

Aleš Erjavec

Reprezentacija in umetniška normativnost

Leta 1938 je imel Martin Heidegger predavanje, ki je bilo pozneje objavljeno v *Holzwege* [Gozdna pot] pod naslovom »Die Zeit des Weltbildes« – »Čas podobe sveta«. ¹ Heidegger je v tej razpravi trdil, da se je svet v moderni dobi spremenil v podobo, je bil osvojen kot podoba, kar je olajšalo rojstvo modernega subjekta. Ta subjekt je svet postavil stran od sebe kot nekaj ločenega in namenjenega gledanju ter koristni rabi.

Ta husserlovska smer kritike kartezijanskega subjekta, ki jo na tem mestu izpeljuje Heidegger, se dobro ujema s splošno kritiko okularocentrizma v našem stoletju, kar je temeljito prikazal Martin Jay, zlasti v svojem delu *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* [Sklonjeni pogled. Zavračanje gledanja v francoski misli dvajsetega stoletja] iz leta 1993. ² Jay v njem prepričljivo dokazuje, da je bila večina sodobne filozofije v osnovi nenaklonjena prevladi gledanja, zlasti v svoji metaforični obliki, to je, kot paradigmi vednosti in znanja. Avtorji kot Heidegger, Freud, Jacques Lacan, Derida, Levinas, Foucault, Roland Barthes ali Richard Rorty – z redko izjemo Merleau-Pontyja – so vsi po vrsti črnili ali kritizirali izjemnost vloge, ki jo ima vid v zahodni misli in namesto tega privilegirali sluh ali pisano besedo ter na ta način nadaljevali dolgo tradicijo ikonoklazma, ki sega nazaj v zgodnjo krščansko tradicijo, izhajajočo iz Stare zaveze in židovske prepovedi upodabljanja.

Toda zakaj bi bila nujna takšna kritika? W. J. T. Mitchell je v delu *Picture Theory* [Teorija slike] iz leta 1994 pokazal, da je tako imenovani »lingvistični obrat« (kot ga je označil Richard Rorty leta 1967 in ga potem dalje analiziral v *Philosophy and the Mirror of Nature* [Filozofija in ogledalo narave] leta 1979) kot zadnja stopnja v zgodovini filozofije, »razvoj, ki ima kompleksne odmeve na drugih področjih družboslovnih znanosti. Lingvistika, semiotika, retorika in različni modeli 'tekstualnosti' so postali lingua franca za kritične refleksije o umetnostih, medijih in oblikah kulture. Družba je tekst. Narava in njeni znanstveni opisi so 'diskurzi'. Celo nezavedno je strukturirano kot govorica«. ³ Kaj je razlog za takšen potek dogodkov? Po Mitchellovem razumevanju leži po-

¹ Prim. Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1972, str. 69-104.

² Martin Jay, *Downcast Eyes*, University of Berkeley Press, Berkeley 1993.

³ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, str. 11.

membren del odgovora na to vprašanje v dejstvu, da prisostvujemo vseprisotnemu »slikovnemu obratu« v naši kulturi: »[D] oba videa in kibernetične tehnologije, doba elektronske reprodukcije, je razvila nove oblike vizualne simulacije in iluzionizma z nezaslišanimi zmožnostmi. [...] Fantastičnost slikovnega obrata v kulturi, popolnoma nadvladani s slikami, je zdaj postala dejanska tehnološka možnost v globalnem merilu.«⁴

Z drugimi besedami, lahko da vsaj delni razlog za sodobni antiokularocentrizem izhaja iz vzporednega poteka dogodkov v kulturni sferi, to je, iz večje premoči vizualne kulture, ki smo ji priča predvsem od sredine tega stoletja dalje. Ta obrat je nemara zabeležen v delu Guya Deborda *La société du spectacle* [Družba spektakla] iz leta 1967, ter v ostri kritiki množične in potrošniške kulture, ki so jo ob približno istem času izpeljali Herbert Marcuse in nekateri drugi člani frankfurtske šole.

Drugi razlog za takšno tendenco, tokrat močneje vezan na svojskost filozofije umetnosti, bi lahko bila sodobna kritika kartezijskega subjekta kot izhaja iz fenomenologije, pri čemer pa oba razloga dosežeta sintezo pri avtorjih, ki se tako razlikujejo kot Jacques Derrida in Norman Bryson.

Povod za to kratko uvodno razpravo o antiokularocentrizmu v našem stoletju leži v tem, da naletimo na do neke mere vzporeden tok dogodkov tudi v umetnosti dvajsetega stoletja. Kot je pokazal v prej omenjenem delu Jay, so Bataille in francoski nadrealisti občutili močno »razočaranje nad očesom« – poteza, ki bi jo lahko na primer enako prepričljivo pripisali vsaj že zürichški dadi.

Vendar pa je paradigmatična antiokularocentristična umetniška osebnost prve polovice dvajsetega stoletja zagotovo Marcel Duchamp, ki je bil po pravici okarakteriziran s »svojo sovražnostjo do optičnega slikarstva«⁵ in svojo »antiretinalno umetnostjo«. Verjetno ni noben umetnik tega obdobja razvil in promoviral ničesar, kar bi bilo vsaj približno podobno njegovim ikonoklastičnim delom, ki niso črnila zgolj slikarstva, temveč tudi podobo in na njun račun promovirala jezik ter koncept.

Obstaja trditev, da je bilo »Duchampovo odkritje, ki predstavlja najbolj izviren prispevek k razvoju sodobne umetnosti, ready-made«.⁶ Pomemben

⁴ *Ibid.*, str. 15. Prim. o tem vprašanju tudi Aleš Erjavec, »Visual Culture«, v: Lars Kiel Bertelsen et al (ur.), *Symbolic Imprints. Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus University Press, Aarhus 1999, str. 31-50; Aleš Erjavec, »Das fällt ins Auge...«, v: Gianni Vattimo in Wolfgang Iser (ur.), *Medien-Welten Wirklichkeiten*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, str. 39-57; Aleš Erjavec, *K podobi*, ZKOS, Ljubljana 1996.

