

Brina Sotlar¹

Identifikacija umetnosti z aktivizmom

IZVLEČEK: Obseg umetniških praks, ki so si prizadevale omogočiti različne oblike družbenih odnosov, se je od devetdesetih let razširil na »participativno«, »aktivistično«, »postproduksijsko«, »skupnostno« ali »dialoško« umetnost, vendar s filozofskega vidika ostaja precejšnja zmeda in prevladujoč odpor do tega, kar lahko z Millerjem na splošno imenujemo »družbeno angažirana« umetnost. Pričujoči prispevek obravnava kritični potencial umetnosti, natančneje je obravnavana identifikacija umetnosti z aktivizmom kot glavnim primerom, ko je umetnost postala družbeno angažirana praksa, da bi preoblikovala in kritizirala družbo. Teoretičarka Aisling Marks je mnenja, da morda glavni razmislek družbeno angažirane prakse ni v tem, da bi ugotovila stopnjo radikalnosti, s pomočjo katere naj bi dosegla družbene spremembe, temveč v tem, kako določiti varno razdaljo od prevladujočih tržnih odnosov, ki omogoča neposredno komunikacijo in hkrati ohranja družbeno transformativno moč. Družbeno angažirana umetnost, ki uporablja taktike sodelovanja, se zoperstavlja klišejem, vendar se mora še bolj oddaljiti od dominantnih sil, da bi ohranila ta transformativni potencial. Nasprotno pa je družbeno angažirana umetnost, ki je transgresivne oziroma opozicijske narave, lahko bližje svetu umetnosti, saj je za tržne sile bolj problematična za izkoriščanje.

Ključne besede: umetnost, aktivizem, politika, socialna umetnost, estetika

Identification of Art and Activism

ABSTRACT: Since the 1990s, the range of artistic practices that have sought to enable different forms of social relations has expanded to include 'participatory', 'activist', 'post-production', 'community' or 'dialogic' art, but from a philosophical point of view there remains considerable confusion and a prevailing aversion to what can be with Miller generally called 'socially engaged art'. The present paper discusses the critical potential of art, more specifically the identification of art with activism is discussed as a prime example where art became a socially engaged practice to transform and critique society. Theorist Aisling Marks is of the opinion that perhaps the main consideration of socially engaged practice is not to determine the degree of radicality with which to achieve social change, but rather how to determine a safe distance from dominant market relations that allows for direct communication and at the same time, it retains a socially transformative power. Socially engaged art, using collaborative tactics, resists clichés, but must further distance itself from domi-

nant forces in order to retain this transformative potential. Conversely, socially engaged art that is transgressive or oppositional in nature may be closer to the art world, as it is more problematic for market forces to exploit.

Keywords: Art, Activism, Politics, Social Art, Aesthetics

Vsa umetnost je »družbena«, bodisi pritrjuje ali negira obstoječi družbenopolitični kontekst, umetnost in družba sta neločljivo povezani. Gustave Courbet in William Morris posebej razvijeta idejo, da je umetnost nezogibno povezana z družbenim kontekstom, v katerem nastaja, politični aktivizem pa, skladno z omenjenim, predstavlja neločljiv del umetniške prakse (Bradley 2007, 35).

Sodobna umetnost predstavlja povezavo življenja, politike in umetnosti, sodobno umetnost bi lahko, med drugim, definirali kot neke vrste artikulacijo sodobne družbe. Umetnost je neločljivo povezana s širšimi družbeno-političnimi sistemi, povezuje se kaže v dialogu, kjer umetnost rekonstituira družbenopolitični prostor in obratno. Polona Tratnik v prispevku »Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora«, umetnosti pripiše zmožnosti razkrivanja skritih razmerij moči in nadzornih mehanizmov družbene dominacije ter oblikovanja možnih alternativ tem odnosom in modelom. Kulturni proizvajalci naj bi imeli »prek svoje simbolne moči prikazovanja in zmožnosti razkrivanja skritega ali spregledanega, možnost izumljanja modelov odpora proti dominantnim diskurzom« (Tratnik 2008, 292–293).

