

*Polona Tratnik*

## **Kultura in umetniške prakse v času poznega kapitalizma**

### **Pozni kapitalizem, postmodernizem in sodobnost**

Pozni kapitalizem, povezan s svobodnim trgom, se je v drugi polovici dvajsetega stoletja razširil na ves svet, kapitalistična "svetovna ekonomija" (Fernand Braudel) se je raztegnila na sleherno vas sveta; kapital in blago se gibljeta neomejeno, zato je Immanuel Wallerstein že v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja namesto v okvirih nacionalne države predlagal, da bi mislili o "svetovnih sistemih". Tudi kultura je vezana na novo fazo kapitalistične akumulacije in poblagovljenja. Eden prvih, ki so se filozofsko ukvarjali s kulturo v tej zvezi, je bil Fredric Jameson sredi osemdesetih let. Prelom, ki ga opisuje in ki se ujema z različnimi občutki konca tega ali onega, ne zadeva le kulture; številne teorije opisujejo ustoličenje nove vrste družbe, najbolj znane kot postindustrijske (Daniel Bell), pogosto imenovane tudi potrošniška, medijska, informacijska družba, družba elektronike, visoke tehnologije ipd. Jameson je kritičen do vidikov, ki poudarjajo, da nova družbena formacija ne sledi več zakonitostim klasičnega kapitalizma, namreč primatu industrijske proizvodnje in vsenavzočnosti razrednega boja. Zanj je pomembno opažanje, da gre prav za kapitalizem, morda celo v čistejši obliki kot v katerem koli prejšnjem trenutku (če kapitalizem po Ernestu Mendelu delimo v tri obdobja: (1.) tržni kapitalizem (1700–1850), pri katerem gre zlasti za rast industrijskega kapitala in razvoj domačih tržišč, (2.) monopolni kapitalizem (–1960), za katerega sta značilna imperialistični razvoj mednarodnih tržišč in izkoriščanje kolonialnih ozemelj, in (3.) pozni kapitalizem (1960–), pri katerem nastajajo multinacionalne korporacije, globalizirana tržišča in dela, množična poraba in tekoč pretok kapitala, ki ni več vezan na nacionalne omejitve). Jamesonu se hkrati zdi očitno, da je vsa ta "globalna, pa

vendar ameriška, postmodernistična kultura notranji in nadstrukturalni izraz povsem novega vala ameriške vojaške in ekonomske dominacije po vsem svetu". (Jameson 2001: 12.)

Jamesonova teorija postmodernizma kot kulture, ki ustreza logiki poznega kapitalizma, je ena osrednjih analiz s področja sodobnejše filozofije kulture. V tukajšnjem prispevku dajem nekaj predlogov za posodobitev. Še posebno me prav ta odmevna in še danes pogosto uporabljena teorija zanima zato, ker si je Jameson zastavil tudi vprašanje o potencialih politične oziroma kritične misli v umetnosti v takšnem okolju, a ni videl prave prihodnosti zanj. Poskušam dokazati, da njegov pesimizem ni bil čisto utemeljen (še zlasti če njegova videnja usmerimo tudi na prakse onstran postmodernistične umetnosti), saj obstajajo umetniške prakse, ki so vezane ravno na okoliščine poznega kapitalizma in si jasno prizadevajo za kritičnost. Jameson piše: "Dejansko se delo Andyja Warhola suče zlasti okrog vseprisotnosti potrošnega blaga in velike podobe steklenice Coca-Cole ali konzerve juhe Campbell za oglasne panoje, ki izrecno potiskajo v ospredje fetišizem potrošnega blaga v poznem kapitalizmu, bi morale biti krepke in kritične politične izjave. Če to nikakor niso, bi človek rad vedel, zakaj, in bi se želel malo resneje vprašati o možnostih politične oziroma kritične umetnosti v postmodernistični dobi poznega kapitalizma." (Isto: 16–17.)

V prispevku se torej ukvarjam z vprašanjem, kakšne so možnosti za kritično delovanje sodobnih umetniških praks v razmerah in ob nanašanju na kontekst poznega kapitalizma. Niso se spremenile le same umetniške prakse, temveč se je predvsem zamenjala kapitalistična paradigma – od poudarka na produkciji in z njo na konceptu blaga smo prešli k paradigmi potrošništva. Ta prehod določa tako družbeno stvarnost in kulturo kot umetniško delovanje in sodobnejšo refleksijo o aktualni obliki kapitalizma.

\*\*\*

Jameson je kot kritik poznega kapitalizma in njemu ustrezajoče kulture pomemben avtor, saj osvetli niz vidikov sodobne kulture. A njegova kritika kulture vendar močno temelji na primerjavi postmodernistične umetnosti (osrednji primer je popart) z "visoko modernistično" umetnostjo (pri kateri npr. navaja Van Gogha in Muncha). Morda se bo slišalo absurdno, pa vendar menim, da Jamesonova kritika postmodernistične umetnosti kot pozne faze kapitalizma, ki kot da se prilega "kritični" umetnosti (ki to očitno ni), počiva na heideggerjanskem modernem konceptu, ki mu ustreza model ekspresionistično-eksistencialistične umetnosti; iz tega izhaja njegovo obžalovanje preteklega v umetnosti, s tem pa je povezan tudi

