

Splošni skepticizem v umetnosti

Maja Breznik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Slovenija
maja.breznik@guest.arnes.si

Prispevek govori o umetnostnem postopku nasploh in o sodobnem umetnostnem postopku z »anti-umetninami«, ki je vpeljal pogoje za »splošni skepticizem« v umetnosti. Vprašanje »Kdo izbere?« v tem kontekstu zadeva umetnostne institucije, ki bedijo nad reprodukcijo umetnostnega sistema kljub odporu »anti-umetniške« produkcije.

Ključne besede: kulturno posredništvo / umetniški postopek / umetnostne institucije / skupina OHO / avtorstvo

UDK 316.74:7

Izhodiščno vprašanje s kolokvija »Kdo izbere?« se opira na argument *ad hominem* in na izpeljano predpostavko, da o izboru literarnih del odloča določena oseba ali institucija, ki jo ta oseba zastopa. Ob vprašanju nemudoma pomislimo na urednike in založnike, vendar bi morali misliti, med drugimi, tudi na državne komisije in uradnike, ki delijo državne subvencije, na pedagoge in univerzitetne profesorje, ki pripravljajo bralne spiske za učbenike, na kritike in urednike knjižnih prilog, ter na knjižničarje, ki izbirajo knjige za javne knjižnice. Izhodiščno vprašanje hkrati namiguje, da se odločitve teh oseb opirajo na zasebni okus posameznikov, vpletenih v izbiro literarnih del, zato pripušča skozi zadnja vrata vprašanje o »objektivnosti«, ki bi ga lahko zastavili bolj ali manj naivno, kot »pristranskost« osebe, ki je ujeta v določeno institucionalno prakso, bodisi v hegemoni ideologije državnih aparatov ali v založniške strategije iskanja dobičkov. Vprašanje s kolokvija predpostavlja, da končni izbor literarnih del določata politični in ekonomski kontekst, kar neprijetno zaplete zadevo, če hkrati verjamemo v ideologijo avtonomne umetnostne sfere in v »pravo« literarno produkcijo, ki se lahko vzdrži političnih in ekonomskih zahtev, iz česar, ne nazadnje, izhaja predpostavka o možnosti »objektivne« izbire.

Vprašanje s kolokvija nas, skratka, napeljuje, da spodbijamo osebne nagibe odgovornih oseb ali da obsojamo represivno naravo institucij; temu bi se radi izognili. Zato bomo poskusili razviti analizo umetnostnega postopka in na nekaj konkretnih primerov pokazati, zakaj prihaja do kratkih stikov med umetnostnimi in institucionalnimi praksami, ki porajajo zaskrbljujoče vprašanje »Kdo izbere?«.

Umetnostni postopek

Izhajali bomo iz analize Rastka Močnika (Močnik, *Veselje v gledanju*), ki se opira na Vološinova in Medvedeva in kjer se lahko poučimo, da umetnostni postopek pripada sferi ideologije kot obliki ideološke obdelave: umetnostna produkcija ima opraviti z znakovnim sistemom, ki poteka v medosebni družbeni komunikaciji, in je zato nedvomno »ideološka«. Vprašanje znaka in znakovnega sistema je zato pomembno za razumevanje umetnostnega postopka. Vološinov je v ključni točki spodnesel Saussurovo teorijo znaka, ki jo Vološinov razlaga kot mehaničen odnos označevalca z označencem: četudi se v Saussurovem jezikoslovju označevalec in označenec po naključju spojita, sta odtlej, pravi Vološinov, priklenjena drug na drugega v mrtev »ideološki znak« (Vološinov 34). Vološinov je v nasprotovanju Saussuru razvil »živ ideološki znak«, čigar življenjska sila naj bi se kazala v »notranji dialektičnosti znaka« (prav tam), kajti: »Bit, ki jo znak odraža, se v znaku ne le preprosto odraža, temveč se v njem prelamlja.« (Vološinov 33; prim. Kržan) Sklep, ki ga je mogoče izpeljati iz te trditve, razloži problem, zakaj nasprotni družbeni skupini ni treba razviti drugega jezika, da bi lahko predstavila svoje (nasprotno) stališče: uporabljata isti jezik, pojasnjuje Vološinov, vendar daje istim znakom drugačne poudarke (*akcente*), pomene. »Po teh teorijah je znak«, pravi Močnik, »*refrakcija* ali *prelamljanje* različno usmerjenih 'družbenih interesov', v njem se *lomijo* različni in nasprotujoči interesi – znak je arena razrednih bojev.« (Močnik, *Veselje* 51) Znak, ki se temu upira in ne prelamlja raznih poudarkov ali interesov ter zavrača, da bi bil arena razrednih bojev, zgubi zato vitalnost, dinamičnost in sposobnost nadaljnjega razvoja.