⁵ Jay, *nav. delo*, str. 166.

⁶ Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. Love and Death, even*, Reaktion Books, London 1998, str. 26.

je način, na katerega je Duchamp pojasnil ready-made: »[N]ujno je dobiti stvari s takšno indiferenco, da ne izzovejo kakršnih koli estetskih čustvenih odzivov. Izbira ready-made temelji na vizualni indiferenci kot istočasni popolni odsotnosti dobrega ali slabega okusa.«⁷ Omenjene lastnosti ready-made dovršeno označujejo zvrst del, ki jih je v glavnem naredil Marcel Duchamp, pa naj bodo to ready-mades ali *Veliko steklo* (s potencialno izjemo njegovega zadnjega dela *Étant donnés*, z voajeristično intenco).

Duchampova poteza seveda kaže v drugo smer kot pa fenomenološka kritika subjekta ali moderne družbe. Ta poteza je, kot razglša Duchamp, »zasnovana na vizualni indiferenci«, z drugimi besedami, promovira umetnost, ki zanika eno izmed osnovnih značilnosti tradicionalne vizualne umetnosti. Kaj je temeljno načelo tradicionalne umetnosti? Lahko trdimo, da takšna umetnost nosi moralne, kognitivne, ideološke ali nekatere podobne funkcije, toda v glavnem je mogoče njeno bistveno značilnost povzeti v izjavi Ernsta Gombricha: »Užitek je v prepoznavanju.«⁸ Užitek prepoznavanja (ki lahko prav tako vsebuje moralne ali drugačne funkcije) je tisti bistveni element užitka, ki ga izzove tradicionalno umetniško delo. (V tesni zvezi s tem je seveda pojem »mimézisa« oz. posnemanja, ki prav tako kaže v smeri skupnega aristotelovskega izvora.)

Kljub temu mora vedno ostati neka ireduktibilna razlika med originalom in njegovo reprezentacijo. Oziroma, podoba je, kot dokazuje Janez iz Damaska v osmem stoletju, »enakega značaja kot prototip, vendar z določeno razliko. V vseh pogledih ni takšna kot njen arhetip.«⁹ Z drugimi besedami, četudi naš užitek izhaja iz prepoznavanja, mora le-ta vedno »iti skozi« reprezentacijo in ne skozi original oz. arhetip: portret ponuja užitek, ker prepoznamo naslikano osebo ali upodobitev verjetne osebe, medtem ko gledanje osebe same, samo na sebi ne nudi umetniškega užitka (čeprav lahko nudi estetski užitek).

Kot pojasni Duchamp, so njegovi ready-mades namenoma takšni, da »ne izzovejo nikakršnih estetskih čustvenih odzivov. Izbira ready-mades temelji na vizualni indiferenci.« Duchamp na ta način izrazi stališče, bistveno različno od normativne deskripcije, ki jo je ponudil Gombrich, in ki je bila uporabna praktično za katero koli tradicionalno umetniško delo. Ne le to, Duchampova razlaga dejansko potrebuje ready-made, da se upre tradicionalnemu umetniškemu delu, oziroma z drugimi besedami, da ga zamenja.

⁷ Nav. v Ramirez, *nav. delo*, str. 27.

⁸ E. H. Gombrich, *The Image and the Eye*, Phaidon, Oxford 1982, str. 122. Gombrich na mestu povečini ponavlja Aristotela, »Reproducirani predmet priziva užitek pri vseh ljudeh«, *Poetika*, 1448b).

⁹ Janez iz Damaska, *Three Apologies against Those Who Attack the Divine Images*, nav. v: Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York University Press, New York 1992, str. 193.

Če bi Duchamp na tem mestu zgolj pojasnjeval, kaj je ready-made in bi takšni ready-mades ne imeli skupnih družinskih podobnosti z ostalimi deli, ki so se pojavila v tem stoletju, bi bilo mogoče upravičeno trditi, da njegovi izjavi ni treba posvečati prevelike pozornosti. Vendar se je zgodilo prav nasprotno: v desetletjih, ki so sledila delu *Kolo bicikla*, to je, prvemu ready-made, ki je nastal leta 1913, se je pojavljalo vedno več del, izmed katerih je bila večini pripisana oznaka »umetnosti«. Morda bi lahko dejali, da so bili kubistični kolaži (ki so se pojavili ob približno istem času) že korak v isto smer, vendar bi to le deloma držalo: kljub temu, da so vsebovali »realne« časopisne izrezke in podobno, se pravi, materialne »arhetipe«, če uporabimo izraz Janeza iz Damaska, so kolaži *kot celota* navsezadnje še vedno delovali kot *represzentacija*. Pri ready-mades ni bilo več tako: kolo bicikla ni bilo nič drugega kot kolo bicikla – in podobno je veljalo za stojalo za steklenice, snežno lopato (ki je bila vsaj preimenovana v *Vpodaljšku zlomljene roke* (1915)) itn. S tem dejanjem je Duchamp prerezal popkovino, ki je modernistično in avantgardno umetnost druge polovice prejšnjega in začetka tega stoletja še vedno vezala na tradicionalno umetnost. Tradicionalna umetnost je našla svoje nadaljevanje v umetnosti s simbolično vsebino, kot npr. v delih Maleviča ali Kandinskega, ki kljub temu, da so bila abstraktna, niso nič manj predpostavljala prisotnosti simbolične ali metafizične vsebine ali obvladovanja čisto estetskega (plastičnega) potenciala – ta proces se je nadaljeval še desetletja za letom 1908, ko je Kandinski doživel to, kar Herbert Read imenuje »apokaliptično izkušnjo«, to je, izkušnjo »slikarstva, ki je osvobodeno vsakršnega subjekta, brez upodobljeneh prepoznavnih objektov ter sestavljeno izključno iz živih barvnih lis.«¹⁰

Duchampova dela s svojo specifično naravo popolnoma odstopajo od smeri večine zgodovinskih oz. klasičnih avantgard ter širše gledano, modernistične umetnosti, ki je oblikovala jedro umetnosti v preostanku prve polovice tega stoletja. Duchampova pojavitev in eksistenca v tem obdobju spominjata na Jacquesa Lacana: tako kot Lacana, ki ga ni bilo mogoče natančno zadeti oz. ga ni bilo mogoče umestiti znotraj postmodernega konteksta – o čemer priča delo Jürgena Habermasa, *Filozofski diskurz o modernosti*, iz leta 1985¹¹ – tudi Duchampa ni bilo mogoče trdno postaviti v okvir nobene izmed smeri ali obdobji umetnosti v dvajsetem stoletju. Njegovo delo in ideje prekoračujejo tradicionalne meje, postavljene med dado, nadrealizmom in drugimi –izmi, ki jih je bilo v tem stoletju obilo, in ki so si neuspešno prizadevali, da bi si ga prilastili. Kljub temu, da je vplivalo na mnoge, se njegovo delo ni ujemalo z nobeno propedevtično določitvijo.