njegov pesimizem glede kritičnosti sodobne umetnosti. Dekonstrukcija te vplivne teorije je pomembna, če želimo odpreti vrata kritičnemu potencialu kulturnih praks v obdobju poznega kapitalizma (predpostavljam, da jo še vedno živimo). Pri tem je treba upoštevati številne poudarke. Naj jih omenim le nekaj. 1. Sodobna umetnost je sledila ekonomskemu premiku od primata proizvodnje k poudarkom na potrošnji – to se kaže v njenem odstopu od romantične naloge proizvodjanja artefaktov, namenjenih individualni kontemplaciji; zato pa se raje uveljavljajo različni interaktivni in podobni pristopi, ki spodbujajo sodelovanje in eksperimentalnost. 2. Umetnost zlasti od šestdesetih let naprej izvaja različne poskuse izstopanja iz ožjega (bolj zaprtega) sveta umetnosti v širši družbeni prostor, hkrati pa se dogaja tudi nasprotno: družbeno in politično je začelo intenzivneje vdirati v umetnost; prej kot o umetniški avtonomiji zato govorimo o kulturi. Glede na 1. in 2. je umetnost, 3., danes zainteresirana za razne oblike mednarodnega in meddisciplinarnega sodelovanja – med drugim ta težnja kulminira v inter- ali celo transdisciplinarnih projektih, v katerih umetniki npr. sodelujejo z različnimi naravoslovnimi znanstveniki in inštituti ter delujejo v različnih okoljih, ki primarno niso prostori umetnosti (tudi v laboratorijih, kot v primeru bioumetnosti. (Tratnik 2008a.) 4. Ne nazadnje se sodobne kritične ali celo aktivistične prakse vedno ambicioznejše zanimajo za sodobne informacijske infrastrukture, pri tem pa razvijajo različne kritične ali celo aktivistične strategije odpornišva (kot na primer pri medijskem aktivizmu; Tratnik 2008b). In tako naprej, še bi lahko naštevala. Če želimo razviti konstruktiven razmislek o kritičnih potencialih sodobnih umetniških ali kulturnih praks glede na značilnosti sodobnega kapitalizma, je takšne aktualne perspektive treba upoštevati.

### **Kapitalizem včeraj – poblagovljenost: smrt doživetja v umetnosti in kulturi**

Neustreznost (ali preživelost) Jamesonove teorije umetnosti za primere sodobnih praks se hitro pokaže, če kot primer obravnavamo fenomen potrošništva, saj se današnje umetniške prakse (tu se posebej navezujem na delo Saša Sedlačka) z njim ukvarjajo precej drugače, kot se je nanj navezoval popart. Čeprav današnji teoretiki sodobne družbe še ohranjajo termin postmodernizem ali postmodernost za označevanje logike sodobne družbe (v zvezi s prej omenjeno skrajno stopnjo kapitalizma), pa je postmodernizem kot umetnost danes bolj preživet koncept (glej poglavje “Post-modern-izem” v: Tratnik 2009b), saj je največkrat vezan na primerjanje

postmodernizma z modernizmom; pri tem se postmodernizem v številnih aspektih bolj kot obrat od modernizma kaže kot radikalizacija le-tega (glej npr. Hassan 1987). Zato za sodobnejše umetniške prakse sama raje uporabljam termin sodobna umetnost.

Pri Jamesonu je središče kritike postavljeno na opažanje vsesplošne poblagovljenosti – poudarek je torej na konceptu blaga in blagovnem fetišizmu.<sup>1</sup> Predmeti se spreminjajo v potrošno blago, to pa velja tudi za Warholove človeške subjekte (kot npr. za zvezdo Marilyn Monroe), ki se preobrazijo v svoje lastne podobe. Da Jameson tega ne omenja tudi za same umetnike (npr. za Warhola), kaže na pomemben aspekt – da se namreč dejansko osredotoča le na sama umetniška dela kot artefakte in jih misli (podobno kot Heidegger) kot kontemplaciji namenjene “posvečene” objekte, ki pa so zdaj to funkcijo izgubili (in se zato zdijo izpraznjeni). Ali še drugače, iz te perspektive lahko razumemo njegovo opažanje, da se v postmodernizmu pojavlja brezglobinskost, v smislu občutja gre za novo “intenzivnost”, ki je prosto lebdeča in evforična ter se sklada z duhom sodobnega potrošništva. Nasprotno so bili v modernizmu pomembni globina, živeči kontekst, prostor za gledalca (ki ima možnost dopolnjevanja), izražali so se odtujenost, samota, družbena razdrobljenost in izoliranost, kazal se je svet tesnobe in alienacije. Namesto globokih izrazov in eksistencialnih tematik se v postmodernizmu kaže fetišizem potrošnega blaga oziroma njegova vsenavzočnost. Pri tem gre za zasvojenost, ki je izvirno hlepenje potrošnika “po v podobe samega sebe transformiranem svetu in po psevdodogodkih in ‘spektaklih’ (termin situacionalistov)”. (Jameson 2001: 26.) Kakor je za postmodernistično kulturo značilna parodija, govorjenje v mrtvem jeziku, sta bila za modernistično umetnost nasprotno značilna izvirnost in iskanje resnice. Jameson se že sam sklicuje na Martina Heideggerja in njegovo obravnavo Van Goghove slike *Par kmečkih čevljev*, da bi s primerjavo Van Goghovih in Warholovih čevljev opisal značilnosti postmodernizma (v umetnosti). Heidegger je tisti, za katerega je bistvo umetnosti snovanje (snujoče spočenjanje) resnice oziroma postavljanje resnice v delo. V umetniškem delu je na delu “razpiranje bivajočega v njegovi biti: dogodek resnice”. (Heidegger 1967: 263.) Za Heideggerja je umetnost postavljena tako visoko, da se resnica more ali

