

UMETNOST IN UNIČEVANJE. PROBLEMATIKA PERCEPCIJE SODOBNIH UMETNIŠKIH PRAKS V PRIMERU GOREČEGA KRIŽA

Martina VOVK

Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Inštitut za zgodovinske študije, SI-6000 Koper, Garibaldijska 1
e-mail: martina.vovk@zrs-kp.si

IZVLEČEK

V besedilu raziskujemo problematični in konfliktni pomen uničevanja v sodobnih umetniških praksah na primeru umetniškega dela Goreči križ avtorjev Deana Verzela in Gorana Bertoka. V prvem delu predstavljamo možnosti vpisovanja destrukcije kot pozitivnega in konstruktivnega dejanja v razvoju umetnosti 20. stoletja ter prikažemo zahteve, ki jih institucionalna teorija terja za določanje statusa umetniškega dela. Interpretacija(e) pomena dela omogoča(jo) njegovo sprejetje za umetniško delo, kar se je v primeru Gorečega križa navzven izkazalo tudi v vključevanju tega dela v institucionalni okvir galerijskih razstav. V recepciji zunaj tega okvira pa uničevanje še vedno ostaja problematično, kar se je z vso ostrino izrazilo v medijskih odzivih na omenjeno delo, ki jih analiziramo v sklepnem delu prispevka.

Ključne besede: uničevanje v umetnosti, institucionalna teorija, sodobna umetnost, percepcija umetnosti, *Goreči križ*

ARTE E DISTRUZIONE. LA PROBLEMATICA DELLA PERCEZIONE DELLE PRATICHE ARTISTICHE CONTEMPORANEE NEL ESEMPIO DELLA CROCE ARDENTE

SINTESI

L'articolo si concentra sul significato problematico e conflittuale della distruzione nelle pratiche artistiche contemporanee, secondo l'esempio della Croce ardente di Dean Verzel e Goran Bertok. Nella prima parte vengono presentate le possibilità di descrivere la distruzione come un'azione positiva e costruttiva nello sviluppo dell'arte del XX secolo e vengono spiegate le condizioni poste dalla teoria istituzionale per definire lo status dell'opera artistica. Le interpretazioni del significato dell'opera consentono a quest'ultima di essere accettata quale opera artistica. Nell'esempio della Croce ardente questo si è visto anche con l'inserimento dell'opera nel quadro istituzionale delle mostre nelle gallerie. Ma nella interpretazione al di fuori di questo quadro, la distruzione rimane ancora una questione problematica, cosa che è risultata evidente nella reazione dei media all'opera in questione, reazioni analizzate nella parte finale dell'articolo.

Parole chiave: distruzione nell'arte, teoria istituzionale, arte contemporanea, percezione dell'arte, *Croce ardente*

UVOD

Uničenje v umetniških praksah, predvsem uničenje znotraj polja umetnosti in celo v imenu umetnosti zaseda v sodobni percepciji umetnosti še vedno kočljivo in problematično mesto. Slednje se je s posebno ostrino izrazilo ob primeru recepcije sodobnega umetniškega dela iz slovenskega prostora – ob primeru *Gorečega križa* avtorjev Deana Verzela in Gorana Bertoka, ki ga v pričujočem prispevku analiziramo. Pojem uničenja je v splošno ustaljenih predstavah, ki jih povezujemo s poljem umetnosti, navidez nezdržljiv, saj pojmuje umetnost kot posvečeno območje človeške dejavnosti, uničenje pa ima nasprotno na splošno negativen predznak, pomeni zanikanje, nespoštovanje in kulturno neprepoznavanje tistih duhovnih in materialnih vsebin, ki jih sodobna družba konsenzualno razume kot svojo dediščino in izvor lastne identitete. Uničenje v najbolj splošnem pomenu nepovratnega destruktivnega dejanja je tako z družbenim konsenzom zasedlo mesto nerazumskega, brutalnega in socialno nespravljivega destruktivnega dejanja, to pojmovanje pa se prenaša tudi na primere, ki zadevajo uničenje umetniških del ali umetniška dela in prakse, ki se poslužujejo destruktivnih postopkov in ki nastajajo v imenu umetnosti ter se sklicujejo na avtonomijo umetnosti in avtonomijo umetniškega izražanja.

Ob takšnem pojmovanju uničenja v umetnosti je zato najprej nujno določiti mesta, kjer se lahko uničenje znotraj tradicije moderne in sodobne umetnosti vpisuje kot pozitivno in produktivno dejanje, kot konstitutivni moment ustvarjanja skratka. V razvoju moderne umetnosti je namreč mogoče ugotavljati tendence, ki vključujejo različne načine nasilnega in destruktivnega odnosa do vrednot, vsebin in formalnih načinov pretekla umetnosti, in šele z njihovim – najpogosteje simbolnim in ne konkretnim – uničenjem in preseganjem nastanejo pogoji, ki omogočajo vznik novih formalnih in vsebinskih rešitev. Z nastopom moderne umetnosti in razvojem umetniških konceptov, ki jih temeljno prevrednotijo zgodovinske avantgarde in njihove ideje v drugi polovici 20. stoletja nasledijo mnoge neoavantgardne smeri, se razmahnejo nova pojmovanja o umetnosti v smereh, ki jih koncepti tradicionalne umetnosti ne poznajo. Znotraj tega razvojnega konteksta šele lahko nastopi prevrednoten pomen uničenja, za katerega je v okviru razvoja moderne umetnosti mogoče domnevati, da se pod specifičnimi zgodovinskimi in teoretičnimi pogoji destruktivna dejanja konstitutivno vpisujejo v pomen umetniškega dela. Za vse take primere, kakor velja sicer za sodobno umetnost nasploh, je slednjič temeljna zahteva po teoretskem in konceptualnem zaledju, na katerem se umetniška praksa utemeljuje in zaradi katerega je v spremenjenih pojmovanjih in razpršenih ideacijah o sodobnih umetniških praksah neko umetniško delo (proces, prakso) sploh še mogoče vpisovati v polje umetniškega.

Po Gamboniju, avtorju obsežne študije o uničenju (v) umetnosti v 19. in 20. stoletju, je mogoče v povezavi z obravnavanim problemom razloge za uničenje (v) umetnosti v grobem razdeliti na tiste, ki se motivirajo iz zunajumetnostnih nagibov in jim umetniška dela služijo kot sredstvo v posredovanju in izražanju lastnih, običajno polemičnih stališč (religioznih, ideoloških, političnih, moralnih in drugih) (Gamboni, 1997, 51–106, 127–190); sem pripisujemo tudi številne primere uničenja, ki nastajajo kot posledica psiholoških in psihosocialnih deviacij, kjer postanejo umetniška dela kot predmeti z visoko simbolno (in običajno tudi materialno) vrednostjo priljubljena tarča psihopatoloških in psihosocialnih odklonov (Gamboni, 1997, 190–211). V drugo skupino, in ta nas v okviru obravnavanega problema zanima, sodijo postopki destruktivnega ravnanja v procesu ustvarjanja umetniškega dela, ki nastajajo znotraj polja umetniškega, kar pomeni, da jih njihovi avtorji deklarirano in zavestno pojmujejo kot ustvarjalen umetniški proces, sebe pa imenujejo za pripadnike umetniškega sveta, pri tem pa nujno prepoznavanje razlogov, ki destrukcijo vključujejo v samo bistvo umetniške izjave. Kolikor se na prvi pogled takšna razdelitev dozdeva groba ali celo nepovedna, pa se v povezavi z eno pomembnejših teorij o sodobni umetnosti – institucionalno teorijo – izkaže za odločilno, saj sovpade s splošnimi kriteriji institucionalne teorije, po katerih je šele mogoče znotraj amorfnega korpusa ustvarjenih del določiti tisti delež, ki zadostuje osnovnim pogojem za določanje statusa umetniškega dela.

UNIČEVANJE V IMENU UMETNOSTI IN MODERNA UMETNOST

Nastop moderne umetnosti v drugi polovici 19. stoletja ni prinesel le estetskih novosti, temveč je istočasno generiral ideje, ki so sprožile plaz vedenjskih, moralnih in etičnih sprememb, ki so v primerjavi s tradicionalno umetnostjo učinkovale šokantno, v razdiranju in preseganju konvencij tradicionalne umetnosti pa se izkažejo za deklarativno nasilne. Radikalen prelom s tradicijo, ki se postavlja v ospredje načel nove usmeritve v umetnosti, hkrati z estetsko revolucijo pa predvideva tudi socialno revolucijo, prelom z buržoaznim socialnim in vrednostnim sistemom, so najbolj očitno želele uveljaviti zgodovinske avantgarde z začetka 20. stoletja. Destruktivno razpoloženje avantgardistov se veže na kriterije tradicionalne umetnosti in na vrednote buržoaznega filistra, Marinettijevega "pasatista", ki jih "novi človek", "človek-bomba", "barbaro-genij", "novi divjak" avantgarde prezira in skuša zanikati in preseči. V radikalnosti tega destruktivnega odnosa do tradicije je najznačilnejši futurizem, v čigar imenu kakor programu je zasejan prezir in preseganje tradicije in preteklosti z vsemi sredstvi, četudi še tako radikalnimi. V programskem jedru futurizma so med ostalimi zapisane ideje,

kot so zavračanje preteklosti in preziranje kanoniziranih vrednot, ob tem pa se spodbuja odkrito nasilje, vojna, anarhija, nacionalizem, primitivizem (Troha, 1993, 8). V idejnem programu futurizma tako ni več prostora za spoštovanje kodificiranih in kanoniziranih estetskih in moralnih norm, ki se vežejo na tradicionalno umetnost in pojem lepega, kot ga simbolizira Gioconda in trdnjave akademizmov – muzeji, zatorej je takšno tradicijo po Marinettijevi formuli mogoče neprizanesljivo ukiniti.¹ Vandalsko uničevanje stopa deklarativno v samo osrčje tega umetniškega gibanja kot legitimna vrednota v samem temelju ustvarjanja nove umetnosti.

Sorodno sovražno nastrojenost proti tradiciji je izrazil tudi dadaizem, ki sicer ideološko-politično stoji na nasprotni strani politične izbire kot futurizem. Dadaisti so upor proti tradiciji in z njo povezanimi konvencijami in vrednotami zahodne kulture povezali predvsem z odporom do moralnih vrednot, hierarhije, tradicije in logocentrizma,² ki se s tragedijo prve svetovne vojne izkaže za nemočno farso. V iskanju absolutne svobode je dadaizem na splošno zavračal racionalnost in razumske temelje zahodne civilizacije v vseh njenih normah, vrednotah in institucijah, med katere sodi tudi umetniška dediščina, ki vključuje tako tradicijo kot sodobne oblike modernizma in avantgarde. V takšni, v osnovi napadalni in ikonoklastični literarno-umetniški usmeritvi postane napad na Umetnost in Književnost kot vrednoti civilizacije z veliko začetnico mesto neprestanega upora. Ustvarjanje umetnosti je za dadaiste v osnovi negacija vsakršnega dotedanega pojma umetnosti (Tzara, 1997, 248–253). Avantgarda gibanja so svojo anti-tradicionalistično, nasilno in destruktivno nagnjenje do tradicionalnih vrednot in konvencij v umetnosti izražale bolj ali manj manifestno, na idejni ravni; v konkretnem delu se je njihov upor tradiciji izrazil z neprestanim odkrivanjem, dekonstruiranjem in vnovičnim ustvarjanjem formalnih in vsebinskih inovacij, ki sooblikujejo temelje modernistične umetnosti 20. stoletja.

Med najvplivnejše avantgardiste prištevamo tudi Marcela Duchampa, ki je z ready-madei prispeval daljnosežni konceptualni razmislek o položaju moderne umetnosti, v ta izum pa je izvirno vpisana tudi ideja

destrukcije pojmov in norm tradicionalne umetnosti. V nasprotju s predstavo, da umetnost določajo trdne konvencije o tem, kaj je umetniško delo in kaj natančno ga določa, je Duchamp pokazal, da so te konvencije spremenljive in ovrgljive. S svojimi prvimi ready-madei je razkril možnost *umetnosti na splošno* (de Duve, 1998), s svojo značino negreenbergovsko samo-kritično analizo je umetnost privedel onkraj medija tradicionalne slike v neskončno polje obstoječe (ready-made) predmetnosti, ki postane z umetnikovo *izbiro* lahko umetniški predmet (Duchamp, 1997, 248). Duchamp je pokazal, da je dozorel čas, ko so v specifični zgodovinski konstelaciji akterjev v instituciji umetnosti, kakršna se je oblikovala ob začetku 20. stoletja, temeljni pogoji tradicionalne umetnosti preseženi: erodira pojem referencialnosti in mimezisa, inherentne umetniške vrednosti v umetniškem originalu, erodira pojem originala nasproti kopiji brez originala (anonimno množično proizveden tovarniški izdelek) in tako signalizira premostitev težišča kulture in umetnosti v času tehnične reprodukcije, načenja vprašanje funkcije umetniškega sveta, ki ga predstavlja žirija, galerija in občinstvo, erodira pojem okusa in kategorijo estetskega (de Duve, 1998; Judowitz, 1995). Duchamp je v nadaljevanju svojo dekonstrukcijo pojma tradicionalne umetnosti še zaostрил z ready-madei (npr. z delom *L. H. O. O. Q.*, 1941) in recipročnimi ready-madei,³ v katerih je namerno uporabil reprodukcije kanoničnih del iz zgodovine umetnosti (npr. Leonardovo *Mona Lisa*), da bi tako dokončno izpostavil relativnost in preseženost pojmov, ki so vezani na vrednote tradicionalne umetnosti (neponovljiva genialna *patte d'un artiste*, nedotakljivost in posvečenost avtorstva, estetsko kot presežena kategorija umetnosti itd.); po Duchampu te kategorije v sodobni umetnosti zamenja premislek o pojmu umetnosti, o ontologiji umetnosti, o njenem *načinu obstoja*. Izkušnja tradicionalne umetnosti je po Duchampu v moderni umetnosti presežena kot zgodovinsko omejena. Ustvarjanje na polju post-duchampovske *umetnosti na splošno* pomeni legitimno preseganje tradicionalnih medijev, kategorij, konvencij o slikarstvu, estetskem, legitimnem v umetnosti, širi se na razprto polje socialnih, zgodovinskih,

1 Najznačilneje prezentirajo odnos futuristov do preteklosti Marinettijeve ideje že v *Manifestu futurizma*, ki je februarja leta 1909 izšel v *Le Figaro*. V njem je najbolj eksplicitno izražen programski zagovor destrukcije preteklosti in tradicije v razvpiti deseti točki: "Uničiti hočemo muzeje, knjižnice in akademije vseh vrst in boriti proti moralizmu, feminizmu in proti vsaki preračunljivi in koristljubni strahopetnosti" (Marinetti, 1997, 145–149).