Umetnostni postopek izhaja iz ideološke obdelave, ki je inherentno dana vsakemu znakovnemu sistemu. Ideološka obdelava naj bi bila po Močniku »primarna refrakcija« ali primarna ideološka obdelava, ki jo zažene znak s tem, da ne odraža le »družbene biti«, temveč omogoča tudi stalno križanje raznih poudarkov, interesov. »Notranja dialektičnost znaka« naj bi bila posebej aktivna v času družbenih kriz in revolucionarnih prevratov, ko se mora jezik prilagoditi družbenim spremembam in jih odražati s sprejemanjem novih poudarkov.

V primerjavi z opisano primarno ideološko obdelavo je umetnostni postopek »drugotna obdelava«: »Umetnostne prakse potemtakem opravljajo nekakšno *drugotno obdelavo* ideološko *že obdelanega* ali, natančneje, že '*refraktiranega*', prelomljenega gradiva.« (Močnik, *Veselje* 52)

Ob tem se moramo za trenutek ustaviti. Če ideološki znakovni sistem omogoča in celo zahteva stalno refrakcijo poudarkov v znaku, tedaj se moramo vprašati, kdaj se primarna ideološka obdelava konča in kdaj se

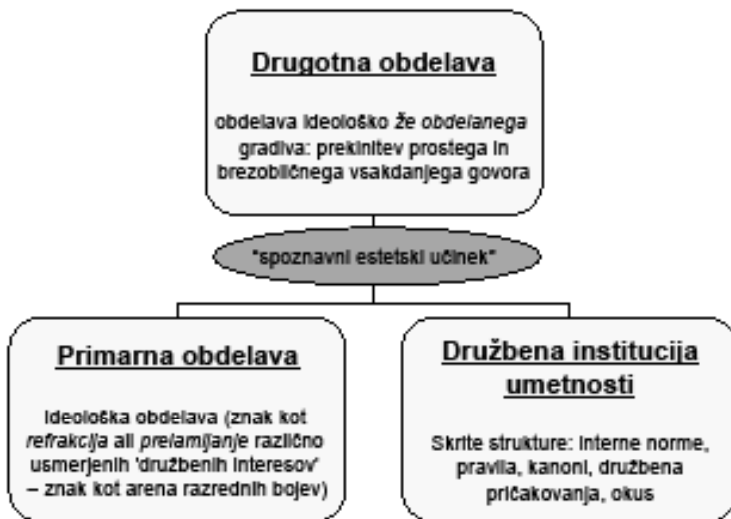
začne sekundarna obravnava, saj ta nujno vključuje tudi primarno ideološko obdelavo. Pierre Macherey je odgovarjal na to vprašanje v knjigi *Pour une théorie de la production littéraire* (prev. prvega dela: Macherey). Avtor, pravi Macherey, dela z gradivom, ki je »nosilec in vir vsakdanje ideologije« (Macherey 201), kar do neke mere ustreza »ideološkemu gradivu« pri Vološinovu. Ta »vsakdanja ideologija« je »brezoblični diskurz« (prav tam) – neadekvaten, nemočen, nedokončan, raztrgan in prazen diskurz, ki je hkrati pomensko poln in prazen. To je brezoblični diskurz, ki pove nekaj, ne da bi kaj pomenil. Umetnostni postopek po Machereyju »prekinja« nepretrgani govor, ko mu da obliko: ko avtor zaustavi tok govornice, ji da določeno obliko in pomen. Umetnina potemtakem vzpostavi razliko do ideološke obdelave s tem, da se upre vsakdanji govornici: s tem pa avtor tudi prevzame nadzor nad prosto in nedokončano govornico. Umetnostni postopek iz tega razloga ne pripada vsakdanji ideologiji, četudi iz nje izhaja, ker je sposoben ustvariti implicitno kritiko ideološke vsebine – s tem ko ji podeli obliko. Umetnostni postopek je ideološki po materialu, ki ga uporablja, hkrati pa tudi zunaj ideologije, saj se zna ločiti od materiala, ki ga uporablja, in vzpostaviti razliko med prosto govornico in umetnino. Macherey je opisal to situacijo z lepim patetičnim stavkom: »Tam, kjer se v svoji brezobličnosti končuje 'življenje', se začenja umetnina« (Macherey 203). Umetnostni postopek ima zato moč, da se vzpostavi kot avtonomen: čeprav umetnost deluje v okviru ideologije, je hkrati drugačna od ideologije, od katere se distancira. Prišli smo že daleč, še vedno pa nam manjka pomembna razsežnost umetnostnega postopka.