<sup>1</sup> Ko Marx (v prvem delu *Kapitala*, 1867) piše o fetiškem značaju blaga v kapitalističnih družbenih procesih, v katerih ima osrednjo vlogo lastnina kot temeljna komponenta ideologije v kapitalističnih družbah, ugotovi, da tudi človeško delo dobi blagovno obliko. Blago ima mističen značaj, ki ne izhaja iz njegove uporabne vrednosti, temveč iz njegove blagovne oblike, vezan je na njegovo menjalno vrednost. Koncept blagovnega fetišizma poudarja tudi to, da ljudje blago postavljajo v medsebojne odnose (ti so odvisni od menjalne vrednosti blaga), to pa vodi do odtujenosti (alienacije). (Marx 1986).

celo mora dogajati kot umetnost. Pri tem je umetniško delo alegorija, simbol. Umetniško delo je stvar, Stvarno v umetniškem delu pa je nekaj, kar oznanja (zbira) nekaj drugega. Stvarno v delu je med drugim snov, iz katere delo je. Prepletenost oblike in vsebine pa je uravnana po tistem, za kar se vrč, sekira, čevlji uporabljajo. Izdelek je narejen kot orodje za nekaj. Če si na sliki ogledamo prazne, neuporabljene čevlje, ne bomo nikoli izvedeli, kaj je zares orodnost orodja. Posamezno orodje je vezano le na uporabo – izrabi se in pozabi, izrabi se tudi samo uporabljanje, obrusi se in postane vsakdanje. Toda orodnost orodnega lahko zares “vidimo mogoče le na naslikani obutvi. Nasprotno pa kmetica preprosto nosi čevlje.” (Isto: 258.)

Najbrž se s tem kratkim opisom Heideggerjeve misli hitro pokaže, da ta opisuje prav tisto, kar bi lahko razumeli kot neposredno nasprotje Marxovega koncepta blaga. Pri blagu menjalna vrednost preseže uporabno, kmečki čevlji pa so za Heideggerja orodje, vezani so na uporabnost – imajo torej predvsem uporabno vrednost. A tudi reprezentirana orodja v umetniškem delu imajo uporabno vrednost – razkrivajo orodnost orodnega. Prek tega pa nas Stvarno v umetniškem delu pelje k bistvu. “Van Goghova slika je razkritje tega, kaj to orodje, par kmečkih čevljev, v resnici je.” (Isto: 260) Takšna “uporabnost”, kot jo opisuje Heidegger, je tako v nasprotju z vsesplošno poblagovljenostjo, ki jo opaža Jameson. Ali drugače: če bi gledali na Warhola s Heideggerjevim aparatom, bi se, če bi iskali tisto, k čemur nas napotijo njegove podobe, dokopali prav do tega sklepa: “Za takšne objekte bi lahko rezervirali Platonov koncept 'simulakra', identične kopije nečesa, česar original ni nikdar obstajal. Kultura simulakra zaživi, povsem ustrezno, v družbi, v kateri se je menjalna vrednost generalizirala do tiste točke, kjer se je spomin na uporabno vrednost že izgubil” (Jameson 2001: 26), tj. v družbi spektakla, kjer podoba po Guyu Debordu postane končna forma reifikacije potrošnega blaga. (Debord 1999.)

A vendarle lahko dodam, da se je Heidegger s tem primerom že v svojem času oziral za kakih štirideset let v preteklost (spis o izviru umetniškega dela je pisal v letih 1935/36, Van Gogh pa je čevlje naslikal v osemdesetih letih devetnajstega stoletja), in ob tem opozorim, da meni, da umetniška dela “moramo jemati tako, kot jih srečujejo tisti, ki jih doživljajo in uživajo”. (Heidegger 1967: 242.) Če gledamo Van Gogha in Warhola s stališča doživljanja, so izpeljave o razlikah na dlani. A ekspresionistično-eksistencialistični moment v umetnosti vendar ne odpove hkrati s post-modernizmom; celo sam Heidegger ugotavlja, da je “doživetje najbrž tisti element, v katerem umetnost umira. Umiranje poteka tako počasi,

