

Nelagodna razmišljanja o nekaterih paradoksih politike, umetnosti in aktivizma

Če nekdo komu opiše nekoga kot krvoločnega terorista, potem je lahko ta terorist za nekoga drugega nič manj kot požrtvovalni borec za svobodo. Enako najdemo v umetnosti, kulturi, kritiki in teoriji. Morda se bo veliki prefinjeni esteta komu razkril kot čisto navadna vulgarna svinja. O tem paradoksu piše George Orwell, ko ob neki priložnosti navaja odličnega umetnika, ki pa je bil hkrati neprijetna osebnost s povsem nesprejemljivimi življenjskimi in političnimi nazori:

Če rečeš, da je Dali, pa čeprav odličen risar, umazani mali podlež, te gledajo, kot da si primitivec. Če rečeš, da ne maraš gnijočih se trupel, in da so ljudje, ki imajo radi gnijoča trupla, bolni, se predpostavlja, da ti manjka estetskega čuta ... Moralo pa bi biti možno, da ima človek simultano pred sabo obe dejstvi, da je Dali dober risar in nagusni človek. Da eno dejstvo ne ovrže ali niti ne vpliva na drugo dejstvo. Prva stvar, ki jo zahtevamo od zidu je, da stoji, da je dober zid. Vprašanje, kateremu namenu služi, je ločeno od tega. Toda tudi najboljši zid na svetu si zasluži, da ga podremo, če obkoljuje koncentracijsko taborišče.

Seveda je stanje, ki ga opisuje Orwell in ki sprašuje o etičnih dimenzijah estetskega, še bolj zapleteno. Namreč, ker umetniška dela povratno vplivajo in učinkujejo na to, kako vidimo njihove avtorje in avtorice, ti s tem simbolnim kapitalom legitimno intervenirajo v družbo tudi na neumetniških področjih, saj jim tovrstni mandat podeljuje Umetnost. Na primer, v republikah nekdanje Jugoslavije je nemogoče povsem ločiti umetniška dela od njihovih avtorjev, saj so nekateri med njimi v postsocializmu, ker so bili umetniki (slikarji, pesniki, romanopisci, igralci), lažje prišli do pozicij moči. Od tu pa so zagovarjali bolj ali manj krvave politike izključevanja. Njihova dela ne moremo obravnavati neodvisno od njihovih političnih karier in ideologij, ker take ločitve niso zaznavali ne ustvarjalci niti širša javnost. Še več, dejstvo, da je nekdo pač bil velik pesnik ali pisatelj, je lahko legitimiziralo njegova najbolj abotna politična načela.

L J U B L J A N A 2 0 0 5

Noam Chomsky



"Nedvomno najbolj pomemben
živeči intelektualec na svetu."

New York Times

Poleg tega pa razna dela potujejo skozi prostor in čas, pri čemer se njihov pomen korenito spreminja. Tako lahko služijo različnim in izključujočim namenom. Primer zidu okoli koncentracijskega taborišča je s tega vidika še posebej zgovoren. Danes je po mednarodnih konvencijah prepovedano rušiti taborišča smrti. Nasprotno, treba jih je ohranjati skupaj z obdajajočimi zidovi. Taka taborišča so spomin na vse, ki so umrli v njih, in opomin bodočim rodovom, naj ne ponovijo grozote preteklih.

V luči pravkar zapisane pa brezkompromisna kritika Paula Virilia v delu *Umetnost in strah*, ki zavrača sodobno umetnost Orlana in Steralca, deloma zgreši svoje bistvo. Eno od izhodišč kritike temelji na pričanju Jacqueline Lichtenstein, ki jo je pri ogledu Auschwitz spreletel občutek, kakor da bi bila v muzeju sodobne umetnosti. Ker naj bi bila estetika sodobne umetnosti pravzaprav zelo blizu nacistični etiki, Virilio pravi, da so nacisti sicer izgubili vojno, zmagali pa so v miru. To bi lahko razložili tudi drugače. Današnja, po Viriliju sicer neempatična ter neusmiljena umetnost, ki podvaja komodifikacijo, instrumentalizacijo, nasilje in teror resničnega sveta, je lahko sredstvo za sproščanje tako občutka groze kot simpatije z namenom, da bi družbeno življenje odrešila nasilja in terorja. Prav tako so lahko skrajne manipulacije in reifikacije telesa, značilne za nekatere oblike body arta, sredstvo, ki obelodanja individualno telo umetnika kot zadnjo trdnjavo njegove ne-kolonizirane osebnosti in radikalizacijo bolj posrednih družbenih mehanizmov, ki smo jim sicer vsi podrejeni.

Danes je naša zavest o nepomirljivih protislovjih, v katera so ujeti umetniški pojav, delo in avtor, mnogo bolj izostrena kot nekoč. Vzrok je predvsem v spremembah dominantnih razumevanj, kaj naj bi bilo politično, saj je prav preizpraševanje političnega in emancipatornega ena izmed ključnih posledic porasta nove levece, poststrukturalizma, postkolonializma in postmodernizma. Zaradi tega so se moškost, heteroseksualnost in metropolitansvo kot značilnosti industrijskega delavskega razreda kot univerzalnega razreda emancipacije (ob tem je kot »v zadnji inštanci« določujoča ekonomska baza) umaknili mnogo bolj razvejanemu razumevanju subjekta in njegove nad-določenosti. Tako je zasebno postalo politično, družabno pa družbeno.

Danes smo tudi priče širšemu premisleku o samih strategijah upora. Ta upor ni več omejen na primarno bojišče klasičnega sindikalizma, strankarstva, osvobodilne vojne, ruralne in/ali urbane gverile in terorizma. Upor tudi ni nujno usmerjen v dokončno zavzemanje ali zanikanje

je države. Zato smo ob tem, kar je marksistični filozof in revolucionar Antonio Gramsci imenoval vojna pozicije in vojna premikanja, pripravljeni sprejeti in slaviti tudi posredne, sicer bolj efermerne oblike resistance, ki se kažejo v rabi jezika, vzpostavitvi osebnih/družinskih odnosov, seksualnem disidentstvu, vpetosti v mikrofiziko oblasti, individualnih subverzijah, sabotajah družbenih in ekonomskih danostih ter vzpostavitvah mikro-utoptičnih skupnosti v obliki zasebništvu oziroma skvotov, komun, kooperativ in drugih začasno avtonomnih con, ki živijo ne »pod« ali »onkraj« države, temveč »ob« njej. Manifesti, mitingi ter strumno marširanje so se umaknili karnevalnemu plesu kot dejavniku osvoboditve.

Spremenilo se je tudi umevanje tempiranja emancipacije. Pred bojem ni več dolgoletnih taktičnih priprav, nabiranja vojščakov, podreditve sredstev ciljem in indeksiranja stopnje družbenega nezadovoljstva. Nasprotno temu je mnenje sociologa Henrija Lefebvrea, ki se je, kritizirajoč situacionistično idejo o spontanosti preobrazbe, vprašal, ali situacionisti res verjamejo, da bodo nekega dne ljudje kar nenadoma rekli: »Dovolj«. No, nekaj mesecev po tem, maja 1968, so dogodki v Parizu pokazali, da so imeli situacionisti prav. Ljudje so nenadoma naredili prav to, česar v Lefebvreovih očeh še niso bili zmožni. Rekli so dovolj. Tudi danes bi mnogi lahko rekli isto, saj bi to še vedno pomenilo: »Mi hočemo zaživeti, ne moremo več čakati!«, kar je Raoul Vaneigem opisal kot problem sodobnega obstoja, češ, če ne bomo umrli zaradi lakote, nas bo pobralo dolgočasje.

Tudi zato je treba kritizirati prakse ločevanja ciljev od sredstev, utrditve realističnega ali pragmatičnega oziroma antiutopičnega pogleda na svet, spoznanja prihodnje zrelosti trenutka ali družbene ekonomske formacije za preobrat. Tovrstni »odlogi« namreč ne služijo konsolidaciji naprednih pozicij, temveč predvsem legitimizirajo razne odnose moči in oblasti, ki nimajo namena, da bi se ukinile v tukajšnosti in zdajskosti, v kateri se nahajajo. Takole o tej praksi »odloga« govori Jean Baudrillard:

V imenu vedno obnovljene prihodnosti – prihodnosti zgodovine, prihodnosti diktature proletariata, prihodnosti kapitalizma in prihodnosti socializma – zahteva čedalje več žrtvovanja takojšne in permanentne revolucije. Asketičen v odnosu do svoje lastne revolucije, komunizem zelo resno trpi za tem, da »svojih želja ne jemlje kot realnosti«.

V *Ogledalu produkcije* Baudrillard tudi kritizira tisto samo-razumevanje revolucije, po kateri lahko ta nastopi šele, ko je pravi čas zanjo. Vera, da je revolucija možna že zdaj, je povsem nesprejemljiv pogled na svet:

Da je neposredno prisotna, je nezamisljivo in nemogoče zaživeti. Za poezijo in utopični upor pa je značilna ta radikalna pristnost, ta denegacija finalnosti; to je aktualizacija želje, ki ni več podrejena prihodnji osvoboditvi, temveč se jo zahteva tukaj, zdaj, tudi v njenih smrtnih krčih, v ekstremnih življenjskih situacijah. Tako je veselje; taka je revolucija. Prav nobene zveze nima s političnim računovodstvom Revolucije.