Skrite strukture

Vsako umetnostno področje ustvari svojo skrito (zgodovinsko, družbeno in empirično) strukturo, skozi katero avtorji ustvarjajo svoje upodobitve in pustijo »pripovedovati svoje zgodbe«, ne da bi mogli bistveno vplivati na način, kakšne oblike bodo na koncu imele njihove zgodbe. Avtor ali avtorica zato vedno ustvarja v skupnosti, saj pogosto dela v »nejasnem in globalnem dogovoru« (Macherey 208) z bralci, naročniki, založniki in kritiki, v dogovoru, ki je že oblikoval določeno število eksplisicnih in manj eksplicitnih predpostavk, s katerimi avtor kroti brezoblični vsakdanji govor in mu nazadnje da obliko. Avtor ne ustvarja sam in zase, temveč vedno z drugimi in za druge. Skupnost jamči za procese verifikacije, kakor tudi legitimira, denimo, žanre, stile in kanone. Skratka, skupnost vzpostavi družbeno polje umetnosti z gosto mrežo posrednikov in posredniških institucij (založnikov, kritikov in naročnikov).

Umetnostni postopek poteka na vseh treh ravneh, ki smo jih doslej opisali: raven ideološke obdelave (shema 1) predstavlja gradivo, na katerem dela umetnik z drugotno umetnostno obdelavo, s katero se upira brezobličnemu vsakdanjemu diskurzu. Umetnostni postopek potem poteka tudi na ravni družbene institucije, s tem da se sklicuje na »notranjo normativnost«, ki jo zastopajo umetnostne institucije. Z ustvarjalčevega stališča »notranje normativnosti« delujejo kot skrite strukture.

Vse ravni so povezane tako, da nobena ne more prevladati nad preostalima: drugotna obdelava ne more odpraviti primarne obdelave, brez katere umetnost ne bi mogla predstaviti nečesa »vidnega«, »oprijemljivega« in »čutnega« (če predpostavimo, da umetnost to predstavlja). Na drugi strani pa umetnika njegova povezanost z družbenimi kodifikacijami umetnostnega postopka ne ovira pri kritičnih intervencijah v primarno ideološko obdelavo. Povezanost vseh ravni vzpostavi spoj »zunanjega« in »notranjega« sveta: »zunanji« svet vstopi skozi ideološki material kot vsakodnevne gospodarske in politične prakse, medtem ko »notranji« svet vstopi skozi ustaljena pravila in norme. Četudi spodbude prihajajo z raznih strani, se lahko povežejo v umetnini in nazadnje ustvarijo »spoznavni estetski učinek«.



Shema 1: Umetnostni postopek

Tehnološki preobrat

Tehnološki razvoj stalno vpliva na spreminjanje umetnostnega postopka, vendar je imela možnost tehnološke reprodukcije podobe in gibanja v 19. stoletju poseben, če ne prelomen učinek na umetnostno produkcijo. Prelom se je najprej (v prvi polovici 19. stoletja) zgodil s fotografijo kot reprodukcijo podobe, potem s fonogramom kot reprodukcijo glasu in nazadnje s filmom kot reprodukcijo gibanja, s čimer naj bi se spremenila, kot je verjel Walter Benjamin, »celotna narava umetnosti« (Benjamin 155). Možnost tehnološke reprodukcije je nedvomno povzročila, da so ročno izdelane reprodukcije postale odveč, in sicer ne le slikarstvo, pač pa tudi druge umetnostne prakse. Na tem mestu je za nas pomembna ugotovitev, da so umetnosti zgubile monopol nad posnemanjem in predstavljanjem resničnosti.

