

**ALMA MATER EUROPAEA – INSTITUTUM STUDIORUM  
HUMANITATIS**

**HUMANISTIČNE ZNANOSTI**

**DOKTORSKA DISERTACIJA**

**Kaja Kraner**

ALMA MATER EUROPAEA – INSTITUTUM STUDIORUM  
HUMANITATIS  
FAKULTETA ZA PODIPLOMSKI HUMANISTIČNI ŠTUDIJ  
LJUBLJANA

Kaja Kraner

Mentor: prof. dr. Lev Kreft

Somentorica: prof. dr. Cirila Toplak

**GEPOLITIKA UMETNOSTI**

Primer paralelnega narativa

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2019

### **Izjava o avtorstvu**

Spodaj podpisana Kaja Kraner izjavljam, da je doktorska disertacija v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni.

Ljubljana,

## POVZETEK

GEOPOLITIKA UMETNOSTI: primer paralelnega narativa

**Ključne besede: sodobna umetnost, estetska vzgoja, umetnostna zgodovina, geopolitika umetnosti, kulturna politika.**

Doktorska disertacija temelji na analizi procesa in konteksta gradnje narativa o sodobni umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru, konkretnije gradnji narativa sodobne umetnosti s strani osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost v Sloveniji, Moderne galerije in Muzeja sodobne umetnosti Metelkova (MG+MSUM). V procesu uveljavljanja in definiranja sodobne umetnosti, ki se je v zadnjih dobrih dveh desetletjih globalno uveljavila kot ključni označevalec umetnostne produkcije od 90. let 20. stoletja dalje, je specifično znotraj slovenskega kulturnega prostora v okviru tega istega narativa na eni strani mogoče detektirati redefinicijo in geografsko repozicioniranje nacionalne dediščine umetnosti 20. stoletja, na drugi pa specifično definicijo sodobne umetnosti oziroma sodobnosti sodobne umetnosti, ki ne pomeni več izključno časovne oznake za trenutno umetnostno produkcijo, ampak v ospredje postavi politično in družbeno vlogo umetnostne produkcije in umetnostnih institucij, ki naj bi tvorile »aktiven odnos do časa«. Na tej podlagi doktorska disertacija v prvi fazi temelji na razgrnitvi dveh širokih problemskih podpolj: na eni strani zgodovino povezave umetnosti in zgodovine oziroma v širšem smislu zgodovinenja umetnosti, na drugi strani pa povezave umetnosti in idej glede njenega družbenega pozicioniranja oziroma družbene in politične funkcije.

V izhodiščnem poglavju se najprej osredotočimo na zgodovino umetnostnozgodovinske vednosti. Poglavje na podlagi razgrnitve osnovne dispozicije moderne vednosti, kakor jo ponudi Michel Foucault, izpostavi pozicijo zgodovine v okviru vednosti od modernosti naprej, hkrati pa razgrne ključne specifikke humanističnih znanosti, med katere je mogoče umestiti tudi umetnostno zgodovino. Nadalje zasleduje specifikke modernega zgodovinenja umetnosti, ki med drugim temelji na uveljavitvi pojma umetnosti nasploh, temu ustrezno pa tudi vzpostavitev pogojev možnosti za umetnosti imanentno zgodovino. Poglavje pri tem sledi prepletu produkcije vednosti o umetnosti in umetniške vrednosti, torej prepletu procesov interpretiranja in vrednotenja umetnosti, saj vzpostavitev in uveljavitev pojma umetnosti nasploh potekata vzporedno s konstitucijo umetnosti kot dediščine človeštva, kakor se materializira v modernih javnih muzejih. V bolj splošnem smislu pa poglavje zasleduje tako imenovano antropološko utemeljitev umetnosti, ki bo v temelju vplivala na formacijo metodologij umetnostnozgodovinske vednosti, kakor se znanstveno formalizira konec 19. stoletja. Zaključek izhodiščnega poglavja se tako natančneje osredotoči na analizo splošne dispozicije umetnostnozgodovinske vednosti na primeru historične slogovne gramatike Aloisa Riegla in osnovne analize metodologije podoživljanja na podlagi utemeljitve duhoslovnih znanosti, kakor jih je opredelil Wilhelm Dilthey.

Drugo poglavje se primarno osredotoča na drugo problemsko podpolje, torej povezavo umetnosti in idej glede njenega družbenega pozicioniranja in funkcije. Pri tem sledi osnovni tezi, da je teren estetske vzgoje, kakor se bolj določno formira konec 18. stoletja, mogoče misliti kot osnovni epistemološki teren, na podlagi katerega umetnost stopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti oziroma razmislekov o civilizacijskem potencialu, družbenem pozicioniranju umetnosti ter njeni družbeni in politični funkciji. Poglavje temelji na analizi specifično modernega prepleta vednosti o umetnosti, estetike in etike oziroma povezavi

umetnostnega in moralnega delovanja, hkrati pa poskuša vzpostaviti vez med predhodno analizirano umetnostnozgodovinsko vednostjo in estetiko ter (proto)družbeno teorijo. Iz tega razloga poglavje na eni strani poskuša pokazati, kakšno mesto pripade čutnosti v okvirih moderne vednosti (spoznavna metoda analize), na drugi strani pa, kakšne spremembe doletijo vrednotenje čutnosti in z njo povezane afekte, strasti in interese v okviru političnofilozofskih razprav tega istega obdobja. Osrednji del poglavja se vendarle osredotoča na izbrane konkretne primere razprav ob koncu 18. stoletja o estetski vzgoji skozi umetnost (F. Schiller, G. De Stäel), ki slednjo opredelijo kot sredstvo discipliniranja in kultiviranja. Poglavje tako razpre nekatere ključne ideje glede civilizacijskih, estetskovzgojnih potencialov umetnosti v formativnem obdobju moderne umetnosti ter jih postavi v bližino liberalne tehnologije vladanja, kakor jo opredeli Michel Foucault. Na podlagi konkretnih primerov tako med drugim razpre ideje demokratičnih in skupnost-tvornih potencialov umetnosti, idejo umetnosti kot sredstva tvorbe medkulturnega dialoga, na podlagi izseka Kantove praktične filozofije pa tudi vlogo estetike in umetnosti v moralnem delovanju. Zaključni del drugega poglavja na podlagi analize konkretnih primerov umetnostnozgodovinske vednosti iz druge polovice 19. stoletja vse naštetu znova poveže z osrednjo humanistično znanostjo o umetnosti od modernosti dalje.

Medtem ko se drugo poglavje osredotoči na formativni kontekst moderne koncepcije umetnosti in povezavo vednosti o umetnosti, estetike in etike oziroma povezavo umetnostnega in moralnega delovanja, začetek tretjega poglavja poskuša izpostaviti pomembno premeno fokusa, ki bo zaznamovala moderno, predvsem pa modernistično umetnost prve polovice 20. stoletja, v razmerju do katere se v veliki meri opredeljuje tudi sodobna umetnost. Poglavje tako zasleduje tezo, da modernistično umetnost v temelju zaznamuje pomik od povezave umetnosti, estetike in etike proti povezavi umetnosti, estetike in epistemologije. Iz tega razloga se osredotoči predvsem na pogoje možnosti te iste povezave, ki v veliki meri izhajajo iz Kantove opredelitve samostojne tvorne aktivnosti in kronološko kasnejše romantične epistemološke intervencije, na podlagi česar se zgodovina moderne in modernistične umetnosti pogosto opredeljuje kot samokritično orientirani projekt. Prvi del poglavja tako nakaže povezavo med Kantovo opredelitvijo samostojne tvorne dejavnosti in romantično epistemološko intervencijo na podlagi pojma transcendentalne poezije, kakor jo definira Friedrich Schlegel, preko pojma transcendentalne poezije pa razpre osnovne specifikke t. i. avtopoietične podobe umetnostne ustvarjalne dejavnosti oziroma podobe umetnostne tvorne aktivnosti kot zasnutka poetičnega sveta, ki jo je mogoče misliti kot osnovo modernistične koncepcije umetnosti. V nadaljevanju nato oriše nekatere dodatne ključne ideje, ki bodo zaznamovale moderno koncepcijo umetnosti, predvsem pa tudi umetnost prve polovice 20. stoletja, in sicer na eni strani tematizacijo specifik dela, kakor se manifestira v umetnosti, ter na drugi strani ideje, vezane na umetnostno življenje, ki bodo med drugim vplivale na avantgardna umetnostna gibanja 20. stoletja, prav tako pa pomembno sooblikovale nekatere premene v zgodovinjenu umetnosti in njenem časovnem umeščanju.

Osrednji del tretjega poglavja se osredotoča na postopno približevanje specifikam sodobne umetnosti. V prvi fazi izpostavi osnovni epistemološki teren sodobne umetnosti v njenem formativnem obdobju, ki v veliki meri črpa iz kulturnoštudijskih teorij recepcije 80. let 20. stoletja, na podlagi katerih se znotraj diskurza o sodobni umetnosti artikulirajo kritike modernistične koncepcije avtonomnega umetnostnega dela in spektra hermenevtičnih interpretativnih pristopov. V tej navezavi poglavje hkrati izpostavi tako imenovano tekstualizacijo prezentacijskih in oblastnih mehanizmov umetnostnih institucij ter procesov kanonizacije umetnosti, ki bodo pomembno zaznamovale premene v zgodovinjenu

umetnosti na prelomu iz 20. v 21. stoletje. V nadaljevanju na konkretnih primerih zasleduje proces detotalizacije, dehierarhizacije in multiplikacije umetnostnozgodovinske vednosti od tega istega obdobja dalje, preko česar se uveljavi osnovni pristop mišljenja umetnostne zgodovine na način množice obratov, hkrati pa se osredotoči na primerjavo konkretnih primerov svetovno-sistemske in antagonistične umetnostne zgodovine, pri čemer nakaže pomen slednje za zgodovinenje umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru.

Glavnina osrednjega dela tretjega poglavja je osredotočena približevanju študiji konkretnega primera narativa sodobne umetnosti v Sloveniji. Temu se osrednji del tretjega poglavja na eni strani približuje na podlagi orisa splošnih specifik konceptualizacij sodobne umetnosti – etičnemu in družbenemu obratu v umetnosti od 90. let dalje, kulturnopolitičnih specifik in paradigmatične socialne politike 90. let oz. politike pripoznavanja. Na drugi strani se konkretnemu primeru tako imenovanega paralelnega narativa približuje na podlagi orisa splošnih potez umetnostnozgodovinskega polja v Sloveniji in širšega teoretskega polja v bližini vednosti o umetnosti od druge polovice 20. stoletja dalje, približuje pa se tudi narativu sodobne umetnosti, in sicer skozi analizo dveh konkretnih primerov zgodovinenja nacionalno zamejene umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru na prelomu iz 20. v 21. stoletje: temnega modernizma Tomaža Brejca in komparativistično umetnostnozgodovinske analize Jureta Mikuža, ki ju kljub metodološkim razlikam družni pozicioniranje slovenske umetnosti na zahod.

Poglavje nadalje zasleduje etični in družbeni obrat, uveljavitev imperativa umeščene vednosti in politiko pripoznavanja v umetnosti znotraj slovenskega kulturnega prostora od 90. let dalje, ko se začne postopoma izoblikovati ideja o sodobni umetnosti. Hkrati se poglavje osredotoči na formativni kontekst začetka pozicioniranja slovenske umetnosti na vzhod Evrope v 80. letih, od tod pa selitve tovrstnega pozicioniranja v kontekst osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost v Sloveniji, MG+MSUM. Ta premena v pozicioniranju zgodovine umetnosti je v zadnjem delu tretjega poglavja analizirana na podlagi izbranih razstavnih primerov, preko analize ključnih razprav, ki so spremljale gradnjo narativa sodobne umetnosti v slovenskem prostoru in bile povezane s snovanjem strategij vstopanja na globalizirani umetnostni trg, hkrati pa preko tesne povezave definiranja sodobne umetnosti in kanonizacije pojma vzhodne umetnosti. V tej navezavi poglavje na eni strani razpre proces t. i. (geo)politizacije umetnosti oziroma umetnostnega sistema ter uveljavitev pojma »umetnostnega sistema« kot osrednje kategorije, na podlagi katere se znotraj diskurza akterjev umetnostnega polja od približno leta 2010 dalje misli pozicioniranje umetnosti v širše družbene procese, na drugi strani pa tudi ključne kulturnopolitične in produkcijske spremembe, ki so spremljale vzpostavljanje nevladnega sektorja v Sloveniji od 90. let dalje in so pomembno zaznamovale konceptualizacije specifik sodobne umetnosti.

Zaključni del doktorske disertacije se osredotoča tako na umeščanje konkretnega primera narativa sodobne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru v širše procese, ki so vplivali na premene v zgodovinski vednosti in specifično umetnostnozgodovinski vednosti, kot na kontekstualizacijo (samo)legitimacije konkretnega narativa MG+MSUM z logiko delovanja znotraj globaliziranega umetnostnega sistema.

## ABSTRACT

GEOPOLITICS OF ART: The Parallel Narrative Example

**Key Words:** contemporary art, aesthetic education, history of art, geopolitics of art, cultural policy.

The doctoral thesis is based on the analysis of the process and context of building the narrative of contemporary art in the Slovenian cultural space; more specifically, on how the narrative of contemporary art was constructed by the central Slovenian national institution for modern and contemporary art, Museum of Modern Art and Museum of Contemporary Art Metelkova (MG+MSUM). In the process of asserting and defining contemporary art, which in the last two decades has globally established itself as a key marker of artistic production from the 1990s onwards, and specifically within the Slovenian cultural space in the context of this same narrative, a redefinition and geographic repositioning of the national heritage of 20<sup>th</sup> century art can be detected. However, what can also be detected is a specific definition of contemporary art or rather the contemporaneity of contemporary art that is no longer exclusively a time stamp for current artistic production, but brings forth the political and social role of artistic production and art institutions that supposedly form »an active attitude towards time«. This is the foundation on which, in the first stage, two broad problem subfields are laid out: on the one hand we have the history of the connection between art and history, or rather, in a broader sense, of historicisation of art, and on the other the connections between art and the ideas of its social position or social and political function.

The thesis therefore initially focuses on the history of art historical knowledge. The fundamental disposition of modern knowledge as given by Michel Foucault is used as a basis on which the position of history in the context of knowledge from modernity onwards is emphasized, while key specifics of humanist sciences, of which history of art can be considered a part, are unveiled. Furthermore, the specifics of modern historicisation of art, which is based on, among others, the establishment of the notion of art in general and, accordingly, the establishment of the conditions of possibility for a history that is immanent to art, are outlined. In doing so, we follow the interlacement of the production of knowledge on art and production of artistic value, i.e. the interlacement of the processes of interpreting and valuating art, since the establishment and assertion of the notion of art in general occurs in parallel to the establishment of art as humanity's heritage such as it materialises in modern public museums. In the more general sense, we therefore follow the so-called anthropological explanation of art that fundamentally influences the formation of methodologies of knowledge of the history of art such as was scientifically formalised in the late 19<sup>th</sup> century. The conclusion of the first chapter therefore deals with a more detailed analysis of the general disposition of knowledge of the history of art through the example of the historical grammar of the visual arts of Alois Riegel and the basic analysis of the methodology of re-experience based on the explanation of *Geisteswissenschaften* as given by Wilhelm Dilthey.

The second chapter primarily focuses on the second subfield, i.e. the connection between art and the ideas of its social as well as political position and function. In this respect, we follow the thesis that the field of aesthetic education such as it is more conclusively formed in the late 18<sup>th</sup> century can be thought as the basic epistemological field through which art enters

the Western tradition of knowledge and power, or rather deliberations on civilizational potential and social position of art as well as its social and political function. This chapter is based on the analysis of a specific modern interlacement of knowledge on art, aesthetics and ethics, or rather the connection between artistic and moral activity, and it simultaneously attempts to establish a link between the initially analysed knowledge of the history of art and aesthetics, and (proto)social theory. For this reason, we attempt to demonstrate what place is given to sensuality in the framework of modern knowledge (the epistemological method of analysis) and what are the changes that befall the valuation of sensuality and the affect, passions and interests related to it in the context of political and philosophical discussions in that period. The central part of the chapter nevertheless focuses on the chosen concrete examples of the discussion on aesthetical education through art in the late 18<sup>th</sup> century (F. Schiller, G. De Stäel) that defines art as a means of disciplining and cultivation. This gives us the possibility to open some key ideas on civilizational, aesthetical and educational potentials of art in the formative era of modern art and place them next to the liberal technology of governmentality as defined by Michel Foucault. The concrete examples unravel the idea of democratic and community-forming potentials of art, the idea of art as a means of forming intercultural dialogue, as well as, based on a section of Kant's practical philosophy, the role of aesthetics and art in moral activity. In the final part of this chapter, the analysis of the concrete examples of knowledge of the history of art in the second half of the 19<sup>th</sup> century is used to reconnect all of the above with the central humanist science on art from modernity onwards.

While the second chapter is dedicated to the formative context of the modern conception of art and the connection between the knowledge of art, aesthetics and ethics, or rather the connection between artistic and moral activity, the beginning of the third chapter attempts to point out an important shift in focus that marks the modern and particularly modernistic art in the first half of the 20<sup>th</sup> century in relation to which contemporary art is defined to a large extent. In this chapter we therefore pursue the hypothesis that modernistic art is fundamentally marked by the shift away from the connection between art, aesthetics and ethics and towards a connection between art, aesthetics and epistemology. For this reason, we primarily focus on the conditions of possibility of this same connection, which largely stem from Kant's definition of autonomous activity and chronologically posterior Romantic epistemological intervention; on this basis, the history of modern and modernistic art is often defined as a self-criticism-oriented project. The first part of the chapter therefore suggests a link between Kant's definition of autonomous activity and chronologically posterior Romantic epistemological intervention based on the notion of transcendental poetry as defined by Friedrich Schlegel. This notion is used to unravel the basic specifics of the so-called autopoietic image of artistic creative activity, or rather the image of artistic formative activity as the seed for a poietic world, which can be thought as the groundwork for the modernistic conception of art. In addition, some additional key ideas that later on characterised the modern conception of art and, in particular, art in the first half of the 20<sup>th</sup> century are outlined: on the one hand, we have the thematisation of the specifics of labour as it manifests itself in art, and on the other, the ideas related to artistic life that later on influence, among others, the avant-garde art movements of the 20<sup>th</sup> century and play a significant role in forming some shifts in historicisation of art and its placement in time.

In the central part of the third chapter, we gradually close in on the specifics of contemporary art. We begin by exposing the basic epistemological field of contemporary art in its formative period that is to a large extent fuelled by the theories of reception in cultural studies of the 1980s, which are used within the discourse on contemporary art as the basis for articulating the critique on the modernistic conception of autonomous artwork and a



spectrum of hermeneutical interpretative approaches. In this regard, we simultaneously emphasize the so-called textualisation of presentational and governmental mechanisms of art institutions and the processes of canonisation of art that later significantly marked the shift in historicisation of art at the turn of the 21<sup>st</sup> century. Using concrete examples, we proceed to track the processes of detotalisation, dehierarchisation and multiplication of the art historical knowledge from this same period onwards, through which the basic approach of thinking the history of art as a multitude of turns asserts itself. At the same time, we focus on the comparison of concrete examples of both the world-systemic and the antagonistic history of art, emphasizing the latter's significance for historicisation of art in the Slovenian cultural space.

The bulk of the third chapter's central part focuses on approaching the study of a concrete example of the narrative of contemporary art in Slovenia. We do so by, on the hand, outlining the general specifics of conceptualisation of contemporary art—the ethical and social turn in art from the 1990s onwards, cultural specifics and paradigmatic social policy of the 1990s, i.e. the politics of recognition—and on the other, by outlining the general features of the history of art in Slovenia and the broader theoretical field that lies in proximity to knowledge on art from the second half of the 20<sup>th</sup> century onwards. In addition, we close in on the narrative of contemporary art by analysing two concrete examples of historicisation of art limited by national boundaries in the Slovenian cultural space at the turn of the 21<sup>st</sup> century: Tomaž Brejc's dark modernism and Jure Mikuš's comparativist analysis of the history of art, both of which position Slovenian art in the West, even though they are methodologically different.

We then proceed to track the ethical and social turn, the assertion of situated knowledge and the policy of recognition in art from the 1990s onwards within the Slovenian cultural space, when the idea of contemporary art begins to gradually form. At the same time, we focus on the formative context of the time when Slovenian art was first tactically placed in Eastern Europe during the 1980s, and then on the displacement of such positioning into the context of the central national institution for modern and contemporary art in Slovenia, MG+MSUM. In the final part of the chapter, this shift in positioning the history of art is examined based on chosen examples from exhibitions and by analysing key discussions that accompanied the construction of the narrative of contemporary art in the Slovenian space and were connected to the formulation of strategies to enter the globalised art market and tightly bound to actions to define contemporary art and canonise the notion of Eastern art. In this respect, we on the one hand unfold the process of the so-called (geo)politicisation of art or the art system and the introduction of the notion of the »art system« as the central category according to which the positioning of art into broader social processes is thought within the discourse of actors in the field of art from approximately 2010 onwards. On the other hand, however, we also unfold key changes in cultural policy and production circumstances that have accompanied the establishment of the non-governmental art sector in Slovenia since the 1990s onwards and have significantly influenced the conceptualisation of the specifics of contemporary art.

In the final part of the dissertation, a concrete example of the narrative of contemporary art in the Slovenian cultural space is situated into broader processes that have influenced the shifts in historical knowledge and, more specifically, knowledge on the history of art. In addition, we also focus on the contextualisation of (self)legitimation of MG+MSUM's concrete narrative through the logic of being active within a globalised system of art.

# KAZALO

<b>1</b>	<b>UVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>UMETNOST IN ZGODOVINA</b> .....	<b>7</b>
<b>2.1</b>	<b>Splošna dispozicija vednosti v moderni dobi</b> .....	<b>11</b>
2.1.1	Status (ne)vidnega: vrednost.....	17
2.1.2	Status (ne)vidnega: vednost .....	21
2.1.3	Dolgoročni razvojni procesi: začetek formacije »umetniške vrednosti«.....	24
<b>2.2</b>	<b>Antropološka utemeljitev umetnosti in zgodovina kot njen kraj</b> .....	<b>27</b>
2.2.1	Dehistorizacija človeka, ozgodovinenje njegovih (empiričnih) povnanjenj .....	30
2.2.2	Umetnost kot dediščina človeštva.....	37
2.2.3	Vloga posredovanja, umetniška vrednost, javna in zasebna ekonomija umetnosti.....	41
<b>2.3</b>	<b>Osnovna dispozicija umetnostnozgodovinske vednosti</b> .....	<b>45</b>
2.3.1	Organizacija arhiva, »sistemsko zapopadenje« in predmet umetnostne zgodovine.....	47
2.3.2	Orodja razmejevanja in enotnost humanističnih znanosti .....	52
<b>3</b>	<b>UMETNOST – TELEOLOGIJA – GEOGRAFIJA: NEKAJ DODATNIH VIDIKOV</b> .....	<b>57</b>
<b>3.1</b>	<b>Umetnostno in moralno delovanje</b> .....	<b>61</b>
3.1.1	Upravljanje afektov.....	67
3.1.1.1	Vpreči strasti z interesi .....	69
3.1.1.2	Komunikativnost in integrativnost estetskega .....	72
3.1.1.3	Demokratski potenciali umetnosti.....	80
3.1.2	Estetska vzgoja in njeni prostorski konteksti.....	86
3.1.2.1	Podobe sensus communis .....	88
3.1.2.2	Produkcija estetskih suplementov moralnega zakona.....	91
3.1.3	(Moralno) delovanje preko produkcije poetičnega videza (moralnega) delovanja.....	95
3.1.3.1	Stimmungskunst: umetnost upravljanja z razpoloženjem .....	97
3.1.3.2	Izpostavljanje (moralnemu) vplivu umetnosti in duševna geologija .....	99
<b>4</b>	<b>GEPOLITIKA UMETNOSTI</b> .....	<b>105</b>
<b>4.1</b>	<b>Estetska vzgoja v okvirih osamosvajanja umetnosti in umetnostne raziskave</b> .....	<b>110</b>
4.1.1	Osamosvojena tvorna dejavnost .....	117
4.1.1.1	Romantična epistemološka intervencija .....	124
4.1.1.2	Umetnostno delo kot ideal: poetizacija človekove tvorne dejavnosti.....	132
4.1.1.3	Estetika življenja, estetika forme, estetski postopek in zgodovina.....	137
4.1.2	Podobe umetnostnega življenja.....	144
4.1.2.1	Življenjski etos dandyja: najti večnost znotraj pospešenega časa .....	148

4.1.2.2	Življenjski etos boeme: biti tuj in prehitevati svoj čas .....	152
<b>4.2</b>	<b>Sodobna umetnost: primer paralelnega narativa.....</b>	<b>157</b>
4.2.1	Umetnostnozgodovinske premene na prelomu iz 20. v 21. stoletje .....	165
4.2.1.1	Antagonistična in svetovno-sistemska analiza zgodovine umetnosti.....	173
4.2.1.2	Vstop v umetnostnozgodovinsko polje v Sloveniji na prelomu iz 80. v 90. leta .....	183
4.2.1.3	Na sledi slovenskemu eksistencialnemu bistvu: temni modernizem Tomaža Brejca .....	189
4.2.1.4	Teorija morfogenetskih polj: komparativistična metodologija Jureta Mikuža.....	193
4.2.2	Etični obrat v estetski vzgoji od druge polovice 20. stoletja dalje .....	198
4.2.2.1	Izoblikovanje ideje o sodobni umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru .....	205
4.2.2.2	Kulturna politika, sodobna umetnost in vzpostavljanje nevladnega sektorja .....	212
4.2.2.3	Politika pripoznavanja v slovenskem umetnostnem prostoru na prehodu iz 80. v 90. leta .....	223
4.2.3	Primer paralelnega narativa Moderne galerije.....	233
4.2.3.1	Instanca vzpostavljanja/mediiranja dialoga.....	244
4.2.3.2	Afektivno-zgodovinopisni obrat.....	256
4.2.3.3	Sodobnost kot prisotnost in lokalna genealogija kritike kulturnega imperializma.....	268
<b>5</b>	<b>ZAKLJUČEK.....</b>	<b>278</b>
<b>6</b>	<b>LITERATURA.....</b>	<b>295</b>
<b>7</b>	<b>STVARNO IN IMENSKO KAZALO.....</b>	<b>313</b>

## **IZJAVA LEKTORJA**

# 1 UVOD

Doktorska disertacija je bila v osnovi zastavljena kot relativno določljiva ter z vidika poteka in metodološkega pristopa predvidljiva študija primera. Osredotočila naj bi se na gradnjo narativa sodobne umetnosti v Sloveniji s strani osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost – Moderne galerije (MG) in (od leta 2011 njene dislocirane institucionalne enote) Muzeja sodobne umetnosti Metelkova (MSUM). Kot študija primera gradnje narativa *sodobne* umetnosti naj bi se temu ustrezno kronološko osredotočila na obdobje od 90. let 20. stoletja dalje, ko se pojem »sodobna umetnost« postopoma globalno uveljavi tako znotraj diskurza akterjev umetnostnega polja (kot kontrapunkt modernizmu in hkrati postmodernizmu) kot znotraj širših družboslovnih in humanističnih refleksij umetnosti v 90. letih in kasneje. Primarni načrt raziskave je bil tako zastavljen dvoplastno: doktorska disertacija naj bi se v prvi fazi osredotočila na analizo konkretnih razstavnih primerov omenjene institucije in njene dislocirane institucionalne enote, predvsem pa na delno dopolnjujoči se razstavnih postavitev – novo stalno postavitev izbora del iz nacionalne zbirke MG, naslovljeno *20. stoletje: Kontinuitete in prelomi*, iz sredine leta 2011 in prve razstavne postavitve, naslovljene *Sedanjest in prisotnost*, ki je spremljala otvoritev MSUM konec leta 2011 (izbor del iz nacionalne in mednarodne zbirke *Arteast 2000+*). Predvsem na podlagi teh konkretnih razstavnih primerov je bilo v načrtu pokazati, da je v okviru enega od osrednjih in najbolj neposredno artikuliranih narativov sodobne umetnosti v Sloveniji med drugim mogoče detektirati tako redefinicijo in geografsko repozicioniranje nacionalne dediščine umetnosti od 20. stoletja dalje kot tudi specifično definicijo sodobne umetnosti oziroma sodobnosti sodobne umetnosti, ki ne pomeni izključno časovne oznake za trenutno umetnostno produkcijo, ampak v ospredje postavi politično in socialno vlogo umetnostne produkcije in umetnostnih institucij, ki naj bi tvorile »aktiven odnos do časa«.

Od tod bi se doktorska disertacija prestavila na analizo rekonstrukcije širšega procesa in konteksta gradnje narativa sodobne umetnosti v Sloveniji, na podlagi česar bi izpostavila predvsem tesen preplet procesov geografskega repozicioniranja nacionalne dediščine umetnosti 20. stoletja, gradnjo narativa sodobne umetnosti in kanonizacijo pojma »vzhodna umetnost« (preko katerega se večinoma odvija omenjeno geografsko repozicioniranje). Metodološko naj bi analiza temeljila na študiji številnih besedilnih prispevkov ključnih institucionalnih akterjev gradnje narativa MG+MSUM od 90. let dalje, ki so se osredotočali

predvsem na definiranje specifik sodobne umetnosti in muzeja, ki naj bi slednji ustrezal, ter uveljavili in hkrati kritično prevpraševali prevladujočo socialno politiko 90. let – politiko pripoznavanja –, bili zaposleni s (samo)definiranjem kulturnih specifik regije, hkrati pa z uveljavljanjem in legitimiranjem t. i. samorefleksivnega obrata umetnostnih institucij, kritiko univerzalne umetnostne zgodovine in snovanjem strategij vstopanja v mednarodni umetnostni sistem. Na podlagi diskurzivne analize izbranih (predvsem tekstualnih) materialov bi tako širša kontekstualizacija analiziranih razstavnih postavitev pokazala, da se je v 90. letih začelo obdobje, ko je – vsaj v delu razstavne in zbirateljske politike MG, ki je vezan na mednarodno zbirko *Arteast 2000+* – v gradnji distinktivne identitete in geografskega umeščanja slovenske umetnosti mogoče detektirati jasno repozicioniranje le-te na vzhod Evrope oziroma v okvir regije bivših socialističnih držav, do neke mere pa tudi večjo izpostavitve nekakšne subalterne pozicije slovenske umetnosti in kulture.

V identifikaciji razlogov, zakaj je v tem obdobju in procesu gradnje narativa sodobne umetnosti prišlo do tovrstnega repozicioniranja in redefinicije umetnosti slovenskega kulturnega prostora, naj bi doktorska disertacija rekonstruirala specifično logiko globaliziranega umetnostnega sistema in umetnostnega trga (identitet), predvsem pa projekcije (samo)umeščanja nekaterih ključnih akterjev umetnostnega polja v Sloveniji v ta isti sistem. V tem procesu naj bi naposled uvedla naslovni pojem »geopolitika umetnosti« – oziroma njegovo variacijo »(geo)politizacija umetnosti in umetnostnega sistema« –, katerega zametke je mogoče v slovenskem kulturnem prostoru detektirati že v 80. letih. Torej v obdobju, ko se prvič bolj neposredno pojavi ideja pozicioniranosti umetnosti slovenskega kulturnega prostora na vzhod Evrope, in sicer specifično v kontekstu dela tako imenovane alternativne kulturne 80. let, ko se v okviru ali v navezavi na dejavnost *Neue Slowenische Kunst* med drugim formira tudi pojem »vzhodni modernizem« kot označba za specifičnost modernistične umetnosti nacionalnega prostora, do neke mere pa tudi regije.

Preko naslovnega pojma bi se izpostavile širše specifikke tega, kako se v slovenskem kulturnem prostoru sodobna umetnost definira, med drugim tudi preko kritike modernistične ideje avtonomnega umetnostnega dela, kritike ideje, da je pomen shranjen v umetnostnem delu, ter tej ideji ustrežajočemu spektru hermenevitičnih interpretativnih pristopov umetnosti, ki so temeljili na bolj ali manj jasni distinkciji med umetnostnim objektom in subjektom. Kritiko tovrstnih uveljavljenih idej znotraj umetnostnega polja je sicer mogoče najti že pred 90. leti, predvsem pa jo lahko detektiramo znotraj širšega teoretskega dogajanja v navezavi na vzpostavljane heterogene discipline kulturnih študij, ki pozornost s kulturnih tekstov

preusmeri na njihov kontekst produkcije, distribucije in potrošnje. Sodobno umetnost oziroma diskurz o sodobni umetnosti namreč močno zaznamujejo natanko heterogena disciplina kulturnih študij in predvsem kulturnoštudijske teorije recepcije, ki na eni strani črpajo iz predhodnih semiotičnih in (post)strukturalističnih prispevkov (smrt avtorja, odprto delo itd.), na drugi strani pa iz kritike politične ekonomije. Študija primera v okviru doktorske disertacije bi na tej podlagi morala v zaključnem delu le še kritično reflektirati samolegitimacijo naštetih premikov s strani nosilcev gradnje narativa sodobne umetnosti oziroma materialnih učinkov dogajanja znotraj umetnostnega polja od 90. let dalje. Na podlagi materializiranega narativa, njegovih legitimacij, predhodnih analiz ter procesa njegove gradnje naj bi se torej v zaključnem delu lotili kritične analize utemeljitve, kakor jo na več mestih ponujajo njegovi nosilci. Narativ sodobne umetnosti v Sloveniji je namreč (samo)legitimiran kot kritična intervencija v zahodni umetnostni sistem ter njegove mehanizme dominacije in kulturnega imperializma oziroma kot projekt dekonstrukcije tako imenovanega »hegemonega narativa umetnosti«. Teza, kakor je bila zapisana v dispoziciji doktorske disertacije ob prijavi teme, je na podlagi rekonstrukcije širše logike delovanja znotraj globaliziranega umetnostnega sistema izhajala iz dvoma v politični potencial kritične intervencije narativa sodobne umetnosti v Sloveniji. Kritična analiza v zaključnem delu doktorske disertacije naj bi tako sledila utemeljevanju, da je tako imenovani paralelni narativ prvenstveno revitalizirajoči produkt za globalizirani umetnostni sistem, kot tak pa v celoti ujet v strateške projekcije bodočih kotiranj na trgu (kulturnih identitet).

A začetni raziskovalni načrt se je v času raziskovalnega dela za namene doktorske disertacije vendarle nekoliko spremenil. V prvi fazi se je na podlagi analize materialov, vezanih na definiranje sodobne umetnosti (tudi onstran slovenskega kulturnega prostora), izkazalo, da je podobne procese – (geo)politizacijo umetnostnega sistema, politiko pripoznavanja in njeno kritiko, samorefleksivni trend znotraj umetnostnih institucij, vzpostavitev imperativa umeščene vednosti ter imperativa političnega, emancipatornega, etičnega, družbenega potenciala umetnosti itn. – znotraj umetnostnega polja od 90. let dalje mogoče beležiti bolj ali manj globalno. Ne gre torej za nekakšno radikalno posebnost slovenskega kulturnega prostora, četudi slednjega nedvomno zaznamujejo določene specifike. Potek dela na doktorski disertaciji se je iz tega razloga osredotočil natanko na poskus raziskave teh specifik na eni in specifik same sodobne umetnosti nasploh na drugi strani. Pri tem je raziskovalni proces izhajal iz ideje, da je za identifikacijo slednjih potrebno poseči v širšo zgodovino idej,

vezanih na umetnost, ki jih za razliko od prevladujočih analiz ne smemo omejevati zgolj na obdobje 20. stoletja.

Prva naloga, torej definiranje specifik konkretnega narativa o sodobni umetnosti znotraj slovenskega kulturnega prostora, je bila relativno enostavna. Že izvedena analiza izbranih konkretnih primerov in materialov je namreč pokazala, da se sodobna umetnost v Sloveniji definira oziroma se je definirala preko kritike tako imenovanega univerzalističnega diskurza o umetnosti, predvsem pa preko kritike univerzalne umetnostne zgodovine, ki je bila precej neposredno opredeljena kot epistemološki teren zahodnega umetnostnega sistema ali, natančneje, eno od njegovih sredstev dominacije in kulturnega imperializma. Ker je, kot rečeno, premike, ki so spremljali oblikovanje narativa sodobne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru, mogoče detektirati tudi v drugih kulturnih prostorih, vključno z angloameriškim, je bilo preko primerjave izbranih materialov in analiz potrebno zgolj izluščiti morebitne sorodnosti in posebnosti. Druga naloga – umeščanje (legitimacij) specifik sodobne umetnosti v širši okvir zgodovine idej, vezanih na umetnost, ki segajo onstran obdobja 20. stoletja oziroma modernizma, v razmerju do katerega se sodobna umetnost praviloma definira – je razprla veliko širše problemsko polje, predvsem pa radikalno predrugačila predhodno zastavljeni načrt dela na doktorski disertaciji. Druga naloga je prvi fazi namreč razprla predvsem dve zelo široki problemski podpolji: 1. zgodovino povezave umetnosti in zgodovine oziroma, v širšem smislu, zgodovinjenja in 2. povezavo umetnosti in idej glede njenega družbenega pozicioniranja oziroma družbene funkcije.

Na podlagi tega precej širšega problemskega polja je izvorna študija primera posegla precej onstran prvotnega okvira, predvsem pa nekoliko dlje v zgodovino. Prvo problemsko podpolje – povezava umetnosti in zgodovine –, ki je bilo določeno tudi na podlagi dejstva, da je gradnja narativa sodobne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru tesno povezana z zgodovinjenjem in redefinicijo uveljavljenih zgodovinskih naracij, problematizacijo uveljavljenih pristopov v zgodovinjenju ter izpostavljanjem narativnega in političnega vidika zgodovinjenja, je v prvi fazi vodilo v analizo zgodovine discipline umetnostne zgodovine, natančneje v formativni kontekst znanstvene formalizacije umetnostnozgodovinske vednosti konec 19. stoletja. V tem kontekstu je bil glavni cilj raziskovalnega dela osredotočen na identifikacijo specifik zgodovinjenja umetnosti v moderni dobi, pri čemer je glavno teoretsko bazo predstavljala analiza splošne dispozicije moderne vednosti, kakor jo na več mestih, predvsem pa v knjigi *Besede in reči*, razgrne

Michel Foucault. Iz tega razloga je del izhodiščnega poglavja posvečen osnovnemu orisu Foucaultove arheologije humanističnih znanosti, kamor je mogoče umestiti tudi samo umetnostno zgodovino kot eno osrednjih modernih znanosti o umetnosti.

Drugo problemsko podpolje je prav tako izhajalo iz specifik sodobne umetnosti, ki so bile v določenem delu znanstvenih in teoretskih refleksij predvsem znotraj literarnega polja poimenovane kot »etični obrat«, znotraj ožjega polja vizualnih umetnosti pa »družbeni obrat« v umetnosti od 90. let dalje. Kot izpostavljeno, se je to podpolje osredotočilo na analizo povezave umetnosti in idej glede njenega družbenega pozicioniranja oziroma družbene funkcije, bolj splošno pa na povezavo (vednosti o) umetnosti, etike in estetike. Obe problemski podpolji sta v disertaciji tesno prepleteni, saj je analiza povezave umetnosti in zgodovine ter specifik modernega zgodovinjenja umetnosti pokazala specifičen preplet vednosti o umetnosti, vrednotenja umetnosti in oblastnih mehanizmov, ki zaznamuje umetnost in umetnostno polje od moderne dobe dalje. Izkazalo se je, da je povezava vrednotenja umetnosti in proizvodnje vednosti o umetnosti, ki je znotraj znanstveno formalizirane umetnostne zgodovine konec 19. stoletja zastopana relativno latentno, tesno prepletena s širšim družbenopolitičnim ter ekonomskim kontekstom tega istega obdobja, pri čemer je bila umetnosti pripisana specifična družbena funkcija (vzpostavitev tako imenovane avtonomne umetnostne sfere, javne ekonomike umetnosti, institucije umetnosti itn.). Na tej podlagi se je raziskava v okviru doktorske disertacije osredotočila na povezavo med disciplino umetnostne zgodovine ter predhodno vzpostavljeno disciplino estetike in (proto)družbene teorije. Pri tem so izhodišče še vedno pretežno predstavljale Foucaultove analize oblastnih mehanizmov, pa tudi analize idej estetske vzgoje v formativnem kontekstu moderne koncepcije umetnosti, kakor jih je mogoče rekonstruirati iz izbranih filozofskih in (proto)socioloških tematizacij konec 18. stoletja. Kot že izpostavljeno, fokus analize v tem delu doktorske disertacije zasleduje zgodovino idej, katerih specifično »vrnitev« je mogoče identificirati tudi v okviru konceptualizacij sodobne umetnosti.

Struktura doktorske disertacije tako sledi preobrnjenemu poteku raziskovalnega procesa, pri čemer – vsaj do neke mere – zasleduje linearno-kronološko logiko formacije izseka idej, vezanih na umetnost. Uvodno poglavje se tako osredotoči na širše problemsko polje povezave umetnosti in zgodovinjenja ter poskuša primerjalno rekonstruirati nekatere specifične zgodovinjenja umetnosti v moderni dobi, nakazati preplet vednosti o umetnosti in vrednotenja umetnosti (kot integralni logiki t. i. umetnostnega sistema) ter orisati osnovno



dispozicijo umetnostnozgodovinske vednosti. Nadalje se drugo poglavje posveti analizi izsekov idej o estetskovzgojnih potencialih umetnosti v formativnem kontekstu moderne koncepcije umetnosti oziroma nakaže preplet vednosti o umetnosti, estetike in etike, pri čemer se ob koncu znova vrne na predhodno izpostavljene primere umetnostne zgodovine konec 19. stoletja. Poglavje zasleduje tezo, da je estetsko vzgojo mogoče razumeti kot osnovni (epistemološki) teren povezovanja umetnosti in politike od formativnega obdobja modernosti dalje, hkrati pa, da je teren estetske vzgoje mogoče misliti tudi kot osnovni teren, na podlagi katerega umetnost stopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti.

Tretje, osrednje poglavje doktorske disertacije se osredotoča sodobno umetnost in analizo konkretnega narativa sodobne umetnosti. Poglavje se sicer prične z rekonstrukcijo specifik estetske vzgoje v kontekstu modernizma oziroma pretežnega dela umetnosti 20. stoletja (predvsem zaradi že omenjene tesne povezave definiranja specifik sodobne umetnosti in modernizma), a hkrati nadaljuje s predhodno izpostavljeno tezo, da je določene premene v mišljenju povezave umetnosti in politike od okvirno konca 18. stoletja dalje mogoče misliti na *osnovnem terenu estetske vzgoje*, četudi smo v tem okviru v delu umetnosti 20. stoletja priča določenim premenam. Glavnina tretjega poglavja je torej posvečena študiji konkretnega primera sodobne umetnosti v Sloveniji oziroma poskuša rekonstruirati kontekst in proces gradnje narativa sodobne umetnosti, predvsem pa ponuditi določene razlage za »vrnitev« ideje estetskovzgojnih potencialov umetnosti v okviru konceptualizacij sodobne umetnosti oziroma umetnosti od 90. let dalje. Za razliko od tega zaključni del doktorske disertacije poskuša ponuditi še določeno bolj generalno rekonstrukcijo specifik polja sodobne umetnosti v Sloveniji.

## 2 UMETNOST IN ZGODOVINA

Massacio je bil zelo dober posnemovalec narave, z velikim in vsestranskim *rilievo*, dober *componitore* in *puro*, brez *ornato*, ker se je posvetil le posnemanju resnice in *rilievo* svojih figur. Gotovo je bil dober in izurjen v perspektivi kot kdor koli v tistem času, in je delal z veliko *facilita*, bil je namreč zelo mlad, saj je umrl pri štiriindvajsetih. Fra Filippo Lippi je bil *gratioso* in *ornato* in skrajno izurjen; zelo dober je bil pri *compositioni* in v različnosti, v *colonire*, *rilievo*, in zelo pri vsakršnih okrasih, bodisi posnetih po resničnosti bodisi izmišljenih.<sup>1</sup>

Cristoforo Landino v svojem poročilu o umetnikih iz leta 1480, natisnjem v predgovoru k komentarju Dantejeve *Božanske komedije*, že v osnovnih potezah periodizira razvoj slikarstva preko metode stilskih kategorij,<sup>2</sup> stilske kategorije zvezuje s kulturnimi oziroma kolektivnoidentitetnimi in, v najbolj splošnem smislu, zarisuje nekakšno (pred)zgodovinsko kontinuiteto, ki vodi do zanj sočasnega florentinskega slikarstva. Način rabe privzetega svežnja tehničnih terminov iz umetniških delavnic v citatu, ki poskuša določiti karakter posameznega umetnika, izpostavi njegovo specifično veščino, pri tem najbolj očitno nakazuje, da kopičenje pridevnikov vzpostavlja vzročno vez predvsem med dvojim: umetnostmi in naravo. Vsaj v ozkem krogu renesančnih kultiviranih zbiralcev, kupcev in ljubiteljev umetnosti je torej obstajala relativno enotna ideja o tem, kaj naj bi počele *umetnosti* oziroma kaj naj bi bila njihova specifična lastnost. Hkrati so izhajajoč iz te ideje obstajali relativno enotni kriteriji za določanje kvalitete umetnostnih del in umetnosti,<sup>3</sup> na podlagi katerih je bilo mogoče kategorizirati, celo hierarhično razporediti doprinose takratnih umetnikov. Na podlagi te hierarhične razporeditve pa – kot to na primer stori Leon Battista Alberti v prvi ohranjeni evropski razpravi *O slikarstvu* iz leta 1435 – utemeljiti višek umetnosti v lastni krajevno in časovno določeni sočasnosti in preko formacije njene predzgodovine hierarhično razdeliti žanre in umetnostne zvrsti. Kljub temu je vez med

---

<sup>1</sup> Landino v Baxandall 1996, 142.

<sup>2</sup> Privzetih iz z njegove strani prevedene Plinijeve *Naravne zgodovine*, »najpopolnejše kritične zgodovine klasične umetnosti« (Ibid., 139) iz prvega stoletja našega štetja.

<sup>3</sup> Kljub temu da seveda zgodovinsko (so)obstaja več opredelitev specifik umetnosti – W. Tatarkiewicz na primer od obdobja antike identificira šest temeljnih –, pa bi lahko rekli, da je ravno posnemanje tisto, ki omogoča najbolj jasno opredeljivo, predvsem pa zaznavno identifikacijo zgodovinskega razvoja. Glej: Tatarkiewicz 2000, 29–33.

umetnostmi in naravo ter iz nje izhajajoči »najlažji hvalilni kliše, kar jih je bilo«<sup>4</sup> – biti dober posnemovalec narave – v najboljšem primeru omogočala sekundarno, izpeljano utemeljitev in tvorbo zgodovine umetnosti. Na primer zgodovine umetnosti v smislu zgodovinskih sprememb ali celo razvoja v uspešnosti in specifikah posnemanja, četudi je Landonov prispevek bolj ustrezno umestiti predvsem v okvir zgodovine *umetnikov*.

Landonovo kopičenje terminov v povezavi s posameznimi umetniki iz citata opisuje nekaj, kar je mogoče neposredno razbrati iz *zaznavne površine* empiričnih umetnostnih del, njihovega vtisa ali učinkovanja, vendar ne na način indeksalnega vpisovanja/vtiskovanja umetnikove posebnosti v umetnostni materiji. Bolj se bliža identifikaciji tega, v čemer je posamezni umetnik posebej izurjen, temu ustrezno pa določi njegove kompetenc, domene, celo tržne niše, na podlagi katerih se lahko potencialni naročnik umetnostnega dela nadeja, da bo za izvedbo izbral namenu in potrebam pertinentno. Opisovanje na način kopičenja terminov hkrati nima nikakršne zveze s poskusom, da bi v opredelitvi in nato na primer v sami metodi jezikovnega posredovanja zajeli nekaj, kar je mogoče locirati v danem v izkustvu in onstran njega: specifičnost umetnosti nasploh (ne pa lastnosti umetnostnega dela, umetnostnega medija, žanra ali veščine nekega umetnika). V primeru kopičenja terminov, ki bi poskušalo s pomočjo jezikovnih sredstev ustrezno posredovati specifikke umetnosti, bi se vsaj do neke mere namreč že gibali v bližini poetike, kakor jo leta 1735 utemelji Alexander Gottlieb Baumgarten, kjer je potencialno neskončno kopičenje nastopalo kot edina ustrezna oblika jezikovnega zajetja/posredovanja specifik čutne govorice ali, bolj splošno, posamičnega, kamor je mogoče umestiti tudi umetnosti oziroma predvsem pesništvo.

Že vsaj od obdobja italijanskega *quattrocenta* torej načeloma obstajajo osnovne komponente zgodovinenja umetnosti, kakor se bolj določno formirajo od druge polovice 19. stoletja ob znanstveni formalizaciji umetnostne zgodovine: na podlagi krajevnih, časovnih in/ali kolektivnoidentitetnih zamejitev identificiran karakter umetnosti, izhajajoč iz analogije iz naravnega sveta identificirana mesta dosege popolnosti ali vrhunca, ravno tako pa osnovni oris transformacij, ki so vodile v nazadovanje ali propad, skratka oris bolj dolgoročnih razvojnih procesov. Četudi umetnostnozgodovinske razprave od Vasarijevih življenjepisov umetnikov in še do 18. stoletja v veliki meri vztrajajo pri ciklični koncepciji časa, pri čemer je med drugim prav v 18. stoletju vzporedno z vzpostavljanjem klasičnega<sup>5</sup> oziroma

---

<sup>4</sup> Ibid., 143.

<sup>5</sup> Termin »klasično« v tem obdobju v veliki meri nastopa kot sinonim za »antično« oziroma »posnemanje antičnih vzorov«, hkrati pa predstavlja izhodišče za klasicizem na prelomu iz 18. v 19. stoletje, ki – splošno

klasicističnega kontrapunkta romantiki na delu »inverzna« logika vrednotenja,<sup>6</sup> pa je šele v primeru *Zgodovine umetnosti starega veka* iz leta 1764 Johanna Joachima Winckelmanna mogoče identificirati eno od specifik povezave umetnosti in zgodovine, ki bo postala splošno uveljavljena tekom 19. stoletja: nastop umetnosti v edninski obliki z »zgodovino kot njenim krajem in ljudstvom kot njeno temo«.<sup>7</sup>

Šele na točki nastopa umetnosti v edninski obliki se prvič pojavi tudi ideja o *umetnosti imanentni* zgodovini, kjer sta tako umetnost kot zgodovina hkrati in samostojno opredeljeni kot obliki kolektivnega življenja, od koder bodo med drugim črpale tudi ideje umetnostne eshatologije v začetku 20. stoletja. Specifike zgodovinjstva umetnosti od modernosti naprej in umetnostnozgodovinske vednosti od druge polovice 19. stoletja, ki jo je mogoče umestiti med humanistične znanosti, je tako mogoče rekonstruirati na podlagi bolj splošnih sprememb v dispoziciji vednosti, ki vzpostavi človeka kot ključno referenčno mesto vednosti, hkrati pa kot tisto, kar omogoča sleherno spoznanje o njem samem. Umetnosti so seveda že od antike opredeljene kot človeške dejavnosti s specifičnimi lastnostmi, ki imajo ali naj bi imele neko mesto ter funkcijo v družbenem in političnem življenju skupnosti, vendar je mogoče to, kar bomo v nadaljevanju poimenovali »moderna antropologizacija umetnosti«, kontekstualizirati s specifično modernim prepletom umetnosti, vednosti in oblasti. Ker bomo v tem primeru želeli osvetliti splošno dispozicijo moderne umetnostnozgodovinske vednosti, je antropologizacijo umetnosti iz več razlogov mogoče misliti homologno nujni po antropološkem utemeljevanju objektov znanosti, ki operirajo z empiričnim, tesno povezano z novo problematiko razmerja med diferenciranim empiričnim in transcendentnim. Dejstvo, da človek začne v nekem zgodovinskem obdobju nastopati kot izhodišče vednosti, kot točka, okoli katere je ta organizirana, pa je v tem kontekstu mogoče povezati tudi s spremembami v utemeljevanju političnih, etičnih, ekonomskih procesov in reform, ki človeka na podoben način postavljajo kot temeljni vir, izhodišče in produktivno silo. Na novo razporejene humanistične znanosti v moderni dobi, kamor je mogoče umestiti tudi umetnostnozgodovinsko vednost in ki jih je potrebno diferencirati od kronološko predhodnih humanističnih študij, torej predstavljajo eno od izhodišč za rekonstrukcijo specifik povezave umetnosti in zgodovine od modernosti naprej, kjer bo umetnosti na eni

---

rečeno – za razliko od »amorfizma« romantike teži k posnemanju, doseganju ali celo preseganju (antičnih) harmoničnih oblikovnih modelov. Glej: Ibid., 141–154.

<sup>6</sup> Vrednostna merila, na podlagi katerih je mogoče presoјati umetnost modernih, je mogoče najti v delih preteklosti – predvsem antičnih vzorih –, napredek pa doseči preko posnemanja in morda celo preseganja Starih. Glej: Mattick 2013, 37.

<sup>7</sup> Rancière 2015, 10.

strani priskrbljen njen specifični kraj, »ljudstvo kot njena tema« in status dediščine (človeštva).

Izhodiščni prvi del doktorske disertacije vendarle ne bo osredotočen na zgodovino pojma umetnosti ali genezo zgodovinenja umetnosti niti na analizo formacije umetnostnozgodovinske discipline, četudi bo ta relativno v ospredju. V prvi fazi bo namreč poskušal preko orisa splošne dispozicije vednosti v moderni dobi izpostaviti natanko to povezavo (nastopa) pojma umetnosti na način kolektivne ednine in zgodovine kot njenim krajem in terenom, na katerega se okvirno od 19. stoletja dalje posredno ali neposredno opira poljubna vednost o umetnosti. Izhajajoč iz tega bo izhodiščni prvi del na eni strani poskušal v grobem načrtovati povezavo med formacijo statusa umetnosti, kakor začne nastopati od modernosti dalje, torej tudi kot bolj splošno sprejet »predmet vednosti«, vzpostavitve t. i. javne ekonomije umetnosti, kjer je umetnost splošno prepoznana kot vredna in koristna, kot oblika javne službe, in procesom poenotenja in avtonomizacije umetnostnega področja. Na tej podlagi in na podlagi konkretnih primerov pa bo izhodiščni del nato prešel še na osnovni oris splošne dispozicije umetnostnozgodovinske vednosti.

Ta začetni oris prepleta vednosti in vrednosti umetnosti, vednosti in oblasti, bo predstavljal izhodišče za nadaljnja umeščanja povezave umetnosti in zgodovine, zgodovinenja umetnosti in vednosti o umetnosti na osnovni epistemološkega terena tradicije zahodne vednosti o umetnosti, ki umetnost in estetsko prepleta z etičnim. Tematizacije zgodovinskih primerov vednosti o umetnosti v pričujočem poglavju, predvsem pa v nadaljevanju doktorske disertacije, bodo pri tem torej izhajale iz teze, da je premene v mišljenju umetnosti – v našem primeru okvirno od konca 18. stoletja dalje – mogoče misliti na *osnovnem terenu estetske vzgoje*, ki je tudi osnovni teren, na podlagi katerega umetnost stopa v zahodno tradicijo vednosti in oblasti (mišljenja, praktičnega delovanja, politike). Ker se bomo v veliki meri (predvsem v drugem in v začetku tretjega poglavja) omejili na formativni kontekst moderne koncepcije umetnosti, jih je mogoče umestiti v okvir razsvetljenskega racionalističnega in humanističnega projekta, kjer se sinteza z estetskim in z umetnostmi uveljavljeno povezovanega lepega in dobrega raziskuje na terenu različnih pristopov sprave dualizma narave in svobode (oz. človeške težnje po njej), najbolj neposredno artikulirane v Kantovem kritičnem projektu pomiritve narave in svobode v človeku. Zgodovinske premene na osnovnem epistemološkem terenu estetske vzgoje pri tem, kot bomo poskušali pokazati, ne predstavljajo radikalne redefinicije tega splošnega terena, ampak izhajajo predvsem iz različnih koncepcij, kako naj bi se estetska vzgoja preko umetnosti in upravljanja estetskega

manifestirala, pri čemer jih je vsaj do določene mere mogoče vezati na epistemološke razlike in z njmi povezanimi družbeno-ekonomskimi okoliščinami, ki priskrbijo še vidik »v imenu koga/česa«.

Kljub heterogenosti osnovnega terena estetske vzgoje od formativnega obdobja moderne koncepcije umetnosti dalje, raznolike konceptualizacije, kot bomo pokazali, vendarle družijo osredinjenost na umetnost/umetnostno delo/delo, kakor se manifestira v umetnosti. Pri tem je umetnost percipirana kot univerzalna človeška dejavnost, ki bodisi predstavlja izhodišče, na podlagi katerega je mogoče izpeljevati zaključke o človeški naravi, življenju, življenjskih oblikah ter skupnosti, bodisi nastopa kot sredstvo, s katerim je mogoče na podlagi teh analiz zasnovati strategije discipliniranja/kultiviranja ali emancipiranja/revolucioniranja človeške narave, življenja, življenjskih oblik in skupnosti, kot ideal, na podlagi katerega je te mogoče zasnovati, ali celo kot prizorišče, na podlagi katerega je te mogoče tudi udejanjiti. Specifično moderna koncepcija estetske vzgoje pri tem izhaja natanko iz pogojev možnosti formacije znanosti o človeku kot sklopu vednosti (človek kot izhodišče in meja vednosti) in oblasti (biopolitična in disciplinska oblast, katere referenčna točka in objekt sta človek in (biološko) življenje oziroma njuno upravljanje). Temu ustrezno je estetsko vzgojo od modernosti naprej mogoče misliti tudi v tesni navezavi s pomikom od narave k človeku kot primarnemu viru vrednosti, kakor ju je v svojih arheoloških in genealoških raziskavah med drugim analiziral Michel Foucault, na podlagi česar se razpre problematika oblik upravljanja z življenjem (kultiviranje življenjskih oblik človeške živali) oziroma (re)produkcije zaželenih, normativnih življenjskih oblik, hkrati pa sredstev eliminacije (nevarnosti) različnih motenj v delovanju, neproduktivnosti, inertnosti človeških teles in duševnih življenj.

## **2.1 Splošna dispozicija vednosti v moderni dobi**

V procesu umeščanja vednosti o umetnosti in specifično umetnostnozgodovinske vednosti v okvir splošne dispozicije moderne vednosti, se bomo v veliki meri opirali na konfiguracijo epistemološkega polja zahodne moderne *episteme (épistémè)*, kakor ga predvsem v knjigi *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti* (1966) rekonstruira Michel Foucault. Foucaulta v primeru episteme zanima *najširša konstelacija vednosti v neki dobi*, pri čemer ta primarno ne označuje nabora vsebin, idej ali tem, ki krožijo med vedami in disciplinami

v neki dobi. Episteme ne označuje znanstvenih ali metodoloških postopkov, preko katerih posamezniki prihajajo do spoznanj na posameznih področjih, torej bodisi bolj ali manj intencionalno formiranih bodisi priučenih in usmerjenih načinov dostopanja do reči, predmetov, objektov na podlagi prepleta trenutnega vedenja, verovanja, uveljavljenih predpostavk itn. na ožjem področju vednosti in znanosti. Episteme prav tako ni splošno mnenje ali verjetje (*doxa*), saj označuje pravila regulacije izjavljanja, torej pravila, ki ne obstajajo zunaj izrečenega, ampak delujejo in so hkrati producirana ravno skozi izrečeno, na način, da samo izrečeno oziroma diskurz sam sebi določa to, kar je sploh mogoče izreči. Episteme je skratka mogoče misliti kot epistemološko nezavedno, zgodovinski *a priori*, ki šele formira temelj znanja, izrekanje, načine izrekanja in to, kaj in kako je sploh mogoče izreči v neki epohi. Zvezan je torej z načini primerjanja, izolacije, analiziranja, prilagoditve in uvrstitve reči, s specifičnim vnaprej vzpostavljenim »tihim redom«, ki vlada med rečmi, skratka tudi z načinom, kako pogled dostopa, meri, razporeja množice (empiričnih) reči, da se med njimi sploh lahko prikažejo podobnosti in razlike, pragoi le-teh, variacije.<sup>8</sup> Ta tihi red, kot v predgovoru knjige *Besede in reči* izpostavi Foucault, deluje kot pozitivna osnova, na podlagi katere se šele vzpostavijo splošne teorije o ureditvi reči in njihove interpretacije, torej načeloma predhaja besedam, gestam in zaznavam, ki naj bi ga bile zmožne ustrezno izraziti.

Iz posamezne episteme izhajajoča pravila regulacije izrekanja za Foucaulta niso niti transcendentalnega, od izkustva povsem neodvisnega izvora (četudi se nanašajo na pogoje možnosti vednosti in izkustva)<sup>9</sup> niti ne najdejo svojega tvorca v posamezni zavesti ali prepletu le-teh (kolektivna zavest ali nezavedno oziroma zgodovina mišljenja), ampak imajo svojo imanentno ureditev. Nanašajo se na priznano, dovoljeno modalnost reda, ki na primer ureja področje govorice (zveza in reprezentativna vrednost besed), načine opazovanja in razvrščanja naravnih bitij, načinov in zakonom menjave, na podlagi česar oblikuje »pozitivno osnovo spoznanj, zajetih v slovnici, filologiji, naravni zgodovini in biologiji, v

---

<sup>8</sup> Foucault 2010a, 10.

<sup>9</sup> Na tem mestu se ne bomo natančneje osredotočili na sam pojem transcendentalnega oziroma na to, na kakšen način je ali ni za Foucaulta diskurz transcendentalen, predvsem pa, kako je ta označevalec razumljen. Vendarle lahko izpostavimo, da Foucaulta zanimajo, pogojno rečeno, zgodovinsko-transcendentalni vidiki diskurza (pri čemer pa »vir« zgodovinsko-transcendentalnosti diskurza ni subjektivnost), hkrati pa je potrebno transcendentalnemu, transcendentalni označitvi sami zastaviti vprašanje izvora. Glej na primer: Foucault 2001, 213–227.

preučevanju bogastev in v politični ekonomiji.«<sup>10</sup> Arheološka analiza<sup>11</sup> v knjigi *Besede in reči* je tako na sledi epistemološkemu polju – *epistemi*, ki šele omogoča vsakršno epistemologijo in katere ne karakterizira zgodovinski razvoj določenih spoznanj v smeri njihove vse večje racionalnosti, ampak gre za »zgodovino njihovih pogojev možnosti [torej tega, kar sploh omogoča, da nekaj nastopi kot spoznanje]: v tej zgodbi morajo potemtakem v prostoru vednosti priti do izraza konfiguracije, iz katerih so nastale različne oblike empiričnega spoznanja.«<sup>12</sup>

Kot Foucault nadaljuje v predgovoru knjige, se v zahodni *episteme* na podlagi arheološke analize kažeta dve veliki diskontinuiteti: tista, s katero se nekje na sredini 17. stoletja prične klasična doba, in tista na koncu 18. oziroma začetku 19. stoletja, s katero se vzpostavi modernost. Za specifično moderno *episteme* oziroma specifično moderni red, na podlagi katerega se razmišlja in zaznava, je pri tem značilno, da se z njima odpre transcendentalno polje – s Kantom kot osnovno figuro tega odprtja, ki raziskuje natanko od empiričnega, tj. izkustvenega neodvisne, izkustvu predhodne pogoje možnosti spoznanja. V razmerju do empirije pa v modernosti nastopijo tri »kvazitranscendentalnosti«, od katerih je vsaka podvržena svojim lastnim zakonom, ki so primarno odtegnjeni človeški zavesti, četudi so ti procesi hkrati tisti, znotraj katerih je človek kot bitje producirán: Življenje, Delo in Govorica.<sup>13</sup> Tem trem kvazitranscendentalnostim ustrezajo tri nove znanosti: biologija (objektivno spoznanje živih bitij), ekonomija (objektivno spoznanje zakonov proizvodnje) in lingvistika (objektivno spoznanje zakonov govornice). Nov red, ki se vzpostavi (tudi) na podlagi odprtja transcendentalnega polja, vzpostavi specifične fokuse vprašanj, ki jim je na sledi vednost: gre »za vprašanje velikih skritih sil, ki se razvijajo iz svojega prvotnega in

---

<sup>10</sup> Foucault 2010a, 13. V tej navezavi velja izpostaviti, da Foucault v predgovoru izpostavi našeta področja, ker se v knjigi v glavnem omejuje na empirične in humanistične znanosti.

<sup>11</sup> Foucault specifične arheološke analize/deskripcije opredeli predvsem v nasprotju do zgodovine idej. Arheološka deskripcija tako v nekem smislu predpostavlja obstoj zgodovine idej, vendar je hkrati »natanko opuščanje zgodovine idej, sistematično zavračanje njenih postulatov in njenih postopkov, poskus, da se zgradi neko povsem drugo zgodovino od tistega, kar so povedali ljudje.« (Foucault 2001, 149) Predmet arheologije skratka niso mišljenje, predstave, podobe, ki se skrivajo v diskurzih, ampak diskurzi sami »kot prakse, ki se pokoravajo pravilom«, (Ibid., 149.) saj gre v končni fazi za poskus, da bi se iz diskurza odstranile antropološke reference in njihove implikacije, temu ustrezno pa tudi vprašanja, kot so: kdo formulira diskurz, kako ga prečijo predstave, na koga se naslavlja itn. Diskurz sam pri tem ne nastopa kot dokument, kot znak za nekaj drugega, kjer bi se za manifestativnim diskurzom iskalo nek drug, domnevno bolj temeljni diskurz, ampak kot spomenik, v njegovi lastni razsežnosti. Kot bo jasno v nadaljevanju, bomo v doktorski disertaciji zgolj črpali iz arheološke analize/deskripcije, pri čemer bi bilo mogoče naš pristop bolj ustrezno umestiti v zgodovino idej (o umetnosti) z referenčno točko v obliki estetske vzgoje.

<sup>12</sup> Foucault 2010a, 13.

<sup>13</sup> Ibid., 307.



nedostopnega jedra, za izvor, za vzročnost in za zgodovino.«<sup>14</sup> V jedro reči tako prodre zgodovinskost, ki je hkrati tudi podlaga njihove izolacije, koherence in diferenciacije, je, kot bomo videli v nadaljevanju, nekakšno mesto ali teren preučevanja reči, pri čemer je rečem predpisan red, načelo koherentnosti, ki ga implicira časovna kontinuiteta.

Kljub tej novi ločenosti, vasezaprtosti preučevanih reči v okviru moderne *episteme*, ki ga implicirajo teren zgodovine oziroma urejevalnega načina v obliki časovne kontinuitete, odprtje transcendentalnega polja (tj. od izkustva neodvisnih pogojev možnosti izkustva in vednosti) in nastop kvazitranscendentalnosti, nastopi tudi nek nov vezni člen med slednjimi: nova zgodovinska figura na področju vednosti – Človek.<sup>15</sup> Figura človeka je sedaj tista, ki v svoji podvojitvi, v kateri zavzema hkrati pozicijo objekta vednosti in subjekta spoznanja, zagotavlja *konsistenco* epistemološkemu polju moderne vednosti. Človek kot proizvod njemu neznanih sil in obenem »načelo in sredstvo vsake proizvodnje«<sup>16</sup> se pojavi kot bistveno končen, kar nastopi kot pogoj možnosti pozitivnosti moderne vednosti, ki izhaja iz v izkustvu danega. Človek skratka lahko dostopa do spoznanja objektivnih in spoznavajočemu neposredno netransparentnih pravil preko »posredništva« »drobca dvoumnega prostora, ki se v svoji lastni in neogibni prostorski povezuje s prostorom reči«<sup>17</sup> njegovega lastnega končnega telesa. Končnost torej tukaj ni nekakšno bistvo pozitivnosti, ampak bolj podlaga za njen nastop: konfiguracija vednosti spoznavajočemu subjektu torej daje na voljo spoznanje njega samega, a le posredno in na podlagi njegove temeljne končnosti: »Odtod neskončna igra, ki ima dvojno referenco: če je človekova vednost končna, je tako zato, ker je brez možnosti osvoboditve ujeta v pozitivne vsebine govornice, dela in življenja; in obratno, če so življenje, delo in govornica dani v svoji pozitivnosti, je tako zato, ker so oblike spoznanja končne.«<sup>18</sup> Na tej podlagi se hkrati razpre osnovna dispozicija moderne vednosti, ki je organizirana okoli tega, da se temeljno ponovi v pozitivnem, torej da je temeljno odkrito ravno na bazi tistega, kar je dano najbolj

---

<sup>14</sup> Ibid., 309.

<sup>15</sup> Pojav Človeka kot figure ne pomeni, da prej, v *klasični episteme*, ideja »človek« ni obstajala, pomeni pa to, da ta ideja ni imela razsežnosti univerzalnega, ampak da so obstajali konkretni ljudje, ljudstva ali rase, ne pa človek ali človeštvo nasploh.

<sup>16</sup> Ibid., 381.

<sup>17</sup> Ibid., 382.

<sup>18</sup> Ibid., 385.

neposredno v empiriji oziroma v vsakdanjem izkustvu živečega, govorečega in delujočega človeka.<sup>19</sup>

Diferenciacija področij človekovega delovanja in vzpostavitev »novih« področij vednosti v moderni dobi je za Foucaulta torej v temelju zvezana z zgodovino: zgodovina naj bi bila namreč »rojstno mesto empiričnosti, tj. prostor /.../, v katerem ta empiričnost prejme svojo lastno bit.«<sup>20</sup> Zgodovina tukaj ni toliko nekakšna zbirka zaporedij, dogodkov ipd., ampak »temeljni način biti empiričnosti, /.../ tisto, kar jih potrdi, postavi, razporedi in razdeli v prostoru vednosti za morebitna spoznanja in za možne znanosti.«<sup>21</sup> Vzpostavitev zgodovine se pri tem opre na koncepcijo o nekakšnih spreminjajočih se »notranjih mehanizmih«, »notranjih logikah« osnovnih procesov, znotraj katerih je človek producirán, oziroma predmetov novovzpostavljenih področij vednosti. Zgodovina v kombinaciji s temi notranjimi mehanizmi posameznih predmetov vednosti predstavlja vzpostavitev globine. Če se v tej navezavi osredotočimo predvsem na področje jezika, ker je najbližje področju umetnosti oziroma področju upodabljaljajočih praks, gre na prelomu iz klasične v moderno *episteme* recimo za premik od predstavniških funkcij besede k temu, da posamezna beseda lahko nekaj pomeni samo, v kolikor pripada neki slovnični celoti, *sistemu*.<sup>22</sup> Gre skratka za nekakšno odrezanje govornice od tistega, kar naj bi predstavljala: »[G]ovornica se obrne k sebi, dobi svojo lastno globino, razvije zgodovino, zakone in objektivnost, ki pripada le njej, postane eden od mnogih objektov spoznanja, pripade ji lastna bit.«<sup>23</sup> Podobna operacija na primer nastopi tudi v primeru modernega zgodovinopisja, za katerega naj bi bil po Reinhartu Kosellecku ključen nastop zgodovine kot kolektivne ednine. Šele na tej podlagi je namreč mogoča vzpostavitev metodologije, ki bazira na preusmeritvi pozornosti od sosledja dogodkov na odkrivanje (dolgoročnih) struktur in procesov, pri čemer naj bi »zgodovina nasploh« »transcendirala« vse posamezne zgodovine.<sup>24</sup>

Foucault moderno *episteme* sicer misli kot prostor, ki sega v tri dimenzije: v eno naj bi se umeščale matematične in fizikalne znanosti, v drugo znanosti o govornici, proizvodnji in distribuciji bogastev, tretja dimenzija pa naj bi pripadla filozofski refleksiji, ki naj bi

---

<sup>19</sup> To seveda ne pomeni, da se različni moderni znanstveni diskurzi nujno referirajo na človeka, temveč da je osnovna epistemološka – oziroma boljše – arheološka dispozicija teh diskurzov nujno organizirana okoli te figure.

<sup>20</sup> Ibid., 269.

<sup>21</sup> Ibid., 269.

<sup>22</sup> Ibid., 343.

<sup>23</sup> Ibid., 360–361.

<sup>24</sup> Glej: Koselleck 1999.

zarisovala skupno ravnino s prejšnjo. V vmesni prostor, prostornino te triade naj bi se umeščale tudi moderne humanistične znanosti, ki jih je potrebno diferencirati od kronološko predhodnih humanističnih študij. Moderne humanistične znanosti so skratka tiste, ki se umestijo na to novo epistemološko področje, vendar nekam vmes med epistemološko precej bolj trdno trojico naštetih empiričnih znanosti, od katerih si sposojajo modele in metode, ne da bi uspele jasno definirati tako svoj predmet kot svojo metodo, temveč ostajajo na trhljih tleh, na katerih se v zadnji instanci morajo opreti na figuro človeka.<sup>25</sup> Arheologija vednosti oziroma, bolj specifično, humanističnih znanosti, na podlagi katere je mogoče rekonstruirati splošno dispozicijo vednosti, se torej ne nanaša na specifikke in »notranje strukture« zgodovinsko vzpostavljenih področij in disciplin vednosti. Kljub temu da je njen predmet diskurz v svoji imanentnosti in brez antropoloških referenc, se hkrati nanaša na specifičnost organizacije vednosti in oblasti, temu ustrezno pa je tesno povezana z ekonomskimi in družbenimi procesi, institucijami, vladnostnimi tehnikami (discipliniranje vedenja, oblikovanje okusa, norm itn.).

Arheološka analiza in oris splošne dispozicije vednosti v neki dobi torej zavrne predpostavko, da so posamezna, v neki zgodovinski fazi poenotena področja vednosti in disciplin stranski produkti avtonomnega razvoja tega področja in vzpostavitve njihovega lastnega objekta kot nekakšnega načela njihovega poenotenja. Hkrati pa gre za zavrnitev predpostavke, da se institucije, ekonomski in družbeni procesi, tehnike itn. nasilno, predvsem pa *enostransko* vpisujejo in oblikujejo pogoje načinov izrekanja oziroma enostransko določajo to, kar je z nekega mesta in v nekem zgodovinskem obdobju sploh mogoče izreči. Tako v primeru koncepcije o avtonomnem razvoju posamezne vednosti kot koncepcije, da se posamezno področje vednosti vzpostavi na podlagi lastnega objekta: gre namreč za specifičen zgodovinski pristop mišljenja, katerega širšo razširitev je mogoče locirati natanko v 19. stoletje.<sup>26</sup> Pri tem je mogoče ta pristop mišljenja povezati s formacijo oziroma avtonomizacijo številnih novih področij vednosti oziroma (znanstvenih) disciplin vzporedno s procesom, ki ga Foucault poimenuje discipliniranje vednosti v povezavi z disciplinarno oblastjo, avtonomizacijo ekonomije in politike ter družbenih področij/sfer (vključno s področji znanosti, kulture, umetnosti), vzporedno s prevlado kapitalističnega načina produkcije in delitve dela.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Foucault 2010a, 420–421.

<sup>26</sup> Glej: Foucault 2001, 5–22.

<sup>27</sup> Disciplinarna oblast se nanaša na sklop oblastnih mehanizmov, ki ne bazirajo na razmerju suverenosti in se neposredno ne nanašajo na zemljo ali delovna in delujoča telesa, so pa posredno vezane na formacijo modernih

V primeru rekonstrukcije splošne dispozicije vednosti kot temelja za rekonstrukcijo specifične vednosti o umetnosti torej ne gre toliko za osredotočanje na to, kaj je bilo v nekem zgodovinskem kontekstu (kronološko) najprej izrečeno (primer Winckelmannove kronološko prve rabe pojma »umetnosti nasploh«), ampak za rekonstrukcijo reda, ki izrekanje šele omogoča, za organizacijsko načelo inteligibilnega, za preplet vidnosti, vednosti in vrednotenja. Obstoj umetnosti v modernem pomenu besede je namreč, kot to izpostavi tudi Jacques Rancière, tesno povezan s pogledom in dispozitivom opazovanja ter mislijo, ki umetnost identificira, s prepletom načinov izkustva, čutne prezentacije in izjavljanja o predmetih, na katere se izjave nanašajo. V nadaljevanju se bomo tako v prvi fazi nekoliko dotaknili natanko osnovnih črt omenjenega prepleta vidnosti, vednosti in vrednotenja, in sicer najprej na podlagi sopostavitve sistema vrednotenja umetnosti iz 15. stoletja in obdobja preloma iz 18. v 19. stoletje. V tem primeru bo torej šlo zgolj za skicozno zastavitev prepleta, ki nam bo omogočila, da zraven ožjih premikov na področju vednosti neprestano nakazujemo tudi političnoekonomski vidik produkcije vednosti, kar bo predstavljalo pomembno referenčno točko v nadaljevanju doktorske disertacije. Na tej podlagi se bomo v pričujočem poglavju dodatno dotaknili še orisa sprememb v organizacijskem principu empiričnosti od modernosti naprej, nato pa bomo preko konkretnih primerov konsekvence slednjega rekonstruirali tudi na konkretnem primeru diskurza o umetnosti.

### 2.1.1 Status (ne)vidnega: vrednost

Foucault spremembe organizacijskega principa empiričnosti in vednosti oziroma diskontinuiteto iz klasične taksonomične organizacije v moderno »razvojno-sistemska« med drugim rekonstruira na podlagi sprememb statusa *zaznavnih lastnosti* objektov empiričnih

---

(meščanskih) držav, državnih administrativnih aparatov in zametkov kulturnih politik, med katere je mogoče umestiti tako zadeve izobraževanja kot regulacije produkcije in distribucije umetnosti. Disciplinarna oblast, ki se izvaja preko »disciplin«, kamor je seveda mogoče umestiti tudi formirane in formirajoče se znanstvene discipline, pri tem deluje kot oblastni mehanizem predvsem preko produkcije (družbenih) norm oziroma (družbene) normalizacije, medtem ko se discipliniranje vednosti, ki vključuje med-znanstvene diferenciacije, (samo)definiranja in določitve meja v 18. in 19. stoletju (v obdobju, ko je predvsem zaradi ekonomskih okoliščin vednosti »zrasla cena«), odvija preko sklopa državnih intervencij, ki segajo od eliminacije »neuporabnih vednosti«, medsebojne normalizacije in usklajevanja, hierarhične klasifikacije in (piramidalne) centralizacije v okvirih nekakšne globalne discipline, imenovane znanost. Ključno vlogo v tem procesu odigra seveda moderna univerza, ki se vzpostavi od konca 18. in v začetku 19. stoletja, pri čemer za selekcijo in centralizacijo vednosti posredno ali neposredno uporabi prav državne aparate. O tem glej: Foucault 2015a, 195–199.

znanosti. Zaznavne lastnosti predmetov namreč na neki točki postanejo zgolj povrhnjica, za katero se skriva globina, ki je pojmovana bodisi kot stranski produkt predvsem zgodovinskih sprememb predmetov bodisi kot povrhnjica, od katere je mogoče prodreti do netransparentnih »globinskih procesov«, ki so pogledu nedostopni. »Izum« te (vertikalne) globine tako poteka vzporedno s temeljno reformulacijo vprašanj vednosti: fokus se prestavi na tematizacijo skritih procesov, ki določajo zaznavno površino. Reformulacijo vprašanj vednosti Foucault najbolj določno oriše na primeru osrednjih empiričnih znanosti: v primeru politične ekonomije ekonomska vrednost ni več določena s predstavnostjo blag in menjavo, ampak z delom, na podlagi česar je na primer mogoče diferencirati različne tipe proizvodnje in identificirati njihove deloma specifične logike. Osrednji objekt biologije – organ – preneha biti obravnavan v svoji neodvisnosti, ampak je določen z nezaznavno funkcijo, na podlagi katere se posamezni organi povezujejo v organizem. Od funkcije kot abstraktne kategorije, ki osrednji objekt biologije zaplete v mrežo relacij, pa je od tod mogoče preiti tudi na hierarhiziranje konkretnih, partikularnih funkcij glede na to relacijsko-sistemske organizirano nad-enoto organizma ali pač – izhajajoč iz predpostavke (funkcionalne) smotrnosti organizma – primerjati različne organizme. Na področju obravnave govornice pa naj bi bil, kot že rečeno, ključen prelom besede in predstave oziroma prelom s koncepcijo govornice kot sistema predstav, pri čemer beseda zdaj dobi pomen, v kolikor je najprej del neke večje slovnične celote, ki je v razmerju do nje osnovna in določujoča in na podlagi katere jezik določa in zagotavlja lastno povezanost, enotnost. Na tej podlagi je nato mogoče diferencirati tudi deloma specifična, avtonomna načela enotnosti jezika, notranje ureditve posameznega jezika in pomena (govora), na podlagi abstraktne kategorije jezika nasploh pa na primer vzpostaviti komparativistično metodologijo primerjave konkretnih posamičnih jezikov.<sup>28</sup>

Če se na tej podlagi prestavimo na širše polje diskurza o umetnosti ter poskušamo okvirno zarisati spremembe, ki jih je mogoče misliti kot pogoje možnosti za vzpostavitev moderne koncepcije umetnosti, ki med drugim temelji na ideji, da empirično umetnostno delo predstavlja izhodišče za rekonstrukcijo duhovne komponente umetnostnega dela izza neposredno zaznavnega, je mogoče zametke novega statusa (ne)vidnega načeloma identificirati že v 15. stoletju. Že v primeru umetnostnozbirateljske prakse 15. stoletja je namreč mogoče v okvirih specifične skupine njenih odjemalcev – humanistov – beležiti transformacijo statusa (antičnih) antikvitet v smeri tega, kar Krzysztof Pomian poimenuje

---

<sup>28</sup> Foucault 2010a, 307–367.

»nov odnos do nevidnega«. <sup>29</sup> Kljub temu je prevladujoči fokus t. i. kultivirane publike umetnosti, podobno kot pri Landinu v citatu iz začetka poglavja, vendarle osredotočen na umetnikovo večščino, torej relativno zaznavno kategorijo, ki naj bi se na določen zaznavni način pozunanjala v materialnosti umetnostnega dela. Obdobje druge polovice 15. stoletja je, kot na primeru slikarstva izpostavi Michael Baxandall, celo tisto, kjer je mogoče beležiti ta premik k večščini tudi iz pravnih dogovorov med umetniki in naročniki, ki se tičejo določitve ekonomske vrednosti umetnostnih del. Če je bila ta pred tem v veliki meri vnaprej (pogodbeno) določena in fiksna – določena na podlagi seštevka ekonomske vrednosti uporabljenih najdragocenejših pigmentov ter umetnikovega dela –, je na neki točki iz pravnih dogovorov mogoče razbrati, da mesto uporabljenih najdragocenejših pigmentov začne zamenjevati natanko umetnikova večščina, ki bo tudi eden od temeljev vzpostavljanja razlik v vrednotenju (bolj izurjen umetnik naj prejme večje plačilo).

Zvezanost (ne izključno ekonomske) vrednosti, statusa dragocenosti in neposredne materialnosti umetnostnega dela pred tem premikom k večščini je v tej navezavi do neke mere mogoče misliti homologno načinu, kako v obdobju zgodnje renesanse nastopa in funkcionira *kovinski denar*: njegova zmožnost merjenja bogastva je bila tesno zvezana s tem, da je ta sam po sebi, v lastni materialnosti (lahko prepoznan kot) neko bogastvo. Ali kot to formulira Foucault: kovina je lahko nastopala »kot znak, ki meri bogastva, samo če je bila sama neko bogastvo. Če je mogla označevati, je bila dejansko znamenje.« <sup>30</sup> Pomik temelja vrednosti umetnostnega dela (ki tudi samo po sebi nastopa kot dragocenost in luksuz) od uporabljenih dragocenih materialov proti »dragocenosti večščine« je med drugim mogoče kontekstualizirati s krepitvijo humanizma in krščanskega asketizma, ki sta rezultirala v pojav bolj splošne »zadržanosti«. Kot poudari Baxandall, v 15. stoletju praksa lociranja vrednosti umetniškega dela v večščino (v pravnih dogovorih) še ni bila vsesplošno razširjena, vendar je kljub temu evidentno, da naročniki proti koncu 15. stoletja postopoma postajajo v vse večji meri kupci v umetnostno delo-objekt vtisnjene umetnikove posebne izurjenosti. Slednje je mogoče misliti kot enega od pogojev možnosti, da bo vrednost umetnostnega dela (kot tudi dela umetnika) postopoma postajala v vedno manjši meri *vnaprej* (pogodbeno) določena oziroma sploh določljiva, fiksna in splošno zaznavna. Namesto tega pa v vedno večji meri *diskutabilna*, torej tudi »jezikovno posredovana«, potencialni predmet spekulacij in v vedno

---

<sup>29</sup> Pomian 1990, 35–36.

<sup>30</sup> Foucault 2010a, 212. Kot izpostavljeno, homologija drži zgolj za primer kovinskega denarja, v obdobju renesanse v končni fazi kovinski denar vzporedno z razvojem bančništva začne nadomeščati papirnati denar, ki seveda bazira na radikalno drugačni označevalni logiki.

večji meri dostopna predvsem ustrezno izurjenim gledalcem/bralcem. Na podlagi preusmeritve fokusa k umetnikovi veščini, ki bi ga bilo mogoče zvezati tudi s pojavom novega *individualnega* subjekta vednosti v okviru humanističnih *študij* od 15. stoletja dalje, lahko torej v grobem lociramo začetek prepletanja (produkcije) vednosti o umetnosti in njene vrednosti, ki je vsaj do neke mere, kot bomo pokazali v nadaljevanju, vezana natanko na vidik ne– oziroma pogojno zaznavnega ter bolj splošne spremembe statusa umetnosti in umetnika (pomik od umetnika kot obrtnika k umetniku kot intelektualcu, umetniku kot javnemu uslužbencu, umetnosti kot obliki javne službe itn.).

Četudi torej v poznem 15. stoletju in vsaj v pravnih dogovorih tudi večšina nastopa kot nekaj, kar je mogoče meriti oziroma ekonomsko ovrednotiti na zelo podoben način kot pred tem uporabljene najdragocenejše pigmente (na primer, kolikšen delež je prispeval mojster in kolikšen njegovi učenci, kar je mogoče ‚meriti‘ bodisi v delovnem času ali količini naslikanega), ta vendarle ni več nekaj relativno *splošno prepoznavnega*. Vrednost je sicer tudi v primeru umetnikove veščine še vedno locirana v zaznavni materialni površini umetnostnega dela, vendar bi lahko govorili o spremembah, ki bodo v vedno večji meri zahtevala disciplinirano oko, prepoznavanje in jezikovno posredovanje kultiviranih izvedencev (formiranje terminologije, vrednostnih kriterijev, klasifikacijskih načel, tehnik opazovanja itn.).<sup>31</sup> Lahko bi rekli, da je umetnostno delo, do neke mere podobno kot denar v svoji funkciji merjenja vrednosti, v zgodnjem 15. stoletju torej, vsaj najbolj splošno razširjeno, nastopalo kot dragocenost oziroma luksuzno blago, če je bilo samo po sebi, v lastni materialnosti splošno razberljivo dragoceno (količina uporabljenih najdragocenejših pigmentov v primeru umetnosti ali masa plemenite kovine v primeru denarja) in redko (redkost/pogostost na – pogojno rečeno – umetniškem (proto)trgu, (ne)širša javna dostopnost v primeru umetnosti ali pogostost in redkost denarja v obtoku). Grobo rečeno je torej v tej fazi blagovna menjava med naročnikom in umetnikom funkcionirala tako, da je prvi za svoj denar dobil ekvivalent, drugi pa v celoti povrnjene materialne stroške svojega dela, pri čemer v tej menjavi v strogem smislu in vsaj na mikroravni ni bilo in ni moralo biti v igri nikakršnega presežka, ravno zato pa nakup tudi ni mogel funkcionirati kot investicija.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Baxandall 1996, 131–181.

<sup>32</sup> Seveda je italijanski *quattrocento* splošno sprejeto tudi obdobje (zasebne) mecenske in donatorske podpore umetnosti in kulture, iz česar bi bilo mogoče povleči sklep, da vsaj za določeno ozko skupino bogatih zasebnikov umetnost in kultura že nastopata kot vredni sami po sebi, oziroma je mogoče reči, da se nakup dragocenosti povrne v obliki družbenega ugleda, prestiža ipd. Torej tega, kar Pierre Bourdieu poimenuje simbolni kapital. Vendar vsaj v primeru renesančnih protokapitalistov (trgovcev, bankirjev), ki so prišli do svojega bogastva na pol– ali nelegalne načine, tako Baxandall kot recimo bolj obsežno tudi Maja Breznik v knjigi *Kultura danajskih darov* prvo odločno zavračata, saj naj bi bilo mogoče neracionalno investicijo v

### 2.1.2 Status (ne)vidnega: vednost

V primeru vednosti o umetnosti bi lahko bolj splošni premik od zaznavne površine in materialnosti umetnostnih del k nezaznavnemu rekonstruirali na podlagi ene od splošno uveljavljenih definicij specifičnih lastnosti umetnosti, ki jih je sicer mogoče beležiti že od antike. Kot pokaže Władysław Tatarkiewicz v knjigi *Zgodovina šestih pojmov*, se nabor specifičnih lastnosti ne glede na to, ali se vežejo na človekovo sposobnost/veščino izdelovanja predmetov ali zbir teh predmetov, giblje predvsem okoli dveh osrednjih definicij. In sicer okoli definicije umetnosti kot posnemanja in umetnosti kot proizvodjanja lepega, ki vztrajata še do 18. stoletja, ko se jima pridružijo še nekatere dodatne – na primer umetnost kot ekspresija in umetnost kot zmožnost zbujanja estetskih doživljanj ali pretresov –,<sup>33</sup> ki jih je že mogoče misliti kot stranske produkte nastopa moderne splošne dispozicije vednosti. Če se za naš namen osredotočimo predvsem na pojem lepega, ki je za razliko od posnemanja nekoliko bolj spekulativne narave, kljub temu pa tvori neko obliko enotnega kriterija za presojanje kvalitete, je mogoče premik proti nezaznavnemu misliti na ozadju sporov glede njegovega lociranja med tako poimenovanim objektivizmom in subjektivizmom. Vse od antike je namreč kljub permanentni opoziciji »subjektivistov« prevladovala objektivna estetika, ki je lepo locirala v materialnost umetnostnega dela (njegovo zgradbo, harmonično razporejenost elementov ipd.) oziroma ga v bolj splošnem smislu opredeljevala kot *objektivno lastnost* (lepih) stvari ali načina delovanja (umetniškega, znanstvenega, moralnega itn.). Lepo je bila skratka lastnost bodisi lepih predmetov ali pač specifičnega načina proizvodjanja, na podlagi katere so se ti predmeti in načini proizvodnje razlikovali od drugih. Že v tem kontekstu je mogoče zaslediti tesen preplet estetike in etike, ki bo za nas relevanten v drugem poglavju doktorske disertacije, na primer pri Aristotelovem razumevanju lepega kot tistega, ki je hkrati prijetno in dobro,<sup>34</sup> do neke mere tudi v primerih postavljanja temelja lepega v korelacijo med predmetom in cilji, namembnostmi, ki naj bi jim služil. Kljub temu da je lepo tisto, kar tudi učinkuje ali deluje, pa je še vedno locirano v lastnostih stvari/predmetov, pri čemer ni nujno, da ima učinek kaj opraviti s sprejemnikovo/uporabnikovo imanentno zmožnostjo (investicijo pozornosti, estetsko

---

kulturo in umetnosti bolj ustrezno pojasniti predvsem kot obliko *prisilnega* »povračila družbi« oziroma t. i. ekonomije daru. Glej: Ibid., 13; Breznik 2009, 30–50.

<sup>33</sup> Tatarkiewicz 2000, 29–33.

<sup>34</sup> Ibid., 97.



občutljivostjo, zmožnostjo dešifriranja, zmožnostjo, da predmete uporablja v skladu z njihovimi namembnostmi ipd.), ampak učinkuje bolj ali manj neposredno. Hkrati dobrodejni ali praktični učinek lepega ni pojmovan kot njegov temelj, saj je ta pojmovan kot stranski produkt razmerja delov, njihove harmonije, zgradbe, temu ustrezno pa ga je na primer mogoče zajeti tudi z razumom in matematično vednostjo, ki ima dostop do reči na sebi.<sup>35</sup>

Za razliko od tega smo v 18. stoletju priča vsaj začasni prevladi subjektivne estetike, ki pozornost od stvari/predmetov preusmeri k psihološki podlagi estetskih pojavov, h (ko)relaciji med lepim predmetom in vidom ali okusom. Vzporedno s tem se pojmovanje lepega tudi pomika proti občutjih, ki jih stvari/predmeti sprožajo in katerih potemtakem ni mogoče zajeti z razumom, ampak s čuti (Tatarkiewicz to formulira kot »iracionalizacija lepega«),<sup>36</sup> se skratka preusmeri na delovanje na sprejemnika. Nasploh gre v primeru 18. stoletja za obdobje, ko je mogoče beležiti premik fokusa k psihološki podlagi estetskih pojavov (ne toliko ali izključno umetnostnih del), kjer je konkretno lepo stvar razmerja oziroma specifično človekovega (sodbenega) razmerja do predmeta, da je relativno, odvisno od vzgoje, izkušenj, spomina, navade, domišljije itn. Ideje o relativnosti in psihološki podlagi lepega so po Tatarkiewiczu tesno zvezane tudi z debatami in spori med posameznimi umetnostnimi strujami, kronološko najprej vezane na pojav poznobaročne umetnosti. Nekoliko kasneje, v 18. stoletju, ki je tudi formativno obdobje estetike, pa na širšem področju vednosti o umetnosti konflikt med objektivno in subjektivno estetiko (lepega) znova eskalira ob razpravah, vezanih na (novi) klasicizem in romantiko. Tovrstni konflikti so skratka v novem veku v veliki meri vezani na uveljavljanje novih umetnostnih struj, ki pod vprašaj postavijo uveljavljene konvencije in okus, izpostavljajo njihovo relativnost in dejstvo, da gre za produkt navad, konvencij, psiholoških, družbenih, zgodovinskih, kulturnih razmer, v katerih živimo, ne pa nekaj univerzalnega in objektivnega (odmik od poskusov racionalizacije in matematizacije lepega).

Osnovno nestrinjanje med objektivno in subjektivno estetiko se torej tiče lociranja vira in temelja – v našem primeru – lepega: objektivna estetika iskano specifično lastnost umetnosti locira v materialnost umetnostnega dela, medtem ko subjektivna estetika trdi, da gre za sprejemnikov/človeški odziv nanj. Posredno gre tudi za vprašanje, ali se estetska sodba tiče sodb o predmetih ali gre za obliko (subjektivnega) spoznavanja in vrednotenja, za stvar, ki

---

<sup>35</sup> Seveda sočasno obstajajo tudi dvomi v objektivno naravo lepega, ravno tako pa tudi t. i. metafizike lepega, kjer je lepo pojmovano kot ideja, torej je nadčutno. Glej: Ibid., 102–107.

<sup>36</sup> Ibid., 107.

se izoblikuje v duhu tistega, ki zaznava, ter je kot taka subjektivna in relativna. Razširitev subjektivne estetike v 18. stoletju tako v določeni meri sovpade tudi s predrugačenjem razmislekov v večji ali manjši navezavi na umetnost: umetnost s stališča prevlade subjektivne estetike ni in ne more biti teren raziskave splošnih zadev niti ni teren aplikacije racionalizma oziroma teren razuma, ampak potencialni teren raziskave psihološke podlage estetskih pojavov, delovanja domišljije/upodobitvene moči, logike okusa in načinov njegove formacije, preko tega pa tudi eden od privilegiranih predmetov prototeorije kulture, socialne teorije, psihologije, etike/praktične filozofije, politične filozofije itn.

Če smo že izpostavili pomik od lociranja specifičnih lastnosti umetnosti v materialnost umetnostnega dela proti učinkovanju le-teh na sprejemnika, skratka pomik od materialnosti umetnostnega dela proti nezaznavnemu psihološkemu, duhovnemu, kulturnemu temelju, ki se skriva izza gole materialnosti umetnostnega dela, je potrebno v tej navezavi izpostaviti, da se je v okviru formirajoče se estetike kot samostojne filozofske (pod)discipline, kot v knjigi *Estetsko nezavedno (The Aesthetic Unconscious)* izpostavi Jacques Rancière, v kronološkem smislu najprej bolj neposredno identificiralo nezavedne moduse misli (onstran klinične domene). Četudi so primarni predmet estetike v tem primeru estetski pojavi (ne pa toliko empirična umetnostna dela), umetnost in literatura vzporedno z omenjenim premikom postajata privilegirano območje raziskav nezavednih modusov misli oziroma, v širšem smislu, človekove narave.<sup>37</sup> Rancière pod »estetiko« v tem primeru sicer ne cilja toliko na vedo, znanost ali disciplino, neposredno osredotočeno na umetnost, ampak, v skladu s svojo metodologijo, na določeno mišljenje, ki se je formiralo v relaciji do umetnostnih del ter poskušalo pokazati, da je tudi v okvirih teh na delu neka misel specifičnega tipa, na tak način pa doprineslo k njihovemu postopnemu »povzdignjenju« kot bolj univerzalno vrednih predmetov proučevanja oziroma vednosti.

Estetika v formativnem obdobju hkrati še ne nastopa kot disciplina, ampak predvsem kot pridevnik, namesto domene objektov pa označuje tip sodbe. Šele kontekst romantike in postkantovskega idealizma je namreč tisti, kjer se je estetika postopoma izoblikovala v bolj neposredno misel o umetnosti(h). Na tak način pa so se te tudi lahko vzpostavile kot *specifičen* teritorij misli, ki kljub zvezovanju z ne-mislijo ne predstavlja neke hierarhično nižje vrednotene misli (Baumgarten), ampak prvenstveno misli in spoznanja specifičnega tipa.<sup>38</sup> Vzporedno s širšimi premiki na področju vednosti, ki smo jih orisali predhodno, je na

---

<sup>37</sup> Rancière 2001, 4.

<sup>38</sup> Ibid., 6.

tej podlagi tudi lahko prišlo do bolj neposrednega pomikanja od antike identificiranih specifičnih lastnosti umetnosti, opredeljenih kot človekovih dejavnosti (na podlagi katerih je poleg zgodovine umetnikov vsaj načeloma mogoče zasnovati več zgodovinsko-razvojnih kontinuitet), do umetnosti kot zbira empiričnih del in istočasno specifičnega teritorija, s katerega je mogoče rekonstruirati zgodovino človekovih povnanjanj, kjer je mogoče opazovati (zgodovino) človeške predstavnosti – torej teritorija, na katerega se bodo umestile znanosti, katerih objekt je človek v svoji empiričnosti. Ta transformacija v mišljenju umetnosti, ki jo je mogoče po Rancièru v veliki meri misliti vzporedno s premestitvijo od poetike k estetiki (ali z njegovimi termini: premestitev mišljenja in prakse umetnosti od reprezentacijskega k estetskemu režimu umetnosti),<sup>39</sup> je torej tesno povezana z opredelitvijo umetnosti in literature kot privilegiranega območja delovanja prikritih, nezaznavnih »globinskih procesov« človeka.

### 2.1.3 Dolgoročni razvojni procesi: začetek formacije »umetniške vrednosti«

Vzporedno s pomikom vednosti in lociranja vrednosti proti nezaznavnemu in uveljavljanjem področja umetnosti kot terena raziskave človekove narave se, kot smo že nakazali, v temelju spremenijo tudi mehanizmi vrednotenja empiričnih umetnostnih del. Zаметke temeljnih sprememb je seveda mogoče misliti vzporedno z uveljavljanjem novoveških klasifikacij lepih, svobodnih umetnosti in ločevanja le-teh od obrti oziroma, bolj splošno rečeno, (veščega) proizvodjanja po pravilih. Novoveški protoestetiški sistemi klasificiranja (lepih) umetnosti slednje namreč – vzporedno s pomikanjem vednosti o umetnosti proti človekovi naravi, subjektivni estetiki, duhovni sferi – v vedno večji meri opredeljujejo na podlagi njihovega nasprotja z uporabnostjo, mehničnostjo in interesom. Specifično moderno vrednotenje oziroma lociranje vrednosti umetnosti, ki ga je mogoče umestiti v to kontinuiteto, bo vendarle hkrati tesno zvezano z razmisleki, ki jih je razprl družbeni, politični in ekonomski kontekst poznega 17. in 18. stoletja. Nova utemeljitev umetnosti kot svobodnih tako, najbolj splošno rečeno, poteka v okvirih razširjajočega se tržnega gospodarstva, ravno tako pa v okvirih političnih procesov, reform in gibanj, ki bodo razmisleke o dolgoročnih

---

<sup>39</sup> Rancière 2004, 20–30.

razvojnih procesih umetnosti vsaj posredno zvezali z duhovnim razvojem človeštva in/oziroma ljudstva.

V številnih teoretskih analizah 20. stoletja, ki jih je mogoče umestiti v okvir kritične teorije, marksizma in historičnega materializma, se kot legitimacijsko sredstvo moderne avtonomizacije umetnostne sfere pogosto izpostavljajo natanko zgodovinski prispevki (predvsem iz nemške klasične filozofije izhajajoče idealistične) estetike, ki so s fokusom na psiholoških in duhovnih komponentah umetnosti preusmerili pozornost stran od njene prepletenosti z ekonomskimi in političnimi procesi.<sup>40</sup> Kljub temu da to do neke mere drži, so v 18. stoletju kontinuirano vztrajale tudi ideje o zvezovanju nazadovanja in/oziroma propada umetnosti vzporedno s procesi modernizacije, značilnimi za moderno tržno gospodarstvo, in sicer predvsem znotraj prispevkov z razširjenega področja politične filozofije, politične ekonomije, do neke mere tudi zametkov kritike politične ekonomije. Slednje je mogoče umestiti v okvir razmislekov o dolgoročnih razvojnih procesih umetnosti, ki so, kot bomo videli, pogosto zaposlovali tudi osrednjo humanistično znanost o umetnosti, umetnostno zgodovino. Najbolj splošno rečeno, v tem primeru gre za razmisleke, ki jih zaposluje identifikacija dejavnikov razvoja umetnosti oziroma problem njenega nazadovanja in identifikacija dejavnikov tega nazadovanja.

Ta isti okvir je nedvomno mogoče umestiti na uvodoma omenjeni splošni teren estetske vzgoje, kjer je predmet regulacije, pogojno rečeno, moralna kvaliteta umetnosti oziroma njeno učinkovanje. Hkrati pa ga je mogoče misliti kot pogoj možnosti kulturno-političnega interesa za prezervacijo in regulacijo razvoja umetnosti preko intervencij v tržno okolje, vzpostavitve in vzdrževanja institucionalnega in infrastrukturnega podpornega okolja itn. Zametki formacije moderne kulturne politike torej okvirno sovpadajo z izoblikovanjem bolj ekspliciranega ideološkega nasprotja med umetnostjo in trgovino oziroma v širšem smislu nasprotja med koristoljubnim, komercialnim na eni in svobodnim, avtonomnim na drugi strani, ki bodo temu ustrezno vplivali tudi na lociranje vrednosti oziroma, bolj splošno, vplivali na pristop k vrednotenju umetnosti. Četudi je namreč v političnoekonomskih in političnofilozofskih razpravah 18. stoletja obstajala ideja, da je gospodarski razvoj zvezan z razvojem umetnosti, je pri tem hkrati vztrajalo prepričanje, da je potrebno najti pravo mero med »trgovanjem, potrebnim za ustvarjanje družbene osnove za umetnost, ter pretirano ljubeznijo do razkošja, ki kvari ljudi,«<sup>41</sup> ter posredno bodisi preko nižanja standardov

---

<sup>40</sup> Glej predvsem kritičnoteoretske prispevke: Bürger 1984; Marcuse 1977; Sánchez Vásquez 1973 idr.

<sup>41</sup> Mattick 2013, 37.

»potrošniških navad« ali pač plehke fascinacije nad razkošjem zaradi razkošja s strani privilegiranih povratno vpliva tudi na nazadovanje umetnosti.

17. in 18. stoletje kot obdobje specifične aktualizacije diferenciacije lepih umetnosti od mehanskih (rokodelstvo, obrt) je tako – grobo rečeno – časovno sovpadlo s pričetkom evropskega ustanavljanja (državnih) Akademij in drugih oblik strokovno-stanovskih združenj, ki naj bi z izvajanjem svoje avtoritete skrbela (vsaj za) vzdrževanje standardov na področju. Šlo naj bi za obdobje prevlade t. i. normativnega vrednotenja,<sup>42</sup> kjer uveljavljajoče se nove strokovne avtoritete in še obstoječe stare (na primer dvorne komisije) med drugim poskušajo umetnosti dokončno iztrgati cehovskim strukturam (in nanje vezanim statusom), in sicer na način, da vzpostavljajo podoben, a paralelen sistem vzdrževanja kvalitete. Paralelni sistem vzdrževanja kvalitete pa je, vzporedno z omenjeno idejo in vsaj v začetni fazi, predpostavljal natanko uveljavitev strogega ločevanja umetnosti od trgovine, pridobitnega ter komercialnega. Slednje je na primer vključevalo bodisi nezaželenost prezentiranja v prostorih, ki so zvezani s komercialnim (na primer izložbe trgovin), bodisi distanciranje od neposrednih *znakov* pridobitnega in komercialnega na materialni površini umetniških del na presečišču med umetnikovo veščino in motiviko, kakor v primeru razprav o holandskem slikarstvu in njegovimi primerjavami z italijanskim.<sup>43</sup> Če se navežemo na že izpostavljene vidike, gre torej za premik od znamenj (uporabljeni najdragocenejši pigmenti) k znakom bogastva (»zlato naj zamenja umetnikova veščča predstavitev bleska zlata z navadnimi barvami«)<sup>44</sup> kot izhodišča za lociranje umetniške vrednosti, nato pa še za težnje po odmiku od gole demonstracije (obrtiške) izurjenosti in eliminacije vidnih znakov pridobitnega.

Dejanski prelom s predmodernim »cehovskim sistemom vrednotenja«, ki je še vedno vezan na zaznavne kvalitete in veščino, pa je vendarle mogoče misliti predvsem vzporedno z uveljavitvijo ideje, da v primeru umetnosti ne gre le za dejavnost s specifičnimi lastnostmi, ampak za povsem specifično kategorijo dela in (sfero) delovanja – vzporedno z nakazanimi premiki na področju vednosti (o umetnostih), prevlado kapitalističnega načina produkcije in širjenjem števila novih meščanskih potrošnikov. V tem primeru ne gre več toliko za eliminacijo *znakov pridobitnega*, ampak bolj za radikalno kvalitativno (re)definicijo sfere umetnosti kot nekakšnega reprezentanta politične svobode in enakosti ter rezervata

---

<sup>42</sup> Pomian v Ibid., 55.

<sup>43</sup> O tem glej: Ibid., 50–51.

<sup>44</sup> Baxandall 1994, 28.

svobodnega dela, igre in ustvarjalnih zmožnosti človeka, ki je vzporedno v veliki meri odtegnjena drugim družbenim sferam in oblikam dela. Umetnostno delo je torej vedno manj vredno zato, ker je lahko v lastni materialnosti prepoznano kot tako, kar poteka vzporedno s tem, da je za to, da bi se dokopali do tistega, kar postaja predmet vednosti in vrednosti, potrebno kultivirano prepoznavanje in dešifriranje te materialne osnove. Ne več le specifika, temveč bistvo umetnosti se bo torej v vedno manjši meri razkrivalo neposredno v umetnostnem delu oziroma njegovi materialnosti in ne v nekakšni vzročni relaciji z umetnikom, ki vanj vtisne svojo veščino, materialnost umetnostnega dela pa bo torej, podobno kot v primeru objektov empiričnih znanosti, postala zgolj še zaznavna povrhnjica, za katero se skrivajo netransparentni globinski procesi, do katerih se je šele potrebno dokopati – z investicijo (intelektualnega) dela.

## **2.2 Antropološka utemeljitev umetnosti in zgodovina kot njen kraj**

Lahko bi rekli, da pomik proti nezaznavnemu v okvirih estetike že nakazuje na antropološko utemeljevanje umetnosti v okvirih znanosti, katerih predmet je človek v svoji empiričnosti in katero je prav tako mogoče zvezati s prevladujočim modernim razumevanjem oziroma statusom umetnosti kot (človeške, duhovne, kulturne) dediščine. Pri tem seveda ne gre enostavno za selitev mišljenja umetnosti v območje humanističnih znanosti, saj je mogoče, kot že rečeno, tudi v primeru estetike od njenega formativnega obdobja opazovati bolj neposreden pomik od estetskih pojavov in sodbe k umetnostim in empiričnim, tudi kronološko sočasnim umetnostnim delom (poheglovska estetika). Fokus se torej v obeh primerih istočasno pomika na empirična umetnostna dela in onstran njihove neposredno zaznavne materialnosti, kar je vsaj do neke mere mogoče pojasniti natanko z »dogodkom v redu vednosti«, ki vzporedno s Kantovim odkritjem transcendentnega polja v ospredje postavi človeka z njegovo dvoumno pozicijo spoznavajočega subjekta in objekta. Odkritje transcendentnega polja namreč onemogoča nekdanji način vzpostavljanja enotnosti vednosti in je torej tesno povezano s spremembo organizacijskega načela vednosti, ki vključuje tudi diferenciacije pristopov in disciplin. Foucault na primer izpostavi, da ni naključje, da se transcendentalna tema pojavi sočasno z novimi ali vsaj na novo

razporejenimi empiričnimi področji oziroma znanostmi.<sup>45</sup> Če je enotnost vednosti 17. stoletja še potekala na podlagi urejene tabele identitet in razlik, ki je bazirala na pristopu matematizacije in mehanizacije narave oziroma, bolj splošno rečeno, na projekciji sidrišča objektivne vednosti v naravo, se konec 18. stoletja to homogeno polje razpusti. Zdaj je človek tisti, ki je sidrišče vednosti, saj določa vse formalne pogoje izkustva, ki je tudi novo izhodišče vednosti (spoznavna metoda analize), kar vzpostavi teren raziskave pogojev možnosti izkustva (Kantova kritična filozofija), hkrati pa analize transcendentnega subjekta:

Tako iščemo pogoje možnosti izkustva v pogojih možnosti objekta in njegovega obstoja, medtem ko v transcendentni refleksiji izenačimo pogoje možnosti objektov izkustva s pogoji možnosti samega izkustva. Nova pozitivnost, lastna znanostim o življenju, govoric in ekonomiji, se ujema z vpeljavo transcendentne filozofije.

Delo, življenje in govorica nastopijo kot »transcendentalnosti«, ki omogočajo objektivno spoznanje živih bitij, zakonov proizvodnje in oblik govorce. V svoji biti so zunaj spoznanja, a so ravno zato pogoji spoznanja /.../ umeščajo se na stran objekta in na neki način onstran; kakor Ideja v transcendentni Dialektiki totalizirajo pojave in izrekajo apriorno povezanost empiričnih mnogoterosti.<sup>46</sup>

Na tem mestu se ne bomo natančneje osredotočali na vse konsekvence modernega načina vzpostavljanja enotnosti vednosti, ki jih v knjigi *Besede in reči* izpostavi Foucault, ampak se bomo omejili zgolj na tiste, ki bodo relevantne za naš fokus na premikih na področju vednosti o umetnosti. V prvi fazi je za nas relevanten sočasen in prepleten pojav metafizik in pozitivizma,<sup>47</sup> pri čemer se slednji, kot bomo videli predvsem v drugem poglavju disertacije, osredotoča na v izkustvu dane pojave, katerih racionalnost in povezanost pa se hkrati opira na objektivni temelj, skratka temelj, ki je bil človeku odtegnjen: »[S]poznavamo lahko pojave, ne substanc; zakone, ne bistev; pravilnosti, ne bitij.«<sup>48</sup> Hkrati pa se ob koncu 18. stoletja vzpostavi epistemološka delitev med analitičnimi disciplinami in disciplinami, ki se morajo opirati na sinteze, na podlagi česar se bodo diferencirale apriorne, formalne in čiste znanosti, deduktivne znanosti (ki se opirajo na logiko in matematiko) in aposteriorne,

---

<sup>45</sup> Foucault 2010a, 298.

<sup>46</sup> Ibid., 299–300.

<sup>47</sup> Gre seveda za v temelju nasprotna člena, ki pa se po Foucaultu medsebojno podpirata in krepiata, tudi preko medsebojne kritike, pri čemer se konstituira »trikotnik kritika–pozitivizem–metafizika objekta /.../ konstitutiven za evropsko mišljenje od začetka 19. stoletja do Bergsona.« (Ibid., 301)

<sup>48</sup> Ibid., 300.

empirične znanosti, ki mestoma uporabljajo deduktivne metode. Po Foucaultu so te delitve in klasifikacije znanosti povezane natanko s poskusom doseči novo enotnost vednosti, ki se je izgubila na pragu moderne *episteme*, pri čemer se kronološko nekoliko kasneje, v 19. stoletju, pojavijo tudi utemeljitve temeljne nemožnosti tovrstne enotnosti kot posledice »ireduktibilne specifičnosti življenja.«<sup>49</sup>

Ker so za nas v tej fazi relevantni predvsem premiki, vezani na empirične znanosti, hkrati pa znanosti, katerih predmet je človek v svoji empiričnosti, tj. na novo razporejene humanistične znanosti, se bomo nekoliko osredotočili na načine, kako se empiričnim znanostim pripisuje transcendentalna vrednost. Empirične znanosti seveda padejo na diferencirani teren sekundarnih, izpeljanih znanosti, ki bodo med drugim morale vzpostaviti utemeljitve mediacije med načinom biti objektov in transcendentalno subjektivnostjo oziroma med področjem empiričnosti in transcendentalnim temeljem spoznanja, pri čemer slednji nastopa kot neumesten za razlago empiričnih vsebin. Transcendentalna vrednost oziroma premestitev na stran konstitutivne transcendentalne subjektivnosti bo v primeru znanosti, ki operirajo z empiričnim, vendarle lahko priskrbljena preko »posredovanja« antropologije, »tj. nekega načina mišljenja, v katerem so legalne meje spoznanja (in potemtakem vsake empirične vednosti) istočasno konkretne oblike obstoja, kakor se kažejo prav v tej empirični vednosti«.<sup>50</sup> In sicer na način antropološke utemeljitve njihovih temeljnih objektov, ki bodo na tak način, podobno kot sama figura človeka, funkcionirali kot empirično-transcendentalna dvojnost. Fokus na nezaznavnih globinskih procesih oziroma razvojnih logikah, ki vključujejo zametke identifikacije sistemskih enotnosti, njihovo notranjo razčlenitev ter primerjavo z drugačnimi sistemskimi enotnostmi, namreč vključuje tudi dokopanje do nekakšnega jedra, ki poganja celoten proces, ki je v temelju »ozgodovinjen« oziroma v katerem se to jedro izraža, manifestira.

Če je torej ena od posledic diferenciacije oziroma izolacije transcendentalnega in empiričnega nastop nerazrešljivih dvojnosti, ki bo rezultiral v izolacijo in avtonomizacijo različnih oblik spoznanj in vednosti, katere bodo v veliki meri privzemale meje teh ločitev (na primer ločitev in avtonomizacija čistih oblik spoznanja od empiričnih vednosti), naj bi bilo torej natanko antropološko utemeljeno jedro objektov empiričnih znanosti tisto, preko katerega se te lahko vežejo tudi na razmisleke o subjektivnosti, človeškem bitju, končnosti, življenju:

---

<sup>49</sup> Ibid., 302.

<sup>50</sup> Ibid., 304.



Gledano negativno, se področje čistih oblik spoznanja izolira, pri čemer hkrati postane avtonomno in neodvisno od vsake empirične vednosti ter porodi in prerodi projekt formalizacije konkretnega in vsemu kljubujoče utemeljitve čistih znanosti; pozitivno gledano, pa se empirična področja vežejo na razmišljanja o subjektivnosti, o človeškem bitju in o končnosti, pri čemer dobijo vrednost in funkcijo filozofije pa tudi vrednost in funkcijo redukcije filozofije ali proti-filozofije.<sup>51</sup>

V primeru politične ekonomije se bodo na primer analize osredotočale tudi na razmisleke o (pred)zgodovinski pogojenosti te iste znanosti s fenomenom pomanjkanja in grožnje smrti, pri čemer bo delo kot njen temeljni objekt utemeljeno kot eno od sredstev, s katerimi je mogoče začasno premagati pomanjkanje in grožnje smrti. V primeru moderne biologije, ki bo, kot smo izpostavili, bazirala na identifikaciji njenega osrednjega objekta – organa in iz tega izhajajočimi primerjavami med organizmi –, bo kot osrednje jedro, ki omogoča operacije te znanosti, začelo nastopati življenje. Življenje bo pri tem opredeljeno kot nekaj, kar je zunaj biti, hkrati pa se izraža v njej (prelom s klasično metaforo organizma in mehanizma), sploh pa ima lastno zgodovino, ki ni enostavno oblika zaporedja, ampak način biti.<sup>52</sup> Za razliko od tega bo temeljna sprememba v obravnavi jezika v moderni dobi zvezana s koncepcijo, da naj bi govorica *označevala dejanja, stanja in hotenja*, skratka izražala to, kar govorec prestaja ali počne. Moderna znanost o jeziku bo torej preko antropološke utemeljitve na strani dejavnega govorečega subjekta, kar bo med drugim tudi eden od pogojev možnosti, da bo jezik lahko začel nastopati kot teren ali predmet razkrivanja nezavednega. Ravno tako pa bodo te spremembe moderne znanosti o jeziku in v obravnavi jezika tesno zvezane z nastopom koncepcije o govoricah posebne vrste – »literature«, v širšem smislu: umetniške govornice, ki izpodbija formalistično mišljenje filologije.

### 2.2.1 Dehistorizacija človeka, ozgodovinjene njegovih (empiričnih) povnanjenj

Rekli smo, da arheološka analiza ni fokusirana na nabor vsebin in tem, ki krožijo na področju vednosti v neki dobi, niti na znanstvene postopke, ampak je njen predmet najširša konstelacija vednosti v neki dobi, pravila regulacije izjavljanja na polju, ki šele omogoča vsakršno epistemologijo. Iz tega sledi, da organizacija vednosti na podlagi nove figure –

---

<sup>51</sup> Ibid., 304–305.

<sup>52</sup> Ibid., 337–338.

Človeka – ne pomeni nujno, da se različni znanstveni diskurzi (neposredno) referirajo na človeka, temveč da je osnovna arheološka in epistemološka dispozicija vednosti organizirana okoli te figure. Foucault pozicijo človeka v okvirih moderne dispozicije vednosti v knjigi *Besede in reči* razpre na konkretnem primeru slike *Spletične* Diega Velázquezeta, kjer gledalcu slike pripade mesto kralja, ki poleg samega slikarja – Velázquezovega avtoportreta – predstavlja ključno mesto, okoli katerega je organiziranega kompozicijska razporeditev slikovnega polja in/oziroma naslikanih figur:

Vse notranje linije slike, zlasti tiste, ki prihajajo iz središčnega odseva, so usmerjene proti temu, kar je predstavljeno, a odsotno. /.../ [P]ogledi, ki so upodobljeni na sliki, so namreč usmerjeni k temu fiktivnemu prostoru kraljeve osebe, ki je dejansko mesto samega slikarja, saj to dvoumno mesto, na katerem se v neskončnem utripanju izmenjujeta slikar in vladar, v zadnji instanci zaseda gledalec, katerega pogled preoblikuje sliko v objekt, ki je gola predstava tega bistvenega manka.<sup>53</sup>

Človek torej, podobno kot v primeru *Spletičen*, ni nujno neposredna referenca, cilj ali fokus vednosti, ampak »kot pokorni suveren in opazovani gledalec stopi na tisto kraljevo mesto, ki so mu ga dodelile že *Spletične*, a je bila na njem njegova realna prisotnost dolgo izključena.«<sup>54</sup> Funkcionira kot ne-neposredno prisoten člen, okoli in glede na katerega je organizirano celotno slikovno polje oziroma – v našem primeru – polje vednosti, pri čemer reči postajajo predvsem »bolj ali manj ustrezna posledica v zavesti, v kateri so bile zajete in obnovljene.«<sup>55</sup> Tako ni treba, da so zajete in obnovljene reči razporejene v tabelo znotraj nekega neodvisnega, objektivnega prostora, ampak funkcionirajo kot fenomeni, tj. reči, kakor se kažejo za človeka, vendar se hkrati kažejo kot-da same na sebi in s svojimi lastnimi notranjimi zakoni. Kažejo se torej kot – če uporabimo terminologijo Husserlove fenomenologije ali novejših teoretskih struj v bližini objektivno orientirane ontologije (OOO) – čutni objekti, ki jih je potrebno diferencirati od realnih: čutne objekte namreč dojemamo kot od sebe ločene entitete, kot generatorje potencialno neskončnega števila novih vtisov, četudi imamo pravzaprav opravka z našimi lastnimi prevodi realnih reči/objektov.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Ibid., 374–375.

<sup>54</sup> Ibid., 380.

<sup>55</sup> Ibid., 380.

<sup>56</sup> Cox idr. 2015, 110–111.

Kljub temu da figura človeka »sproža« in »sklepa« konstitucijo polja vednosti, je do človeka samega mogoče v vedno večji meri pristopati posredno: na primer preko konkretnih procesov, ki mu vladajo (tj. objektov empiričnih znanosti: delo, življenje, govorica), preko »njegovih besed, njegovega organizma in predmetov, ki jih izdeluje«<sup>57</sup> in ki zdaj vsebujejo resnico človeka. Procesi, ki človeku vladajo, ali predmetne danosti, v katerih se je povnanjil, pri tem nastopajo kot nekaj njemu zunanjega, predvsem pa vezanega na širše procese z neko lastno zgodovino, ki delujočega, govorečega, živečega in spoznavajočega v njegovi partikularnosti in končnosti presegajo. Tako človek v svoji dvojnosti spoznavajočega subjekta in objekta vednosti kot procesi, ki mu vladajo, ali človekova povnanjanja torej nastopajo kot empirično-transcendentalna dvojnost. Slednje je tesno povezano z omenjeno osnovno arheološko konfiguracijo moderne vednosti, ki je po eni strani organizirana okoli tega, da je temeljno lahko odkrito ravno na osnovi tistega, kar je dano najbolj neposredno v empiriji, po drugi strani pa prav na tem, da je spoznavajočemu subjektu na voljo spoznavanje samega sebe, vendar le na podlagi lastne temeljne končnosti, določene z lastnim telesom:

Način obstoja življenja in tisto, zaradi česar mi življenje vselej predpisuje svoje oblike, sta mi v osnovi dana z mojim telesom; način obstoja proizvodnje in vpliv njenih določitev na moj obstoj sta mi dana z mojo željo; in način obstoja govorice ter vsa brazda zgodovine, ki se za trenutek zablesti v izgovorjenih besedah ali morda celo še v krajšem časovnem segmentu, sta mi dana le na osnovi kratke verige mojega govorečega mišljenja. V osnovi vseh empiričnih pozitivnosti in vsega, kar se človeškemu obstoju kaže kot konkretna omejitev, odkrijemo končnost /.../ [T]emeljna končnost, ki se opira le na svoje lastno dejstvo in implicira pozitivnost vsake konkretne meje.<sup>58</sup>

Nova konfiguracija vednosti tako razpre usmerjene poti raziskav, na primer raziskave pogojev možnosti človekovega spoznanja, ki ga je pri tem mogoče raziskovati zgolj na podlagi empiričnih vsebin, danih v tem istem spoznanju. To na eni strani rezultira v formacijo transcendentalne estetike, umeščene v prostor telesa, kjer raziskuje zaznave, senzorične mehanizme, nevromotorične sheme itn., skratka anatomsko-fiziološke pogojenosti spoznanja. Na drugi strani pa rezultira v transcendentalno dialektiko, ki prav tako izhaja iz spoznanja, da obstaja neka narava človekovega spoznanja, vendar raziskuje predvsem zgodovinske, družbene ali ekonomske pogoje spoznanja – da torej obstaja neka zgodovina človekovega spoznanja. Njuna skupna narava po Foucaultu je, da ne potrebujeta

---

<sup>57</sup> Foucault 2010a, 381.

<sup>58</sup> Ibid., 382–383.

ena druge niti ne potrebuje teorije subjekta, predpostavljata pa določeno kritiko, ki v iskanju narave in zgodovine spoznanja vzpostavlja delitve in hierarhije med »rudimentalnim, nepopolnim, slabo uravnoteženim in razvijajočim se spoznanjem in spoznanjem, ki je /.../ v svojih stabilnih in dokončnih oblikah.«<sup>59</sup> Vzpostavijo se skratka pogoji in načini diferenciranja resnice od iluzije ali laži, resnice od polresnice, nepopolne resnice, preko tega pa se, kot bomo videli v drugem poglavju, lahko hierarhično diferencirajo tudi različne oblike spoznanja (znanstvenega, ideološkega, samostojnega itn).

Vendar Foucault izpostavi, da se na terenu moderne vednosti poleg mehanizmov diferenciranja resnice in njenega nasprotja ter različnih ravni in poti do resnice vzpostavi tudi neka bolj osnovna delitev same resnice – ob resnici, ki sodi v red predmeta in se postopoma zarisuje skozi zaznave, hkrati obstaja območje doživetega, ki nastopa nekako med obema oziroma se hkrati sklicuje na oboje. Točno to območje doživetega po Foucaultu omogoči analizo človeka kot subjekta, poveže oba teritorija v teoriji subjekta, omogoči njuno artikulacijo v nekem tretjem členu, ki istočasno zajame izkustvo telesa in kulture, »povezuje prostor telesa in čas kulture, naravne določitve in težo zgodovine.«<sup>60</sup> Gre seveda v veliki meri natanko za območje, ki bo odprlo možnost za umeščanje na novo razporejenih znanosti, ki jih (v razmerju do empiričnih znanosti bolj neposredno) zanima človek v svoji empiričnosti. Kljub bližini empiričnih in humanističnih znanosti prvih naj ne bi bilo mogoče razumeti kot njihovega izvora, saj je njihova nova razporeditev zvezana predvsem z omenjenimi specifičnimi razsežnostmi ali vidiki procesov, znotraj katerih je človek kot bitje producirano (tj. objektov empiričnih znanosti) in na teren katerih se te lahko umestijo ter kljub lastnemu vmesnemu, negotovemu položaju in parazitiranju konstituirajo kot znanstvene discipline. Če so predmet biologije živa bitja, se predmet humanističnih znanosti začne tam, kjer se biološka funkcija konča, oziroma je njihov predmet nasprotje biološke funkcije. Kot smo rekli, v okvirih biologije človek (lahko) nastopa kot zgolj eno od živih bitij. Četudi se ga na podlagi relacije organizacijskega načela analogije in zaporedja ter fokusa na dolgoročnih razvojnih procesih pozicionira hierarhično višje kakor druga živa bitja, »antropološko jedro«, ki ga vzpostavlja kategorija življenja, načeloma ne more priskrbeti nikakršne osnove, na podlagi katere bi ga bilo mogoče opredeliti kot živo bitje (kvalitativno) posebne vrste (ne da bi pri tem tvegali poseg na drugo področje vednosti ali celo segli onstran »čiste« znanosti).

---

<sup>59</sup> Ibid., 388.

<sup>60</sup> Ibid., 390.

Podlago za opredelitev človeka kot posebno vrsto živega bitja pa lahko, vsaj posredno, prispevajo natanko humanistične znanosti: če na primer življenje predstavlja kategorijo, ki družijo vsa živa bitja, se lahko za človeško žival domnevno specifično življenje identificira prav v okviru humanističnih znanosti. To pa, kakor je pokazal Giorgio Agamben, vodi najprej preko diferenciacije, nato pa hierarhizacije različnih tipov življenja, na primer izločitev vegetativnega oziroma prehranjevalnega življenja, nato pa (iz)najdevanje tiste dejavnosti, ki bo lahko določena kot specifično človeška. Ta status je v 18. in 19. stoletju najpogosteje pripadel predvsem jezikovni dejavnosti (ki je morala biti vzporedno odtegnjena ostalim živim bitjem) in potencialu/imperativu samospoznanja, ki bi naj funkcioniralo kot praksa »učlovečenja«. <sup>61</sup> Moderna diferenciacija človeka in živali torej ne poteka toliko na podlagi identificiranja nekega danega dejstva, bitnosti, ki naj bi določala identiteto človeka, ampak ta nastopa kot potencial ali kar imperativ, skratka kot proces samoprepoznavanja človeka kot človeka, ki poteka v času ali je zgodovinski. <sup>62</sup>

Tudi če v 19. stoletju jezik (znova) postane eno od osrednjih znamenj človeškega, sredstvo identificiranja govorečega kot človeka/človeškega, ni percipiran kot neka naravna danost človekove anatomsko-fiziološke ali psihofizične zgradbe, ampak kot v temelju zgodovinski proizvod. Opredeljen je kot točno ta prehodni most od živalskega k človeškemu, ki je na delu v samoprepoznavajoči dejavnosti, katero Agamben poimenuje »antropološki stroj«. Jezik je torej primarno zgodovinski proizvod, eno od sredstev, zaradi katerih je človeška žival lahko postala človeška, ki vznikne iz nekakšnega predčloveškega stadija, primerljivega zaznavajočemu življenju živali, hkrati pa funkcionira kot potencialni dokaz, da je človeška žival produkt (permanentne) evolucije, ki golemu živalskemu zaznavajočemu življenju dodaja še dejavnost samospoznavanja. Nekaj podobnega bo na primer trdil tudi Friedrich Nietzsche v delu *O koristi in škodi zgodovine za življenje* (1874):

Opazuj čredo, ki se pase poleg tebe naprej: ne ve, kaj je včeraj, kaj je danes, skače okrog, žre, počiva, prebavlja, spet poskoči, in tako od jutra do noči in iz dneva v dan, s svojim ugodjem in neugodjem privezana na kratko, namreč na kol trenutka, in zaradi tega ni niti žalostna niti naveličana. /.../ Človek gotovo včasih vpraša žival: zakaj mi ne govoriš o svoji sreči in me samo gledaš? Žival hoče tudi odgovoriti in povedati: »To pride od tega, da vedno takoj pozabim, kar sem hotela povedati« – tedaj pa je tudi že pozabila ta odgovor in umolknila, tako da se je človek ob tem začudil. /.../ Tako žival živi ne-zgodovinsko: kakor

---

<sup>61</sup> Agamben 2011, 23–36.