da potrebuje nekaj stoletij.” (Isto: 309.) Prav primer, ki ga je Heidegger že sam vzel iz preteklosti, pelje v kmečko okolje oziroma v okolje, ki še ni zaznamovano z industrializacijo – torej v dobo poljedelstva, čas pred modernizacijo. V tem smislu lahko tako Heideggerja kot Jamesona postavimo v vrsto tistih modernih filozofov, ki trpijo zaradi procesov in kulturnih posledic industrializacije, s tem pa se ujema tudi razmišljanje o koncu umetnosti. Tako se Heidegger z opiranjem na Hegla sprašuje, “ali je umetnost še bistven in nujen način, v katerem se dogaja za našo zgodovinsko tubit odločujoča resnica, ali pa umetnost to ni več”. (Isto: 310.) Še drugače, Jameson pričakuje od umetnosti nekaj podobnega kot Heidegger – a če Heideggerju pričakovanja izpolnjuje predmodernistična umetnost, jih Jamesonu postmodernistična ne (več) – tako nihče izmed njiju ne najde izpolnitve v modernizmu. A tudi sam postmodernizem se pri Jamesonu ne kaže kot prelom, umetniško delo je, tako kot prej, še vedno artefakt, ki le očitneje nosi sledove industrializacije. Modernizem in postmodernizem v kulturi in umetnosti sta tukaj razumljena kot del iste zgodbe, povezane z industrializacijo; pri tem se postmodernizem kaže le kot skrajna stopnja modernizma. S tem je Jamesonova kritika dejansko vezana na modernizem v širšem smislu oziroma na modernizacijo družbe in kulture ali na industrializacijo. Umetnost bi po njegovem do teh fenomenov morala zavzeti kritično stališče, ne pa, da jih preprosto le zrcali (kot sam razume popart).

### **Sodobne umetniške prakse učijo, kako naseliti svet na boljši način**

Že Heidegger je opazal, da umetnost, vezana na doživljanje in eksistencializem, počasi umira, sodobne umetniške prakse pa se od takšne naloge še bolj oddaljijo. Čeprav bi namreč še visoki modernizem dvajsetega stoletja lahko razumeli kot razvijanje te linije umetnosti, so z njo vsekakor pretrgale že umetniškozgodovinske avantgarde, katerih koncept se je uveljavil zlasti s teorijo Petra Bürgerja (*Theorie der Avantgarde*, 1974). Levoheglovski filozofi so v devetnajstem stoletju s kritično filozofijo spodbudili klic k spreminjanju družbe (Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, Karl Marx), v revolucionarno misel pa je v tej zvezi uvedel pojem avantgarde (ta je sprva izhajala iz vojaške rabe, v kulturi in politiki je zavezovala k naprednim, radikalnim pristopom). Zgodovinske avantgarde (te so se pojavljale med letoma 1910 in 1930: dadaizem, futurizem, konstruktivzem itn.), kot jih razume Bürger, so bile usmerjene v negacijo oziroma rušenje tedanjih vrednot moderne umetnosti. Avantgarda zavrača avtonomno umetnost, to

pa pomeni, da mora biti umetnost integrirana v prakso življenja. (Bürger 1984: 53–54.) Evropska avantgardna gibanja lahko zato definiramo kot napad na status umetnosti v buržoazni družbi. Kar je negirano, ni umetnost (slog), temveč umetnost kot institucija, ki ni združena z življenjsko prakso človeka. Avantgardisti zahtevajo praktično umetnost, to pa pomeni, da se ta usmerja k načinu, kako umetnost funkcionira v družbi. (Isto: 49.) Zgodovinske avantgarde zahtevajo premik z imaginarne na realno raven in namesto domišljajske kompozicije racionalno konstrukcijo. S tega vidika imajo oblastniško vlogo in se iz totalnega projekta spreminjajo v totalitarizem – ne ustavijo se na ravni individualne, znotrajtekstualne kritike (kot počne modernistična umetnost), temveč se pojavljajo kot zunajumetnostna kritika umetnosti; svet poskušajo spremeniti po meri svojega eshatološkega programa. (Debeljak 1989: 71–72.) Ob tem se moramo zavedati, da je sam koncept avantgarde mogoč le “ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kot so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko privolimo v takšno pojmovanje, privolimo v teleološko razumevanje dogajanja in bistva literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh,” kot je menil Dušan Pirjevec (Pirjevec v: isto: 68; glej tudi: Tratnik 2009).

Sodobni kustos in kritik Nicolas Bourriaud meni, da avantgarde dvajsetega stoletja od dadaizma do situacionistične internacionale lahko razumemo kot del modernega projekta: spremeniti kulturo, miselnost, življenjske razmere posameznika in družbe. Za Bourriauda je danes idealistična in teleološka različica modernosti mrtva. (Bourriaud 2007: 16.) Kakšna je potem perspektiva sodobne umetnosti in v kakšni relaciji je do postmodernizma? Lyotard je menil, da je postmodernistična arhitektura *obsojena* na “snovanje niza drobnih modifikacij v prostoru, ki ga nasledi od moderne, pri tem pa mora opustiti rekonstrukcijo prostora, ki ga naseljuje človeštvo” (Lyotard 2004: 89), Bourriaud pa se sprašuje: “Kaj pa, če je bila ta 'obsodba', nasprotno, zgodovinska priložnost,” iz katere že od devetdesetih let izhaja večina umetniških praks? (Bourriaud 2007: 16.) Nalogo sodobnih umetniških praks bi po Bourriaudu lahko povzeli v nekaj besedah: *učijo, kako naseliti svet na boljši način*, “namesto da ga poskušamo zgraditi v skladu z vnaprejšnjo zamislijo zgodovinskega razvoja. Z drugimi besedami, umetniška dela ne ciljajo več na oblikovanje

imaginarnih ali utopičnih stvarnosti, ampak poskušajo vzpostaviti načine obstoja ali modele delovanja znotraj trenutne družbene stvarnosti”, ne glede na stopnjo, ki si jo izbere umetnik. (Isto: 17.) Modernost se danes po njegovem nadaljuje s tehnikami “bricolage”<sup>2</sup> oziroma principih “naredi sam”, z recikliranjem kulturnih danosti, z izumljanjem vsakdanjika in urejanjem časa, ki nadomestijo odrešenjaške utopije in formalne novosti, ki so bile aktualne včeraj. Za Bourriauda ni nič “bolj absurdnega kot trditev, da sodobna umetnost ne razgrinja nikakršnega kulturnega ali političnega načrta in da njeni subverzivni vidiki ne temeljijo na nikakršnih teoretskih tleh” (Bourriaud 2007: 17).

