimi političnimi horizonti časa in prostora, znotraj katerih deluje.