Umetnost in aktivizem skupaj nista zasnovana kot dve ločeni področji dejavnosti včasni koaliciji, temveč kot hibridna platforma za nestrinjanje, nasprotovanje državi in ozaveščanje o politično občutljivih in perečih vprašanjih. Vzporednice med performativno umetnostjo in aktivizmom je mogoče potegniti teoretično v smislu neposrednosti in zavračanja navideznosti ter praktično z neposrednim družbenim udejstvovanjem z namenom družbenih sprememb. Na podlagi tega se kombinacija umetnosti in aktivizma kaže kot poseben način usklajevanja antagonizmov v družbi; družbeno angažirani aktivizmi v uveljavljenem svetu umetnosti skušajo zapolniti vrzel med umetnostjo in družbo ter se racionalno odzivajo na državljansko angažiranost. Če pa je umetnost nujno kritično in družbeno angažirana, četudi zaradi svoje asocialnosti, kot trdi nemški filozof Theodor Adorno, potem je pojav samooklicane »angažirane« ali »kritične«

umetnosti v zadnjih dvajsetih letih vprašljiv (Marks 2015, 14).

Zgodovinski kontekst družbeno angažirane umetnosti

Interdisciplinarna narava družbeno angažirane umetnosti pogosto povzroča pomanjkanje povezave z njenim zgodovinskim kontekstom. Vloga umetnika se je v 18. in 19. stoletju v Evropi korenito spremenila, čemur je botroval vzpon kapitalizma in sekularizma. Umetnik je k perečim družbenim problemom lahko pristopal neodvisno od institucije cerkve, političnih in kulturnih institucij, hkrati je prilaganje na nove ekonomske razmere – industrializacija, oblikovala novo vrsto umetnika, z individualističnim osebnim izrazom. Neodvisno od omenjenih sprememb, pa je bila umetnost še vedno neločljivo povezana z družbenim kontekstom tistega časa. Oblikujejo se modeli umetniške produkcije, skladni s političnim aktivizmom oziroma političnimi vizijami, ki ju artikulira realizacija umetniškega dela (Bradley 2007, 9–13).

Nova organizacija dela in distribucije kapitala v 19. stoletju, je sovpadala z oblikovanjem civilnega gibanja za pravice, vzponom internacionalizma ter novih oblik umetniških gibanj. Pripadniki konstruktivistične misli so zavračali misel umetnosti, ki je sama sebi namen, temveč so slednjo povezovali z družbenim napredkom. Ideje Bauhauusa² so se nagibale od estetizacije dnevnega življenja k vlogi umetnosti v okvirih industrijske funkcionalnosti. In če konstruktivisti in pripadniki gibanja Bauhaus predstavljajo modernistično pojmovanje umetnosti v službi kolektivnih oziroma družbenih ciljev, pa so pripadniki dadaizma tovrstno ideologijo zavračali in vzpodbujali ideje revolucionarnih družbenih sprememb, kritične strategije ter političnega protesta. Surrealisti so se oblikovali kot posledica poskusov delno uspešne implementacije dadaistične misli v Franciji – Parizu. Idejni vodja surrealizma, francoski pisatelj André Robert Breton (1896–1966), je želel osvoboditi umetniški izraz – neodvisno od kulture in ideologije – s pomočjo vzpodbujanja nezavednega, omenjeno pa je močno vplivalo na tok zahodne umetnosti. Breton je politično organizacijo in družbene norme tistega časa pojmoval kot vsiljive in neskladne s heterogenostjo in nepredvidljivostjo človeške

narave. Mnoga umetniška dela, ki so izhajala iz surrealizma, so bila javnosti dostopna leta kasneje. Delna pripadnost komunističnim idejam je botrovala notranjim konfliktom med pripadniki surrealizma, druga svetovna vojna pa je botrovala zaježitvi vseh umetniških gibanj do zgodnjih šestdesetih let, ko se ponovno pojavijo kolektivna, politično nevtralna umetniška gibanja. Vstaje leta 1968 so odražale nezadovoljstvo z obstoječimi ideologijami, glavna funkcija umetnosti je bila manifestacija revolucionarnih idej v obliki direktne akcije. Cilj ni bil zgolj ozaveščati javnost, temveč direkten prikaz lastnih političnih prepričanj, običajno povezanih z odporom do umetniških institucij, povezanih s kapitalom. (13–18)