2 Tristan Tzara med povodi za dadaizem omenja "upor, ki je bil v tistem času lasten vsem mladim, upor, ki je od vsakega zahteval vseobsegajočo potrditev potreb lastne narave, ne glede na zgodovino, logiko, obče norme, čast, domovino, družino, umetnost, religijo, svobodo, bratstvo in tiste ostale pojme, ki načeloma odgovarjajo človeškim potrebam, a so od njih ostale le skeletne konvencije, saj so ostale brez prvobitnega pomena." (de Micheli, 1990, 100).

3 Še najostreje pa se ikonoklastična ostrina Duchampovih idej izkaže ob njegovih *recipročnih ready-madeih*, drugo generacijo ready-madeov, ki jih je Duchamp v svojih zapiskih o umetnosti *Green box* iz l. 1934 razlagal kot "uporabo Rembrandta za likalno desko". Izjava zaostruje Duchampovo pojmovanje ready-madea, kjer je sedaj mogoče pojmovati originalna, unikatna in kanonična dela preteklosti za specifično vrsto ready-madea, ki ga je mogoče "uporabiti" kot običajen vsakodnevni množično industrijsko proizvedeni objekt. Duchampov namig je leta 1964 realiziral Daniel Spoerri, pripadnik Nouveaux Réalistes in občasni sodelavec Fluxusa (delo *Uporabi Rembrandta kot likalno desko (Marcel Duchamp)*).

političnih, geografskih, nacionalnih, geopolitičnih, spolnih, identitetnih in drugih realnosti, pri čemer postaja vse bolj neobhoden tudi razmislek o ontološki razsežnosti umetniškega ustvarjanja.

A premiki v opuščanju konvencij tradicionalne umetnosti niso ozko povezani le s tistim, kar smo poimenovali umetnost na splošno, temveč se ti dogajajo tudi znotraj tradicionalnih zvrsti umetnosti. Greenbergova teorija modernističnega slikarstva pravzaprav temelji na abstrahiranju in reduciranju odvečnih konvencij tradicionalnega slikarstva, saj je učinek raziskave temeljnih pogojev medija slike opuščanje tradicionalne vloge slikarstva kot estetske in mimetične odslikave zunanje stvarnosti, ki privede do končne "destrukcije" tradicionalne slike z abstrakcijo (Greenberg, 1997, 754–760). Po Greenbergu razvoj modernističnega slikarstva vodi reaktivna ideja samo-kritične analize, ki iz medija slike eliminira vse zunaj-slikarske elemente, ki so posledica zgodovinskih konvencij, do zadnjih ireduktibilnih temeljev slikarstva, ki so vpisani v samo materialno danost medija (ploskovitost nosilca, brezprostorje, barva) (Greenberg, 1997, 754–755). V modernistični dekonstrukciji mimetične (tradicionalne, konvencionalne) forme in končno tudi samega pojma slike je zgovoren primer Mondriana.⁴

Prazno slikarsko platno kot najbolj radikalni izid greenbergovske samo-kritične analize medija (evocirajo ga kanonična dela moderne umetnosti vse od Malevičevega *Črna kvadrata* do monokromnih platen Franka Stelle, Barnett Newmana, Ada Reinhardta ali konceptualnih različic Yvesa Kleina in Piera Manzonia) kažejo na samodestruktivno tendenco modernističnega ideala "čiste" slike, na idejo o apokaliptičnem koncu slikarstva; preseganje tega konca se v nadaljnjem razvoju konceptualne umetnosti zgodi v delih minimalistov in v prekoračenju meja slike v tridimenzionalne "specifične objekte" Donald Judda (de Duve, 1998, 199 in naprej). V povezavi z našim predmetom so znotraj razvoja slikarstva posebej zanimiva dela, ki očitno tematizirajo destrukcijo umetniškega dela kot pozitivni ustvarjalni moment. Takšen primer je Rauschenbergova *Zradirana risba De Kooniga* (1953), pri kateri je avtor z gesto radiranja umetniškega dela drugega avtorja "poskušal ustvariti umetnost tako, da bi najprej izbrisal umetnost." (Godfrey, 1998, 63–64). Destrukcija postane na različne načine, bodisi znotraj slikarskega medija kakor onkraj njega v konceptualni raziskavi o pojmu umetnosti, konstitutivni moment moderne in sodobne umetnosti.

Takšen, pozitiven pomen destrukcije (bodisi v smislu radikalnosti izraznih sredstev kakor radikalnosti stališč nasproti uveljavljenim družbenim in moralnim normam)

prevzamejo mnoge prakse konceptualne in neoavantgardne umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja vse do sodobne umetnosti; zastopan je v konceptualni umetnosti, happeningih, performansih, umetniških akcijah v galerijah in na ulicah (Fluxus, situacionisti, letristi), usmerjena bodisi na samo materialnost umetniškega dela (Arte Povera, OHO), na ključne ali izbrane predmete v postduchampovski raziskavi ontologije umetnosti (Nouveau Réalisme), na institucije umetnosti, muzeje, galerije, usmerjena je na telo v številnih in raznolikih praksah body-arta, na Cerkve, na družbene fenomene sodobne družbe, kot je na primer potrošništvo ali krivična distribucija kapitala, na vprašanja spola, nacionalnih, rasnih, političnih identitet, nenazadnje celo na živali (Hermann Nitsch). Množica del, ki tematizirajo ali neposredno uporabljajo nasilne destruktivne postopke, je v drugi polovici 20. stoletja praktično nepregledna, na grobo jo je mogoče razdeliti v nekaj tipov. Destrukcija ali samodestrukcija kot ustvarjalni proces je usmerjena bodisi na lastna umetniška dela avtorjev (ki imajo tako že v ideji omejen in končen čas obstajanja, kot na primer samodestruktivni objekti – anti-kipi švicarskega kiparja Jean Tinguelyja, ki so namenjeni samouničenju, na primer kip *Stroj za uničevanje kipov*, 1960), na dela drugih avtorjev (poetika *übermalunga* Arnulfa Reinerja, ki temelji na negativni utvarjalnosti – aprioriaciji in preslikanju del drugih avtorjev ter s tem njihovem trajnem uničenju) ali na predmete simbolne vrednosti (interieri, ki simbolno zaznamujejo umetniški okus srednje in visokomeščanske sredine, ki jih Arman po letu 1962 uničuje v "vandalskih" akcijah z naslovi, kot so *Coupes*, *Colères* in *Combustions*), na religiozne simbole (Andres Serrano, *Piss Christ*, 1989), v skrajnih primerih pa je samodestruktivno vedenje naperjeno proti lastnemu telesu ali celo življenju (performansi Chrisa Burdena, Marine Abramovič, Stelarca, Orlan in drugih). Uničenje, posebej pa samouničenje je bila tudi osrednja tema mednarodnega umetniškega simpozija *Destruction in Art Symposium* leta 1966 v Londonu, ki ga je organiziral nemški umetnik Gustav Metzger in katerega izrecno pozitivno stališče do avtodestruktivne umetnosti se izraža v izjavi: "umetnost obupano in zadnje možno subverzivno politično orožje za napad na kapitalistični sistem... posvečeno jedrski razorožitvi ...in tudi napad na umetniške posrednike in zbiralce, ki manipulirajo z moderno umetnostjo v imenu profita," pri čemer je najpomembnejše, da "destrukcija v umetnosti ne pomeni tudi destrukcije umetnosti same." (Gamboni, 1997, 265). Ta izjava je ilustrativna prav za razmerje, ki ga moderni in sodobni umetniki pojmujejo v uporabi vseh sredstev

4 Izčrpano o svojem razumevanju vloge abstraktnega slikarstva kot znanilca prihodnjega življenja v popolni zavesti o harmoničnosti absolutnega duha, ki spaja obliko in vsebino, govori Mondrian v svojem znamenitem spisu *Likovna in čista likovna umetnost*, v Brejc (1984, 205–219). V pomenu dekonstrukcije tradicionalnega slikarstva Mondrianov opus v eni novejših monografij obravnava tudi Carel Blotkamp, ki povedno zajame Mondrianovo slikarsko izkušnjo pod geslom "Art of destruction" (Blotkamp, 1994).

za lastno legitimno izražanje in ustvarjanje, četudi so ta sredstva nasilna, destruktivna ali samodestruktivna. Metzgerjeva izjava se vpisuje v široko polje družbeno angažiranih umetniških praks. Tovrstne angažirane tendence v umetnosti od šestdesetih let 20. stoletja dalje podedujejo legitimacijo za uporabo najširšega repertoarja izraznih sredstev, vključno s šokantnimi, škandaloznimi in destruktivnimi postopki, povečini od zgodovinskih avantgard iz dvajsetih let prejšnjega stoletja. Od njih izvira legitimacija tega izraznega repertoarja, ki se z razvojem umetnosti in postduchampovskim sesutjem kanoniziranih vrednot umetnosti še širi, običajno pa jo spremlja temeljna avantgardna pozicija, ki podeljuje umetnosti mandat za odkrit in brezkompromisen družbeni angažma. Po drugi strani pa je sleherno delo ravno zaradi neskončnega sproščenega inventarja umetniških sredstev, ki je sodobnemu umetniku na voljo, podvrženo negotovosti v percepciji in se sooča s pričakovanji občinstva, ki jim ni nujno naklonjena in jih znotraj svojih predstav o umetnosti ne zmore nujno legitimirati kot umetniška dela.

INSTITUCIONALNA TEORIJA IN VPRAŠANJE LEGITIMNOSTI V UMETNOSTI

Neskončne možnosti repertoarja izraznih sredstev in vsebinskih referenc v sodobni umetnosti po šestdesetih letih prejšnjega stoletja so sprožile posebno stanje, ki ga na eni strani obvladuje občutek neizmerne svobode v nezamejeni uporabi teh sredstev, po drugi pa negotovost in nelagodje v precepciji te v umetnosti, saj so se postopno zrušila vsa vnaprejšnja določila, po katerih je mogoče neko delo prepoznati za umetniško, drugo pa pač ne. V primerih uporabe nasilnih sredstev in destruktivnosti (v) umetnosti takšno razločevanje naleti še na dodatne težave, saj more argument norme družbeno sprejemljivega vedenja preglasiti sklicevanje na avtonomijo umetnosti in na legalnost svobode umetniškega ustvarjanja, posledično pa se zgodi zanikanje vsakršnega pomena dela, ki ga slednje lahko posreduje kot umetniško delo, temveč se zato njegov status degradira in diskvalificira kot neumetniški.

Vprašanje razmejevanja umetnosti od neumetnosti se je v teoriji umetnosti formiralo že v šestdesetih letih 20. stoletja ob pojavljanjih umetniških del, ki so imela takšne lastnosti, da jih je bilo po tradicionalnih kriterijih nemogoče definirati za umetniška dela, a jih je bilo kljub temu mogoče imeti za takšna, glede na (filozofski, teoretski, umetnostnozgodovinski) kontekst, v katerem so nastala. Ta problem se ob vprašanih "kaj je umetnost?" in "kdaj je nekaj umetnost in kdaj to ni?" začne

vse bolj frekventno pojavljati in se slednjič preseli tudi v teoretsko in filozofsko debato. Teorija, ki je poskušala reflektirati ta vprašanja, je institucionalna teorija. V okviru teme legitimnosti destrukcije v umetniškem procesu nam institucionalna teorija lahko ponudi zgolj splošne ugotovitve, ki pa postanejo koristne ravno ob mejnih primerih, ko postane odločanje za umetniški status bolj težavno. Takšen je tudi primer *Gorečega križa*, saj je to delo v recepciji širše javnosti doletelo na zavračanje kot ne-umetniško delo, predvsem zaradi ukoreninjenih prepričanj, ki destruktivnost še vedno izključujejo iz domene umetnosti in torej na taki osnovi delo diskvalificirajo v območje običajnega nasilnega in družbeno nespravljivega dejanja.

Začetnik institucionalne teorije in avtor pojma "svet umetnosti" je ameriški filozof, umetnosti teoretik in kritik Arhutr C. Danto. Ob razstavi Warholovih *Brillo boxes* leta 1964 si je Danto zastavil naslednje vprašanje: na kakšen način je mogoče ta dela videti kot umetniška dela in ne kot gole resnične predmete, če na njih ni nič takega, kar se da perceptivno določiti kot kriterij umetnosti? Gre torej za vprašanje, ali se v dojemanju umetniškega dela ne moremo več zanašati na intrinzične lastnosti predmeta (notranje lastnosti: notranja zgradba, oblika), temveč je treba pozornost sedaj obrniti predvsem k ekstrinzičnim lastnostim, to je zunanjim oziroma *relacijskim* lastnostim ali povedano drugače: ali je mogoče, da umetnino določajo njene intrinzične lastnosti in je potemtakem stvar umetnina zaradi tega, kakršna je, ali jo sedaj odločajo ekstrinzične lastnosti in je potem stvar umetnina zaradi *relacij*, v katerih je stvar s stvarmi zunaj sebe (Kante, 2001, 40). Danto se je za primere sodobne umetnosti, ki jih reprezentativno zastopajo Warholove *Brillo boxes*, odločil za drugo možnost, namreč za možnost, ko umetniškost na nekem predmetu določa kompleksen skupek relacij, ki ga določen predmet zavzema v odnosu do svojega zunanjega konteksta, pri čemer gre pri umetniškem predmetu za kontekst teorije in zgodovine umetnosti. Dantojevo spoznanje se tako glasi: "Ugledati nekaj kot umetnost zahteva nekaj, česar oko ne more izslediti – okolje umetniške teorije, poznavanje zgodovine umetnosti: svet umetnosti." (Danto, 2000, 22). Pri določanju in pojmovanju sodobne umetnosti prevzame teorija ključno vlogo.⁵ To, o čemer govori Danto ob konkretnem primeru *Brillo boxes*, je pravzaprav umetnostnozgodovinski in teoretični kontekst, ki v nekem trenutku vzpostavlja ustrezno okolje za umetniško delo in slednjič sploh omogoči tolmačenje njegovega pomena.

