

POSTMODERNI DOKUMENTI

Harold Rosenberg

Mona Lisa brez brkov. Umetnost v dobi medijev

Od vseh podob, ki so s področja, včasih imenovanega lepe umetnosti, sestopile v množično kulturo (ali se vanjo dvignile, če vam je tako bolj všeč), je brez dvoma najslavnejša Leonardova *Mona Lisa*.* »Popularna« je postala tako, da se je skoraj petsto let pojavljala v različnih oblikah — zvedel sem, da se pripravlja študija o teh predelavah. V našem stoletju si je *Mona Lisa* pridobila ogromno občinstvo; reproducirana je bila v umetnostnih knjigah in kot reprodukcija za na steno, prirejena je bila za ilustracije na ovitkih plošč in ščitne ovitke romanov, natisnjena je bila v rubrikah nedeljskih časopisov, na filmskih plakatih, na lončenini, na majicah. Videl sem celo pasno zaponko z *Mono Liso* v barvah.

Popularnost teh nekdanj ezoteričnih podob (mednje lahko štejemo takšen neizbežen inventar zahodne misli, kot so Michelangelov *Mojzes*, Rodinov *Mislec*, van Goghove *Sončnice*) je odvisna od dejavnika, ki ga v času njihovega nastanka še ni bilo — to je faktor reproduciranja z mehaničnim kopiranjem. Umetnostne podobe ne bi dosegle sedanje stopnje popularnosti, če bi bile še vedno del slike ali kipa, omejenega na en sam prostor. Vsako leto velike trume obiščejo Louvre in se za trenutek ustavijo, da bi se jim nasmehnila *La Gioconda*; toda kljub svoji ogromnosti predstavljajo te trume samo droben delček velikanskih množic človeštva, ki še nikoli niso bile v Parizu, pa jim je obraz Mone Lise vseeno domač.

Reprodukcija je nekakšno razkosanje. Podobo odcepi od fizične realnosti originala in ji s tem omogoči, da se istočasno pojavlja na tisoč mestih. Umetniško delo prestaja napad shizofrenije — istočasno je ono samo, obenem pa zajema tudi vse tiste neštete emanacije, ki so mu sicer podobne, na gledalca pa učinkujejo drugače. Reprodukcijske prinašajo duhove umetniških del na področja, kamor sama umetnost redkokdaj prodre, na primer v supermarket. Repro-

* Tekst temelji na govoru, ki ga je avtor imel na konferenci ob programu Lilly za obnovo fakultete na Stanfordski univerzi. Prvič je izšel v ARTnews maja 1976.

dukcija Mone Lise ima več skupnega z *Aunt Jemima* kot s katerokoli sliko, dobro ali slabo.

Bolj ko se izboljšuje tehnologija reproduciranja, manjša je razlika med originalom in kopijo. Vsa umetnost, pretekla in sodobna, je tako na voljo rabi za zabavo, izobraževanje (propagando) in trg, s tem pa je nezadržno pritegnjena v medijski sistem. Pojem »sistem« je treba poudariti zato, ker so v medijih dela usklajena s totalnim mehanizmom produkcije in distribucije — za razliko od individualnih posebnosti, ki so tipične za ustvarjanje in razširjanje umetnosti. Karakteristike medijev, ki zdaj prevladujejo v likovni umetnosti, vključujejo:

Globalizem: povsod so prisotni isti umetnostni stili — razen v totalitarnih državah, kjer jim policijski ukrepi preprečujejo popularnost. Umetniki dajejo vtis, kot da so zaposleni pri istih multinacionalnih družbah. Umetniških načinov, recimo minimalizma ali fotorealizma, ni mogoče omejevati na kraje njihovega nastanka nič bolj kot željo po Coca Coli. Pravzaprav »kraja« nastanka pogosto sploh ne moremo določiti. Nov videz (ali v širšem smislu »image«) nastaja istočasno v več kulturnih centrih in se pretaka kot postavka v paketu celote kulturnih komunikacij s celine na celino — ta paket vsebuje ob umetnosti tudi takšno estetsko blago, kot so zanimive zgodbe iz življenja osebnosti iz politike, znanosti in sveta zabave ter nova moda v oblačenju, hrani in letoviščih.