<sup>62</sup> Ibid., 36.

nekakšno število se izide v sedanost, ne da bi ostal nekakšen čuden ulomek, ne zna se pretvarjati, ničesar ne skriva in se v vsakem momentu kaže popolnoma odkrita.<sup>63</sup>

Natanko preko prispevkov Nietzscheja je v tej navezavi mogoče nakazati tudi neko temeljno ločnico med vrednotenjem človeškega in živalskega ter posredno civilizacije in kulture 18. in 19. stoletja, ki bo med drugim pomembno zaznamovala osnovni estetskovzgojni teren umetnosti. Na tem mestu je za nas relevantno izpostaviti predvsem, da v 18. stoletju pojma civilizacija in kultura v veliki meri še nastopata kot sopomenki ter sta vezani na omenjeno diferenciacijo živali brez zgodovine, spomina in zmožnosti samospoznave ter na človeka, ki se skozi jezik odtuja, kultivira, komunicira in tvori človeško skupnost. V 18. stoletju se namreč, splošno rečeno, gibljemo v okvirih razsvetljskih racionalističnih projektov, ki še bazirajo na predpostavki neke fiksne, določljive in/ali idealne človekove narave, na podlagi spoznave katere je mogoče spoznati in oblikovati tudi idealno različico človeku imanentnega okolja – civilizacijo. Za razliko od tega je izsek debat, vezanih na razmerje človeškega in živalskega ter civilizacije in kulture v 19. stoletju že mogoče na eni strani umestiti v kontekst standardizacije življenjskih oblik, na drugi strani pa z modernim tržnim gospodarstvom povezanega imperativa napredka, ki vzpostavi tudi idejo ali kar imperativ revolucioniranja življenjskih oblik – na primer na način interveniranja kulture v civilizacijo. Kultura je v tem primeru natanko na strani animaličnosti oziroma tega »živalskega življenja« brez zgodovine in spomina, rešenega spon človeške morale, in ni več toliko nekaj, na podlagi česar je človeško žival in njene življenjske oblike mogoče opredeliti kot superiorne. Skratka, v tem primeru je kultura opredeljena kot ustvarjalna sila, ki lahko izbriše zgodovino in spomin ter začenja od začetka, je v tem smislu nekakšen medij animaličnosti.

Če se znova vrnemo na pozicioniranje in lociranje predmeta humanističnih znanosti, kakor ga v *Besedah in rečeh* izpelje Foucault, je potrebno dodatno izpostaviti, da se predmet humanističnih znanosti – v razmerju do znanosti o živih bitjih – skratka ne začne zgolj tam, kjer se biološka funkcija konča, ampak tam, kjer se prične nekaj radikalno drugega, ki je kot tako lahko definirano prav na tem razmerju oziroma skorajda nekakšni osvobojenosti od biološke funkcije. Podobno se njihov predmet začne od tam naprej, kjer se končajo avditivne, vizualne in motorične tematizacije govorice, kjer se začnejo vprašanja »prostora besed, prisotnosti ali pozabe njihovega smisla, razmika med tem, kaj želimo reči, artikulacije, v kateri se namera izrazi in katere se subjekt morda ne zaveda.«<sup>64</sup> Človeško bitje v okviru

---

<sup>63</sup> Nietzsche 2007, 55–56.

<sup>64</sup> Foucault 2010a, 426.

humanističnih znanosti torej, kot smo videli, ni enostavno neka kvalitativno posebna oblika živega bitja, ampak je fokus humanističnih znanosti na praksi ustvarjanja predstav, »po zaslugi katerih živi in na osnovi katerih predstavlja tudi samo življenje«. <sup>65</sup> Humanistične znanosti zanima, kako si posameznik ali skupine predstavljajo družbo, katere del so in v kateri delujejo, kako se v tej družbi in v tem procesu počutijo, ali so v tej družbi in v svojem delovanju svobodni, (ne)odvisni, izolirani, podvrženi. Njihov predmet tako recimo ni govorica, ampak načini predstavljanja v govorici, preko ali iz nje, ne človekova narava oziroma kaj je človek po svoji naravi, ampak kaj je človek kot bitje, ki živi, dela in govori v svoji pozitivnosti. Humanistične znanosti torej v nekem smislu ponotranjijo znanosti o življenju, delu in govorici, ko jih neposredno usmerijo k človeškemu bitju, pri čemer jih zanimajo netransparentne razsežnosti procesov, znotraj katerih je človek kot bitje produciran in kjer se odpre prostor predstave.

Foucault sicer kot osnovno humanistično znanost opredeli zgodovino, pri čemer moderno zgodovinopisje seveda zaznamuje razpad njene nekdanje oblike enotnosti. Klasična oblika enotne zgodovina na prelomu v moderno dobo razpade preko (odkritja) zgodovinskosti, lastne naravi, zgodovinskosti, lastne vsakemu tipu živega bitja, in zgodovinskosti človeških dejavnosti, kot sta delo in govorica; nato pa še na predmetne danosti, ki jih je človek ustvaril, v katerih naj bi se povnanjil, na zgodovino reči in celo na zgodovino samega življenja. Človeško bitje kot osrednje mesto, okoli katerega je organizirana vednost pri tem – paradoksalno – nima lastne zgodovine, je »dehistorizirano«. Kljub temu postane – preko dejavnosti, v katerih je kot bitje producirano, torej ko deluje, živi in govori – prežeto z zgodovinami, ki v odnosu do njega niso niti podrejene ali homogene. (Zgodovinski) čas v moderni dobi načeloma prihaja od drugod, človeško bitje pa se lahko preko zgodovine bitij, reči in besed vzpostavi kot subjekt Zgodovine, njegova lastna zgodovina se torej vzpostavi nekako v ozadju. Lahko bi rekli, da dehistorizacija oziroma posredna historizacija človeka poteka vzporedno s historizacijo procesov in območij, v katerih je (preko posredništva antropologije) produciran, oziroma historizacijo predmetnih danosti, v katerih se je povnanjil in iz katerih je mogoče rekonstruirati njegovo življenje. Dehistorizacija človeka torej poteka vzporedno s tem, da zgodovina postaja nekakšno utemeljitveno, rojstno mesto znanosti, ki operirajo z empiričnim, hkrati pa jim daje podlago, določi (kulturno) področje,

---

<sup>65</sup> Ibid., 427.

kronološki okvir, geografsko umestitev: njeno veljavnost in meje oziroma omejenost, kar že v samem izhodišču eliminira težnjo po njeni polni univerzalni uveljavitvi.<sup>66</sup>

## 2.2.2 Umetnost kot dediščina človeštva

Lahko bi torej rekli, da obstaja povezava med specifično moderno antropološko utemeljitvijo umetnosti (v množini), ki so preko te utemeljitve bolj neposredno vzpostavljene kot eden od teritorijev človekovih predmetnih povnanjenj, *ozgodovinjenjem* procesov, znotraj katerih je človek produciran, ali oblik/medijev njegovih predmetnih povnanjenj, in nastopom pojma umetnosti nasploh, ki vključuje tudi vzpostavitev ideje o njej imanentni zgodovini. Ko se v relaciji do prej omenjenih obravnavanih predmetov empiričnih znanosti vzpostavi prostor, v katerega se lahko umestijo humanistične znanosti, in ko se tudi diskurz o umetnosti v vse večji meri pomika proti humanističnim znanostim, postane materialnost empiričnega umetnostnega dela predvsem sredstvo podoživljanja neke partikularne ali kolektivne predstavnosti oziroma partikularnega/kolektivnega odnosa do stvari, ki na neki ravni vendarle priča o univerzalno človeškem. Umetnostno delo postane, podobno kot govorica v okviru moderne vednosti, izraz, ki pa ne posnema in podvaja reči, ampak »izraža in posreduje temeljno voljo tistih, ki govorijo,« pri čemer se partikularna govorica več ne veže na dosežene civilizacijske ravni spoznanj, »temveč duh ljudstva, ki jih je ustvaril, oživil in se lahko v njih prepozna. /.../ Govorica ni več vezana na spoznanje reči, temveč na svobodo ljudi.«<sup>67</sup>

To pa bo, kot bomo videli, tudi izhodišče dveh osnovnih metodoloških pristopov, ki se bosta v kontekstu diskurza o umetnosti najbolj določno vzpostavila v okviru formalizirane umetnostnozgodovinske vednosti v drugi polovici 19. stoletja. In sicer metodologije podoživljanja konkretnega predmetnega povnanjenega znotrajstetskega stanja, ki funkcionira na način animiranja »mrtve materije« (zajetje posebnega). Na drugi strani in na podlagi tega prvega pa tudi metodologije »sistemskega zapopadenja« posebnosti (dokopanje do bistva, univerzalnega), ki bodo tesno povezane tudi z idejami svetovne zgodovine umetnosti in svetovne umetnosti/literature. »Zgodovinopisec, ki je vreden svojega imena,

---

<sup>66</sup> Ibid., 269.

<sup>67</sup> Ibid., 354–355.



mora vsak dogodek prikazati kot del celote ali, kar je enako, v vsakem njenem delu prikazati formo zgodovine nasploh,«<sup>68</sup> leta 1821 zapiše Wilhelm von Humboldt, ko preko kategorij sile in smeri uvaja linearno koncepcijo zgodovinskega gibanja ter vzpostavi razločitve med posameznimi modalnostmi časa. Ideje svetovne umetnosti in zgodovine umetnosti ter s tem povezano sistemsko zapopadenje zgodovine ter primerjalne metodologije je nedvomno mogoče vezati na političnoekonomski kontekst formacije nacionalnih tržnih gospodarstev in drugih družbenih, tehnoloških, političnih pogojev možnosti za izkušnje »dostopnosti« celotne zemeljske oble ter izkušnje »sočasno neistočasnega«, vendar gre hkrati za temeljni prelom, ki se tiče širših organizacijskih pristopov na področju vednosti:

Ko se je univerzalna historija, ki je vsebovala seštevke posameznih zgodovin, spreminjala v »svetovno zgodovino«, je Kant iskal rdečo nit, da bi nenačrtni »agregat« človeških dejanj lahko prevedel v umni »sistem«. Jasno je, da so te misli postale mogoče šele s kolektivno ednino zgodovine, ne glede na to, ali je šlo za svetovno zgodovino ali zgodovino posameznega. /.../ Šele zgodovina, razumljena kot sistem, je omogočila epsko enotnost, ki razkriva in utemeljuje notranjo povezanost celote.<sup>69</sup>

Nastop zgodovine kot kolektivne ednine je po Kosellecku torej tesno zvezan s preusmeritvijo pozornosti od sosledja dogodkov na odkrivanje (dolgoročnih) struktur in procesov, na neki točki pa tudi zapopadenja zgodovine kot sistema,<sup>70</sup> metodologije (sinhrone) diferenciacije, izhajajoč iz (diahrono) razločenih modalnosti časa, na podlagi tega pa identifikacije pospeševanja in/oziroma zaostajanja. V navezavi na to sopostavitev je potrebno dodatno izpostaviti, da je mogoče tudi pri Koselleckovi zgodovini pojma zgodovina vzporedno z nastopom moderne »zgodovine nasploh« locirati »antropološko jedro«, in sicer v obliki ideje, da zgodovina v modernosti ni le objekt zgodovinarja, ampak tudi subjekt (eshatološki diskurz), kar omogoči, da »zgodovini pripišemo tisto moč, ki je lastna človeškim dogodkom in trpljenju in po skritem ali očitnem načrtu vse povezuje oziroma poganja, moč, ob kateri se zavemo svoje odgovornosti ali pa verjamemo, da delujemo v njenem imenu.«<sup>71</sup> Uveljavljanje pojma zgodovina nasploh torej poteka vzporedno s formacijo filozofije zgodovine, kjer se tudi vzpostavijo koncepcije o nekem zgodovini imanentnem času: gibanje zgodovine ni več odvisno od na naravo vezane kronologije, kroženja ozvezdij, naravnega dednega zaporedja teh, ki imajo monopol nad časom, ampak od neke nove časovne

---

<sup>68</sup> Humboldt v Koselleck 1999, 50.

<sup>69</sup> Ibid., 50.

<sup>70</sup> Koselleck 1999, 325.

<sup>71</sup> Foucault 2016, 50–51.

kategorije – napredka, ki ni niti po meri narave niti v polni meri po meri človeka. Ta nova, zgodovini imanentna časovnost po Kosellecku hkrati eliminira nekdanjo pedagoško vlogo zgodovinopisja: radikalna razločitev preteklosti in prihodnosti priča o neponovljivosti preteklega, o tem, da refleksija vedno pride retroaktivno, torej (za človeka, vlade, ljudstva) prepozno.<sup>72</sup> Natanko zato je ta samovoljni zgodovinski tok potrebno poskušati racionalno prognozirati in/ali usmerjati in ta monopol nad obvladovanjem, zamišljanjem prihodnosti v moderni dobi pripade državi, ki prakticira politično variacijo življenjskih zavarovanj, ki so se razmahnila na prehodu v 18. stoletje.<sup>73</sup> Prihodnost, ki je nekdanj delovala kot potencialno v neskončnost odložena poslednja sodba, se skratka spremeni v nekaj, kar je sicer ravno tako nepredvidljivo, vendar teče v neko določeno in pogojno določljivo smer, in kar lahko temu ustrezno anticipiramo na podlagi indicev, dejanj in ukrepov v sedanjosti: od sredine 18. stoletja prihodnost postane teren zgodovinskega pojma upanja.<sup>74</sup>

Ključna metodološka pristopa moderne zgodovine umetnosti se skratka na eni strani soočata s subjektivnostjo metodologije podoživljanja in relativizmom posebnega, katerega cilj je, kot bomo videli v nadaljevanju, razumevanje, in na drugi z vtisom objektivnosti systemskega zapopadenja. Oba sodopolnjujoča metodološka pristopa bosta hkrati tesno zvezana tudi z novimi mehanizmi vrednotenja umetnosti oziroma bosta, vezano na širše produkcijske spremembe, v vse večji meri rezultirala v proces *uvrednotenja umetniškega dela v procesu cirkulacije* v okviru sistema neke druge vrste – tako poimenovanega umetnostnega sistema. Zgodovina v ednini skratka nastopa kot prostor, kjer v moderni dobi empirična človekova povnanjenja prejmejo svojo bit, kjer so potrjena, razporejena, razdeljena, kamor so umeščena, kar se, preden postane integralni del znanstveno formalizirane umetnostne zgodovine v drugi polovici 19. stoletja, sicer kronološko najprej materializira v novem javnem muzeju, ki je v političnem smislu predvsem dedič francoske revolucije. Rancière v navezavi na (novo) muzeološko in revolucionarno konstitucijo zgodovine umetnosti kot dediščine človeštva, ki bazira na prelomu z uveljavljenimi pristopi vrednotenja in režimi identificiranja umetnosti, izpostavi tesno zvezanost med novo moderno estetsko paradigmo in politično skupnostjo oziroma idejami politične svobode in enakosti. Prostor novega javnega muzeja, kjer naj bi se udejanjile politične ideje svobode in enakosti, namreč na eni strani predpostavlja prekinitvev z metodo vrednotenja umetnosti

---

<sup>72</sup> Koselleck 1999, 55.

<sup>73</sup> Ibid., 27.

<sup>74</sup> Ibid., 59.

glede na načine njenega proizvodjanja in neposredno zaznavne lastnosti empiričnih umetnostnih del (hierarhizacija umetnostnih medijev, žanrov itn.), na drugi strani pa predpostavlja neko odtegnjenje umetnosti iz funkcionalističnega vsakodnevnega življenja, ki ga zaznamuje nepotešenost želje, napor dela, grožnja smrti. Eden izmed ključnih pogojev možnosti, da umetnost lahko tudi dejansko, ne le na primer skozi pisanje romantičnih filozofov na začetku 19. stoletja, postane od vsakodnevnega življenja ločeno »kraljestvo svobode in enakosti«, je seveda tesno povezan tudi z družbenopolitičnimi spremembami, ki so vodile v formacijo prostega časa in kulturnim osvobajanjem določenih sektorjev urbanih populacij, razvojem množične reproduktibilnosti podob oziroma reprodukcij umetnostnih del itn., kar je vodilo tudi v razširitev javnih muzejskih institucij.

Nova muzeološka in revolucionarna konstitucija zgodovine umetnosti kot dediščine človeštva, ki se kronološko najprej materializira prav v Parizu vzporedno s podržavljenjem kraljevih zbirk in ropanjem umetniških del s strani francoskih armad na okupiranih ozemljih, skratka temelji na porušitvi uveljavljenih hierarhizacij med nacionalnimi šolami, žanri, motivi, ikonografskimi vsebinami: »V bodoče naj bi vrednost slik definirala sposobnost izražanja svobode – genija in ljudstva – in ne več imenitnost naslikanih oseb.«<sup>75</sup> To naj bi po Rancièru vodilo v potisnjenje upodobljenih vsebin v ozadje preko postavitve umetnostnih del v enotni prostor, namenjen samo umetnosti, predvsem pa v vzpostavitev načinov razporejanja del po prostoru, ki naj bodo osrednji temelj didaktičnosti in estetske vzgoje: »Republikansko obešanje poučnega slikarstva je imelo torej presenetljivo, vendar logično posledico, oblikovanje pogleda, brezbržnega do pomena del.«<sup>76</sup> Zgodovinski prelomi v umetnosti so skratka tesno povezani s prelomi v načinih njenega identificiranja, pri čemer moderni režim identificiranja, vsaj nominalno, zaznamuje nekakšna estetska egalitarnost tako v relaciji do konkretnih umetnostnih del, žanrov, ikonografske vsebine, kot v navezavi na razstavljanje in reproduciranje umetnosti, kjer naj bi v novem javnem muzejskem prostoru publiko izbrancev nadomestil potencialno kdor koli: »Umetniška dela se ne nanašajo več na tiste, ki so jih naročili, katerih podobo so ta dela ustvarila in veličino katerih so tudi slavila. Nanašajo se na ‚genij‘ ljudstev in se vsaj v principu ponujajo pogledu komer koli.«<sup>77</sup> Po Rancièru torej nastop umetnosti v ednini predpostavlja vzpostavitev avtonomnega prostora prezentacije, v okviru katerega so lahko reči umetnosti identificirane

---

<sup>75</sup> Rancière 2015, 32.

<sup>76</sup> Ibid., 34.

<sup>77</sup> Rancière 2012, 41.

kot take, pri čemer se nanaša tako na materialno vzpostavitev tega avtonomnega prostora-časa (novi javni muzej) kot simbolno vzpostavitev prostora-časa, katerega osrednji gradnik so natanko diskurzivni prispevki, ki vzpostavljajo umetnost kot avtonomni materialni in simbolni prostor preko izjavljanja o njej.

### 2.2.3 Vloga posredovanja, umetniška vrednost, javna in zasebna ekonomija umetnosti

Nastop umetnosti kot kolektivne ednine z njej imanentno zgodovino, ki je vezana tudi na koncept zgodovine kot oblike kolektivnega življenja, ne pomeni, da se fokus enostavno prestavi iz individualnega umetnika in posebnega (njegove večšine, specifičnosti, karakterja itn.) na kolektivno enoto in v končni fazi obče/univerzalno (ljudstvo, narod, nacijo), ampak predvsem tudi, da na primer jezikovno posredovanje preko preusmeritve fokusa na nezaznavno, nepojmovno, »nezavedno« in doživeto dobi nekoliko drugačno funkcijo ali pač večjo vlogo. V prvem primeru bi lahko rekli, da gre za nekakšen »jezikovni prevod« in sistematizacijo zaznavne materialnosti dela, v drugem primeru pa, da ta nastopa natanko na mestu ne-neposredne zaznavnosti tistega, kar je v materialnosti dela domnevno povnanjeno in je hkrati temelj vednosti in vrednosti. Gre skorajda za ubesedenje molka, latentno prisotne vsebine oziroma umeščanje v razmik med »hoteti reči« in »(iz)rečenim«, med »vidnim« in »(iz)rečenim«, ki je po Rancièru ena od specifik preloma iz reprezentacijskega v estetski režim umetnosti, značilen za obdobje od modernosti naprej. Ko umetnost preko »posredovanja« estetike kot načina identificiranja reči umetnosti postane privilegirana domena nezavednega, jezikovno posredovanje med drugim nastopa tudi kot delo, ki ga je potrebno investirati, da ta nemi govor (sploh) »spregovori« oziroma da je dešifriran, kar je mogoče navezati tudi na eno od Foucaultovih tez v zvezi z vrednostjo na prelomu iz klasične v moderno dobo: »[V]rednost je prenehala biti znak in je postala proizvod.«<sup>78</sup>

Slednje je seveda mogoče povezati tudi z aplikacijami delovne teorije vrednosti Karla Marxa na konkretni primer ekonomike umetnosti. Delovna teorija vrednosti pri tem, najbolj splošno rečeno, izhaja iz temeljnega vprašanja, kaj točno definira kapitalistični produkcijski način, če že kronološko pred njegovim nastopom ali polno razširitvijo obstajata trgovina in bančni sistem, torej specializiran razred trgovcev in bančnikov, ki ustvarjajo profite bodisi preko

---

<sup>78</sup> Foucault 2010a, 312.

trgovanja ali pač posoje denarja. V primeru modernega kapitalističnega produkcijskega načina tako ne gre le za polno razširitev in dominacijo že prisotnega »kapitalističnega vedenja«, ampak za diskontinuiteto v obliki podreditve komodificiranega dela proizvodnji kapitala, ki med drugim izhaja iz pogoja možnosti v obliki vzpostavitve ločenih razredov kapitalistov in mezdnih delavcev. Natanko na tej točki se začne zapletati glede ekonomike umetnosti od modernosti dalje, saj, kot pokaže Dave Beech v knjigi *Art and Value*, v primeru umetnostnega polja ne moremo govoriti o isti tranziciji iz fevdalizma v kapitalizem kot pri industriji.<sup>79</sup> Da bi se lahko dokopali do za umetnostno polje specifičnega produkcijskega načina, je tako potrebno proučiti predvsem družbene relacije proizvodnje umetnosti, ki se hkrati ne morejo nasloniti na enostavno dejstvo obstoja tistih, ki preko umetnosti prihajajo do velikih profitov (trgovci z umetninami, zbiralci, avkcijske hiše, umetnostni managerji itn.).

Beech tako v knjigi na podlagi temeljnih Marxovih ugotovitev, vezanih na kapitalistični produkcijski način in delovno teorijo vrednosti, sistematično analizira situacijo znotraj umetnostnega polja, pri čemer ga v prvi fazi zanima, ali »umetnost uteleša relacije, v katerih kapitalist podredi proizvodnjo preko lastništva produkcijskih sredstev in plačila mezd z namenom nakupa delovne sile.«<sup>80</sup> Natanko na tem mestu se izpostavi temeljna razlika med umetnikom, mezdnim delavcem in kapitalistom. Umetnik je v strogem smislu in vsaj od obdobja renesanse dalje predvsem proizvajalec blaga, vendar ima za razliko od meznega delavca tudi v okvirih kapitalističnega produkcijskega načina načeloma v lasti produkcijska sredstva, preden proda produkt lastnega dela, pa je načeloma tudi njegov lastnik. Umetnik torej v strogem smislu ni mezdni delavec, vendar hkrati ni niti kapitalist, istočasno pa na prehodu iz fevdalizma v kapitalistični produkcijski način njegov proizvodni proces ostane predmoderno obrtniško unikatno. Iz tega razloga se Beech osredotoči na generiranje pomena umetnostnega dela od modernosti dalje, pri čemer proizvodnjo presežne vrednosti locira natanko v tem procesu. Od moderne dobe naprej smo priče poglobljanju komodifikacije umetnosti, vendar istočasno njeni relativni interpretativni neodvisnosti: preko prepletenosti obeh proizvodnih logik na podlagi njune ločenosti pa je mogoče tudi v primeru umetnostnega polja na neki ravni govoriti o proizvodnji presežne vrednosti.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Beech 2015, 3–30.

<sup>80</sup> Ibid., 9.

<sup>81</sup> Ibid., 14.

V zvezi z ekonomijo umetnosti v okvirih t. i. avtonomne umetnostne sfere, ki se hkrati vzpostavi v okvirih prevlade kapitalističnega produkcijskega načina, je tako predvsem v kritičnoteoretski tradiciji od prve polovice 20. stoletja dalje najpogosteje govora o dveh paralelnih ekonomijah oziroma sistemih vrednotenja in hierarhiziranja: heteronomnemu in avtonomnemu, ki se kot tak vzpostavlja v razmerju do ali kar preko zanikovanja prvega. Tako poimenovana zanikana ali simbolna ekonomija umetnosti naj bi tako v najbolj splošnem smislu predstavljala specifično mešanico predkapitalistične produkcijske logike, katera pa deluje v okvirih prevladujoče kapitalistične logike, pri čemer zanikuje svojo odvisnost od nje.<sup>82</sup> Pierre Bourdieu na primer relativno enotnost in avtonomijo moderne avtonomne umetnostne sfere misli preko pojma polja (kulturne produkcije), ki ga umešča v širše, obdajajoče polje moči, v katerem vladata logika ekonomskega in političnega profita, ki avtonomnemu principu vrednotenja in hierarhiziranja v notranjosti avtonomiziranega polja (produkcija t. i. umetniške vrednosti) neprestano vsiljujeta heteronomni princip vrednotenja in hierarhiziranja.<sup>83</sup>

Če smo rekli, da je mogoče vzporedno s konstitucijo ideje umetnosti kot dediščine njeno materializacijo v javnem muzeju misliti vzporedno z deloma drugačno funkcijo njenega predvsem diskurzivnega posredovanja, v navezavi na avtonomno logiko vrednotenja in t. i. umetniško vrednost ni ključno le bolj splošno pripoznanje umetnosti kot nečesa vrednega ter njena večja javna dostopnost. Onstran relacije diskurzivnega posredovanja in fokusa na nezaznavno je namreč mogoče deloma spremenjeno funkcijo posredovanja misliti tudi v navezavi na vzdrževanje tega, kar Bourdieu imenuje kolektivno verjetje ali pripoznavanje, ki predstavlja integralni del pogojev možnosti funkcioniranja ekonomije simbolnih dobrin ter vzdrževanja relativno avtonomnih principov vrednotenja in hierarhiziranja. Akumulacija oziroma v širšem smislu ekonomija simbolnega kapitala – kapitala, ki zanika logiko ekonomske in politične moči, a se na neki točki (lahko) prevede/unovči kot ekonomski,<sup>84</sup> pri tem funkcionira podobno kot blagovni fetišizem. Torej kot za kapitalistični produkcijski način značilna simbolna mediacija blagovne menjave, ki proizvodnjo ekonomske vrednosti preplete s kulturno in družbeno.<sup>85</sup> V najbolj splošnem in osnovnem smislu gre skratka za mehanizem, ki lahko v ospredje postavi avtonomne produkcije pomenov ali ideoloških znakov, pri tem pa zakriva na blagovni ekonomiji in kapitalistični akumulaciji temelječi

---

<sup>82</sup> Bourdieu 1993, 74.

<sup>83</sup> Ibid., 29–73.

<sup>84</sup> Ibid., 75.

<sup>85</sup> Močnik 2007, 59.

družbenoekonomski kontekst produkcije umetnosti, na tak način pa vzpostavlja vtis njene izvzetosti oziroma neodvisnosti. Ne gre skratka le za to, da je vzporedno s širšimi premiki na področju vednosti materialnost empiričnega umetnostnega dela v nekem smislu vse bolj v ozadju, ampak je relativno podobno tudi v okvirih produkcije njegove simbolne ali t. i. umetniške vrednosti: na podoben način, kot umetnik postaja zgolj prvi člen v produkciji umetnostnega dela, je tudi materialnost umetnostnega dela zgolj izhodišče, okoli katerega se bo preko – tudi, ne pa izključno jezikovnega – posredovanja tvorila njegova vrednost. To, kar so kritičnoteoretski prispevki poimenovali »umetniška institucija/sistem«, je torej mogoče razumeti kot sveženj posredniških instanc med umetnikom in publiko, ki se bo formirala vzporedno s tem, da bo umetnik začel proizvajati dela za anonimnega naročnika in tako imenovani svobodni trg, in ki bo bodisi mediirala pri publiko (recimo umetnostna kritika) ali pač mediirala na trgu (recimo zasebni zbiralec).

Če načeloma že od renesanse dalje lahko identificiramo zametke t. i. zasebne in javne ekonomije,<sup>86</sup> pa lahko v specifično modernem kontekstu ravno na podlagi posredniških instanc, ki so vpletene v produkcijo vednosti in vrednosti umetnostnega dela, hkrati pa zvezane z nastopom umetnosti na »prostem trgu« in, temu ustrezno, anonimne naročnike, v obeh primerih identificiramo preplet obeh, sploh pa radikalni zaplet nekdanj relativno »čistega« tržnega razmerja med umetnikom in (znanim) naročnikom. Tako v primeru zasebne blagovne ekonomije kot javne ekonomije umetnosti,<sup>87</sup> ki se napaja iz davkov ter investira v javno kulturno infrastrukturo, javne zbirke, kulturne prireditve, ali v najsplošnejšem smislu širjenje kulturne in umetniške dostopnosti – formiranje povpraševanja in potrošnje, namreč ne gre več za »čisto« tržno razmerje v smislu izmenjave ekvivalentov. Poljubni zasebnik z nakupom konkretnega umetniškega dela sicer dobi uporabno in – vsaj do neke mere – lastninsko pravico, hkrati pa umetnostno delo z nakupom načeloma ni več javno dostopno, vendar to kljub temu ne pomeni nujno, da preneha cirkulirati na »trgu simbolnih dobrin«. Umetnostno delo v zasebni lasti je namreč še vedno lahko predmet simbolne ekonomije, preko katere se proizvaja njegova simbolna ali umetniška vrednost, preko česar nakup dejansko lahko funkcionira kot investicija (primarna ekonomska vrednost se preko simbolne ekonomije lahko povečuje, kot tudi obratno).

---

<sup>86</sup> Kot izpostavi Baxandall, diferenciacija med javnim in zasebnim ne ustreza funkcijam umetnosti oziroma predvsem slik v 15. stoletju: »[B]olj primerno je razlikovanje med naročili, ki so jih nadzorovale velike korporativne institucije, kot so bili uradi, ki so vodili dela pri katedralah, in naročili posameznikov ali majhnih skupin; na eni strani kolektivna ali komunalna dela, na drugi strani osebne iniciative.« (Baxandall 1996, 15)

<sup>87</sup> O tem glej: Breznik 2009, 60.

Potencialna tržna cena umetnine je skratka – podobno kot v primeru vsakega drugega tržnega produkta v okviru modernega kapitalističnega produkcijskega načina – še najbolj odvisna od tako imenovanih kulturnih značilnosti izdelka, ki se formirajo v procesu cirkulacije, vendar se za razliko od drugega te načeloma lahko formirajo tudi po morebitni realni subsumpciji umetniškega dela pod kapital. Gre seveda za značilnosti, ki se producirajo v procesu cirkulacije preko investicije ne več ali toliko umetnikovega dela, ampak dela množstva strokovnjakov ali posredniških instanc, ki delo kritiško in kritično vrednotijo, kategorizirajo, zgodovinijo, kanonizirajo, ga umeščajo v zbirke in na številne drugačne načine producirajo njegovo vidnost in vrednost v območju (vsaj semi-) javnega prostora.

### **2.3 Osnovna dispozicija umetnostnozgodovinske vednosti**

Umetnostna zgodovina se ob procesu institucionalizacije oziroma znanstvene formalizacije konec 19. stoletja umešča v okvir statusa umetnosti kot dediščine človeštva in hkrati partikularnega ljudstva, v ožjem smislu znanstvenih disciplin pa se primarno samoumešča in samodefinira na širšem področju predhodno definiranih duhoslovnih znanosti (*Geistwissenschaften*), katerih bazična skupna točka naj bi po njihovi samopercepciji bila, da izhajajo iz predmetnih danostih, v katerih se je objektiviral, povnanjil človeški duh oziroma v katerih se izražajo njegova znotrajestetska stanja. Na ravni metode, ki poskuša empirično postaviti na raven transcendentalnosti, bi jo lahko opredelili predvsem kot pozitivistično analizo/diskurz, ki osnovo in temelj resnice svojega objekta najde v empiričnosti (umetnostnih del) oziroma njeni genezi in zgodovini. Vendar umetnostna zgodovina kot temeljna humanistična znanost, ki operira s človekovimi umetnostnimi predmetnimi povnanjenji, hkrati poskuša v določenem segmentu afirmirati estetsko komponento umetnostnega dela, do katere ni mogoče dostopati objektivno, temu ustrezno pa nastopa na terenu doživetega kot alternativni pozitivističnih in eshatoloških analiz. Resničnostni diskurz/analiza doživetega se namreč distancira tako od (resničnostnega) diskurza reda redukcije (pozitivizem) kot reda obljube (eshatologija), pri čemer gre za tip analize človeka kot subjekta, ki bi »glede na kvazi-estetiko in kvazi-dialektiko igral vlogo analitike, ki bi ti dve povezala v teoriji subjekta in hkrati morda omogočila celo njuno artikulacijo v nekem tretjem, vmesnem členu, ki bi zajemal tako izkustvo telesa kakor



izkustvo narave.«<sup>88</sup> V tem primeru naj bi tako šlo za »fenomenološko navdahnjeno analizo«, ki se bo osredotočila na analizo doživetega kot prepleta terena, ki ga zasedata transcendentalna estetika in transcendentalna dialektika, ki bo na prepletu prostora telesa (naravnega v človeku) in prostora človeku imanentnega okolja (zgodovina, kultura itn.) do človeka dostopala kot do subjekta.

Izhajajoč iz terena umetnostnozgodovinske vednosti, ki niha med pozitivizmom in analizo doživetega, se tako do bistva/resnice objekta ni mogoče dokopati na podlagi gole sistematizacije empiričnih posebnih umetnostnih primerkov, ampak na podlagi komunikacijske izmenjave z zgodovinskim dokumentom/dogodkom/fenomenom, ki se manifestira na način ali preko posnemanja estetske relacije med individualnimi subjekti.<sup>89</sup> Kot bomo videli v nadaljevanju, se umetnostna zgodovina kot humanistična znanost, ki izhaja iz koncepcije, da empirično umetnostno delo vsebuje še duhovno komponento, pri tem vsaj nominalno distancira od objektivnega spoznanja, s tem da si za cilj postavi razumevanje, ki bazira na temeljni človečnosti, ki si jo delita tako umetnostni zgodovinar kot umetnik, ki je v empirično umetnostno delo vtisnil duhovno komponento. Umetnostna zgodovina se je skratka primorana zateči k predpostavki v obliki določene »kvazitranscendentalne formalne inteligence, ki se manifestira v širokem naboru del in operira relativno neodvisno od specifičnega kulturnega in zgodovinskega konteksta«<sup>90</sup> – se torej opreti oziroma apropiirati določeno uveljavljeno teorijo recepcije. Privzeto koncepcijo nekakšne univerzalne človečnosti, ki, kot bomo videli, najde svojo ekvivalent v univerzalnem človeškem estetskotvornem impulzu, kateri jamči za možnost komunikacije med zgodovinskim umetnostnim delom in umetnostnim zgodovinarjem, je mogoče v prvi fazi kontekstualizirati s širšimi okoliščinami njene formacije predvsem od druge polovice 19. stoletja. Ta je bila med drugim tesno povezana s odgovarjanjem na problem, kako lahko takratni Evropejci dostopajo do množice nepoznanih artefaktov, s katerimi si ne delijo prostora in časa in ki so v evropskem prostoru cirkulirali kot posledica kolonialne ekspanzije v Afriki, Aziji in Ameriki ter arheoloških izkopavanj v Italiji in Grčiji.

---

<sup>88</sup> Foucault 2010a, 390.

<sup>89</sup> Zgodovinske analize na terenu doživetega je tako do neke mere mogoče misliti tudi na podlagi Jamesonovega pojma »eksistencialno zgodovinopisje«. Pri tem je potrebno izpostaviti, da Jameson pri klasifikacijah tipov zgodovinopisja poudari, da zgodovinska naracija/tekstualizacija predstavlja nujno obliko, kako je zgodovina sploh lahko dostopna. Gre skratka zgolj za različne načine (narativnega) dostopanja do zgodovine. Glej: Jameson 1979, 69.

<sup>90</sup> Kester 2009, 8.

Če se znova vrnemo na umeščanje umetnostnozgodovinske vednosti na teren duhoslovnih znanosti, je potrebno dodatno izpostaviti, da je v formativnem kontekstu vsaka od duhoslovnih znanosti v procesu lastne avtonomizacije na že vzpostavljenem osnovnem terenu znanosti o človeku povezala in izolirala določen parcialen izsek izmed (empiričnih) predmetnih danosti, utemeljila lastno operacijo diferenciacije z definiranjem njihovih specifičnosti, preko tega pa oblikovala delne specifičnosti lastne raziskovalne metodologije. Vzpostavitev avtonomne znanstvene discipline umetnostne zgodovine v drugi polovici 19. stoletja je tako zgodovinsko predpostavljala konstitucijo lastnega predmeta kot hkrati raziskovalnega izhodišča, fokusa in rezultata – konceptualizacijo umetnosti kot samostojnega področja človekovega delovanja in njegovo utemeljitev. S tem se je porajajoča se disciplina na eni strani razločila od obče človeške zgodovine, na drugi od ravno tako sorodne in že vzpostavljene discipline estetike, hkrati pa tudi od prakse pisanja biografij umetnikov, obravnava sloga kot izraza značaja posameznega umetnika in obravnava celotnega spektra umetniške ustvarjalnosti. Umetnostne zgodovine torej načeloma ne zanima niti posamezni individualni umetnik oziroma njegove stvaritve niti ves spekter umetnosti, ampak zgolj njen specifičen izsek.<sup>91</sup> Hkrati pa jo je potrebno – vsaj v tem začetnem obdobju njene formacije kot znanosti, na katerega se zaenkrat omejujemo – diferencirati od umetnostne teorije, ki definira generične umetnostne formalne »probleme«,<sup>92</sup> ali (projekta) znanstvene formalizacije, v veliki meri vezanega na vmesni in negotovi položaj humanističnih znanosti, kamor jo je tudi mogoče umestiti.

### 2.3.1 Organizacija arhiva, »sistemsko zapopadenje« in predmet umetnostne zgodovine

---

<sup>91</sup> Kot izpostavi Polona Vidrih, naj bi preko določitve temeljne metodologije – slogovne gramatike – umetnostna zgodovina vzpostavila ločitev »od estetike, biografij umetnikov in specialističnega preučevanja (Riegl); od opisne umetnostne zgodovine, ki slog obravnava le kot izraz značaja posameznega umetnika, od podrobne pripovedi o celotni zakladnici umetniške ustvarjalnosti oziroma od podrobne obravnave del posameznikov (Wölfflin); od umetnostne teorije in umetnostne zgodovine kot stvarne znanosti«. (Vidrih 2008, 9)

<sup>92</sup> Erwin Panofsky na primer razmerje med umetnostno zgodovino in umetnostno teorijo poimenuje za »organsko situacijo«; umetnostna teorija bo umetnostni zgodovini priskrbela generične teoretske koncepte in s tem prispevala k razvoju umetnostne zgodovine. Vendar naj umetnostna teorija hkrati ne bi bila zmožna vzpostaviti sistema generičnih konceptov, abstraktnih univerzalij, če se ne bi pri tem nanašala na diahrono že sistematisirane umetnine oziroma stilske formacije, ki jih je prispevala umetnostna zgodovina: »[O]dnos med umetnostnim zgodovinarjem in umetnostnim teoretikom [lahko] primerjamo z odnosom med dvema sosedoma, ki imata pravico streljati po istem področju, pri čemer ima eden od njiju puško, drugi pa vse strelivo.« (Panofsky 1994, 34)

Alois Riegl, eden od utemeljiteljev umetnostnozgodovinske vednosti, tako kot osnovni pristop analize in hkrati organizacijsko načelo empiričnih umetnostnih del opredeli pojem stila, ki izhaja iz predhodnih prispevkov Johanna Joachima Winkelmann. Rieglova historična slogovna gramatika tako predstavlja razvojno zgodovino stilskih elementov umetnosti, pri čemer bazira na aplikaciji principa analogije (združevanje v stilske formacije) in zaporedja (razvoj v času). Če se znova nekoliko vrnemo na Foucaultov oris osnovne dispozicije moderne vednosti na primeru znanosti, ki operirajo z empiričnim, ta poleg organizacijskega načela analogije in zaporedja ter iz spremenjenega statusa vidnega izhajajoči fokus na dolgoročnih razvojnih procesih izpostavi tudi t. i. »sistemska zapopadenje«. Tega je mogoče misliti predvsem v relaciji do Foucaultove periodizacije faz humanističnih znanosti. Zgodovina humanističnih znanosti naj bi namreč potekala preko sosledja treh modelov, prevzetih od znanosti o življenju, delu in govorici: v začetku 19. stoletja (obdobje romantike), naj bi prevladovala vladavina biološkega modela, kjer človek, njegova psiha, skupnost, družba in govorica nastopajo kot živo bitje. Prevladi biološkega modela naj bi sledila vladavina ekonomskega modela, v okvirih katerega je človek in njegovo delovanje predvsem prostor oziroma izraz konfliktov ter njihovega reševanja, temu pa bi naj sledila vladavina filološkega modela, ki odkriva skriti smisel (povezava s Freudovim »odkritjem nezavednega«), in lingvističnega modela, fokusiranega na strukturacijo in izpostavitvev označevalnega sistema. Prevlado lingvističnega modela humanističnih znanosti konec 19. stoletja naj bi tako zaznamovalo približevanje analize človekovih predstav oziroma predstavnosti nezavednemu, v katerem je – paradoksalno – instanca predstave skorajda suspendirana. Za filološki in lingvistični model je tako značilna vse večja vloga pojma sistem, kjer pomen nastopa kot drugoten, izpeljan iz sistema, ki je v razmerju do človeka ali predmetov znanosti ravno tako prvoten (obstaja pred zavestjo, zavest je umeščena vanj, deluje na njegovi podlagi). Polna razširitev sistemskega zapopadenja na podlagi primera obravnave govorice tako sovpade s prevlado lingvističnega modela, fokusiranega na strukturacijo in izpostavitvijo označevalnega sistema. Bolj konkretno je mogoče govoriti o približevanju predmeta humanističnih znanosti specifični logiki produkcije pomena znotraj področja obravnav jezika: od moderne dobe beseda (lahko) dobi pomen, v kolikor je najprej del neke večje slovnične celote, ki je v razmerju do nje osnovna in določujoča in na podlagi katere jezik določa in zagotavlja lastno povezanost, enotnost.

Poleg tega, da institucionalizacija umetnostne zgodovine časovno sovpadе s prevlado filološkega in lingvističnega modela humanističnih znanosti,<sup>93</sup> historična slogovna gramatika Aloisa Riegla bazira tudi na vzpostavitvi specifične analogije med umetnostjo in jezikom,<sup>94</sup> ki bo, grobo rečeno, ostala aktualna vse do prispevkov semiotike v poznih 60. in v začetku 70. let 20. stoletja, na podlagi katerih naj bi humanistične vede končno zares dosegle znanstveno formalizacijo (po tem obdobju se je ta analogija in interpretativni modeli, ki ji pritičejo, počasi začela načenjati). Analogijo umetnosti in jezika v okviru humanističnih znanosti je pri tem potrebno ločevati od zgodovine estetiških obravnav poetičnega jezika oziroma od poetike. Medtem ko je poetiko v veliki meri mogoče postaviti v bližino objektivne estetike ali kronološko kasnejše formalne analize umetnostnega dela v okviru umetnostne teorije, gre v primeru analogije umetnosti in jezika na terenu humanističnih znanosti predvsem za nekoliko drugačno relacijo metodologije in predmeta. Bolj kot v kontinuiteti z objektivno estetiko bi jo bilo mogoče misliti v kontinuiteti (zgodovine) humanističnih *študij*, retorike in filologije,<sup>95</sup> pri čemer objekt ni formalna struktura in imanentna logika obravnavanega besedila, ampak analogija umetnostni tekst vzpostavlja prvenstveno kot medij človeške predstavnosti, znotraj estetskih stanj, komunikacije.

Sistemsko zapopadenje je v primeru umetnostne zgodovine torej mogoče misliti homologno z znanostjo o jeziku, temu ustrezno pa je mogoče besedo misliti homologno posameznemu umetnostnemu delu. Kljub temu organizacija arhiva na podlagi razvojne logike (ki predpostavlja smotrni razvoj) in sistemsko zapopadenje nista cilj raziskovalne dejavnosti umetnostnega zgodovinarja, kar je mogoče sklepati na podlagi dodatnih pojmov, s katerimi Riegl operira. Historična slogovna gramatika torej organizira empirična umetnostna dela na podlagi analogije in zaporedja, ki preko analogije umetnosti in jezika rezultira v razvojno stilsko zgodovino, pri čemer kot osrednje dodatne kategorije klasifikacije nastopajo kraj, čas in svetovni nazor, ki je vezan na kolektivno (etnično, nacionalno) družbeno identiteto.

---

<sup>93</sup> Foucault 2010a, 435–438.

<sup>94</sup> O zgodovini razmerja med umetnostjo in pesništvom glej: Tatarkiewicz 2000, 63–94.

<sup>95</sup> V tej navezavi velja vendarle izpostaviti še nek dodaten vidik analogije umetnosti in jezika, ki ni zgolj produkt dejstva, da je umetnostna zgodovina pač humanistična znanost, ki kot taka izhaja iz bazične metodologije »branja«, ali da gre enostavno za obdobje prevlade filološkega in lingvističnega modela, ki na nek način »izsili« to analogijo. Alois Riegl znanstveno vedo umetnostne zgodovine opredeljuje natanko v obdobju začetka formacije modernistične umetnosti, ko se torej sočasna *umetnostna praksa* postopoma odmakne od prevladujoče dispozicije upodabljanja (literarne) snovi in preusmeri k raziskavi »notranje slovnične strukture« medija, skratka k percepciji umetnostnega medija kot jezika oziroma raziskavi specifik umetnostne govorice, ki so značilne za posamezne umetnostne medije – natančnejšo raziskavo tega puščamo na tem mestu ob strani, saj ni bistvenega pomena za to, kar nas primarno zanima.

Avtonomni stilskoformalni umetnostni razvoj je torej prečen še z obstoječimi geopolitičnimi mejami, saj Riegl izhaja iz predpostavke, da naj bi vsak svetovni nazor v določenem prostoru in času izoblikoval lasten slogovni zakon. Kljub temu raziskovalna dejavnost ni osredotočena izključno na klasifikacijo in sistematizacijo zgodovine umetnosti zavoljo sistematizacije same, saj ta predstavlja zgolj sredstvo, da se na ustrezen način dokopljemo do tega, kar je pravzaprav dejanski predmet umetnostnega zgodovinarja. Riegl namreč svojo sistematizacijsko dejavnost pričenja z osnovno določitvijo in definicijo, da umetnost predstavlja specifično področje človekovega delovanja, ter imperativom, da umetnostno zgodovino kot znanost zanima bistvo umetnosti. Bistvo umetnosti je tako s stališča umetnostne zgodovine kot humanistične znanosti opredeljeno natanko kot »antropološko jedro«, ki poganja proces človekovega umetniškopredmetnega povnanjanja in ki ga Riegl opredeli kot umetniško hotenje/gon oziroma *kunstwollen*.

Osnovna sistematizacija arhiva v obliki razvojne (slogovne) zgodovine torej omogoči pozicioniranje posameznega empiričnega umetnostnega dela nekje na presečišče specifično umetnostnozgodovinske stilske sistematizacije (slogovna zgodovina/zgodovina forme oziroma njenega razvoja) in sistematizacijo, ki so jo prispevale druge (predvsem humanistične) vede, na primer politična in kulturna zgodovina (zgodovina »nacionalne psihologije forme«).<sup>96</sup> Obe skupaj pa bi naj omogočili, da se dokopljemo do bistva umetnosti oziroma do tega bolj primarnega povnanjajočega se hotenja/gona. Svetovnonazorsko (razvojno) zgodovine je v tej navezavi evidentno mogoče misliti v kontekstu političnega terena modernosti<sup>97</sup> in konkretnih političnoekonomskih okoliščin (formiranje nacionalnih držav, specifični politični položaj Prusije itn.). Ravno tako je mogoče umetnostnozgodovinsko vednost v obdobju njene znanstvene formalizacije kontekstualizirati z ožjim politično-intelektualnim okvirjem, na primer že omenjenih duhoslovnih znanosti, kakor jih definira predvsem Wilhelm Dilthey, prispevki nemške klasične filozofije (predvsem Heglove *Fenomenologije duha*) in političnofilozofskih, na primer hobbesovskih razmislekov. Pojem umetniškega hotenja/gona oziroma *kunstwollen* je v tej navezavi skratka predvsem tista točka, kjer se umetnostnozgodovinska vednost umešča v prostor humanističnih znanosti, pri čemer se ta po Rieglu ne povnanja zaradi povnanjanja samega. Umetniška ustvarjalnost je namreč opredeljena kot ena od oblik manifestacije temeljnega človeškega boja z naravo, kot eno od področij ustvarjalnosti, kjer si kulturni

---

<sup>96</sup> Wölfflin 2008, 18.

<sup>97</sup> O tem nekoliko več v drugem delu doktorske disertacije.

človek v lastni svobodi vzpostavlja drugi, alternativni svet, področje, kjer naj bi se manifestirala njegova temeljna potreba po harmoniji, redu, sreči. Svetovni nazor pri Rieglu med drugim označuje ravno to človekovo razmerje do narave oziroma, širše, materije, (zunanjega) sveta – določen je kot v umetniškem delu povnanjen pogled na ta svet, s katerim se človeško bitje bori, ko ga poskuša preoblikovati po lastnih projekcijah.<sup>98</sup> Empirično umetnostno delo ali na podlagi stilske podobnosti smiselno združena množica teh je torej za Riegla zgolj sredstvo za razbiranje umetniškega ustvarjanja, ki ga poganja hotenje ali kar gon.<sup>99</sup>

Na prvi pogled bi bilo mogoče pojem *kunstwollen*, ki v najsplošnejšem smislu predstavlja način označevanja nekakšnega estetskotvornega impulza znotraj kulture, postaviti v neposredno bližino pojma »stil«, vendar je hkrati evidentno, da se Riegl poskuša preko prvega dokopati do nečesa »globljega« od gole rekonstrukcije razvojne logike formalnoestetske tvornosti. Če izhajamo iz diferenciacije med osnovno organizacijo arhiva, ki izhaja iz splošne dispozicije vednosti, in v nekem smislu naknadno organizacijo, ki je rezultat spoznavnega procesa, stil v veliki meri ostaja na prvi ravni, omogoči združevanje empiričnih umetnostnih del na podlagi primerjave oziroma podobnosti, ravno zato pa ne potrebuje nujno antropološke utemeljenosti. *Kunstwollen* kot predmet umetnostnega zgodovinarja za razliko od tega predstavlja legitimacijsko sredstvo metodološkega pristopa »ekstrakcije« iz »materialnega substrata«. Ali pa – če poskušamo diferencirati nekakšne (prostorske) ravni umetnostnozgodovinskega spoznavnega procesa – sredstvo, s katerim preko postopkov datiranja empiričnega objekta, ikonografske identifikacije, osvetlitve ekonomskega in socialnega konteksta njegove produkcije, rekonstrukcije stilskih premen itn., torej bazičnega umeščanja, postopoma »prodramo v globino« vse do zmožnosti poustvaritve (umetnikovega) »odnosa« (*attitude*) oziroma »perspektive« (*point of view*),<sup>100</sup> (krajevno, časovno in kolektivnoidentitetno) specifične oblike predstavnosti. Nikoli natančno definiran *kunstwollen*, nekakšen »transcendentalni označevalec brez označenca«,<sup>101</sup> torej predstavlja orodje, da razvojno in krajevno, časovno ter kolektivnoidentitetno organizirani arhiv raznorodnih empiričnih umetnostnih del preči nekakšno skupno transcendentalno jedro.

---

<sup>98</sup> Riegl 2004, 298–302.

<sup>99</sup> Termin *kunstwollen* je sicer kasneje pri Rieglvih »naslednikih« v okviru t. i. dunajske šole (umetnostne zgodovine) v veliki meri nadomeščen s pojmom »struktura«, kar pa ne pomeni, da se osnovna dispozicija umetnostnozgodovinske vednosti, ki nas tukaj zanima, radikalno spremeni. O tem glej: Wood 2000, 10.

<sup>100</sup> Ibid., 11.

<sup>101</sup> Binstock 2004, 13.

### 2.3.2 Orodja razmejevanja in enotnost humanističnih znanosti

Medtem ko *kunstwollen* predstavlja sredstvo enotenja arhiva raznorodnih empiričnih del, predstavlja garant smotrnosti umetnostne ustvarjalnosti in tisto skupno jedro, ki preči vsa dela, pa pojem svetovni nazor enoti in razločuje: poveže segmenta kraja in časa, hkrati pa priskrbi »ideološko« podlago, da je mogoče diferencirati »različne tipe« *kunstwollen*. V najbolj splošnem smislu svetovni nazor prvenstveno označuje oblike predstavnosti in stremljenj določenega obdobja in ljudstva, do katerih pa se je mogoče dokopati šele na podlagi tega, da (predhodno) natančneje določimo in obravnavamo temeljne (izrazne) elemente likovne umetnosti (površina, forma, simetrično ali organsko oblikovanje motivov, načelo proporcev, gibanje in njihova razmerja), nato pa njihovo razvojno zgodovino in dejavnik, ki ta razvoj predpisuje. Doumetje zgodovine oziroma logike zgodovinskega razvoja tukaj predpostavlja integracijo še določenega drugega pojma, ki se je že oblikoval v kontekstu filozofskih obravnav govornice čutnega: forme kot označevalca za načine »ugledovanja«, spoznavanja, mišljenja in hkrati upodabljanja, pozunanjenja (notranjih) vsebin,<sup>102</sup> kar v veliki meri omogoči diferenciacijo dveh že omenjenih zgodovin – zgodovino forme in zgodovino svetovnega nazora.

Če umetnost predstavlja eno izmed (človekovih) oblik ali kar medijev preoblikovanja narave, materije in/ali zunanjega sveta, v katerih naj bi se manifestirala njegova temeljna potreba po harmoniji in redu, je prav pojem svetovnega nazora tisti, ki v veliki meri označuje oziroma manifestira to razmerje: specifičen pogled na svet, izoblikovan v predstavi in povnanjen v umetniškem delu, ki je v temelju kulturni pojav. Medtem ko *kunstwollen* označuje neke vrste občečloveški umetnostnotvorni potencial, ki kot »antropološko jedro« (specifičnega izseka) umetnostne zgodovine v času njene znanstvene formacije predhaja konkretnim manifestacijam oziroma povnanjenjem, svetovni nazor predstavlja nekakšno najgloblje bistvo umetnosti oziroma onstranumetnostnih predstavnih zmožnosti in stremljenj *specifičnega* obdobja in ljudstva. Podobno kot *kunstwollen* se tudi svetovni nazor oblikuje, obstaja pred povnanjanjem v umetnostnem delu; oba je torej mogoče locirati v empiričnem

---

<sup>102</sup> Glede zgodovine pojma forme v kontekstu filozofije glej: Tatarkiewicz 2000, 175–212. Sicer je mogoče prav na tem mestu misliti relacijo umetnostne zgodovine in estetike (morda bolj ustrezno: tematizacij predstave v okviru nemške klasične filozofije), ki naj bi bila pri Rieglu eden od njenih temeljev.

umetnostnega dela in onstran njega, njuno diferenciacijo pa je do neke mere smiselno misliti tudi preko dihotomije med občim in posebnim. Lahko bi rekli, da *kunstwollen* predstavlja predpogoj za umetnostno ustvarjalnost, temeljno tvorno gibalno, šele svetovni nazor pa zares omogoči, da v spoznavnem procesu identificiramo razvojno zgodovino, saj naj bi vsak svetovni nazor izoblikoval svoj slogovni zakon.<sup>103</sup> Za razliko od zgodovine filozofskih obravnav govornice in logike čutnega je forma v kontekstu umetnostnozgodovinske vednosti način, kako človek ugleduje naravo, hkrati pa povnanja svojo notranjo predstavo le-te, je torej element spoznavanja in mišljenja, hkrati pa stvar oblikovanja, zaradi česar naj bi bilo mogoče identificirati tudi notranji razvojni zakon forme. Umetnostnozgodovinski raziskovalni proces temu ustrezno predpostavlja mišljenje relacije med zgodovino form in zgodovino (doprinosa) določenih umetnikov, pri čemer je individualni slogovni doprinos potrebno misliti v razmerju do slogovnega doprinosa »nacionalne psihologije forme« in dobe, skratka v razmerju do *Volkstila* in *Zeitstila*, kot ju poimenuje še eden od »umetnostnozgodovinskih očetov«, Heinrich Wölfflin, saj posamezni slog navsezadnje naj ne bi bil produkt individualnega posameznika.<sup>104</sup>

Če smo rekli, da je v moderni dobi človek po eni strani osrednji predmet vednosti, podlaga, okoli katere je ta organizirana, in hkrati tisto, kar zagotavlja njeno enotnost, in da si morajo znanosti, katerih predmet je človek v svoji empiričnosti, v tem procesu priskrbeti transcendentalni status, preko tega pa navkljub fokusu na partikularnem in neposredno danem v izkustvu dosežejo status občečloveškega, bomo poskušali na primeru (samo)utemeljevanja duhoslovnih znanosti še nekoliko orisati načine tvorjenja njihove enotnosti kot tudi utemeljevanje njihove metodologije, ki izhaja natanko iz problema dvojne pozicije človeka kot predmeta vednosti in spoznavajočega/mislečega kot subjekta vednosti. Duhoslovne znanosti (*Geisteswissenschaften*), kakor jih je definiral Wilhelm Dilthey, so tako metodološko (samo)utemeljene v tem, da naj ne bi šlo za objektivno védenje o človekovih/človeških psihičnih procesih, ampak za njihovo podoživljanje, preko tega pa

---

<sup>103</sup> Riegel v Vidrih 2008, 10–11. Pojem »svetovni nazor« se bo sicer nekoliko kasneje, predvsem v začetku 20. stoletja, pojavljal tudi v tematizacijah umetnosti (recimo socialna zgodovina umetnosti Arnolda Hauserja), ki bodo črpale iz marksistične teorije, pri čemer ne bo več zvezan z nacijo, narodom ali etnično pripadnostjo, ampak predvsem z razredno zavestjo/pripadnostjo.

<sup>104</sup> Erwin Panofsky, ki bo v prvi polovici 20. stoletja utemeljeval umetnostnozgodovinsko hermenevtiko in pri tem privzel vse ključne pojme, ki jih vzpostavi predhodna umetnostna zgodovina, bo umetniško hotenje – *kunstwollen* – še natančneje diferenciral od »umetniškega namena«. Četudi na prvo žogo morda deluje tako, razlika ne poteka toliko preko ločnice kolektivnega in individualnega, saj *kunstwollen* za Panofskega ni psihologistična entiteta, ampak naj bi šlo za »medempirični objekt«, za način biti in tu-bitu. Naloga umetnostnozgodovinske vednosti je tako, da se dokoplje do pogojev tega specifičnega načina biti. (Vidrih 2008, 47)



njihovo razumevanje. Temu ustrezno je metodološki temelj duhoslovnih znanosti hermenevtika, ki pa nima nikakršnega samostojnega predmeta, »takega, da bi bilo njegovo spoznavanje temeljno za umevanje in presojanje drugih, od tega odvisnih predmetov«,<sup>105</sup> saj temeljni duhoslovni pojmi bazirajo na (predpostavki) celotnega duhovnega sveta, na *totaliteti življenja*, ki v tem primeru funkcioniira kot antropološko jedro, ki poganja proces človekovega povnanjanja. Možnost dostopa do totalitete življenja naj bi tako preko raziskovalno-podoživetvenega procesa omogočal natanko predmet duhoslovnih znanosti – predmetne danosti, v katerih se je povnanjil človeški duh –, predvsem pa temeljna, »naravna« vez, ki naj bi potekala med spoznavajočim duhoslovcem in tem, kar se je v teh predmetnih danostih povnanjilo. Ta vez se vzdržuje na temeljnem odvisnostnem razmerju med doživljajem, izrazom in (njegovim) razumevanjem, pri čemer izraz predstavlja medij, v katerem naj bi se ukinjala singularnost doživetja in v katerem rezultati dinamike individualnega življenja postajajo lastnina objektivnega duha. Izraz je skratka medij fiksiranja življenja, za njegovo občost pa naj bi jamčil pogoj, da izraz že vsebuje momente komunikativnosti, ki je ne gre zamenjevati z družbenostjo (saj je ta njen pogoj).

Iz tovrstne zastavitve je mogoče sklepati, da se tudi Diltheyjev duhoslovec spopada s podobnim problemom glede relativnosti spoznanega, ki jih v bolj neposredni navezavi na analizo empiričnih umetnostnih del na primer izpostavi Erwin Panofsky. Panofsky, ki je umetnostno zgodovino eksplicitno navezal na tradicijo humanističnih *študij*, saj tudi umetnostni zgodovinar preučuje zapise, ki jih je zapustil človek, in na podlagi branja človeških zapisov rekonstruira »kozmos kulture«, ki ga ureja v koherenten in smotrni sistem, utemlji specifičnost humanističnih znanosti na podlagi diferenciacije z znanstvenikom, ki proučuje naravne pojave. Razliko naj bi izsilila predvsem specifičnost predmeta humanista, ki predpostavlja deloma drugačne raziskovalne postopke, saj je človeške stvaritve mogoče spoznati le preko njihove »mentalne ponovitve in poustvaritve«. Empirični material humanista je torej potrebno v procesu spoznavanja poustvariti, mrtvo materijo »animirati«, ponovno realizirati misli in koncepte, ki so vtisnjeni vanjo,<sup>106</sup> vendar se ta v procesu spoznavanja po eni strani spopada s temeljno težavo, da so tako predmetne danosti, ki jih proučuje, kot njegov »aparatus vednosti« (zgolj) posamezni, individualni. Duhoslovec je skratka neizbežno omejen z individualnim doživljajem, vendar je to omejenost mogoče odpraviti preko razumevanja – preko tega, da se »osebnim doživljajem znova podeli karakter

---

<sup>105</sup> Dilthey 2002, 9.

<sup>106</sup> Panofsky 1994, 13–37.

življenjskega izkustva. Ker se razumevanje razprostira na več ljudi, na duhovne stvaritve in skupnosti, tako razširja horizont posameznega življenja in v duhoslovnih znanostih utira pot, ki skozi to, kar je skupno, pelje k občemu.«<sup>107</sup> To medsebojno razumevanje, preko katerega lahko duhoslovec postopoma premaga relativnost individualnega, pa naj bi zagotavljala *skupnostnost*, ki obstaja med posamezniki ter jo je mogoče odčitati v nekakšni istosti uma. Duhoslovec skratka v spoznavnem procesu prenaša lastno sebstvo v »neki dani zapopadek življenjskih očitovanj«, pri čemer je njegova bazična metodologija poustvarjanje oziroma podoživljanje.<sup>108</sup> Veščina, ki to omogoča, pa je hermenevtika z lastno podlago v filologiji, ki bazira na razmerju, strukturnem sovisju med vsemi posameznimi deli življenjskega sveta.<sup>109</sup>

Spoznavanje zgodovinskega procesa kot eden od osrednjih fokusov duhoslovca naj bi bilo neposredno povezano z izoblikovanjem univerzalnozgodovinskega dojetja posameznih delov zgodovine v 18. stoletju<sup>110</sup> oziroma z vzpostavitvijo *zgodovinske zavesti*, ki vse partikularne pojave zgodovinskega razvoja zajema kot rezultate univerzalnega, na podlagi česar je mogoče vzpostaviti relacijo pogleda v preteklost in napredovanja v prihodnost (k idealu). Zgodovina tukaj ne predstavlja nekakšnega sekundarnega produkta življenja, ki zanima duhoslovca, niti življenje in zgodovina nista ena in ista stvar, ampak je zgodovina nekakšen produkt (totalitete) življenja in kot taka tudi lahko nastopa kot totaliteta na podlagi te »primarnejše« totalitete.<sup>111</sup> V tej navezavi je evidentno, da pri Diltheyju življenje po eni strani nastopa kot substanca in po drugi kot rezultat lastne tvorne dejavnosti (zgodovina), pri čemer se v svojem značaju združevanja (kontradiktornosti) filozofije življenja (»insistiranje na individualnem«) in transcendentalne pozicije<sup>112</sup> življenje samo skorajda približuje kvazitranscendentalnosti. Združitev te dvojnosti pa omogoči natanko intervencija duhoslovnih znanosti: življenje ni nespoznavno, ker proizvaja pojem kot svojo najvišjo obliko, pri čemer so natanko duhoslovne znanosti tiste, preko katerih zgodovinsko življenje prihaja do samozavedanja, spoznanje, ki iz tega rezultira, pa pri tem ni enostavna

---

<sup>107</sup> Dilthey 2002, 157.

<sup>108</sup> Ibid., 232.

<sup>109</sup> »Hermenevtika je tu mogoča zato, ker med ljudstvom in državo, verujočim in cerkvijo, znanstvenim življenjem in univerzo obstaja odnos, preko katerega skupni duh, enotna življenjska forma nahajata strukturno sovisje, v katerem se izražata. Tu torej obstaja razmerje med deli in celoto, v katerem deli od celote prejemajo pomen in celota od delov smisel. In te kategorije razlage imajo svoj korelat v strukturnem sovisju organizacije, po katerem ta teleološko udejanja neki smoter.« (Ibid., 286–287)

<sup>110</sup> Ibid., 112.

<sup>111</sup> Dilthey 1980, 9.

<sup>112</sup> Ibid., 10.

(re)konstrukcija, ampak samorefleksija. Ne gre torej za racionalno-kategorični konflikt z iracionalnim (življenjem), ampak za »dialektično enotnost obeh momentov«. <sup>113</sup> Diltheyjeva »transcendentalna filozofija življenja« tako bazira na poskusu združevanja transcendentalne osnove in filozofije življenja, pri čemer – na primer za razliko od Kanta – trdi, da sta Jaz in svet enotna, v izvorni sintezi preko dejstva življenja, šele spoznavni proces ali delovanje (dialektika nagonov in meja) pa sta tista procesa, ki rezultirata v diferenciacijo subjekta spoznanja in objekta. Natanko zato je potrebno spoznavni proces vsaj do neke mere diferencirati od duhoslovčevega »vživljanja«: razumevanje za Diltheyja predstavlja del življenja, zato ga ne gre enostavno zvesti na miselno dejavnost, ampak gre za »angažiranje vseh življenjskih moči, da bi se prišlo do resonance z življenjem«. <sup>114</sup> Kategorija »vživljanja« v tem kontekstu eliminira intelektulizacijo razumevanja ter hkrati afirmira njegovo vpletenost v življenje (za Diltheyja vsako razumevanje vključuje segment iracionalnega, ki ga vključuje tudi življenje). Razumevanje potemtakem vključuje dva razločljiva odnosa – prvič, razumevanje kot moment neposrednega življenja, in drugič, razumevanje objektiviranega življenja.

---

<sup>113</sup> Ibid., 10.

<sup>114</sup> Ibid., 30.

### 3 UMETNOST – TELEOLOGIJA – GEOGRAFIJA: NEKAJ DODATNIH VIDIKOV

Medtem ko smo v predhodnem poglavju Rieglovo formulacijo kolektivnoidentitetne kategorije, ki poleg časovne in prostorske komponente določa specifike izseka umetnosti človeštva, mislili predvsem na podlagi splošnega pristopa k organizaciji arhiva od modernosti dalje, je vpeljava kategorije naroda v umetnostozgodovinsko vednost od druge polovice 19. stoletja tesno zvezana tudi s formirajočo se pozitivistično socialno znanostjo ali pozitivno filozofijo. Pozitivna filozofija, kakor jo je na primer v *Predavanjih iz pozitivne filozofije (Cours de philosophie positive, 1830–1842)* definiral Auguste Comte, znanstveno legitimnost v veliki meri črpa na podlagi naravoslovnih zgledov ter se fokusira na v izkustvu dana (družbena) dejstva. Pri tem se samoomejuje na pojavne oblike predmetov, njihove odnose, sestavo in logiko sprememb, pri čemer se odmakne od »metafizične spekulativne metode«<sup>115</sup> in eliminira zatekanje h kakšnemu transcendentalnem jedru kot domnevnem gonilu razvojnega procesa – v veliki meri na račun substancionalizacije zgodovinsko vzpostavljenih družbenih dejstev (na primer naroda, rase, plemena, ljudstva).

V navezavi na pojav pozitivizma, ki smo ga omenili že predhodno, je zato na eni strani potrebno še dodatno osvetliti nekatere splošne specifike moderne spoznavne teorije v aspektih njene relacije z naravoslovno znanostjo in preusmeritvijo fokusa na v izkustvu dano, na drugi strani pa premike na ožjem področju vednosti vsaj v določeni meri dopolniti s spremembami oblastnih tehnik, ki segajo onstran ožjega območja aplikacije, ki smo ga nakazali v predhodnem poglavju, torej ožjega področja vednosti in znanosti preko normalizacije znanj in formacije moderne univerze ter disciplinske oblasti in normalizacije, ki ju je mogoče povezati natanko z diskurzom humanističnih znanosti. Treba je skratka nakazati premike na širšem območju političnoekonomskega upravljanja z resursi, populacijo in produktivnimi telesi, ki se razpre vzporedno s formacijo modernih držav, tržnega gospodarstva in liberalnih političnoekonomskih reform. Šele na tej podlagi je namreč antropološko utemeljevanje umetnosti od modernosti dalje, ki smo ga v predhodnem poglavju nakazali skozi relativno ozko perspektivo, in preplet produkcije vednosti in vrednosti umetnosti mogoče bolj neposredno povezati tudi s specifično moderno politično,

---

<sup>115</sup> Comte 1989.

družbeno in ekonomsko situacijo, na podlagi česar je mogoče razpreti specifično moderno estetskovzgojno paradigmo. Slednje bomo poskušali razpreti predvsem preko natančnejše analize povezav med estetiko in etiko na eni strani ter povezavami umetnostne zgodovine in zgodovinenja umetnosti z estetiko in socialno teorijo na drugi. Pri tem nas bodo zanimale predvsem povezave umetnosti in moralnega delovanja, ki nas bodo ob koncu poglavja znova pripeljala v obdobje od druge polovice 19. stoletja oziroma do konkretnih prispevkov Aloisa Riegla in Hippolyta Taina.

V predhodnem poglavju smo izpostavili specifike modernega systemskega zapopadenja ali mišljenja, katerega zaznamuje prelom s klasičnim<sup>116</sup> racionalističnim, pri čemer slednji bazira na relacionarnosti elementov (vsak element se pojasni v razmerju do drugega) in deduktivni vzročni verigi (opredeljevanje bistva stvari, nato pa izpeljevanje zakonov, kar vključuje njihovo umestitev v verigo zakonov). V navezavi na prelom s klasičnim systemskim zapopadenjem na prehodu v moderno dobo je pri tem ključnega pomena predvsem odklik od dedukcije v smer metode analize, ki v ospredje postavi v izkustvu dano, čutno pojavnost. V ospredje postavljeno v izkustvu dano kot izhodišče vednosti seveda ne eliminira kronološko predhodnih tematizacij možnosti čutne prevare. Kljub temu se v primeru spoznavne metode analize – vsaj v okviru naravoslovnih znanosti in filozofije, ki si jih postavi za zgled – možnost čutne prevare ne more več eliminirati na način, da do v izkustvu danega stopamo s predhodno izgotovljenimi pojmi kot nekakšnimi intuitivnimi principi. Empirično, v izkustvu dano že v okvirih razsvetljenske analize, ki v veliki meri izhaja iz Newtonovih prispevkov, torej nima več nižjega statusa dejstvene resnice, ampak predstavlja osnovo in mejo vednosti: fenomeni so dani, do njih pa načeloma ne moremo dostopati na podlagi »posredništva«, namerno in predhodno postavljene oporne točke mišljenja – hipoteze, na podlagi katere bi razvijali sklepe –, saj so v tem primeru natanko principi tisto, kar je predmet vednosti.

Moderno systemsko zapopadenje tako bazira na osnovni metodologiji določitve izhodišča v obliki pestrega nabora dejstev, ki preko njihovega razstavljanja in primerjave postopoma omogoči diferenciacijo stalnih, ponavljajočih se in naključnih značilnosti, identifikacijo njihovih imanentnih zakonov in principov (sinteza), v končni fazi pa rekonstrukcijo (razvojne) logike. Gre skratka za identifikacijo ponavljajočega se, vzorcev, ki se izrišejo iz tega pestrega nabora dejstev, nato pa njihovo systemsko sintezo oziroma zajetje pozitivne

---

<sup>116</sup> Termin »klasično« tukaj nastopa v Foucaultovem smislu, torej v smislu klasične *episteme*.

faktičnosti preko (projekcije) mreže odnosov smotrnosti, ki bazira na kavzalni logiki, t. i. predsodku razuma, četudi premik od racionalistične k razsvetljenski spoznavni metodi poteka vzporedno z izgubo ontološkega jamstva, da je v naravi kot enem od privilegiranih predmetov vednosti mogoče odkriti zakonitost.

Kar se tu išče in predpostavlja kot nespravljiva vsebina, je neprekinjena ureditev in zakonitost dejanskega; ta zakonitost pa pravi, da faktično kot tako ni zgolj snov, nekakšno nepovezano množstvo posameznosti, temveč da se na njem in v njem kaže učinkujoča in čedalje širša *oblika*. Ta oblika je dana v njegovi *matematični* določljivosti, v njegovi zgradbi in členjenosti po meri in številu. Toda prav ta zgradba ne more biti anticipirana v samem pojmu, ampak jo je treba izpričevati na faktičnem. Pot potemtakem ne vodi od pojmov in načel k pojavom, temveč v nasprotni smeri.<sup>117</sup>

Kljub temu torej da razsvetljenska metoda analize načeloma eliminira privzemanje pojmov in dogem pred pričetkom spoznavnega procesa, vendarle bazira na predpostavki, da raziskovane fenomene zaznamuje neko pravilo, zakonitost, ki jo je mogoče rekonstruirati iz njihove notranje strukture, imanentne soodvisnosti, (kavzalno-logične) pogojenosti. Fenomeni se zato opazujejo v *procesu nastajanja*, ki mu je spoznavna metoda na sledi in ki ga v nekem smislu posnema, simulira oziroma preko nizanja koeksistirajočih dejstev, njihovega razčlenjevanja in sestavljanja, ki to koeksistenco transformira v sistemsko dependenco, poustvarja. Problem kavzalne logike kot implicitne predpostavke, ki je morda najbolj očitno zastopan na primeru aplikacije predhodno že dokazanih principov ali zakonov, se seveda izpostavi že v okviru same razsvetljenske znanosti in filozofije. Kot na primer izpostavijo angleški empiristi, naj v primeru privzemanja predpostavke, da bodo danes identificirani zakoni delovali tudi v prihodnje, ne bi šlo toliko za strogo logični, ampak bolj pragmatični aksiom, ki izhaja iz nujnosti ravnanja. Temu ustrezno se gotovost mišljenja v strogem smislu ne opira več na logične, ampak tudi biološke in sociološke predpostavke.<sup>118</sup> Izhodišče vednosti v izkustvu torej izpričuje splošen pomik od normativnega k pozitivnemu

---

<sup>117</sup> Cassirer 1998, 15–16.

<sup>118</sup> »Sleherno ravnanje, vsako praktično ukvarjanje s stvarmi bi bilo človeku onemogočeno, če se ne bi več mogel zanesti na to, da bo tisto, kar ga je naučila neka zgodnejša, splošno veljavna izkušnja, veljalo tudi še v prihodnosti in bo tudi tedaj še ohranilo svojo moč in veljavo. Sklepanje od preteklega in sedanjega k prihodnjemu potemtakem seveda ni formalnogično, silogistično-nujno; kljub temu pa ni nič manj veljavno in nepogrešljivo sklepanje po analogiji. Znanje o fizičnih stvareh, znanje o empirični naravi stvari ne sega preko tega sklepanja po analogiji. Vendar se z njim moramo in smemo zadovoljiti, kajti za resnično moramo imeti vse tisto, česar zanikanje bi za človeka pomenilo odpravo vseh sredstev njegove empirične eksistence in odpravo vsega življenja skupnosti. Tu je torej z enim samim zamahom prišlo do nenavadnega preobrata: gotovost fizike se ne utemeljuje več na čisto logičnih predpostavkah, ampak na *biološki* in *sociološki* predpostavki.« (Ibid., 61)

mišljenju ter proti vedno večji, predvsem pa aktivni vlogi modernega subjekta v konstituciji sveta. To je morda najbolj evidentno v tesni prepletenosti mišljenja narave in problema spoznanja, ki vključuje tudi problematiko človekove narave (»kakšen je človek v resnici«) in človeku imanentnega okolja (civilizacije, kulture).

V izkustvu dano kot izhodišče vednosti bo tako v ospredje postavilo tudi problematiko čutnosti kot »materiala« in privilegiranega predmeta vednosti, pri čemer bo prelom iz 17. v 18. stoletje zaznamovala tudi sprememba v vrednotenju s čutnim povezanih afektov, strasti in nagonov, ravno tako pa tudi sprememba v oblikah njihovega upravljanja. Če so bili ti v etičnih in protopsiholoških razpravah iz začetka 17. stoletja še v veliki meri opredeljeni kot zaviralni pojavi, motnje, katerim je podvržena duša zaradi svoje utelešenosti, pri čemer je etično ravnanje skorajda sovpadalo z zmago duše nad njenim »pasivnim delom«, 18. stoletje namreč v veliki meri preseka s tovrstnim negativnim vrednotenjem, čutnost pa celo postane eden od temeljev utemeljevanja specifik človeka/človeškega. Vzpostavi se prepričanje, da se celota duševnega življenja ne napaja toliko iz razuma, ki naj bi kraljeval območju spoznanja in vednosti, ampak natanko iz čutnosti in domišljije (Hume na primer izpostavi, da kavzalna logika ne temelji toliko na logičnih premisah, ampak na instinktu kot nekakšnem prvobitnem nagonu človeške narave).<sup>119</sup> Temu ustrezno pa bi popolno podjarmljenje strasti lahko poleg narušenja zgradbe razuma rezultiralo tudi v nepopravljivo uničenje odličnosti v umetnostih kot območju sproščanja človeških imaginacijskotvornih potencialov, hkrati pa enem od virov utemeljevanja človeške superiornosti in produktivnosti. Čutnost torej postaja temelj utemeljevanja specifik človeškega in je percipirana kot mišljenju primarna, pa naj gre – kot v primeru angleških empiristov – za trpno-refleksno, ali pač tvorno-aktivno dejavnost duše, kakor v primeru prispevkov, ki izhajajo iz Wolff-Leibnizove filozofije.

Čutnosti je vzporedno s tem, ko postane izhodišče vednosti, tako v vedno večji meri pripoznana vloga v vsakdanjem življenju in skupnosti, ki je območje, kamor se bolj neposredno umeščata politična filozofija in etika. Pri tem pa se – navkljub različnim izhodiščem – tako v okviru prispevkov angleškega empirizma kot sočasnih »empirističnih« prispevkov iz nemškega in francoskega prostora v 18. stoletju vzpostavi ideja, da moralno delovanje bazira na dosegi *koordinacije* čutnosti in razuma, splošni napredek človeštva pa na vpreženju strasti s strani interesov.<sup>120</sup> Oboje je mogoče do neke mere kontekstualizirati z nastopom na populacijo osredotočene biopolitike, v predhodnem poglavju omenjene

---

<sup>119</sup> Ibid., 102.

<sup>120</sup> Glej: Hirschman 2002.

disciplinarne oblasti, ki ne temelji več na zatiranju, onemogočanju in prepovedi, ampak reguliranju, discipliniranju, optimizaciji življenja,<sup>121</sup> v končni fazi pa tudi s tem, kar Foucault poimenuje za liberalno umetnost vladanja, ki implicira svobodo obnašanja, vendar tako, da jo proizvaja, izdeluje, vzbuja in organizira.<sup>122</sup> Konceptualizacije moralnega delovanja iz tega obdobja je torej potrebno misliti v tesni navezavi s politično ekonomijo, »intelektualnim orodjem, tipom računice, obliko racionalnosti, ki razlogu vladanja omogoči samoomejitve«,<sup>123</sup> pri čemer je mogoče imperativ samoomejitve vladanja tekom 18. stoletja seveda hkrati misliti kot formativni kontekst (iz kritike despotizma, absolutizma izhajajočih) liberalnih političnoekonomskih reform in ga postaviti v bližino vzpostavljanja se kapitalističnega produkcijskega načina.

V prispevkih, ki aktualizirajo t. i. epikurejski odnos do čutnosti, bo ta tako postala opredeljena kot nekakšna pogonska in gibanjska sila duševnega življenja, kot sredstvo, zaradi katerega življenje ni obsojeno na mirovanje. Preko s čutnim povezanih strasti in zmožnosti – na primer upodobitveno močjo, ki je na delu tako v umetniškem kot ožjem mišljenjskem ustvarjalnem delovanju – bo čutnost utemeljena kot potencialni vir preseganja narave (vključno z neposrednim čutnim vtisom oziroma danim v izkustvu). Ravno tako se bo v tem obdobju vzpostavila koncepcija, da strasti, kljub temu da predstavljajo potencialni vir šibkosti človekovega moralnega delovanja, hkrati predstavljajo potencialno sredstvo njegovega napredka in produktivnosti. Čutnost bo skratka predstavljala eno od izhodiščnih mest moderne etike, ki bo poskušala eliminirati povezave s teologijo in religijo, ter se pomikati proti utemeljevanju v in iz človeka. Moderni imperativ doseganja harmonije med goni čutnosti in zakoni uma, sprave med civilizacijskim principom razuma, povezanim z načelom svobode, in čutnostjo, (v kronološko predhodnih prispevkih) povezano z načelom sreče, bo torej težko razločljivo prepletel etične razprave z estetskimi.

### **3.1 Umetnostno in moralno delovanje**

---

<sup>121</sup> Foucault 2015b.

<sup>122</sup> Ibid., 66.

<sup>123</sup> Ibid., 20.



Specifike moderne vednosti je mogoče misliti tudi v določeni kontinuiteti s problematikami, ki jih je uvedla racionalistična spoznavna metoda, med drugim temelječa na pojmu vrojenih apriornih idej, ki naj bi imele izvor v človekovi naravi, sploh pa na uvedbi temeljnega dualizma med razumom in telesom. Specifike moderne vednosti, ki smo jih uvodoma mislili v tesni povezavi s kavzalno logiko, je namreč do neke mere mogoče misliti natanko na terenu problematike vzpostavljanja povezav med razločenimi fenomeni – teren, ki ga lahko opredelimo tudi kot enega od formativnih okvirov moderne estetike kot samostojne discipline. Razlike med »klasičnim« in »modernim sistemskim mišljenjem« skratka lahko razpremo tudi na podlagi idej, kako naj bi potekale povezave med razločenimi fenomeni, pri čemer moderno vednost zaznamuje natanko zatekanje k aplikaciji kavzalne logike. Torej logike, ki izhaja iz »prvobitnega instinkta človeške narave« kot alternative (teološkega ali filozofskega) boga, ki je predhodno jamčil tako za smotrnost obstoječega kot za povezanost resničnosti in človeškega duha na najbolj abstraktni ravni. Analitična preusmeritev pozornosti na vzroke pojavov, temeljne gibalne principe, zgodovinske spremembe in pogoje ter dejavnike, ki te spremembe določajo (in ki hkrati niso neposredno zaznavni v danem in v izkustvu danem), bo na praktično vseh terenih vednosti izsilila fokus na (estetskem in estetsko zaznavnem)<sup>124</sup> učinkovanju kot obliki vzročno-posledičnega posredovanja oziroma utemeljitvenega izhodišča, da povezava obstaja – vse od osnovne zveze med jazom, predstavo predmeta in predmetom samem na sebi naprej.

V kontekst preusmeritve fokusa na učinkovanju je mogoče umestiti v predhodnem poglavju omenjeni premik od objektivne (tudi: klasične) estetike k subjektivni estetiki, na primer na način preusmeritve od predmeta/objekta kot ultimativnega vira vtisov, ki jih sproža, k raziskavi, kako vtisi sploh nastanejo in kakšni so pogoji tega nastanka. Objektivno estetiko, ki jo je mogoče v grobem umestiti še v 17. stoletje in začetek 18. stoletja, lahko tako po eni strani mislimo v kontekstu preostankov koncepcij, ki jih Foucault umešča v predklasične epistemološke okvirje (tj. 16. stoletje) in ki bazirajo na ideji organske povezanosti makro in mikrokozmosa preko podobnosti in analogije, podobnosti med rečmi in znaki,<sup>125</sup> kjer je na primer komunikacijo oziroma medsebojno učinkovanje ene stvari na drugo doseči že preko njune gole bližine. Takšna koncepcija je evidentno zastopana v okvirih absolutistične državne paradigme, ki je ohranila številne kronološko starejše dogme, na primer te, ki aludirajo na analogijo države in vesolja. V tej navezavi je mogoče misliti tudi klasicistične

---

<sup>124</sup> Estetsko v tem primeru uporabljamo kot sopomenko za čutno.

<sup>125</sup> Foucault 2010a, 73–74.

umetniške zglede moralnega vedenja – skratka natanko v luči koncepcije, da umetnostno delo skladišči lastnosti, ki se lahko prenesejo na človeka in njegovo telo, v kolikor se ta zgolj obda z njimi, postavi v njihovo bližino oziroma izpostavi njihovem vplivu.<sup>126</sup> Povezovanje umetnosti, umetnostnega in moralnega delovanja oziroma splošnejše ideje o civilizacijskem potencialu umetnosti torej v nobenem primeru niso specifika moderne dobe in moderne koncepcije umetnosti, saj je specifike mogoče identificirati bolj na podlagi idej, kako točno naj bi umetnost moralno učinkovala. Če smo izpostavili preusmeritev fokusa na učinkovanje, je potrebno dodatno izpostaviti, da tudi učinkovanje ni problematika, ki bi zaposlovala le moderno dobo, saj je bilo načeto tudi v okvirih objektivne estetike: razlike v veliki meri potekajo na arheološki ravni, ki določa koncepcije načinov dosege komunikacije in povezave med razločenimi in razločljivimi fenomeni oziroma ki predstavlja dokaz ali argumentacijsko bazo, da je do povezave prišlo.

Novoveško vez civilizacijskega potenciala, (moralne) kvalitete umetnostnega dela in naravo, vedenjem in moralo umetnika (ki je tudi eden od argumentov, da ga je treba disciplinirati ne le obrtniško, ampak tudi vedenjsko) je na primer nedvomno mogoče misliti v kontekstu predklasične vezi med rečmi, mišljenjem/delovanjem in besedami/podobami, ki bazira na podobnosti in ki se v klasični dobi postopoma začne načenjati. To načenjanje predklasičnega tipa vezi v začetku klasične dobe Foucault pojasni na primeru predstavnosti znaka: v klasični dobi se tako vez med besedami/podobami in rečmi na način učinkovanja manifestira bodisi preko naravne vezi (po analogiji zrcala znak označuje tisto, kar odseva) bodisi preko konvencionalne vezi (znak označuje neko idejo, pri čemer je zmožnost označevanja stranski produkt vezi preko navade). Če je bila zmožnost znaka, da v predklasični dobi in misli označuje »avtonomno«, uskladiščeno in neodvisno od »učinkovanja« (obstajala je navkljub temu, da je nekdo znak dojel oziroma dešifriral kot nekakšno predhodno govorica, ki jo je Bog položil v svet), v klasični, prav tako pa tudi moderni dobi znak *obstaja* zgolj, v kolikor je spoznan/prepoznan. Znak skratka v tem primeru pridobi status znaka šele preko dejanja spoznanja,<sup>127</sup> podobno kot se sama vez med fenomeni in človekom utemeljuje natanko na

---

<sup>126</sup> Pezelj 2016, 21–24.

<sup>127</sup> Foucault 2010a, 83–84.

V tem primeru se vzpostavi tudi možnost za arbitrarnosti znaka oziroma vezi med označevalcem in označencem, ki bo postala operativna in reflektirana v moderni dobi. Arbitrarnost vezi je v tem primeru seveda mogoče umestiti v okvir (vrednostno višje rangirane) konvencionalne vezi, ki namesto »naravnega« zrcaljenega predpostavlja funkcijo in pravila, mrežo analize oziroma (klasično) sistemsko mišljenje: »[I]nstitucionalni znak je znak v svojem polnem delovanju. Prav on potegne črto med človekom in živaljo; on preoblikuje imaginacijo v namerni spomin, spontano pozornost v refleksijo in instinkt v razumno spoznanje.« (Ibid., 87)

podlagi učinkovanja. Vendar kljub temu da že klasična doba do določene mere pretrga s samoumevnostjo t. i. naravne, organske vezi na (arheološki, epistemološki) ravni vednosti, bo povezovanje moralnosti umetnika ali posamezne kulture, ki ji pripada, moralnih kvalitet in moralnih potencialov umetnostnega dela, kot bomo videli, mestoma vztrajala še vse do 19. stoletja – predvsem kot integralni del umetnostne mitologije ali kar umetniške religije v kontekstu avtonomizirane umetnostne sfere.

Na podlagi preusmeritve pozornosti k učinkovanju na prelomu iz klasične v moderno dobo se bo torej odvila preusmeritev pozornosti na raziskave, kako vtisi sploh nastanejo in kakšni so pogoji tega nastanka. Na tej osnovi se bodo kronološko najprej utemeljevali argumenti o vrojenih idejah, ki se sinhronizirajo s pojavi (ideja lepega in lepi fenomen), ali celo identificirali organi/segmenti duše, ki naj bi bili odgovorni za vtise/učinkovanje specifične vrste (primer ideje lepe duše kot organa za zaznavanje lepega).<sup>128</sup> Če je angleški empirizem v tej navezavi zavračal idejo vrojenih idej ter zagovarjal argument, da gre v spoju med pojavi, vtisi, znaki in pomeni prvenstveno za utrjeno vajo oziroma navado (konvencionalna vez), na podlagi katere je mogoče tudi rekonstruirati zaznavne procese, ki potekajo v duši, bodo prispevki, ki izhajajo iz t. i. Wolff-Leibnizove filozofije (kamor se na primer umeščajo Baumgarten, nemška klasična filozofija in t. i. čista estetika), kot rečeno, namesto na trpno-refleksno stavili na tvorno-aktivno dejavnost duše oziroma predstavne moči/imaginacije. Tvorno-aktivne dejavnosti duševnih zmožnosti pa – če za primer vzamemo tematizacije umetnosti v teh mišljenjskih okvirih – ni mogoče rekonstruirati toliko iz gole materialnosti umetnostnih del, ampak bolj specifik procesa umetnostnega oblikovanja. Natanko iz razloga, da po avtorjih razmislekov, ki stavijo na tvorno-aktivno dejavnost duše, v primeru učinkovanja umetnosti ne gre enostavno za kombinatoriko v izkustvu danih vtisov (tj. naravnega), je potrebno to logiko aktivne dejavnosti preko mišljenja poustvariti, kar vključuje tudi poustvarjanje vtisov in sodb, ki jih rezultat te dejavnosti sproža v gledalcu. Vzporedno s pomikom od objektivne k subjektivni estetiki se torej odvija tudi širši premik fokusa od narave, ki naj bi jo umetnost posnemala, k raziskavam človeške narave, človeških potencialov in človeku imanentnega okolja (civilizacije, kulture). V pričujočem poglavju bomo iz tega razloga v predhodnem poglavju nakazano antropološko utemeljitev umetnosti dodatno razgrnili predvsem na podlagi (konceptije) umetnosti kot *tvornega prizorišča* antinomij moderne subjektivnosti. Te bomo na eni strani mislili v povezavi s

---

<sup>128</sup> O tem glej: Hribar-Sorčan in Kreft 2005, 84–116.

problematikami, ki jih odpre specifična pozicija človeka na področju vednosti od modernosti naprej, na drugi pa v povezavi z novimi oblastnimi tehnikami.

V poglavju bomo skratka izhajali iz sklepa, da logika umetnostnega oblikovanja in učinkovanja na prehodu v moderno dobo postaja eno od območij, kjer je mogoče raziskovati in utemeljevati zmožnosti koordinacije čutnosti in razuma ter posebnega in občega (tudi: intersubjektivnega), na podlagi česar se utemeljuje moderna, na človeških zmožnostih in naravi utemeljena etika, od druge polovice 18. stoletja pa tudi porajajoče se ideje (republikanskih, liberalnih) političnih reform in liberalne umetnosti vladanja. Lahko bi rekli, da je vzporedno s preusmeritvijo fokusa na učinkovanje na prehodu iz klasične v moderno dobo tudi občutju skorajda pripisan status dejstvene resnice: dobi status tega, kar dejansko je. Slednje je mogoče opazovati tako v primeru utemeljitev moralnega delovanja, ki, kot bomo videli, pri Kantu bazira na nekakšnem estetskem supplementu moralnega zakona v obliki moralnega občutja, na primer pri utemeljitvah okusa kot socialnega čuta, ki bazira na zgodovini procesa civiliziranja/kultiviranja na način mojstrenja dovzetnosti, občutljivosti ter podvrženosti temu, da stvari na nas učinkujejo, nas ganejo. Ali pa utemeljitvi religije, ki je na primer za Huma le v tem, kako učinkuje ter preko tega vpliva na mišljenje in delovanje; utemeljitvah estetske sodbe, ki bazirajo natanko na razmerju med subjekti in predmeti/objekti, pri čemer izpričuje vez med obojima; ali utemeljitev politične ekonomije, kjer se o vladanju ne razmišlja več toliko z vidika prava, ampak učinkov.<sup>129</sup>

Tako poimenovani estetski supplement, ki izpričuje učinkovanje, povezavo, medsebojno odvisnost, komunikacijo med razločljivimi fenomeni, je skratka prisoten v praktično vseh (v moderni dobi diferenciranih) sfer mišljenja in delovanja. Natanko iz tega razloga je potrebno estetske razprave 18. stoletja, v katerih se pojavljajo tematizacije umetnosti in umetnostne ustvarjalnosti, ločevati od kronološko kasnejše filozofije umetnosti (tj. poheglovske estetike). Kot bomo videli v nadaljevanju, v 18. stoletju in na prehodu v 19. stoletje pojem umetnosti namreč še ni jasno definiran in zamejen, vsekakor pa se bolj kot na umetnostno delo-artefakt nanaša na dejavnost ali večščino: iz tega razloga je potrebno razmisleke o

---

<sup>129</sup> »Politična ekonomija premišlja ravno o praksah vladanja, teh praks pa ne preizprašuje z vidika prava, ne želi določiti, če so legitimne ali ne. Ne obravnava jih po njihovem izvoru, temveč po njihovih učinkih, ne sprašuje se, kaj avtorizira suverena, da je povišal neki davek, ampak preprosto: kaj se bo zgodilo, če povišamo neki davek, če povišamo določen davek v določenem trenutku, za določeno kategorijo ljudi ali za določeno kategorijo dobrin? Vseeno je, če je ta pravica legitimna ali ne, ugotoviti moramo, kakšne učinke ima in ali so ti učinki negativni. /.../ Ekonomska vprašanja bodo torej vedno postavljena v okviru prakse vladanja in z ozirom na njene učinke, in ne z vidika tega, kar bi lahko to prakso utemeljilo pravno /.../« (Foucault 2015b, 22)

umetnosti tega obdobja misliti v težko razločljivem prepletu političnih, političnoekonomskih, estetskih in etičnih problematik. Ta isti preplet naštetega, ki bo tudi v ospredju v tem poglavju disertacije, je prav tako potrebno do neke mere diferencirati od estetike kot formirajoče se samostojne filozofske discipline, ki je – na primer pri Baumgartnu – osredotočena na hkratno legitimacijo nižjih duševnih sil, tematizacijo problematike relacije posebnega in občega, predvsem pa na poskus prodiranja v in zajemanja imanentnosti pojavov onstran njihovih vzrokov oziroma principov. V tem primeru gre namreč za umeščanje na območje čutnosti, ki v veliki meri tudi ostaja na tem področju ali se nanj samoomejuje.

Estetske problematike od druge polovice 18. stoletja, ki nas bodo zanimale na tem mestu, se torej dotikajo tematizacij človeku imanentnega okolja, ki vključuje vprašanje možnosti in načinov dosege socialne koordinacije, integracije atomiziranih posameznikov, discipliniranja in koordiniranja afektov (upravljanje z ekstremnimi afektivnimi stanji, problem nestanovitnosti afektov ipd.) kot tudi odpravljanja dezafektiranosti (problem odtujenosti, ne-motiviranosti, dolgčasa, mirovanja, v končni fazi pa tudi ne-dela in ne-produktivnosti). Bolj konkretno se torej umeščajo na preplet konstitucije modernih nacionalnih državnih ureditev, liberalne umetnosti vladanja, formacije meščanskega samozavedanja in identitete (v relaciji do aristokratske, dvorne), ravno tako pa tudi formirajočega se industrijskega tržnega kapitalizma, kjer je imperativ gibajočega se in integriranega življenja potrebno še dodatno kontekstualizirati z njegovo delovno produktivnostjo, in spremljajoče (proto)antikapitalistične kritike (na primer F. Schiller in zgodnja romantika). V okviru podnaslovne tematizacije povezave umetnostnega in moralnega delovanja, ki nas bo preko etike, estetike in socialne teorije znova vodila do konkretnih primerov umetnostnozgodovinske vednosti konec 19. stoletja (A. Riegl, H. Taine), se bomo tako osredotočili na formativni kontekst moderne umetnosti in moderne koncepcije umetnosti, v okviru katerega se razpirajo problematike discipliniranja afektov, civiliziranja/kultiviranja ter specifično moderne estetske vzgoje v kombinaciji s politizacijo umetnosti od francoske revolucije dalje. Gre za obdobje, ko je urjenje občutljivosti, dovzetnosti, odprtosti za zunanje oziroma tematizacije univerzalnosti, univerzalne komunikabilnosti in egalitarnosti estetskega (estetsko občutje, ki je zmožno »transcendirati« vpetost v konkreten prostor, čas ali stan/doseganje enakosti na ravni estetskega občutja) mogoče misliti v okviru omenjenih političnih reform in oblastnih tehnik, ki bazirajo na racionaliziranem, »ekonomičnem« vladanju in implicirajo svobodo obnašanja.

### 3.1.1 Upravljanje afektov

Nobene primernejše podobe ideala družbenega vedenja si ne morem zamisliti, kot je dobro izveden in iz številnih zapletenih figur sestavljen angleški ples. Gledalec z galerije vidi neštete gibe, ki se nadvse živahno in gladko križajo, in vendar nikoli ne trčijo. Vse je urejeno tako, da se prvi že umakne, ko prispe naslednji; vse je tako spretno, in vendar preprosto zloženo, da se zdi, kot da vsakdo sledi zgolj svojemu lastnemu vzgibu, in vendar ni nikoli napoti nikomur drugemu. To je kar se da primeren simbol za uveljavljanje lastne svobode in upoštevanja svobode drugih.<sup>130</sup>

Četudi smo splošni fokus spoznavne metode na nevidnih »silah« oziroma vzrokih, ki gibajo in transformirajo raziskovane fenomene, locirali predvsem od druge polovice 18. stoletja naprej, že protopsihološke, etične in filozofske razprave v 17. stoletju izpostavijo afekte, gone in strasti kot ene od privilegiranih predmetov raziskav duše, četudi so ti, kot rečeno, v tem obdobju v veliki meri percipirani kot potencialno moteči in zaviralni elementi njenega zaželenega delovanja. Na tej podlagi se postopoma vzpostavi koncepcija, da duševnega življenja ni mogoče spoznati zgolj preko raziskave mišljenja in predstavne moči, ampak bolj preko tega, kar ju poganja, torej prizadevanja, poželenja, zainteresiranosti, ki naj bi bili »pred« obema in hkrati njun pogoj. Vzpostavi se torej teren problematike *vpreženja*, *discipliniranja* in *kultiviranja* – ne več toliko zatiranja, podjarmljenja – afektov, gonov in strasti. Ta teren je mogoče misliti predvsem v okviru spremembe njihovega vrednotenja in širšega pripoznanja vloge čutnosti v vsakdanjem življenju v okviru vzpostavljačo se liberalne umetnosti vladanja, ki bazira na ekonomizaciji vladanja preko proizvodjanja svobode v smeri »samovladanja«, ki, kot bomo videli, vključuje tudi etične raziskave oblik (samo)manipuliranja, motiviranja in afektiranja preko »estetskih sredstev«.

Proti koncu 18. stoletja se tako onstran ideje koordiniranja čutnosti in razuma kot baze moralnega delovanja začne vzpostavljati tudi nov odnos do rahločutnosti, »čutne občutljivosti«, ki ni več percipirana kot nekaj negativnega in inferiornega, ampak postane bistveno pozitivna: postane specifika moralnega, krepostnega človeka. Na podlagi razsvetljenske ideje, da vse ljudi družijo težnja po sreči in da so si v tem enaki ne glede na

---

<sup>130</sup> Schiller v Hewitt 2017, 8.

obstoječe stanovske razlike, se tako – izhajajoč iz kritike razpuščenega, ekscesnega in ekskluzivnega uživanja privilegiranih v kombinaciji z aktualizacijo »epikurejstva« v okvirih vednosti – gradijo ideje formacije egalitarnega družbenega reda, ki bazira na svobodi, kultivirani čutnosti in *umerjenem uživanju*, ki ne gre na račun nekega sloja nad drugim, ampak je enakomerno porazdeljeno in na voljo vsem (četudi posledično manjše intenzivnosti). Kot bomo videli, je v tej navezavi ključno misliti produkcijo svobode in kontrole ne kot protipola, ampak kot so-delujoča, hkrati pa svobodo kontekstualizirati z (liberalno) ekonomsko svobodo in idejami (konkurenčnega) svobodnega trga kot najbolj ustreznega zagotovila gospodarske rasti.<sup>131</sup>

Preusmeritev fokusa na učinkovanje in človeško naravo je tako mogoče kontekstualizirati z liberalno umetnostjo vladanja, katere zastavljanje, reflektiranje in zarisovanje Foucault okvirno locira v 18. stoletje. Kot že rečeno, liberalna tehnologija vladanja bazira na težnji po samoomejitvi razloga vladanja ali ekonomičnem vladanju, hkrati pa se od upravljanja zemlje in njenih pridelkov preusmeri na upravljanje dejavnosti in produktivnosti teles oziroma upravljanje izločanja – če ne kar iztiskanja – časa in dela iz teles. Takšno paradigmo samoomejujoče umetnosti vladanja naj bi bilo na primer mogoče identificirati na podlagi predmeta politične ekonomije kot njene »teoretske formulacije«: predmet (v kronološkem smislu najprej fiziokratske) politične ekonomije namreč ni izvajanje pravic suverena, ampak zagotavljanje blaginje nekega naroda, ki se umešča onstran prevpraševanja moralnosti političnih, ekonomskih, pravnih reform, saj jo prvenstveno zaposluje učinkovitost. Bazira torej na projekciji neke družbene totalitete, katere stabilnost je potrebno s preišljenimi intervencijami ohranjati in jo uravnati proti ravno tako stabilnemu kontinuiranemu napredku.

Lahko bi rekli, da je predmet politične ekonomije neka ne natančno »notranje« diferencirana, skorajda brezimna populacija ali množica, ki temu ustrezno – kakor koli raznovrstni so že njeni učinki – primarno ne subjektivira in individualizira, saj ji gre za manevriranje ravnovesja (na primer med rodnostjo in smrtnostjo) na tej bolj abstraktni, predvsem pa makrodružbeni ravni. Gre torej za vladanje skozi upravljanje, ne več toliko za izvajanje vladanja nad podrejenimi podložniki: liberalna umetnost vladanja namreč implicira

---

<sup>131</sup> Znotraj liberalne teorije 18. stoletja je kot temeljni princip trga še opredeljena menjava, torej je trg konceptualiziran na podlagi podobe svobodne menjave med dvema strankama, ki v tem procesu vzpostavita ekvivalenco med dvema vrednostma. Konkurenca kot bistvo trga, preko tega pa tudi neenakost namesto ekvivalence, se znotraj liberalne teorije pojavi šele od 19. stoletja dalje. Glej: Foucault 2015b, 113–114.

svobodo, ki je celo nujno potrebna, saj služi kot sredstvo uravnavanja, vendar mora prav zato v vsakem trenutku biti proizvedena in organizirana. Na podoben način, kot je prej omenjeni splošni fokus spoznavne teorije na učinkovanje povezan s tem, da človek postane izhodišče in meja vednosti, so nove umetnosti vladanja (v povezavi s poljem estetskega) povezane s tem, da telo v 17. in 18. stoletju postane pojmovano kot produktivna sila.<sup>132</sup> Poleg tega tudi s tem, da prebivalstvo postane percipirano kot potencialno bogastvo, temu ustrezno pa so vse oblike potrošnje telesnih sil, ki ogrožajo varnost družbenega reda ali se ne morejo organizirati, zreducirati v razmerja za krepitev njegovih produktivnih sil, izkazati za neuporabne, nevarne, izobčene, zatrte.

Razmisleke, kot je ta v začetnem citatu, ki se v večji ali manjši meri vežejo na temo družbenega reda predvsem od druge polovice 18. stoletja dalje, je torej že v grobem mogoče umestiti v ta kontekst, razlike med formulacijami pa potekajo drugje. V ožjem smislu so estetske razprave tega obdobja na primer fokusirane predvsem na estetsko učinkovanje, natančneje na to, kako lahko estetsko učinkovanje sodeluje, sooblikuje, ogroža ideal ekonomičnega družbenega reda, ki implicira svobodo in ne tlači afektov, želja, nagonov in strasti, saj jih percipira kot potencialen vir produktivnosti (ne nujno izključno produktivnosti teles, ampak tudi duševnega življenja). Tovrstne razprave torej eksplicitno ali implicitno zaposluje vprašanje možnosti dosege stabilnega družbenega reda s prav tako stabilnim napredkom, ki hkrati vključuje tudi (re)produkcijo ravno prav živahnih duševnih življenj, ki zaradi te stabilnosti ne bodo obmirovala v dolgočasju in apatiji, ampak bodo permanentno želeča, produktivna in ustvarjalna.

#### 3.1.1.1 Vpreči strasti z interesi

Medtem ko smo v predhodnem poglavju disertacije preko prepletanja produkcije vednosti in vrednosti nekoliko nakazali na predkapitalistično (moralno) vrednotenje trgovskih, bančnih in drugih pridobitnih dejavnosti, ki so med drugim vplivale na način lociranja vrednosti umetnostnega dela, je v navezavi na fokus pričujočega poglavja ključno dodatno izpostaviti spremembe v vrednotenju določenih človeških strasti, na primer oblastiželjnosti, slavožepja, sle po denarju in posesti ter spolnega poželenja, ki imajo potencial (vz)gibati

---

<sup>132</sup> Ibid., 40.



človekovo telesno in duševno življenje. Albert O. Hirschman v tem kontekstu izpostavi vlogo diferenciacije in preusmeritve fokusa od normativnega k pozitivnemu mišljenju, ki si za ideal postavi raziskati, »kakšen je človek v resnici«, in ki v veliki meri poteka vzporedno aplikaciji naravoslovnoznanstvenih metodologij na področje »človeških zadev«. Od renesanse, predvsem pa v 17. stoletju naj bi se namreč razširilo vsesplošno nezaupanje do vloge in potenciala moralizatorsko-filozofskih in verskih predpisov, torej normativnega mišljenja in moraliziranja, pri brzdanju nepokornih človeških strasti. Iz tega razloga se vzpostavi potreba po bolj podrobnih seciranjih človeške narave, ki se že v 17. stoletju preusmerijo od zatekanja k represivnim metodam k ugotovitvi, »da je strasti bolje *vpreči* kot samo zatirati«. <sup>133</sup> To preoblikovalsko in civilizacijsko vlogo v vpreženju nepokorljivih, uničevalnih strasti naj bi priskrbeli predvsem država ali družba ter jih s tem uporabili v prid splošne blaginje in javne koristi. Hirschman pri tem pokaže, kako je v tem procesu raziskovanja možnosti eksperimentiranja s preoblikovanjem naštetega prišlo tudi do zamenjave izraza »strasti in pregrehe« z bolj blagim »dobit in interesi«, pri čemer naj bi bilo mogoče to zamenjavo misliti tudi kot temelj nekaterih ključnih načel liberalizma in ekonomskih teorij 19. stoletja.

Da se »afekt /.../ da brzdati in odstraniti samo z afektom, ki je nasproten in močnejši od afekta, ki ga je treba brzdati«, <sup>134</sup> v 17. stoletju poleg Bacona ugotavlja tudi Spinoza v *Etiki*, kar postane razširjena strategija načrtovanja napredka v 18. stoletju, pri čemer naj bi pojem »interes« v tem obdobju predstavljal natanko generičen izraz za »strasti«, katerih vloga je bila biti protiutež (drugim strastem). V ta okvir naj bi bilo po Hirschmanu mogoče do neke mere umestiti tudi (protoliberalne) ideje o delitvi oblasti, katerih predmet omejevanja je sicer primarno samovoljno divjanje strasti vladarja in državnikov. Pojem »interes«, ki naj bi vprežil druge bolj uničujoče strasti, namreč šele nekoliko kasneje postane mišljen predvsem v ekonomskem smislu oziroma kot model mišljenja gospodarskih dejavnosti posameznikov ter v okvirih mednarodne, predvsem pa notranje politike. Pri tem je ključno postopno formiranje ideje, po kateri bi spodbuda temu, da posamezniki prosto sledijo svojim interesom, lahko bila potencialno vsesplošno dobrodejna. Na eni strani (za druge) predvidljiva in transparentna, celo družbeno integrativna, na drugi pa potencialno izhodišče za možnost vzajemne koristi v primeru navzočnosti različnih medsebojno konfliktnih

---

<sup>133</sup> Hirschman 2001, 25.

<sup>134</sup> Spinoza 2001, 31.

interesov, ki se trejo med seboj (tj. tudi koristna na način medsebojnega tekmovanja oz. konkurenčnosti):

Stranski produkt predvidljivega delovanja posameznikov v skladu s svojimi gospodarskimi interesi zato ni bilo krhko *ravnotežje*, temveč trdna *mreža* soodvisnih odnosov. Zato so pričakovali, da bo razmah notranje trgovine ustvaril trdneje povezane skupnosti in da bo zunanja trgovina pripomogla k temu, da med njimi ne bodo izbruhnile vojne.<sup>135</sup>

Navkljub tezam o družbeni integrativnosti medsebojne konkurenčnosti posameznikov in držav se tekom 18. stoletja v političnih in ekonomskih razpravah pojavljajo tudi skrbi nad ekscesnim pehanjem za zasebnimi materialnimi interesi, ki niso pospremljeni z razsvetljeno umerjenostjo in navadami svobode niti z interesom za skupno dobro: »[V]se dokler v ‚nedolžno‘ igro pridobivanja denarja *niso* vključeni *vsi*, pušča dejstvo, da je v tej igri povsem predana *večina* državljanov, tistim maloštevilnim, ki stavijo na višjo oblast, pri tem njihovem početju precej bolj proste roke, kot so jih imeli prej.«<sup>136</sup> Kot že predhodno nakazano, v času polnega razmaha kapitalističnega tržnega gospodarstva v 19. stoletju namreč postane jasno, kako potencialno uničujoče družbene posledice imata lahko izključenost in osiromašenost določenih segmentov populacije, saj predstavljata potencialna plodna tla za vnovični razvoj uničujočih strasti, kot so jeza, strah, ogorčenje, odtujitev, resentment in upor.

Imperativ vključevanja vseh v »ekonomsko igro« in (samo)omejitev vladanja, ki bazira na goli računici učinkov ukrepov, ki jo priskrbi politična ekonomija (in ne recimo pravo, katerega predmet je *legitimnost* vladanja), v okviru konceptualizacije liberalne tehnologije vladanja izpostavi tudi Foucault. V tej navezavi naj bi bila ključnega pomena že omenjena premestitev v mišljenju logike gospodarstva, ki se od menjave pomakne h konkurenci kot principu trga v okviru liberalizma od 19. stoletja dalje. S tem namreč bistveni del trga ni več dosega ekvivalence med dvema vrednostma v svobodni menjavi dveh strank, kot je še bila v liberalizmu sredi 18. stoletja, ampak neenakost, ki pa ne bazira na človeški naravi (četudi je v njej morebiti legitimirana), ampak je za Foucaulta v temelju proizvedena preko nekega formalnega privilegija. Moderno tržno gospodarstvo tako temelji na proizvajanju konkurence in hkrati proizvajanju ekonomske vezi, tj. načinov vključevanja – četudi neenakega – vseh, kar vključuje tudi proizvajanje mehanizmov zaščite pred eksistenčnimi tveganji preko (individualne) socialne politike, ki »za svoj instrument ne bo smela imeti

---

<sup>135</sup> Ibid., 54.

<sup>136</sup> Ibid., 113.

prenosa od enega na drug del prihrankov, temveč čim širšo kapitalizacijo za vse družbene razrede.«<sup>137</sup>

Osrednja računica liberalne tehnologije vladanja naj bi bila vendarle osredotočena predvsem na stroške proizvodnje svobode in istočasno varnosti: gre za preračunavanje dinamike in součinkovanja različnih interesov – tudi med posameznimi in skupinskim interesom –, pri čemer noben naj ne bi zares zatiral ali ogrožal drugega. Preračunavanje računice svoboda-varnost torej vključuje neprestano prevpraševanje o preveč ali premalo oblasti oziroma bazira na predpostavki nenehne (potencialne) izpostavljenosti nevarnostim, vključno s predpostavko oziroma – v okviru liberalizma kot tehnologije vladanja – razširitvijo koncepcije, da življenje posameznikov prinaša cel spekter potencialnih nevarnosti. V tej navezavi je torej ključnega pomena, da se zaceli morebitni razcep med delovanjem gospodarstva in obnašanjem (individualiziranih) posameznikov oziroma modelov subjektivacije, pri čemer se računa na dovzetnost posameznikov za vplive, predvsem pa njihovo racionalno zmožnost strateškega taktiziranja ter neprestanega preračunavanja izgub in dobičkov.

### 3.1.1.2 Komunikativnost in integrativnost estetskega

Estetsko-etiške razprave 18. stoletja je bolj kot v okvir politične ekonomije vendarle ustrezno umestiti v okvir porajajočih se humanističnih znanosti, kakor smo jih razgrnili preko Foucaulta v prvem poglavju, ter na področje disciplinske oblasti. Četudi so polje aplikacije oziroma cilj v obeh primerih krotka in produktivna telesa, disciplinska oblast naj ne bi bazirala toliko na regulaciji, ampak predvsem normalizaciji. Misliti bi jo bilo torej mogoče natanko kot obliko upravljanja z moralo ali preko nje, upravljanja preko produkcije

---

<sup>137</sup> »Od družbe oziroma prej od ekonomije se bo preprosto zahtevalo, naj poskrbi, da bo imel vsak posameznik dovolj visok prihodek, da bo lahko, ali neposredno ali kot posameznik ali pa kolektivno z vzajemno podporo, zaščitil samega sebe pred tveganji, ki obstajajo, pred eksistenčnimi tveganji ali pred to usodo eksistence, ki sta pač starost in smrt, in da bo to storil na osnovi lastnih zasebnih prihrankov. To pomeni, da socialna politika za svoj instrument ne bo smela imeti prenosa od enega na drug del prihrankov, temveč čim širšo kapitalizacijo za vse družbene razrede; njen instrument bo individualno in vzajemno zavarovanje; njen instrument bo naposled zasebna lastnina. To je tista stvar, ki jo Nemci imenujejo ‚individualna socialna politika‘, v nasprotju s socialistično socialno politiko. Gre za individualizacijo socialne politike, za individualizacijo s pomočjo socialne politike, in ne za kolektivizacijo ter združevanja preko in znotraj socialne politike. Gledano v celoti ne gre za to, da bi se posameznikom zagotovilo socialno kritje tveganj, temveč za to, da se vsakemu od njih pripiše nekakšen ekonomski prostor, v katerem lahko tveganja sprejme in se z njimi sooči.« (Foucault 2015b, 135)

samozavedanja, skrbi zase, sramu, krivde, splošno rečeno torej tudi preko upravljanja z estetskim, estetsko vzgojo ali kar dresuro. Vse našteje tehnike upravljanja pa naj ne bi nujno delovale preko zatiranja, ampak – kot na primer pokaže Foucault v prvem delu *Zgodovine seksualnosti* – spravljanja v vidnost, učinkovanje in govor, pri čemer tako izvajanje učinkov na željo, da se jo izzove, celo vzdraži in spravi v govor, naredi to potuhnjeno prisotnost želje transparentno, potencialno podvrženo diagnozi in preiskovanju, temu ustrezno pa tudi posamezniku samoevidentno.<sup>138</sup>

Povezava na učinkovanje osredotočenih estetsko-etiških razmislekov z razmisleki o družbenem redu in z umetnostmi v tem obdobju tako ne korenini izključno v dejstvu, da se je porajajoči se meščanski stan, kakor recimo izpostavi Norbert Elias, zaradi svoje odtegnjenosti od politične moči zatekal v kulturno-umetnostno polje, ker je edino v njem lahko prakticiral svojo politično svobodo.<sup>139</sup> Povezovanje raziskav duševnega in družbenega življenja z umetnostmi je namreč mogoče do neke mere misliti tudi v kontekstu zgodovine povezovanja slednjih z afekti, ki jo je mogoče detektirati že v antičnih filozofskih tematizacijah (poetičnega) jezika. Če se tukaj omejimo na najbolj znan prispevek, Aristotelovo *Poetiko*, ta poetičnost definira relativno podobno kot Alexander Gottlieb Baumgarten v *Filozofskih meditacijah o nekaterih aspektih pesniškega dela (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)* iz leta 1735.<sup>140</sup> Ne glede na to, ali se nanaša na poetični jezik, poetičnost kot pridevnik ali poemo, poetike kot discipline ne zanimajo niti izključno avtonomna materialnost poeme niti avtonomne specifične poetičnega jezika (tradicija objektivne estetike), ampak bolj *potencialnost* poetične govorice, njeni temeljni principi, ki določajo njeno posebnost, vzroki njenega (specifičnega) učinkovanja. Pri tem je poetičnost tako pri Aristotelu kot Baumgartnu še v največji meri opredeljena kot – pogojno rečeno – zmožnost ali potencial afektiranja.

Pri Aristotelu je v tej navezavi morda najbolj informativna primerjava poezije in zgodovinopisja iz *Poetike*: tako zgodovopisje kot poezija načeloma lahko prikazujeta isto stvar, vendar sta si različna v načinu prikazovanja. Zgodovina prikazuje posameznosti, poezija pa »nekaj splošnega«, pri čemer je potrebno dodatno pojasniti, kaj Aristotel

---

<sup>138</sup> Ibid., 59.

<sup>139</sup> »Meščanska kritika« zlaganosti, hladnosti, hlinjenosti in neprepričljivosti klasicističnih spektaklov, na primer absolutističnih državnih ceremonialov oblasti, ki naj bi fascinirali ljudske množice, ali aristokratskih rajanj in splošnih manir, ima v končni fazi nedvomno nekaj opraviti tudi s tem, da ti estetsko ne učinkujejo več. Glej: Starobinski 2011.

<sup>140</sup> Baumgarten sam se sicer ne nasloni toliko na Aristotela, ampak Horacija in sočasne obravnave poetičnega jezika, glej: Damnjanović 1985, vii–xlvii.

pravzaprav razume pod »splošno«. V tem primeru namreč ne gre za nekaj, do česar se dokopljemo po logični analizi ali abstrahiranju, niti ne gre za povprečje, ampak še v največji meri za tako obliko posnemanja danega, da to postane prepričljivo – »resničnejše, kot če bi se resnično zgodilo« –, <sup>141</sup> hkrati pa splošno dostopno v smislu, da lahko to »od resničnosti bolj prepričljivo resničnost« načeloma vsakdo čuti na način, kakor »da se je vse to v njem zgodilo in je zdaj njegovo«. <sup>142</sup> Gre torej za takšno prikazovanje resničnosti oziroma njenega spreminjanja, intenziviranja preko poetičnega poustvarjanja, da ta postane splošno dostopna, učinkuje kot splošno dostopna ter jo je kot tako mogoče tudi estetsko (po)deliti oziroma (po)doživeti.

Baumgartnovo nizanje premis o specifikah poetičnega jezika/govora prihaja do podobnih zaključkov: gre za govor, ki ga je mogoče najbolj splošno definirati kot niz besed, ki označujejo povezane predstave. Specifika poetičnega jezika je pri tem vendarle ta, da gre za povezane *čutne* predstave oziroma za *čutni* govor, ki naj bi ga (izhajajoč iz Leibnizove diferenciacije štirih oblik spoznanja) zaznavali z nižjim delom spoznavne zmožnosti. Čutne predstave so temu ustrezno *clara et confusa*, iz tega razloga pa učinkujejo drugače od pojmovnih: same po sebi so predstave afektov, lahko sprožajo afekte, medtem ko je poetično opredeljeno natanko kot vzbujanje afektov. Ne glede na to, ali so predmeti poetičnih predstav iz dejanskega sveta (resnične fikcije) ali pač fikcijski (fikcije), <sup>143</sup> poetično kot način opisovanja funkcionira na način kopičenja čim večjega števila drugih elementov, da se na tak način najbolj približamo »izvornemu« afektu oziroma sprožimo, vzbudimo njegov najboljši ustreznik (ena od oblik poetičnega afektiranja je na primer tudi pričaranje neverjetnih dogodkov ali vzbujanje predstave o prihodnosti, kot so slutnje, prerokovanja).

Zveza poetičnih predstav torej vodi k čutnemu spoznanju, ki ga kot takega ni mogoče definirati, posredovati na način definicije ali pojma, na podlagi česar je mogoče med drugim razumeti tudi Baumgartnovo specifično primerjavo pesnika in narave: oba naj bi proizvajala podoben tip predstav. Relacija poetičnega jezika in narave tukaj skratka ni osredotočena toliko na dolgo zgodovino tematizacij umetniškega posnemanja narave, ampak gre za podobnost v delovanju in učinkovanju v navezavi na proces kreacije, ki se že približuje preusmeritvi fokusa od relacije umetnosti in narave na naravo človeka. Glede na tako

---

<sup>141</sup> Gantar 2012, 31.

<sup>142</sup> Ibid., 31 (poudarki K. K. ).

<sup>143</sup> Baumgarten še natančneje diferencira fikcije na heterokozmične in nemogoče, utopične, pri čemer izpostavi, da ker ne moremo imeti predstav o utopičnih fikcijah, so lahko poetične zgolj resnične in heterokozmične fikcije. Glej: Baumgarten 1985, 41–55.

opredeljene potenciale poetičnega čutnega jezika je večjo zastopanost umetnosti v okvirih protopsiholoških, etičnih in splošno filozofskih razprav 18. stoletja tako mogoče povezati s tematizacijami prevedljivosti, (intersubjektivne) komunikativnosti in nekakšnega družbeno-integrativnega potenciala estetskega/čutnega oziroma specifično moderne raziskave občosti/intersubjektivnega ter zmožnosti prehajanja med občim in posebnim. Dejanski fokus tovrstnih raziskav torej ni nujno toliko na delih umetnosti, njihovi materialnosti in umetnostnih zvrsteh, ampak se na podlagi umetnostnih primerov nagovarja precej širši diapazon političnih in metafizičnih problematik. Poskuša se najti

ključ za tiste probleme, katerih rešitev je metafizika vedno obljubljala, a je nikoli ni uresničila. Če kje, tedaj se je moral ta način postavljanja vprašanj izkazati na področju estetike, kajti estetsko je po svojem bistvu čisto *človeški* fenomen. Kot se zdi, je tu torej vsaka vrsta »transcendence« že vnaprej obsojena na propad; tu ni mogoča nikakršna logična ali metafizična, temveč samo antropološka rešitev.<sup>144</sup>

Paradoksalno se ideje o univerzalno integrativnem potencialu estetskega in zmožnosti prehajanja med občim in posebnim formirajo predvsem na terenu raziskav sodbe okusa, ki naj bi izpričeval največjo relativnost, saj prvenstveno kaže na *razmerje* posameznika do fenomena oziroma njegovo partikularno stanje, o katerem lahko temu ustrezno adekvatno presoja le ta isti posameznik. Enega od argumentov za povezavo estetskega in občosti/intersubjektivnosti je tako mogoče povezati ravno s povečanim zanimanjem za *zgodovino* preučevanih fenomenov, vključno z zgodovino umetnosti. V tej navezavi je ključna tematizacija refleksije, da medtem ko so nam pretekla dela mišljenja praktično nedostopna in tuja, nas umetnostna dela lahko še vedno ganejo, na podlagi česar je mogoče povleči sklep, da sta tudi okus in čut za lepo nekakšna sedimenta (predhodnih) individualnih izkušenj, da gre torej za v posamezniku internaliziran »družbeni čut«, ki ga povezuje z drugimi onstran njegove posebnosti in vpetosti v partikularni prostor in čas. Okus kot tak je do neke mere mogoče misliti vzporedno s predhodno izpostavljenimi identifikacijami nezavednih modusov misli v okviru protoestetskih razprav: na podoben način, kot je mogoče nezavedne moduse misli opredeliti za internalizirano zgodovino, je tudi okus in *čut za lepo* mogoče misliti kot, pogojno rečeno, internalizirano civiliziranost/kultiviranost. Onstran t. i. čiste estetike, ki na podlagi sodbe okusa poskuša priti predvsem do temeljnih apriornih zaključkov o človeški naravi, lahko na podlagi okusa in čuta za lepo kot *proizvedenih* (in hkrati proizvajajočih) fenomenov tako na primer identificiramo stopnjo

---

<sup>144</sup> Cassirer 1998, 276–277.

civiliziranosti/kultiviranosti, na podlagi dejstva proizvedenosti pa osnujemo tudi taktike in metode njunega mojstrenja in discipliniranja, sploh pa utemeljujemo ter zasnujemo strategije upravljanja s socialnimi vezmi in človekovimi zmožnostmi življenja v skupnosti.

Podobno kot v primeru okusa kot socialnega čuta je dvojnost med radikalno relativnostjo in občostjo mogoče identificirati tudi v primeru tematizacij komunikativnosti estetskega. Na ravni partikularnega doživetja/občutja je estetsko relativno in ga je mogoče ustrezno (jezikovno ali kakor koli drugače) posredovati zgolj s potencialno neskončnim kopičenjem ustreznikov, a vendar je na podlagi učinkovanja (na primer afektiranja) pozunanjene/materializirane poetične čutne govorice mogoče evidentno dokazati njegovo vzročno-posledično komunikativnost. Poetična čutna govorica torej lahko funkcioniira kot nekakšna potencialna pogonska sila intersubjektivnega duševnega gibanja oziroma intersubjektivnega medsebojnega učinkovanja natanko v tej nuji po potencialno neskončnem sporazumevanju oziroma »prevajanju« posebnega, preko česar se vzpostavlja dinamična<sup>145</sup> »skupnost okusa« (*sensus communis*).<sup>146</sup> Kljub temu torej da so se proti koncu 18. stoletja prvič bolj določno izoblikovale ideje o možnosti intersubjektivne prevedljivosti, kinestetičnega medsebojnega učinkovanja in skupnost-tvornosti brez »izgubljenega v prevodu« ali »energetskih izgub«, *sensus communis* v tem kontekstu ne cilja toliko proti idealu, da bi konkretne posameznosti čutile enako stvar na enak način (totalna estetska integracija), ampak gre za utemeljevanje skupnost-tvornosti natanko v procesu agonističnega ali antagonističnega sporazumevanja, ki lahko v neki točki privede do konsenza.

Andrew Hewitt v knjigi *Družbena koreografija: ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju* na konkretnih primerih estetiških razprav pokaže, kako so konec 18. in v začetku 19. stoletja, torej v obdobju vzpostavljanja, zamišljanja in formiranja moderne meščanske družbene ureditve, tematizacije posameznih umetnosti predstavljale eno od

---

<sup>145</sup> Če tukaj do neke mere izhajam iz Comtejeve socialnoteoretske oziroma pozitivnofilozofske diferenciacije: za razliko od statične, tj. že vzpostavljene (katere primarni predmet so tudi raziskave pogojev dosege in pogojev možnosti družbene statike).