Dantojeva ugotovitev, da je za obstoj umetniškega dela bistveno poznavanje teorije in zgodovine umet-

5 "Ravno teorija je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen je. Brez teorije je malo verjetno, da bomo škatlo razumeli kot umetnost, da pa bi jo razumeli kot del sveta (umetnosti, moramo obvladati precejšen del umetniške teorije kot tudi znano količino zgodovine sedanjega newyorškega slikarstva." (Danto, 2000, 24).

nosti, je navdihnila nastanek institucionalne teorije pri Gerogeu Dickieju, vendar je ta "svet umetnosti" interpretiral v ožjem sociološkem pomenu. Za Dickieja pomeni "svet umetnosti" institucionaliziran sistem umetnosti, ki ima svoje pod sisteme (gledališče, literatura, likovna umetnost), ti pa imajo še svoje pod sisteme (da-daizem, happeningi itd.). Skupna značilnost vseh pod sistemov je, da predstavlja vsak sistem okvir za *predstavljanje* posebnih umetniških del. "Svet umetnosti tako sestoji iz snopa sistemov: gledališča, slikarstva, kiparstva, književnosti, glasbe itn., od katerih vsak oskrbi institucionalno ozadje za podeljevanje statusa predmetom znotraj svoje domene." (Dickie, 2000, 33). Znotraj institucionaliziranih sistemov umetnosti se nato zgodi podeljevanje statusa umetniškosti posameznim delom ali kakor se to glasi v Dickiejevi dikciji – podeljevanje statusa kandidata za vrednotenje. Definicija umetniškega dela se tako pri Dickieju glasi: "Umetniško delo je v klasifikacijskem smislu (1) artefakt in (2) niz vidikov, ki so mu neka oseba ali osebe, delujoče v imenu neke družbene institucije (sveta umetnosti), podelile status za vrednotenje." (Dickie, 2000, 33).⁶ Institucijo sveta umetnosti sestavlja jedrno osebje (ki je ohlapno organizirana, vendar povezana množica oseb, ki vključuje umetnike, producente, muzejske direktorje, obiskovalce muzejev, obiskovalce gledališč, časopisne reporterje, kritike, umetnostne zgodovinarje, teoretike umetnosti, filozofe umetnosti in druge) in vsakdo, ki se dojema kot član sveta umetnosti; minimalno jedro sveta umetnosti so umetniki sami, lahko celo ena sama oseba (ki ima ustrezen družbeni status znotraj institucije sveta umetnosti), čeprav je najpogosteje potrebno, da institucijo sveta umetnosti vzpostavi večja množica oseb (Dickie, 2000, 34). Temeljni Dickiejev prispevek k institucionalni teoriji je izpostavljanje proceduralnosti kot temeljnega načina, v katerem neko umetniško delo pridobi državljansko pravico do statusa umetnosti. Procedura, s katero umetniški svet podeljuje status kandidata za vrednotenje umetniškemu delu, je po Dickieju analogna drugim proceduram v drugih institucionalnih okvirih zunaj sveta umetnosti (na primer formalni proceduri civilnopravne poroke za pridobitev statusa zakonskega partnerja), vendar pa ni uravnana po predpisanih postopkih in načelih avtoritete, ki bi bili kodificirani na tak način, kakor so znotraj drugih družbenih institucij, npr. v pravnem sistemu.

Danto je Dickiejevemu razumevanju pojma "sveta

umetnosti" oporekal in mu očital pretirano formalnost, po kateri je "svet umetnosti" zgolj korpus ekspertov, ki samovoljno izbirajo favorizirane predmete za umetniške in jih pri tem zadovoljivo legitimira že njihov osvojeni družbeni status znotraj umetniškega sveta. Soroden ugovor je prispeval Wollheim, ki je takšni teoriji očital predvsem pomanjkanje evidence razlogov, po katerih predstavniki sveta umetnosti uravnavajo svoje odločanje o statusu umetnosti, saj sklicevanje na družbeni status predstavnikov sveta umetnosti še ne more legitimirati njihovega početja (temveč ga kvečjemu mistificira), kakor ob tem umanjajo tudi bistvena določila, ki bi prispevala k definiciji umetnosti, za kar si Dickiejeva institucionalna teorija prizadeva (Wollheim, 1992, 157–166).

Ob razvidnosti takšnih pomanjkljivosti institucionalne teorije Danto redefinira pojem "sveta umetnosti" tako, da vanj vključi predvsem pojem diskurza razlogov, zaradi katerih je neko delo mogoče imeti za umetniško. Dantojev pojem "svet umetnosti" tako ni zgolj institucionaliziran svet ekspertov, temveč mu že v izvornem pomenu pojma pomeni "zgodovinsko urejen svet umetniških del, ki jim "državljansko pravico" podeljujejo teorije, ki so tudi same zgodovinsko urejene." (Danto, 1992, 38). Podeljevanje statusa umetniškega dela tako ne more biti pogojeno samo s socialnim statusom predstavnikov sveta umetnosti, temveč je odločilno ravno evidentiranje razlogov, ki jih imajo le-ti za svoje početje, namreč "odločanje o umetniškosti določenega dela je odvisno od niza razlogov, zunaj katerega nič ne more obstajati kot umetniško delo, saj umetniška dela niso taka že po naravi." (Danto, 1992, 39). Pri teh razlogih, ki odločajo o statusu umetniškega dela, pa je po Dantoju pomembno dvoje: *prvič*, da je nekdo, ki je član sveta umetnosti, vključen v to, kar imenujemo diskurz razlogov, in *drugič*, da je umetnost zgodovinski pojav, saj se njeni razlogi nanašajo drug na drugega zgodovinsko.⁷ Ravno diskurz razlogov je tisti, ki lahko potrdi neko delo kot umetniško za razliko od neumetniškega predmeta, in ta diskurz razlogov Danto poimenuje "svet umetnosti, ki je konstruiran institucionalno." (Danto, 1992, 40). Danto tako uporablja pojem "svet umetnosti" v pomenu, ki zadeva tudi zgodovinsko so sledje teorij in védenj o umetnosti, ki so v medsebojnem dialogu, ki je vedno nujno historično opredeljen. "Svet umetnosti" Danto redefinira: "Svet umetnosti je institucionaliziran diskurz razlogov in biti član sveta umetnosti

6 Pomembno opozorilo na tem mestu je, da Dickie pa tudi Danto v okviru institucionalne teorije pojma umetnosti nikoli ne uprabljata v vrednostnem pomenu, temveč zgolj v klasifikacijskem (pojem umetniškosti torej ne pove, ali je umetnina dobra ali slaba, ampak zgolj, ali ima status umetniškosti ali pa ga nima).

7 Prepoznavanje zgodovinske utemeljenosti umetniškega dela, ki se vedno umešča v neko tradicijo, svoje značilnosti črpa iz predhodnih umetniških del in se istočasno utemeljuje kot novo umetniško delo na podlagi analogij z obstoječimi umetniškimi praksami, so nekatere od tez, ki jih za sodobno umetnost prepozna tudi Wollheim in očita njihovo odsotnost v Dickiejevi različici institucionalne teorije (Wollheim, 1992, 157–166).

pomeni, da se naučimo, kaj pomeni sodelovati v diskurzu razlogov v neki kulturi." (Danto, 1992, 46). Za diskurz razlogov v umetnosti zahodnega sveta je tako bistvenega pomena zgodovinski trenutek, v katerem se delo pojavi, "to pa naprej pomeni, da razumevanje nekega dela zahteva rekonstrukcijo zgodovinske in kritiške percepcije, ki je takšno delo motivirala./.../ V umetnosti zahoda je zgodovinska točka, na kateri nastopi neko delo v razvoju diskurza razlogov, bistvenega pomena za njegovo identiteto." (Danto, 1992, 47). V konkretni praksi diskurza razlogov Danto pojmuje predvsem kritiško in zgodovinsko interpretacijo umetniškega dela, ki jo prakticirajo pripadniki sveta umetnosti, in šele tako lahko določi vključevanje posameznikov v svet umetnosti: za poimenovanje nečesa za umetnost je potrebno biti pripravljen interpretirati, kaj in na kakšen način ta umetniški predmet kaj pomeni (Danto, 1992, 42). S tem Danto ne ovrže proceduralne matrice institucionalne teorije, temveč jo korigira v njenem najšibkejšem delu, namreč tako, da na mesto institucije sveta umetnosti kot korpusa ekspertov, ki jih legitimira njihov ustrezeni socialni status, postavi diskurz razlogov, ki sicer poteka institucionalizirano, vendar ga bistveno določa upoštevanje historičnega sosledja umetniških del, konceptov, idej in teorij, ki generirajo pomen v umetniških delih. Šele takšen diskurz razlogov v obliki interpretacije pomena dela, ki ga prakticirajo predstavniki sveta umetnosti, je lahko bistveni člen v odločanju o statusu umetniškosti pri nekem delu.

PRIMER GOREČI KRIŽ – DISKURZ RAZLOGOV V OPOMENJANJU DELA

Ko smo na kratko orisali načine, na katere se pojmovanje destrukcije in uničevanja konstitutivno vpisuje v razvoj moderne umetnosti in, ko smo razgrnili zahteve, po katerih je določeno delo sodobne umetnosti mogoče pojmovati za umetniško, moremo šele analizirati primer *Gorečega križa*. Umetniško akcijo zažiga križa v Strunjanu z naslovom *Goreči križ* (od začetka se pojavlja tudi poimenovanje *Sveti križ*) sta 6. aprila 2002 izvedla slovenska umetnika Dean Verzel in Goran Bertok. Umetnika sta križ ovila z aluminijasto folijo, obložila z blagom, polila s petrolejem in prižgala. Akcija je nastala kot inscenacija prizora z namenom ustvarjanja fotografij, ki so bile kot artefakt tudi končni cilj cele akcije. Delo *Goreči križ* pomeni zaradi medijske odmevnosti, ki je za slovenske razmere dosegla razsežnosti pravega medijskega linča, eklatanten primer za problematičnost recepcije mejnih vizualnih praks v tradicionalnem in konservativnem okolju, za kakršnega se je ob tem primeru izkazal slovenski prostor. Umetnika nista bila obtožena zgolj vandalizma, objestnosti in kriminala, temveč so izjave in obtožbe najrazličnejše (povečini širše laične) javnosti poskušale diskreditirati sam status umetniškosti njunega dejanja in ga tako

spraviti v domeno običajnega vandalizma, verske nestrpnosti, psihopatoloških vprašanj ali celo politične propagande, skratka izpod in izven domene umetnosti, v kateri bi bilo mogoče delo tako ali drugače interpretirati in sprejeti kot del "drugega sveta, sveta umetnosti, sveta interpretiranih stvari" (Kante, 2001, 48). Avtorja Dean Verzel in Goran Bertok sta se morala zaradi svojega dejanja dvakrat zagovarjati pred sodiščem (obtožena sta bila poškodovanja državne lastnine in žalitve verskih čustev), vendar sta se obtožbi pokazali za neutemeljeni, avtorja pa oproščena. Že nekaj mesecev po akciji sta bila s fotografijami *Gorečega križa* povabljeni na več mednarodnih razstav sodobne umetnosti, delo pa je našlo mesto v kritiških in teoretičnih tekstih oziroma v tistem, kar po Dantu lahko imenujemo diskurz razlogov znotraj sistema umetnosti.

V poskusu rekonstrukcije pomena dela *Goreči križ* moramo slednjega vsebinsko urediti v ostalo umetniško ustvarjanje avtorjev. Čeprav sta pod akcijo *Goreči križ* podpisana Verzel in Bertok, ga obravnavamo predvsem v kontekstu Verzelovega umetniškega razvoja, iz katerega idejno, ikonografsko in konceptualno tudi izhaja, Bertokov prispevek pa je izdelava fotografij akcije. Dean Verzel je na umetniško sceno stopil leta 1986 z instalacijo *Homo carnifex*. Z delom *Terapia provocatoria* iz leta 1991 je dosegel prve galerijske uspehe. V tem delu se Verzel prvič sooči z ikonografijo križa, slednjega postavlja v center prostora, okrog katerega posadi antropomorfnе lutke, ki kot v zamaknjenosti strmijo v simbol križa pred seboj. Po interpretaciji Andreja Medveda križa v tem Verzelovem delu ne moremo preprosto enačiti s krščanskim križem kot simbolom zahodne civilizacije in logocentrizma, kar pomeni, da ga ne moremo preprosto enačiti s pomenom, ki ga ima znotraj institucije krščanske religije, kjer je kodificiran kot najvišji simbol Kristusove odrešitve za človeštvo in kjer ostaja ta pomen trden in nespremenljiv. Povsem drugače je mogoče razumeti simbol križa v Verzelovi interpretaciji, za katerega Medved ugotavlja, da s postavljanjem križa v instalaciji *Terapia provocatoria* "ta simbol očisti vse historične navalake in ideologije, križ je brez narativne in vsebinske konotacije. Križ je absolutni izvor smisla nasploh, inherentna mera vrednosti in smisla, toda sama nima nobene vrednosti; križ je znak, ki 'odpira pojavnost pomena' – po Derridaju –, toda ta izvorna pozicija ga postavlja izven vseh pojmovnosti in ga lahko označi kot začasno, transobjektivno stanje le neka transcendentalija /kakor na primer ustvarja pomen križa krščanstvo; op. avtorice/. Izvor smisla križa kot znaka torej transcendirata svet znakov, ki utemljuje vrednost vseh drugih vsebinskih, zgodovinskih pojmovanj, vseh "prevodov" v historična dejstva." (Medved, 1992, 12). Naprej izpelje Medved pomen križa kot čistega simbola, kot metalingvističnega modela, ki je neodvisen in nadrejen vsaki zgodovinski, vsebinski ali pomenski razsežnosti, vzpostavlja se kot ahistorični čisti simbol, ki

so mu enakovredno inherentne vse vsebine, vrednosti in pomeni, vendar nobena ni določujoča.⁸

Kar Verzelu omogoča interpretacijo simbola križa kot ahistoričnega idealnega čistega objekta, je posredno tudi "nevtralno ozemlje" galerije, ki je eminentno mesto sveta umetnosti. Področje umetnosti je navzven neformalno zavarovano z nekakšnim konsenzom, po katerem sodi prostor galerije v območje sveta umetnosti, ki ga s svojim diskurzivnim dialogom historično oblikujejo udeleženci sveta umetnosti. Po Dantoju je umetniško delo predmet, ki ne predstavlja samega sebe kot realnega predmeta, temveč pripada drugemu redu stvari, redu interpretiranih predmetov, ki jih je mogoče in potrebno interpretirati v kontekstu zgodovine in teorije umetnosti, če naj jih sprejmemo za umetniške (Danto, 2000, 15–25). Križ, ki ga v instalaciji *Terapia provocatoria* postavi Verzel, moramo dojemati kot križ drugega reda, drugega simbolnega reda kakor krščanski križ, ki v svojem realnem zgodovinskem okolju nosi točno določen pomen. Prestavljanje v območje umetnosti omogoča in terja ustvarjanje novih pomenov in njihovo intepretacijo, ki se lahko dogaja zgolj v okviru sveta umetnosti kot diskurz razlogov; v primeru *Gorečega križa* se nanaša na simbol križa v konkretnem umetniškem delu in ne na simbol križa zunaj sveta umetnosti, kjer ta večinoma predstavlja simbol krščanstva.