### **Umetnost danes svoje cilje išče v družbi, znanosti, geopolitiki in ekologiji**

Umetnost se danes širi čez svoje tradicionalne meje (umetnostne institucije), povezuje se z drugimi družbenimi področji in vpeljuje razne elemente iz njih v svoj sistem. Zdaj si lahko prisvoji katero koli prakso, prostor ali objekt ter ga preoblikuje v svoj del – vožnja z avtobusom ali izkušnja breztežnosti v letalu (kot na primer pri Draganu Živadinovu, *Noordung Zero Gravity*) lahko postane del umetniškega projekta. Tradicionalna mesta proizvodnje in distribucije umetnosti, kot so ateljeji, galerije idr. prostori, so izgubili svojo ekskluzivnost glede predstavljanja umetnosti. Kustosi imajo iz tega razloga nemalokrat težave pri prenašanju in stiskanju projektov, narejenih v drugih okoljih in za njih, v “klasično” oziroma moderno okolje bele kocke galerije, pri katerem so predstavljeni artefakti dobesedno iztrgani iz konteksta (podobne težave se pojavljajo ob predstavljanju elementov avantgardističnih akcij kot umetniških artefaktov v muzejih, s katerim se kršijo ravno ključna avantgardistična načela). S takšnim propadanjem moderne umetnostne institucije zdaj tisti, ki so deležni umetniškega projekta, niso več izbranci, ki se pripravljene odpravijo na “posvečeni” kraj, namenjen nemoteni kontemplaciji umetniških del,<sup>3</sup> torej tisti, ki znajo in želijo sprejemati umetnost kot

<sup>2</sup> Fr. “bricolage” v slovenščino lahko prevajamo kot brkljanje – označuje brkljanje domačega mojstra, ki z iznajdljivostjo, improviziranjem in zavzetostjo rešuje probleme, kakršni se mu zastavljajo v vsakdanjem življenju. Gre torej za dejavnost s sprotimi cilji; to morda s slov. izrazom brkljanje ni tako jasno povedano. Izraz se je uveljavil zlasti po zaslugi francoskega strukturalnega antropologa Levi-Straussa (1962) (Levi-Strauss 2004: 28–30, glej tudi opombo prevajalca na str. 28); pozneje, v sedemdesetih letih, pa je koncept postal zanimiv tudi za kulturologe pri obravnavanju slogov subkultur.

<sup>3</sup> Brian O’Doherty opravi sijajno analizo modernistične umetniške galerije ali muzeja, ki zagotavlja bel, idealen prostor, ki je že sam bolj kot katera koli posamezna modernistična slika arhetipska podoba modernistične umetnosti in njene puristične naravnosti. Ti galerijski prostori s svojo belino spominjajo na laboratorije, svetost cerkva in formalnost sodišč, saj tudi ponavljajo njihov zaprti sistem vrednot. (Glej: O’Doherty 1986; serija njegovih člankov z naslovom “Inside the White Cube” je leta 1976 izhajala v reviji *Artforum*.)

umetnost, jo doživljati in uživati, temveč kdor koli, ki se giblje v določenem javnem prostoru ali virtualnem internetnem prostoru.

Umetnost pogosto doleti naključnega mimoidočega kot nepričakovana javna akcija. Sašo Sedlaček je v tem smislu v okviru projekta *Just do it!* (2003) z opekami, narejenimi iz recikliranega reklamnega papirja (izdelava opek pomeni prvo fazo projekta, ki z naslovom in izvedbo spodbuja prakse "naredi sam", tokrat z bistvenim poudarkom na momentu recikliranja), zaprl vhode v ljubljanske veleblagovnice. Umetnost je tu, da nas preseneti, in sicer tam, kjer je ne pričakujemo. Pojavi se tako, da marsikdo ne ve, da gre za umetnost, pri tem pa postane tudi vseeno, ali jo sploh še imenujemo umetnost. To vsaj ni umetnost v smislu avtonomnosti. Sedlaček pravi, da je zdaj "umetnost postala javni servis" (Tratnik 2008c: 14). Walter Benjamin, predstavnik frankfurtske šole, je bil eden prvih avtorjev, ki so cenili učinek šoka po zaslugi umetniškega delovanja. V obdobju, v katerem je Heidegger definiral bistvo umetnosti kot dogajanje resnice (1935/36), je Benjamin zapisal: "Zares so dadaistične manifestacije vehementno zavračale meščanske norme, saj je umetnina postala prostor škandala. Zadovoljiti je moralo predvsem *eno* zahtevo: zbuditi javno zgražanje." (Benjamin 1998: 171–72.)