Bistvena funkcija vseh umetnosti dotlej je bila, da so spreminjale umrljivo v nesmrtno, da so zagotavljale večerni spomin minljivim predmetom posnemanja, skratka, da so imele »*monumentalno funkcijo*«, ki jo je tedaj izrinila fotografija s svojo »*dokumentarno funkcijo*«. Dokumentarno, ker je fotografija najprepričljivejša, če ujame ljudi v pravem trenutku (*kairos*, srečen trenutek), ko še niso imeli časa, da bi se pripravili na poziranje (Barthes, *Camera*), tako da je vrednost fotografije tem večja, čim manj »umetniška« je njena predstavitev. Monumentalna (spomeniška) funkcija velja za zlagano v primerjavi z neposrednim tehničnim posnemanjem, ki lahko prikaže osebe in situacije v kateremkoli trenutku, postavi v ospredje polivalentnost podob, v kateri se »reprezentativnost« izgubi. Iz tega razloga si je v dobi fotografije težko zamisliti slikarske portrete, četudi jih ob nekaterih priložnostih namenoma razkazujejo, da bi kljubovali dokumentarni funkciji fotografije. Nekoč so me v senatni sobi Univerze umetnosti v Beogradu osupnili slikani portreti rektorjev, ki so bili sicer očarljivi, ker so vsakega zaznamovali umetniki z vplivi raznih umetniških smeri, ki so jim pripadali, a so kljub temu pritiskali na obiskovalce s težkim monumentalnim sporočilom. Bilo je očitno, zakaj bi bilo v tem kontekstu neprimerno uporabiti preproste fotografije, ki bi lahko razkrile slabosti v veličinah oseb, ki jih je bilo treba predstaviti. Vendarle dokumentarna funkcija fotografije ni samodejna niti pri fotografiji: največja nevarnost za fotografijo, pravi Barthes, bi bila v tem, da bi jo želeli spremeniti v umetnost, se pravi, da bi njeno neposredno dokumentarno funkcijo zatrli in jo nadomestili z monumentalno funkcijo slikarstva.¹

Po Benjaminu so sredstva tehnološke reprodukcije povzročila, da je tradicionalna vloga umetnosti postala odveč. Umetnosti so bile, razlaga Benjamin, dolgo priklenjene na religiozne kulte; ko pa to ni bilo več

potrebno, so same razvile svojo »teologijo umetnosti«, ki je kot svoj zadnji rezultat ponudila »čisto umetnost«. To naj bi bilo sprejemljivo v času predmodernih umetnostnih praks, ki so lahko zavoljo omejenih tehničnih sredstev prikazovale le »površinsko«, medtem ko naj bi tehnična reprodukcija omogočala »rentgensko« prikazovanje, s čimer naj bi se umetniška funkcija stopila z znanstvenim pogledom na stvari. Benjamin celo trdi, da bo umetnina dobila v prihodnosti povsem nove funkcije, med katerimi bo umetnostna funkcija čisto naključje, saj bodo »umetnostne prakse« izhajale iz politike, ne pa iz okultne umetnostne tradicije.

Če se ponovno ozremo na shemo 1, je prihod tehnološke reprodukcije spremenil odnose med ravnimi umetnostnega posnemanja. Umetnost je zgubila stik z neposrednim materialom in s tem monopol nad reprezentacijo resničnosti, ko ni bila več edina, ki lahko zagotovi večni spomin osebam in stvarjem, ki jih prikazuje, niti ne najnatančnejša. Umetnostni postopek kot drugotna obdelava zato odtlej vzpostavlja odnos le do svojih pogojev možnosti, si zastavlja vprašanja obstoja umetnosti, družbenih pričakovanj in okusov, vloge umetnosti in oblikovanja kanonov. Če pa se umetnostna praksa omeji na raziskovanje same narave umetnostnih praks in umetnostnih institucij, tedaj lahko moderna umetnost poraja le »anti-umetnine«, dela, ki spodnašajo uveljavljeno družbeno vlogo umetnosti in ji celo odkrito nasprotujejo (shema 2).



Shema 2: Umetnostni postopek v moderni umetnosti

Kdo odloča?