Do trenutka, ko umetnost zaseda svoje avtonomno mesto znotraj galerije, v institucionaliziranem mestu umetnosti, je navidez preprosto mogoče postaviti ločnico med umetniškim in neumetniškim dejanjem. Čim se to dejanje postavlja zunaj meja galerije, je to ločevanje oteženo in vrzel se navidezno zabriše. Tu nastopi trenutek Dantojevega konteksta in atmosfere umetnostne teorije in zgodovine umetnosti, ki z interpretacijo omogoči umeščanje nekega dela v sistem umetnosti. Obenem pa tu tudi nastopi tvegan trenutek, ki se na "nenevtralnem" javnem terenu odpira še vsem drugim percepcijam, ki zanikajo sam umetniški kontekst in dejanje uvrstijo v domeno drugačnih pomenov. Pri *Gorečem križu* je bila tako najpogostejša intepretacija pomena žaljenje verskih čustev in vandalizem, kakor bomo ob nekaterih primerih medijskih odzivov natančneje pokazali v nadaljevanju.

Verzel nadaljuje svojo interpretacijo križa kot čistega simbola v delu *Goreči križ*. Če sledimo Medvedovi razlagi križa kot simbola, ki predstavlja "idealnost čistega objekta, ki nosi v sebi neodvisen, izvorni pomen, kjer izvorni vtis križa predstavlja absolutni začetek vseh dru-

gih, doda(t)nih empiričnih vsebin in smislov", potem se ta pomen zgolj še dodatno artikulira pri uporabi simbola križa v preformansu *Goreči križ*. Verzel in Bertok sta za predmet svojega dela izbrala realno obstoječ betonski križ na strunjanskem hribu, s tem pa sta tudi fizično prestopila prag galerije kot konsenzualnega mesta institucije umetnosti in nastopila v (umetnostno) nedoločenem javnem prostoru, kjer je lahko umetnostni kontekst obstajal zgolj na idejni ravni. To pa je na ravni prepričanja, da sta avtorja svoje početje dojela kot umetniško dejanje in da je na drugi strani obstajal določen del občinstva, ki je bil to njuno prepričanje pripravljen tudi sprejeti, obenem pa sprejeti (oziroma interpretirati) pomen njunega dejanja kot umetniške izjave. Pri tem sta zapolnjena dva bistvena pogoja, ki sta neobhodna za pridobitev statusa umetniškega dela po institucionalni teoriji (Danto, 1992, 2000; Dickie, 2000). Enak pogoj pri razlagi nasilja v umetnosti, ki je osnovni pogoj razločevanja nasilja v umetnosti kot vandalizma ali kot integralnega dela umetniške stvaritve upošteva tudi Gamboni (Gamboni, 1997).

V uporabi ikonografije križa pri Verzelu je mogoče v delu *Goreči križ* opazovati nadaljno, zdaj bolj neposredno in celo grobo izpeljavo zgoraj opisanega koncepta. Umetnika uporabita element ognja kot drastično očiščenje "navlake zgodovine in ideologije" in kot temeljno vzpostavljanje čistega simbola, ki predstavlja absolutni začetek vsakega drugega, dodanega historičnega pomena. Očiščenje vsakršnega (kontingentno zgodovinskega) pomena simbola križa se dogaja kot prečiščenje, kot vzpostavljanje tabule rase, ki je absolutni začetek vsakega nadaljnjega opomenjanja sploh, obenem pa pomeni absolutni začetek vsakega ustvarjalnega dejanja, posebej umetniškega, ki je paradigmatično dejanje ustvarjanja iz nič. Po analogiji s krščansko ikonografijo, ki je v zahodni civilizacijski sferi ustoličila križ kot orodje trpljenja, vendar tudi kot simbol vstajenja in prerojenja, ga sedaj na osebnem nivoju – a mogoče je trditi, da onkraj te neposredne zveze z eshatološkim pomenom v krščanstvu – dojema tudi Verzel.

Zažig križa predstavlja tako v kontekstu Verzelovega umetniškega razvoja nekakšno kritično točko, ki zahteva prestop v artikuliranje novega, osebnega pomena simbola križa. Naslednja stopnja, ki jo je v konstrukciji osebne ikonografije križa podal Verzel, nastopi v naslednjem Verzelovem delu, v projektu *In vitro*, in se vsebinsko navezuje na začeto stopnjo osebne simbolike križa v *Gorečem križu*. Pri *In vitro* gre za delo (pred-

8 "Križ poseduje čisti Bedeutung in je oblika čiste avtoafekcije, ki je zreducirana na simbol; gre torej za 'transcendentalno redukcijo', ki ne zahteva nobene zunanje, površinske razlage. Gre za idealnost čistega objekta, ki nosi v sebi neodvisen, izvorni pomen; izvorni vtis križa predstavlja absolutni začetek vseh drugih, doda(t)nih empiričnih vsebin in smislov. Substanca tega znamenja je tako ločena od njenih atributov, sama postavitev v galeriji predstavlja 'arhaično strukturo', scenografijo brez zgodovine. Struktura križa v tem primeru ni nič drugega kot konstrukcija nekega metalingvističnega modela, njegova historična razsežnost je samo ozadje instalacije. Znamenje pokriva vse druge vsebine, ne da bi katerokoli izpostavljalo kot prevladujočo; vsebinska korelacija je brez pomena." (Medved, 1992, 12).

stavljeno je bilo v galeriji Insula leta 2003) – virtualno prostorsko instalacijo-performans, kjer umetnik lebdi v velikem tridimenzionalnem križu iz pleksi stekla, napolnjenem z vodo, in je z zunanjim svetom povezan le preko cevki za dihanje. Umetnik nastopa v križu gol, z ženskim spolovilom. Fizično (in kot hermafrodit spolno nedoločno, torej v nekem pomenu celovito) poenotenje s križem navidezno podvaja ustaljeno ikonografijo žrtvovanjskega križa, le da je subjekt sedaj postavljen v samo prostornino križa, tako da je križ zdaj nekakšen uterus preporeda subjekta kot ustvarjalnega posameznika, kot samo-stvarnika. Medved je *In vitro* označil kot točko čistega samoustvarjanja subjekta kot metaforo za samoustvarjanje umetnosti, ki vedno nastaja iz nič in je analogna začetni, ničelni točki človeškega bivanja, kjer se "nekaj" vedno začne iz "nič".⁹ Pri tem ta izviren pomenski obrat ni povezan z ikonografijo krščanskega odrešenjskega pomena križa, temveč z arhetipskim aktom ustvarjanja in samoustvarjanja subjekta kot izhodiščne točke vsakega človeškega ustvarjalnega dejanja (bodisi ustvarjanja življenja kakor ustvarjanja pomena), na najširšem tematskem ozadju dela tako vznikata paralela umetnika-demiurga, ki ima moč ustvarjanja umetnosti, ki je ustvarjanje iz nič *par excellence*. Verzel je svoje delo identificiral s tako razlago, saj jo mestoma dobesedno povzema (Verzel, 2004, 19).

Verzelovo ukvarjanje s simbolom križa, predvsem kakor se njegov pomen kronološko sosledno razvija skozi omenjena dela *Terapia provocatoria*, *Goreči križ* in *In vitro*, je mogoče umestiti tudi v nek širši interpretativni okvir. Predpostavljamo namreč, da se Verzelova simbolika križa v svoji specifični uporabi navezuje na splošna duhovnozgodovinska spoznanja postmoderne dobe, in sicer v tematizaciji splošne ontološke izgube garanta smisla oziroma v tematizaciji izpraznjenega mesta transcendence. Uporabo simbola križa pri Verzelu je tako mogoče dojemati kot signal spoznanja, da v sodobnem času postmoderne paradigme ni mogoče več zaupati niti tradicionalnim temeljnim metafizičnim garantom smisla (religija, ki se v Verzelovem delu pojavlja dobesedno, enako pa velja za razsvetljevsko "metafiziko" znanosti), prav tako pa ni mogoče zaupati niti pojmu subjekta samega. Če sledimo spoznanjem Kosa in Virka o duhovno-zgodovinskem zaledju postmoderne dobe, potem zaznamuje doba postmoderne stanje poglobljenega metafizičnega nihilizma, ki drastično stopnjuje poglobljanje metafizične krize v zadnjem obdobju novoveške evropske filozofije (Kos, 1995, 43–78; Virk, 2000, 26–35) in ki so jo v evropski

misli spodbudili Nietzsche in Heidegger z vpeljavo "smrti Boga", s kritiko in reflektiranjem avtodestruktivne novoveške metafizike, Wittgenstein z ugotovitvijo, da naše spoznanje ni substancialno/transcendentalno, temveč vedno samonanašalno (ni implicitno stvarem samim, temveč izvira iz jezikovnih iger), ter poststrukturalizem in dekonstrukcija s kritiko logocentrizma in potrjevanjem ontološkega in gnoseološkega dvoma.

Če je modernizem spoznal za dvomljiv vsakršen trden metafizični temelj, ki bi ga bilo mogoče spoznati zunaj subjekta kot merilo za moralno in resnično, in je kot edino resničnost priznaval le človekovo subjektivnost v obliki neposredne, verodostojne in zanesljive prezenze v sami zavesti in njenih psihičnih vsebinah, potem postmodernizem podvomi tudi v slednje. Kos tako postulira, da se "postmodernizem ne le trga iz metafizičnega reda, zagotovljenega s tradicijo, sistemi, normami in apriornimi vrednotami, ampak postavlja pod vprašaj celo resničnost neposredne izkušnje, njegovo gotovost v 'prezenci'. To mu omogoča dvom o neposredni resničnosti samega Jaza, subjekta, resničnosti jezika, v katerem govori, kajti vse to je lahko samo konstrukcija, katere resničnost je samo še navidezna, ne pa zares 'prezentna', za kar je veljala še v modernizmu" (Kos, 1995, 51).

Ugotovitev, ki jo podaja Kos, se umešča v širši krog spoznanj o dobi postmoderne, saj je konstruirana narava človeškega vedenja stična točka številnih teorij o postmoderni. Jean Baudrillard je denimo razvil tezo, da realno ne eksistira več, temveč se nam lahko kaže le še kot prazna in zavajajoča simulacija; do podobne ugotovitve sta prišla tudi sociologa Berger in Luckmann, ko sta postulirala, da družbena resničnost ne obstaja kot nekaj substancialnega, temveč je konstruirana z družbenim dogovorom, oziroma s tako imenovanimi "jezikovnimi igrami"; podobno je za zgodovino kot narativno konstrukcijo našega vedenja ugotavljal Foucault. V raziskavah o postmoderni je pomembno mesto zasedel Lyotard, ki je v svoji knjigi *Postmoderno stanje* postuliral več ugotovitev, ki sovpadajo z omenjenimi spoznanji. Najpomembnejše Lyotardove teze je mogoče povzeti takole: narava vedenja oziroma znanja je narativna; družbena resničnost je deljena na posamezne diskurzivne prakse, ki imajo svoja notranja pravila, tako da je družba sama mreža jezikovnih iger, ki se ne dajo speljati ena na drugo in med seboj niso v hierarhičnem razmerju – vsaka jezikovna igra legitimira samo sebe; v postmoderni družbi gre za razpad "velikih zgodb" emancipacije, zgodovine in napredka, človek je vozlišče pretoka

9 *In vitro* pač ne govori o žrtvovanju za človeštvo niti ni povezan s prehodom življenja v smrt, ki je nebeška "odrešitev", v njem je lebdenje golega subjekta, subjekta kot umetnika in ustvarjalca, lebdenje v prasimbolu križa, ki nosi v sebi staro-nove konotacije: kontekst, ki zdaj pripada – v vsej goloti – le ustvarjalnemu dejanju Deana Verzela. V prozornem križu zdaj v – porodni – vodi plava in lebdi in se rojeva prenovljeni človek, očiščen zemeljskih in drugih spon, vezi, oklepov, da bi v simbolu križa zaživel v duhovnem in telesnem smislu kot ustvarjalec in kot samo-stvarnik. Samostvarjenje pa je umetniško dejanje, umetnina." Andrej Medved, 2004, 19.

informacij, vpleten v različne jezikovne igre, na katere lahko tudi vpliva; pluralnost jezikovnih iger implicira pluralizem resnic in logiko disenza (v nasprotju s Habermasovim konsenzom); ovržena je velika zgodba o primatu logike, saj je celo v znanosti paradoks dopuščen kot veljaven rezultat (glej Lyotard, 2002, 2004).