V kontekstu žametnih revolucij vzhodne Evrope in zloma socializma ter federalne države nekdanje Jugoslavije je kritičen odnos do teorije in prakse »odloga« še posebej uporaben. Namreč, ne glede na to, kaj si mislimo o raznih negativnostih, ki jih je prinesel post-socializem, so bile spremembe ekonomskih in političnih pogojev življenja konec osemdesetih let prejšnjega stoletja nepričakovane, hitre in nepovratne. Nihče ni prav čakal na ugodno konstelacijo družbenih in drugih sil.

Razlog, zakaj je do tega zloma tako hitro prišlo, je mogoče iskati v dejstvu, da so odnosi med vladarji in vladanimi, kot jih je v prelomnem delu *O postkoloniji* definiral politilog Achille Mbembe, določeni predvsem z zombifikacijo, po kateri je država vedno predmet slavljenja. A tu imamo pravzaprav opraviti s simulakrom, ki zakriva nenadni vznik nove realnosti:

S tem je mogoče razložiti, zakaj diktatorje ponoči v spanec ziblje glasno čaščenje in zakaj se lahko zjutraj zbudijo in vidijo, da so njihove zlate kupe razbite, zakoniki pa negirani. Množice, ki so še do včeraj ploskale, so danes postale vpijajoča, preklinjajoča herda. Namreč, ljudje, katerih identitete so bile deloma zaplenjene, so kljub vsemu bili zmožni, in to točno zato, ker je obstajal simulaker, nazaj zlepiti svoje fragmentirane identitete. S tem ko so prevzeli znake in jezik uradništva, so bili zmožni remitologizirati svoj konceptualni univerzum in pri tem *komando* spremenili v nekakšnega zombija.

Četudi so politična (včasih pa tudi dejanska) življenja nekdanjih elit pokončana, pa tisti, ki jih nadomestijo, živijo pod enako grožnjo zamenjave kakor njihovi predhodniki. Oblastniki vedno živijo zombijevsko, živijo v prostoru in času med političnim življenjem in politično smrtjo. Ta eksistenca se drži tudi same države. V nepričakovanih spremembah oblasti je državni aparat deloma ali povsem suspendiran (kot se je to zgodilo v Jugoslavijah v letih 1918, 1945, 1989–1991), sama država pa je postavljena na rob obstoja. Vnovična vpeljava reda (oziroma vsaj dokler ne nastopi nova sprememba) demistificira državne aparate, oblastnike in celotno ideološko nadstavbo, odpre razpoko med uradno in živečo realnostjo, razpoko, ki jo nekoč znova napolni jezno in preklinjajoče se ljudstvo. Torej, današnji čas je goden prav zato, ker je vsak čas vedno povsem goden ...

Če ni vse zlato, kar se sveti, potem tudi ni vse politično, kar je političnega

Glede na vse, kar je bilo zgoraj rečeno, bi lahko sklepali, da sta razširitev razumevanja, kaj je politično, in utrditev umevanja, da ga ni izreka, dejanja ali reprezentacije, ki ne bi bili politični, pozitivni. To pa naj bi veljalo tudi za umetnost. Toda sam trdim, da je taka ocena paradokсна, saj se je razumevanje političnega tako razširilo, da je vse dobilo politično konotacijo. S tem pa so se pravzaprav zmanjšale možnosti politične umetnosti in emancipacije nasploh.

To regresijo emancipatorne politike lahko ponazorimo s problematizacijo vseobsegajoče narave moči in oblasti, kot jo razume Michel Foucault. Njegova koncepcija mikrofizike oblasti, dejstvo, da so z voljo-do-moči prežete vse horizontalne in vertikalne ravni obstoječe družbe, je pravzaprav izrazito negativna, pesimistična in defetistična. Ker je moč/oblast povsod, ni mogoče ustvariti odnosov, ki bi bili neodvisni od nje, ni mogoče stopiti onkraj moči/oblasti in ustvariti drugačne družbe. Povsem konsistentno s tem pogledom na svet je Foucault ob neki priložnosti zavrnil možnost, da bi orisal tvarino neke bodoče utopične družbe, češ da bi bila njegova morebitna vizija usodno zaznamovana z močjo/oblastjo sedanje družbe, v kontekstu katere bi bila ta utopija tudi koncipirana.

V nasprotju z vseobsegajočo močjo/oblastjo in zavrnitvijo pripovedovanja utopije pa se mi zdi potrebno poudariti nekaj stvari. Prvič, če ne zmoremo pripovedovati utopičnega onstranstva zgodovine, smo obsojeni na večno življenje v obstoječih družbeno-ekonomskih formacijah

in političnih sistemih. Te lahko kritiziramo, preseči pa jih ne moremo, ker si ne moremo zamisliti alternativnega sveta. Odrekamo se možnosti razvoja in ustvarjanja zgodovine. Najbolj izrazito funkcijo pripovedovanja utopije ima prav umetnost.

Drugič, prehod iz represivnih v emancipatorne družbene odnose je zaznamovan z mnogimi vmesnimi ravnmi. Te pa same določajo dinamiko naslednjega trenutka. Proces emancipacije ni nikoli povsem določen s preteklostjo niti premočrten. Nasprotno, stalno se lovi in išče. To je stanje, ki ga je v delu *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta* dobro opisal tudi Marx, ko je razložil med buržoaznimi in proletarskimi revolucijami:

Buržoazne revolucije ... drve hitreje od uspeha do uspeha, njihovi dramatični efekti prekašajo drug drugega, ljudje in stvari se zde vkovani v žareče briljante, ekstaza je duh, ki preveva sleherni dan; toda kratkotrajne so, kmalu dosežejo vrhunec in dolgotrajen maček se polasti družbe, preden se nauči trezno prisvajati rezultate svojega obdobja notranjega viharja in zagona. Nasprotno pa proletarske revolucije ... nepretrgamo kritizirajo same sebe, se neprenehoma ustavljajo v svojem lastnem toku, povračajo se k na videz doseženemu, da bi začele spet znova, rogajo se neusmiljeno-temeljito polovičarstvu, šibkosti in klavrnosti svojih prvih poskusov, zdi se, da mečejo svojega nasprotnika le zato na tla, da bi se napil iz zemlje novih moči in da bi nato še ogromnejši znova vstal proti njim, vedno znova se zgroze pred nedoločno ogromnostjo svojih lastnih ciljev, dokler ne pride do položaja, ki popolnoma onemogoča vrnitev ...

V nasprotju s premočrtnostjo revolucije pa so določenost emancipatornega trenutka spoznali in zagovarjali tudi situacionisti Guy Debord, Raul Vaneigem in drugi. Ti so se zavedali, da smo določeni z obstoječo družbo in da ta določenost tudi negativno določa našo identiteto, strasti in možnosti. A zavoljo tega se situacionisti niso odrekli revolucionarni preobrazbi obstoječe družbe, temveč so koncipirali tok emancipatornih situacij, v kateremu je vsaka naslednja situacija gradila na malem okenčku utopičnega, ki ga je pre(d)hodna situacija odprla. To je stanje, ki ga zelo dobro udejanja film *L'an 01* režiserjev Doillona, Roucha in Resnaisa, ko opisuje spremembo vsakdanjega in družbenega življenja nasploh. Ta nastopi, ko se nekega dne ljudje odločijo, da bodo ustavili sistem oziroma »vse«, tovarniško delo, potrošnjo, zasebno lastnino, denar ... nadaljnji dogodki sledijo iz njim pre(d)hodnih!

Tretjič, v nasprotju s Foucaultovimi pogledi na svet nisem mnenja, da je moč/oblast vseobsegajoča, temveč da se volja-do-upora razkriva povsod. Sistem deluje tako, da nas stalno osvobaja. V delu *Poizkusi pobega* sta Stanley Cohen in Laurie Taylor ugotovila, izhajajoč iz izkušenj zapornikov, obsojenih na dolgoletne, celo dosmrtno zaporne kazni, da je ena temeljnih značilnosti sodobnega družbenega življenja to, da ustvarjamo »poizkuse pobega«. To so fantazije, življenjske identitete, skripte in izkušnje, s katerim se pravzaprav lažje soočimo s turobno ječo vsakdanjega življenja. Ključno pri njuni koncepciji pobegov je to, da ritualizacija, utrditev in rutinskost ene tovrstne emancipatorne prakse vodi v spoznanje, da je ta praksa sama postala del vsakdanjega življenja, ki ga je treba preseči. Tako je treba znova zaživeti kot avtentični jaz v tako rekoč »resnični realnosti«, ne pa v vsakdanjosti. Skratka, temeljni način našega družbenega obstoja, morda tudi razlog, zaradi katerega je ta kolikor toliko znosen, je prav dejstvo stalnega »pobega« onstran vsakdanjega življenja. Z realnostjo pa se lahko soočamo samo tako, da se subjektiviziramo nasproti njeni objektivnosti, da se postavimo onkraj in nad samo realnost, da jo predpostavimo kot predmet, ki ga lahko obvladamo. Sicer se bomo k temu še vrnili, toda

zaenkrat lahko dodamo, da je prav umetnost kot način življenja, kot dejavnost in kot način upravljanja z realnostjo del tovrstnih »poizkusov pobega«, ki pravzaprav legitimizirajo vsakdanjost. Na primer, dramatik Howard Barker je opozoril, da »karneval ni revolucija«, »po karnevalu, potem ko so maske odstranjene, si točno isti, kot si bil prej«. To pa je v nasprotju s postmodernim slavljenjem karnevala kot oblike umetnosti, ki predstavlja kraj, čas in prakso subverzije obstoječih družbenih praks. Toda – po karnevalu gredo vsi domov. Skratka, ob zori je celonočne subverzije konec; alo, alo, ponovno se bo treba naspati, naspati!