Javno zgražanje je uspelo doseči tudi "simulirani" veleblagovnici *Češke sanje* (sklicujem se na film *Český sen* režiserjev Víta Klusáka in Filipa Remunde iz leta 2004). Pa vendar sodobni napadi ne nameravajo sesuti umetnostne institucije. Sedlaček pravi: "Sam nisem za napad na umetniški sistem. Raje ga izkoristim za to, da povzročim neko manjšo spremembo v vsakdanji družbeni stvarnosti." (Tratnik 2008c: 14.) Vidna funkcija, ki si jo nalaga umetnost danes, je, da sproža možnosti za spremembe, a ne s hitrimi in agresivnimi neposrednimi napadi, temveč s postopnimi, majhnimi posegi, ki počasi, a vztrajno lotevajo vprašanj, ki kličejo k reševanju problematik. "Če določen projekt nagovori najprej le manjšo skupino in je problem zanimiv, bo sčasoma zanetil tudi širšo diskusijo, ki bo vodila do postopne spremembe." (Prav tam.) Cilj projekta *Češke sanje* tudi ni bil le šokirati potrošnike, temveč predvsem to, da ta šok izkoristi za netenje kritične refleksije o navadah in idealih potrošnikov ter za širšo javno diskusijo, ki je poleg potrošništva zajela tudi probleme državnega financiranja političnih reklamnih kampanj in celo tedaj aktualnega političnega vprašanja vstopa Češke v Evropsko unijo ter s tem povezan kritični razmislek o menjavi dominantne politične ideologije v državi. Benjamin se je zavedal, da umetnost napade najhuje in najpomembneje "tam, kjer lahko mobilizira množice" (Benjamin 1998: 174). To nalogo si zadajajo tudi sodobne umetniške prakse. Sedlaček o tem še meni: "Družbo določa

sredina, zato je treba stalno razmišljati o tem, kako nagovarjati javnost, ki se je obenem ne sme podcenjevati.” (Tratnik 2008c: 14.)

### **Kapitalizem danes: “svetišča porabe”, homogenizacija kulture. In “bricolage”**

Potrošnja je postala središčna aktivnost v sodobnem družbenem življenju. A sodobni potrošnik na prodajnih policah ne išče le novih materialnih izdelkov, temveč je usmerjen v iskanje izkustev in zadovoljstva. V zadnjih letih se vrstijo študije o tej temi. Colin Campbell je na primer razumel potrošniški hedonizem kot sredstvo za samoizpolnjevanje in samoizražanje, Mike Featherstone pa potrošništvo povezuje z aktivno stilizacijo življenja. Tukaj je zame posebno zanimiv prispevek Zygmunta Baumana, ki o potrošniški družbi misli ob opiranju na kritično teorijo družbe in nakupovalna središča oziroma širše “svetišča porabe” (Baumanov izraz) vidi v tesni zvezi z ideologijo. Sodobno porabo opisuje kot nevarno kombinacijo zapeljevanja in represije. “Če uporabimo Althusserjev nesmrtni stavek: vsakdo, ki stopi v take prostore, je 'interpeliran' kot individuum, poklican, da odloži ali pretrga vezi in se znebi lojalnosti ali jih odstavi na stranski tir.” (Bauman 2002: 125.) Benjamin je sprevidel, kakšno ideološko sredstvo je film, in je v zvezi s kapitalističnim izkoriščanjem filma v Zahodni Evropi (situacije v ZDA sam ni izkusil) zapisal, da ima filmska industrija v takšnih okoliščinah “kar največji interes, da udeležbo množic spodbuja z iluzornimi predstavami in dvournimi špekulacijami” (Benjamin 1998: 165); danes se podobno mobiliziranje množic ali pa intelektualni eksodus izvajata tudi ali predvsem s špekulacijami v zvezi s “svetišči porabe” – ne nazadnje lahko med ta štejemo tudi danes potencirano rastoče kinematografske koloseje in gromozanska pisana okolja za oddih, ki poskušajo s ponudbo prehiteti domišljijo (u)porabnika. V takšnem okolju se vsi aspekti ponudbe in s tem kvalitete merijo predvsem v superlativih.

Poraba je za Baumana povezana s čezmerno individualizacijo, moralno indiferentnostjo in uničenjem kritičnega potenciala, ki so ga v prejšnjih zgodovinskih obdobjih zagotavljali posamezniki z občutkom moralne odgovornosti, združeni v javni sferi. Sodobna svetišča porabe, kot so veleblagovnice, supermarketi in nakupovalna središča, uničujejo sodobno družbo in ponujajo lažen občutek pripadnosti, ki nima nič skupnega z občutkom moralne odgovornosti. Sedlačku je leta 2006 s projektom *Žicar* uspelo dregniti v jedro tega problema. Robot za socialno ogrožene se

je odpravil na "žicanje" v ljubljanski City Park in na japonske ulice. Leta 2007 je projekt še nadgradil (*Rent a Žicar*) in *Žicarja* posodil ljubljanskim brezdomcem za prosjačenje v prostorih BTC, v katere sami sicer nimajo vstopa in v katerih jim ni dovoljena niti prodaja časopisa *Kralji ulic*, ki je bila mišljena ravno kot alternativa neposrednemu "žicanju".