Ta spoznanja, ki smo jih tukaj lahko zgolj našeli, so temeljno detektirala stanje stvari v postmodernejši družbi ter položaj subjekta v njej. Ob vprašanju Verzelovega simbola križa se izkazujejo kot duhovnozgodovinska podlaga, ki lahko v temelju določa naravo in pomen umetniškega dela, kakršno je *Goreči križ*. Ob spoznanju, da je v zunanji realnosti umanjkal vsakršni metafizični garant smisla, celo tisti, ki se je nanašal na samo subjektivnost in njene psihične vsebine, ter da je vsakršno spoznanje, ki smo ga sposobni posedovati, samo-legitimizirajoča jezikovna igra, ki pa ni edina, temveč soobstaja z mnogimi drugimi igrami (védenji) in je torej narava resnice pluralna (in ne univerzalna), tedaj je mogoče predpostavljati, da je tradicionalno mesto simbola križa mesto izpraznjene transcendence in se ponuja kot odprto polje za vzpostavljanje kakršniholi začasnih pomenov; razprto je možnostim poljubnih jezikovnih iger ob stalno prezentni zavesti, da je vsakršno vzpostavljanje pomena kot jezikovna igra tudi narativno konstruirana zgodba, ki ima zato lahko nepreštevno vrsto variacij, ki se lahko medsebojno izključujejo. Sledi spoznanje, da mesto simbola križa v duhovnozgodovinskih koordinatah sodobnosti (postmoderne dobe) ne more biti več izključni nosilec enega samega univerzalnega trdnega pomena, izključujoče in nadrejene jezikovne igre oziroma velike zgodbe (na primer imperativa dogme odrešenjstva), temveč se razpre kot prazno mesto za konstruiranje različnih (poljubnih) jezikovnih iger, ki jih vsakič določajo njihova notranja pravila, vendar se te igre medsebojno ne urejajo hierarhično, temveč obstajajo vzporedno, v pluralizmu resnic. "Jezikovno igro" *Gorečega križa* kot umetniškega dela določajo notranja pravila pogojev ustvarjanja umetnosti, kakor obstajajo v vzpostavljenem sistemu umetniškega sveta; takšna jezikovna igra, ki dopušča poljubne pomen v začasno vzpostavljeni komunikaciji in minimalnih konsenzualno doseženih pravilih sporazumevanja, znotraj sveta umetnosti lahko obstaja kot ena od "malih zgodb", ki jo je še mogoče vzpostavljati ob pomenu simbola križa. Vzporedno z njo postajajo drugi pomeni tega simbola, vključno z odrešenjsko ikonografijo krščanskega križa, zgolj ostale možne narativno konstruirane resnice, zreducirane na "male zgodbe", ki se s svojimi pravili legitimirajo navznoter, navzven pa nimajo več možnosti delegitimacije drugih resnic in vzpostavljanja izključujoče suverenosti. Verzelova izjava, da je z *Gorečim križem* želel postaviti "simbol, ki bo izničil oziroma spremenil negativni, žrtvovanjski pomen križa, kakršnega ima slednji v dvatisočletni kulturi krščanstva, v pozitivni simbol rojstva in ustvar-

janja" (Verzel, 2005), tako ni mogoče razumeti drugače kot vzpostavljanje nekakšne osebne narativne jezikovne konstrukcije, "male zgodbe" simbola križa. Avtor si ne more privoščiti naivnosti, da ima njegova zgodba vrednost izključne resničnosti, saj resničnost lahko obstaja zgolj še pluralno in konstruirano; pomembnejše spoznanje je, da je tej mali zgodbi dana legitimna možnost soobstoja ob vseh ostalih – vselej konstruiranih – resnicah pomena križa. Ob tem je prezentna zavest, da je napočil čas takšne ontološke negotovosti, da je svojo malo osebno "zgodbo" križa mogoče vsiliti simbolu, ki je tradicionalno zasedal mesto vrhovnega simbola krščanske transcendence kot prevladujoče metafizične resnice, ki pa je kot presežena "velika zgodba" primorana priznati svojo izpraznjenost in zgodovinsko nezmožnost invociranja ontološko-metafizične garancije bivanja.

Sestop izpod okrilja varnosti (smisla, ontološke garancije bivanja) v območje izgube vsakršne ontološke in metafizične varnosti pomeni enega najbolj tveganih in radikalnih korakov tako za posameznika kakor za civilizacijo nasploh. Drastičnost takšne skrajne metafizično nihilistične pozicije se z največjo ostrino izpostavi ob samem osrednjem simbolu metafizike, kolikor ta v zavesti velikega dela občinstva še vedno ostaja aktualen simbol obstoječe vere v metafizično osmišljeno bivanje. Dekonstrukcija in relativizacija tega univerzalnega metafizičnega pomena tako predpostavlja relativizacijo vsakršnega metafizičnega smisla. S transparentnim izničenjem tega pomena (očiščenjem v ognju) se razkriva občutljivo mesto temeljne ontološke brezorientiranosti, ki ji je prepuščen sodobni subjekt; z nadaljnjim vzpostavljanjem novega, osebnega pomena simbola, preropenja kot temeljnega subjektivnega samoustvarjanja, pa se razkrije možnost krškega, negotovega, vsekakor provizoričnega vzpostavljanja osebnega smisla bivanja v samem negotovem dejanju ustvarjanja. Kolikor bolj krčevito se na drugi strani subjekt oklepa vere v "presežen" simbol metafizike, tembolj težavno in nemogoče postane priznanje transcendentalne izgube. Navzven se je to nepriznavanje transcendentalne izpraznjenosti izkazalo z drastičnimi obsodbami subverzije, provokacije in blasfemije krščanskih vrednot, kakor bomo pokazali pri obravnavi odzivov na delo *Goreči križ*.

Delo *Goreči križ* se vpisuje v tisti del sodobne umetniške produkcije, ki si lasti dedno pravico do subvertiranja, šokiranja, ekstremizma in celo nasilja v doseganju lastnih izraznih ciljev, ki ga sodobna umetnost nasledi od predhodnega dogajanja v razvoju umetnosti. V ožjem umetniškozgodovinskem kontekstu je mogoče *Goreči križ* vpisati v nepregleden korpus sodobne umetnosti, v kateri obstaja nek delež umetniških praks, ki temeljijo na grobem, šokantnem, družbeno nesprejemljivem in provokativnem predstavljanju vsebin, ki invocirajo odpor do ustaljenega sistema vrednot v družbi (najpogosteje se povezujejo z vprašanji politike

telesa, spola, rase, nacionalnosti, socialnega statusa idr.). Omenili smo že, da obstaja v umetnosti šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja cela vrsta posameznikov, ki so ustvarjali v jeziku ekstremnega, nevarnega ali celo življenjsko tveganega body-arta. Med najbolj izrazite predstavnike šokantne umetnosti sodijo Dunajski akcionisti z osrednjimi figurami Hermana Nitscha, Otta Muehla in Güntherja Brusa. Herman Nitsch je s svojim *Orgijsko – misterijskim gledališčem* pomembna referenca za Verzelovo delo, saj je slednji izpričal vpliv Nitschevih idej na svoje ustvarjanje (Verzel, 2005). Povezava se ponuja že v sami obsesivni obravnavi križa pri obeh avtorjih, četudi je Nitscheva bolj neposredno vezana na trasvestijo krščanskega obredja (nitschevska liturgija zahteva popolno religiozno opremo – svete cerkvene predmete in celo snovi, ki se pri tem uporabljajo – kruh, vino, vodo, žito, kri...; vključuje razparana, križana, razkosana trupla klavne živine ter pokorne somaševalce) (Skupine, gibanja, težnje, 2003, 56–57).

V devetdesetih letih 20. stoletja na svetovni likovni sceni posebej izstopal fenomen Young British Artist (YBA). YBA so skupina umetnikov, zbranih okrog Damiena Hirsta, ki je sredi devetdesetih let šokirala svetovno javnost z vrsto provokativnih in škandaloznih umetniških del in je postala nekakšen sinonim ekstrema, ki pa se je do konca devetdesetih uspel trdno umestiti v prestižni establišment svetovne likovne scene, predvsem zaradi trdnega ekonomskega zaledja v osebi oglaševalskega mogotca Charlesa Saatchija. Ekstremizem v umetnosti je v drugi polovici 20. stoletja na različne načine pravzaprav v sestavni prisoten in predstavlja eno od smeri sodobne umetniške produkcije. Posebna veja praks v sodobni umetnosti, ki jo označuje neka skupna naravnost v delih, je umetnost, ki jo je Arnaud Labelle-Rojoux imenoval "idiotstvo" oziroma "parodična umetnost". Ta temelji na subvertiranju, ki podpira premisslono idiotstvo umetnikov, za katere je mogoče reči, da so neprilagojeni in se instinktivno upirajo vsem vsiljenim oblikam dominantnih tehnokratskih vrednot. Izvirna oznaka "idiot" tako označuje odklon od norme in ga "vpiše v tisti tok, ki poskuša 'razgaliti iluzijo umetnine', tako da eksperimentira z 'nespodobnimi' območji, ki jih predstavlja izkušnja poloma, smešnosti, sramotnega, grotesknega, zasmehovanega, neskladnega" (Skupine, gibanja, težnje, 2003, 247–249). Skupna točka teh raznorodnih umetnikov je razkrivanje nerazumske plati realnosti, nekateri pri tem uporabljajo gibalo ko-

mičnosti in groteske, drugi se poslužujejo odkrito vznemirljivih načinov (npr. Oleg Kulik ali Aleksander Brenner).

Mogoče je trditi, da se v dediščino umetnosti, ki posega po ekstremnih, šokantnih in provokativnih vsebinah, umešča tudi delo *Goreči križ*, posebej je to razvidno v okviru razstave Shock&Show, ki jo je poleti leta 2002 v Trstu postavila italijanska likovna kritičarka in kustosinja Maria Campitelli, ki se v predgovoru h katalogu razstave izrecno sklicuje na YBA kot vzornike fenomena šokantnosti v umetnosti in nekatere predstavnike YBA tudi vključi v razstavo (na primer Dinos in Jake Chapman), od bolj znanih imen ekstremnih praks so na tržaški razstavi nastopili še Orlan, Oleg Kulik, Pierre & Gilles, Zhang Huan, Elke Krystufek in drugi (Campitelli, 2002, 6–16). *Goreči križ* je tako v družbi umetniških del približno trideseterice avtorjev zasedel mesto v tistem delu sodobne umetnosti, ki s svojim provokativnim in šokantnim imaginarijem odkrito spodbuja refleksijo različnih kritičnih dimenzij družbene zavesti in individualnih pozicij v njej; smoter razstave se po besedah Lorenza Michellija v katalogu razstave glasi "umetnost kot protistrup" za stanja inercije, apatije in brezbržnosti do socialnih in političnih vsebin sodobnega časa (Michelli, 2002, 64–67). V podobnem kontekstu slovenske performativne oziroma "akcionistične" umetnosti, ki je angažirana z družbenimi in političnimi vsebinami, in to angažiranost izraža na način protesta, provokacije, ironije, humorja in škandala, obravnava *Goreči križ* v razpravi z naslovom *Artvizem slovenski teoretik performansa Aldo Milohnič* (Milohnič, 2005, 3–14).

POSKUSI DELEGITIMACIJE IN KRIMINALIZACIJE GOREČEGA KRIŽA V MEDIJSKIH ODZIVIH

Ekstremizem, provokacija in nasilje so nesporno del slovarja sodobne umetnosti. Njihovo razmejevanje v smislu legitimnosti ali nelegitimnosti je znotraj sveta umetnosti pravzaprav že preseženo, običajno pa postane problematično za širšo javnost. Vprašanje razmerja med vandalizmom in legitimnim v umetnosti se je razprlo z veliko ostrino tudi pri projektu *Goreči križ*. Pokazali smo, na kakšen način se lahko delo *Goreči križ* interpretira kot umetniško delo, ki ima svoj lasten zgodovinski in teoretični kontekst, iz katerega črpa svoj pomen in v katerem lahko obstaja kot umetniško delo.¹¹ Po ključu te interpretacije se je delo tudi konkretno uvrstilo v umetniški sistem s postavitvami na razstavah v

11 Na tem mestu je nujna pripomba, da se v duhu institucionalne teorije poskušamo držati pojma umetniškega dela v klasifikacijskem in ne v vrednostnem pomenu, kar pa je sicer še vedno tudi za filozofe sporno, saj Kante ugotavlja, da celo v filozofiji ne obstaja enotno mnenje, ali je umetnost zgolj klasifikacijski ali tudi vrednostni pojem (gl. Kante, 2001, 50). Skratka, ko poskušamo delo, kot je *Goreči križ*, umestiti v osebni umetnikov razvoj in v nek širši umetnostni kontekst svojega časa, tedaj poskušamo definirati mesto, ki ga lahko tako delo zasede v polju sodobne umetnosti. Tu nam gre pravzaprav prvenstveno za prikaz dvoje vrst razlogov: tistih, ki na eni strani omogočajo vpis dela v umetnost, in drugih, ki temu vpisu oporekajo.

več galerijah, a se kljub temu ta vpis v domeno umetnosti kot družbeno legitimirane prakse ni zgodil enoglasno neproblematično. Prav nasprotno, količinsko veliko močnejši, pa tudi po ostrini zavračanja burnejši, so bili negativni odzivi in reakcije na delo v javnosti, ki so v osnovi temeljili na diskreditiranju umetnikov in delegitimiranju, s sodnim preganjenjem pa celo kriminaliziranju umetniškega dejanja. Oglejmo si torej najpogostejše razloge, zaradi katerih je javnost (na različnih nivojih, od posameznikov do novinarjev, kulturnih delavcev, predstavnikov Cerkev, predstavnikov verskih skupnosti, predstavnikov študentskih organizacij, nekaterih umetnikov in javnih osebnosti) zavračala *Goreči križ* kot nelegitimno umetniško dejanje in ga poskušala umestiti v domeno nelegitimnega in nelegalnega vandalizma oziroma drugih kaznivih dejanj.