Poleg tega, kot bi na to opozoril filozof in avtor *Enodimenzionalnega človeka* Herbert Marcuse, so elementi in načini upora pogosto le oblika represivne de-sublimacije, neposrednega sproščanja, kot, na primer, v odprti seksualnosti, fantaziji in suspendiranju obstoječih družbenih norm, s čemer je želja po spremembi osebnih in družbenih odnosov artikularna, usmerjena ter tako pravzaprav izpraznjena in nevtralizirana. Spektakel kooptira in izprazni upor tako, da ga spremeni, na primer, v blago, ki ga je mogoče nazaj prodajati samim upornikom v obliki punka, rapa, zbranih spisov Noama Chomskega, Guyja Deborda, Edwarda Saida, Toniija Negrija, Naomi Klein, Alexa Calinica in drugih sodobnih gurujev.

Te oblike kooptacije so nam vsem blizu. Sam od njih živim in z njimi plačujem račune. Nekateri gledajo na *Časopis za kritiko znanosti* le s podjetniškega stališča, ki je del profitne logike. Njegovo poslanstvo vidijo v bogatenju, četudi pičem, ki ga nudi publikacija. Na mojih knjižnih policah so izdaje zbranih spisov Chomskega, Deborda in Saida, pri katerih sem sodeloval. Poleg tega sem vsakega petega v mesecu vedno znova soočen z realno emancipacijo, o kateri govori Fernando Pessoa v knjigi *Bankir anarhist*. Najbolj smo odvisni od denarja in svoboda obstoji v pridobivanju neizmernih količin denarja. S tem pa je ukinjena tudi nujnost denarja.

A te lekcije o kooptaciji so se očitno navzeli tudi drugi. Namreč, slovenski prevod Nietzschejeve *Volje do moči* je sponzorirala družba Petrol, katere rdeči logo žari na rumenih platnicah knjige. V soseski na Poljanah v Ljubljani je trgovina, ki ob raznih modnih dodatkih ponuja tudi spodnje hlače, našitke, majice, značke, vžigalnike, stenske ure in zapestnice, na katerih je natisnjena slavna podoba revolucionarja Che Guevare. Privlačen kos upora, ki stane od 300 do 6000 tolarjev z vključenim DDV, povečini prihaja iz Ljudske republike Kitajske. DDV pa (med drugim) financira neoliberalne ekonomske blodnje trenutne vladajoče garniture in slovensko vojaško misijo v Iraku.

Ker je volja-do-upora povsod, je pravzaprav ni nikjer. Ker je vse politično, ni več nič političnega. Izgovor za odpoved neposredni političnosti, ki bi odpirala konkretna vprašanja, ponujala praktične odgovore in reševala neposredne situacije, je postala posredna političnost. Dodaten razlog, zakaj je politična umetnost povsod, hkrati pa nikjer, pa lahko osvetlimo z mislijo novega historicista Stephena Greenblatta:

Umetniško delo je proizvod pogajanj med ustvarjalcem ali razredom ustvarjalcev na eni strani (ti imajo kompleksen, a družbeno skupen repertoar konvencij) ter institucijami in družbenimi praksami na drugi strani. Da bi bila ta pogajanja uspešna, morajo umetniki ustvariti valuto, ki je pravišnja za pomensko in obojestransko dobičkonosno izmenjavo. Poudariti je treba, da ta proces ni samo preprost proces prisvajanja, temveč proces menjave, kajti obstoj umetnosti vedno implicira nek povratek, ki se ga ponavadi meri v užitku in zanimanju.

Prav kritika, upor in političnost so valute, nekakšni zlatniki, s katerimi si umetniki, kritiki in drugi kulturni delavci in delavke kupujejo priznanje za svoje delo. S tem povečujejo svojo družbeno relevantnost, ugled, občinstvo in domet. Da bomo laže razumeli ta kompleks, pogledajmo nekaj paradigmatičnih primerov te dobičkonosne politike kot valute.

Wagnerizem

V delu *Umetnost in revolucija* je skladatelj Richard Wagner zapisal, da je mogoče umetnost spremeniti samo tako, da spremenimo družbo. Ta želja po spremembi družbe je seveda hvalevredna, tako kot revolucionarnost mladega Wagnerja, ki je bila blizu anarhističnim idejam Mihaila Bakunina, in njegova udeležba v dresdenski vstaji. Toda, želja po spremembi in družbena revolucionarnost sta postali problematični tisti hip, ko je postalo jasno, da je družbena sprememba le Wagnerjev izgovor oziroma sredstvo, ki naj bi zagotovilo novo umetnost. Družbena sprememba tako ni bila več cilj sama po sebi, pravzaprav ni imela druge pomembne funkcije kot to, da je pospremila Wagnerjevo umetnost v svet. Še več, zdi se (tako nam priča kariera starejšega bayreuthskega Wagnerja), da je potreba po monumentalni umetnosti pripeljala do legitimizacije izkoriščevalskih in nedemokratičnih družbenih odnosov. Namreč, kakor je bil bavarski kralj Ludvig II največji pristaš in finančni podpornik, ki ga je Wagner kdaj koli imel, tako ni bilo človeka, ki bi bil bolj hvaležen instituciji fevdalne monarhije, kot je bil Wagner. Nekateri sodobni umetniki in umetniške oblike je mogoče analizirati s podobnimi wagnerjanskimi težnjami.

Od jeze nad spektaklom do spektakelskega jaza

Da je umetnost vedno subverzivna, a hkrati kooptirana, je temeljni paradoks vsakršne, tudi sodobne umetnosti. O enem razlogu za tovrstno kooptiranje smo že govorili; v modernih pogojih življenja ni dejavnosti, ki jo ne bi tako ali drugače kolonizirali kapitalistična blagovna menjava in drugi odnosi, ki iz nje izhajajo. Še en razlog tovrstne kooptacije pa lahko najdemo v sami naravi ideološke nadstavbe. V predgovoru k drugi izdaji *Bistva krščanstva* filozof Ludwig Feuerbach takole opredeljuje temeljno značilnost vladajočih predstav o svetu:

Seveda pa je za ta čas, ki daje prednost podobi pred rečjo, kopiji pred originalom, predstavi pred stvarnostjo, videzu pred bistvom, sprememba *prevara*, absolutno zanikanje ali že kar brezbožna profanacija; zakaj sveta je samo *iluzija*, *profana* je zgolj *resnica*. Samo v očeh tega časa svetost narašča v isti meri, kot se manjša resnica in narašča iluzija, zato je *najvišja stopnja iluzije tudi najvišja stopnja svetosti*.

Malo pozneje je v *Ecce Homo* do podobnih zaključkov prišel Friedrich Nietzsche:

Realnost smo toliko spravili ob vrednost, smisel, resničnost, kolikor smo si *izlagali* idealni svet ... »Resnični svet« in »navidezni svet« – po slovensko: *zlagani* svet in realnost ... *Laž* ideala je bila do sedaj prekletstvo realnosti, samo človeštvo je bilo z njo zlagano in izkrivljeno v najnižje instinkte – noter do oboževanja *obrnjenih* vrednot, kakor so te, s katerimi bi mu bilo šele zajamčeno uspevanje, prihodnost, vzvišena *pravi*ca do prihodnosti.

Za Feuerbacha in Nietzscheja je ta izlagani realni svet pogojen z religioznim občutkom, ki nas oddaljuje od realno realnega, v kolikor je pomen tukajšnosti določen z neko onkrajnostjo, ki se dviga nad človekom in njegovim svetom in na katero pravzaprav nima nobenega vpliva. Nekaj časa, predvsem v njenih romantičnih oblikah, je transcendenco predstavljala umetnost, danes pa je to vlogo prevzela znanost, predvsem ekonomija. Namreč, težko najdemo kakšen individualni ali družbeni vidik, ki prej ko slej, tako ali drugače ne bi bil podvržen ekonomski interpretaciji. Ekonomija in trg sta postala nekaj, kar je – kot nekoč religija in bog – temeljno družbeno vezivo, hkrati pa se tudi dviga nad samim človeštvom. Ekonomijo nam predstavljajo kot nekaj, na kar ljudje lahko vplivajo (»potrebujemo fleksibilno delovno silo«; »oplemenitite svoj denar z naložbo v vzajemni sklad«). Vendarle pa ima svoje navidezno avtonomno življenje (»drugače nas bo povozila globalizacija«; »izgubili ste vse, kajti borza je včasih tudi nepredvidljiva«). Pravijo, da trg deluje po zakonih, ki so neodvisni od človeških želja. Trgu je treba prisluhniti, mu za našo dobrobit ugoditi z raznimi žrtvovanji in podobnimi rituali. Toda s strani neoliberalnih ekonomistov tako opevana nevidna roka trga, ki uravnava vse družbene odnose, v sebi skriva odtujenost, reifikacijo in metafiziko človeških odnosov, ki so upredmeteni v gibanje borznih indeksov in raznih ekonomskih pokazateljev.