<sup>146</sup> S pojmom *sensus communis* je sicer potrebno ravnati previdno, saj lahko označuje tako »duh skupnosti« ali »duh skupnega« (v nemški obliki *Gemeinsinn*), torej nekaj, kar se približuje občutju solidarnosti znotraj določene skupnosti, »univerzalno voljo«, ki je v bližini podreditve volje posameznika univerzalnemu/skupnosti, *common sense* ali *doxo*, ki ju je mogoče misliti v navezavi na razsvetljsko kritiko predsodkov, skupno medčloveško razumevanje, konsenz skupnosti ali (skupni) konsenz glede okusa. V primeru Kantove estetske sodbe okusa v *Kritiki razsodne moči* je na primer (deantropologizirani in dehistorizirani) transcendentalni apriorni princip oziroma predpostavka – na podlagi katere je lahko sodba okusa smiselna oziroma ki je v bližini utemeljevanja možnosti –, da je (partikularna, subjektivna) razsodna moč navkljub subjektivnosti univerzalna.

izhodišč razmislekov o idealnem družbenem redu in načinih družbene integracije. Hewitt za izhodiščni primer knjige vzame natanko citat Friedricha Schillerja iz leta 1796, ki smo ga izpostavili v začetku poglavja o upravljanju afektov, pri čemer ga interpretira kot izraz nostalgije »meščanske estetike« po idealni (družbeni) zaključenosti, ki naj bi bil tesno povezan z »racionalizacijo« meščanske javne sfere, kjer neposredno estetsko integracijo zamenja estetska reprezentacija (na primer spektakel, estetski prikaz, umetnost kot avtonomizirani artefakt ipd).<sup>147</sup> Hewitt tako v knjigi uvaja pojmovanje estetskega, ki nikakor ni od družbenozgodovinskega konteksta ločeno »kvazimetafizično polje«, vendar ga ravno tako ni mogoče enostavno zvesti na družbenozgodovinske okoliščine oziroma v polni meri pojasniti skozi njega. Razume ga skratka kot polje, kjer poteka tako zamišljanje, uprizarjanje družbenih možnosti kot urjenje zanje. Če se znova vrnemo na zgodovinske razprave, ki se tičejo prevedljivosti estetskega in se posredno ali neposredno dotikajo katere od umetnosti, jih je torej mogoče v tej kontinuiteti misliti kot eno od izhodišč za utemeljevanje modernih (liberalnih, republikanskih) demokratičnih reform in meščanske javne sfere, kjer se skupnost tvori tudi, če ne predvsem, preko *posredovanja in deljenja posameznosti* oziroma na način njihovega medsebojnega sporazumevanja, pri čemer se posameznosti kot take (lahko) samoprepoznajajo natanko v (tvornem) procesu medsebojne primerjave, prepoznavanja in pripoznavanja. V tem primeru bi torej namesto o kinestetični integrativnosti estetskega (ki je bilo predvsem tudi zaradi specifik umetnostnega medija aktualno v navezavi na razprave o plesu še do konca 19. stoletja) lahko govorili o »racionalizaciji« estetskega, ki izhodiščno projekcijo organske povezanosti, kakor ta še mestoma nastopa v obdobju zgodnje romantike, zamenja za refleksijo temeljne dezintegracije. Preko povezovanja specifično modernega pojma samostojnosti in (v tem primeru predvsem družbene) dezintegracije bi tako lahko rekli, da je moderni samostojni posameznik v temelju estetsko dezintegriran, pri čemer pa je – četudi bo ideal estetske integracije ostal aktualen vse do 20. stoletja – dezintegracijo med drugim mogoče ublažiti preko posredništva jezika oziroma jezikovnega posredovanja (znotraj)estetskih stanj.<sup>148</sup>

Povezavo političnofilozofskih razmislekov z umetnostmi je pri tem mogoče misliti tudi v navezavi z nerazločenostjo literarne/umetniške javnosti in formirajoče se meščanske javne

---

<sup>147</sup> Glej: Hewitt 2017, 7–41.

<sup>148</sup> O sodobnejših tehnologijah vključevanja jezikovnega posredovanja znotraj estetskih stanj v integretativne procese – v tem primeru na delovnem mestu v okviru neoliberalne umetnosti vladanja, ki naj bi med drugim bazirala na integraciji celotne subjektivnosti v delo – glej na primer: Illouz 2010.



sфере od druge polovice 18. stoletja, političnim in javnim značajem umetnosti tega obdobja<sup>149</sup> kot tudi že omenjenim dejstvom, da v tem istem obdobju umetnosti še niso natančno zamejene in definirane. Hkrati je potrebno tovrstne razmisleke kontekstualizirati s procesom odmika produkcije umetnosti od cehovsko-obrtniškega modela proti »liberalizaciji« umetnosti, ki smo jo izpostavili v prvem poglavju. In sicer bodisi v smeri »svobodnega umetnostnega trga« za anonimnega, v vedno večji meri meščanskega naročnika ali pač liberalizaciji obstoječih umetnostnih institucij, povezanih z bojem proti monopolu državnih akademij nad vrednotenjem, izobraževanjem in organiziranjem umetnikov ter uveljavljanjem umetnostnemu polju »samostojnih« strokovnih kriterijev vrednotenja, pri čemer vse naštetu poteka vzporedno z odklikom od podobe umetnika kot obrtnika k umetniku kot intelektualcu.<sup>150</sup> Političnofilozofske razmisleke o umetnostih je ravno tako potrebno kontekstualizirati z že omenjenim formiranjem meščanskega samozavedanja v relaciji do dvorske, aristokratske kulture. Zgodovinsko vlogo estetskega pri »institucionalizaciji in vsajanju političnega v meščansko življenje« na podlagi zgodovinskih tematizacij plesa in koreografije izpostavi tudi Hewitt, pri čemer naj bi si meščanska javna sfera omejeno politično svobodo znotraj domene relativne estetske avtonomije deloma priborila že v okviru avtoritarnih družbenih struktur v baročnem obdobju.

Ko si je meščanstvo prizadevalo za ideološko in politično osvoboditev izpod jarma absolutističnih držav, mu je umetnost jamčila določeno svobodo, vendar v zameno za manjšo moč v vlogi družbene sile. Znotraj določenih meja je bilo mogoče o umetnosti razmišljati svobodno, kajti veljalo je, da umetnost ne prinaša neposrednih družbenih posledic. Očitno je, da je nastajajoči razred to svobodo uporabil za uveljavljanje idej, ki so se šele pozneje osvobodile na resnično političnem meščanskem javnem polju. Domnevati, da bo protopolitične ideje, ki so se razvile znotraj ene sfere diskurza, z lastnimi normami in tradicijami – v tem primeru gre za estetsko polje –, to obdobje zorenja pustilo popolnoma nezaznamovane, se zdi vse prej kot intuitivno. (Estetska) oblika izraza, ki je bila dovoljena politično razvijajočemu se meščanskemu razredu, ni mogla biti brez posledic za vsebino idej, ki so se razvile pod njeno zaščito. Tako so torej estetska vprašanja že na samem začetku vstopila v meščanske politične kalkulacije.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> O tem glej: Habermas 1989; Slaček Brlek 2012.

<sup>150</sup> Proces nekakšne »intelektualizacije« umetniškega poklica je mogoče najbolj evidentno opazovati na primeru akademskega discipliniranja umetnikov v 16. in 17. stoletju. O procesu discipliniranja likovnih umetnikov v francoskem prostoru od ustanovitve Akademije leta 1648 dalje glej na primer: Pezelj 2016.

<sup>151</sup> Hewitt 2017, 22–23.

Vlogo estetskega polja in umetnosti za formirajočo se identiteto meščanskega razreda je mogoče razgrniti tudi preko sociogeneze pojmov »civilizacija« in »kultura«, ki jo v knjigi *O procesu civiliziranja: sociogenetske in psihogenetske raziskave. Prvi zvezek: vedenjske spremembe v posvetnih višjih slojih zahodnega sveta* analizira Norbert Elias. Za razliko od francoskega in angleškega konteksta, kjer se »civilizacija« najpogosteje uporablja za označevanje političnih, gospodarskih, religiozних, tehničnih, moralnih ali družbenih dejstev, procesov oziroma dosežkov, je v nemškem prostoru pogosteje v rabi pojem »kultura«, ki se nanaša predvsem na duhovna, umetnostna in/ali religiozna dejstva oziroma produkte, ki so pri tem diferencirani od gospodarskih in družbenih. »Civilizacija« ali »kultiviran« tako označuje proces oziroma rezultat procesa, (za razliko od nemškega »kultura«) v ozadje potiska razlike med ljudstvi ter izpostavlja tisto, kar je ljudem skupno. V tej navezavi Elias rabe pojma civilizacija in kultura misli glede na (real)politični položaj francoskega in angleškega na eni ter nemškega prostora na drugi strani. V prvem primeru je poudarek na ljudem skupnem zvezan z že utrjenimi nacionalnimi mejami, identiteto oziroma posebnostmi, v drugem, ki povzdiguje nacionalne razlike, pa s poznejšo dosego politične združitve ter posledično tudi nacionalne identitete in posebnosti. Po Eliasu naj bi bilo drugo razliko med francoskim in nemškim političnoekonomskim in intelektualnim kontekstom mogoče izpeljati na podlagi znotrajdružbene pozicije nosilcev nacionalistične misli, tj. njihove stanovske oziroma razredne pozicije. V prvem primeru gre predvsem za francosko dvorno plemstvo, kjer je praksa samoopredeljevanja povezana z (distinktivnim) vedenjem, v drugem, nemškem primeru pa za sloj inteligence srednjega stanu, državnih uradnikov in deloma deželnega plemstva – skratka sloj, ki je odrinjen od bolj neposredne politične moči, zato nacionalno ali, splošneje, politično misel legitimira z oziroma formulira v okviru ali v navezavi na znanstvene in umetniške dosežke.<sup>152</sup>

Vež formiranja meščanskega samozavedanja in raziskav komunikativnosti estetskega, ki izhaja iz konkretnega primera poetične čutne govornice oziroma umetnosti, je morda bolj kakor v t. i. čisti estetiki evidentno zastopana v protosocialni teoriji umetnosti. V obeh primerih je mogoče detektirati odpor od (z aristokratsko in dvorno kulturo povezanih) klasicističnega racionalizma ali libertinskega senzualizma 17. stoletja, zaposlenih z urjenjem dovtetnosti in sprejemljivosti za čutne dražljaje predvsem s težnjo po povečevanju užitka. Hkrati je mogoče obe struji raziskav estetskega umestiti v okvir od druge polovice 18. stoletja vzpostavljenega imperativa, da naj ima umetnost smoter, in postaviti v bližino

---

<sup>152</sup> Elias 2000, 71–132.

takšnega pojma (umetnostne) ustvarjalnosti, ki se povezuje s svobodno zavestjo, spontanostjo in svobodnim delovanjem: »Pesniki, glasbeniki, slikarji – vzneseni zaradi novega duha, pozvani s strani novega občinstva – postanejo izbrani čuvaji in preroki povsod ogrožene svobode. Na določen način pa ta prenos odgovornosti daje pravo mero porazu svobode na bojnem polju grobe realnosti in njenemu umiku v domeno imaginarnega in notranjosti.«<sup>153</sup> Estetiko v okvirih čiste/transcendentalne estetike nemškega idealizma vendarle v večji meri zaposluje takšna estetskovzgojna dejavnost, ki si za cilj postavi duhovno izpopolnitev in popolnost, ki ni toliko v užitku, ampak lepoti, čistem nazoru in spoznanju. Za razliko od tega je protosocialna teorija umetnosti, kot bomo videli, v večji meri osredotočena na demokratične in egalitarne potencialne poetične čutne govornice/umetnosti.

### 3.1.1.3 Demokratični potenciali umetnosti

Četudi bo, kot rečeno, ideja neposredne/neposredovane estetske (družbene) integracije predstavljala ideal še vse do prve polovice 20. stoletja, hkrati pa se na specifičen način vrnila v okviru nekaterih konceptualizacij sodobne umetnosti, bi lahko rekli, da že ob koncu 18. stoletja vsaj do neke mere nastopa hkrati kot predmet utopičnih in/ali nostalgčnih projekcij: polno estetsko družbeno integriranost se projicira v preteklost (antika in atenska neposredna demokracija) ali pač v sočasno »življenje v preteklosti« (projekcije integriranih »primitivnih« družbenih redov vzporedno s kolonializmom in formacijo antropološke vednosti). Ker se bo posamezne umetnosti v navezavi na problematiko družbene kohezije med drugim mislilo tudi na podlagi predhodno orisanih potencialov, ki so jim pripisani, hkrati pa na podlagi zgodovinske prepletenosti literarne/umetniške ter porajajoče se meščanske javnosti, je v navezavi na koncepcije demokratičnih potencialov umetnosti morda še najbolj informativna ena od konceptualizacij literature konec 18. stoletja. Pojem literature je tukaj v veliki meri mogoče razumeti kot nadpomenko za specifične (lepe) umetnosti, v tem obdobju še vedno pojmovane predvsem kot veščine, ki naj bi bile zaposlene z izpopolnjevanjem naravnih danosti (narave, človeške narave, človeku imanentnega okolja – civilizacije in kulture) in na tak način v obstoječe vnašale več prijetnosti, koristnosti in

---

<sup>153</sup> Starobinski 2011, 20.

smotrnosti. V tem primeru je umetnosti kot večšine konec 18. stoletja že potrebno misliti v kontinuiteti s kronološko predhodnimi razsvetljskimi in fiziokratskimi kritikami zlaganosti aristokratske in dvorne kulture oziroma diferenciacije od uveljavljene »lažne«, zgolj navidezne civilizacije, v kateri se bohotijo človekovo samoljubje, pretirana čutnost in pokvarjenost in katero naj bi nadomestila »prava« civilizacija. Pomen vzpostavljanja distinkcije med »pravo« in »lažno« civilizacijo se – sploh kadar imamo v mislih ožji sloj francoske meščanske inteligence, ki ji je bil že relativno zgodaj pripuščen vstop v politično areno in dvorno-aristokratsko družbo – tukaj nerazločljivo spaja s formiranjem meščanske distinktivne identitete, ki naj bi svojo stanovsko manjvrednost nadomeščala predvsem s poudarjanjem lastne moralne moči oziroma superiornosti.<sup>154</sup>

Pojem literature, kakor ga v svojih zgodovinskih literarnoteoretskih študijah, na primer v delu *Vpliv literature na družbo* (1800), že v obdobju francoske revolucije definira francoska intelektualka Germaine de Staël, tako enakovredno vključuje poezijo, prozo in dramatiko ter govorništvo/retoriko, zgodovinopisje, filozofijo in etiko. Je torej še najbližje večšini/umetnosti izražanja, mišljenja in komuniciranja: predstavlja območje urjenja v sprejemanju odločitev, da dosežemo najbolj čist in učinkovit, jasen, neizumetničen rezultat, ki hkrati v največji meri izraža in evocira občutljivost: je urjenje v senzibilnosti, tenkočutnosti in konverzaciji, izpopolnjevanje v umetnosti mišljenja in izražanja, ki vpliva tudi na dejanja v vsakdanjem življenju.<sup>155</sup> Literatura je skratka na eni strani večšina civiliziranega/kultiviranega sobivanja in socialnega koordiniranja, na drugi pa – če si sposodimo termin sodobnika in intelektualnega somišljenika de Staël, Friedricha Schillerja – območje estetske vzgoje. Pri tem je estetika precej neposredno povezana tudi z etiko: literatura svojo večno lepoto črpa iz najbolj delikatne in rafinirane moralnosti, saj naj bi preko študija »umetnosti afektiranja« raziskovali tudi skrivnosti vrline. Literarni vrhunci tako neodvisno od okoliščin, iz katerih vznikajo, producirajo nekakšne moralne in psihične emocije, ki bralce agitirajo v smeri občudovanja, kar naj bi jih vznemirilo do te mere, da se v njih vzbudi želja po dobrih delih. To je tudi razlog, da je literaturo potrebno gojiti in podpirati, najbolj vešče, sposobne literate, katerih večšina bazira na spoju dispozicije inventivnih misli, hitrega razumevanja ter genija, pa spodbujati, da zasedejo pomembna

---

<sup>154</sup> Elias 2000, 98.

<sup>155</sup> De Staël 1812, 11–12.

Na tem mestu je precej evidentno, da avtorica v veliki meri ohranja klasično koncepcijo jezika iz 17. stoletja, kjer med besedami in mišljenjem (še) ni nikakršnega vmesnika, kjer je »si dobro misliti« zadosten predpogoj, da se to izrazi, da besede pridejo kar same od sebe. O tem glej: Pezelj 2016, 26–27.

javna mesta, kar naj bi bilo tudi največje zagotovilo, da cilj moralnosti širše družbeno prosperira,<sup>156</sup> hkrati pa predpogoj, da se vzpostavi in ohrani svoboda, saj so gojenje, izboljševanje, kultiviranje literature, preko te pa razumne tenkočutnosti, tudi najboljša sredstva za boj proti trdovratno zakoreninjenim predsodkom.<sup>157</sup>

Literatura, kakor jo definira de Staël, pri čemer je njene prispevke mogoče umestiti v kontekst francoske liberalne misli in liberalne tehnologije vladanja, je hkrati nekaj, kar onstran naravnih danosti (krajina, podnebje) napolni nek teritorij z estetskimi kvalitetami:<sup>158</sup> prispeva čare in privlačnost države, dejansko formira njen teritorij kot območje podobnih predispozicij, navad in čustev, skratka (iz)oblikuje kulturo nekega teritorija. Kot še poudari, ni namreč militantni duh tisti, ki je družbenointegrativen oziroma nekaj, na podlagi česar bi bilo mogoče tvoriti nacionalni karakter/kulturo: militantni duh/duh vojne sicer vzpostavi državni teritorij, vendar gre izključno za območje varnosti, ki ne prispeva nikakršne vsebine, nikakršnega karakterja v notranjosti tega teritorija. Kljub temu literatura ni zgolj območje tvorbe nacionalnega karakterja, saj njen skupnost-tvorni potencial, ki se manifestira predvsem preko recepcije, lahko sega tudi onstran meja oziroma omejitev nekega danega prostora in časa. Literatura, ki deluje evokativno na občutja in misli, ima namreč sposobnost preusmeriti um od (p)osebnega k občečloveškemu, predstavlja potencialno sredstvo medkulturnega dialoga, »ustvari družbo za nas, skupnost tako z mrtvimi kot živimi avtorji, hkrati pa z vsemi tistimi, ki prisostvujejo v občudovanju del, katera mi sami občudujemo.«<sup>159</sup> Skratka, stopi lahko tudi na mesto prijateljev ali skupnosti, saj je na eni strani natanko območje in sredstvo racionalizacije in jezikovnega posredovanja znotraj estetskega dogajanja posameznikov, na drugi pa odvijanja intersubjektivnega procesa vrednotenja.

Četudi je znotraj liberalne misli konec 18. stoletja v ospredju integrativni potencial literature/umetnosti, ideja, da je mogoče znova obuditi na primer polno prepletenost grške literature s vsakdanjim življenjem, doseči vseprisotnost poezije v aktualnosti, navkljub občasnemu nostalgичnemu oziranju v »otroško dobo« civilizacije načeloma ni več zastopana. De Staël v tej navezavi ugotavlja, da nič ni »manj poetičnega kot naše moderne navade in manire. Naši kompleksni načini iznajdljivosti, ki so razpršeni v različnih delovnih enotah,

---

<sup>156</sup> De Staël 1812, 14.

<sup>157</sup> Ibid., 31–35.

<sup>158</sup> Povezava v veliki meri izhaja iz ideje o povezanosti (nacionalnega) značaja in vpliva podnebja, ki jo je mogoče locirati od klasične dobe dalje, na primer tudi v navezavi na vpliv podnebja na razvoj psihičnih bolezni in norosti, ki izhajajo iz analogij človeške psihe in kemijskih procesov. O tem glej: Foucault 1998, 18, 90–95.

<sup>159</sup> De Staël 1812, 51 (prevod: K. K.).

naše medsebojne socialne vezi, trgovina, tudi naša največja razkošja ne morejo postati ustrezen material za vzvišeni slog poezije.«<sup>160</sup> Pri tem se približa ideji Schillerja iz knjige *O estetski vzgoji človeka. V vrsti pisem* (1795), ki v okviru družbene dezintegracije izpostavi predvsem moderno delitev dela in stanovske delitve, ki notranje razločujejo družbeno, trgajo notranje vezi človeške narave in razdvajajo njene harmonične sile, ločijo »užitek /.../ od dela, sredstvo od namena, trud od plačila«. <sup>161</sup> Kljub temu torej da polne estetske integracije ni več mogoče doseči, lahko literatura/lepe umetnosti vendarle prispevajo k oplemenitenu človekovega značaja, urjenje v rahločutnosti na način odpiranja temu, da stvari na nas učinkujejo, pa lahko prispeva k dvigu tolerantnosti, zmožnosti uživanja in medsebojnega pripoznavanja v okviru liberalnega političnega ideala meščanske javne sfere, ki v 18. stoletju še bazira na ideji/idealu ekvivalentne menjave.

De Staël, ki pri opisovanju zgodovinskih sprememb modelov družbene integracije še v veliki meri izhaja iz metafizične koncepcije napredka, je mogoče umestiti natanko v kontekst utemeljevanja demokratičnega potenciala umetnosti, kar v kritikah sočasne dezintegracije cilja lahko natančneje opredelimo predvsem kot izključenost iz političnih procesov, do katere naj bi prišlo vzporedno s profesionalizacijo politike in »depolitizacijo« velikega dela prebivalcev neke politične skupnosti. V primerjavi z (neizbežno fikcijsko projekcijo) grško oziroma atensko neposredno demokracijo in celotnemu življenju prepredajočo literaturo izpostavi, kako modernejše monarhične in despotske vladavine ter razširjenost moderne oblasti večji del prebivalstva izključujejo od interesov za javne zadeve, ga silijo k umiku v intimo in potiskajo v zavetje družin, tako da ni pripravljeno žrtvovati lastnih privatnih interesov za udejstvovanje v širši javni sferi (onstran tega, da naj bi te iste politične okoliščine še »kvarile okus«). Kljub temu da v branju zgodovinskih premen na podlagi razvoja literature, v kateri v veliki meri izhaja iz biološke metafore civilizacijskega razvoja,

---

<sup>160</sup> Ibid., 84 (prevod: K. K.).

<sup>161</sup> Schiller, F. 2003, 29. Praktično sočasno Schillerjevo delo, ki vlogo oziroma potencial lepих umetnosti vendarle utemeljuje v mediranjju in sinhroniziranem kooperiranju med območjem zakonov naravne nujnosti in zakonov svobode, prav tako bazira na protosociološki povezavi specifik umetnosti nekega obdobja in različnih oblik politične skupnosti, na podlagi katere sicer Schiller poskuša razgrniti tri osnovne tipe kooperacije čutnosti in duha/razuma, ki sovpadajo tudi s kooperacijo lepote in moralnosti (pri čemer se znatno opira na Kantovo praktično filozofijo iz treh *Kritik*). Umetnik je sicer, kot pojasni, neizbežno vpet v svoj čas in zajema svojo snov iz sedanjosti, vendar si obliko sposoja iz bolj plemenitega časa oziroma iz območja enotnosti svoje biti. V svoji dejavnosti tako (lahko) »usmerja svet, na katerega učinkuje, k dobremu«, v tem usmerjanju sveta, na katerega učinkuje, pa poučuje, v lastnem delovanju in oblikovanju preobraža potrebno in večno v predmet njegovih gonov. Umetnik naj bi po Schillerju torej v svojem delovanju počel dvoje: nujnost v sebi pripeljal v dejanskost, resnično zunaj sebe pa podredil zakonu (te) nujnosti, pri čemer sta ključna njegov čutni gon, ki je vezan na materijo, realnost in čas, in gon po oblikovanju, ki izhaja iz človekovega absolutnega bivanja in predstavlja območje svobode. Oba gona sta v nasprotju, vendar med njima posreduje tretji, nekakšen temeljni gon, ki naj bi navzkrižne tendence obeh združil med seboj. (Ibid., 41–44)

ki se manifestira na način cikličnega toka nenehnih vzponov in padcev, obdobjih bujne rasti, veličastnosti ter neizbežnega razkroja in gnitja, dekadence in barbarskosti, de Staël antiko evidentno slika kot nekakšno obdobje pristne arhetipske človeškosti in se že nagiba k modernemu izpostavljanju doprinosa srednjeveške katoliške etike, viteštva in trubadurstva.<sup>162</sup> Natanko na podlagi slednjega na primer tudi utemeljuje superiornost – tj. predvsem moralno superiornost – moderne literature: medtem ko naj bi »morala starih« bazirala zgolj na enostavni premisi ne prizadejanja medsebojne škode, spoštovanju zadev in avtonomije drugih, naj bi bila morala modernih navdahnjena z »mehkejšimi čustvi«. Predpostavljala naj bi čut za medsebojno pomoč, podporo in skupni interes, »med vrline uvrščala vsako stvar, ki je lahko koristna za medsebojno srečo.«<sup>163</sup> Iz tovrstnih moralnih specifik naj bi izrasla tudi kvaliteta moderne literature: njena globoka in melanholična senzibilnost naj bi bila na eni strani posledica kompleksnosti moderne družbe, na drugi pa predvsem napredka v poznavanju človeškega srca ter talenta v izražanju bolj delikatne občutljivosti, raznolikosti situacij in značajev.

De Staël na tem mestu torej posredno izpostavi pomen religiozne »racionalne askeze«, ki je bila od srednjega veka dalje osredotočena predvsem na vzgojo posameznikov v smeri usposobitve, da »ogibajoč se ‚afektov‘ utrdijo in uveljavijo svoje ‚konstantne motive‘.«<sup>164</sup> Da torej živijo zavestno in razsvetljeno življenje, ki bazira na gojenju samoobvladovanja in zatiranju nagonskega življenjskega užitka preko uvajanja reda v *posvetni* življenjski slog in – kot pokaže Max Weber – na neki točki predvsem tudi v posvetno poklicno življenje posameznikov. Primarno v religiji utemeljena morala, ki bazira na sistematičnem oblikovanju racionalnega načina življenja, ki preko (samo)nadziranja, (samo)refleksije in podvrženja nadvladi snovalske volje poskuša premagati človekov »naravni status«, se torej v formativnem kontekstu moderne dobe postopoma širi onstran religioznih prostorsko-

---

<sup>162</sup> Če na tem mestu do neke mere vlečemo vzporednice med de Staël in Schillerjem, je potrebno izpostaviti, da je prva pri, vsaj posrednem, vrednotenju preteklih dob fokusirana predvsem na vidika družbene (dez)integracije in vključenosti v (real)politične procese. Navkljub sorodnostim s Schillerjem skratka eksplicitno ne podaja splošnih sodb o stopnjah civiliziranosti določene dobe/naroda, kot jih na primer v nastopnem predavanju na univerzi v Jeni 25. februarja 1789, ko svetovna zgodovina (*Weltgeschichte*) tudi postane univerzitetni predmet, poda Schiller: »Odkritja naših evropskih pomorščakov v oddaljenih oceanih in obalah nam omogočajo tako poučen kot zabaven spektakel. Kakor odraslemu, ki ga obkrožajo otroci različnih starosti, nas okoliške družbe na različnih stopnjah razvoja s svojim primerom spominjajo na to, kar smo nekoč bili in kje smo začeli. Zdi se, da je modra roka ohranila ta divja plemena do obdobja, ko je naša civilizacija dovolj napredovala, da jih lahko s pridom uporabi ter na podlagi tega odkritja in zrcala poustvari izgubljeni začetek naše rase. Vendar: kako neugodno in žalostno podoba našega otroštva kažejo ta ljudstva!« (Schiller 1972, 325)

<sup>163</sup> De Staël 1812, 240.

<sup>164</sup> Weber 2002, 121.

časovnih kontekstov. Povezavo morale in posvetnega poklica, ki naj bi prevzel vlogo нравstvenega samoudejanjanja, Weber seveda poveže z reformacijo in formacijo protestantizma, četudi je mogoče metode »delovne terapije«, ki naj bi zapolnile čas ljudi ter jih na tak način odvrnile od skušnjav in negativnih vplivov brezdelja, mogoče locirati tudi v kontekstu prvih poboljševalnic (*workhouses*) in špitalov od konca 16. stoletja naprej.

Pri tem je ključnega pomena za moderno racionalizacijo življenjskega sloga, ki bazira na (samo)nadziranju in (samo)refleksiji, predvsem omenjena zamenjava pristopa zatiranja za discipliniranje in kultiviranje afektov, zapiranja in preprečevanja za bolj »humano« »puščanje do besede«. Pri tem se normalizacijske prakse izvajajo predvsem na način odnosa do sebe in preko umeščanja vedenjskih, značajskih »anomalij« na področje krivde ter v kontekst ekonomike (samo)odgovornosti. Moderne normalizacijske oblastne tehnike je torej mogoče do neke mere umestiti v kontinuiteto z oblastnimi tehnikami krščanske pastorale, ki naj bi preko produkcije zavedanja, zaznavnosti in permanentne nevarnosti učinkovala na ekonomijo želje, jo premeščala, okrepila, preoblikovala in preusmerjala. Eno ključnih orodij moderne individualizacije naj bi tako bila že omenjena tehnika »prinašanja resnice« preko priznanja, ki naj bi koreninila v krščanski spovedi: zatiranje afektov torej postopoma zamenja njihova manipulacija vzporedno z njihovim spravljanjem v vidnost in govor. Izhajajoč iz sprememb v oblastnih tehnikah na primer Foucault identificira tudi temeljne premene v literaturi, ki se od junaške in čudežne pripovedi o preizkušnjah poguma in svetosti preusmeri v iskanje temeljnega odnosa do resničnega preko izpraševanja samega sebe. Slednje ne vključuje le zavesti o sebi, ampak tudi formacijo sebe kot moralnega subjekta, vključno z identifikacijo tistega dela sebe, ki je objekt moralne prakse. Vzporedno naj bi šlo tudi za nov pristop k produkciji užitka: »neposredni/neposredovani« užitek zamenja »užitek v resnici o užitku, užitek v tem, da jo povemo, da z njo osvojimo in ujamemo druge, da jo na skrivaj zaupamo, da jo z zvijačo preženemo na plano; užitek, ki je specifičen za govor resnice o užitku.«<sup>165</sup> V tem primeru gre torej za vzpostavitev oblike samoprepoznavanja in odnosa do sebe, ki bazira na pripoznavanju končnosti posameznikov (ali pač njihovega izvornega padca/zla/greha), njihovem podvrženju občemu zakonu, predvsem pa njihovem pripoznavanju kot subjektov želje, pri čemer se moralno uresničevanje vrši preko (samo)podvrženja izvrševanja razvozlavanja duše, očiščevalnega tolmačenja želje in samoodpovedovanja.

---

<sup>165</sup> Foucault 2010, 69–70.



### 3.1.2 Estetska vzgoja in njeni prostorski konteksti

Pojem in prakso literature, ki nastopa kot sopomenka umetnosti in kakor se formira v zgodnjem romantičnem obdobju konec 18. stoletja, je torej mogoče do neke mere misliti kot območje raziskav delovanja afektov v vsakdanjem življenju in v (zgodovinskih) družbenih procesih, hkrati pa kot območje njihovega discipliniranja in kultiviranja preko spravljanja v govor. Zgodnjem romantične literarne dramatizacije afektivnih in miselnih procesov fikcijskih junakov ali zgodovinske raziskave (nacionalnih, individualnih) karakterjev preko literature v tem kontekstu torej ni mogoče razumeti izključno kot ekscesni subjektivizem in formacijo nacionalnih tipov, ampak tudi kot demonstracije, na podlagi katerih ali preko katerih se je mogoče (estetsko) vzgajati. Oba vidika je na eni strani mogoče povezati z raziskavami možnosti moči samodeterminacije in nadzorovanja afektov, ki utemeljuje moralno delovanje, na drugi pa z republikanskimi in liberalnimi političnoekonomskimi reformami. V primeru literature in umetnosti konec 18. stoletja, kakor na primer predlaga Paul Hamilton v knjigi *Realpoetika (Realpoetik)*,<sup>166</sup> torej ne gre izključno ali nujno za smer od afektov k umetnostnemu artefaktu, ampak se analize umetnostnih del približujejo formirajoči se socialni teoriji, teoriji kulture, ki je v tem obdobju – vsaj v krogu razsvetljenih liberalnih intelektualcev in umetnikov – zaposlena z vprašanjem sinhronizacije svobode in reda, tematizacijo pomena javnega mnenja kot vira politične legitimnosti ter nekakšne pogonske sile političnih sprememb, v bolj splošnem smislu pa z izpostavitvijo pomena (raziskave) estetske dinamike družbenotransformativnih procesov.

Predvsem na podlagi tematizacij moderne literature, ki bazirajo na orisu družbenih specifik v okviru posameznih nacionalnih držav, je tako pri de Staël mogoče razbrati, v kateri prostorski kontekst naj bi se pravzaprav umeščali literatura in umetnost, kot tudi katero funkcijo naj bi primarno opravljali. Kot avtorica izpostavi v navedenem delu, naj bi nezahtevnost angleškega potrošnika na primer bazirala v specifični družbeno-družabni organiziranosti angleške družbe: Angleži so bodisi povlečeni v intimo svojih domov ali se pač zbirajo v javnih združbah, kjer pa debatirajo predvsem o javnih zadevah. Vmesnik družbe ali družabnosti – točno to območje ne strogo funkcionalnega, instrumentalnega

---

<sup>166</sup> Hamilton, 2013.

povezovanja in intersubjektivnih izmenjav, kjer posameznik hkrati nastopa pod budnim očesom drugih in kjer se pravzaprav formirajo izboljšave okusa – v primeru angleške družbe torej praktično ne obstoji. Vendar tovrsten družabni kontekst, ki je blizu »površinskemu« salonskemu paberkujočemu druženju, kjer umetnost nastopa zgolj kot material za pogovor in kjer je hkrati potrebno udvorljivo, premišljeno in strateško izkazovati lastna mnenja in čustva, po de Staël ni tisti prostorski kontekst, kamor je mogoče v polni meri umestiti literaturo/umetnost in estetsko vzgojo. Aristokratsko-salonski kontekst namreč naj ne bi bil ugodno prizorišče za gojenje resnične skladnosti in popolne svobode v iskrenosti kot specifike resnične literature: prostorski kontekst literature je tako bližje konverzaciji v krogu somišljenikov ali krogu različno mislečih, ki spoštujejo različnosti mnenj, izražajočega ne sodijo, ampak ga poskušajo razumeti. Literatura/umetnost torej v tem primeru predstavlja projekcijo nekakšne vzgoje v vsakodnevem egalitarnem in svobodnem sobivanju, ki sicer ni nujno povsem brezkonfliktno, a vendar razreševanje konfliktov poteka na način spoštljivega, razsvetljenega in civiliziranega agonističnega sporazumevanja. Natanko na tem mestu je mogoče (liberalni) skupnostnotvorni ideal potenciala literature/umetnosti pri de Staël, ki je bila tudi dejavno vključena v politično dogajanje v obdobju francoske revolucije, še dodatno diferencirati od nekoliko bolj nasilnih podob manifestacij ljudske svobode in vneme. Na primer od »praznikov revolucije« – bodisi v obliki uničevanja in zažiganja simbolov starega režima ali pač državnih ceremonij na prostem, ki »bodo skušale širiti gibanje množic, in s katerimi bo ljudstvo dobilo priložnost, da se samo prepozna in se sploh ugleda.«<sup>167</sup>

Literatura/umetnost se torej v veliki meri umešča v prostorski kontekst ekskluzivnega druženja ali začasne demokratične in egalitarne skupnosti: v bolj abstraktnem smislu bi jo bilo mogoče umestiti nekje med salonom in utopijo intelektualcev. Specifika utopij intelektualcev naj bi recimo od atenski demokratičnega konteksta bazirala natanko na njihovi polvključenosti v družbeno, njihovem parazitiranju na obstoječih »javnih institucijah«: če namreč demokratična družbenost bazira na imperativu dosege operativnega, praktičnega konsenza v urejanju javnih zadev, ki kot tak ne sme prodreti do zadnjih konsekvenc mišljenja, ampak mora ostati na površini, ravnini splošnega in aplikativnega, je s tega stališča intelektualno mišljenje zaradi mišljenja (ali »umetnostna« egalitarna skupnost zaradi egalitarne skupnosti) seveda bolj ali manj nezaželen in nenujen presežek. Salon razsvetljenih intelektualcev (v primeru salonov v času francoske revolucije torej angažiranih

---

<sup>167</sup> Starobinski, 2011, 85.

svobodnih pisateljev, uradnikov, inteligence in raznih meščanov na dvorih) se skratka tukaj v nekem smislu približa antičnim simpozijem – ekskluzivnim skupnim gostijam v zaprtih prostorih za svobodno in tolerantno razpravljanje, ki se bolj ali manj spogledujejo s politiko, vendar niso povsem spojeni z (real)politično sfero. Pogojno rečeno »liberalnemu političnoumetniškemu reformizmu«, kakor ga je mogoče rekonstruirati na podlagi prostorsko-družbenega umeščanja literature de Staël, skratka ne gre niti povsem za pobeg v imaginarno ali nek alternativni svet (kar je mogoče opredeliti kot eno od prevladujočih splošnih podob romantične umetnosti) niti za projekt radikalne transmutacije realnosti. Bolj gre torej za delna predrugačenja obstoječega oziroma zamišljanja predrugačenja obstoječega na podlagi privilegija polvključenosti intelektualcev. Za postopno reformiranje obstoječega, pri čemer je vrednote krepostnosti, iskrenosti, tenkočutnosti, človekoljubnosti tukaj, kot rečeno, mogoče razumeti kot protipol dvorsko-aristokratske kulture – bodisi aristokratskega libertinstva ali pač hladnega in hlinjenega ceremoniala.

### 3.1.2.1 Podobe *sensus communis*

Na podlagi konceptualizacije demokratičnega in skupnost-tvornega potenciala literature/umetnosti, kakor ga ponudi de Staël, je mogoče vzpostaviti diferenciacijo z neko drugo podobo *sensus communis*, in sicer s to, ki je vpeljana v okviru Kantove estetske sodbe okusa v *Kritiki razsodne moči* (1790). V tem primeru *sensus communis* namreč v veliki meri nastopa predvsem kot (tvorna) predpostavka ali projekcija presojujoče zavesti, kot predpogoj in hkrati stranski produkt (hipotetične) razsodne moči na delu. *Sensus communis* skratka tukaj ni stranski produkt »pozunanjenega« in/oziroma dejanskega intersubjektivnega sporazumevanja o (subjektivnem) okusu, saj načeloma ne gre za nič empiričnega, zgodovinskega in antropološkega: konkretna sodba okusa predpostavlja konsenz o okusu, ki pa je zgolj ideja človekovega spoznavnega aparata, transcendentalni apriorni princip. Lahko bi rekli, da pri Kantu torej okus oziroma estetska sodba nastopa kot eden od primerov raziskave pogojev možnosti razsodne moči v subjekt in iz njega – v tem primeru dobesedno: v njegovi samostojnosti onstran njegove odvisnosti od empiričnega, vključno z intersubjektivno-empiričnim. Estetska sodba okusa, lepega in vzvišenega torej ne nastopajo na način, da bi potrebovali (empirični) predmet, saj tudi predpostavka skupnosti ni nič empiričnega. Našteta poglavja/problematike iz *Kritike razsodne moči* se namreč umeščajo v

kontinuiteto raziskav pogojev možnosti objektivnega spoznanja iz *Kritike čistega uma* in pogojev možnosti praktičnega oziroma moralnega delovanja iz *Kritike praktičnega uma*, kjer je etika preko kategoričnega imperativa kot možnosti univerzalizacije maksime delovanja razvezana od (ideje) dobrega in ciljev delovanja (ki so (pre)blizu subjektivnih praktičnim načelom in željam).

Najbolj splošno rečeno je *Kritika razsodne moči* posvečena raziskavi višje spoznavne zmožnosti razsodne moči in čudi v obliki občutja ugodja/neugodja, pri čemer vsebuje tako »estetsko teorijo«, kritiko okusa in fenomenologijo sublimnega kot tudi kritiko naravne teleologije, fokusirano predvsem na obravnavo smotrnosti narave. Razsodna moč namreč ni zgolj srednji člen med razumom in umom ter čudjo spoznavne in želelne zmožnosti, ampak je poleg tega tudi povezovalni člen med področjem čutnega (področje naravnih pojmov) in področjem nadčutnega, razuma (področje pojma svobode): vzpostavljala naj bi torej tudi prehod med področjem narave in področjem svobode.<sup>168</sup> Kant sicer razlikuje določujočo in reflektirajočo razsodno moč: prva kot določujoča deluje, kadar je v funkciji objektivnega spoznanja, pojmu priskrbi adekvatni čutni zor, poveže pojem in predstavo, pogojno rečeno, učinkuje upodobitveno. Za razliko od tega reflektirajoča razsodna moč ne mediira med razumskim pojmom in predstavo v funkciji spoznanja predmeta, ampak predstavo obravnava v njeni estetski, tj. tudi subjektivni razsežnosti.

Lepo je v *Kritiki razsodne moči* torej že opredeljeno kot sinteza čutnih vtisov lepega fenomena in ideje lepega (um) oziroma človekovega spoznavnega aparata, ki bazira na diferenciaciji čutnega zaznavanja, razumskega spoznavanja in umskega stremljenja. Čutno zaznavanje se tukaj nanaša natanko na te od fenomena posredovane čutne vtise, ki so v okviru razumskega spoznavanja »predelani« v skladu s človekovim spoznavnim aparatom – razumom in umom s sintetičnimi apriornimi idejami, kamor je mogoče umestiti tudi idejo lepega. Obče/um je sicer med drugim opredeljeno kot območje pojma svobode, razum pa kot območje naravnih pojmov, pri čemer razsodni moči, kot rečeno, pripade vloga posredovanja oziroma utemeljevanja takšne vezi med obema, da bo področje pojma svobode vplivalo na področje naravnih pojmov. Na tak način bo predstavljalo zagotovilo za dosego razsvetljskega politično-teleološkega projekta (drugi del tretje *Kritike*, osredotočen na teleološko razsodno moč), ki bazira na utemeljevanju človekove zmožnosti apriornega prehajanja od občega k posebnemu in obratno ter hkratnemu sledenju (apriorno

---

<sup>168</sup> Riha 1999, 465.

samopostavljenemu) apriornemu smotru svojega bivanja v obliki neskončnega napredovanja k popolnosti.

Kantova *sensus communis* je skratka blizu s strani posameznosti internalizirani čisti občosti: ne gre več za s strani »zunanosti« postavljen imperativ ali zakon, ampak za notranji moralni zakon, s katerim naj bi subjekt neprestano koordiniral lastno konkretno delovanje oziroma dejanja. Gre torej predvsem za prakso konkretnih soočanj s protislovnostjo med čisto občostjo in posebnostjo konkretnih situacij, pri čemer posameznik glede na oboje koordinira lastna dejanja. Za internalizirano sporazumevanje med – rečeno s Heglom iz poglavja o moralnosti v *Fenomenologiji duha*<sup>169</sup> – dvema podobama zavesti, kjer *sensus communis* funkcionira kot motor dramatizacije tega procesa. Če je pri Heglu delovanje po nujnosti moralno, v kolikor je avtonomno, dramatizacija protislovij moraličnega nazora (tj. protislovij med internaliziranim občim zakonom in posebnostjo, v katero se umešča/iz katere izhaja konkretno delovanje/dejanje) na način nuje upravičenja pravilnosti lastnega delovanja pred drugimi v obliki naracije, ki spremlja dejanja in predstavlja njegovo nujno dopolnilo. Vendar lahko ta spremljajoča naracija, preko katere posameznik utemeljuje lastno delovanje v sferi intersubjektivnega, kot poudari Hegel, hkrati funkcionira kot potencialni nadomestek delovanja samega: torej v kolikor gre za zamenjavo dejanja za njegovo golo izrekanje pred drugimi. Internalizirana skupnost tukaj deluje kot motor narativizacije dejanja oziroma subjektivnega povnanjanja, pri čemer praksa povnanjanja subjektivnosti kot nujni suplement in stranski produkt moralnega delovanja, ki poskuša koordinirati med (internalizirano) občostjo na eni in posebnim na drugi strani, tukaj grozi, da bo sama v sebi in po sebi postala to dejanje, zaradi katerega in z referenco na katerega se povnanja. Da bo torej eliminirala to dejanje, glede katerega presoja in ki ga upravičuje pred predpostavljeno in/ali dejansko skupnostjo, v katero projicira občost v procesu njegove simulacije in sporazumevanja o njem. Hkrati se razpre prostor za pojem in prakso nekih drugih oblik ali kar podoblik (moralnega) delovanja, ki je v temelju zvezan z antinomijami moderne zavesti oziroma s (pojmom) modernega subjekta, ki svoje delovanje opredeljuje v in iz sebe, na primer delovanja natanko na terenu ali v okviru intersubjektivne komunikacije kot »sfere zaustavljenih dejanj«. V ta okvir je do neke mere mogoče umestiti tudi moderno kritiko v najbolj splošnem smislu: oblike zatrjevanja predrugačenja, *izrekanje* negacije (ne pa negacije same), ki prav zato predpostavlja skupnost, ki posluša in se odloča. Ravno tako je sem mogoče umestiti različne oblike dramatizacij moralnega delovanja, ki jih je mogoče

---

<sup>169</sup> Hegel 1998, 306–342.

razumeti kot njihov nadomestek, ne le nujno dopolnilo, pri čemer, kot bomo videli, to možnost do neke mere razpre sam Kant v tretji *Kritiki*, dodatno pa jo zaostri še Schiller v idejah poetičnega prikaza moralnega delovanja kot estetske vzgoje.

### 3.1.2.2 Produkcija estetskih suplementov moralnega zakona

Kant torej v okviru svoje praktične filozofije utemeljuje apriorno zmožnost moralnega delovanja, ki sledi trem premisam – da lahko um sam iz sebe formulira obče zavezujoč moralni zakon, da lahko ta obči zakon uma postane vodilo za delovanje v konkretnih okoliščinah in da lahko moralni zakon sam iz sebe določi voljo za moralno delovanje. V tretji *Kritiki* Kant tako niza podobe praktičnega delovanja, na podlagi česar ga je mogoče povezati s Schillerjem, »Kantovim literarnim otrokom/literarnim organom«,<sup>170</sup> ki naj bi ga kot primarno dramatika zaposlovalo natanko prikazovanje oziroma pojavnosti izraz moralnega delovanja. Točno v tej navezavi je mogoče nakazati tudi njune skupne točke na liniji internalizirane dramatizacije moralnega delovanja – avtoafekcije – in eksternalizirane dramatizacije moralnega delovanja – afektiranja (kot ene od specifik poetičnega) –, ki v veliki meri bazirajo na Kantovi zastavitvi pogojev moralnega delovanja. Ti pogoji so zastavljeni v obliki skladnosti z moralnim zakonom in zadostitve zahtevi, da je zakon tudi določiten razlog *volje*, pri čemer je torej dejanje moralno, ko je tako objektivno kot subjektivno podvrženo moralnemu zakonu.<sup>171</sup> Objektivno-intelektualno in subjektivno-čutno, na človekovo končnost in vpetost v konkretne empirične okoliščine vezano podvrženje zakonu tako sovpadе v tem, kar Kant imenuje »moralno občutje«: »[M]oralni zakon mora pridobiti svoj realno učinkujoči protipol in tudi sam nastopiti kot neko nagnjenje. /.../ [M]ora [si] nadeti čutno podobo /.../ [N]asproti čutnim gonilom mora *sam um nastopiti kot čutno gonilo!*«<sup>172</sup>

V pojasnjevanju procesa sovpadanja objektivnega in subjektivnega podvrženja moralnemu zakonu v obliki moralnega občutja se Kant poslužuje številnih podob, kjer etika postane estetizirana skozi eksplikacijo tega istega procesa. Slednje je mogoče postaviti v bližino

---

<sup>170</sup> »Kant nekako ni imel organa za lepe umetnosti: njegova praktična filozofija je popolnoma tuja ‚čutni genialnosti‘, osebni očarljivosti in zunanji lepoti kreposti, lepo razsodne moči se ne omejuje na umetniška dela, medtem ko so primeri sublimnega večinoma iz narave. /.../ Prehod od Kanta do Schillerja se da precej lepo pojasniti s premikom iz filozofije v literaturo.« (Simoniti 2005, 129–130)

<sup>171</sup> Kobe 2004, 170.

<sup>172</sup> Ibid., 173.

omenjenega koreografiranja afektov preko naracije, temporalizacije želje, tehnike samomanipulacije, kjer podreditev (objektivnemu) moralnemu zakonu dosežemo s pomočjo (njegovega) estetskega suplementa. V tej navezavi Zdravko Kobe v besedilu »*Patetika Kantove etike*« izpostavi homologijo delovanja moralnega zakona in vzvišenega/sublimnega, torej homologijo med moralnim občutjem in občutjem sublimnosti, ki je vezan na občutje ob pojavih, kjer se narava kaže v svoji neizmerni moči:

Ob pogledu na primere dinamično sublimnega v naravi se sproži proces, ki deluje po skoraj natanko enakem mehanizmu, kot smo ga prej videli na delu ob subjektivnem soočenju z moralnim zakonom. Subjekt najprej opazi silnost nekega pojava, ki presega vsako zamisljivo mero, in se ob njem zave lastne majhnosti. Narava ga naredi nepomembnega, ga dobesedno poniža, tako da je tudi tu prvi občutek negativen, je občutje inhibicije, nemoči. V spopadu s takšno silo bi bil človek obsojen na neizbežen propad, in če bi bila grožnja resna, bi bila naravna reakcija smrtni strah in beg. A da smo le na varnem, se podobno kot pred moralnim zakonom zgodi preobrat, negativni občutek se sprevrže v pozitivnega, celo v ugodje, ki nas navda z novo močjo in novim pogumom. To se zgodi na podlagi nekakšnega obrata navznoter, ko nas sama neizmernost narave opozori, da se v nas skriva neka zmožnost, ki je iz nekega povsem drugega področja in je zato niti vsa sila narave ne more premagati.<sup>173</sup>

Primarni občutek ponižanja subjekta pred moralnim zakonom/naravo tako na neki točki nadomesti občutek fascinacije nad samim seboj (*Selbstschätzung*), ki je samostojen v smislu, da za svoje učinkovanje ne potrebuje preverjanja v dejanskosti. Najbolj splošno rečeno gre skratka v primeru sublimnega za predstavo, fikcijo, da človek lahko tako ali drugače naravo – »simbolno«, ne pa nujno tudi z dejanjem – nadvlada. Pri tem se podobnost mehanizma dramaturgije moralnega občutja in občutja sublimnega nanaša predvsem na to, da moralna dejanja proizvajajo občutje sublimnega, predvsem v primeru, ko subjekt evidentno deluje v nasprotju s svojimi naravnimi interesi. Ravno takrat torej, ko moralni zakon subjekt nagovarja kot bitje svobode ter mu vzbuja zavest/občutje, da je neodvisen od narave, oziroma zavest/občutje lastne (pre)moči nad naravo. Kljub homologiji v podobnosti delovanja, kljub temu da tako občutje sublimnega in moralno občutje pri Kantu na neki točki omogoča sublimno naslajanje, sta oba v temelju drugačna: naravne pojave, ki sprožajo občutje sublimnega, občudujemo, medtem ko moralne subjekte in njihova dejanja spoštujemo.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Ibid., 178.

<sup>174</sup> Ibid., 182.

Pri Kantu imata torej predmetno, empirično moralno dejanje in njegova narativizacija, dramtizacija skorajda obratno pozicijo kot pri Heglu: če je vprašanje moralnosti dejanja vezano na to, kaj je nastopilo kot določiten razlog volje, je vse odločeno (že) na ravni subjektivne motivacije, temu ustrezno pa predmetno, empirično dejanje samo nastopa kot (ne)nujni suplement oziroma nekakšen naknadni dodatek.<sup>175</sup> Ključna je torej dogodkovnost v registru znotrajestetskega, ki v nekem smislu funkcionira na način zmožnosti avtoafekcije. Iz tega razloga je potencialnemu opazujočemu/presojujočemu nemogoče z gotovostjo soditi dejanja drugega, saj so mu dostopni zgolj ti zunanji učinki, ki po vsej verjetnosti podajo neustrezen zgled znotrajestetske geneze moralnega delovanja: »Iz strukturnih razlogov ni mogoče navesti niti enega primera moralnega delovanja. Zgled je pač po definiciji nekaj tipičnega, obrnjenega navzven, nekaj, kar naj bi prepričalo s svojo očitnostjo; moralnost dejanja pa je kot bistveno notranja ali celo nasebna kategorija za vsakega opazovalca ne samo motna, temveč tudi pozitivno nedostopna.«<sup>176</sup>

Na tem mestu se znova odpre mesto za že omenjeni tip (posredne) prezentacije moralnega delovanja/čutnega prikaza nadčutnega, ki bo »estetsko prepričljiva«: ne le za prikaz na način nekakšnega dokumenta avtoafekcije, ampak dosego afekcije preko oblike prezentiranja, na primer poetične čutne govornice ali patetične umetnosti.<sup>177</sup> Natanko sem je mogoče umestiti Friedricha Schillerja, v kolikor ga pozicioniramo kot Kantovega »literarnega otroka«: po Schillerju namreč »literatura pravzaprav sploh ne more imeti drugega predmeta kot moralnosti, /.../ umetnost je le prikaz temeljnega življenjskega konflikta, življenje pa mora postati vredno umetnosti.«<sup>178</sup> Če Kantova etika ne daje nobene literarne snovi, lahko Schiller kot dramatik k njej vendarle pristopi preko poskusa dramtizacije razcepa praktičnega subjekta, dramtizacije notranje geneze moralnega delovanja, pri čemer tukaj ne gre več toliko za zgodovinsko idejo umetnosti kot didaktičnega pripomočka lepega vedenja (*exemplum virtutis*). Estetsko vzgojo, ki bazira na dramtizaciji moralnega delovanja, je torej potrebno ločiti od moralistične prezentacije ali spektakla, ki učinkuje skozi otrpnjenje teles, njihovo koncentracijo na pogled ter medsebojno atomizacijo. Schillerja kot dramatika nedvomno zanima učinek, vendar bolj prikaz procesa avtoafekcije, ki *hkrati lahko afektira*, vodi v podoživetje pozunanjene »notranje drame«, ki torej *zganje* telesa in duše.<sup>179</sup>

---

<sup>175</sup> Ibid., 193–194.

<sup>176</sup> Ibid., 195.

<sup>177</sup> V Schillerjevem smislu, glej: Schiller, 2005, 55–76.

<sup>178</sup> Simoniti 2005, 139.

<sup>179</sup> Če bi na tem mestu zanemarili pomembno vprašanje ontologije umetnostnega dela in umetnostne avtonomije, ki se jima bomo nekoliko posvetili v naslednjem poglavju, skratka zanemarili nekakšno podvojenost



Notranje antinomije praktičnega subjekta naj bi bilo po Schillerju mogoče učinkovito pokazati le s patosom in v formi tragedije: tako, da se fokusiramo na najbolj afektirane momente moralnega odločanja. Patos ali patetično je tako pri Schillerju torej prav to kazanje moralnosti oziroma estetske komponente moralnega delovanja:

Predajanje občutju vzvišenega ob namišljenih primerih moralnega delovanja v gledališču ima lahko vzgojno funkcijo, ker subjekt natanko kot čutno in mehansko bitje pridobi navado, da se v vseh podobnih primerih odzove enako. Tudi ko bo šlo zares, tudi ko bo treba denimo resnično tvegati svoje življenje, bo *subjekt dejanski primer iz navade obravnaval kot fikcijo* in natanko zato tudi zares storil to, kar je v gledališču opazoval. Ker *bo dejanskost imel za videz, bo dejansko deloval moralno*. Za Schillerja je moč umetnosti nasploh in patetične umetnosti še posebej v tem, da človeka po poti čutnosti pripelje do uma in moralnosti.<sup>180</sup>

Medtem ko patetična tragedija dramatizira proces boja med nadčutnim in čutnim v najbolj zaostrenih trenutkih, pa v besedilu »*O milini in dostojanstvu*« (1793) Schiller tematizira bolj harmonične prikaze moralnega, načeloma neumetniškega vedenja. Milina je tako izraz natanko človekove harmoničnosti med čutnim in nadčutnim bitjem, je vzorčni primer sinhronizirane kooperacije čutnosti in razuma. Gre za primer gibke lepote, ki jo je mogoče locirati predvsem v subjektivno predstavo opazujočega, pri katerem sproža učinek objektivne lastnosti (osebe). Schiller besedilo pričinja s primerom figure Venere, pri čemer, kot izpostavi, milina ni njena objektivna lastnost, skratka ni to, kar je oblikovala gola narava po zakonu nujnosti, ampak se milina ravna po zakonih svobode, povezana je z variabilnostjo in potencialno razširitvijo. Lepoto namreč zaznavajoči prestavi v inteligibilni svet, četudi je rezultat s strani uma/transcendentalnega »posvojenih« golih učinkov čutnega sveta: »Lepoto moramo torej imeti za državljanko dveh svetov, od katerih enemu pripada po *rojstvu*, drugemu pa po *posvojitvi*; svojo existenco dobi v čutni naravi in v umnem svetu pridobi državljansko pravico.«<sup>181</sup> Okus kot zmožnost presojanja lepega torej nastopa med sfero duha in sfero čutnosti, pri čemer ti medsebojno zavračajoči si naravi poveže v »srečno slogo«:

---

fikijskost umetnosti, bi bilo mogoče povleči vzporednico s tehniko zdravljenja norosti preko »gledališkega uprizarjanja«, ki jo v *Zgodovini norosti v klasični dobi* izpostavi Foucault: »Kolikor je značilnost podobe v tem, da jo lahko imajo za realnost, toliko je za realnost recipročno značilno, da lahko posnema podobo, da se lahko pretvarja, da je iz iste snovi in da ima isti pomen kot podoba. Percepcija lahko nadaljuje sanje, ne da bi jih pretgala, ne da bi jih razbila, izpolnjuje njihove vrzeli, potrdi to, kar je v njih negotovega in jih pripelje do izpolnitve. Če se iluzija lahko zdi tako resnična kot percepcija, pa percepcija lahko postane vidna, neizpodbitna resnica iluzije. To je prvi korak pri zdravljenju z 'gledališkim uprizarjanjem': vključiti nereálnost podobe v perceptivno resnico, ne da bi se zdelo, da ta resnica nasprotuje podobi ali jo celo spodbija.« (Foucault 1998, 151)

<sup>180</sup> Kobe 2004, 206.

<sup>181</sup> Schiller 2005, 14.

zore uma oplemeniti v ideje, čutni svet pa preobrazi v »kraljestvo svobode«. Podobno kot v primeru patetičnega in tragedije gre torej pri Schillerju za praktično opozicijo med naravno nujnostjo in samoodločitvijo uma, ki ima lahko dva ključna odvoda/izraza: »[P]rvi je spraven in mora biti običajna družbena praksa (njegove podobe so bonton in milina), drugi pa konflikten in, kot odprava tega konflikta, patetičen (njegova forma je tragedija, njegov izraz pa dostojanstvo).«<sup>182</sup> Pri tem je potrebno izpostaviti, da etika in estetika pri Schillerju (lahko) sovpadata, sta soizmerni natanko zato, ker ga zanima predvsem pojavni videz/oblika moralnega delovanja.

### 3.1.3 (Moralno) delovanje preko produkcije poetičnega videza (moralnega) delovanja

Preden se od osvetlitve dodatnih elementov Kantove praktične filozofije in Schillerjeve etike-kot-estetike prestavimo do Aloisa Riegla in Hippolyta Taina, temu ustrezno pa v obdobje od sredine 19. stoletja naprej, je potrebno znova izpostaviti, da v obdobju avtonomizacije umetnostne sfere in formacije t. i. religije umetnosti prihaja do v prvem poglavju omenjene razločitve pojmov kulture in civilizacije. Torej do pojmov, ki smo jih v tem poglavju disertacije na podlagi Eliasove analize procesa civiliziranja/kultiviranja v veliki meri mislili kot sopomenki. V kontinuiteti z orisano liberalno in zgodnje romantično antikapitalistično kritiko (Schiller, de Staël) je tematizacije potenciala poetične čutne govorice, da vzgiba duševno življenje in usmerja moralno delovanje, ali umetniške ustvarjalnosti, ki se približuje kreativnim potencialom narave, hkrati potrebno vsaj minimalno kontekstualizirati s tržnim in industrijskim kapitalizmom 19. stoletja ter idejami svobodnega, samooplajajočega, izpolnjujočega in (ne)odtujenega dela. Razmisleki o estetiki in umetnosti se namreč v tem obdobju, kot bomo videli v naslednjem poglavju, pripenjajo v širši okvir tematizacij vrst in potencialov dela (odtujevanje, tvorba samozavedanja, samouresničevanja preko dela), storilnosti, izvora energije v delovanju in širšega izvora družbenih energij in vrednosti.

Če smo že v navezavi na (proto)družbeno teorijo 18. stoletja izpostavili pomik od bioloških, organskih metafor kot izhodišč mišljenja družbenih procesov k ekonomskim, je v kontekstu mišljenja z estetskim povezanih problematik v 19. stoletju potrebno izpostaviti tako že

---

<sup>182</sup> Simoniti 2005, 143.

omenjeno premeno od ideje trga, ki bazira na ekvivalentni menjavi, k ideji trga, ki bazira na konkurenci, kot tudi pomemben premik od zgodnjemantične kritike družbene dezintegracije k kritiki politične ekonomije, kjer eno od osrednjih izhodišč mišljenja postaja kategorija dela v svoji dvojnosti onemogočanja ali odtujevanja na eni in uresničevanja človeških (kreativnih) potencialov na drugi strani. Tematizacije potenciala in specifik umetnostnega ustvarjalnega dela bodo skratka v 19. stoletju zastopane v okvirih političnoekonomskih razprav, zaposlenih z izvorom delovne sile ali kar človeškega gona po dejavnosti in kritiki politične ekonomije.<sup>183</sup> Hkrati pa v raznolikih variacijah t. i. religije umetnosti, ki se bodo formirale vzporedno s procesom avtonomizacije umetnostne sfere in razvojem množične kulture, pri tem pa, kot bomo videli, pogosto rehabilitirale določene ideje, ki smo jih na podlagi Foucaultove periodizacije umestili v predklasično in klasično dobo. Ideja integrativnosti estetskega bo že v 19. stoletju prav tako ponudila pomembne zastavke raznolikih razmislekov in projektov estetizirane politike: od nadaljevanja meščansko-liberalnih idej, »antivoluntaristične« vitalistične filozofije, tega, kar Andrew Hewitt poimenuje za tradicijo »estetskega socializma«, do protoevgeničnega diskurza in idej estetske revolucije oziroma revolucioniranja življenja preko umetnostnih sredstev, ki izhajajo natanko iz razločitve pojmov civilizacije in kulture, kjer naj bi slednja nastopala kot zdravilo lažnosti, pokvarjenosti ali kar degeneriranosti prve.

V prvem, izhodiščnem delu smo preko orisa splošne dispozicije umetnostnozgodovinske vednosti med drugim izpostavili Rieglovo opredelitev bistva umetnosti/umetnostnega ustvarjanja, osrediščene okoli pojma svetovni nazor in *kunstwollen*, pri čemer slednji, kot smo izpostavili, v najbolj splošnem smislu označuje nekakšen estetskotvorni impulz znotraj kulture. Ena od prevladujočih konceptualizacij umetnostnega tvornega postopka skratka bazira na ideji, da naj bi se umetnik naj v praksi posnemanja in afirmacije dane zunanosti od nje odmaknil, jo negiral, ustvaril danemu alternativni svet (na primer naravnemu alternativo v obliki civiliziranega, kulturnega sveta oziroma alternativo obstoječemu stanju civiliziranega sveta). To prakso (samo)civiliziranja ali (samo)kultiviranja naj bi torej poganjal upodobitveno-tvorni impulz/gon *kunstwollen*, ki ga je po Rieglu mogoče locirati v temelj človečnosti in človeku imanentnega okolja. Empirično umetnostno delo ali na podlagi stilske podobnosti smiselno združena množica teh je pri tem (za umetnostnega zgodovinarja) zgolj sredstvo za razbiranje te dejavnosti, ki naj bi bila njegov primarni predmet. Kot smo izpostavili, je za osrednjo metodologijo za razbiranje te v umetniškem delu pozunanjenje,

---

<sup>183</sup> O tem glej: Hewitt 2017, 43–80.

materializirane, dokumentirane dejavnosti opredeljeno vživljanje in podoživljanje, torej dejavnost, ki bazira na dejstvu, da si tako umetnik kot umetnostni zgodovinar delita bazično človeško zmožnost (estetskega) zaznavanja. Zmožnost vživljanja torej bazira na predpostavki, da je mogoče doseči vez in komunikacijsko izmenjavo med dvema individualnima posebnostma preko občega, ki ju oba preči. Slednje smo v pričujočem poglavju povezali s tradicijo mišljenja poetičnega jezika (Aristotel, Baumgarten), pri čemer smo izpostavili eno od temeljnih skupnih točk: v primeru poetičnega/umetnostnega prikazovanja resničnosti oziroma njenega spreminjanja na način kultiviranja naj bi šlo hkrati za takšno prikazovanje/spreminjanje danega, da to postane splošno dostopno, učinkuje kot splošno dostopno ter ga je kot takega mogoče tudi estetsko (po)deliti oziroma podoživeti.

### 3.1.3.1 Stimmungkunst: umetnost upravljanja z razpoloženjem

Če se v tej navezavi naslonimo na Rieglov manj znani članek iz leta 1899, »*Die Stimmung als Inhalt der Modernen Kunst*«,<sup>184</sup> v njem kot predmet umetnikovega preoblikovanja opredeli bodisi naravo (»samotni gorski vrhovi«, »temni smrekov gozd«, »slap«, »zelena tla doline«) ali pač civilizirani svet, ki mu je nadvladalo »naravno« (»zakon vzročnosti«, »brutalni zakon džungle«, »neskončna bitka«, »uničenje in razdor«, »boj vseh proti vsem«),<sup>185</sup> pri čemer pride do izraza predvsem afirmativno-estetska, pravna komponenta umetnikove preoblikovalske dejavnosti. Okolje, ki mu je nadvladalo naravno, je namreč v nasprotju s človekovo težnjo po miru, harmoniji, izpolnjenosti, skupnem sobivanju in slogi. V nasprotju je z idejo ali težnjo, da bi omejili (obstoječi) kaos, dosegli harmonijo in mir, ki jo označi za *stimmung* (vzdušje, razpoloženje), prav tako pa poveže z občutjem ugodja. Za Riegla so elementi *stimmung* sicer hipne, subtilne vizije, prizori, podobni tem, ki jih sam niza v začetku besedila in ki naj bi jih bilo mogoče bolj *trajno* zajeti natanko preko (upodablajočih) umetnosti.

Cilj (upodablajočih) umetnosti je torej oživljanje teh hipnih spravnodelujočih *stimmung*, pri čemer so te, kot izpostavi, tesno zvezane s prevladujočo razlago sveta in pozicije človeka v

---

<sup>184</sup> Članek je iz istega leta kot kurs *Historična gramatika vizualnih umetnosti*, ki je v obliki predavanj potekal na dunajski univerzi in je v knjižni izdaji izšel šest let kasneje. Pojem *stimmung* kot oznako za človekovo stanje, ki naj bi bilo pri Rieglu pozunanjeno, dokumentirano, izraženo v umetniškem delu, sicer na primer uporabi tudi Kant v tretji *Kritiki*.

<sup>185</sup> Riegl 1928, 28–39.

njem v nekem zgodovinskem obdobju. Riegl tako v besedilu diferencira več teh obdobji oziroma faz, pri čemer naj bi četrto fazo zgodovine umetnosti oziroma, bolj splošno, pristopa in funkcije umetniškega upodabljanja zaznamovala prevlada »znanstvene razlage sveta«. Ključna specifika četrte faze, ki se okvirno nanaša na modernost oziroma 19. stoletje, je torej relativno blizu v začetku poglavja izpostavljenemu zajetju pozitivne faktičnosti preko (projekcije) mreže odnosov smotrnosti, ki je povezana z aktivno vlogo modernega subjekta v konstituciji sveta. Ta ontološko-epistemološka specifika modernega subjekta naj bi po Rieglu torej neizbežno vplivala tudi na umetnost, predvsem pa slikarstvo, ki v četrti fazi bazira na pozornem opazovanju in zakonu vzročnosti kot tvorni logiki »upodablajoče moči«. *Stimmung* naj bi v primeru modernega slikarstva tako predstavljal izraz nekakšne tolažilne vere v nespremenljivo pravilo vzroka in posledice, ki na potrjevanje tega zakona tudi afektira, torej vzbuja ugodje, deluje tolažilno, pomirjujoče.

V tem primeru skratka ne gre toliko za afirmacijo obstoječega preko njegovega posnemanja v smislu ustvarjanja empiričnega, zaznavnega in trajnega ekvivalenta tega, kar je sicer hipno, niti recimo za vizualizacijo umetnikovega znotrajestetskega stanja (na primer občutja ugodja, pomirjenosti), ampak bolj za afirmacijo obstoječe (subjektivne) predstave sveta – šele na tak način je lahko umetnostno delo predmet rekonstrukcije partikularne manifestacije svetovnega nazora. *Stimmung* se torej ne nanaša niti na stvar, objekt ali motiv, ampak gre za afirmacijo obstoječe (moderne) predstave, načina dostopanja do sveta v obliki omenjenega predsodka razuma, predvsem pa njegove integracije v umetnostno tvorno, celo formalnoestetsko logiko. Najbolj splošno rečeno gre za umetnostni ekvivalent »znanstvene razlage sveta« ali »modernega naravoslovnega svetovnega nazora«, ki v poljubnem faktičnem išče (in tudi najde) za vidnim skrite zakonitosti, notranje vezave fenomenov, razmerja in imanentne soodvisnosti njihovih členov, pogoje fenomenov, njihove geneze in odvisnosti od različnih dejavnikov, skratka za t. i. sistemsko mišljenje, ki »ohlapno zgradbo ,dejstev‘ utrdi in v sebi poveže na način, da jo je mogoče pokazati kot zapopadek ,vzrokov‘ in ,posledic‘.«<sup>186</sup>

Vendar potrditev kavzalne logike v primeru *stimmungkunst* funkcionira predvsem preko afektiranja: v kolikor uspe afektirati in preko afekcije vzpostaviti vtis povezave vzroka (poljubni, ne nujno predmetni objekt) in posledice (subjektivno občutje) na najbolj abstraktni ravni, kar (lahko) korelira še z lepim v njegovi najbolj abstraktni estetski pojavnosti, torej

---

<sup>186</sup> Cassirer 1998, 35

na način vzbujanja občutja ugodja. V tem primeru ne gre toliko za to, da bi se (subjektivno) občutje manifestiralo na način ugodja v smislu »to je lepo in me kot tako afektira v obliki ugodja«, saj gre, kot rečeno, za neko precej bolj »abstraktno« občutje ugodja, harmoničnosti in pomirjenja v smislu »vse je tako, kot mora biti«, »vem, kaj lahko pričakujem«, ki je v veliki meri vezano natanko na korelacijo vzroka in posledice. Že na tem mestu se skratka odvije »kantovska«, na podlagi ovinka v vzvišeno/sublimno dramaturško izpeljana zmaga človekove svobode nad nevzdržnimi, arbitrarnimi zakoni narave/zunanjega sveta, za katero pravzaprav gre pri umetnostnem kultiviranju na podlagi posnemanja pri Rieglu (umetnostno kultiviranje preko estetske vzgoje se na primer za razliko od tega seveda ukvarja predvsem z »naravnim v človeku«).

Lahko bi rekli, da (pomirjujoči) *stimmungkunst* pri Rieglu učinkuje nekako podobno topli intimi meščanske družinske zasebnosti, pri čemer *stimmung* označuje nekaj nematerialnega in hkrati estetsko učinkujočega. Konkretno v slikarstvu slednje Riegl v skladu s svojim umetnostnozgodovinskim pristopom poveže predvsem s specifičnim načinom gledanja (*distant vision*, *Fernsicht*) oziroma optično percepcijo, saj zgodovino umetnosti med drugim opredeljuje na podlagi menjavanja optičnega in haptičnega principa (zaradi česar se ga na primer v kronološko kasnejših interpretacijah opredeljuje tudi za preroka njemu sočasnega impresionizma). Po drugi strani pa se *stimmungkunst* prav preko izpostavitve povezave slikarstva in krajine pogosto misli tudi v navezavi na obravnave nacionalne umetnosti. V tem kontekstu bi tako lahko rekli, da pri Rieglu nacionalna umetnost in »nacionalni« modernizem še ne nastopata razločena, pri čemer je razločitev, kot bomo videli v nadaljevanju, mogoče locirati šele v prvo polovico 20. stoletja, ko se v veliki meri tudi določneje razločita univerzalna zgodovina umetnosti in množica nacionalnih zgodovin umetnosti. Prav tako pa se v opredelitvi bistva umetnosti, ki umetnost zelo eksplicitno opredeli kot *obliko delovanja*, načeloma še ne razločita nekakšna dva tokova umetnosti, ki bi ju bilo v tej fazi mogoče orisati preko pojmov »obstoječe-sedanjik-pomirjujoče« na eni strani in »fikcijsko-prihodnjik-konfliktno« na drugi.

### 3.1.3.2 Izpostavljanje (moralnemu) vplivu umetnosti in duševna geologija

Zavoljo vsega tega lahko rečemo, da je bil človeški duh tedaj bolj uravnovešen kakor pa v današnji Evropi in današnjem Parizu, kjer živimo mi. Ali vsaj: bil je bolj uravnovešen za slikarstvo. Likovna umetnost zahteva za svoj razcvet taka tla, ki niso ne ledina, pa tudi ne preveč obdelana zemlja. V fevdalni Evropi so bila tla gosta in trda, danes pa so prerahljana. Včasih omika ni dovolj rabila pluga, danes pa je pomnožila brazde čez mero in v nedogled.<sup>187</sup>

Nekakšen potlačen del naracije umetnostnozgodovinske vednosti o procesu njene lastne znanstvene formalizacije, kamor je na primer mogoče umestiti delo *Filozofija umetnosti* Hyppolyta Taina iz leta 1865, za razliko od Rieglovega modela podoživljanja poskuša, vsaj nominalno, na umetnost aplicirati eksperimentalne znanstvene metode, na tej podlagi pa utemeljiti pravo naravo (zgodovine) umetnosti, izhajajoč iz pojma miljeja. Pojem miljeja težko opredelimo kot ekvivalent Rieglovemu bistvu umetnosti v povnanjajočem se, univerzalno in nadčasovno zastopanim *kunstwollen*, preko katerega naj bi bile kot legitimni predmet umetnostnozgodovinske vednosti poleg vrhunskih pripoznane tudi umetnine t. i. nižje umetnostne kakovosti. Riegl je namreč svoje znanstveno delo pričel z ukvarjanjem z ljudsko umetnostjo, ki je bila kot legitimni predmet umetnostnozgodovinske vednosti prepoznana relativno pozno, najprej v obdobju romantike in na primeru literature. Pogostejše raziskovanje ljudske umetnosti, ki vključuje tudi upodablajoče, se je sicer razširilo predvsem v severnih, srednjih in vzhodnih, skratka t. i. polperifernih evropskih državah ter je predstavljalo sredstvo alternativnega utemeljevanja lastne umetnostne samostojnosti vzporedno z nacionalnim preporodom. Tainov materialistično-pozitivistični poskus in Rieglovo širjenje legitimnega predmeta umetnostnozgodovinske vednosti je torej smiselno misliti na prepletu produkcije vednosti in (real)politične situacije, pri čemer je v tej navezavi potrebno izpostaviti tudi umetnostno geografijo (*Kunstgeographie*), ki se v okvirih že znanstveno formalizirane umetnostnozgodovinske vednosti pojavi v 30. letih 20. stoletja.

V tej navezavi je ključnega pomena, da je tako znotraj umetnostne geografije kot Tainovega pozitivnofilozofskega poskusa rehabilitirana ideja, ki smo jo do neke mere videli zastopano že pri Germaine de Staël. Ena od začetnic formacije sociologije umetnosti in (pozitivistične) socialne teorije je tako na eni strani izhajala iz izvzetja problemov (moralnega) delovanja iz okolja individualne v družbeno bit in preusmeritve pozornosti zgodovinopisja iz terena individualnega in zaporedja dogodkov na napredek posameznih kultur. Poleg tega je de Staël

---

<sup>187</sup> Taine 1955, 118.

privzela tudi idejo, ki naj bi bila kronološko najprej bolj neposredno zastopana znotraj prispevkov esteta Jeana-Baptista Dubosa Montesquiera, in sicer da integralni dejavnik estetskega razvoja in razvoja umetnosti ni le duhovni, ampak tudi naravni, klimatski, geografski. »Katerakoli tla in katerikoli čas ne moreta porajati enake umetnosti,« na primer v svoji socialni in politični teoriji izpostavi Montesquier.<sup>188</sup> Če je ta povezava nedvomno ključnega pomena v prispevkih, ki jih je mogoče umestiti v umetnostno geografijo, pri Tainu povezava v veliki meri nastopa na način (predklasične in klasične) analogije oziroma podobnosti: naravo in bistvo umetnosti je tako mogoče razčleniti podobno kot rastline v botaničnih raziskavah, premene (nacionalnega) duha pa je mogoče raziskovati podobno kot geološke plasti.

Tainovo umetnostnozgodovinsko metodologijo je skratka potrebno ločiti od Rieglovega »formalizma«,<sup>189</sup> ki izhaja predvsem iz analogije umetnosti in jezika ter ne bazira na natančnejšem razčlenjevanju (v izkustvu danih) totalitet empiričnih umetnostnih del. Rieglovo analogijo umetnosti in jezika je tukaj mogoče razumeti kot nastavek za kronološko kasnejšo umetnostno ali likovno teorijo, ki bo po analogiji z bolj ali manj sočasnimi prispevki iz jezikoslovja identificirala temeljne gradiente umetnostnega jezika/govorice oziroma posameznemu umetnostnemu področju/mediju imanentnega jezika/govorice, pravila skladnje ipd. Ta pristop je mogoče umestiti v kontinuiteto težnje po znanstveni formalizaciji znotraj humanistične znanosti umetnostne zgodovine, ki pri tem v številnih primerih bolj ali manj neposredno črpa iz metodoloških pristopov znotraj naravoslovnih znanosti. Za razliko od tega Taine – po zgledu Comtovega izhajanja iz v izkustvu dane celote (tj. družbe), na podlagi katere je mogoče analizirati njene dele – identificira tri ključne koncentrično-krožne celote, na osnovi katerih je mogoče razložiti posamezna umetnostna dela ter obenem identificirati tudi zgodovinske faze razvoja umetnosti. Po Tainu je posamezno umetnostno delo tako mogoče najprej misliti v navezavi na: 1. posameznega umetnika, saj obstaja določena družinska podobnost med njegovimi deli; 2. šole ali družine umetnikov, vezane na določeni čas in teritorij; oboje (1. in 2.) pa v relaciji do neke večje celote – 3. obdajajočega sveta, družbenih, kulturnih in intelektualnih specifik ter pogojev, ki si jih umetniki/šole delijo s svojo publiko in na podlagi katerih se vzpostavlja harmonija med obojim (navade, interesi, rasa, izobrazba, jezik).

---

<sup>188</sup> Cassirer 1998, 275–276.

<sup>189</sup> Vidrih 2009.



Poudarili smo, da je ena ključnih specifik pozitivizma/pozitivne filozofije, kakor jo na primer najbolj določno definira Auguste Comte, da se (samo)omejuje na analizo statike in dinamike svojih predmetov. Na podoben način se tudi Taine, ki ga je v veliki meri mogoče umestiti natanko v kontekst pozitivne filozofije, namesto na vzroke umetniške ustvarjalnosti osredotoči predvsem na identifikacijo v izkustvu danih dejstev oziroma zakonov sestave/odnosov in logike sprememb. To seveda ne pomeni nujno, da ne definira bistva umetnosti, vendar to naredi skorajda na način njene (družbene) funkcije: bistvo umetnosti je tukaj predvsem njena praktična koristnost. V tem primeru skratka ne gre toliko za bistvo predmetov umetnostnozgodovinske vednosti, ampak bolj za njihovo *bistvenost*, pomembnost, ki je radikalno odvisna od človeškega interesa, od tega, kaj je za človeka/človeštvo koristno in (za njegovo samoohranitev) potrebno:

Po teh razvrstitvah telesnih vrednot lahko razporedimo umetnine, ki upodabljajo telesnega človeka, in pokažemo, da bodo ob sicer enakih pogojih dela bolj ali manj lepa glede na to, ali bodo bolj ali manj popolno izražala značilnosti, ki so za človekovo telo dobrodejne.

Na najnižji stopnji je umetnost, ki dobrodejne lastnosti telesa namenoma izključuje. Ta umetnost se začne s padcem antičnega poganstva in traja do renesanse. Od časov Komodusa in Dioklecijana najprej vidike, kako se kiparstvo bistveno spreminja: cesarska in konzulska poprsja izgubljajo svojo nekdanjo vedrino in plemenitost; harmonično zdravje in dejavno energijo zamenjajo trpkost, zbežanost in utrujenost, napihnjena lica in dolgi vratovi, razvade posameznika in posebnosti poklica. Polagoma pridete do mozaikov in k slikarstvu bizantinske umetnosti, k medlim, suhljatim, okorelim, lutkarskim Kristusom in Panhagijam, ki so včasih prava okostja, katerih votle oči, velike beločnice, stanjšane ustnice, potegnjeni obraz, slabotne in mrtve roke spominjajo na jetičnega, topoglavega asketa.<sup>190</sup>

Četudi se morda na prvi pogled zdi, da je v pristopu, ki je bolj kot na bistvo fokusiran na bistvenost, zastopan vidik subjektivne estetike, je takšno koncepcijo morda bolj ustrezno umestiti v bližino moralne filozofije angleškega empirizma. Ta se namreč pri definiciji moralnega delovanja odmakne od predstave (prihodnjega) dobrega, ki naj bi ga vodila (logika ideala ali na podlagi ideala zasnovanega moralnega zakona), pri čemer izhaja iz sklepa, da moralno korenini bolj v izkustvu danem (na primer neugodju/nelagodju, ki nas spodbudi k begu od slabega; nastopa torej kot nekakšen motor/spodbuda za vsa naša hotenja).<sup>191</sup> Ključni fokus Taina tako ni toliko umetnost, kot so na primer dana v izkustvu

---

<sup>190</sup> Taine 1955, 392.

<sup>191</sup> Cassirer 1998, 99.

oziroma empirična umetnostna dela, ampak bolj okolje in dejavniki, ki jo določajo, njena »zunanost«, pri čemer naj bi bila ta ista »zunanost« hkrati določujoča za njeno kvaliteto. Medtem ko je Riegla zanimalo (empirično-transcendentalno) »jedro«, ki poganja zgodovinski razvoj umetnosti, Taine odčitava dejavnike »umetnostne statike« in »umetnostne dinamike«, pri čemer je (razvojna, zgodovinska) sprememba pač tisti okoliš, kjer jih je – ker smo se pač odpovedali »metafizičnemu dogmatizmu« in »spekulativnim metodam«<sup>192</sup> – sploh mogoče odčitati.

Na podlagi zgodovinskih premen umetnosti je tako mogoče bolj kot o njenem lastnem bistvu nekaj povedati o okolju, ki te premene določa. Natanko v raziskavi slednjega, Taine zglede iz botanike dopolni še s primeri iz geologije ter izpelje idejo, ki jo bomo na tem mestu poimenovali »duševna geologija«. Jedro duševne geologije pri tem predstavlja (substancionalistično razumljena) rasa, ki »raste« na podlagi vplivov iz okolja – »uresničitev« tega semena je skratka stranski produkt njegove naravne determiniranost k rasti, ki je temu ustrezno ni potrebno dodatno spodbujati, četudi je kvaliteta rasti neposredno odvisna od dejavnikov iz okolja. Zgodovina tako predstavlja pripravno sredstvo, da rekonstruiramo dejavnike in dogodke, ki delujejo na človeka ter spreminjajo različne plasti njegovih idej in občutij, sploh pa razkrivajo to duševno geologijo, ki jo čas plasti in nalaga v človeški rastlini. Na površini človeka je mogoče rekonstruirati »običaje, misli in tiste vrste duhovni lik, ki traja tri ali štiri leta; to je svet mode in trenutka«.<sup>193</sup> Pod to plastjo naj bi se raztezala plast »nekoliko trdnejših značilnosti«, ki traja dvajset do štirideset let, torej približno polovico (človeške) zgodovinske enote kakega obdobja. Za razliko od tega je tretja plast »že zelo obsežna in debela«, njene značilnosti segajo skozi celo zgodovinsko obdobje (na primer srednji vek, renesansa, klasična doba): »[V] tem času vlada ista oblika duha eno ali več stoletij in se upira zamolklemu trenju in silovitemu rušenju, vsem izpodkopavanjem in vrtanjem, ki jim je neprenehoma ves čas izpostavljena.«<sup>194</sup> Kljub temu da gre posamezno ljudstvo/rasa skozi izpostavljenost različnim dejavnikom, ki sooblikujejo njegove primarne značilnosti oziroma »predeterminiranost semena«, to seme po Tainu vendarle ostaja eno in isto, »ne samo zaradi nepretrganosti rodov, ki ga sestavljajo, temveč tudi zaradi stanovitnosti tiste značilnosti, ki je njegova osnova«.<sup>195</sup> Za dejansko, »globinsko« spremembo naroda je namreč, kot nadaljuje, potrebna sprememba krvi, saj je to »prvobitni granit«, od koder

---

<sup>192</sup> Glej: Comte 1989.

<sup>193</sup> Ibid., 355.

<sup>194</sup> Ibid., 356.

<sup>195</sup> Ibid., 357.

izhajajo nagoni in sposobnosti. Sprememba naravne preddeterminiranosti semena posamezne človeške rastline je torej mogoča zgolj, v kolikor nekdo (načrtno) »zavojuje in pomeša« posamezno pleme, četudi lahko nanj znatno vpliva tudi radikalna sprememba okolja (na primer drugačno podnebje kot posledica migracij). Temeljna načela, ki jih Taine aplicira na primer upodabljajočih umetnosti, tako, kot pojasni, izhajajo iz še neraziskanih velikanskih plasti, ki naj bi jih kronološko najprej začenjalo odkrivati primerjalno jezikoslovje, ki pod značilnostmi narodov odkriva bolj temeljne značilnosti rase.

## 4 GEOPOLITIKA UMETNOSTI

V pričujočem poglavju se bomo postopoma pomikali proti temu, kar je od okvirno druge polovice 90. let 20. stoletja dalje postalo splošno pripoznano kot »sodobna umetnost«, ki je, kot uvodoma izpostavljeno, tudi izhodišče dosedanjega fokusa in zastavitve doktorske disertacije v prvem in drugem poglavju. Iz tega razloga bomo v prvi fazi osvetlili nekatere dodatne vidike formativnega konteksta moderne umetnosti, ki se vežejo tudi na modernizem 20. stoletja – predvsem ker ta, kot bomo videli, predstavlja pomembno referenčno točko konceptualizacij sodobne umetnosti. V poglavju bomo tako nadaljevali z dosedanjim fokusom na relaciji umetnosti, vednosti o umetnosti in oblastnih mehanizmih oziroma z osnovnim terenom estetske vzgoje, pri čemer bomo natančneje osvetlili različne epistemološke pristope k tematizaciji relacije med umetnostjo in zgodovino iz prvega poglavja. Na tej podlagi bomo lahko natančneje analizirali tudi premene v zgodovinjenu, ki naj bi zaznamovale formativni kontekst sodobne umetnosti.

V navezavi na približevanje sodobni umetnosti bomo pri tem izpostavili predvsem pogoje možnosti delne vrnitve paradigme umetnosti kot sredstva discipliniranja/kultiviranja znotraj določenega dela sodobne umetnosti, temu ustrezno pa tudi tematik umetnosti kot sredstva tvorbe medkulturnega dialoga in skupnost-tvornih potencialov umetnosti. V tem kontekstu bomo zarisali osnovne črte produkcijskega konteksta sodobne umetnosti v Sloveniji, pri čemer bomo izhajali iz relativno pogosto poudarjene percepcije, da smo v zadnjih treh desetletjih v slovenskem kulturnem prostoru priča nekaterim temeljnim spremembam v modalnosti kulturne politike, ki se manifestirajo predvsem v spremembi pogojev in načinov dela v umetnostnem in kulturnem polju na mikrodružbeni ravni.

Na podlagi analize konkretnega narativa sodobne umetnosti v Sloveniji bomo poleg tega premislili tudi pogoje možnosti in specifične tako imenovanega afektivno-zgodovinopisnega obrata znotraj umetnostnih praks in (predvsem kuratorskih) diskurzov, ki jih spremljajo; izpeljali ga bomo na podlagi odmika od prevladujoče eksistencialistično-fenomenološke baze mišljenja umetnosti (oziroma referenčne baze umetnostnozgodovinske vednosti) k terenu kulturnih študij in identitetnih politik na prelomu iz 80. v 90. leta 20. stoletja. V skladu s prevladujočo logiko mišljenja zgodovinskih premen v zadnjih dobrih tridesetih letih na način obratov/obračanja se tako imenovani afektivni obrat znotraj zgodovinopisja v okviru (znanstvene, akademske) zgodovine, kot bomo pokazali, manifestira in utemeljuje predvsem

na način povečanega zanimanja za študije spomina od obdobja 80. let 20. stoletja oziroma nastopa kot imperativ diverzifikacije zgodovinske vednosti na način inkorporacije afektov in izkušenj preteklosti, na podlagi česar naj bi se preizprašalo razmerje med zgodovino in izkušnjo, življenjem in reprezentacijo. V tej navezavi nas bo torej zanimal premislek, kakšne vrste totaliteta je na delu v okvirih afektivno-zgodovinopisnega obrata oziroma sodobne umetnosti in sodobne umetnostne zgodovine.

Splošne konceptualizacije razvojne zgodovine moderne ali, bolj ustrezno, modernistične umetnosti, kakor so se vzpostavile konec prve polovice 20. stoletja, so izpostavile predvsem samorefleksivne vidike moderne oziroma modernistične umetnosti. Razvojna zgodovina moderne umetnosti s stališča t. i. visokega modernizma sredi 20. stoletja je tako konceptualizirana kot samorefleksivno orientiran projekt, temu ustrezno pa se na prvi pogled odmakne od estetsko-vzgojne paradigme oziroma tesne povezave umetnostnega in moralnega delovanja, ki naj bi ustrezala specifikam poetične/umetnostne govorice (tj. operiranjem s čutnim, afekti, strastmi in interesi). Pomik od tesne povezave umetnosti, estetike in etike proti tesni povezavi umetnosti, estetike in epistemologije, pri čemer je slednjo mogoče misliti kot formativni kontekst moderne umetnosti in modernizma, je sicer mogoče opaziti že na začetku 19. stoletja. Glede tega je nedvomno pomembna splošna preobrazbe estetike kot teorije estetske presoje v teorijo umetnostne produkcije, ki okvirno sovpaše s premikom od analize romantične umetnosti v okvirih tradicije filozofskega idealizma do v polni meri formirane romantike in »romantične filozofije«, zaznamovane z izgubo objektivnega sidrišča subjektivne vednosti in novih postopkov resnice. Na ožjem področju vednosti o umetnosti ta premik namreč vpliva tudi na načine legitimacije avtonomije umetnosti: ta »ni več avtonomija vrste sodbe (Kant), iluzija samo-determinacije (Schiller), ampak neka vrsta produkcije pomena v predmetu, avtopoiesis, ločen tako od *techné* kot *mimesis* (Novalis, Friedrich Schlegel).«<sup>196</sup>

Nastajajočo avtopoietično podobo umetnostne ustvarjalne dejavnosti je mogoče, kot bomo videli, najbolj neposredno identificirati v Schleglovem pojmu transcendentalne poezije, ki se nanaša nase in raziskuje lastne pogoje možnosti (sklicevanje na Kantovo utemeljitev samostojnega mišljenja), ravno tako pa povezati z njegovim pojmom ironije. V kolikor nas specifično zanimajo modeli estetske vzgoje v okvirih prepleta umetnosti, estetike in epistemologije, je seveda hkrati ključnega pomena Heglova opredelitev umetnosti kot terena

---

<sup>196</sup> Osborne 2013, 42.

ali kar sredstva podvojevanja duha (*Geist*), katerega je mogoče po Robertu Pippinu razumeti kot obliko doseženega kolektivnega »biti istih misli« (*likemindedness*). Za Hegla torej umetnost predstavlja in/ali omogoča specifično obliko samospoznanja, ki temelji na predpostavki, da se morajo človeška bitja podvojevati v svojih delih in predmetih, če želijo izkusiti in razumeti same sebe.<sup>197</sup> Za razliko od tega Fichte utemeljuje obliko estetske vzgoje preko umetnosti, ki izhaja natanko iz refleksije umetnostnega ustvarjalnega procesa, pri čemer je izpostavljena produktivna moč domišljije, ki predstavlja temelj za doseganje transcendentnega stališča, tj. sposobnosti, da se premaknemo od partikularnega/singularnega/individualnega do nivoja splošnega, hkrati pa možnosti, da se osvobodimo od (neposredno v izkustvu dane) aktualnosti.<sup>198</sup> Najbolj splošno rečeno je vsem naštetim avtorjem skupno utemeljevanje umetnosti kot specifične oblike produkcije, ki je neposredno povezana s produkcijo smisla, vednosti, zaznave in ki je tudi specifična v razmerju do smisla, vednosti, zaznave, kakor se pojavljajo v vsakdanjem življenju. Za nadaljnje tematizacije v okvirih t. i. gnoseološke estetike tekom 20. stoletja bo na primer v tej navezavi ključna predvsem ideja, da umetnost ni le videz, ampak podvojeni videz, ki vsebuje vidik samorefleksivnosti, temu ustrezno pa tudi ne vara, ampak nakazuje/razkriva/kaže (na) varljivost, ki je integralna sestavina človekovega zaznavanja in dojemanja vsakdanjosti, realnosti.

Obdobje zgodnje romantike, v katerem se programsko formulira poetična govorica, ki raziskuje lastne pogoje možnosti, na tak način pa je domnevno *istočasno* singularna, posebna in obča/univerzalna, torej na prvi pogled zaznamuje odmik od poudarka na etičnih in moralnih potencialih umetnosti. V tej navezavi je ključen romantični odmik od nekaterih postulatov razsvetljenskega racionalističnega projekta, hkrati pa, tudi na podlagi kritike razsvetljenske kritike religije in vere, rehabilitacija nekaterih kronološko predhodnih metod prehajanja med občim in posebnim (na primer krščansko utelešenje občega v posebnem), ki se mestoma od teleologije (ideala) pomakne proti eshatologiji.<sup>199</sup> Nas bo v kontinuiteti s fokusom disertacije vendarle zanimalo predvsem umeščanje spektra samorefleksivnosti od modernosti dalje na teren oblastnih mehanizmov oziroma, bolj specifično, v bližino tako poimenovane ekonomske volje do znanja. Iz tega razloga se bomo v prvi fazi osredotočili na analogijo Kantove opredelitve samostojnega mišljenja in utemeljitev samostojnosti

---

<sup>197</sup> Pippin 2013, 32.

<sup>198</sup> Glej: Breazeale 2013, 25–42.

<sup>199</sup> Glej: Laclau 1993, 385–396.

umetnosti oziroma utemeljitev umetnosti kot dejavnosti, ki raziskuje lastne pogoje možnosti, ki jih je poleg romantike mogoče najti tudi v prvi polovici 20. stoletja (in z referenco v Kantu), ko se formirajo umetnostnozgodovinske naracije moderne umetnosti kot samorefleksivno orientiranega projekta.

Kljub temu da smo nakazali na določen odmik od povezave umetnosti, estetike in etike od 19. stoletja dalje, bomo na podlagi konkretnega primera (branja) Kantove utemeljitve samostojnega mišljenja vendarle pokazali na tesno povezavo utemeljitve samostojnega mišljenja in utemeljevanja praktičnega/moralnega delovanja, temu ustrezno pa tudi na tesni preplet obojega z upravljanjem želje, eliminacijo nezaželenih/neproduktivnih oblik tvornega delovanja, cepljenjem želje in produkcijo znanja, torej strategijami *usmerjanja* poljubne človekove tvorne aktivnosti, vključno z mišljenjsko in umetnostnotvorno. Hkrati bomo pokazali, kako so utemeljitve samostojnosti tvornega delovanja v temelju povezane z vzpostavljanjem meja in hierarhizacijo različnih oblik delovanja, predvsem pa z eliminacijo njihovih uveljavljenih oblik, bolj splošno rečeno: z očiščevanjem, osvoboditvijo od konvencionalnega, razdiscipliniranja, manifestacijo tvorne dejavnosti *ex nihilo* ali tvorne dejavnosti, ki izhaja iz sebe in je oprta sama nase. Skratka, nakazali bomo tudi povezave z vzpostavljaljočim se novim razumevanjem kulture in kultiviranja (preko umetnosti), ki se, kot rečeno, vzpostavijo v drugi polovici 19. stoletja in ki so na strani pozabljanja, brisanja zgodovine, spomina, morale, začenanja od začetka in strasti do realnega. Lahko bi rekli, da temeljno ozgodovinjene predmetov znanosti, procesov, znotraj katerih je človek kot bitje produciran, narave in človeške narave, kjer se vsaka v izkustvu dana stvar kaže kot točka lastnega zgodovinskega razvoja, površina, na podlagi katere je mogoče identificirati zgodovinske plasti, v nekem smislu rezultira tudi v težnji po osvoboditvi od spon te vseprisotne »ozaveščene« zgodovine.

Za usmerjenost umetnostnega tvornega delovanja proti samotransparentnosti lastnih postopkov na terenu »volje do znanja« bo sicer od druge polovice 19. stoletja dalje ključna tudi vez vednosti o umetnosti in kritike politične ekonomije, formirajoče se kritične teorije in teorije ideologije. Natanko v okviru tega prepleta bo umetnost, ki – kot jo je »obsodil« že Platon – operira (le) z videzom, postala tudi izhodišče raziskav konstitucije (fikcijske narave) realnosti oziroma estetskega učinkovanja fikcije (realnosti) v vsakodnevnem življenju. Posredno ali neposredno bodo v okviru tovrstnih prispevkov rehabilitirani tudi didaktični potenciali umetnosti, pri čemer se bodo posamezni pristopi med seboj razlikovali predvsem glede koncepcij o funkciji umetnosti in epistemološki podlagi prispevkov. V zelo osnovnih

črtah je tako mogoče na začetku 20. stoletja preko dveh ključnih predstavnikov avantgardne umetnostne tradicije, ki izhaja iz poskusa eliminacije upodabljalnih konvencij (upodobitve, prostorske iluzije, referencialnosti), na primer diferencirati predvsem metafizično/idealistično in materialistično epistemološko linijo.<sup>200</sup> In sicer na eni strani gibanje od materialnosti proti nadčutnemu, proti podobi umetnika kot mistika in vizionarja, kjer se estetika pomika proti veri, umetnostna produkcija pa proti poskusu dosege čutne neodvisnosti (ljudi) preko medija estetske izkušnje; če si izposodimo Marxov poudarek o blagovnem fetišizmu: čutnega nadčutnega, na drugi afirmacija predmetne materialnosti in gibanje proti imanenci ter podobi umetnika kot strokovnjaka, konstruktorja, arhitekta, ki ju oba preči (tudi hkratna) demonizacija in divinizacija umetnostne forme, malikovalstvo in ikonoklazem.<sup>201</sup>

Ne glede na smeri in pristope bi lahko rekli, da modernizem zaznamuje podoba umetnostnega dela kot zasnutka poetičnega sveta, ki proizvaja smisel s samim sabo in skozi samega sebe – bodisi z negiranjem omejitev obstoječega reda in zato tudi z nujnostjo konsenza, ki oblikuje estetske in formalne norme, in negiranjem uveljavljenih načinov umetnostne produkcije (t. i. očiščevanje umetnostnega medija, eliminacija posameznih vidikov uveljavljenih načinov umetnostne produkcije, opuščanja obrti in veščine kot take) ali s sredstvi nominalizma (avtonomizacija izjavljalnega mesta). Obe prej shematično zarisani liniji je pri tem torej mogoče misliti na skupnem terenu kritike obstoječih norm in na terenu (umetnostne) raziskave – ne več toliko ali izključno človeške narave, ampak tudi realnega, materialnega ipd., pri čemer težnja po začenjanju od začetka pogosto sovpadе s težnjo po »reči zadnjo besedo«. Samostojno ali osamosvojeno umetnostno tvorno dejavnost od modernosti dalje skratka zaznamuje pospešen odmik od konvencionalnih izraznih sredstev in na skupnostnem čutu/podobah *sensus communis* baziranem poskusu dosege deljenega razumevanja, kar je na eni strani mogoče uokviriti z uveljavitvijo imperativa singularne invencije in z drugačnimi oblikami tvorbe relacij in estetskovzgojnih pristopov, ki naštetemu ustrezajo. Umetnostna dela naj bi v razmerju do gledalca bolj kot estetsko-integrativno učinkovala kot raptura v obstoječe (estetsko) stanje skupnosti, človeku imanentnega okolja, človekove narave – predvsem preko manipulacije z njim imanentnimi sredstvi (fikcija, iluzija, koreografiranje vidnosti).

---

<sup>200</sup> Glej: Stanič 2018, 7–23.

<sup>201</sup> Perniola 2000, 36.



Na tem osnovnem terenu posredne ali neposredne »estetskovzgojne didaktike« je mogoče misliti širok spekter pristopov v 20. stoletju: socialističnorealistično vulgarno didaktično neposrednost, heideggerjansko poetično ontologijo, kritičnoteoretske utemeljitve umetnosti imanentnega ideološkega učinka, ali konceptualno-umetniške analitične raziskave ontologije umetnosti, naravnih in kulturnih pogojenosti zaznavanja idr. Medtem ko smo se v primeru zgodnjemorantične estetske vzgoje srečali predvsem s proizvodnjo resnice preko izpovedovanja, prinašanja na plan prikrito, polzavedno posebno znotrajestetsko, na tak način pa z njegovo objektivacijo in kultiviranjem, je gibanje umetnostne tvorne dejavnosti proti samotransparentnosti lastnih postopkov in pogojev možnosti mogoče misliti kot zgolj drugačen pristop k proizvodnji resnice, ki se iz posebnih znotrajestetskih stanj in konstitucije skupnosti preko njihovega deljenja prestavi na raziskovanje naravnih in družbenih pogojenosti zaznavanja, zgodovino preteklih in še operativnih iluzij, »naravnih« omejitev človekove spoznavne zmožnosti, ontologije realnega in materialnega.

#### **4.1 Estetska vzgoja v okvirih osamosvajanja umetnosti in umetnostne raziskave**

Najbolj splošno rečeno, zgodovinske konceptualizacije estetske vzgoje od modernosti dalje praviloma izhajajo iz predpostavke, da ima umetnost določeno spoznavno funkcijo ali da imata umetnost in umetnostno delo zastavek v projektu reformiranja ali revolucioniranja človeku imanentnega okolja, človeške narave oziroma njunega trenutnega stanja. Sem je mogoče umestiti ideje, kjer umetnost (oz. njeno delovanje, učinkovanje) nastopa kot izhodišče za modele zamišljanja idealnega družbenega reda (Schiller, v 19. stoletju pa tudi izsek povezav koncepcij umetnosti in kritične teorije), temu ustrezno pa tudi kot potencialno sredstvo discipliniranja/kultiviranja ali celo teren, kjer se lahko to revolucioniranje tudi udejanji. Slednje smo v prejšnjem poglavju postavili tudi v okvir »kompenzacijske« manifestacije politične svobode na terenu kulturne sfere (znanstveni in umetnostnostni dosežki) s strani od realne politične moči odtegnjenega vzpostavljaljajočega se meščanskega sloja, ki se bo v 19. stoletju med drugim tudi materializirala v (državni) kulturni politiki in »kompenzacijski funkciji« visoke umetnosti, kjer je umetnosti, najbolj splošno rečeno, pripisana vloga javne službe. Kompenzacijsko funkcijo umetnosti pa je prav tako mogoče misliti v širšem kontekstu estetske in telesne politike meščanstva, ki je, kot pokaže Andrew Hewitt na primeru tematizacij kulture kretenj, gest in hoje, skratka telesne koreografije v

vsakodnevnem življenju, vedno imela težave z utelesitvijo.<sup>202</sup> Vzpostavitev sfere visoke umetnosti, ki je preko državne kulturne politike tudi sredstvo upravljanja in zapolnjevanja meščanskega prostega časa, namreč bazira na diferenciaciji in ločitvi redkih visoko nadarjenih profesionaliziranih ustvarjalcev in njihovih visoko kultiviranih gledalcev, hkrati pa ločitvi od *razvedrilne, distrakcijske* funkcije množične kulture za vse ostale »povprečneže«. Kompenzacijo je v tem primeru, sploh na konkretnem primeru koreografije in plesa, skratka mogoče misliti tudi na terenu prehoda od reprezentativne k bolj razumski meščanski sferi, kjer so dejanja samoreprezentacije na način neposredno estetske in telesne koreografije v vedno večji meri prihranjena predvsem za (bolj ali manj feminizirane) umetnostne profesionalce, ženske ali pripadnike nižjih razredov, ras, ljudstev: »Ko se nekdanja družbena moč in njeno fizično utelešenje – znameniti kraljevi dve telesi – ločita, reprezentativna javna sfera več ne more delovati. Tako imenovana reprezentacija postane komajda kaj več kot ornament ali prikaz – žensko delo. Moški in njihova moč so izginili v kabinete in urade.«<sup>203</sup>

V predhodnih poglavjih smo pogoj možnosti formacije znanosti o človeku mislili na terenu pomika od narave k človeku kot primarnemu viru vrednosti, temu ustrezno pa estetske vzgoje v okvirih liberalne tehnologije vladanja/liberalno-reformističnega projekta nismo opredelili izključno kot obliko upravljanja z življenjem oziroma (re)produkcijo zaželenih, normativnih življenjskih oblik. Opredelili smo jo namreč tudi kot sredstvo eliminacije nevarnosti različnih motenj v delovanju, neproduktivnosti, inertnosti človeških teles in duševnih življenj. Kot bomo pokazali, je v ta kontekst mogoče do neke mere umestiti tudi utemeljitve samostojne tvorne dejavnosti, ki bodo med drugim konstitutivne za utemeljevanja samostojnosti umetnosti in nadaljnji pomik proti raziskavanju njej imanentnih specifik od modernosti dalje. V okvir upravljanja z življenjem in človekovo produktivnostjo je sicer do neke mere mogoče umestiti že razsvetljsko kritiko religije in vere, katere predmet je mehanizem – pogojno rečeno – vladanja preko manipulacije človeške upodobitvene moči s projekcijo onostranstva (pastoralna oblast), saj naj bi ta predstavljala grožnjo za človekovo tvorno dejavnost tukaj in zdaj oziroma njegovo udejstvovanje v *človeški in racionalni skupnosti*. Razsvetljsko kritiko vere in religije je v tem smislu mogoče kontekstualizirati s Foucaultovim pojmom »kritična drža«, saj slednjo opredeli kot

---

<sup>202</sup> Hewitt 2017, 81–116.

<sup>203</sup> Ibid., 38.

protipol v predhodnem poglavju omenjene krščanske pastorage, ki je razvila idejo vladanja posamezniku od rojstva do smrti, na podlagi česar naj bi bil ta tudi voden k odrešitvi.

Kritične države Foucault sicer ne misli kot nekakšno gibanje, ampak disperzno, razkropljeno, heteronomno držo oziroma sredstvo za neko prihodnost ali resnico, ki vedno nastopa v razmerju do nečesa izven same sebe: temu ustrezno je v nekem smislu vedno v podrejenem položaju do pozitivno konstituiranih polj (znanost, religija, politika, kultura itn.), hkrati pa načeloma tudi nima lastnega področja in enotnosti.<sup>204</sup> V okvirih razsvetljenstva jo je na eni strani najbolj ustrezno razumeti kot splošno etiko, vrlino, odpor proti (obstoječim) avtoritetam (cerkve, zakonov, vezanih na suverena oziroma njegovo voljo), na drugi strani pa v kontekstu odpora proti uveljavljenim oblikam zamišljanja prihodnosti oziroma zgodovine –predvsem kot protipol teleološkim projekcijam, kjer je sedanjost zgolj točka nekega smotrnega razvoja, ki se poraja in teče po poti do dovršitve, do neke mere pa tudi kot protipol t. i. indikativne prihodnosti, tj. prihodnosti, o kateri je mogoče sklepati na podlagi indicev, ki se kažejo v sedanjosti. Natanko razsvetljensko kritiko oziroma, bolj specifično, Kantov projekt *Aufklärung* je torej že mogoče razumeti kot manifestacijo omenjene ideje radikalnega preloma s preteklostjo/obstoječim in začenjanja od začetka, ki predpostavlja tudi nekakšno intenzifikacijo sedanjika.<sup>205</sup>

Če smo rekli, da Foucault moderno kritično držo misli kot protipol krščanske pastorage, je potrebno izpostaviti tudi pogoje možnosti slednje: pastoralna oblast je namreč tesno vezana na zgodovinski kontekst, ko se krščanska religija oziroma krščanske religiozne skupnosti konstituirajo kot Cerkev, »tj. kot institucija, ki trdi, da vlada človeku v njegovem vsakodnevem življenju na podlagi tega, da ga vodi k večnemu življenju na drugem svetu, česar ne počne le na ravni določljive skupnosti, mesta ali države, ampak celotnega človeštva.«<sup>206</sup> Kritična drža kot, najbolj splošno rečeno, način mišljenja, delovanja in

---

<sup>204</sup> Foucault 2016, 643–676.

<sup>205</sup> Glej na primer Foucaultovo konceptualizacijo, ki sedanjik misli v tesni povezavi z moderno intenzifikacijo sedanjosti: »Gotovo ni bilo prvič, da je poskušala filozofska misel reflektirati svojo lastno sedanjost. /.../ A način, kako Kant postavlja vprašanje *Aufklärung*, je popolnoma drugačen: to ni ne svetovna doba, ki ji pripadamo, niti dogodek, čigar znake opažamo, niti porajanje neke dovršitve. Kant definira *Aufklärung* na skoraj popolnoma negativen način kot *Ausgang*, 'izhod', 'pot ven'. V drugih tekstih o zgodovini se Kant občasno sprašuje o izvoru ali definira notranjo teleologijo zgodovinskega procesa. V tekstu o *Aufklärung* pa se sprašuje o sodobni realnosti sami. Sedanjosti ne poskuša razumeti na podlagi totalnosti ali prihodnje dopolnitve. Išče razliko: kakšno razliko uvaja danes glede na včeraj?« (Foucault 1991, 146)

<sup>206</sup> Foucault, M. 2004, 199. Kronološko kasneje pa je pastoralna oblast vezana na aplikacijo tega organizacijsko-oblastnega modela na posvetne, najpogosteje skupinske izobraževalno-institucionalne kontekste, ki temu ustrezno predpostavljajo tudi specifične tipe odnosov in prostorsko organiziranost. Pri tem ne gre le za to, da so odnosi ne-enaki, torej odnosi vladanja oziroma podložnosti, ampak da pastoralna oblast bazira na ekonomiji krivde in zaslug, tj. dolžniške ekonomije ter cilju dosege neke oblike odrešenja, ki se

govorjenja/izrekanja, ki designira določen odnos do obstoječega, že znanega, obstoječih načinov delovanja, odnosa do družbe, kulture in drugih in ki jo Foucault kronološko locira na Zahod od 15. in 16. stoletja dalje, se pri tem ne napaja toliko iz upora proti samemu dejstvu ali pač razsežnosti vladanja, ampak bolj iz upora proti načinom, sredstvom in legitimaciji tega vladanja. Foucault tako zastavek kritične drže formulira kot:

»Kako ne biti vladan?«. S tem *ne* želim reči, da bi se povludenju v nekakšnem dvoboju zoperstavila nasprotna trditev »Ne želimo biti vladani, *nikakor* ne želimo biti vladani.« Želim reči, da je v tej zaskrbljenosti nad načinom vladanja in pri iskanju načinov vladanja zasledimo večno vprašanje: »Kako ne biti vladan *tako*, s tem, v imenu teh principov, v skladu s takšnimi cilji in s takšnimi postopki, ne tako, ne za to, ne od njih.«<sup>207</sup>

Če je bil eden od privilegiranih predmetov kritike razsvetljskega gibanja dogmatskost vere in religije, so v tej navezavi na primer povedne nekoliko kasnejše kritike razsvetljske kritike vere in religije, ki jih je mogoče umestiti natanko v začetek obdobja romantike. Tak primer je Heglova analiza, ki izpostavi, da ko razsvetljenstvo na primer kritizira raznolike komponente religioznega življenja, bodisi zatekanje v nadčutno onostranstvo ali čaščenje materialnih, čutnih podob domnevno utelešenega Boga/nadčutnega, razkrinkava dejstvo, da gre za človekove lastne produkte, posredno pa razsvetljenstvo tudi (samo sebi) vzpostavlja pogoje možnosti za potrjevanje človekove potentne in spoznavne zmožnosti. Razsvetljenstvo torej, kot to izpostavi tudi Hegel, nikakor ne more prodreti do temelja vere, nekakšnega nasprotja, »drugega« razumske argumentacije kot privilegiranega temelja vednosti, saj jo napade kot obliko zaslepljenosti, zmote samega razuma.<sup>208</sup> Razsvetljenstvo

---

razeza preko celotnega življenja. Sega torej onstran konkretnega izobraževalnega procesa, ki se nekoč, ko je znanje posredovano/osvojeno, tudi zaključi, saj je cilj zveličanja projiciran v čas po življenju šolajočega se. Natanko ta cilj onstran partikularne življenjske končnosti je skratka tisti pogoj, da se približevanje dejansko nikoli ne more povsem zaključiti. O mišljenju specifično področja umetnosti predvsem 17. in 18. stoletja skozi perspektivo pastoralne oblasti in na podlagi primera urjenja umetnikov glej: Pezelj 2016.

<sup>207</sup> Foucault 2016, 647. V tem smislu je potrebno kritično držo vsaj do neke mere diferencirati od bolj nevtralnega razumevanja kritike kot »umetnosti prihajanja do pertinentnega vpogleda in zaključkov preko racionalne misli«, (Koselleck 1988, 108) kjer gre predvsem za oznako za modernost specifičnega odnosa do sveta. Reinhart Koselleck v knjigi *Kritika in kriza (Critique and Crisis)* fenomen kritike misli v tesni relaciji do (identifikacije) krize: fenomena kritike in krize se zgodovinsko torej vzpostavita v medsebojni relaciji, pri čemer si delita določene zgodovinske procese že vsaj od razsvetljenstva 19. stoletja, ki bi naj bili vezani na diferenciacijo sfere politike in morale. Medsebojna relacija kritike in krize naj bi skratka pripadala modernosti, in sicer na način, da kriticizem (kot praksa) skorajda nujno predpostavlja krizo in *vice versa*, diagnosticiranje krize predpostavlja intervencijo kritike. Razsvetljske kritike tradicionalnih oblik znanja, religioznih verjetij, estetskih vrednot, obstoječih norm, ne nazadnje tudi kritike samega uma pri tem po Kosellecku seveda ni mogoče misliti onstran formacije, legitimacije, modernih ekonomskih in političnih bojev meščanskega razreda.

<sup>208</sup> V besedilu *Verovanje in vedenje (Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie)* iz leta 1802 je Hegel kritiko razsvetljske kritike vere formuliral na način, da naj bi šlo za ponotranjenje oziroma lastno konstrukcijo predmeta kritike. Ponotranjenje pri tem predpostavlja, da predmet, ker do njega pristopamo

torej preko kritike, ki se omeji na trdno in v izkustvu dano (pozitivizem) oziroma na racionalno argumentacijo, na nek način izvrše ne-racionalizirano vero. Natanko na to izvršeno/potlačeno mišljenja pa se bodo na specifičen način pripenjale tudi epistemološke intervencije od 19. stoletja dalje, ki bodo v vedno večji meri v fokus raziskav postavljale učinkovanje videza in fikcije, raziskovale, kako je realnost strukturirana kot videz, pri čemer bo umetnost kot podvojen ali samorefleksiven videz znova predstavljala eno od izhodišč tovrstnih raziskav, hkrati pa konceptualizirana kot potencialno sredstvo (politične) instrumentalizacije.

V primeru že nakazane diferenciacije pristopov na osnovnem terenu estetske vzgoje na podlagi različnih arheoloških, epistemoloških in družbeno-ekonomskih specifik se je do neke mere mogoče poslužiti tudi diferenciacij shem umetnosti, kakor jih definira Alain Badiou, ki se pri tem – v skladu s svojo konceptualizacijo *estetike* kot stranskega produkta srečanja filozofske misli in dejstva obstoja umetnostnih del – med drugim osredotoči na različne variacije odnosa umetnosti do resnice. Do polno konstituirane »romantične sheme«, ki jo je mogoče okvirno locirati v 19. stoletje, naj bi se tako gibal na terenu tematizacij umetnosti, ki iz takšnega ali drugačnega razloga »zanikajo« njen dostop do resnice oziroma spoznanja. Sem je mogoče umestiti tako bolj radikalno »platonistično« didaktično shemo, ki umetnost zvaja na dozdevek, na estetsko didaktiko, ali pač »aristotelovsko« klasično shemo, ki jo postavi v bližino terapevtske funkcije in opredeli kot sredstvo »izpričevanja in odložitve strasti v transferju na dozdevek«, <sup>209</sup> skratka kot sredstvo za »imagarizacijo« resnice. Romantična shema naj bi pri tem prelomila natanko s paradigmo (ne)vzgojnosti umetnosti, ki je značilna za predhodno naštetih shem in ki smo jo do neke mere še srečali v okviru liberalno-reformističnega projekta konec 18. stoletja, predvsem pa z radikalnim razcepom med umetnostjo in resničnostjo, <sup>210</sup> saj bazira na ideji, da naj bi bila natanko umetnost

---

negativno in v skladu z lastnimi načini pristopanja, radikalno spremenimo in si naredimo deloma lasten predmet, ki ga – natanko v skladu z imanentnimi pristopi dostopanja in zajemanja – na specifičen način poustvarimo. Najbolj splošno rečeno: razsvetljenstvo torej ne more zares dostopati do temeljne vere, ker preko temelja v obliki racionalne argumentacije vero racionalizira. (Hegel 1986a)

<sup>209</sup> Badiou 2004, 11.

<sup>210</sup> Do neke mere podobno formulacijo je seveda kronološko najprej najti že v Heglovi periodizaciji umetnosti v predavanjih o estetiki in *Fenomenologiji duha*, kjer romantična umetnost nasledi simbolno in klasično formo umetnosti, pri čemer je seveda klasifikacija sama vezana na teleološki projekt gibanja duha proti absolutnemu. Romantična forma umetnosti pri Heglu bazira na nepopravljivi raz-ločitvi »totalitete subjektivnosti« in »totalitete zunanje pojavnosti«: »Edinstvena prava totaliteta ideala se ukine in razpade na dvojno totaliteto, namreč na totaliteto subjektivnosti, ki obstaja v sami sebi, in na totaliteto zunanje pojavnosti, da bi se na tak način omogočilo duhu, da na podlagi te razdvojitve doseže globlje pomirjenje v svojem lastnem notranjem elementu. Duh, ki ima ustreznost svojega s sabo, enotnost svojega pojma in realnosti, za svoj princip, lahko svoj ustrezen obstoj najde le v svojem domačem, lastnem duhovnem svetu občutja, duševnosti nasploh

utelešena resnica. Lahko bi torej rekli, da je na epistemološkem terenu spoznavne metode analize, ki temelji na človeku kot izhodišču in meji vednosti, lahko umetnosti na neki točki pripoznan status utelešene resnice, ker in ko se gibanje same vednosti (iz)kaže kot prizorišče izražanja/manifestacije antinomij človeškega mišljenja (spora mišljenja samega s sabo) ali kar sredstvo tvorbe samozavedanja, ki nima dostopa do reči na sebi oziroma objektivne resnice. Hkrati pa ker in ko se prevladujoča oblika umetnosti v okvirih porajajoče se ekspresionistične paradigme umetnosti (iz)kaže predvsem kot isto prizorišče *izražanja* antinomij človekove tvorne dejavnosti (vključno z mišljenjsko tvorno dejavnostjo) in izražanjem odnosa do *pojavnosti* predmetov in sveta (antropološka utemeljitev mišljenja in umetnosti). Na primer ko se izkaže, da sta tako mišljenje kot umetnost tvorna dejavnost in da obe na podlagi temeljne človekove končnosti, ki se s svojim prostorskim telesom povezuje s prostorom reči, operirata zgolj s pojavnostjo.<sup>211</sup>

V kontinuiteti s klasifikacijami zgodovinskih modelov načinov proizvodnje in mišljenja umetnosti bi se lahko poslužili tudi poudarkov, ki jih v zvezi s prelomom iz reprezentacijskega v estetski režim (umetnosti) kot historičnega režima zaznavanja umetnosti izpostavi Jacques Rancière. Za nas je na tem mestu relevantno, da se Rancière v svojih konceptualizacijah režimov umetnosti do neke mere približa Foucaultovi metodi: izhaja iz zgodovinsko-transcendentalnih raziskav, v katerih poskuša definirati »pogoje možnosti izkustva kot oblike artikulacije med besedami in rečmi, med formami izjav in načini čutne prezentacije ‚objektov‘, ki jih te izjave zadevajo,«<sup>212</sup> saj obstoj umetnosti misli v neposredni navezavi s pogledom (tudi: dispozitivom opazovanja/opazovalca)<sup>213</sup> in mislijo, ki jo identificira(ta).<sup>214</sup> Estetika skratka v tem primeru, do neke mere podobno kot pri Badiouju, ne označuje toliko filozofske poddiscipline, ampak specifični preplet zaznavnosti in inteligibilnosti umetnostnih objektov in naj bi bila neposredno vezana predvsem na (zgodovinske) artikulacije sprememb zaznavanja in sprememb v umetnosti s strani nemških klasičnih filozofov od konca 18. stoletja. Prelom, ki naj bi ga, tudi na podlagi zanje aktualnih

---

notranjosti. Na tak način duh prihaja do zavesti o tem, da ima svoje drugo, svojo *eksistenco* kot duh na sebi in v samem sebi, ter da zgolj na tak način uživa lastno neskončnost in svobodo.« (Hegel 1986, 222)

<sup>211</sup> Kot bomo videli, je v to kontinuiteto je mogoče umestiti tudi filozofsko linijo, ki bo na prepletu (antireprezentacijske) estetike, ontologije in fenomenologije (če bi si izposodili Badioujev termin za Heideggerjevo ontologijo: poetične ontologije) umetnost analizirala izhajajoč iz predpostavke, da je v njej mogoče prepoznati mišljenje, ki je istega reda kot filozofsko, da skratka »umetnost misli«, oziroma da se v umetnosti manifestira mišljenje/misel nasploh, ki ima kot tako lahko implikacije tudi za formulacijo filozofskih problemov in konceptov.

<sup>212</sup> Rancière, J. v: Benčin, R. 2015, 45.

<sup>213</sup> Za »foucaultovsko« analizno formacijo modernega dispozitiva opazovanja glej: Cray 2012.

<sup>214</sup> Rancière 2001, 34.

umetnostnih inovacij, začeli artikulirati nemški klasični filozofi (Kant, Schiller, Hegel in drugi), se tiče preobrnitve predhodnega podrejanja čutnega mislljivemu in paradigmi proizvodjanja umetnosti na način vtiskovanja (preddoločene) »vsebine« v pasivno materijo umetnostnega medija (reprezentacijski režim umetnosti). Gre torej za prelom s prakso in mišljenjem umetnosti, kjer je bila specifična umetnosti tudi v veliki meri opredeljena na podlagi specifik v proizvodjanju oziroma izdelovanju, od koder tudi natančne medijske, žanrske, ikonografske itn. norme in hierarhizacije znotraj posameznih lepih umetnosti, vključno z njeno diferenciacijo od obrti in njenim ekonomskim vrednotenjem. Iz tega razloga Rancière reprezentacijo v tem kontekstu misli kot regulirano razmerje med *specifičnim* načinom izdelovanja, proizvodjanja (*poiesis*) in načinom bivanja (*aisthesis*), pri čemer naj bi v okvirih reprezentacijskega režima umetnosti njuno ustrežanje zagotavljale norme *mimesis*.<sup>215</sup>

Prelom z normami reprezentaciji seveda ne pomeni eliminacije upodabljanja, posnemanja, figuracije, ampak predvsem to, da se, kot smo že izpostavili, upodobljena vsebina del pomika v ozadje, v ospredje pa prihajajo intence, nagnjenja, hotenja, znotrajestetska stanja umetnika, sam proces tvorne dejavnosti ali pač čutna singularnost umetnostnih del, kar je na primer tudi pogoj možnosti intenzifikacije in »opomenjanja« immanentnih specifik posameznega umetnostnega medija, slikarske geste, same materialnosti umetnostne materije: »Tako se je začelo gibanje preobražanja slike v arhiv svojega lastnega procesa, ki je nato vodilo do spektakularnih slikarskih revolucij naslednjega stoletja.«<sup>216</sup> Če bi Foucaultove poudarke glede sprememb v predstavnosti znaka na prelomu iz klasične v moderno *episteme* mislili na primeru proizvodnje pomena umetnostnega dela, odmik od predhodne podobnosti proti arbitrarnosti vezi med upodobljeno vsebino in načinom, *kako* je upodobljeno, »formo« (označevalcem in označencem, besedami in rečmi itn.), torej predpostavlja vzpostavitev neke univerzalne razsežnosti v obliki umetnosti nasploh in umetnosti, pojmovane kot enega od medijev predstavnosti predstave, tj. podvojene predstave. Arbitrarna vez, ki ne temelji več na podobnosti, torej predpostavlja vzpostavitev neke nove vezi, ki jo priskrbi natanko ideja, da znak, poleg tega, da reprezentira že sam po sebi, še nakazuje na svojo reprezentacijsko, predstavno funkcijo, *svojo (psihologistično) funkcijo (za človeka)*, zaradi česar znake začne določati vsebina druge vrste kot pred tem.<sup>217</sup> »Gibanje preobražanja slike

---

<sup>215</sup> Rancière v Benčin 2015, 46.

<sup>216</sup> Rancière 2001, 37.

<sup>217</sup> Foucault 2010a, 89–109.

v arhiv svojega lastnega procesa« omogoči tudi razmah formalističnih hermenevtičnih metodologij znotraj vednosti o umetnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje, kjer se bo tudi razširila ideja, da je natanko forma tista, ki je pomenljiva, da estetsko občutje zbuja »linije in barve združene na poseben način, v določene oblike in razmerja oblik.«<sup>218</sup> Če zanemarimo materialistično-tavtološko linijo modernizma, bi v tem primeru lahko govorili o specifični aktualizaciji objektivne estetike, ki pa je radikalno antropološko mediirana: sicer je forma načeloma tista, ki pomeni, vendar je forma hkrati produkt človekove dejavnosti, ki je nasprotje golemu tehničnemu spreminjanju materiala v skladu s predloženimi cilji.

#### 4.1.1 Osamosvojena tvorna dejavnost

Medtem ko smo v predhodnem poglavju v veliki meri izhajali in sopostavitve Kantove utemeljitve praktičnega delovanja in konceptualizacij umetnosti kot sredstva discipliniranja/kultiviranja, je v navezavi na proces osamosvajanja umetnosti mogoče nakazati na določene povezave umetnosti in mišljenja na podlagi Kantove utemeljitve samostojnega mišljenja. Kot predlaga Monique David-Ménard v knjigi *Norost v čistem umu: Kant, bralec Swedenborga*, lahko Kantov projekt kritične filozofije kot utemeljitve samostojnega mišljenja pri tem mislimo na podlagi njegovega predkritičnega ukvarjanja z motnjami v zaželenem/predpisanem mišljenju, kjer je analizirana povezava mišljenja in norosti, hkrati pa izpostavljena povezava mišljenja in njegove afektiranosti ter strategij vpreženja želje v/skozi mišljenje v vedoželjnosti (*Wissbegierde*). Kantov filozofski sistem je tako mogoče razumeti tudi na terenu njegovega srečanja s fenomenom norosti in, kot predlaga David-Ménard skozi lastno psihoanalitično branje, kot nekakšno »filozofsko terapijo« za nevarnosti različnih »bolezni glave«, kjer se želja uma preveč avtonomizira in vrti v prazno.<sup>219</sup> Četudi je torej pri Kantu evidentno pripoznana vloga afektiranosti mišljenja za njegovo manifestacijo, samostojno mišljenje v okviru razsvetljskega projekta ni nekakšna samoporajajoča in samopoganjajoča dejavnost, ki bi bila sama po sebi vrednota in sama (v) sebi namen. Podobno kot v primeru praktičnega delovanja naj bi se namreč tudi mišljenje prilagodilo imperativu skupnosti oziroma mehanizmom pripenjanja človeške tvorne dejavnosti na sedanjik in tuzemsko racionalno in človeško skupnost. Radikalna

---

<sup>218</sup> Bell v Warburton 2012, 22.

<sup>219</sup> Riha 2012, 11–12.



samodoločenost in samoutemeljitev mišljenja bi namreč lahko rezultirala v eliminacijo izhodišča, na podlagi katerega bi sploh bilo mogoče utemeljiti in upravičiti različne oblike mišljenja, hkrati pa potegniti meje med norimi blodnjami, ki gradijo fantazmatske konstrukcije sveta, na eni strani, in samostojnim mišljenjem, ki gradi filozofski sistem, na drugi. Da bi bilo vse naštetu mogoče, je tako potrebno človeškemu umu imanentno logiko tvornega delovanja nekako zaježiti oziroma jo disciplinirati/kultivirati (z razumom).

David-Ménard se tako med drugim osredotoči na Kantovo izpostavitve sorodnosti norih blodenj in filozofskega genija na podlagi njegovega branja knjige *Arcana Cælestia* (1740) Emanuela Swedenborga. Eden od rezultatov srečanja je besedilo *Sanje duhovidca, pojasnjene s sanjami metafizike* iz leta 1766. V njem Kant na podlagi večpomenskosti pojma *Geist*, ki ga je mogoče razumeti bodisi v navezavi na intelektualnost ali pač duhovnost (od tod pa tudi v navezavi na okultistično komuniciranje z duhovi, komuniciranje z mrtvimi, prenos misli, preroške napovedi ipd.) preko izpostavitve dualnosti med čutnim in nadčutnim svetom posredno izpostavi tudi sorodnost med okultistično skupnostjo duhov in tisto internalizirano skupnostjo (*sensus communis*), ki bo ključna tudi za utemeljitev praktičnega/moralnega delovanja oziroma bo nastopala kot sredstvo uravnavanja posameznikove partikularnosti z občim. Kantov napor je sicer primarno vezan na analogijo med okultistično skupnostjo duhov in angelov, ki med seboj komunicirajo, in metafizičnim idealističnim sistemom, ki gradi koherenten diskurz o videzu narave (referenca na Leibniza), saj oba ponujata pojme brez predmetov, tj. »pojme, ki jih ne moremo šteti v okviru možnega, niso pa zaradi tega nemožni v smislu protislovja«. <sup>220</sup> Pri tem si, kot izpostavi David-Ménard, ki s pomočjo psihoanalize zasleduje Kantove miselne procese, zastavlja temeljno vprašanje: »Kako lahko metafizična hipoteza, ki se tako skrbno izogiba vsaki neoporečni afirmaciji, razvije enak sistem kot fanatični zor?« <sup>221</sup> Natanko na tej podlagi se skratka pokaže nujnost, da je metafiziko, nekakšen spekulativni delirij, ki ga vodi strastna želja po brezpogojnem, treba reformirati z znanostjo o mejah človeških spoznavnih zmožnosti, ki bo zmožna postaviti meje med neumnostjo in razumom, skratka zasnovati projekt kritične filozofije, ki bo izvrigel tako okultizem kot metafizični dogmatizem.