Po »tehnološkem preobratu« se kot največja uganka zastavlja vprašanje o vlogi umetnostnih posrednikov in o njihovem odzivu na notranji razvoj umetnosti. Vse večji poudarek na samo-refleksivnosti umetnostnega postopka je načelo vprašanje, ki bi ga lahko imenovali »splošni skepticizem« do umetnosti. Izraz je nastal v povezavi s starejšim izrazom »posebni skepticizem«, ki ga je oblikoval antropolog Edward Evans-Pritchard ob raziskovanju šamanstva pri ljudstvu Azande.² Odkril je, da glede šamanstva obstaja precejšen skepticizem in da imajo ljudje nekatere šamane za šarlatane, ki zlorablajo človeško naivnost, a kljub temu večina še naprej verjame v šamanstvo. Geoffrey Lloyd je argument povzel v knjigi *Magic, Reason and Experience* (Lloyd) in proučeval tako rekoč neizogibno vprašanje, ki izhaja iz argumenta o »posebnem skepticizmu«, vprašanje »splošnega skepticizma«. Pogoji za »splošni skepticizem« so bili izpolnjeni, pravi Lloyd, v stari Grčiji, ko je postalo nezaupanje v magične prakse obče in se je na stežaj odprlo splošnemu dvomu, ki ga poznamo iz moderne znanosti. Ksenofan, Heraklit in mnogi drugi stari Grki so vpeljali obči dvom v magijo na raznih področjih hkrati – v zdravljenju, pravnih postopkih, verskih obredih in znanstvenih razlagah, s čimer so prispevali k nastanku grške znanosti. Verjamemo, da bi bilo mogoče izpeljati podoben sklep o moderni umetnosti, ki je intervenirala v polje umetnosti z nizom transgresij glede na predpostavljene ideje o umetnosti. Marcel Duchamp je vpeljal transgresijo in demistifikacijo družbene ideje umetnosti, ko je razstavil »najdeni predmet« ali »ready-made« (s *Fontano*, ki je morala biti pisoar, *sic*) namesto prave umetnine, Piero Manzoni pa je pozneje za umetnino razglasil umetnikov iztrebek (*Merda d'artista*). Oba sta pomembna kot dva izmed mnogih pripadnikov sakrilegične (sekrecijske) umetnosti, ki se poi-grava z odporom do družbene institucije umetnosti.

Kulturni posredniki (v tem primeru muzeji, kuratorji in umetnostne revije) imajo zaslugo, da »poi-gravanje« ni izpeljalo vseh posledic, ki so že v samem »poi-gravanju« z umetnino, da vzpostavi splošni skepticizem kot brezpogojni in sistematični dvom v umetnost. Možnemu izidu, ki bi vodil v splošni skepticizem, so se izognili tako, da so samo »igro« ustoličili kot umetnostni postopek in jo kanonizirali kot moderno in sodobno umetnost. Kulturni posredniki in njihove institucije so umetnikom preprečili, da bi do konca izpeljali načrt, ki so ga ti že nakazali z umetniškim postopkom. Odgovor umetnikov na strategije obstrukcij, ki jih izvajajo »strokovnjaki« in umetnostne institucije, pa je uporaba teh strategij kot stalni navdih za nove umetnostne intervencije in nove kritike umetnostnih institucij. Končni rezultat je, da umetniki in umetnostne institucije ostajajo zaprti v nepretrgano igro, ki zadeva le vpletene v to igro.

Avtor ali producent?

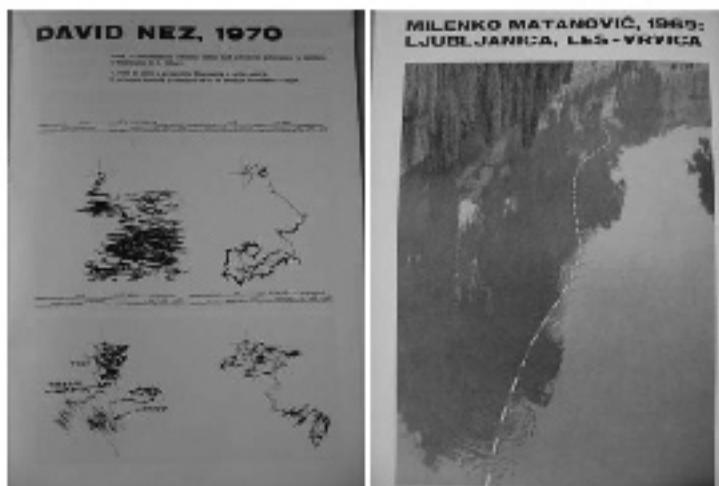
Da se ne zgubimo med praznimi abstrakcijami, bomo predstavili nekaj konkretnih primerov in analizirali nekonsistentne pozicije umetnostnih praks na eni strani in družbenih institucij na drugi. Naši primeri so vzeti iz produkcije slovenske avantgardne skupine OHO, ki je imela tudi svojo založniško zbirko. Skoraj prelahek primer je izdaja Francija Zagoričnika *Opus Niž*, knjigo, ki ima, poleg naslova na prvi strani in kolofona na zadnji strani, pet praznih oštevilčenih listov. Zato bomo za primer vzeli običajno pesem Tomaža Šalamuna iz zbirke *Namen pelerine* iz leta 1968 (Šalamun 3):