Množična proizvodnja in prodaja: Ker je umetnost umeščena v globalni sistem, je podvržena tudi globalnim zahtevam po količini. Če se hoče umetnik potegovati za to, da bi ga predstavljale velike umetnostne galerije s podružnicami v več deželah, mora biti sposoben oskrbovati razvijajoče se tržišče. Obrat h grafiki, do katerega je v zadnjih letih prišlo pri umetnikih, kot so Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol in Lindner, ki so prodrli na svetovni umetnostni trg, je odraz novih prodajnih možnosti, ki si prizadevajo doseči obseg medijev.

Programirani odziv: Popularnost se v medijskem svetu dosega po stopnjah, katerih vrh je zvezdnštvo. V umetnosti je povečevanje posameznih umetnikov, po stopnji enakovredno zvezdnštvu, prevladovalo od renesanse; šele v zadnjem času pa merijo ugled v umetnosti na enak način kot v Hollywoodu ali na Madison Avenue, se pravi bolj po reakciji množice občinstva kot po hvali kritike. Andy Warhol je to spremembo oznanil v šestdesetih letih, ko je predlagal, naj bo vsakdo petnajst minut slaven, kar je zamisel, pri kateri dovršenost ne igra nobene vloge. Warholova demokratična delitev slave je — seveda karikirano — prirejena hitremu menjavanju »velikih« v medijih. Zahteva po novih »mojstrih«, ki izvira od tod, uvaja promocijske in marketinške tehnike medijev. Umetniki postanejo slavni čez noč zaradi »razprodanih« razstav, še preden je bila izrečena ena

sama kritiška beseda, ali celo samo zato, ker jih je prevzel uspešen trgovec.

Umetnost in popularna kultura se torej ujemata tako v načinu produkcije kot v metodi pridobivanja občinstva in vplivanja nanj. Vpogled Marshalla McLuhana je bilo spoznanje, da umetnosti danes so mediji. Umetniško delo v svoji javni eksistenci, za razliko od tega, kar lahko sporoča posameznikom, ne more biti nič drugega kot aparat, ki prenaša specializirano informacijo; v tej funkciji pa ni razlike med originalnim delom in njegovo reprodukcijo.

Nedavna mednarodna razstava v Kasslu v Nemčiji z naslovom Documenta 5 je bila opisana kot predstavitev »Današnjih podob« (»Today's Imagery«). Pod tem naslovom je pojem umetnosti zbledel in Documenta 5 so lahko vključila vse, kar je dostopno očesu, od minimalističnih slik do reklam za brezalkoholne pijače z železniških postaj, od pornografskih filmov do religioznih predmetov za nepismene, od happeningov do del, ustvarjenih in razstavljenih v bolnici za duševne bolezni, od migetajočih obrisov videofilmov do simuliranih jam.

Umetnost v svoji stari obliki (kot objektivna klasifikacija objektov) se je končala, pogoltnilo jo je morje ustvarjanja podob (image-making) brez meja. Najnatančnejša pot za razlikovanje umetnosti od drugih medijev ustvarjanja podob je, da jo opišemo kot umetnostnozgodovinski medij, to je kot način komuniciranja z osebami, ki poznajo podobe iz preteklosti in so zanje dovzetni. Duchampova Mona Lisa z brki in s kozjo brado je v tem kontekstu vzorčno umetniško delo, saj obstaja v odnosu in vizualnem dialogu z Leonardovo Mono Liso. Zajema tako Mono Liso popularne kulture v njenih mnogoterih reprodukcijah kot Mono Liso preteklosti, transformirano v komentar o sedanjosti.

Odnos med Mono Liso z brki in Leonardovo originalno podobo potrjuje dejstvo, da medijskega ponarejanja umetniških del ne moremo zaustaviti. Leonardova slika je bila reducirana na kliše reklamne industrije, dokler je ni popačil Duchamp — kakor pobalin, ki je svoj talent usmeril na oglasno desko na postajnem peronu. Kot dadaistična mojstrovina je Mona Lisa z brki transcendirala padec Mona Lise brez njih in La Gioconda vrnila v visoko umetnost. Obe Moni Lisi sta tako stopili v umetnostno zgodovino in sta pomembni v umetnostnih knjigah in pregledih.