Odzivov na *Goreči križ* je bilo takoj po dogodku 6. aprila 2002 v slovenskih medijih zelo veliko, v tiskanih in elektronskih medijih je bilo v mesecih po dogodku objavljenih blizu sto prispevkov, sem pa ne prištevamo velikega števila odzivov in komentarjev na internetu in kasnejšo serijo prispevkov, ki neposredno ali posredno omenjajo ali obravnavajo *Goreči križ* kot del razstav v Trstu ali na Dunaju. Na tem mestu bomo na kratko orisali medijsko sliko v tiskanih medijih, in to le v tistem delu, ko se ves diskurz o problematiki vprašanja vandalizma in umetnosti še ni kanaliziral (in normaliziral) v domeno umetnostne kritike, poročil ali recenzij ob razstavljanju dela v galerijskem – umetnostnem okolju.

Najbolj blaga oblika diskreditacije umetniškega statusa dela in statusa umetnika avtorjev se je izkazala v rabi navednic pri imenovanju umetnika, tako gre zdaj zgolj za "umetnika", "artista" ali "znana kulturnika", nju no delo ni umetniški dogodek, temveč zgolj "umetniški dogodek", "umetniški projekt" ali "nova umetnost" (*Goreči križ*, 2002, 94; Krišnar, 2002, 16; Šuligoj, 2002, 5; Bartolj, 2002, 3; Milavec, 2002, 5; Nardin, 2002, 4). Ostrejša diskvalifikacija se je izražala v obsodbah, da gre pri *Gorečem križu* za goli vandalizem. V prispevku komentatorjev in posameznikov je mogoče razbrati konsenzualno zavračanje tega dejanja in enačenje z vandalizmom (vandalskim porušenjem kipa Srečka Kosovela v Trstu) ali celo z brutalnejšim vojnim vandalizmom (Jelen, 2002, 21; Šuligoj, 2002, 5).¹² Novinarji imenujejo dejanje "umetniški" vandalizem (Vandalismo, 2002), "vandalizem, ki mu v slovenskem prostoru ni para" (Špeh, 2002a, 2) ali makijavelizem (Menih Mi-

halič, 2002, 23).¹³ *Goreči križ* je našel svojo upodobitev v stripu, kjer je postavljen ob bok tržaškimi vandalom iz neofašističnih krogov, ki so približno istočasno porušili kip Srečka Kosovela in Miloševićevem vojnem barbarstvu.¹⁴ Zažig križa kot nedopustni vandalizem, podoben Neronovemu zažigu Rima ali terorističnemu napadu 11. septembra, so zavrnilo tudi nekateri umetniki (Kogoj, 2002, 19; Ličen Krmpotič, 2002, 19).

Primerjava *Gorečega križa* s terorizmom, posebej z 11. septembrom, je bila najpogostejša. Pri tem sta umetnika poimenovana za "domača terorista oziroma barbara", njuno dejanje pa "barbarski vandalizem ali premišljeno in brezobzirno uničevanje verskih simbolov pod krinko nekakšnega 'kulturnega' udejstvovanja", "nizkotno dejanje" (Jelen, 2002, 21). Pojavila so se vzporejanja celo s celo vrsto najhujših zločinov proti človeštvu v 20. stoletju, na primer pokolom v Biafri, na Trgu nebeškega miru, v Srebrenici, primerjali ga z dejanju Ku-klux-klana in celo genocidom holokavsta (Cvelbar, 2002, 5). Primerjava s Ku-klux-klanom se je ponovila še večkrat, zapisala se je tudi intelektualcem in kulturnim delavcem (Vrdlovec, 2002, 21).¹⁵ Iz teh primerjav se pravzaprav pokaže nelagodje in zadrega, ki priča o tem, da je splošna predstava o umetnosti v javnosti zelo tradicionalna in se povezuje s plemenitimi, celo humanitarnimi cilji. V bolj konservativnih medijih so se pojavile sodbe o normah umetnosti, ki mora biti predvsem "najprej estetsko doživljanje življenja, ustvarjanje smisla, bitka za lepo in dobro" (Bartolj, 2002, 3), nekateri so navajali celo papeževo poslanico umetnikom (Ličen Krmpotič, 2002, 19). Po količini in ostrini napadov v medijih gre sklepati, da je bilo nerazumevanje in zavračanje *Gorečega križa* večinsko mnenje. Predstave o sodobni umetnosti so se v velikem delu javnosti izkazale za konzervativne in se povezovale predvsem z vrednotami tradicionalne umetnosti, medtem ko so ji pogoji sodobne umetnosti tuji. Iz tega razdora najverjetneje izvirajo drastične primerjave zažiga križa in holokavsta in drugih primerov genocidnega nasilja, ki ob svoji neutemeljenosti potiskajo interpretacijo pomena takšnega umetniškega dela globoko in nepovratno v območje največjih zločinskih dejanj v zgodovini človeštva. Značilno vztrajno pojavljanje pojma terorizma pa po drugi strani razkriva utrjeno mesto tega toposa, ki v kolektivni zavesti v tem času očitno že zaseda mesto nekakšne abstraktne, neracionalne obče grožnje človeštvu.

12 "Pomislimi moramo, da med rušenjem mostarskega mostu, bombardiranjem Dubrovnika in zažigom strunjanskega križa v nagibih za takšno dejanje ni bistvene razlike!" (Jelen, 2002, 21).

13 "Srednjeveški filozof Macchiavelli, utemeljitelj teze, da cilj posvečuje sredstva, gotovo zadovoljen z nadebudnima umetnikoma, ki sta oni dan... po dolgotrajnih pripravah prižgala strunjanski križ", Menih Mihalič, 2002, 23.

14 Strip Franca Jurija v Soboti (Sobota, 13. 4. 2002, 20).

15 "Videli smo goreči križ, ki se na fenomenalni in perceptivni ravni prav nič ne razlikuje od gorečega križa v Ku-klux-klanovi ceremoniji, kar pač pomeni, da podoba strunjanskega gorečega križa ni nič bolj umetniška, kot je podoba Ku-klux-klanovega gorečega križa." (Vrdlovec, 2002, 21); značilno je tudi enačenje s Ku-klux-klanom v obliki anonimnega stripa (PN, 16.4.2002, 19).

Zelo pogosti so bili odzivi, ki so dejanje interpretirali izključno kot žalitev verskih čustev, skrunitev verskega simbola in širjenje verske nestrpnosti.¹⁶ Iz odzivov predstavnikov Cerkve je razvidno, da ni bil za vernike žaljiv le zažig kot tak, temveč predvsem tudi sklicevanje na umetnost oziroma umetniški kontekst dejanja. Ti odzivi izpričujejo prepričanje, da ima v krščanskih krogih simbol križa lahko izključno pomen krščanskega simbola, možnost vsakršne drugačne interpretacije ali možnost vključevanja simbola križa v kakšen drugi, denimo umetnostni kontekst, pa zanikajo, o čemer priča izjava strunjanskega župnika, da je "nerazumljivo in žaljivo, če kdo zažig zgodovinsko-kulturnega spomenika ocenjuje kot umetniško dejanje" (Kovše, 2002, 2).

V delu odzivov javnosti se je v povezavi z *Gorečim križem* začel širiti očiten sovražni govor, ki je bil bodisi usmerjen na osebi ali posest umetnikov ali celo na druge religije, predvsem islam. Tako so nekateri predlagali umetnikoma, naj zažeta svoji hiši ali stanovanji, češ da "bodo dvigajoči se zublji in ogenj iz domačij še bolj navdihujoči kot v primeru betonskega križa" (Škrbec, 2002, 18), pojavilo se je tudi ironično navodilo za požig "kakšnega cerkvenega zvonika" ali poziv k predstavljanju o tem, "kako polna umetniške svobode in simbolov bi gorela največja slovenska cerkev – koprška stolnica" (Suša, 2002, 23). Neki bralec predlaga, da naj "junaški" umetniki, ki packajo in uničujejo krščanske simbole, kaj podobnega poskusijo še z islamskimi" (Škarja, 2002, 5). Tako se je skozi zanihanje in nerazumevanje dela *Goreči križ* kanaliziralo razpihovanje verske nestrpnosti, saj so ob splošnem pregonu in obsodbi tega dela nekateri posamezniki v takšnih razmerah našli opravičilo in priložnost za legitimiranje lastne verske nestrpnosti.

Druge vrste nestrpnost, ki se je ob tej priliki razmahnila v medijih in ki mestoma že meji na paranooidnost, je tista, ki temelji na ideološko političnem nasprotovanju. Milohnič ugotavlja, da so se v posamosvojitvenem obdobju na Slovenskem ustvarile specifične politične razmere, v katerih ni mogoče več jasno prepoznati homogenih političnih stališč (predvsem leve), kakor so značilne za tradicijo leve v mednarodnem ali zgodovinskem kontekstu. V takšnih političnih razmerah, kjer leвица izgublja svoje značilnosti in zavzema pozicijo centra ali celo desnega centra, se oblikujejo pogoji, kjer je postalo mogoče vsako formalno ali neformalno politično prakso, kakor tudi vsako umetniško prakso, ki oponira vrednotam neoliberalizma, zahteva pravice za manjšine, zahteva socialno pravičnost ali terja svobodo umetniškega izražanja, označiti za skrajno levičarsko (Milohnič, 2005, 3–14). Možica od-

zivov na *Goreči križ* v medijih, ki se deklarirajo kot glasila desnice, kaže na zgoraj opisani fenomen. Komentator desno usmerjenega tednika *Demokracija* se je tako spraševal "zakaj se nista lotila tudi spomenika revolucije sredi Ljubljane, Kidričevega spomenika pri vhodu v Cankarjev dom ali morda megalomanskega spomenika, posvečenega spominu na tako imenovano dražgoško bitko" (Blažič, 2002). Izjava izpričuje, da je določen del diskurza o *Gorečem križu* ušel v ideološke polemike, ki pa razkrivajo za slovenski prostor v devetdesetih letih zelo značilne in stalno prisotne tendence in jemljejo za motive sovražnega govora popolnoma arbitrarne primere, ki jih povsem neutemeljeno politizirajo, kar je mogoče ugotavljati tudi pri primeru *Gorečega križa*.

Mogoče je skleniti, da pri vprašanju politiziranja umetnosti oziroma zažiga križa niti ne gre kakšna posebna pozornost samemu delu *Goreči križ*, militantnost izjav novinarjev desno usmerjenih tiskanih medijev *Goreči križ* temelji na avtomatizmu vključevanja/izključevanja "naši"/"vaši", ki je značilen za ideološko in politično polarizirano slovensko javnost. Umetniško delo samo po sebi je tako postalo sredstvo za izražanje ideoloških manipulacij. Ta avtomatizem politične opredelitve, ki je v primeru obravnavanega dela nesmiseln, posebej kolikor popolnoma ignorira pomen in interpretacijo dela s strani avtorjev dela, značilno sovpada s časom, ko so bile vse krščanske, konservativne in desno usmerjene slovenske stranke v politični opoziciji. Politiziranje vprašanja umetnosti (oziroma nekaterih umetniških del – npr. festival Break 21, afera Strelnikoff, varentati in druge ulične akcije Marka Breclja itd.) je značilno predvsem za desno politično opcijo in je značilnost revanšističnega političnega dialoga v Sloveniji v celotnem obdobju po osamosvojitvi, pri čemer izrablja provokativna umetniška dela za tarče političnega obračuna (Milohnič, 2005, 3–14). Nekatera tolmačenja *Gorečega križa* so tako dobila absurde razsežnosti. Komentator desno usmerjenega tednika *Demokracija* je na primer ugotavljal, da "se ni mogoče ubraniti vtisa, da oblastna nomenklatura takšne in podobne provokacije potrebuje zaradi merjenja javnega mnenja in zakrivanja lastnih nepravilnosti" (Blažič, 2002), podoben zapis se je znajšel v političnem tedniku *Mag*, ki je v *Gorečem križu* videl nekakšno orodje politične oblasti, ki ni naklonjena katoliškim državljanom in zato dovoljuje nekaznovano teptanje verskih čustev in človekovih pravic, medtem ko so kipi "komunističnih krvolokov" po Sloveniji nepriemno bolj zaščiteni (Krišnar, 2002, 16). Politična preganjalnost je značilna tudi za nekatere posameznike, ki so v *Gorečem križu* razbrali "aktiviranje komunizma" in

16 Takšno razumevanje so izpričali predstavniki Cerkve, župnik strunjanske cerkve Franci Kovše, koprski škof Metod Pirih in slovenska škofovska konferenca, pa tudi mnogi posamezniki in organizacije, na primer Klub študentov občine Koper (Špeh, 2002b, 19; Vučko, 2002, 19; Kekuš, 2002, 31).