*reprezentant massimo bianchi in uradnica luciana carere
barist roberto lella in gospodinja grazziela vrech
šofer enrico marsetti in prodajalka floridia ruggiero
šofer enzo romano in prodajalka ana maria pavani
varilec pier giuseppe spagnoli in šivilja rita boffa
radiotehnik fulvio merlach in uradnica franca parenzan
pomorščak marino vio in otroška negovalka anna franceschi
arhitekt nero apollonio in frizerka lucia pitacco
hotelski šef renato raguž in učiteljica silva pilat
podčastnik finance luigi romanelli in gospodinja loredana parovel
fizik edoardo castelli in fizik fiorella lanfrè
bančni sel fabio longaro in uradnica maria pia manin
višji uradnik alesandro castelnuovo in študentka petrina saina
poštni agent gianfranco pangher in telefonistka diana bortolotti*

Pesem predstavlja seznam moških in ženskih imen s poklici, ki spominja na časopisne poročne oglase. Šalamun uporabi metodo, ki je pri članih OHO pogosta, tj. da predstavlja stvari take, kakršne so bile v resnici, brez umetniške obdelave ali vsaj, če to ni bilo mogoče, z minimalno umetniško obdelavo. Svet se v teh delih pojavlja kot (realni) svet stvari v nasprotju z (umetnostnim) antropocentričnim pogledom. Šalamun podobno vzame besede kot stvari, ne da bi jim poskušal vsiliti dodatni pomen, brez metafor ali retorike. Njegova pesem zato izpade kot sprevernjena podoba romantične teme, ki je dotlej zaposlovala dolgo tradicijo moderne evropske poezije: ljubezensko razmerje je tukaj predstavljeno kot brezčuten časopisni oglas, ki avtomatično niza imena ženinov in nevest z njihovimi poklici. Pesem je, kot se zdi, le navedek banalnega sporočila, ki vendarle ujame najpomembnejši trenutek med osebama, ko sta si pripravljena zapriseči večno zvestobo. Kaj bi lahko bilo še bolj vzvišeno od vseh ljubezenskih situacij, ki jih prikazuje vsa ljubezenska poezija skupaj? Avtor nam da na voljo le odlomek iz časopisnega oglasa, pa vendar rutinsko sporočilo proizvede pomene in asociacije, ne da bi avtor to nameraval ali celo proti njegovi volji, saj

je, kot pravi Močnik, jezik ustvarjalen sam po sebi (Močnik, »Izpeljava«). Spoznavni estetski učinek poezije skupine OHO in Tomaža Šalamuna v tem primeru je samo-ustvarjalnost jezika, ki uhaja reifikaciji, v katero ga poskušajo ujeti.

Drugi člani skupine OHO so šli dlje, da bi zgrabili (zapisani) jezik in se uprli neuklonljivosti jezika, da bi postal stvar. David Nez in Milenko Matanović (gl. sliki spodaj) sta se ukvarjala s pisavo, kakor jo vidimo skozi osnovno neposredno pojavnost, tj. s črto. Nez je med raznimi potovanji držal svinčnik nad papirjem in pustil roki, da sama piše (ali riše). Matanović je naredil vrv iz lesa in vrvi, ki jo je splaval po Ljubljani, kjer je rečni tok upogibal vrv v naključne oblike.



Vse omenjene umetnine so spodnesle tudi predstavo o umetniku kot avtorju. Šalamun, Nez in Matanović niso »ustvarjalci« res »novih stvaritev«, saj so bodisi nekaj le prenesli iz izvirnega konteksta v kontekst umetnine ali pa so dali na voljo svoje telo kot instrument, ki je proizvedel novo umetnino (kot denimo Nez). »Umetniki« niso ustvarili nečesa novega, le še enkrat so uporabili že obstoječe, temu so dodali novo delo, niso pa »ustvarili dela iz nič«, kar naj bi ustvarjalci in avtorji počeli. Tako so pokazali na funkcijo avtorja, kakršna naj bi bila po Machereyu: oseba, skozi katero govori jezik ali obstoječi govor. Kot pravi Barthes, mora avtor navadno pozabiti na samega sebe, da bi lahko privrele na površino govorne prakse (Barthes, »Smrt«). Kar avtor res počne, razloži Barthes, je sestavljanje raznih »govorov« in »navedkov« v besedilo, in če smo kdajkoli mislili drugače, pravi, je bil za to kriv individualizem modernih družb, ki je primerjal avtorja s samim »Stvarnikom«.³ Umetnine so zatorej odkrito smešile izvir-

nost in genialnost avtorjev, ki naj bi ustvarjali brez prednikov in učenja. Z razpadom kolektiva OHO leta 1971 se je večina njenih članov tudi zares odločila, da ne bodo več delali »umetnin«.