V sodobni civilizaciji so vse podobe, tako umetniške kot tiste iz popularnih medijev, v stalnem stanju kvalitativnega spreminjanja (se pravi spreminjanja v pomenu, ki ga izražajo). Ko umetnost sestopi do združitve z mediji, se v umetnost dvignejo popularne podobe. Slika, zamišljena kot absolutni izraz prepričanja ali pogleda na realnost, na primer Mondrianova, je spremenjena v vzorec na blagu ali talni oblogi. Obratno pa je vzorec, ki krasi nalepko na juhi, povzdig-

njen v umetnost zaradi bistroutmnega tempiranja znotraj spreminja-
jočih se oblik in razpoloženj.

Sposojanje podob iz popularnih virov ima v umetnosti spošto-
vanja vredno zgodovino, zlasti v umetnosti avantgarde. Malevič
je v svoje zgodnje kompozicije vključeval izveske trgovin, Stuart
Davis se je igral z opremo škatlic Lucky Strike in T. S. Eliot je
navajal vrstice o gospe Porter in njeni hčeri. Ta prisvajanja pa so
vendarle podčrtala estetsko diferenco med prisvojenim gradivom in
formami, v katere so ga uvedli. Danes ni sporna adaptacija, pač pa
izginitev samih pojmov visoko in nizko, vsakršne distinkcije med po-
dobami, ki predstavljajo kulturo, in podobami množične kulture.

Govorjenje o »popularni« kulturi implicira, da obstaja tudi kul-
tura, ki ni popularna in ki je kljub tej nezadostnosti ali prednosti
socialna in duhovna realnost, zmožna življenja. Domnevam pa, da
takšna kultura ne obstaja več, da so vse podobe pomešane v en sam
nedefiniran kup in da za nas, ki v tem času živimo, obstajajo samo
kulture enega samega človeka, ki jih vsak od nas sestavlja, kakor
ve in zna.

Ce sem ugovarjal Documentam 5, to ni bilo zato, ker so zamenjala
koncept »današnje umetnosti« s konceptom »današnjih podob«. Pre-
prosto nisem cenil tistih podob, ki so se jih avtorji razstave odločili
predstaviti. Dali so mi svojo kulturo in moja kultura jo je zavrnila.
Postali smo enakovredni dvema sovražnima ali vsaj neprijateljskima
plemenoma. Verjamem, da je vsak človek poseben kulturni konglo-
merat v istem smislu kot Documenta 5 in Harold Rosenberg.

V tem času reprodukcij ima interpretacija prednost pred ne-
posrednim odzivom. Narava same podobe — na primer njena kom-
pleksnost, mogočnost, evokativnost — postaja vse manj pomembna.
Seveda je bil Freud tisti, ki je pripravil domnevo, da banalnosti
vsakdanjega življenja prikrivajo neštete plasti metafor, ki bi, če bi
sledili njihovim možnim povezavam, razkrile pomenske globine, ki
prekašajo tiste v največjih umetniških stvaritvah. Od takrat je po-
men podobe omejen samo s pronicljivostjo interpreta.

S tem ko je Moni Lisi narisal brke, je Duchamp izjavil, da
umetnik, namesto da bi podobo interpretiral, raje z njo nekaj stori.
Mogoče je spreminjati podobe umetnikov način, s katerim hoče pre-
kiniti govorjenje ljudi, ki niso umetniki, o sliki.

Ce psihiatra, sociologa, kulturnega antropologa ali literarnega
analitika zanima podoba zaradi svoje zmožnosti za interpretacijo,
umetnika najbolj zanimajo možnosti obnove. Umetnost, ki sestoji
iz prenavljanja (remaking) umetnosti, je osrednja tema našega časa.
Izvori inspiracije pa so lahko tako umetnost iz muzejev kot njen
odmev, umetnost ulic — tako Manetova revizija Correggia in Rauschen-
bergova *Izbrisana de Kooningova risba* kot popartistova adaptacija
stripov in steklenic Coca Cole. V kulturi, ki je razpršila razlike med

visokim in nizkim, izhodišče in celo cilj štejeta manj kot sama dejavnost spreminjanja. V končni analizi je primarni rezultat te dejavnosti, kot v Duchampovem primeru, umetnik sam. On je končna podoba, ki jo podobe, katere je ustvaril, predstavljajo občinstvu; v zgodovini obdobja živi njegov (ali njen) edinstveni način življenja.