¹⁰ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, Thames & Hudson, London 1974, str. 190.

¹¹ O tem glej Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989, str. 1.

Toda kaj je tako posebnega v Duchampovih delih? Ena izmed značilnih potez, namreč to, da ne ponujajo užitka prepoznavanja, je bila že omenjena: ready-made je zgolj to, kar označuje in ne nosi nikakršnega ali zelo pičel presežek oz. preostanek pomena. Duchampova dela potemtakem zagotovo ne predstavljajo. Čeprav jih je včasih mogoče imenovati nepredmetna, jih je težko označiti za abstraktna ali nefigurativna: abstraktno delo lahko ima simbolično vsebino oz. lahko raziskuje možnosti slikovnih značilnosti in možnosti, ki jih ponuja plastično delo, pri tem pa ponuja v predelani obliki neko vrsto estetskega »užitka«, ki pa je zato, ker izhaja iz tega, kar velja za umetniško delo, tudi umetniški užitek. Vendar v mnogih primerih Duchampovih del ni mogoče opredeliti na takšen način, kajti njihov namen je bil največkrat namenoma naravnan proti podobi ter predhodni umetnosti niso zgolj kljubovala, temveč so jo tudi v celoti ignorirala.

Do možnega odgovora na vprašanje o specifični naravi Duchampovih del je mogoče priti po ovinku, preko obravnave, ki se nanaša na drugega plodnega umetnika našega stoletja, namreč Andyja Warhola. Warholova dela nedvomno nudijo več estetskega užitka kot Duchampova, kajti kljub temu, da vključujejo ponavljanje in so urejena v serije, vendarle upoštevajo prepoznavanje, čeprav je njegova intenzivnost drugačna. Še vedno pa v primerjavi s poltradicionalnimi deli, kot je slavni *Par kmečkih čevljev* Vincenta van Gogha (ki ga je temeljito in paradigmatično analiziral Martin Heidegger v eseju »Izvir umetniškega dela« iz leta 1935) odkrivajo pomembno razliko: kot trdi Fredric Jameson je v primeru van Gogha »delo v svoji inertni, predmetni formi vodilo ali simptom za neko obsežnejšo dejanskost, ki jo kot njena končna resnica zamenjuje, [medtem ko] nam *Diamond Dust Shoes* [Čevlji, posuti z diamantnim prahom] Andyja Warhola očitno ne govorijo več z neposrednostjo van Goghove obutve; v resnici se ne morem upreti, da ne bi rekel, da nam sploh ne govorijo.«¹² Z drugimi besedami, tradicionalno slikarstvo nam »govori« o, se nanaša na, ali nas preusmerja na širše družbene, zgodovinske in nemara celo eksistencialne okvire, ki delu dajejo pomen. Pri takšnih delih so ti okviri del naše pridobljene in deležene človeške eksistence, tisto česar sledeč Jamesonu ni mogoče najti v primeru omenjenega Warholovega dela. V tem zadnjem primeru ostanemo brez okvira, z majhno možnostjo ali celo brez možnosti oz. osnove za imaginarno referenčno polje. – In enako bi bilo mogoče trditi za večino Duchampovih del.

Leta 1964 je Arthur Danto objavil tekst z naslovom »The Artworld« [»Umetniški svet«], s katerim je pomagal ustoličiti institucionalno teorijo umetnosti. V njem je zapisal: »[Zmotna] zamenjava umetniškega dela za dejan-

¹² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991, str. 9.

ski predmet ni nobena posebna spretnost, če je umetniško delo dejanski predmet [ki ga je nekdo zamenjal za umetniško delo].¹³ To, s čimer se je Danto soočil, je bila razstava del Andyja Warhola v Stable Gallery v New Yorku, kjer je predstavil slavne *Škatle Brillo* (*Brillo Boxes*). Materialnost teh predmetov, v mnogih ozirih primerljivih z Duchampovimi ready-mades (čeprav niso bili dejansko duchampovski ready-mades, temveč prej njihovi simulakri, kajti narejeni so bili iz lesa, k čemur se bom še vrnil) je napotila Danta k analizi najnovejše situacije v umetnostih in poskusu razlage, zakaj bi bila takšna dela v skladu z vsemi jasnimi utemeljitvami in praktičnimi nameni umetnost. Danto je sklenil, da je tisto »[k]ar naposled določa razliko med škatlo Brillo in umetniškim delom, ki sestoji iz škatle Brillo, določena teorija umetnosti. Teorija je tista, ki jo dvigne v svet umetnosti in obvaruje pred sesutjem v dejanski predmet, kar [škatla Brillo] je (je v drugačnem smislu kot pri umetniškem prepoznavanju). Seveda je brez teorije malo verjetno, da bi jo dojeli kot umetnost, in da bi jo lahko sprejeli kot del sveta umetnosti, moramo poznati precej teorije umetnosti kot tudi znaten delež zgodovine sodobnega newyorškega slikarstva.«¹⁴ Danto je torej trdil, da je bil dejansko kontekst tisti, ki je delo povzdignil v umetniško delo. Ta kontekst bi bil lahko teoretičen – Danto ga imenuje »določena teorija umetnosti« – ali zgodovinski – tako kot poznavanje »precejšnjega dela zgodovine sodobnega New Yorškega slikarstva« – vendar je bilo v obeh primerih *teoretsko znanje* tisto, na katerem je temeljila – če uporabimo izraz Etienno Souriauja – instavracija umetniškega dela. Spet bi lahko takšno ugotovitev v veliki meri uporabili tudi pri Duchampu, če izzamemo, da je bila v njegovem primeru umetniška narava dela izpeljana prvenstveno v obliki provokacije obstoječega sveta umetnosti, vendar provokacije, ki je istočasno začrtala neprekinjene meje tega, kar je umetnost bila in kar je. Duchampove provokacije imajo poleg tega verbalne in antiokularo-centristične poteze, ki so preusmerile njegova dela in njihove učinke v aktivna področja, dotej rezervirana za druge družbene prakse, kot npr. znanosti. V sklepnem poglavju k delu *Concise History of Modern Painting* [Zgodovina modernega slikarstva] Herberta Read, sta Caroline Tisdall in William Feaver opazila, da je Duchamp utemeljil razvoj »ideje umetnosti kot strategije«,¹⁵ ki se je nadaljevala »v precej neizbežno smer« in kazala »na svoji površini, kakor da bo spremenila naravo umetnosti, toda z razdalje jo je bilo kljub sami sebi [mogoče] videti, kot neizogibno stopnjo v razvoju zgodovine umetnosti.«¹⁶