Treba pa je poudariti, da je pravzaprav vseeno, s katero partikularno prakso ali ideologijo imamo opraviti, kajti po definiciji Guyja Deborda se življenje kaže kot kopičenje spektaklov. Vse, kar je bilo v življenju poprej neposredno doživetega, se je oddaljilo v predstavo. Spektakel je to razmerje odtujenosti oziroma razcepa med realnostjo in videzom. Videz pa določa realnost samo. Tudi Jean Baudrillard ni daleč od koncepta spektakla, ko govori o simulakru. Primerja ga s kratko zgodbo J. L. Borgesa, v kateri je zemljevid imperija postal istoveten s samim teritorijem imperija, in ni več povsem očitno, kaj je eno in kaj drugo.

Kako pobegniti iz tega začaranega kroga samooznačevanja? Ker je umetnost del spektakla, se mu težko upre, ker bi to pomenilo konec umetnosti. Toda mnogi so vseeno poskušali protislovje med umetnostjo in drugimi dejavnostmi, vsakdanjim življenjem in spektaklom, prakso in ideologijo, umetnostjo in njeno komodifikacijo premostiti tako, da so poudarjali pomen samega življenja kot umetniškega dela *per se*. To naj bi bilo življenje, ki ga ni mogoče komodificirati, abstrahirati ali pa odtujiti njegovemu subjektu. Prav tako naj bi se to delo kazalo drugemu kot ideal, ki mu je treba slediti.

V avtobiografiji *Živeti moje življenje* anarhistka Emma Goldman poudarja, da je prav »bogastvo in polnost življenja najvišja oblika umetnosti«, in nadaljuje:

Človek, ki ni del toka življenja, ni umetnik ne glede na to, kako dobro slika sončne zahode ali komponira nokturme. To seveda ne pomeni, da mora umetnik imeti izoblikovano prepričanje in se pridružiti anarhistični ali socialistični skupnosti. Pomeni pa, da mora občutiti tragedijo milijonov, obsojenih na pomanjkanje veselja in lepote. Umetnik ni nikoli našel inspiracije v dnevni sobi. Veličastna umetnost je vedno bila uperjena v množice, v njihova upanja in strahove, za iskro, ki je podžgala njihove duše. Ostali, tisti, ki jih veliko, vse preveč, kakor je Nietzsche označil povprečnost, so bili zgolj dobrine, ki jih je mogoče kupiti z denarjem, ceneno slavo ali družbenim položajem.

Podoben sklop med življenjem in umetnostjo je tudi poudaril Marcel Duchamp: »Nisem želel, da me imajo za umetnika. Želel sem uporabiti svoje življenjske možnosti, da sem

posameznik, in najbrž sem to tudi storil, mar ne?» Foucault tudi opozarja na možnost prenosa umetnosti na naše lastno življenje:

Poglavitno umetniško delo, glavno polje, na katerega moramo aplicirati estetske vrednote, smo mi sami, naša življenja, naše eksistence. Zakaj bi morala biti umetnost omejena na predmete, na nekaj, kar ustvarjajo strokovnjaki, ki so umetniki ... mar ne bi moglo življenje vsakogar biti umetniško delo? Zakaj bi morala biti svetilka ali hiša umetniški objekt, ne pa življenje?

Toda problem tovrstne koncepcije umetnosti, ki izhaja iz jaza in življenjske poti, je, da se v tem jazu in na njegovi poti ta umetnost tudi konča. Ob tem lahko jaz zapade v absolutno etiko-onkraj-etike (estetiko onkraj estetike?) že tako suvereno koncipiranega jaza, da je jaz tako rekoč solipsističen. Če že ustvarja družbeno, pa jo ustvarja po svoji podobi, in zato tvega, da je to družbeno za druge pravzaprav zelo neprijetna mora.

Na primer, v antičnem Egiptu najdemo maksime kot »jaz sem tisto, kar je«, »jaz sem vse, kar je, je bilo in bo; noben živeči človek še ni povzdignil moje tančice«, »on je od samega sebe in od tega samega po sebi prihajajo vse stvari, ki so«. V srednjem veku se razmahne skrivno gibanje svobodnega duha s pripadniki, ki verjamejo, da so Bog. Zato so popolnoma svobodni in sami odločajo, kaj je prav in kaj ne. Temu toku pripada libertinska praksa in filozofija Markiza de Sada, v kateri je konkreten ter vsakokratni posameznik izvor in zadnji domet tako ugodja kot etike. Ludwig van Beethoven, ki je poprej omenjene egipčanske modrosti prepisal, uokviril in obesil na steno, je imel še samosvojo misel, ki je dobro povzela praktično srž tovrstnega skrajnega individualizma: »Moč je morala izjemnih ljudi, in to je tudi moja morala.« Podobno voljo-do-moči izražata filozofiji vrhovnega jaza mladohegeljanskega anarhista Maxa Stirnerja in Nietzschejev koncept nadčloveka. Raoul Vanegeim pa govori o svojevrstni alkemiji jaza. To je praksa, ki sledi iz spoznanja, da ni nobene družbene ali metafizične transcendence onkraj vsakokratnega (samo)ustvarjanja posameznika:

Nobene večnosti ni razen tiste, ki leži v osrčju sedanjosti, v neomejenem uživanju jaza. Čeprav vsak od nas začne svojo pot kot celotno živeče bitje, ki se namerava vrniti takšno, kakršno je bilo, predno je skrenilo in se popolnoma izgubilo v labirintu izgubljenega časa, tako, da je tisto, kar se potem vrne, le truplo naše biti, mumificirano v svojih spominih.

Vendar je lahko posledica dosledne aplikacije tovrstne filozofije umetnosti in življenja večna vojna vseh suverenih proti suverenim. Namreč, že lepo je biti suvereni jaz, a problem nastopi, ko se ta jaz sooči z drugim suverenim jazom, ki je močnejši in si želi prvega podrediti, polastiti, pobiti. Te nevarnosti se zavedajo tudi propagatorji tega življenjskega nazora, ki seveda sami ne želijo biti njegove žrtve. Tako pogosto najdemo vgrajeno varovalko pred skrajnim in povsem neodgovornim individualizmom. Na primer, pripadniki gibanja svobodnega duha so se vendarle med seboj družili. V delu *Kruti Minski* postane pripovedalki jasno, da bo sadizem Minskega ugonobil tudi njo (čeprav je sama rada sadistka in druge brez problemov žrtvuje svoji slasti), zato pred njim pobegne. Stirner je predvidel združenja svojih egov, Nietzsche pa stanje, h kateremu naj bi stremeli vsi. Beethoven je svojo voljo-do-moči porabil za stvaritev *Devete simfonije* kot hvalnice celotnemu človeštvu. Vanegeim pa se tudi zaveda, da je

posameznikova realizacija vendarle tudi intersubjektivno pogojena. Zato je priznanje, ki ga išče egoistično suvereni jaz, pogojeno s priznanjem obstoja drugega, prav takšnega jaza. To stanje družbenega iz posameznega Vanegeim opiše s posrečeno formulo: »Vem, da me ne ljubiš, zato ker ljubiš samo sebe. Jaz sem povsem isti. Zato me ljubi.« Volja-do-moči in stremljenje k nadčloveku lahko vključujeta preseganje samega sebe tako, da se posameznik pravzaprav odpove volji-do-moči in povzdigovanju nad drugimi.

Povzdigovanje nad drugim ogroža sam subjekt in postane podobno stanju narave, v katerem je življenje kruto, kratko in prav nič krotko. Prav tako imamo opraviti z razpadom družbenosti zaradi pomanjkanja zanimanja enega subjekta za drugega. Posrečen primer je podala pevka in skladateljica Laurie Anderson, ki v nekem komadu opisuje (anti-utopičen) otok, na katerem so same TV-zvezde. Te pa ne počnejo nič drugega, kot da ves dan tavajo po otoku in druga drugi govorijo, »poglej me, poglej me«. To seveda ni mogoče, ker si vsak na otoku želi, da se najprej gleda (in občuduje) prav njega oziroma njo.