Toda ne glede na to, kakšen je umetnikov odnos do umetnosti, misli ali politike, je njegova podoba podoba popularne kulture. Mediji prenašajo »umetnika kot javno osebnost«, kot komunikacijski paket v kategoriji »zanimivosti iz življenja«, in spojen je — da uporabim priljubljeno medijsko frazo — s takšnimi slavnimi ljudmi »različnih življenjskih poti«, kot so Nixon, Saharov, Gloria Steinem, Bob Hope.

V Moni Lisi z brki, ki je nastala pred več kot pol stoletja, sta se prej razdvojena tokova — visoka kultura in umetnost za ljudstvo — združila v enoten tok. Toda ta enotnost, v kateri se še vedno odraža stara razlika med visoko in popularno kulturo, je sprožila mrežo paradoksov. Oskrunjeno umetniško delo, pravzaprav reprodukcija, ki je original samo v spremembah, ki jih je nanjo narisal umetnik, vstopa v muzej kot odziv modernistične estetske zavesti na enega največjih dosežkov preteklosti. Toda muzej sam je v tej fazi svojega razvoja vedno bolj mehanizem množične komunikacije — popularen medij, podobno kot tednik, tečaj za izobraževanje odraslih ali pregled svetovne umetnosti v enem zvezku. Muzej je po vojni nastopil kot izobraževalna institucija, center za distribucijo in urad za stike z javnostjo za umetnost in umetnike, medtem ko je bil nekoč mirno odlagališče skrbno čuvanih spomenikov človeške zgodovine, se pravi nespremenljivosti. Kar ostaja od njegove orientacije v preteklost, je pod vplivom ideologije, ki se tiče prihodnosti. Primarni interes muzeja je usmerjen k tistim trendom, ki obljubljajo, da bodo vzbudili interes občinstva in tako izpolnili funkcijo ustvarjanja publike. Če takih trendov v umetnosti ni zaslediti, si jih muzej prizadeva ustvariti. Muzej je postal tekmelec umetnosti v tekmi popularne umetnosti za število prodanih vstopnic.

Mona Lisa z brki uveljavlja prehod od starega statičnega muzeja, posvečenega ohranjanju, k novemu, aktivnemu muzeju, čigar cilj je ustvarjanje kulture. Današnji muzej je eden od organov, prek katerih so vsi kraji in časi spremenjeni v aspekte tukajšnjosti in zdajšnjosti. V svoji dostopnosti medijsko vzgojenim množicam je predkolumbijska keramika sočasna romanskemu nagrobnemu slikarstvu. *Mona Lisa* iz Louvra pripada »naši umetnostni dediščini«, medtem ko je Mona Lisa z brki pomemben prispevek avantgarde 20. stoletja, ki je v enaki meri pretekel in sedanji.

V središču paradoksov, neločljivo povezanih z dvostopenjsko kulturo, reducirano v eno, se Mona Lisa z brki blešči od pomenov, ki eden drugemu nasprotujejo. S svojim obscenim naslovom L.H.O.O.Q.

je nespoštljiv komentar k čaščeni ikoni zahodne kulture. Kot taka predstavlja protiumetnostni aspekt dade in nadrealizma z njuno tradicijo napadov na eminentne osebe — od Danteja (ki so ga imenovali »komediograf«) in Goetheja do Antola Francea.