¹³ Arthur Danto, »The Artworld«, v *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, Berkeley 1997, str. 272.

¹⁴ *Ibid.*, str. 276.

¹⁵ Read, *nav. delo*, str. 319.

¹⁶ *Ibid.*

Strategija, ki jo je začel in razvil Duchamp, nikakor ni bila omejena na zvrst njegovih del, ki jih je mrgolelo zlasti v konceptualni umetnosti. John Cage je v petdesetih letih načel vprašanje, ki je Dantu prav tako povzročalo težave, namreč vprašanje normativnih temeljev novejšje umetnosti. Njegov odgovor je bil: »Zakaj zapravljate vaš in moj čas zato, da bi dobili vrednostne sodbe? Ali ne vidite, da je tedaj, ko dobite vrednostno sodbo, to vse, kar imate? Slednje so destruktivne za naše pravo delo, ki je radovednost in zavest.«¹⁷ Prav ta stavek, paradokсно, vsebuje vrednostno sodbo, saj podpira tisto, kar bi morda lahko označil kot »pol-eksistencialne vrednosti« kot sta radovednost in zavest, dokazujoč, da vprašanje vrednot ostaja inherentno vsaki razpravi o umetnosti. Z drugimi besedami, obstajati morajo značilnosti, ki umetnost ločujejo od neumetnosti, kajti sicer izraz izgubi svojo označevalno zmožnost, kar vodi v izravnavo vseh razlik. Antivizualna osnova konceptualne umetnosti je vplivala na Josepha Kosutha, *Art & Language* in druge, da so na umetnost gledali manj kot na »predmet interpretacije in bolj kot na žarišče raziskave pojava same umetnosti.«¹⁸ Naslednja značilnost konceptualne umetnosti se je pojavila že ob prvi omembe vredni javni predstavitvi konceptualne umetnosti, namreč leta 1966 na razstavi Mela Bochnerja: »Opazovalec je postal bralec, aktiven udeleženec, ker na razstavi ni bilo neposredno razumljive umetnosti, so si morali bralci sami zase narediti ali izpeljati izkušnjo umetnosti. Pojavil se je tudi določen dvom v avtorstvo: je bilo vse to Bochnerjevo delo? Razlika med umetnikom in kuratorjem je bila zabrisana.«¹⁹ Ta poteza konceptualne umetnosti je postala tudi ena izmed razločevalnih značilnosti sodobne neokonceptualne umetnosti.

Prav ta sodobna umetnost in njene specifične poteze predstavljajo osrednjo temo tega članka. Opozoril sem, da ima razprava o predmetu, ki je označen za umetniško delo, dolgo zgodovino, in da v načelu nasprotuje tradicionalnemu (ne nujno klasičnemu) razumevanju tega, kaj je umetnost: pojem prepoznavanja je bolj prilagodljiv kot pojem imitacije; je tudi bolj prikladen, ker upošteva neskončna sprevrčanja in odmike od točnosti, ne da bi na ta način ogrožal umetniško naravo ali kvaliteto dela. Tudi nepredstavljajoča umetnost lahko najde svoje mesto v okviru pojma prepoznavanja, kajti če spet sledimo Jamesonu, bi lahko trdili, da vsaj v modernizmu eksistenca odnosa med označevalcem in označencem še vedno upošteva prepoznavanje – kot npr. v primeru Marka Rothka. Vendar ima pojem prepoznavanja svoje omejitve ter ga je potemtakem nujno dopolniti z drugačnimi potezami, ki

¹⁷ Nav. v Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London 1998, str. 63.

¹⁸ Robert C. Morgan, *Art Into Ideas. Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, str. 34.

¹⁹ Godfrey, *nav. delo*, str. 116.

konstituirajo to, kar imamo za umetniško delo in kar sodi v področje umetniškega ali estetskega v najširšem smislu izrazov.