**Sl. 1: Goreči križ (foto: D. Verzel in G. Bertok).
Fig. 1: The Burning cross (photo: D. Verzel and G. Bertok).**

preizkušnjo krščanske pokorščine" (Feltrin, 2002, 21).¹⁷ V ta del ideološko obarvanih reakcij sodi tudi mnenje predstavnice Kluba krščanskih izobražencev, ki je v protestni izjavi kluba izrazila mnenje, da "dejanje odraža prizadevanje za poglobljanje razdora, vzpodbujanje sovraštva ter bojazen nekaterih pred spravo in sožitjem v državi." (Vrh Jermančič, 2002, 18). Ta del polemike, ki v *Gorečem križu* vidi politično provokacijo, moramo imeti za podivjano vejo polemike, ki pod preobleko vprašanja vandalizma, obsojanja tako nestrpnosti kakor legitimnosti in svobode izražanja v umetnosti dejansko več razkriva o mehanizmih politično ideoloških polemik na Slovenskem, o vprašanju moči, cenzure in razmerja oblast – politika – umetnost. Predstavimo za konec še tiste odzive javnosti, ki so *Goreči križ* razlagali s psihopatološkim repertoarjem motivov. Tudi te vrste odzivi so izpričali razmeroma veliko stopnjo nestrpnosti, vendar tukaj z namenom psihičnega ali psihiatrijskega stigmatiziranja umetnikov, ki ju je treba imeti za "nenormalna" v odnosu do "normalne" večine. Ta del polemik je poskušal dejanje umestiti v domeno psihopatologije in na ta način ukiniti, delegitimirati in diskreditirati vsakršno možnost vprašanja o statusu umetnosti. Komentator Dela je označil dejanje zažiga kot provokativno "izpoved" in "katarzo",

za katero bi se "pri iskanju vzgibov in analizi načina izražanja potlačenih čustev" zagotovo našla podobnost z njihovimi "tržaškimi kolegi" (neofašističnimi vandali) (Šuligoj, 2002, 5). V takšni rabi pojmov je mogoče razbrati površno in populistično rabo psihoanalitičnega instrumentarija, z namenom prikritega, a transparentnega namigovanja na psihično motenost obeh umetnikov. Takšna psihična motenost (ki tudi v sodobni družbi še vedno pomeni stigma "nenormalnosti" in prizadete na ta način marginalizira) naj bi bila značilna za vsako vandalsko dejanje (primer "tržaških kolegov") oziroma naj bi predstavljala kar osrednji vzrok vsakega vandalizma. Podobnega mnenja, da so razlogi za vandalizem psihopatološke narave, je bil tudi novinar, ki je neposredno po dogodku med najprimernejšimi osebami za komentar na zažig križa izbral predstojnika Psihiatrične bolnišnice Idrija in s tem pokazal prepričanje, da sodi vprašanje *Gorečega križa* v domeno medicine in psihiatrije (Felc, 2002, 19). Posamezniki, ki so se odzivali v pisnih bralcev, so bili bolj konkretni. Neka bralka je označila umetnika za "dva duhovno omejena mladca", njuno dejanje pa je signal za "njuno duhovno malo-posedništvo" in "ponesrečen izdelek morda slabo razpoloženih 'učiteljev'" (Bačar, 2002, 18). Podpredsednica Kluba krščanskih izobražencev je menila, da "oskrnitev križa pomeni najprej duhovno omejenost in slepoto samooklicanih umetnikov, njihov zaničljiv in žaljiv odnos do vrednot življenja vernih sodržavljanov" (Vrh Jermančič, 2002, 18). Neki bralec je obema umetnikoma svetoval, "naj poleg naftnih derivatov pri izražanju svojih najglobljih občutkov uporabljata še pamet, saj jima je bila dana!" (Resman, 2002, 21), kar odkrito signalizira nekakšno mentalno nefunkcionalnost umetnikov. Temu se je pridružilo sorodno mnenje, da "imamo v civiliziranih skupnostih za avtorje videnih ekscesov tudi zapore, družbenokoristno delo in oddelke za umobolne" (Jelen, 2002, 21). Cilj psihopatologizacije destruktivnih dejanj, ki jih posamezniki in družba ne morejo racionalizirati znotraj svojih lastnih pričakovanj in predstav o neformalno normiranem družbeno sprejemljivem obnašanju, Gamboni pripisuje nezmožnosti in neinteresu za spoznavanje in tolmačenje dejanja samega. Značilnost stereotipa vandalizma se tako drži močno zakoreninjeno prepričanje, da pomeni dejanje "brez motiva", neobčutljivo, objestno, popolnoma slučajno in brez pomena (v smislu, da samo po sebi ne pomeni nič, ne more ničesar izraziti, razen svoje brezpomenskosti), ki na splošno preprečuje vsakršno nadaljnje odkrivanje in tolmačenje razlogov za nasilna dejanja, ter jih tako s tiho družbeno legitimacijo potisne v polje družbene margine (Gamboni,

¹⁷ "Slovenski politični botri iz ozadja so pravi mojstri pri 'odkrivanju' novih oblik netenja sovraštva do slovenskih katoličanov. Da je tako, dokazuje sežiganje krščanskega simbola v strunjanskem krajinskem parku." *Goreči križ* po mnenju pisca ni umetniško delo, ampak "znova preizkušanje krščanske pokorščine, na kateri se je desetletja pasel revanšistični komunizem in polovico stoletja izsesaval možganske celice slovenskega samostojnega razmišljanja." in dalje "Je to znak, da se je komunizem po dvanajstih letih tajnega delovanja zopet javno aktiviral?" (Feltrin, 2002, 21).

1997, 170). Tak učinek so poskušali ob vprašanju *Gorečega križa* doseči tudi omenjeni odzivi, ki so z razlago psihopatologije vzrokov za takšno dejanje, delu in avtorjema odrekli tako možnost posredovanja razlogov in pomena dela, kakor so zanikali možnost upoštevanja njenega dela kot relevantnega načina izražanja v okviru področja umetnosti.

Posredno sodi na to os psihopatologizacije dejanja zažiga križa tudi mnenje programske direktorice RTV Slovenije Mojce Menart, ki po svoji profesionalni funkciji zaseda eno najvplivnejših pozicij v slovenskem medijskem svetu. Menartova je v intervjuju za časnik *Delo* izmed treh ponujenih možnosti (pedofilija v duhovniških vrstah, *Goreči križ* in zaplete okoli popularno-glasbene prireditve EME) kot najbolj problematično izpostavila umetniško delo: "Najbolj problematično se mi zdi kurjenje križa, ker se nas vseh bolj tiče" (Menart, 2002, 10). Izjava tako nevzdržno postavlja "problematičnost" vandalizma/umetnosti nad "problematičnost" pedofilije, ki jo navadno dojemamo kot zločin hude stopnje in ki je tudi pravno normativno tako opredeljen. Po mnenju Menartove je "kurjenje križa" nekaj, kar je lahko še hujše od spornosti pedofilije, in nekaj, kar se v nasprotju s pedofilijo vseh nas bolj tiče. Poleg ideološko-političnih reakcij je mogoče ta primer reakcije imeti za vrhunec podivjanega diskurza o *Gorečem križu*, ki v tem primeru uhaja možnosti vsake racionalne in utemeljene razlage. Drastičnost take odklonilne pozicije sestoji iz nerazumno pretiranega kriminaliziranja tega umetniškega dejanja (ki ga niti intuitivno in niti po najosnovnejših moralnih normah ne gre primerjati s spolno zlorabo otrok), kakor tudi iz dejstva, da tako stališče zastopa oseba, ki ima profesionalno velik posredni in neposredni vpliv oblikovanje javnega mnenja.

ZAKLJUČEK

Z razstavo *Shock & Show*, na katero je bil uvrščen tudi *Goreči križ* in ki se je zgodila razmeroma kmalu po performansu (odprla se je 5. julija 2002 na osmih lokacijah v Trstu), kasneje pa še z razstavo *Blut & Honig* (Klosterneuburg, 16. maj – 28. september 2003) in s samostojno razstavo *Burning Cross* (Galerija Lipanje Puntin v Trstu, 12. november – 1. december 2004) se je *Goreči križ* vrnil v diskurz o umetnosti, v tisku je znova našel pot tudi nazaj na kulturne strani, med novice, reportaže in recenzije o kulturnih dogodkih na kulturnih straneh dnevnega časopisja. *Goreči križ* in ostala dela z

razstave *Shock & Show* in z razstave *Blut & Honig* so našla mesto tudi v domačih in tujih specializiranih revijah o sodobni umetnosti. V dnevnem tisku v številnih prispevkih – v istih medijih, ki so takoj po dogodku o *Gorečem križu* poročali pretežno odklonilno in ga na različne načine poskušali diskreditirati ali tako ali drugače postaviti za mejo umetnosti kot legitimne pravice posameznika – se je sedaj *Goreči križ* pojavljal v kontekstu umetnosti, torej kot umetniško delo. Pri poročanju o razstavi *Shock & Show* so ga novinarji in zdaj tudi likovni kritiki (npr. Aurora Fonda) obravnavali kot delo, ki sodi v območje ekstremne, izzivalne, provokativne in šokantne umetnosti, ki je tako ali drugače družbeno angažirana in deluje z namenom razširjanja zavesti o inerciji, otopelosti, konformizmu, izkoriščanju, netoleranci, politiziranju osebnega, intimnega, spolnega in podobnega v sodobni družbi. *Goreči križ* postaja sedaj postopoma del institucije umetnosti in ustvari se postopoma, da se na ta način tudi interpretacije dela selijo v ta okvir. Sproži se učinek, ki bi ga lahko po institucionalni teoriji imenovali pridobitev statusa kandidata za vrednotenje, saj je sedaj *Goreči križ* predstavljen kot umetniško delo, ki ga je kot takega v diskurzu razlogov, ki delu omogočajo tako pomensko interpretacijo kakor kritiško-zgodovinsko umeščanje v krog sorodnih umetniških praks, mogoče tako ali drugače interpretirati in katerega osvojenemu statusu imunizira vsako nadaljnjo potrebo po problematiziranju vprašanja njegove umetniškosti (Perič, 2002; Škrlič, 2002; Menih Mihalič, 2002b; Marri, 2002; Hrvatini, 2002, 54–55; Arte da Cock, 2002 idr.). Njegovo mesto znotraj sveta umetnosti se nadalje utrjuje s kritiškiimi, umetnostnozgodovinskimi ali teoretičnimi interpretacijami, ki delo razlagajo znotraj svojega umetniškega horizonta, v kontekstu sočasne umetnosti, razvoja sodobne umetnosti in v kontekstu sorodnih estetsko-umetniških tematik (Komelj, 2002, 118–125; Blut & Honig, 2003, 118 idr.; Milohnič, 2005, 3–14; Lesničar Pučko, 2005, 26–29).

Omenili smo, da *Goreči križ* tudi v poročilih medijev postopoma izstopa iz diskurza kriminalizacije in da se ta postopno ustavi šele tedaj, ko sta bila umetnika tudi pravno-formalno razrešena obtožb.¹⁸ Sporadično se, znova predvsem v desno orientiranih medijih, okrog *Gorečega križa* in oprostilnih sodb še pojavljajo primeri deviantne retorike in poskusov kriminaliziranja dela (Miše, 2003, 7). S poročili o oprostilnih sodbah, ki v dejanju niso prepoznale kaznivega dejanja, se tako skozi mehanizem pravnega sistema, ki v javnosti tradi-

18 Prvo obtožbo, ki ju je dolžila poškodovanja tuje stvari (strunjanski križ nima statusa kulturnega spomenika, a stoji na zavarovanem planskem območju krajinskega parka Strunjan in je pod upravo Ministrstva za okolje), je piransko okrajno sodišče odpravilo kot neutemeljeno, saj so ugotovili, da zaradi zaščite pred zažigom križ ni bil poškodovan. Tudi drugo obtožbo zaradi zburjanja verske nestrpnosti in žaljenja verskih čustev, ki jo je vložil posameznik, je senat okrožnih sodnikov v Kopru zavrnil, saj v dejanju niso prepoznali nobenega takšnega namena. Navajamo po časopisnih poročilih: Goreči, 2003, 15; Šuligoj, 2003, 24; Cek, 2003, 16; Menih, 2003a, 10; Menih, 2004, 12; Cek, 2004a, 6; Cek, 2004b, 20.

cionalno uživa več ugleda in moči kakor neformalen in pogosto tudi nejasen ohlapni sistem umetniškega sveta, kriminalizacija dejanja tudi pravnoformalno preneha. To pa je tudi značilnost, kakor opozarja Milohnič, mehanizma sveta umetnosti v sodobni kapitalistični družbi, ki je s cinizmom zmožna vsrkati sleherno potencialno grožnjo (tudi v obliki umetniške izjave) na ta način, da jo kanalizira skozi eno ali obe determinanti sodobnega kapitalizma – pravo in ekonomijo. Imuniziranje provokativnega učinka dela *Goreči križ*, ki je bilo delu pripisano s strani cerkvenih krogov in njihovih političnih simpatizerjev in posameznih privržencev, se je tako zgodilo skozi pravni postopek za obtožbo uničenja državne lastnine, ki bi ob dokazani krivdi avtorjema prinesla do pet let zaporne kazni, kar pa se ni zgodilo, saj krivda ni bila spoznana. Če sledimo Milohničevi sociološki razlagi dela, ki se sicer ne dotika znotraj-umetnostne interpretacije dela, kakršno smo podali zgoraj, zato pa delo uvršča v skupino sodobnih umetniških akcij na Slovenskem, ki sprožajo učinek "moralne panike", kar glede na medijske odzive na *Goreči križ* gotovo drži, potem je bila ob primeru tega dela cenzura

provokativne ostrine dosežena ravno skozi mehanizem pravnega postopka (Milohnič, 2005, 12). To je razvidno tudi iz dejstva, da je odslej delo *Goreči križ* dokončno prepuščeno diskurzu razlogov znotraj sveta umetnosti, ki vprašanje vandalizma in njegove legitimnosti v sodobni umetniški praksi puščajo ob strani kot nerelevantno vprašanje, temveč se posvečajo interpretacijam pomena, ki jih delo izziva v zgodovinskem in teoretskem dialogu znotraj sveta umetnosti in znotraj umetniških del kot objektov drugega, simbolnega reda. Delo se vpiše v katalog umetnosti in se tako pridruži vrsti umetniških del, praks in strategij, ki z uporabo skrajnih, provokativnih, šokantnih in destruktivnih metod izražanja nadaljuje tisto smer sodobne umetnosti, ki opira svoj pomen in svoje metode na dediščino smeri, gibanj in imen, ki so v zgodovini umetnosti 20. stoletja z uporabo sredstev (tudi destruktivnih) preseгли pojmovanja tradicionalne umetnosti, da bi razprli kar najširše polje avtonomije umetnosti in se v njem legitimirali kot načini, ki jim ni več mogoče odtujiti domovinske pravice v polju umetnosti.