Sočasno je vzpon novih tehnologij botroval oblikovanju novih družbenih razmerij in novih oblik umetniške produkcije, hkrati so nove tehnologije namen umetnosti delno vrnile k estetiki. Začasno in kratkotrajno se je razvoj tehnologije utopično pojmoval kot enotni masivni medij, ki je naznanjal novo družbo. Drugi val feminizma, ki je vzniknil konec šestdesetih let prejšnjega stoletja, je naznanil premik iz umetniškega utopizma k identitetni politiki, ki je zaznamovala sedemdeseta in osemdeseta leta prejšnjega stoletja. Določeni cilji feminističnega gibanja so se celo skladali s takratno politično strukturo, glavni cilj pa je bil izpostaviti neenakost patriarhalne zgodovine umetnosti ter vzpostaviti enakovreden prostor delovanja za ženske umetnice. Gibanje za enakovredne pravice žensk se je odvijalo sočasno z bojem za pravice delavcev, bojem proti rasizmu, dekonstrukcijo procesa rabe institucionalne moči ter oblikovanja družbene strukture brez hierarhije. (19–21)

In če so v preteklosti umetniki stopali iz okvirov institucionalizirane umetnosti za dosego ciljev političnega aktivizma, so se v tem obdobju umetniki in umetniške institucije do neke mere združili v ideji svobodne umetnosti, kar je rezultiralo v spremenjenih estetskih in formalnih kriterijih pojmovanja umetnosti. Kategorija t. i. moderne umetnosti naj bi združevala idejo umetnosti kot nadaljevanja filozofije estetike in zgodovinskih umetniških gibanj ter radikalnih avantgardnih eksperimentov, ki skušajo vzpostaviti avtonomno kategorijo umetnosti. Umetnost, ki je podvržena zakonitostim trga, je preseгла diskusije o naravi umetnosti, vlogi umetnosti in njeni institucionalni obliki.

Strategije aktivizma v umetnosti

Zavedanje politične narave umetniškega ustvarjanja postavlja pod vprašaj sporazumne diskurze o nevtralnosti umetnosti in estetike, ki sta v svoji »avtonomiji« omejeni in imuni na dejavnike sveta. V umetniškem aktivizmu se odvija dialektika med dvema entitetama, ki ju tradicionalno pojmujejo kot različni: na eni strani na področju umetnosti (pogosto opredeljene kot avtonomne in brez druge funkcije razen lastne) ter na drugi strani na področju politike in družbenih dejavnosti.

Osrednje vprašanje umetniškega aktivizma bi lahko zastavili na naslednji način: Kako lahko ocenimo sposobnost umetnosti, da deluje kot družbeni in politični protest? Možnost merjenja te sposobnosti/učinkovitosti predstavlja težko nalogo, kajti umetniški in ideološki cilji aktivizma so različni. Zdi se, da pojem »aktivizem« etimološko ne poudarja nobenega posebnega stališča glede sodobnega sveta. Paleta umetniških praks, ki jih mobilizira aktivizem, je torej zelo široka, v vseh teh praksah je mogoče razločiti dve radikalno različni stališči.

Ko umetniško delovanje sodeluje pri preusmerjanju in disfunkciji političnega delovanja in njegovega diskurza. Zdi se, da je to zadnje stališče zavzelo veliko število aktivističnih umetnikov, da bi opozorili na nevarnosti, ekscese, pomanjkljivosti določenega političnega delovanja ali določenega ideološkega načela. Tovrstno umetniško delovanje zagotavlja večjo avtonomijo in zdi se, da se izogiba podrejenosti enemu političnemu diskurzu. Po drugi strani pa vpliv umetniškega delovanja v družbeni in politični sferi (z nekakšno objektivizacijo političnega in družbenega statusa quo) potiska v ozadje.

Kadar je umetniško delovanje del oblike izboljšanja funkcionalnosti sporočila in političnega delovanja, da bi slednje približali naslovniku. Če ta vrsta intervencije umetniku omogoča negovati upanje, da bo dosegel določene družbene in politične spremembe, lahko hkrati vsebuje tveganje za ideološko/propagandno podreditev in/ali potencialno zmanjšanje estetske inovativnosti.

Politika umetniške avtonomije

Vprašanje umetniške avtonomije, ki je dolgo veljalo za antitetično radikalni ali angažirani umetnosti, je preoblikovano v privilegiran položaj,