Ce želimo ali ne, se soočimo z vprašanjem vrednostnih sodb, ki ga je John Cage omenil in nato opustil. V že navedenem članku »Umetniški svet« – in ob številnih drugih priložnostih – je Danto trdil, da je umetniško delo nekaj, kar svet umetnosti vzpostavi in sprejme kot tako – kar je navedlo Zygmunt Bauman na opazko, da so filozofi nehali biti zakonodajalci in so se spremenili v razlagalce:²⁰ Filozofi (ali estetik) ne postavljajo več pravil in norm, pač pa jih le razlagajo.²¹ Teoretik na ta način ne *predpisuje* več, kaj je umetnost, temveč razlaga, zakaj delo funkcionira in je javno sprejeto kot umetniško delo, torej ga *opisuje*. Danto kasneje relativizira to stališče ter ga opusti skupaj z vprašanjem o vrednostih: »Po mojem mnenju je bilo vprašanje o tem, kaj je umetnost dejansko in bistveno – v nasprotju s tem, kaj je navidezno in nebistveno – zastavljeno v napačni obliki za filozofsko vprašanje, stališča, ki sem jih razvil v različnih razpravah in zadevajo konec umetnosti pa si prizadevajo predlagati, kakšna naj bi bila dejanska oblika vprašanja. Kot sem razumel, je oblika vprašanja: kaj ustvarja razliko med umetniškim delom in nečim, kar ni umetniško delo, če med njima ni pomembnejše zaznavne razlike? [...] Do dvajsetega stoletja je veljala tiha domneva, da je umetniška dela vedno mogoče prepoznati kot taka. Filozofski problem je zdaj v tem, da se pojasni, zakaj so to umetniška dela.«²² Odgovor na to vprašanje Danto ponudi malo pred tem: »[P]ravo filozofsko odkritje, menim, je v tem, da dejansko ni nobene umetnosti, ki bi bila bolj resnična od katerekoli druge in ni določenega načina, na katerega mora umetnost biti: vsa umetnost je enako in neločljivo umetnost.«²³ Danto tu nadaljuje logiko konceptualne umetnosti z izjavo »umetnost = umetnost«, ki ga potemtakem privede do logičnih rezultatov njegove prejšnje teorije: ni več razlike med številnimi vrstami tega, kar je bilo označeno za umetnost. Sčasoma tako širok pojem umetnosti hkrati odstrani tudi potrebo po umetnosti. Proces, ki se je začel z Duchampom v začetku tega stoletja, je dosegel vrh v izjavi »umetnost je enako umetnost«, kajti umetnost ne igra več transcendentalne, transcendentne ali eksistencialne vloge. Umetnost očitno izgublja pomembnost. Kot je v šestdesetih letih pripomnil Bruce Nauman: »Če sebe dojemaš kot umetnika in deluješ v ateljeju [...] sediš na stolu ali hodiš

²⁰ Prim. Zygmunt Baumann, *Legislators and Interpreters*, Polity Press, Cambridge 1989.

²¹ Za kritiko te pozicije glej Aleš Erjavec, »L'estetica e le filosofie«, v: *Un nuovo corso per l'estetica nel dibattito internazionale*, Trauben, Torino 1998, str. 73-88.

²² Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, str. 35.

²³ *Ibid.*, str. 34.

naokrog. In potem se vprašanje vrača k temu, kaj je umetnost? In umetnost je to, kar umetnik počne, poseda naokrog po ateljeju.«²⁴

Bistveno drugačen od pristopa Arthurja Danta, je pristop Paula Crowtherja. Po njegovem mnenju »velik del konceptualne umetnosti sploh ni umetnost, pač pa v najboljšem primeru vrsta vaj iz uporabne estetike. [...] V končni analizi mora biti vprašanje konceptualne umetnosti določeno z zgodovinskimi in logičnimi temelji samega termina 'umetnosti'. Kajti če ni značilne forme pomena v človeškem izkustvu, znotraj katerega so ideje čutno in imaginativno utelešene na tak način, da je njihovo utelešenje neločljiv del njihovega pomena, potem potrebujemo poseben izraz zanjo. Izraz 'umetnost' se je razvil in uveljavil prav v ta namen.«²⁵ Z drugimi besedami, pojem umetnosti je zgodovinski pojem, ki se je razvil zgodovinsko. Katera koli sodobna umetnost, pa naj bo konceptualna ali ne, je »umetnost« samo pod pogojem, da jo je mogoče podrediti zgodovinsko proizvedenemu splošnemu pojmu »umetnosti«.

Zdaj imamo dva možna pristopa pri ugotavljanju, če je, in v katerem smislu je sodobna vizualna umetnost umetnost: v skladu s prvim pristopom, ki ga zastopa Danto, umetnost je umetnost je umetnost je umetnost. Čeprav nemara zaslug institucionalne teorije umetnosti z današnje zgodovinske distance ne gre soditi prestrogo, je vredno omeniti, da Warholove škatle Brillo ne sodijo zares v kategorijo običajnih predmetov, kar je implicitna predpostavka Dantovega dokaza: Warholove škatle so bile dejansko narejene s sitotiskom na les ter so bile tako umetni in ne »najdeni« predmeti, kot v primeru Duchampovih ready-mades, s čimer jim je pripadal drugačen ontološki status. Z drugimi besedami, kljub vsemu bi jih lahko subsumirali pod kategorijo reprezentacije, kajti Warholova škatla Brillo je – če ponovimo za Janezom iz Damaska – »enakega značaja kot prototip, vendar z določeno razliko. V vseh pogledih ni takšna kot njen arhetip.«

Poznejši Dantovi argumenti, ki zadevajo status umetnosti, so zgolj deskriptivni: nobenih razlik ni več na voljo, filozof ni zgolj opustil poskusa, da bi normativno določil, kaj je umetnost ter nato poskušal takšno normativnost vsiliti, temveč ga je prav dejanskost sodobnih svetov umetnosti prisilila, da se je odrekel vsaki različnosti znotraj nepravilne tvorbe, imenovane »umetnost«. Problematičen del tega prvega stališča je v tem, da se povsem izogne vprašanju kvalifikacije ter nadalje takšen izogib prikaže ne kot pomanjkljivost temveč kot prednost. Dantovi poziciji lahko najdemo oporo v

²⁴ Godfrey, *Nav. delo*, str. 127.

²⁵ Paul Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven 1997, str. 186.

delu avstrijskega teoretika Petra Weibla, h kateremu se bom v kratkem vrnil, vendar naj se najprej osredotočim na drugo stališče, ki ga zastopa Paul Crowther.