Institucije, ki odločajo

Videli smo, da umetnostne prakse odkrito kljubujejo mistifikaciji avtorstva, a se umetnostni sistem kljub temu še naprej oklepa mita v pravnih, družbenih, in gospodarskih razsežnostih. Le na hitro bomo našli nekaj primerov, ki oživljajo že tako rekoč mrtev mit. Prvič, zakon o avtorskih pravicah določa načine nagrajevanja avtorjev, ki se opira na temeljno predpostavko o avtorjevi ustvarjalnosti, iz katere izhaja neodtujljiva pravica nad predmeti intelektualne lastnine. Drugič, trg umetnin, kamor moramo poleg trgovine z umetninami prišteti tudi trgovino z avtorskimi pravicami, sponzorstvo in donatorstvo ter sistem davčnih olajšav za umetnost, ki bi ohromel brez predpostavke o »kreativni vrednosti«, Bourdieujevi »simbolni alkimiji«, ki se pripisuje umetnini. Zadnji, a ne najmanj pomemben je odnos nacionalnih držav do umetnostnih institucij, ki se prav tako opira na idejo o nacionalnem umetniškem geniju in o razvoju nacionalnega značaja skozi ustvarjalnost.⁴ Brez te predpostavke bi razpadel sen o »kulturni državi«, ki potlej ne bi bila več tako velikodušna pri razdeljevanju subvencij za umetnost kakor tudi ne pri varovanju avtorskih pravic. Podmena je zato lahko napačna, vendar je hkrati tudi nujna za obstoj vseh teh umetnostnih institucij. Umetnik se lahko kot posameznik roga idealizirani podobi ustvarjalca v konkretnih situacijah, kot pripadnik umetnostne skupnosti, kot član umetnostnega sistema, pa mora igrati vlogo ustvarjalca – ne nazadnje tudi Šalamun, avtor citirane pesmi, ki danes velja za največjega slovenskega pesnika po drugi svetovni vojni. Tiste, ki »odločajo«, umetnostne institucije, potemtakem držijo umetnostne prakse v tesnem primežu: razpravo o avtorju so zaprle v vprašanje umetnostnega postopka, s tem da problem, ki zadeva družbeno naravo umetnosti, predstavljajo kot problem umetniške reprezentacije. Kar je vprašanje družbene vloge umetnosti in naj bi prodrlo do družbene ravni, je postalo nerešljiva uganka estetske obdelave, igra med subjektoma, ki si lastita pravico nad umetnino: med producentom in ustvarjalcem.⁵ Prvi zanika obstoj avtorja in se odpoveduje pravicam nad delom, medtem ko drugi zahteva vse zasluge za nastanek dela zase. Umetnostni postopek je postal igra, umetniški »trik« ali »hec«, ki naj kot tak proizvede estetski užitek in spoznavni estetski učinek.⁶

Vendar, kot pravi Bourdieu, »ko [umetniki] zavračajo, da bi igrali igro, ko nasprotujejo umetnosti z njenimi pravili, dela teh avtorjev ne izražajo

le dvoma o igranju igre, temveč o igri sami in verovanju, na katerega se igra opira, zato so ta dela čista nepopravljiva transgresija» (Bourdieu 170). Toda umetnostne institucije so sposobne zavrnuti »nepopravljive transgresije« in, še več, oživiti institucijo umetnosti kakor feniks iz pepela, medtem ko uspešno odbijajo napade, kakor so Barthesovo težko napoved o smrti avtorja preobrnilo v lahkotno metaforo in estetski domislek. Umetnostne institucije se postavljajo za čuvaje starih pravil umetnosti, s katerimi se oklepajo literarnih doktrin (ki so večinoma zastavljene s stališča avtorja, kot je kritično opozoril Barthes v »Smrti avtorja«), staromodnih založniških strategij (kjer prav tako straši avtor kot avtorjev osebni pečat v literarnih umetninah) in nacionalističnih kulturnih politik.

Življenje samo pa jim vrača nazaj. Komercializacija založništva vzpostavlja pravila, ki so nad-določena s strategijami iskanja dobičkov, po katerih avtorje proti njihovi volji silijo v vlogo pravih »producentov«. Podjetniki jim radi priznajo svetost avtorjev, če so jo ti pripravljeno zamenjati za resnično materialno eksploatacijo, ki se skriva za videzom svetosti. Njihovi materialni delovni pogoji se ne razlikujejo od delovnih in življenjskih pogojev »kognitariata«, nove armade delovnih množic, ki je zapolnila spraznjeno mesto industrijskega proletariata. Od fleksibilne delovne sile, ki se udinja priložnostnim delodajalcem in je prisiljena pozabiti na delavske politične, socialne in ekonomske pravice, se avtorji razlikujejo po tem, da so potencialni imetniki avtorskih pravic, se pravi, da bodo lahko nekoč uveljavili rento na predmetih avtorskih pravic. Vendar v vsakdanjih produkcijskih pogojih renta deluje kot obljuba večnega vstajanja, s katero priložnostni delodajalci držijo avtorje v ponižnosti, materialnem odrekanju in težkem pričakovanju, da bodo nekoč slavni in bogati umetniki, četudi se vnaprej zavedajo majhnih možnosti.