s katerega je mogoče spreminjati in preoblikovati temeljne predpostavke o tem, kaj je politično polje. Učinkovitost umetnosti je težko ugotoviti v evalvacijski paradigmi, ki išče merljive rezultate, ki se odvijajo v opazovanih časovnih okvirih. Politična kultura se zares počasi in postopoma spreminja. Kako bi lahko delovanje v relativno nenadzorovanih prostorih umetniške prakse spremenili v premišljen politični odziv in ne le v vajo za čustveno samoohranitev? Vprašanje umetniške relevantnosti je seveda staro in odgovora nanj verjetno ni. Vendar pa razmišljanje o »relevantnosti« kot metodologiji in ne kot rezultatu odpira produktivne poti za družbeno angažirano umetnost. Podoben način raziskovanja je mogoče razviti za umetniško prakso, ki se odziva na edinstvene in spreminjajoče se institucionalne, politične in kulturne položaje umetnosti. Namesto da bi ponovno sprožili zastale razprave, kot je, »ali mora biti umetnost v službi politike?«, bi se ta smer raziskovanja lahko začela s preizpraševanjem domnevne nepomembnosti umetnosti, preučevanjem očitnega razkoraka med umetnostjo in delovanjem ter ponovnim razmislekom o nedavnih strategijah, ki so povezale umetnost in politiko. Z drugimi besedami, namesto da bi vili roke zaradi svoje ločenosti od »prave« politike, bi lahko družbeno angažirani kulturni delavci paradoksalno sprejeli vrzel med umetnostjo in delovanjem ter to ločenost videli kot edinstven prispevek k procesu v teku, v katerem vsaka oblika kulturne prakse postane relevantna. Provokativno delo francoskega filozofa Jacquesa Rancièra o politiki estetike trdi, da je »politična umetnost« lahko v edinstvenem položaju za ustvarjanje »metapolitike«: niza pogojev, v katerih bo politično delovanje – zunaj meja umetniškega dela in konvencionalne politike – postalo mogoče za več ljudi. (Kanouse 2007, 24)

Filozof Jacques Rancière se je zavzemal za redefiniranje pogojev razprave o tem, kje se križata politika in umetnost. Politiko opisuje kot nekaj veliko bolj osnovnega in obsežnega od naših učbeniških definicij. Po Rancièru, »[p]olitika ni uveljavljanje moči ali boj za oblast. Politika je najprej konfiguracija prostora kot političnega, uokvirjanje specifične sfere izkustva, postavitve predmetov, ki so postavljeni kot 'skupni', in subjektov, ki jim je priznana sposobnost, da te predmete označujejo in se o njih izrekajo.« Ta metapolitika ruši lažno dihotomijo, ki bi dejanja predstavnosti moči (umetnost) postavila nasproti dejanjem materialne moči (politika).

Namesto tega zagovarja »poetiko politike« in »poetiko znanja«, ki skupaj ustvarjata scenarije in besednjake za razumevanje in spreminjanje sveta. (Kanouse 2007, 25)

Po Rancièrovem mnenju je estetsko področje prostor, kjer si ljudje lahko privoščijo preobrazbo temeljnih premis, na katerih temeljijo politike, usmerjene na problem. A da bi umetnost lahko delovala na ta način, se mora upreti razpadu v politiko in namesto tega strateško uporabiti liberalno-buržoazno tradicijo »umetniške avtonomije«, ne da bi pri tem pozabila, kako je ta položaj umeščen v institucionalna razmerja moči. Za Rancièra je koncept estetskega globoko paradoksalno stanje, ki opredeljuje umetniško prakso kot del redkega, elitnega sveta, ki ga poznajo le močni, hkrati pa ustvarja čutno izkušnjo, ki obstaja povsem zunaj logike prevlade. Ta izkušnja pomeni tudi »zavrnitev tistega smiselnega dela«, ki bi estetiko ločil od težav vsakdana. Ker je evropska tradicija umetnost obravnavala kot ločeno področje človekovega delovanja, ki je nad zgodovinsko in politično realnostjo in hkrati zunaj nje, diskurzi in prakse umetnosti danes paradoksalno ponujajo napol avtonomne prostore, v katerih se lahko resničnost trditev neoliberalizma postavi pod vprašaj in se oblikujejo nove formulacije subjektivnosti, kolektivnosti in sposobnosti delovanja. (26)

Ko od umetnosti zahtevamo, naj bo »politična«, moramo biti jasni glede svojih pričakovanj in v njih vsebovanih predpostavk o politiki. Ali pričakujemo, da bo umetniško delo prineslo bistvene spremembe, in če da, kako, kako dolgo in za koga? Ali pa želimo, da bi umetniško delo uporabilo svojo avtonomijo za preoblikovanje našega koncepta političnega?