Glede na to stališče je umetnost samo tisto, kar je mogoče identificirati znotraj širokega in zgodovinsko uveljavljenega pojma umetnosti. Možna težava pri tej drugi poziciji leži v tem, da potrebuje oz. predpostavlja gledišče, ki je bistveno zunanje glede na svet, v katerem živimo, kajti le iz takšne točke je mogoče uvesti smiselno objektivno zgodovinsko gledanje. Čeprav je takšnemu ugovoru lahko nasprotovati – namreč, ali ni kakršnakoli teoretična in zgodovinska metoda, kot npr. tradicionalna umetnostna zgodovina, podobne narave in je poleg tega tisti moment, ki med ostalimi značilnostmi razlikuje teoretsko držo od tiste, ki to ni – le-ta ima določeno težo, ko je usmerjen k vrednotenju sodobnih del, ki so postavljena na isto raven s tistimi iz preteklosti, ki so tako rekoč, prestala zgodovinski test.

Vendar filozof, estetik ali umetnostni kritik lahko poseduje izjemnost relativno objektivnega pogleda, kar pomeni, da izjemno znanje, združeno s teoretsko (in pogosto zgodovinsko) distanco, ponuja takemu teoretiku možnost prekoračitve omejenih meja vsakdanjih pristopov in vrednotenja umetnosti.

Težava, na katero naleti takšen pogled – ki mi je sicer nadvse privlačen – je v tem, da žal velik del množične ali potrošniške kulture dejansko igra zelo podobno vlogo kot t.i. »visoka umetnost«. Mar ne moremo trditi, da za veliko ljudi slabe in umetniško zelo nepomembne limonade [soap opere] ipd., predstavljajo ekvivalent »visoki« umetnosti in »visoki« kulturi? Ta pojav bi lahko pomenil, da velik del kulture in umetnosti dejansko zapolnjuje določeno antropološko funkcijo, povezano s pojmom Imaginarnega: zato bi lahko bil »užitek v prepoznavanju« odvisen od naše potrebe po realni ali imaginarni identifikaciji, ki se vzpostavlja s pomočjo prepoznavanja.

Po mojem mnenju so umetniška dela ustvarjena kontingentno in so večinoma tudi potrošena na isti način, pri čemer gre za dva različna procesa, čeprav zelo pogosto pomešana ali združena: prvi je akt ali proces ustvarjanja, ki odgovarja človekovi potrebi, da se izrazi (in je, če sledimo teoriji Renéja Passerona, domena poetike in *la poïétique*), medtem ko drugi zadeva akt ali proces potrošnje dela, ki se pojavlja v neposredovanem družbenem polju ter je, če spet sledimo Passeronu, estetska kategorija. Delo obstaja v dinamični napetosti med obema področjema, ki obstajata – gledano z ahistorične perspektive – simultano in nedeljeno kot družbeno in individualno dejstvo.

Kot sem trdil prej, delo zapolnjuje, podobno kot kultura – kot širša kategorija – naše potrebe, ki pripadajo Imaginarnemu. Naše potrebe zapol-

njuje na poseben način, ker vzpostavlja povezavo z našimi eksistencialnimi potrebami. Le-te se lahko skozi zgodovino spreminjajo, si lahko poiščejo različne pojavne oblike, vendar kljub vsemu ostajajo stalnica, ki nam omogoča razumevanje umetnosti, kulture in drugih ljudi.

Naj se zdaj vrnem na temo, ki sem jo načel na začetku tega članka: omenil sem, da je Heideggerjev pojem podobe sveta predpostavljal kartezijansko delitev na subjekt in objekt, ter da je bila osnovna značilnost te delitve v neupravičeni prevladi gledanja. Sodobni umetnosti ni več mogoče očitati takšnega pristopa: umetnost ni več nekaj, na kar bi pasivno gledali, kar bi bilo le objekt pasivne monokularne vizualne pozornosti. Poleg tega je umetnost – v različnih oblikah neokonceptualizma – razvila antiokularocentrično stališče, podobno tistemu v filozofiji in povsem nasprotno stališču, ki množično kulturo izenačuje z vizualno kulturo, kot je opisal W. J. T. Mitchell. Toda velikokrat je umetnost postala ne le objekt ali pojav, podvržen nekartezičnemu refleksivnemu načinu analize, temveč tudi pojav, ki ga je pogosto le z velikimi težavami mogoče razlikovati od neumetnosti – velikokrat le s pomočjo njenega plasiranja. Medtem ko je na začetku, kot v primeru Duchampove *Fontane* iz leta 1917 ali celo v primeru Warholovih *Brillo Boxes* iz leta 1964, dejanje plasiranja še lahko izzvalo odziv, ki je institucionaliziral takšna dela in geste kot umetnost, pa njihovo sodobno inflatorno vseprisotno nadaljevanje dosega zgolj nasproten učinek, ki je verjetno tudi nezaželen. Kljub temu bi trdil, da ostaja vloga umetnosti nezmanjšana. Vzemimo na primer neokonceptualistični projekt, kot je serija *Deset znakov* Ilje Kabakova, nastala v letih od 1985 do 1988.²⁶ Serija vsebuje tipične konceptualne elemente, vsebuje ready-made predmete, ki so namenoma postavljeni v različna okolja. Poleg tega je bistveno odvisna od predhodnega poznavanja zgodbe, sovjetske dejanskosti in zgodovine itn. – tako ta primer izpolnjuje vse zahteve za sodobno umetnost, ki jih je postavil Danto. Po drugi strani izraža in eksplicitno odkriva tudi eksistencialne pojave, ki niso nič drugačni od tistih iz pretekle umetnosti – kar dokazuje, gledano za nazaj, da se kontingentno ustvarjena umetnost neprestano ponovno pojavlja preprosto zato, ker se človeški pogoji neprestano ponovno pojavljajo, čeprav, spet kontingentno.

Ali takšna kontingentnost pomeni, da *karkoli* lahko postane umetnost? Odgovor je seveda pritrdilen. Toda, kot bi bilo npr. zelo težko za nek skupek predmetov, pa naj bo materialen ali ne, da bi funkcioniral kot adekvaten jezik, soroden našemu govorjenemu ter zgodovinsko in od tod praktično razvitemu jeziku, tako bi bilo težko, da bi nek poljuben skupek družbenih

²⁶ Prim. npr. Boris Groys, »The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorials«, *Ilya Kabakov*, Phaidon, London 1998, predvsem str. 54-63.

pojavnost dosegel ali se izenačil z družbeno vlogo obstoječe kulture in umetnosti. Umetnost je poleg tega približen pojem, se pravi pojem, ki se razteza od mojstrovine do množične kulture in še naprej, kar pomeni da trdnost besednega izraza ne bi smela ovirati naše zavesti glede tega, da dejansko označuje dinamičen pojav.