Pa vendar je Sedlaček "svetiščnost" potrošniških krajev "oskrnil" že s parazitiranjem v sklopu projekta *Zanka* (*Loop*, 2004). Paviljon, narejen po principu "bricolage" iz tiskanih reklamnih materialov, pa tudi telefonskih kartic, vrečk, radioamaterskih komponent in "drugih embalaž, ki jih lahko najdemo v vsakem slovenskem domu" (Sedlaček), je bil postavljen kot parazit v nakupovalnem središču BTC ob velikanski reklamni tabli z napisom "To je moje mesto". V objektu je bilo mogoče bivati in ob tem prisluškovati pogovorom po mobilnih telefonih, pa tudi pogovorom policistov, taksistov, reševalcev in radioamaterjev, ki predstavljajo "hrup mesta". Konotacija nakupovalnega središča kot mojega mesta, mojega doma, je tukaj sprevrnjena. Napis se usmerja v dva domova – drugi, bistveno manjši, je glede na "svetišče porabe" nečist, a v nasprotju z njim intimen in domačen. Kakšen je torej takšen porabniški javni kraj, ki se ponuja kot dom? Po Baumanu se dogaja propadanje avtentičnega javnega prostora, nadomeščajo ga prazni kraji ali "nekraji" (to so letališča, hoteli, avtoceste, javni transport itn.). (Bauman 2002: 130. Op.: "nekraji" oziroma po Garreauxu "mesta-ki-jih-ni", ki so oropana vseh simboličnih, identitetnih, zgodovinskih pomenov – to so prostori, povezani z infrastrukturo in servisi kolektivne porabe, ki vzdržujejo in podpirajo sistem fleksibilnega kroženja kapitala in reprodukcijo obstoječih družbenih razmerij.)

Bauman še ugotavlja, da fleksibilnost, ki jo zagotavljajo sodobni načini transporta in komunikacije, kapitalu ali novi globalni eliti omogoča, da se nenehno seli za dobičkom in se pri tem ne meni za vrednote tradicionalnih skupnosti.<sup>4</sup> Razdalja in prostor izgubljata veljavo zaradi sodobnih tehnologij, ki omogočajo vsenavzočnost, dostopnost vseh krajev na zemeljski obli pa uničuje lokalne specifičnosti prostorov in favorizira homogenizacijo kulture. "Razlike lahko izpljunemo, pojemo, držimo stran, in poznamo kraje, specializirane za vsako od teh pojavnosti. Lahko pa dosežemo, da postanejo razlike nevidne; ali, bolje, lahko onemogočimo, da bi jih videli. To je dosežek 'praznih prostorov'." (Isto: 131.)

4 Tudi s projektom *Urban – avtomat za suho robo* (2007) se Sedlaček še ukvarja s temo potrošništva. *Urban* je torej avtomat, ki ponuja avtentično domačo suho robo po ceni 1 EUR/kos in simbolizira princip "standardizacije lokalnega". Projekt odgovarja na standardizacijo in komercializacijo izdelkov domače obrti, ki na podlagi masovne proizvodnje v velika nakupovalna središča prihajajo od daleč, predvsem iz Kitajske. Po drugi strani pa je ta pojav povezan z dejanskim izginjanjem pristnega lokalnega in tradicionalnih tehnik "naredi sam". *Urban* je posodobljena različica slovenskega krošnjarja, ribniškega Urbana, ki na svojevrsten način reaktualizira lokalno specifiko.

## **Umetnost proti kulturnemu uniformizmu in ideološkemu totalitarizmu**

Čeprav še vedno živimo v fazi poznega kapitalizma in je o njemu ustrezni kulturni dominantni razmišljaj že Jameson, lahko opazimo premike, ki se kažejo tudi v umetniških praksah in se skladajo s procesom družbene postmodernizacije. Če ekonomska modernizacija vključuje prehod od prevlade poljedelstva k dominaciji industrije (modernizacija = industrializacija), je zdaj aktualen prehod od industrije k dominaciji storitev in informacij – proces ekonomske postmodernizacije, tj. informatizacije. Osrednja vloga pripada vednosti, informaciji, afektu in komunikaciji. Prehajamo od fordističnega k toyotističnemu modelu – prva strukturna sprememba vključuje sistem komunikacije med proizvodnjo in porabo blaga. Pomembno postane komunikacijsko (povratno) kroženje od porabe k proizvodnji. Ideal toyotizma je nenehno in neposredno komuniciranje med načrtovanjem proizvodnje in trgi (blago ni izdelano vnaprej, za skladišče, temveč v skrajnem primeru šele po porabnikovi odločitvi in nakupu). Tako na vseh družbenih ravneh, tudi v kulturnih in umetniških praksah, obstaja močna težnja k nenehni interaktivnosti in hitri komunikaciji med porabo in proizvodnjo. Ta princip ustreza modelu računalnika in določa afektivno delo človeškega stika in interakcije. Čeprav je tudi zabavna industrija osredotočena na ustvarjanje in manipulacijo afektov, je absolutno zavezana industrijski proizvodnji (z vsemi pripadajočimi simptomi – standardizacijo, shematizacijo, psevdoindividualizacijo, homogenizacijo, klišejskostjo itn.). Umetniški posegi v družbeni prostor (kot kaže primer Sedlačkove prakse) pa v takšnem uniformističnem ozračju ponujajo tisto, kar je temu nasprotno – uporablja se tehnika “naredi sam”, prakticirajo recikliranje blaga, s katerega nenasitno konzumacijo težimo k zatranosti, predlagajo alternativne inovativne rabe in življenjske prakse ter se zavzemajo za pristen stik in pravo individualnost. S svojim uresničevanjem te prakse poudarjajo primat uporabne vrednosti stvari, še prej pa pomen in funkcijo določenih storitev oziroma delovanja na splošno. Sedlačkovi objekti in delo vsekakor niso blago – kulturi simulakra in družbi spektakla pripadajo kot njuna druga, “nepološčena” plat, torej tista, ki se sicer vse bolj umika, prikriva in je v vseh drugih družbenih segmentih pravzaprav zares že postala nevidna. Prikazuje se kot tisto, kar ni prazno, poblagovljeno in “industrializirano”, temveč se v tej kulturni poenotenosti izgublja – polno, meseno, individualno in ustvarjalno.