Permanentni avantgardizem

Če je političnost včasih samo oblika mimikrije, s katero umetnik prikrije fetišizacijo same umetnosti, lahko ta krinka deluje tudi kot sredstvo bodisi enostranskosti bodisi legitimizacije odpovedi političnosti na drugih področjih delovanja. Skratka, poudarjena političnost zakrije prav enostranskost in nedoslednost političnosti same. To je stanje, ki ga v kritiki modernizma *Družba spektakla* opisuje Guy Debord:

Dadaizem in nadrealizem sta tokova, ki označujeta konec moderne umetnosti. Časovno in idejno sta sodobnika zadnjega velikega juriša revolucionarnega proletarskega gibanja. Čeravno povezava ni eksplicitno poudarjena, je neuspeh tega gibanja glavni razlog njune imobilizacije, saj sta obtičala v polju umetnosti, ki sta ga pred tem razglasila za zastarelo. Dadaizem in nadrealizem sta zgodovinsko povezana, kar pa ne velja za njuna stališča. V teh si celo nasprotujeta in jih vsak zase brani kot svojo najvažnejšo in najradikalnejšo potezo. Neomajnost ju postopoma pripelje do notranje nezadostnosti njune kritike, ki je tako pri enem kot pri drugem preveč enostranska, da bi lahko bila uspešna. Dadaizem je hotel ukiniti umetnost, ne da bi jo realiziral, nadrealizem je hotel realizirati umetnost, ne da bi jo ukinitel. Kritična pozicija, ki so jo pozneje izdelali situacionisti, je pokazala, da sta ukinitev in realizacija umetnosti neločljiva vidika istega preseganja umetnosti.

Kritiko modernističnih tokov dadaizma in nadrealizma je mogoče utemeljiti s predpostavko, da so kreativnost, igra, domišljija in spontanost temeljne človekove dejavnosti. Vendar so v razrednih družbah te dejavnosti pravzaprav specializirane in hierarhizirane. Postanejo umetnost, ki je tudi posebna dejavnost razmeroma male peščice posvečenih, katerih ustvarjanje pogojuje družbena delitev dela.

Ker jim ni treba sejati, lahko umetniki slikajo sejance. Ker niso pastirji, si lahko privoščijo, da ovce potaplajo v formalin. Ker niso rudarji, lahko upodabljajo revirje. Ker jim ni treba zapolnjevati praznega časa prestajanja zaporniške kazni, lahko izdelujejo iz vžigalic, zobotrebcev ali drugega najdenega materiala, sicer ne maket Eifflovih stolpov, temveč pravcate galerij-

MLADINSKA KNJIGA TRGOVINA D.D.
SLOVENSKA CESTA 29 1000 LJUBLJANA
ID za DDV: SI48494216

RACUN št.: 04/27647

Prodajalec: DARINKA HIRSCH
KNJIGARNA
KNJIGARNA KONZORCIJ
SLOVENSKA 29 1000 LJUBLJANA
01/2410-657 28.04.2006 18:51

Naziv artikla Količina	Em Cena	Vrednost
SOMRAK MALIKOV PRIME IZV 1 X	3684,66	3684,66
Skupaj nezaokroženo		3684,66
SKUPAJ		3685,00
SIT		

Informativni.prer.po paritetnem tečaju
1 EUR = 239,640 SIT 15,38 EUR
Osnova za DDV DDV% Znes.DDV

3396,00	8,50	288,66
Skupaj:		
3396,00		288,66

PLACILO

GOTOVINA 3685,00 GOT

Hvala za vaš obisk !

**** N A S V I D E N J E ****

ske kose. Ker jim je življenje tu doli na zemlji milo, si lahko umetniki privoščijo, da se zazrejo v zvezdnato nebo. Si tudi ti svoboden kot pička?

Zaradi samega epistemološkega in ideološkega statusa umetnosti so umetniki v transcendentnem razmerju do družbe. Tudi tako se ohranjata razredna pogojenost umetnosti in z njo povezana družbena delitev dela, saj je mogoče trditi, da je treba vzdrževati poseben položaj umetnosti in umetnikov prav zato, ker so vsesplošno družbeno pomembni in univerzalni. Toda s tem se pravzaprav legitimizira tudi vsa družbena ekonomska formacija, ki omogoča ta poseben položaj umetnika. Drugače rečeno, kdor danes zagovarja poseben odnos do umetnika, svojih zahtev pa ne oblikuje v splošne zahteve družbene reforme in revolucije, ki bi veljale za celotno prebivalstvo, posredno tudi zagovarja kapitalistične ekonomske odnose, v katerih živi. V tem smislu postane notranja utopična funkcija umetnosti ideološka krinka, ki podvaja zunanje izkoriščevalske odnose.

Dadaizem je detroniziral samorazumevanje umetnosti kot specializirane dejavnosti. Deloma jo je ukinil s tem, ko je ukinil auro umetniškega dejanja in umetnika samega. Veličastje poezije, njena navidezna arhetipskost, pogled v najgloblje bistvo človeka, boga in vesolja ter njena svetotvornost so bili kontrastirani s čisto navadnim otroškim brbljanjem. Stroga pesniška forma je bila prikazana kot izpraznjena tisti hip, ko je bila napolnjena s sicer metrično in ritmično pravilnim nesmisлом.

Toda dadaizem ni bil dosleden, saj ni realiziral umetnosti kot vsesplošnega družbenega dejstva, kot akta, ki je temeljen vsakemu človeku. Dadaizem je res banaliziral sedanjo umetnost, toda njegov umetniški akt je bil vedno ločen, samosvojsko dadaističen. Kritika in realizacija umetnosti nista bili možni zunaj subjektov, prostorov in parametrov, določenih z dadaizmom.

Namreč, čeprav je Duchampov pisoar ironiziral umetniški predmet in prostor, v katerega je bil postavljen, pa je ta ironizacija uspešna samo zato, ker je Marcel Duchamp že bil umetnik, ker se je podpisal na svoje delo (pa čeprav kot R. Mutt), ker je bilo samo delo postavljeno v galerijo in ker ga je tudi kritika priznala kot umetniško delo. Dadaizem je bil kritika umetniške spe-

VALE-NOVAK, d.o.o.
 Poljanska 1, Ljubljana
KNJIGARNA NOVAK
 Wolfova 8, Ljubljana
 Davčna št. *SI22608338*

Račun
 krajevno mesto *Ljubljana*
 št. *001/0219274*
 datum *28.4.06*

Prejemnik *NIKOLAJ JEFFS, Zanimikova 9, 1000 Ljubljana*
 Datum odpošiljanja blaga oz. opravljanja storitev* *28.4.06*

Zap. št.	Vrsta blaga oziroma storitve	Količina	Cena na enoto* (brez DDV)	Vrednost* (brez DDV)	DDV*		Vrednost z DDV
					Stopnja	Znesek	
1	2	3	4	5 (3x4)	6	7 (5x6)	8 (5+7)
	<i>Suy Desand: PANEGRIC 182</i>	<i>1</i>	<i>6276,00</i>	<i>5784,33</i>	<i>8.5%</i>	<i>491,67</i>	<i>6276,00</i>
<p><i>plačano!</i></p> <p>VALE-NOVAK, d.o.o. Poljanska 1, Ljubljana KNJIGARNA NOVAK Wolfova 8, Ljubljana</p> <p>Znižana st. DDV od osnove Splošna st. DDV od osnove <i>8.5%</i></p> <p>ALEA DZS d.d. ZAŁOŽNIŠTVO TISKOVIN</p> <p>Prodajna vrednost <i>6276,00</i> Obr. 5/30</p>							

cializacije znotraj te specializacije same. Dadaizem ni bil zmožen realizirati tisto umetnost, ki je imanentna prav vsakemu posamezniku in temeljna celotni družbi.

Nedоследnost nadrealistov pa je prihajala iz druge smeri. Na primer, umetniško-kreativne odlike nezavednega, avtomatičnega pisanja in umetniško sublimno, ki je v kontrastu z vsakdanjimi dejavnostmi in predmeti, so dodobra razširili možnosti umetniške dejavnosti. Ta se je nenadoma pokazala kot psihološki in kognitivni mehanizem temeljnemu človeštvu kot vrsti. Toda nadrealizem ni ukinitel umetnosti. Nasprotno, umetnost je bila še vedno koncipirana kot posvečena dejavnost, ki prinaša poglobljen uvid v človekov obstoj in družbeno (nad)realnost. Čeprav so kritizirali status meščanske umetnosti, pa so nadrealisti vseeno ostali ozka in specializirana umetniška elita. Nadrealizem se je lahko oklical za avantgardo, ker se je lahko prikazal kot umetniški koncentrat postopkov in tendenc celotne družbe. Nadrealisti so razkrili umetnost, ki jo vsebuje tudi banalno, najbolj odtujeno vsakdanje življenje, toda to razkrivanje so še vedno udeleževali v postopek in prostor umetnosti posvečeni ljudje.

Treba pa je poudariti, da ni povsem nujno, da ironičen ali kritičen odnos do družbe in države, ki ga razkriva določen umetniški pojav, vključuje tudi dejansko kritiko konkretnih ukrepov in pojavnih oblik same neposredne družbe in države, v katerih proizvajalci tega diskurza sicer živijo. Nasprotno. Na primer, poudarjeno ukvarjanje s sodobnimi negativnimi družbenimi problemi na globalni ravni (stanovanjske politike, seksualne industrije, uporniške skupnos-

ti v globalnem Jugu) je lahko le krinka pravičništva, ki v resnici skriva bodisi zavrnitev bodisi nemoč, kako to isto problematiko prenesti v lokalno okolje.