Toda medtem ko je Duchampov *tour de force* napad na »umetnost«, pa ima nasproten učinek — *ustvarjanje* umetniškega dela iz ničvredne mehanične reprodukcije. Medijski produkt podreja dejanju, ki odraža položaj v umetnosti današnjega časa. Duchampovo dejanje napada tehnološko civilizacijo zaradi njenih izenačujočih učinkov na sedanje in pretekle človekove dosežke. Tehnologija omogoča, da postane Leonardova umetnina dostopna vsem, toda s tem posameznike privaja na nadomestke in jim tako preprečuje pristno izkušnjo. To, kar se imenuje kulturna izobrazba, je pravzaprav indoktrinacija kot odgovor na informacijo, v kateri igrajo dejanski umetnikovi proizvodi majhno vlogo ali pa sploh nobene. Celo najbolj trivialen poseg umetnikove roke — kot na primer načekani brki — je dovolj, da opozori na bistveno ročno naravo umetnosti. Ko je enkrat individualnost popolnoma eliminirana, kot je to pri množičnih reprodukcijah, značaj podobe ni več pomemben. Brki na Moni Lisi poudarjajo distanco med blagom, ki ga dobavlja tisk, in umetnikovim konceptom; s tem, da jih je narisal, je Duchamp izrazil solidarnost z Leonardom proti odtujitvi njegove slike po tovarni.

Pomen, ki ga imajo danes podobe, je odvisen od profesionalnih in osebnih nagnjenj tistih, ki jih interpretirajo. Z reprodukcijami so postali popularni duhovi umetnosti. Da bi se vrnil v realnost, pa se moramo stalno soočati z originalnimi stvaritvami. Ironija je v tem, da so po petih desetletjih slave tudi Mono Liso z brki, tako kot njeno predhodnico, preplavile reprodukcije — lansko leto je francoski umetnik čutil potrebo naslikati hommage Duchampu tako, da je naslikal *Mono Liso brez brkov* in tako sledil primeru Duchampove lastne L.H.O.O.Q. rasée iz leta 1965.

Izredni prodor in preobrat, ki ga je v štiridesetih in petdesetih letih izvedla ameriška visokomodernistična umetnost z avtorji, kot so Pollock, de Kooning, Newman, Rothko in drugi, ne bi bil tako izrazit, dosleden in vpliven brez nekaterih kritikov, ki so te novosti reflektirali, teoretsko utemeljevali in pogosto tudi programatsko zastavljali. Harold Rosenberg (1906—1978), profesor na oddelku za umetnost na *University of Chicago* in dolgoletni likovni kritik *New Yorkerja*, skupaj s Clementom Greenbergom in Leom Steinbergom eden od treh »vrhov« (»bergov«) ameriške likovne kritike, je sodil med osrednja imena te modernistične refleksije. Pričujoči Rosenbergov spis pomeni njegovo soočenje s kontekstom, ki je zelo drugačen od tistega, ki je socialno in konceptualno opredeljeval prakso Rosenbergu najbližjih avtorjev (kot so bili npr. Newman, Pollock, de Kooning, Rothko, Gorky idr.), torej s kontekstom umetnosti v dobi medijev oziroma, kot lahko tu brez velikih pomislekov rečemo, v postmoderni dobi (saj lahko npr. opozorimo vsaj na vzporednost Rosenbergovih uvidov s tezami Frederica Jame-

sona). Iz teh svojih uvidov pa Rosenberg (v nasprotju z nekaterimi eminentnimi postmodernimi teoretiki) ne izpeljuje nikakršne dokončne obsojenosti na ekran ali simulacrum; do problemov, ki jih razpira umetnost v postmoderni dobi, pristopa z izkušnjo, ki mu jo je posredovala visokomoderistična umetnost, npr. abstraktni ekspresionizem — prim. njegove zahteve po nujnosti soočanja z originalnim delom, po neposrednem vpisu umetnikove sledi v delo (»essentially manual nature of art«), po pristnem izkustvu (»genuine experience«) ipd. Čeprav se morda lahko zdi, da je v teh svojih zahtevah Rosenberg v bistvu konservativen in da ne razumeva popolnoma dejanske narave nove umetnosti, mislim, da so prav ta njegova stališča lahko ravno v našem času izredno izzivalna in plodna.

Prevedeni esej je povzet po knjigi *Art & Other Serious Matters*, ki je izšla leta 1985 in v kateri so objavljeni do tedaj nezbrani Rosenbergovi eseji. Rosenbergova bibliografija obsega vrsto knjig o moderni umetnosti, tako monografij o posameznih umetnikih kot zbirk esejev (med njimi *The Tradition of the New*, 1962, *The Anxious Object*, 1964, *The De-Definition of Art*, 1972, *Art on the Edge*, 1976 idr.).

Prevedla Mateja Kos, izbral in opombo napisal Igor Zabel