David-Ménard v svojem prihoanalitičnem branju tako pokaže, da so Kantove filozofske problematike »prečkali in opazno artikulirali gonski zastavki«. <sup>222</sup> Kantov projekt kritične

---

<sup>220</sup> David-Ménard 2016, 12.

<sup>221</sup> Ibid., 86.

<sup>222</sup> Ibid., 102.

filozofije, filozofije kot filozofije zmožnosti oziroma manifestacije samostojnega mišljenja, ki ga hkrati poganja ideal ali se pač izpolni v popolnem dojetju lastnih postopkov, nekakšni samotransparenci, je skratka, kot že nakazano, mogoče razumeti na terenu projekta upravljanja z naravnimi goni uma, vendar jih istočasno postaviti v tesno navezavo z njegovo konceptualizacijo praktičnega, tj. moralnega delovanja, osrediščenega okoli neprestanega komuniciranja z internalizirano skupnostjo. Kritična filozofija je pri tem, kot izpostavi David-Ménard, zgolj nekako na pol poti, saj ji sledi elaboracija filozofije, ki ni le kritična, ampak tudi transcendentalna, ki »ne predpostavlja samo slovnice zanikanja (ki gre skupaj z iznajdbo kritičnega koncepta meje), pač pa tudi logiko, ki zna misliti razliko med spoznanjem nečesa (realna zoperstavitev) in biti v sporu za nič (dialeksična zoperstavitev).«<sup>223</sup> Izpostavitev sorodnosti med norimi blodnjami in logiko racionalnih iluzij oziroma Kantova osvetlitev mehanizmov, kako um zablodi, pristane na iluzijo, v tej navezavi predstavlja natanko jedro (rečeno s Foucaultom) Kantovega odkritja transcendentalnega polja: in sicer zato, ker hkrati predstavlja jamstvo, da je um v svojih sanjah samostojen, tj. (potencialno) neodvisen od sanj čutnosti.<sup>224</sup>

V kontinuiteti s predhodnim poglavjem moramo nekoliko bolj osvetliti natanko Kantovo povezovanje gonov uma in praktičnega/moralnega delovanja, ki so med drugim tesno zvezani z njegovimi tematizacijami melanholije. David-Ménard slednje hkrati postavi v bližino Kantove lastne transformacije melanholičnega razvrednotenja realnosti v filozofsko misel, pri čemer je transformacijo melanholičnega razvrednotenja sveta/naveličanosti nad svetom mogoče misliti tudi kot moralno zanesenjaštvo (oz. njegov pogoj možnosti) kot nekakšen praktični ekvivalent miselnih blodenj. Kant se seveda v svojem utemeljevanju praktične filozofije odmakne od moralnega zanesenjaštva, ki grozi, da se bo iz melanholične dezafektiranosti prevesilo v nekakšno »praktično norost« oziroma v resentmentirano nasprotje skupnost-tvornosti in asocialnost, namesto tega pa zasleduje povezavo melanholičnega občutja naveličanosti sveta in nagnjenja do moralnosti. Zasleduje torej predvsem hrbtno plat moralnega zanesenjaštva – praktično delovanje v okvirih moralnega formalizma, kjer naveličanost nad obstojem predstavlja podlago za življenje iz dolžnosti. Kant na primer tako opiše življenjski etos melanholika, ki bo, kot bomo videli v

---

<sup>223</sup> Ibid., 109.

<sup>224</sup> V *Kritiki čistega uma* v utemeljevanju samostojnega mišljenja nastopa zgolj še samo variacija miselnih blodenj, ki ni več nevarno povezana z norostjo ali delirijem kot blodnjo čuta (*Wahnsinn*), ampak prvenstveno nastopa v pomenskem horizontu iluzije, praznega upanja, negotovih domnev, idej, ki jih skuje domišljija (*der Wahn*), ali zmotnega prepričanja (bližina s pojmom ideologije). Glede etimologije izraza in pomenskih konotacij v posameznih Kantovih delih glej: Ibid., 118–120.

nadaljevanju, relativno podoben življenjskemu etosu *dandyja*, kakor ga je sredi 19. stoletja opisal Charles Baudelaire:

Človeku melanholične čudi je malo mar za to, kaj sodijo drugi, kaj štejejo za dobro ali za resnično, glede tega se opira na svoje lastne uvide. *Ker so njegovi gibalni razlogi po svoji naravi načela*, je njegove misli težko preusmeriti; njegova vztrajnost se včasih sprevrže tudi v svojeglavost. Menjanje mode spremlja z ravnodušnostjo in njen lesk z zaničevanjem. Prijateljstvo je vzvišeno in zato ustreza njegovemu občutju. Spremenljivega prijatelja lahko morda zgubi, toda ta njega ne bo izgubil tako hitro. Celo spomin na ugaslo prijateljstvo je zanj še častitljiv. Zgovornost je lepa, zamišljena molčečnost vzvišena. Dobro varuje svoje in tuje skrivnosti. Resnicoljubnost je zanj vzvišena, laži ali pretvarjanje pa sovraži. V njem je visoko občutje o dostojanstvu človeške narave. Ceni samega sebe in šteje človeka za bitje, ki si zasluži spoštovanje. Ne trpi nizkotnega hlapčevstva, njegove plemenite prsi dihajo svobodo. Vse verige, od pozlačenih, ki jih nosijo na dvoru, do težkega železja galejskih sužnjev, so mu odvratne. Je tog sodnik sebe in drugih in neredko naveličan sebe in sveta.<sup>225</sup>

Srečanje s Swedenborgom skratka ne nakaže le na bližino mišljenja in norosti, ampak tudi na bližino praktičnega delovanja in norosti v vidiku, ki smo ga izpostavili v predhodnem poglavju: (moralno) delovanje bazira na internalizirani skupnosti, s katero posameznik neprestano komunicira, ta skupnost (*sensus communis*) pa je nevarno podobna skupnosti vidcev in duhov. V navezavi na internalizirano skupnost oziroma skupnost volj je tako ključno, da ta nastopa kot predpostavka, vendar posameznik ne sme nikoli podleči verjetju, da je ideja, ki sicer strukturira njegovo praktično delovanje, tudi v polni meri (že) udejanjena, da je ta tvorna fikcija dejanskost oziroma doseženo stanje. Nastopati mora skratka kot ideal, ki se mu neprestano približujemo, nikoli pa ga ne dosežemo, oziroma natanko kot čisti moralni formalizem: čista vladavina zakona (kategoričnega imperativa), ki ga ne smemo prepraševati, ampak zgolj upoštevati.<sup>226</sup> V tem primeru naj ne bi šlo toliko za eliminacijo možnosti, da bi se posameznik inertno prepustil vladavini lastnih interesov, prenehal s procesom lastnega razsrediščanja v razmerju do drugih, ker da so njegovi interesi že postali skupni, ubranost skupnosti pa temu ustrezno že dosežena. Namesto tega naj bi bil formalizem kategoričnega imperativa, ki bazira na predpostavki univerzuma skupnih volj, natanko mehanizem *pripenjanja na človeško in racionalno skupnost*: »Naš skupni odnos do moralnega imperativa nas razsredišči od nas samih v modusu medsebojne privlačnosti sil, in

---

<sup>225</sup> Kant 2010, 280–281.

<sup>226</sup> Od tod na primer v veliki meri črpa tudi Lacanova izpeljava sorodnosti Kanta in de Sada. Glej: Lacan 1994.

nam omogoči, da sodelujemo pri univerzalnem temelju, okoli katerega gravitiramo in ki v nekem smislu konstituira našo skupno substanco.«<sup>227</sup>

Mehanizem discipliniranja/kultiviranja preko avtoafekcije, kjer je bil formalni zakon dopolnjen z estetskim suplementom in ki smo ga razgrnili v predhodnem poglavju, deluje na skorajda identičen način tudi na terenu mišljenja/spoznavanja – tudi v vidiku, da bazira na pripoznanju vloge želje (afektov, strasti, interesov) za manifestacijo misli (četudi na primer na podlagi začetne melanholične dez-afekcije). Kant skratka raziskuje tudi možnost poseganja želje v mišljenje oziroma možnost, da je mišljenje »ena od usod želje«.<sup>228</sup> V tej kontinuiteti je mogoče *Kritiko čistega uma* kontekstualizirati na eni strani s projektom prevpraševanja načinov, kako lahko razum premaga norost misli, na drugi strani pa s projektom, kako se lahko mnogoterost želje ne disciplinira le z moralnim zakonom kot obliko človekovega discipliniranja/kultiviranja, temveč tudi z discipliniranjem mišljenja oziroma z discipliniranim mišljenjem samim. V tem primeru bi tako lahko pogojno govorili o prevpraševanju možnosti cepljenja želje z mišljenjem, »pretvarjanju« želje v mišljenje ali kar sproščanju želje na terenu mišljenja, v končni fazi pa tudi o prevajanju potencialno neproduktivne, sploh pa nevarne mišljenjske tvorne dejavnosti v produktivno dejavnost – produktivno vsaj v vidiku človekove samozaposlitve in samodiscipliniranja v vedoželjnosti.

Podobno osrediščenost Kantove utemeljitve samostojnega mišljenja okoli želje preko osredotočitve na njeno metakritično raven zariše tudi Rado Riha. Pogoj možnosti Kantovega filozofskega sistema oziroma njegove spoznavne kritike v *Kritiki čistega uma* naj bi tako bila določena notranja dvojnost, ki jo je mogoče misliti na podlagi dvojne funkcije razuma: na eni strani konstrukcije narave (estetika-analitika), na drugi pa izključevanje norih konstrukcij preko analize objektnega objekta želje uma oziroma dialektično umišljenega objekta uma (dialektika). Natanko slednji, ki se ukvarja tudi s tem, da se um poganja skozi željo po brezpogojnem, tudi predstavlja ključni teren projekta zaježitve uma v njegovem naravnem podivjanem delovanju preko samokritike in/kot dosege samostojnosti. Tudi pot proti samostojnemu mišljenju se skratka, kot rečeno, odvija na način discipliniranja/kultiviranja, kjer sta narava (naravna logika delovanja uma) in težnja po svobodi v človeku (želja po brezpogojnem) skoordinirani preko discipline/samoomejitve.

---

<sup>227</sup> David-Ménard 2016, 185. Kot izpostavi David-Ménard, v predkritični fazi Kant misli to pripadnost zakonu kot duhovno občestvo, pri čemer priznava, da je to narejeno po modelu Swedenborgovega občevanja z duhovi umrlih in angelih, ki naseljujejo nebesa in vesolje.

<sup>228</sup> Ibid., 191.

Filozofija je pri tem za Kanta opredeljena kot eden od terenov manifestacije univerzalne človeške dejavnosti mišljenja, vendar v razmerju do ostalih hkrati teren samostojne, nase oprte misli, ki sama v sebi reflektira »svojo aficiranost s ‚stvarjo misli‘«. <sup>229</sup> Natanko tukaj pride v ospredje tudi razsvetljenski imperativ po drznosti misli (*Sapere aude!*), dopolnjen z aksiomom »ljudje mislijo«, ki – podobno kot umetnostna zgodovina s pojmom *kunstwollen* – vzpostavlja koncepcijo, da se samostojnost neke specifične človeške dejavnosti oziroma procesov, znotraj katerih je ta kot bitje producirana, ter njihova zgodovina prvenstveno konstituirata okoli želje po njih samih kot njihovim predpogojem in hkrati nekakšnim pogonskim sredstvom. Gre skratka za radikalizacijo antropologizacije objektov vednosti in zgodovine same, kjer ji »pripisemo tisto moč, ki je lastna človeškim dogodkom in trpljenju in po skritem ali očitnem načrtu vse povezuje oziroma poganja, moč, ob kateri se zavemo svoje odgovornosti ali pa verjamemo, da delujemo v njenem imenu«. <sup>230</sup>

Želja po misli, njenem obstoju in manifestaciji kot pogoj možnosti in pogonsko sredstvo samostojnega mišljenja oziroma nekakšna temeljna afektiranost mišljenja pa je hkrati tudi podlaga, ki bo za Kanta predstavljala teren za distinkcijo različnih tipov mišljenja, na primer tistega, ki je priučeno in priučljivo, temu ustrezno pa tudi historično, umeščeno in kot tako tudi omejeno, odvisno od nekega specifičnega prostora in časa (šolski pojem filozofije) in tistega, ki je dejansko samostojno in po meri lastne želje ter je manifestacija čistega uma (filozofija, ki je po meri sveta). <sup>231</sup> Filozof, ki mišljenjsko aktivnost izvaja zgolj na način (ponavljanja) šolskega ali zgodovinskega mišljenja, pri tem podaja nekakšen posnetek dejanske manifestacije samostojnega mišljenja, <sup>232</sup> saj ni zares posegel na teren občnih virov uma, *na katerem se lahko porodi tudi kritika in zavrnitev naučenega*. Če ne vzpostavljamo radikalne diferenciacije med Kantovo filozofijo in antropologijo, (samo)kritika tukaj torej ni le teren kultiviranja obstoječega stanja (znanja, sveta, človeške narave itn.), ampak predpogoj samostojnosti delujočega in samostojnosti (terena) samega delovanja. <sup>233</sup>

Pogoj možnosti manifestacije samostojne mišljenjske/tvorne dejavnosti je skratka diferenciacija med dejanskostjo/resničnostjo (tj. njenim zaželenim/predpisanim stanjem) in

---

<sup>229</sup> Riha 2012, 19.

<sup>230</sup> Foucault 2016, 50–51.

<sup>231</sup> Riha 2012, 21–22.

<sup>232</sup> Kant 2012, 85–86.

<sup>233</sup> Kant v utemeljevanju filozofije kot manifestacije samostojnega mišljenja oziroma čistega uma še nadalje razločuje distinkcije med različnimi oblikami umske spoznavne dejavnosti (na primer glede na vsebino/objektivno med matematiko in filozofijo, glede na svoj vir/subjektivno med historičnim in racionalnim spoznanjem).

njenim videzom, konstitucija lastnega posnetka same sebe in permanentno vzdrževanje razmerja do tega posnetka (same sebe), da se hkrati vzdržuje meja s potencialnim produktom pobežljane človeške univerzalne (umske) tvorne dejavnosti oziroma da se dejavnost poleg tega discipliniranja/kultiviranja naravnega stanja še *usmerja*. Natanko ta notranja razcepljenost, konstitucija notranje zunanosti (potencialno) samostojnega delovanja, je tista, ki odpre mesto za umeščanje in manifestacijo želje, ki ne le poganja, ampak skupaj z notranjimi mejami omogoči tudi različne usmerjenosti početja. Riha na primeru branja Kantove konceptualizacije samostojnega mišljenja, katerega teren manifestacije naj bi bila filozofija, tega formulira kot nadgradnjo matematičnega spoznanja, ki ustreza modelu »iz uma o umu«, in sicer z nekim dodatkom, ki bi ga lahko mislili kot nekakšno želečo oprtost in orientiranost samo nase – »iz uma o umu, a tudi *zavoljo uma*«. <sup>234</sup> Kot željo, ki skratka ne nastopa več kot želja partikularnega mislečega in kot taka konceptualizirana kot izraz v okvirih empirično-psihološkega (na primer na ravni življenjskega etosa), ampak kot postvarela želja, ki je samostojni dejavnosti domnevno notranja, imanentna, konstitutivna, pri čemer pa se kot samostojna manifestira tako, da prebija lastno homogeno imanentnost. V tej navezavi je mogoče analogijo (Rihovega branja) Kantove konceptualizacije samostojnega mišljenja oziroma filozofije in avtonomne umetnosti peljati še nekoliko dlje. Ta notranja podvojitvev namreč nakazuje, da se v zvezi s samostojnim delovanjem pojavlja določen problem: »Samostojno mišljenje se mora, da bi bilo res samostojno, na eni strani še *pojavit* kot samostojno, samega sebe mora *prikazati* kot mišljenje, ki sledi normi samostojnosti.« <sup>235</sup> Vendar to pojavljanje, ki se ne more dati na način gole uresničitve norme

---

<sup>234</sup> Riha 2012, 26. Analogijo Kantove utemeljitve samostojnega mišljenja in avtonomije umetnosti je pri tem mogoče nakazati predvsem na podlagi zgodovinskega procesa avtonomizacije umetnostne sfere kot »senzoriuma izjeme« (Rancière), ki bo na neki točki opredeljena tudi kot področje manifestacije umetnosti imanentne in hkrati univerzalne človeške želeče-tvorne dejavnosti (*kunstwollen*). Ta za svojo konstitucijo in manifestacijo predpostavlja konceptualizacijo in neprestano vzdrževanje razmerja do lastnega drugega in določenega »mavčnega odlitka« same sebe, na primer obrti in nekakšnega priučenegega, šolskega in historičnega odlitka samostojne umetniške aktivnosti, ki prvenstveno ponavlja uveljavljene, konvencionalne modele delovanja. V kontekstu procesa vzpostavljanja umetnosti kot samostojne tvorne dejavnosti pa je mogoče tudi nekoliko redefinirati pojem *kunstwollen*, ki smo ga v nekoliko drugačnem kontekstu srečali v predhodnih dveh poglavjih. In sicer *kunstwollen* lahko razumemo ne le skozi »reprezentativno« optiko (kjer umetnost ali konkretno umetniško delo predstavlja teren manifestacije *kunstwollen* kot univerzalne človeške estetsko-tvorne aktivnosti, skratka nastopa kot reprezentant nečesa univerzalno človeškega), ampak nekoliko bolj dobesedno: na primer kot obliko konceptualizacije manifestacije želje umetnosti po umetnosti sami in *zavoljo* umetnosti same.

<sup>235</sup> Ibid., 30–31. Če še nadaljujemo, je mogoče vidik, da se nase oprto delovanje, ki izhaja iz sebe in se hkrati napaja iz želje po lastni samostojnosti (tj. tudi avtopoetično delovanje), hkrati še kaže kot samostojno, tj. prebija lastno homogeno imanentnost (dejstvo, da se samostojno delovanje tudi *pojavi kot takšno*, že ogroža njegovo samostojnost), je pri tem mogoče misliti natanko na terenu omenjenega modernega/modernističnega spektra samorefleksivnosti oziroma, bolj določno, predvsem na terenu protokonceptualizma in konceptualne umetnosti, ki je bolj ali manj neposredno osredotočen na raziskavo ontologije umetnosti oziroma si jemlje umetnost za svoj predmet. Na tem mestu se, do neke mere podobno kot Riha v branju Kanta, evidentno

čiste samostojnosti, kot nemediirana, neposredna samostojnost, ampak v določeni distanci do samega sebe, ki istočasno nakazuje na odvisnost od zunanosti, hkrati ogroža njegovo samostojnost.

#### 4.1.1.1 Romantična epistemološka intervencija

Rekli smo, da je aplikacija objektivnih metod proučevanja na človeka na pragu moderne *episteme* rezultirala v dve vrsti analiz: na eni strani te, ki se umeščajo v prostor telesa (preučevanje zaznave, senzornih mehanizmov, nevro-motoričnih shem, skupne artikulacije reči)<sup>236</sup> in na podlagi spoznavanja anatomsko-fiziološke, torej naravne pogojenosti zaznavanja delujejo kot *transcendentalna estetika*; in na drugi te, ki se osredotočajo na analizo iluzij in raznolikih motenj v zaželenem delovanju, ki so obvladovale in še obvladujejo človekovo spoznanje ter naj bi po Foucaultu učinkovale kot *transcendentalna dialektika*, ki na podlagi analiz starih ali še operativnih iluzij pokaže, da je spoznanje pogojeno ne le z naravnim, ampak tudi z okoliščinami, ki pritičejo človeku imanentnemu okolju (zgodovinski, družbeni, ekonomski pogoji), ter da temu ustrezno obstaja neka zgodovina spoznanja.<sup>237</sup> Za nas je na tem mestu relevantno, da naj bi po Foucaultu takšna zastavitev dveh temeljnih tipov analiz na eni strani rezultirala v kritiko, ki je rezultat postavljanja delitev med rudimentalnim, nepopolnim, razvijajočim se spoznanjem, med ločevanjem iluzije od resnice, izmišljotine od znanosti, norosti od znanosti oziroma diferenciacijo različnih tipov spoznavanja (v njihovi omejenosti), kamor je seveda mogoče umestiti tudi Kantovo kritično filozofijo oziroma analizo omejitev spoznanja. Predhodno smo prav tako rekli, da kritika, ki izhaja iz tovrstnega postavljanja delitev, bazira na temelju neke najbolj osnovne delitve, ki je po Foucaultu delitev same resnice: resnice, ki sodi v red predmeta, v red zaznave in v red diskurza. Tako imenovani resničnostni diskurz skratka tukaj nastopa kot apriorij, pri čemer je na terenu spoznavne metode analize soočen tudi z možnostjo, da svojo osnovo in temelj najde v empiričnem (pozitivizmu). V vseh naštetih primerih se še v veliki meri gibljemo na terenu razsvetljevsko-racionalističnih projektov, ki

---

odmikamo od mišljenja konceptualne umetnosti na terenu teleološkega projekta doseganja samozavedanja (umetnosti), ki črpajo iz Heglove teze o koncu umetnosti. O tem glej na primer: Tratnik 2008.

<sup>236</sup> Foucault, M. 2010a, 387.

<sup>237</sup> Ibid., 388.

izhajajo iz ideje, da obstaja (naravoslovnim znanostim homologna) metoda ali disciplina, preko katere se lahko dokoplamo do univerzalne resnice ali celo absolutne vednosti, na podlagi česar lahko konstruiramo umni red ter se skozi študij zgodovine in človeške narave izognemo pastem, tragedijam in zlu.<sup>238</sup> Za razliko od tega se v okviru romantične epistemološke intervencije srečamo z odklikom od koncepcije, da je v naravi mogoče najti zakone, v kar je (po)dvomilo že razsvetljenstvo. Najbolj splošno rečeno, se torej, srečamo z odklikom od aplikacije kavzalne logike na naravo, katerega zamenja »konceptualizacija narave kot avtogene, dinamične entitete, kavzalno zapiranje sistemov na notranje programe, avtopoietične organizme«. <sup>239</sup> Pri tem je na neki točki ideja množstva samodejnih kavzalnih krogotokov aplicirana tudi na človeku imanentno okolje, subjektivnost, človekovo tvorno aktivnost, kar ima za ključno posledico osamosvojitve institucije mesta izjavljanja kot novo proceduro resnice. Onstran tega romantika na podlagi mesta izjavljanja utemeljuje se subjekta proizvede tudi idejo duha, ki tega verificira in ki iz kontingence množstva teh izjavljalnih mest, »pluralnosti samovoljnih mnenj« na neki točki omogoči tudi identifikacijo (višje) enotnosti, predvsem pa identifikacijo/utemeljitev *zakonov nujnosti* na področju duha (kakor se najbolj neposredno manifestira v Heglovmem filozofskem sistemu).

Romantiko skratka zaznamuje odklik od narave kot objektivnega (danega, trdnega, obstoječega) sidrišča subjektivne vednosti, na podlagi česar so tudi naravoslovne znanosti predstavljale vsesplošni ideal drugim znanostim in vednostim, k človekovi naravi, kjer se resnica tvori v sferi duha, je iz neodvisnosti zunanosti prenesena na procese duha, zaradi česar se lahko oprime predvsem svoje lastne preteklosti. To naj bi v prvi fazi rezultiralo v različne (filozofske) projekte, kako racionalizirati ta premik v vednosti:

»Vero«, »ironijo« in »sistem«, ne glede na to, kako nekompatibilni so drug z drugim, lahko razumemo kot tri načine »simbolizacije« te sprva še prevelike inovacije, da bi jo lahko mislili s sredstvi starega mišljenja; torej institucije mesta izjavljanja. Jacobi je dokazal, da z razumskim mišljenjem racionalizma ne moremo misliti brezpogojnega in absolutnega, zato se moramo, v negaciji nekdanjih form mišljenja, zateči v neposredno verovanje. Friedrich Schlegel je izdelal koncept ironije kot estetski postopek, v katerem se akt umetniške

---

<sup>238</sup> Te na primer Isaiah Berlin misli na podlagi treh bazičnih načel: prvič, da je mogoče na vsa *prava* vprašanja odgovoriti oziroma da so spoznavna (četudi morda le vsevednemu bitju), pri čemer je morebitna nespoznavnost znak za njihovo ne-pravost; drugič, da je mogoče vse odgovore spoznati z določenimi priučljivimi sredstvi, metodami ali tehnikami; tretjič, da se morajo vsi odgovori ujemati med seboj, da si torej ne smejo biti nasprotni, saj šele na tak način lahko tvorijo ideal in/ali utopijo družbenega reda, ki naj vodi spreminjanje obstoječih pomanjkljivosti. Glej: Berlin 2012, 35–36.

<sup>239</sup> Simoniti 2012, 193.



produkcije neposredno vpisuje v sam produkt, umetniško delo; s tem »metafizijskim obratom« /.../ padejo meje med umetnostjo in njeno vsebino, med umetnikom in neodvisnim predmetom njegovega posnemanja, med jazom in rečjo. /.../ Hegel nazadnje proizvede nujnost – pri čemer nam mora ves čas ostati pred očmi, da ta nujnost ni več galilejska, temveč le poslednja afirmacija romantičnega obrata.<sup>240</sup>

Romantično epistemološko intervencijo je skratka mogoče, če si izposodimo terminologijo David-Ménard, razumeti kot različne »filozofske terapije« za izmaknjenje resnice sistemu objektivnosti, ki jo je pred tem zagotavljal obstoj sveta/reči na sebi. Torej za dejstvo, da je človeku ostala zgolj zgodovina njegovega lastnega gibanja vednosti, analiza starih ali še operativnih iluzij in predsodkov, ki jih določajo okoliščine človeku imanentnega okolja oziroma množstvo kolektivnih iluzij. Natanko v tem kontekstu se vzpostavi tudi (potencialno) mesto resnice v sferi duha: če je primarni material, ki ga je mogoče analizirati, da dospemo do resnice, le zgodovina gibanja človeške vednosti, pri čemer ima to gibanje evidentno neko lastno zgodovino, ki jo zaznamujejo okoliščine človeku imanentnega okolja, če je do človeka, poleg zgodovine gibanja vednosti, mogoče dostopati tudi na podlagi zgodovine procesov, znotraj katerih je ta kot bitje producirano, nam ostanejo le različne oblike zajetja teh bolj ali manj naključnih zgodovinskih gibanj v sistem logike oziroma logični sistem ali pač projekcija oziroma iskanje resnice (človeka), ki je v nekem *pred* to zgodovino. Izbrane naključne zgodovinske faktičnosti so pri tem v procesu logične sistematizacije seveda, kakor smo videli že v primeru spoznavne metode analize, preko aplikacije predsodka razuma transformirane v *sistem nujnosti*, pri čemer koncepcije, da bodo identificirani zakoni na terenu človeku imanentnega okolja delovali tudi v prihodnje, proizvajajo natanko različne variacije eshatoloških naracij.<sup>241</sup> Te v kontinuiteti s kritično držo in v kombinaciji z osamosvojitvijo mesta izjavljanja predstavljajo tudi pogoje možnosti kritičnega (preroškega) razkrivanja zgodovine v govorečem subjektu in že omenjeno konceptualizacijo pozicije »biti subjekt zgodovine«.<sup>242</sup> Temu ustrezno pa se poleg pozitivističnega razpre tudi možnost za

---

<sup>240</sup> Ibid., 196–197.

<sup>241</sup> Heglova forma sistema logike kot »prisilne sistematizacije historično naključnih form mišljenja v sistem nujnosti« (Ibid., 198) je v tej navezavi najbolj kompleksen primer rekognicijske podobe mišljenja, ki bazira na subsumpciji empiričnega pod pojme. Ker ni več objektivnih kriterijev resnice, namreč tudi ni več objektivnih kriterijev neresnice, zato tudi ni instance, ki bi falsificirala logiko pojmov: »Ker torej pojmov ne moremo nikoli preverjati glede na zunanje, neodvisne danosti, jih lahko v njihovi naključnosti le še *mislimo*. /.../ [L]ahko povzamemo le še njih same v njihovi kontingenci in začnemo misliti *njihove notranje kriterije*, kriterije, ki jih nič zunanjega ne more falsificirati in zato postanejo nič manjšega kot kriteriji *lastne nujnosti*. To je eden od vidikov Heglovega programa logike negacije, ki ni več logika zunanje vsebine, temveč način, kako s tem, ko historično tradirane pojme začnemo misliti imanentno, le-te sprevračamo v nujnost.« (Ibid., 199)

<sup>242</sup> Nov diskurz zgodovine se sicer po Foucaultu konstituira s strani reakcionarnega plemstva konec 17. stoletja, kjer zgodovina več ne nastopa predvsem kot »zgodovina, ki jo je oblast pripovedovala sama o sebi /.../

resničnostni diskurz, ki resnico anticipira in jo skozi definiranje njene narave in zgodovine vnaprej skicira – v tem primeru gre za diskurz eshatološkega tipa, kjer »resnica filozofskega diskurza konstituira resnico, ki se šele oblikuje«. <sup>243</sup>

Izmaknjenje narave kot sidrišča objektivne resnice, kot rečeno, postopoma rezultira v zamenjavo ideala naravoslovnih znanostih za družboslovne znanosti, ki postavljajo pogoje verifikacije tudi naravoslovnim predvsem v 19. in 20. stoletju, kjer narava in naravno v človeku postopoma postaneta percipirana kot kulturni konstrukt. V tem smislu bi bilo po Juretu Simonitiju tudi t. i. družboslovni obrat, ki se ga običajno misli v navezavi na obdobje, ko ključni model mišljenja v okviru humanističnih znanosti in splošnih razmislekov o družbenem postanejo študije jezika, pravzaprav mogoče umestiti že v romantiko. <sup>244</sup> Delna eliminacija predpostavke, da narava predstavlja sidrišče objektivne vednosti, posredno pa tudi določa zamisli, ideale ali sklepe o človeku imanentnem okolju, bo sicer rezultirala tudi v paradoksalno mesto, ki ga bo v okviru romantičnega gibanja igrala narava kot ena od privilegiranih projekcijskih površin človekovega avtentičnega stanja, torej potencialnega stanja pred njegovo lastno zgodovino, od koder bi bilo lahko mogoče črpati tudi resnico. Romantična epistemološka intervencija na prelomu iz 18. v 19. stoletje skratka v nekem smislu dovrši proces pozicioniranja človeka kot izhodišče in *meje* vednosti. V primeru osamosvojitve izjavljalnega mesta kot nove procedure resnice je namreč resničnost izjave prenesena v akt njene manifestacije (resničnost jamči mesto, s katerega je izjava podana) oziroma v njeno praktično akcijo (resničnost jamči retorična prepričljivost, prepričljivost argumentiranja itn.). To pa hkrati vzpostavi možnost za – rečeno s Heglom, ki ga je mogoče misliti kot romantika in protiromantika – potencialni vznik neadekvatne »samovolje« in avtonomije golega izrekanja na račun izgube avtonomije objektivnega zunanjega sveta/reči na sebi:

---

zgodovina oblasti s strani oblasti«, ampak začenja omenjeno plemstvo pripovedovati (zgodovinski) diskurz, ki je diskurz proti državi o državi/oblasti o oblasti: »Nekdo drug bo zdaj v zgodovini prevzel besedo, nekdo drug bo govoril, nekdo drug bo pripovedoval zgodovino; nekdo drug bo govoril 'jaz' in 'mi', ko bo pripovedoval zgodovino; nekdo drug bo govoril o lastni zgodovini /.../. To je nekaj, kar neki zgodovinar takratnega časa imenuje 'družba': družba, ampak v smislu združenja, skupine, skupka individuov, ki jih družijo določen status; družba, sestavljena iz določenega števila individuov, ki ima svoje lastne običaje, navade in celo svoj lasten zakon.« (Foucault 2015a, 146)

<sup>243</sup> Foucault 2010a, 389. Foucault obe možnosti pravzaprav opredeli kot temeljno nihanje, ki je inherentno vsaki analizi, ki empirično postavi na raven transcendentnega, pri čemer naj bi bila nerazdružljivost obojega neizbežna v primerih resničnostnih diskurzov, ki želijo biti hkrati empirični in kritični (primer Comtejeve pozitivne filozofije in Marxove družbene kritike).

<sup>244</sup> Simoniti 2012, 187.

Formalno gledano je romantika tu izvedla neki premik, ki v *emfatičnem smislu mesta izjavljanja postavlja nad samo izjavo*. Izjava, ki je bila v okviru moderne, novoveške znanosti preverljiva z eksperimentom v tej indiferenci mesta izjavljanja, tukaj pridobi novo, ireduktibilno dimenzijo, torej neko pozicijo, ki stoji ob njej in skozi katero resnica postane odvisna od mesta njene deklaracije, od njene javne, retorične funkcije, od pragmatike izjavljanja, govorne intence in pozicije moči, od koder je izjava podana. V svoji podobi tako »domislice«, »samovšečnosti«, »občutenja«, »predsodki« in »presojanja drugih« postanejo najbolj avtentična forma nove resnice.<sup>245</sup>

Romantično epistemološko intervencijo je tako mogoče kontekstualizirati tudi s širšimi procesi discipliniranja vednosti, ki se na eni strani tičejo že omenjenega premika od reguliranja vsebine izjav, njihove (ne)skladnosti z določeno resnico k reguliranju mesta izjavljanja (t. i. interno discipliniranje vednosti): »[P]roblem se zdaj nanaša na to, kdo govori in ali je kvalificiran za to, da govori, na kateri ravni je izjava, v katero celoto jo lahko umestimo, v čem in v kolikšni meri se sklada z drugimi formami in drugimi tipologijami vednosti.«<sup>246</sup> Na drugi strani pa kontekstualizirati tudi s premeščanjem kritike, ki in kakor poteka v okvirih same vednosti (postavljanje delitev med znanjem in neznanjem, iluzijo in resnico, izmišljajo in znanostjo, različne stopnje znanja, diferenciacije različnih tipov spoznavanja itn.), v dejanske prostorske, institucionalne, pravne itn. sisteme nadzora, regulacije in zamejevanja. V tem kontekstu naj bi bil ključen natanko nastop (moderne) univerze, ki deluje v okviru moderne države:

Univerza ima vlogo selekcije, selekcije vednosti; vednost mora razdeliti po stopnjah, razdeliti jo mora v kvalitativne in kvantitativne ravni; ima tudi vlogo poučevanja, pri čemer mora upoštevati pregrade, ki obstajajo med različnimi vednostmi s pomočjo konstitucije nekakšne znanstvene skupnosti s priznanim statusom; organizirati mora konsenz; in končno je njena vloga tudi v tem, da posredno ali neposredno uporabi državne aparate za centralizacijo vednosti.<sup>247</sup>

V navezavi na vznik neadekvatne »samovolje« in avtonomije golega izrekanja na račun izgube avtonomije objektivnega zunanjega sveta/reči na sebi, je mogoče misliti tudi Rancièrov poudarek, da bo prelom z (reprezentacijsko-mimetičnim) hierarhiziranjem čutnega in inteligibilnega med drugim rezultiral tudi v pogoj možnosti, da v okviru estetskega režima (umetnosti), ki ga kronološko locira v obdobje romantike, načeloma kar

---

<sup>245</sup> Ibid., 190.

<sup>246</sup> Foucault 2015b, 200.

<sup>247</sup> Ibid., 199.

koli lahko postane umetnost. Samostojno delovanje tako preči težnja po raziskovanju imanentne logike partikularne tvorne dejavnosti znotraj te partikularne tvorne dejavnosti in z njenimi lastnimi sredstvi, intenziviranju ali sprevračanju omejitvev te imanentne logike, očiščevanju od tega, kar se kaže kot zunanost, prisila, nujnost, skratka težnja po začenjanju od začetka, istočasno pa težnja po napovedovanju konca ali njegovem udejanjanju. Ti vidiki so v zametkih idejno zastopani natanko v obdobju romantike, pri čemer bo ključnega pomena med drugim že omenjeni Schleglov metafizijski obrat, ki bo prispeval tudi pomembno idejo o tem, da se akt umetniške produkcije neposredno vpisuje v sam produkt, umetniško delo (sinteza *praxis* in *poiesis*), hkrati pa idejo, da do umetnosti ni mogoče (kritično) dostopati na podlagi nekih splošnih, predoločeni kriterijev, ampak je potrebno iskati (in kritično vrednotiti) natanko posebno, individualno v umetnostnem delu.<sup>248</sup>

Moderno, predvsem pa modernistično koncepcijo umetnostnega dela je v tej navezavi mogoče postaviti v bližino Schleglovega pojmovanja fragmenta, ki nastopa tudi kot osrednji romantični model/oblika/žanr (poetičnega, kritičnega, filozofskega) izrekanja. Fragment Schlegel misli kot miniaturno umetniško delo, torej kot majhno enoto posebnosti, ki naj bi bila temu ustrezno povsem izolirana od obdajajoče okolice, s čimer naj bi lahko zares dostopali do njene individualne posebnosti.<sup>249</sup> Fragment torej zaznamuje določena enotnost, vendar je ta enotnost v razmerju do ostalih fragmentov vendarle fragmentarna. Ne nastopa torej na način totalitete, kjer je množstvo posebnosti subsumirano pod obče, »fragment [kot] osrednji način izrekanja v romantiki /.../ ustreza duhovni drži tistega časa, saj so univerzum doživljali kot ‚raztrganega‘. Fragment, kot volja do fragmenta, je simptomatičen za romantični svetovni nazor, saj neomejeno romantičnega občutja in neskončno romantičnega subjekta ne more biti prikazano v konkretni, zaključeni, končni formi.«<sup>250</sup>

V navezavi na umetnost od 19. stoletja dalje je pomembna tudi Schleglova programska zahteva, da je potrebno premagati nasprotje med umetnostjo in življenjem,<sup>251</sup> k čemur naj bi

---

<sup>248</sup> Določanje individualno-posebne in kritično vrednotenje umetnosti je tukaj seveda torej mogoče natanko na podlagi (internalizirane) tradicije (ki je hkrati tisto, kar razlikuje nativnega gledalca-interpretu od strokovnjaka); minimalna afirmacija tradicije skratka v teh okvirih »predstavlja naravnost nujno ‚metodo‘ nove resnice.« (Simoniti 2012, 187)

<sup>249</sup> »Fragment mora biti kot majhna umetnina povsem razločen od obdajajočega ga sveta, in zaokrožen sam v sebi, tako kot jež.« (Schlegel 1998, 33)

<sup>250</sup> Horvat 2010, 204.

<sup>251</sup> »Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njena naloga ni le vnovič združiti vseh ločenih zvrsti poezije in poezije spraviti v stik s filozofijo in z retoriko. Želi in mora tudi malo mešati, malo stapljati poezijo in prozo, genialnost in kritiko, umetno in naravno poezijo, poezijo delati življenjsko in družabno, življenje in družbo pa poetično, poetizirati dovtip ter oblike umetnosti napolniti in prežeti s kleno omikanostjo vsake vrste ter z nihljaji humorja navdihovati /.../« (Schlegel 1998, 27–28)

doprinesla natanko romantična poezija, ki je – za razliko od zgodovinskih poetičnih oblik – še v nastajanju, in ki je pojmovana kot progresivna *univerzalna* poezija, razumljena kot »dinamično napredujoč proces s sposobnostjo univerzalne poetizacije sveta in življenja«. <sup>252</sup> Schlegel torej postavi umetnost kot nekakšen orientir za oblikovanje življenja, pri čemer romantične poezije ni potrebno naknadno subsumirati pod obče (na primer preko razprave, analize umetnostnega zgodovinarja ipd.), ker naj bi bila že sama po sebi, v lastni singularnosti univerzalna. V tej navezavi je ključen pojem *transcendentalnosti poezije* (ki seveda do neke mere izhaja iz Kantove opredelitve, kjer na primer transcendentalno spoznanje išče apriornost, katera šele konstituira možnost spoznanja), pri čemer je poetična tvorna dejavnost, podobno kot mišljenje, transcendentalna, v kolikor se (avtopoetično) nanaša sama nase in raziskuje lastne pogoje možnosti:

Transcendentalna poezija izpolnjuje spoznavnoteoretske funkcije zasnutka poetičnega sveta. Za tem se skriva konkretna zahteva do pesništva: v vsaki upodobitvi mora upodabljati njo samo; vsak umetniški produkt mora biti zaznamovan kot od umetnika ustvarjen. V tem svetu lahko naposled veljajo pravila, ki jih umetniški subjekt avtonomno ustvari. Naloga pesništva je, da reprezentira (v formi in vsebini) suverenost pesnika kot stvaritelja. Schlegel označuje transcendentalno poezijo tudi kot poezijo poezije. Je v povezavi z romantično ironijo, ki je prevladujoča stilska poteza, saj vodi v samorefleksijo. Na ta način uspeva transcendentalni poeziji ustvariti distanco in iz nje razviti kritično zavedanje, ob tem pa hkrati ostati poetična. <sup>253</sup>

Vendar sinteza *poiesis* in *praxis* gre pri Schleglu še nekoliko dlje, saj vključuje tudi pesnika-stvaritelja, ki je v tej sintezi in refleksiji ustvarjalnega procesa hkrati enoten s produktom svojega dela, poetično upodobitvijo. Do neke mere podobno, kot smo videli pri de Staël: umetnina namreč ne obstaja kot nekakšna zaključena totaliteta, ampak kot fragment, kot permanentno nastajajoča in komunikativna izmenjava med umetnikom in njegovim delom in med umetnikovim delom in njegovim gledalcem/bralcem. Natanko izhajajoč iz te temeljne razprtosti umetnine, Scheglova literarna teorija oziroma hermenevtika vnese še nekatere druge novosti, kot so na primer preusmeritev pozornosti iz avtorjevih namer k nameri umetnostnega dela, pri čemer kot ključni teren, od koder je mogoče izpeljati to namero, nastopajo natanko zgodovinske okoliščine. Do namere umetnostnega dela pri tem ni mogoče dokopati enkrat za vselej, ampak zgolj vedno znova na novo, na podlagi česar

---

<sup>252</sup> Horvat 2010, 205.

<sup>253</sup> Ibid., 206–207.

Schlegel tudi predlaga model cikličnega branja, kjer se vedno znova vračamo k umetnostnem delu, kritično debatiramo z drugimi bralci ipd. V tem smislu naj bi sama metoda dostopanja do umetnostnega dela, torej sama metoda branja/interpretiranja, posnemala njegov proces proizvodnje in njegovo zgodovinsko življenje, tvorila to »raztrgano« ali nalomljeno totaliteto tudi v okvirih posameznega bralca/interpreta na način nekakšnega palimpsesta zgodovinskih vtisov branja.<sup>254</sup>

Schlegel v tem smislu tudi ne postavlja natančnih distinkcij med umetnostjo in filozofijo, pri čemer filozofija, tj. Kantova kritična filozofija, ki je tvorna dejavnost kot raziskovanje lastnih pogojev možnosti in omejitev, nastopa kot nekakšen ideal samostojnosti umetnostnega dela. Natanko na tej podlagi, skratka na podlagi povezave umetnosti in mišljenja preko Kantove utemeljitve samostojnega mišljenja, se navkljub potencialnemu »kar koli« oziroma (imperativu/diktatu) singularne invencije ter povečevanju določujočnosti nominalizma v okviru umetnosti od modernosti dalje zgodovina umetnosti tekom in s perspektive umetnostnozgodovinskih naracij 20. stoletja vendarle kaže kot relativno *usmerjena* dejavnost. V ta kontekst je mogoče umestiti tako težnje po samostojnosti, samotransparentnosti lastnih postopkov oziroma spekter moderne samorefleksivnosti, ki sega od *vidikov* samorefleksivnosti (problematizacija uveljavljenih kanonov, konvencij itn.) preko t. i. poetične samorefleksivnosti<sup>255</sup> v okvirih ekspresionistične paradigme umetnosti do skrajne točke, kjer umetnostne prakse same v sebi postanejo neposredno samorefleksivno orientiran projekt. Ravno tako pa idejo konstrukcije zasnutka poetičnega sveta lahko postavimo v bližino pojma *avtopoiesis*, ki se, splošno rečeno, nanaša na tvorno dejavnost, ki naj ne bi predpostavljala obstoja nečesa drugega od same sebe, ampak naj bi se manifestirala samostojno, iz in na podlagi same sebe in za samo sebe. V tem primeru ustvarjalec naj ne bi poljubno izbiral danega in na podlagi tega operiral v golem modusu transformacije, deformacije ter temu ustrezno ustvaril posnetek, dvojnik danega (kjer je razmerje do zunanosti kavzalno ali analoško), ampak naj bi dane fenomene vpel v novo pomensko celoto, samoreferencialen sistem pomenjenja, ki je tako subjektiven kot objektiven, temu ustrezno pa tudi ustvaril spreobrnitev danega (*retournment*)<sup>256</sup> oziroma novo dano/realnost, imaginarno realnost znotraj imaginarne realnosti.

---

<sup>254</sup> Ibid., 214.

<sup>255</sup> Šuvaković 2007, 20.

<sup>256</sup> Badiou 2013, 34.

#### 4.1.1.2 Umetnostno delo kot ideal: poetizacija človekove tvorne dejavnosti

Kot bomo videli, bo takšna podlaga utemeljitve samostojnosti, iz katere je v veliki meri črpala tudi Schleglova »fenomenologija in ontologija umetniškega dela«, predstavljala izhodišče (bolj ali manj eshatoloških) utemeljevanj estetske emancipacije/revolucije od 19. stoletja dalje, kjer bo kot ideal nastopalo tudi delo, kakor se manifestira v umetnosti. Četudi naj bi po Rancièru estetski režim umetnosti zaznamovala eliminacija utemeljevanja umetnosti na podlagi načinov izdelovanja, to namreč ne pomeni, da ne se ne bo ta konceptualizacija do neke mere ohranila, predvsem v obdobju vedno večje operativnosti pojma in pojmovnega okvira dela za mišljenje družbenih fenomenov, ki v ospredje postavijo tudi tematizacije potencialov dela, storilnosti, izvora energije v delovanju in širšega izvora družbenih energij in vrednosti. V tem primeru gre torej po eni strani za raziskave človeških (delovnih) zmožnosti in omejitev, po drugi pa za raziskave posledic širših transformacij, ki jih v organizacijo, etiko in estetiko vsakdanjega življenja poleg industrijskega kapitalizma in delitve dela vnesejo proces modernizacije in moderne oblike družbeno-političnega upravljanja.

Če je predvsem v navezavi na ideje o delovanju družbe, kakor izpostavi Hirschman, že v 17. stoletju kot ideal dobro delujočega in stabilnega družbenega reda mogoče opaziti operativnost metafore (tehničnega) mehanizma, naj bi v 19. stoletju, če zanemarimo romantično privilegiranje organskih metafor, postala operativna predvsem metafora človeškega motorja. Pri tem je mogoče določen vidik razlike med razmisleki, ki smo jih še srečali konec 18. stoletja, in temi, ki se razprejo predvsem v 19. stoletju, pojasniti tudi na podlagi diferenciacije »teleologije ideala« in imperativa potencialno neomejenega napredka. Preko imperativa napredka v kombinaciji z imperativom samostojnosti delovanja, ki med drugim temelji tudi na zavrženju uveljavljenega, se namreč razpre tudi nova razsežnost časovnosti, »ki ne bo več pripadala zgodovini, ampak gospodarski rasti«. <sup>257</sup> Skratka, razpre se časovnost, ki je sicer stranski produkt človeške dejavnosti in medčloveških odnosov, vendar se kaže kot postvarela, od človeške dejavnosti na videz ločena stvar, ki se človeku – podobno kot nekdanj narava – zoperstavlja kot nekakšna tuja sila z lastno logiko. Vedno večjo operativnost umetnih metafor za pojasnitev človeške narave in človeku imanentnega okolja je tako mogoče misliti tudi v kontekstu razširitve različnih oblik instrumentalizacije,

---

<sup>257</sup> Foucault 2015b, 83.

najbolj splošno rečeno: poenostavljanja, krajšanja kompleksnosti medčloveških interakcij v okviru modernih družbenih ureditev oziroma v kontekstu formacije industrijskega kapitalizma in modernega birokratsko-administrativnega državnega aparata.

Mišljenje družbenega na podlagi politične ekonomije oziroma raznolike utemeljitve bistva človeškega v delu/delovanju bodo hkrati razprle možnost, da tudi razmisleki o specifikah umetnikovega dela v 19. stoletju pogosto nastopajo kot projekcijska površina konceptualizacij od repetitivno-mehanskega, avtomatiziranega in izčrpavajočega drugačnega tipa dela. Na primer organskega, samooplajajočega, samoreproducirajočega, zadovoljujočega dela, ki se kaže, kot da ne potrebuje zunanje motivacije ali strukturne prisile, in ki bo v veliko primerih postavljeno v bližino igre, kamor ga je postavila že Schillerjeva kritika kapitalizma (predvsem *O estetski vzgoji človeka. V vrsti pisem*). Natanko v okvirih raziskave kvalitativnih specifik umetnikovega dela se namreč še dodatno izpostavi možnost za diferenciacijo pojma dela od delovanja in dejavnosti, katera naj bi ustrezala biološkemu procesu človeškega telesa, pri čemer kot temeljni pogoj dejavnosti dela nastopa samo življenje. Paradoks je v tem, da je delo, kakor se manifestira v okvirih umetnosti, lahko postalo projekcijska površina samooplajajoče, avtopoetične dejavnosti, predvsem na podlagi zanikanja discipliniranja/kultiviranja (obrtniško, šolsko urjenje), investicije (telesnega) truda kot njenega integralnega dela, hkrati pa odvisnosti od produkcijskih sredstev in okoliščin, skratka izvrženju, zanikanju tistega, kar je značilno za tip dela, ki bo nastopalo kot nasprotje ustvarjalnega dela umetnika.

Linijo raziskovanja specifik dela, kakor se manifestira v okvirih umetnosti, je tako potrebno vsaj do neke mere ločiti od reformno-liberalnega političnega projekta konec 18. stoletja, saj nastopa na podlagi utemeljevanj človeške emancipacije in/kot estetske revolucije, kjer umetnost/umetnostno delo ne bosta nastopala nujno kot *sredstvo* družbeno-integrativnosti, skupnost-tvornosti, pripenjanja na ali instrumentalizacije za sedanjo tuzemsko in racionalno skupnost, ampak bosta predstavljala *ideal* univerzalne emancipacije/revolucije, ki še ni udejanjena oziroma je najpogosteje projicirana v prihodnost. Predmet ideala bo na primer izhajal že nakazane avtopoetične podobe umetnosti/umetniške ustvarjalnosti,<sup>258</sup> ki se razpre na terenu osamosvajanja umetnosti, romantične epistemološke intervencije in preloma s

---

<sup>258</sup> Avtopoetično tvorno aktivnost je v tej navezavi mogoče misliti v nasprotju do alopoetične podobe, kjer tvorna aktivnost za proizvodnjo produkta predpostavlja obstoj nečesa drugega od same sebe (v primeru industrijskega dela na primer proizvodnja produkta predpostavlja organizacijsko strukturo v obliki fizičnega produkcijskega okolja, delavcev in upravljavcev, produkcijskih sredstev itn.).



podobo umetnostne proizvodnje, kjer naj bi se misel vtiskovala v pasivno materijo. Ključnega pomena v tej navezavi je tudi Schleglova koncepcija ironičnega estetskega postopka,<sup>259</sup> v katerem se akt/proces umetniške proizvodnje neposredno vpisuje v sam produkt oziroma ki bazira na sintezi *poiesis* in *praxis*, pri čemer naj bi se ustvarjalni proces širil tudi v načeloma neskončnem komunikacijskem procesu dela z bralci/gledalci oziroma v procesu recepcije. Natanko tovrstne podobe umetnostne tvorne dejavnosti bodo tako predstavljale izhodišče za kronološko kasnejše konceptualizacije nasprotja odtujenega dela (t. i. zgodnji, antropološki Marx) in emancipatornih potencialov poetične govornice (singularna resnica, ki pretendira na univerzalno verifikacijo,<sup>260</sup> poetična govornica, ki zlomi logiko privilegiranega pomena,<sup>261</sup> se približa antagonističnemu/agonističnemu sporazumevanju itn.), kot tudi različne konceptualizacije filozofskih poetičnih ontologij.<sup>262</sup> Schlegel sicer njemu sočasno umetnost, predvsem romantično poezijo, pri tem ne misli le kot nekakšen višek dotedanje umetnostne ustvarjalnosti, ampak izpostavi tudi razprtje »futurističnega« vidika romantične poezije,<sup>263</sup> ki ima zastavek v splošnem procesu človeškega napredovanja. Utemeljitev umetnosti kot ideala emancipatorne prakse bodo skratka bazirale natanko na romantičnem epistemološkem terenu singularne invencije, pri čemer bo izhodišče tega ideala koreninilo v umetnostnem aktu/procesu, ki je samostojen, singularen in poseben, vzpostavlja svojo lastno realnost in bazira na sintezi *poiesisa* in *praxisa* (tudi: sintezi forme in vsebine), pri čemer je njegova univerzalizirajoča moč, manifestirana v »univerzalizirajoči zahtevi, da naj bo posebno tudi obče, z drugimi besedami, zahtevi, da naj bo emancipacijski umetniški akt univerzalno verificiran.«<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> Ironija pri Schleglu seveda ni razumljena kot retorična konvencija, ki govorečemu omogoča izraziti/povedati nekaj s tem, da pove njegovo nasprotje, torej kot nekakšno spreobrnjenje dobesebnega pomena, da bi dosegli želeni pomen, ampak označuje »simultano prisotnost *dveh* pomenov med katerima se ni mogoče odločiti«. (Albert 1993, 826) Ironija torej za Schlegla ni enostavno prevara, saj ne izhaja iz radikalne distinkcije med tem, kar smo želeli reči, in tem, kar smo dejansko povedali (referenca na Kantov princip nekontradikcije iz razdelka »Antinomije čistega razuma« v *Kritiki čistega razuma*), ampak gre natanko za izraz kontradikcije, za kontradiktoren izraz, za mesto, kjer kontradikcije pridejo skupaj v obliki paradoksa, pri čemer naj bi kontradikcija reproducirala *kaotično, paradoksalno* strukturo neskončnosti, univerzalnosti in občutka za univerzalno, skratka, natanko nalomljeno, fragmentarno podobo univerzuma, ki bazira na nepomirljivem antagonizmu. Natanko na tej podlagi Schlegel tudi konceptualizira potrošnjo (ironičnega, fragmentarnega) umetniškega dela kot neskončen komunikativen proces, saj naj bi njegova kaotična, paradoksalna narava eliminirala binarno logiko (distinkcija med pravim in prenesenim pomenom, med tistim, ki ironično vara, in tistim, ki je prevaran/jo razume itn.), sintezo med kontradikcijami (tezo in antitezo) v obliki najdevanja enega samega »pravega« pomena. Ironični tekst skratka ne omogoča dosege harmonične sinteze, ampak analizo soprisotnosti teze in antiteze.

<sup>260</sup> Glej na primer Badioujevo konceptualizacijo univerzalnosti krščanskega diskurza (resnice) v: Badiou 1998.

<sup>261</sup> Glej: Kristeva 1984.

<sup>262</sup> Glej: Benčin 2015, 17–32.

<sup>263</sup> Erjavec 2017, 59.

<sup>264</sup> Matejić 2015, 21.

Delni odmik od estetske didaktike, kakor je nastopala v okvirih liberalno-reformističnega političnega projekta, bo tukaj v bližini povezovanja konceptualizacij umetnosti z eshatološkimi analizami predvsem od druge polovice 19. stoletja dalje, kjer se, kot smo izpostavili, analiza teoretsko (tj. simbolno) anticipira, konstituira resnico, ki se šele oblikuje oziroma je v dejanskosti šele latentno ali negativno prisotna. Sem je mogoče vsekakor umestiti Marxovo utemeljitev *zakonov nujnosti* na podlagi enega od terenov, kjer je človek kot bitje producirán, tj. terena politične ekonomije. Najbolj splošno rečeno, ta na eni strani izhaja iz izenačitve človeške subjektivnosti z delom, na drugi strani pa koncepcije, da je mogoče dospeti do resnice izza ideologije/videza, pri čemer Marxa seveda ne zanima umetnosti imanentna emancipacija, ampak da je projekt kritike politične ekonomije mogoče postaviti v bližino utemeljevanj estetske emancipacije/revolucije, ki izhaja natanko iz specifik dela oziroma delovanja, kakor se manifestira v umetnosti (sinteza *praxis* in *poesis* tukaj nastopa kot nasprotje odtujenemu delu).<sup>265</sup> Marxova »zgodnja«, »antropološka« konceptualizacija estetske emancipacije/revolucije pri tem izhaja iz dejstva obstoja človeka kot sklopa vednosti in pravno-disciplinske oblasti, na podlagi česar človek identificira, da njegovo (avtentično) bistvo v empirični dejanskosti obstaja negativno, kot »empirična laž«. Hkrati pa je utemeljitev estetske emancipacije/revolucije anticipirala, da se bo to bistvo razvilo in odkrilo preko negacije te negativnosti, kot negacija trenutne alienacije, reifikacije in neavtentičnosti, pri čemer se bo človeško bistvo vrnilo k sebi oziroma svoji izgubljeni totaliteti, tj. svojemu (biološko in družbenem) naravnemu stanju, zgodovina pa se bo privedla h koncu/dopolnila.<sup>266</sup> Nova procedura resnice, ki izhaja iz osamosvojitve institucije mesta izjavljanja, se tukaj odvija na način identifikacije krize kot nekakšnim utemeljitvenim dogodkom kritičnega procesa.<sup>267</sup> Ne gre torej za model emancipacije/revolucije v procesu suspenzije zgodovine (akt deklariranja, ki prekine z dolžniško komponento (moralnega) zakona)<sup>268</sup> in njene (re)invencije (fabulacija akta deklariranja), ampak za to, da deklarativnemu aktu zatrditve/identifikacije krize sledi »fabulativna zgodovinska naracija«, ki pojasni razloge, kako in zakaj je do te krize prišlo, pri čemer ta ista zgodovinska naracija

---

<sup>265</sup> Glede natančnejših diferenciacij estetske emancipacije/revolucije in človeške emancipacije/revolucije ter umetnosti kot ideala za estetsko emancipacijo/revolucijo in izhodišča estetske emancipacije/revolucije za utemeljevanje emancipacije/revolucije na terenu politike glej: Ibid., 74–94.

<sup>266</sup> V tej navezavi je evidentno mogoče identificirati projiciranje (potencialno objektivne) resnice v neko stanje pred zgodovino, od tod pa identifikacijo nekega hotenja oziroma potrebe (*Sollen*) resnične stvarnosti po sami sebi, od koder utemeljitev, da naj bi tudi zgodovina v lastnem toku/poteku hkrati posredno razvila resnico, na katero se kritika lahko osredotoči in v refleksiji te resnice v neki fazi razreši krizo, ki jo je sama identificirala/zatrdila (zgodovina pa je privedena h koncu).

<sup>267</sup> O tem glej na primer: Koselleck 1988.

<sup>268</sup> Glej: Lazzarato 2012.

hkrati vzpostavi okvir njene rešitve, na podlagi katerega je zasnovan emancipatorni/revolucionarni projekt.

Medtem ko je romantično gibanje<sup>269</sup> na terenu umetnosti zavrnilo predvsem estetske učinke moderne administrativno-birokratske družbene ureditve, meščansko funkcionalistično koncepcijo življenja, protestantskoetično koncepcijo, da se življenjska misija (tj. življenjska oblika, ki je vredna zgolj, v kolikor je podvržena neki racionalno utemeljeni misiji, ne pa sama po sebi) lahko udejanji v okvirih komercialnega konteksta,<sup>270</sup> ravno tako pa tudi neposredno povezovanje »(real)političnega« in »estetskega«,<sup>271</sup> pri čemer je to še v veliki meri baziralo na neki projekciji avtentičnega človeka/življenjske oblike/skupnosti pred oblastnimi mehanizmi, Marxova identifikacija krize pri tem izhaja predvsem iz Heglove ugotovitve, da država kot artikulacija političnih idealov zgodnje modernosti v kombinaciji z neobzdranim tržnim gospodarstvom po notranji nujnosti proizvaja učinke neenakosti, disproporcionalne koncentracije bogastva in družbene izmečke, ki začnejo vzpostavljati lasten vir pravičnosti.<sup>272</sup> Da je torej politični projekt, ki smo ga razprli v okviru pojma liberalne tehnologije vladanja, katerega eden od osrednjih ciljev je zagotavljanje možnosti, da je lahko vsak posameznik, četudi neenako, integriran ter ima, pogojno rečeno, hotenje po

---

<sup>269</sup> Če se tukaj omejimo zgolj na enega od izbranih prispevkov politično-ekonomske kontekstualizacije in notranje diferenciacije romantičnega gibanja iz 20. stoletja: Karel Teige v knjigi *Sejem umetnosti* (1936) romantizem (predvsem specifično v Franciji) splošno opredeli za »stil vladajočega razreda«, »stil obdobja in uradne oblasti«, »stil burbonske restavracije, jabolko, ki je padlo z drevesa kontrarevolucionarne, aristokratske emigracije«, nadalje pa romantizem diferencira glede na to, na kateri družbeni sloj/razred je vezan oziroma so vezani njegovi ključni nosilci, in sicer na 1) reakcionarni (tudi: »desni«) romantizem, 2) liberalni (tudi: »sredinski«) romantizem (meščanskega in malomeščanskega napredka), 3) črni (tudi: »levi«) romantizem, uporni in revolucionarni romantizem, »agresivni in uporni »prekleti žanr«, ki naj bi bil hkrati predhodnik sodobnih avantgardnih avtorjev. (Kreft 1989, 43–44)

<sup>270</sup> V ta okvir je mogoče umestiti romantično aktualizacijo vrednot čistosti srca, integritete, požrtvovalnosti in predanosti idealu, za katerega obstaja celo pripravljenost žrtvovati lastno življenje, ki jih do neke mere kontekstualizira s krščanskim mučeništvom, odmik od težnje po »znanju in napredovanju znanosti, /.../ politične moči, sreče, ekonomije življenja, iskanja mesta v družbi, sožitja z vlado ali vdanost kralju oziroma republiki«, odmik od samoobvladovanja afektov in zmernosti na račun prevratniškosti in razplamtelih strasti, odmik od vulgarnosti uspeha, univerzalnega projekta, ki naj zastopa večino na račun plemenitega neuspeha in težnje po prezervaciji manjšin. Glej: Berlin 2012, 22.

<sup>271</sup> Lahko bi rekli, da gre v tem primeru za zahtevo po vzpostavitvi pogojev možnosti za avtonomno političnost estetske ravni umetnosti, pri čemer naj bi bil Stendhal tisti, ki se prvi neposredno distancira od (real)politične rabe politične terminologije v umetnosti, in sicer na način, da izraz »levica« rabi v izvorno estetskem smislu, kot primarno ali kar izključno izraz za estetski radikalizem. Skuje izraz »umetniško levičarstvo«, ki je načeloma onstran referenčnega polja v (real)politični sferi. Pozicija Stendhala torej evidentno nakazuje na določen razcep oziroma jo je mogoče interpretirati deloma drugače glede na to, na katero referenčno polje se jo aplicira; kot to formulira Kreft: Stendhal je »zmerni levičar v politiki – levi ekstremist v umetnosti«. (Kreft, L. 1989, 43)

<sup>272</sup> Glej na primer Heglov pojem drhali, v primeru katere se ne srečamo le z na kritični distanci baziranim uporom, ampak moralno ekonomijo »ogorčenosti« (*Empörung*), saj drhal sploh ni vključena v sistem dominacije in izkoriščanja (kot predpogoj kritike), do katerega bi lahko zavzela to kritično distanco; v primeru drhali gre torej v nekem smislu »za upor v situaciji, ko ni niti pravice do upora«. (Hergouth 2016, 611)

sodelovanju v »ekonomski igri«, ki je percipirana kot srž socialnega, objektivno obsojen na neuspeh<sup>273</sup> ali kar neresničen.

Za nas je na tem mestu relevantno predvsem, da smo v 19. stoletju priča določenemu pomiku od pedagoško-didaktične funkcije zgodovine, kakor je ta še nastopala konec 18. stoletja. Na primer kakor je še nastopala v okviru »totalnega zgodovinopisja« Julesa Micheleta, ki je svojo »veliko« vizijo zgodovine utemeljil tudi na refleksiji njene družbeno-politične funkcije, ki naj bi služila osvoboditvi človeka/človeštva preteklosti, pri čemer je preteklost percipirana kot nekakšna maternica, v kateri je otrok sicer donošen, vendar se je mora na neki točki osvoboditi, se od nje odlepiti, da lahko postane svoboden, aktiven in neodvisen individuum, ki ima pod nadzorom *lastno* zgodovino. Pomik se tukaj tiče tudi konceptualizacije same zgodovine, ki ni več zgolj refleksivna površina za človeka, kjer bi se razmerje med zgodovino in zgodovinopiscem kazalo kot posnetek dejanj psihološke zavesti,<sup>274</sup> ampak zgodovina postane postvarela, samostojna entiteta, ki proizvaja lastno objektivno resnico in nujnost, istočasno pa radikalno antropologizirana.

#### 4.1.1.3 Estetika življenja, estetika forme, estetski postopek in zgodovina

V uvodnem delu poglavja smo izpostavili shematično diferenciacijo idealistične/metafizične in materialistične linije znotraj (avantgardnih) umetnostnih praks v začetku 20. stoletja, ki ustrezajo na eni strani podobi umetnika kot vizionarja in mistika, na drugi konstruktorja, arhitekta in strokovnjaka. Tej diferenciaciji je mogoče sopostaviti tudi estetiko forme in estetiko življenja, kakor ju znotraj filozofskih tematizacij umetnosti 19. in 20. stoletja kot do neke mere nasprotujoči si tendenci identificira Mario Perniola. Estetika življenja je namreč zaposlena predvsem s koncepcijo umetnosti ali estetskega izkustva kot sredstva intenziviranja življenja, ojačanja življenjske energije in se osredotoča na spremenljivo

---

<sup>273</sup> Kot enega od sredstev za to smo tudi izpostavili pomen socialne politike oziroma socialnega zavarovanja, ki od ekonomske sfere zahteva, da »naj poskrbi, da bo imel vsak posameznik dovolj visok prihodek, da bo lahko, ali neposredno ali kot posameznik ali pa kolektivno z vzajemno podporo, zaščitil samega sebe pred tveganji, ki obstajajo /.../, da se vsakemu od njih pripiše nekakšen ekonomski prostor, v katerem lahko tveganja sprejme in se z njimi sooči.« (Foucault 2015b, 135)

<sup>274</sup> Michelet v nastopnem predavanju 9. januarja 1834 na univerzi Sorbonne na primer vlogo zgodovinopisja postavi v bližino psihološke analize, pri čemer zgodovina nastopa kot pol- ali pod-zavestno življenje posameznika, ki naj bi ga zgodovinar pomagal ozavestiti, na podlagi česar naj bi bila mogoča tudi emancipacija sedanjih generacij. Glej: Michelet 2013, 8.

komponento umetnostnega dela ali estetske izkušnje (tradicija filozofije življenja z Diltheyjem in Bergsonom kot njenima ključnima predstavnikoma). Za razliko od tega estetika forme stavi predvsem na trdno, objektivno, nespremenljivo, transcendentno komponento umetnostnega dela ali estetske izkušnje. Prispevki, ki jih je mogoče umestiti v kontekst estetike življenja, so bili sicer pogosto deležni kritike nad ponižanjem življenja na empirično razsežnost bivanja ali golo psihično dejstvo, vendar je bila ta na prvi pogled degradacija eliminirana natanko na podlagi utemeljevanj (človeškega) življenja kot tistega, ki presega golo biološko življenje s svojim smotrom ter prečenostjo posebnega z občim, torej preko intervencije teleologije kot kontrapunkta mehanicističnega in fizikalističnega (naravoslovnoznanstvenega) pogleda na življenje. Estetiko in teleologijo sicer preplete natanko Kantova postavitev obeh v okvir iste moči, tj. razsodne moči, ki omogoči, da si vsako posamezno lahko zamislimo na način, da je zajeto v občem. Kot smo videli tudi v predhodnem poglavju, vprašanja, vezana na smoter in končnost (življenja), skratka ne nastopajo v polni meri na terenu moralnega, ampak predvsem tudi na terenu ugodja in neugodja, ki ga občutimo preko potrditve kavzalne logike ali zmožnosti systemskega zapopadenja partikularnosti oziroma njenega zaobjetja v neki (višji) enotnosti.<sup>275</sup>

Za naš namen je smiselno dodatno osvetliti kontrapunkt med teleološko-idealistično in, pogojno rečeno, vulgarno-materialistično linijo znotraj moderne umetnosti, ki jo na primer preko kritike naturalizma v umetnosti v besedilu *Tri epohe moderne estetike in njena trenutna naloga* (*Die drei Epochen der modernen Aesthetics und ihre heutige Aufgabe*) iz leta 1892 izpostavi tudi Wilhelm Dilthey. V besedilu namreč identificira konec vedno krhke naravne vezi med umetnostjo, kritiko in angažirano publiko, ki rezultira v dejstvo, da med publiko ne obstaja več nikakršen konsenz, ki bi lahko podpiral umetnikove težnje doseganja višjih ciljev. Začetek tega trenda Dilthey locira v obdobje po klasicizmu in romantiki oziroma po letu 1848, ko naj bi se začele vzpostavljati predstave o umetnosti in življenju, ki oboje zreducirajo na dejstvo brez pomena – skratka, težnje po zajetju zgolj izkustvenih dejstev, resničnosti na neposreden način, po estetizaciji in golem podvajanju resničnosti brez vsakršne komponente smotra, smisla ali duhovnega: »Osnovna poteza te nove umetnosti je tendenca pomikanja od spodaj navzgor z namenom, da bi vsako umetnost bolj trdno in čvrsto ozemljili v realnosti in v naravi partikularnega medija.«<sup>276</sup> Vse diferencirane epohe, kot še izpostavi Dilthey, pri tem vendarle žene podobna težnja »videti resničnost z drugimi očmi,

---

<sup>275</sup> Perniola 2000, 5–7.

<sup>276</sup> Dilthey 1985, 177 (prevod: K. K.).

prisiliti ljudi, da intenzivirajo svojo življenjsko izkušnjo, svojo vitalnost«,<sup>277</sup> vendar naj bi imel naturalizem pri tem destruktivne učinke. Te lahko ublaži ali eliminira le duhoslovec-zgodovinar, ki iz zgodovine kot nabora partikularnosti, posebnosti in raznovrstnosti tvori nekakšen kontinuum, iz katerega je mogoče doumeti smisel preteklosti človeštva in človeku imanentnega okolja (na podoben način kot tudi posameznik preko zgodovinske naracije retroaktivno vzpostavlja smisel/smoter lastnega življenja).

Eno privilegiranih sredstev duhoslovca-zgodovinarja so pri tem natanko človekova umetnostna predmetna povnanjenja, kjer so bila bežna izkustvena dejstva transformirana v smiselne celote, te pa preko podoživljanja omogočajo vpogled v globlje, ne le naravno-biološke in empirične komponente življenja, s tem pa tudi dokopanje do večne in trajne komponente življenja. Zgodovinopisje v tem smislu posnema estetsko relacijo med individualnimi subjekti, kar Fredric Jameson imenuje »eksistencialno zgodovinopisje«, pri čemer pri klasifikacijah tipov zgodovinopisja poudari, da zgodovinska naracija oziroma tekstualizacija predstavlja nujno obliko, kako je zgodovina sploh lahko dostopna.<sup>278</sup> Tradicija estetike življenja konec 19. stoletja je skratka zaposlena predvsem z vprašanjem, kaj nam lahko umetnostno delo, logika umetnostnega ustvarjanja ali estetsko izkustvo (umetnosti) povejo o življenju, pri čemer, kot rečeno, praviloma izhaja iz kritike mehanicistične koncepcije življenja ali teleološke koncepcije življenja, *kjer je smoter določen vnaprej*. Tovrstni prispevki preko opredeljevanja življenja vendarle načeloma ostajajo na terenu teleologije, četudi med njimi obstajajo temeljne razlike glede koncepcij, kako se vzpostavljajo stiki med razločenimi modalnostmi časa, temu ustrezno pa tudi, kako je mogoče dostopati do zgodovine in zgodovinskih človekovih umetnostnih predmetnih povnanjenj.

Če je zgodovinska naracija, kot izpostavi Jameson, predpogoj, da je do zgodovine sploh mogoče dostopati, zgodovinopisje, ki izhaja iz marksizma in historičnega materializma, pri tem prvenstveno prelomi s podobo *estetskega* dialoga med *individualnimi* subjekti (ki so seveda zamenjani za kolektivni subjekt). Hkrati se predvsem v drugi polovici 20. stoletja v tem kontekstu do umetnostnega dela praviloma dostopa s fokusom na analizi estetskega učinka in ne toliko na način zaključene totalitete umetnostnega dela, pri čemer se pogosto analizira multipliciteta ravni, ki določajo produkcijski in recepcijski proces umetnostnega dela. Ena od centralnih problematik je v tem primeru natanko raziskava relacije umetnosti

---

<sup>277</sup> Perniola 2000, 8.

<sup>278</sup> Jameson 1979, 69.

in resnice, pri čemer glavnino zgodovinopisja, ki izhaja iz marksizma in historičnega materializma, zaznamuje nihanje med didaktično in romantično shemo umetnosti, kakor jo opredeli Badiou. Specifika didaktične sheme umetnosti, ki jo Badiou poveže predvsem s Platonom, pri tem naj ne bi bila, da umetnost zvede na posnemanje stvari (tj. resnice stvari), ampak da je umetnost konceptualizirana kot dozdevek. Torej ne nekaj, kar je nasprotno resnici, kar je odsotnost resnice, ampak nekaj, kar posnema učinek resnice s svojo golo neposrednostjo, s svojim »čistim šarmom resnice«,<sup>279</sup> ki ne potrebuje nikakršnega dela vednosti, da bi se ta pokazala/razkrila. Romantična shema za razliko od tega stavi natanko na to imanentno, neposredno prisotnost resnice v umetnosti, ki je hkrati pojmovana kot norma resnice nasploh. Na tej podlagi se vzpostavi tudi teza, da je le umetnost sposobna resnice, da je pravzaprav natanko umetnost utelešena resnica, saj se mora filozofija za manifestacijo resnice poslužiti posrednih sredstev (argumentiranje, retorika itn.), jo mora skratka (po)kazati.<sup>280</sup> Evidentno je, da se v primeru vseh shem oziroma nasploh v primeru relacije vednosti/filozofije, umetnosti in resnice (kjer resnica nastopa kot norma, vednost pa v svoji »moralni podobi«<sup>281</sup>) (že) gibljemo na terenu normativnih razmislekov o funkciji in pozicioniranju umetnosti v družbi, o njeni rabi, najbolj splošno rečeno: o umetnosti kot obliki javne službe.<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> Badiou 2012, 602. Relacijo filozofije in umetnosti bi bilo v tem primeru, kot še nadaljuje Badiou, mogoče misliti tudi na podlagi analogije Lacanovega razmerja med gospodarjem in histerikom, pri čemer histerik trdi, da skozenj govori efektivna, nemediirana, gola, torej ne-diskurzivna resnica, ki pa mu kot taka ni dostopna (zgolj je, obstaja), zato postavi zahtevo gospodarju, da jo diskurzivno (z)mediira. Za Platona je takšna nemediirana resnica umetnosti obsojena na dozdevek resnice, od koder distinkcija nesprejemljive in sprejemljive umetnosti, ki mora biti podrejena filozofskemu nadzoru nad resnico, saj je tudi umetnosti sami pripisana vzgojna vloga, normo vzgoje pa zagotavlja filozofija.

<sup>280</sup> Ibid., 604–605.

<sup>281</sup> Tukaj se nanašamo na pojem reprezentacijske podobe mišljenja, kakor jo opredeli Gilles Deleuze (*Razlika in ponavljanje*) in ki naj bi bila po meri temeljne razsvetljenske zahteve po ali o egalitarnosti mišljenja: mišljenje je namreč postavljeno kot *de iure* naravno izvajanje neke zmožnosti, kot nekaj, za kar naj bi implicitno vsi vedeli, kaj je, kar naj bi si po naravi vsi želeli in kar naj bi bilo pravično porazdeljeno (četudi filozofija hkrati priznava, da ga je *de facto* težko misliti). Podoba misli/mišljenja, ki naj bi imela afiniteto do resničnega, ga formalno posedovala in materialno hotela, pri tem predpostavlja, da ima misel dobro naravo ter da mišljenje kot naravna zmožnost izhaja iz dobre volje mislečega, je skratka v temelju moralna podoba. (Deleuze 2011, 215–220)

<sup>282</sup> Kot izpostavi Badiou, naj bi bili v 20. stoletju priča aktualizaciji vseh zgodovinskih shem umetnosti, in sicer v okvirih marksizma predvsem didaktične sheme, kjer naj bi bila umetnost izobraževalna (primer Brechtovega gledališča oziroma potujitvenega učinka); v okvirih psihoanalize klasične sheme, kjer je umetnosti pripisana predvsem terapevtska funkcija, ki operira znotraj imaginarnega, temu ustrezno pa tudi nima nobene relacije z realnim; in v okviru heideggerjanske hermenevtike (t. i. poetične ontologije) z romantično shemo (umetnost uteleša resnico ali mišljenje istega reda kot filozofija, interpretacija umetniške ontološke poetike pa je v tem primeru oblika le-te, ki ustreza končnosti). Didaktična shema, kamor bi bilo, najbolj splošno rečeno, mogoče umestiti tudi iz marksizma ali historičnega materializma izhajajočo tradicijo kritične teorije na prelomu iz 19. v 20. stoletje (Bloch, Brecht, Lukács, do neke mere tudi Adorno in Benjamin), pri tem v veliki meri bazira na konceptu, da umetnost lahko predstavi (singularno) resnico v obliki videza, da resnica nastopa, podobno kot v primeru zgodovine resnica/bistvo človeka, kot negativnost, empirična laž, ideologija, pri čemer ta resnica v največ primerih ni pojmovana kot umetnosti imanentna, temveč njej zunanja. (Badiou 2012)

Rekli smo, da je formacija, nato pa znanstvena formalizacija umetnostne zgodovine tesno povezana s širšim utemeljevanjem možnosti medkulturnega dialoga, pri čemer se disciplina, (poleg razumevanja) vsaj nominalno omejuje na deskripcijo relacije med umetnostnim delom kot samostojno zbirko znakov (pri čemer se opre na konceptualizacije samostojnosti estetske forme) in njeno zgodovinsko zunanostjo. Hkrati pa se umetnostna zgodovina, vsaj do okvirno prve polovice 20. stoletja, omejuje predvsem na obravnavo *zgodovinskih* umetnostnih del ter zavzema pozicijo mediatorja med zgodovinskim delom in sodobnim gledalcem, pri čemer zgodovinskost del istočasno zagotavlja vtis njene znanstvene objektivnosti. To (samo)omejevanje se od sredine 20. stoletja dalje vendarle postopoma začne načenjati.<sup>283</sup> Znotraj širšega področja predvsem kritične in kritiške vednosti o umetnosti je fokus na sočasnih umetnostnih delih seveda zastopan že kronološko pred tem, kar vključuje tudi pogoste utemeljitve funkcije, ki naj bi jo imela umetnostna dela za refleksijo zgodovinskega časa, vključno s sedanjim. Sem je vsekakor mogoče umestiti ideje, da naj bi umetnost zrcalila resnico izven sebe (ideologijo) v obliki videza, temu ustrezno pa tudi nastopala kot eden od medijev, kjer se lahko zrcali resnica/realno zgodovine. V teh okvirih torej načeloma ne obstaja nekakšna intrinzična, imanentna resnica umetnostnega dela, ki bi bila neposredno dostopna v njegovi individualni posebnosti (Schlegel), ampak umetnostno delo prvenstveno nastopa kot izhodišče, na podlagi katerega je mogoče preko posredovanja znanosti dostopati do resnice nekega zgodovinskega trenutka.<sup>284</sup> V primeru tovrstnih prispevkov zgodovinski čas v umetnostnem delu skratka nastopa skorajda na način zgodovinske apriornosti, pri čemer prispevki pogosto izhajajo iz osnovne ideje, da ni v vsakem času možno kar koli: posamezno zgodovinsko obdobje torej vzpostavi specifične načine form – med drugim – umetnostnega prikazovanja, ki so umetniku predhodne in oblikujejo njegovo tvorno aktivnost.

---

<sup>283</sup> Glede zgodovine pomika k obravnavi sočasnih umetniških del v okviru discipline umetnostne zgodovine glej: Meyer 2013. Četudi avtor v uvodnem delu pričinja z zgodbo o izbiri teme doktorske disertacije ameriške umetnostne zgodovinarke in teoretičarke Rosalind Krauss, ki se je (leta 1969 študijsko in profesionalno še umeščena v disciplino umetnostne zgodovine) zaradi golega naključja v obliki sočasne smrti ameriškega umetnika Davida Smitha odločila, da ji je »dovoljeno« obravnavati delo praktično sočasnega umetnika (ker je to zaradi umetnikove smrti postalo zgodovinsko), se bolj neposredno osredotoči na delo Alfreda Barra. Barr se je namreč v začetku svoje kariere, v 40. letih 20. stoletja, spopadal s podobnimi težavami kot Krauss, torej kako vzpostaviti takrat sočasno umetnost kot legitimen predmet znanstvenega raziskovanja (saj naj bi videl določen potencial v možnosti dialoških izmenjav med umetnostnim zgodovinarjem in še živečim umetnikom).

<sup>284</sup> Umetnost je skratka v tem primeru konceptualizirana kot variacija presečišča med ideologijo (imaginarno realnostjo) in znanstvom (znanstveno/teoretsko konstrukcijo realnosti izza imaginarne realnosti), pri čemer se je do resnice mogoče dokopati na podlagi diferenciacije različnih plasti. Glej na primer povzetek Mao Zedongove konceptualizacije, kako se v umetniškem delu zrcali razredna ideologija v: Badiou 2013, 33.



Izhajajoč iz konceptualizacij avtonomije estetskega procesa, estetskega učinka ali avtonomije umetnosti predvsem od sredine 20. stoletja<sup>285</sup> se identificirajo tudi nekakšne multiple časovnosti (moderne) umetnostnega dela: umetnostno delo naj bi vsebovalo tako plast sodobnosti, torej vpetosti v nek konkreten prostor in čas, kot tudi brezčasnosti; bilo naj bi v določeni relaciji do časa, v katerega je vpeto, in *do* njega tvorilo določeno relacijo, hkrati pa vzpostavljalo lasten čas, »odpiralo čas, v katerem samo deklarativno eksistira /.../ skozi akt te deklaracije«. <sup>286</sup> Zgodovinske analize umetnosti, ki se osredotočajo na umetnost kot obliko prakse, tako, izhajajoč iz opredelitve relativne avtonomije estetskega in/ali umetnostnega postopka, najpogosteje poskušajo dostopati do objektivne resnice na terenu relacije zgodovine umetnosti in obče zgodovine oziroma zgodovine nasploh. Sem je na primer mogoče umestiti tudi t. i. negativno umetnostno zgodovino<sup>287</sup> Theodora Adorna, ki v *Estetski teoriji* (1970) poskuša misliti hkratnost heteronomije in avtonomije umetnosti. »Adorno do neke mere podobno kot Riegl umetniško tvorno dejavnost najbolj splošno konceptualizira kot (negativno) pozicioniranje do sveta, pri čemer umetnost v razmerju do sveta posnema heglovski razcep med bistvom in pojavom (ki je istočasno samorazcep bistva, torej razcep znotraj celote). Minljivost/zgodovinskost umetnostnih del pri tem ne korenini v njihovi heteronomiji, odvisnosti od nekega prostora in časa, ampak v veliki meri bazira na predpostavki dovršitve zgodovine umetnosti oziroma ukinitve umetnosti, ki je »vpisana v sam pojem umetnosti«. <sup>288</sup> Umetnostno delo (tj. zgolj velika umetnostna dela) pri tem zaznamuje temeljna lastnost, da je od tega sveta in hkrati v negativnem odnosu do sveta, je drugo od sveta, njegova antiteza (pri čemer je ta svet že v temelju duhovna konstrukcija, katera odgovarja formaciji človeške »notranjosti«, tj. ideološka). Svet skratka naseljuje kot

---

<sup>285</sup> Sem je mogoče umestiti predvsem raziskave estetskega učinka kot umetnosti imanentnega ideološkega učinka, kakor ju na primeru literature formulirata Louis Althusser in Pierre Macherey, ki hkratnost avtonomije in heteronomije umetnosti mislita na podlagi nekakšne intrinzične dvojnosti umetniškega dela: umetniško delo učinkuje hkrati neposredno, »doživeto«, »estetsko« in »spoznavno«, torej didaktično, pedagoško. Glej: Skušek-Močnik 1980.

<sup>286</sup> Ruda in Völker 2015, 7 (prevod: K. K.). Peter Osborne na primer na podlagi analize moderne/modernistične ontologije umetnostnega dela ali avtonomije umetnosti identificira nekakšen hkratni soobstoj treh paralelnih »časovnosti« umetnosti (ki jih je mogoče postaviti tudi v bližino dejstva, da diferencirane, načeloma izključujoče se sheme, režimi, episteme in paradigme ne nastopajo v strogem smislu kot zaporedne, kronološko sledeče si diskontinuitete, ampak pogosto soobstajajo): 1. časovnost generične »umetnosti«/pojma umetnosti nasploh, ki naj bi se vzdrževala preko »kritične distributivne enotnosti zgodovinske totalitete umetniških del«, 2. »umetnost«, ki se nanaša na »življenje po življenju« posameznih medijev znotraj enotnosti »umetnosti« na način »kritičnih ‚izmov‘, individualnih serij in novih oblik, ki korespondirajo strukturni negaciji obstoječega umetnostnega polja«, in 3. individualna umetniška dela, »ontološko distinktivne subjektu podobne entitete, ki producirajo iluzijo avtonomne produkcije pomena skozi mediacijo determinirajočih negacij«. (Osborne, P. 2013, 83)

<sup>287</sup> Eisenman 1999, 101–105.

<sup>288</sup> Adorno 1979, 30.

tujec, v svoji avtonomnosti predstavlja nekakšen deloma osamosvojen videz, na podlagi česar je drugačno tako od naravnih objektov kot od subjektov, ki jih tvorijo, hkrati pa ga ravno zato ni mogoče »neposredno deducirati iz družbe«. <sup>289</sup>

V tem smislu se Adorno do neke mere približa tudi prispevkom, ki jih Perniola umesti v tradicijo estetike forme, v okviru katere je mogoče misliti tako umetnostnozgodovinski formalizem kot skrajno točko samih umetnostnih praks v t. i. vzvišeni formi kot formi presejanja forme, ki jo vodi predvsem težnja po odtujitvi od antropomorfnega preko/skozi formo, zajetju neskončnega v formi in materiji, človekovi samoodtujitvi od subjektivnosti in časa. V tem primeru je specifične mogoče pojasniti tudi v vidiku idej o načinih pomenjanja: forme kot zgodovinski apriorij ali estetske ideje se za razliko od znaka naj ne bi nanašale na nekaj drugega od same sebe, ampak naj bi označevale same sebe, »se pomenile«, imele »avtonomno življenje«, na tak način pa tudi zgodovino, ki je domnevno osvobodjena od empiričnega. Estetske forme ali estetske ideje namreč niso niti Kantovske forme čutnosti (prostor in čas) niti kategorije (forme razuma), saj nikakor ne zadevajo čutnih vtisov objektivne stvarnosti, ampak od čutnega neodvisno, torej transcendentalno subjektivnost (primer Rieglovega pojma *kunstwollen*, Wölfflinove zgodovinske forme itn.). <sup>290</sup> Človekovo samoodtujenje preko njegovih predmetnih ponvanjenj torej tukaj ni v službi intersubjektivne komunikativnosti, skupnost-tvornosti, pripenjanja na racionalno in tuzemsko skupnost niti ne gre nujno le za težnje po drugačni subjektivaciji, po anticipaciji prihodnosti, ampak po desubjektivaciji in osvoboditvi od logike empirične kronologije, pri čemer naj bi samo umetnostno delo funkcioniralo kot postvarela, tuja, umetna, fetiška entiteta. <sup>291</sup>

Adorno temu ustrezno tudi zavrača neposredne in univerzalno komunikativne potenciale umetnosti, kakor so bili utemeljeni v obdobju zgodnje romantike: umetnostno delo je seveda »živo« zgolj, v kolikor komunicira, vendar ne učinkuje neposredno na način nemediirane resnice (romantična shema) niti na način estetskega ugodja (klasična shema), negativnosti in enigmatičnosti, prav tako ne na način (politične) agitacije (didaktična shema). Temeljna tujost umetnosti v razmerju do konkretne zgodovinske podobe sveta, ki že od njenega sodobnika zahteva – bolj kot estetsko dovzetnost – interpretativni napor, neizbežno

---

<sup>289</sup> Perniola 2000, 36–40.

<sup>290</sup> Adorno 1979, 50–52.

<sup>291</sup> Težnjo po tem, da se preko estetskega izkustva dokopljemo do nadčutnega, transcendentalne subjektivnosti ipd., je namreč, kot rečeno, mogoče zajeti tudi z Marxovo definicijo blagovnega fetišizma, ki ustreza čutnemu nadčutnemu.

onemogoča podoživetje zgodovine ali zgodovinskega toka: »Kar je bilo nekoč res o umetniškem delu in nato preklicano z zgodovino, se je zmožno ponovno razkriti, ko se bodo spremenili pogoji, na račun katerih je bila resnica razveljavljena.«<sup>292</sup> Splošno rečeno, Adorno na tem mestu zagovarja tezo, da imajo umetnostna dela zgodovinski trenutek, v katerem se ustrezno, tj. negativno referirajo na zgodovinski kontekst, katerega del so, na tak način pa tudi izražajo resnico tega zgodovinskega trenutka. Ko te zgodovinske okoliščine minejo, (avtentična) umetnostna dela ne »umrejo«, ampak v nekem smislu hibernirajo, čakajo na ponovno rojstvo oziroma obujenje, ki je odvisno od obnovitve zgodovinske situacije, katere resnico so izražale. Do (avtentičnega) zgodovinskega umetnostnega dela se temu ustrezno ni mogoče dokopati s stališča neke univerzalne pozicije ali kategorije, ampak je potrebno »luč na vso umetnost vreči prej z gledišča najnovejših umetniških del.«<sup>293</sup> Zgodovinska umetnostna dela se skratka na podlagi novega (re)aktualizirajo, »obudijo od mrtvih« na podlagi neke podobnosti med eksistencialnimi in zgodovinskimi specifikami katere od preteklih dob in kronološke sodobnosti. Ideja nekakšne »zgodovine kot aktualizacije« skratka pri Adornu ne bazira več – podobno kot je ideja poetičnega jezika – na neposredni potrditvi kavzalne logike, ampak na zgodovinsko-dialektični podobi razvoja.

#### 4.1.2 Podobe umetnostnega življenja

Preko Foucaulta smo že izpostavili, da je Kantov projekt *Aufklärung* na podlagi refleksije lastnega dela in njegovega statusa v aktualnosti, »edinstvenem trenutku, v katerem piše in zaradi katerega piše«, uvedel pojem »sedanjosti« kot razliko v zgodovini in hkrati kot motiv (filozofske) naloge. Nasploh je mogoče zamerke tako imenovane intenzifikacije sedanjika, ki se prvenstveno nanaša na nek nov odnos do aktualne realnosti, v splošnem locirati v konec 18. stoletja (izkušnja pospešitve zgodovinske izkušnje vzporedno z industrijsko in francosko revolucijo), ko pomenski potencial *Neue Zeit* kulminira v skovanko *Neueste Zeit*. Kljub temu da nas na tem mestu ne zanima natančnejša semantična zgodovina pojma modernosti, naj vendarle vsaj do neke minimalne mere osvetlimo zgodovinski kontekst vznika koncepcije o *novem času* (*Neue Zeit*), kakor ga na primer na podlagi Koselleckove rekonstrukcije semantične predzgodovine pojma *neue Zeit* razgrne Peter Osborne v knjigi *Politika časa*:

---

<sup>292</sup> Adorno v Erjavec 2009, 40.

<sup>293</sup> Ibid., 42.

*modernost in avant-garda (The Politics of Time: Modernity and Avant-garde)*. Četudi se namreč pojem pojavi že v 5. stoletju (obdobje razpada rimskega imperija), ko se nanaša predvsem na (občutek) ireverzibilnega preloma s preteklostjo, naj bi do prvega resnega pomenskega premika prišlo predvsem v 15. stoletju. V okviru renesanse in reformacije se namreč vzpostavi zavest o novi periodi, in sicer vzporedno z označevanjem, relativnim fiksiranjem in vzpostavitvijo razmerja do periode, ki naj bi bila aktualni predhodna, na podlagi fiksiranja pojma »antika«, ki naj bi označil pogansko kulturo Grčije in Rima (pri čemer gre vzpostavitev tega razmerja seveda na račun obdobja srednjega veka). Aktualnost se v 16. in do konca 17. stoletja seveda ozavešči kot relativno zaključena zgodovinska perioda, ki naj bi sledila obdobju srednjega veka, pri čemer naj bi pojem *neue Zeit* šele v tej fazi prvič prišel v polno uporabo. Ključno je izpostaviti, da »novost« tukaj še v glavnem nastopa vrednostno nevtrarno, torej kot gola kronološka oznaka za obdobje, ki sledi predhodnemu, pri čemer sama po sebi ni historična periodizacija v substancialnem smislu, nasprotno, »stoji na mestu njenega manka«. <sup>294</sup>

Šele obdobje razsvetljenstva je tisto, kjer se fraza »novi časi« začne uporabljati v smislu kvalitativne *zahteve po* novosti časa, ki naj bi bil povsem drug, celo boljši od tega, ki je minil, pri tem pa se razpre tudi komponenta prihodnosti, pred tem bodisi izpraznjene pomena ali pač neskončne, brezmejne. Koselleckova teza glede vznika prihodnosti oziroma zavesti o prihodnosti vzporedno s premikom pomena novega/novih časov je, da naj bi bila ta po eni strani v temelju zvezana s krščansko eshatologijo (permanentno pričakovanje/anticipacija prihoda sodnega dne), po drugi pa z napredkom znanosti in naraščanjem zavesti o »novem svetu« vzporedno z geografskimi odkritji in kolonializmom. Razsvetljenska zavest/koncepcija prihodnosti naj bi tako bila zmes krščanske ideje ireverzibilnega časa in hkrati kritike njene neskončne, brezmejne komponente oziroma pojma večnosti. Najnovejši čas je skratka že čas, ki nasledil, nadomesti, nadgradi novi čas oziroma pričakovanja, ki jih je ta anticipiral, ne pa tudi zadovoljil, izpolnil, pri čemer »moderno« ne nastopa v razmerju/opoziciji do katere specificirane preteklosti oziroma obdobja, ampak *tradicije nasploh*. Novost, ki naj bi bila povezana z »modernim«, torej ni nič substancialnega, ampak nastopa skorajda kot vrednota sama po sebi. <sup>295</sup> V tem smislu se evidentno srečamo s fenomenom vrednotenja časa, pogojno bi lahko rekli kar s sakralizacijo in profanizacijo časa.

---

<sup>294</sup> Osborne 1995, 10.

<sup>295</sup> Ibid., 11.

Vzporedno s tem, ko se v obdobju razsvetljenstva fraza »novi časi« začne uporabljati v smislu kvalitativne *zahteve po* novosti časa, se seveda razpre tudi – pred tem bodisi izpraznjena pomena ali pač neskončna, brezmejna – komponenta prihodnosti. Modernost je tako mogoče misliti tudi kot zavzetje določene drže bodisi do konstantnega gibanja in občutka novosti, ki ga implicira prelom s tradicijo in imperativ novosti, ali pač občutja repetitivnosti in nespremenljivosti, podaljšanega časa, dolg-časa – v prvem primeru natanko ta drža ali kar volja do »heroizacije sedanjosti« v razmerju do gibajočega nastopa kot moment/razprtje večnosti znotraj te iste sedanjosti. Moderna heroizacija sedanjosti naj bi bila tako v temelju ironična, in sicer natanko zaradi tega ne-polnega pripoznanja sedanjosti, ki v njej išče možnosti njenega »transcendiranja«, njene spremembe oziroma izbojevanja določene svobode v razmerju do nje, takoj ko smo se umestili oziroma pripoznali svojo pripadnost sedanjosti:

Drža modernosti bežečega trenutka ne obravnava kot svetega, zato da bi ga poskusila ohraniti ali ovekovečiti. Prav gotovo ne pomeni zbirati ga, kot izbiramo minljive in zanimive redkosti. To bi bilo tisto, kar bi Baudelaire imenoval gledalčeva poza. *Flâneur*, brezdelni, pohajkujoči gledalec se zadovolji s tem, da drži svoje oči odprte, da je pozoren in da gradi neko skladišče pojmov. V nasprotju do *flâneurja* Baudelaire opisuje človeka modernosti: »Tako gre, teče, išče ... Ta človek ... – ta samotnež obdarjen z živo domišljijo, neprestano na poti skozi veliko človeško puščavo, ima zagotovo bolj vzvišen cilj /.../. On išče tisto nekaj, kar mi morate dovoliti, da imenujem modernost ... Pri tem mu gre za to, da iz mode izlušči tisto, kar lahko ta vsebuje poetičnega v zgodovini.«<sup>296</sup>

V primeru drže modernosti, kakor jo opisuje Charles Baudelaire, pri čemer jo naveže na figuro *dandyja*, gre bolj kot za zaustavitev, za najdbo tistega, kar je večno znotraj permanentnega toka. V besedilu *Slikar modernega življenja* iz leta 1863 tako Baudelaire izpostavi številne njemu aktualne umetnike, a se kljub temu v največji meri osredotoči na slikarja Constantina Guysa, katerega bolj kot neminljive *stimmung* zaposlujejo karizmatične čudaške posebnosti in raritete, kjer se »zablešči svetloba, odzveni poezija, mrgoli življenje, trepeta glasba; kjerkoli lahko strast *pozira* njegovemu očesu, kjerkoli se naravni človek in vsakdanji človek kažeta v čudni lepoti, kjerkoli sonce osvetli nagle radosti *izprijene živali*«. <sup>297</sup> Guysova tvorna, preoblikovalna aktivnost je skratka še v največji meri osredotočena na nekakšno intenzifikacijo danega ali pač na iskanje intenziviziranega. V tem

---

<sup>296</sup> Foucault 1991, 151.

<sup>297</sup> Baudelaire v Foucault 1991, 151.

primeru ne gre za izničenje, uničenje niti trajno zajetje realnosti, ampak za »naporno prepletanje med resnico realnega in udejanjenjem svobode«, kjer »naravne« stvari postanejo ,več kot naravne«, ,čudovite« stvari postanejo ,več kot čudovite«.<sup>298</sup> Ni naključje, da Baudelaire Guysa primerja z otrokom, katerega radovedna pozornost še ni otopela od navade ali prestimuliranosti, temu ustrezno pa tudi lahko »vidi vse v stanju novosti«:<sup>299</sup> absorbira oblike in barve sveta, kakor da bi jih videl prvič. (Umetnostni) genij namreč ni nič drugega kot otroštvo, ki ga je mogoče po volji znova priklicati, ali otroška »animalično ekstatična« pozornost, ki pa je oplemenitena z zmožnostjo analize in samoekspresije, ki pritičeta kapacitetam odraslega.<sup>300</sup>

Za razliko od Rieglovega anonimnega popotnika, ki univerzalno človeško potrebo po harmoniji in sreči poteši predvsem, kadar se sprehaja po krajini, naj bi slikarja Guysa sicer fascinirali predvsem svetovljansko urbane »kamnite krajine« mestnih središč in prizori skupnostnega življenja. Človek modernosti se, kot že izpostavljeno, vendarle razlikuje tudi od brezdelnega, pohajkujočega *flâneurja*, ki ga uspejo fascinirati že bežni užitki tranzitornih okoliščin. Guys naj bi iskal natanko kvaliteto, ki jo Baudelaire, kot sam poudari, začasno poimenuje »modernost«: njegova naloga je osredotočena na poskus, da se prebije od spremenljivega in mode do tiste druge, večne komponente (lepote), ki jo zgolj polenjena pozornost najde le v preteklosti. Do te lepote pa se moderni umetnik dokoplje s pozornim opazovanjem, ki mu šele naknadno omogoči ekstrakcijo za neko sedanost specifične lepote, pri čemer seveda nikakor ne gre za verno upodobitev obstoječega, ampak bolj za sintezo vtisov na način nekakšne »otroške barbarskosti«, abstrahiranja v smislu zajetja bazičnih linij (»struktura, fiziognomija krajine«), ki pa uspe zajeti njegov totalni učinek. Modernost kot aktualnost torej zaznamuje nekakšen razcep (znotraj) časovnosti, kjer se intenziviranemu, heroiziranemu sedanjiku praviloma pridruži težnja po doseganju (po)mirujoče večnosti, v

---

<sup>298</sup> Ibid., 151.

<sup>299</sup> Ni naključje, da si moderna umetnost/umetnik pogosto prislužita oznako »primitivno«, pri čemer sploh ni nujno, da ta nastopa pejorativno, ampak kot oblika domnevne avtentičnosti, nepotvorjenosti, očiščenosti od zgodovine, tradicije in konvencij. Na primer, sredi 19. stoletja Ruskin tehnične moči slikarstva ne povezuje toliko z obrtniško veščino, ampak odvisnostjo »od naše zmožnosti, da si povrnemo to, kar bi lahko imenovali *nedolžnost očesa*; nekakšnega otroškega zaznavanja ploskih madežev barve torej, takšnih kot so, brez zavesti o tem, kaj pomenijo – kot bi jih videl slepec, naenkrat obdarjen z vidom.« (Ruskin v Crary 2012, 99–100) Umetnostni zgodovinar in psiholog Hans Prinzhorn na primer v začetku 20. stoletja umetnika, ki zavrača »resno umetnost«, misli v analogiji z ustvarjalnostjo bolnikov, ki trpijo za shizofrenijo, otrok in t. i. primitivnih narodov, pri čemer seveda umetnik ne trpi za mentalno boleznijo, ampak gre za odgovor na »vznemirjajočo naravo njegovega časa«. (Prinzhorn 2003, 121–124)

<sup>300</sup> Baudelaire, 1995, 8.

primeru, da je ta tok zaznan kot repetitiven, nespremenljiv, dolgočasen, pa težnja po prelomu in (po)begu – v največ primerih v prihodnost.

V tej navezavi je mogoče misliti tudi različne oblike (samo)marginalizacije umetnikov v 19. stoletju in od takrat dalje. Različne oblike esteticističnih, larpurlartističnih dogem,<sup>301</sup> konceptualizacij avtonomnega ali alternativnega statusa umetnosti od druge polovice 19. stoletja dalje je mogoče kontekstualizirati tudi z družbeno marginalizacijo umetnikov, ki jim pripade izbira zasledovanja imperativa estetske inovacije ali podrejanja okusu meščanskih potrošnikov in množičnemu »slabemu okusu« razširjenega trga umetnostnih in kulturnih dobrin. Etos larpurlartizma je torej mogoče navezati natanko na že omenjene ideje negativnosti umetnostnega dela, težnje po očiščevanju, destrukciji, hkrati pa tudi na določene obravnave realistične, naturalistične in ekspresionistične umetnosti, ki bazirajo na ideji, da naj bi umetnik v svojih umetnostnih predmetnih povnanjenjih izločil vso nesnago sveta, ki se je v procesu zbiranja vtisov zunanosti nabrala v njegovi notranjosti: »Dejstvu da realizmu resničnost predstavlja brezoblično gmoto brez vnaprej izoblikovanih pomenov, priča o popolni avtonomnosti estetskega izkustva, ki se naposled otrese vseh pojmov in vrednot ter se prepusti čistemu življenjskemu toku. Čim manj smisla ima zunanji svet, tem bolj zmaguje larpurlartizem /.../.«<sup>302</sup> Na drugi strani je mogoče v ta okvir postaviti tudi ideje o samostojnosti umetnostne tvorne dejavnosti in avtopoetičnosti umetnostnega dela, skratka ideje o umetnosti kot dejavnosti, ki si sama vzpostavlja lastne norme oziroma se upira od zunaj ji vsiljenim in konvencionalnim: »Prav ta avtonomni status umetnosti pa je v moderni meščanski družbi zagotovil umetnostni proizvodnji določeno torišče v okviru kritične razprave o družbi nasploh.«<sup>303</sup>

#### 4.1.2.1 Življenjski etos dandyja: najti večnost znotraj pospešenega časa

Onstran do sedaj naštetih specifik drže modernosti lahko vsekakor zatrdimo, da se še vedno gibljemo na območju prepletenosti umetnostnega in moralnega delovanja, hkrati pa se približujemo religioznim tehnikam življenjskega etosa, ki so se aktualizirale v okvirih

---

<sup>301</sup> Glej: Kreft 1989, 57–66.

<sup>302</sup> Perniola 2000, 23.

<sup>303</sup> Debeljak 1999, 58.

romantične etike, epistemologije in avtonomizacije estetskega, kjer se je razprla tudi konceptualizacija umetnosti imanentne političnosti, ki se primarno odvija na terenu estetskega (Stendhal). Integralni del drže modernosti namreč po Foucaultu ni le specifičen odnos do sedanjosti, ampak tudi specifičen odnos do sebe, ki pa ni usmerjen v nekakšno iskanje lastne skrite resnice, ampak v pogosto asketsko samotransformacijo, samoizdelavo, samoiznajdbo. V to, kar Baudelaire imenuje *dandyjevstvo* in postavi v bližino »kulta sebstva« v smislu kreiranja lastne osebnostne originalnosti, skorajda religiozne in despotske »doktrine elegance in originalnosti«, pri čemer posredno nakaže na povezavo lepote in »aristokratskih kvalitete«. *Dandyji*, praviloma ekonomsko privilegirani predstavniki aristokratskega in meščanskega razreda, ki pa so se odmaknili od svojemu razredu tradicionalno pripadajočega načina življenja, namreč naj ne bi imeli »nobenega drugega poklica kakor kultiviranja ideje lepote v njih samih, zadovoljevanja njihovih lastnih strasti, čutenja in mišljenja. Temu ustrezno posedujejo velik prezir tako do časa kot denarja brez katerih je mogoče, reducirano na stanje minljivih halucinacij, fantazijo težko prevesti v akcijo.«<sup>304</sup>

Komponenta večnosti torej v tem primeru vznikata natanko iz tega, da se *dandy* kot ena od paradigmatičnih figur drže modernosti ne upira toku modernega življenja in permanentno spremenljive mode, vendar slednjemu hkrati ne podlega. »Distinktivna lepota« *dandyja* je namreč sestavljena iz njegove zmožnosti, da »ostaja hladen«, da ustvari in sledi svojemu lastnemu toku (samotransformiranja) ter je pri tem skorajda indiferenten in avtonomen v razmerju do »toka zunanosti«.<sup>305</sup> *Dandy* skratka ne zanika zunanjega sveta, ni povsem alieniran od vsakdanjega povprečnega življenja, vendar njegova samotransformativna dejavnost predpostavlja vzdrževanje določene distance, razcepa do te povprečne posvetnosti (meščanskega življenja); predpostavlja zmožnost izbiranja, od katerih delov povprečnega vsakdanjega življenja se alienirati, katere pa intenzivirati. Lahko bi rekli, da je *dandy* nekdo, ki ustvari lastno modo, da je pravzaprav *trendsetter*. Pri tem je pomembno izpostaviti, da se njegova samotransformativna dejavnost ne giblje več na terenu ponovne vrnitve v neko idealno stanje človekove narave, ampak cilja na samoiznajdbo, samoproduciranje načeloma onstran določljivega ideala. Ker za Baudelaira te iste dejavnosti ni moč udejanjiti v območju družbe ali (real)politike, naj bi bila ta naloga rezervirana natanko za področje umetnosti, za teren estetske inovacije.

---

<sup>304</sup> Baudelaire 1995, 27.

<sup>305</sup> Ibid., 29.



Kot že izpostavljeno, je življenjski in delujoči teren Baudelairovega umetnika evidentno moderna metropola, ki naj bi – kot izpostavi Georg Simmel v besedilu *Metropola in mentalno življenje* iz leta 1902-1903 – bazirala na »intenzifikaciji nevrološke stimulacije, katere rezultat je zasuk in neprekinjena sprememba zunanjih in notranjih stimulansov«. <sup>306</sup> Človek je, kot še nadaljuje Simmel, namreč »diferencijska kreature«, katere um stimulirajo spremembe med trenutnimi vtisi in vtisi, ki so bili slednjim predhodni. V kolikor so te spremembe (pre)majhne ali pač vtisi potekajo v regularnih, ustaljenih tirnicah navade, bo tudi zavedanje teh manj intenzivno. Moderno metropolo naj bi tako – za razliko od ruralnega ali malomeščanskega življenjskega konteksta, ki bazira na globoko občutenih emocionalnih razmerjih – zaznamovalo natanko množstvo različnih vtisov in vizualnega podobja, ki jih ponuja, ko se gibljemo skozi nj,

obilje disparatnih vtisov /.../: kozmopolitizem jedi, literatur, časopisov, oblik, okusov, še celo pokrajin. *Tempo* pritoka *prestissimo*; vtisi se brišejo; nagonsko se branimo vzeti kaj nase, vzeti *globoko*, kaj »prebaviti«; posledica pešanja prebavne moči. Nastopi nekakšna *prilagoditev* prenakopičenju vtisov: človek se odvadi *agiranja*; *samo še reagira* na dražljaje od zunaj. <sup>307</sup>

Moderna metropola skratka onemogoča kontempletativno opazovalsko izkušnjo, je po meri depersonaliziranega tržnega gospodarstva, ki natanko preko anonimnosti zainteresiranih deležnikov na trgu izsili brezmejno prepredanje (vsakdanjega) življenja z »intelektualno kalkulirajočim ekonomskim egoizmom«. Moderni um temu ustrezno po Simmlu postaja vse bolj in bolj kalkulirajoč, po zgledu ideala naravoslovnih znanosti »transformira svet v algoritemski problem«. <sup>308</sup> Od tod naj bi izhajalo razpoloženje, občutenje oziroma odnos *blasé*: nezainteresiranost, indiferentnost, manko entuziasma zaradi prepogoste izpostavljenosti spreminjajočim se ali ponavljajočim se vtisom kot nekakšna obramba, adaptacija človekovega psihofizičnega aparata. *Blasé* kot odnos, ki naj bi bil sicer po Simmlu rezerviran predvsem za intelektualno zmogljivejša duševna življenja, ne pomeni enostavno nekakšne izgube zmožnosti zaznavanja (objektov), ampak predvsem, da postajajo pomen in lastnosti, ki eno stvar diferencirajo od druge, na podlagi tega pa tudi stvari same, zaznane kot nesubstancialne. Oseba, ki je *blasé*, posledično biva v nekakšnem površinskem in

---

<sup>306</sup> Simmel 2003, 132.

<sup>307</sup> Nietzsche, F. 1991, 50.

<sup>308</sup> Simmel, G. 2003, 133.

sivem svetu, kjer si noben od predmetov, ki ga naseljuje, ne zasluži njene preference pred drugim, in kjer se temu ustrezno eliminirajo tudi pogoji vrednotenja.<sup>309</sup>

Umetnost kot ena od oblik človekovega predmetnega povnanjanja je bila že v Heglovih predavanjih o estetiki (1818–1829) – onstran potencialov, da tudi preko nje človek »dvigne notranji in zunanji svet v njegovo duhovno zavest kot objekt, v katerem se znova samoprepозна«<sup>310</sup> – na podlagi reprezentacije neposredne pojavnosti tesno zvezovana z nekakšno rapturo v (zaznavne potenciale) vsakodnevne navade in normalnosti. Konec 19. stoletja oziroma na prelomu iz 19. v 20. stoletje ji je hkrati v vse večji meri pripisovana vloga (zmožnosti) nekakšne intenzifikacije vsakodnevnega banalnega, mlačnega življenja, ki naj bi bila že sama po sebi »obsesija modernosti«,<sup>311</sup> predvsem na podlagi utemeljitev avtonomije estetskega procesa/učinka pa tudi zmožnost kazanja/razkrivanja ideologije. Na eni strani na način intenziviranja pozornosti, kot je to mogoče zaznati pri Baudelairovem opisu Guysovega delovnega postopka, na drugi strani pa na podlagi zmožnosti »alienacije od sveta videzov«, odmika od »zmagoslavja profanega življenja, zreduciranega na svojo prozaičnost«<sup>312</sup> preko »umetniške distorzije«, ki naj bi bila stranski produkt (umetnikove) pretirano intenzivne izkušnje sveta bodisi zaradi njegove lastne senzibilnosti in samorefleksivne zmožnosti bodisi zato, ker mu njegova relacija do sveta enostavno vzbuja odpor, slabo vest ali pač resentment.<sup>313</sup> Objekt osvoboditve tako postane natanko ta banalna,

---

<sup>309</sup> *Blasé* kot odnos indiferentnosti, dezinvestiranosti je potrebno v tej navezavi vendarle še vsaj do neke minimalne mere kontekstualizirati s širšimi produkcijskimi in družbenimi spremembami modernosti, ki jih na primer Baudrillard misli na podlagi homologije družbenega reda in tvorbe pomena oziroma funkcioniranja znakov. Medtem ko naj bi staremu stabilnemu sistemu fiksnih družbenih položajev odgovarjala ravno takšna fiksirana (cirkulacija) znakov, naj bi bilo modernost mogoče zvezati »na novo zmožnost družbenih razredov in skupin, da premagajo ‚ekskluzivnost znakov‘ in sprožijo ‚proliferacijo znakov na zahtevo‘. Imitacije, kopije, ponaredki in tudi tehnike za njihovo izdelavo /.../ – vse to so izzivi aristokratskemu monopolu in nadzoru nad znaki. Vprašanje mimesis tu ni vprašanje estetike, temveč družbene moči, moči, ki temelji na zmožnosti proizvodnje ekvivalentov.« (Baudrillard v Crary 2012, 12–13) Nekoliko na hitro bi torej lahko rekli, da je odnos indiferentnosti ravno toliko po meri »dezindividualiziranih« serijsko proizvedenih objektov in specifik repetitivnega industrijskega dela kot po meri arbitrnosti znaka in specifik ekonomije, ki bazira na občem ekvivalentu in abstraktni kategoriji dela. Umetnost je skratka v tej navezavi bolj kot sredstvo urjenja v dovednosti mogoče misliti kot sredstvo discipliniranja, urjenja, upravljanja pozornosti (receptija umetniškega dela, umetnost kot distrakcija ali zabava), saj naj bi modernost med drugim močno zaznamovala natanko »permanentna kriza pozornosti, v kateri spreminjajoče se konfiguracije kapitalizma neprestano potiskajo pozornost in distrakcijo do novih meja, od koder, vzporedno z neskončno sekvenco novih produktov, virov stimulacije in svežnjeve informacij, prihaja odgovor v obliki novih metod upravljanja in reguliranja percepcije.« (Crary v Osborne 2013, 177)

<sup>310</sup> Hegel 1975, 31.

<sup>311</sup> Glej: Tristan 2017.

<sup>312</sup> Bruckner 2000, 20.

<sup>313</sup> Prinzhorn 2003, 121–124. Na tem mestu je mogoče locirati tudi zametke dveh ključnih, primarno gledališko-reformatorskih pristopov – Artaudovo gledališče krutosti in Brechtovo epsko gledališče oziroma pristop potujitve –, ki naj bi se jih »angažirani«, politizirani umetniki posredno ali neposredno posluževali v 20. stoletju. O tem glej: Rancière 2010, 7–18.

mlačna, prozaična, navadna vsakodnevnost oziroma prevladujoča ideologija, ki – poleg *dandyjevega* pehanja za večnostjo na terenu pospešenega časa moderne metropole 19. stoletja – odpre le še možnost bega v prihodnost in pehanje za izjemnim.

#### 4.1.2.2 Življenjski etos boeme: biti tuj in prehitovati svoj čas

Na podlagi *dandyjeve* težnje po osvobajanju od banalnega vsakdanjega življenja oziroma iskanja vznesenosti, intenzivnosti ter poskusa transformacije »večnega sedanjika« v zablisk »večnosti v sedanjosti« je evidentno, da njegovo držo težko mislimo v okvirih težnje po »biti (povsem) prisoten v sedanjiku«. Namesto tega gre bolj za težnjo po »biti aktualen«, tj. v določeni distanci do svojega časa, hkrati pa v nekem smislu »časovno razpršen«. Evidentno je, da *dandyja* in boeme na tem mestu ne diferenciramo toliko po ključu politične ali razredne pripadnosti, saj ne gre za homogeni poziciji/gibanji, niti nas ne zaposluje natančnejša (umetnostno)zgodovinska periodizacija in kategorizacija, ampak predvsem pozicioniranje neke podobe umetnostnega življenja v kontekstu produkcije časovnosti (preko umetnosti). Kot smo že izpostavili, je eden od pogojev možnosti upora/kritike (na primer v navezavi na tradicionalne ali povprečne oblike življenja) – poleg neke mere (ekonomske) privilegiranosti – vsaj minimalna integracija v prevladujoči model vladanja. Iz tega razloga je mogoče v primeru upornosti na podlagi radikalne izključenosti govoriti tudi o deloma specifični moralni ekonomiji, na podlagi česar se razpre vprašanje, kakšno časovno umeščanje je na strani tistih »neznanih, pozabljenih in prekletih« (Teige).

Navkljub pomembnim diferenciacijam znotraj fenomena boeme<sup>314</sup> je mogoče v prvi fazi povleči določeno zelo splošno vzporednico med škandalozno zahtevo ideje larpurlartistične boeme in škandalozno zahtevo (Heglove) drhali, ki nima nikakršnega družbenega mesta, ni vključena v sistem dominacije, ničesar ne prispeva k družbi, pa vendar zase zahteva preživetje. Seveda obstaja ključna razlika, da vsaj del boeme načeloma izbere svoje družbeno ne-mesto,<sup>315</sup> da izbere »ne« umetniškemu utilitarizmu, izbere prezir tako do liberalnega (malo)meščanskega življenjskega etosa kot tudi – z redkimi izjemami, vezanimi predvsem na obdobje med leti 1848 in 1871, ko začasno izstopi iz svojega »slonokoščene stolpa« –

---

<sup>314</sup> Glej: Ivanišević 1984, 2–41.

<sup>315</sup> Glej: Hauser 1969, 484–485.

do pozicije biti v službi (proletarske) revolucije. Lahko bi torej rekli, da na podlagi osrednjega objekta kritike/upora del boeme skratka vsaj načeloma poseže nekoliko globlje v temelj dolžnosti, ki jih nalaga (meščanska) družba: zagotavljati si lastno pozicijo v družbi s (produktivnim) delom.<sup>316</sup>

Četudi boeme, kot rečeno, ni ustrezno misliti kot enotno, homogeno gibanje, svoje sovraštvo nekako v obdobju, ko »vodstvo gibanja polagoma preide v roke plebejcev«, ki v Franciji sovpade tudi s pomikanjem obdobja restavracije v vedno bolj reakcionarno smer in z zamenjavo razlaščene aristokracije kot ključnih podpornikov režima za bogato meščanstvo, preusmeri predvsem v »denarja lačni, ozkosrčni, hinavski *bourgeois*«, nasproti kateremu je postavljen »ubogi, pošteni, odkritosrčni, vsaki ponižujoči sponi in konvencionalni laži upirajoči se umetnik, pravi ideal človeka.«<sup>317</sup> Gre torej natanko za težnjo po alienaciji od praktično, ekonomsko in politično polno integriranega življenja, kar rezultira tudi v vzpostavitev težko razločljivega razkola med ne-navadnim umetnikom in njegovim (meščanskim) potrošnikom, ki ga »nesramna, otročja, nespodobna« boema poskuša le še potencirati, pa naj se pri tem poslužuje težnje, da ga z žaljenjem njegovih estetskih norm spravi v zadrego in do zgražanja ali da pač z nenavadno modo vizualizira svoje razločevanje od povprečnega pripadnika meščanske družbe.

V primeru boeme se hkrati znova očitno srečamo s povečevanjem otroštva in mladosti, ki ne predstavlja le nekakšnega očiščenja od spon tradicije in konvencionalnega, ampak naj bi bila »bolj ustvarjalna kakor starost in že sama po sebi močnejša kot le-ta«.<sup>318</sup> Na splošno se natanko od romantike naprej širše uveljavi percepcija, da so mladi nekakšni naravni nosilci napredka, ravno tako pa se na primer – predvsem zaradi povezav z meščanstvom, ki smo jih srečali še konec 18. stoletja – v tem obdobju vzpostavi tudi bolj določno distanciranje upodabljaljivih umetnikov in umetnosti od literature. Če smo že omenili strategijo alienacije od prevladujoče podobe vsakdanjega življenja meščanstva, je boemo od druge polovice 19. stoletja dalje vendarle potrebno (tudi na podlagi njenega ekonomsko-strukturnega umeščanja) diferencirati od življenjskega etosa *dandyja*. V okviru boeme smo namreč priča vedno bolj radikalnemu, negativnemu zanikanju uveljavljenih estetskih idealov in

---

<sup>316</sup> »Kajti teorija utilitarizma, estetika utilitarizma, še posebej pa v ‚politično programskih‘ verzijah, ki so najpogosteje tudi na politični levici devetnajstega stoletja že dovolj vulgarne, je prav gotovo prej izraz ‚buržoazne omejenosti‘ politične levice, ki ni sposobna dojeti revolucionarnega potenciala umetnosti same po sebi in po njenem družbenem položaju, kot pa teorija larpurlartizma, ki je izraz ekstremne estetske levice.« (Kreft 1989, 48)

<sup>317</sup> Hauser 1969, 225.

<sup>318</sup> Ibid., 226.

življenjskih oblik, ki se do neke mere uveljavi že z romantiko, in sicer vedno bolj suvereno proti surovosti, vulgarnosti, grozljivemu, demonskemu,<sup>319</sup> ne-logičnemu in kiču, kar vključuje tudi strategije »heretične rabe« tradicionalnih umetnostnih medijev. Sakralizacijo, mitologizacijo, zatekanje v imaginarno kot splošno uveljavljena sredstva romantičnega »odmika od grobe resničnosti« je skratka potrebno kontekstualizirati s prevlado meščanske racionalizacije in instrumentalizacije življenja. Vendar se zdi, da v primeru boeme od druge polovice 19. stoletja dalje tolikšnega prezira ni deležen goli vidik ponavljajočega se, navade znotraj vsakdanjega življenja, ampak predvsem »ozkosrčnost« meščanske posvetne askeze in meščanske zategnjene spodobnosti. Poleg tega pa se za razliko od *dandyjevskega* »aristokratskega« prezira banalnosti, prozaičnosti vsakodnevnosti srečamo skorajda z resentmentiranim pasivnim predajanjem življenju, ki neprestano uhaja, se izgublja: »[N]jihova vera pomeni iracionalno, nagonsko potrjevanje življenja, njihova morala je v tem, da se sprijaznijo z resničnostjo. /.../ Imajo nepremagljiv občutek, da jim življenje in sedanost, sodobni in okoliški svet, izkušnje in spomini nenehoma, vsak dan in vsako uro uhajajo in se jim za zmeraj izgubljajo. Umetnost jim pomeni iskanje ‚izgubljenega časa‘ /.../.«<sup>320</sup>

Poznoboemski umetnik v razmerju do vsakodnevnega življenja torej splošno rečeno po eni strani vzpostavi odnos resigniranega sprijaznjenja, ki naj bi imelo nekaj opraviti tudi z dejstvom, da – vedno bolj, ko se odvrča in celo namerno provocira povprečni meščanski okus – v vedno večji meri izgublja svoje (meščansko) občinstvo. Naturalizem kot smer, ki se začinja »kot gibanje umetniškega proletariata«,<sup>321</sup> tako le še zaostri surovo upodabljanje (praviloma kmečke, ruralne, tudi delavske) vsakdanjosti, se torej le še bolj radikalno odmakne od potreb in okusa svojih potencialnih potrošnikov, temu ustrezno pa se tudi njegova družbena ne-umeščenost le še zaostuje. V tem kontekstu se vzpostavi tudi teren njegovega deloma specifičnega časovnega pozicioniranja oziroma razcepa do lastnega časa: »Umetniki so se tako močno odtujili sodobnosti in se odrekli vsakršni skupnosti z

---

<sup>319</sup> Natanko v kontekstu romantike se sicer že, če se navežemo na pojem avtonomne in absolutne moralne ekonomije, vzpostavi tudi legitimacija demonske amoralnosti tragičnih junakov. Hauser na primer v navezavi na literaturo izpostavi Byronovega »demonškega junaka«, ki je že vnaprej pogubljen in pogublja vse, s katerimi pride v stik: »Byron sam sicer ni ravno odkril ‚demonškega junaka‘ /.../, vsekakor pa je naredil iz njega vzor ‚zanimivega‘ človeka. Podelil mu je dražljive in spogledljive poteze, ki jih je imel sam, spremenil ga je v amoralnega in ciničnega človeka, ki je tako mikaven ne kljub svojemu cinizmu, marveč prav zaradi njega./.../ Razlika med odporom francoske boheme proti meščanstvu in Byronovim odnosom je bila v tem, da je plebejska antikonvencionalnost Gautiera in njegovih prijateljev pomenila napad od spodaj, Byronova amoralnost pa napad od zgoraj.« (Ibid., 247–248)

<sup>320</sup> Ibid., 253–254.

<sup>321</sup> Ibid., 337.

občinstvom, da ne le sprejemajo neuspešnost kot nekaj povsem razumljivega, temveč celo menijo, da je uspeh znamenje umetniške manjvrednosti ter vidijo v nerazumevanju sodobnikov prav pogoj nesmrtnosti.«<sup>322</sup> Natanko tukaj se torej vzpostavi koncepcija, da sta neuspeh in izključenost znak, da umetnost pripada aktualnosti, ki ni povsem »od tega časa«, ni svetlikanje večnosti v sedanjosti, ampak bolj svetlikanje tega, kar še ima priti. Izključenost torej tukaj služi kot dokaz, da boema in njena umetnost »nista od tega časa«, nista potencirani antagonizem med umetnikom in obstoječo povprečno publiko, pri čemer občutje zgolj še pogojno izbrane izolacije nenehno spremlja tudi trpeča želja po neki obliki družbene integracije.

Na tej podlagi je mogoče misliti tudi osnovne poteze moderne estetike, tj. čutne pojavnosti umetnostnega dela: t. i. avantgardistična estetika umetnostnega dela naj bi postala polno operativna šele sredi 19. stoletja, pri čemer naj bi jo zaznamoval prehod k vzpostavljanju relacij do gledalca, ki so drugačne od uveljavljenih. Bazirala naj bi namreč na ideji, da avtentično umetnostno delo predpostavlja določeno neodvisnost tako od umetnika kot gledalca, v splošnem smislu: skupnega čuta. Pri tem naj bi delo z gledalcem komuniciralo natanko preko te neodvisnosti in inkomenzurabilnosti, še najpogosteje na način šoka, disrupcije, napada, tujosti, skratka na način različnih oblik estetske alienacije oziroma raptur v skupni čut:

Avantgardno umetniško delo v tem scenariju služi razkritju nemožnosti, da bi bil konvencionalni jezik zmožen zaobjeti neskončno kompleksnost sveta ter naivne, po možnosti reakcionarne omejitve »sladkega« konsenza o svetu. Konsenz ali deljeno razumevanje je v tem primeru povezovano s nečim vablјivim, vendar nebistvenim, celo nezdravim, medtem ko raptura v konsenz privzema neposredno terapevtsko vrednost.<sup>323</sup>

Šlo naj bi za premik od predhodno vzpostavljene »dialoške estetike« umetnostnega dela, kakor smo jo v prejšnjem poglavju umestili v konec 18. stoletja, Grant Kester pa njeno vzpostavitev kronološko uokviri s kontekstom 17. in 18. stoletja, kjer naj bi bilo mogoče beležiti vzporednico med filozofskimi koncepcijami estetske izkušnje kot oblike komunikacije (Kant, Wolff, Hume) in vlogo, ki jo je igrala umetnost takratnega obdobja. Kester pri tem kot paradigmatični primer izpostavi rokokojsko slikarstvo, ki je služilo dekorativni podlagi salonskega družabnega življenja ter naj bi prikazovalo in v sami zasnovi

---

<sup>322</sup> Ibid., 343–344.