Na tem mestu se želim vrniti k vprašanju, o katerem sem razpravljal pred tem, in ki je povezano s konceptualno in institucionalno interpretacijo umetnosti, kajti odločilno vprašanje – ki ga je prav tako izpostavil Danto v prej omenjenem odlomku – doslej še ni bilo zastavljeno: kje je ločnica med umetnostjo in neumetnostjo? Lahko pokažemo, da ta črta ni nespremenljiva, lahko trdimo, tako kot je trdil Jan Mukařovský v tridesetih letih, da je estetska norma tista, ki je vedno vzpostavljena post festum, ko sta nov pristop ali delo končno prepoznana kot umetniški pristop in umetniško delo. Prav tako lahko trdimo, da delo postane umetnost zato, ker poseduje določene značilnosti in lastnosti postavljene vnaprej, ali – nasprotna trditev, večinoma poistovetena z institucionalno teorijo umetnosti – zato, ker so takšne značilnosti kontingentne in so odvisne od cele vrste koincidenč, ki segajo od moči prepričevanja, modnih muh itn.

V prvem primeru norme postavlja zgodovina na način, ki smo ga srečali pri Mukařovskem, ter ob pomoči filozofov – npr. Hegla ali Kanta –, religije, politične ideologije in podobno. Prevrednotenje obstoječih umetniških in estetskih norm je težka naloga. Peter Weibel pravilno ugotavlja: »[Tako] umetnost kot arhitektura sta zelo konzervativni, ker želita ostati znotraj prostora telesne 'Ehrfahrung' (izkušnje), 'Anschauung' (opazovanja) in vidnosti.«²⁷

V drugem primeru je logika simbolnega trga tista, ki postavlja kriterije, na podlagi katerih se vzpostavljajo umetniške norme, se pravi delitev na umetnost in neumetnost. Kot trdi Fredric Jameson v prej omenjenem delu *Postmodernizem, ali kulturna logika poznega kapitalizma*, je postmodernistična umetnost prva kulturna dominantna, ki je nastala v ZDA in je prav tako popolnoma komodificirana. To je temeljito in že vnaprej potrdila institucionalna teorija umetnosti, ki pravilno dokazuje, da ni nikakršnega transcendentnega ali metafizičnega kriterija več, na katerem bi lahko bila utemeljena umetnost. Vendar, ali to pomeni, kot sem vprašal prej, da je oznako umetnosti mogoče pripeti sploh čemurkoli? Možen odgovor bi bil lahko, da je to mogoče do iste mere, kot je mogoče, da vsak predmet ali dejavnost funkcionira kot tržno blago. Do iste mere lahko simbolni trg služi kot shajališče za menjavo simbolnega blaga. Če razumemo simbolno menjavo na osnovi

²⁷ Peter Weibel, »Machine-Experience and Space« (intervju), *Lier en Boog*, št. 14 (1999), str 161.

blagovne menjave, kmalu naletimo na omejitve takšne vzporednice. Sledeč Baudrillardu – in posebej pod sedanjimi pogoji – bi bilo potemtakem primerneje obratno: razumeti blagovno menjavo kot obliko simbolne menjave. V tem primeru kmalu opazimo, da dejansko potrošimo predvsem simbolne vrednosti blaga, čeprav je seveda praktična uporabna vrednost v mnogih primerih njihova nujna lastnost. Kaj bi zdaj bila uporabna vrednost v primeru dela, ki naj bi ga dojemali kot umetniško delo? Prva in verjetno osnovna uporabna vrednost je tista, ki je potrošena s strani občinstva. *Dru-ga* bi bila na strani ustvarjalca: ekspresija in obenem (razen pri avtorjih kot je bil Kafka) želja po tem, da bi bil razumljen in prepoznan kot umetnik, ker bi si na ta način ustvaril mesto v svetu, ter po tej poti tudi določeno individualno identiteto. Mislim da tu leži odločilno mesto v razpravi o današnjih ločnicah med umetnostjo in neumetnostjo: da je namreč danes teža stvaritve tega, kar je pojmovano kot umetnost, velikokrat premaknjena na stran avtorja (in na dejansko ali navidezno težo, ki jo nosi teorija). Odločilna instanca torej dejansko ni več delo samo, pač pa njegov proizvajalec oz. ustvarjalec: kar šteje, je predvsem dejanje (ali proces) produkcije oz. kreacije in ne proces recepcije. To, kar ostane od preteklosti – in priznanih del – je največkrat njihova *recepcija*, njihov družbeni položaj, ki je zdaj oropan svoje vloge in funkcije za samega umetnika ali umetnico. Delo nima več nikakršne funkcije pri promociji, družbenem položaju in vlogi takšne osebe ter ne ponuja več mesta identifikacije in prepoznanja v družbi, pač pa namesto tega deluje kot *oeuvre*, kot relativno konkretizirana entiteta in dejanskost. V takšnem primeru delo primarno deluje kot umetniško delo. (In iz tega razloga tudi – vsaj po mojih izkušnjah – raje opazujemo konkretno delo brez predhodne vednosti o detajlih, ki se nanašajo na njegovo ustvarjanje: želimo ga dojeti kot objektivno osebno izjavo ali izraz, ne da bi bili intimno domači z njegovimi subjektivnimi potezami, ker le-teh ne želimo razumeti kot nekaj, kar bi nam lahko pomagalo pri doživljanju takšnega dela kot umetniškega dela, pač pa nas namesto tega pri takšnem zaznavanju ovira. Tudi zato, predpostavljam, so ljudje večinoma nenaklonjeni opazovanju njihovih lastnih umetniških del, dokler jih niso sposobni izkusiti kot dela, ki so jim skoraj tuja. V tem smislu se umetniki dejansko ne razlikujejo od ostalih.) V igri je določena intencionalnost, ki je tesno povezana s pojmom subjekta, in ki od nas zahteva, da delo opazujemo z distance, da ga dojemamo brez utilitarnega interesa, ker takšen interes izloči možnost estetskega gledanja. Na tej osnovi so bili pretežno zgrajeni ontološki temelji umetnosti in prav ta ontologija je pogosto predmet ostre kritike. Primer takšne kritike je trditev, ki jo je postavil Peter Weibel: »Vsa ontologija umetnosti predstavlja zadnjo zmago v konzervativnem boju proti delitvi telesa in sporočila ter proti pojavu teorije za ceno