Morda se sliši predrzno, a ob tem se ponuja misel, da je danes spet ravno umetnost tista, s pomočjo katere se razkriva “resnica”. Seveda se

“Stvarno” v umetniškem projektu danes realizira precej drugače, kot je o umetniškem delu mislil Heidegger. A pomislimo – če bomo le hodili po svetiščih porabe in se zadovoljevali z nakupovanjem, “ne bomo nikoli izvedeli, kaj je zares orodnost orodnega”. Ti prazni prostori in blago so namenjeni le uporabi, ki postane vsakdanja, še več – po svojem bistvu je prazna –, pravo (ideološko) orodnost tega orodnega pa lahko vidimo ob pomoči posegov, kakršne na primer izvaja Sedlaček. Šele tu, kjer je kritika, se razkriva “resnica”.

A pri tem bežnem pogovoru s Heideggerjem o sodobnosti sem upoštevala neki bistven premik težišča “umetnine” – od dela in stvari k okolju in komunikaciji – ki ustreza spremenjeni terminologiji; namesto o umetniškem “delu” danes raje govorimo o umetniški “praksi”. Ravno v tem se kaže paradigmatska drugačnost glede na čas, v katerem je mislil Heidegger. Po drugi strani pa se da ravno s pomočjo izbranih treh primerov – Van Gogh, Warhol, Sedlaček – izrisati lok, ki kaže na spreminjanje družbenih premis. Če Van Gogh predstavlja tisto pristnost “poljedelske” ali predindustrijske družbe, ki se z modernizacijo izgublja (Heidegger dogajanje resnice v delu povezuje s (pro)izvajanjem oziroma izvajanjem zemlje), Warhol kaže na industrializirano plat moderne družbe, v kateri primat industrijske proizvodnje kulminira v vsesplošno kulturno poblagovljenost, kot jo opaža Jameson. Sodobne umetniške prakse ne izdelujejo več artefaktov, potekajo kot akcije oziroma projekti v procesu, bistven ni materialni produkt, temveč sam dogodek informacije. Pomembni postanejo javni prostori, v katerih sodobnik preživi večino svojega časa, in pomembna postane recepcija, točka potrošnje ter z njo povezani vedenjski in mišljenjski vzorci, ki so infiltrirani v slehernika s kulturnim uniformizmom in ideološkim totalitarizmom – umetniške prakse se zdaj pojavljajo v funkciji kritike teh.

## Literatura:

- Zygmunt Bauman, *Tekoča moderna*, Ljubljana: Založba / \*cf., 2002.
- Walter Benjamin, “Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati”, v: *Izbrani spisi*, Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika / Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*, Ljubljana: Maska, 2007.
- Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- Colin Campbell, *Romantična etika in duh sodobnega porabništva*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga, Celovec - Salzburg: Založba Wieser, 1989.*
- Guy Debord, *Družba spektakla*, v: *Družba spektakla/Komentarji k Družbi spektakla/Panegirik: prvi del*, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.
- Mike Featherstone, *Consumer culture and postmodernism*, London: Sage, 2007.
- Ihab Hassan "Toward a Concept of Postmodernism", v: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987. <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf>, dostopno: 27. 01. 2009.
- Martin Heidegger, "Izvir umetniškega dela", v: *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Claude Levi-Strauss, *Divja misel*, Ljubljana: Krtina, 2004.
- Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982–1985*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.
- Ernest Mandel, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Karl Marx, "Fetiški značaj blaga in njegova skrivnost", v: *Kapital. Kritika politične ekonomije*, I. zvezek, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986, str. 71–82.
- Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, CA: Lapis Press, 1986.
- Dušan Pirjevec, "Avantgardna umetnost i avantgardna kritika", v: *Delo, letn. 17, št. 4, Beograd.*
- Sašo Sedlaček, "Zanka", na: [http://www.sasosedlacek.com/shranjeno/projects\\_loop.html](http://www.sasosedlacek.com/shranjeno/projects_loop.html), dostopno: 30. 01. 2009.
- Polona Tratnik, "(Bio)umetnost in manipuliranje z živim", *Annales. Series historia et sociologia*, letn. 18, št. 1, 2008a, str. 207–216.
- Polona Tratnik, "Brkljanje, ki sproti rešuje probleme. Pogovor s Sašem Sedlačkom", *Maska (Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti)*, letn. XXIV, št. 119–120, 2009a.
- Polona Tratnik, *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, Koper: UP, ZRS, Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009b.

- Polona Tratnik, “Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora”, *Amfiteater*, letn. 1, št. 1, 2008b, str. 41–57.
- Polona Tratnik, “Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom”, v: *Delo*, let. 50, št. 11 (15. jan. 2008c).
- Immanuel M. Wallerstein, *Uvod v analizo svetovnih-sistemov*, Ljubljana: Založba /\*cf., 2006.