<sup>323</sup> Kester 2004, 19 (prevod: K. K.).

slikovnega polja spodbujalo aristokratsko umetnost kultiviranega egalitarnega razpravljanja kot nekakšno anticipacijo (ideala) meščanske javne sfere:

Slikarji in krajinski arhitekti so si delili simbolni vokabular svojih patronov. Objekti in okolja, ki so jih ustvarili, so delovala kot pomagala centralnih življenjskih izmenjav (evidentno elitistični) skupnosti gledalcev. Medtem ko so predhodne umetnosti služile ceremonialnim in performativnim dimenzijam, ki naj bi spodbujale čaščenje in obljubo (dvorna in liturgična umetnost), so ta dela formirala performans na način bolj odprte pedagoške interakcije.<sup>324</sup>

Prehod proti t. i. avantgardistični estetiki naj bi pri tem v temelju zaznamovala natanko sprememba v pozicioniranju umetnikov v razmerju do njihovih (v 19. stoletju v vedno večji meri meščanskih) potrošnikov, hkrati pa spremenjena vloga umetnosti v prav tako spremenjenih družbenih okoliščinah (umetnost, ki pretežno nastopa na prostem trgu in za anonimnega naročnika). Medtem ko je rokokojski umetnik v estetski zasnovi umetnostnega dela še bil v simbiotičnem razmerju do svojega (aristokratskega) gledalca in podpornika, naj bi pomik proti avantgardistični estetiki zaznamovalo rojstvo moderne kritične drže, refleksija vsesplošnega imperativa utilitarizacije in instrumentalizacije, ki grozi tudi umetnosti, hkrati pa vpeljava umetnikove identifikacije z revolucionarnim delavskim razredom (ki predstavlja podlago za mišljenje umetnosti in umetnikov na podlagi aplikacije distinkcij iz (real)poličnega vokabularja<sup>325</sup>). Na tej podlagi naj bi se vzpostavil tudi teren za »estetsko didaktiko« na način »estetske alienacije« (dober primer je Brechtov potujitveni učinek), ki ga je mogoče misliti v že izpostavljeni povezavi s koncepcijami o umetnosti kot negativnim pozicioniranjem do sveta/obstoječega, umetnosti, ki razkriva videz realnosti/ideologije, ki je tesno zvezan s širšim negativnim pozicioniranjem do uveljavljenega okusa (*dandy*, boema). Hkrati pa ga je seveda potrebno misliti tudi na terenu umetniške ustvarjalnosti kot singularne invencije, »nominalizma« moderne umetnosti oziroma splošne singularizacije umetnostnih del po padcu reprezentacijskih (žanrskih, medijskih itn.) norm. Padec reprezentacijskih norm in imperativ singularne invencije namreč predpostavljata vzpostavitev drugačnih oblik mediiranja umetnostnega dela v tesni navezavi s problematiko kolektivnega zajetja individualnosti: mediacijsko okolje »singulariziranega« umetnostnega dela kot predpogoj njegove družbene aktualizacije se v primeru moderne umetnosti najpogosteje manifestira na način umetniških -izmov (kolektivna umetnostna

---

<sup>324</sup> Ibid., 26 (prevod: K. K.).

<sup>325</sup> O tem glej: Kreft 1989, 33–96.

gibanja), totalitete avtorskega opusa, v drugi polovici 20. stoletja pa predvsem tudi umetnostnih serij.<sup>326</sup>

#### 4.2 Sodobna umetnost: primer paralelnega narativa

V procesu pomikanja proti temu, kar je od okvirno druge polovice 90. let 20. stoletja dalje postalo splošno znano kot »sodobna umetnost«, je v prvi fazi mogoče izpostaviti odmik od izseka na modernistično samostojno umetnostno delo-objekt nanašajočih se idej glede načinov generiranja pomena, vzpostavljanja relacij do gledalca in interpretativnih pristopov. Formativno obdobje sodobne umetnosti pri tem vzpostavi specifično, predvsem pa reducirano podobo svojega (modernističnega) drugega: kritiko na primer osredotoči na idejo v umetnostnem delu uskladiščenega pomena in njej pripadajoči spekter hermenevtičnih interpretativnih pristopov, ki temeljijo na bolj ali manj jasni razločitvi med umetnostnim objektom in subjektom, hkrati pa naštetih možnosti mediiranja »singulariziranega« umetnostnega dela (-izmi, umetnostne skupine, avtorski opus itn.). Pri tem ključno teoretsko referenčno točko dekonstrukcij samostojnosti umetnostnega dela in njej pripadajočih načinov generiranja pomena predstavlja širok nabor prispevkov, iz katerih se je od 80. let dalje med drugim formirala heterogena disciplina kulturnih študij in kulturnoštudijskih teorij recepcije.

Splošno rečeno, kulturnoštudijske teorije recepcije zaznamuje fokus na analizi načinov družbene mediacije kulturnih tekstov, hkrati pa pogojev in učinkov te družbene mediacije. Kulturni tekst, vključno z umetnostnim, je tukaj v veliki meri razumljen kot sporočilo, torej komunikacijsko sredstvo. Pri tem se preko reference v kritiki politične ekonomije oziroma marksizmu diferencirajo različne stopnje komunikacije (produkcija, cirkulacija, distribucija in potrošnja, reprodukcija), preko tega pa se razpre tudi fokus na pogojih te komunikacije, na primer odvisnost sporočil od institucionalnih odnosov moči, mišljenje komunikacijske

---

<sup>326</sup> »V Adornovi *Estetski teoriji* se ‚nominalizem‘ primarno ne nanaša na splošno filozofsko pozicijo o statusu univerzalij. Namesto tega je rabljen kot podaljšek denotacije družbeno-zgodovinske zahteve o izginjajočem pomenu ‚objektivnega‘ (tj. družbeno aktualiziranega) za umetniške estetske norme in večanje pomena individualnosti umetniških del. /.../ Individualna dela so prisiljena vzpostaviti relacije do univerzalnosti – vključno z univerzalnostjo ‚umetnosti‘ same v obliki generične singularnosti – na nove načine.« (Osborne 2013, 83–84) O tem sicer glej predvsem poglavje »*Mediations after mediums: nominalism and genre, isms and series*« v: Ibid., 83–87.



izmenjave kot sredstva reprodukcije dominacije oziroma obstoječih relacij moči (t. i. prednostno branje), načinov (ne)ujemanja med različnimi kodi, na primer med kodi vira in kodi prejemnika itn.<sup>327</sup> Kulturnoštudijske analize kulturnih fenomenov kot komunikacijskih sredstev od konca 80. let dalje skratka že zaznamuje kritika zgodnejših »aplikacij« semiotike in strukturalne lingvistike na družbene in kulturne fenomene, temu ustrezno pa tudi pomik od tekstualnega k pragmatičnemu modelu mišljenja le-teh. Kulturnoštudijske raziskave kot enakovreden predmet analize poleg samega kulturnega teksta torej postavijo tudi produkcijski proces in kontekst analiziranega teksta/sporočila, predvsem pa bralni/repcijski proces oziroma estetsko izkušnjo bralcev, pri čemer je izpostavljena tudi aktivna participacija bralcev, ki je hkrati družbeno, ekonomsko, zgodovinsko, kulturno itn. (pred)determinirana. Načrtovanje samostojnosti, trdnosti in jasne zamejenosti kulturnega teksta/sporočila – najprej na ravni njegove produkcije (profesionalni kodi, medijske omejitve, družbenoekonomska, ideološka vpetost itn.), nato na ravni njegove recepcije/potrošnje – je v tej navezavi mogoče misliti tudi v luči analize tehnološke reproduktibilnosti in t. i. deavratizacije kulturnih tekstov/izjav. Pri tem je poststrukturalistične ideje o smrti avtorja na račun bralca, ideje odprtega dela itn. mogoče, vsaj retroaktivno, misliti tudi v navezavi na možnost izenačevanja sporočevalca in prejemnika v okviru digitalno-tehnološkega komunikacijskega in reproduktibilnega konteksta.

Pomik proti pragmatičnemu modelu mišljenja družbenih in kulturnih fenomenov, preko tega pa tudi osredotočanje na institucionalne odnose moči ter produkcijski in repcijski kontekst na račun samostojnosti umetnostnega dela kot generatorja pomena, je mogoče bolj neposredno beležiti tudi znotraj izseka samih umetnostnih praks in njihovih refleksij od okvirno 60. let 20. stoletja dalje.<sup>328</sup> Pragmatični model mišljenja umetnostnih fenomenov, ki je tesno povezan tudi z omenjenim fokusom na produkciji in recepciji znotraj določenim umetnostnim praksam (takrat) sočasnih novih teoretskih pristopov (strukturalizem in poststrukturalizem, psihoanaliza, feministične in postkolonialistične študije, novejši fenomenološki pristopi itn.), pri tem postopoma nadgradi vzpostavljeni

---

<sup>327</sup> V navezavi na zgodovino kulturnih študij je najpogosteje izpostavljeno predvsem besedilo »*Encoding and decoding in the television discourse*« Stuarta Halla iz leta 1973. Glej: Hall 1993, 90–104.

<sup>328</sup> Amelia Jones, ki v knjigi *Body art: uprizarjanje subjekta* iz leta 1998 utemeljuje performativni obrat znotraj umetnosti od druge polovice 20. stoletja dalje, na primer analizira proces izpostavljanja performativne razsežnosti umetnosti znotraj severnoameriškega umetnostnega prostora na primeru akcijskega slikarstva od 50. let 20. stoletja dalje. Ob pisanju številnih teoretikov umetnosti in umetnostnih zgodovinarjev naj bi se tako postopoma uveljavila filozofska artikulacija proizvajanja umetnosti kot procesa in performansa, oprta predvsem na teoretično dediščino poststrukturalizma. (Jones 2002, 79)

umetnostnozgodovinski tekstualni register mišljenja umetnostnih del. Kot smo videli v prvem poglavju, umetnostnozgodovinska metodologija namreč že v obdobju znanstvene formalizacije discipline konec 19. stoletja bazira na analogiji umetnosti in jezika. Tekstualni register mišljenja umetnostnih fenomenov od okvirno sredine 20. stoletja znotraj umetnostnozgodovinske vednosti tako v veliki meri bazira na aplikaciji strukturalne lingvistike in semiotike na neliterarna umetnostna dela preko treh ključnih pojmov stila, simbola in strukture. Razumevanja posameznega umetnostnega »jezikovnega sklopa« se hkrati praviloma misli v okviru kronološko predhodno vzpostavljene metanaracije univerzalne umetnostne zgodovine, ki v veliki meri črpa iz naracije razvoja modernistične abstraktne umetnosti iz konca prve polovice 20. stoletja, katero sta preko Kantove utemeljitve samostojnega mišljenja oziroma kritične filozofije prispevala predvsem umetnostni zgodovinar in prvi direktor newyorškega muzeja moderne umetnosti Alfred H. Barr ter ameriški umetnostni kritik Clement Greenberg.<sup>329</sup>

Natanko v navezavi na premene znotraj umetnostnozgodovinske vednosti od konca 19. stoletja na eni in v prvi polovici 20. stoletja na drugi strani pride v ospredje tudi širši politično-ekonomski, predvsem pa geopolitični kontekst umetnostnozgodovinske vednosti: medtem ko je bil kontekst vzpostavljanja discipline v drugi polovici 19. stoletja vezan predvsem na političnoekonomski proces vzpostavljanja nacionalnih držav in kulturne dediščine ter načeloma nacionalno zamejeni industrijski kapitalizem (t. i. nacionalna modernost), se modernistični modeli zgodovinjenja, modernizem in modernistična kritika formirajo v obdobju vzpostavljanja internacionaliziranega svetovnega tržnega sistema in boja za politično hegemonijo med nacionalnim socializmom, fašizmom, komunizmom in liberalnim kapitalizmom (t. i. internacionalni modernizem).<sup>330</sup> Vzpostavitev uveljavljene umetnostnozgodovinske naracije univerzalne zgodovine umetnosti sredi 20. stoletja hkrati zaznamuje proces selitve »umetnostnega centra« iz Pariza v New York, ravno tako pa kontekst vzpostavitve prvega muzeja *moderne* umetnosti v 30. letih 20. stoletja – newyorške MoME, ki ponudi nadnacionalno, univerzalno slogovno zgodovino umetnosti, kronološko kasneje tudi v dialogu z umetnostnozgodovinsko kontekstualizacijo ameriškega abstraktnega slikarstva, zaznamovano s povojnim hladnovojnim političnim kontekstom.<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> Glej: Meyer 2013; Greenberg 1988, 14–21.

<sup>330</sup> Glej primerjavo med političnim kontekstom in organizacijsko strukturo Beneškega bienala (nacionalni paviljoni in internacionalna razstava) in kasselske Dokumente kot reprezentanta razstavne postavitve internacionalnega modernizma v: Šuvaković 2002.

<sup>331</sup> Ameriški abstraktni ekspresionizem v obdobju hladne vojne predvsem preko pisanja kritikov novega ameriškega formalizma namreč postane umetnostni kontrapunkt sovjetskemu socialističnemu realizmu: v

Kot predlaga Hans Belting, naj bi bilo zgodnje oblike modernistične univerzalnosti tudi na primer v okviru umetnostnih avantgard najbolj ustrezno razumeti v smislu »formule za abstraktno jasnost, v okviru katere so vsi objekti in občutja raztopljeni v čiste ‚forme‘.«<sup>332</sup> Torej misliti v okviru izpostavljene težnje po depersonalizaciji, depsihologizaciji, razosebljenju, razposebnjenju ter v nekem smislu postaviti v bližino generičnosti množičnih produktov, katero implicira visoko razviti industrijski oziroma t. i. fordistični kapitalistični produkcijski način, ki bo sicer doživel bolj neposredne umetnostne artikulacije šele sredi 20. stoletja (na primer v kontekstu popartistične serialnosti in ponavljanja). Modernistična univerzalnost skratka, kot rečeno, dobi bolj neposredne (geo)politične prizvoke šele kronološko nekoliko kasneje: Belting na primer kot primer poznomodernističnega univerzalizma v evropskem kontekstu izpostavi *Documento* od leta 1955 dalje,<sup>333</sup> hkrati pa v ločenem poglavju knjige *Umetnostna zgodovina po modernizmu (Art History after Modernism)* obravnava relacijo vzpostavljanja zahodnega umetnostnega kanona v okviru ZDA in hladnovojne politične situacije.<sup>334</sup>

Pomik proti pragmatičnemu modelu mišljenja umetnostnih fenomenov naj bi se skratka, splošno sprejeto, uveljavil vzporedno z refleksijo novih umetnostnih pristopov od 60. let 20. stoletja dalje (performans, body art, happening, land art, lokacijsko specifična umetnost itn.), ki so, kot rečeno, v veliki meri črpali iz teorije recepcije, ki izhaja iz (post)strukturalistične in semiotične tradicije literarne in kritične teorije. Umetnostno delo na terenu tekstualnega in pragmatičnega modela mišljenja družbenih in kulturnih fenomenov tako v vedno večji meri začne nastopati kot odprto delo (*opera aperta*), ki komunicira pomen.<sup>335</sup> Odprto delo se, do neke mere podobno kot Schleglov fragment, komunikativno širi oziroma palimpsestično plasti skozi potencialno neskončne bralne procese, pri čemer avtor ni več pojmovan kot ekskluzivni vir pomena, ampak bolj nekakšen prvi gibalec. Umetnostno delo torej ni več pojmovano kot jasno določljiva in zamejena entiteta, a je vendar hkrati radikalno določeno z institucionalnim ustrojem umetnostnega »senziruma izjeme« (Rancièrè), ki ga

---

produkciji naj bi bilo mogoče rekonstruirati vrednote individualne svobode, kar naj bi bila ustrezna umetnostna podoba zmagovitega liberalizma. O tem glej: Guilbaut 1983.

<sup>332</sup> Belting 2003, 34.

<sup>333</sup> Glej: Ibid., 37–43.

<sup>334</sup> Ibid., 44–53. O tem glej tudi: Guilbaut 1983.

<sup>335</sup> Umberto Eco v svoji knjigi *Opera aperta (Odprto delo)* iz leta 1962 »poetiko odprtega dela« sicer locira že pri nekaterih ključnih modernističnih literatih konec 19. stoletja, predvsem pa pri Mallarméju, ki slednjo tudi programsko izjavlja. Sicer je fokus na bralnem/recepcijskem procesu na račun proizvodnega bolj neposredno izpostavljen predvsem pri (post)strukturalistih prispevkih, kot sta besedilo »*Smrt Avtorja*« (1968) Rolanda Barthesa in besedilo »*Kaj je avtor?*« (1969) Michela Foucaulta, ravno tako pa tudi v informacijski teoriji, iz katere vse od naštetih do neke mere črpajo. O tem glej: Tratnik 2016, 11–37.

vzpostavlja kot objekt pogleda/pozornosti, estetske izkušnje ter sploh objekt specifičnega tipa in statusa, ki temelji na vzpostavljanju reza od vsakodnevne zunanosti. Natanko na tej podlagi se vzpostavijo tudi možnosti za »tekstualizacijo« tega institucionalnega ustroja umetnosti, pri čemer bi bilo mogoče govoriti o preusmeritvi fokusa od umetnostnega teksta (tj. umetnostnih del) k umetnostnem kontekstu kot tekstu, posredno torej tudi tekstualizaciji umetnostne institucije, procesov in načinov vzpostavljanja umetnostnega kanona, umetnostnozgodovinskih narativov, širšega družbenega in geopolitičnega konteksta, v katerega je vpeta proizvodnja, kanonizacija, refleksija umetnosti itn.

Nizan Shaked na podlagi konkretnih umetnostnih primerov iz severnoameriškega prostora, na primer pomika proti pogojem produkcije in recepcije umetnosti znotraj samih umetnostnih praks in njihovih teoretskih refleksij od 60. let 20. stoletja dalje, zariše transformacije konceptualne umetnosti 60. let v *konceptualizem* 70. let 20. stoletja (kot enega od formativnih kontekstov umetnosti od 90. let dalje). Heterogeni konceptualizem 70. let naj bi namreč privzel metodologijo analitičnih raziskav ontologije in definicije umetnostnega dela ter abstraktnih tematik, kakor so te še nastopale v okviru konceptualne umetnosti (raziskave jezika, krize abstraktnega subjekta, analize percepcije na podlagi relacije subjekta in podobe ali prostora ipd.), vendar naj bi ta vprašanja in metodologijo apliciral na raznolika družbena in politična vprašanja (metodologija sintetične propozicije),<sup>336</sup> vključno z vprašanjem reprezentacije političnega subjekta. Na tak način naj bi konceptualizem tudi zakoračil na teren identitetnih politik, ki v severnoameriškem prostoru sovpade s tranzicijo od javnega financiranja družbenih gibanj za pravice manjšin (boj za civilne pravice) k privatnemu financiranju (kulturni nacionalizem in identitetne politike) konec 70. in v 80. letih 20. stoletja, kjer naj bi bila družbena gibanja tudi prisiljena v vse večji meri demonstrirati jasno definirano manjšinsko, tj. »partikularistično« perspektivo.<sup>337</sup> Kot poudari Shaked, so skozi

70. leta /.../ konceptualisti razširili dialog z modernističnimi avantgardami, da bi se spoprijeli s problematikami, ki so jih izpostavila gibanja za civilne pravice ali protesti proti vietnamski vojni, in sicer kot odgovor na izzive, ki so jih marginalizirane družbene skupine postavile diskriminatornim muzejem, galerijskemu sistemu in njihovim kriterijem. Umetniki

---

<sup>336</sup> Shaked 2017, 1–2.

<sup>337</sup> Ibid., 40.

so se pomaknili od dialoga s formalizmom na politična vprašanja, od analitične umetnosti zaposlene z abstrakcijami k sintetičnim soočanjem z zunanostjo umetniškega sveta.<sup>338</sup>

Tekstualizacijo prezentacijskih in oblastnih mehanizmov umetnostnih institucij in procesov kanonizacije umetnosti je v tej navezavi seveda mogoče misliti v luči širše kritike uveljavljenih načinov reguliranja izjavljanja in delovanja oziroma uveljavljenih načinov reprodukcije avtoritete, družbenih in kulturnih norm (disciplinska in normalizacijska oblast), predvsem pa njihovih hierarhičnih in izključevalnih elementov s strani raznolikih družbenih gibanj 60. in 70. let. Kritika uveljavljenih načinov reprodukcije (strokovne) avtoritete izjavljalnega mesta v tem primeru poteka na način njene kontekstualizacije z mehanizmi reprodukcije (neenako razporejene) ekonomske in politične moči ter normalizacijskih tehnik, pri čemer proces dekonstrukcije te avtoritete izjavljalnega mesta kronološko nekoliko kasneje postopoma načnja tudi tehnokapitalistična digitalna reprodukcija. Digitalna reproduktibilnost za razliko od množične, katere konsekvence je opisal Walter Benjamin v znanem besedilu iz leta 1935,<sup>339</sup> namreč še v večji meri deavratizira kulturne tekste ter načne vez izjave z izjavljalnim mestom in kontekstom, kar je povezano tudi z že omenjenim brisanjem meja med sporočevalcem-avtorjem in prejemnikom-bralcem/gledalcem, ki bo v ospredju predvsem v okviru teoretizacij postmodernizma od konca 70. in v 80. letih, v 90. letih pa tudi v navezavi na razprave o interaktivnosti v okviru novomedijske umetnosti.

Izpostavljanje fikcijske, subjektivne, oblastne itn. narave diskurzov, ki so pred tem uživali status operiranja z dejstveno resnico (na primer zgodovinopisje), preko raznolikih tehnik discipliniranja vednosti in (samo)omejevanja na faktografijo pa tudi status objektivnosti na eni strani rezultira v brisanje trdnih razlik med faktičnim in fikcijskim, na primer med strokovnim, znanstvenim, teoretskim diskurzom in diskurzom, ki je na strani fikcije (tj. umetnostnim diskurzom), na drugi strani pa tudi v multiplikacijo zgodovine in manjšanje avtoritete zgodovinarja. Slednje je mogoče misliti tudi kot pogoj za nekatere premene v relaciji umetnost–zgodovina v zadnjih dobrih treh desetletjih, tako na ravni samih umetnostnih in muzeoloških praks kot na širšem področju družboslovnih in humanističnih znanosti, ki si jih jemljejo za svoj predmet. Medtem ko je od obdobja znanstvene formalizacije umetnostne zgodovine konec 19. stoletja, predvsem pa v 20. stoletju, mogoče beležiti predvsem konflikt med znanstveno-objektivistično (omejevanje na faktučna dejstva) in pozitivistično strujo ter strujo, ki stavi na bolj subjektivni in »spekulativni« estetski dialog

---

<sup>338</sup> Ibid., 113.

<sup>339</sup> Glej: Benjamin 1998, 147–176.

z umetnostnim delom ter podoživljanje, je okvirno na prelomu iz 80. v 90. leta mogoče beležiti predvsem razširitev imperativa neprestanega reflektiranja izjavljalnega mesta, umeščene vednosti kot posledice zabrisa meja med besedilno in metabesedilno ravno in radikalnim socialno-konstruktivističnim relativizmom v postmodernizmu.<sup>340</sup> Pri tem je fokus na izjavljalni ravni in poziciji od 90. let dalje mogoče kontekstualizirati natanko z možnostjo osamosvojitve izjav od vezi z referenti in izjavljalnimi mesti.

Metabesedilo (raven izjavljanja), ki je bilo skozi zgodovino književnosti do neke mere zavezano dejstveni resničnosti, je v postmodernizmu z namernimi posegi postalo del besedila, pri čemer se je izgubila vsakršna referenca literarnega dela na dejstvenost. /.../ Tako se je v toku dvajsetega stoletja dodobra razgradila tradicionalna stanovitnost formata umetnega besedila, ki je polje besedilne fikcije ohranjalo v varnih okvirih kredibilnosti metabesedila, določenega s podatki o avtorju in o drugih okoliščinah nastanka dela. Fikcija je ostala brez okvira, zaradi česar se je začela nemoteno razraščati skozi različne diskurze.<sup>341</sup>

Razraščanje fikcije je torej mogoče do neke mere povezati s heterogenim spektrom strategij »ozemljevanja« izjavljanja, v zadnjem dobrem desetletju pa je mogoče detektirati tudi odmik od teženj po umeščanju izjavljanja, introspekciji, ekspliciranju implicitnega izjavljanja skozi izjavljanje, nezavednih vidikov mišljenja, celo izpovedovanju, ki zaznamuje določen spekter sodobnih umetnostnih praks in njihovih teoretskih refleksij. Sem je vsekakor mogoče umestiti »žanr« teorije-fikcije v okviru novih teoretskih, struj kot so spekulativni realizem, objektno orientirana ontologija (OOO), do neke mere tudi akcelerationizem, ki je med drugim prispeval teze o smrti politike kot take.<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> Pojem umeščene vednosti se morda najbolj določno tematizira in formira predvsem znotraj feminističnih prispevkov, pri čemer se poskuša distancirati tako od relativizma kot objektivnosti, ki jo uživa klasična znanstvena avtoriteta. Donna Haraway v znanem besedilu »*Umeščene vednosti: vprašanje znanosti v feminizmu in privilegij parcialne perspektive*« iz leta 1991 tako umeščeno pozicioniranje opredeli kot »sovražno do različnih oblik relativizma in najbolj eksplicitno totalizirajočih verzij trditev o znanstveni avtoriteti. Toda alternativa relativizmu ni totalizacija in en sam pogled, ki je končno vedno neoznačena kategorija, katere moč temelji na sistematičnem oženju in zamegljevanju. Alternativa relativizmu so parcialne, lokalizabilne, kritične vednosti, ki vzdržujejo možnost mrež povezav, ki se jim reče solidarnost v politiki in skupna pogajanja v epistemologiji. /.../ Relativizem je popoln zrcalni dvojček totalizacije v ideologijah objektivnosti; oba zanikata probleme lociranja, utelešenja in parcialne perspektive, sta ‚božja trika‘, ki obljubljata pogled od povsod in nikoder v enakem in popolnem obsegu /.../.« (Haraway 1999, 306)

<sup>341</sup> Kolenc 2018.

<sup>342</sup> »Akcelerationizem je politična herezija: nazor, da edini radikalni politični odziv na kapitalizem ni protestirati, prekinjati ali kritizirati, niti čakati na njegov propad, v katerega naj bi vodile njemu lastne kontradikcije, temveč pospešiti njegove izkoreninjajoče, alienirajoče, dekodirajoče in abstrahirajoče težnje.« (Mackay in Avanesian 2014, 4) Če bi sopostavili sodobne estetske in kulturnoštudijske na eni ter novomaterialistične in realistične metodološke in epistemološke pristope na drugi strani specifično na terenu vednosti o umetnosti, bi lahko rekli, da si nasprotujejo natanko v predmetu oziroma fokusu svoje analize. Velik del sodobne estetske in filozofsko-umetnostne vednosti se je namreč osredotočal natanko na dejstvo, da je umetnostni objekt simbolni objekt, stranski produkt srečanja zgodovinskih empiričnih umetnostnih del in misli, ki jo identificira, pri čemer se je slednje kontekstualiziralo s specifično moderno arheološko in epistemološko

V nadaljevanju doktorske disertacije se bomo vendarle omejili predvsem na prvo strujo vednosti o umetnosti, saj je v temelju povezana s konceptualizacijami sodobne umetnosti in novih muzeoloških pristopov, na podlagi česar je mogoče identificirati tudi določeno vrnitev dialoške splošne estetske pojavnosti umetnostnega dela ter prepletenost estetike, etike in umetnosti, ki smo jih v drugem poglavju umestili v konec 18. stoletja, v kontekstu imperativa umeščeni pa do neke mere tudi aktualizacijo liberalne tehnologije vladanja. Zanimal nas bo skratka imperativ umeščene vednosti in samorefleksivnosti, ravno tako pa novi trendi v muzeoloških in muzeografskih pristopih, ki naj bi črpali iz nekaterih kritičnih umetnostnih del predvsem iz začetka 60. let 20. stoletja.<sup>343</sup> Slednje bomo na eni strani mislili v navezavi na t. i. postzgodovinski kontekst od 90. let 20. stoletja dalje, ki naj bi sledil teoretskim artikulacijam konca zgodovine na podlagi konca blokofske delitve sveta, konca umetnosti (A. C. Danto) in zgodovine umetnosti (H. Belting) iz 80. let, pri čemer nas bo zanimala predvsem postzgodovinska obsesija z zgodovinjnjem znotraj izseka umetnostnih praks in (muzeološke) vednosti o umetnosti od 90. let dalje. Kot bomo poskušali pokazati, obsesivno umeščanje, »ozemljevanje« izjavljanja preko ekspliciranega izjavljalnega mesta, mesta, s katerega se govori v okviru samorefleksivnega muzeološkega trenda, ni mogoče kontekstualizirati zgolj s specifičnim družbenim, političnim, tehnološkim in ekonomskim kontekstom po 90. letih 20. stoletja. Zaznamuje ga namreč tudi trend t. i. levoliberalne politizacije ali »etični obrat«, ki je zajel umetnostno polje okvirno od tega istega obdobja naprej. Zgodovinske analize mehanizmov, ki so izoblikovali posamezno izjavljalno mesto preko izpostavljanja družbenega, kulturnega nezavednega/apriorija, do neke mere tudi nemišljenih kategorij mišljenja, ki vnaprej oblikujejo mišljenje, je v tem primeru potrebno ločiti od »postmodernističnega relativizma«, saj gre za različico socialnega konstruktivizma z emancipatornimi, političnimi težnjami.

---

konfiguracijo razmerja med formami izjav in načini čutne reprezentacije objektov, ki jih izjave zadevajo, velik del kulturnoštudijskih analiz pa na družbene, kulturne, institucionalne, oblastne pogoje možnosti izkustva umetnosti. Za razliko od tega se predvsem novorealistične teoretske struje praviloma odmaknejo od kantovskega kritičnega fokusa (»pogoji možnosti«), temu ustrezno pa se tudi odmaknejo od ontologije *umetnosti* in umetnosti kot družbenega fenomena. Na eni strani na način, da aktualizirajo določene vidike objektivne estetike in obravnave modernistične umetnosti (kaj lahko umetnostni objekt pove o materialnosti, ontologiji ipd. nasploh), na drugi, da se osredotočijo na desubjektivizacijske, fikcionalizacijske, afektivne potenciale umetnosti. Kot bomo videli v nadaljevanju, je temeljno razliko med obema pristopoma na terenu vednosti o umetnosti mogoče še bolj določno zarisati tudi v okviru t. i. afektivnega obrata v teoriji in zgodovinopisju od okvirno 90. let 20. stoletja dalje.

<sup>343</sup> Znotraj angloameriškega prostora na primer v okviru t. i. nove muzejske teorije, kritične teorije muzeja (*critical museum theory*) ali nove muzeologije (*new museology*), ki naj bi v veliki meri bazirale na antologiji *The New Museology* Petra Verga iz leta 1989. Glej: Marstine 2006, 5–6.

#### 4.2.1 Umetnostnozgodovinske premene na prelomu iz 20. v 21. stoletje

Kot izpostavi Michel Foucault leta 1969 v uvodnem poglavju *Arheologije vednosti*, se je v neki zgodovinski točki v okviru zgodovine idej, znanosti, filozofije, mišljenja in literature uveljavilo mišljenje na način prekinitev, kjer kot problem ni več nastopal »po katerih poteh so se vzpostavile kontinuitete, na kakšen način se je lahko en sam in isti vzorec ohranil /.../, kako [je] lahko izvor razširil svojo vladavino daleč onkraj samega sebe /.../ ni več problem tradicije in sledi, temveč problem razreza in meje /.../, problem transformacij, ki veljajo kot temelj in kot prenovitev temeljev«. <sup>344</sup> V to bližino je mogoče postaviti tudi še vedno operativno mišljenje zgodovine na način obratov ali, boljše, obračanja, katerega začetek je mogoče locirati natanko v 60. leta (t. i. jezikovni obrat) oziroma specifično leto 1968, v okviru katerega se formira tudi že omenjena protestna zavrnitev spektra normalizacijske oblasti ali kar protestantske etike, zavrnitev dominacije funkcionalistične koncepcije in vrednotenja življenja ter uveljavljenih družbenih norm in spon, ki naj bi tlačile svobodno udejstvovanje, užitek in ugodje. Nakazali smo že, da se številne institucionalne spremembe v okviru sodobnoumetnostnega polja (samo)utemeljujejo kot dedič ali pač posledica kritičnih intervencij družbenih gibanj 60. in 70. let, ki sovpadajo tudi s širšimi spremembami v kapitalističnem generiranju presežne vrednosti (postfordizem, neoliberalizem) in ki so bile na podlagi analiz transformacij dela v zadnjih desetletjih morda najbolj produktivno reflektirane predvsem v okviru operaizma in postoperaizma. V tej navezavi velja izpostaviti predvsem dejstvo, ki ga na konkretnih primerih sodobnoumetniškega samoorganiziranega in samozaposlenega »virtuoznega delavca« lepo pokaže Bojana Kunst v knjigi *Umetnik na delu* iz leta 2012. In sicer: nekdanja kritika normativnih življenjskih oblik, prizadevanja za neodvisnost, samoorganizacijo življenja in uveljavitev nekakšne etike užitka/ugodja se je v zadnjih desetletjih – vzporedno s širšimi produkcijskimi spremembami – prevesila v *zapovedano* aktivnost, kritičnost, (samo)reflektivnost, samoorganizacijo in užitek, nekdanj emancipatorna ideja spajanja užitka in dela pa je postala eden od temeljev samoizkoriščanja. <sup>345</sup>

V besedilu »*Obračanje*« (»*Turning*«) umetnostna teoretičarka in zgodovinarica Irit Rogoff izhaja iz bazične ugotovitve, da se bolj ali manj sočasne premene v umetnosti in širšem

---

<sup>344</sup> Foucault 2001, 8.

<sup>345</sup> Glej: Kunst 2012, 113–141.



področju družboslovja in humanistike v zadnjih štiridesetih letih pogosto artikulira kot obrate. Rogoff si pri tem zastavi temeljno vprašanje, kaj naj bi konstituiral obrat:

Gre za »bralno strategijo« ali interpretativni model, kot je bil razumljen »lingvistični obrat« tekom 70. let z indikacijami na bazično strukturo, na podlagi katere bi bilo mogoče brati številne kulturne prakse in izjave? /.../ Ali gre za aktivno gibanje, generativni trenutek, v procesu katerega se vzpostavi nov horizont, ki zapušča prakso, ki je bila izhodiščna točka?<sup>346</sup>

Bolj kot za obrat, torej nenadni prelom, naj bi skratka šlo za artikulacije obračanj, aktivnega premikanja in generativnega procesa, ki naj bi vzpostavil novo bralno strategijo ali interpretativni model. Kot torej predlaga Rogoff, gre v primeru artikulacij obrata/obračanja prvenstveno za poskus uvajanja novega načina produkcije znanja, na tej podlagi pa (potencialno) novega razumevanja *starih* fenomenov, ki naj bi vzpostavili nove strategije razumevanja *sodobnih* problematik, skratka za vnovično branje (zgodovine). V strogem smislu torej ne gre več za utemeljevanje zgodovinskih diskontinuitet in/kot radikalnih novosti in sprememb, ampak bolj za dajanje novega pomena, ki je v kontinuiteti z že prisotno, zastopano miselno potjo, poljem ali tendenco. Obrat/obračanje se namreč ne nanaša toliko na sam objekt (teorijo, umetnostno delo, literaturo), ampak na teoretika/umetnika/literata, ki obrača perspektivo, da bi (iz)našel nove načine formacije družbenega, političnega, institucionalnega: »V obratu smo mi tisti, ki se obračamo *vstran* od nečesa, *proti* ali *okoli* nečesa, *mi* smo tisti, ki smo v premikanju, bolj kot ono.«<sup>347</sup> Strategija vnovičnega branja zgodovine je skratka v t. i. postzgodovinskem obdobju, kot smo že nakazali, v temelju prepletena z raziskovanjem razmerij moči v sedanjosti, ki vključuje tudi kontekstualizacijo samega zgodovinopisja in načinov, kako je to vpleteno v (re)produkcijo razmerij moči. Konkretno v primeru umetnostnega polja to ne pomeni nujno, da se je imperativ estetske/konceptualne inovacije na prelomu iz 20. v 21. stoletje prestavil na interpretata umetnosti, umetnostnega zgodovinarja, teoretika umetnosti ali celo kuratorja, ampak da vsi naštetih, vključno z umetnikom, v veliki meri nastopajo na osnovnem terenu raziskovanja in interpretiranja družbenih in kulturnih fenomenov. Temu ustrezno pa se bolj neposredno pomaknemo tudi na teren tako poimenovane info-estetike (Lev Manovich), kjer se bo izpostavila temeljna distinkcija med nakopičeno »objektivno« informacijo/arhivom/podatkovno bazo in »subjektivno« družbeno realizirano informacijo/arhivom/podatkovno bazo, ki je kot taka prečena s (človeško) estetsko izkušnjo,

---

<sup>346</sup> Rogoff 2010, 33.

<sup>347</sup> Ibid., 42.

oziroma se bo znova razprla problematika antropologizacije fenomenov preko človekovega zajemanja (podoživljanje, empatija, animacija, razumsko zajetje itn.).

Če se od konceptualizacije obrata/obračanja nekoliko dotaknemo izbranih artikulacij sprememb v umetnosti v zadnjih štiridesetih letih, so se te v veliki meri dejansko odvijale na način množice konceptualizacij obratov. Konceptualizacije obratov so pri tem praviloma izhajale iz analize izseka bolj ali manj sočasnih umetnostnih del, formacije umetnostnozgodovinske predzgodovine obrata (pri čemer je praviloma kot stalnica nastopal izsek historičnih avantgard iz začetka 20. stoletja), ki jih je dopolnila konceptualizacija za izbrana umetnostna dela značilne estetike (tj. čutne pojavnosti umetnostnih del) in utemeljevanje, katere (interpretativne, recepcijske itn.) konvencije naj bi obrat načenjaj, problematiziral, reflektiral, sprevračal, vanje kritično interveniral. Umetnostnozgodovinske in teoretske konceptualizacije, ki sledijo logiki obratov, so se in se še pri tem v največ primerih izogibajo artikulaciji totalitete umetnostne zgodovine, ampak bazirajo predvsem na diverzifikaciji, multiplikaciji, detotalizaciji (umetnostne) zgodovine. Razumeti jih je mogoče kot simptom (vsaj začasne) eliminacije pogojev možnosti za univerzalno načelo vrednotenja oziroma organiziranja umetnostnozgodovinskega arhiva znotraj polja sodobnih umetnosti, pri čemer bi bilo mogoče govoriti o nekakšni podobi gubanja zgodovine kot stranskem produktu množstva različnih perspektiv in interpretativnih modelov za zgodovinsko (umetnostno) dediščino.

Če torej sledimo logiki konceptualizacij obratov znotraj umetnosti od druge polovice 20. stoletja dalje, se je na primer na presečišču vizualnih in scenskih umetnosti utemeljeval že omenjeni performativni obrat v umetnosti, ki je izhajal iz teze, da naj bi bilo mogoče od okvirno 50. let 20. stoletja dalje beležiti temeljni odmik od predhodno uveljavljenega pojmovanja umetnika v odnosu do umetniškega dela in gledalca.<sup>348</sup> Performativni obrat naj bi bil v temelju povezan s spremembami v uveljavljenih koncepcijah (umetnostne) subjektivitete, hkrati pa uveljavljenih interpretativnih pristopov, ki implicirajo jasno ločevanje med subjektom in objektom, kar naj bi bilo prisotno tako znotraj hermenevtične kot tudi kronološko sodobnejše semiotične tradicije.<sup>349</sup> Utemeljitev so pri tem najpogosteje črpale iz performansa in body arta 60. in 70. let, kjer so bili izpostavljeni bodisi nepredvidljivost, dogodkovnost in ne-artefaktičnost umetnostnega dela kot intervencija v konvencije likovne/vizualne umetnosti bodisi izostanek dramske/literarne podlage in iz tega

---

<sup>348</sup> Glej: Jones 2003.

<sup>349</sup> Fischer-Lichte 2008, 21.

izhajajoča uprizarjanja dramskih/literarnih likov kot intervencija v konvencije scenskih umetnosti. Na konkretnih umetnostnih primerih, v katerih je prihajalo do nasilnega posega v performerjevo telo ali neposrednega fizičnega stika z gledalci, pa so prispevki hkrati utemeljevali intervencijo teh del v konvencionalne načine umetnostne recepcije oziroma zabrisovanje teh z etičnimi postulati iz vsakdanjega življenja, ki naj bi razpeli tudi prostor za t. i. umeščeno kritiko (*embedded criticism*),<sup>350</sup> ter razkrivanje ali celo spodbijanje normativnosti modernističnih modelov umetnostnega vrednotenja.

Konec 90. let je znotraj področja vizualnih umetnosti sicer nedvomno najbolj odmevala konceptualizacija relacijskega obrata/estetike francoskega kuratorja in teoretika umetnosti Nicolasa Bourriauda, ki je v knjigi *Relacijska estetika* (1998) na podlagi izbranih umetnostnih primerov detektiral in utemeljeval produkcijo družbenosti v umetnosti od 90. let 20. stoletja dalje. To naj bi bilo na eni strani mogoče razumeti kot intervencijo v vsesplošno poblagovljenje in standardizacijo družbene vezi, na drugi strani pa na terenu temeljnih sprememb v mišljenju in prakticiranju (emancipatorne) politike od 60. let 20. stoletja dalje, ki je na strani snovanja drobnih modifikacij obstoječega in odmika od modernih revolucionarnih in utopičnih emancipatornih projektov.<sup>351</sup> Relacijska umetniška forma naj bi pri tem prelomila s koncepcijo avtonomne umetniške forme/umetnostnega dela in prostorske določljivosti umetnosti, ki naj bi jo zamenjale »neomejene razprave« in (izkušnja) trajanja,<sup>352</sup> pri čemer se relacijsko umetniško delo širi onstran svoje materialne forme in nastopa kot »povezovalec element, princip dinamičnega zlepljanja«. <sup>353</sup> Relacijska forma naj tako ne bi dobila konsistence, ko se vtisne v trdno formo umetnostnega dela (objekta-artefakta), ampak ko v igro spravi medčloveške odnose, ko vzpostavi, generira dialog, pri čemer naj bi bilo mogoče posamezno umetnostno delo misliti kot predlog za naselitev v skupnem svetu. Bourriaudovo konceptualizacijo relacijske estetike je v tej

---

<sup>350</sup> Na podlagi samega *body arta* in prevrednotenja nekaterih temeljnih umetniških pojmov, ki jih performativne prakse »povzročijo«, Jonesova izpelje način interpretacije in recepcije umetniškega dela, ki se opira na spremenjene teorije subjektivitete v zadnjih tridesetih in štiridesetih letih: »Tozadevno sem vse projekte, ki jih osvetljuje v knjigi, opisala in razložila z modelom angažmaja, ki dovoljuje in v resnici tudi pogosto postavlja v ospredje moj vložek, namreč njihovo specifično prebiranje. To so strateška branja, ki naj osvetlijo značilne vidike postmoderne subjektivitete in značilna umetnostnozgodovinska vprašanja. Obenem sem si prizadevala ostati blizu dokumentaciji in drugim kritičnim diskurzom, ki so jim deloma podelili zgodovinski okvir, to pa zato, da ne bi ustvarila branj, ki bi bila gole izmišljije. Za ta branja, pri katerih je šlo za velik vložek in ki naj bi bila provokativna, prevzemam vso odgovornost.« (Jones 2002, 28)

<sup>351</sup> »[N]aučiti se je treba, kako svet bolje naseliti, namesto da ga poskušamo zgraditi v skladu z vnaprejšnjo zamisljivo zgodovinskega razvoja. Z drugimi besedami, umetniška dela ne ciljajo več na oblikovanje imaginarnih in utopičnih stvarnosti, ampak poskušajo vzpostaviti načine obstoja ali modele delovanja znotraj obstoječe stvarnosti, ne glede na to, kakšno lestvico si je izbral umetnik.« (Bourriaud 2007, 16–17)

<sup>352</sup> Ibid., 18.

<sup>353</sup> Ibid., 21.

navezavi mogoče misliti v okviru logike obratov/obračanja, ker ne gre le za utemeljevanje, da se je umetnost iz produkcije objektov, preko osamosvajanja umetniških proizvodnih procesov in širjenja optike na/v kulturo v neki zgodovinski točki preusmerila v produkcijo družbenosti, ampak za spremembo perspektive/interpretativnega modela, ki trdi, da je umetnost, četudi na različne načine, vedno bazirala na vzpostavljanju odnosa do drugega, odnosa do sveta, na tak način pa generirala (so)delovanje, družbeno vez oziroma da jo je mogoče kar izenačiti z njeno družbeno realizacijo.

Bourriaudovi konceptualizaciji relacijske estetike je sledila utemeljitev participatornega obrata s strani ene od njegovih kritičark,<sup>354</sup> Claire Bishop, ki je v knjigi *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva* (2012) detektirala »vzpon zanimanja za participacijo in sodelovanje, ki se je na številnih concih sveta sprožilo na začetku devetdesetih let 20. stoletja.«<sup>355</sup> Šlo naj bi za razširjeno polje, ki je bilo v času njenega pisanja znano pod pojmi, kot so družbeno angažirana umetnost, skupnostna umetnost, eksperimentalna umetnost, dialoška umetnost, intervencijska umetnost, participatorna umetnost, kolaborativna umetnost, v zadnjem času pa tudi družbena praksa,<sup>356</sup> pri čemer naj bi jih zaznamovala predvsem težnja po uničenju tradicionalnega razmerja med umetnostnim objektom, umetnikom in občinstvom. Bishop se sicer v knjigi osredotoči na umetnostne prakse od 90. let 20. stoletja dalje, na podlagi katerih utemeljuje »družbeni obrat«, nato pa se osredotoči tudi na tradicijo participacije v okviru zgodovinskih avantgard oziroma na širša umetnostnozgodovinska žarišča, kjer je bila v ospredju tematika družbene angažiranosti v umetnosti. Za nas je v tej navezavi relevantno, da Bishop »družbeni obrat« v umetnosti od 90. let dalje kontekstualizira tudi s kulturnopolitičnimi premenami v obravnavanju ustvarjalnosti, pri čemer se osredotoči na formativni kontekst »nove ekonomije« od 80. let 20. stoletja dalje v Severni Evropi, predvsem pa tudi na kontekst Velike Britanije med leti 1997 in 2010 oziroma laburistično retoriko, ki naj bi si zastavljala vprašanja, kaj lahko umetnost stori za družbo:

Med odgovori so se znašli večja zaposljivost, zmanjšanje kriminalitete, spodbujanje podjetnosti – vse razen umetniškega eksperimentiranja in raziskovanja kot vrednosti samih na sebi. /.../ Ključna fraza, ki so jo uporabljali novi laburisti, je bila »družbena izključenost«: če so ljudje izgubili povezavo s šolanjem in izobraževanjem ter posledično s trgom dela, je

---

<sup>354</sup> Glej: Bishop 2004, 51–79.

<sup>355</sup> Bishop 2012, 7.

<sup>356</sup> Ibid., 7–8.

bilo verjetneje, da bodo povzročali probleme socialnim ustanovam in družbi kot celoti. Zato so novi laburisti spodbujali umetnost naj bo družbeno *vklučevalna*. Kljub nedolžnemu prizvoku tega cilja je bil predmet kritik z leve, zlasti zato, ker si je prizadeval zakriti družbeno neenakost ter jo reševati kozmetično in ne strukturno.<sup>357</sup>

Prevladujočo obliko raziskovalnih pristopov v umetnosti predvsem od 90. let 20. stoletja dalje preko utemeljitve etnografskega obrata oriše Hal Foster v besedilu »*Umetnik kot etnograf*«, pri čemer se opre na Benjaminovo besedilo »*Umetnik kot proizvajalec*« (1934). Benjaminu, ki je v besedilu raziskoval razmerje med umetnostjo in kulturno politiko, v njem pa umetnike celo neposredno pozival, naj se v svojem umetniškem ustvarjanju s spremembo sredstev umetniške produkcije »postavijo na stran proletariata«,<sup>358</sup> Foster sopostavi paradigmo umetnika kot etnografa, katerega referenčni teren je še vedno buržoazno-kapitalistična institucija umetnosti, vendar se sodobni angažirani umetnik od subjekta, definiranega v kontekstu ekonomskih razmerij, pomakne h kulturnemu in etničnemu drugemu, pri čemer naj bi privzel bodisi vlogo domorodca, informatorja ali pač vlogo antropologa/etnografa. V formulaciji predzgodovine etnografskega obrata Foster izpostavi logiko premen raziskovalnih fokusov v umetnosti od 60. let 20. stoletja dalje, kjer naj bi raziskavi sestavin umetnostnega medija (minimalizem) sledile raziskave prostorskih pogojev njegove percepcije ter nazadnje materialnih temeljev te percepcije (konceptualna umetnost 60. let, performans, body art, lokacijsko specifična umetnost 70. let). Zaradi širših raziskav oziroma širšega pojmovanja omenjenih raziskav – material, prostor, percepcija – institucije umetnosti ni bilo več mogoče opisati zgolj v tradicionalno pojmovanem fizično-prostorskem smislu, saj referenčni prostor umetnosti postopoma postane tudi »diskurzivna mreža različnih praks in institucij ter drugih subjektivitet in skupnosti«. <sup>359</sup> Gre skratka za že omenjeno preusmeritev fokusa na družbene in kulturne pogoje, ki določajo produkcijo pomena in recepcije, umetnik kot etnograf pa nastopa kot figura, ki naj bi jih na različne načine kartirala.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Ibid., 20.

<sup>358</sup> Foster 2003, 27.

<sup>359</sup> Ibid., 33.

<sup>360</sup> Foster razloge za zблиžanje umetnosti in antropologije v okviru etnografskega obrata poskuša raziskati na podlagi identifikacije njunih skupnih točk, pri čemer izpostavi dejstvo, da je antropologija kot, splošno sprejeto, znanost o drugosti z objektom v obliki kulture, interdisciplinarnostjo, samokritičnostjo itn. že sama po sebi privlačna za uveljavljene vrednote v okvirih sodobne umetnosti. Ker naj bi kot humanistična znanost hkrati bazirala na dveh kontradiktornih epistemologijah – kultura/družbeno kot produkt produkcije pomena, torej kot simbolna tvorba, proti kulturi/družbenem kot produktu praktičnega delovanja, materialnega sistema menjav, torej pojmovanju kulture/družbenega kot materialne tvorbe –, naj bi tako predstavljala »najboljši možni kompromisni diskurz«. (Ibid., 33.)

V navezavi na nedavne umetnostne pristope, ki izhajajo iz kartografskega raziskovanja družbenih pogojev recepcije in produkcije pomenaje Dieter Roelstraete leta 2009 izpostavil historični obrat, ki naj bi se manifestiral na način obsesije z arhiviranjem, spomini, nostalgijo, forenzičnimi raziskavami ipd.,<sup>361</sup> skratka z različnimi oblikami ukvarjanja s preteklostjo, kar naj bi bilo na primer po mnenju Borisa Budna<sup>362</sup> in Svetle Kazalarske<sup>363</sup> sicer posebej značilno za umetnost bivših socialističnih držav. Okvirno v zadnjih dobrih desetih letih pa sta bila predvsem znotraj kuratorskega diskurza izpostavljena tudi pedagoški obrat in novi institucionalizem. Pojem novi institucionalizem se pri tem nanaša predvsem na vključevanje raznolikih samoorganiziranih kolektivov, ki delujejo v večji ali manjši bližini umetnosti, v prostore umetniške institucije, s čimer naj bi vanjo vnašali »alternativne načine delovanja«, medtem ko se pedagoški obrat, ki ga leta 2010 uvede zbornik *Kuriranje in pedagoški obrat (Curating and the Educational Turn)* P. O’Neilla in M. Wilsona, nanaša na vnašanje »alternativnih modelov produkcije znanja«, kot so samoorganizirani izobraževalni kolektivi, nehierarhično organizirani bralni seminarji, začasni arhivi in knjižnice v galerijskem/muzejskem kontekstu, predavanja, pogovori in okrogle mize o raznolikih perečih družbenih tematikah itn.<sup>364</sup>

Če poenostavimo, je skupna točka vseh naštetih izbranih konceptualizacij obratov ta, da poskušajo najti predzgodovinsko linijo redefinicije modernističnega avtonomnega umetnostnega dela/forme kot objekta-artefakta v smeri nekakšnega gibalca komunikacijskih izmenjav in generatorja družbene vezi, na podlagi katerega se izpostavi tudi neustreznost uveljavljenih, na vizualnost vezanih interpretativnih in prezentacijskih pristopov oziroma se artikularajo težnje po fokusu na izmuzljive afektivne izkušnje »aktivirane« publike – vključno s kritiko, teorijo, umetnostno zgodovino itn. –, zapletene v skupinske sodelovalne procese. Posredno je pogosto v ospredju tudi fokus na politični, družbenotransformativni, subverzivni, skupnost-tvorni itn. vlogi umetnosti, njenega pozicioniranja in vloge v širših družbenih procesih, bodisi na način utemeljevanja bodisi na način kritike teh utemeljitev. Praktično vse naštete konceptualizacije obratov torej posredno ali neposredno v ospredje postavijo estetsko izkušnjo sodobnega umetnostnega dela, kar bo predstavljalo predmet

---

<sup>361</sup> Glej: Roelstraete 2009.

<sup>362</sup> Buden 2015.

<sup>363</sup> Kazalarska v besedilu *Contemporary Art as Ars Memoriae* analizira dvesto na komunistično dediščino fokusiranih razstavnih primerkov moderne in sodobne umetnosti iz območja vzhodne in centralne Evrope od 90. let dalje. Analizirane razstave kategorizira v pet ključnih narativnih pristopov, pri čemer konkretno narativ MG in projekt *East Art Map* skupine Irwin misli v kontekstu konstrukcije in kanonizacije fenomena vzhodne umetnosti. Glej: Kazalarska 2009.

<sup>364</sup> Glej: O’Neill in Wilson 2010.

kritike s stališča utemeljevanja specifik sodobne umetnosti kot postkonceptualne umetnosti, kamor je na primer mogoče umestiti prispevke angleškega filozofa umetnosti Petra Osborna.<sup>365</sup> V navezavi na izpostavljenost estetske izkušnje umetnostnega dela velja izpostaviti, da ta v tem primeru v veliki meri nastopa kot izhodišče utemeljevanja relativnosti, partikularnosti, umeščeni pogleda in izkušnje oziroma kot izhodišče kritike in dekonstrukcije univerzalnosti obravnavanih fenomenov.

Poleg Osbornove utemeljitve postkonceptualnega karakterja sodobne umetnosti je bila izpostavljenost estetske izkušnje v okviru sodobne umetnosti in vednosti o sodobni umetnosti prevprašana tudi s stališča artikulacij postsodobnosti, do neke mere tudi postsodobne umetnosti oziroma izhoda iz sodobne umetnosti. Po mnenju Suhaila Malika, enega od ključnih avtorjev, ki so najbolj neposredno načeli pojem postsodobnosti v navezavi na umetnostne prakse, naj bi bila sodobna umetnost, osredotočena na estetsko izkušnjo neizbežno impotentna v razmerju do aktualne družbene (sistemske, mrežne, infrastrukturne) organizacije in nanjo vezanega stadija kapitalizma, ki je v vse manjši meri določen s strani individuumov in njegove izkušnje (človeška biološka ali pač kulturna, jezikovna podstat), temu ustrezno pa tudi v vedno manjši meri vezan na sedanjik. Splošno sprejeto prevladujočo tendenco sodobne umetnosti po transformativni intervenciji v družbeno dejanskost bi bilo po Maliku mogoče – podobno kot sam pojem sodobnosti – razumeti tudi v smislu njene zavezanosti sedanjiku in obstoječemu.<sup>366</sup> Zavezanost sedanjiku je v tej navezavi neustrezna natanko zaradi specifik t. i. tehno-kapitalizma in zanj specifičnih načinov generiranja presežne vrednosti (financijalizacija, ekonomija derivatov itn.). Po mnenju Arvena Avanesiana in Suhaila Malika naj bi v tem primeru šlo za radikalno preobrnjenje usmerjenosti časa: linearno koncepcijo časa, kjer preteklosti sledi sedanost, tej pa prihodnost, naj bi zamenjal »spekulativni čas-kompleks«, kjer čas prihaja iz (spekulativne) prihodnosti, kateri je podrejena tudi sedanost. Sodobna (politizirana) umetnost naj bi bila v tej navezavi dober primer reproduciranja uveljavljene dominacije sedanosti ali preteklosti kot pogoja za politično aktivnost, prav tako pa individualizirane izkušnje, na podlagi katere je slednje utemeljeno. Po mnenju avtorjev gre optika individualizirane estetske izkušnje, ki naj bi bila dominantna v okviru sodobne umetnosti, na račun širše sistemske analize družbeno-ekonomskih procesov, v katere je vpletena.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> Osborne 2013; Osborne 2017.

<sup>366</sup> Malik 2015, 185–192.

<sup>367</sup> Avanesian in Malik 2016, 37–41.

Fokus na estetski izkušnji in zavezanost sedanjiku naj bi bil evidenten tudi na podlagi omenjenega premika sodobne umetnosti od estetskih k etičnim vprašanjem oziroma v primeru še enega pogostega pridevnika, ki se veže nanjo – »kritična«. Malik tako izpostavi ujetost sodobne kritične umetnosti v nekakšno krožno kritično zanko (zaradi česar namesto »pobega« predlaga »izhod« iz sodobne umetnosti):<sup>368</sup> sodobna kritična umetnost se neprestano zapleta v anticipacijo lastnih transformativnih in/ali produktivnih potencialov, ki ji neprestano uhajajo oziroma katerim se nikoli ne uspe približati v dovolj veliki meri (čemur pogosto sledi bolj ali manj patetična samokritika). Boris Buden in Irit Rogoff v tej navezavi na primer (preko H. Arendt) govorita o sodobni kritični umetnosti kot *fellow suffererju*.<sup>369</sup> To naj bi bilo po eni strani povezano z dejstvom, da predmet njene kritike ni več eksternaliziran, zaradi česar naj bi šlo za deljenje okoliščin, ki se jih kritizira; po drugi strani pa z dejstvom, da naj bi negativnost kritičnosti, katere stranski produkt je, vsaj na terenu umetnosti, tudi diferenciacija modalnosti časa, zamenjal fokus na identifikaciji »pozitivnih«, potencialnih vidikov sedanjosti tipa Bourriaudov »kako svet naseliti bolje«, tj. tukaj in zdaj.

#### 4.2.1.1 Antagonistična<sup>370</sup> in svetovno-sistemska analiza zgodovine umetnosti

V okviru institucionalizirane umetnostnozgodovinske vednosti naj bi bilo mogoče bolj neposredne povezave umetnostnozgodovinske in geografske vednosti med drugim identificirati na podlagi povezave dunajske šole umetnostne zgodovine in idej, vezanih na t. i. človeško geografijo (*Anthropogeographie*), ki jo je znotraj geografske znanosti uveljavil predvsem nemški geograf in etnograf Friedrich Ratzel. Ratzel je namreč pojem, ki se sicer formira že sredi 19. stoletja in se nanaša na analizo vpliva zunanjih naravnih pogojev na psihično in duhovno konstitucijo človeških bitij,<sup>371</sup> hkrati pa veže na dolgo zgodovino okoljskodeterminističnih študij od antike dalje, natančneje definiral v istoimenski knjigi (1882, 1891). Človeška geografija je v tem primeru hkrati dokaj neposredno vezana na Ratzlovo variacijo razumevanja geopolitike iz knjige *Politična geografija* (*Politische Geographie*) iz leta 1897, v kateri uvede tudi specifično razumevanje pojma življenjskega

---

<sup>368</sup> Malik 2013.

<sup>369</sup> Glej: Buden 2015; Rogoff 2003.

<sup>370</sup> Izraz »antagonistična zgodovina« na tem mestu prevzemam od poimenovanja, ki ga ponudi Franco Moretti. Glej: Moretti 2011.

<sup>371</sup> Heucke 2006.



prostora (*Lebensraum*), ki v prvi polovici 20. stoletja, vzporedno z uveljavljanjem nacionalsocializma, pomembno vplival na nemške imperialistične težnje.<sup>372</sup> Povezava umetnostnozgodovinske in geografske vednosti se sicer, kot že rečeno, v začetku 20. stoletja formira v poddisciplino *Kunstgeographie* (kamor se do neke mere umešča tudi Riegla), ki izhaja natanko iz Ratzlovega kartiranja učinkov zemlje in njene razdelitve na esenco in transformacijo ljudi, pri čemer izhaja iz razumevanja pojma »kultura«, kakor se uveljavi znotraj socialnega darvinizma, na podlagi katerega naj bi bilo mogoče specificirati predvsem (hierarhične) aspekte človeških rasnih razlik. Pri Rieglu še relativno latentno prisotna »rasna utemeljitev« nacionalnih stilov, ki funkcionira predvsem na način povezave med stilsкими in geografskimi (tj. z raso bolj arbitrarno povezanimi) razlikami, bo tako kot ideja nekakšne nacionalne konstante znotraj umetnosti postala polno operativna predvsem v nekaterih kasnejših prispevkih avtorjev dunajske šole, ki časovno sovpadajo z »vzponom« nacionalsocializma in fašizma. Od konca 19. in v prvi polovici 20. stoletja tako evidentno ne srečamo le povezave umetnostnozgodovinske vednosti in nacionalnih ali nacionalističnih naracij ter političnih projektov, ampak tudi povezave umetnostnozgodovinske vednosti in evgeničnih, imperialističnih, ravno tako pa tudi socialističnih (real)političnih projektov, ki stavijo predvsem na (agitacijski, propagandni, ideološki, integrativni itn.) učinek umetnosti.

Medtem ko je prispevke umetnostne geografije predvsem znotraj nemškega in avstrijskega kulturnega prostora v začetku 20. stoletja torej mogoče misliti kot implicitno ali eksplicitno legitimacijsko sredstvo nacionalističnih in fašističnih političnih projektov, je v okviru povezave (umetnostne) zgodovine in geografije potrebno omeniti tudi t. i. kritično zgodovinsko umetnostno geografijo, ki se formira v 50. letih 20. stoletja in ki se odmakne od substancialistično razumljene rase ali (nacionalne) kulture oziroma karakterja. Gre predvsem za pomik relacije zgodovina-geografija proti ekonomiji, v največ primerih preko aplikacije socioloških in (sociološko)ekonomskih analiz na področje zgodovinenja umetnosti in kulture. Sem je na primer mogoče umestiti teorije ekonomske odvisnosti, ki preko modela svetovne ekonomije izsilijo fokus na logiki ekonomskega razvoja, na podlagi česar tudi znotraj umetnostnozgodovinske vednosti, še posebej prispevkov iz vzhodne centralne Evrope, nastane operativna diferenciacija (umetnostnih/kulturnih) centra/centrov in periferije. Gre skratka za prispevke, ki kulturne spremembe mislijo na način centralnega izvora, ki se nato difuzno širi na provinco in periferijo, ali pač prispevke, ki izpostavljajo kreativne estetske potenciale periferije. Zgodovina umetnosti, ki sledi modelu ekonomske

---

<sup>372</sup> Peake 2017, 1–3; Bassin 1987, 473–495.

zgodovine (Castelnuovo, Ginzburg, Burke idr.), torej najbolj splošno rečeno bazira na predpostavki, da so umetnostne inovacije, spremembe umetnostne scene, umetnostni presežki in umetnostni razvoj – vsaj znotraj srednje Evrope – rezultat vpliva tržnih središč na umetnostne centre/prestolnice kot nekakšne izvore kreativnosti.<sup>373</sup>

V obdobju preloma iz 20. v 21. stoletje, na katerega se na tem mestu omejujemo, eno ključnih artikulacij sprememb v umetnostnozgodovinski vednosti kronološko najprej artikulira nemški umetnostni zgodovinar Hans Belting, ki v besedilu »*Konec umetnostne zgodovine? Refleksije sodobne umetnosti in sodobne umetnostne zgodovine*« leta 1987 detektira (novo) krizo umetnostnozgodovinske vednosti, v knjigi *Art History after Modernism* iz leta 2003 pa med drugim identificira temeljno razliko med umetnostjo Vzhoda in Zahoda po letu 1945. Belting pri tem razlike ne opredeli v strogem smislu kulturno, ampak bolj kulturnopolitično: umetnost Vzhodne Evrope po letu 1945 naj bi v temelju zaznamovala kulturnopolitična vera v moč umetnosti in nekonformizem, skratka nekaj, kar naj bi v kontekstu zahodnega profesionaliziranega umetnostnega sistema izginilo dolgo pred tem.<sup>374</sup> Nas bo na tem mestu zanimalo nekoliko bolj osvetliti natanko določene umetnostnozgodovinske prispevke iz tako imenovane srednjevzhodne Evrope, ki so pomembno zaznamovali tudi zgodovinenje umetnosti v Sloveniji od druge polovice 90. let 20. stoletja dalje. Gre za prispevke, ki se odmaknejo od nacionalnega zamejevanja in utemeljujejo regionalne posebnosti umetnosti, pri čemer slednje mislijo v navezavi na skupno političnoekonomsko zgodovino srednjevzhodne Evrope. Hkrati gre zelo evidentno za prispevke s poudarjeno politično tendenco, ki izhajajo iz temeljnega antagonizma centrov in periferij, tj. regionalno, lokalno definirane umetnosti in »hegemone zgodovine umetnosti«, ki pretendira na univerzalnost.

V ta okvir je vsekakor mogoče umestiti poljskega umetnostnega zgodovinarja Piotra Piotrowskega, ki je v knjigi *Art and Democracy in Post-Communist Europe* iz leta 2012 ponudil tudi eno od razumevanj pojma »postkomunistična Evropa«. Kot pojasni, ne gre toliko za oznako političnega, ampak geografskega značaja, pri čemer poskuša natančneje klasificirati izraze »Vzhodna Evropa«, »bivša Vzhodna Evropa«, »Vzhodno-srednja Evropa«, »Centralna Evropa«, saj se nekateri od teh pogosto uporabljajo kot sinonimi. Piotrowski tako pojem v prvi fazi definira kronološko: kot pojasni, se v knjigi osredotoča na obdobje in kontekst zatona (*eclipse*) Vzhodne Evrope, predvsem pa Centralne Evrope po

---

<sup>373</sup> Glej: Kaufmann 2004, 154–187.

<sup>374</sup> Belting 2003, 61. Glede podobnih utemeljitev nekaterih drugih umetnostnih zgodovinarjev glej: Piotrowski 2012, 15–16.

letu 1989. Medtem ko so imele v preteklosti našete distinkcije predvsem težnjo, da diferencirajo geografski teritorij, na katerega se nanašajo, od Sovjetske zveze in njene kulturne politike, naj bi imel pojem »postkomunistična Evropa« po letu 1989 še dodatne zgodovinsko-politične reference: »Nanaša se na države, ki so bolj ali manj simultano, četudi v različnih stopnjah, zavrnile komunistično konstrukcijo države in komunistično ideologijo.«<sup>375</sup> Pojem postkomunistične Evrope naj bi tako preko deskriptivnega karakterja, tj. deskripcije političnega in zgodovinskega konteksta, nudil določeno mero nevtralnosti, četudi za prebivalce območja/držav, na katere se nanaša, lahko nosi tudi stigma »starega režima«. Ta vidik pa je tudi tisto, kar Piotrowski želi ohraniti, saj naj bi bila dediščina bivšega sistema znotraj nekaterih držav še vedno evidentno prisotna v sledeh:

Te sledi so pogosto zelo subtilne; pojavljajo se v obliki obnašanj, načinov mišljenja, v navadah in tako naprej. Pogosto učinkujejo zgolj na del družbe; občasno jih je, kljub temu, mogoče opazovati tudi znotraj delovanja institucij, v navadah njihovih predstavnikov, v družbenih pričakovanjih vezanih na red in disciplino, v manku tolerantnosti, in tako naprej.<sup>376</sup>

Politična zgodovina se skratka v tem primeru manifestira kot kulturne sledi, tj. sledi v specifični kulturi držav oziroma geografskega območja, regije. Ključna težnja Piotrowskega v tej navezavi vendarle ni osredotočena na natančnejšo definicijo geografskih območij, na katera se omejuje, ampak na tematizacijo in dekonstrukcijo umetnostnozgodovinskega apriorija. Ta disciplinarni apriorij naj bi temeljil na integraciji regionalnih umetnostnih praks v univerzalni umetnostni kanon, tj. v zgodovino umetnosti Zahoda, pri čemer naj bi večina »lokalnih« umetnostnih kritikov in zgodovinarjev hkrati poskušala ublažiti »drugost« regionalnih praks, da bi jih lahko integrirala v »normalnost Zahoda«, skratka da bi jih lahko približala normi Zahoda.<sup>377</sup> Istočasno naj bi iz »zunanosti« regije prihajali umetnostnozgodovinski prispevki, ki temeljijo na določenem pričakovanju regionalne posebnosti, celo drugosti. Geograf-revizionist iz srednjevzhodne Evrope bi po Piotrowskem moral izhajati natanko iz te dvojnosti: moral bi izpostaviti in se osredotočiti na natanko to, »kar je posebno, različno in ‚drugo‘ v razmerju do zahodnega idioma ter svojo analizo [graditi] v tej smeri.«<sup>378</sup> Piotrowski skratka predlaga eliminacijo metodološkega apriorija zahodnocentrične pozicije v okvirih umetnostnozgodovinskih naracij, ki je v veliki meri

---

<sup>375</sup> Piotrowski 2012, 11 (prevod: K. K.).

<sup>376</sup> Ibid., 11–12 (prevod: K. K.).

<sup>377</sup> Piotrowski 2011, 14.

<sup>378</sup> Ibid., 16.

avtomatičen stranski produkt discipliniranja v poklicu umetnostnega zgodovinarja, pri čemer bazira na internalizaciji osnovne logike domnevno univerzalnih zgodovinskorazvojnih procesov umetnosti. Del analize, ki bazira na poskusu eliminacije metodološkega apriorija, tako na drugem mestu poimenuje za dekonstruktivnega, temu pa naj bi sledil še konstruktiven del, vendar ne na način enostavne alternative prvemu, temveč bolj kot njegov nadomestek. Piotrowski v tej navezavi svojo metodologijo predstavi na konkretnem primeru nadrealizma, ki zahteva razširitev fokusa na celotno Evropo, ne zgolj Francijo oziroma Pariz kot umetnostni center, torej rekonstrukcijo širšega konteksta posameznih splošno sprejetih kulturnih žarišč, kjer je bil taisti umetnostni fenomen živ. Multiplikaciji umetnostnih centrov pa naj bi nato sledila še rekonstrukcija tega, kako je posamezen center v procesu kanonizacije postal splošno sprejet kot edini center. Kako so na primer naknadne družbenopolitične okoliščine, recimo formacija socializma z njemu pripadajočo kulturno politiko, vplivale na to, da je bilo posamezno drugo žarišče nadrealizma izbrisano – najprej iz lokalne, nato pa tudi iz širše zgodovine umetnosti.<sup>379</sup> Novo zgodovinopisje naj bi skratka kot integralni del vključilo tudi analizo nedavnega zgodovinopisja, vezanega na fenomen, ki ga obravnava. Lahko bi torej rekli, da metoda Piotrowskega kot integralni del analize umetnostnih premen vključuje tudi kanonizacijo, spremembe recepcije, interpretacije umetnostnih del in fenomenov, torej tudi kanonizacijo samo preučuje kot tekst, kot »niz premestitev in zgoščanj na ravni umetnosti kot institucije«. <sup>380</sup>

Piotrowski tako v svojih prispevkih ponudi definicijo in metodologijo tako imenovane horizontalne umetnostne zgodovine, ki naj bi se razlikovala od uveljavljene vertikalne. Ključni predstavnik vertikalne zgodovine umetnosti je tukaj natanko tako imenovana univerzalna (tj. zahodna) zgodovina umetnosti, katere specifične Piotrowski strne v več točkah. Evidentno gre za hierarhično definirano umetnostno geografijo, ki temelji na vzpostavljenih (real)političnih odnosih med središči in periferijami, pri čemer je sestavljena iz kanona del, ki ga sestavlja izključno empirični material (kritika pozitivizma, ki eliminira širši kontekst), kateri je hkrati razporejen na način zgodovinskega opisa nasledstva slogov. Ta paradigma, katere uveljavitev je mogoče, kot že rečeno, kronološko locirati v prvo polovico 20. stoletja, po Piotrowskem vztraja tudi znotraj velike večine sodobnih nominalno revizionističnih prispevkov, pri čemer se izpostavi ključni problem, da tega vzpostavljenega modela naj ne bi bilo mogoče enostavno aplicirati na umetnost zunaj zahodnih umetnostnih

---

<sup>379</sup> Piotrowski 2016, 12–26.

<sup>380</sup> Habjan 2014, 119.

centrov (Južna Amerika, Japonska, Kitajska, Vzhodna Evropa), saj rezultira bodisi v poenostavljeno bodisi »orientalistično« vključevanje, kar je pravzaprav hegemonija in imperializem z drugimi sredstvi. Alternativni model razlage umetnostnozgodovinskih procesov bi tako moral izhajati iz teze medsebojnega učinkovanja vzpostavljenih centrov/središč in periferij/obrobij, pri čemer bi bilo potrebno radialno razširiti že pripoznane linije oziroma obseg medsebojnega vpliva. Piotrowski tako predlaga dekonstrukcijo hierarhične predpostavke, da vir umetnostnih inovacij neizbežno prihaja iz umetnostnih centrov, od koder se nato širi na periferijo, ki naj bi jo zamenjala funkcionalna analiza s fokusom na to, kakšen vpliv je dejansko imel določen umetnostni fenomen v specifičnem lokalnem kontekstu. Horizontalni umetnostnozgodovinski pristop naj bi hkrati zavrnil idejo slogovne homogenosti v prid heterogenosti, ki sloge združuje v lokalne, edinstvene slogovne mutacije, ter dosegel pripoznanje lokalnih kanonov in vrednostnih sistemov, ki pogosto niso združljivi s tistimi iz zahodnih umetnostnih centrov. Primerjava lokalnih narativov naj bi se skratka izognila uveljavljenega okvira metapripovedi univerzalne razvojne zgodovine, pri čemer naj bi se zgodovina umetnosti postopoma pomaknila v smeri horizontalne, polifonične in dinamične paradigme kritične analize.<sup>381</sup>

Kot že rečeno, se sistemski model mišljenja zgodovine umetnosti, ki v veliki meri bazira na diferenciaciji centra/centrov in periferij, znotraj umetnostnozgodovinske vednosti uveljavi predvsem v okviru kritične umetnostne geografije od sredine 20. stoletja dalje, hkrati pa je od 80. let 20. stoletja dalje, vzporedno z uveljavljanjem kulturnih študij, mogoče beležiti tudi aktualizacijo pojma univerzalne oziroma svetovne/globalne zgodovine umetnosti. Če se je do sedaj pojem »sistem« oziroma »sistemsko zapopadenje« pojavljal predvsem v kontekstu arheološke analize moderne vednosti, nastopa pojem »sistem« v tem primeru v nekoliko drugačnem smislu. Bodisi se nanaša na institucionalni ustroj umetnosti ter vpetost produkcije in kanonizacije umetnosti v razmerja družbenih, političnih in ekonomskih odnosov moči bodisi gre za analize, ki produkcijo umetnosti od modernosti naprej bolj neposredno zajamejo v kontekstu modernega kapitalističnega svetovnega-sistema. Premik od sistema kot epistemološkega modela k empiričnemu umetnostnemu sistemu kot predmetu vednosti oziroma mišljenju umetnostne produkcije na »sistemski način« ima seveda pogoje možnosti natanko v specifikah vednosti od modernosti dalje, predvsem pa ga je mogoče kontekstualizirati tudi z razširitvijo političnoekonomskega in lingvističnega modela znotraj modernih humanističnih znanosti. Kot bomo videli v nadaljevanju, pojem »umetnostnega

---

<sup>381</sup> Piotrowski 2008, 378–383.

sistema« specifično v slovenskem kulturnem prostoru okvirno po letu 2000 predstavlja eno ključnih totalitet in sredstev zajemanja umetnosti in umetnostne zgodovine v okviru kritičnih umetnostnih praks, teoretizacij umetnosti in muzeoloških in zgodovinopisnih pristopov v zadnjih treh desetletjih.

Medtem ko je bila svetovna zgodovina od formativnega obdobja od začetka 19. stoletja dalje (Schiller, Schlegel, Goethe idr.) poskus eliminacije omejitev in nezadostnosti pojma nacionalne umetnosti, ki je temeljil na refleksiji zgodovinskega procesa, da umetnost začne nastopati na svetovnem trgu blag, zavrnitev pretežno na Zahod omejene primerjalne metodologije, mestoma pa posredno ali neposredno tudi sredstvo identifikacije civilizacijskega razvoja posameznih kultur in nacij (pri čemer je primerjava s kulturami v njihovi »otroški fazi« utemeljevala civilizacijsko in kulturno superiornost primerjajočega), se je na primer kritična aktualizacija svetovne umetnosti v dobrih zadnjih treh desetletjih osredotočila predvsem na vidike družbenopolitične, geopolitične, ekonomske kontekstualizacije in pogoje možnosti izjavljalne pozicije, iz katere se zajema totaliteto univerzalne umetnostne zgodovine. Objekt kritike so bile v tem primeru predvsem uveljavljene umetnostnozgodovinske univerzalijske (univerzalna zgodovina umetnosti, modernizem, sodobna umetnost itn.), ki se jih je poskušalo »(geo)politizirati«, medtem ko se je hkrati poskušalo tudi »provincializirati« uveljavljene umetnostne centre.<sup>382</sup> Preko geopolitične politizacije se je pri tem na eni strani poskušalo izpostaviti dejstvo, da na primer modernizem kot tak ne obstaja, ampak empirično obstaja zgolj množstvo lokaliziranih, hibridnih, difuznih modernizmov, hkrati pa množstvo lokalnih centrov njihovega izvora; na drugi strani pa, da obstajajo »hegemonistične osi identifikacije«,<sup>383</sup> ki iz partikularnosti vzpostavljajo univerzalijske.

Od 80. let 20. stoletja dalje se znotraj umetnostnozgodovinske vednosti sicer namesto »svetovna« začne uveljavljati predvsem pojem »globalna« umetnostna zgodovina, pri čemer aktualizacije pojma spremlja prevpraševanje, ali gre v tem primeru neizbežno za vnovično potrditev zahodne dominacije, predvsem pa za prevpraševanja, ali je možna »večstranska, transkulturna in postkolonialistična« globalna umetnostna zgodovina, ki bi se hkrati izognila zgodovini primata Zahoda v kontekstu politične in ekonomske ekspanzije kapitalistične globalizacije od 80. let dalje, zlasti pa po letu 1989. Če se omejimo predvsem na

---

<sup>382</sup> Številni umetnostnozgodovinski prispevki, ki jih je mogoče umestiti v ta okvir, se referirajo na dekolonialistične in postkolonialistične avtorje, v tem primeru konkretno na knjigo *Provincializing Europe* Dipcha Chakrabartyja iz leta 2000.

<sup>383</sup> Šuvaković 2012, 68.

konceptualizacije globalne umetnostne zgodovine na primeru likovnih in vizualnih umetnosti, je potrebno v tej navezavi izpostaviti metodo zajetja globalnega preko diferenciacije treh svetov, kakor jih predlaga avstralski umetnostni zgodovinar Terry Smith v knjigi *Contemporary art: world currents* iz leta 2011. Podobno delitev je na primeru analize literature sicer že leta 1986 predlagal tudi Fredric Jameson v besedilu »*Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*«, na podlagi katerega se je znotraj literarne teorije vnela ostra polemika glede pojma »literatura tretjega sveta«. <sup>384</sup> Onstran tega je v ta okvir mogoče umestiti tudi taktične poskuse vzpostavljanja novih univerzalij, kot je pojem »vzhodna umetnost«, do neke mere tudi »Srednje-vzhodna Evropa«, kakor jo predlaga Piotrowski, ki služi teritorializaciji oziroma rekonstrukciji nekega družbeno-geografskega in kulturno-umetnostnega prostora kot določljivega:

Obenem je sprožen tudi proces deteritorializacije. Ruska, estonska, letonska, latvijska, poljska, slovaška, češka, madžarska, romunska, moldavska, bolgarska, hrvaška, srbska, slovenska, bosanska, črnogorska, romska, makedonska ali albanska umetnost so na geografskih teritorijih marginalne in zaostale Evrope privedene do novega univerzalnega pojma vzhodnoevropske umetnosti in kulture. Univerzalizem velike Evrope je dekonstruiran v množstvo singularnih in fragmentarnih identitet, nato pa je iz množstva singularnih in fragmentarnih zgodb konstruirana nova potencialna in univerzalna identiteta vzhodnoevropske umetnosti in kulture. <sup>385</sup>

Kot kontrapunkt t. i. antagonističnemu umetnostnozgodovinskemu metodološkemu pristopu Piotrowskega, ki poskuša posamezen umetnostni fenomen misliti v konkretnem kontekstu in s stališča konkretnega konteksta, »ki je v razmerju do globalnega sveta definiran kot lokalni svet«, <sup>386</sup> bomo na tem mestu izpostavili pojem svetovne literature, kakor ga v prispevkih od leta 2000 dalje na podlagi opredelitve metodologije oddaljenega branja predlaga italijanski literarni teoretik Franco Moretti. Moretti metodo oddaljenega branja utemeljuje v razmerju do natančnega branja, pri čemer se nanaša na spekter dekonstrukcijskih branj predvsem kanoničnih literarnih del, ki temu ustrezno analizirajo minimalni odstotek vse literature, hkrati pa v veliki meri zanemarijo njene institucionalne razsežnosti. V svojih prispevkih Moretti tako poskuša vzpostaviti metodologijo oddaljenega branja »svetovnega literarnega sistema« (referenca v pojmu »svetovni-sistem« I. Wallersteina), pri čemer se pomakne od humanističnih metodologij, v katerih »francoska in

---

<sup>384</sup> O tem glej: Habjan 2014, 119–143.

<sup>385</sup> Šuvaković 2012, 70.

<sup>386</sup> Ibid., 53.

nemška metafizika« prevladujeta proti družboslovnim in naravoslovnim. Na podoben način, kot je Piotrowski svoje prispevke moral pričeti s teritorializacijo srednjezhodne Evrope in zanjo specifične umetnosti oziroma utemeljevanja njunega obstoja, so se tudi Morettijevi kritiki med drugim spraševali o možnosti empirične lokacije svetovne literature: Kje naj bi se nahajala »svetovna literatura«? Ali ni neizbežno lokalizirana oziroma obstaja predvsem kot materializiran spekter nacionalnih ali regionalnih recepcij svetovne literature? Drugače rečeno: kritiki so v veliki meri izhajali iz stališča »komparativistične politike priznanja lokalnih kultur«.<sup>387</sup>

Morettijeva sistemska analiza seveda izhaja predvsem iz refleksije dejstva, da nacionalna literatura, ki bi jo na neki zgodovinski točki začela spodjedati kapitalistična globalizacija, ne obstaja, ampak da je kapitalistična globalizacija pravzaprav eden od pogojev možnosti nacionalne umetnosti. Temu ustrezno na svetovno literaturo ni mogoče enostavno aplicirati množico lokalnih, t. i. domačijskih pogledov, ampak jo je mogoče zapopasti natanko le sistemsko: s fokusom na to, kako učinkuje, kljub temu da empirično obstaja zgolj kot množstvo lokalnih/regionalnih/nacionalnih literatur:

Alternativne moderne poskušajo obiti antagonizme, značilne za svetovni-sistem, in sicer tako, da jih zgoščajo v posamezno, tj. zahodno moderno, namesto da bi v njej prepoznale konkretno univerzalno, tj. uprizoritev protislovij same univerzalne forme. Kapitalistična globalna moderna resda obstaja samo v partikularnih lokalnih aktualizacijah, toda njeno konkretno univerzalno je v sami nujnosti lokalnega sprejetja univerzalne moderne. Ker si svetovna literatura deli svoje materialne pogoje z globalno moderno /.../, moramo tudi v alternativnih lokalnih pojmih svetovne literature videti poskuse zanikanja asimetrij svetovne literature, neenakosti, ki sta jih zgrabila ravno Morettijeva opozicija center/periferija /.../.<sup>388</sup>

V tej navezavi je ključno izpostaviti, da ko Moretti preko metodologije oddaljenega branja utemeljuje pojem svetovne literature, ne preslikuje ekonomske sfere na umetnostno in kulturno: ekonomski centri niso nujno enaki kulturnim/umetnostnim, saj slednji uživajo relativno avtonomijo. Pojem svetovne literature skozi sistemsko perspektivo hkrati ne sovпада z umetnostno produkcijo ekonomskega in kulturnega/umetnostnega centra, ampak se nanaša natanko na logiko delovanja v okviru kapitalističnega svetovnega sistema, ki je eden in neenoten, pri čemer je vzpostavitev umetnostnih univerzalij mogoče misliti v kontekstu za umetnost specifične simbolne ekonomije, ki kot »različica« kapitalistične

---

<sup>387</sup> Habjan 2014, 161.

<sup>388</sup> Ibid., 139–140.



ekonomije bazira na določeni vzpostavitvi »občega ekvivalenta«. Najbolj splošno rečeno, predmet Morettijevega oddaljenega branja so vzpostavitev, transformacije, variacije izbranih formalnih specifik literarnih tekstov (na primer geografsko premeščanje polpremega govora, specifik detektivskih zgodb, oblike naracije itn.), ki tudi delajo ta tekst literaren v določenem časovnem obdobju.<sup>389</sup> Oddaljeno branje skratka v nobenem primeru ne eliminira formalne analize umetnostnih del, ampak jo »odlepi« od apriorijev lokalnih literarnoteoretskih prispevkov, na primer domnevno predobstoječe lokalne kulture, identitete, ki je neodvisna od svetovno-sistemske naddoločenosti in ki naj bi se zrcalila, manifestirala v formalnih specifikah literarnega teksta: »V večini primerov /.../ pozivov literarne vede po pripoznanju perifernih tekstov kot pripadajočih svetovnemu kanonu pač ni mogoče podkrepiti s formalno analizo teh tekstov.«<sup>390</sup>

Kot bomo videli v nadaljevanju, se raznoliki projekti »politike priznanja lokalnih kultur« znotraj sodobnejših umetnostnozgodovinskih pristopov dejansko odvrnejo od natančnejših formalnih analiz konkretnih umetnostnih del (ki so v okviru sodobne umetnosti na splošno povezane z modernistično umetnostno tradicijo in interpretativnimi pristopi, temu ustrezno pa so predmet kritike) proti analizi njihove recepcije. Formalna analiza umetnostnega dela slednjemu namreč pripozna določeno avtonomijo, medtem ko pristopi zgodovinjena, ki bazirajo na pripoznanju lokalnih kultur, posredno ali neposredno izpostavljajo, kako družbeno-politični kontekst določa interpretacijo, recepcijo, razumevanje formalnih specifik umetnostnih del. Predmet teh analiz skratka ni relativno avtonomno umetnostno delo oziroma njegove intrinzične lastnosti, ampak bolj njegova recepcija (in zgodovina recepcije) oziroma množica ekstrinzičnih lastnosti, ki pa je radikalno kontekstualna. Šele na tej podlagi je namreč mogoče utemeljevati tezo, da formalno podobna umetnostna dela iz različnih družbeno-političnih območij predstavljajo radikalno drugačna umetnostna dela, ki jih je potrebno kontekstualizirati, da bi se dokopali do njihovega ustreznega pomena. Preko sopostavitve sicer bežno orisane Morettijeve analize svetovne literature in horizontalne umetnostne zgodovine Piotra Piotrowskega je prispevke slednjega torej mogoče umestiti natanko v okvir »politike pripoznanja«, ki jo bomo razgrnili v nadaljevanju, tj. politike, ki zgodovine ne le popisuje, ampak jo poskuša spreminjati, to isto vlogo pa nalaga tudi umetnosti sami.

---

<sup>389</sup> Glej predvsem: Moretti 2011.

<sup>390</sup> Ibid., 162.

#### 4.2.1.2 Vstop v umetnostnozgodovinsko polje v Sloveniji na prelomu iz 80. v 90. leta

Preden se osredotočimo na konkretni narativ sodobne umetnosti v Sloveniji, bomo orisali osnovne poteze umetnostnozgodovinskega polja v Sloveniji na prehodu iz 20. v 21. stoletje, hkrati pa primerjali dve konkretni umetnostnozgodovinski naraciji moderne umetnosti v tem obdobju. Iz tega razloga je smiselno pričeti z že omenjenim temeljnim konfliktom, ki preči umetnostnozgodovinsko vednost vsaj od obdobja njene institucionalizacije, četudi smo ga konkretno pri Rieglu v veliki meri srečali še v latentni obliki. Na eni strani imamo »pozitivistično« težnjo po zgodovinskem objektivizmu oziroma znanstveni formalizaciji, ki si v največ primerih za ideal postavi naravoslovne znanosti, na drugi strani pa »zagovor« duhovne in/ali estetske razsežnosti umetnostnega dela, ki se skriva za golo empirijo in bazira na metodologiji subjektivnega podoživljanja ter animacije umetnostne materije. V primeru zagovornikov zgodovinskega objektivizma (ki pretendira po znanstveni objektivnosti) se tako na primer srečamo predvsem z metodologijo zgodovinske datacije, ikonografske razlage motiva, orisom osnovnega družbeno-političnega konteksta nastanka itn., ki za zagovornike duhovne razsežnosti umetnosti predstavlja zgolj začetna shematična klasifikacijska orodja, katera v svoji omejenosti na empirično ne morejo zares prodreti do bistvenih delov umetnostnega dela. V kolikor namreč želimo rekonstruirati duhovne zgodovinske premene, naj bi se bilo potrebno na neki točki odmakniti od empiričnega shematizma ter tvegati nekoliko bolj intuitivne pristope, celo stopiti v osebni dialog z umetnino.<sup>391</sup>

Osnovne poteze tega konflikta je na primeru slovenskega umetnostnozgodovinskega polja od druge polovice 20. stoletja dalje mogoče rekonstruirati tudi na podlagi predmetov analize umetnostnih zgodovinarjev:<sup>392</sup> fokus na (nacionalni) premični in nepremični kulturni dediščini je metodološko bolj neposredno vezan na zgodovinsko-objektivistično tradicijo, katere kontinuiteta sega v formativni kontekst umetnostne zgodovine v Sloveniji, ki izhaja

---

<sup>391</sup> »Kot izrazilo za posredovanje spoznavanja umetniške razsežnosti umetnin sodi na prvo mesto ubeseditveni način, v katerem dialog z likovno umetnino iz vživetja občutljivega poznavalca prenese v umetnostnozgodovinski diskurz. Jasno je, da v dialogu z umetniškostjo umetnine to ne more biti le ‚objektiven‘ opis, kot je enako jasno, čeprav manj razvidno, da to tudi ne more biti le leporečje publicističnih fraz, ki ga umetnostni zgodovinarji pogosto napačno enačijo z eseizmom. Lahko je le pesniško precizen jezik odprtega sporočila, ki zajema iz sveta umetnine in zgodovinske ugotovitve organsko razširja v smeri spoznavnega uvida.« (Komelj 2004, 123)

<sup>392</sup> Pod pogojem, da tukaj zanemarimo, da se te tvorijo tudi na podlagi – pogojno rečeno – ekonomskega in geografskega položaja umetnostnih zgodovinarjev, ki vpliva na pogoje njihovega raziskovalnega dela v muzejih, galerijah ali drugih javnih zavodih (fakultete, inštituti itn.).

iz tradicije dunajske šole. Nekakšni dve osrednji usmeritvi naj bi tako prispevala že »utemeljitelja« umetnostne zgodovine – France Stele, ki je pri svojih analizah znatno upošteval zgodovinske in krajevne okoliščine, temu ustrezno pa analizo umetnosti usmeril v rekonstrukcijo vzorov in vplivov, in Izidor Cankar, ki se je osredotočal predvsem na slogovno sistematiko, temu ustrezno pa na zgodovino »duhovne osnove« preko umetnosti.<sup>393</sup> Za analizo novejših prispevkov lokalne umetnostnozgodovinske vednosti okvirno od obdobja druge polovice 70. let 20. stoletja dalje je poleg tega ključno, da vsaj v osnovnih črtah rekonstruiramo širše teoretsko prizorišče v večji ali manjši navezavi na umetnost, obenem pa vsaj shematično nakažemo relacije umetnostne zgodovine in estetike oziroma filozofije umetnosti, do neke mere tudi sociologije kulture. V ta namen se je smiselno poslužiti klasifikacij, ki jih v knjigi *Anatomija angelov* ponudi Miško Šuvakovič. Šuvakovič lokalno teoretsko produkcijo oziroma – kot se sam izrazi – »kulturno-teoretske atmosfere« po drugi svetovni vojni, izhajajoč iz klasifikacije filozofa Tineta Hribarja, v grobem razdeli na štiri ključna obdobja. Prvič, obdobje heideggerjanskega eksistencializma in fenomenologije na prehodu iz 50. v 60. leta 20. stoletja, ko se vzpostavi veriga vplivov od filozofije, metafizične literarne teorije in teoretske publicistike do eksistencialističnega slikarstva, proze, poezije in dramatike in dalje do eksperimentalne neoavantgardne reistične proze, poezije in postlikovne umetnosti. Drugič, obdobje ludizma v drugi polovici 60. let 20. stoletja, ki zajema vse od filozofije igre do ludistične subkulture mladih in različnih razpršenih eksperimentov v filmu, gledališču in poeziji. Tretjič, obdobje teoretske psihoanalize kot prepoznavne teoretske šole od 70. do 90. let 20. stoletja, pri čemer gre za multidisciplinarne študije po sleh Lacana, ki povratno vplivajo tako na sodobno fenomenologijo, zgodovino filozofije, epistemologijo, estetiko in sociologijo kulture kot tudi za posamezne umetnostne teorije. In na koncu še obdobje alternative na prehodu iz 70. v 80. leta kot tudi sama 80. leta do razpada druge Jugoslavije leta 1991.<sup>394</sup>

V tej navezavi je potrebno izpostaviti, da je na primer v 80. letih 20. stoletja v prispevkih, ki analizirajo umetnostne prakse, mogoče beležiti praktično vse naštete referenčne terene, četudi interpretacijo takrat najnovejših umetnostnih tokov v vse večji meri prevzema »teorija«, in sicer novejše struje filozofije umetnosti in/oziroma estetike (Lev Kreft, Aleš Erjavec, Janez Strehovec), kakor se začnejo formirati v okviru raziskave »Sodobna zahodnoevropska marksistična estetika«, ki je od leta 1976 potekala na Filozofski fakulteti

---

<sup>393</sup> Glej: Grafenauer 2006, 55–57.

<sup>394</sup> Šuvakovič 2001, 35–38.

v Ljubljani na pobudo takratnega profesorja dr. Vojana Rusa. V 80. letih ta linija prvenstveno nastopa na terenu kritične teorije (družbe)<sup>395</sup> in t. i. humanističnega marksizma, ki se osredotoči predvsem na zgodovino politizacije umetnosti<sup>396</sup> in sistematično branje izbranega izseka avtorjev, na podlagi česar naj bi se prispevalo k utrditvi in avtonomizaciji estetike kot discipline v lokalnem prostoru (od tod nato tudi ustanovitev *Slovenskega društva za estetiko* leta 1983). Na tak način naj bi se na eni strani interveniralo v takratno akademsko estetiško tradicijo, ki je (sočasno) umetnostno prakso v veliki meri puščala ob strani, po drugi strani pa je šlo za poskus problematizacije lokalne tradicije ortodoksnega marksizma oziroma ortodoksno-marksističnih analiz umetnosti. Po Alešu Erjavcu naj bi skratka primarno šlo za preusmeritev fokusa na »odprto-marksistične« avtorje,<sup>397</sup> ki so bili v lokalnem prostoru relativno neznani ali pač površno znani in za katere je bilo značilno stalno upoštevanje del umetnosti in kulture (kar naj bi bil tudi manko »akademske estetike«). Osnovno izhodišče *Slovenskega društva za estetiko* v tem formativnem kontekstu je skratka transdisciplinarnost<sup>398</sup> (tudi na ravni teženj po združevanju strokovnjakov različnih disciplin), vsaj prva dva kolokvija pa sta bila izrazito fokusirana na lokalni prostor (»*Slovenska zgodovinska avantgarda*« leta 1984, kolokvij, posvečen Izidorju Cankarju, leta 1985 idr.).

V 80. letih 20. stoletja kot pomembni teoretski diskurz nastopajo še althusserjansko-semiotične sociološko-kulturne analize/materialistične analize diskurza (Rastko Močnik, Braco Rotar, Zoja Skušek-Močnik), ki se, najbolj splošno rečeno, osredotočijo na umetnosti imanentni estetski/ideološki učinek, do neke mere pa tudi politične potenciale umetnosti.<sup>399</sup> Ker se umetnostna praksa konceptualizira kot v temelju ideološka, je fokus analize torej na

---

<sup>395</sup> »[K]ritičnost kot bistveni označevalni moment kritične teorije v pomenu, ki ga je dala Frankfurtska šola v orisu nasprotja med klasično in kritično teorijo. Kritična znanost je tista, ki poseduje refleksijo o lastnem družbenem položaju in pomenu, in je v tem smislu tudi zainteresirana, ne pa ‚nevtralna‘ znanost. Njena naloga v nasprotovanju tradicionalni vedi ni izumljanje novih pojmov-kategorij, ampak družbeno reflektiran prikaz, na katera vprašanja in pojmi tradicionalne vede odgovarjajo in za katera so gluhi, kaj odkrivajo in kaj prikrivajo. Pri tem upošteva zgodovinski proces in spremembe v funkcijah, ki zadevajo tako njen predmet kot njene pojme o njem.« (Kreft 1989, 104)

<sup>396</sup> Glej predvsem: Kreft 1989.

<sup>397</sup> Strehovec se v knjigi *Oblika kot problem* (1985) na primer osredotoči na Benjamina, Lukácsa, Blocha, Kagana, Eislerja, Adorna in Bürgerja; Erjavec v delu *O estetiki, umetnosti in ideologiji* (1983) na Gaerudyja, Lefebvra, Goldmanna in Althusserja; v Kreftovi knjigi *Kultura kot alibi* (1988) so predstavljeni prispevki Caudwella, Sáncheza Vázquez, F. Jamesona in Marcuseja, v knjigi *Spopad na umetniški levici (med vojnama)* (1989) pa R. Poggioli, Bürger, A. Flaker itn.

<sup>398</sup> Transdisciplinarnost ali disciplinarna pluralnost, ki jo od ustanovitve dalje poskuša prakticirati SDE preko vsakoletnih kolokvijev, sicer do neke mere sovпада tudi s širšimi, globalnimi in sočasnimi premiki znotraj discipline. O tem glej Erjavec 2004, 101–115.

<sup>399</sup> Glej na primer: Skušek-Močnik 1980.

njenem ideološkem učinku/učinkovanju oziroma mehanizmih ideološke interpelacije in ekonomije subjekta preko umetnosti, saj, kot izpostavi Močnik, gre »marksizmu /.../ lahko le za materialistično analizo estetskega učinka«. <sup>400</sup> Naslednja pomembna teoretska struja pa je formirajoča se ljubljanska lacanovska šola, ki se mestoma loti tudi analize umetnosti (predvsem Slavoj Žižek, do neke mere tudi Mladen Dolar), ki jo je mogoče misliti v okviru Badioujeve klasične sheme, kjer naj bi umetnost prvenstveno operirala na terenu imaginarnega. Umetnostni fenomeni, ki so bili relativno redko prisotni v prispevkih ljubljanske lacanovske šole v 80. letih, se skratka pojavljajo sporadično in so konceptualizirani predvsem na način »družbenih simptomov«. V kontekstu referenčnih besedil sočasnih umetnostnih fenomenov sta v tej navezavi pomembno zadnje poglavje knjige *Filozofija skozi psihoanalizo* Slavoj Žižka iz leta 1984 z naslovom »Ideologija, cinizem, punk« <sup>401</sup> ter Žižkovo kratko besedilo »Pismo iz tujine«, v katerem nadgradi teze iz poglavja, v katerem obravnava punk in Laibach oziroma Neue Slowenische Kunst. <sup>402</sup> V strogem smislu gre v obeh primerih za analizo umetnostnih in/ali kulturnih fenomenov kot neke *izjavljalne* prakse, pri čemer Žižek na referenčnem terenu razmerja med izjavljajočimi se/delujočimi individualnimi subjekti, realnim, simbolnim in imaginarnimi projekcijami hkrati vzporedno analizira reakcije na omenjene fenomene, na tak način pa zariše osnovne črte slovenske intelektualne krajine 80. let. <sup>403</sup>

---

<sup>400</sup> Močnik 1983, 18–19.

<sup>401</sup> Kot je pojasnjeno v uvodnem delu v knjige *Filozofija skozi psihoanalizo*, peto predavanje vsebuje material raziskovalne naloge *Vloga nezavednih fantazem v procesu oblikovanja identitete Slovencev*, ki je potekala na Inštitutu za sociologijo Univerze v Ljubljani in je od leta 1979 prejemala sredstva RSS (nosilec raziskave je bil ravno Žižek). Analiza konkretnega primera Laibach v zadnjem poglavju knjige je skratka vpeta v okvir »identitete Slovencev«.

<sup>402</sup> »Da je reakcija na punk del samega punka, to je dojeti v smislu, ki je strožji od običajnega poudarjanja, značilnega za nekatere fenomenološke in avantgardne estetike, da je šele sprejemnik tisti, ki s svojo dejavno recepcijo zapolni prazen okvir predmetne danosti umetnine in ji podeli konkretno pomensko vsebino; bližje smo temu smislu, če izhajamo iz tipa šal, katerih poanta je v svojskem dialektičnem obratu ‚negativnega‘ v ‚pozitivno‘: prav tisto, kar se na prvi pogled zdi zagata, ovira, je razplet, razrešitev.« (Žižek 1984, 101) Subverzivnost punka je skratka opredeljena preko začetnega izhodišča, da gre za subverzivnost »forme« oziroma subverzivnost, ki jo implicira sama forma, ki jo sicer pojasni na primeru določenega tipa (učinkovanja) šale: »[S]am neposredni punkovski nastop igra vlogo ‚prvega razloga‘, ki naj izzove našo reakcijo, skozi katero se dokopljemo do pravega razloga.« (Ibid., 102) Konkretni primer – »zloglasni« nastop skupine Laibach na TV Tedniku ljubljanske televizije 3. julija 1983 – oziroma predvsem reakcije nanj Žižku v nadaljevanju preko diferenciacije omogočijo bežen oris nekaterih ključnih pozicij znotraj lokalne intelektualno-politične krajine. Prvi tip reakcije naj bi bil na primer značilen za t. i. »širšo javnost«, v očeh katere naj bi Laibach neposredno oživiljal protonacistične in totalitarne drže. Za Žižka je za razliko od tega mnogo bolj zanimiv in pomenljiv drugi tip reakcije, ki po eni strani prihaja s strani družbenopolitičnih forumov (predsedstvo Zveze socialistične mladine Slovenije, predsedstvo MK SZDL Ljubljana), hkrati pa tudi lokalnih »kritičnih« intelektualcev. Skupna točka obeh strani v kontekstu drugega tipa reakcij naj bi bila, da se po eni plati seveda zavedata, da pri Laibach nekako ne gre za nacistično skupino, vendar pa hkrati obe ob nastopu (kot je mogoče zaznati iz pisnih odzivov) doživljata neko nelagodje.

<sup>403</sup> Glej: Žižek 2006, 64–65.

Bazični poziciji mišljenja umetnosti v specifično slovenskih okvirih socialistične družbe sta vendarle na eni strani bolj tradicionalna nacionalistično-humanistična pozicija in na drugi pozicija, ki črpa iz zahodnjaških idej umetniške svobode (t. i. socialistični modernizem), pri čemer pa se vzporedno z obema formira tudi pozicija, ki bo v 80. letih oblikovala tako imenovano »alternativno kulturo 80. let«. Vsaj nominalno naj bi kulturna politika samoupravnega socializma sicer izhajala iz materialistične baze mišljenja umetnosti, ki izpostavi odvisnost umetnostnega dela od zgodovinskih, geografskih, ekonomskih pogojev in specifik, pri čemer možnosti univerzalnega dostopanja praviloma ne prispeva toliko nekakšna projekcija univerzalne človeškosti, ampak naj bi jo prispevala sistemska (teoretska) refleksija/interpretacija, ki analizira to odvisnost/vpetost in razloži vzroke za specifično estetsko pojavnost umetnostnih del, na tak način pa zagotovi tudi možnost njihove priobčljivosti. Poleg tega pa naj bi kulturna politika samoupravnega socializma temeljila tudi na ideji didaktične, prosvetiteljske, demokratizacijske itn. vloge umetnosti, pri čemer ne gre le za demokratizacijo in decentralizacijo dostopnosti kulturnih in umetnostnih dobrin, ampak tudi demokratizacijo in decentralizacijo njune produkcije preko tradicije amaterske društvene kulture ter pluralistično-tolerantno podporo mladinske in študentske društvene kulture.<sup>404</sup> V ta kontekst je do neke mere mogoče umestiti tudi »pluralistično toleranco« do antihumanizma manjšinskih avantgardnih umetnostnih gibanj in z njimi bolj ali manj povezanim spektrom antihumanističnih teoretskih struj od okvirno konca 60. let 20. stoletja dalje (semiotika, strukturalizem in poststrukturalizem, teoretska psihoanaliza itn.).<sup>405</sup>

Nominalno in na ravni kulturnopolitične referenčne baze socialističnega političnega sistema je umetnost percipirana tudi v širšem kontekstu modernizma kot univerzalne metapripovedi, pri čemer naj bi umetnost in kultura nastopali kot eno od ključnih mest politične samolegitimacije: »[K]omunistični sistemi, vključno z jugoslovanskim /.../ socializmom ‚s človeškim obrazom‘, [so] videli umetnost kot ključno mesto /.../ globalne emancipatorske meta-pripovedi.«<sup>406</sup> V 80. in predvsem 90. letih, torej v obdobju tranzicije, se sicer teleološka koncepcija umetnosti na ravni kulturnopolitične legitimacije samoupravnega socializma evidentno začne razkrajati, pri čemer jo, kot bomo videli, začne nadomeščati sodobni soobstoj sinhronih mikronarativov, ki se eksplicitno odmakne od univerzalistične totalitete umetnostne zgodovine. Kakor je mogoče sklepati iz sočasnih refleksij na prelomu iz 80. v

---

<sup>404</sup> Glej: Čopič in Tomc 1997; Praznik 2016.

<sup>405</sup> Glej: Šuvaković 2001, 91–235.

<sup>406</sup> Dedić 2017, 54.

90. leta, naj znotraj področja likovnih in vizualnih umetnosti v Sloveniji še ne bi bilo mogoče v polni meri identificirati tranzicijskega »odmika od ,umetniških praks, ki so karakteristične za zaprte družbe‘k globalnim umetniškim praksam s trajnostnimi lokalnimi referencami«,<sup>407</sup> ki nastopajo na širšem referenčnem polju problematik sodobnega multikulturalnega, informacijskega, postindustrijskega, postpolitičnega itn. družbenega konteksta liberalnih demokracij.

Shematično rečeno, se na ravni umetnostne produkcije v 80. letih srečamo s heterogenim spektrom avtopoetičnih avtorskih govoric, avtoreferencialnih raziskav umetnostnega medija, recepcije, podobe, prostora itn. ali pač za socialistične države značilnega »politiziranega postmodernizma«. <sup>408</sup> Epizoda postmodernizma v likovni/vizualni umetnosti v 80. letih naj bi sicer posegla v »heideggerjansko metafiziko umetniškega dela«, <sup>409</sup> ki je imela pomembno mesto znotraj lokalnega diskurza o umetnosti, vendar sočasne refleksije umetnostne produkcije v prvi polovici 90. let kljub temu pogrešajo prav tiste vidike, ki naj bi bili značilni za umetnost v globaliziranem umetnostnem kontekstu. Namesto »postmoderne elektronske civilizacije, nove politične umetnosti, feminističnih raziskav, multidisciplinarnih estetsko-tehnoloških instalacij, sublimnih in subjektivnih utopij«<sup>410</sup> naj bi imeli tako še vedno opraviti predvsem s »sicer dragoceno zasebnostjo avtopoetik«. <sup>411</sup> Natanko to, kar je Tomaž Brejc v citiranem besedilu iz leta 1992 ter v svoji selekciji za *I. Triennale sodobne slovenske umetnosti* leta 1994 še pogrešal in anticipiral, skratka umetnostni referenčni okvir, ekvivalenten sodobnim liberalnim demokracijam in situaciji po letu 1989, se je seveda dejansko začelo vzpostavljati od druge polovice 90. let dalje, kronološko najprej v okviru porajajočega se umetnostnega nevladnega sektorja (SCCA Ljubljana, Ljudmila, Galerija Kapelica, Galerija Alkatraz, KID Kibla, Galerija P74 idr.); torej sektorja, ki je, poleg tega, da je normaliziral programsko-razpisno financiranje in managerske organizacijske modele na področju kulture in umetnosti, posredno ali neposredno nadaljeval s politično-referenčnim terenom družbenih »gibanj za pluralizacijo življenjskih slogov« alternativne kulture in širšim »demokratizacijskim procesom«, kakor se je v Sloveniji odvijal predvsem v 80. letih.<sup>412</sup> Ta isti sektor je v 90. letih tudi pomembno prispeval k uveljavitvi splošnega

---

<sup>407</sup> Šuvaković 2017, 10.

<sup>408</sup> Glej: Erjavec 2003; Erjavec 2017, 81–98.

<sup>409</sup> Brejc 2004, 231.

<sup>410</sup> Ibid., 232.

<sup>411</sup> Ibid., 232.

<sup>412</sup> Kot to formulira Maja Breznik: »Kot umetnostna revolucija brez družbene revolucije in brez domovine se je [slovenska neodvisna scena] povezala v mednarodni umetnostni sistem in dobila podporo mednarodnih

epistemološkega terena kulturnih študij in kulturnoštudijskih teorij recepcije, terena (kritike) politike pripoznavanja in identitetnih politik, temu ustrezno pa tudi k uveljavitvi sodobnih pristopov k zgodovinjenju umetnosti.

#### 4.2.1.3 Na sledi slovenskemu eksistencialnemu bistvu: temni modernizem Tomaža Brejca

Po mnenju umetnostnega zgodovinarja Tomaža Brejca je lokalna umetnostna zgodovina navkljub »aplikaciji« strukturalne lingvistike, semiotike, teoretske psihoanalize oziroma t. i. antihumanistične, antireprezentacijske filozofije in materialistične analize diskurza od konca 60. let do začetka 90. let 20. stoletja vendarle pretežno ostajala na terenu fenomenologije in eksistencializma v okvirih ekspresionistične paradigme umetnosti, pri čemer je v tem okviru mogoče misliti tudi njegove analize nacionalne/nacionalno zamejene umetnosti. V splošnem je Brejca sicer nedvomno mogoče umestiti v kontekst kritike zgodovinsko-objektivistične umetnostnozgodovinske linije, saj dosledno izhaja iz analize umetnostnih fenomenov skozi perspektivo človeške eksistence oziroma zagovarja »aktivni odnos gledalca in dela«. Vendar se avtor (ki je preko vprašanja »krize umetnostne zgodovine«, ki je globalno disciplino zajela v 80. letih 20. stoletja, prevpraševal tudi metodologijo akademske discipline umetnostne zgodovine), hkrati do neke mere distancira tudi od aplikacije modernističnega interpretativnega modela iz prve polovice 20. stoletja na kronološko sodobnejšo umetnost. Modernistični odnos do umetnostnega objekta kot teksta preko triade stila, simbola in strukture naj bi bilo tako po Brejčevem mnenju potrebno spremeniti v nov, *problemski* odnos. Naš tukajšnji namen seveda ni natančnejša rekonstrukcija avtorjevega metodološkega pristopa niti analiza njegovega opusa, ampak nas zanima zgolj konkretni primer, ki ga je mogoče umestiti v okvir zgodovinjenja specifik slovenske umetnosti, ki jo bomo raziskovali v nadaljevanju.

Če v tej navezavi pustimo ob strani njegove prispevke o slovenskem impresionizmu, Brejc v knjigi *Temni modernizem* iz leta 1991 poskuša definirati bistvene določujoče lastnosti slovenskega likovnega izraza ali kar »slovenskega eksistencialnega bistva«, kakor naj bi se manifestiral v stoletni tradiciji slikarstva, datiranega med letoma 1880 in 1980. Rekonstrukcija »nacionalnega karakterja« tukaj evidentno črpa iz ključnih virov

---

(nevladnih) organizacij, ki so jo uporabile za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah.« (Breznik v Radojević 2013, 8)



razumevanja »eksistencialističnega modernističnega individualizma«,<sup>413</sup> ki umetnosti prve polovice 20. stoletja interpretira na podlagi rekonstrukcije duhovnega razpoloženja neke specifične dobe, med drugim v temelju zaznamovane z izkušnjo obeh svetovnih vojn (subjektivna drama, tragičnost življenja, obup, odtujenost ipd.). Ko Brejc utemeljuje svoj metodološki pristop, v knjigi posredno definira tudi svoj predmet: do »eksistencialne podstati slovenskega likovnega modernizma« se ni mogoče dokopati preko golega objektivističnega zgodovinskega datiranja modernizma, v tem primeru na primer privzemanja uveljavljenih stilsko-klasifikacijskih orodij za modernistične -izme, niti na način, da privzamemo funkcionalistično pozicijo »ideologov ‚novega sveta‘, socialističnih utopij in totalitarnih družbenih organizacij [ki modernizma] /.../ niso marali, ker je bil zanje subverziven«,<sup>414</sup> istočasno pa se moramo distancirati tudi od »občudovalcev klasičnih kanonov«. <sup>415</sup> Preko Brejčevega metodološkega profiliranja temni modernizem tako v veliki meri nastopa kot nekakšen preostanek ključnih soobstoječih umetnostnih, kulturnopolitičnih, umetnostnoideoloških idr. tokov in pozicij, ki so v stoletnem obdobju prečili in zaznamovali umetnostno produkcijo znotraj slovenskega kulturnega prostora. »Temni modernizem« je nekakšen teritorij, ki je ostal nedotaknjen od različnih, praviloma politično motiviranih stilskih znotrajevropskih »kolonizacij«, in je torej stilski, ideološki, idejni tujek vsemu prej naštetemu, pri čemer natanko ta tujost nastopa kot njegovo bistvo, jedro njegove avtentičnosti.

Kljub temu da se namreč Brejc (do neke mere tudi kritično) loti ključnih modernističnih mitov, pri čemer izpostavi, da je modernistična mitologija izraza v veliki meri stranski produkt mitologizacije umetnostnih življenj in dela, ki vendarle naj ne bi bila enostavno stranski učinek medijske mistifikacije življenj umetnikov, ampak »pomeni eksistencialni vzorec ustvarjalnosti, ki se šele v skrajnem izrazu zasveti v novo odkritem estetskem doživetju: izraz je povezan z najglobljo artikulacijo človekovih usodnih doživetij ter spoznanj, še preden postanejo plen družbe, znanosti, splošnosti«. <sup>416</sup> Temni modernizem se skratka napaja natanko iz mitologije izraza stanja človekove eksistence, ki pa se ne manifestira motivno, vsebinsko ali formalno, ampak se skorajda indeksalno uresničuje v

---

<sup>413</sup> Šuvaković 2001, 105.

<sup>414</sup> Brejc 1991, 8.

<sup>415</sup> V tem primeru se nanaša na tradicijo različnih konservativnih teženj po vrnitvi k uveljavljenim umetnostnim tradicijam in estetskim normam, na primer na analize slovenskega impresionizma s stališča normativnega estetskega akademizma in tomizma, v obdobju po prvi svetovni vojni oziroma v 20. letih 20. stoletja na pomik k nacionalističnim in katoliškim tendencam v kontekstu razprav o »prenovi kulture«, kasnejšim socialističnim pozivom po realizmu ter obsodbam modernizma kot dekadentnega buržoaznega sloga.

<sup>416</sup> Ibid., 5.

preobrazbah likovne materije, tj. formalnih in estetskih inovacijah. Pri tem kljub temu ne gre za gole formalistične specifične, ki bi jih bilo mogoče rekonstruirati preko semiotičnega zvajanja likovne materije na površino, po kateri so smiselno, intencionalno razporejeni znaki. Brejc je namreč – do neke mere podobno kot Clement Greenberg, od katerega se sicer distancira – na sledi posameznemu likovnemu mediju imanentni tvorbi pomena, vendar pri tem med drugim evidentno ne more izpustiti slikarskega doprinosa, ki se odmakne od zvajanja slikarske likovne materije na slikovno površino (primer ekspresionizma in informela). Brejc v knjigi torej ni kritičen do Greenbergovega analitičnega formalizma v vidiku, kjer ta uvaja koncepcijo slikovnega polja kot teksta in slikarstvu imanentno zgodovino. Ne gre za to, da je greenbergjanska metodologija in koncepcija avtonomnega, čistega umetnostnega medija ultimativno neustrezna, ampak predvsem za to, da je redukcioniistična. Ko, kot to interpretira Brejc, uvaja enačaja med formalizmom in modernizmom nasploh, namreč zanemari natanko nekakšen hibridni tok modernizma, kjer v na videz izključno formalnih raziskavah strukture likovne govornice umetniki »raziskujejo medij svojih najbolj osebnih likovnih dejanj, ne da bi to počeli v imenu nekega hegeljanskega ‚razvoja‘ ali pa ‚razkroja‘ slikarstva.«<sup>417</sup> (Moderne) umetnostnega dela torej ni mogoče razumeti izključno kot produkt raziskovalno-razvojnega postopka, ampak tudi na način avtonomiziranega »izživljanja v ustvarjalni tehniki« in indeksalnega puščanja »sledi« preko oblikovanja in rabe likovne materije. Evidentno je, da Brejc idejo avtentičnega (nacionalnega) eksistencialnega izraza posredno črpa natanko iz podobe umetnostne tvorbe ustvarjalnosti, kakor sta jo vnesla ekspresionizem in (z eksistencialistično filozofijo tesno prepleteni) povojni informel.<sup>418</sup>

Kljub temu da Brejc temni modernizem opredeljuje na podlagi (nacionalne) eksistencialne podstatli slikarstva, pri čemer je osrednja figura tujca in tujstva kot ključna »izrazna prvina« temnega modernizma neprestano mišljena v dialogu z odtujenostjo modernega človeka, »umetnikovim tujstvom v sodobni civilizaciji«, se njegovo občasno metodološko spogledovanje s socialno zgodovino umetnosti na nobeni točki ne prevesi čez trden okvir

---

<sup>417</sup> Ibid., 19. Brejc namreč v knjigi trdi, da naj bi paradigma slikovnega polja kot znakovne entitete, ki jo je sicer mogoče misliti analogno sorodnim raziskavam v lingvistiki in filozofiji, v slovenski slikarski produkciji nastopila šele od 70. let 20. stoletja dalje, najbolj dosledno v produkciji Tuga Šušnika. Po njegovem mnenju velik del slovenskega impresionizma in ekspresionizma ni naredil epistemološkega reza s tradicijo štafelajne slike, četudi je »posvojil« modernistične formalnoestetske specifične in postopke.

<sup>418</sup> Četudi se Piotr Piotrowski omejuje na umetnost srednjevzhodne Evrope, izpostavi, da je povezavo informela in eksistencialistične filozofije, ki posameznika, individuuma, osebno notranje doživetje postavlja pred svobodo kolektiva, mogoče misliti kot odgovor na institucionalizacijo marksizma v vzhodnoevropskih državah. (Piotrowski 2005, 69–70)

disciplinarne zavezanosti umetnostnozgodovinski hermenevtiki, ki analize izrazne plati temnega modernizma misli na podlagi teoretsko-referenčne baze eksistencializma (ki zagotovi legitimacijo izraznega izživljanja v likovni materiji) in fenomenologije (ki zagotovi osnovne metodološko-interpretativne pristope).<sup>419</sup> Umetnostno delo ni stranski produkt ali dokument družbenih okoliščin, družbene materialne baze, zato ne nastopa kot sredstvo njihove rekonstrukcije – umetnost ima namreč svojo lastno materialnost, imanentno zgodovino in razvoj, ki je produkt »znotrajlikovnih raziskovalnih postopkov«.<sup>420</sup>

V knjigi se Brejc nadalje posveti kontekstualizacijam prej naštetih umetnostnih in kulturnopolitičnih tokov znotraj izseka stoletne zgodovine slovenskega kulturnega prostora, ki so tako konceptualizirani »subjektivno-izrazni modernizem« obsojale iz različnih razlogov, predvsem zaradi njegovega elitizma in ekskluzivizma, ki se v obdobju »epizode socialističnega realizma« še nadgradi na podlagi vztrajanja pri »socialističnem okusu«, ki namesto buržoaznega abstraktnega modernizma privilegira predvojni intimistični in figuralni barvni realizem.<sup>421</sup> Eksistencialistična slikarska govorica naj bi se v slovenskem kulturnem prostoru tako lahko bolj razmahnila šele od obdobja 50. let 20. stoletja dalje, kjer naj bi šlo predvsem za postopek »uresničevanja subjekta v podobi«. Natanko tukaj prevladujočo, iz metafizičnega pojmovanja človeške eksistence izhajajočo metaforično paradigmo v veliki meri nadomesti omenjena indeksalna logika oblikovanja likovne materije (ekspresionizem, tašizem, informel), prav tako pa tudi proces reifikacije (najbolj izčiščena verzija je v tej navezavi prav gotovo OHO-jevski reizem). Pri Brejcu imanentna zgodovina slikarskega medija torej ne le zrcali, ampak preko umetnostnemu mediju lastnih izraznih sredstev performativno udejanja nacionalno specifično eksistencialno bistvo, ki ga je mogoče hkrati kontekstualizirati s splošnim eksistencialnim razpoloženjem povojnega evropskega prostora. Slovensko eksistencialno bistvo, kakor se manifestira v umetnosti, skratka »organsko« pripada zahodnoevropskemu prostoru, saj to območje preči podobna zgodovinska izkušnja obeh svetovnih vojn, ki naj bi v temelju zaznamovala eksistencialno podstat (evropskega) modernega/modernističnega slikarstva.

---

<sup>419</sup> Brejc na primer celo uvede termin »eksistencializem v slikarstvu«: »Eksistencializem v slikarstvu predstavlja, udejanja pogled na svet, v katerem podoba izraža in izkazuje temeljno negativiteto, ločenost reprezentiranega sveta od sprejemljivih pojavov realnosti, družbene danosti, ki v pomenskem vidiku prestopa mejo dovoljenega, oziroma odpira vprašanja, ki rob doživljanja premikajo v radikaliziranje skrajnosti.« (Brejc 1991, 71)

<sup>420</sup> Ibid., 28.

<sup>421</sup> Ibid., 160–161.

Evidentno je skratka, da Brejc v obravnavi slovenske umetnosti nastopa na istem splošnem epistemološkem terenu analize doživetega, ki naj bi, kot smo izpostavili, predstavljala kontrapunkt umetnostnozgodovinskih pozitivističnih in teleoloških oziroma eshatoloških analiz. Rekli smo, da analiza doživetega predstavlja tip analize, ki do človeka in njegovih predmetnih povnanjenj dostopa kot do subjekta, ki skratka poskuša povezati analizo naravnih in družbenih pogojenosti človeka v teoriji subjekta, pri čemer gre v interpretativnem procesu za obliko estetske relacije s (v tem primeru predvsem) časovno distanciranim artefaktom. Če zanemarimo umetnostnozgodovinsko pozitivistično/objektivistično strujo, ki si prizadeva disciplino privedi čim bližje znanstveni formalizaciji, je takšno metodologijo mogoče misliti tudi kot prevladujočo od druge polovice 20. stoletja dalje, predvsem v navezavi na moderno umetnost (M. Komelj, T. Brejc, A. Medved, T. Vignjevič, do neke mere tudi J. Mikuž).

#### 4.2.1.4 Teorija morfogenetskih polj: komparativistična metodologija Jureta Mikuža

Prispevek *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma* Jureta Mikuža iz leta 1995 (ki je sicer predelava njegove doktorske disertacije iz leta 1982) naj bi za razliko od Brejca poskušal odločno intervenirati v eno osrednjih koncepcij moderne umetnosti, »dogmo nacionalne posebnosti in modernistične enkratnosti«. <sup>422</sup> Mikuž svojo primerjalno analizo pričinja s tezo, da »je namreč – vsaj zahodna – umetnost univerzalna govorica in kot taka samostojna entiteta z lastnimi zakonitostmi, problematiko in razvojem«, <sup>423</sup> skratka posredno z utemeljevanjem umetnosti imanentne zgodovine, kjer je ritem slogovnih in vsebinskih premen stranski produkt »nuje notranje logike«, ki se uresničuje arbitrarno glede na kraj nastanka in nacionalnokulturnega konteksta. Zvezovanje umetnostnih del in umetnikovih subjektivnih specifik, ki so formirane in določene s časom, prostorom ter pripadnostjo kolektivni identiteti, naj bi bila po Mikuževem mnenju tako predvsem stranski produkt prispevkov pripadnikov majhnih in ogroženih umetnostnih okolij, ki morajo kot taka zagovarjati lastno specifičnost, medtem ko si »ljudje iz velikih in pomembnih umetnostnih okolij«, ki neizbežno sodijo skozi prizmo lastnega naroda, lahko privoščijo zagovor avtonomnega

---

<sup>422</sup> Šuvaković 2001, 113.

<sup>423</sup> Mikuž 1995, 7.

razvoja umetnosti. Mikuž v tej navezavi meni, da nek kompromis oziroma nekakšna srednja, uravnovežena pot ni mogoča, ampak je treba komparativno analizo pričeti na drugačnem temelju. Določeni umetnostni problemi naj bi bili v določenih obdobjih enostavno »v zraku« – istočasno ali z manjšimi zamiki, pa četudi na različnih območjih sveta, kjer naj bi sicer imeli povsem drugačno diskurzivno vrednost. Avtor se tukaj posluži naravoslovne znanstvene teorije morfogenetskih polj, ki

trdi, da se tako pri živalih kot pri ljudeh ob reševanju določenega problema lahko pojavijo isti odgovori, saj vpliv tega polja deluje tako, da vsak naslednji, ki se ukvarja z isto problematiko, najde rešitev lažje in hitreje kot prvi, ki se je nekega problema lotil. Formativna kavzacija ustvarja nekakšne motorne silnice, podobne magnetskim valovom, prek katerih se miselne energije, ki jih porabimo pri reševanju določenega problema, prenašajo skozi čas in prostor, zato nikakor ni nujno, da bi naslednji reševalci problema vedeli za izvorno rešitev, prek morfične resonance lahko sprejemajo le njene mehanizme, ki jih usmerjajo in jim olajšajo delo.<sup>424</sup>

Podobno kot Brejc, tudi Mikuž slovensko moderno in modernistično slikarstvo eksplicitno umešča v Zahodno Evropo oziroma natančneje predvsem v francoski povojni kulturni prostor, ravno tako pa se distancira od določenih »nasilno apliciranih« tokov: poda predvsem ostro sodbo lokalne epizode socialističnega realizma oziroma povojne socialistične kulturne politike, ki naj bi prekinila »naraven razvoj« lokalne različice univerzalnega umetnostnega razvoja. Da bi potrdil svojo tezo o pripadnosti slovenske moderne in modernistične slikarske tradicije univerzalni (zahodni) umetnostni zgodovini, se v svoji študiji posluži komparativistične formalne likovne analize. Pri tem v obzir vzame dejstvo, da je obdobje druge svetovne vojne oziroma povojna »konservativna estetika socialističnega realizma«, ki naj bi se manifestirala na način poseganja ideološkega in administrativnega aparata v usmerjanje slovenske in jugoslovanske umetnosti, vnesla določeno diskontinuiteto v siceršnje morfično rezoniranje imanentnega razvoja univerzalne (zahodne) umetnosti v slovenski umetnosti.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> Ibid., 8.

<sup>425</sup> »Po drugi svetovni vojni pa sta bila tako logični razvoj in odnos, ki jima sledimo skozi vso slovensko zgodovino, precej nasilno pretrgana. Petim vojnim letom je sledilo še nekaj let formalno narekovanega osredotočenja na sovjetsko umetnost, v kateri se je prelom z normalnim umetniškim razvojem pojavil kmalu po velikih ustvarjalnih dosežkih porevolucionarne tvornosti in jo je obvladala konservativna estetika socialističnega realizma.« (Ibid., 12)

Za razliko od Brejčeve »nepomembne epizode« socialističnega realizma iz knjige *Temni modernizem* naj bi skratka »revolucionarna leta« (tj. obdobje narodnoosvobodilnega boja, začetek povojnih let) po Mikuževem mnenju učinkovala precej bolj usodno. Socialistični realizem, ki je tukaj neposredno opredeljen kot »v slovenski prostor prinesena ‚umetnost‘ totalitarističnih držav Evrope«, <sup>426</sup> naj bi namreč preko državno-administrativne podpore specifični umetnostni produkciji usodno preoblikoval okus lokalnih (malo)meščanskih potrošnikov, kar naj bi rezultiralo v sprejemanje zahodnih (buržoaznih) svetovnih nazorov (eksistencializem, fenomenologija itn.), a hkrati v dvom o njih oziroma v zadržanost pred s hladnovojno zunanjo in kulturno politiko povezane »[ekspanzije] izvoza ameriške umetnosti s pomočjo trgovcev in velikih uradnih razstav predvsem v zahodno Evropo«. <sup>427</sup> Umetniki sami naj bi se v tem kontekstu znašli v konfliktnem položaju: pritiski enega dela strokovne kritike in kulturnopolitične tendence po demokratizaciji naj bi preko sistema odkupov in nagrad, žiriranja za reprezentativne razstave ipd. rezultirale v prevladovanje »zahodnega načina slikanja«, vendar naj bi se na tak način istočasno vse bolj izgubljal stik s (širšim) občinstvom.

Kljub temu da naj bi po Mikuževem mnenju slovensko povojno slikarstvo zaradi relativno vzpostavljene komunikacije <sup>428</sup> vendarle vsaj registrirajoče rezoniralo zahodne umetnostne trende oziroma bistvene probleme moderne umetnosti, naj se nikoli ne bi zares »organsko vklopilo v svetovni razvoj«, saj naj bi se tuje elemente novih gibanj iz več razlogov povzemalo predvsem formalno. V pojasnjevanju teh istih razlogov avtor izpostavi predvsem vpliv materialno-strukturnih razlogov na družbene podsisteme in individualno obnašanje umetnikov: poleg kulturnopolitičnih pritiskov, ki delujejo moteče na sicer avtonomen razvoj umetnostne produkcije, naj bi bile ključne tudi nekompetitivna/nekonkurenčna baza socialističnega produkcijskega konteksta, ki rezultira v »premalo ambiciozne in odločne umetnike/kritike«, strateško-menagersko šibke in nepremišljene predstavitve slovenske produkcije v mednarodnem kontekstu, v končni fazi pa samozadostnost lokalnega umetnostnega polja na način samovrednotenja z »eshatološko zaznačenimi merili domačega kroga«. <sup>429</sup> Po »razkrinkanju problemske praznosti socialističnega realizma« naj bi vodilni avtorji slovenskega slikarstva vendarle počasi začeli loviti »izgubljeni stik z zahodno umetnostjo«, se začeli znova usmerjati proti Zahodni Evropi, predvsem pa njenemu

---

<sup>426</sup> Ibid., 13.