izkustva.«²⁸ Če je cilj teorije v tem, da ovira izkustvo – kar velja za preteklo in konzervativno umetnost – potem je vprašanje, kje povleči ločnico med teorijo in umetnostjo, ker umetnost na ta način postane teorija sama, oz. je vsaj teorija pred umetnostjo ter vzpostavlja umetnost prav z dejanjem teoretiziranja o delu. V takšnem primeru se teža dokazovanja, da je nekaj umetnost, premakne na teorijo, kar pomeni, da mora teorija priskrbeti dokaze za delitev na umetnost in neumetnost. Mislim, da teorija na tem mestu velikokrat razočara, ker ne uspe proizvesti dovolj prepričljivih dokazov.

Ločevanje na umetnost in neumetnost se nenehno spreminja: če je bila v preteklosti utemeljena na religioznih, ideoloških, tehničnih, ontoloških, eksistencialnih, estetičnih argumentih ali na argumentu okusa, je zdaj delitev odvisna od teoretičnih argumentov, kar pomeni, da je teža, ki jo ti argumenti nosijo, teža, ki jo delo dosega znotraj kategorije umetniških del. Brez takšne utemeljitve dela ostajajo neumetnost, in imajo le subjektivni status umetniških del, ker obstajajo kot taka samo v očeh njihovih lastnih proizvajalcev ali ustvarjalcev, medtem ko obstajajo za druge kot nekaj, kar je v najboljšem primeru, »zanimivo«. Če po drugi strani teorija izpolni svoj cilj vzpostavitve teoretične argumentacije za umestitev dela kot umetniškega dela, se zdi, da ne ponuja ničesar zelo drugačnega od tega, kar so umetnostna zgodovina in podobne teoretske aktivnosti počele ves čas: nudi vpogled v delo, ki nam omogoča, da poglobimo, intenziviramo in predvsem prepoznamo njegovo eksistenco, kar nam pomaga razlikovati umetniško delo od vsakdanjega predmeta. Seveda se zgodi, da je v primeru poljubnega predmeta, predstavljenega kot umetniško delo, teoretik tisti, ki zaseda položaj, prej določen umetniku. Nedvomno je v obeh primerih umetniško delo umetniško delo samo, če obstaja kot družbena kategorija. Poleg tega je to zdaj delo, ki ni reprezentacija temveč prezentacija njegovega lastnega jaza, ki dosega status umetnosti – po tukaj navedenih kriterijih – le če transcendirajo svojo golo materialnost.

To kar sem ravnokar trdil, velja za velike skupnosti. V majhnih skupnostih ali umetniških svetovih so kriteriji bolj prilagodljivi, tako da je tudi pojem umetnosti bolj spremenljiv. Vendar, da bi bili zmožni razločevanja med umetnostjo in neumetnostjo – podobno kot pri vseh razlikovanjih, ki jih delamo s pomočjo jezika – moramo imeti predvsem sposobnost razmejitve umetniškega dela od dela oz. predmeta kot takega, ne glede na to, kako je bila takšna intencionalnost vpeljana, to je s pomočjo tradicije, estetskega izkustva ali teoretske argumentacije. Preprosto plasiranje je samo na sebi že pred desetletji izgubilo svojo zmožnost, da bi funkcioniralo kot nosilec ali porok umetniškega statusa.

²⁸ *Ibid.*, str. 162.

Če takšna razlikovanja potrebujemo in naša umetniška presoja temelji na odmiku, o katerem sem prej govoril, je potrebna podobna razločevalna identiteta tudi glede statusa subjekta. Subjekt je tisti, ki ugotavlja, kakšne so lahko infinitezimalne razlike med originalom, ki se nanaša na dejanskost ter kopijo, ki se nanaša na področje umetnosti. Razlika med dejanskostjo, ki je »v vseh pogledih takšna kot njen arhetip« in umetniškim delom, ki to ni, je v tem, da ločnica za vedno ločuje umetnost od neumetnosti. Na ta način nas lahko teoretska argumentacija pomaga prepričati, naj vsakdanji predmet dojemamo kot umetniško delo. Če ga pričnemo dojemati kot takega, je nehal biti vsakdanji objekt, ker je dosegel drugačen status, predstavlja nekaj drugega – npr. fontano, če se vrnemo k najzgodnejšemu primeru.

Če sklenem:

Umetniška presoja, ki zagovarja pojmovanje, da vsa umetniška dela niso enako umetniška, zahteva, da ostane pozicija kartezijanskega subjekta nedotaknjena, kajti le na ta način je mogoče doseči oddaljeni pogled, istoveten z estetsko in umetniško presojo. Torej kljub Heideggerjevi kritiki ne moremo povsem odpraviti kartezijanskega subjekta. Bolje bi bilo, da ga poskušamo upoštevati kot nujen in neizogiben predpogoj naše lastne sodobne eksistence in tako tudi same umetnosti. To je podobno Lacanovi trditvi iz leta 1960: »Kartezijanski subjekt je predpogoj nezavednega.«²⁹ Zato je tudi za obstoj umetnosti veljavna Lacanova parafraza Descartesovega slavnega izreka v »*ubi cogito ibi sum*«. ³⁰

²⁹ Jacques Lacan, »Position de l'inconscient«, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, str. 839.

³⁰ Jacques Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient«, *Écrits*, str. 516.