Ena izmed nadaljnjih ključnih značilnosti permanentnega avantgardizma je tudi, da sama avantgarda nikoli ni subjekt ideologije, ki jo razglaša. Do te ideologije si sicer prilašča izključno pravico z izključevanjem konkurence in uvajanjem monopola nad sveto knjigo vednosti, praksami upora ali *spomeničarstva* oziroma posebnimi zgodovinskimi in drugimi izkušnjami. Na primer, povsem mogoče se je zavzemati za pravične družbene odnose, za konec kulture strahu ter izkoriščanja, hkrati pa v svojem okolju ekonomsko izkoriščati lokalno prebivalstvo in/ali svoje sodelavce, jim groziti z nasiljem in drugimi sankcijami, delovati prek rigidnih in netransparentnih hierarhičnih odnosov, biti avtoritar in onemogočati konstruktivno in tovariško kritiko.

Ukinitiv in realizacija umetnosti sta neločljiva vidika istega presejanja umetnosti, ker je treba status umetnosti kot posebne, ločene in specializirane dejavnosti ukiniti tako, da se umetnost realizira kot splošna dejavnost. Šele s tem bi postala umetnost demokratična, odprta in političnoemancipatorna dejavnost. Ne bi bila več posebna ali ločena, umetniki pa ne posebna skupina ali pa družbena avantgarda, ki drugim zarisuje možnosti in meje njihove lastne kreativnosti. Tovrstna koncepcija umetnosti je dosledna, v kolikor si ukinitve in realizacije umetnosti ne moremo zamisliti brez koncepcije odprave družbene delitve dela in razredov, razlaščenja, nasilja in hierarhije, ki izhaja iz te delitve.

Adorna ahmatovski aufhebung

Vprašanje angažirane, aktivistične in politične umetnosti je bilo ena od ključnih tem estetskih teorij in praks Jean-Paul Sarrta, T. W. Adorna in Georga Lukacsa. Sartre je trdil, da je proza edina resnična angažirana zvrst umetnosti. Sociolog kulture T. W. Adorno je šel dlje. Menil je, da je po Auschwitzu pisanje poezije barbarsko dejanje. Za Lukacsa je realizem v umetnosti razkrival človekovo družbeno in zgodovinsko pogojenost. Tako vedenje pa omogoča, da postaneš subjekt lastne zgodovine. Nasprotno temu je modernizem ponujal le dekontekstualizirano ontologijo, ki ji človeštvo nikoli ne more uiti. No, Adorno je branil modernizem, češ »umetnost je negativno vedenje o svetu«. V reviji, ki jo je posredno financirala CIA, da bi Zahodno Evropo obranila pred nevarnostjo komunizma, je Adorno zavrnil ideje velikega zagovornika politične sile kritičnega realizma Georga Lukacsa kot enostranske in totalitarne. Ta je takrat sicer ždel v stalinističnih zaporih vzhodnega bloka, Adornu pa se je zameril s tezami o pesimističnem, regresivnem in nihilističnem značaju modernizma.

Ne glede na nepremostljive razlike med Sartrom, Lukacsom in Adornom so vsi privilegirali eno umetniško zvrst (roman), ker naj bi bila bolj politično učinkovita od drugih. Toda prav v imenu odgovornosti, angažiranosti in etičnosti, za kar so se vsi zavzemali, se ne more in ne sme privilegirati enih zvrsti ali povzdigovati enih umetniških dejavnosti (literatura, novi mediji) na račun drugih (likovna umetnost, glasba).

To ponazarjajo drobne, a krute anekdote o usodah pisateljev v Sovjetski zvezi, ki so delovali protisistemske v času, ko so misleci kot Sartre, Lukacs, Adorno in drugi pisali o politiki in umetnosti. Poudariti je treba, da so ti misleci videli poezijo kot pritrjevalko obstoječega reda zaradi njene dekontekstualizirane ontologije lirskega subjekta. Poezija jim je predstavljala ideološko, torej represivno, ne pa osvobodilno-znanstveno formo, v kolikor znanost pomeni sposobnost transformacijske vednosti o svetu. Nasprotno temu pa je kulturni ideolog Andrej

Ždanov pahnil v nemilost mnoge pisatelje v Sovjetski zvezi, ker se njihovo ustvarjanje ni držalo uradne ideološke linije kot branike konsolidacije sovjetske oblasti. Takole je to stanje takoj po drugi svetovni vojni povzel skladatelj Dimitrij Šostakovič:

Ždanov je govoril: sovjetska vojska je zmagovita, prodiramo v Evropo in sovjetska književnost nam mora biti pri tem v pomoč, napadati mora buržoazno kulturo, ki je v stanju zmede in razkroja. Ali Ahmatova in Zoščenko kaj napadata? Ahmatova piše liriko, Zoščenko pa zasmehljivo prozo.

V Ždanovih očeh sta pesnica Ana Ahmatova in satirik Mihail Zoščenko opravljala nedopustno barbarstvo liricizma in humorja. Oba sta postala žrtvi stalinističnih čistk. A sama Ahmatova dokazuje, kako je lahko prav lirski poezija dejavnik političnega upora.

Kaj je torej politično represivno in kaj politično osvobajajoče? Odgovor je odvisen od vsakokratnega specifičnega družbenega in zgodovinskega konteksta, v katerem se znajdetaj avtor oziroma umetniško delo. Lirski upor Ane Ahmatove relativizira teorije, s katerimi so nekateri vodilni kritični modernistični misleci svoje dobe negativno koncipirali pozitivno družbeno moč poezije. Vendar se ta zgodba tu ne konča. V današnji postmoderni dobi je razumevanje političnega že tako razširjeno, da kakršni koli umetniško delo, zvrst in dejavnost ne potrebujejo negativnega družbenega konteksta, da bi se kazali kot politično angažirani. Že apriorno negotovi subjekt kot subjekt-v-procesu ter protislovja in slepe pege samega dela bodo določeno umetniško delo naredili kot apriorno politično in osvobajajoče. Delo bo raziskovalna platforma, ki preizprašuje gotovosti našega časa...

Z rezidualnimi žanri, kot so poezija, roman, grafika, orkestralna in notna glasba, opera, se dejstvo apriorne subverzivnosti samo še poveča. Nekoč visoki, danes marginalni žanri prehajajo v območje sub- in kontrakulture, ker s svojim obstojem kljubujejo zmagovitemu pohodu tistega kapitalizma, ki jih je potisnil na obrobje družbenega dogajanja. Ti žanri postajajo del tiste kulture, ki so jo privzeli mladeniči iz pouličnih tolp romana *1985* Anthonya Burgessa. Ti so se v znak upora proti plitkosti svoje dobe naučili klasično grško in latinsko. Mimoidoče, ki se niso bili sposobni dvigniti do njihove kulturne ravni, so pretepli kot barbore.

Režiserji svojih lastnih življenj

Ni ga dokumenta civilizacije, ki ne bi bil hkrati tudi dokument barbarstva. Ta rečenica filozofa Walterja Benjamina velja tudi za film. Griffithovo klasično delo *Rojstvo nacije* na primer povečuje Ku Klux Klan. Srž velike večine filmske zgodovine je mogoče povzeti s preprostim polstavkom – gre za nasilno, profitno-orientirano in patriarhalno upredmetenje žensk. Ena ključnih ženskih režiserk vseh časov – Leni Reifenstahl – pa se je proslavila tako, da je proslavila naciste ...

Toda podvajanje družbene ozkosrčnosti, presodkov in nasilja ni neminljiva usoda filma. Micheal Caine je nekoč priznal, da je postal igralec predvsem zato, ker je – sam je po poreklu iz delavskega razreda – želel prispevati k pozitivni filmski upodobitvi britanskega delavstva. Namreč, če je to bilo sploh prisotno na platnu, potem je bilo prisotno na obrobju pogleda in dogajanja; ali pa je bilo sredstvo komične karakterizacije in negativne stereotipizacije. Jasno je, da digniteta in načelnost s seboj prineseta tveganje. Znano je, da je igralec in režiser Sidney Poitier (sicer pa prvi afroameriški dobitnik oskarja) raje odklanjal vloge, kot pa sprejemal

takšne, v katerem je bila upodobitev črncev neetična. Včasih je s tem tvegal izolacijo in pozabo, da mu nikoli več ne bi bila ponujena prav nobena vloga. Toda ali je ta alternativa – prispevati k še nadaljni družbeni potlačitvi – sploh sprejemljiva?

Proces spreminjanja nas vseh iz objektov filmske pripovedi v subjekte svojega življenja nujno zadeva tudi širši kontekst, v katerem nastaja film. Denar in ugled, s katerima razpolagajo velike filmske zvezde, sta lahko vrtoглаva. Toda delavstvo in etnične manjšine postanejo le predmet medvedje usluge svetohlinecev, če ob zvezdnikih, kot sta Caine in Poitier, še vedno nič ne vemo o tisti prekarni delavki iz *cateringa*, ki jima je prinašala čaj, medtem ko sta snemala, kar sta pač morala posneti, da o dejstvu, da je sorazmerno zelo malo ženskih režiserk, niti ne govorimo. Poleg tega pa je etičnost angažiranega filma zelo vprašljiva, če statisti v njem tudi po koncu snemalnega dne v svojih življenjih ostajajo natanko to – statisti, katerih kulturne, ekonomske in politične pravice so pravzaprav izjemno majhne.