ART AND DESTRUCTION: THE PROBLEM OF PERCEPTION OF CONTEMPORARY ART PRACTICES IN THE CASE OF *THE BURNING CROSS*

Martina VOVK

University of Primorska, Science and Research Centre of Koper, Institute for Historical Studies, SI-6000 Koper, Garibaldijska 1

E-mail: martina.vovk@zrs-kp.si

SUMMARY

In conventional notions of art, the concept of destruction usually carries a negative connotation and is not associated with creative acts. However, it can be demonstrated that destruction has, on several levels, from summons to the destruction of canonised values of traditional art (historical avant-gardes, Futurism, Dadaism) and more conceptually grounded reflections about the demolition of the notions of traditional art (Duchamp, abstraction of "pure painting" to the extreme limits of the medium) to the actual violent and destructive acts in creation (the diverse neo-avantgarde practices, Body Art, Viennese Actionists, YBA, "idiocy," etc.), been continually appearing in the development of art at least since the beginning of the 20th century. In the changed prerequisites for art from the 1960s onwards, the perception of artwork requires knowledge of theory and history of art, "an atmosphere of artistic theory, a knowledge of art history: an artworld" (Danto), which elevates an object from common reality into the artistic sphere. According to the institutional theory, the recognition of artwork takes place procedurally within the art world, which Danto defines as an "institutionalised discourse of reasons," as an interpretation of the meaning of a work that takes into account the current critical and historical perception that motivated the work; only such interpretation allows the registration of a certain work as artistic.

*In the discourse of reasons in the conceptualisation of the work *The Burning Cross*—i.e., in the interpretations of meaning that accompanied the work at its origin—several possibilities can thus be indicated. Medved interprets *The Burning Cross* as a deconstruction of a uniform meaning and criticism of logocentrism, which denies the cross the superordinate meaning of a Christian symbol and establishes it rather as a meta-linguistic symbol, which opens the possibility of the shaping of meaning. To this interpretation we would like to attach ours, which recognises in the *The Burning Cross* a work of art that signals the cognition of the extreme degree of metaphysical nihilism and which in the symbol of the cross, this traditional supreme symbol of Christianity, detects a vacated symbolic spot of transcendence, which concurs with the basic realization of the post-modern period – that there is no metaphysical guarantee of being. Such an interpretation, which like Medved's takes into consideration the development of the*

iconography of the cross in the entirety of Verzel's work to date, allows us to sum up the meaning of Verzel's iconography of the cross in three degrees (symbol recognition, symbol cleansing, establishment of meaning). Alongside such conceptual interpretations of the work there also appear readings which analyse *The Burning Cross* from a sociological point of view and from the standpoint of performance theory (Milohnič); the latter examines the work within the framework of performances in Slovenia from the 1990s that trigger a "moral panic." Through the discourse of reasons—i.e., through interpretations of the work's meaning that recognise the latter as a part of an other world—the world of art—a world of interpreted things—the work is entered into the catalogue of art. This is also proven outwardly by the acceptance of the work into the institutionalised frame of the art world—the international art exhibitions. Outside the discourse of reasons concerning the meaning of the work, however, the perception and acceptance of the work proves to be much more problematic because of the destructive procedure employed. In its reactions to the event in the media, the wider public disqualifies the work as non-artistic, as vandalism, propagation of religious intolerance, ideological and political incitation and even psychopathology. The discourse of the disqualification of the work *The Burning Cross* seemingly normalises only when the work is declaratively entered into the institution of art, which informally guarantees the work its autonomy, or more likely, when an immunisation against the (alleged) provocative intention of the authors is achieved through the mechanism of the legal system.

Key words: destruction in art, institutional theory, contemporary art, perception of art, *The Burning Cross*

VIRI IN LITERATURA

- Arte da shock (2002):** Arte da shock, otto tappe a Trieste. S.n., Il Manifesto, 4. 7. 2002. Rim, 12.
- Bačar, S. (2002):** Vandalizem in ne umetnost. Primorske novice, št. 29, 12. 4. 2002. Koper, 18.
- Bartolj, J. (2002):** Kulturni terorizem. Družina 15, 14. 4. 2002. Ljubljana, 3.
- Bauer, M. (2004):** Strogo nezaupno. Več, Delo, 12. 7. 2004. Ljubljana, 7.
- Blažič, G. (2002):** Svoboda. Demokracija, št. 17, maj 2002. Ljubljana, 2002.
- Blotkamp, C. (1994):** Mondrian: The Art of destruction. London, Reaktion books.
- Brejc, T. (ed.) (1984):** Slikarji o slikarstvu: od Cezanna do Picassa. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Blut & Honig (2003):** Blut & Honig/ Zukunft ist am Balkan, 16. 5. – 28. 9. 2003. Razstavni katalog. Klosterneuburg – Vienna, Edition Sammlung Essl.
- Campitelli, M. (2002):** Gotico, avanguardia, l'urlo. V: Shock & Show: Realtà e alternative/ natura naturans? Trst, Juliet Editrice, 6–16.
- Cek, D. (2003):** Tudi versko sovraštvo? Primorske novice, 21. 11. 2003. Koper, 16.
- Cek, D. (2004a):** Goreči križ na višje sodišče. Primorske novice, 6. 3. 2004. Koper, 6.
- Cek, D. (2004b):** Požigalca križa so oprostili. Primorske novice, 11. 6. 2004. Koper, 20.
- Cvelbar, F. (2002):** Umetniški performans. Pisma bralcev, Delo, 17. 4. 2002. Ljubljana, 5.
- Danto, A. C. (2000):** Podeljevanje umetniškega statusa realnim predmetom: svet umetnosti. Analiza, 3–4. Ljubljana, 15–25.
- Danto, A. C. (1992):** The Art World Revisited: Comedies of similarity. V: Beyond the Brillo box. Berkley–Los Angeles–London, University of California Press, 33–53.
- Dickie, G. (2000):** Kaj je umetnost? Institucionalna analiza. Analiza, 3–4. Ljubljana, 27–41.
- de Duve, T. (2004):** Kaj storiti z avantgardo? Ali: kaj ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja? Filozofski vestnik, XXV/3. Ljubljana, 2004.
- de Duve, T. (1998):** Kant after Duchamp. Cambridge – London, MIT Press.
- de Micheli, M. (1990):** Umjetničke avantgarde XX. Stolječa. Zagreb, Nakladni zavod matice Hrvatske.
- Duchamp, M. (1997):** The Richard Mutt Case. V: Harrison, C., Wood, P. (eds.) (1997): Art in theory: 1900–1990. An anthology of Changing Ideas. Oxford – Cambridge, Blackwell, 248.
- Felc, J. (2002):** Je bil tudi 11. september performans?. Primorske novice, 13. 4. 2002. Koper, 19.
- Feltrin, F. (2002):** Preizkušanje pokorščine. rubrika Odmevi, Družina 16, 21. 4. 2002. Ljubljana, 21.
- Gamboni, D. (1997):** The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French revolution. London, Reaktion books.
- Greenberg, C. (1997):** Modernist painting. V: Harrison, C., Wood, P. (eds.) (1997): Art in theory: 1900–1990. An anthology of Changing Ideas. Oxford – Cambridge, Blackwell, 754–760.
- Goreči (2003):** (sp): Goreči križ na sodišču. Primorske novice, 30. 10. 2003. Koper, 15.
- Goreči križ (2002):** (dc): Goreči križ nad Strunjanom. Dnevnik, št. 32, 8. 4. 2002. Ljubljana, 94.
- Harrison, C., Wood, P. (eds.) (1997):** Art in theory: 1900–1990. An anthology of Changing Ideas. Oxford – Cambridge, Blackwell.
- Hrvatina, A. (2002):** Verska čustva in goreči križ. Mladina, 5. 8. 2002. Ljubljana, 54–55.
- Jelen, M. (2002):** Okno v svet. Družina 17, 28. 4. 2002. Ljubljana, 21.

- Judowitz, D. (1995):** Unpacking Duchamp: art in transit. Berkley – Los Angeles – London, University of California Press.
- Kante, B. (2001):** Filozofija umetnosti. Ljubljana, Jutro.
- Kekuš, U. (2002):** Provokacija? Primorske novice, št. 36, 26. 4. 2002. Koper, 31.
- Kogoj, O. (2002):** Oskar Kogoj. Sobota, Primorske novice, 13. 4. 2002. Koper, 19.
- Komelj, M. (2002):** Traktat o gorečem križu. Likovne besede, št. 61/62, zima 2002. Ljubljana, 118–125.
- Kos, J. (1995):** Postmodernizem. Literarni leksikon, št. 43. Ljubljana, DZS.
- Kovše, F. (2002):** Izjava župnije Strunjan. Družina, št. 15, 14. 4. 2002. Ljubljana, 2.
- Krišnar, I. (2002):** Protikrižarji. Mag, št. 16, april 2002. Ljubljana, 16.
- Lesničar Pučko, T. (2005):** Vatatat na Cerkev ali meje cerkvenega umetniškega kreda? Maska, 1–2 (90–91), pomlad 2005. Ljubljana, 26–29.
- Ličen Krmpotič, M. (2002):** Mira Ličen. Sobota, Primorske novice, 13. 4. 2002. Koper, 19.
- Liotard, J-F. (2002):** Postmoderno stanje: poročilo o vednosti. Ljubljana, Analecta.
- Liotard, J-F. (2004):** Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982–1985. Ljubljana, Analecta.
- Marinetti, F. T. (1997):** The foundation and Manifesto of futurism. V: Harrison, C., Wood, P. (eds.) (1997): Art in theory: 1900–1990. An anthology of Changing Ideas. Oxford – Cambridge, Blackwell, 145–149.
- Marri, F. (2002):** "Shock&Show", l'arte colpisce duro. Il Piccolo della sera, 27. 7. 2002. Trst.
- Medved, A. (1992):** Terapia provocatoria (skupina Konstruktor v koprski galeriji Loža). Naši razgledi, 7. 2. 1992. Ljubljana, 12.
- Medved, A. (2004):** Žrtveno darilo. Sobota, 10. 7. 2004. Koper, 19.
- Menart, M. (2002):** Intervju z Mojco Menart: Od višine se mi ne zvrtili. Sobotna priloga, Delo, 13. 4. 2002. Ljubljana, 10.
- Menih Mihalič, K. (2002a):** Zadetek v polno. Družina 16, 21. 4. 2002. Ljubljana, 23.
- Menih Mihalič, K. (2002b):** Provokativna umetnost s primesjo šokantnosti. Večer, 5. 7. 2002. Maribor.
- Menih, K. (2003a):** So zaradi prižiganja križa nastale nove poškodbe? Večer, 7. 12. 2003, 10. Maribor.
- Menih, K. (2004):** Umetnika nista vzbujala verskega sovražstva. Večer, 6. 3. 2004, 12. Maribor.
- Michelli, L. (2002):** Una mostra come antidoto. V: Shock & Show: Realtà e alternative/ natura naturans?. Trst, Juliet Editrice, 64–67.
- Milavec, I. (2002):** Zažig križa v Strunjanu. Delo, št. 82, 9. 4. 2002. Ljubljana, 5.
- Milohnič, A. (2005):** Artizem. Maska, 1–2 (90–91), pomlad 2005. Ljubljana, 3–14.
- Miše, E. (2003):** Teden lova na čarovnice. Mag, št. 45, 5. 11. 2003. Ljubljana, 29.
- Nardin, A. (2002):** Beli križ v plamenih "kulturnikov". Pisma bralcev, Dnevnik, št. 96, 10. 4. 2002. Ljubljana, 4.
- Pertič, M. (2002):** Ekstremna umetnost. 7. val, Primorske novice, 7. 7. 2002. Koper.
- PN – Primorske novice, 16. 4. 2002.** Rubrika Pisma. Koper.
- Resman, Janez N. (2002):** Ob zažigu strunjanskega križa. Družina 16, 21. 4. 2002. Ljubljana, 21.
- Skupine, gibanja, težnje (2003):** Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Sobota – Primorske novice, Sobota, 13. 4. 2002.** Koper.
- Suša, M. (2002):** Zadetek v polno. Družina 16, 21. 4. 2002. Ljubljana, 23.
- Škarja, T. (2002):** Umetniški projekt Sveti križ. Delo, št. 82, 10. 4. 2002. Ljubljana, 5.
- Škrbec, M. (2002):** Strunjanski križ. Primorske novice, št. 29, 12. 4. 2002. Koper, 18.
- Škrli, R. (2002):** Izložba cenениh sladkarij. 7. val, Primorske novice, 7. 7. 2002. Koper.
- Špeh, R. (2002a):** Vandalizem, ki mu ni para. Družina, št. 15, 14. 4. 2002. Ljubljana, 2.
- Špeh, R. (2002b):** Žalitev verskih čustev dovoljena? Primorske novice, št. 30, 16. 4. 2002. Koper, 19.
- Šuligoj, B. (2002):** Zločin in kazni. Delo, št. 82, 10. 4. 2002. Ljubljana, 5.
- Šuligoj, B. (2003):** Projekt s plameni na strunjanskem križu. Delo, št. 267, 19. 11. 2003. Ljubljana, 24.
- Troha, V. (1993):** Futurizem. Literarni leksikon 40. Ljubljana, DZS.
- Tzara, T. (1997):** Dada Manifesto 1918. V: Harrison, C., Wood, P. (eds.) (1997): Art in theory: 1900–1990. An anthology of Changing Ideas. Oxford – Cambridge, Blackwell, 248–253.
- Vandalismo (2002):** Vandalismo "artistico". S.n., Il Piccolo della sera, 15. 4. 2002. Trst.
- Virk, T. (2000):** Strah pred naivnostjo. Ljubljana, LUD "Literatura".
- Verzel, D. (2004):** Intervju z Deanom Verzelom: Bom kot fetus v porodni vodi križa. Sobota, 10. julija 2004. Koper, 19.
- Verzel, D. (2005):** Ustno izporočilo Deana Verzela, maj 2005. Zapis pogovora pri avtorici.
- Vrdlovec, Z. (2002):** Križi. Dnevnik, št. 99, 13. 4. 2002. Ljubljana, 21.
- Vrh Jermančič, J. (2002):** Protestna izjava. Pisma Bralcev, Primorske novice, št. 29, 12. 4. 2002. Koper, 18.
- Vučko, U. (2002):** Ko gori morala. Primorske novice, št. 30, 16. 4. 2002. Koper, 19.
- Wollheim, R. (1992):** Art and its object. Cambridge, Cambridge University press.