<sup>427</sup> Ibid., 16.

<sup>428</sup> O tem glej: Ibid., 25.

<sup>429</sup> Brejc v Ibid., 22.

kulturnemu središču v Parizu.<sup>430</sup> Povojna francoska situacija, predvsem pa tudi izguba statusa kulturnega središča, naj bi po Mikužu rezultirala v nekakšen nacionalistični obrat strokovne kritiške javnosti, ki naj bi izhajala iz mnenja, da kvalitetna umetnost nastaja zgolj v Franciji oziroma pariški šoli, ter skozi to isto optiko tudi presojala vso regionalno in nacionalno evropsko produkcijo. Kljub kompleksnosti francoskega povojnega umetnostnega prostora naj bi teoretsko-referencialno vendarle prevladoval vpliv eksistencializma, posredno pa teme nihilizma, absurda, odgovornosti osebnih dejanj ipd., tako eksistencializmu kot tudi marksizmu in katoliškim personalistom pa naj bi bilo skupno zagovarjanje humanizma kot edinega možnega odgovora na vojne grozote. Ključnega pomena povojnega obdobja so tudi prispevki fenomenologa Merleau-Pontyja oziroma predvsem njegova študija o Cézannu. Postopoma naj bi v likovnem umetnostnem kontekstu začeli »učinkovati« tudi prispevki strukturalizma, Lacanove psihoanalize, sočasnih eksperimentov v gledališču in gibanj v filmski produkciji.<sup>431</sup>

Slovenski kulturnopolitični prostor naj bi skratka po informbirojski resoluciji od 50. let 20. stoletja dalje zaznamovala nejasnost, nerazčiščenost glede temeljnih vprašanj o odnosu med umetniško in ideološko, svetovnonazorsko opredelitvijo ustvarjalca ter funkcijo umetnosti. Temu ustrezno tudi ni bilo v polni meri implementirano vključevanje kulture in umetnosti oziroma kulturno in umetniško vključevanje v zahodnoevropski kulturni prostor, kot v primeru gospodarstva in nekaterih drugih področij:

Kaj /.../ naj bi bila nova samostojna pot v slovenski in jugoslovanski umetnosti, ni bilo nikoli točno opredeljeno, vsaj ne s pozicij, ki so odločale o njeni usodi. Bilo je veliko besed o demokratičnosti, a le do meja socialističnega (samoupravnega) humanizma, toda nihče ni natančno vedel, kaj je to. Prav tako je bilo vedno več slišati o pluralizmu, vendar je bil mišljen kot pluralizem le tistih postopkov, ki jih naša oblika demokracije dopušča. Ker v tej zmedbi kriterijev ni bilo mogoče vzpostaviti kakršnihkoli kvalitativnih meril: sovjetskim smo se odrekli, zahodnih nismo sprejeli, se je lahko pod masko umetniškega ustvarjanja skrivalo

---

<sup>430</sup> Piotr Piotrowski na primer umetnostnozgodovinske pristope in kulturnopolitične strategije, ki v procesu modernizacije in internacionalizacije od druge polovice 20. stoletja dalje za svoj umetnostni center izberejo Pariz (in ne New Yorka), opredeli kot tipične predstavnike evropske periferije. Glej: Piotrowski 2016, 12–22.

<sup>431</sup> Mikuž 1995, 23. Kot še izpostavi, kulturna politika socialističnega realizma in imperativ socialističnega realizma kot edine ustrezne izrazne oblike, kljub temu da je uradno demantiran, naj bi v osebnem okusu mnogih živel še naprej tudi po 50. letih 20. stoletja, kar naj bi se bolj ali manj razvidno pokazalo v raznih posegih in usmerjanju razstavne politike, hkrati pa v administrativnih državnih ukrepih, vključno s cenzuro avantgardnih umetnikov vse do začetka pojavljanja konceptualizma v Sloveniji.

najrazličnejše. Vse to je sčasoma pripeljalo do prepričanja, da je v naši družbi (lahko) umetnik vsakdo.<sup>432</sup>

Mikužev prispevek o slovenskem modernem slikarstvu skratka na eni strani zaznamuje materialistični pristop k obravnavi slovenske umetnosti, ki izpostavlja ekonomske, kulturnopolitične, politične itn. pogoje umetnostne produkcije, pri čemer glavino knjige zavzema tudi komparativistična formalna likovna analiza izbranih slikarskih umetnostnih del, ki so sopostavljena praviloma kronološko predhodnim slikarskim primerom iz francoskega kulturnega prostora. Referenčna točka analize je, kot rečeno, interpretativni model naravoslovnih znanosti, ki služi kot izhodišče za dekonstrukcijo mita nacionalnega eksistencialnega bistva, ki naj bi se vtiskoval v umetnostna predmetna povnanjenja. Temu ustrezno se Mikuž v svoji primerjalni analizi, v kateri vpetost slovenske umetnosti utemeljuje z univerzalno razvojno linijo (zahodne) umetnosti, tudi omejuje na formalno analizo, zato ga je do neke mere mogoče umestiti v zgodovinsko-objektivistično umetnostnozgodovinsko linijo, ki se distancira tako od produktov »spekulativne metafizike«, kot je nacionalno eksistencialno bistvo, kot tudi od »spekulativnih« (dialoških, podoživetvenih itn.) interpretativnih pristopov. Materialistična baza mišljenja zgodovine slovenskega modernega slikarstva v tem kontekstu ni naključna, saj se Mikuž pravzaprav umešča na zelo podoben teren, kot se je umestila sama lokalna socialistična kulturna politika v procesu distanciranja od Vzhodnega bloka od 50. let 20. stoletja dalje. Umešča se skratka na pozicijo tako imenovanega »socialističnega estetizma« ali »socialističnega modernizma« kot modernistične reakcije na socialistični realizem v jugoslovanski umetnosti od začetka 50. let dalje, ki ga je zaznamovalo temeljno spreminjanje odnosa do (kronološko) sodobne umetnosti, ki naj ne bi več prikazovala projekcije revolucionarne komunistične stvarnosti, ampak je bila v vedno večji meri realizacija avtonomnih estetskih funkcij, kot taka pa po meri novega socialističnega srednjega razreda.<sup>433</sup> Temeljno spreminjanje odnosa do umetnosti sovpadе tudi s kulturno politiko internacionalizacije in posrednega ali neposrednega vključevanja v zahodne tokove moderne in sodobne umetnosti (Komisija za kulturne zveze z inozemstvom FNRJ), ki vključuje organizacijo gostujočih razstav pozne pariške šole in aktualnega ameriškega visokega modernizma v Jugoslaviji, ustanavljanje institucij za moderno in sodobno umetnost (Moderna galerija v Ljubljani leta 1948, Galerija sodobne umetnosti v Zagrebu leta 1954, Muzej sodobne umetnosti v Beogradu leta 1965),

---

<sup>432</sup> Ibid., 28.

<sup>433</sup> Šuvaković 2012, 56.



podpiranje stikov z Zahodom v javnem diskurzu, podpiranje študentskih in profesorskih izmenjav in ekskurzij na Zahod preko štipendij (študentje in profesorji akademij, oddelkov za umetnostno zgodovino in arhitekturo) ter mreženje z mednarodnimi bienalnimi institucijami (Beneški bienale, Dokumenta idr.). Mikuž se skratka umešča natanko na pozicijo tendenc socialistične kulturne politike od konca 50. in v 60. letih, ki je bazirala na težnjah po vzpostavljanju »pravočasnega‘ korespondenčnega odnosa s sodobno zahodno umetnostjo in obenem [ločitvi] od umetnosti Vzhodne Evrope«. <sup>434</sup>

#### 4.2.2 Etični obrat v estetski vzgoji od druge polovice 20. stoletja dalje

V pričujočem poglavju bomo poskušali pokazati, da je od 90. let 20. stoletja dalje znotraj teoretizacij sodobnih umetnosti mogoče na eni strani beležiti odmik od tekstualnega in dekonstrukcijskega interpretativnega modela proti etičnemu interpretativnemu modelu umetnostnih praks, na drugi strani pa aktualizacijo estetskovzgojne paradigme umetnosti, torej tudi povezave umetnosti, estetike in etike. Tako imenovani etični obrat je mogoče identificirati v številnih umetnostnih poljih, konkretno tudi na področju literarne teorije in kritike, pri čemer ena od razlag, zakaj je prišlo do etičnega obrata znotraj literarne teorije in širšega področja humanistike (kronološko najprej znotraj angloameriškega kulturnega prostora), predlaga, da gre za stranski učinek vse večje potrebe humanistike po bolj prepričljivi družbeni legitimaciji. <sup>435</sup> Navkljub raznolikosti pristopov konkretno znotraj literarne vede se srečamo s podobnimi idejami, ki smo jih srečali konec 18. stoletja v specifičnem političnoekonomskem kontekstu, in sicer da literatura preko posamičnih, singularnih primerov etičnih in moralnih situacij »krepi naše etične oziroma moralne zmožnosti, saj je nekakšna vaja v empatiji, moralni imaginaciji in refleksiji«, da skratka omogoča našo zmožnost spoznavanja in priznavanja drugosti in drugega itn. <sup>436</sup>

Literatura/umetnost naj bi torej naj utelešali različne izkušnje in spoznanja, bralcu/gledalcu pa na tak način omogočali empirično in praktično izkušnjo različnih pogledov (na življenje oziroma dobro življenje) oziroma estetskovzgojno urjenje. Tomo Virk v knjigi *Etični obrat v literarni vedi* tovrstne poglede literarnih teoretikov umesti v okvir humanistične

---

<sup>434</sup> Ibid., 58.

<sup>435</sup> Virk 2018, 26.

<sup>436</sup> Ibid., 29-30.

neoaristotelske tradicije, katera stavi na etično/moralno urjenje,<sup>437</sup> ki temelji na estetskem in intelektualnem dojemanju drugih ljudi in situacij namesto etičnega/moralnega delovanja na podlagi abstraktnih pravil. Virk prav tako v ta okvir umesti literarne teoretike, ki med etičnim in estetskim postavijo enačaj in izhajajo iz prepričanja, da literatura ni etično/moralno vzgojna zgolj, v kolikor preko pripovedi o moralnih dejanjih in situacijah sooblikuje bralčeve moralne sodbe, ampak že v vidiku, ko na poljuben način vpliva na bralčev značaj, sestvo, osebnost (referenca na grški *êthos*).<sup>438</sup> Po mnenju predstavnikov aristotelovske etične literarne teorije lahko literatura pri bralcih razvija čut za mogoče, razširja ali oži njihov horizont doživljanja, razumevanja, čustvovanja in delovanja, na podlagi česar lahko nudi tudi vpogled v drugačne etične norme od njihovih lastnih, je torej nekakšno območje za preizkušanje različnih življenjskih, etičnih (fikcijskih) scenarijev, ki pa vendarle vplivajo na realizacije v vsakodnevem delovanju.

Onstran aristotelovske etične literarne teorije je mogoče v okvir etičnega obrata obravnav umetnosti vključiti tudi heterogene kulturnoštudijske teorije recepcije (neomarksistične, feministične, študijskospolne, postkolonialistične itn.), ki so pozornost od umetnostnega teksta (t. i. tekstualni formalizem) preusmerile na kontekst umetnostnih tekstov, pri čemer so začele upoštevati tudi etične in politične razsežnosti umetnosti. Virk ta spekter etičnega obrata misli na podlagi pojma »etika drugosti«, ki ga je mogoče povezati z »etiko in politiko drugosti« 90. let, ki se je razširila predvsem na podlagi teoretskih in političnofilozofskih razmislekov o multikulturnem liberalizmu. Gre namreč za obdobje, ko številni avtorji detektirajo potrebo, včasih tudi zahtevo po pripoznanju, ki preči tako nacionalistična gibanja kot gibanja manjšin, subalternih skupin ter feministično in multikulturalistično gibanje od druge polovice 20. stoletja dalje. Vsa našeta gibanja pri tem družijo, da izhajajo iz predpostavke o povezavi pripoznanja in identitete, pri čemer identiteta, najbolj splošno rečeno, označuje določeno obliko (samo)razumevanja posameznikov, njihovih »fundamentalnih karakteristik, ki jih definirajo kot človeška bitja«,<sup>439</sup> in naj bi bila izoblikovana na podlagi bodisi pripoznavanja bodisi njenega manka oziroma napačnega pripoznanja. V tem smislu je politika pripoznavanja 90. let dedič etike/ideala avtentičnosti iz 19. stoletja, ki bazira na ideji, da je identiteta partikularna, da jo posameznik odkrije pri

---

<sup>437</sup> Na tem mestu se ne bomo natančneje osredotočali na opredelitve razlik med etičnim in moralnim delovanjem (ki pogosto nastopa kot sinonim) pri posameznih avtorjih, saj za analizo splošnega trenda, ki nas zanima, te niso bistvene.

<sup>438</sup> Ibid., 80–81.

<sup>439</sup> Taylor 1994, 25.

ali v sebi ter da naj bi nastopala kot ideal, na podlagi katerega posameznik oblikuje lastno življenje.<sup>440</sup> Za aktualizacije ideala/imperativa avtentičnosti, ki oblikuje moralno delovanje in življenje od druge polovice 20. stoletja dalje, je po Taylorju ključna tudi ideja, da je temeljna specifika človeškega življenja dialoškost, ki naj bi tudi oblikovala identiteto posameznikov.

Človek je človeški samo toliko, kolikor se hoče vsiliti drugemu človeku, zato da bi ga ta pripoznal. Dokler pri drugemu človeku ne doseže dejanskega pripoznanja, ta ostaja tematika njegovega delovanja. Tako sta njegova vrednost in človeška dejanskost odvisni od drugega, od tega, da ga drugi pripozna. V tem drugem je zgoščen smisel njegovega življenja,<sup>441</sup>

na primer v znani knjigi *Črna koža, bele maske (Peau noire, masques blancs)* iz leta 1952 izpostavi Frantz Fanon. Okvirno od tega obdobja dalje se skratka začne vzpostavljati prepričanje, da se posamezniki formirajo na podlagi pripoznanja, da je pripoznanje s strani drugih ljudi temelj človeškosti človeka, temu ustrezno pa je tudi ne-pripoznanje percipirano kot oblika prizadejanja škode ali celo oblika nasilja.<sup>442</sup> K sodobni politiki pripoznavanja naj bi pri tem znatno prispevale natanko analize kolonializma Frantza Fanona iz 50. in 60. let 20. stoletja, v katerih je preko črpanja iz psihoanalize in osebnih izkušenj, torej predvsem tudi na podlagi antropološkega fokusa, utemeljeval, da je bil sestavni del kolonizacije vsiljevanje podobe koloniziranih kot podrejenih. Fanon, ki je v svojih prispevkih med drugim predlagal metodologijo osvobajanja podrejenih preko spreminjanja podobe podrejenosti oziroma nekakšnega očiščevanja (od) podrejenosti, je namreč pomembno vplival na številna družbena gibanja, ki so svoj boj osredotočila natanko na spremembo samopodobe podrejenih in marginaliziranih, tako na ravni notranjosti družbene skupine kot v razmerju do dominantnih, ki naj bi jim to podobo vsiljevali. Ideja, ki se je najbolj neposredno razširila predvsem znotraj dela postkolonialističnega in feminističnega gibanja,

---

<sup>440</sup> Takšna ideja partikularne identitete naj bi po Taylorju v temelju preoblikovala moralno delovanje, saj rezultira v spremembo njegovega utemeljevanja: moralno delovanje in življenje nista več utemeljena niti v božanskem bistvu/bitju niti v kalkuliranju dobičkov in izgub, kakor so to še trdili novoveški utemeljitelji naravnega prava, ampak izhajata iz vira, ki je posamezniku notranji. Moralno delovanje in življenje v kontekstu ideala avtentičnosti torej postaneta produkt posameznikovega povezovanja s samim seboj, nekakšnega notranjega dolga (do samega sebe), ki ga kronološko najprej artikulira Rousseau v ideji, da se moralnost manifestira na način sledenja glasu narave znotraj nas samih. V tem kontekstu je torej mogoče identificirati zametke idej o zvestobi samemu sebi, lastni originalnosti, ki jo lahko odkrije in realizira le vsak posameznik sam ter preko »artikulacije zvestobe do samega sebe /.../ hkrati artikulira svoje lastno bistvo, realizira potencialnost, ki je dejansko njegova lastna«. (Ibid., 25) Usmerjenost proti samoizpolnjenju in samorealizaciji se, kot smo do neke mere videli, bolj neposredno realizira natanko v obdobju (proto)romantike konec 18. stoletja in v začetku 19. stoletja, kjer pa se ne misli več izključno na ravni individualne osebnosti, ampak je aplicirana tudi na nosilce kulture, torej ljudstvo, ki naj bo zvesto samemu sebi oziroma lastni kulturi.

<sup>441</sup> Fanon 2016, 189.

<sup>442</sup> Taylor 1994, 64.

vključno z umetnostjo, ki črpa iz obojega, naj bi postala tudi eden od temeljev razprav o multikulturalizmu od 90. let 20. stoletja dalje, ki so kot ključen teren boja in osvobajanja opredelile natanko raznolike izobraževalne kontekste.<sup>443</sup>

Po Taylorjevem mnenju pri tovrstnih zahtevah po spremembah ne gre toliko za idejo, da naj bi bili študentje zaradi obstoječih kurikulumov prikrajšani za pomembne tematike, ampak da študentke in študentje drugih ras in kultur v obstoječih kurikulumih posredno ali neposredno dobivajo ponižujočo podobo samih sebe, saj je posredovano znanje, torej tisto, kar jim je posredovano kot splošno sprejeto, vredno in pomembno, v glavnem dediščina moških evropskega porekla. Cilj širjenja in spreminjanja obstoječih kurikulumov naj torej primarno ne bi bil omogočiti bolj bogato, raznoliko kulturo za vse, ampak predvsem omogočiti pripoznanje doslej izključenih, pri čemer sta ozadni premisi natanko ideja povezanosti identitete in pripoznanja ter zlasti ideja, da se dominacija reproducira in utrjuje preko vsiljevanja podob podrejenosti in inferiornosti podrejenih s strani nosilcev dominacije. Gre skratka tudi za uveljavitev ideje o nekakšni moči podob, ki oblikujejo samopodobo in identiteto posameznikov, pri čemer je to moč mogoče uporabiti tudi za spreminjanje obstoječih (samo)podob in identitet. Kot rečeno, te ideje pomembno vplivajo tudi na estetskovzgojne pristope v formativnem obdobju sodobne umetnosti, pri čemer jih je mogoče detektirati zlasti v že izpostavljenem pomiku od konceptualne umetnosti 60. let proti konceptualizmu 70. let, ki smo ga razgrnili preko interpretacije Nizan Shaked, kjer v ospredju niso več toliko simbolne komponente ontologije umetnosti, ampak umetnostno delo uteleša estetske izkušnje partikularnih eksistenc.<sup>444</sup> Podobne ideje se okvirno od tega obdobja dalje in predvsem znotraj angloameriškega prostora uveljavijo tudi znotraj področja zgodovinjena umetnosti. Poleg teženj po formaciji alternativnih kanonov kot temelja etičnega obrata in novih estetskovzgojnih pristopov so se, tudi znotraj feminističnega gibanja, na primer izoblikovale metode alternativnega branja (kanoničnih) umetnostnih besedil, ki so pogosto črpale iz Derridajeve dekonstrukcije, utemeljene na odporu proti funkcionalističnim in normativnim etičnim pristopom, ravno tako pa tudi na odporu proti enournemu pomenu, celoti, zaokroženosti, samoumevnostim, logocentrizmu itn. Tako

---

<sup>443</sup> Ibid., 65.

<sup>444</sup> Paradigmatičen primer v tej navezavi vsekakor predstavljajo razprave, vezane na feministično umetnost, na primer feministične pristope znotraj performansa in body arta, v okviru katerih naj bi umetnice zavzele nadzor nad formacijo lastne podobe. Pri tem je, kot pokaže knjiga *Body art: uprizarjanje subjekta* Amelie Jones, v 60. letih v navezavi na upodabljanje/uprizarjanje podob ženske identitete in ženskih teles mestoma še mogoče detektirati določene ikonoklastične težnje, medtem ko začetek 90. let, vzporedno s vzpostavitvijo queer teorije (knjiga *Težave s spolom* Judith Butler iz leta 1990), zaznamujejo tudi metode parodičnega ponavljanja stereotipnih podob, ki naj bi pokazale na družbeno konstruiranost spola. Glej: Jones 2002.

imenovane prakse odgovornega ali upornega branja je v tem kontekstu mogoče misliti v bližini omenjenih temeljnih premis kulturnoštudijske teorije recepcije, ki je poudarjala, da je bralec aktiven sooblikovalec branega teksta, ne pa pasivni prejemnik njegove ideološke plati.<sup>445</sup> V okvir aktualizacije estetske vzgoje je vsekakor mogoče umestiti tudi zbirko besedil *An Aesthetic Education in the Era of Globalization (Estetska vzgoja v obdobju globalizacije)* Gayatri Chakravorty Spivak, pri čemer avtorica estetsko vzgojo razume predvsem kot nov odnos do epistemologije ter se zavzema za »mobilizacijo epistemologije za etične namene«.<sup>446</sup>

Najbolj splošno rečeno, etični obrat v teoriji umetnosti in idejah estetske vzgoje preko umetnosti skratka zaznamuje fokus na političnih in etičnih potencialih umetnosti, pri čemer gre v bralnih, pisnih, izjavljalnih praksah, ki jih je mogoče umestiti v ta okvir, za že omenjeni imperativ umeščene vednosti, torej tudi za odmik od »modernistične« težnje po generični, splošni perspektivi proti partikularistični perspektivi, predvsem pa heterogenizaciji, multiplikaciji, detotalizaciji, ki pomembno vpliva tudi na novejšje pristope k umetnostni zgodovini in zgodovinjenu. V tej navezavi je mogoče razumeti tudi sodobnoumetnostni fokus na estetski izkušnji, ki je bil v zadnjem desetletju predmet kritik s stališča

---

<sup>445</sup> Feministična avtorica Catherine Malabou na primer pri utemeljitvi upornega branja na primeru kanoničnih literarnih in filozofskih del črpa natanko iz Derridaja, pri čemer se pri svoji bralno-pisni praksi umešča v diskurzivni horizont teksta in poskuša najti »poškodovani vogelni kamen«, ki ogroža njegovo koherenco, mesto, kjer se koherenca teksta (ali na primer filozofskega sistema) »upira sami sebi«. Glej: Malabou 2011. Nekoliko drugačno metodologijo upornega branja predlaga Shoshana Felman v knjigi *Kaj ženska hoče? Vprašanje avtobiografije in vezi branja (What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference)* iz leta 1993. Felman namreč izhaja iz refleksije dejstva, da ni nikakršnega varnega mesta, od koder bi lahko izvajali uporna branja, torej mesta, od koder naj bi ženske in drugi izganjali »moško« ali evropocentrično miselnost, saj »smo mi sami posedovani z njene strani in smo kot izobraženi proizvod naše kulture bili nezavedno izurjeni v ,branju literature kot moški‘ – tj. z dominantno moško-centristično perspektivo moškega protagonista, ki sebe vedno – zgrešeno – postavlja za univerzalno merilo«. (Felman 1993, 5) Felman tako predlaga metodologijo »upornega« branja-pisanja, ki ne izhaja iz domnevne zunanosti, temveč poskuša skozi branje in ponovno branje (re-vizijo) – do neke mere podobno kot Malabou – zasledovati notranje tekstualne (samo)upore in samopreostope, pri čemer naj bi se kot primeren material obnesli natanko literarni, torej umetnostni teksti, saj naj bi bila specifična umetnosti ta, da je deloma neuklonljiva za določene agende. Uporna »ženska bralka« naj bi skratka preko vrinjanja svojega (domnevno) lastnega izrekanja v procesu revizionističnega branja-pisanja ta literarni eksces retorično posredovala in ojačala. Felman v knjigi preko de Certeaujeve diferenciacije etike in teoretskega dogmatizma tako opredeli etiko upornega branja, ki bazira na distanci med obstoječim in zaželenim, na tak način pa vzpostavlja prostor delovanja, ki bralkam ne nalaga zakonov, ampak daje primer potencialnih posegov v kanonično literaturo. Ta bralno-pisna praksa naj bi bila v temelju povezana s procesom (drugačnega) postajanja (»pisanje avtobiografije«), ki je prav tako v temelju povezano z vezmi branja, tj. tvorbe solidarnostnih vezi (med ženskami) preko branja. (Ibid., 8–14)

<sup>446</sup> Virk 2018, 290. Mobilizacija estetike za etične namene naj bi potekala na način učenja odgovornega in odzivnega preučevanja umetnostnih (predvsem literarnih) del, na tak način pa prispevala k spreminjanju bralnih navad in dekonstrukciji »epistemičnega nasilja« kot integralnega dela kolonizacije. Pri tem cilja na prilaščanje ali, bolj ustrezno, razraščanje »subalterne pozicije«, ki naj bi vplivala na drugačne pristope k proizvodnji vednosti. Gre za pojem, ki ga Virk uvede v znanem besedilu »*Can the Subaltern Speak?*« iz leta 1983, pri čemer črpa iz Gramschijevega pojma »subaltern«, katerega je slednji uvedel v svojih *Zapiskih iz zapora (Quaderni del carcere)*, napisanih med leti 1929 in 1935. Glej: Gramschi 1999, 202.

konceptualizacij postsodobnosti in njihove refleksije tehno Kapitalizma, ki je vedno manj določen s človeško izkušnjo. Velik del sodobne umetnosti namreč aktualizira pristop utelešanja estetske izkušnje eksistence, ki pa v sodobnoumetnostni različici načeloma ne nastopa več na terenu modernistične ideologije (individualnega) izraza, saj ima v tem primeru politične in emancipatorne težnje, umetnost pa nastopa kot sfera raziskave partikularnih eksistenc in načinov njihove formacije, hkrati pa sfera njihove artikulacije, ki naj bi učinkovala bodisi terapevtsko-transformativno bodisi estetskovzgojno.

V 90. letih 20. stoletja se je torej v političnofilozofskih razmislekih o multikulturalizmu pogosto aktualizirala politika pripoznanja, ki je kronološko najprej najbolj neposredno artikulirana v Heglovi dialektiki gospodarja in hlapca v *Fenomenologiji duha*.<sup>447</sup> Za Hegla se sicer lahko uspešno pripoznanje manifestira samo v kontekstu posplošitve hlapčevstva brez gospodarjev, saj to predstavlja edino možno obliko stanja enakosti. Hlapec, ki izgubi boj za čast, namreč ostane nepripoznan in izgubi lastno samostojnost, natanko zato pa tudi pripoznanje, ki ga je (s strani hlapca) deležen gospodar, ni veliko vredno, saj prihaja s strani nesvobodnega in neavtonomnega subjekta: »Boj za pripoznanje lahko najde eno in ustrezno rešitev, in to je znotraj režima recipročnega pripoznanja med enakimi.«<sup>448</sup> Povezava politike pripoznanja in utemeljitve moralnega delovanja v tem primeru ne črpa več toliko iz raziskave človeške narave, ampak iz specifične oblike relacij med ljudmi: gre skratka za pomik od teleološkega pojma narave proti pojmu družbenega, ki vključuje notranje tenzije in konflikte

---

<sup>447</sup> Politika pripoznanja se v temelju navezuje na vprašanje samozavedanja (pri čemer predstavlja eno prvih stvari, ki se zgodi samozavedanju), prav tako pa na Heglovo filozofijo družbe in utemeljitev praktičnega delovanja/filozofije pravice. Za Hegla je ena prvih teženj samozavedanja v procesu lastne manifestacije dokazati lastno absolutno samostojnost od vsega, tudi od lastnega življenja. Razmerje gospodarja in hlapca se pri tem sproži, ko se srečata dve samozavedanji s to isto težnjo, pri čemer preko medsebojnega boja za življenje in smrt ena drugi dokazujeta lastno samostojnost, neodvisnost, brezbržnost za (življenjsko) nevarnost. Medsebojni boj za življenje in smrt dveh samozavedanj, ki pričenjata z isto težnjo dokazati absolutno samostojnost, seveda ne more pripeljati do razmerja enakosti (razen v primeru, da obe samozavedanji izgubita življenje), ampak neizbežno rezultira v vzpostavitev razmerja nadvlade/podrejenosti. Pozicijo gospodarja oziroma prvo fazo samozavedanja, ki tudi v boju z drugim samozavedanjem ohrani izvorno težnjo dokazati absolutno samostojnost, je pri tem mogoče pojasniti na podlagi primera samodestruktivnega junaka, ki se, v kolikor preživi spopad, konstituira kot gospodar ter po spopadu uživa v dolgčasu življenja. Drža hlapca oziroma druga faza samozavedanja se v tem kontekstu formira, v kolikor medsebojni spopad preživita obe samozavedanji, pri čemer drugo samozavedanje zavzame držo, da samostojnost življenja nima smisla, v kolikor je življenje izgubljeno, zato se na tej podlagi preda samozavedanju, ki je ohranilo izvorno držo. Druga faza samozavedanja/drža hlapca torej v nekem smislu (potencialno) ne žrtvuje svojega lastnega življenja, ampak žrtvuje junaško žrtvovanje. Po Heglu je hlapčevska zavest, kot predlaga Zdravko Kobe, na nek način naprednejša kot samodestruktivna junaška drža gospodarja: četudi se zdi, da je samodestruktivno junaštvo veliko bolj brezkompromisno, saj raje kot (potencialno) suženjstvo izbere smrt, je v nekem smislu tudi preračunljivo, saj med smrtjo in življenjem v suženjstvu/podrejenosti pravzaprav izbere manjše zlo, tj. smrt. Za razliko od tega hlapec zavrne to enostavno izbiro, ki se ponuja sama (junaška smrt): pogumno izbere življenje v podrejenosti, ki ga prisili v soočenje z zunanostjo, samotransformacijo, (samo)emancipacijo. (Kobe 2016, 211–241)

<sup>448</sup> Taylor 1994, 50.

med ljudmi kot konstitutivne za etično skupnost – v kolikor so ti usmerjeni v intersubjektivno pripoznanje človeške individualnosti.<sup>449</sup>

Kot poudari Charles Taylor, je politika pripoznanja vsaj od začetka 90. let 20. stoletja, četudi na deloma različne načine, postala vsesplošno uveljavljena, bodisi v kontekstu intimne sfere, kjer jo je mogoče identificirati bodisi v ideji, da so odnosi ključno mesto odkrivanja samih sebe in samoafirmacije, bodisi v kontekstu socialnega oziroma javne sfere, na primer v ideji odprtega dialoga, ki naj bi bil nezaznamovan s strani predoločeni družbenih scenarijev (četudi so številni feministični prispevki izpostavljali povezavo obeh kontekstov), pri čemer obe ideji črpata iz aktualizacije ideala avtentičnosti. Kljub temu da vprašanje, ali se je zahteva po temeljni enakosti v polni meri realizirala ne le na ravni civilnih pravic in volilne pravice, ampak tudi razširila v družbenoekonomsko sfero, še vedno ostaja relevantno, je princip univerzalnega državljanstva od druge polovice 20. stoletja vendarle postal splošno uveljavljen ne glede na morebitno reakcionarno pozicijo. Kot kontrast temu splošno razširjenemu principu univerzalnega državljanstva se je od tega istega obdobja začela uveljavljati tudi »politika razlike«, v okviru katere se je uveljavila ideja, da naj bi bil vsakdo pripoznan v svoji unikatni identiteti – torej v tem, kar ga razlikuje od drugega/drugih –, ki naj bi bila pred tem zamegljena ob asimilaciji v okvir dominantne ali večinske identitete.<sup>450</sup> Vse od 90. let 20. stoletja, ki naj bi ga splošno rečeno zaznamovalo poglobljanje globalizacijskih procesov, temu ustrezno pa tudi multikulturalizacije družb in držav, so seveda debate okoli politike univerzalnega dostojanstva in politike razlik zadobile nove razsežnosti, pri čemer je izpostavljeno predvsem vsiljevanje dominantnih kultur manjšinskim: »Zahodne liberalne družbe so v tej navezavi splošno sprejeto krive, deloma zaradi kolonialne preteklosti, deloma zaradi marginalizacije segmentov populacij, ki izhajajo iz drugih kultur.«<sup>451</sup> Novost naj bi bila torej neposrednost predhodno latentno zastopane zahteve po pripoznavanju razlik, ki izhajajo iz že omenjene predpostavke, da se identiteta formira natanko preko pripoznavanja, in ki v tem primeru nastopa tudi kot začetna hipoteza, apriorij poljubnih preučevanj drugih kultur. Te pogosto vodi bodisi težnja ali kar etika po eliminaciji postavljanja vrednostnih sodb, saj te neizbežno hierarhizirajo, reproducirajo relacije moči itn., bodisi pogosto paternalistična težnja po pozitivnem vrednotenju in pripoznavanju vrednosti poljubne preučevane kulture za vsako ceno, ki se pogosto manifestira

---

<sup>449</sup> Ibid., 18.

<sup>450</sup> Ibid., 38.

<sup>451</sup> Ibid., 63.

kot, četudi solidarnostno, pripoznanje podrejenega/hlapca kot podrejenega/hlapca. Paternalistična težnja po pripoznavanju, na primer vključevanju drugih v uveljavljene kanone na podlagi pripoznavanja njihove vrednosti, namreč skorajda neizbežno vključuje na podlagi že vzpostavljenih vrednostnih kriterijev in norm, ki so tudi (že) dominantni, pri čemer je eden od stranskih produktov lahko tudi homogenizacija in nivelizacija razlik. Obdobje 90. let tako v navezavi na vprašanja redistribucije moči in opolnomočenja v javnih politikah in »dobrih institucionalnih praksah« zaznamuje splošen premik fokusa od kontrole nad resursi (kot prevladujoče paradigme, modelov opolnomočenja in razvoja »tretjega sveta« v 70. letih) k izpostavljanju pomena pripoznanja, kar pomeni tudi, da je ekonomski vidik reprodukcije neenakosti nekoliko potisnjen v ozadje. Nova retorika opolnomočenja, ki izpostavlja pomen »imeti pravico do glasu« ali »biti slišan«, naj bi bila po mnenju nekaterih kritikov tesno povezana s »krepitevijo individualne izbire na trgu, ki predvideva, da naj bi se odvisnost oslabila z golim verbalnim ponavljanjem«. <sup>452</sup>

#### 4.2.2.1 Izoblikovanje ideje o sodobni umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru

Rekli smo, da se je natanko to, kar je Tomaž Brejc v prvi polovici 90. let znotraj umetnostne produkcije v Sloveniji še pogrešal in anticipiral, od druge polovice 90. let dalje dejansko začelo vzpostavljati znotraj slovenskega umetnostnega prostora, kronološko najprej v okviru porajajočega se nevladnega sektorja, ki se je začel vzpostavljati vzporedno s spreminjanjem produkcijskega načina oziroma procesi privatizacije (kot točka refleksije in hkrati akter tega procesa). Barbara Borčič tako v članku iz leta 1995 kot značilnost umetnostnih praks 90. let na eni strani izpostavi, da se te ne umeščajo v tradicionalne umetnostne prezentacijske kontekste, ampak se pojavljajo v »prostorih brez umetniškega/razstavnega spomina, zato pa toliko bolj vpete v strukturo, zgodovino in spomin mesta«. <sup>453</sup> Na drugi strani kot reprezentativne za umetnost 90. let izpostavi institucionalno-kritične pristope prilaščanja muzejskih strategij in prostorov »kot nekakšnih ready-made prizorišč«, <sup>454</sup> ki se manifestirajo na način apropiacije zbirateljskih pristopov ter tematizacije statusa objektov-simbolov in zgodovinskega spomina, ki naj bi bila tesno povezana s širšimi razpravami o statusu

---

<sup>452</sup> Cheater 1999, 4.

<sup>453</sup> Borčič 1995, 5.

<sup>454</sup> Ibid., 6.



socialistične javne plastike znotraj slovenskega prostora v obdobju po osamosvojitvi.<sup>455</sup> Poleg tega se novi umetnostni pristopi 90. let manifestirajo na način prilaščanja institucionalnega nadzora nad produkcijo (lastnega) konteksta in interpretacije (predvsem Irwin), kar je povezano s širšimi debatami okoli umeščanja »(post)socialističnih umetnikov« v kontekst zahodnega umetnostnega sistema, ki jih je med drugim spodbudilo tudi dogajanje okoli mednarodne razstave *Interpol*.

Fokus na kontekstu umetnosti je skratka mogoče kronološko najprej zaznati znotraj samih umetnostnih praks od začetka 90. let dalje: projekta *SK8 Muzej* Alenke Pirman leta 1991; *Muzeja* Marka Kovačiča, predstavljenega v Galeriji Škuc leta 1994; ustanovitve *P. A. R. A. S. I. T. E. Muzeja sodobne umetnosti* Tadeja Pogačarja leta 1990; in umestitve projekta *Umetnost zgodovine-skozi telo* iz Muzeja ljudske revolucije v Muzej novejše zgodovine leta 1994 itn. Skupna referenčna točka naštetih – zbirateljstvo, status objektov-simbolov, zgodovinski spomin, tematizacija institucij – je tesno povezana s spremenjenim političnim kontekstom novoustanovljene samostojne države: »Politični preobrat iz socializma v kapitalizem je povzročil, da je postalo nujno poravnati račune z objekti-simboli prejšnjega obdobja. Nenehno ugotavljamo, da smo v preteklosti živeli v iluzijah, zdaj pa – v svetu spremenjenih vrednot – ne najdemo zmerom svoje poti. Zdelo se mi je, da moram na to situacijo reagirati. Zato sem hotel počistiti ropotarnico svoje preteklosti,« je na primer leta 1993 v refleksiji svojega dela v reviji *M'ars* zapisal Marko Kovačič. V referenčni okvir odziva na kontekst formacije samostojne nacionalne države je do neke mere mogoče umestiti tudi projekt *Urbanarija* (1994–1997) Sorosovega centra za sodobne umetnosti Ljubljana (SCCA),<sup>456</sup> zasnovanega kot razpis na temo »umetnosti v urbanem kontekstu«,<sup>457</sup> ki predstavlja pomik od javne plastike k lokacijsko specifični (*site-specific*), do neke mere tudi intervencijski umetnosti.

---

<sup>455</sup> Borčič 2004, 26.

<sup>456</sup> Sorosov center za sodobne umetnosti (SCCA), ki je v Ljubljani deloval med letoma 1993 in 1999, naj bi bil hkrati tesno zvezan s vzpostavljanjem NVO sektorja pri nas oziroma normalizacijo t. i. programsko-razpisnega financiranja. Podpora te iste strukture je sicer pomembno doprinesla tudi k vzpostavitvi ključnega novega tipa organizacije za sodobno umetnost v Mariboru, ki ni ostalina socialistične kulturne politike, in sicer kulturno-izobraževalnega društva Kibla. Na področju sodobnih vizualnih umetnosti se je torej predvsem s podporo Zavoda za odprto družbo začel formirati nov tip kulturne organizacije, ki ni niti javni zavod niti ostanek socialistične društvene kulture (stanovska, amaterska, študentska društva). Preko gnotne podpore zavoda, ki je v Sloveniji deloval med leti 1992 in 2000 (v zadnjih letih delovanja pa postopoma zmanjševal podpora sredstva), naj bi se normaliziralo programsko-razpisno financiranje, hkrati pa način organiziranja prezentacije, produkcije in izobraževanja, do neke mere pa tudi zaposlovanja v polju sodobnih umetnosti.

<sup>457</sup> Borčič 2004, 262. Za natančnejši proces projekta in umetniške projekte, ki naj bi jih bilo mogoče misliti kot predhodnike *Urbanarije*, glej: Pirman 1996, 1–18.

Temeljne premike proti temu, kar bo od konca 90. let dalje splošno uveljavljeno in znano kot »sodobna umetnost«, naj bi bilo sicer mogoče detektirati že na prelomu iz 80. v 90. leta v okviru dela relativno heterogenega fenomena novega slovenskega kiparstva (četudi se umetniki še v prvi polovici 90. let pogosto referirajo na fenomenologijo Merleau-Pontyja in Lacanovo analizo skopičnega polja). V nekaterih pristopih umetnikov naj bi bilo namreč zaznati odmik od formiranja samozadostnega objekta ali forme ter preusmeritev fokusa na »razmerja, ki so se vzpostavljala med kipom, njegovim okoljem in gledalcem«. <sup>458</sup> Ta naj bi se okoli leta 1990 preko »necelosti, fragmentarnosti, protislovnosti, celo travmatičnosti« objekta in izkušnje, ki jo objekt ponuja za gledalca, manifestiral predvsem kot »kriza identitete«. <sup>459</sup> Nekaj podobnega naj bi se zgodilo tudi v primeru formacije t. i. postmedijske slike, ki je bila med drugim v slovenski prostor uvedena predvsem preko kuratorskega dela avstrijskega teoretika umetnosti in kuratorja Petra Weibla oziroma razstave *PITTURA/IMMEDIA* leta 1995 v Gradcu, na kateri sta sodelovala tudi slovenska umetnika Dušan Kirbiš in Tadej Pogačar: »Slikarstvo devetdesetih noče, da bi se ga polastila praznina, temveč se ravna po preobilju podob in procesov, ki že obstajajo. Lokacija vizualnega je kontekst, zgodovinski in kulturni kod, obstoječi vizualni svet.« <sup>460</sup> V tej navezavi je potrebno izpostaviti, da je podobne procese mogoče zaznati tudi onstran ožjega polja slikarstva in kiparstva, na primer na področju t. i. intermedijske umetnosti, pri čemer kot eden ključnih institucionalnih akterjev nastopa leta 1994 ustanovljena Ljudmila (Ljubljana Digital Media Lab). Ključnega pomena razširitve omenjenih premikov na področju umetnosti 90. let sicer, kot rečeno, prispevajo natanko (z izjemo galerije ŠKUC) v 90. letih ustanovljeni nevladni galerijski prostori – leta 1995 ustanovljena Galerija Kapelica, med leti 1996 in 1997 ustanovljena Galerija Alkatraz, leta 1996 ustanovljena KID Kibla, leta 1997 ustanovljena Galerija P74 –, <sup>461</sup> ki razstavljajo umetnostno produkcijo in avtorje, ki bodo že v 90. letih, na primer v času odmevnega *2. Trienala sodobnih umetnosti v Sloveniji* leta 1997, postali »reprezentanti umetnosti 90. let«.

Ker nas med drugim zanimajo sočasne refleksije umeščanja teh umetnostnih praks v širše družbene, politične, ekonomske itn. procese, velja v prvi fazi izpostaviti fokus na spremenjenem političnoekonomskem kontekstu po osamosvojitvi v povezavi z digitalnotehnološkim medijskim, reprodukcijским kontekstom, kakor se manifestira na ravni

---

<sup>458</sup> Zabel 2004, 53.

<sup>459</sup> Ibid., 53.

<sup>460</sup> Weibel v Ibid., 58.

<sup>461</sup> O izboru pomembnejših razstavnih projektov naštetih galerij glej: Pogačar 2016, 37–41.

umetnosti in kulturi povezanih fenomenov (»obstoječi vizualni svet«). Konkretno sodobno, postmedijsko slikarstvo se na primer od druge polovice 90. let dalje praviloma reflektira natanko na tak način: gre za odmik od ene ključnih uveljavljenih visokomodernističnih idej o indeksalnem uresničevanju duha dobe v (preobrazbah) umetnostne materije proti ideji umetnosti kot metadiskurzu v razmerju do množičnega medijskega podobja. Peter Weibel tako na primer sodobno slikarstvo utemeljuje preko pojma »posredovane umetnosti«, ki naj bi črpala iz obstoječega medijskega podobja in tehnoloških orodij, te pa preoblikovala, upodabljala, reflektirala in interpretirala. Slikarska podoba tako naj ne bi bila (več) podrejena množičnomedijskemu podobju, ampak naj bi slednje presegla z refleksijo, »postala opazovalec drugega reda«, bila metapodoba. Pri tem naj bi ta reflektivni vidik bodisi priskrbel reflektirajoči slikarski subjekt bodisi naj bi šlo za aktualizacijo ideje o nekakšni imanentno reflektivni specifični slikarskega/umetnostnega medija, ki temelji na strukturiranju vidnega polja, na rezu med vsakodnevnofikijskim in umetnostnofikijskim, ki v tej distanci in dispozitivu kazanja/razkrivanja ponuja tudi estetskovzgojne potenciale. Poudarek na reflektivnih, razkrivajočih, intervencijskih potencialih sodobne umetnosti v razmerju družbenih, političnih, tehnoloških, ekonomskih itn. fenomenov sicer še danes ostaja ena ključnih idej umetnostnih praks in njihovih teoretskih, filozofskih, sociološkokulturnih, v določeni meri tudi umetnostnozgodovinskih refleksij, pri čemer jo je do neke mere mogoče pojasniti z močno linijo kritične teorije, ki se znotraj slovenskega kulturnega prostora uveljavi predvsem v analizah umetnosti od 80. let dalje.

V tej navezavi je potrebno izpostaviti, da se v kontekstu refleksij umeščanja sodobne umetnosti predvsem v globalne umetnostne izmenjave od 90. let dalje kot ključna referenčna točka uveljavi tudi pojem »umetnostni sistem« ali »umetnostni svet«. V pogovorih, ki jih je med akterji lokalnega področja vizualnih umetnosti med letoma 2007 in 2009 izvedla sociologinja kulture Maja Breznik in v katerih so ti akterji govorili predvsem o tem, kako si predstavljajo umeščanje svojega dela v širše družbene procese, se je kot najbolj določujoča namreč izpostavila natanko njihova predstava mednarodnega zahodnega umetnostnega sistema. Sestavni del slednjega naj bi bila mreža muzejev moderne umetnosti, muzejev sodobne umetnosti, razstavišč (*kunsthalle*), neodvisnih galerij, predvsem pa močnih zasebnih galerij, ki imajo dostop do mednarodnih umetnostnih sejmov, na katerih se oblikujejo najnovejši svetovni trendi:

Vsi so govorili o strukturi ali logiki »umetnostnega sistema«, včasih kar z angleško besedo »art-system«, saj naj bi se vedelo, kateri sistem imajo v mislih in iz katerega konca sveta ta

sistem prihaja. Govorili so, da umetniki bodisi »pridejo v sistem«, v nasprotnem primeru, če se ne prebijejo v sistem, pa ne »uspejo«. Umetnine bodisi »krožijo po umetnostnem sistemu« ali pa se mu upirajo, narava sistema pa naj bi bila takšna, da nenazadnje rekuperira tudi najbolj avantgardne umetnostne prakse. Glavno merilo v umetnostnem sistemu naj bi bila cena umetnin; uspeh naj bi umetnik meril s cenami svojih del in s prebojem v najbolj elitne umetnostne kroge.<sup>462</sup>

Pojem »sistem« se skratka, kot že rečeno, v tem primeru nanaša predvsem na institucionalni ustroj umetnosti od okvirno 19. stoletja dalje, na eni strani vzporedno s konstitucijo t. i. kulturne države in modernimi (javnimi) institucijami, posredno pa tudi z zbiranjem, varovanjem, prezervacijo empiričnih umetnostnih del vzporedno s procesom nastopa umetnostnih del na trgu in statusa umetnosti kot blaga. Umetnostni sistem v tem primeru skratka označuje heterogeno presečišče področij vednosti, javnih in privatnih institucij in akterjev, ki generirajo umetnostno vrednost, pri čemer sam v neki zgodovinski fazi začne nastopati kot referenčna točka določenih umetnostnih praks (t. i. institucionalna kritika od 60., 70. let 20. stoletja dalje) in njihovih teoretskih, znanstvenih, muzeoloških idr. analiz.<sup>463</sup> Sodobnejše kritične analize umeščanja umetnosti v umetnostni sistem kot njeno primarno cirkulacijsko in mediacijsko okolje so se pri tem osredotočale predvsem na dve točki. Na eni strani so izpostavile ločenost umetnostnega sistema od širšega družbenega konteksta, t. i. relativno avtonomijo umetnostnega sistema, ki je bila na prelomu od druge polovice 19. stoletja dalje, predvsem pa tudi v prvi polovici 20. stoletja še predmet zagovora v okviru izseka kritične teorije (na primer pri Adornu). V sodobnejših analizah relativna avtonomija umetnostnega polja, ki se reproducira preko vzdrževanja specifičnih mehanizmov vrednotenja in hierarhiziranja in državnega protekcionizma, pridobi bodisi značaj avtarkičnosti umetnostnega polja bodisi značaj asocialnosti in izkoreninjenosti iz »družbenega telesa«, kar v okviru sodobne umetnosti, vzporedno s t. i. etičnim obratom, evidentno začne nastopati kot predmet kritike. Na drugi strani pa kritične analize umetnostnega sistema izpostavljajo eliminacijo avtonomnih mehanizmov vrednotenja in hierarhiziranja in »vdor« logike ekonomskega in političnega dobička. Obema vidikoma je

---

<sup>462</sup> Breznik 2011, 1–2.

<sup>463</sup> Pojem »svet umetnosti« (*art world*) se znotraj teoretskih in znanstvenih refleksij uveljavi v 80. letih 20. stoletja, in sicer predvsem v okviru sociologije umetnosti in kulture, ki sledi prispevkom Howarda S. Beckerja (zlasti knjigi *Art Worlds* iz leta 1982), ter sociologije kulture Pierra Bourdieuja, ki institucionalni ustroj umetnosti misli preko pojma polja (knjiga *The Field of Cultural Production* iz leta 1983; 1993). Seveda imajo sociološko-umetnostne obravnave sveta umetnosti in umetnostnega sistema iz 80. let številne predhodnike: na eni strani prispevke iz t. i. institucionalne teorije umetnosti, ki izhajajo iz znanega besedila »*Art world*« Arthurja C. Dantona iz leta 1964, na drugi strani kritičnoteoretske prispevke, kot je na primer knjiga Petra Bürgerja *The Theory of Avant-Garde* iz leta 1974, ki sicer uvaja pojem »institucija umetnosti«.

skupno, da se ob procesih znotraj umetnostnega polja in utemeljevanju družbenointegrativnih, estetskovzgojnih potencialov sodobne umetnosti pogosto naslonita na kritike neoliberalnih političnih in ekonomskih reform oziroma njihovih konsekvenc na družbo, družbeno vez ipd.

V ta okvir je vsekakor mogoče umestiti analizo Borisa Budna, ki je črpala iz omenjenih pogovorov z akterji lokalnega polja vizualnih umetnosti, izvedenih med leti 2007 in 2009 v okviru raziskave Maje Breznik. Buden namreč v besedilu »Umetnost po koncu družbe« iz leta 2009 izhaja iz teze o vsesplošni ogroženosti družbenega, ki jo utemljuje na podlagi političnoprogramskega zanikanja pozitivnega temelja družbenega oziroma izhodiščne teze, da »družba ne obstaja«, ki je pospremila začetek neoliberalnih politično-ekonomskih reform od konca 70. let 20. stoletja dalje. Sodobna umetnost naj bi tako, kot izpostavi Boris Buden, izhajajoč iz Dantonove teze o koncu (zgodovine) umetnosti iz 80. let, nastopala v postdružbenem kontekstu umetnostnega sistema, ki naj ne bi bil družben fenomen, ampak prvenstveno transnacionalen, dirigirano mobilen, hierarhičen fenomen moči, generator artikulacije zasebnega interesa ter tržne realizacije umetnostnih del.<sup>464</sup> V primeru tovrstnega mediacijskega okolja sodobne umetnosti naj bi skratka šlo za »desublimacijo celotnega tradicionalnega področja (družbeno)nacionalne kulture oziroma umetnosti«,<sup>465</sup> na račun česar naj bi umetnost tudi izgubila svojo nekdanjo umeščenost, ukoreninjenost v konkretno družbeno in politično telo, bila obsojena na golo generiranje simbolnega kapitala na »umetnostni borzi« in vsesplošno desocializirana oziroma namesto na družbenost obsojena na družabnost (umetnostnega sistema). Budnove teze je v najbolj splošnem mogoče umestiti v kontekst normativnih kritičnoteoretskih analiz sodobne umetnosti, ki se osredotočajo predvsem na reduciranje kulturne in umetnostne produkcije na blago ter pomikanje kulturne politike proti gospodarski politiki oziroma kulture in umetnosti proti kulturni in kreativni industriji. Torej analiz, ki se pri tem pogosto osredotočajo na delovanje »komercialnih« zasebnih galerij, umetnostnih sejmov in umetnostnih zvezd (pogosto znotraj angloameriškega prostora) ter detektirajo prevlado ekonomske vrednosti nad simbolno vrednostjo umetnostnih del, vpetost sodobne umetnosti v gentrifikacijo itn.

Fokus na cirkulacijskem in mediacijskem okolju sodobne umetnosti se skratka razširi od druge polovice 90. let dalje, ko se znotraj umetnostnih praks in njihovih refleksij znotraj slovenskega kulturnega prostora med drugim postopoma uveljavi tudi referenčni teren

---

<sup>464</sup> Buden 2009, 93.

<sup>465</sup> Ibid., 95.

kulturnoštudijske teorije recepcije, ki pozornost preusmeri na vpetost kulturnih tekstov v relacije ekonomske in politične moči ter analizo (pogojev možnosti) recepcijskega, mediacijskega konteksta in ki jo, poleg mednarodnih umetnostnih trendov, spodbudi tudi sprememba političnoekonomskega okvira ob začetku tranzicije. Gre skratka za refleksijo umeščanja umetnosti iz slovenskega kulturnega prostora v mednarodne izmenjave »umetnostnega sistema«, ki je med drugim bolj izpostavljena v okviru debat okoli 2. *Trienala sodobne umetnosti v Sloveniji* leta 1997, ki ga je kuriral Peter Weibel. Po eni strani se na podlagi 2. *Trienala* izpostavi ključni konflikt znotraj umetnostnega polja v 90. letih, in sicer konflikt med »modernistični umetnostni zgodovinarji« in relativno enotno, četudi heterogeno fronto umetnostnih, institucionalnih, teoretskih itn. predstavnikov/podpornikov sodobne umetnosti, pri čemer se po uveljavitvi pojma »sodobna umetnost« postopoma začnejo vzpostavljati notranje diferenciacije (na primer med vizualno in intermedijsko umetnostjo, ki je tudi učinek »formalizacije« distinkcije v okviru financiranja Ministrstva za kulturo RS in mestnih občin). Na drugi strani pa je 2. *Triennale* glede refleksij umeščanja umetnosti v tej navezavi reprezentativen, saj se na podlagi Weiblovega zelo profiliranega kuratorskega »pogleda« bolj neposredno odpre debata o razumevanju sočasne umetnosti in (ne)relevantnosti njenega umeščanja v nacionalno zgodovino umetnosti, kar je v začetku 90. let rezultiralo v (strategije) pozicioniranja lokalne produkcije v mednarodni, globalni kontekst in splošno zamenjavo distinkcije nacionalno-internacionalno za globalno-lokalno. Pri tem je potrebno dodatno izpostaviti, da Weibel, ki je pred tem že pomembno sooblikoval lokalni umetnostni prostor, v tem primeru nastopa v okvirih institucije *Trienala* in kot zastopnik osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost v Sloveniji, Moderne galerije, da iz te simbolne pozicije moči preko selekcije in legitimacije svoje selekcije ter posredne definicije sodobnosti sočasne umetnosti postavlja meje (še vedno nacionalno zamejene) produkcije, preko tega pa tudi meje znotraj samega umetnostnega polja. 2. *Triennale* skratka preko pogovorov, okroglih miz,<sup>466</sup> publicističnih in strokovnih odzivov razpre temeljni »notranji konflikt« različnih perspektiv-percepcij kuratorjeve selekcije, ki so tudi zvezane s projekcijo njenih domnevnih meja, kot pogleda na lokalno umetnostno produkcijo. Medtem ko je Weibel svoj lasten pogled koncipiral kot pogled, ki ni zamejen na nacionalni, kulturno-identitetno-reprezentativni okvir, ampak »govori« iz

---

<sup>466</sup> Na tem mestu se nanašamo predvsem na povsem konkreten pogovor med Zdenko Badovinac, Igorjem Zabelom, Andrejem Medvedom, Juretom Mikužem, Branetom Kovičem, Gregorjem Podnarjem in Jurijem Krpanom, ki je bil 17. 1. 1998 objavljen v Delu. Glej: Adamič Šutej 2010, 11–26.

notranjosti mednarodnega/globalnega umetnostnega prostora,<sup>467</sup> je bil s strani nekaterih akterjev znotraj lokalnega konteksta percipiran kot pogled od zunaj, pogled na nacionalno, lokalno zamejeno umetniško produkcijo s strani »tujca«.

#### 4.2.2.2 Kulturna politika, sodobna umetnost in vzpostavljanje nevladnega sektorja

Vsebinske, formalnoestetske in organizacijske pristope v umetnostni produkciji v slovenskem kulturnem prostoru od 90. let dalje je, kot rečeno, mogoče kontekstualizirati tudi s produkcijskimi spremembami, na primer s spremembami v modalnosti kulturne politike v istem obdobju. Kulturno politiko pri tem v najbolj splošnem smislu razumemo kot kompleksno sredstvo vzpostavljanja podpornega okolja za produkcijo, distribucijo in potrošnjo kulturnih in umetnostnih dobrin. Četudi je nedvomno ni mogoče omejiti na državno podporo oziroma financiranje kulturnih in umetnostnih programov in delovnih mest ter zagotavljanje infrastrukture v kulturnih in umetnostnih institucijah javnega in nevladnega sektorja, to v slovenskem kulturnem prostoru, kjer umetnostno produkcijo še vedno pretežno poganja javno financiranje, nedvomno predstavlja njen določujoči del. V posameznih profesionaliziranih umetnostnih podpodročjih in umetnostnem področju kot celoti kulturna politika torej vpliva na omogočanje dostopnosti, izobraževanje in popularizacijo umetnosti pri najširši zainteresirani javnosti/potrošnikih (preplet z izobraževalno, razvojno, gospodarsko politiko) in izobraževanje strokovne javnosti (kritiki, teoretiki, kuratorji, producenti). Hkrati pa kulturna politika vključuje tudi neposredno podporo t. i. posredniškim institucijam (infrastrukturni pogoji, zaposleni strokovnjaki, sredstva za izvedbo programov) in vzpostavljanje pogojev za delo samih ustvarjalcev. Ko s tem, kaj naj bi državna kulturna politika s podporo vzpostavljala in vzdrževala, nakazujemo na kompleksno medsebojno prepletano mrežo akterjev na posameznem umetnostnem področju, se hkrati približujemo optiki ekonomskega menagementa, pri tem pa posredno izhajamo iz teze, da naj bi (planska) državna kulturna politika na eni ravni uravnavala ravnovesje med rastjo števila kulturnih delavcev in sredstev za njihovo delo oziroma reprodukcijo, na drugi ravni pa skrbela za

---

<sup>467</sup> »Namen razstave U3 ni iskanje kulturne identitete, nacionalno določljive umetnosti, slovenske umetnosti, tudi ne skozi pogled drugega, skozi pogled od zunaj, marveč iskanje tistih umetnostnih problemskih polj, ki jih srečujem tudi v mednarodnem prostoru, in to skozi pogled notranjega opazovalca, to se pravi, opazovalca iz notranjosti mednarodnega konteksta.« (Weibel 1997, 4)

(re)produkcijo potrošnikov oziroma povpraševanje, pri čemer v idealnem primeru naj ne bi prihajalo do presežkov v produktih ali številu umetnostnih producentov. Državna kulturna politika, kot na več mestih na konkretnem primeru slovenskega kulturnega prostora poudari sociologinja kulture Katja Praznik,<sup>468</sup> tega očitno ne počne. Na podlagi klasične marksistične ugotovitve, da je prav presežno delavsko prebivalstvo nujen predpogoj in stranski učinek kapitalistične akumulacije, Praznik namreč pokaže, kako je to isto bazično modalnost mogoče tudi v kontekstu jugoslovanskega socializma, ki je nominalno temeljil na planski ekonomski politiki in zagotavljanju blaginje za vse, prepoznati že v obdobju pojavljanja liberalističnih teženj in vzpostavitve socialističnega trga od leta 1965 naprej.<sup>469</sup> Kot zaključí, državna kulturna politika skupaj z umetnostnimi producenti vsaj od takrat dalje med drugim vzdržuje predvsem pogoje za akumulacijo simbolnega in kulturnega kapitala ter udeleževanje ritualov na »trgu neplačanega dela«<sup>470</sup> s strani velikega dela umetnostnih producentov.

Na konkretnem primeru prezentiranja, podpiranja, legitimiranja, produciranja itn. sodobne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru lahko sklepamo, da je temeljno spremembo v modalnosti državne kulturne politike predvsem po osamosvojitvi leta 1991 mogoče misliti kot njen vedno večji umik od opravljanja koordinacijske in upravne funkcije pri vzpostavljanju podpornih pogojev za delovanje posameznega umetnostnega področja. Pri tem sprememba v modalnosti kulturne politike do neke mere sovпада s privilegiranjem določenih formalnoestetskih in organizacijskih modelov na tem področju (samoorganizacija, horizontalno delovanje, participatorna, procesualna umetnost ipd.), hkrati pa tudi s prevladujočimi načini legitimiranja teh privilegiranih modelov s strani samih umetnostnih producentov (predvsem umetnikov in kuratorjev). Ti namreč produkcijski kontekst najpogosteje reflektirajo zgolj v ozki perspektivi načinov produkcije in potrošnje, ne pa tudi umeščanja kulturne in umetnostne produkcije v širše procese kapitalistične akumulacije. »Odpri«, »procesualni«, »participatorni«, »horizontalni« produkcijski in organizacijski modeli sodobne (predvsem intermedijske in multimedijske) umetnosti se tako najpogosteje kontekstualizirajo s teoretskimi prispevki 60., 70. let (semiotika, (post)strukturalistična teorija), ki so bili tesno povezani s kritiko klasičnih »vertikalnih« organizacijskih in institucionalnih modelov, pri čemer refleksije sodobne umetnosti slednjo praviloma

---

<sup>468</sup> Praznik 2015, 55–66; Praznik 2016.

<sup>469</sup> Praznik 2015, 58.

<sup>470</sup> Ibid., 64.



kontekstualizirajo še z razširitvijo informacijskih tehnologij in svetovnega spleta.<sup>471</sup> Prevladujoče sodobne organizacijske modele se skratka najpogosteje pojasnjuje s preteklimi produkcijskimi, političnimi in družbenimi pogoji, ki so radikalno sodoločali njihove materialne in politične učinke.

Privilegiranje novih formalnoestetskih in organizacijskih modelov sodobne umetnosti je pri tem mogoče izpostaviti preko tesno povezanih pojmov proizvodnje prostora in proizvodnje občinstva. Oba pojma sta v zadnjem desetletju postala krilatici, ki ju srečamo v evropskih in do neke mere tudi v nacionalnih kulturnopolitičnih strateških dokumentih, prav tako pa v diskurzu samih umetnostnih ustvarjalcev in producentov. Zaradi tega je tudi zelo težko določiti, kje natančno se nahaja izvorna točka generiranja umetnostnih trendov in legitimacij, oziroma je težko z gotovostjo identificirati, kaj pravzaprav legitimirajo »novi«, »eksperimentalni«, nekonvencionalni umetnostni trendi in kakšni so učinki tega legitimiranja. Na področju sodobnih vizualnih in scenskih umetnosti pri nas se s pojmom produkcije prostora najprej srečamo v okviru vzpostavljaljoče se neodvisne, pozneje nevladne umetnostne scene od 90. let naprej. Kot smo že izpostavili, je v tem kontekstu ključna spremenjena politična situacija in delna prekinitev vezi s kulturnimi centri v nekdanji Jugoslaviji in veliko številnejšim občinstvom, torej tudi razpustitev starih omrežij, okoli katerih je bila organizirana neodvisna kultura v 70. in 80. letih. Na tej podlagi se je postopoma razprl teren za vzpostavitev novih institucij in produkcijskih praks, ki so se začele povezovati z mednarodno umetnostno sceno. Ključno vlogo tega procesa so v 90. letih prispevali takrat vzpostavljeni galerijski prostori, organizacije, festivalske platforme itn., ki so si v formativnem obdobju prizadevali odpreti tudi širše razmisleke o tem, kakšne organizacijske, produkcijske in podporne strukture in infrastrukturo predpostavljajo novi pristopi v umetnosti,<sup>472</sup> predvsem pa tudi, kakšna je funkcija umetnosti in samih umetnostnih podpornih institucionalnih struktur v spremenjenih politično-ekonomskih okoliščinah, ki naj bi jih zaznamovali vedno večja dezintegracija javnosti in izginjanje javnega prostora.

V slovenskem kontekstu so se, splošno rečeno, umetnostne nevladne organizacije torej vzpostavile prav na mestu omrežij, v okviru katerih je bila v obdobju socializma organizirana neodvisna kultura. Ključno vlogo za vzpostavitev novih organizacijskih in delovnih modelov

---

<sup>471</sup> Glej na primer: Strehovec 2003, 183–200; Tratnik 2016, 11–66.

<sup>472</sup> Sem je mogoče umestiti tematsko številko revije *Maska* iz leta 1995, naslovljene *Prostor*, predvsem pa tudi raziskovalni projekt Mirovnega inštituta *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti v Ljubljani*, ki je potekal med leti 1998 in 2000. Glej: [http://www2.mirovni-institut.si/slo\\_html/projekti/prostor\\_prob.html](http://www2.mirovni-institut.si/slo_html/projekti/prostor_prob.html).

v 90. letih naj bi odigrala predvsem želja po vključitvi v mednarodni kulturno-umetnostni sistem, kar naj bi se odvijalo s pomočjo podpore mednarodnih (nevladnih) institucij, »ki so jo [neodvisno kulturo] uporabile za propagiranje družbenih reform v postsocialističnih državah«. <sup>473</sup> Tukaj naj bi hkrati svoje mesto našle predvsem kulturne in umetnostne vsebine, ki se niso skladale s tedanjo nacionalno agendo, temu ustrezno pa tudi niso prejemale sredstev za svoje delovanje. Neodvisna kultura, ki se je v obdobju socializma formirala predvsem na podlagi (mladinsko-društvene) kritike socializma oziroma njegove ideologije – šlo je torej v veliki meri za kulturno ali, sledeč Boltanskemu in Chiapello, <sup>474</sup> za umetnostno kritiko, za boj za »pluralizacijo življenjskih slogov« –, je tako v 90. letih bolj ali manj nekritično sprejela logiko »pravičnega« programskega-financiranja, ne da bi ob tem neposredno reflektirala širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, vključno s preoblikovanjem delovnih pogojev. <sup>475</sup> Pomembno je poudariti, da je vzpostavljanje umetnostnih nevladnih organizacij hkrati v veliki meri sovpadlo s »pritiski« v obliki razširjanja idej, da je treba polje kulture podrediti logiki ekonomske racionalnosti <sup>476</sup> in s pravnoformalnimi spremembami pospremljenega pomika od »neodvisnih ustvarjalcev« k »samozaposlenim« v kulturi, ter postopne normalizacije programskega-financiranja. Na bolj mikrodružbeni ravni je normalizacija programskega-financiranja potekala vzporedno z normalizacijo specifične logike dela, ki vključuje vsaj posredno vsebinsko prilagajanje razpisnim direktivam, birokratizacijo dela ter uveljavljanje imperativa neprestane legitimacije in evalvacije kulturno-umetnostne produkcije onstran nje same oziroma nekega socialdemokratskega/socialističnega relativno avtonomnega »kultura/umetnost kot vrednota sama po sebi«.

Vzporedno z vzpostavljanjem novih organizacijskih modelov se razširijo in artikulirajo tudi novi prezentacijski pristopi oziroma kuriranje, <sup>477</sup> ki bo v veliki meri prevzelo primat nad

---

<sup>473</sup> Breznik v Radojević 2013, 8.

<sup>474</sup> Boltansky in Chiapello 2005.

<sup>475</sup> Glej: Praznik 2016, 177–181.

<sup>476</sup> Milohnić 2005, 7–13.

<sup>477</sup> Ključni lokalni znanstvenoraziskovalni prispevek o kuriranju na področju vizualnih umetnosti, ki ga v okviru svoje doktorske disertacije opravi umetnostna zgodovinarica Beti Žerovc (knjigi *Kurator in sodobna umetnost: pogovori iz leta 2008* in *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti iz leta 2010*), fenomen kuriranja na primer obravnava predvsem v okviru zahodnega umetnostnega sistema oziroma se v veliki meri osredotoči na pristope nekaterih ključnih svetovno znanih kuratorskih imen na področju vizualnih umetnosti. Temu ustrezno pa Žerovc v analizi fenomena, ki ga med drugim primerja s figuro muzejskega kustosa, izpostavi predvsem sorodnost kuratorja in zasebnega galerista, posledično pa predvsem njegovo bližnjo relacijo z umetnostnim trgom, zasebnimi podporniki umetnosti in funkcijo oblikovanja umetnostnih trendov (ki se jih nato na trgu tudi tako ali drugače kapitalizira). Sledeč ugotovitvam Žerovc bi bilo vzpostavitev in razširitev fenomena kuriranja tako mogoče misliti tudi na podlagi postopnega zvajanja kulture in umetnosti na blago, gospodarsko panogo (kulturne in kreativne industrije) ali razvojno strategijo, kar naj bi

diskurzivnim uokvirjanjem umetnostnih praks. Kuriranje je v najbolj splošnem smislu mogoče misliti kot delno predrugačenje uveljavljenih oblik mediiranja med umetniki, umetnostnimi deli in publiko, ki na primer predpostavlja povečano delo na diskurzivni kontekstualizaciji dematerializiranih raziskovalnih, lokacijsko specifičnih, situacijskih umetnostnih procesov in izobraževanju publike o družbeno-političnih problematikah, ki jih umetnostne prakse (predavanja, delavnice, okrogle mize itn. ob dogodkih) neposredno nagovarjajo. V okvir nakazanega povečanega dela na komuniciranju z javnostjo in razširitve imperativa vzpostavljanja dialoga je mogoče umestiti tudi omenjeni porast diskurzivnih programov znotraj umetnostnih institucij, ki niso nujno vezani na same umetnostne prakse, ampak v vedno večji meri na družbene problematike, na katere se te referirajo (sem je mogoče umestiti že omenjeni novi institucionalizem in pedagoški obrat).<sup>478</sup> Natanko v tem vidiku se omenjene ambiciozne težnje po gradnji celostnih institucionalnih mikrosistemov v okvirih vzpostavljajoče se nevladne scene lepo povežejo s spremembami v modalnosti kulturne politike, ki jih zaznamuje predvsem pomik proti vedno večjemu prevzemanju nalog in funkcij, za katere je nekoč skrbela kulturna politika v okvirih socialne države, s strani kulturnih producentov samih.<sup>479</sup>

---

bila po mnenju številnih analiz, vezanih na angloameriški prostor, ena ključnih specifik neoliberalne kulture oziroma kulturne politike okvirno od obdobja 70. let prejšnjega stoletja dalje.

<sup>478</sup> Beti Žerovc, ki je v besedilu »*Kurator in levičarska politizacija sodobne likovne umetnosti*« izpostavila povezavo med razširitvijo fenomena kuriranja in (novo) levičarsko politizacijo umetnosti, hkrati pa raziskovala kurikulum nekaterih šol za kuriranje (na področju sodobnih vizualnih umetnosti), je na primer pokazala, da so v okviru teh študijskih programov klasične umetnostnozgodovinske vsebine in metodologije, ki so nekdanj budoče kustose priučile k natančnim (formalnoestetskim, ikonografskim, klasifikacijskim itn.) analizam umetnostnih del in muzeološkimi pristopom njihovega posredovanja, zamenjale obravnave »trenutno najrazličnejših popularnih teoretskih diskurzov s področja družbenih znanosti in filozofije, /.../ [ki] usmerjajo k razmišljanju o umetnosti v odnosu do političnih, etičnih, socialnih in podobnih vprašanj /.../.« (Žerovc 2012, 48)

<sup>479</sup> Vzporedno z umetnostnimi naj bi se obračale tudi kuratorske prakse. Natanko iz tega razloga se je smiselno nekoliko zaustaviti pri tem, kaj natančno naj bi fenomen kuriranja znotraj posameznega umetniškega področja pomenil oziroma kako – če sploh – se kuriranje razlikuje od programskega ali umetniškega vodenja oziroma figure kustosa. Kljub relativno dolgi rabi izraza na področju vizualnih umetnosti pri nas se namreč na praktično nobeni točki ni natančneje razčistilo, kako naj bi se kuriranje razlikovalo od gole selekcije in mediiranja med umetnostnimi deli in publiko (najverjetneje sta natanko iz tega razloga na področju sodobnih vizualnih umetnosti še vedno v rabi oba izraza). Glede na kontekst vzpostavljanja izraza pa je mogoče sklepati, da se v okviru organizacij z lastno prezentacijsko infrastrukturo uporablja prvenstveno v primerih nekoliko bolj profiliranih, specialističnih selektivnih fokusov in pristopov, ki implicitno ali eksplicitno temeljijo na kuratorjevi pretenziji po avtorstvu. Kuratorjev pomik proti avtorski funkciji je mogoče misliti kot odmik od zgolj vzpostavljanja podpornih mehanizmov za delovanje že pripoznanih avtorjev na umetnostnem področju (proizvajalci umetnostnih del in tisti, ki na podlagi umetnostnih del proizvajajo misel o umetnosti), katerega integralni del je seveda tudi mediiranje s publiko, ter nekakšno zažiranje v njihove domene. V kolikor na primer kurator v svojem delovanju (tj. prezentiranju, zastopanju, promoviranju, diskurzivnem uokvirjanju itn.) pretendira po proizvajanju umetnostnih trendov, vnašanju novih, ne-umetnostnih problematik ali novih mišljenj o tem, kaj je lahko umetnost/umetnostno delo, kaj naj bi bila funkcija umetnosti, posredovanja umetnosti ipd., se približuje »kreativnemu«, »inovativnemu« delovanju ustvarjalca ali teoretika umetnosti, ki (že) imata družbeno pripoznano avtorsko funkcijo. Slednje je do neke mere povezano natanko s tem, da se je splošna koncepcija (sodobnega) umetnostnega dela pomaknila od avtonomnega zaključenega umetnostnega

Če nas zanima pojem proizvodnje prostora in vprašanje statusa javnega prostora, se ta v slovenskem prostoru kronološko najprej neposredno tematizira v omenjenem projektu *Urbanaria*, ki je bil osredotočen na »umetnost v urbanem kontekstu« in ki je namesto sredstev urbanih estetskih korektur (vsaj deklarativno) poskušal udejanjati »paradigmo ‚kulture v akciji‘, ki je bolj kot oblika razširitve občinstva v urbanem etosu njegova zamenjava (celotna specifična skupnost je hkrati ustvarjalec in porabnik)«. <sup>480</sup> Neposrednejše vzpostavljanje medsebojnih povezav umetnostnih projektov, umetnostnih producentov in aktivističnih pobud je mogoče umestiti predvsem v leto 2006, ko se vzpostavi kolektiv TEMP, ki se priključi širši pobudi zasedbe zapuščene tovarne Rog, katere osrednja izhodiščna politična težnja je bila osredotočena prav na možnosti reappropriacije javnega prostora v pogojih njegove privatizacije. <sup>481</sup> Z obratom sodobnih umetnostnih praks k širšemu področju kulture, njihovim umeščanjem v javni prostor, z odpiranjem umetnostnih procesov za neposredno vključitev občinstva (procesualna, interaktivna, participatorna umetnost), ki se v veliki meri navdihuje v tradiciji umetnostnih avantgard 20. stoletja, nato pa z detektiranjem in integracijo teh premen v delovanje umetnostnih institucij slednje tako – pogosto na podlagi splošnih kritik stranskih učinkov neoliberalnih politično-ekonomskih procesov, kot so privatizacija javnega/skupnega, neoliberalna razgradnja družbenega, družbena dezintegracija ipd. – legitimirajo lastno vlogo kot zatočišče javnosti, skupnosti in družbene kritike. 7. *trienale sodobne umetnosti* leta 2013 za razliko od tega s temo prožnosti bolj neposredno izpostavi odprte participatorne in procesualne pristope kot splošno paradigmo sodobne vizualne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru. Predvsem zato, ker sama institucija *Trienala* predstavlja enega ključnih mehanizmov sočasnega definiranja in reflektiranja sodobnih umetnostnih trendov znotraj lokalnega prostora, ima torej pomembno reprezentativno funkcijo. 7. *trienale* je tako v ospredje postavil zlasti skupnostne

---

objekta proti koreografiranju družbene situacije, na podlagi česar je tudi mogoče vzpostaviti bližino med sodobnim umetniškim delom, razstavo, festivalom oziroma poljubnim dogodkom, saj pravzaprav vsi na deloma specifičen način »kurirajo (socialni) prostor«.

Kurator, ki projektno ali redno deluje znotraj posameznega že vzpostavljenega prostora, si v tem primeru skratka skozi lastno delovanje ustvari nek prepoznaven kanon tematik ali avtorjev, postane torej specialist za izsek umetnostnih praks, s katerimi se nato raziskovalno ukvarja in jih tudi prezentira ter diskurzivno in teoretsko uokvirja. S tega stališča je uveljavitev kuriranja mogoče misliti tudi v kontekstu vedno večje heterogenosti umetnostnih pristopov in eliminacije jasnih določil, kaj točno je umetnostno delo, ki onemogočajo bolj celostne ali klasično umetnostno-zgodovinsko (tj. področno, medijsko, avtorsko, kronološko itn.) zamejene preglede sočasne produkcije, hkrati pa na podlagi vedno bolj neposredne in aktivne vpetosti kuratorja ne le v spremljanje, ampak tudi (so)oblikovanje umetnostnih trendov. V obeh primerih gre v praksi – predvsem kadar kurator deluje znotraj fiksnega delovnega mesta oziroma organizacije – vendarle še vedno prvenstveno za selekcijo in mediacijo, četudi se ta odvija v nekoliko spremenjenih pogojih.

<sup>480</sup> Gržinić 1995, 7.

<sup>481</sup> Glej: Piškur 2006, 14–16.

načine dela oziroma delovanja, samoorganizacijo in povezovanje na umetnostnem področju, pri čemer sta produkcijski in kulturnopolitični kontekst načeloma predstavljena kot nekakšen »zunanj« kontekst, iz katerega izraščajo in v katerega intervenirajo novi umetnostni organizacijski modeli.<sup>482</sup>

Vzpostavljanje sodobne umetnosti je torej tesno povezano s procesom t. i. liberalizacije kulturne sfere, ki so jih izpostavile predvsem analize kulturnopolitičnih modelov v zadnjih dobrih dvajsetih letih.<sup>483</sup> Rezultati teh analiz so pokazali, da v slovenskem kulturnem prostoru od 90. let dalje soobstajata dva kulturnopolitična modela – nacionalni/socialdemokratski in neoliberalni kulturnopolitični model –, pri čemer je ta soobstoj do neke mere mogoče misliti tudi kot mehanizem vzpostavljanja neenakosti med akterji kulturno-umetnostnega polja. Medtem ko nacionalni ali socialdemokratski model kulturne politike nominalno poudarja državno regulirano »kulturno dostopnost« v funkciji vzpostavljanja družbene enakosti, neoliberalni temu – predvidljivo – nasprotuje. Državni protekcijonizem (ali v splošnejšem smislu: planski politično-ekonomski model) se namreč obsoja kot kršenje načel svobodne trgovine.<sup>484</sup> Prehod od enega modela k drugemu se izvaja s postopnim zmanjševanjem in ukinjanjem državne podpore kulturnim dejavnostim in institucijam, kar naj bi jih prisililo, da se obnašajo tržno in najdejo alternativne in inovativne poti do porabnikov in sredstev. Liberalizacija kulturne dejavnosti v slovenskem kontekstu, kot pokaže Maja Breznik,<sup>485</sup> sicer ne pomeni dejanske privatizacije, saj gre skoraj izključno za privatizacijo izvajanja dejavnosti, skratka bolj za liberalizacijo na ravni »načinov dela«, ne pa tudi financiranja. Ne glede na to, ali gre za financiranje javnih zavodov (mestne občine, Ministrstvo za kulturo idr.) ali za tako imenovane »neodvisne kulturne producente« (zavode, društva, samozaposlene, samostojne podjetnike) oziroma pravnoformalno »zasebnike«, sredstva v večini ostajajo javna. Vzporedno z uvajanjem in normalizacijo razpisno-programskega financiranja od 90. let dalje se prav tako uvajajo in normalizirajo

---

<sup>482</sup> V kataloškem besedilu ob pregledni razstavi *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015* tako Tjaša Pogačar opozori prav na to problematično točko: »S svojo formo je trienale spodbujal in ustvarjal pogoje za povezovanje, komunikacijo, debatiranje, srečevanja, pretočnost, druženje itn., ki pa so *de facto* tudi značilnosti delovanja v mreži, ‚delovnega mesta‘ razpršenega prekariata.« (Pogačar 2015, 71) »Apriorno pripisovanje subverzivnosti samoorganiziranemu delovanju /.../, ki se v zadnjem desetletju pogosto pojavlja (zlasti ko je govor o mlajši generaciji kulturnih akterjev), je treba vzeti z zadržkom. Če je bila včasih samoorganizacija v domeni t. i. alternativne scene in je pomenila oblike nehierarhičnega, odprtega, neodvisnega delovanja, lahko danes predstavlja tudi obliko sprejemanja nareka neoliberalnega modela kulturne politike, katerega skrajni primer je status samozaposlenega v kulturi.« (Ibid., 72)

<sup>483</sup> Breznik 2004; Breznik 2005, 15–44.

<sup>484</sup> Breznik 2004, 11.

<sup>485</sup> Ibid., 44–45.

standardizirane oblike delovanja in merila vrednotenja. Ne gre torej za neko temeljno spremembo v oblikah delovanja in vrednotenja, ampak prvenstveno za formalizacijo in birokratizacijo že »spontano« obstoječih načinov delovanja znotraj umetnostnega polja.

Če povedano poenostavimo in strnemo v sintezo: v procesu liberalizacije kulturno-umetniškega polja soobstajata dva kulturnopolitična modela, njuna veljava pa je do neke mere odvisna tudi od tega, na kakšno vrsto pravnoformalne institucije se nanašata. Pri tem različne variacije »zasebnikov« dejansko pravnoformalno nastopajo na »prostem trgu« – vendar je to prosti trg za javna sredstva. Za razliko od tega naj bi se liberalizacija javnih, nacionalno reprezentativnih zavodov odvijala nekoliko bolj postopoma, predvsem z zmanjševanjem sredstev za programe (pri čemer število zaposlenih praviloma vsaj stagnira). Zato so tudi javni zavodi postopoma »prisiljeni« določen delež sredstev za programe poiskati na tem »prostem trgu javnih sredstev«, od katerega so povsem odvisni »zasebniki«. Pri tem pa zaradi privilegijev v obliki lastne infrastrukture, deleža stabilnega državno podprtega financiranja in zaposlenih – v razpisni terminologiji: »lastnih sredstev« – seveda zelo neenakovredno konkurirajo vsem prej naštetim. Te okoliščine so lahko (in dejansko tudi so) eden od temeljev, na katerih se odvijajo notranji boji med različnimi akterji umetnostnega polja, ki jih še dodatno podžigajo kakšne specifične lokalne pravnoformalne pogruntavščine, recimo obvezno izplačevanje razstavnin za kulturniške nevladne organizacije, ki razpolagajo z znatno manj sredstvi, ne pa tudi za javne kulturne zavode. Ali večja zavezanost pravnoformalno »zasebnih« organizacij, da na razne načine in neprestano dokazujejo ter celo kvantificirajo javno dostopnost lastnih programov, na primer s številom medijskih odzivov in obiska, z naklado ter številom prodanih izvodov in naročnikov.

V tej navezavi je spremembe v modalnosti kulturne politike, ki sooblikujejo dogajanje na umetnostnem polju, mogoče misliti na podlagi pomika od skrbstvene k aktivacijski socialni politiki, ki po mnenju Stephena Lessenicha označuje tudi širše spremembe v modalnosti nacionalnih držav, pri čemer naj ne bi šlo za nekakšen »odmik države« (kjer bi na primer nastalo prosto mesto naselile nevladne organizacije), ampak za spremembo logike in podobe njenih posegov. Lessenich se tukaj opre prav na študije, ki so črpale iz Foucaultovega pojma tehnologije vladanja oziroma vladnosti, torej – najbolj splošno rečeno – na analize prepleta tehnik gospostva in modelov subjektivacije. V primeru aktualnih sprememb naj bi tako šlo za pomik od (liberalne) pomoči za samopomoč k (neoliberalni) aktivaciji za lastno aktivnost, katere predmet je hkrati »sebičen« in družben oziroma družbeno odgovoren subjekt:

Z aktiviranjem socialno odgovorne samoaktivnosti individuumov se uveljavlja nov vzorec urejanja odnosov v socialni državi, ki subjekte tako rekoč *uno actu* postavi v odnos s samimi seboj (z njihovim »sebičnim interesom«) in z družbeno skupnostjo (»javno blaginjo«). /.../ [N]eosocialni program »aktiviranja« /.../ ustvarja subjekte, ki so hkrati tržno zmožni in družbeno sposobni.<sup>486</sup>

Aktivacijsko paradigmo socialne politike, ki je na tem mestu ni mogoče ustrezno razumeti izključno kot homogen, jasen in represiven *top down* državni projekt, ampak oblikovanje novih form družbenega, naj bi bilo sicer mogoče najhitreje zaznati predvsem v kontekstu trga dela. Prav tako pa naj bi jo bilo mogoče zaznati v okviru novih pristopov obravnavanja brezposelnosti, kronološko nekoliko pozneje pa se v obliki socialno zapovedanega aktivnega in socialno odgovornega državljanstva na primer razširi tudi na področje upravljanja političnega življenja posameznikov. Cilj pri tem jasno ni pasivizacija posameznikov, ampak usmerjanje tega, kar lahko upravljanje z načini njihovega aktiviranja proizvede. Posamezniki s svojo aktivacijo in polnim privzetjem tržne logike pri tem niso odgovorni le za lastno eksistenčno stanje, položaj na trgu delovne sile in splošno ekonomsko stanje, ampak so hkrati (so)odgovorni za položaj sodržavljanov; torej tudi za »negativne« in razdruževalne posledice polnega privzetja tržne logike na in za druge, pri čemer kot ključno tveganje postaja premalo socializiran, preveč individualiziran, družbeno nemobilen posameznik, ki se upira aktiviranju in je sploh »grožnja socialnemu«.

Na področju sodobne umetnosti je preplet sprememb v modalnosti kulturne politike in njihovih učinkov na mikrodružbeni ravni mogoče najbolj neposredno detektirati na konkretnem primeru samozaposlenega v kulturi, odstremo pa jih lahko s pomočjo primerjave delovnega okolja samozaposlenega z delom na t.i. klasičnem delovnem mestu v vzpostavljenem delovnem kolektivu. Za razliko od slednjega mora samozaposleni lastno, najpogosteje začasno »kooperativno okolje« vzpostavljati sam z lastnimi socialnimi in profesionalnimi mrežami in poznanstvi. Pri tem mora neprestano nihati med razdiralno močjo konkurence kot osrednjim gibalom »ekonomske igre« in ekonomske vezi na eni strani ter socialnimi vezmi, ki naj bi bile utemeljene na solidarnosti, ekonomiji recipročnosti ipd. na drugi. Nenehno mora torej taktizirati in manevrirati med ekonomičnostjo solidarnosti s potencialnimi sodelavci v posameznem prihajajočem produkcijskem projektnem ciklu ter njihovo percepcijo kot konkurentov na področju in »prostem trgu za javna sredstva«. Onstran tega se delovna situacija samozaposlenih v kulturi največkrat manifestira v

---

<sup>486</sup> Lessenich 2015, 96–97.

izmenjavanju obdobjih pre- in podzaposlenosti. Obdobje nadpovprečnega posvečanja delu je pogosto povezano z upanjem, da bi postopoma »napredovali«, dosegli večje pripoznanje na trgu delovne sile, s tem pa višji dohodek, delovno varnost in podobno. Pri tem obdobje nadpovprečnega posvečanja delu ne poteka nujno skozi družbeno izolacijo, odtegotvanje od pristočasnih aktivnosti in socialnih stikov, ki jih je mogoče umestiti v prosti čas. Ker je delo na področju sodobnih umetnosti pogosto sodelovalno, lahko namreč obdobje nadpovprečnega posvečanja delu predstavlja tudi čas povečane socializacije v profesionalnih socialnih krogih (obiskovanje profesionalnih družabnih dogodkov in prireditelj). Posledično to pogosto vodi v čedalje tesnejše prepletanje intimno-socialnih (na primer prijateljskih, partnerskih) in profesionalno-socialnih stikov, kar še dodatno onemogoča diferenciacijo med delovnim in prostim časom, tako v »objektivnem« kot »subjektivnem« smislu.

Socializacija, solidariziranje, sodelovanje tako predstavljajo integralno komponento dela in jih je mogoče povezati s tem, kar Guy Standing, ko obravnava prekariat, imenuje delo-za-službo (*work-for-labour*). Izraz se nanaša na delo, ki sicer samo po sebi nima menjalne vrednosti, je pa priporočljivo oziroma v določenih primerih celo nujno. Nanaša se bodisi na obdobje nedela oziroma nezaposlenosti (na primer povpraševanje po delu, aktivno iskanje zaposlitve preko vladnih služb, pridobivanje certifikatov oziroma dokazil za različne kompetence ipd.) bodisi na dejavnosti, ki jih zaposleni opravljajo v obdobju, ko imajo delo, vendar v času, ki bi bil sicer prosti čas (na primer mreženje izven delovnega časa, komuniciranje od doma, čez vikend, zvečer), ali pa je to preprosto delo, preko katerega posameznik reproducira svojo prisotnost na trgu delovne sile – se dodatno izobražuje, pridobiva kompetence in veščine, da bi bil na trgu delovne sile konkurenčnejši.<sup>487</sup> Medtem ko smo v primeru ekonomike umetnosti in kulture izpostavili konstitutivno vlogo neekonomskega vrednotenja, je jasno, da tudi ekonomizacija socialne vezi v primeru samozaposlenega »podjetnika samega sebe«, ki mora preko lastnih socialnih mrež sprožati začasne procese sodelovanja, ni nikakršna radikalna novost kulturnega in umetnostnega polja. Je pa mogoče v tem kontekstu vendarle detektirati večanje pomena neformalnih mrež in poznanstev za profesionalno uspešnost, vidnost, zastopanost itn. akterjev umetnostnega polja.

V navezavi na prej omenjeni imperativ podvrženja kulturnega in umetnostnega polja logiki ekonomske racionalnosti, ki ga je mogoče detektirati od obdobja 90. let dalje, je hkrati treba

---

<sup>487</sup> Standing 2018, 192–193.



izpostaviti določene specifike glede slovenskega konteksta. Na eni strani je potrebno upoštevati preteklo jugoslovansko socialistično kulturno politiko, ki je eden od vzrokov za umanjkanje objektivnih pogojev za neposredno podvrženje kulturne in umetnostne produkcije kapitalu. Ko govorimo o neposredni podvrženosti umetnosti kapitalu, imamo v mislih predvsem pogoje, pod katerimi bi umetnost lahko bila zvedena na blago. To je morda najpreprosteje pojasniti na primeru likovne/vizualne umetnosti, kjer bi neposredna podvrženost predpostavljala razvejano mrežo trgovcev z umetninami, zasebnih zbirateljev, zasebnih galeristov, avkcijskih hiš, umetnostnih managerjev itn., na podlagi česar bi se simbolna vrednost umetnostnih del, ki nastaja z ovrednotenjem del s strani strokovnjakov (kritikov, teoretikov) in zastopanostjo v javnem prostoru (mediji, referenčni prezentacijski prostori itn.), lahko *neposredno* prevedla v ekonomsko vrednost. Manko te razvejane mreže v slovenskem prostoru pa seveda ne pomeni, da se simbolna vrednost umetnostnih del, ki se generira predvsem diskurzivno, ne prevede v ekonomsko vrednost na nekoliko posrednejši način (stanovske nagrade, ki so tudi denarne, lažji dostop do javnih razpisnih sredstev, večja verjetnost projektne ali stalne zaposlitve). Hkrati dejstvo, da umetnostno delo ni neposredno zvedeno na blago, ne pomeni, da se simbolna vrednost umetnostnih del ne generira po tržnih principih.

Pri tem je vendarle potrebno izpostaviti, da neposredno reduciranje kulturne in umetnostne produkcije na blago seveda ni edina oblika pomikanja kulturne politike proti gospodarski politiki oziroma pomika kulture in umetnosti proti gospodarski panogi. Analize predvsem angloameriškega prostora, vezane na dejavnosti Charlesa Saatchija in svetovnih umetniških zvezd, na primer izpostavljajo še prevlado ekonomske vrednosti nad simbolno vrednostjo,<sup>488</sup> predvsem pa izpostavljajo različne načine, kako se podpiranje umetnostne in kulturne produkcije z javnimi sredstvi steka v dobičke za zasebne žepce. Najbolj reprezentativen primer tega je nedvomno javno podpiranje kulturne in umetnostne produkcije v določenih mestnih predelih, ki rezultira v njihovi gentrifikaciji, predvsem v rasti cen nepremičnin v zasebni lasti, zaradi večanja števila potrošnikov kulture in umetnosti pa raste tudi potrošnja drugih storitev, ki jih ponujajo zasebniki. Ti načini, ki naj bi jih na podlagi pojma kreativnega razreda in kreativnega mesta najbolj neposredno formuliral Richard Florida,<sup>489</sup> naj bi celo vzpostavili idejo kulture in umetnosti kot sredstva gospodarskega razvoja zahodnih deindustrializiranih mest oziroma naj bi rezultirali v različne projekte, v katerih se ta ideja

---

<sup>488</sup> McGuigan 2016, 87–94.

<sup>489</sup> Glej: Florida 2002; 2005.

načrtno implementira (primer Evropskih prestolnic kulture). V vseh naštetih primerih bi lahko govorili o pomiku od javnega podpiranja kulture in umetnosti zaradi večanja njune javne dostopnosti k javnemu podpiranju kulture in umetnosti z namenom, da se njuna distribucija in tržna cirkulacija prevede tudi v ekonomski dobiček, ki se steka v zasebne žepe. Če ostanemo pri razmerju med »javnimi« in »zasebnimi« sredstvi in kot primer znova uporabimo podpodročje likovnih/vizualnih umetnosti, pa se v lokalnem prostoru v primeru kulturne in umetnostne produkcije vendarle še najpogosteje srečamo z neko preobrnjeno logiko. Na eni strani smo priča vedno pogostejšemu investiranju zasebnih sredstev samih ustvarjalcev, ki ima za posledico javno dostopno umetnost: umetniki na primer v produkcijo umetnosti, ki je nato razstavljena v javnih umetnostnih institucijah, vedno pogosteje vlagajo lastna sredstva, da bi tako pridobili simbolno vrednost – najpogosteje brez kompenzacije v obliki razstavnine oziroma avtorskega honorarja. Na drugi strani so predstavniki javnih institucij ob zmanjševanju javnih sredstev za programe primorani delež sredstev pridobiti tako, da tržno realizirajo svoje (nominalno javne) vire (javno infrastrukturo, s katero razpolagajo, na primer oddajajo v najem zasebnikom, dobiček pa investirajo v javno dostopne programe), hkrati pa se morajo v čedalje večji meri zatekati k pomoči sponzorjev in mecenov.

#### 4.2.2.3 Politika pripoznavanja v slovenskem umetnostnem prostoru na prehodu iz 80. v 90. leta

V začetku poglavja smo že izpostavili, da interpretativne spremembe, ki so zaznamovale pomik fokusa odteksta/(avtonomnih) umetnostnih del na kontekst umetnosti kot tekst, pogosto sovpadajo s (samo)kritiko uveljavljenih umetnostnih kanonov in muzeoloških pristopov na terenu uveljavitve imperativa umeščene vednosti in samorefleksivnosti, preko česar se vzpostavijo tudi novi trendi v muzeoloških in muzeografskih pristopih. Problematizacija totalizirajoče sinteze moderne svetovne/univerzalne umetnosti in vzporednih nacionalno zamejenih narativov umetnosti ter pomik proti zbirkam soobstoječih partikularnih fragmentarnih in heterogenih raznolikosti sta pri tem v diskurzu institucionalnih akterjev angloameriškega kulturnega prostora najpogosteje legitimirana kot samokritičen projekt muzejev, rezultat kritičnih intervencij raznolikih subalternih, manjšinskih in marginaliziranih družbenih skupin ter širših premikov v humanistiki in

družboslovju od 60., 70. let 20. stoletja dalje. Formativni kontekst konceptualizacij sodobne umetnosti in njenega uveljavljanja v slovenskem kulturnem kontekstu sovpade s procesom reflektiranja specifik tega istega kulturnega prostora in umetnosti po letu 1989 oziroma osamosvojitvi, hkrati pa »(geo)politizacije« umetnostnega sistema (ki, kot bomo pokazali, postaja ena ključnih totalitet mišljenja umeščanja umetnosti) in predvsem kritične analize prevladujoče logike »podarjanja glasu« in vključevanja nekoč izključenih in marginaliziranih znotraj umetnostnega sistema. V diskurzu nekaterih akterjev znotraj slovenskega kulturnega prostora začne tako kot pomembna referenčna točka nastopati pojem »zahodni umetnostni sistem«, ki naj bi še vedno ohranjal svojo strateško centralno pozicijo in sploh bil vir institucionalnih modelov, trendov, kapitalskih in tržnih izmenjav. V tej navezavi je na eni strani pozornost usmerjena na prevladujočo logiko vključevanja v »zahodni umetnostni sistem« na način polaščanja lokalnih idiomov, njihove dekontekstualizacije in naknadne prirejene kontekstualizacije; na drugi strani pa je izpostavljeni mehanizem reproduciranja tega istega modela na strani raznolikih »subalternih pozicij«, na primer model samoupriranja »drugih za drugega« (s povsem pragmatičnih razlogov biti vključen v tržne izmenjave globalnega umetnostnega sistema):

Ne glede na to, da se je v zadnjem desetletju ves čas izpostavljalo porušeno razmerje med centrom in periferijo, je jasno, da umetnostni sistem Zahoda še vedno ohranja pozicijo moči. Toda globalni tokovi so ga začeli spreminjati od zunaj in od znotraj. Ne glede na to, kakšne pobude so v ozadju upoštevanja drugega, je drugi vendarle prinesel spremembe, ki zahtevajo spremembo sistema. Proporcionalna prisotnost številnih Afričanov, Vzhodnoevropejcev in žensk še ne pomeni njihove moči, nasprotno, to je lahko celo najbolj cinična oblika novega kolonializma bogatih držav.<sup>490</sup>

Natanko zaradi tesnih povezav med naštetimi spremembami je gradnjo narativa o sodobni umetnosti v slovenskem kontekstu, ki ga bomo izpostavili, težko ločiti od gradnje distinktivne identitete slovenskega kulturnega prostora v kontekstu umetnostnega polja v 90. letih in od takrat dalje, (geo)politizacije umetnostnega sistema in teženj po interveniranju v obstoječe relacije moči tako na lokalni kot globalni ravni. Kot smo že pokazali, razmisleki o distinktivni identiteti slovenske umetnosti niti na ravni umetnostnozgodovinskih prispevkov niti kulturnopolitičnih strategij nikakor niso izključno stvar 90. let. Se pa iz nekega razloga prevladujoče vzpostavljene koncepcije o pozicioniranju umetnosti redefinirajo vzporedno s snovanjem strategij vstopanja v mednarodni umetnostni sistem v 90. letih. To sovpade z

---

<sup>490</sup> Badovinac 2000, 17.

novo evropsko politično situacijo po letu 1989, razširitvijo razprav o multikulturalizmu, znotraj ožjega umetnostnega polja pa predvsem tudi z omenjenim pretrganjem vezi s kulturnimi centri v nekdanji Jugoslaviji in veliko številčnejšim občinstvom, ki je začasno povzročilo klavstrofobičen občutek krčenja umetnostnega prostora na nacionalni okvir in razpustitev starih omrežij, okoli katerih je bila organizirana neodvisna kultura v 70. in 80. letih.<sup>491</sup> Kot smo pokazali, se je v tem obdobju obenem odprl teren za vzpostavitev novih institucij in produkcijskih praks, ki so se začele povezovati z mednarodno umetnostno sceno.

Glavnina umetnostnozgodovinskih prispevkov in kulturnopolitičnih strategij preko po drugi svetovni vojni ustanovljenega Odbora za kulturne odnose s tujimi državami od 50. do 90. let 20. stoletja je bila usmerjena predvsem k utemeljevanju in vzpostavljanju vezi slovenske umetnosti z zahodnoevropskim prostorom.<sup>492</sup> Bolj neposredno spremembo fokusa na vzhod Evrope je sicer konec 20. stoletja mogoče najprej detektirati znotraj praks samokontekstualizacije in samozgodovinenja Neue Slowenische Kunst (NSK), ki je bila vzpostavljena iz kontrakulturnega gibanja (grafiti, punk, LGBT gibanja itn.) ter njihovih lokalnih in mednarodnih sodelavcev v 80. letih, ko se tudi začne vzpostavljati ideja o vzhodni Evropi lastnemu modernizmu. Hkrati gre za obdobje, ko sta znotraj retroavantgardističnega umetnostnega gibanja NSK izpostavljena oziroma potencirana kulturna in umetnostna apropiacijskost ter eklekticizem slovenske nacionalne kulturne dediščine na račun njene izvirnosti oziroma iskanja njene izvirnosti. Strategije »potenciranega eklekticizma« NSK eni strani nedvomno črpajo iz poststrukturalistične, do neke mere tudi postmodernistične kritike avtentičnosti, avtorstva, originalnosti itn. ter hkrati iz ameriške apropiacijske umetnosti (*appropriation art*) iz 80. let, na drugi pa jih preko črpanja iz prispevkov ljubljanske lacanovske šole zaznamuje težnja po radikalnem identificiranju in ponavljanju travmatičnih kulturnih tekstov iz nacionalne, regionalne politične zgodovine.<sup>493</sup>

---

<sup>491</sup> Toporišič 2012; Radojević 2013, 7–8.

<sup>492</sup> Na tem mestu je vendarle potrebno izpostaviti tudi vzpostavljanje mednarodnih vezi v kontekstu gibanja neuvršenih, ki ga je osvetlila raziskava v okviru razstave Južna ozvezdja: poetike neuvršenih v Moderni galeriji iz leta 2019. Najbolj splošno rečeno naj bi jugoslovanska kulturna in zunanja politika v razmerju do držav »tretjega sveta« zavzela pozicijo identifikacije z bojem proti kolonializmu, namesto prizadevanja za »civiliziranje« teh držav pa naj bi hkrati zavzela paternalistično-humanistično pozicijo »starejšega brata«. Glej: Soban 2019.

<sup>493</sup> Arns 2006a, 84. V kronološko kasnejših procesih zgodovinenja in definiranja NSK se sicer pogosto omenjajo sočasni umetnostni fenomeni iz »Zahoda«, katerih dejavnost bi bilo mogoče sopostaviti, vendar v glavnem na način distanciranja od enostavne aplikacije teh pojmov in oznak na regionalno umetnostno dogajanje. Dejavnost NSK in Irwin bi bilo skratka mogoče sopostaviti sočasni apropiacijski umetnosti, institucionalni kritiki, relacijski estetiki 90. let, vendar razliko vzpostavlja natanko razlika v družbenem, političnem, ekonomskem, zgodovinskem kontekstu: »NSK-jevo umetnost bi lahko primerjali z mednarodnimi smermi, kot so apropiacijska umetnost, institucionalna kritika in relacijska umetnost, a vsaka od teh oznak izpusti ključno razliko, ki jo je sam NSK zavaroval z lastnimi termini. NSK je postmoderni umetnosti

Pojem »vzhodni modernizem« se začne bolj neposredno in sistematično definirati tekom 90. let, ko umetniki zavrnejo strategijo »stapljanja z zahodnim umetnostnih sistemom« ter se odločijo artikulirati lasten kontekst, v katerem so delovali in še delujejo. Vzhodni modernizem je tako kronološko najprej formiran leta 1990 v okviru serije razstav *Kapital* umetnostne skupine Irwin (najprej predstavljena leta 1990 v galeriji Equrna) in instalacije *Retroavantgarde* (prvič prikazana v dunajski Kunsthalle leta 1997), kasneje pa različnih umetnostnih zbirk, pri katerih sodelujejo, pri čemer se poleg opredeljevanja distinktivne identitete umetnosti regije začneja tudi (geo)politizirati umetnostnozgodovinske univerzalije 20. stoletja, v instalaciji/karti *Retroavantgarde* na primer predvsem pojem modernizma, kakor ga vzpostavita A. Barr in C. Greenberg.<sup>494</sup> Kot že rečeno, umetniki v tem primeru izhajajo iz teze, da so drugačni pogoji produkcije na bivšem Vzhodu povzročili tudi drugačnost na ravni umetnostne produkcije, ki naj bi bila zaznamovana s to razliko. Te specifike se od leta 1992 dalje začnejo artikulirati tudi v dialogu z umetniki, teoretiki in kuratorji iz moskovske umetnostne scene (na primer projekt *NSK Ambasada Moskva* leta 1992),<sup>495</sup> med drugim tudi v sodelovalnem projektu *Transnacionala* leta 1996, v katerem na enomesečnem potovanju po ZDA razpravljajo, na kakšne načine se drugačen zgodovinski in socialni kontekst manifestira v specifikah umetnostne prakse. Razlike naj bi koreninile v načinih, kako so umetnostni artefakti kontekstualizirani – pri čemer naj bi bil ta kontekst odvisen od »specifičnih osebnih in družbenih situacij, od partikularnih osebnih in družbenih spominov« –,<sup>496</sup> specifikah umetnostnega sistema in trga v vzhodnoevropskih državah<sup>497</sup> ter v kulturnopolitičnih, ideoloških specifikah socializma.

Za nas je v tej navezavi ključno orisati, kako konceptualizacija vzhodnega modernizma v okviru dejavnosti NSK v 90. letih preide v zbirateljsko in muzeološko dejavnost osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost, Moderne galerije. Inke Arns na več mestih izpostavi, da je bil integralni del dejavnosti NKS, predvsem pa skupine Irwin, tudi sodelovanje pri vzpostavljanju muzejskih zbirk: »Ker Irwin ocenjuje umetnostne zbirke kot

---

osemdesetih let postavil nasproti svojo retrometodo, ki razkriva ideološke manipulacije s podobami: Laibach retroavantgardo, GSSN retrogardo in IRWIN retroprincip. NSK je bil drugačen od zahodne apropiacijske umetnosti, saj je s svojimi dogodki apropiiral samo državo in njene institucije; razlikoval se je od znanih obrazcev institucionalne kritike, saj je ugotovil, da pravzaprav ni bilo kaj kritizirati, ampak da je bilo treba državo in institucije šele zgraditi; prav tako ni običajna relacijska umetnost, saj so v njegovih dogodkih na začetku devetdesetih let že sodelovali tisti, ki so si želeli globlje spremembe znotraj umetnostnega sistema in si delili skupne nujnosti glede vzhodnoevropskega kulturnega prostora v novih razmerah.« (Badovinac 2016)

<sup>494</sup> Arns 2006b, 13.

<sup>495</sup> Za kontekstualizacijo pojma »vzhod« znotraj umetnostnega polja glej: Čufer 1999, 124–126.

<sup>496</sup> Vogelnic v Ibid., 15.

<sup>497</sup> Ibid., 15–18; 22–5.

„podaljšek umetnostnozgodovinskih vzorcev“ pa tudi kot „učinkovito sredstvo za preboj statusa quo“, skupina od konca 80. let sodeluje pri ustanavljanju različnih umetnostnih zbirk (*FRA-YU-KULT, Sarajevo 2000 in 2000+ ArtEast*).<sup>498</sup> Prva zbirka del umetnikov z območja nekdanje Jugoslavije iz 80. let je tako realizirana v sodelovanju skupine Irwin in Jadrana Adamovića, vendar neodvisno od umetnostnih institucij. Pri zbirki *Sarajevo 2000* Irwin sodeluje na vseh razvojnih stopnjah,<sup>499</sup> mednarodna zbirka *ArtEast 2000+* pa je, kot pojasni Borut Vogeltnik v pogovoru z Arns, zbirka, ki jo upravlja Moderna galerija, pri čemer natančneje ne pojasni načina vključenosti Irwin v njeno vzpostavljanje.<sup>500</sup> Na konferenci *Naslednji korak – Mednarodna konferenca muzejev moderne in sodobne umetnosti*,<sup>501</sup> ki jo je koncipirala direktorica Moderne galerije Zdenka Badovinac in ki je potekala v Mestnem muzeju Ljubljana maja leta 2009, je Vogeltnik v diskusiji, naslovljeni »Kako lahko umetniki prispevajo k celovitejšim zgodovinam, ki jih predstavljajo muzeji moderne in sodobne umetnosti?«, spregovoril tudi o relaciji delovanja Irwin do Moderne galerije, in sicer o tem, »zakaj so Irwin prevzeli pozicijo moči v Moderni galeriji in kako že dve dekadi vplivajo na njen program«.<sup>502</sup> Kot je pojasnil, so Irwin nastali v 80. letih, ko so umetnostne institucije evidentno izgubljale nadzor nad poslom, s katerim naj bi se ukvarjale, tj. nad zgodovinjem. Ustroj umetnostnih institucij, ki je baziral na modernističnih pristopih zgodovinjema in prezentacije (t. i. bela kocka), je bil v tem obdobju v krizi, zato naj bi Irwin skovali načrt, kako bi lahko doprinesli k tranziciji institucij, da bi v večji meri ustrezale novim umetnostnim praksam in njihovim potrebam. To tranzicijo naj bi nekatere lokalne umetnostne institucije pričele implementirati od 90. let dalje, trajala pa naj bi vse do leta 2009. Razlogi za ta načrt so bili, kot je še pojasnil, povsem praktične narave: umetnikom je bilo v interesu, da institucije ustrezno počnejo to, za kar naj bi nastale, da so torej ustrezna

---

<sup>498</sup> Ibid., 98.

<sup>499</sup> Gre za zbirko v okviru projekta *Za Muzej sodobne umetnosti Sarajevo 2000*, ki ga je izvajala Moderna galerija leta 1996 in v katerem je trinajst pomembnih mednarodnih umetnikov darovalo umetnostna dela temu mestu/muzeju v mestu, ki naj bi se otvoril leta 2000. V zloženki ob projektu na primer Zdenka Badovinac zapiše: »V času vojne v Bosni smo se v Moderni galeriji ves čas spraševali, kako reagirati na tragične dogodke v naši bližini. Pri tem smo se zavedali, da ni dovolj, če le na sploh in deklarativno obsodimo vojno, temveč da moramo storiti nekaj konkretnega. Spomladi leta 1994 smo – na pobudo sarajevskega umetnika Jadrana Adamovića, ki živi v Ljubljani in skupine Irwin – začeli razmišljati o tem, da bi zbrali dela pomembnih umetnikov za novi muzej umetnosti v Sarajevu.« (Badovinac v: Badovinac idr. 1996)

<sup>500</sup> Vogeltnik v Ibid., 98.

<sup>501</sup> V predstavitvenem besedilu konference, ki časovno sovpaše s procesom obnavljanja Moderne galerije, je na primer zapisano: »Vprašanje v naslovu konference se nanaša na stanje, ki so ga sooblikovali konec hladne vojne in razkroj velikih ideologij, pospešeni procesi globalizacije in logika globalnega kapitala ter s tem tudi vse večji dvom o univerzalni zgodovini umetnosti, kot jo je določil zahodni kanon. Ali je sploh mogoče razmišljati o novem univerzalnem tipu muzeja? Prav gotovo ne več v smislu podobnih konceptov zbirk in zgodovine, morebiti pa je bolj v smislu podobne dinamike v produkciji različnih kontekstov in množice narativov.« Glej: <http://old.mg-lj.si/node/433>.

<sup>502</sup> Hiršfenfelder 2009.

podpora umetnikom in umetnosti. Irwin so se skratka predvsem v 90. letih vključili v proces, ki ga Zdenka Badovinac natanko v navezavi na dejavnost NSK in Irwin kronološko kasneje, ob retrospektivi NSK, naslovljeni *NSK od Kapitala k kapitalu* leta 2015, poimenovala z »institucionalno izgradnjo«, tj. specifično različico ameriške institucionalne kritike:

Umetnost NSK-ja lahko primerjamo z mednarodnim žanrom institucionalne kritike. Pri tem je treba opozoriti na ključno razliko: medtem ko je šlo na Zahodu več ali manj za kritiko obstoječih močnih institucij in s tem večkrat tudi za predlog njihovega izboljšanja, je bila pri NSK-ju v ospredju ideja gradnje institucije. To idejo odražajo NSK-jevi projekti in manifesti, sledi pa analizi odnosa med kulturo in ideologijo, in to tako v lokalnem prostoru, v katerem so eneskajevci že s svojim velikim kolektivom, samoorganiziranostjo in močno mrežo somišljenikov strateško nadomeščali uradno – in precej nerazvito – kulturno infrastrukturo, kot tudi v mednarodnem prostoru, v katerega so hoteli vstopiti kot enakovredni partnerji.<sup>503</sup>

Na tem mestu, predvsem pa v nadaljevanju ne bomo poskušali zagovarjati specifične teze, zakaj naj bi v gradnji distinktivne identitete in geografskega, geopolitičnega, kulturnega umeščanja slovenske umetnosti po letu 1989 oziroma v 90. letih v določenih umetnostnozgodovinskih narativih prišlo do (samo)pozicioniranja na vzhod Evrope, do neke mere pa tudi do večje izpostavitve nekakšne subalterne pozicije slovenske umetnosti in kulture. Ponudili bomo zgolj nekaj vstopnih točk, na podlagi katerih je mogoče ta premik kontekstualizirati. Vsekakor je to dejstvo mogoče v prvi fazi in kronološko najprej detektirati na ravni osebnih izkušenj nekaterih umetnikov in akterjev lokalnega umetnostnega polja, katerih intervencijskoumetnostna dejavnost je bila v 80. letih neposredno vezana na obkrožajoči socialistični ideološki, politični, zgodovinski in družbeni kontekst. Dejavnost NSK in umetnikov v njihovi bližini je v tej navezavi, kot rečeno, potrebno kontekstualizirati s kontrakulturno pozicijo, ki se vzpostavlja v relaciji s političnim sistemom in dominantno kulturo, kulturnim *mainstreamom* oziroma preko njune negacije, intervencije in kritike. Od obdobja 90. let dalje pa na eni strani kontekstualizirati s širšo uveljavitvijo »intervencijskih pristopov« znotraj sodobne umetnosti,<sup>504</sup> na drugi strani pa (desnim) zgodovinskim revizionizmom in amnezijo v navezavi na obdobje jugoslovanskega socializma. Temu ustrezno tudi kontekst in predmet kritične intervencije drugačen: medtem ko je v obdobju 80. let šlo za levo kritiko razpadajočega se socialističnega sistema, se kritično usmerjene

---

<sup>503</sup> Badovinac v Jeklič in Soban 2015, 22.

<sup>504</sup> O tem glej na primer: Tratnik 2016.

umetnostne prakse tekom 90. let vzpostavljajo v razmerju do nacionalističnega in neoliberalnega diskurza.

V pogovorih v okviru projekta *Transnacionala* (1996) tako člani Irwin izpostavljajo, da je v 80. letih njihovo dejavnost neposredno definirali obkrožajoči socialistični sistem, katerega prikrite mehanizme naj bi razkrivali preko nadidentifikacije in ki ga je bilo potrebno po 1989 nadomestiti z nečim drugim, na primer pojmom/naracijo vzhodne umetnosti.<sup>505</sup> Ta pojem oziroma naracijo je mogoče misliti v neposredni povezavi s politiko pripoznavanja, kakor se vzpostavi v 90. letih, ko se znotraj slovenskega umetnostnega prostora bolj neposredno artikulirajo strategije vstopanja v globaliziran umetnostni sistem. V navezavi na refleksijo izjavljalne pozicije umetnikov bivših socialističnih držav znotraj globalnega umetnostnega prostora je ključno tudi dogajanje v okviru mednarodne razstave *Interpol*, ki je bila zasnovana leta 1994 kot sodelovalni projekt med skupino umetnikov pod vodstvom ruskega kuratorja Victorja Misiana in švedskega kuratorja Iana Āmana. Razstava je, kot je pojasnjeno v knjigi iz leta 2000, katere izdajo je inicirala skupina Irwin (urednika knjige Victor Misiano in Eda Čufer), namreč ostala znana po otvoritvenem škandalu septembra leta 1996, v katerem je ruski umetnik Alexander Brener uničil delo umetnika Wende Guja, medtem ko je ruski umetnik Oleg Kulik v performansu napadel obiskovalca: »Zraven tega je Interpol znan tudi po odprtem pismu, dokumentu protesta proti odnosu tako poimenovane vzhodne strani, ki so ga napisali nekateri sodelavci projekta iz tako poimenovane ‚zahodne strani‘ in ga poslali skupnosti umetnostnega sveta. Torej, znotraj umetnostnega sveta je Interpol najbrž najbolj znan kot paradigmatični Vzhod-Zahod tematika projekt.«<sup>506</sup> V knjigi so sicer prispevki vseh sodelujočih, ki poskušajo podati lastno perspektivo na potek celotnega dvoletnega projekta, otvoritvenega dogodka in omenjenega protestnega pisma, ki »vzhodne umetnike« obtožuje »neposrednega napada na umetnost, demokracijo in svobodo izražanja«.

Med besedili, ki so nastala kot reakcija na celotno dogajanje, pa velja izpostaviti tudi besedilo Igorja Zabela, slovenskega umetnostnega teoretika, do smrti leta 2005 kustosa Moderne galerije in pomembnega sooblikovalca koncepcije sodobne umetnosti v Sloveniji, z naslovom »*Dialog*«, ki je primarno izšlo v reviji *Art Press* leta 1997. Zabel je namreč v tem besedilu povzel refleksijo pogojev dialoga v okviru politike pripoznavanja 90. let, ki so

---

<sup>505</sup> Čufer 1999, 128.

<sup>506</sup> Čufer in Misiano 2000, 3.



jih Irwin neposredno tematizirali tudi v kasnejših projektih. Zabel se skratka v besedilu sprašuje, kaj je napeljalo

»zahodne umetnike in kustose«, za katerih dejavnost naj bi bila značilna kritičnost in subverzivnost, »da so napisali pismo (in ga razposlali po celem svetu) v slogu, ki bi ga lahko brez zadržkov uporabil predstavnik katerega koli konservativnega in totalitarnega sistema? /.../ Zakaj so neposredno in grobo denuncirali umetnika /.../, češ da sta politično nekorektna in da sta proti umetnosti, demokraciji, svobodi izražanja in ženskam – samo zato, ker sta storila nekaj, kar je dodobra zasidrano v tradiciji umetnosti 20. stoletja kot legitimno sredstvo umetniškega izražanja, pa naj je še tako radikalno in problematično?<sup>507</sup>

V odprtem pismu skratka podpisniki, skorajda izključno »zahodni kustosi in umetniki«, »vzhodne umetnike« obtožujejo, da njihova drža zanika vsakršno možnost dialoga med (nekdanjim) Vzhodom in Zahodom, in konkretna umetnika, ki sta bila (v skladu s svojo predhodno umetnostne prakso) nasilna, jemlje kot reprezentanta Vzhoda, pri čemer med reprezentante Vzhoda umesti tudi druge ruske umetnike, slovenske umetnike skupine Irwin in Misiana, ki je naštete izbral (nihče od njih namreč ni bil povabljen k podpisu izjave).

»Razstava«, pravi Misiano /.../, »je bila zamišljena kot metafora nove Evrope in postideološke delitve (kjer ni več Vzhoda in Zahoda).« A konfrontacija se je ohranila. Vzhod je še vedno Vzhod, pa čeprav mu zdaj pravijo »(nekdanji) Vzhod.« (Ali kdo govori o »nekdanjem Zahodu«?) Izkazalo se je, da je ideja globalne mreže v postideološki novi Evropi, model ki naj bi /.../ nadomestil topografijo delitve med Vzhodom in Zahodom, zgolj tenčica, ki prekriva dejanski spopad in konfrontacijo. Še več, taka retorika je lahko dejansko orožje v tem spopadu, v spopadu, v katerem si ena stran prizadeva za dominanten položaj tako v diskurzu kakor v sami praksi.<sup>508</sup>

Kot nadaljuje Zabel, je tako v 90. letih beležiti zgolj delno predrugačenje konfliktov na podlagi obstoječih razlik, ki so se ohranile. »Nekdanjost« Vzhoda nikakor ne pomeni, da je vse, kar naj bi ga definiralo, izginilo, niti ne pomeni, da se delitve niso ohranile, zgolj dobile so druge označevalce: zdaj več ne gre delitev na podlagi politično-ekonomskih kategorij (kapitalizem proti socializmu) ali hladnovojno delitev zahodnega modernističnega modela in vzhodnega socialističnega realizma, ampak delitve potekajo skorajda izključno na terenu medkulturnega, civilizacijskega spopada (pri čemer se referira na znano knjigo Samuela P. Huntingtona iz leta 1996). V besedilu med drugim omenja tudi lastne izkušnje z

---

<sup>507</sup> Zabel 2006, 233–234.

<sup>508</sup> Ibid., 235–236.

mednarodnih konferenc konec 80. let, kjer je bilo še vedno zakoreninjeno prepričanje o univerzalnosti zahodnega razvoja umetnosti, ki edini proizvaja pomembno umetnost, medtem ko naj bi bila vzhodna umetnost percipirana kot integralni del univerzalne umetnosti, vendar njeno obrobje, sploh pa zamudniški del univerzalne umetnosti. »Funkcija vzhodnega modernizma znotraj te konstelacije pogosto ni bila ta, da reprezentira svojo avtonomnost in pozicijo, temveč da potrjuje izvirnega zahodnega umetnika ali gibanje«<sup>509</sup> Situacija se nekoliko spremeni na prelomu iz 80. v 90. leta, ko vzhodna umetnost za določeno obdobje ni več »nezadostno razvita vzhodna umetnost«, ampak reprezentant drugačnosti in eksotike, kar umetnike prisili v že omenjeno pragmatično ali pač parodično samoreprezentiranje drugih za drugega, ki razkriva latentno prisotna pričakovanja. Ideja medkulturnega dialoga je znotraj področja umetnosti lahko nastopila zgolj, v kolikor je bil modernizem eliminiran, saj je temeljil na ideji univerzalnosti, ki ne potrebuje posredovanja in prevajanja, skratka natanko v formativnem kontekstu sodobne umetnosti, ki bazira na že omenjenih epistemoloških postulatih. To ne pomeni radikalnega predruženja razmerij moči niti nove vzpostavitev razlik in neenakosti, temveč gre predvsem za delno predruženje terena, na katerem se odvija logika »upravljanja z drugim/drugostjo«: razlike in konflikti so skratka v tem primeru (lahko) bolj neposredno artikulirane, reflektirane, hkrati pa kapitalizirane.

V slovenskem umetnostnem prostoru politika pripoznanja nastopi na terenu že vzpostavljene aktualizacije politike pripoznanja in ideje medkulturnega dialoga, ki je (evropsko) kulturno politiko zajela v 90. letih, in sicer kot njena refleksija na podlagi partikularnih izkušenj umetnikov in drugih akterjev umetnostnega polja. Bolj neposreden premik fokusa na pogoje možnosti politike pripoznavanja je tako zaznati že v pogovorih ob projektu *Transnacionala* leta 1996, predvsem pa jih je med drugim mogoče misliti tudi kot reakcijo na dogajanje v okviru razstave *Interpol*:

Imenovanje je pomembno. Akt imenovanja te postavi v pozicijo avtoritete. Pomembno je imenovati svojo pozicijo, preden te definira nekdo drug. Dejstvo je, da je zgolj nekaj držav v poziciji imenovanja, definiranja, kvalificiranja in implementacije novega vrednostnega sistema. /.../ V umetnosti je to odvisno od volje izvajati vlogo gospodarja. V izkušnjo te vloge so nas vpeljali Laibach. Oni so bili tisti, ki so ustvarili prostor, iz katerega lahko reflektirajo realnost. To je bil njihov največji dosežek.<sup>510</sup>

---

<sup>509</sup> Ibid., 238.

<sup>510</sup> Čufer 1999, 126 (prevod: K. K.).

V enem izmed pogovorov v okviru projekta *Transnacionala* sodelujoči ruski umetnik Aleksander Brener neposredno izpostavi, da je bil lahko tak projekt zasnovan zgolj na podlagi specifične pozicije slovenskega kulturnega prostora, ki se umešča na mejo med Vzhodom in Zahodom.<sup>511</sup> Brener hkrati izpostavi liminalnost slovenskega kulturnega prostora, ki potrebuje fiksnost »drugih« (v tem primeru natanko ruskih umetnikov), pri čemer pozicija umetnikov iz Slovenije funkcionira kot diplomatska, kot mesto, s katerega je mogoče nadzorovati in vzpostavljati medkulturni dialog, ki naj bi bil mogoč zgolj, v kolikor se razlike ne negirajo:

Zahod je naredil zelo veliko za to, da bi zanikal te razlike po padcu socializma, tako da Vzhod izginja. Ne zgolj kot politična in ekonomska realnost, ampak tudi naši intimni, osebni in kulturni spomini. Verjamem, da je zadnji čas za formalizacijo izkušnje Vzhoda, in mi smo tisti, ki imajo spomin in potencialno energijo, ki nam jo je Vzhod dal, zato moramo z njo narediti vse, kar lahko.<sup>512</sup>

Distinktivnost slovenske, bivše jugoslovanske in širše regionalne umetnosti in kulture se, najbolj splošno rečeno, v prvi fazi opredeljuje na podlagi osebnih izkušenj in osebnega ter kulturnega spomina, do neke mere pa tudi na podobnem temelju, kot je razliko med zahodno in vzhodno umetnostjo utemeljil Hans Belting, kasneje pa se je nanj med drugim navezal

---

<sup>511</sup> Ibid., 132–133.

<sup>512</sup> Ibid., 124–125 (prevod: K. K.). V okviru sodelovalnega projekta *Transnacionala* se rodi tudi ideja o naslednjem globalno prepoznavnem projektu skupine Irwin, imenovanem *East Art Map*, ki se začne realizirati leta 1999 in ki je vezan na projekt zgodovinjena in legitimiranja marginalizirane umetniške produkcije. V izjavi ob projektu je lepo razvidna konceptualizacija zgodovine kot teritorija, ki ga je potrebno strateško zavzeti, pri čemer je ključna os projekta izpostavitve dejstva, da je zgodovina konstrukt tistih na poziciji moči (geslo projekta je na primer »history is not given«), ki so zmožni vsiliti lasten konstrukt ter performativno zabrisati dejstvo konstruiranosti, rekonstrukcija moči marginaliziranih pa temu ustrezno predpostavlja performativno stopanje na pozicijo legitimnega naratorja: »In the West, when someone even passably familiar with art history comes across a work by Joseph Beuys or Yves Klein, say, they immediately see it in relation to an entire network of other artworks and artists, among whom Beuys and Klein occupy important places. The 'map' of Western art, in other words, is largely present in the minds of almost everyone in its basic outlines at least. Not so in Eastern Europe, where the transparent structure of an overarching art history simply does not exist. In fact, no referential system is in place that is accepted beyond the borders of a given country and by which artifacts, events, and artists, significant to the history of art, can be organized and appreciated. Instead of such a transparent system, which allows for comparisons on an international scale, as in the West, what predominates in Eastern Europe is art-historical narration organized into local mythologies, or systems, adapted to the needs of individual countries, plus the occasional double system, which is full of legends and stories about art and artists opposed to the 'official art'. Documentation about the latter is slight and sporadic, and comparisons to contemporary art and artists beyond the frontiers of a country are very rare. /.../ Which is where *East Art Map* (EAM) comes in. EAM aims to critically (re)construct the history of art in Eastern Europe between 1945 and the present in an effort to transgress against these closed systems of interpretation and evaluation. By leading interested individuals through the last fifty years of the visual arts in the region, EAM hopes to serve as an orientation tool, an art-history GPS, as it were, to a vast, but uncharted territory.« (Glej: <http://www.e-flux.com/projects/eastartmap/>)

<sup>512</sup> Borčič 1995, 5.

Piotr Piotrowski, skratka na ravni distinktivne kulturne politike oziroma njenih ostankov/sledi v sedanosti. Kulturnopolitične specifike slovenskega in jugoslovanskega prostora ali širše regije bivših socialističnih držav naj bi tako izoblikovale natanko ta distinktivni kontekst umetnosti, ki je v tem istem obdobju znotraj analiz in obravnave umetnostne produkcije prišel v ospredje kot nekakšen ključni vir pomena umetnostnih del in fenomenov (kritika modernističnega avtonomnega umetnostnega dela, kulturnoštudijske teorije recepcije). Na drugi strani je mogoče samopozicioniranje in samokontekstualiziranje umetnikov, nato pa tudi selitev tega samodefiniranja in samopozicioniranja v okvir narativa osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost,<sup>513</sup> ki ga bomo osvetlili v nadaljevanju, misliti v navezavi na strateško pozicioniranje v globalnem umetnostnem sistemu in tako imenovanem trgu identitet, kjer določljiva distinktivna identiteta predstavlja pogoj možnosti vidnosti, slišnosti oziroma vključenosti. Izpostavljanje, da naj bi distinktivno identiteto umetnosti (bivšega) Vzhoda v temelju oblikovala pretekla kulturna politika, ki je na eni strani izpostavljala demokratizacijske, emancipatorne, politične potenciale umetnosti, na drugi strani pa sistemsko onemogočala zvajanje umetnosti na tržno blago, pa je smiselno misliti natanko v okviru etičnega obrata znotraj umetnostnih praks in njihovih refleksij od 90. let dalje. V tem kontekstu je namreč mogoče na podlagi te iste kulturnopolitične in systemske specifike utemeljevati tudi nekakšno avtentičnost političnosti, angažiranosti itn. umetnosti regije, ki se v nekem obdobju uveljavi kot privilegirana specifika umetnosti.