Demokratičnega filma ne more posneti režiser, katerega delo je ponavadi mešanica fevdalnih in totalitarnih osebnih odnosov. Pa ne samo to. Če ni frivolno, temveč zločinsko igrati violino, ko Rim gori, je nemalo neodgovorno vztrajati, da naj medtem kamera kar teče, iskati najboljše kadre pogorišča in misliti na možnosti čim širše distribucije. Film je predvsem ustvarjalno sredstvo, ne pa cilj. To pa vključuje spoznanje, da je treba včasih spremeniti pogoje dela, estetiko in sam medij – celo do te mere, da se ga ukine –, in to prav v prid ciljni usmerjenosti filma. Drugače imamo žal opraviti le s sebično kanibalizacijo obstoječih družbenih protislovij in trpljenja.

Sodobni film je vpet v svojevrsten paradoks. Ta najbolj dostopna, množična in razširjena umetniška zvrst je predvsem proizvod izključevalne, kompleksne in hierarhične strukture dela ter izjemne kapitalске intenzivnosti. Tudi s tem je film odvisen od družbene organizacije, ki temelji na izkoriščanju in nasilju. Če hočejo biti del rešitve, ne pa del problema, potem je nujno, da cineasti reflektirajo tudi to svojo vpetost, odprejo in demokratizirajo sam film, ga prilagodijo svojim in družbenim potrebam, se osvobodijo pokornosti politiki in kapitalu. Konec koncev je edina naloga naprednih in odgovornih filmskih ustvarjalcev, da omogočijo, da vsi postanemo scenaristi, glavni igralci in režiserji svojih lastnih življenj; da to počnemo brez tveganja in strahu.

Nemoč radikalizacije razrednega boja

Sodobne umetnike zaznamuje protislovna razredna zavest. Po eni strani so del prekariata. Njihovo delo je nestalno, plačilo neredno in ugled simbolnega kapitala vprašljiv. Niso samo blizu drugim razlaščenim in podrejenim družbenim skupinam, temveč so velikokrat del lumpenproletariata. Zato ni nenavadno, da umetniki praviloma pozitivno podpirajo emancipatorna hotenja in projekte teh skupin. Vsak dan se lahko prepričajo o tem, kako nekateri netaleantirani posamezniki družbeno uspevajo, medtem ko umetnikove lastne vizije in dela ostajajo neizpolnjeni zaradi pomanjkanja sredstev, časa in zanimanja. In to v družbi izobilja, v kateri bogati razmetavajo s sredstvi, katerih trohica bi lahko umetniku korenito spremenila življenje!

Nič čudnega torej ni, da umetnik pogosto tuli v Rog družbenega in političnega vrenja. Konec koncev si umetnik ne želi drugega kot družbo, v kateri njegovo ustvarjanje ne bo ekonomsko in politično omejeno. Zato pogosto zapade individualistični ideologiji, ki kljubuje načelom omejitve posameznika. Bolj kolektivno usmerjen umetnik pa bo spoznal, da mora svojo izkušnjo posplošiti, če hoče uveljaviti njeno preseganje. Zato bo zagovarjal načelo, da

znotraj obstoječih družbeno-ekonomskih parametrov ni mogoča svobodna družba, ki bi vsem omogočila ustvarjanje in razvoj. Zato med umetniki mnogokrat najdemo bodisi povsem artikularane bodisi bolj latentne oblike socialistične, komunistične in anarhistične ideologije.

A ob tej zgodbi je še ena, ki govori o tem, da umetnikova identifikacija z najnižjimi družbenimi sloji nikoli ne more biti popolna. V tej zgodbi tudi ni možen razredni boj med umetniki samimi niti med umetniki ter drugimi delavci in delavkami v svetu umetnosti (galeristi, muzealci, kustosi, kritiki, publicisti, zbiralci ...). Ena od značilnosti umetnosti v sodobnem kapitalizmu je namreč, da nobena druga dejavnost ne prinaša tako velikega dobička glede na vložena sredstva kot prav umetnost. Drugače rečeno, umetnik lahko živi leta in leta v relativni revščini, vendar se lahko vse spremeni ob nenadnem uspehu, ki mu prinese nesluteno bogastvo.

Ta uspeh predstavlja kritiko in afirmacijo sodobnega kapitalizma. Kritiko, v kolikor je umetnikov podpis tisto, s čimer je posameznik dokazal svojo individualnost in vrednost. Ta naj bi bila povsem neodvisna od dejavnikov zunaj njega. Tako je sodobni umetnik prešel vsiljevanje življenjskih obrazcev s strani, na primer, družine, lastne osebne zgodovine in nacije ter ušel tisti reifikaciji oziroma popredmetenju sodobnega kapitalizma, po katerem je vsak posameznik pravzaprav le zamenljiv člen v procesu proizvodnje. Nenadoma lahko še včeraj revni umetnik s svojim na novo pridobljenim bogastvom preide v svet onkraj nuje. S svojim podpisom umetnik pravi: »Tu sem enkrat, edinstven, vreden samo zato, ker sem!«

Toda uspeh edinstvenosti pravzaprav pritrjuje sodobnim procesom popredmetenja. Podpis umetnika namreč nastopi kot tisti dejavnik, ki ustvarja vrednost. To je mehanizem, ki je neodvisen od estetske ali kakršne koli druge vrednosti samega dela. Zaradi neodvisnosti od življenjske zgodbe posameznika, ki pravzaprav stoji za tem podpisom, je podpis figura odtujitve, ki postavi delo v nasprotje z njegovim ustvarjalcem. Delo dobi lastno življenje, ki pa je zaznamovano predvsem s kapitalskimi odnosi znotraj sveta umetnosti same. Znano je, da vrednost nekaterih del ohranjajo prav finančni izdatki, povezanimi z njimi. To pomeni, da bo sodobni svet umetnosti poskrbel, da cene določenih del ne bodo padle, ker so sami vložili sredstva v nakup, restavriranje in promoviranje del. Ceno denarja določa sodobna umetnost. Umetnost je cena denarja, njegova navidez neodtujljiva vrednost.

Samo dejstvo hitre razredne rasti, gentrifikacije, aristokratizacije, ki jih navidez ponuja sodobna umetnost – znova je treba poudariti, da nobena dejavnost ne ponuja takšnega bogatenja glede na vložena sredstva kot prav likovna umetnost –, je eden izmed ključnih razlogov, zaradi katerih tudi politična umetnost ne more biti nikoli dokončno politična. Res je, da je v svetu umetnosti izjemno veliko poklicanih, a le bedna peščica izvoljenih. Vseeno pa že sama možnost gentrifikacije na umetnike meče globoko senco, ki jim onemogoča odprtje front tega dokončnega boja, za katerega se zdi, da je estetski, je pa v resnici razredni. Odprtje teh front bi namreč pomenilo konec umetnosti kot ločene družbene sfere in konec umetnosti kot sekularne dejavnosti z določenim, neanonimnim avtorjem, s končnim rezultatom tako ali drugače kvantificirane dobrine ali usluge, ki prinese realni ekonomski ali le simbolni kapital.

Sodobni umetnik neredko ustvarja v krču, strahu in samocenzuri. Odvisen od specializiranega potrošnika, bogatega zbiralca, državne institucije in drugih finančnih dotokov bo njegovo najbolj pogumno dejanje ironičen nastop do ekonomskih, družbenih in političnih pojavov, ki konec koncev omogočajo njegovo življenje. Redko se bo odločil za napad, negacijo in presežek samega sistema. Oznake kot parodija, posrednost, alegorija, subtilnost, preizpraševanje, generičnost in umetnost so praviloma le racionalizacija te defenzivne strategije.

»You will be assimilated. Resistance is futile.«

Če bi iskali definicijo, ki bi bila dovolj široka, da bi zaobjela večino danes sicer disparatnih umetniških praks, ne bi veliko zgrešili, če bi zapisali, da sta primarna interdiskurzivna raven naslavljanja in ideološka funkcija mnogih umetnosti usmerjeni v ironijo, parodijo in kritiko obstoječih pojmovanj umetniške reprezentacije, predmeta, prostora in subjekta. Skratka, danes umetnost naprej in predvsem govori o sami sebi. Njen namen je transformacija percepcije umetnosti same.

A prav zaradi takega načina, s katerim umetnost nastopa do preostalega življenja, lahko rečemo, da ni izolirana od njega. Nasprotno, če kaj odlikuje sodobno umetnost, je to dejstvo, da ni predmeta, subjekta in področja, ki ga sodobna umetnost ne bi hotela tako ali drugače umetniško kolonizirati. Še več, velik del dinamike razvoja umetnosti izhaja prav iz stalne širitve predmeta in polja njene reprezentacije. Je pa res, da ta širitev praviloma ne širi diskurza, ki je bil poprej zaznamovan s tišino, belimi lisami in odsotnostjo. Nasprotno, narejena je v imenu razširitve dometa umetnost same. Umetnost sama je primarna interdiskurzivna in intencionalna raven same umetnosti.