Sistem avtorskih pravic je iluzija o pravičnem nagrajevanju umetnikov, vendar je nujna, da bi naredila prostor upravičenju deregulacije in privatizacije javnih storitev, globalizacije kulturnih trgov ter komercializacije in homogenizacije kulturne ponudbe (Breznik 112–180). V teh procesih nazadnje nastajajo dominantne »skrite strukture«, po katerih so avtorji prisiljeni ustvarjati in preko katerih iščejo stik s potencialnim bralstvom. Trg kulturnih dobrin kot najpomembnejša institucija, ki opravlja selekcijo literarnih del in odloča, do katerih del bo imela javnost dostop, uveljavlja preko svojih »skritih struktur« banalnost in predvidljivost, s katero piscem ostane le še svoboda, da se prilagodijo pričakovanjem množičnih potrošnikov.

OPOMBE

¹ Kako se je to zgodilo na ravni pravnih predpisov, opisuje Bernard Edelman (Edelman).

² Jack Goody je opisal razvoj tega argumenta v knjigi *The Interface between the Written and the Oral* (Goody 68–69), ki se je začel z antropološkimi odkritji Evans-Pritcharda v *Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande* in nadaljeval z vpeljavo izraza »splošni skepticizem« v knjigi G. E. R. Lloyd *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origins and Development of Greek Science*.

³ Gl. pomembne prispevke na temo avtorja v zborniku *Avtor: kdo ali kaj piše literaturo?*, posebni številki *Primerjalne književnosti* (2009), ki sta jo uredila Vanesa Matajc in Gašper Troha.

⁴ Taja Kramberger (Kramberger) in Braco Rotar (Rotar) razvijeta kritiko teleološkega pristopa v nacionalnem zgodovinopisju, ki predpostavlja razvoj od neciviliziranega (divjaškega) do civiliziranega stanja, do katerega naj bi prispeli s pomočjo »nacionalne kulture« in »nacionalnih umetnikov«.

⁵ Jernej Habjan obravnava zanimiv primer preigravanja teh dveh subjektov (»izjavljavcev«) na polju, ki ga opiše kot »//art na nični stopnji« (Habjan 56).

⁶ Več o pomembni teoretski razsežnosti pojma »hecc« gl. Močnik, *Extravagantia* 113 isl.

LITERATURA

- Barthes, Roland. *Camera lucida: zapiski o fotografiji*. Ljubljana: ŠKUC, ZIFF, 1992.
— — —. »Smrt avtorja«. *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–23.
- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«. Benjamin, *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998. 145–176.
- Breznik, Maja. *Kultura danajskih darov*. Ljubljana: Založba Sophia, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Edelman, Bernard. *Le droit saisi par la photographie*. Pariz: Flammarion, 2001 [1973].
- Goody, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Habjan, Jernej. *Janus, Prokrust, Bahtin: kvadratura Bahtinovega kroga*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008.
- Kramberger, Taja. *Historiografska divergenca: razsvetljska in historistična paradigma*. Koper: Annales, 2007.
- Kržan, Marko. »V. N. Vološinov in teorija dejavne govornice«. V. N. Vološinov, *Marksizem in filozofija jezika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008. 223–247.
- Lloyd, Geoffrey E. R. *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origins and Development of Greek Science*. Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- Macherey, Pierre. »Nekaj temeljnih konceptov«. Louis Althusser idr., *Ideologija in estetski učinek*. Ur. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: CZ, 1980. 143–235.
- Močnik, Rastko. *Extravagantia*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1993.
— — —. »Izpeljava poezije OHO«. *Problemi XXV*. 277 (1987): 62–63.
— — —. *Vesetje v gledanju*. Ljubljana: Založba /*cf., 2007.
- Rotar, Drago Braco. *Odbiranje iz preteklosti*. Koper: Annales, 2007.
- Šalamun, Tomaž. *Namen pelerine*. Ljubljana (samozaložba), 1968.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič. *Marksizem in filozofija jezika*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2008.