#### 4.2.3 Primer paralelnega narativa Moderne galerije

V pričujočem poglavju bomo nadaljevali s perspektivo, ki smo jo razgrnili že v samem začetku disertacije, ter se hkrati v večji navezavi na formativni kontekst sodobne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru. Analizirani primer narativa in artikulacije njegovih institucionalnih nosilcev bomo tako sopostavljali izbranim artikulacijam sprememb v delu in načinih kapitalistične akumulacije presežne vrednosti ki so v zadnjem desetletju pomembno zaznamovale tudi lokalni diskurz o umetnosti. Rekli smo, da je oblikovanje narativa sodobne umetnosti od 90. let dalje tesno povezano s projekcijami meja in

---

<sup>513</sup> Srbska teoretičarka umetnosti in kuratorica Jelena Vesić na primer popularizacijo pojma vzhodne umetnosti v 90. letih v širši regiji misli tudi v navezavi na delovanje Sorosovih centrov za sodobno umetnost (SCCA), ki so kot podporne strukture vplivali na vzpostavljanje možnosti za artikulacijo posebnosti regije. O tem glej: Vesić 2016, 33.

vzpostavljanjem lastne izjavljalne pozicije oziroma definiranjem distinktivne identitete slovenskega umetnostnega prostora, kar je hkrati neločljivo s projekcijami v prihodnost, s projekcijami tega, kam nas strateško samopozicioniranje in delovanje lahko privede v okviru globalnega kulturnoidentitetnega in umetnostnega trga. Analiza konkretnega narativa torej predpostavlja vsaj osnovne črte rekonstrukcije procesa in konteksta njegove gradnje, sploh pa strateškega samopozicioniranja akterjev osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost, Moderne galerije (MG), vezanega predvsem na razstavno in zbirateljsko politiko v okviru mednarodne zbirke *Arteast 2000+*.

Za prezentacijske strategije od 90. let dalje in prezentacijske strategije MG, ki jih je mogoče navezati na omenjeni samorefleksivni trend umetnostnih institucij,<sup>514</sup> je v prvi fazi najbolj informativno besedilo dolgoletnega kuratorja MG, Igorja Zabela, z naslovom »*Razstavne strategije devetdesetih – nekaj zgledov iz slovenskega prostora*« iz leta 1998, v katerem avtor izpostavi spremembo terminologije umetnostno-institucionalnega diskurza oziroma »umetnostnega žargona« tega obdobja. Namesto pojma »razstava« naj bi se po Zabelu v 90. letih uveljavil izraz »razstavne strategije«, kar implicira, da gre za dejavnost, ki je usmerjena k nekemu smotru, temu ustrezno pa umetnostno polje – ne zgolj institucija – ni več razumljeno kot nevtralno polje, temveč polje, prežeto s tekmovanjem, oziroma »bojno polje«:

Poleg ožjega pomena neposrednega vodenja vojske obsega pojem »strategija« tudi širši pomen spretnega in premišljenega ravnanja v neoboroženem boju, recimo političnem, in navsezadnje tudi preneseni pomen premišljenega ravnanja, zlasti tistega, ki je usmerjeno k nekemu smotru. Prav ta preneseni pomen je, kot se zdi, tisti, ki ustreza ideji »razstavnih strategij«.<sup>515</sup>

Kot še poudari Zabel, v spremembi »umetnostnega žargona« naj ne bi šlo toliko za izpostavitve dejstva, da je razstavna dejavnost strateško postavljanje dela na ogled, ampak

---

<sup>514</sup> V pojmovniku ob razstavi *Sedanost in prisotnost* iz leta 2011, Zdenka Badovinac ponudi tudi kratko definicijo gesla »samorefleksija muzeja«: »Podobno kot umetnost se tudi njena institucija muzej vse bolj odpira okolju, hkrati pa se vse bolj ukvarja tudi sama s sabo. Razume se kot relativno samostojen sistem z lastno zgodovino, ki vedno znova vzpostavlja odnos do zunanjega sveta. Danes muzej v svojo logiko delovanja prenaša nekatere umetniške strategije, tako, recimo, ne reprezentira nujno samo umetnosti, ampak tudi sam sebe in se poskuša opazovati z neke metapozicije. Tako se muzej spoprijema s svojo lastno travmo, s procesom lastne instrumentalizacije s strani kapitala in ideologij ter hegemonih pozicij znanja. Danes, ko se vsi ti pritiski stopnjujejo in dobivajo nove, včasih tudi težko prepoznavne oblike, samorefleksija pomeni nujni pogoj avtonomije institucije. S samorefleksijo se muzej razume kot vpet v različne odnose, sredi katerih mora vzdrževati svoj avtentični interes.« (Badovinac v Španjol 2011, 40)

<sup>515</sup> Zabel 2006, 339.

predvsem za dekonstrukcijo ideje razstavnega prostora kot nevtralnega, saj vsak (razstavni) prostor zaznamujejo specifično občinstvo, institucionalna mreža, skupina strokovnjakov in zbiralcev.<sup>516</sup> Gre skratka za dekonstrukcijo modernistične bele kocke kot »idealnega okolja za ogledovanje individualnih umetnin, ki so same razumljene kot zaokrožene, samostojne, avtonomne entitete«. <sup>517</sup> Modernistični nevtralni razstavni prostor in strategije razstavljanja naj bi tako ustrezali modernistični konceptiji avtonomnega umetnostnega dela, temu ustrezno pa vzpostavili ločevanje od spektra »zunanjih naključij«, pa naj gre za eliminacijo menjave dneva in noči ter letnih časov preko čim bolj nesprejemljive umetne svetlobe, pravih form arhitekture, belih sten in tal itd. ali pač ločevanje od zgodovinskega, političnega in družbenega konteksta, ki bi lahko škodoval avtonomni estetski vrednosti umetnostnih del. Zabel skratka izpostavi tesno povezavo prezentacijskih načinov, oblikovnih in organizacijskih specifik prezentacijskega prostora s konceptijo umetnosti oziroma njenega (ne)umeščanja v širše družbene, politične, ekonomske procese. Kot smo že nakazali, naj bi bil za umetnost od 90. let dalje značilen odmik od modernističnih interpretativnih in prezentacijskih pristopov ter modernistične konceptije avtonomnega umetnostnega dela. Umetnost 90. let oziroma sodobna umetnost namreč »zavestno operira v raznih družbenih in historičnih kontekstih in do njih vzpostavlja refleksiven ali celo neposredno dejaven odnos«. <sup>518</sup> Zabel v omenjenem besedilu izpostavi več konkretnih umetnostnih primerov iz slovenskega kulturnega prostora, ki so problematizirali, intervenirali v modernistične razstavne konvencije, pri čemer v zaključnem delu vzpostavi podobno naracijo, kot smo jo že povzeli v zvezi s samorefleksivnim trendom znotraj nove muzeološke teorije severnoameriškega prostora: kritike bele kocke, tj. muzejskih in razstavnih institucij v okviru izseka umetnostnih praks, naj bi na neki točki vodile tudi v spremembo samih institucionalnih razstavnih pristopov. Ko so se umetnostne prakse začele »zavestno postavljati v konkretne prostore z njihovimi konkretnimi družbenimi, historičnimi in estetskimi razsežnostmi«, <sup>519</sup> so jim postopoma sledile tudi institucije:

---

<sup>516</sup> V tej navezavi velja omeniti, da je nekakšen trend »demistifikacije« umetnosti preko fokusa na procesih kanonizacije, relacijah moči znotraj umetnostnega polja/sistema/trga, strateškem delovanju itn. beležiti tudi znotraj novejših lokalnih umetnostnozgodovinskih prispevkov. Sem je vsekakor mogoče umestiti knjigo *Rihard Jakopič – umetnik in strateg* Beti Žerovc iz leta 2002, njeno doktorsko študijo o fenomenu kuratorja (*Kurator in sodobna umetnost – pogovori* iz leta 2008, *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti* iz leta 2010) ter do neke mere tudi doktorsko študijo *Vzporedna slikarska linija: slovensko slikarstvo razširjenega statusa vizualnega 1926–2009* Petje Grafenauer iz leta 2010.

<sup>517</sup> Zabel 2006, 341.

<sup>518</sup> Ibid., 345.

<sup>519</sup> Ibid., 357.

Te premike lahko ilustriram z nekaj zgledi iz institucionalnega in neinstitucionalnega prostora. Tako lahko v muzejski praksi Moderne galerije /.../ opazimo težnjo po dialoškem odnosu do likovne tradicije. To je nemara najbolj očitno ob postavitvah retrospektivnih razstav ključnih slovenskih avtorjev 20. stoletja, ki nikakor niso nevtralne, narobe, postavitve prav poudarjajo historično distanco, vidik interpretiranja in prisvajanja, pa tudi težnjo po aktualizaciji predstavljenih del.<sup>520</sup>

Sodobnoumetnostni prezentacijski, interpretativni, umetnostnozgodovinski pristopi skratka uvedejo tudi t. i. aktualizacijsko pozicijo do umetnostne tradicije, ki smo jo v specifični obliki srečali pri Adornu. Najbolj neposredno artikulacijo, vezano na razstavno, umetnostnozgodovinsko in zbirateljsko politiko MG, nekoliko kasneje ponudi tudi Zdenka Badovinac, direktorica MG od leta 1993. Badovinac se pri tem osredotoči na dvojno pozicijo Moderne galerije, ki je formalno muzej in galerija oziroma razstavišče, pri čemer je bila tradicionalno obema tipoma institucije načeloma pripisana deloma specifična vloga: »[M]uzej se še vedno pojmuje kot znanstvena ustanova, ki obravnava tisto, kar hrani, ne pa tudi kot prostor, kjer se vedno znova določa tudi novo. Razstavišče pa je največkrat pojmovano zgolj kot nekakšno pluralistično sejmišče brez jasne usmeritve, ki bi temeljila na aktualnih idejah.«<sup>521</sup> Kot poudari, je mogoče model prehajanja med tema dvema vlogama v okviru muzejskih ustanov detektirati že v 30. letih 20. stoletja v primeru newyorške MoME, sama pa se pri tem zavzema predvsem za vzpostavljanje pogojev za dialog med različnimi stališči, na primer med že kanoniziranimi in uveljavljenimi naracijami in novimi stališči do zgodovine umetnosti, kar pa ni niti zastopanje ene same pozicije niti popolna pluralnost.

Badovinac razstavne strategije MG od 90. let dalje med drugim bolj neposredno razgrne v besedilu »*Muzej sodobne umetnosti in produkcija konteksta*« iz leta 2008, v katerem anticipira novo muzejsko institucijo Muzeja sodobne umetnosti Metelkova (MSUM), ki bo sicer odprta šele konec leta 2011, in vzpostavi močan antagonizem med modernim in sodobnim oziroma muzejem moderne in muzejem sodobne umetnosti, pri čemer naj bi muzej sodobne umetnosti zaznamovalo predvsem dejstvo, da nastopa v »globalnih pogojih«:

Če je muzej moderne umetnosti služil neki univerzalni paradigmi, metanarativu in hegemonim ciljem velikih zahodnih institucij, potem mora muzej sodobne umetnosti služiti potrebam lokalnih prostorov, ki lahko nato vstopajo v enakovredne dialoge z drugimi prostori. Da bi bilo to sploh mogoče, morajo posamični prostori najprej določiti prioritete

---

<sup>520</sup> Ibid., 358.

<sup>521</sup> Badovinac 2010, 34.

svojega delovanja. Sledenje tem prednostnim nalogam je pogoj, da se lahko prostor otrese zamudništva in provincializma ter postane pravočasen in ne zgolj istočasen z Zahodom. Muzej sodobne umetnosti mora omogočati percepcijo umetnosti, kot se je razvila v različnih kontekstih. Tak muzej ne more biti več zgolj muzej umetnosti. Biti mora tudi muzej javne sfere, ki sooblikuje množstvo naracij ter njihovega predstavljanja. Bela kocka je v tem muzeju samo ena od možnih kombinacij; pomembna so predvsem stičišča med različnimi površinami kocke.<sup>522</sup>

Pomembno je izpostaviti, da Badovinac modernosti pri tem ne razume strogo kot kronološko oznako oziroma oznako za zgodovinsko obdobje, ampak kot »diskurzivno retoriko, tj. prepričljiv diskurz, ki obljublja napredek, civilizacijo in srečo«,<sup>523</sup> pri čemer črpa iz dekolonialističnih interpretacij modernosti, ki so se znotraj lokalnega prostora uveljavile predvsem v okviru platforme *Reartikulacija*, ki je delovala med leti 2007 in 2010. Badovinac skratka pri opredelitvi sodobnosti kot kontrapunkta modernosti črpa iz dekolonialistične kritike »evroameriške modernosti« kot stranskega produkta kolonializma in kolonialističnega »epistemičnega nasilja«. Kot izpostavi v besedilu »*Stičišča, imenovana sodobnost*« iz leta 2009, sodobnost v tem kontekstu nastopa kot alternativen koncept modernosti, ki prav tako ni nujno vezan na določeno časovno obdobje. Muzeja moderne in sodobne umetnosti se skratka ne razlikujeta nujno v tem, da pokrivata drugačna časovna obdobja zgodovine umetnosti, lahko se celo prekrivata, četudi naj bi imela sodobna umetnost deloma lastno genealogijo. Šlo naj bi predvsem za različno obravnavo narativa: medtem ko se je muzej moderne umetnosti vzpostavil kot kritika delitve zgodovine umetnosti po nacionalnih šolah 19. stoletja, pri čemer je vzpostavil narativ genealogije mednarodnih stilov, ki temeljijo na linearni koncepciji časa, muzej sodobne umetnosti izhaja iz kritike te linearne koncepcije časa in njegove univerzalne veljavnosti, posredno pa tudi »modernističnega razumevanja kakovosti«. <sup>524</sup> Muzej moderne umetnosti je skratka preko logike linearnega razvoja izpostavljaj razlike v času, pri čemer so vrednostni kriteriji v veliki meri izhajali natanko iz identifikacije naprednosti/zamudništva, ki ga implicira ideja enotne univerzalne razvojne poti, ki je ostale (prostorske, kulturne, ekonomske, politične itn.) razlike neizbežno zanemarila ali vsaj zabrisala. Muzej sodobne umetnosti naj bi se za razliko od tega osredotočil natanko na to problematično točko modernističnega pristopa

---

<sup>522</sup> Ibid., 40.

<sup>523</sup> Ibid., 36.

<sup>524</sup> Ibid., 41.



vrednotenja, »to, kar je modernizem potlačil«, saj naj bi se odmaknil tako od mehanizmov homogenizacije kot tudi od prikrivanja antagonizmov preko pluralnosti:

Vprašati se moramo torej, kateri so ti antagonizmi, ki bi morali zanimati muzej sodobne umetnosti. Eden glavnih v zvezi z muzejem sodobne umetnosti je antagonizem med lokalnim in globalnim časom: *Čas muzeja sodobne umetnosti lahko opišemo kot interakcijo med lokalnim časom in prostorom ter procesi globalizacije, ki nam vse bolj vsiljujejo merljivo razumevanje časa in prostora*. Medtem ko procese globalizacije narekuje predvsem globalni kapital, je lokalni »lived time«, kot ga opiše Henri Lefebvre v knjigi *Rhythmanalysis*, nelinearen in neizračunljiv, tisti, ki se upira abstraktnim generalizacijam.<sup>525</sup>

Badovinac tako poskuša v številnih besedilih, ki v glavnem predstavljajo (njeno) delo v okviru MG, dekonstruirati iz homogene razvojne linije izhajajoče modernistične pristope vrednotenja, pri čemer, kot bomo videli, uvede tudi koncepcijo pravočasnosti/sodobnosti (muzeja sodobne umetnosti), ki je v bližini politične aktualnosti, katera se manifestira na način umeščanja v antagonizme lokalnega in globalnega prostora. Specifika muzeja sodobne umetnosti naj bi bila po Badovinac hkrati ta, da se poleg prezentiranja umetnostnih del osredotoča tudi na proizvodnjo prostora, publike in znanja, skratka tudi na proizvodjanje širšega družbenega, političnega, ekonomskega konteksta prezentiranih umetnostnih del in fenomenov, ki jih je muzej moderne umetnosti izključeval ali zabrisoval. Imperativ muzeja sodobne umetnosti oziroma specifika sodobnosti je tako tudi ta, da krši uveljavljena pravila in prioritete, ki (pravnoformalno) pritečejo muzejem, kot eno ključnih prioritet Moderne galerije pa Badovinac opredeli »produkcijo narativa vzhodnoevropske umetnosti«.<sup>526</sup>

Opredelitev sodobnosti sodobne umetnosti in muzeja sodobne umetnosti je skratka znotraj slovenskega kulturnega prostora, vsaj v okviru osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost, na katero se na tem mestu omejujemo, zelo tesno prepletena z definiranjem distinktivne identitete prostora in zgodovino umetnosti oziroma zgodovinjem. V tej navezavi je ključno, da se v 90. letih v okviru diskurza institucionalnih akterjev v lokalnem prostoru tudi eksplicitno izpostavlja in reflektira strateška in konstrukcijska vloga umetnostnih institucij. V besedilu »*Mi in drugi*« iz leta 1997 Igor Zabel na primer neposredno izpostavi, da je »tradicija, kot jo vzpostavlja in vzdržuje muzej, /.../ naracija, zgodba, je neka totaliteta, ki poveže heterogene fragmente in ‚dejstva‘, zapolni

---

<sup>525</sup> Ibid., 42.

<sup>526</sup> Ibid., 47.

vrzeli, vzpostavi vezi, prikrije protislovja in s tem skrije tudi lastno proizvedenost, lastno narativno strukturo.<sup>527</sup> Gre skratka za dekonstrukcijo nevtralnosti in objektivnosti zgodovinopisja ter izpostavitve njegove konstrukcijske in strateške vloge, njegove umeščenosti v »različne sisteme moči«. V besedilu »Strategija zgodovinopisja« iz leta 1999, ki je bilo prvič objavljeno kot spremna beseda h knjigi *Celostna umetnina Stalin* Borisa Groysa, se Zabel v tej navezavi na primer osredotoči predvsem na analize Maxa Kozloffa in Eve Cockroft iz 70. let, ki sta izpostavila povezavo ameriškega abstraktnega modernizma in zunanje politike ZDA oziroma povezavo političnega podpiranja umetnosti kot kontrapunkta socialističnemu realizmu v obdobju hladne vojne.<sup>528</sup> Naj poudarimo, da gre za enega najpogosteje izpostavljenih konkretnih primerov »geopolitizacije« umetnostnega sistema znotraj diskurza o sodobnih kritičnoteoretskih, muzeoloških in umetnostnozgodovinskih pristopih, ravno tako pa za izhodiščno točko »geopolitizacije« modernizma v kontekstu Jugoslavije po 50. letih, kar v svojih prispevkih kronološko najprej tematizirajo NSK/Irwin.

V besedilu »Intimnost in družba: postkomunistična ali vzhodna umetnost?« iz leta 2004 Zabel med drugim neposredno nagovori tudi pojem oziroma idejo »vzhodne umetnosti«, ki, kot bomo pokazali, igra osrednjo vlogo narativa sodobne umetnosti Moderne galerije. Kot izpostavi Zabel, ideje vzhodne ali »nekdanje vzhodne« umetnosti in kulture ni mogoče pojasniti zgolj s spremenjenim družbenim, političnim in ekonomskim kontekstom, ampak je v tej ideji »(bolj ali manj odkrito) zajeta tudi posebna ‚vzhodna‘ kulturna identiteta«. <sup>529</sup> Leta 2004, ko je besedilo nastalo, se je Zabelu dozdevalo, da je ideja, da slovenska umetnost spada k vzhodnoevropski umetnosti, že bolj ali manj sprejeta, pri čemer je hkrati poudaril, da so zlasti umetniki, kustosi in kritiki mlajše generacije tisti, ki naj s tem ne bi imeli težav:

Če se vprašamo, kdaj je slovenska umetnost postala vzhodna, je odgovor, ki se najprej ponudi, morda ta, da leta 1945, torej po koncu druge svetovne vojne in po zmagi socialistične revolucije. Vendar pa ta odgovor ni tako nedvoumen, kakor se zdi. Če pogledamo na razvoj umetnosti v Sloveniji od zgodnjih petdesetih letih prejšnjega stoletja, na njene tokove in vplive, vidimo, da so vplivi v glavnem, če ne celo v večini prihajali z Zahoda.<sup>530</sup>

V tej navezavi Zabel izpostavi tudi omenjeno Mikužovo primerjalno študijo slovenskega modernističnega slikarstva, ki ga slednji umešča na Zahod, predvsem pa njegovo sodbo, da

---

<sup>527</sup> Zabel 2006, 248.

<sup>528</sup> Ibid., 262–266.

<sup>529</sup> Ibid., 270–271.

<sup>530</sup> Ibid., 271–272.

je bila jugoslovanska socialistična kulturna politika, ki je to »naravno vez« z Zahodom omejevala, konservativna in provincialna. Natanko jugoslovanski kulturni prostor je po Zabelu dokaz, da dogajanja v umetnosti po drugi svetovni vojni ne moremo razumeti preko enostavnega dualizma modernističnega Zahoda in socialističnorealističnega Vzhoda, saj vzhodnoevropska umetnost temelji na bolj kompleksnih in raznolikih razmerjih med obema »skrajnostma«. Četudi je Mikuževa knjiga nastala v 80. letih, gre po Zabelu natanko za obdobje, ko je detektirati eliminacijo samoumevnosti (samo)umeščanja slovenske umetnosti na Zahod. Gre tudi za kontekst, ko so

poskusi umetnikov, da bi bili naravni (»normalni«) predstavniki mednarodne (tj. zahodne) umetnosti, /.../ začeli delovati kot dokaz njihove vzhodnosti. Drugače rečeno, vzhodna narava umetnosti se kaže prav v teh (nujno neustreznih) poskusih, kako prevzeti tuj umetnostni idiom, tj. vizualni jezik zahodne umetnosti. Bolj kot so bili ti poskusi histerični, bolj vidna je bila njihova vzhodnost.<sup>531</sup>

Konec 80. let skratka po Zabelu predstavlja spremenjeni kontekst, ko se »vzhodnost« – s tem pa tudi provincialnost – slovenskega umetnostnega prostora začne v vedno večji meri kazati natanko v njenem »histeričnem« poskusu potrjevanja »naravnih vezi« z Zahodom, medtem ko samopozicioniranje na Vzhod, kot bi bilo mogoče sklepati, vzpostavlja vtis – če že ne »zahodnosti« – ne-provincialnosti. Zabel obe poziciji v besedilu kontekstualizira tudi s širšimi političnimi procesi oziroma pozicijami glede reformiranja Jugoslavije po Titovi smrti leta 1980 in posledični družbeni, ekonomski, politični krizi: na eni strani s težnjo »demokratov« po liberalizaciji družbe in razvitju elementov tržnega gospodarstva, politične demokracije itn., na drugi pa težnjo »konservativcev« po večji centralizaciji, političnem nadzoru in ideološko strogem sistemu. Pri tem izpostavi, da so nezadovoljstvo demokratov z že izvedenimi reformami preobrazbe jugoslovanske družbe v demokracijo zahodnega tipa in razvito tržno gospodarstvo v 80. letih pogosto pospremile obtožbe jugoslovanske družbe kot »vzhodne« in »totalitarne«. 80. leta tako Zabel misli na podlagi procesa »čedalje intenzivnejše isternalizacije, povzhodnjenja Jugoslavije«, pri čemer naj bi bil to rezultat gospodarske krize in deloma konservativnih segmentov v partiji in državi, ki naj bi vodil tudi v izolacijo jugoslovanskega in slovenskega kulturnega prostora. Medtem ko je na primer lokalna različica nove podobe v 80. letih v Jugoslaviji in Sloveniji še temeljila na relativno močnih povezavah in izmenjavah z Zahodom, so se sicer kulturne in umetnostne izmenjave

---

<sup>531</sup> Ibid., 276.

v glavnem skrčile na »psevdomednarodne aktivnosti znotraj Jugoslavije«.<sup>532</sup> To naj bi se spremenilo šele konec 80. let oziroma na prehodu iz 80. v 90. leta, ko so slovenski umetniki začeli v večji meri prehajati v t. i. mednarodni umetnostni prostor.

Glede splošnega razumevanja kategorije Vzhoda kot označevalca Zabel hkrati izpostavi že nakazano temeljno razliko med 80. let in 90. leti: medtem ko je bil v 80. letih »Vzhod« praviloma rabljen in mišljen za označevanje političnoekonomskega sistema, začne v 90. letih označevati kulturno razliko, torej tudi nekaj domnevno substancialnega: »[V] prvem primeru so ljudje v bistvu enaki, razlike med njimi izhajajo iz razmer, v katerih živijo in delujejo; v drugem primeru so ljudje v bistvu različni, in zaradi teh bistvenih razlik ostajajo različni, četudi živijo v primerljivih političnih in ekonomskih sistemih.«<sup>533</sup> Specifično v navezavi na situacijo znotraj umetnostnega sistema v 90. letih Zabel hkrati izpostavi, da gre za obdobje povečanega zanimanja za »vzhodno umetnost«,<sup>534</sup> še posebej rusko umetnost, kar naj bi bilo do neke mere mogoče pojasniti z logiko in zahtevami umetnostnega trga, poleg tega pa tudi, da izpostavljanje distinktivne identitete vzhodne umetnosti s strani samih umetnikov v 90. letih v določenih primerih korenini v dejstvu, da so v spremenjenem družbenopolitičnem in kulturnem kontekstu njihova dela postala nerazumljiva, »saj so se nanašala na izkušnje in kontekste, ki novemu občinstvu niso bili blizu«.<sup>535</sup>

Ker bomo, kot rečeno v začetku, specifikke tako imenovanega paralelnega narativa MG mislili tudi v kontekstu produkcijskih sprememb, ki se ne tičejo le spremenjenega političnega, družbenega in kulturnega konteksta, ampak predvsem tudi ekonomskega, je spremembo terminologije in prakse od razstave k razstavni strategiji, ki naj bi bila značilna za institucionalno prezentacijsko dejavnost 90. let, mogoče postaviti v bližino ene od artikulacij spremenjene logike dela na področju kulture in umetnosti vzporedno z razširitvijo in normalizacijo programsko-razpisnega financiranja oziroma, kot to formulira Maja Breznik, »liberalizacijo kulturnopolitičnega modela«. »Strategizacijo« delovanja v okviru razstavne, zbirateljske in umetnostnozgodovinske dejavnosti MG je tako mogoče povezati s tem, kar Bojana Kunst imenuje projektivna časovnost. Kunst slednjo razpre v knjigi *Umetnik na delu* iz leta 2012, v kateri raziskuje določene spremembe znotraj področja sodobnih vizualnih, performativnih in scenskih umetnosti zadnjih treh desetletij, pri čemer se

---

<sup>532</sup> Ibid., 279.

<sup>533</sup> Ibid., 280.

<sup>534</sup> Zabel v besedilu izpostavi tudi nekaj referenčnih besedil iz mednarodnih strokovnih revij o umetnosti v 80. letih, glej: Ibid., 282–283.

<sup>535</sup> Ibid., 284.

osredotoči tudi na etični in družbeni obrat v umetnosti od 90. let dalje. Med drugim vzpostavi tudi močno povezavo med »umetniškimi institucijami kot laboratoriji družbenosti ter novimi ekonomskimi modeli produkcije družbenosti«,<sup>536</sup> pri čemer izhaja predvsem iz (post)operaističnih analiz sprememb dela, tj. analiz fleksibilizacije, prekarizacije itn. dela, ki je v slovenskem kulturnem prostoru kronološko najprej zajelo tudi delo v polju kulture in umetnosti. Najbolj splošno rečeno, Kunst misli etični in družbeni obrat v umetnosti in umetnostnih institucijah od 90. let dalje kot hrbtno plat postfordističnih, biopolitičnih, neoliberalnih načinov proizvodnje presežne vrednosti, v okviru katerih naj bi bila v središče ekonomskih procesov postavljena proizvodnja subjektivitete:

Delo ni več organizirano instrumentalizirano in racionalno za tovarniškimi vrati, temveč postane del proizvodnje družbenosti in odnosov med ljudmi. Ustvarjalno, spontano, ekspresivno in inovativno gibanje, ki je bilo prej izključeno iz denaturaliziranega gibanja družbenosti in odnosov med ljudmi, je danes v središču proizvodnje. Sodobna proizvodnja v svojem jedru zahteva ustvarjalnega posameznika s potencialom, od njegovega stalnega gibanja in dinamike pa si obeta ekonomsko vrednost. /.../ Današnja fordistična oprema se je iz vidljivosti umaknila v države s ceneno delovno silo, kjer ni pobega v prosti čas, temveč le brutalno izkoriščanje vseh vidikov življenja. Sodobni postfordistični delavec ni več vključen v racionaliziran stroj, temveč je del afektivnih in fleksibilnih omrežij, njegova potencialnost pa je naprodaj.<sup>537</sup>

Projektivno časovnost Kunst v tem kontekstu misli v navezavi na »projekt« kot enega ključnih označevalcev za delovno enoto ali produkt v okviru sodobne umetnosti, pri čemer se osredotoči na to, kako v projektu časovnost vstopi v službo izpolnitve projekta oziroma vzpostavitev statičnega razmerja med delom in prihodnostjo. Ta med drugim eliminira tudi nepredvidljivost ustvarjalnega dela, vzpostavi nekakšen dolg sedanje dejavnosti do vnaprej zamišljene prihodnosti oziroma cilja in sedanjo dejavnost vzpostavi kot gibanje proti finalizaciji, kar po Kunst nakazuje vlogo dolga, ki v sodobnih ekonomskih, družbenih in političnih procesih nastopa kot strategija upravljanja ali tehnologija vladanja.<sup>538</sup> Za nas je v navezavi na dejavnost sodobnih muzejev relevantno izpostaviti tudi spremembo logike njihovega delovanja, ki jo na podlagi omenjene raziskave na področju vizualnih umetnosti pri nas artikulira Maja Breznik. Breznik, ki na podlagi intervjujev s ključnimi akterji na posameznem umetnostnem področju poskuša rekonstruirati produkcijske spremembe na

---

<sup>536</sup> Kunst 2012, 60.

<sup>537</sup> Ibid., 96–97.

<sup>538</sup> Ibid., 131.

posameznih umetnostnih področjih, tako v primeru polja vizualnih umetnosti poleg omenjenega izpostavljenosti pojma umetnostnega sistema konceptualizira tudi pojem »antimuzeja«. Po njenem mnenju naj bi se med internacionalizacijo muzeja moderne in sodobne umetnosti spremenila tudi temeljna paradigma, na katero se je ta opiral. Medtem ko je bila v preteklosti naloga muzeja ta, da je skrbel za zbiranje in odkupovanje del nacionalnih avtorjev ter da je predstavljal in reprezentiral nacionalno umetnost, naj bi v formativnem kontekstu sodobne umetnosti takšna logika začela veljati za provincialno. Te oznake naj bi se sodobni muzeji otrsli zgolj, v kolikor se vključijo v mrežo mednarodnega umetnostnega sistema ter se pri tem več ne postavijo »na konec umetniškega procesa z zbiranjem umetnin tistih avtorjev, ki se jim je že uspelo uveljaviti in so dosegli splošno priznanje publike in strokovnih krogov«, <sup>539</sup> ampak na njegov začetek:

Med preteklim in sodobnim muzejem je bistvena razlika, ki se kaže prav v odnosu do časa: prvi muzej dela s preteklostjo in z že uveljavljenimi avtorji, drugi dela s prihodnostjo, z avtorji in deli, ki se bodo v prihodnosti šele uveljavili. Za deli, ki jih »sodobni muzej« daje na ogled, ne stoji družbeno konsenzualno priznanje, ki bi se kazalo v priznanjih, preglednih razstavah, odkupljenih delih ali monografijah nekega umetnika. <sup>540</sup>

Breznik v tej spremembi vidi specifično »gospodarsko logiko«, saj zbiranje še ne pripoznanih, uveljavljenih, ovrednotenih del, kjer se, tudi preko promocijskega dela muzeja in njegovih akterjev, vzpostavlja oziroma večja vrednost izbranega dela/avtorja. Gre za anticipacijo prihodnje »kapitalizacije« v simbolnem, predvsem pa tudi ekonomskem smislu, za »valorizacijo« naložbe: »Ker je muzej (četudi kot antimuzej) ravno tista strokovna institucija, ki z nakupom prizna nekega avtorja, že samo s tem tudi dvigne vrednost njegovim delom. V nakupu se že skriva napoved, ki se sama od sebe uresniči (*self-fulfilling prophecy*).« <sup>541</sup> Če smo v navezavi na spremembe načinov dela v zadnjih treh desetletjih delo v okviru sodobne umetnosti postavili v bližino projektivne časovnosti, kjer je prihodnost determinirana s strani sedanjosti in se kaže kot gola finalizacija že določenega, je spremembo muzejskega »tržnega delovanja« po Breznik skratka mogoče misliti tudi v luči sodobne financiacije, ekonomije derivatov itn., v okviru katerih – kot smo izpostavili preko konceptualizacij pojma postsodobnosti – čas prihaja iz prihodnosti oziroma kjer je sedanjost determinirana s strani spekulacij o prihodnosti.

---

<sup>539</sup> Breznik 2011, 9.

<sup>540</sup> Ibid., 9–10.

<sup>541</sup> Ibid., 12.

#### 4.2.3.1 Instanca vzpostavljanja/mediiranja dialoga

Igor Zabel dejavnost samopozicioniranja NSK in Irwin na prehodu iz 80. v 90. leta in v navezavi na pojem vzhodne umetnosti misli v treh korakih: v prvi fazi so umetniki sprejeli položaj vzhodnih umetnikov, ki so jim ga diktirali predvsem od zunaj, nato so v svojo umetnost in od nje težko razločljive ostale družbene dejavnosti vpisali ta položaj, prednosti in težave tega položaja ter njegove ideološke in politične temelje, nakar je sledil še tretji korak v obliki dekonstrukcije vzpostavljene ideje delitve na Vzhod in Zahod preko aktivnega spreminjanja.<sup>542</sup> Pod »aktivno spreminjanje« Zabel pri tem izpostavi že omenjena projekta *NSK ambasada Moskva* iz leta 1992 in v okviru slednje ustvarjeni dokument *Moskovska deklaracija* ter projekt *Transnacionala* iz leta 1996, katerega dokument je leta 1999 izšel tudi v knjižni izdaji. Knjižno izdajo projekta v tem kontekstu izpostavljamo, ker je v njej objavljena pomembna interpretacija dejavnosti Irwin v navezavi na vzhodnoevropsko identiteto oziroma idejo vzhodne umetnosti, ki jo je prispeval ruski teoretik umetnosti in kurator Victor Misiano. Misiano v besedilu »*Institucionalizacija prijateljstva*« (»*The Institutionalization of Friendship*«) izpostavi predvsem strateško vrednost ideje vzhodne umetnosti:

Potreba po tem, da bi razkrili svojo vzhodno identiteto, je za Slovenijo naravna pot, kako priti na evropski in globalni trg identitet. Slovenija zelo dobro razume, da njena možnost, da postane Zahod, ni v tem, da se prikazuje kot popoln Zahod, temveč v tem, da razkriva dogovorno naravo meja, ki jih je začrtal Zahod, da potemtakem relativizira zahodno idejo, s tem da kaže njeno multidimenzionalnost. Zato je Rusija tako zelo pomembna za Slovenijo. Svetloba, ki jo odseva rusko ogledalo drugačnosti, omogoča identiteto državam, ki se Zahodu sicer ne zdijo zelo zahodne. Relativiziranje zahodnih idej implicira destabiliziranje vzhodne ideje. Zato skupina Irwin ne poskuša ohranjati mitov komunističnega obdobja. Njihova intelektualna platforma ne deluje skozi obrat, temveč skozi dekonstrukcijo lastnih zavajajočih konceptov.<sup>543</sup>

Zabel v besedilu »*Intimnost in družba: postkomunistična ali vzhodna umetnost?*« nadalje izpostavi, da je ideja vzhodne umetnosti na prehodu iz 80. v 90. leta prvenstveno stranski

---

<sup>542</sup> Zabel 2006, 286.

<sup>543</sup> Misiano v Ibid., 287.

produkt aktivnega vzpostavljanja enotne identitete, ki nikakor ne korenini v že obstoječi povezanosti regije znotraj umetnostnega polja, torej dejanskih stikov med umetniki, kritiki in institucijami iz vzhodnoevropskih držav, na podlagi katerih bi se lahko splošno sprejeto oblikovala izkušnja skupne identitete. Stiki med vzhodnimi državami so se namreč bolj neposredno začeli vzpostavljati šele v 90. letih, torej v obdobju, ko so se zgodile tudi prve razstave »vzhodne umetnosti na zahodu«:

Proces vzpostavljanja vzhodnega kulturnega prostora je tako imel dva med seboj povezana vidika. Eden je prihajal z Zahoda – iskanje skupnega vzhodnoevropskega kulturnega prostora in identitete, različne od zahodne. Drugi je zajemal poskuse vzhodnih umetnikov, kuratorjev in institucij, da bi navezali stike, našli skupno (vzhodno) podlago in morebiti razvili skupne (vzhodne) strategije.<sup>544</sup>

Kot smo že nakazali, se dejavnost definiranja vzhodnoevropskega modernizma in vzhodne umetnosti NSK, predvsem pa Irwin od prehoda iz 80. v 90. leta, v 90. letih širi tudi v razstavno, umetnostnozgodovinsko, zbirateljsko politiko osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost. Privzemanje identitete in pojma vzhodne umetnosti je v tem primeru v temelju povezano z definiranjem sodobne umetnosti, sodobnosti sodobne umetnosti oziroma muzejem sodobne umetnosti te iste institucije oziroma nekaterih njenih akterjev. Za rekonstrukcijo pozicioniranja MG v tem kontekstu je nedvomno najbolj informativna mednarodna zbirka *Arteast 2000+* oziroma artikulacije institucionalnih akterjev glede njene usmeritve, konteksta nastanka in reprezentativnih besedil, ki spremljajo posamezne razstavne izbore iz zbirke. Glede pojasnitve konteksta vzpostavitve zbirke, ki je bila prvič javno predstavljena leta 2000 v Ljubljani, večinoma prispeva Zdenka Badovinac, ki na primer v besedilu iz leta 2008 izpostavi, da je specifične zbirke mogoče razumeti tudi kot eno od strategij vstopanja v mednarodni umetnostni sistem, pri čemer je slovenska umetnost implicitno že opredeljena kot »nezahodna« oziroma nepolnovredna članica »zahodnega umetnostnega sistema«:

V tem trenutku poznamo dve možnosti vstopanja nezahodne umetnosti v globalne procese izmenjav. Prva je selektivno integriranje, z najboljšimi umetniki, v obstoječi zahodni narativ. Dela nezahodnih prostorov, vključno z vzhodnoevropsko umetnostjo, na ta način v bistvu samo korigirajo obstoječi umetnostni sistem in pomanjkljivosti njegovih zbirk. Druga možnost predstavlja oblikovanje paralelnih narativov, ki bi jih pomagale oblikovati

---

<sup>544</sup> Ibid., 292.



predvsem lokalne industrije. V bistvu oba procesa že potekata in se dopolnjujeta, njuna prihodnost bo v marsičem odvisna od interesa kapitala in politik posamičnih prostorov, pa tudi od mednarodnih integracij. Trdim, da je leta 2000, ko je Moderna galerija svoji pretežno nacionalni zbirki dodala mednarodno, v večini vzhodnoevropsko zbirko *Arteast 2000+*, s tem opravila pionirsko delo v procesih samodefiniranja umetnosti nekdanjih socialističnih dežel. Ko se je dejavno vključila v produkcijo ne samo lastnega lokalnega, temveč tudi pripadajočega mednarodnega konteksta, je šele postala muzej sodobne umetnosti.<sup>545</sup>

Pri tem naj bi že samo poimenovanje zbirke poudarilo »pomen zgodovinskega trenutka, v katerem je bila zbirka oblikovana, tj. začetek novega tisočletja, ko se je nova politična geografija Evrope že skoraj utrdila.«<sup>546</sup> Zbirka je pri tem osredotočena predvsem na konceptualno umetnost in neoavantgardne struje iz držav Vzhodne Evrope, torej umetnostna dela, ki v lokalnem prostoru in regiji niso bila sočasno in v polni meri vključena v kanon nacionalne umetnosti (te umetnostne struje so bile skorajda sočasno vključene v umetnostni kanon znotraj severnoameriškega in zahodnoevropskega prostora). Poimenovanje zbirke skratka poskuša označiti specifično časovno in prostorsko umeščenost ter zelo eksplicitno nakazuje na lastno parcialno perspektivo in umeščenost izjavljalnega mesta, sploh pa, da gre za produkt določenega prostora in časa. Ob prvi javni predstavitvi zbirke leta 2000 je hkrati izpostavljeno, da se zbirka MG poskuša zavzemati za dialog med Vzhodom in Zahodom in da poskuša zavzeti kritično pozicijo do »univerzalnega modela muzeja«, zaradi česar nikakor »nima ambicije ponuditi celovitega vpogleda v umetnost vzhodnoevropskih držav«,<sup>547</sup> ampak se omejuje na obdobje od 60. let do leta 2000. Specifično pozicioniranje zbirke naj bi pri tem imelo nekaj opraviti z »ujetostjo v posebno politično geografijo na meji dveh Evrop«,<sup>548</sup> zaradi česar naj bi bila zbirka namenjena natanko »novemu dialogu med Vzhodom in Zahodom«.

Ob prvi javni predstavitvi zbirke leta 2000 besedilo za katalog prispeva tudi Viktor Misiano, ki ponudi lastno interpretacijo zbirateljske politike MG. Po njegovem mnenju je zbirka – in preko nje pozicija – MG posebna, saj naj bi se vsaj deloma izvila iz prevladujoče dihotomične logike globalno-lokalno ali center-periferija. Ta se na primer na Vzhodu manifestira na način, da so muzejske zbirke praviloma nacionalno zamejene, primerki

---

<sup>545</sup> Badovinac 2010, 47.

<sup>546</sup> Ibid., 55.

<sup>547</sup> Badovinac 2000, 18.

<sup>548</sup> Ibid., 17.

»zahodne« umetnosti pa funkcionirajo predvsem kot »atributi globalnih vrednot«. <sup>549</sup> V okviru zahodnih muzejev, narativov in zbirk pa se dihotomija globalno-lokalno ali center-periferija manifestira tako, da so primerki »vzhodne« ali poljubne druge manjšinske, subalterne umetnosti vgrajeni kot reprezentanti partikularnosti ali periferije in imajo torej funkcijo reprezentantov perifernih pojavov, ki potrjujejo splošne zakonitosti. <sup>550</sup> Zbirka *Arteast 2000+*, ki združuje slovenske nacionalne, vzhodnoevropske in zahodne umetnostne primerke, po Misianu ne podlega niti univerzalnim/globalnim pretenzijam zahodnih modernih zbirk niti »lokalni samozadostnosti« nacionalnih zbirk niti »kompleksu provincialnega samoponiževanja pred globalnim«. <sup>551</sup> Ponuja namreč svoj, partikularen in parcialen projekt ali pogled globalnosti, ki je, kot še izpostavi, tudi najučinkovitejši način, kako postati polnovreden del globalnega sveta. »Polnovrednega člana globalnega sveta« Misiano povezuje s tem, da muzej udejanja neko kompetenco brez primere, da si pridrži neko specializacijo: »Kaj je lahko naravnejše za Ljubljano, ki je kulturni center na meji med Vzhodom in Zahodom, kot vzpostavljanje te mejnosti, osvajanje tiste edinstvene perspektive globalnega sveta, ki se odpira s tega kraja?« <sup>552</sup> Preko zbirke *Arteast 2000+* se skratka MG (od leta 2000 oziroma od druge polovice 90. let, ko zbirka začne nastajati, dalje) samopozicionira kot povezovalka, instanca vzpostavljanja dialoga med Zahodom in Vzhodom in v simbolnem smislu zavzema »edinstveno perspektivo globalnega sveta, ki se odpira s tega kraja« in ki jo je mogoče povezati natanko s specifično pozicijo slovenskega kulturnega prostora. Pri tem je potrebno izpostaviti, da so v kasnejših javnih predstavitev izborov iz zbirke poudarjeni še drugi, ne le medkulturnodialogski vidiki, ki so do neke mere sledili kontinuiteti s prvotno usmeritvijo, do neke mere sočasnim političnim, ekonomskim itn. procesom, hkrati pa logiki trendov znotraj umetnostnega polja, bodisi specifično lokalnega (na primer večja izpostavljenost tematizacij produkcijskih specifik sodobne umetnosti od približno leta 2010 dalje) bodisi mednarodnega (že omenjeni pedagoški obrat in novi institucionalizem, v zadnjih letih pa tudi umetnostne tematizacije t. i. migrantske krize).

Glede refleksije in artikulacij specifik slovenskega kulturnega prostora znotraj lokalnega umetnostnega polja velja izpostaviti tudi raziskovalni projekt »*Kaj storiti z »balkansko umetnostjo*«?, ki je potekal med leti 2002 in 2005 v okviru SCCA-Ljubljana in v katerem so

---

<sup>549</sup> Misiano, V. 2000, 20.

<sup>550</sup> Ibid., 20.

<sup>551</sup> Ibid., 20.

<sup>552</sup> Ibid., 20.

sodelujoči poskušali »reflektirati in tematizirati povečano zanimanje za umetnost z Balkana«, ki jo je detektirati v 90. letih.<sup>553</sup> Kot že večkrat izpostavljeno, so konec 80. in 90. let predstavljal obdobje, ko je bilo znotraj mednarodnega, predvsem evropskega umetnostnega prostora izvedenih več mednarodnih razstav, ki so tematizirala umetnost regije. Badovinac na primer v besedilu »*Zgodovine in njihovi različni naratorji*« (»*Histories and Their Different Narrators*«) iz leta 2012 izpostavlja, da se je »[V]zhodna Evropa najprej začela kodirati na Zahodu«.<sup>554</sup> V besedilu omeni redke knjižne prispevke iz 60. in 70. let, graški bienale *Trigon*, ki je med leti 1963 in 1992 vključeval tudi umetnost Jugoslavije in je baziral na ideji skupnih kulturnih specifik Srednje Evrope, utemeljenih v obdobju Habsburške monarhije, razstavo *Identity : Difference. Platform Trigon 1940–1990. A Topography of Modernity*, ki je bila v Gradcu izvedena kmalu po razpadu Jugoslavije, in nekatere druge razstavno-raziskovalne projekte, ki so temeljili na skupni kulturni dediščini Srednje Evrope.<sup>555</sup> V tej navezavi izpostavi tudi zbirko *Kontakt*, ki je bila ustanovljena leta 2004 in ki po njenem mnenju »združuje kulturne in politične interese s korporativnimi interesi avstrijske Erste Bank, ki ima podružnice v večini vzhodnih srednje-evropskih držav«.<sup>556</sup> Ravno tako omeni razstave *Europe Europe*, izvedene leta 1994 v Bonnu, ki naj bi temeljila na ideji univerzalnosti umetnosti, hkrati pa ideji ponovne združitve tistega, kar je bilo v socializmu umetno ločeno,<sup>557</sup> razstavo *After the Wall*, ki je bila izvedena leta 1999 v Stockholmu, in razstavo *Promises of the Past* v Parizu leta 2010. V navezavi na pojem Balkana, ki ga je raziskovala omenjena raziskava SCCA-Ljubljana, tudi Badovinac izpostavi razstavo *Blood & Honey/The Future Is in the Balkans*, ki je bila izvedena leta 2003 v Kasslu in ki naj bi »modernizirala paradigmo umetnosti Drugega in jo postavila na karto globalnega umetnostnega trga«.<sup>558</sup>

---

<sup>553</sup> Uvodnik v publikacijo, ki je sledila raziskovalnemu projektu, med drugim izpostavi: »Tema pričujoče publikacije se dotika tudi delovanja (prevladujočega) sistema sodobne umetnosti, premeščanja in dominant, fokusov in interesov, skonstruiranih trendov in tudi vpliva, ki ga ima na lokalno in regionalno okolje. Hkrati smo poskušali analizirati, kako poteka proces integracije umetniške produkcije iz jugovzhodne Evrope v mednarodni umetnostni sistem in ga primerjati z integracijo, ki se dogaja na politični ravni v državah, ki so že postale članice Evropske unije. Razpravljali smo o tem, ali se je v sistemu sodobne umetnosti spremenil odnos med centrom in periferijo. In seveda nas je zanimalo, ali so vsi ti dogodki pripeljali do kakšnih premikov v strukturi in delovanju umetnostnega sistema in umetnostne infrastrukture v jugovzhodni Evropi.« (Alagjozovski idr. 2005)

<sup>554</sup> Badovinac 2012, 42.

<sup>555</sup> Glej: Ibid., 44–45.

<sup>556</sup> Ibid., 45–46.

<sup>557</sup> »Europe, Europe aimed to show that like Europe, art was one and universal. In this sense, the end of socialism meant a reintegration of formerly excluded history into the existing canon. The exhibition and its catalogue aimed to demonstrate that the main task of history was to categorize art within the already existing classification system.« (Ibid., 47)

<sup>558</sup> Ibid., 46.

Pri obsežnejši analizi razstav v obdobju »evforije zgodovinjstva in narativizacije umetnosti »druge Evrope«« po letu 1989 je ključna tudi doktorska študija bolgarske kulturne antropologinje Svetle Kazalarske, ki se osredotoča na dvesto razstavnih primerkov iz vzhodne in srednje Evrope od 90. let dalje, ki so vezani na komunistično dediščino. V besedilu »*Sodobna umetnost kot ars memoriae: kuratorske strategije za soočanje s postkomunističnim stanjem*« (»*Contemporary Art as Ars Memoriae: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition*«) jih Kazalarska razdeli na pet ključnih narativnih pristopov. Prvi, tako imenovani heroični narativ je osredotočen predvsem na prezentacijo sovjetskih disidentov, ki so v 80. letih emigrirali na Zahod, pri čemer ti narativi bazirajo na ideologiji svobode izražanja ter so praviloma pospremljeni z nekakšno podobo mučeništva zatiranih umetnikov, prezentirana avantgardna gibanja pa imajo status nekonformistične umetnosti. Drugi, tako imenovani postkolonialistični tip narativa se praviloma osredotoča na dihotomije Vzhod/Zahod, center/periferija itn. ter analizira mehanizme vključevanja in izključevanja terizpostavlja povezave in sorodnosti med obema. Postkolonialistični narativ po Kazalarki pogosto nastopa v paru s tako imenovanim kontekstualizirajočim narativom, ki naj bi zanikal pojem vzhodne umetnosti kot specifičnega fenomena, hkrati pa namesto dekonstrukcije substancionaliziranih kategorij stavi na izpostavljanje relacionalnosti in kompleksnosti fenomenov, stilskih formacij in obdobj, predvsem pa tudi na določujočnost produkcijskih okoliščin. Kot v navezavi na kontekstualizirajoči narativ še izpostavi Kazalarska, kuratorski projekti, ki jih je mogoče umestiti v ta okvir, prezentirano umetnost še najpogosteje združujejo po ključu območij, recimo Balkan, Baltik, države bivše Jugoslavije itn. Četrty, tako imenovani narativ evropeizacije praviloma kronološko sovпада z evropskimi integracijskimi procesi: po rahlem upadu v začetku 90. let naj bi ga bilo tako mogoče detektirati predvsem med leti 2004 in 2007, bazira na splošno uveljavljeni koncepciji mediatorskega potenciala umetnosti, pri čemer imajo razstave tendenco vzpostavljanja mostu med »ločenima Evropama« oziroma simbolnih konstrukcij vizij »nove Evrope«. Med zadnji tip narativa Kazalarska umesti tudi Moderno galeriji in projekt *East Art Map* (od leta 2001) skupine Irwin, v obeh primerih pa kot ključna težnja nastopa konstrukcija in kanonizacija fenomena vzhodne umetnosti.<sup>559</sup> Na tem mestu izpostavljam, da narativa MG sami ne razumemo tako enoznačno: četudi je glavnina naporov nedvomno osredotočena na kanonizacijo pojma vzhodne umetnosti, so v obdobju po letu 2000 v artikulacijah, ki spremljajo javne predstavitve zbirke in delovanje

---

<sup>559</sup> Kazalarska 2009a.

MG, zastopane tudi ideje medkulturno dialoških, mediacijskih, družbenointegrativnih, etičnih, političnih, subverzivnih potencialov umetnosti ter umetnostne zbirke za produkcijo znanja in širše družbene spremembe, prav tako pa je mestoma zastopana ideja »mučeništva« umetnikov v okviru socialističnih »totalitarnih sistemov«, ki predstavlja tudi eno od izhodišč utemeljevanja nekakšne avtentične, ne le deklarativne političnosti dejavnosti umetnikov (kot kontrapunkt vsesplošnemu imperativu ali kar trendu političnosti v okviru etičnega obrata od 90. let dalje).

Glede artikulacij kulturnih specifik regije se je sicer mogoče osredotočiti tudi na tradicijo etničnih študij in študij Balkana znotraj slovenskega prostora, ki so del študijskega programa Kulturologija – kulturne in religijske študije na Fakulteti za družbene vede UL, pri čemer kot ena ključnih referenc nastopa knjiga Marije Todorove *Imaginarij Balkana* iz leta 2001. V tej knjigi Todorova namreč izpostavi razcepljenost balkanističnega diskurza, pri čemer balkanizem načeloma razloči od orientalizma. Četudi sta kategoriji spremenljivi in v določenih aspektih strukturno podobni, balkanizem za Todorovo ni enostavno podzvrst orientalizma: medtem ko orientalizem konstituira nasprotje (»razliko med tipi«), predstavlja torej nasprotni pol, diskurz balkanizma predstavlja drugost v enem, drugost znotraj te iste identitete, predstavlja mejnost/obrobnost, zaradi česar ima potencial vnosa neželene dvoumnosti.<sup>560</sup> Preko diskurza »razlike znotraj enega tipa« je Balkan »notranji drugi«, temu ustrezno pa največkrat interpretiran kot še nedorasla, slabo razvita zgodnja faza, nekakšen alter ego »strateške točke«, na podlagi katere je kot tak definiran. Strateško pozicioniranje MG oziroma zavzemanje pozicije instance vzpostavljanja ali mediatorja dialoga preko zbirke *Arteast 2000+* je skratka mogoče do neke mere umestiti v kontekst takšne pozicioniranosti slovenskega kulturnega prostora, ki je zgodovinsko specifično mejno, liminalno pozicijo evidentno zavzemal tudi med državami bivše Jugoslavije. V tej navezavi je vendarle potrebno izpostaviti, da študije Balkana praktično ne predstavljajo teoretske referenčne točke artikulacij vzhodne umetnosti MG, saj akterji narativa praviloma dosledno črpajo iz postkolonialističnih in dekolonialističnih avtorjev. Pozicija instance vzpostavljanja ali mediatorja dialoga med Vzhodom in Zahodom, ki je najbolj neposredno izpostavljena ob prvi javni predstavitvi zbirke leta 2000, je po tem obdobju vendarle prisotna bolj implicitno. Identificirati jo je mogoče predvsem v kronološko kasnejših aktivnostih povezovanja in vzpostavljanja mrež, ki jih iniciira MG. Praviloma gre za mreže z evropskimi (pol)perifernimi umetnostnimi institucijami oziroma institucijami in akterji s podobnimi

---

<sup>560</sup> Todorova 2001, 45.

pogledi in tendencami, ki temeljijo na predhodnih povezavah in se praviloma vzpostavijo za namene večletnega sodelovalnega projekta, s katerim se kandidira za t. i. evropska sredstva. Večje sodelovalne projekte je skratka mogoče misliti tudi v kontekstu produkcijskih okoliščin javnih umetnostnih zavodov v Sloveniji, ki jih je MG začela izpostavljati vse od odprtja MSUM konec leta 2011 oziroma bolj neposredno s serijo razstav ponavljanja od leta 2012, saj so se v tem obdobju v okviru varčevalnih ukrepov začela zmanjševati sredstva za izvajanje projektov in razstav. Kandidiranje za evropska sredstva preko gradnje sodelovalnih mrež, ena takih je mreža *L'Internationale*,<sup>561</sup> je tako tudi oblika iskanja alternativnih sredstev. Glede specifičnega pozicioniranja v projektu definiranja in zgodovinenja vzhodne umetnosti velja izpostaviti še artikulacijo zavzemanja pozicije »starejšega brata«, ki jo najdemo v novejšem dvoletnem raziskovalnem projektu v okviru platforme *L'Internationale* z naslovom »Nova mapiranje Evrope«, ki poteka med leti 2019 in 2020 in v okviru katerega se je v začetku leta 2019 v MSUM otvorila tudi razstava *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*, ki je med drugim tematizirala pozicijo Jugoslavije v okviru gibanja neuvrščenih.<sup>562</sup> Razstavo oziroma razskavo v okviru projekta je do neke mere mogoče razumeti kot projekt vzpostavljanja genealogije oziroma zgodovinske kontinuitete z bojem proti kulturnemu imperializmu, ki od druge polovice 90. let dalje pomembno zaznamuje narativ MG. Poleg tega jo je mogoče postaviti v okvir utemeljevanja distinktivne identitete vzhodne umetnosti na podlagi kulturnopolitičnih specifik, ki smo jih izpostavili preko Beltinga in Piotrowskega, kjer za prostor specifični umetnostni primeri, kot na primer partizanska umetnost oziroma konkretni primeri tesne povezanosti umetnosti in kulture ter odporiških gibanj in družbene revolucije, (lahko) služijo kot izhodišče utemeljevanj

---

<sup>561</sup> Na spletni strani MG je v zvezi s platformo zapisano: »Internacionala je združenje sedmih velikih evropskih ustanov in partnerjev s področja moderne in sodobne umetnosti. Namen Internacionale je umestiti umetnost v okvir nehierarhičnega in decentraliziranega internacionalizma, ki temelji na vrednotah različnosti in horizontalne izmenjave med konstelacijo kulturnih posrednikov, ki imajo lokalne korenine in so globalno povezani. L'Internationale deluje v sodelovanju s partnerji kot so Valand Academy (VA), Göteborg, Švedska in National College of Art and Design (NCAD), Dublin, Irska, poleg sodelavcev iz drugih organizacij iz akademskega in umetnostnega polja.« Internacionala sicer združuje Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA), Moderno galerijo (MG+MSUM), Van Abbemuseum (VAM), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (MNCARS), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Waeszwawie (MSNW), SALT Research and programs (SALT), Museu d'art Contemporani de Barcelona (MACBA) idr. Glej: <http://www.mg-lj.si/si/onas/848/sodelovanje/>.

<sup>562</sup> »Drugače od mnogih kolonialnih narativov, kot je poudarila Aba Sladojević, se Jugoslavija ni nikoli izpostavljala kot država ali kultura, ki bi si prizadevala ‚civilizirati‘ druge (kar v osnovi zajema pojmovanje, da kolonizacija prinaša kulturo tistim, ki še vedno živijo v predmoderni dobi). Namesto tega je o sebi gojila in ohranjala podobo kulture/države, ki ima cilj, da se drugim pomaga uveljaviti v vlogi, ki jo je treba šele ustvariti in jasno določiti (paradigma ‚starejšega brata‘, ki je z današnje perspektive prav tako problematična).« (Piškur 2019, 13–14)

avtentične političnosti umetnosti v kontekstu imperativa političnosti umetnosti, ki jo je znotraj umetnostne sfere detektirati od 90. let dalje.

Preden se osredotočimo še na nekatere druge vidike tako imenovanega paralelnega narativa MG, velja izpostaviti tudi izbrane kritike zbirateljske in umetnostnozgodovinske dejavnosti MG, ki so prišle iz lokalnega umetnostnega prostora. Eno od kronološko prvih je nedvomno ponudila filozofinja umetnosti Marina Gržinić v prispevku na konferenci CIMAM leta 2000 v Budimpešti, (v kasneje objavljeni tekstualni obliki) naslovljenem »*Does Contemporary Art Need Museum Anymore?*«, ki se nanaša na prvo javno predstavitev zbirke *Arteast 2000+*, ki je časovno sovpadla z gostovanjem bienala evropske umetnosti *Manifesta 2000* v Ljubljani. Gržinić v besedilu identificira spremembo prezentacijske paradigme muzejev, pri čemer se v veliki meri nanaša na omenjeni samorefleksivni trend in spremembo žargona umetnostnih akterjev (»razstavne strategije«), ki ju označi za hladno, vulgarno, manipulativno in deavratizirano samoreprezentacijo muzejev kot mest moči, dejstvo, da muzeji ne skrivajo (več) lastne finančne, ekonomske in simbolne moči, pa opredeli za obsceno.<sup>563</sup> Gržinić se v besedilu kmalu prestavi na konkretne razstavne primere in najprej obravnava prvo razstavno predstavitev zbirke *Arteast 2000+*, pri kateri se najprej obregne ob sam način pridobivanja del za zbirko,<sup>564</sup> nato pa dejstvo, da v prvo javno predstavitev ni bil vključen niti eden od slovenskih umetnikov, opredeli kot simptomatično točko, na podlagi katere je mogoče zaključiti, da je bila predstavitev zbirke (ali kar zbirka sama) pripravljena natanko za oči mednarodne javnosti, ki je Ljubljano obiskala ob istočasni potekajoči *Manifesti*.<sup>565</sup>

V kontekstu kritik umetnostnozgodovinske in zbirateljske politike MG je nadalje potrebno izpostaviti interpretacijo, ki jo je prispeval umetnostni zgodovinar Miklavž Komelj, pri čemer se je osredotočil predvsem na pojem vzhodne umetnosti – prvič v predavanju »*Vloga označevalca ,totalitarizem‘ za konstitucijo pojma ,vzhodne umetnosti‘*« v okviru tematskega ciklusa o totalitarizmu Delavsko-punkerske univerze leta 2008, nato pa so sledile še številne kasnejše dopolnitve in nadgradnje v besedilih in predavanjih. V prevodu in delni nadgradnji predavanja iz leta 2008, ki je od leta 2010 dostopen na spletnem portalu *Sarajevske svijeske*,

---

<sup>563</sup> Gržinić 2002, 11; 13.

<sup>564</sup> »The first point with regard to this re-collection of excellent works of art from the EAST of Europe in one space concerns the method by which some of the works became part of the collection; we might say that the price that was offered for some of the works was so small, almost ridiculous for an artwork with a historical past or present, or to put it more concisely: the whole situation of including some of the work in the collection was blurred, in terms of payment and regulations of displaying the work.« (Ibid., 12)

<sup>565</sup> Ibid., 13.

Komelj najprej v osnovnih črtah kontekstualizira pozicioniranje Jugoslavije med Vzhodom in Zahodom od povojnega obdobja dalje, pri čemer izpostavi, da je bilo »ime ‚Jugoslavija‘ /.../ natanko ime za načelno nepristajanje na blokovsko delitev sveta na ‚Zahod‘ in ‚Vzhod‘«. <sup>566</sup> Nadalje Komelj preko Zabela izpostavi spremembo učinkov pozicioniranja v 80. letih, torej v času, ko Zahod zelo evidentno postane politični in kulturni ideal, hkrati pa eksplicitno identificiranje z Zahodom v kontekstu umetnostnega polja postaja znak za provincializem in dokaz »vzhodnosti«. Natanko ta past naj bi bila po Komelju (in Zabelu) reflektirana v okviru umetnostnega polja in v nekaterih umetnostnih delih, na primer preko samopozicioniranja NSK v 80. letih. Kljub temu Komelj meni, da naj bi v ideji vzhodne umetnosti oziroma njenih konceptualnih izhodiščih ostala nereflektirana, neproblematizirana določena ideologija:

[I]n to je točno »postsocialistična« predpostavka, da prostor in čas Sovjetske zveze in (»Titove«) Jugoslavije lahko postavimo pod skupni imenovalec »totalitarizem«. Lahko bi celo rekli, da »vzhodna umetnost« parazitira na tej predpostavki. Pri tem najbolj problematično ni samo zgodovinsko neadekvatna retroaktivno kreirana predstava o geopolitični vlogi Jugoslavije v obdobju hladne vojne, ampak pristajanje na reakcionarno doktrino o »totalitarizmu«. »Vzhodna umetnost« deklarativno izhaja iz dekonstrukcije ideologije, vendar hkrati predpostavlja tudi operativnost pojma »totalitarizem«, ki je ideološki pojem par excellence, pri tem pa to operativnost nikoli zares ne postavi pod vprašaj. <sup>567</sup>

Po Komelju je skratka integralni del ideje vzhodne umetnosti doktrina o totalitarizmu Vzhoda, ki jo je v obdobju hladne vojne lansiral »Zahod«, pri čemer je »povzhodnil« tudi Jugoslavijo. Kljub temu se v besedilu osredotoči predvsem na umeščanje ideje vzhodne umetnosti in ideologije, ki jo ta reproducira v kontekst umetnostnega sistema in njegove specifične logike:

Vprašanje iz katerega izhajam je, kaj ta »Vzhod« in »vzhodna umetnost« predstavljajo v globaliziranem kontekstu same umetnosti: ali gre za neko subverzivno »drugost«, ki problematizira celoten sistem, ker mu povzroča probleme /.../ ali je fantazma partikularne, neuniverzabilne »vzhodnosti« prej zapolnjevanje tržne niše, ki se je odprla z globalizacijo tega sistema tekom osemdesetih let, v obdobju širjenja kapitalističnega tržišča na »Vzhod« – s krizo devetdesetih let pa najverjetneje povratno delovala na rekonstruiranje tega tržišča

---

<sup>566</sup> Komelj 2010.

<sup>567</sup> Ibid.



v novih pogojih? Konceptualizem namreč ne more pobegniti tržišču, ampak, nasprotno temu, omogoča novo stopnjo trga umetnosti, ki odgovarja postfordističnem stanju kapitalizma; trg umetnosti se iz trga umetniških proizvodov pretvori v tržišče investicij, investiranja v umetniške prakse.<sup>568</sup>

Komelj v besedilu zagovarja predvsem stališče, da gre v primeru ideje vzhodne umetnosti, kakor so jo v lokalnem prostoru v 80. letih uvedli NSK in Irwin, kasneje pa prevzela MG, predvsem za zapolnjevanje niše znotraj globaliziranega umetnostnega sistema, ki hkrati nevtralizira nekdanji dejanski subverzivni potencial »drugosti Vzhoda«, saj politične in družbene razlike prevede v »kulturno bogastvo«, »družbeno problematiko prevede v problematiko umetnosti in jo kot tako lansira na globalizirani trg umetnosti«.<sup>569</sup> Slednje Komelj v besedilu kontekstualizira s širšimi procesi »muzealizacije Vzhoda«, ki jih je med drugim tematiziral tudi Boris Groys in jih opredelil kot posledico zmage Zahoda v hladni vojni. Idejo vzhodne umetnosti tako opredeli kot težnjo, »kako svetu zahodnih demokracij narediti zanimivo naše breme »totalitarizma««, »kako prodati to, da ni bilo tržišča umetnosti, kako prodati svojo različnost«, temu ustrezno pa izpostavi prilagojenost ideje vzhodne umetnosti »zahodni logiki«, ki je postala globalna. Med drugim slednje pojasni tudi z odsotnostjo vsakršne materialistične analize znotraj neokonceptualizma, kamor je mogoče umestiti dejavnost NSK, poleg tega pa neokonceptualizem opredeli kot privilegirano umetnostno strujo, ki jo v zbirki *Arteast 2000+* zastopa MG. V tej navezavi velja izpostaviti tudi interpretacijo s strani umetnostnozgodovinske, razstavne, zbirateljske dejavnosti MG prav tako privilegirane »alternativne scene 80. let«, ki jo v knjigi *Paradoks neplačanega umetniškega dela: avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem* iz leta 2016 – z materialističnega stališča, podobno kot Komelj – ponudi Katja Praznik:

Konflikt v osemdesetih letih torej ni potekal na ravni premisleka o razredni strukturi delavstva, o razlikah v strukturnih razmerah mezdnega dela in o novih oblikah dela (kjer je postfordizem sovpadel z neoliberalizmom), se pravi ob problemu preoblikovanja razrednih razmerij, temveč so ga organizirali diskurz kritike vladajoče samoupravne ideologije in »brezrazredni« pojmi, kot sta civilna družba ali človekove pravice. /.../ Družbeni odpor alternative se je torej premestil na vprašanja svoboščin in človekovih pravic, demilitarizacije in na vzpostavljanje logike legalnosti, medtem ko je bil problem ekonomske neenakosti in

---

<sup>568</sup> Ibid.

<sup>569</sup> Ibid.

razredne razslojenosti zanemarjen. Razumeti ga je mogoče kot učinek utaje razrednega konflikta samoupravnega socializma ter tudi kot učinek družbene in politične nevidnosti brezposelnosti.<sup>570</sup>

Naslednja kritika zbirateljske in umetnostnozgodovinske dejavnosti MG, ki jo velja izpostaviti, se prav tako do neke mere veže na pojem vzhodne umetnosti oziroma pozicioniranja specifičnega izseka umetnosti od konca 20. stoletja na Vzhod. In sicer gre za kritiko, ki je bila rezultat raziskovalnega projekta *Druga eksplozija – devetdeseta leta*, ki je potekal med leti 2014 in 2017 v okviru Zavoda P. A. R. A. S. I. T. E. v sodelovanju s Koroško galerijo likovnih umetnosti Slovenj Gradec in Inkubatorjem za mlade kustose. Raziskovalno-razstavní projekt je leta 2016 ob eni izmed razstav pospremil tudi istoimenski katalog, v katerem je med drugim objavljeno besedilo umetnika in vodje Zavoda P. A. R. A. S. I. T. E. Tadeja Pogačarja »*Druga eksplozija – devetdeseta leta. Nove radikalne prakse*«, ki umetnost tega obdobja kontekstualizira s političnimi, kulturnopolitičnimi, institucionalnimi in drugimi okoliščinami. Pogačar se v besedilu na eni strani distancira od povezave umetnosti 80. let in sodobne umetnosti, na drugi strani pa se neposredno obregne tudi ob »spremembo kanona razvojne linije slovenske umetnosti« s strani MG od 90. let dalje oziroma ob njeno »pretirano in neresnično izjavo o strateški opredelitvi sodobne slovenske umetnosti do Vzhoda«. <sup>571</sup> Pogačar tako v besedilu poskuša podati lastno naracijo genealogije umetnosti 90. let oziroma sodobne umetnosti v lokalnem prostoru, pri čemer reprezentativni izsek umetnosti 90. let na eni strani opredeli kot »umetnost po postmodernizmu« 80. let (tj. tudi umetnost, ki naj bi bila hkrati nasprotna oziroma naj bi prelamljala s »postmodernizmom 80. let«), na drugi strani pa kot »svojevrstno nadaljevanje tistih radikalnih umetniških praks, ki so izvedle prelom v moderni umetnosti v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih«, pri čemer cilja predvsem na »novo politizacijo, postkonceptualne prakse, aktivne posege v socialno sfero, dialoškost, nove modele samoorganiziranja, oblikovanje neformalnih modelov produkcije in prezentacije ipd.« <sup>572</sup> Pogačar umetnost 90. let tako misli v tesni navezavi na domnevno redefinicijo emancipatorne politike umetnosti oziroma v navezavi na spremembo emancipatornega političnega terena od okvirno 60. let 20. stoletja dalje, ki jo je v 90. letih v globalnem umetnostnem diskurzu morda najbolj odmevno in kronološko najprej artikuliral Bourriaud preko konceptualizacije relacijske estetike. Pri tem pa – vsaj s pozicije, s katere leta 2016

---

<sup>570</sup> Praznik 2016, 178–180.

<sup>571</sup> Pogačar 2016, 40–41.

<sup>572</sup> Ibid., 32.

govori Pogačar – močno referenčno točko, v razmerju, do katere se vzpostavlja rez med politizirano umetnostjo 80. in 90. let, predstavlja politično-referenčni fokus izseka alternativne kulture 80. let, ki je postal, ravno tako retroaktivno, »umetniški reprezentant 80. let«. <sup>573</sup>

#### 4.2.3.2 Afektivno-zgodovinopisni obrat

Projekt Moderne galerije o osemdesetih letih, <sup>574</sup> kakor ga razumem, je zastavljen kot ponovno prisvajanje zgodovine. Je boj za zgodovinsko dediščino. Je dejavni znak konca zgodovine. <sup>575</sup>

V pričujočem poglavju bomo poskušali narativ MG umestiti v kontekst t. i. afektivnega obrata v zgodovinopisju in teoriji, ki ga je mogoče detektirati vsaj v treh deloma specifičnih kontekstih, temu ustrezno pa gre tudi za deloma specifična razumevanja. Prvič: afektivni obrat se na eni strani veže na ožje področje zgodovinopisja, pri čemer se v okviru (znanstvene, akademske) zgodovine, kot izpostavljajo nekatere refleksije, manifestira predvsem na način povečanega zanimanja za študije spomina od obdobja 80. let 20. stoletja dalje oziroma nastopa kot imperativ diverzifikacije zgodovinske vednosti na način inkorporacije afektov in izkušenj preteklosti, na podlagi česar naj bi se preizprašalo razmerje med zgodovino in izkušnjo, življenjem in reprezentacijo. Konkretno znotraj zgodovinopisja v slovenskem prostoru je slednje najbolj neposredno nagovorila Tanja Petrić, ki v besedilu »*Towards an Affective History of Yugoslavia*« iz leta 2016 utemeljuje nujnost diverzifikacije zgodovine Jugoslavije, ki naj bi kot integralni del zgodovinskega narativa vključila tudi afektivne izkušnje državljanov bivše Jugoslavije. Petrović v članku izpostavi težave z diferenciranjem zgodovinskih dejstev in fikcije znotraj aktualnega konteksta, hkrati pa na podlagi konkretnih primerov izpostavi veliko in jasno zaznavno diskrepanco med distancirano, »objektivno« zgodovinsko naracijo konkretno zgodovine Jugoslavije in

---

<sup>573</sup> Ibid., 32–33.

<sup>574</sup> Gre za projekt, ki se na evropski kontekst nanaša preko projekta *Rabe umetnosti – dediščina leta 1848 in 1989*, katerega nosilka je konfederacija Internacionala. Sicer je omenjeni katalog ob razstavi zadnji v seriji razstav, ki so si sledile od leta 2015, in sicer *NSK Od Kapitala do kapitala: Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije, Novi prostori, nove podobe. Osemdeseta skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov – 1. del, Večmedijske prakse in produkcijska prizorišča. Osemdeseta skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov – 2. del, Dediščina 1989. Študijski primer: druga razstava Jugoslovanski dokumenti*.

<sup>575</sup> Mastnak 2018, 18.

izkušnjo, ki jo številni še vedno delijo petindvajset let po razpadu nekdanje republike. Pomen analiziranja afektivnih izkušenj zgodovine obdobj, ki so v konkretnih izkušnjah »ne povsem preteklost« in »delno še vedno prisotne,«<sup>576</sup> kontekstualizira tudi z dejstvom, da je jugoslovanski samoupravni socializem v zadnjih letih postal mesto inspiracije politik novih levičarskih aktivistov in teoretikov v regiji in onstran nje.

Politični pomen afekta in emocij ter političnih posledic njihove odsotnosti je v navezavi na zgodovinopisje najbolj neposredno nagovoril Boris Buden, ki je pisal o družbeni amneziji kot karakteristiki postsocializma, ki onemogoča nagovarjanje dejanske družbene anksioznosti postsocialističnih subjektov. Akademska disciplina zgodovine in antropologije naj bi po mnenju Petrović nekaj teh političnih konsekvenc prepoznala kot epistemološki problem, to pripoznanje pa naj bi rezultiralo v povečanje zanimanja in interesa za vsakodnevno življenje v obdobju socializma, ki ju je detektirati tako v projektih, revijah in člankih kot tudi muzejskih razstavah:

Oralne zgodovine, naracije in osebni spomini so postali legitimni vir. Socialna in kulturna zgodovina ter antropologija jemljejo izkušnje, osebne senzibilnosti socializma ljudi resno, kažejo »spoštovanje za njihove zahteve, da so živeli polno in dostojanstveno življenje v nasprotju z zahtevami, da so ostanki komunizma zbirka eksotičnih spominov in vtisov, da so ljudje v najboljšem primeru živeli pogojno normalno življenje.«<sup>577</sup>

Natanko v navezavi na politično dediščino Jugoslavije oziroma samoupravnega socializma, ki je specifično slovenskemu prostoru postala izpostavljena od okoli leta 2008, med drugim kot reakcija na finančno krizo in protest proti varčevalnim ukrepom, Petrović izpostavi temeljen paradoks, ki neizbežno briše vidik življenjskih izkušenj Jugoslavije: vrnitev v preteklost, ki poskuša tam odkriti (politično) novost, mora preteklost oziroma preteklo politično dediščino neizbežno objektivizirati, vzpostaviti na način objekta zgodovine, in jo zvesti na zgodovinska dejstva, saj je preteklost šele na tak način politično legitimen vir za formiranje alternativ.<sup>578</sup> Poleg Petrović lahko pri afektivnem obratu znotraj zgodovinopisja, socialne zgodovine in antropologije omenimo še en dodaten kontekst: spomini in izkušnje

---

<sup>576</sup> Petrović 2016, 507.

<sup>577</sup> Ibid., 508 (prevod: K. K.).

<sup>578</sup> »This embrace of history and the inevitable erasure of experience in rediscoveries of Yugoslav socialism is not difficult to understand in the post-Yugoslav context: any positive reference to the socialist past, especially if it relies on one's own experience, is usually dismissed by nationalist elites in the Yugoslav successor states as banal Yugo-nostalgia and, worse, a morally problematic glorification of a legacy that inevitably leads to terror and gulags.« (Ibid., 516–517)

socializma so dobili mesto tudi znotraj akademske discipline sociologije dela, ki je poskušala trenutne produkcijske specifične oziroma izkušnje procesov fleksibilizacije, prekarizacije dela, vzpostavitve imperativa samoodgovornosti, individualizacije, naraščanja medsebojne konkurenčnosti med delavci ipd. identificirati na podlagi primerjalne analize in antropološke perspektive.<sup>579</sup>

Drugič: afektivni obrat je (kritično) tematiziran znotraj ožjega področja kulturnoantropoloških analiz muzejskih zgodovinskih naracij, kjer je izpostavljena distinkcija med zgodovino in spominom, ki je bila predhodno tematizirana predvsem preko prispevkov zgodovinarjev Pierra Noraja, Jacquesa Le Goffa, Paula Ricoeurja, Mauricea Halbwachsa in drugih. Specifično v zvezi s fokusom disertacije so relevantne študije t. i. muzealizacije komunizma/socializma, ki se na primer osredotočajo na tipe muzejskih pristopov k muzealizaciji in njihovi relaciji do tega, kako obiskovalci izkusijo razstaveni prostor. Če se osredotočimo na en tak primer, besedilo »*History vs Memory in the Museum: Visual and Verbal Representations of a 'Communist Childhood'*« antropologinje Svetle Kazalarske iz leta 2009 muzeje utemelji kot privilegirane predmete analize trenutnega in dominantnega »režima zgodovinenja« ter izpostavi vlogo muzejev kot mest spominjanja in komemorativnih ritualov, prav tako pa njihovo vlogo kot institucij, ki konstruirajo normativno zgodovinsko naracijo komunistične/socialistične preteklosti, istočasno pa javnega prostora, v katerem se lahko manifestirajo pogajanja o kolektivnem spominu.<sup>580</sup> Kazalarska v besedilu hkrati izpostavi, da je obdobje komunizma/socializma doživelo proces muzealizacije prej kot katero koli drugo,<sup>581</sup> pri čemer ga kontekstualizira s pomikom k zgodovini vsakdanjega življenja znotraj tradicije nove socialne zgodovine, ki se v največ primerih na zgodovino osredotoča skozi analizo vsakodnevne materialne kulture. Kot rečeno, Kazalarska v besedilu primerja intence izbranih razstavnih postavitev, osredotočenih na temo »komunističnega otroštva«, in na njihove recepcije, kot jih je razbrati iz muzejskih knjig vtisov, pritožb in pohval. Kljub temu izpostavi tudi samo specifično obravnavanja komunistične/socialistične zgodovine preko fokusa na otroštvo in materialno kulturo, saj je obema, splošno sprejeto, pogosto pripisana nedolžnost, nevtralnost in ideološka avtonomija, tematika otroštva pa je hkrati najbolj hvaležna za distinkcijo stanja »prej« in »potem«, posredno pa tudi distinkcije »vzhodne« in »zahodne« strani železne zavese. Kazalarska tako

---

<sup>579</sup> Glej na primer: Vodopivec 2012; 2014.

<sup>580</sup> Glej: Kazalarska 2009b, 245–246 (prevod: K. K.).

<sup>581</sup> Prva analizirana razstavna postavitve v Nemškem zgodovinskem muzeju v Berlinu se je na primer odvila že sredi leta 1990 z motom »Nemška demokratična republika pripada muzeju«. (Ibid., 24).

na konkretnih primerih analizira predvsem neskladnosti med poskusi muzejske prezentacije skrbi za mladino kot osrednje ideološke poteze komunističnih/socialističnih držav preko postavitve tipičnih materialnih emblemov otroštva in mladosti ter predstavitvenih besedil, ki v veliki meri posredujejo predvsem stereotipne podobe komunizma/socializma, in recepcijami muzejske naracije, kot so jo posredovali obiskovalci. V odzivih detektira dominantno nostalgično reakcijo »vračanja v otroštvo/mladost«, pri čemer zazna razlike v razsežnosti nostalgije glede na to, kdaj so bili posamezni obiskovalci rojeni (mlajši obiskovalci naj bi bili bolj pozitivno naravnani in nostalgični, medtem ko naj bi bili starejši precej bolj kritični v svojih stališčih).<sup>582</sup>

V omenjenem besedilu Kazalarska zgodovinskih naracij komunizma/socializma preko muzealizacije otroštva in mladosti oziroma njihove obuditve na podlagi muzejske naracije sicer ne poveže neposredno s širšim žargonom postkomunistične tranzicije, ki jo na primer v knjigi *Cona prehoda: o koncu postkomunizma* iz leta 2014 (izvorno 2009) izpostavi Boris Buden. Po Budnu žargon postkomunistične tranzicije namreč bazira na temeljnem paradoksu, da so ljudje, ki so v demokratičnih revolucijah 1989/90 dokazali svojo politično zrelost, naenkrat postali otroci.<sup>583</sup> Že sam žargon postkomunistične tranzicije oziroma, kot to formulira, »ideologije po imenu tranzitologija« vplete metaforiko otroštva, kjer naj bi ljudje v tranziciji boleli za boleznijo političnega otroštva in nedoletnosti. Buden je pri tem jasan:

*Represivna infantilizacija* družb, ki so se osvobajale izpod komunizma, je poglavitno politično obeležje t. i. postkomunističnega položaja. In nikjer ne prihaja bolje na spregled kot v ideologiji postkomunistične tranzicije, nenavadne politične tvorbe, ki se je lotila razumevanja in pojasnjevanja postkomunistične *transition to democracy*. Tu je cinizem postal politološka/znanstvena misel.<sup>584</sup>

Tretjič: afektivni obrat je mogoče detektirati znotraj ožjega področja sodobnih umetnosti od 90. let dalje, kjer gre na eni strani za določeno revizijo mišljenja družbenih in kulturnih fenomenov v humanistični tradiciji. To je mogoče detektirati v primeru zgodovinenja umetnosti oziroma muzeologije, kjer se prav tako manifestira na način povečanega zanimanja za študije spomina kot oblike diverzifikacije zgodovine. V ta okvir je mogoče umestiti tudi ideje umetnostnega dela kot zgodovinskega dokumenta, katerega zgodovinska

---

<sup>582</sup> Ibid., 256.

<sup>583</sup> Buden 2014, 35.

<sup>584</sup> Ibid., 36.

vrednost naj bi segala onstran ožjega področja zgodovine umetnosti in kulture. Ker je umetnostno delo še vedno v veliki meri splošno sprejeto predmetno povnanjenje človekovih znotrajestetskih stanj, fokus na umetnostnih delih (ki se v okviru sodobnih interpretativnih pristopov analizirajo natanko v relaciji do političnega, družbenega, zgodovinskega itn. konteksta) pridobi status informatorja, pričevalca, dokumenta izkušnje in afektivnih stanj, ki pa poskušajo v zgodovinopisje integrirati nekatere novejšje pristope. Do neke mere je mogoče v ta okvir umestiti tudi konceptualizacije sodobnosti, ki se nanašajo na analizo tega, kakšen tip časovne modalnosti implicira sodobnost – na primer kako je sodobnost (sodobne umetnosti) za razliko od modernosti oziroma postmodernosti vezana na predhodne razglasitve konca zgodovine, umetnosti, zgodovine umetnosti itn. ali kakšno je razmerje med zgodovino in fikcijo znotraj določenih sodobnoumetnostnih projektov.<sup>585</sup>

Afektivni obrat je znotraj ožjega polja sodobnih umetnosti izpostavljen tudi v navezavi na artikulacije interpretativnih pristopov relacijskih, interaktivnih, sodelovalnih, participatornih itn. umetnostnih projektov, kjer je vezan na težnjo po oblikovanju novih interpretativnih modelov, ki naj bi se odmaknili od spektra modernističnih hermenevtičnih interpretativnih pristopov, pri tem pa izpostavili pomen afektivnih izkušenj umetnostnih del (v določenih prispevkih so na tej podlagi v ospredju tudi družbenointegrativni, demokratični, univerzalno komunikativni vidiki umetnosti). V navezavi na participatorne in intervencijske umetniške prakse 90. let naj bi se namreč bolj neposredno izpostavila neustreznost uveljavljenih, na vizualnost vezanih interpretativnih in prezentacijskih pristopov oziroma naj bi se artikulirale težnje po fokusu na izmuzljive afektivne izkušnje »aktivirane« publike – vključno s kritiko –, zapletene v skupinske sodelovalne procese, krepitev zavesti ipd.<sup>586</sup> Hkrati se afektivni obrat v teoriji znotraj ožjega področja umetnosti pojavlja še v drugačnem smislu, in sicer v okviru konceptualizacij, ki se umeščajo v post in antihumanistično mišljenjsko linijo (predvsem novi materializmi, do neke mere tudi spekulativni realizem, OOO idr.). V tem primeru gre za mišljenjsko linijo, v okviru katere so se predvsem v zadnjem desetletju formirale že omenjene konceptualizacije postsodobnosti, hkrati pa estetike po končnosti,<sup>587</sup> pri čemer je afekt v primeru teh prispevkov praviloma mišljen v izvorno spinozističnem smislu ter se načeloma ne omejuje na (človeško) občutje/izkušnjo. Umetnostno delo je namreč pojmovano kot afekt, najbolj splošno rečeno: kot avtonomna materialnost, ki lahko

---

<sup>585</sup> Glej na primer poglavje »Art Time« v: Osborne 2013, 175–212.

<sup>586</sup> Puncer 2016, 6.

<sup>587</sup> O tem glej: Brits idr. 2016.

sproža in sprejema, stopa v določene odnose ali jih tvori, pri čemer ta zmožnost obstaja onstran prisotnosti ali odsotnosti človeka, hkrati pa ni nič ekskluzivno organskega oziroma značilnega izključno za živa bitja.<sup>588</sup> Kot bomo poskušali pokazati, je narativ MG mogoče misliti na presečišču vsega naštetega, saj se, kot že izpostavljeno, poudarki posamezne razstavne postavitve, četudi gre v večini primerov za izbor iz nacionalne zbirke in mednarodne zbirke *Arteast 2000+* MG, od leta 2000 nekoliko spreminjajo, čeprav je vse različice hkrati mogoče misliti na osnovnem terenu kanonizacije pojma vzhodne umetnosti.

Afektivno-zgodovinsopisni obrat, ki nas posebej zanima na tem mestu, je, kot smo pokazali, mogoče misliti kot presečišče izseka umetnostnih praks in kuratorskih, umetnostnoinstitucionalnih, muzejskih naracij od 90. let dalje. V prvi fazi ga je mogoče navezati na že omenjeni pojem »historičnega obrata« v sodobni umetnosti, skratka v navezavi na različne oblike ukvarjanja s preteklostjo, ki naj bi bile po mnenju Borisa Budna in Svetle Kazalarske posebej značilne natanko za umetnost bivših socialističnih držav. Do neke mere ga je torej mogoče umestiti v kontekst »fenomenologije tranzicije«,<sup>589</sup> tj. občutja prostorsko-časovne dislociranosti akterjev, ki so delovali umeščeni na politično-referenčnem terenu 80. let, pri čemer naj bi »vprašanje vzhodnoevropske identitete /.../ začeti reševati šele tedaj, ko je ta prostor kot politična entiteta začel izginjati.«<sup>590</sup> Narativ osrednje nacionalne institucije smo do sedaj prav tako kontekstualizirali s premiki znotraj umetnostnih praks in institucionalnih pristopov ter ga umestili v tesno bližino artikulacije muzeja sodobne umetnosti, ki bi bil po meri specifik sodobne umetnosti, hkrati pa novega, bolj neposrednega umeščanja v globalizirani umetnostni kontekst po letu 1989 (MG je sicer stavbo za muzej sodobne umetnosti dobila v uporabo že leta 1994, kljub temu da se je MSUM otvoril šele konec leta 2011).

V nadaljevanju bomo tako na podlagi izbora pomembnejših razstavnih postavitev MG, vezanih predvsem na zbirko *Arteast 2000+*, nakazali osnovne poudarke, ki so jih posamezni izbori poskušali prezentirati/izpostaviti, pri čemer se bomo v glavnem osredotočili na spremljajoča besedila, kjer so intence najbolj neposredno zastopane oziroma berljive. Prva razstavna postavitve izbora del iz zbirke je obsežen razstavno-raziskovalni projekt leta 1998, ki ga je spremljal enako obsežen katalog razstave, oba pa sta bila naslovljena *Body and the East: od šestdesetih let do danes*. Razstava, ki je nastala v sodelovanju MG in številnih

---

<sup>588</sup> O tej mišljenjski liniji v kontekstu mišljenja umetnosti glej na primer: Filipović 2018.

<sup>589</sup> Šuvaković 2017, 7–22.

<sup>590</sup> Badovinac 2000, 12.



strokovnih sodelavcev iz držav Vzhodne Evrope, se osredotoči na (telesno) izkušnjo v socializmu, kakor jo je mogoče rekonstruirati na podlagi tradicije performansa in body arta, torej umetnostnih pristopov, v katerih je primarni medij izražanja (najpogosteje umetnikovo lastno) telo. Badovinac, ki je razstavo kurirala, uvodno besedilo začenja z izpostavitvijo nevarnosti, da tematizacija vzhodne umetnosti in Vzhoda tvega ponavljanje uveljavljenih stereotipov, pri čemer kot paradigmatični umetnostni primer slednjega izpostavi (Žižkovo) interpretacijo filmov Emirja Kosturice, ki »zahodnemu liberalnemu pogledu ponujata natanko to, kar bi ta pogled rad videl v balkanski vojni«. <sup>591</sup> Tem primerom nato sopostavlja umetnostne primere, konkretno performerja Aleksandra Brenerja in Olega Kulika, »ki lastno drugost problematizirajo kot identiteto, ki se konstruira skozi igro reprezentacij«. <sup>592</sup> Badovinac oba umetnika, obenem pa tudi delo bolgarskega umetnika Nedka Solakova in skupine Irwin, leta 1998 sicer opredeli kot »ukvarjanje z dekonstruiranjem vzhodne identitete«. Medija umetnostnega izražanja s telesom, ki je skupna točka umetnostnih del, pri tem nikakor ne misli v kontekstu avtentičnosti in nepotvorjenosti (kot je bilo mestoma še značilno za zgodnje interpretacije performansa in body arta iz 60. let), ampak potencial medija v navezavi na vzhodno identiteto vidi v inherentni intersubjektivnosti, performativnosti, ki lahko ponudi model drugačne reprezentacijske ekonomije, nakazovanje medija body arta na to, da »proces nastajanja resnice ohranja kot odprto strukturo« <sup>593</sup> ipd. Kot nadaljuje, je telo v besedilu oziroma preko razstavne postavitve hkrati metafora za druge odnose, ki so prav tako mesta »igre moči in nadzora«:

Do zdaj je tekla beseda o igrah nadzora v odnosu Vzhod-Zahod in v odnosu telo-razum. V nadaljevanju pa me podobna problematika zanima še v razmerju body arta do institucij umetnosti Vzhodne Evrope in v odnosih med posameznikom in kolektivom, kot ga razkriva body art Vzhodne Evrope v šestdesetih in sedemdesetih letih, med identiteto in prevzeto vlogo v obnašanju telesa v umetnosti osemdesetih let ter med staro in novo identiteto v času socialne in politične tranzicije na Vzhodu v body artu devetdesetih. <sup>594</sup>

Drugače rečeno: razstava sopostavlja umetnostna dela, katerih skupna točka je medij telesa kot izrazno sredstvo, in ki preko sopostavitve in kontekstualizacije z vzhodno identiteto postanejo tekst, na podlagi katerega naj bi bilo mogoče brati družbene okoliščine in specifike, ki so oblikovale izražajoče se telo in specifike izražanja. V tej navezavi gre seveda

---

<sup>591</sup> Žižek v Badovinac 1998, 9.

<sup>592</sup> Ibid., 9.

<sup>593</sup> Ibid., 10.

<sup>594</sup> Ibid., 13.

predvsem za razsežnosti represije posameznega »totalitarnega režima«, izoliranosti umetnikov, stopnjo svobode izražanja itn.<sup>595</sup> Badovinac nadalje v besedilu izpostavi dejstvo, da sta se performans in body art v kontekstu »zahodnega umetnostnega sistema« že muzealizirala, medtem ko je bilo potrebno za razstavo *Body and the East* večino dokumentacijskih materialov in umetnostnih del pridobiti kar od umetnikov samih, saj v času socializma niso bila vključena v zbirke državnih institucij, četudi so za dokumentacijo mestoma skrbeli manjši »marginalni, mladinski študentski centri ter drugi alternativni prostori«. <sup>596</sup> Večkrat izpostavljeni »nedelujoči umetnostni sistem« na Vzhodu se skratka med drugim nanaša natanko na dejstvo, da na Vzhodu t. i. povojne avantgardne prakse niso postale integralni del umetnostnega kanona druge polovice 20. stoletja (kot na Zahodu) ter s tem umetnostnozgodovinski temelj sodobne umetnosti. V tej navezavi Badovinac v besedilu ob razstavi iz leta 1998 tudi bolj neposredno izpostavi temeljno razliko med Vzhodom in Zahodom, ki bo ostala ena izmed stalnic kasnejših utemeljitev: medtem ko so bile primarni predmet upora umetnikov na Zahodu »manipulacije umetnostnega trga«, so se »uporniške dejavnosti« umetnikov Vzhoda zaradi domnevnega neobstoja umetnostnega trga formirale v relaciji do »manipulacij s strani državno-ideološkega aparata«:

Zaradi odsotnosti umetniškega trga se je umetnost Vzhoda obračala sama k sebi in k svojemu jeziku. V tej odrinjenosti pa so umetniki videli delno tudi svojo individualno svobodo. Prostor na robu so sprejeli kot oazo svobode, kjer se je edino lahko razvijala umetnikova avtonomna kreativnost, ki jo je sicer ogrožal prevladujoči kolektivistični duh. V takih razmerah je umetnost na Vzhodu, še zlasti v šestdesetih in sedemdesetih letih, dobila posebno utopično dimenzijo in oblikoval se je poseben tip boemskega umetnika s heroično individualistično držo.<sup>597</sup>

Kot še izpostavi Badovinac, naštete specifike umetnosti Vzhoda v delih niso neposredno vidne in označene, zato naj bi bila temeljna razlika med vzhodno in zahodno umetnostjo ta, da se podobne geste v različnih prostorih berejo različno. Te specifike naj bi v 80. letih, »ko se začnejo pripravljati demokratične spremembe«, na Vzhodu doživele delno transformacijo,

---

<sup>595</sup> »V državah z najnižjo stopnjo osebne svobode so se izoblikovali posebni pogoji izvajanja performativnih praks. Romunski umetnik Ion Grigoresku je svoje performanse izvajal doma in samo pred fotografskim aparatom. Take aktivnosti so bile namreč v javnem prostoru prepovedane. V Moskvi, še zlasti v njenih predmestjih, se je v sedemdesetih in osemdesetih letih razvila pomembna kultura akcij in ritualov v zasebnih stanovanjih. /.../ Po drugi strani pa so, recimo, umetniki v nekdanji Jugoslaviji delovali manj izolirano in imeli več možnosti za povezovanje z zunanjim svetom, še zlasti prek gostovanj mnogih pomembnih tujih umetnikov /.../.« (Ibid., 14)

<sup>596</sup> Ibid., 15.

<sup>597</sup> Ibid., 15.

saj razpade predhodni mit umetnika heroja, umetniki se začnejo distancirati od svoje identitete in vzpostavijo se nove oblike socialnega obnašanja, ki temeljijo na oblikovanju persone; šlo naj bi torej za odmik od poudarjanja umetnikove individualnosti (kot kontrapunkta socialističnega imperativa kolektivnosti) k poudarjanju performerjeve zmožnosti transformacije skozi različne vloge. V 90. letih naj bi vzhodna identiteta v performativni umetnosti tako postopoma postajala vse manj vidna in spoznavna, zgolj ena od možnih identitet.<sup>598</sup>

Naslednja razstavna postavitev, ki neposredno izpostavi vzhodno identiteto, je vsekakor 7 *Grehov: Ljubljana-Moskva*, ki je bila na ogled ob koncu leta 2004 in v začetku leta 2005. V besedilu ob razstavi kuratorji – Badovinac, Misiano in Zabel – izpostavijo, da je v zadnjem desetletju Ljubljano in Moskvo družilo veliko profesionalnih in prijateljskih stikov, ki kontinuirano potekajo vse od historičnih avantgard ter naj bi bili rezultat skupnih izkušenj, ki izhajajo iz podobnega družbeno-političnega konteksta.<sup>599</sup> Besedilo hkrati izpostavi, da v kontekstu skupne identitete »vzhodne umetnosti«, ki se veže na kontekst evropskih socialističnih držav v obdobju po drugi svetovni vojni, obe mesti predstavljata politični in kulturni skrajnosti,<sup>600</sup> vendar ju kljub temu povezuje več elementov, ki naj bi postali očitni šele konec 80. let in v zgodnjih 90. letih, pri čemer so, kot izpostavljajo avtorji, nekdanje politične razlike nadomestile kulturne. Razstava teh nekaj kulturnih razlik poskuša nagovoriti preko fokusa na »narrativne zgodbe, povezane z vprašanji identitete, drugačnosti in transformacije«, pri čemer se osredotoči na ideje »grehov« oziroma »kreposti«, ki naj bi stereotipno zaznamovale »vzhodno identiteto«.<sup>601</sup>

---

<sup>598</sup> Ibid., 17.

<sup>599</sup> »Obe mesti in kulturi pripadata skupnemu kontekstu, povzetemu v opisu ‚vzhodnoevropska kultura‘. Geografski položaj, različne tradicije in značaj tako Moskve kot Ljubljane pa kažejo na to, kako zelo širok je v resnici razpon vprašanj in vsebin te kulture.« (Badovinac idr. 2005, 5)

<sup>600</sup> »V kontekstu evropskih socialističnih držav v obdobju po drugi svetovni vojni sta Rusija (pravzaprav Sovjetska zveza) in Slovenija (kot del tedanje Socialistične federativne republike Jugoslavije) predstavljali dve skrajnosti v političnem in kulturnem pogledu. Sovjetska zveza kot prva socialistična dežela in vodilna država vzhodnega bloka ter socialističnega gibanja v svetovnem merilu je opredeljevala politične in kulturne parametre tega, kar je dobilo ime Vzhodna Evropa. Ti parametri so vključevali politično-ekonomski sistem ‚realnega socializma‘ in model ideološko nadzorovane in funkcionalne kulturne produkcije. Jugoslavija pa je po drugi strani predstavljala skrajni rob tega sveta. Bolj kot z vzhodnim blokom je bila povezana z gibanjem neuvrščenih držav (večinoma Tretjega sveta), s samoupravljanjem pa je skušala izoblikovati kombinacijo vzhodnoevropskega socialističnega modela in modela neposredne demokracije. V kulturnem pogledu je bila veliko bolj usmerjena na Zahod kot Vzhod.« (Ibid., 5)

<sup>601</sup> Razstava izbrana dela iz zbirke *Arteast 2000+* umešča v sklope »grehov«/»kreposti«, in sicer »kolektivizem«, ki naj bi se konkretno v umetnosti manifestiral v kolektivnih avtorskih pristopih nekaterih umetnostnih skupin ali pač na način (socialistične) kolektivnosti kot tematike izbranih del; »utopizem«, v okviru katerega so združena dela, »ki izražajo utopistični pogled na družbo in umetnost ali se razumejo kot del tovrstnih utopičnih projektov. Vključuje tudi dela, ki – pogosto ironično – odražajo protislovja utopizma (in modernosti). Pomemben del so tudi osebni, včasih ezoterični utopični svetovi posameznih umetnikov.« (Ibid., 6) Nadalje je na razstavi 7 *grehov: Ljubljana-Moskva* zastopan sklop »mazohizem«, ki je izbran zaradi

Lahko bi rekli, da je skupna točka obeh izbranih razstav neposredna izpostavitve vzhodne identitete, obstoječih stereotipov, načinov, kako se identiteta formira, poskusov problematizacije in dekonstrukcije itn. Če bi poskušali identificirati naslednji »tematski sklop« izbranih razstavnih postavitev, bi v drugega lahko umestili deloma dopolnjujoči se razstavnimi postavitvi iz leta 2011: *Sedanost in prisotnost*, ki vsebuje dela iz mednarodne zbirke *Arteast 2000+* in nacionalne zbirke MG in dopolni novo »stalno« postavitev izbora del iz nacionalne zbirke v MG, naslovljeno *Kontinuitete in prelomi*, pri čemer je prva postavljena v novo odprtem Muzeju sodobne umetnosti Metelkova (MSUM). Ker bomo razstavi obravnavali v naslednjem poglavju, v katerem se bomo osredotočili na razumevanje sodobnosti (sodobne umetnosti), ju na tem mestu zgolj umeščamo na eni strani v kontekst težnje po diverzifikaciji, multiplikaciji, detotalizaciji umetnostne zgodovine, ki naj bi predstavljala tudi kritično intervencijo v dominantno zahodno zgodovinenje moderne in sodobne umetnosti,<sup>602</sup> na drugi strani pa v večjo izpostavljenost tematike produkcijskih okoliščin umetnosti, ki jih je znotraj lokalnega umetnostnega polja nasploh mogoče detektirati od približno leta 2010 dalje in, kot že rečeno, do neke mere pojasniti s finančno krizo leta 2008 oziroma kasnejšimi varčevalnimi ukrepi.<sup>603</sup> Ta tematika je sicer v razstavnih dejavnosti MG neposredno nagovorjena tudi že pred tem, in sicer med drugim v razstavnem projektu *Muzej na cesti* iz leta 2008, ki je potekal v času prenove MG, ko ni bilo zagotovljenih nadomestnih razstavnih prostorov za osrednjo nacionalno institucijo za moderno in sodobno umetnost.<sup>604</sup>

---

očitka vzhodnim umetnikom in intelektualcem, da zavzemajo pretirano mazohistično pozicijo oziroma pozicijo trpeče žrtve represije političnega sistema. Razdelek vključuje dela, ki se z mazohizmom ukvarjajo kot dejansko seksualno in družbeno prakso ali obravnavajo mazohizem »kot način razkrivanja strategij moči in odpora proti tovrstnim strategijam«. (Ibid., 6) Preostali razdelki, »cinizem«, »lenoba«, »neprofesionalnost« in »ljubezen do zahoda«, pa nagovorijo še potencial omenjenih pozicij v preteklem in sedanjem kontekstu. V katalogu je posamezen »greh«/»krepost« sicer tematiziran tudi v krajšem besedilu sodelujočih avtorjev.

<sup>602</sup> V tem kontekstu se narativ MG evidentno vpenja v kontinuiteto s projekti kognitivnega kartiranja Vzhodne Evrope in jugoslovanske retroavantgarde, ki so jih od druge polovice 80., predvsem pa v 90. letih izvedli Irwin in NSK, prav tako pa z nekaterimi umetnostnozgodovinskimi intervencijami, na primer s pojmom »prostorskega obrata« in ideje »horizontalne zgodovine umetnosti«, kakor ju je ponudil poljski umetnostni zgodovinar Piotr Piotrowski, ki v nekoliko kasnejših prispevkih tudi predstavlja pomembno referenčno točko.

<sup>603</sup> Ob vходу v MSUM je na primer pod utemeljitev »Zbirka kot orodje za kritiko pogojev sodobne umetnosti«, ki se nanaša na serijo ponovitev prve razstave *Sedanost in prisotnost* iz leta 2012, napisano: »Za ponovitve razstave, s katero smo odprli novi Muzej sodobne umetnosti, smo se odločili, ker Moderna galerija in z njo njena nova enota +MSUM zaradi drastičnega zmanjševanja sredstev za program skorajda nista mogli več pripravljati novih razstav in izdajati katalogov, obenem pa je bila to kritika časa, v katerem kultura in umetnost podlegata diktatu kapitala, ki potrošnikom nenehno vsiljuje željo po vedno novem.«

<sup>604</sup> »Kaj torej pomeni muzej na cesti? To je najprej muzej, ki je izgubil svojo fizično lupino. Tako kot jo je zaradi celovite prenove izgubila Moderna galerija, ki se je morala zato s svojimi pisarnami in depoji preseliti, ne da bi hkrati dobila začasne prostore za razstavno dejavnost. Ko rečemo, da se je nekdo znašel na cesti, to običajno pomeni, da je bodisi izgubil službo ali dom. Po eni strani smo se tudi mi za takšen naslov odločili zato, da bi poudarili dejstvo, da je konservativna garnitura na oblasti, ki je sicer podprla obnovo naše stavbe,

Vzporedno z večjo izpostavljenostjo produkcijskih okoliščin umetnosti ob varčevalnih ukrepih v obliki manjšanja proračunov za javne zavode in sredstev za programske in projektne javne razpise, preko katerih se financirajo nevladne organizacije, je sicer mogoče detektirati tudi aktualizacijo diskurza kritike politične ekonomije, znotraj ožjega področja sodobnih umetnosti pa tudi popularizacijo (post)operaizma in avtonomizma,<sup>605</sup> na podlagi česar so med drugim izpostavljeni predvsem skupnostni potenciali sodobne umetnosti in umetnostnih institucij kot zatočišč izginjajočega skupnega in družbene kritike.<sup>606</sup> V ta okvir sodi tudi poskus aktualizacije dediščine samoupravnega socializma oziroma specifično politične dediščine preko umetnostnih del tega časa (ki so del zbirke *Arteast 2000+*), ki sovpade z že omenjeno izpostavljenostjo socialistične dediščine v okviru sodobnejših levih aktivističnih in političnogibanjskih iniciativ. Pri tem se zbirka MG preko razstavne postavitve koncipira kot nakopičen kapital, ki lahko skriva potencial tudi za aktualne politične, ekonomske, kulturne krizne okoliščine. Sem je med drugim mogoče umestiti projekt *Glossary of Common Knowledge*, ki je potekal kot seminar v okviru konfederacije *Internacionala* maja 2014, leta 2018 pa bil izdan tudi v knjižni obliki, in projekt *The Constituent Museum* (kot del večjega projekta *Rabe umetnosti – dediščina leta 1848 in 1989*), ki je poskušal premisliti vlogo muzeja in njegovo umeščanje ter je leta 2018 ravno tako izšel v obliki obsežne knjižne različice. V notranjosti in neposredni bližini vhoda v MSUM, skratka na enem bolj reprezentativnih mest za izpostavitev pozicije muzeja, se zbirka *Arteast 2000+* sicer konceptualizira kot orodje dialoga s svetom, samodefiniranja, dekonstrukcije ekspertnosti, produkcije novega znanja o regiji in njenem umetnostnem sistemu (razstava Muzej vzporednih narativov iz leta 2011 v Muzeju sodobne umetnosti

---

ravno to dejstvo pa izkoristila tudi za to, da bi med daljšim zaprtjem Moderne galerije utišala sodobno umetnost.« (Badovinac 2008, 5)

<sup>605</sup> V tem primeru se pri artikulaciji sprememb načinov dela v okviru kulturno-umetniške sfere (fleksibilizacija, prekarizacija itn. dela) pogosto črpa iz pojmov, kot so nematerialno, afektivno, biopolitično delo, ki jih v svojih prispevkih predvsem v zadnjih dveh desetletjih artikulirajo avtorji, kot so P. Virno, A. Negri in M. Hardt, F. Berardi-Bifo, M. Lazzarato idr. Omenjene konceptualizacije sprememb dela od okvirno 70. let prejšnjega stoletja dalje, ki se splošno sprejeto konceptualizirajo tudi kot začetek formacije neoliberalizma ali postfordizma, tako v diskurzu, ki spremlja umetnost, predstavljajo eno od izhodišč razmislekov o umetniških participatornih, relacijskih, intervencijskih itn. pristopih. Glej na primer: Kunst 2012.

<sup>606</sup> Slednje je mogoče povezati tudi z omenjenima fenomenoma t. i. novega institucionalizma in pedagoškega obrata, ki sta v globalnem in lokalnem sodobnoumetnostnem diskurzu, predvsem v okviru delovanja MSUM, zaokrožila v zadnjih desetih letih. Pojem novi institucionalizem se pri nas nanaša predvsem na vključevanje raznolikih samoorganiziranih kolektivov, ki delujejo v večji ali manjši bližini umetnosti, v prostore umetniške institucije, s čimer naj bi vanjo vnašali »alternativne načine delovanja«, medtem ko se pedagoški obrat (pojem uvedeta P. O'Neill in M. Wilson v knjigi *Curating and the Educational Turn* leta 2010) nanaša na vnašanje »alternativnih modelov produkcije znanja«, kot so samoorganizirani izobraževalni kolektivi, nehierarhično organizirani bralni seminarji, začasni arhivi in knjižnice v galerijskem kontekstu, predavanja, pogovori in okrogle mize o raznolikih perečih družbenih tematikah. O tem glej predvsem 7. *U3 – Triennale sodobne umetnosti* na temo prožnosti iz leta 2013 in razstavo *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015* iz leta 2015, oboje v MSUM.

MACBA v Barceloni, konfederacija Internacionala idr.), kot orodje definiranja muzeja sodobne umetnosti in sodobnosti, kritike pogojev sodobne umetnosti (serija ponovitvenih razstav prve razstavne postavitve v MSUM, *Sedanost in prisotnost*, ki je potekala med leti 2012 in 2015) in kot orodje za borbo proti skupnemu sovražniku (razstava *Slovnica svobode. 5 lekcij* iz leta 2015 v Muzeju sodobne umetnosti Garage v Moskvi). Naštete je mogoče misliti tudi kot povzetek raznolikih poudarkov, ki so bili od leta 1998/2000 dalje izpostavljeni v posameznih izborih iz zbirke.

Natanko iz tega razloga je mogoče konceptualizacijo dejavnosti MG+MSUM po letu 2011 odmakniti od – kot to s pojmi Deleuza in Guattarija formulira Šuvaković – gole teritorializacije in deteritorializacije nekega določljivega in vidnega družbenega, geografskega in kulturnega prostora na podlagi pojma vzhodne umetnosti,<sup>607</sup> in sicer proti smeri, ki ga vneseta t. i. pedagoški obrat in novi institucionalizem, v okviru katerega se, pogosto z referenco na anarhistično politično misel, med drugim formulira pojem »*constituent power*«. <sup>608</sup> Najbolj splošno rečeno gre v tem primeru za preusmeritev fokusa na možne načine izobraževanja (ne le komuniciranja) v umetnosti in preko nje, ki naj bi se konec 90. let manifestirala na podlagi povečanega števila obrazstavnega diskurzivnega programa (okrogle mize, predavanja, razširjeni katalogi razstav itn.), tematskega fokusa na izobraževanju, kjer je tudi kuriranje samo konceptualizirano kot razširjena izobraževalna praksa.<sup>609</sup> Pedagoški obrat, ki nadgradi predhodne koncepcije o skupnost-tvornih in dialoških potencialih umetnosti od 90. let dalje (ki so kot take tudi vezane na politični kontekst tega obdobja), je tako potrebno kontekstualizirati z obdobjem pospešenega novomedijskega informacijskega kroženja in neposrednega vstopa semioze v ekonomijo ter asimilacije jezikovne komunikacije v produkcijsko sfero, pri čemer produkcija znakov oziroma smisla postane »družbeno organizirano dejstvo, ki ga je mogoče ekonomsko ovrednotiti«. <sup>610</sup> Gre skratka za poskus redefinicije vloge umetnosti v informacijski dobi in kontekstu, ki ga Franco Berardi-Bifo poimenuje semiokapitalizem, kjer naj bi umetnost znova dokazala lastno relevantnost kot generator komunikacije, družbenosti, izobraževalnih

---

<sup>607</sup> Šuvaković 2014, 103–120.

<sup>608</sup> V tej navezavi kot pomembna teoretska referenca nastopa avstrijski teoretik umetnosti in aktivist Gerald Raunig, ki je znotraj lokalnega diskurza o umetnosti prisoten vsaj od izdaje prevoda njegove knjige *Umetnost in revolucija: umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*, ki je izšla leta 2011 pri založbi Maska. Raunig, ki je v slovenskem prostoru prisoten, tudi kot predavatelj, tako v okviru aktivističnih iniciativ kot znotraj ožjega področja sodobnih umetnosti, na primer prispeva reinterpretacijo (umetnostne) institucionalne kritike, do neke mere tudi vloge javnih institucij v aktualnem političnem in ekonomskem kontekstu natanko na podlagi pojma »*constituent power*«. O tem glej: Raunig in Ray 2009.

<sup>609</sup> O'Neill in Wilson 2010, 12.

<sup>610</sup> Berardi-Bifo 2013, 85.

izmenjav, razprav ali kot nakopičena informacija.

Ker v pričujočem poglavju razstavne postavitve zbirke *Arteast 2000+* umeščamo v kontekst afektivno-zgodovinskega obrata, je v tej navezavi relevantna tudi razstavna postavitev, ki je bolj neposredno izpostavila afektivni potencial umetnostnih del, in sicer razstava *Muzej afektov* iz leta 2011, ki je nastala kot sodelovalni projekt štirih evropskih muzejev (MG, MACBA iz Barcelone, VanAbbemuseum iz Eindhovna in M HKA iz Antwerpna). Ideja razstave se namreč neposredno odmakne od formalnega razvrščanja, primerjave ali analize razstavljenih umetnostnih del, saj jo zanima predvsem »afektivna moč«, ki je opredeljena kot resonanca umetnostnih del, pri čemer »umetnine postanejo dogodki različnih intenzivnosti, ki pustijo sledove v prostoru in času ter predvsem v naših telesih in zavedanju«. <sup>611</sup>

#### 4.2.3.3 Sodobnost kot prisotnost in lokalna genealogija kritike kulturnega imperializma

Velika večina uveljavljenih naričij o »nastopu« sodobne umetnosti je praviloma enotna v osnovnih narativnih potezah, ki izpostavljajo, da naj bi se v 80. letih 20. stoletja med drugim nekaj zgodilo z zgodovino, z umetnostjo in z zgodovino umetnosti. Od 90. let dalje – pri čemer kot nekakšna prelomna točka pogosto nastopa leto 1989 oziroma padec Berlinskega zidu – naj bi nastopilo obdobje po obdobju postmoderne (umetnosti), obdobje nastopa medijsko nespecifiranega, globalno uveljavljenega generičnega označevalca »sodobna umetnost«, ki ne nastopa več zgolj kot gola kronološka oznaka za najnovejšo umetnostno produkcijo (kot pred tem). V okviru teoretskih, filozofskih konceptualizacij sodobne umetnosti oziroma sodobnosti sodobne umetnosti se ta »ne več zgolj kronološka oznaka« pogosto uokvirja z družbenimi, ekonomskimi, političnimi, tehnološkimi pogoji, v katerih sodobna umetnost obstaja in ki so hkrati pogosto konceptualizirani kar kot pogoji možnosti za njen nastop. Avstralski umetnostni zgodovinar Terry Smith na primer trdi, da »smo stopili v stanje, v katerem je vsa umetnost, ki je ustvarjena danes sodobna, saj če je zgodovina

---

<sup>611</sup> Soban 2011, 4. Več o konceptualizaciji umetnosti in umetnostnega dela kot afekta ponudi kuratorica MG+MSUM Bojana Piškur v besedilu »*An Exercise in Affects*« iz leta 2012, v katerem znatno črpa iz teorije Deleuza in Guattarija, ki v zadnjem desetletju prav tako postajata pomembna referenca kuratorskih legitimacij. Glej: Piškur 2012, 75–82.

izginila in je prihodnost nepredstavljiva ji ne preostane biti nič drugega«. <sup>612</sup> Smith v omenjenem besedilu ponudi tudi etimologijo izraza »sodobnost«, <sup>613</sup> za katerega hkrati izpostavi razliko med njim in »moderno(stjo)«: sodobnost naj bi, najbolj splošno rečeno, zaznamovala izguba futurološkega vidika modernosti, je »bogata sedanost prvotnega pomena ‚modernost‘, toda brez kasnejše pogodbe s prihodnostjo.« <sup>614</sup>

Za obdobje po koncu hladne vojne oziroma spremembe v geopolitični situaciji po letu 1989 naj bi bil, kakor to na primer formulira Terry Smith, tako značilen nastop »multipolarnega stanja sveta«. Ta multipolarnost po Smithu zaznamuje vse družbene in kulturne fenomene tega obdobja, vključno z umetnostnimi, in sicer predvsem na način, da je praktično nemogoče najti njihove skupne imenovalce:

Sodobnost sestoji natanko iz pospeševanja, razširjenosti ter stalnosti radikalnih razhajanj percepcije iz neusklajenih načinov gledanja in vrednotenja istega sveta, v dejanski naključnosti asinhronih časovnosti, v prerivajočih se naključnostih različnih kulturnih in družbenih mnogoterosti, vse vržene skupaj na načine, ki izpostavljajo hitro rastoče neenakosti znotraj njih in med njimi. <sup>615</sup>

V konkretnem primeru umetnosti naj bi se to med drugim manifestiralo na način odsotnosti kolektivnih umetnostnih gibanj, umetnostnih šol, smeri itn. v sodobnosti. Torej tudi na način, da umetnosti v sodobnih pogojih ni mogoče periodizirati in klasificirati drugače kot »sodobna«, pri čemer je »edina potencialno trajna stvar glede tega stanja /.../, da lahko traja nedoločljivo dolgo časa: sedanost lahko sprevrženo postane ‚večna‘«. <sup>616</sup> Konceptualizacije sodobne umetnosti oziroma sodobnosti sodobne umetnosti, ki so v lokalnem kulturnem prostoru v glavnem začele vznikat od konca 90. let dalje, predvsem pa okoli leta 2010, skratka izhajajo iz izhodiščne teze, »da se je v bližnji preteklosti nekaj bistvenega spremenilo v svetu umetnosti in da ta sprememba na empirični ravni potrebuje tudi svoj odziv na teoretski ravni.« <sup>617</sup> Kakor koli so te bistvene spremembe, ki naj bi zaznamovale nastop

---

<sup>612</sup> Smith 2013, 28.

<sup>613</sup> Ibid., 39–45.

<sup>614</sup> Ibid., 40.

<sup>615</sup> Ibid., 41.

<sup>616</sup> Ibid., 41.

<sup>617</sup> Erjavec 2013, 25. Če se omejimo na zgolj nekatere od bolj odmevnih prispevkov, ki so z večjim ali manjšim učinkom zacirkulirale tudi znotraj lokalnega umetnostnega polja: leta 2009 že citirani Terry Smith objavi knjigo *What is Contemporary Art?* V lokalnem prostoru Smith najprej nastopi 11. maja 2010 v organizaciji Slovenskega društva za estetiko (ki sredi leta 2011 organizira mednarodni kolokvij »Sodobnost v umetnosti«, UP, Znanstveno-raziskovalno središče Koper) na predavanju, naslovljenem »Sodobna umetnost: remodernizem, tranzicije, prevod« v Moderni galeriji, ki je v tekstualni obliki objavljeno v knjigi *Sodobna umetnost in sodobnost*, ki izide leta 2013 v zbirki *Eseji* Slovenskega društva likovnih kritikov (predstavitev



sodobnosti, opredeljene in pojasnjene, se je okvirno od druge polovice 90. let dalje znotraj lokalnega umetnostnega polja – z besedami Igorja Zabela – »postopno izoblikovala zamisel o ‚sodobni umetnosti‘«, <sup>618</sup> vzpostavil se je določen kanon sodobne umetnosti, artikulirale so se specifikke muzeja sodobne umetnosti, novih prezentacijskih pristopov, ki so po meri specifik sodobne umetnosti, privilegirana institucionalna figura, ki prezentira sodobno umetnost, kritiki in teoretiki, ki se fokusirajo izključno na sodobno umetnost itn. Nekaj podobnega so sicer že leta 2009 ugotavljali uredniki revije *October*, ko so na približno sedemdeset naslovov poslali vprašalnik o današnjem pomenu »sodobnega«: sodobna umetnost obstaja kot institucionalni predmet na univerzah, muzejih in drugih umetnostnih institucijah, vendar je istočasno prosto lebdeč izraz, ki je osvobojen natančnih zgodovinskih določb, konceptualnih definicij in kritičnih refleksij. <sup>619</sup>

Raznolike konceptualizacije sodobne umetnosti so si vendarle pretežno enotne v identifikaciji njene predzgodovine oziroma njenega domnevnega formativnega konteksta. To obdobje se najpogosteje postavlja v 50., 60. in 70. leta oziroma se praviloma veže na takrat vzpostavljajoče se nove umetnostne prakse, ki so se v veliki meri konstituirale v dialogu z modernistično koncepcijo avtonomnega umetnostnega dela in formalističnimi interpretativnimi pristopi. V širšem teoretsko-referenčnem smislu konceptualizacij umetnosti in umetnostnih praks samih gre za kontekst formiranja poststrukturalističnih teoretskih struj, pragmatičnih intervencij v lingvistično tradicijo, kritičnoteoretskih analiz literature in novih fenomenoloških doprinosov, iz katerih so omenjene prakse in njihovi interpreti tudi v veliki meri črpali. Tekstualni in pragmatični model mišljenja kulturnih in družbenih fenomenov je tako v veliki meri prisoten tudi znotraj nekaterih sodobnih

---

knjige je pospremila predavanje »Misliti sodobno kuriranje: načini razstavljanja pomena« v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova 22. avgusta 2013). Leta 2009 revija *October* izvede raziskavo na podlagi vprašalnika »Questionnaire on ‚The Contemporary‘« (odgovori izidejo v 130. številki revije jeseni istega leta), ki je izhajal iz ugotovitve, da pojem sodobne umetnosti nikakor ni nov, vendar v aktualnosti predstavlja prosto lebdečega označevalca brez natančnejših zgodovinskih determinant, konceptualnih definicij in kritičnih refleksij, in da se je okvirno v zadnjih dveh desetletjih pojem institucionaliziral oziroma vzpostavil kot predmet vednosti (znotraj akademskega konteksta v smislu profesorskih mest, študijskih programov, v okviru muzejskih institucij pa na način, da so sodobni umetnosti posvečeni posamezni oddelki ali celo ločene institucije). Leta 2010 pri e-flux journal izide zbornik besedil *What is Contemporary Art?* (za katerega je besedilo prispevala tudi Badovinac), leta 2013 pa Richard Meyer izda knjigo *What was Contemporary Art?*, v kateri se sicer osredotoči predvsem na proces postopnega približevanja akademske discipline umetnostne zgodovine kronološko sočasni umetnostni produkciji na podlagi konkretnega primera dela A. Barra. Bolj neposredno pojem sodobnosti (sodobne umetnosti) med drugim definira tudi filozof Peter Osborne v knjigah *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (2010), *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (2013), *The Postconceptual Condition: Critical Essays* (2017). Leta 2015 izide zbornik *Art and Contemporaneity*, ki ga uredita Frank Ruda in Jan Völker itn.

<sup>618</sup> Zabel 2005, 6.

<sup>619</sup> Foster 2009, 3.

umetnostnih praks in njihovih konceptualizacij, predvsem kadar je v ospredju tematika recepcije in pomena umetnostnih del. Pri tem smo že izpostavili, da je pojem sodobne umetnosti predvsem od druge polovice 90. let dalje, torej v obdobju, ko se je uveljavljal, v slovenskem prostoru nastopal kot relativno enoten oziroma poenotujoč predvsem tudi zato, ker se je vzpostavljal kot kontrapunkt ‚modernizma‘ (in hkrati nekaj drugega kot ‚postmodernizem‘), notranje diferenciacije pojma pa so se začele vzpostavljati šele kasneje, torej ko se je pojem znotraj lokalnega prostora vzpostavil kot relativno uveljavljen označevalec umetnosti od 90. let dalje. Uveljavljanje pojma in konceptualizacije »sodobne umetnosti« so torej tesno zvezane tudi z boji znotraj lokalnega umetnostnega polja, vključno z boji za financiranje, pomen in vidnost v javnem prostoru.

V okviru narativa MG+MSUM je sodobnost sodobne umetnosti nedvomno najbolj neposredno definirana leta 2011, in sicer na podlagi razstavne postavitve *Sedanjest in prisotnost*, ki vsebuje dela iz mednarodne zbirke *Arteast 2000+* in nacionalne zbirke MG in ki dopolni novo »stalno« postavitev izbora del iz nacionalne zbirke v MG, naslovljeno *Kontinuitete in prelomi* (prva je postavljena v novo odprtem Muzeju sodobne umetnosti Metelkova). Obe postavitvi namreč vzpostavita temeljen (dihotomični) okvir, v katerem je mišljena relacija moderne in sodobne umetnosti/muzeja: kontinuitete in linearna koncepcija časa (moderne umetnosti) nasproti prelomom (avantgardnih praks, katerih izhodišče je sodobna umetnost), nacionalno/lokalno (moderna umetnost/muzej) nasproti internacionalnemu/globalnemu (sodobne umetnosti/muzeja), sedanjest kot netematizirana pripadnost času nasproti prisotnosti kot reflektiranemu, aktivnemu odnosu do časa sodobnoumetniških praks. Ključna referenčna točka konceptualizacije sodobnosti je tukaj G. Agamben (besedilo »*What is Contemporary?*« iz leta 2009), ki, izhajajoč iz Nietzscheja, sodobno opredeli kot tisto, kar je času neprimerno. Ker se torej pojem sodobnosti kot prisotnosti pripenja na zgoraj naštetih dihotomične diferenciacije, je prisotnost postavljena v bližino nasprotja imperativu progresivnega razvoja, linearne časovnosti itn. (modernost), saj naj bi predvsem ozaveščala tisto, kar je modernost potlačila (npr. kolonializem), izpostavljala antagonizme oziroma se upirala dominantnemu razumevanju časa:

Sedanji čas ni nujno enak sodobnosti. Sklicujoč se na Nietzscheja in Barthesa, Giorgio Agamben pravi, da je sodobno času neprimerno. »Svojemu času resnično pripada, je resnično njegov sodobnik, tisti, ki se ne ujema popolnoma z njim in se ne izenačuje z njegovimi zahtevami ter je zato v tem smislu neprimeren. Toda prav zato, prav zaradi tega odklona in tega anahronizma je bolj kot drugi sposoben zaznati in doumeti svoj čas.« Tako

obravnavano sodobnost tukaj imenujem prisotnost in mi pomeni aktiven odnos do svojega časa, medtem ko bom kronološkemu času rekla sedanost, torej čas, v katerem živimo. Sodobno umetnost moramo opisovati kot pripadajočo tako sedanosti kot prisotnosti.<sup>620</sup>

Sodobnost se skratka diferencira od gole kronološke sedanosti,<sup>621</sup> pri čemer naj bi časovna meja med obema po Badovinac potekala v letu 1989, »vendar samo pod pogojem, da poleg kronološkega upoštevamo tudi konceptualno razlikovanje med modernim in sodobnim kot med tistim, kar stremi k progresivnemu razvoju, ne oziraje se na to, kaj na tej poti potepta, in sodobnostjo kot prisotnostjo, ki ozavešča prav tisto, kar modernost potlači. Prisotnost tako lahko razumemo tudi kot pogoj ozaveščanja in osvobajanja.«<sup>622</sup> V novih globalnih razmerah se je namreč, kot nadaljuje Badovinac, potrebno spopasti s »senčno stranjo modernizma« v obliki kolonializma, s »skozi stoletja zasidranimi vzorci krščanske vzgoje«, »zahodnih epistemoloških in estetskih principov, razumevanja prostora in časa«,<sup>623</sup> pri čemer prisotnost zaznamuje upor proti dominantnemu razumevanju časa. Prisotna sodobna umetnost naj bi se tako naselila v »realnem, vsakdanjem času«, ki naj ga ne bi le opazovala in beležila, ampak »sprti opazovala«, se upirala dejstvu, da z našim časom razpolagajo drugi, da nam drugi determinirajo čas. Badovinac slednje poveže tudi z občutjem pospeševanja časa in vsesplošno kompleksnostjo informacijskih izmenjav (nezmožnost absorbiranja preobila

---

<sup>620</sup> Badovinac 2011, 5. Kot že poudarjeno, našete teoretske reference niso le specifika narativa MG, saj jih najdemo tudi v številnih drugih konceptualizacijah sodobnosti. Srbska avtorja Jovan Čekić in Maja Stanković na primer leta 2013 v predgovoru v zbornik opredelita sodobnost do neke mere podobno, četudi se distancirata od sodobnoumetnostnega »nagovarjanja aktualnih tematik«: »Biti savremen predpostavlja, barem u onom ničevskom smislu, izvjesno decentriranost, izmaknutost u odnosu na apsolutno uvučenost u savremeni trenutak, u *ovde-i-sada*. Neko zaista pripada svom vremenu onda kada u potpunosti ne koincidira sa njim i kada se ne prilagođava njegovim zahtevama. Ovo uzmicivanje, ta ne-aktuelnost, stvara uslove za jednu specifičnu ne-zaslepljenost i ne-fasciniranost vlastitim vremenom, što je preduslov za mogućnost opažanja sopstvenog vremena. Oni koji previše koincidiraju s epohom, koji se u svakoj tački preklapaju sa njom, zapravo nisu savremeni jer, upravo zbog toga što se prilagođavaju njenim zahtevima, ne uspevaju je videti, ne mogu uprti pogled u nju. Ne-savremeni, prilagođavajući se zahtevima vlastitog vremena, ostaju zatvoreni u nekom ,sada-i –ovde‘, zaslepljeni svetlošću vlastite epohe. Zaslepljenost se onda može razumeti kao nemogućnost sagledavanja onog odnosa aktivnih i reaktivnih sila koji stvara uslove za mogućnost sagledavanja onog odnosa aktivnih i reaktivnih sila koji stvara odnose za mogućnost izrecivog i vidljivog unirat jedne istorijske formacije. Ne-savremeni umetnost ne treba u ovom slučaju povezivati s tradicionalnim ili klasičnim tehnikama, već pre svega s tom nemogućnošću sagledavanja vlastitog vremena. Čak bi se moglo reći da su mnogi umetnici koju u svom radu koriste najrazličitnije ne-tradicionalne tehnike, ili se ,angažuju‘ oko neke ,aktuelne‘ društvene stvari, zapravo, nesavremeni.« (Čekić in Stanković 2013, ix)

<sup>621</sup> V *Pojmovniku Sedanosti in prisotnosti* Badovinac zapiše: »Sodobna umetnost ima dva začetka: idejnega v šestdesetih letih, torej v času, ko je nastala večina estetskih konceptov, ki so oblikovali kritično pozicijo do osnovnih modernističnih postulatov, kot so bili še zlasti popolna avtonomija umetnosti, koncepta originalnosti umetnine in nevtralnosti bele kocke; kronološkega v začetku devetdesetih let, ko se je začela nova doba, ki jo zaznamuje padec komunističnih režimov, konec Jugoslavije in nekaterih drugih večnacionalnih držav, pospešeni procesi globalizacije in vse širša uporaba digitalne tehnologije. Koncept sodobnosti s pripadajočo koncentracijo nekaterih umetniških interesov je tako nemogoče zajeti zgolj kronološko.« (Badovinac v Španjol 2011, 43)

<sup>622</sup> Badovinac 2011, 6.