Kolonizacija vseh sfer življenja s strani umetnosti ni nič nenavadnega. Značilna je tudi za religijo in znanost, pred katerima umetnost brani svoj obstoj, status vseobčnosti in transcendenca. Glede na to, da še vedno živimo v času, v katerem dokončni izid boja med religijo in znanostjo za privilegij epistemološkega monopola nad resnico sveta ni povsem znan, nič ne kaže, da se bodo prenehali poskusi ustoličenja umetnosti. Res je, da naj bi bili religija in umetnost v današnji postrazsvetljenski dobi globalizacije v navideznem zatonu, znanost pa vzponu. Toda umetnost odlikuje določena prednost: nasproti domnevemu atavističnemu idealizmu religije se lahko še vedno prikaže kot materialistična in progresivna; v nasprotju z določeno tendenco dehumanizacije in reifikacije v znanosti pa kot usmerjena v človeka. Navsezadnje, kot smo že omenili, ima umetnost tudi svojevrstno utopično funkcijo.

Glede na pravkar zapisano in v skladu s posebno vlogo, ki jo je imela umetnost v žametnih revolucijah vzhodne Evrope in pri razpadu nekdanje Jugoslavije, lahko rečemo, da izid boja med religijo, umetnostjo in znanostjo še ni povsem znan. Nekateri umetniki in kulturni delavci ponavljajo strategije, znane že v 19. stoletju, v katerem naj bi bila umetnost tista, ki bi v luči zatona religioznih občutenj ponudila nov sistem etničnih vrednot in družbeni cement. Drugi pa reproducirajo dejavnosti, ki so bolj znane iz znanstvenega življenja. Mnogi umetniški projekti se danes spogledujejo z različnimi pedagoškimi misijami, se proglašajo kot raziskovalne platforme in vase vklaplajo strategije, tehnologije, instrumente in druge elemente znanstvenega življenja.

Po eni strani ti boji prinašajo mobilizacijo različnih družbenih razredov in skupin, od najbolj specializiranih do najširših, ki jih predstavljajo abstraktne kategorije družbe, nacije, zahodne kulture ipd. Po drugi strani pa so zaradi defenzivnega stanja, v katerem so se znašli umetniki, vedno v neposredni organski povezavi s svojim lastnim razredom umetnikov. Tako artikulirajo predvsem interese te družbene skupine. Ta artikulacija pa je danes pravzaprav primarna funkcija umetnosti, saj se mora umetnost kar naprej boriti za svoj obstoj v družbenih pogojih, v katerih ta obstoj ni samoumeven.

V tem smislu je ena najstarejših polemik v zgodovini umetnosti povsem odveč. Za Platona je bila mimetičnost umetnosti način popačenja, izumetničenja oziroma negativne produkcije njenega predmeta. Umetnost kvari svoje občinstvo, vodi v prevrat in se posmehuje nekaterim najvišjim vrednotam. Za Aristotela je bila ta mimetičnost pot do višje resnice. Zaradi umetnosti

so bili ljudje vednostno in nravstveno boljši, kakor bi bili sicer. Ne glede na to, kako se opredelimo do Platonovih ali Aristotelovih koncepcij umetnosti (ali njihovih sodobnih enačic, ki se ponavadi odpirajo pri polemikah v zvezi s pornografijo, grozljivkami, vrednotami popularne godbe ipd.), pa moramo poudariti, da sam obstoj umetnosti predpostavlja tudi obstoj prav take družbe, ki sta ji bila ta dva filozofa naklonjena.

Na koncu pride pravi začetek vsega

Ne glede na vse, kar je bilo do zdaj rečenega, pa ne moremo skleniti drugače kot z mislijo, da je resnično metodološko bistvo vsake hermanevitike in aksiologije katerega koli družbenega pojava, vključno z umetnostjo, politiko in aktivizmom, jedrnato podal že filozof Ludwig Feuerbach. Takole pravi:

Eni imajo vse, kar si le morejo želeli njihova usta, drugi nimajo nič, niti najnujnejšega ne. Odtod izhajajo vse slabosti, trpljenja in boleznj glave in srca človeštva. Kar torej ni usmerjeno na spoznanje in ukinitve tega temeljnega zla, je nekoristna šara.

Ukinitve tistega družbenega zla, ki proizvaja družbene neenakosti, pomeni tudi konec umetnosti in umetnikov, kakor jih poznamo danes, saj oboje temelji na družbeni delitvi dela kot izvoru sedanje neenakosti. Bomo žalovali? Umetnost je vedno že *a priori* družbeni proizvod. Na to je opozoril Pablo Picasso takrat, ko so med drugo svetovno vojno nacisti vdrli v njegov pariški studio. Gledajoč *Guernico*, platno v čast boja malega baskovskega mesteca, ki so ga zbombardirali fašisti, ga je nemški oficir vprašal: »Ali ste vi to naredili?« Picasso pa je odvrnil: »Ne, temveč vi.«

Ključno vprašanje je, ali smo res pripravljeni za ceno še ene umetnine trpeti (totalitarno) nasilje? Morda pa s spremembo družbe ne bomo ničesar izgubili. Morda bomo le pridobili na raznovrstnosti in bogastvu same umetnosti. In morda se vseeno ni napačno spomniti silovitega opisa Marxa in Engelsa, v katerem pravita, da bo s komunistično odpravo delitve dela prišlo do osvoboditve umetnika. Ta ne bo ne lokalno ne nacionalno omejen. Prav tako ne bo prisiljen biti zvest enemu žanru. Pa vendarle v komunizmu ne bo slikarjev, teh specializiranih ustvarjalcev, temveč samo ljudje, ki ob vsem, kar počnejo, tudi slikajo.

Do podobne vizije prihodnosti, osvobojene umetnosti in družbe, je prišel tudi Charles Ives. Ni bil revolucionar, le mož, ki je kot poslovnež postal milijonar in brez bojzani skladal orkestralno glasbo. Poslušajmo ga:

Vsak človek bo, medtem ko bo kopal svoj krompir, dihal lastne epe, lastne simfonije (opere, če si to želi); in medtem ko bo nekega večera sedel na lastnem dvorišču v srjaci, kadeč pipo, in opazoval otroke, ki imajo *svoje* veselje v gradnji *svojih* tem za *svoje* sonate *svojih* življenj, bo pogledal čez gore in tam videl uresničitev svojih vizij.

Literatura

- ANDERSON, L. *United States Live*. Warner Bros Records. New York, 1984.
- BARKER, H. *Arguments for a Theatre*. John Calder. London, 1989.
- BURGESS, A. 1985. Arrow Books. London, 1985.
- COHEN, S. in TAYLOR, L. *Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*. Routledge. London, 1992.
- DEBORD, G. *Družba spektakla/Komentarji k družbi spektakla/Panegerik*. Študentska založba. Ljubljana, 1999.
- DE SADE. *Philosophy in the Boudoir/Minski the Cruel*. Creation Books, 2004.
- FEUERBACH, L. *Bistvo krščanstva*. Ljubljana. Slovenska matica, 1982.
- FOUCAULT, M. *Essential Works of Foucault 1954-1984 I- III*. Harmondsworth. Penguin, 2000.
- GOLDMAN, E. *Living my Life I, II*. Dover. New York, 1970.
- GREENBERG, C. *Moderno in postmoderno*, Hyperion. Koper, 1999.
- GREENBLATT, S. »K poetiki kulture nasproti«. V: *Sodobna literarna teorija*. Krtina. Ljubljana, 1995, 203–216.
- JEFFS, N. »Orwellove igre moči in svobode«. V: *Orwell, George 1984*. Mladinska knjiga. Ljubljana, 1984, 343–384.
- JEFFS, N. »Režiserji svojih lastnih življenj«. *Varuh – Bilten Varuha za človekove pravice Republike Slovenije*. Ljubljana, 2005, 10.
- MARX, K, in ENGELS, F. *Izbrana dela I-V*. Cankarjeva založba. Ljubljana, 1967.
- MBEMBE, A. *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press. 2001.
- MORRIS, E. *Beethoven*. HarperCollins. New York, 2005.
- NIETZSCHE, F. *Somrak malikov/Primer Wagner/ Ecce Homo/Antikrist*. Slovenska matica. Ljubljana, 1989.
- PLANT, S. *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge. London, 1992.
- SAID, E. W.. *Oblasti povedati resnico, */cf.* Ljubljana, 2005.
- SCHONBERG, H. C. *The Lives of the Great Composers*. Abacus. London, 1998.
- VANEIGEM, R. *The Revolution of Everyday Life*. Rebel Press. London, 1983.
- VANEIGEM, R. *The Movement of the Free Spirit: General Considerations and First Hand Testimony Concerning Some Brief Flowerings of Life in the Middle Ages, the Renaissance and, Incidentally, Our Own Time*. Zone books. New York, 1994.
- VIRILIO, P. *Art and Fear*. Continuum. London, 2003.
- VOLKOV, S. *Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov*. Nova revija. Ljubljana, 2002.