<sup>623</sup> Ibid., 6.

informacij), ki onemogoča enotne sistematizacije, tudi v primeru zgodovine umetnosti. Slednje naj bi se v sodobni umetnosti (referenca na Groysov pojem *time-based art*) med drugim manifestiralo na način, da gledalcu ne nudi popolne absorbcije, saj jo lahko zajame, konzumira le delno oziroma neposredno vključeno, tako da v njej participira.<sup>624</sup> Medtem ko je modernost kot aktualnost, kot smo videli, prav tako zaznamovala določena asinhronost v razmerju do sedanjega časa, ki je bila tesno povezana z avantgardnostjo (umetnosti), torej »kronološkim prehitevanjem« (umetnikov), se zdi, da sodobnost v tem primeru ne označuje asinhronosti na podlagi tega, da »nekdo prehiteva«, stoji, je ali govori »iz prihodnosti«, ampak ta asinhronost v večji meri prihaja iz hkratne prisotnosti v preteklosti, ki med drugim predstavlja izhodišče za analizo trenutne situacije. Sodobnost kot prisotnost, torej ne polna prisotnost v sedanjem času, podobno kot v primeru opredelitve Čekić in Stanković, ne pomeni toliko, da nagovarjamo »trenutne pereče problematike«, ampak da smo hkrati prisotni tudi v preteklosti.

Medtem ko nova stalna postavitev del iz nacionalne zbirke *Kontinuitete in prelomi* prostorsko še vedno sledi kontinuiranemu kronološkemu pogledu nacionalne umetnosti od impresionizma do leta 1991, pri čemer se v to kronološko kontinuiteto zažirajo »umetniške diskontinuitete«,<sup>625</sup> razstava *Sedanjost in prisotnost* poskuša v sami prostorski postavitvi manifestirati težnjo po diverzifikaciji, multiplikaciji, detotalizaciji (umetnostne) zgodovine, saj je razdeljena na več »časovnih sklopov« (Življenjski čas, Čas prihodnosti, No Future, Vojni čas, Ideološki čas, Dominantni čas, Kvantitativni čas, Ustvarjalni čas, Čas odsotnega muzeja, Retročas, Čas prehoda). Obe postavitvi hkrati vzpostavita podlago za razlikovanje med kronološko in t. i. konceptualno sodobnostjo: da so določene prakse sodobne, po tej logiki torej ne pomeni nujno, da dejansko pripadajo sodobnemu času, preko česar se sodobna umetnost (samo)kontekstualizira predvsem skozi linijo »umetnostnih diskontinuitet« (zgodovinska avantgarda, partizanska umetnost, neoavantgarda, alternativna scena 80. let v

---

<sup>624</sup> »Številne participatorne oblike umetnosti danes razkrivajo prav ta pogoj, ko gledalec ne more več konzimirati in kontemplirati dela v celoti. Postane neke vrste sokurator, ko si zaradi neobvladljive količine časa, ki jo zahteva popoln ogled ene same razstave s skupno dolžino videofilmov, branjem arhivskega gradiva, fizičnim udejstvovanjem ali konzumiranjem hrane in pijače znotraj kakšne instalacije, sam določi, čemu bo posvetil svoj čas. Poznamo različne oblike participacije v umetniškem delu, od tistih, pri katerih gre zgolj za simuliranje prisotnosti, do bolj ozaveščenih oblik, ki omogočajo kritičnejši odnos do realnosti.« (Ibid., 7)

<sup>625</sup> Kot je pojasnjeno v vodiču po razstavi: »Prostorska zasnova vam predlaga (vsaj) dva načina ogleda, pravzaprav dva med seboj povezana pristopa ali dve poti, ki se odpirata na začetku I. dvorane, v kateri se kronološki pregled pričinja z vstopom likovnega modernizma v slovenski prostor /.../. Na voljo vam je tudi premočrna pot, ki ni zgolj krajši pregled ali enostavno izpodbijanje linearnosti kronološkega pogleda. Druga pot je problemska, kot rezilo gre po desni strani naravnost skozi vse dvorane; na svoj način združuje avantgardo dvajsetih let /.../, partizansko umetnost /.../, avantgardo šestdesetih let /.../ in nazadnje še retroavantgardo osemdesetih let /.../.« (Jenko 2011, 6)

razstavi *Kontinuitete in prelomi*):

Časa ne moremo misliti samo kvantitativno, ampak ga moramo tudi kvalitativno. Tako ima naša sodobnost dva začetka: kronološkega ob koncu osemdesetih let, konceptualnega pa v šestdesetih letih, torej v času, ko se je oblikovala večina estetskih konceptov, ki zanimajo umetnike danes. Večino teh del bi lahko povezali prav z idejo prisotnosti, kot jo razlagamo tukaj in ki jo lahko še enkrat povzamemo kot nekaj, kar je bližje procesualnosti kot končnemu izdelku, nekaj, kar je bolj kolektivno kot individualno, bolj socialno kot transcendentalno.<sup>626</sup>

Na podlagi razgrnitve legitimacije izbranih razstav in delne spremembe poudarkov narativa MG, prav tako pa povzemanja izbranih kritik zbirateljske in razstavne politike MG znotraj lokalnega prostora smo poskušali pokazati, da težko identificiramo eno ključno pozicijo in potezo, četudi je v grobem mogoče kot bazo nedvomno mogoče opredeliti projekt kanonizacije vzhodne umetnosti, hkrati pa legitimacijo sodobnosti in muzeja sodobne umetnosti na podlagi kritike kulturne hegemonije. V navezavi na slednjo je ključnega pomena tudi že omenjeni najnovejši razstavni projekt, ki je od konca marca 2019 na ogled v MSUM, in sicer razstava *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*.

Razstava *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih* se posveča gibanju neuvrščenih s posebnim poudarkom na njegovih idejah, idealih in načelih, ki so se dotikali kulturne politike, v sodobni kontekst pa jih umešča z vprašanjema: bi lahko obstajala neuvrščena sodobnost? In če ja, kakšna bi bila? Pri obravnavanih temah ne gre za neko eksotiko iz preteklosti niti za nostalgijo po samem gibanju,

je zapisano v besedilu ob razstavi.<sup>627</sup> Podnaslovitev »poetike neuvrščenih« pri tem vzpostavlja vtis, da gre za globljo raziskavo: poetik (v izvornemu splošnemu razumevanju

---

<sup>626</sup> Ibid., 9. Razstavna postavitev *Sedanost in prisotnost* je sicer od leta 2012 doživela šest ponovitev, pri čemer osnovna razdelitev na časovne sklope načeloma ostaja nespremenjena, saj gre za delna predrugačenja na podlagi izbranega tematskega fokusa. V besedilu, ki spremlja razstavo, je utemeljitev ponavljanja med drugim opredeljena natanko tudi s travmo, ki naj bi zaznamovala umetniško področje bivših socialističnih držav: »[K]er ponavljanje žene travma, ki je botrovala tudi temu, da je Moderna galerija leta 2000 ustanovila zbirko Arteast 2000+, ki je danes eno bistvenih konceptualnih izhodišč Muzeja sodobne umetnosti Metelkova. Vzhodnoevropski umetnostni prostor je povezan predvsem z dvema travmama, ki nas tu zanimata: s travmo odsotnosti razvitega umetnostnega sistema in s travmo nerealiziranih emancipatornih idealov komunizma.« (Badovinac 2012, 10)

<sup>627</sup> Razstava je sicer del večjega projekta »Nova mapiranje Evrope«, v katerem poleg MG+MSUM sodelujejo še Muzej Jugoslavije, Akademija likovnih umetnosti na Dunaju in Middlesbrough Institute for Modern Art. Konkretno na razstavi je poleg gostujočih sodobnih umetnikov sodelovalo še mnogo institucij in posameznikov, predvsem kuratorjev, spremlja pa jo tudi relativno bogat obrazstavni program in katalog ob razstavi. Glede kataloga ob razstavi velja izpostaviti pomembne analize dokumentacije, ki jih je prispevala kustosinja dokumentacijskega arhiva Moderne galerije Teja Merhar. Glej: Merhar 2019, 43–70.

pojma »poetika«: oblikovnih, stilskih, estetskih itn.) pristopov, vezanih na umetnostno ustvarjalnost »držav v razvoju« v času gibanja neuvrščenih. Kljub temu se razstavni projekt ne osredotoči toliko na utemeljitev, tudi formalnoestetskih, specifik umetnosti držav, ki so sodelovali v gibanju, ne ponudi skratka utemeljitve podobnih specifik kot v primeru razstav, fokusiranih na vzhodno umetnost, ki smo jih izpostavili v predhodnem poglavju.<sup>628</sup> Razstava tako dosledno sledi prezentacijski logiki starejših umetnostnih fenomenov v razstaviščih, namenjenih (tudi) sodobni umetnostni produkciji, ki se je v zadnjem desetletju uveljavila v lokalnem prostoru. Ta logika sopostavlja dokumentacijske materiale, vizualne in tekstualne karte fenomenov in njihovega političnega, kronološkega, družbenega konteksta, umetnostne primerke in/ali njihovo dokumentacijo (sploh kadar gre za večja dela, dela, ki jih iz takšnega ali drugačnega razloga ni mogoče prenesti v galerijski prostor, dela, ki so bila izgubljena) in sodobne umetnostne primerke, ki na različne načine tematizirajo zgodovinske umetnostne fenomene.<sup>629</sup> Ker skratka večina razstavljenega materiala predstavlja institucionalne strukture, vezane na gibanje neuvrščenih, in zlasti sodobne umetnostne projekte, ki se gibanja tako ali drugače dotikajo, razstava vzpostavi raznolike vstopne točke v razsežnosti gibanja, pri čemer se osredotoči predvsem na kulturno politiko s poudarkom na vlogi Jugoslavije v gibanju.<sup>630</sup>

Razstavo *Poetike neuvrščenih* je tako nedvomno mogoče na eni strani postaviti v kontinuiteto z razstavno politiko MG zadnjih dobrih dveh desetletij, ki jo zaznamuje tako imenovani aktualizacijski, z besedami Badovinac, dialoški odnos do umetnostne dediščine, ki se odmika od nevtralnih postavitev in izpostavlja historično distanco, vidik interpretiranja in prisvajanja, prav tako pa aktualizacije. V primeru razstave *Južna ozvezdja* je slednje

---

<sup>628</sup> Med drugim na primer specifik »vzhodnega« performansa in body arta v obliki poudarka na osebno-intimnem in zasebnem vsled socialističnega ideološkega poudarka na kolektivnem, fokus »vzhodnih« umetnostnih institucionalno-kritičnih pristopov na ideologiji državnega aparata (za razliko od »zahodnega« osredotočanja institucionalne kritike na umetnostni sistem in trg) itn.

<sup>629</sup> V tej navezavi je mogoče kot zgleden primer tovrstnega pristopa vsekakor navesti razstavo *Naši heroji: socialistični realizem revidiran – primer ex-Jugoslavija*, ki je bila na ogled v Umetnostni galeriji Maribor leta 2015.

<sup>630</sup> V tem kontekstu velja izpostaviti tudi predstavitev izbora grafik iz držav tretjega sveta, ki so bile predstavljene na ljubljanskem grafičnem bienalu med letoma 1961 in 1999, kjer so v spremnem besedilu izpostavljene osnovne informacije glede konteksta ustanovitve bienala, pridobivanja grafik, načinov selekcije itn. Besedilo prav tako izpostavi, da so bile grafike iz držav tretjega sveta – ker je bil bienale ustanovljen predvsem z namenom vzpostavljanja vezi med slovenskim prostorom in Zahodom – predstavljene po nacionalnem ključu in v »manj reprezentativnih« razstavnih prostorih. Grafike iz tretjega sveta namreč niso bile po meri takrat uveljavljenega zahodnega kanona, ki ga je privilegiral tudi sam bienale, zato so pogosto imele manjšo vrednost ter bile celo označene za naivno ali etnografsko umetnost. Besedilo še zaključuje: »Čeprav je v jugoslovanskih političnih manifestih tistega časa zaslediti velike ideje antikolonializma, dekolonializma in boja proti kulturnemu imperializmu, temu v praksi le ni bilo vedno tako. Kar nekaj časa je še moralo miniti, preden se je tudi v polju umetnosti in kulture začelo o umetnosti tretjega sveta (ali nezahodni umetnosti) govoriti drugače, s stališča kulturne in intelektualne dekolonializacije.« (Piškur in Merhar 2019, 166)

evidentno že v besedilu ob razstavi, ki pogosto najbolj neposredno manifestira intence kuratorjev, predvsem pa ga je mogoče zajeti v vprašanju, ki si ga besedilo zastavlja, »bi lahko obstajala neuvrščena sodobnost?« Kot smo pokazali, se ideja zgodovine kot aktualizacije v kontekstu umetnosti najprej artikulira na podlagi eliminacije umetnostnozgodovinske (ideološke) predpostavke, ki je še operativna konec 19. stoletja, in sicer ideje univerzalne človeškosti, ki naj bi jamčila za prav tako univerzalno komunikativnost (zgodovinskih) umetnostnih del. Ko je skratka ta univerzalna komunikativnost umetnosti načeta, hkrati pa eliminiran pogoj možnosti univerzalnega interpretativnega načela oziroma načela vrednotenja, se med drugim aktualizirajo ideje, da umetnostno delo komunicira, v kolikor se zgodovinski kontekst, v katerem je to nastalo, »poklopi« z aktualnimi okoliščinami, vzporedno z uveljavitvijo te ideje pa se vzpostavijo tudi drugačni muzeološki pristopi. Aktualizacijska, dialoška razstavna politika MG je v zadnjih dobrih dveh desetletjih med drugim razvidna iz pristopov v retrospektivnih razstavah, predvsem pa tudi v okviru razstavljanja že omenjene zbirke *Arteast 2000+*.

Na drugi strani je razstavo *Južna ozvezdja* mogoče umestiti v kontinuiteto z izpostavljenostjo tematike produkcijskih okoliščin umetnosti in kulturne politike, ki jo je znotraj lokalnega umetnostnega prostora mogoče detektirati vsaj od leta 2010 (vezano tudi na ekonomsko krizo in serijo varčevalnih ukrepov). V tem primeru je vendarle v ospredju kulturna politika oziroma vloga kulture in umetnosti v diplomatskih in ekonomskih izmenjavah oziroma povezava kulturne in zunanje politike v 20. stoletju, ki je bila, kot smo videli, eno od pomembnih izhodišč sodobnoumetnostne dekonstrukcije modernistične avtonomije (konceptije avtonomnega umetnostnega dela ter interpretativnih in prezentacijskih pristopov, ki tej konceptiji pritičejo). Na tretji strani je razstavo mogoče umestiti v kontekst vzpostavljanja genealogije z bojem proti kulturnemu imperializmu, kakor se manifestira na umetnostnem področju, ki ga je v kontekstu dejavnosti MG sicer zaznati vzporedno s konceptualizacijo sodobnosti sodobne umetnosti in muzeja sodobne umetnosti od konca 90. let dalje. Zdi se torej, da je, poleg pomembne raziskave mednarodnega kulturnega sodelovanja Jugoslavije, ključni doprinos razstave natanko lokalno umeščena genealogija sicer globalnih trendov v zgodovini umetnosti od okvirno 80. let 20. stoletja dalje, skratka odmik od enotne univerzalne zgodovine umetnosti in procesov provincializacije in geopolitizacije ideje univerzalne (zahodne) zgodovine umetnosti, pomik proti vključevanju subalternih umetnostnih pozicij ter naposled diverzifikacija, multiplikacija, detotalizacija (umetnostne) zgodovine, ki naj bi predstavljala tudi kritično intervencijo v dominantno

zahodno zgodovinenje moderne in sodobne umetnosti. Ti procesi so bili, kot smo pokazali, specifično v severnoameriškem prostoru najpogosteje pojasnjeni s konkretnimi kritičnimi intervencijami umetnostnih fenomenov, ki so črpali iz gibanj za civilne pravice v 60. in 70. letih (za razliko od tega smo v slovenskem kulturnem prostoru bolj neposredni povezavi umetnostnih praks in družbenih gibanj priča šele v 80. letih). Ker se razstavna in zbirateljska politika MG od 90. let dalje pogosto referira na postkolonialistične in dekolonialistične avtorje, bi tako lahko sklepali, da jugoslovanska kulturna politika v času gibanja neuvrščenih, ki je – tako se zdi – ključni predmet razstave, priskrbi lokalno umeščeno zgodovinsko kontinuiteto pomembnim procesom v kontekstu sodobne umetnosti.



## 5 ZAKLJUČEK

Z analizo premen v umetnostnozgodovinski vednosti na podlagi izhodiščnega poglavja, v katerem smo se osredotočili na povezavo umetnosti in zgodovine, smo potrdili, da sodobno umetnost v temelju zaznamuje splošna izguba enotnega kriterija vrednotenja in interpretacije, ki bi omogočal tvorbo enotne in umetnosti imanentne zgodovine, kakor se je ta vzpostavila v formativnem obdobju moderne koncepcije umetnosti. Znotraj diskurza o sodobni umetnosti – vključno s pristopi k zgodovini umetnosti – se je torej vsaj od 90. let 20. stoletja uveljavila metodologija potencialno neskončnega nizanja bolj ali manj paralelnih obratov, ki v veliki meri temeljijo na tako imenovanem aktualizacijskem ali dialoškem zgodovinopisnem pristopu, v okviru katerega je izsek zgodovinske umetnostne produkcije neposredno (re)definiran na podlagi specifik sedanje produkcije, časovnega, političnega, kulturnega, ekonomskega itn. konteksta ali pač na podlagi trenutnih političnih potreb. V tej navezavi velja izpostaviti, da smo predvsem v okviru kritiškega, teoretskega, kuratorskega diskurza o umetnosti – skratka diskurza, za katerega je v večji meri značilno, da se umetnostne produkcije loteva parcialno – pogosto priča tudi zajemanju umetnostne produkcije na podlagi pojmovnikov oziroma formacije posameznih pojmov. V največ primerih gre za relativno splošne pojme, ki primarno ne izhajajo iz umetnostnega polja, ampak so »sposojeni« iz drugih, predvsem humanističnih in družboslovnih polj in disciplin.

V kontekstu konceptualizacij sodobne umetnosti smo torej priča multiplikaciji, dehierarhizaciji in detotalizaciji umetnostne zgodovine, ki v veliki meri sledi imperativu umeščene vednosti, parcialnosti in lokalizacije ter kontekstualizacije umetnostne produkcije, ki se v največ primerih manifestira na način referiranja, interveniranja, umeščanja sodobne umetnosti v specifičen kontekst. Na primeru nekaterih interpretacij svetovno-sistemskih analiz, ki so poskušale (znova) uvesti pojem svetovne/globalne/univerzalne umetnosti in umetnostne zgodovine, smo pri tem pokazali, da tudi detotalizacija in dehierarhizacija nastopata kot imperativ, celo zapoved. Ponovno uvedbo univerzalij znotraj sodobnoumetnostnega polja in specifično umetnostnozgodovinske vednosti pogosto spremlja velika mera pazljivosti, predvsem pa sumničavosti. Slednje je vendarle zgolj ena od plati situacije znotraj sodobnoumetnostnega polja, saj mnogi interpreti v tej navezavi izpostavljajo tudi pojav generične umetnostne produkcije kot stranskega produkta globalizacije umetnostnega sistema predvsem od 90. let dalje, na primer v obliki vedno

večjega števila mednarodnih festivalov, bienalov, umetnostnih sejmov in drugih podobnih prezentacijskih dogodkov ter delokalizacije umetnostnega diskurza vzporedno z njegovo »selitvijo« na svetovni splet. Lokalizacijo in kontekstualizacijo umetnostne produkcije je v tem okviru mogoče razumeti tudi kot sredstvo vzpostavljanja razlik znotraj generične umetnostne produkcije, med drugim tudi kot predpogoj njenega interpretativnega zajetja.

Soobstoj »lokalizirane« in »generične« umetnostne produkcije je seveda situacija, ki so jo izpostavile številne »sistemske« analize umetnosti, pri čemer gre pravzaprav za stranski produkt protislovij, ki jih proizvaja kontekst kapitalističnega produkcijskega načina od modernosti dalje. Tudi na podlagi rabe termina »generično«, ki ga je v določeni meri mogoče razumeti kot sinonim za svetovno/univerzalno/globalno umetnost, in za katerega se zdi, da pogosto nastopa kot pejorativni označevalec, je razvidno, da se je v okviru sodobne umetnosti in pristopov zgodovinjena v njenih okvirih uveljavil imperativ fokusa na posamezno. Kot smo poudarili preko Morettijeve metodologije oddaljenega branja, imperativ fokusa na posamezno v okviru projektov »alternativne moderne« oziroma t. i. antagonističnih umetnostnozgodovinskih pristopov mestoma zabrisuje dejstvo, da se umetnostna produkcija od modernosti dalje manifestira natanko na način »konkretnih univerzalnosti«, ki so pravzaprav stranski produkt protislovij same univerzalne forme. Kot smo poskušali pokazati na konkretnem primeru narativa sodobne umetnosti, tesno prepletenega z gradnjo strategij vstopanja v globaliziran umetnostni sistem, kanonizacijo vzhodne umetnosti in poskusi vzpostavljanja alternativnih pristopov k zgodovinjenu, mehanizem nujnosti »lokalnega sprejetja univerzalne moderne«<sup>631</sup> v veliki meri ni presežen. Razloge, zakaj je temu tako, smo pri tem nakazali bolj posredno, vsekakor pa imajo nekaj opraviti s prepletanjem naštetih sočasno potekajočih procesov, pri čemer na primer težnja po integraciji v globaliziran umetnostni sistem neizbežno izsili sprejemanje trenutno uveljavljenih premen in trendov, ki se jim po prevzetju praviloma priskrbi lokalna kontekstualizacija in umetnostnozgodovinska linija, na drugi strani pa tudi s temeljem narativa v obliki specifične podobe dominacije in dejstvom, da zagotavljanje kontinuitete projekta kanonizacije vzhodne umetnosti neizbežno pomeni manj natančnejšo refleksijo spreminjajočih se konkretnih družbenih, političnih, ekonomskih okoliščin, v katere ta poskuša intervenirati.

---

<sup>631</sup> Habjan 2014, 139.

Bolj splošna zapoved detotalizacije in dehierarhizacije, ki se pogosto (samo)legitimira z referiranjem na postkolonialistične, feministične itn. teoretske prispevke, v okviru sodobnoumetnostnega polja pretežno nastopa kot interpretativno težko ulovljiva in v političnem smislu, predvsem v smislu političnih učinkov, pogosto ambivalentna. Omenjene teoretske reference ji vsekakor podeljujejo videz političnosti, ki cilja na eliminacijo pogojev možnosti kulturnega imperializma in drugih »problematičnih vidikov« modernega projekta, ki so bili od druge polovice 20. stoletja pogosto deležni kritike, vendar natanko omenjeni skrajnosti – na eni strani kontekstualizirana in lokalizirana umetnostna produkcija, na drugi strani pa pojav tako imenovane generične umetnostne produkcije – nakazujeta tudi na to, da polje sodobne umetnosti zaznamuje razširitev relativizma na področju (relativno) avtonomnih kriterijev vrednotenja in hierarhiziranja na eni strani in vzpostavitev relativno enotnega kriterija, ko gre za heteronomijo umetnosti, na drugi. Eliminacija avtonomnih kriterijev vrednotenja in hierarhiziranja ter razširitev ekstrinzičnih lastnosti umetnosti kot temelja za njeno interpretacijo in vrednotenje namreč med drugim onemogočajo tvorbo (modernistične) *umetnosti immanentne* zgodovine, poleg tega pa jih spremlja tudi vnovično bolj neposredna uveljavitev logike začasne in neprestano menjajoče se mode ter hkrati situacija, ko je ekonomska vrednost umetnostnega dela pokazatelj ali kar nadomestek umetnostne vrednosti.

Pluralizem znotraj sodobnoumetnostnega polja torej deluje zgolj na določeni ravni, pri čemer je njegove zametke seveda mogoče locirati vsaj že v okviru postmodernistične kritike modernosti/modernizma, velikih zgodb oziroma metadiskurza v 80. letih. Kot so izpostavili številni interpreti, se v tem kontekstu splošno razširi tudi tako imenovana kulturalizacija razlik in družbenih antagonizmov, kjer je fokus na razrednih razlikah in produkcijskem kontekstu pogosto potisnjen v ozadje. Preko analize Katje Praznik smo pokazali, da je pomik fokusa na kulturne razlike specifično znotraj slovenskega kulturnega prostora mogoče bolj določno detektirati natanko v okviru alternativne kulture 80. let, ki je do neke mere idejni temelj analiziranega konkretnega narativa sodobne umetnosti. Medtem ko artikulacija (kulturnih) razlik kot temelj političnega boja znotraj polja sodobne umetnosti producira kulturne razlike in množstvo pluralnih mikrozgodovin umetnosti, pri tem sama metoda te iste artikulacije deluje kot relativno enotna oziroma kot poenoten prevladujoči pristop. Tudi znotraj slovenskega kulturnega prostora je tako v zadnjem dobrem desetletju mogoče detektirati težnjo po vzpostavljanju več pluralnih zgodovin umetnosti, ki izhajajo iz kulturnih razlik postsocialističnega prostora, regije, držav znotraj regije, posameznih struj

znotraj umetnostnega polja, hkrati pa tudi pod- ali nereprezentiranost teh pluralnih zgodovin ter dejstvo, da jih mlajši akterji zavračajo. Zavračanje pri tem pogosto črpa iz argumenta, da so življenjske izkušnje, preko teh pa tudi ustvarjalnost mlajših akterjev, še v največji meri zaznamovane s »kulturno generičnostjo« sodobne informacijske družbe in svetovnega spleta ter da temu ustrezno »tranzicijska situacija« generacije, ki je na poziciji moči, da pluralne zgodovine generira, ne more biti ustrezno pojasnjevalno sredstvo njihovega dela in položaja.

V navezavi na ključne premene v umetnostnozgodovinski vednosti tako ni naključje, da se je znotraj diskurza akterjev sodobne umetnosti v slovenskem kulturnem prostoru namesto »zgodovina« postopoma uveljavil oziroma da se pretežno uporablja pojem »zgodovinjenje«, ki tudi ustreza logiki nizanja obratov in – vsaj začasni – eliminaciji pogojev možnosti tvorbe univerzalij, vključno z univerzalno in/ali umetnosti imanentno umetnostno zgodovino:

Zgodovinjenje se v veliki meri povezuje s tistim, kar šele prihaja v zgodovino, kot je na primer zgodovina vzhodnoevropske umetnosti. Tisto, kar šele prihaja, pa ni zgolj neko novo znanje, ki se vključuje v veljavni sistem, ampak nekaj, kar ta sistem nujno spreminja. Zgodovinjenje tako temelji na heterogenih zgodovinah, ki se istočasno dopolnjujejo in prekinjajo. Zgodovinjenje ustvarja znanje, ki ves čas prekinja samo sebe. Eden od ciljev zgodovinjanja je usmerjen proti enemu samemu master narativu zgodovine.<sup>632</sup>

Tako imenovani paralelni narativ sodobne umetnosti, katerega proces in kontekst gradnje smo rekonstruirali v zadnjem delu doktorske disertacije, v temelju zaznamuje natanko imperativ umeščene vednosti, ki neprestano nakazuje na prostorsko in časovno umeščenost lastne izjavljalne pozicije, na tak način pa tudi na lastno relativnost, zainteresiranost in parcialnost. Pri tem smo pokazali, da se ta premena znotraj slovenskega kulturnega prostora uveljavi preko kritike univerzalističnega diskurza o umetnosti in univerzalne umetnostne zgodovine, ki se konceptualizirata kot epistemološki teren zahodnega umetnostnega sistema oziroma njegovih sredstev kulturnega imperializma in dominacije. Tekstualizacija izjavljalne pozicije in geopolitizacija umetnostnega sistema sta torej opredeljena kot politični projekt, del boja proti dominaciji Zahoda v umetnostnem polju, kjer je ta dominacija razumljena kot zgolj ena od različic politične, simbolne in ekonomske dominacije. Pri tem smo prav tako nakazali, da se je kot kontrapunkt specifično ekonomske logike zahodnega umetnostnega sistema, tj. imperativa inovacije, med drugim legitimirala tudi metodologija

---

<sup>632</sup> Badovinac v Španjol 2011, 51.

ponavljanja (primer razstav, ki so ponavljale prvo razstavo v MSUM iz leta 2011 zaradi krčenja javnih sredstev za programe javnih zavodov ob seriji varčevalnih ukrepov).

Medtem ko sta bili tekstualizacija izjavljalne pozicije in problematizacija totalizirajoče sinteze moderne univerzalne/svetovne umetnostne zgodovine znotraj angloameriškega prostora najpogosteje interpretirani kot posledica kritičnih intervencij različnih subalternih in marginaliziranih družbenih skupin ter širših premikov v humanistiki in družboslovju v 60. in 70. letih 20. stoletja, smo pokazali, da kritika univerzalističnega diskurza v slovenskem kulturnem prostoru v veliki meri sovpada s procesom refleksije specifičnosti (post)socialistične regije in njene kulturne identitete, še posebej v obdobju po osamosvojitvi. Hkrati smo pokazali, da je kritika univerzalne umetnostne zgodovine tesno prepletena z refleksijami procesov kanonizacije vzhodne umetnosti, prav tako pa s kritičnimi refleksijami politike pripoznavanja, ki se najpogosteje odvija na način paternalističnega »podarjanja glasu« ter vključevanja nekdanj marginaliziranih in izključenih, pri čemer so obstoječi družbeni antagonizmi in relacije podrejenosti/nadrejenosti še najpogosteje zabrisani z moralo humanistične politične korektnosti in pokroviteljske spoštljivosti. Nadalje smo na primeru razstavnega dogodka *Interpol* pokazali, da kdor koli v okviru tovrstnega etičnega imperativa, ki se je v polju sodobne umetnosti uveljavil vzporedno z etičnim obratom v 90. letih, potencira antagonizme in preveč očitno pokaže na obstoječe relacije moči, tvega obsodbo *troublemakerja*, če ne kar političnega ekstremista.

Paralelni narativ torej bazira tudi na podobi svojega (zahodnega) drugega, ki je – podobno, kot je ta funkcija na primer pripadla modernizmu ob vzpostavljanju pojma sodobne umetnosti – vsaj do neke mere slamnati mož, hkrati pa fantomski naslovnik in referenčna točka. V tem primeru se tako znova srečamo s težavo glede ulovljivosti in s politično ambivalentnostjo – strategijo, ki jo je v slovenskem kulturnem prostoru v 80. letih kot »delovno metodo« uvedla natanko NSK –, ki smo jo izpostavili predvsem preko lucidne interpretacije zbirke *Arteast 2000+* s strani Viktorja Misiana, le da jo mi na tem mestu interpretiramo nekoliko drugače. Na eni strani se zdi, da so natanko politična ambivalentnost, neulovljivost in nihanje med pozicijami potencialna metoda, ki akterju znotraj sodobnoumetnostnega polja omogoča najboljšo strateško pozicijo, saj deluje kot pogoj ali generator njegove rezilientnosti v vedno bolj prekariziranih tržnih okoljih. Na drugi strani je mogoče politično ambivalentnost, ki se kot taka kaže skozi diahrono optiko, mogoče razumeti na podlagi opozicijske strategije, ki se vzpostavlja v razmerju do političnega

sistema in kulturnega *mainstreama* (kontrakulturno gibanje kot temelj). Kljub temu ne gre le za nihanje med kritično intervencijo in željo po vključitvi, pri čemer se znotraj sodobnoumetnostnega polja zdita natanko kritična intervencija in transgresivnost najbolj učinkovita strategija vključevanja, po mnenju nekaterih interpretov pa kar predpogoj za vključitev.<sup>633</sup> Gre tudi za nihanje med umeščenostjo in delovanjem v lokalnem polju na eni strani in pozicioniranjem v globalizirani umetnostni sistem na drugi, kjer pa se – vsaj ko je govora o osrednji nacionalni instituciji za moderno in sodobno umetnost – delovanje na obeh »frontah« v praksi pogosto nekoliko izključuje. Medtem ko MG+MSUM v razmerju do svoje referenčne točke v obliki zahodnega umetnostnega sistema od konca 90. let neguje kontinuiteto projekta kanonizacije vzhodne umetnosti (ker je to pač edini način za njeno kanonizacijo), znotraj lokalnega polja – vsled njene relativno privilegirane simbolne, ekonomske, infrastrukturne itn. pozicije – narašča nezadovoljstvo, ki sega od kritike »pretiranega pozicioniranja lokalne umetnosti na Vzhod« in »zanemarjanja« lokalnega prostora na račun mreženja z globalnimi akterji do očitkov glede zanemarjanja bolj tradicionalnih medijev na račun »avantgardnih« ali pač očitkov glede zanemarjanja sodobne umetnostne produkcije na račun procesov redefiniranja zgodovinske.

Sočasno delovanje na dveh »frontah«, ki se (samo)legitimira kot partikularno umeščen pogled na globalnost, je pri tem do neke mere mogoče kontekstualizirati tudi s specifikami t. i. (pol)perifernega umetnostnega polja. Kot izpostavi Nikola Dedić, so akterji (pol)perifernega umetnostnega sistema prisiljeni v mreženje z akterji znotraj globaliziranega sistema, pri čemer se to isto mreženje pogosto legitimira z mankom »dejanskega« umetnostnega trga v lokalnih umetnostnih okoljih in pogosto izhaja iz ideje, da bi formacija funkcionalnega umetnostnega trga rešila določene strukturne težave produkcije sodobne umetnosti in njene recepcije:

[U]metnost, ustvarjena v postsocialističnih državah, je že del kapitalističnega trga, je že bila kooptirana s strani neoliberalne logike, ne glede na to, ali cirkulira znotraj tradicionalnih ali sodobnih modelov; gre le za to, da je ta trg perifernega tipa. To pa ne pomeni, da ni strukturno integriran v mehanizme globalnega kapitalističnega sistema, pa naj gre za »trg objektov«, kjer zasebni zbiralci nadomeščajo predhodne javne institucije, trg prekarnega dela, ki ga prevzemajo v vedno večji meri klientelistično orientirane kreativne industrije, ali »projektni

---

633 Glej: Heinrich v Dedić 2017, 61–63.

trg«, kjer preživetje v umetnostnem svetu pomeni integracijo v globalno mrežo umetnostnih bienalov, rezidenc itd.<sup>634</sup>

V disertaciji smo pokazali, da so določene interpretacije, ki formativni kontekst sodobne umetnosti in vzpostavljanje nevladnega sektorja v slovenskem kulturnem prostoru mislijo preko domnevno nenadne implementacije ali razširitve tržne logike, neustrezne. Pokazali smo, da je vsaj od modernosti naprej tržna logika integralni del logike umetnosti imanentnih principov vrednotenja in hierarhiziranja ter formacije umetniške vrednosti – ne glede na to, ali se odvija pod okriljem javnih ali s strani zasebnih institucij in akterjev. Smo pa vendarle pokazali, da je produkcijske spremembe znotraj sodobnoumetnostnega polja od 90. let dalje specifično znotraj slovenskega kulturnega prostora med drugim mogoče misliti tudi kot poglobljanje logike konkurenčnosti. Pri tem smo zlasti izpostavili konflikt med javnimi zavodi in nevladnimi organizacijami, pravnoformalno privatnimi deležniki sodobnoumetnostnega polja, ki ga iz več razlogov ne moremo misliti kot ločenega od zgodovinenja oziroma procesov formiranja pluralnih zgodovin. Znotraj diskurza o sodobni umetnosti se skratka postopoma uveljavi množstvo heterogenih in bolj ali manj paralelnih zgodovin umetnosti, ki zgolj pogojno komunicirajo med seboj, saj se je – na primer že preko postmodernistične kritike »modernih univerzalij« – v veliki meri eliminiral minimalni enotni teren, ki bi takšno komunikacijo zagotavljal. V kolikor med posameznimi paralelnimi umetnostnimi zgodovinami znotraj polja sodobnih umetnosti vendarle prihaja do komunikacije – še najpogosteje na način medsebojne kritike –, je ta namreč tesno prepletena s konkurenčnimi boji za vidnost in položaj posameznih akterjev. Pri tem na eni strani spoštljiv soobstoj razlik v pozicijah in pogledih, ki vzdržuje *status quo*, na drugi pa konkurenčno medsebojno kritiko v veliki meri narekuje natanko logika programske-razpisnega financiranja, kjer zgodovina in genealogija lastne dejavnosti dobivata predvsem status nakopičenega simbolnega kapitala, ki lahko morebiti izboljša partikularne obete za prihodnost v vedno bolj nestabilnih, prekarnih produkcijskih pogojih kulturnih delavcev in umetnostnih institucij, vključno z javnimi umetnostnimi zavodi.

Navidezna eliminacija enotnega kriterija vrednotenja in interpretacije znotraj polja sodobne umetnosti hkrati poteka vzporedno z eliminacijo izpostavljenosti intrinzičnih lastnosti umetnosti in/ali njene zgodovine, kakor so te še pretežno nastopale v okviru moderne in modernistične umetnosti. Sodobna umetnost se več ne opredeljuje na podlagi in iz sebe

---

634 Ibid., 63 (prevod: K. K.).

(*autopoiesis*, transcendentalna poezija, samostojna tvorna dejavnost, »samomotnost«, umetnosti imanentna zgodovina itn.), ampak smo – bodisi v teoretskem, filozofskem diskurzu, diskurzu akterjev umetnostnega polja (tj. umetnikov, kuratorjev) ali oblikovalcev kulturnih politik – priča prevladi ekstrinzičnih lastnosti. Še več: prevlada ekstrinzičnih lastnosti umetnosti, pa naj gre za estetskovzgojne, moralne, emancipatorne, družbenointegracijske, skupnost-tvorne lastnosti oziroma potenciale, pogosto sovpada s splošno razširitvijo (imperativa) neprestane (samo)legitimacije umetnosti. Ta skorajda prisilna samolegitimacija s strani akterjev umetnostnega polja med drugim v veliki meri nakazuje, da ni več nekega bolj splošnega konsenza in relativno enotne ideja družbene funkcije, družbenega umeščanja in kompenzacijske funkcije umetnosti, katere pogoje možnosti so v preteklosti, vsaj do neke mere, vzpostavljali relativno jasno usmerjeni moderni politični projekti in njim ustrezajoče planske ekonomske in socialne politike – ni naključje, da se sodobna umetnost pogosto kontekstualizira s prezentističnim neoliberalizmom in »kapitalističnim realizmom« po letu 1989. Vsaj znotraj slovenskega kulturnega prostora se je torej takšna situacija v veliki meri vzpostavila vzporedno s spremembo političnoekonomskega konteksta v začetku 90. let, z razširitvijo in normalizacijo t. i. programsko-razpisnega financiranja, v zadnjih letih pa poglobila tudi ob varčevalnih ukrepih na področju kulture in umetnosti po ekonomski krizi 2008.

V doktorski disertaciji smo vendarle pokazali, da se je specifično znotraj slovenskega kulturnega prostora v okvirno zadnjem desetletju v diskurzu akterjev umetnostnega polja vendarle uveljavil pojem »umetnostnega sistema«, ki ga je mogoče misliti kot nekakšen približek ali pač nadomestek totalitete enotne in/ali umetnosti imanentne umetnostne zgodovine. Sintagma »upirati se logiki sistema ali ji podleči« v tej navezavi v veliki meri nakazuje na to, da »umetnostni sistem« nastopa kot nekakšna eksternalizirana antropomorfizirana tvorba, v veliki meri izenačena s tistim umetnostnim sistemom, ki je hkrati predmet tako kritike in kot želje. Sintagma hkrati nakazuje na to, da je pojem umetnostnega sistema mogoče misliti kot eno od sredstev medsebojne diferenciacije in kritike med akterji polja, skratka kot nadomestek diferenciacije v obliki identifikacije progresivnosti, pravočasnosti ali zamudništva, ki jo je nekoč zagotavljala totaliteta enotne umetnostne zgodovine, ki je temeljila na linearni koncepciji časa. V tem smislu je mogoče tudi nakazati na deloma specifično razumevanje sodobnosti sodobne umetnosti v slovenskem in širšem postsocialističnem kontekstu, za katerega bi težko trdili, da se je povsem odpovedal kritičnemu in emancipatornemu potencialu umetnosti ter – kadar gre za



zamišljanje prihodnosti in političnih alternativ – povsem podlegel »neoliberalnemu prezentizmu«. Natanko preplet definiranja sodobne umetnosti in vzhodnoumetnostne identitete z referenco v preteklem (jugoslovanskem) socialističnem sistemu, je tukaj tista, ki priskrbi vsaj minimalni temelj izgubljene futurologije. Ta preplet je znotraj slovenskega kulturnega prostora mogoče misliti na presežišču alternative (desnemu) zgodovinskemu revizionizmu in amneziji od 90. let, tako poimenovane kulture retra, ki se uveljavi že v »socialističnem postmodernizmu«<sup>635</sup> in nostalgije, ki jo tukaj razumemo predvsem kot nostalgijo po prihodnosti, torej nostalgijo po obdobju, ki je še imelo prihodnost.

Poleg tega smo v disertaciji nakazali, da se je v zadnjem desetletju – predvsem v okvirih konceptualizacij postsodobnosti kot kategorije, ki naj bi med drugim omogočila kritično analizo sodobne umetnosti, na tej podlagi pa postopoma odmik ali kar izhod iz sodobne umetnosti – pojavila težnja po rehabilitaciji »univerzalij«. Konceptualizacije postsodobnosti smo pri tem umestili v okvir novejših teoretskih struj (spekulativni realizem, OOO, akceleracionizem idr.), katerih specifika je med drugim tudi poglobljanje stapljanja teorije in fikcije. Te je do neke mere mogoče misliti kot kontrapunkt različnih variacij sodobnoumetnostne »težnje po realnem«<sup>636</sup> ali navideznega izгона imaginacije/domišljije v njenih strategijah arhiviranja, kartiranja, umeščanja v konkreten kontekst. Formirajoče se konceptualizacije postsodobnosti prav tako zaznamuje težnja po rehabilitaciji futurologije, ki naj bi bila v veliki meri eliminirana v okviru sodobne umetnosti, vezane na sedanost – in preteklost kot pojasnjevalno sredstvo sedanjih relacij moči (če tukaj zanemarimo sodobnoumetnostne pristope, ki jih zaznamuje prej omenjeno nostalgčno obujanje določenih zgodovinskih obdobj). Onstran tega, da konceptualizacije postsodobnosti v veliki meri potrjujejo ustaljeno logiko poteka premen znotraj zgodovine idej, vezanih na umetnost, ki smo jih zasledovali od konca 18. stoletja dalje – uveljavitev neke paradigme namreč vzpostavi pogoje možnosti za kritične intervencije, ki praviloma stavijo na njeno nasprotje

---

<sup>635</sup> »Med retrom in nostalgijo kot različnima, a povezanima pojmomoma ni razlik glede vsebin – pri obeh gre torej za pasatistično usmerjenost, za fascinacijo nad polpreteklostjo (torej za tisto dokaj bližnjo, še živo) in za njeno reaktualizacijo v sedanosti. A medtem ko je nostalgija pozitivno sentimentalno nabita, ima prepoznaven »topel« čustveni naboj in je hkrati lahko tudi emancipacijska, restitutivna, je retro hladnejši, premišljeno odtujen (da mu kdo slučajno ne bi očital prevelike naklonjenosti oziroma objokovanja preteklosti), »namenski« (instrumentalen), celo »svetoskrunski« (saj se neprizadeto dotika nekdanj »svetih« tem in se norčuje iz njih). Prva je veliko bolj mimetična in resna, drugi je zafrikantski, neobremenjen, ustvarja in ohranja ironično distanco in je odprt za novosti, hibridizacije, preobračanje pomenov. Če nostalgija na eni strani teši in po drugi strani išče rešitve za aktualne probleme v preteklosti, je retro navduševanje nad preteklostjo »zaradi preteklosti« oziroma zaradi njene pragmatične uporabe v sedanosti.« Velikonja 2013, 21–2.

<sup>636</sup> Slednjo na primer rekonstruira Hal Foster, znova na podlagi konceptualizacije obrata, v tem primeru obrata od koncepcije realnega kot učinka reprezentacije do realnega kot dogodka travme na prehodu iz 80. v 90. leta. Glej: Foster 2017, 7–28; Foster 2004, 62–81.

–, natanko te izbrane kritične tematizacije sodobne umetnosti v polni meri razkrijejo nekatere dodatne specifike.

Skladno s fokusom doktorske disertacije na relaciji (vednosti o) umetnosti, estetike in etike oziroma osnovnem terenu estetske vzgoje smo specifike sodobne umetnosti razgrnili predvsem preko tako imenovanega etičnega in družbenega obrata v 90. letih 20. stoletja. Pri tem smo pokazali, da se v okviru etičnega in družbenega obrata v sodobni umetnosti aktualizirajo določene ideje, ki smo jih srečali konec 18. stoletja, četudi nastopajo v drugačnem družbenem, političnem in ekonomskem kontekstu. Medtem ko je bilo ideje umetnosti kot sredstva kultiviranja in discipliniranja konec 18. stoletja v veliki meri mogoče razumeti v kontekstu formiranja meščanske javne sfere in liberalnih političnih reform, sodobna umetnost nastopa v družbenopolitičnem okviru, ki se ga najpogosteje označuje za postpolitičnega in postzgodovinskega in ki naj bi ga med drugim v temelju zaznamovala družbena dezintegracija ter izginjanje javnosti in javne sfere. Pokazali smo, da so konceptualizacije umetnosti kot sredstva kultiviranja in discipliniranja konec 18. stoletja temeljile na osnovni gledališki strukturi, strukturi igre ali fikcije, ki si jo delita tako umetnost kot meščanska javna sfera. Pri tem je kot nekakšno sredstvo poganjanja intersubjektivnih izmenjav nastopala tvorna predpostavka skupnosti, *sensus communis*, ki ni bila nič dejanskega in empiričnega, ampak zgolj eden od pogojev možnosti t. i. triangulacije ali, s psihoanalitičnimi termini, »nevidnega tretjega, kateremu se igra uprizarja«. <sup>637</sup>

Diskurz sodobnoumetnostnih akterjev sicer nedvomno do neke mere zaznamuje referenčna točka v obliki javnosti ali skupnosti, vendar ta najpogosteje nastopa kot nekakšen fantom sodobne umetnosti in sodobnoumetnostnih institucij, pri čemer jo je mogoče misliti tudi kot simptom omenjene eliminacije splošnega konsenza glede njihovega družbenega pozicioniranja in funkcije. Sodobna umetnost in njene institucije se na deklarativnem nivoju neprestano nanašajo na (svojo) javnost, se vrtijo okoli nje in jo jemljejo v obzir, a so v veliki meri prisiljene v *produkcijo* njenih začasnih simulakrov, da zadostijo ciljem in učinkom, ki so jih vnaprej obljubile financerjem. Četudi se torej sodobna umetnost pogosto (samo)legitimira kot nekakšen branik in zatočišče javnega, skupnega in kritične misli, zaradi česar se tudi odmika od modernističnega avtonomnega »sensoriuma izjeme«, samoutemeljenosti in samodefiniranosti ter se utemeljuje – ali se je kar prisiljena utemeljevati – na podlagi širših družbenoekonomskih procesov, katerih kontrapunkt naj bi

---

<sup>637</sup> Pfaller 2019, 77.

predstavljala, se zdi, da jo v temelju med drugim zaznamuje natanko splošna eliminacija tvorne predpostavke skupnosti, ki so jo od druge polovice 20. stoletja v širši družbeni sferi detektirale številne teoretske refleksije. V zadnjih letih pa je »padec javnega človeka« (R. Sennett) na zanimiv način analiziral avstrijski filozof Robert Pfaller na podlagi pojma interpasivnosti, pri čemer je v veliki meri izhajal natanko iz refleksije participatornega obrata, umetnosti v javnem prostoru in interaktivne umetnosti 90. let, ki so jih zaznamovale medijskoteoretske redefinicije umetnostnega dela in recepcijskega procesa. Na podlagi analize umetnostnega diskurza in nekaterih kulturnih fenomenov je Pfaller tako izpostavil paradoks sočasne zapovedane aktivnosti in participacije ter pojav raznolikih strategij interpasivnosti oziroma izumljanja načinov delegiranega uživanja ali konzumiranja. Pri tem je hkrati pokazal, da diskurz zapovedane aktivnosti in privilegiranje t. i. horizontalnosti, mrežnosti in razprtosti v sodobnoumetnostnem polju pogosto počivata na temeljni zmoti izenačevanja aktivne, prisotne, tvorne udeležnosti in svobode ter političnosti:

Participacija v kulturi in umetnosti zatorej ni le /.../ »karikatura istoimenske demokratične zahteve«, temveč – kar je še slabše – ravno tam, kjer to ni, propagira nevarno politično zmoto. Namreč politično delovanje razume izključno kot delovanje med resničnimi, zasebnimi osebami in prezira vse drugo, kar je kakor koli povezano z institucijami, aparati, uradi – in zatorej s fikcijami, triangulacijo in prevzemanjem vlog. S tem pa se omejuje na manjši del političnega življenja – namreč na tistega, ki sploh ne more obstajati brez drugega, javnega dela aparatov oblasti.<sup>638</sup>

V tej navezavi ni naključje, da se sodobnoumetnostne težnje po eliminaciji (modernistične) avtoritete, jasno razločenih vlog med umetniki, umetnostjo in publiko, kjer naj bi gledalci zavzeli aktivno, enakovredno in so-udeleženo vlogo v procesu ustvarjanja umetnostnih del, pogosto referirajo tudi na kritike predstavništva in predstavniške demokracije, ki so jih predvsem v zadnjem desetletju izpostavila raznolika, predvsem iz anarhistične in avtonomistične misli izhajajoča družbena gibanja. Pri tem številne sodobnoumetnostne legitimacije pogosto vodi sklep, da je izbira nehierarhičnosti, horizontalnosti, odprtosti, mrežnosti, samoorganiziranosti, torej izbira specifičnih organizacijskih form, sama po sebi jamstvo za demokratični, emancipatorni in politični učinek. Takšen sklep, kot smo pokazali, na eni strani pogosto zanemari zvezanost razširitve teh organizacijskih form s trenutnimi načini kapitalistične produkcije presežne vrednosti, ki jo v zadnjih desetletjih izpostavljajo »vitalistični« prispevki o trenutnih specifikah kapitalističnega produkcijskega načina. Na

---

<sup>638</sup> Ibid., 79–80.

drugi strani sodobnoumetnostne legitimacije pogosto zanemarijo impotentnost tega kar Nick Srnicek in Alex Williams poimenujeta »ljudska politika« (*folk politics*)<sup>639</sup> v razmerju avtonomiziranega tehnokapitalizma ali – z besedami »pesimističnih« prispevkov o trenutnih specifikah kapitalističnega produkcijskega načina iz zadnjega desetletja – konsekvenc diagnoze smrti politike kot take.<sup>640</sup> Medtem ko tako poimenovani vitalistični prispevki, ki v veliki meri izhajajo iz novomaterialističnih teoretskih struj – do neke mere podobno kot smo to videli konec 18. stoletja – izpostavljajo pomen/potencial afektivne (telesne, emocionalne, imaginacijske) ravni političnih procesov na lokalni družbeni mikroravni in pogosto na račun bolj abstraktne in systemske analize (temu ustrezno pa tudi predstavljajo priročno legitimacijsko sredstvo sodobne politizirane umetnosti), kritike trenutno prevladujočih oblik leve politike izpostavljajo natanko procese poglobljanja abstrakcije v sodobnem tehnokapitalizmu ter njegovo vedno manjšo odvisnost od človekovega delovanja in njegove izkušnje.

Omenjeno prisilno samolegitimacijo sodobne umetnosti je mogoče povezati tudi z dejstvom, da jo na splošno zaznamuje odmik od nacionalne reprezentativnosti, zaradi česar tudi (samo)eliminira vraščenost v nacionalni kulturnopolitični okvir in kulturnopolitično legitimacijo skrbi za (evropsko) »kulturno raznoličnost«, kakor se na primer glasi ena od direktiv kulturne politike EU od 90. let dalje.<sup>641</sup> Narativ sodobne umetnosti, kakor ga od 90. let gradi osrednja nacionalna institucija za moderno in sodobno umetnost v Sloveniji oziroma njeni predstavniki, skratka sodobno umetnost, vsaj nominalno, distancira tako od vzpostavljene logike in hierarhij zahodnega umetnostnega sistema kot od nacionalne kulturne politike, nacionalnega prostora in identitete. To neizbežno rezultira v situacijo, da po obdobju 90. let, ko je bila vez ostankov omrežij, okoli katerih je bila organizirana

---

<sup>639</sup> »Folk politics names a constellation of ideas and intuitions within contemporary left that informs the common-sense ways of organizing, acting and thinking politics. It is a set of strategic assumptions that threatens to debilitate the left, rendering it unable to scale up, create lasting change or expand beyond particular interests. /.../ Against the abstraction and inhumanity of capitalism, folk politics aims to bring politics down to the 'human scale' by emphasising temporal, spatial and conceptual immediacy. At its heart, folk politics is the guiding intuition that immediacy is always better and often more authentic, with the corollary being a deep suspicion of abstraction and mediation.« Srnicek in Williams 2015, 9–10.

<sup>640</sup> Mackay in Avanesian 2014, 4.

<sup>641</sup> O tem glej: Breznik 2005. Natanko kulturno politiko je sicer mogoče opredeliti tudi kot enega od faktorjev pomika fokusa proti zgodovini znotraj področja *sodobnih* umetnosti. Pokazali smo že, da je sodobna umetnost zaposlena z analizo in razkrivanjem trenutnih relacij moči in da mora poseči po zgodovini kot enim izmed pojasnjevalnih sredstev le-teh. Druga pomembna točka pogoste zastopanosti (kulturne, umetnostne, do neke mere tudi politične) zgodovine je hkrati specifična kulturne politike EU, ki vse od 90. let dalje med drugim stavi na formiranje evropske kulturne identitete. Kot smo izpostavili, kulturna identiteta v okvirih sodobne umetnosti ni več toliko nacionalno omejena, kar rezultira v možnost, da bo gradnjo narativa nacionalno-reprezentativne umetnosti (tudi) 20. stoletja v prihodnje v vse večji meri prevzemala Narodna galerija.

alternativna kultura 80. let (iz katere narativ sodobne umetnosti MG+MSUM izrašča), in liberalnodemokratskih političnih elit še relativno vzpostavljena, sodobna umetnost načeloma ostaja brez močnejše politične podpore.<sup>642</sup> Po mnenju nekaterih nosilcev narativa MG+MSUM naj bi se to pokazalo zlasti v obdobju, ko je Slovenija začela vstopati v evropske integracijske procese, saj naj bi bila MG deležna političnih pritiskov zaradi pozicioniranja umetnosti slovenskega kulturnega prostora na Vzhod, pri čemer naj bi se ti politični pritiski manifestirali zlasti na način krčenja javnih sredstev za programe in mednarodno zbirko povojnih avantgard bivših socialističnih držav.

V okviru sodobne umetnosti so torej (avtonomno)estetske kategorije v veliki meri zamenjane za etične, pri čemer se težnje po vzpostavljanju družbenega, gradnji javnosti, nehierarhičnosti, horizontalnosti, odprtosti, retoriki skrbi za drugega, ekonomije deljenja itn. tesno spajajo z družbenoekonomskim položajem vedno bolj prekariziranega kulturnega/kreativnega razreda, ki v vedno večji meri prevzema vloge, ki jih je nekoč, vsaj nominalno, zagotavljala socialna država. Težnje po proizvodnji javnosti, skupnega in družbenega ter imperativ umeščene vednosti, ki jih je detektirati v umetnosti od 90. let in ki predstavljajo izhodišče utemeljevanj njenih političnih potencialov, je torej mogoče misliti tudi kot simptom širše eliminacije pogojev možnosti mehanizmov vzpostavljanja konsistentnosti modernega institucionalnega in diskurzivnega polja, ki so med drugim jamčili za avtoriteto, družbeno mesto, funkcijo in razločljivost vlog znotraj umetnostnega polja. S tem ko se analize in (samo)legitimacije nastopa sodobne umetnosti pretežno omejujejo na pojasnjevanje premikov v vednosti o umetnosti in kritičnih intervencijah, ki naj bi jih povzročile umetnostne prakse v drugi polovici 20. stoletja, tako v veliki meri zanemarijo dejstvo, da je razprte participatorne, horizontalne, intervencijske sodobnoumetnostne pristope mogoče pojasniti tudi z eliminacijo materialnih pogojev možnosti za klasično avtoriteto modernističnega umetnika in interpreta. Hkrati pa, da je multiplikacijo, detotalizacijo in dehierarhizacijo umetnostne zgodovine mogoče pojasniti tudi s hiperprodukcijo umetnostnih del, umetnostnih prireditev in njihovih interpretacij v kontekstu globaliziranega umetnostnega sistema, digitalne reproduktivnosti in digitalizirane

---

<sup>642</sup> V tej navezavi se je mogoče opreti predvsem na analize političnega umeščanja lokalnega srednjega razreda, kamor je mogoče umestiti tudi akterje kulturnega in umetnostnega polja in liberalnih politikov 90. let: »Liberalni politiki so večinoma izviralni iz istega kadrovskega bazena novih družbenih gibanj iz osemdesetih, zaradi česar so bile povezave med njimi in srednjim razredom relativno čvrste in stabilne in politična pohlevnost drugega pri njegovih pripadnikih ni bila doživljana kot represija, saj so prebivalci socialnega in liberalni politiki delili enako politično prepričanje. Zato srednji razred svojega socialnega liberalizma v devetdesetih ni razumel kot sebi zunanje ideološke prisile, temveč kot avtonomno etično in politično izbiro.« (Krašovec 2016)

javne sfere, ki onemogočajo, da bi vso nastalo produkcijo kadar koli konzumirali, kaj šele analizirali in zvedli na enoten kriterij.

V tej navezavi je mogoče razumeti tudi določene kritike »nove etike« sodobne umetnosti oziroma njenih (samo)legitimacij znotraj lokalnega prostora, ki so bile bolj neposredno artikularizirane od okoli leta 2010. Torej od obdobja, ko je znotraj širšega teoretskega polja mogoče detektirati aktualizacijo kritike politične ekonomije (na primer v okviru dejavnosti Delavsko-punkerske univerze, od leta 2012 preimenovane v Inštitut za delavske študije), specifično znotraj sodobnoumetnostnega polja pa nekoliko kasneje predvsem privzemanje novejših teoretskih prispevkov s področja kritike politične ekonomije. Diskurz o sodobni umetnosti so namreč v zadnjih letih v veliki meri zaznamovali tudi postoperaistični oziroma avtonomistični teoretski prispevki,<sup>643</sup> torej prispevki, ki so – če poenostavimo in posplošimo – tematizirali t. i. transformacije dela od 70. let 20. stoletja dalje oziroma, če uporabimo dva najpogostejša izraza, opredeljevali specifične postfordizma in neoliberalizma. Dejstvo, da so tako imenovane »kulturalizirane« kritike politične ekonomije našle eno svojih zatočišč natanko znotraj dela »politizirane« sodobne umetnosti, po mnenju kritikov ni naključno. Postoperaizem in avtonomizem naj bi namreč predpostavljala »marksistično nepismeno publiko«, kar naj bi bil predpogoj za njuno inavguracijo za nov levičarski intelektualni kanon. V tej navezavi je bil ključni predmet kritike eden glavnih postoperaističnih pojmov – nematerialno delo –, ki naj bi bil pojasnjevalno sredstvo novih oblik kognitivnega, afektivnega, virtuoznega itn. dela in ki naj bi mlademu urbanemu kreativnemu razredu prvenstveno omogočal, da »pretvori v vir političnega navdiha to kar doživlja kot vir lastne anksioznosti (nestabilnost zaposlitve, neredni dohodki, stalni stres in izčrpanost, prisilna mobilnost in prisilna socializacija itd.).«<sup>644</sup>

Imperativ samorefleksivnosti in umeščene vednosti, izgon »modernistične avtonomije« in razširitev prevladujoče »heteronomije avtonomije«<sup>645</sup> potekajo vzporedno z nenehnim (samo)prevpraševanjem družbene funkcije in nenehnim dokazovanjem, da ima sodobna umetnost javnost, pri čemer vzpostavi zanimivo vase-pogreznjenost sodobne umetnosti – točno v trenutku, ko se ta neprestano nanaša na lastno zunanost. Sodobna umetnost se obsesivno ukvarjanja z lastnim umeščanjem, interpretacijo, aktivnostjo, produktivnostjo,

---

<sup>643</sup> Glej opombo 605.

<sup>644</sup> Krašovec 2013. Ta možnost naj bi bila v veliki meri mogoča na podlagi preobrata perspektive v interpretaciji kapitalizma, ki ga sredi 70. let naredi natanko operaizem, ki kapitalistične transformacije opredeli kot rezultat avtonomnega boja delavskega gibanja.

<sup>645</sup> Kunst 2012, 19.

učinkovitostjo, umeščenostjo in refleksijo učinkov lastnih dejanj skorajda do mere, da postaja svoja lastna publika. »Postajati lastna publika« pri tem ni le učinek imperativa samorefleksivnosti, ampak tudi dejanske situacije, kjer so proizvajalci sodobne umetnosti in podpornih vsebin v vedno večji meri tudi njihovi potrošniki, kar vodi v navidezen učinek samozadostnosti sodobnoumetnostnega polja. Imperativ umeščene vednosti je sicer znotraj slovenskega kulturnega konteksta morda mogoče bolj neposredno detektirati predvsem znotraj sodobnih performativnih praks, ki pogosto temeljijo na dramatizaciji različnih medijskih besedil in osebnih izkušenj ter se pogosto manifestirajo skozi obliko izpovedovalnega izrekanja, na tak način pa približujejo liberalni tehnologiji vladanja, ki smo jo razgrnili preko Foucaulta. V teh izpovedovanjih je tako na primer poleg neprestane kontekstualizacije lastne izjavljalne pozicije mogoče opazovati določeno uprizarjanje/izražanje nemoči izražanja, težave z lastno pozicijo izrekanja, ki v samem aktu izrekanja nekomu – po možnosti šibkejšemu, bolj marginaliziranemu itn. – neizbežno vzame besedo, prevpraševanje upravičenosti lastnega izrekanja, lastne iskrenosti izrekanja, skorajda krivdo, ki spremlja izrekanje.<sup>646</sup> Polje sodobne umetnosti poleg zapovedane, skorajda ritualizirane aktivnosti, angažiranosti, umeščenosti in prisotnosti v času, ki jih vodi splošna kritika predstavništva, zaznamuje tudi hrbtna plat teh istih imperativov. In sicer na eni strani relativizacija lastne izjavljalne pozicije, ki se mestoma izteče v situacijo, kjer si podajamo čim bolj skromna mnenja, ne da bi si kdo drznil (želeti) zavzeti jasno in neposredno pozicijo, na drugi pa že omenjeno naraščanje kritike medsebojnih konkurentov, ki je v veliki meri stranski produkt kulturnopolitičnih specifik slovenskega prostora, kjer akterji sodobne umetnosti nastopajo na tako imenovanem prostem trgu za javna sredstva. Imperativ samorefleksivnosti, ki je v neki točki morda predstavljal kritično intervencijo v spekter modernih oblastnih mehanizmov, v tem primeru – vsled specifičnega produkcijskega konteksta in situacije, ki jo ta vzpostavlja – kratka nastopa kot zelo učinkovita oblika družbenega nadzora, katere ključni generatorji so natanko sami akterji sodobnoumetnostnega polja.

Geografskega (re)pozicioniranja umetnosti slovenskega kulturnega prostora na vzhod, preko tega pa tudi aktualizacije socialistične dediščine znotraj konkretnega narativa sodobne umetnosti vsekakor ni mogoče misliti kot reprezentanta desne ali leve revizionistične

---

<sup>646</sup> Prav tako ga je detektirati v dejstvu, da je znotraj različnih sodobnoumetnostnih podpolj opaziti neprestano naraščanje števila diskurzivnih platform, kjer naj bi se reflektirala umetnost, strokovnih revij in časopisov, celo vzpostavljanje kritičnih platform kot stranskega produkta dejstva, da profesionalna kritika izginja iz (najširši publiki namenjenega) dnevnega časopisja.

pozicije niti v polni meri nostalgичne kulturalizacije politične dediščine. Konkretni narativ MG+MSUM, ki smo ga – kljub temu da od obdobja 90. let doživlja neprestane modifikacije – mislili v okviru afektivno-zgodovinskega obrata, je tako mogoče umestiti na presečišče genealogije, kakor jo na primer, izhajajoč iz Nietzscheja, formulira Michel Foucault na eni in nostalgije na drugi strani – pri tem imamo v mislih natanko omenjeno nostalgijo po prihodnosti, ki jo je detektirati tudi v določenem delu posttranzicijskih umetnostnih praks. V okviru genealogije zgodovina nastopa (do neke mere podobno kakor znotraj marksistične, historično-materialistične, kritičnoteoretske tradicije) kot bojno polje, pri čemer historična artikulacija preteklosti predstavlja obliko polaščanja spomina.<sup>647</sup> Genealoška artikulacija spomina pri tem za Foucaulta nastopa kot »kurativna znanost«,<sup>648</sup> ki naj ne deluje pedagoško-didaktično, ampak v nekem smislu (estetsko) terapevtsko. Lahko bi torej sklenili, da socialistična preteklost v primeru narativa MG+MSUM lahko predstavlja bodisi utemeljitveno mesto lastne identitete in podobe globalnosti v okvirih globaliziranega umetnostnega polja, kot nakopičena dediščina in izhodiščno mesto utemeljevanja političnih potencialov v okvirih sodobne politizirane umetnosti, kot izhodišče za tipično moderno sakralizacijo in profanizacijo časa, v svojem nostalgичnem vidiku pa lahko deluje tudi terapevtsko in kompenzacijsko.

Nazadnje se velja še nekoliko dotakniti tudi epistemološke podlage sodobnoumetnostnega etičnega in družbenega obrata, hkrati pa afektivno-zgodovinskega obrata znotraj zgodovinenja umetnosti. V splošnem bi lahko rekli, da je koncepcijo sodobne umetnosti na eni strani zaznamoval predvsem »performativni obrat«, kjer se je uveljavila koncepcija umetnosti kot performansa, temu ustrezno pa tudi umetnostnega dela kot dokumenta neke aktivnosti. Na drugi strani so konceptualizacije sodobne umetnosti tekom 90. let močno zaznamovali medijskoteoretski prispevki, preko katerih se je uveljavila podoba umetnostnega dela kot igralnega algoritma in recepcijskega procesa kot (upo)rabe. Lahko bi rekli, da performativni obrat, v okviru katerega je v 60. in 70. letih prišlo tudi do bolj neposrednega spajanja likovnih/vizualnih in uprizoritvenih umetnosti in ki je zgodovinsko znatno črpal predvsem iz Austinove teorije govornih dejanj, tako latentno vztraja tudi v okviru sodobnoumetnostnega diskurza, ki je pogosto prežet z deklarativnimi trditvami, kaj vse (naj) sodobno umetnostno delo počne oziroma kaj (naj) umetnik počne z umetnostnim delom ali preko njega. Poudarjena interaktivnost, participatornost, angažiranost in

---

<sup>647</sup> Foucault 1977, 14.

<sup>648</sup> Ibid., 14.



dematerializacija umetnostnega dela v okviru sodobne umetnosti, ki naj bi načeli »modernistični« pojem avtorstva, »romantično« podobo umetnostnega ustvarjalca in fetišistično koncepcijo umetnostnega dela, se tukaj vračajo natanko preko fokusa na ekstrinzičnih lastnostih umetnosti in neprestani anticipaciji njenih učinkov. Omenjeno afektivno-zgodovinsko tretiranje umetnostnega dela kot živega bitja, ki nekaj počne in spreminja, je pri tem tako mogoče misliti tudi kot variacijo tipično moderne fetišizacije umetnosti.

## 6 LITERATURA

1. Adamič Šutej, Jelka. 2010. »Sodobna umetnost straši po domačiji: U3 - Weiblov izbor v Moderni galeriji« V *Avtentični interes*, ur. Zdenka Badovinac. 11–26. Ljubljana: Maska.
2. Adorno, V. Theodor. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
3. Adorno, Theodor, Walter Benjamin, Ernst Bloch, György Lukács in Fredric Jameson. 2013. *Estetika in politika*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
4. Agamben, Giorgio. 2011. *Odprto: človek in žival*. Ljubljana: Študentska založba.
5. Alagjozovski, Robert, Barbara Borčič in Urša Jurman. 2005. Kaj storiti z »balkansko umetnostjo«? Uvod V *PlatformaSCCA*, no. 4. SCCA-Ljubljana. Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma4/uvod.htm> (6. 4. 2019).
6. Albert, Georgia. 1993. Understanding Irony: Three Essays on Friedrich Schlegel. *Comparative Literature*, 108(5): 825–548.
7. Althusser, Balibar in Pêcheux Macherey. 1980. *Ideologija in estetske učinek*. Zbornik, 8. Ljubljana: Cankarjeva založba.
8. Arendt, Hannah. 1996. *Vita activa*. Ljubljana: Krtina.
9. Aristoteles. 2012. *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba.
10. Arns, Inke. 2006a. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu. Sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes)*. Ljubljana: Maska.
11. Arns, Inke. 2006b. Irwin navigator: Retroprincip 1983–2003. V *Irwin: Retroprincip*, ur. Inke Arns idr. Ljubljana, Zagreb, Beograd, Sarajevo, Skopje, Sofia: Založba Mladinska knjiga: 9–14.
12. Aschenbrenner, Karl in, William B. Holther. 1954. *Reflections on Poetry: Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditations philosophies de nonnullis ad poema pertinentibus*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
13. Avanesian Armen in Mackay, Robin. 2014. Introduction V *#Accelerate. The Accelerationist Reader*, Falmouth in Berlin: Urbanomic.
14. Avanesian, Armen in Suhail Malik. 2016. The Speculative Time-Complex. V *The Time-Complex. Post-contemporary*, ur. Armen Avanesian idr. Miami: Name publication: 6–56.
15. Badiou, Alain. 2012. Art and Philosophy. V *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*, Bloomsbury, Tanke, J. in Mcguillan, C. New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury: 601-612.
16. Badiou, Alain. 2004 *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

17. Badiou, Alain. 2013. The autonomy of the aesthetic process. *Radical Philosophy* 178: 32–39.
18. Badovinac, Zdenka. 2015. An Exhibition about the NSK Commons. NSK from Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia. V *NSK From Kapital to capital: Neue Slowenische Kunst – an event of the final decade of Yugoslavia*, ur. Zdenka Badovinac idr.. Ljubljana: Moderna galerija: xxxvi–xiii.
19. Badovinac, Zdenka. 2010. *Avtentični interes*. Ljubljana: Maska.
20. Badovinac, Zdenka. 1998. Body and the East. V *Body and the East: od šestdesetih let do danes*, M. Briški ur. Ljubljana: Moderna galerija: 9–18.
21. Badovinac, Zdenka. 2012. Histories and Their Different Narrators. V *L'internationale – Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*, ur. C. Höller. Ljubljana, Barcelona, Antwerpen, Eindhoven, Bratislava: Moderna galerija, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Van Abbemuseum, Július Koller Society, JRP/Ringier Kunstverlag AG: 42–51.
22. Badovinac, Zdenka. 2008. Nevidno mesto. V *Muzej na cesti*, ur. Tamara Soban. Ljubljana: Moderna galerija: 5–8.
23. Badovinac, Zdenka. 2000. Uvodnik. V *Arteast 2000+. Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom: od 1960. let do danes. Razstava del za nastajajočo zbirko*. Ljubljana: Moderna galerija: 12–15.
24. Badovinac, Zdenka. 2012. Sedanjost in prisotnost – ponovitev. V *Sedanjost in prisotnost – ponovitev 1: izbor del iz zbirke Arteast 2000+ in nacionalne zbirke Moderne galerije*. Ljubljana: Moderna galerija: 9–14.
25. Badovinac, Zdenka, Viktor Misiano in Igpr Zabel. 2005. Sedem grehov: Ljubljana-Moskva. V *7 grehov: Ljubljana-Moskva*, ur. Tamara Soban. Ljubljana: Moderna galerija: 5–7.
26. Badovinac, Zdenka, Igor Zabel, Irwin in Jadran Adamović. 1996. *Za muzej sodobne umetnosti Sarajevo 2000*. Ljubljana: Moderna galerija.
27. Bassin, Mark. 1987. Imperialism and the nation state in Friedrich Ratzel's political geography. *Progress in Human Geography* 11(4): 473–495.
28. Baudelaire, Charles. 1995. *The Painter of Modern life and Other Essays*. London: Phaidon Press.
29. Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1985. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkov dela*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

30. Baxandall, Michael. 1996. *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
31. Beech, Dave. 2015. *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*. London, Boston: Brill.
32. Belting, Hans. 2003. *Art History after Modernism*. Chicago, London: University of Chicago Press.
33. Benčin, Rok. 2015. *Okna brez monad: estetika od Heideggerja do Rancièra*. Ljubljana: ZRC SAZU.
34. Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
35. Berardi-Bifo, Franco. 2013. *Duša na delu*. Ljubljana: Maska.
36. Berlin, Isaiah. 2012. *Izvori romantike*. Ljubljana: Krtina.
37. Binstock, Benjamin. 2004. Alois Riegl, Monumental Ruin. Why We Still Need to Read Historical Grammar of the Visual Arts (Foreword). V *Historical Grammar of the Visual Arts*, ur. Alois Riegl. New York: Zone Books.
38. Bishop, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October* 110: 51–79.
39. Bishop, Claire. 2012. *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska.
40. Boltansky, Luc in Eve Chiapello. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso.
41. Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.
42. Bourriaud, Nicolas. 2007. *Relacijska estetika. Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*. Ljubljana: Maska.
43. Breazeale, Daniel. 2013. Against Art? Fichte on Aesthetic Experiences and Fine Art. *Journal of the Faculty of Letters* 38: 25–42.
44. Brejc, Tomaž. 2004. Umetnostna zgodovina ob koncu modernizma. V *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive*, ur. Barbara Murovec. Ljubljana: Založba ZRC: 107–112.
45. Brejc, Tomaž. 2004. Slovenska umetnost v začetku devetdesetih let: nekaj kritičnih opazovanj. V *Razširjeni prostori umetnosti. Slovenska umetnost 1985–95*. Ljubljana: Moderna galerija: 231–239.
46. Brejc, Tomaž. 1991. *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

47. Breznik, Maja. 2009. *Kultura danajskih darov: od mecenstva do avtorstva*. Ljubljana: Založba Sophia.
48. Breznik, Maja. 2005. Kultura med »kulturno izjemo« in »kulturno raznoličnostjo«. V *KULTURA d. o. o.*, ur. Aldo Milohnić idr. Ljubljana: Mirovni inštitut: 15–44.
49. Breznik, Maja, 2004. *Kulturni revizionizem. Kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
50. Breznik, Maja. 2011. *Posebni skepticizem v umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
51. Brits, Baylee, Prudence Gibson in Amy Ireland, ur. 2016. *Aesthetics After Finitude*. Melbourne: re.press.
52. Bruckner, Pascal. 2000. *Nenehna vzhičenost. Esej o prisilni sreči*. Ljubljana: Claritas.
53. Borčič, Barbara. 1995. To ni muzej. *M'ars VII(1–2)*: 5–14.
54. Borčič, Barbara. 2004. Urbanarija: od glavne pošte do ljubljanskih ulic in od lokalnih gostiln do Narodne in univerzitetne knjižnice. V *Razširjeni prostori umetnosti. Slovenska umetnost 1985–95*. Ljubljana: Moderna galerija: 259–264.
55. Buden, Boris. 2014. *Cona prehoda: o koncu postkomunizma*. Ljubljana: Krtina.
56. Buden, Boris. 2015. Umetnost in kritika v kuriranju preteklosti, predavanje v okviru cikla *Kako kritično je kritičsko pisanje?* Društvo Igor Zabel in SCCA Ljubljana, Ljubljana, 5. 2. 2015, Trubarjeva hiša literature. Dostopno na: <https://vimeo.com/120774342>.
57. Cassirer, Ernst. 1998. *Filozofija razsvetljenstva*. Ljubljana: Študentska založba.
58. Cheater, Angela. 1999. Power in the Postmodern era. V *The Anthropology of Power: Empowerment and disempowerment in changing structures*, ur. Angela Cheater. London in New York: Routledge.
59. Crary, Jonathan. 2012. *Tehnike opazovalca. Videnje in modernost v devetnajstem stoletju*. Ljubljana: Sophia.
60. Comte, Auguste. 1989. *Kurs pozitivne filozofije*. Nikšić: NIO »Univerzitetna riječ«.
61. Cox, Cristoph, Graham Harman in Jenny Jaskey. 2015. Art and OOOobjecthood. V *Realism Materialism Art*, ur Christoph Cox, Jenny Jaskey in Malik. Center for Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press: 97–116.
62. Cox, Cristoph, Jenny Jaskey in Malik, ur. 2015. *Realism Materialism Art*. Center for Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press.
63. Cvejić, Bojana. 2018. *Koreografiranje problemov: izrazni pojmi v evropskem sodobnem plesu*. Ljubljana: Maska.

64. Čekić, Jovan in Maja Stanković. 2013. Savremeno kao eksperiment. V *Slike/singularno/globalno. Savremeno kao eksperiment*, ur Jovan Čekić in Maja Stanković. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije: vii–xx.
65. Čopič, Vesna in Gregor Tomc. 1997. *Kulturna politika v Sloveniji. I. Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije, II. Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
66. Čufer, Eda in Viktor Misiano, ur. 2000 *Interpol: the art show which divided East and West*. Ljubljana, Moscow: Irwin, Moscow Art Magazine.
67. Čufer, Eda, ur. 1999. *Transnacionala: Highway Collision Between East and West at the Crossroads of Art*. Ljubljana: Študentska založba.
68. Damjanović, Milan. 1985. Prvobitna ideja filozofske estetike. V *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkov dela*, ur. Alexander Gottlieb Baumgarten. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
69. David, Ménard, Monique. 2016. *Norost v čistem umu: Kant, bralec Swedenborga*. Ljubljana: ZRC SAZU.
70. Debeljak, Aleš. 1999. *Na ruševinah modernosti. Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
71. Dedić, Nikola. 2017. The neoliberal stamp on post-socialist art. *Monitor ISH* (XIX/2): 49–64.
72. Deleuze, Gilles. 2011. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: ZRC SAZU.
73. Denegri, Jaša. 2018. Podatki o umetnosti osemdesetih let v jugoslovanskem kulturnem prostoru. V *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*. Ljubljana: Moderna galerija: 79–92.
74. De Staël, Germaine. 1812. *The Influence of Literature upon Society*, Vol. 1, London: Printed for Henry Colburn, English and foreign public Library.
75. Dilthey, Wilhelm. 1985. *Poetry and Experience, Selected works, Volume V*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
76. Dilthey, Wilhelm. 1980. *Zasnivanje duhovnih nauka*. Beograd: Prosveta.
77. Dilthey, Wilhelm. 2002. *Zgradba zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih*. Ljubljana: Nova revija.
78. Erjavec, Aleš. 2009. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba.
79. Erjavec, Aleš. 2004. *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC.

80. Erjavec, Aleš, ur. 2003. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. New York: The New Press.
81. Erjavec, Aleš. 2017. Postmodernizem in postsocialistično stanje: pogled nazaj. V *Heteronomija umetnosti in avantgard*. Ljubljana: Maska: 81–98.
82. Erjavec, Aleš. 1988. Razvoj estetike v Sloveniji v zadnjih desetih letih. *Sodobnost* 10: 955–960.
83. Erjavec, Aleš. 2013. Predgovor. V *Sodobna umetnost in sodobnost*, Smith, Terry. Ljubljana: Slovensko društvo likovnih kritikov.
84. Elias, Norbert. 2000. *O procesu civiliziranja: prvi zvezek*. Ljubljana: /\*cf.
85. Eisenman, S. F. 1999. Negative Art History: Adorno and the Criticism of Culture. *Aesthetic Theory* by Theodor W. Adorno. *Art Journal* 58(1): 101–105.
86. Fanon, Franz. 2016. *Črna koža, bele maske*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
87. Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
88. Filipović, Andria. 2018. Afekt, znanje i umetnost, predavanje v okviru *Letne šole AB-Z savremene estetike i teorije umetnosti*, 29. 8. 2018, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
89. Fischer-Lichte, Erica. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
90. Foster, Hal. 2017. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London in New York: Verso.
91. Foster, Hal. 2009. Questionnaire on »The Contemporary. *October* 130: 3.
92. Foster, Hal. 2003. Umetnik kot etnograf. *Likovne besede* 63–64: 27–39.
93. Foster, Hal. 2004. Vrnitev realnega. *Likovne besede* 69–70: 62–81.
94. Foucault, Michel. 2001. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
95. Foucault, Michel. 2010a. *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
96. Foucault, Michel. 2015a. »Družbo je treba braniti«: predavanja na *College de France (1975–1976)*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
97. Foucault, Michel. 2016. Kaj je kritika?. *ŠUM#6, Umetnost-kritika*: 643–676.
98. Foucault, Michel. 1991. Kaj je razsvetljenje? V *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt: 145–158.
99. Foucault, Michel. 2009. *Neustrašni govor*. Ljubljana: Sophia

100. Foucault, Michel. 1977. Nietzsche, Genealogy, History. V *Language, Counter-Memory. Practice: Selected Essays and Interviews*, ur. F. D. Bauchard. Ithaca: Cornell University Press: 139–164.
101. Foucault, Michel. 2015b. *Rojstvo biopolitike. Kurs na College de France (1978–1979)*. Ljubljana: Krtina.
102. Foucault, Michel. 2004. *Security, Territory, Population. LECTURES AT THE COLLÈGE DE FRANCE, 1977–78*. Palgrave Macmilian.
103. Foucault, Michel. 2010b. *Zgodovina seksualnosti*. Ljubljana: Založba ŠKUC.
104. Gantar, Kajetan. 2012. Uvod. V *Poetika, Aristoteles*. Ljubljana: Študentska založba.
105. Grafenauer, Petja. 2006. Slovenska umetnostna zgodovina in težave z metodologijo. *Monitor ISH VIII(2)*: 49–72.
106. Gramsci, Antonio. 1999. *Selections from the Prison Notebooks*. London: ElecBook.
107. Greenberg, Clement. 1988. Modernistično slikarstvo. *Likovne besede (6–7)*: 14–21.
108. Groys, Boris. 2002. *Teorija sodobne umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba.
109. Gržinić, Marina. 2002. Does Contemporary Art Need Museum Anymore? *Art Margins, May*. Dostopno na: <http://www.kanazawa21.jp/tmpImages/videoFiles/file-52-1-e-file-1.pdf> (8. 4. 2019).
110. Gržinić, Marina. 1995. Strategije virtualizacije mesta. V *Urbanarija, prvi del*, ur. Lilijana Stepančič. Ljubljana: SCCA.
111. Goldmann, Lucien. 1987. Subjekt kulturnog stvaranja. V *Ogledi o sociologiji umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga: 231–249.
112. Gossman, Lionel. 2013. Foreword. V *On History: Introduction to World History (1831). Openind Adress at the Faculty of Letters, 9 January 1834. Preface to History of France (1869)*, Jules Michelet. Cambridge: Open Book Publishers.
113. Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago in London: The University of Chicago.
114. Habermas, Jürgen. 1989. *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
115. Habjan, Jernej. 2014. *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo*. Ljubljana: /\*cf.
116. Hall, Stuart. 1993. Encoding, decoding. V *Cultural Studies Reader*, ur. S. During. London, New York: Routledge: 90–104.
117. Hamilton, Paul. 2013. *Realpoetik: European Romanticism and Literary Politics*. Oxford: Oxford University Press.



118. Haraway, Donna. 1999. Umeščene vednosti: vprašanje znanosti v feminizmu in privilegij parcialne perspektive. V *Opice, kiborgi in ženske. Reinvenčija narave*. Ljubljana: Študentska založba: 293–321.
119. Hauser, Arnold. 1969. *Socialna zgodovina umetnosti in literature II*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
120. Hirsch, Joachim. 2014. *Gospodstvo, hegemonija in politične alternative*. Ljubljana: Sophia.
121. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1975. *Aesthetics. Lectures of Fine Arts. Volume I*. Oxford: Clarendon Press.
122. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1998. *Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana.
123. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986a. Glauben und Wissen oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. *Jenaer Kritische Schriften (III)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg: 315–413.
124. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986b. Romantična forma umetnosti. V *Estetika II*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
125. Hergouth, Martin. 2016. Drhal in meje kritike. *ŠUM#6*: 607–622.
126. Heucke, Clemens. 2006. Anthropogeography. V *Brill's New Pauly, Antiquity volumes*, ur. H. Cancik in H. Schneider. Dostopno na: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e123660](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e123660) (12. 2. 2019).
127. Hewitt, Andrew. 2017. *Družbena koreografija: ideologija kot performans v plesu in vsakdanjem gibanju*. Ljubljana: Maska.
128. Hirschman, Albert, O. 2002. *Strasti in interesi. Politični argumenti za kapitalizem pred njegovim zmagoslavjem*. Ljubljana: Krtina.
129. Hiršfenfelder, Ida. 2009. *Art-area 131*, Radio študent, 13. 5. 2009. Dostopno na: <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=19174> (26. 1. 2019).
130. Honneth, Alex. 1995. *The Struggle for Recognition. The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge in Massachusetts: The MIT Press
131. Horvat, Barbara. 2010. Fragment znotraj hermenevtične teorije Friedricha Schlegla: Fragment kot centralni model izrekanja v zgodnji romantiki. *Phainomena XIX(72–73)*: 203–222.
132. Höfler, Janez. 2004. Slovenska umetnostna zgodovina nekdanj in danes. V *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive*, ur. Barbara Murovec.,31–61. Ljubljana: Založba ZRC.

133. Hribar-Sorčan, Valentina in Lev Kreft. 2005. *Vstop v estetiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
134. Illouz, Eva. 2010. *Hladne intimnosti: oblikovanje čustvenega kapitalizma*. Ljubljana: Krtina.
135. Ivanišević, Katica. 1984. *Boema i književno stvaralaštvo*. Rijeka: IC Rijeka.
136. Jameson, Fredric. 1979. Marxism and Historicism. *New Literary History* 1(1): 41–73.
137. Jameson, Fredric. 2001. *Postmodernizem*. Ljubljana: Analecta.
138. Jeklič, Nina in Tamara Soban. 2015. *NSK od Kapitala do kapitala. Neue Slowenische Kunst – dogodek zadnjega desetletja Jugoslavije. Vodič po razstavi*. Ljubljana: Moderna galerija.
139. Jenko, Marko. 2011. Prostor za 20. stoletje. V *20. stoletje: Kontinuitete in prelomi*, ur. Marko Jenko, 6–7. Ljubljana: Moderna galerija.
140. Jesenko, Primož. 2011. Glej, sedemdeseta. V *Glej, 40 let*, ur. A. Perne. Ljubljana: EG Glej.
141. Jones, Amelia. 2002. *Body art: Uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska.
142. Kandinsky, Wassily. 2003. *Concerning the Spiritual*. V *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, ur. C. Harrison in P. Wood, 82–89. Oxford: Blackwell Publishing.
143. Kant, Immanuel. 2010. *Predkritični spisi*. Ljubljana: Založba ZRC.
144. Kant, Immanuel. 2012. Kritika čistega uma 4/4. *Problemi* (9–10): 5–97.
145. Kazaralska, Svetla. 2009a. Contemporary Art as *Ars Memoriae*: Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition. V *Time, Memory, and Cultural Change*, ur. S. Dampsey in D. Nichols. Vienna: IWM Junior Visiting Fellows' Conferences, Vol. 25.
146. Kazaralska, Svetla. 2009b. History vs. Memory in the Museum. Visual and Verbal Representations of a »Communist Childhood«. V *Kulturen der Differenz – Transformationprozesse in Zentraleuropa nach 1989: Transdisziplinäre Perspektiven*, ur. H. Fassmann, W. Müller-Funk in H. Uhl, 245–256. Vienna: Vienna University Press.
147. Kaufmann, Thomas, D. 2004. *Toward a Geography of Art*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
148. Kester, Grant. 2004. *Conversation Pieces: community and communication in modern art*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
149. Kester, Grant. 2009. Questionnaire: Kester. *October* 130(Fall): 7–9.
150. Kraner, Kaja in Alja Lobnik. 2018. Ambivalentna vloga sodobne umetnosti in nevladne sfere. *Časopis za kritiko znanosti* XLVI(272): 42–61.

151. Kraner, Kaja. 2018. Kulturna politika kot tehnologija vladanja: med gospodarsko in socialno politiko. *Časopis za kritiko znanosti* XLVI(272): 15–30.
152. Krašovec, Primož. 2011. (Yugo)nostalgia. *Monument of Transformation*, Dostopno na: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of.transformation/html/n/nostalgia/yugonostalgia-pimoz-krasovec.html> (6. 9. 2018).
153. Krašovec, Primož. 2016. Srednji razred in razredizem. *Torek ob petih*. Dostopno na: <http://torekobpetih.si/komentar/srednji-razred-in-razredizem/> (16. 5. 2019).
154. Krašovec, Primož. 2011. *Vloga kritike v marksistični teoriji in njen vpliv na politiko komunističnega gibanja*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede UL, doktorska disertacija.
155. Kobe, Zdravko. 2016. Bolj strašna noč. O izkustvu samozavedanja. *Problemi* 16(5–6): 211–241.
156. Kobe, Zdravko. 2004. Patetika Kantove etike. *Problemi* 4(3-4): 169–208.
157. Kolenc, Bara. 2018. Hiša govoric. *Outsider: Indigo*, september. Dostopno na: <http://outsider.si/bara-kolenc-hisa-govoric/> (11. 2. 2019).
158. Komelj, Miklavž. 2015. *Jugoslovanski nadrealisti. Danes in tukaj*, Moderna galerija.
159. Komelj, Miklavž. 2016. *Rojstvo polja »vzhodne umetnosti« iz duha označevalca »totalitarizem«*, predavanje 24. 5. 2016. Ljubljana: Center in galerija P74.
160. Komelj, Miklavž. 2010. Uloga oznake »totalitarizam« u konstituisanju polja »istočne umetnosti«. *Sarajevske sveske* 32/33. Dostopno na: <http://sveske.ba/bs/content/uloga-oznake-%E2%80%9Ctotalitarizam%E2%80%9C-u-konstituisanju-polja-%E2%80%9Cisticne-umetnosti%E2%80%9C> (7. 4. 2019).
161. Komelj, Miklavž. 2010. Vloga označevalca »totalitarizem« za konstitucijo polja »vzhodne umetnosti«. *Borec* 62(627–675): 97–150.
162. Komelj, Milček. 2004. Umetnostna zgodovina in umetnost. V *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive*, ur. Barbara Murovec, 119–126. Ljubljana: Založba ZRC.
163. Koselleck, Reinhart. 1988. *Critique and Crisis: Enlightenment and the Pathogenesis of Modern Society*. Cambridge in Massachusetts: The MIT Press.
164. Koselleck, Reinhart. 1999. *Pretekla prihodnost. Prispevki k semantiki zgodovinskih časov*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
165. Kreft, Lev. 1989. *Spopad na umetniški levici (med vojnama)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
166. Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.

167. Laclau, Ernesto in Chantal Mouffe. 1987. *Hegemonija in socialistična strategija*. Ljubljana: Analecta.
168. Laclau, Ernesto. 1993. Univerzalizem, partikularizem in vprašanje identitete. *Problemi* 31(4–5): 385–396.
169. Lazzarato, Maurizio. 2012. *Proizvajanje zadolženega človeka. Esej o neoliberalnem stanju*. Ljubljana: Maska.
170. Lacan, Jacques. 1994. *Spisi*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
171. Laruelle, Francois. 2017. *Principles of Non-Philosophy*. London in New York: Bloomsbury Academic.
172. Lemm, Venessa. 2009. *Nietzsche's Animal Philosophy. Culture, Politics, and the Animality of the Human Being*. New York: Fordham University Press.
173. Lessenich, Stephen. 2015. *Ponovno izumljanje socialnega. Socialna politika v prožnem kapitalizmu*. Ljubljana: Krtina.
174. Lyotard, Jean-Francois. 2004. *Postmoderna za začetnike. Korespondenca 1982–1985*. Ljubljana: Analecta.
175. Mackay, Robin in Armen Avanessian. 2014. *#Accelerate. The Accelerationist Reader*. Falmouth in Berlin: Urbanomic.
176. Malabou, Catherine. 2011. *Bodi moje telo! Dialektika, dekonstrukcija, spol*. Ljubljana: Krtina.
177. Malik, Suhail. 2013. Exit not Escape: On the Necessity of the Arts Exit from Contemporary Art, predavanje, 3. 5. 2013 *Artist space*.
178. Malik, Suhail. 2015. Reason to Destroy Contemporary Art. V *Realism, materialism, art*, ur. C. Cox idr. 185–192. New York in Berlin: Center for Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press, Annandale-on-Hudson.
179. Marcuse, Herbert. 1977. O afirmativnom karakteru kulture. V *Kultura i društvo*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
180. Marcuse, Herbert. 1977. Zastarevanje psihoanalize. V *Kultura i društvo*, 177–191. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
181. Marstine, Juliene, ur. 2006. The new museum theory and practice: an introduction. V *The new museum theory and practice*, 1–36. Malden, Oxford in Victoria: Blackwell Publishing.
182. Mastnak, Tomaž. 2018. Čemu osemdeseta? V *Osemdeseta: Slovenija in Jugoslavija skozi prizmo dogodkov, razstav in diskurzov*, 17–30. Ljubljana: Moderna galerija.

183. Matejić, Bojana. 2015. *Emanipacijske prakse u savremenoj teoriji umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, doktorska disertacija.
184. Mattick, Paul. 2013. *Umetnost in njen čas: teorije in prakse moderne estetike*. Ljubljana: Sophia.
185. McGuigan, Jim. 2016. *Neoliberalna kultura*. Maribor: Aristej.
186. Meyer, Richard. 2013. *What Was Contemporary Art?* Cambridge in London: MIT Press.
187. Michelet, Jules. 2004. *On History: Inroduction to World History (1831). Openind Adress at the Faculty of Letters, 9 January 1834. Preface to History of France (1869)*. Cambridge: Open Book Publishers.
188. Milohnić, Aldo. 2005. Kultura v primežu ekonomske racionalnosti. V *KULTURA d. o. o.*, ur. Aldo Milohnić idr., 7–13. Ljubljana: Mirovni inštitut.
189. Mikuž, Jure. 1995. *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*. Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana.
190. Močnik, Rastko. 1983. *Raziskave za sociologijo književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
191. Močnik, Rastko. 2007. Teorija umetnostnih praks. V *Veselje v gledanju*. Ljubljana: /\*cf.
192. Monroe, Alexei. 2003. *Pluralni monolit: Laibach in NSK*. Ljubljana: Maska.
193. Moretti, Franco. 2011. *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
194. Murovec, Barbara, ur. 2004. *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive*. Ljubljana: Založba ZRC.
195. Nietzsche, Friedrich. 2007. *Času neprimerna premišljevanja. O koristi in škodi zgodovine za življenje*. Ljubljana: Slovenska matica.
196. Nietzsche, Friedrich. 1991. *Volja do moči: poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884/88*. Ljubljana: Slovenska matica.
197. O'Neill, Paul, Wilson, Mick, ur. 2010. *Curating and Educational Turn*. London: Open Editions/de Appel.
198. Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*. London in New York: Verso.
199. Osborne, Peter. 1995. *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. London in New York: Verso.

200. Osborne, Peter. 2018. *The Postconceptual Condition. Critical Essays*. London in New York: Verso.
201. Panofsky, Erwin. 1994. *Pomen v likovni umetnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
202. Peake, J., Linda. 2017. »Anthropogeography« V *The International Encyclopedia of Geography*, Richardson, D., et al. John Wiley & Sons, Ltd.: 1-3
203. Petrović, Tanja. 2016. »Towards an Affective History of Yugoslavia«, *Filozofija i društvo* 27(3): 504-520.
204. Pezelj, Andrej. 2016. *Umetnost in disciplina: zgodovina urjenja umetnikov, tkalcev in beračev v klasični dobi*. Ljubljana: /\*cf.
205. Pfaller, Robert. 2019. *Interpasivnost: radosti delegiranega uživanja*. Ljubljana: Maska.
206. Piotrowski, Piotr. 2012. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books.
207. Piotrowski, Piotr. 2011. *Avantgarda u sjeni Jalte. Umjetnost Srednjeistočne Europe u razdoblju 1945–1989*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
208. Piotrowski, Piotr. 2008. On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. V *Uměni LVI*, Praga: 378–383.
209. Piotrowski, Piotr. 2011. Peripheries of the World, Unite! V *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel lectures, grant recipients and jury members 2008–2014*, ur. U. Jurman, C. Erharter in R. Grau, 12–26. Ljubljana in Berlin: Igor Zabel Association for Culture and Theory, Archive Books.
210. Pippin, Robert, B. 2013. *After the Beauty. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
211. Piškur, Bojana. 2012. An Exercise in Affects. V *L'Internationale – Post-War Avant-Gardes. Between 1957 and 1986*, ur. C. Höller, 75–82. Zurich: JRP/Ringer, Zurich.
212. Piškur, Bojana. 2019. Južna ozvezdja: druge zgodovine, druge modernosti. V *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih, Muzej sodobne umetnosti Metelkova*, ur. Tamara Soban, 9–21. Ljubljana: Moderna galerija.
213. Piškur, Bojana. 2006. TEMP v Rogu (Začasna prisotnost). *Časopis za kritiko znanosti* 34(223): 14–16.
214. Piškur, Bojana in Teja Merhar. 2019. Tretji svet: grafike iz neuvrščenih držav na mednarodnih grafičnih bienalnih razstavah v Ljubljani med letoma 1961 in 1991. V *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih, Muzej sodobne umetnosti Metelkova*, Tamara Soban, 163–166. Ljubljana: Moderna galerija.

215. Praznik, Katja. 2016. *Paradoks neplačanega umetniškega dela. Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia.
216. Praznik, Katja. 2015. Proizvodnja rezervne armade kulturnih delavcev ali presežki kulturne politike 2005–2015. V *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, ur. Tamara Soban in Igor Španjol, 55–66. Ljubljana: Moderna galerija.
217. Prinzhorn, Hans. 2003. From *Artistry of the Mentally Ill*. V *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, ur. C. Harrison in P. Wood, 121–124. Oxford: Blackwell Publishing.
218. Pogačar, Tadej. 2016. Druga eksplozija - devetdeseta leta. Nove radikalne prakse. V *Druga eksplozija - 90. leta*, 30-48. Ljubljana: Zavod P. A. R. A. S. I. T. E.
219. Pogačar, Tjaša. 2015. Opombe k dogajanju v umetnosti (in njeni bližini). V *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Soban, ur. Tamara Soban in Igor Španjol, 67–85. Ljubljana: Moderna galerija.
220. Pomian, Krzysztof. 1990. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*. Cambridge in Massachusetts: Polity Press and Basil Blackwell.
221. Puncer, Mojca. 2018. *Medprostori umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
222. Radojević, Lidija. 2013. Spreminjanje produkcijskega načina v polju kulture. *Maska* 28(157/158): 6–11.
223. Rancière, Jacques. 2008. Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art&Research* 2(1). Dostopno na: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html> (20. 7. 2017).
224. Rancière, Jacques. 2015. *Aisthesis: prizori iz estetskega režima umetnosti*. Ljubljana: Maska.
225. Rancière, Jacques. 2010. Emancipirani gledalec. V *Emancipirani gledalec*, 7–18. Ljubljana: Maska.
226. Rancière, Jacques. 2012. *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC.
227. Rancière, Jacques. 2004. *Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London in New York: Continuum.
228. Rancière, Jacques. 2001. *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge in Maiden: Polity Press.
229. Raunig, Gerald. 2011. *Umetnost in revolucija: umetniški aktivizem v dolgem 20. stoletju*. Ljubljana: Maska.
230. Raunig, Gerald in Gene Ray, ur. 2009. *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. London: MayFlyBooks.

231. Riha, Rado. 2012. Pojem estetskega v *Kritiki razsodne moči*. *Filozofski vestnik* XXXIII(1): 147–168.
232. Riha, Rado. 2012. *Kant in drugi kopernikanski obrat v filozofiji*. Ljubljana: ZRC SUZU.
233. Riha, Rado. 1999. *Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika*. V *Kritika razsodne moči*, Immanuel Kant, 461–495. Ljubljana: Založba ZRC.
234. Riegl, Alois. 1899. Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. V *Graphische Künste XXII*, 27–37. Wien: Hrsg. Artur Rosenauer. Wien.
235. Riegl, Alois. 2004. *Historical Grammar of the Visual Arts*. New York: Zone Books.
236. Roelstraete, Dieter. 2009. After the Historiographic Turn: Current Findings. *e-flux journal*, may 2009.
237. Rogoff, Irit. 2003. From Criticism to Critique to Criticality. *eipcp*. Dostopno na: <http://eipcp.net/transversal/0806/roffoff/en> (13. 2. 2019).
238. Rogoff, Irit. 2010. Turning. V *Curating and Educational Turn*, ur. P. O'Neill in M. Wilson, 32–46. London: Open Editions/de Appel.
239. Ruda, Frank in Jan Voelker, ur. 2015. *Art and Contemporaneity*. Zürich, Berlin: diaphanes.
240. Schiller, Friedrich. 2003. *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem*. Ljubljana: Študentska založba.
241. Schiller, Friedrich. 2005. *Spisi o etiki in estetiki*. Ljubljana: Krtina.
242. Schiller, Friedrich. 1972. The Nature and Value of Universal History: An Inaugural Lecture [1789]. *History and Theory* 11(3): 321–334.
243. Schlegel, Friedrich. 1998. *Spisi o Literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
244. Shaked, Nizan. 2017. *The synthetic proposition: conceptualism and the political referent in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
245. Simmel, Georg. 2003. The Metropolis and Mental Life. V *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, ur. C. Harrison in P. Wood, 132–136. Oxford: Blackwell Publishing.
246. Simoniti, Jure. 2012. Romantična znanstvena revolucija med odpravo reči na sebi in institucijo mesta izjavljanja. V *Izvori romantike*, Isaiah Berlin, 181–201. Ljubljana: Krtina.
247. Simoniti, Jure. 2005. Schiller kot estetika Kantove etike. V *Spisi o etiki in estetiki*, 129–160. Ljubljana: Krtina.
248. Slaček Brlek, Aleksander, Sašo. 2012. Umetnostna javna sfera v osemnajstem stoletju. *Javnost* (19): 19–34.



249. Slaček Brlek, Aleksander, Sašo. 2012. *Odnos med »estetsko javnostjo« in »politično javnostjo«*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, doktorska disertacija.
250. Skušek-Močnik, Zoja. 1980. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: DDU Univerzum.
251. Skušek-Močnik, Zoja, ur. 1980. *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
252. Smith, Terry. 2013. *Sodobna umetnost in sodobnost*. Ljubljana: Slovensko društvo likovnih kritikov.
253. Soban, Tamara, ur. 2019. *Južna ozvezdja: poetike neuvrščenih*. Ljubljana: Moderna galerija.
254. Spivak, Gayatri, C. 2012. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press.
255. Srnicek, Nick in Williams, Alex. 2015. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London in New York: Verso.
256. Standing, Guy. 2018. *Prekariat: nevarni novi razred*. Ljubljana: Krtina.
257. Stanič, Tomo. 2018. *Podoba in njena zunanost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
258. Starobinski, Jean. 2011. *Iznajdba svobode 1700–1789. 1789, Emblemi razuma*. Ljubljana: Studia humanitatis.
259. Strehovec, Janez. 2003. Od umetniškega dela k umetniški storitvi: konceptualizacija interakcij sodobne umetnosti z novo ekonomijo in medmrežnim aktivizmom. *Filozofski vestnik* XXIV(1): 183–200.
260. Španjol, Igor, ur. 2011. *Pojmovnik sedanosti in prisotnosti*. Ljubljana: Moderne galerija.
261. Šuvaković, Miško. 2001. *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
262. Šuvaković, Miško. 2012. Avtonomija umetnosti med kulturno politiko in politiko identitete. *Filozofski vestnik* XXXIII(3): 53–70.
263. Šuvaković, Miško. 2002. Ideologija izložbe. O ideologijama Manifeste. V *Platforma SCCA* (3). Dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm> (26. 9. 2018).
264. Šuvaković, Miško. 2007. *Konceptualna umetnost*. Novi sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
265. Šuvaković, Miško. 2017. The Implication of Post-transition for Art and Aesthetics.

*Monitor ISH XIX/2: 7–22.*

266. Šuvaković, Miško. 2014. Theories of Modernism. Politics of Time and Space. *Filozofski vestnik XXXVM(2): 103–120.*

267. Taine, Hippolyte. 1955. *Filozofija umetnosti*, Ljubljana: Cankarjeva založba v Ljubljani.

268. Taine, Hippolyte. 1873. *Philosophy of Art*. New York: Holt & Williams.

269. Taylor, Charles. 1994. The Politics of Recognition. V *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, ur. A. Gutman. Princeton, New Jersey: Princeton University Press: 25–73.

270. Tatarkiewicz, Władysław. 2000. *Zgodovina šestih pojmov: umetnost - lepo - forma - ustvarjanje - prikazovanje - estetski doživljaj*. Ljubljana: LUD Literatura.

271. Todorova, Maria. 2001. *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.

272. Tratnik, Polona. 2008. *Konec umetnosti: genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*. Koper: Založba Annales.

273. Tratnik, Polona. 2016. *Umetnost kot intervencija*. Ljubljana: Sophia.

274. Verstraeten, Johan. 1995. The Tension Between »*Gesinnungsetik*« and »*Verantwortungsetik*«. A Critical Interpretation of the Position of Max Weber in »*Politik als Beruf*«. *Ethical Perspective (2): 180–187.*

275. Vidrih, Rebeka. 2009. Institucionalizacija umetnostnozgodovinske vede in formalizem kot njena prva paradigma. *Filološke študije (1)*. Dostopno na: <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2009/vol11/3/50.pdf> (29. 7. 2017).

276. Vidrih, Rebeka. 2008. *Teorija umetnosti in umetnostne zgodovine v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta UL, Oddelek za umetnostno zgodovino, doktorska disertacija.

277. Virk, Tomo. 2018. *Etični obrat v literarni vedi*. Ljubljana: LUD Literatura.

278. Velikonja, Mitja. 2013. *Rock'n'retro: novi jugoslavizem v sodobni slovenski popularni glasbi*. Ljubljana: Sophia.

279. Vergo, Peter, ur. 1989. *The New Museology*. Taunton, Somerset: Reaktion Books.

280. Vesić, Jelena. 2016. The Annual Summit of Non-Aligned Art Historians. V *Extending the Dialogue: essays by Igor Zabel Award laureates, grant recipients and jury members, 2008–2014*, Urša Jurman idr. Ljubljana, Berlin in Dunaj: Društvo Igor Zabel, Archive Books in Erste Foundation: 28–51.

281. Vodopivec, Nina. 2014. Družbene solidarnosti v času socialističnih tovarn in individualizacije družbe. *Ars & humanitas*, 8 (1): 136–150.
282. Vodopivec, Nina. 2012. Samoodgovornost – paradigma sodobne modernizacije: izzivi ali grožnja. V *Pomisli na jutri: o zgodovini (samo)odgovornosti*, ur. A. Studen. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino: 223–245.
283. Von Bismack, Beatrice. 2010. Relation in Motion. The curatorial condition in visual art – and its possibilities for the neighbouring disciplines. *Frakcija Performing Arts Journal* (55): 50–57.
284. Warburton, Norbert. 2012. *Vprašanje umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
285. Weber, Max. 1978. *Economy and Society. An Outline of Interpretative Sociology*. Berkeley, Los Angeles in London: University of California Press.
286. Weber, Max. 1992. Politika kot poklic. V *Politika kot poklic*, ur. F. Adam. Ljubljana: Krt.
287. Weber, Max. 2002. *Protestantska etika in duh kapitalizma*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
288. Weber, Max. 1947. *The Theory of Social and Economic Organization*. Glencoe, Illinois: The Free Press.
289. Weber, Max. 1963. *The Sociology of Religion*. London: Methuen & Co Ltd
290. Weibel, Peter. 1997. Umetnost onstran bele kocke. V *U3 – 2. Triennale sodobne slovenske umetnosti*. Ljubljana: Moderna galerija.
291. Wood, S. Christopher, ur. 2000. *The Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930's*. New York: Zone Books.
292. Zabel, Igor. 2006. *Eseji o moderni in sodobni umetnosti I*. Ljubljana: /\*cf.
293. Zabel, Igor. 2004. Polje, oko, rez in telo. V *Razširjeni prostori umetnosti. Slovenska umetnost 1985–95*. Ljubljana: Moderna galerija: 40–65.
294. Zgonik, Nadja. 2002. *Podobe slovenstva*. Ljubljana: Nova revija.
295. Žerovc, Beti. 2010. *Umetnost kuratorjev: vloga kuratorjev v sodobni umetnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete UL.
296. Žižek, Slavoj. 2006. Pismo od daleč. V *Irwin: retroprincip*, Inke Arns idr. Ljubljana: Mladinska knjiga: 64–65.
297. Žižek, Slavoj. 1984. *Filozofija skozi psihoanalizo*. Ljubljana: DDU Univerzum.

## 7 STVARNO IN IMENSKO KAZALO

- Adorno, 155  
afekt  
    afektiranost, 79, 279  
afektivno-zgodovinskega obrata, 115, 287  
Agamben, 41, 290, 291, 298  
Agamben, Giorgio  
    antropološki stroj, 41  
analiza, 7, 8, 9, 10, 22, 37, 53, 124, 138, 147, 188, 192, 196, 197, 204, 208, 212  
antropološka utemeljitev umetnosti, 34  
*arheologija*, 18  
arheološka analiza, 19  
Aristotel, 82, 107  
*Arteast 2000+*, 6, 7, 243, 251, 263, 265, 268, 270, 272, 279, 280, 283, 284, 285, 287, 290, 293  
avantgarda, 175, 200, 272, 293  
avtentičnost, 160, 205, 215, 219, 242, 281  
avtonomija umetnosti, 116, 135, 155, 225  
avtopoetično, 146, 162, 203
- Badiou, Alain, 125, 127, 144, 147, 153, 154, 155, 201  
    didaktična shema umetnosti, 153  
    klasična shema umetnosti, 201  
    romantična shema umetnosti, 153  
Badovinac, Zdenka, 227, 241, 242, 243, 244, 245, 251, 253, 254, 255, 263, 264, 266, 280, 281,  
    282, 283, 284, 289, 291, 292, 293, 295  
Baudelaire, Charles, 131, 159, 160, 161, 162  
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 14, 30, 72, 82, 83, 107, 303  
Belting, Hans, 173, 174, 178, 189, 190, 249  
Bishop, Claire, 183  
boema, 165, 166, 167, 168, 170  
Borčič, Barbara, 221, 222, 249  
Bourdieu, Pierre, 27, 50, 51  
Bourriaud, Nicolas, 182, 183, 274  
Brejc, Tomaž, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 221  
    temni modernizem, 204, 205, 207  
Breznik, Maja, 27, 52, 204, 224, 226, 231, 234, 259, 260, 261  
Buden, Boris, 185, 187, 225, 226, 275, 277, 278, 280
- Cassirer, Ernst, 67  
civilizacija, 42, 87, 90, 93  
Comte, Auguste, 65, 85, 112, 113, 139  
Crary, Jonathan, 127, 160, 164
- čas, 43, 46, 113, 154, 155, 159, 187, 254, 261, 292  
človek, 15, 17, 20, 21, 30, 34, 36, 39, 40, 42, 43, 44, 56, 58, 61, 62, 68, 77, 78, 101, 102, 119, 147,  
    159, 160, 163, 164  
človekova povnanjanja, 39  
človeška narava, 17, 68, 70, 73, 78, 89, 92, 119, 120, 121, 131, 134, 137, 145, 219  
človeško, 41, 42, 44, 58, 76, 106, 129, 132, 148, 160, 181, 188, 218, 279  
človeštvo, 20, 112

Čufer, Eda, 243, 245, 246, 248  
čutno, 68, 69, 90, 98

*dandy*, 131, 160, 162, 163, 165, 167, 170

David-Ménard, Monique, 128, 129

De Staël, Germaine, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 105, 110, 143

dediščina človeštva, 44, 47, 53

delo, 8, 17, 21, 25, 26, 27, 33, 37, 39, 43, 44, 49, 52, 54, 59, 71, 74, 86, 92, 106, 108, 110, 111, 121, 135, 138, 141, 144, 146, 152, 154, 155, 157, 169, 171, 174, 180, 183, 197, 206, 207, 209, 217, 228, 232, 233, 237, 238, 246, 255, 259, 261, 263, 278, 279, 280, 285, 295

demokracijski potenciali umetnosti, 89

dezintegracija, 86, 92, 105, 230, 233

dialog, 91, 115, 152, 154, 175, 176, 183, 198, 219, 232, 246, 247, 248, 249, 253, 261, 264, 265, 268, 285

Dilthey, Wilhelm, 58, 61, 62, 63, 64, 151

discipliniranje, 17, 22, 23, 74, 75, 76, 84, 87, 94, 95, 115, 121, 128, 132, 133, 135, 140, 146, 164, 176, 191

dobro, 16, 98, 112, 131

družba, 56, 78, 139, 166, 226, 256, 262, 273

družbenega reda

družbeni red, 137, 164

družbeni red, 76, 77, 78, 121, 145

duhovno, 54, 89, 132, 151, 164, 188

ekonomija umetnosti, 16, 48, 50, 52

Elias, Norbert, 81, 88, 90, 105

empirično, 25, 36, 39, 53, 54, 60, 102, 113, 135, 136, 139, 151, 194, 196, 198, 214

epistemologija, 19, 37, 199

Erjavec, Aleš, 147, 157, 199, 200, 203, 288

estetika, 28, 29, 30, 34, 53, 72, 74, 90, 104, 119, 133, 136, 138, 150, 166, 168, 182, 199, 210

estetska vzgoja, 11, 16, 17, 19, 32, 47, 75, 90, 100, 109, 115, 117, 120, 121, 122, 125, 217, 218

etični obrat, 10, 178, 213, 218

feminizem, 177, 216, 217

figura človeka, 20, 22, 36, 39

fikcija, 102, 104, 120, 132, 177, 278

Foster, Hal, 184, 185, 289

Foucault, Michel, 10, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 34, 35, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 49, 53, 56, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 80, 81, 91, 94, 95, 103, 122, 123, 124, 128, 134, 136, 139, 140, 145, 149, 160, 179

geopolitika, 7, 115, 188

globalizacija, 194, 196, 218, 244, 255, 291

globina, 21, 24, 59

govorica, 21, 35, 37, 39, 43, 44, 56, 71, 85, 117, 147, 207, 209

Greenberg, Clement, 173, 206, 242

Gržinić, Marina, 233, 270

Habermas, Jürgen, 86

Hauser, Arnold, 166, 167

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 99, 124, 125, 126, 127, 138, 164

Hewitt, Andrew, 75, 85, 86, 87, 106, 121

Hirschman, Albert O., 69, 78, 145

humanistične znanosti, 15, 19, 22, 36, 41, 44, 53, 54, 58, 61, 62, 63, 64, 111

ideal, 17, 63, 77, 78, 85, 86, 89, 92, 96, 130, 132, 137, 143, 144, 145, 146, 149, 166, 198, 215, 271  
 institucija umetnosti, 10, 175, 184, 225, 244  
 integrativnost, 79, 81, 86, 106, 146  
 Irwin, 185, 221, 242, 243, 245, 246, 247, 249, 256, 261, 262, 263, 267, 272, 281

javna sfera, 87, 92, 122  
 javnost, 86, 228, 230  
 jezik, 37, 41, 42, 56, 257

Kant, Immanuel, 17, 45, 73, 98, 100, 101, 102, 107, 116, 118, 123, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 169  
 Kobe, Zdravko, 101, 104, 219  
 Komelj, Miklavž, 198, 208, 270, 271, 272, 273  
 komunikativnost, 62, 81, 83, 84, 85, 88, 156, 295  
 Koselleck, Reinhart, 21, 22, 45, 46, 124  
 Kreft, Lev, 72, 149, 161, 166, 170, 199, 200  
 kritika, 8, 9, 32, 35, 51, 69, 74, 76, 82, 105, 118, 119, 120, 124, 125, 133, 134, 136, 139, 140, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 166, 171, 173, 176, 179, 186, 187, 192, 194, 197, 204, 210, 211, 213, 225, 231, 233, 242, 244, 245, 250, 252, 254, 270, 273, 284, 285, 286, 287, 294  
 kultiviranje, 17, 73, 75, 76, 91, 94, 95, 105, 106, 107, 109, 115, 118, 121, 128, 132, 133, 134, 135, 146, 162  
 kultura, 27, 42, 53, 87, 122, 185, 188, 202, 230, 241, 269, 281, 283, 284  
 kulturna politika, 32, 115, 121, 190, 202, 209, 211, 212, 213, 222, 226, 228, 229, 232, 234, 235, 236, 238, 249, 250, 257, 272, 294, 296  
 kulturne študije, 8, 116, 171, 193, 204  
 kulturni imperializem, 8, 9, 287  
*kunstwollen*, 58, 59, 60, 61, 106, 110, 134, 135, 156

lepo, 28, 29, 84, 100, 108, 179, 232, 249  
 Lessenich, Stephen, 236  
 liberalna tehnologija vladanja, 76, 80, 91, 122, 149, 178, 297  
 literatura, 30, 90, 91, 92, 96, 103, 195, 196, 214

materialnost umetnostnega dela, 25, 28, 29, 34, 51  
 meščanstvo, 87, 121, 124, 162, 166, 167  
 Mikuž, Jure, 208, 209, 211, 212, 213  
 misel, mišljenje, 19, 30, 35, 37, 61, 72, 73, 88, 97, 108, 123, 126, 129, 131, 133, 135, 142, 144, 146, 153, 170, 171, 178, 179, 233, 278, 286  
 Misiano, Viktor, 246, 247, 262, 264, 265, 283  
 Moderna galerija, 6, 213, 227, 243, 244, 246, 250, 251, 253, 256, 263, 274, 284, 293, 294  
 modernizem, 7, 109, 115, 119, 173, 194, 202, 205, 206, 207, 210, 242, 248, 255  
 modernost, 11, 15, 16, 17, 19, 24, 46, 49, 50, 58, 65, 73, 107, 118, 120, 121, 122, 124, 143, 149, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 173, 193, 254, 278, 283, 288, 290, 291  
 moralno delovanje, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 112, 116, 118, 129, 130, 131, 162, 214, 215, 219  
 Moretti, Franco, 188, 195, 196, 197  
 muzej, 48, 222, 243, 251, 253, 254, 255, 256, 261, 264, 265, 280, 284, 290

narava, 13, 14, 16, 17, 28, 30, 31, 34, 40, 42, 46, 53, 58, 60, 68, 69, 73, 83, 89, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 109, 119, 120, 122, 130, 133, 137, 139, 163, 176, 215, 219, 244  
 neoliberalizem, 179, 273, 285  
 Neue Slowenische Kunst, 7, 201, 241, 274  
 nevladni sektor, 203, 221, 228

normalizacijska oblast, 176, 179

oblast, 11, 15, 16, 17, 22, 23, 65, 69, 79, 81, 82, 93, 123, 139, 148, 284

oblastni mehanizmi, 10, 11, 23, 118, 149, 176

obrat, 7, 10, 101, 116, 138, 139, 141, 172, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 211, 213, 214, 215, 217, 232, 250, 259, 262, 265, 268, 274, 275, 276, 278, 279, 284, 285, 286

okus, 29, 84, 93, 98, 168, 210

Osborne, Peter, 117, 155, 158, 164, 170, 186, 278, 289

participacija, 172, 183, 292

pastoralna oblast, 122, 123

Piotrowski, Piotr, 190, 191, 192, 193, 195, 207, 211, 249, 284

Piškur, Bojana, 233, 269, 287, 295

poetika, 14, 30, 57, 82, 153, 241, 269, 294

Pogačar, Tadej, 222, 223, 234, 273, 274

politična ekonomija, 8, 19, 24, 32, 37, 73, 77, 80, 81, 105, 106, 119, 145, 147, 148, 171, 285

politika pripoznavanja, 7, 9, 204, 215, 216, 245, 246, 248

posamezno, 22, 111, 113, 151, 155, 178, 183, 192, 196

potrošnja, 8, 52, 77, 146, 171, 172, 228, 229, 239

Praznik, Katja, 202, 229, 231, 273

prekarnost, prekariat, prekarizacija, 234, 237, 259, 276

prisotnost, 6, 38, 43, 81, 146, 153, 237, 240, 251, 279, 284, 287, 290, 291, 292, 293

produkcija, 6, 8, 17, 23, 26, 33, 50, 51, 52, 56, 59, 65, 76, 78, 81, 87, 94, 100, 105, 110, 116, 117,

118, 119, 122, 138, 141, 155, 165, 171, 172, 175, 180, 182, 183, 184, 185, 193, 196, 199, 202,

203, 205, 211, 212, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 238, 239, 243, 249, 250,

253, 256, 259, 264, 266, 268, 274, 283, 285, 286, 287

produktivnost, 68, 69, 74, 76, 78, 122

Rancière, Jacques, 15, 23, 30, 31, 47, 48, 126, 127, 128, 135, 165, 174

estetski režim umetnosti, 48, 141, 144

reprezentacijski režim umetnosti, 127

resnica, 103, 126, 137, 139, 140, 147, 153, 154, 157

Riegl, Alois, 55, 56, 57, 58, 59, 66, 75, 105, 107, 109, 110, 113, 155, 188

Riha, Rado, 98, 129, 133, 134, 135, 136

Rogoff, Irit, 180, 187

romantična epistemološka intervencija, 136, 137, 138, 139, 140, 146

romantična shema umetnosti, 125

romantika, 15, 30, 56, 74, 86, 110, 116, 117, 118, 124, 137, 140, 141, 157, 167, 215

samostojnost, 86, 98, 110, 118, 122, 133, 134, 135, 136, 141, 143, 144, 154, 162, 171, 172, 219

Schiller, Friedrich, 74, 75, 85, 90, 92, 93, 100, 103, 104, 105, 116, 121, 127, 193

Schlegel, Friedrich, 117, 138, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 154, 174, 193

sedanjost, 42, 46, 92, 123, 158, 159, 161, 162, 165, 168, 180, 187, 249, 261, 288, 290, 291

*sensus communis*, 85, 97, 99, 120, 129, 132

Shaked, Nizan, 175, 217

Simmel, Georg, 163, 164

Simoniti, Jure, 100, 103, 104, 137, 139, 141

sistemsko zapopadenje, 45, 46, 55, 56, 57, 66, 151, 193

skupnost, 15, 17, 42, 47, 56, 63, 67, 68, 79, 84, 85, 86, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 115, 120, 122,

123, 129, 130, 131, 132, 141, 146, 149, 156, 168, 169, 185, 186, 219, 233, 236, 246, 286

slog/slogovna zgodovina, 55, 58, 61, 92, 94

slovenska umetnost, 7, 203, 205, 208, 210, 212, 227, 241, 245, 257, 263, 273

socialna politika, aktivacijska socialna politika, 7, 80, 149, 235, 236

sodobna umetnost, 6, 8, 9, 115, 171, 186, 194, 221, 222, 227, 228, 231, 241, 252, 254, 279, 287, 289, 290, 292, 293, 297  
sodobnost, 6, 155, 157, 168, 186, 218, 227, 254, 255, 256, 263, 278, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296  
splošna dispozicija vednosti, 16, 18, 22, 23, 27, 59  
spomin, 29, 42, 72, 116, 118, 131, 221, 222, 249, 275, 277, 278  
*stimmungskunst*, 108, 109

Šuvaković, Miško, 144, 173, 194, 195, 199, 202, 203, 205, 209, 213, 280, 286

Taine, Hippolyte, 75, 110, 111, 112, 113, 114

Taylor, Charles, 215, 216, 219

teleologija, 65, 98, 118, 123, 145, 151, 152

transcendentalno, 18, 20, 34, 35, 36, 39, 59, 104, 117, 130, 139, 142, 156, 293

umetniška vrednost, 31, 33, 48, 50, 51, 52

umetnostna geografija, 110, 111, 189, 192, 193

umetnostna tvorna dejavnost, 120, 147, 162

umetnostna zgodovina, 53, 54, 55, 57, 61, 134, 154, 194, 204, 210, 218

umetnostno delo, 54, 183

umetnostno polje, 10, 49, 82, 178, 235, 251

umetnostno življenje, 158, 165

univerzalna umetnostna zgodovina, 7, 9, 173, 194

vednost, 16, 20, 21, 27, 43, 58, 65, 70, 140, 153, 198

Vidrih, Polona, 55, 58, 61, 111

vladanje, 69, 73, 74, 76, 77, 80, 81, 86, 122, 123, 124, 166, 236, 260

vrednost, 16, 17, 19, 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 36, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 65, 78, 105, 122, 144, 169, 179, 184, 187, 209, 215, 220, 225, 226, 237, 238, 239, 250, 252, 259, 260, 261, 262, 278

vzhod, 7, 241, 243, 245, 246, 247, 249, 258, 261, 264, 267, 271, 272, 273, 281, 282, 283

vzhodna umetnost, 6, 185, 195, 245, 247, 250, 256, 259, 261, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 279, 280, 283, 286, 294

Weber, Max, 93, 94

Zabel, Igor, 222, 243, 246, 247, 251, 252, 256, 257, 258, 261, 262, 271, 283, 289

zahod, 123, 194, 213, 244, 246, 247, 249, 257, 261, 262, 266, 267, 271, 281, 282, 283

zaznavne lastnosti, 24, 47

zgodovina, 13, 15, 19, 21, 34, 40, 43, 45, 46, 53, 54, 58, 61, 63, 93, 109, 116, 134, 136, 138, 139, 143, 148, 150, 152, 158, 174, 176, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 208, 249, 275, 287

zgodovinjence, 10, 115, 178, 190, 204, 218, 244, 256, 284, 296

zgodovinska zavest, 63

Žerovc, Beti, 231, 232, 252

žival, 41, 42, 72

življenje, 17, 21, 35, 37, 39, 41, 43, 44, 63, 69, 78, 81, 87, 89, 93, 103, 104, 105, 131, 142, 143, 146, 149, 150, 151, 155, 156, 160, 163, 168, 214, 215, 219, 275

Žižek, Slavoj, 201, 202, 280





POTRDILO O LEKTORIRANJU

Podpisani(a)

MIHA ŠUŠTAR

po izobrazbi (strokovni oz. znanstveni naslov)

MAGISTER TOLMAČENJA

potrjujem, da sem lektoriral(a) zaključno delo študenta(ke)

KAJE KRANER

z naslovom:

GEOPOLITIKA UMETNOSTI

Kraj: Ljubljana

Datum: 26.8.2019

Podpis: Šuštar