Vprašanje vpisa etičnega motiva v sodobno umetniško prakso, vprašanje, ali etična zahteva danes deluje na pogoje in oblike umetniške dejavnosti, ne pomeni prizadevanj za stabilizacijo definicije umetnosti, temveč s samega mesta te nestabilnosti odpira vprašanje umetniške prakse kot etične geste. Srečanje z etiko je prelomnica v ustvarjalni dejavnosti, ne glede na njene cilje (estetski, terapijski, skupnostni ali drugi). Ko etična zahteva »izbruhne« v prostoru ustvarjalne dejavnosti, to gibanje odpre možnost, da v procesu razvoja dela, projekta ali dejanja slišimo zahtevo, ki ni strogo individualna ali utemeljena na identiteti. Etika ni bila vedno vključena v pojem umetnosti in nikakor ni samoumevno, da pogoje in oblike umetniških dejavnosti danes rušijo etične napetosti. Ali je umet-

nost izvzeta iz etičnih vprašanj, ker so ta vprašanja neločljivo povezana z umetnostjo (umetnost kot etika), čeprav bi zgodovina umetnosti tako pojmovanje zanikala, ali pa so vprašanja umetnosti preprosto drugje? Ali po gibanju k avtonomiji, ki je umetnost pripeljalo do preloma z nekaterimi njenimi tradicionalnimi in kulturnimi temelji (zlasti v zvezi z njenimi kulturnimi temelji), če ne celo do izgube njene nujnosti, sodelujejo (ne brez določene nostalgije) pri iskanju poti nazaj domov tudi skupnostno (osnovane) umetniške prakse? Ali pa se te prakse izpostavljajo tveganju, da bodo trenutno izvzete iz sfere umetnosti? Prakse skupnostne umetnosti ostajajo odvisne od te umetniške kulture, katere cilj je spremeniti svet. Včasih se po njem naivno ravnaajo, na primer ko reproducirajo preroške ali herojske načine modernizma, ki še vedno vpliva na sodobno umetniško paradigmo. Spet drugič se od nje osvobodijo, se odločijo za bolj skromne ukrepe ali delujejo na drugem področju vpliva, ne na področju umetnosti. Vse te prakse vseeno zapletajo izključujoče se nasprotje drž avtonomije in angažiranosti, da bi izpolnile potrebo po problematizaciji umetnosti, ki odraža napetosti, značilne za sodobno etiko. (Neumark in Chagnon 2011, 54–55)

Uporabna umetnost

Čeprav sodobni umetniki, kritiki in raziskovalci široko priznavajo umetnost kot družbeno delovanje, je nekoliko več zadržkov, da bi družbeno delovanje, katerega cilj je zagotoviti konkretno rešitev družbenega problema, imenovali umetnost. Najpomembnejši diskurz v estetiki umetnosti naj bi bilo simbolično ali metaforično postavljanje vprašanj. Družbeno angažirana umetnost je v svetu umetnosti pogosto sprejeta kot neuporabna; vprašanje simbolnega in funkcionalnega se neposredno nanaša na delovne metode družbeno angažiranih umetniških projektov. V družbeno angažiranih umetniških projektih je transgresija razumljena kot estetsko dragocena in ne le kot dragocena zaradi etičnih meril. Tako je konfrontacijski projekt prepoznan kot nosilec pomembnega konceptualnega pomena in lažje dobi legitimnost v sodobni umetnosti. Nemški filozof Theodor W. Adorno meni, da je razlog, morda celo edini, za obstoj umetnosti v njeni moči upiranja družbi, ne pa v njeni neposredni sporočilnosti in razumljivosti niti v njeni praktični funkciji. Področje umetnosti trenutno večinoma sprejema in priznava družbene akcije, ki predstavljajo simbolne namene

in uporabljajo konfrontacijske pristope. Če ima družbena akcija simbolni namen in je nekonfliktna, je prepoznana kot umetnost v širšem smislu. Družbena akcija, ki je praktična in konfrontacijska, velja za neumetniško protestno akcijo; ti pristopi so tudi družbeno delovanje, ki je praktično in nekonfliktno, za katerega je značilno, da se osredotoča na pomoč ljudem v stiski. V resnici se zaradi premikanja in brisanja meja med temi štirimi spremenljivkami umetnost kot družbeno delovanje in druga neumetniška družbena dejanja pogosto prepletajo z večplastnostjo družbeno angažirane umetnosti in jo ustvarjajo. (Marks 2015)

Novonastala protestna gibanja se razlikujejo od prejšnje aktivistične umetnosti, saj političnega delovanja ne uporabljajo kot medij za ustvarjanje umetnosti, temveč v politično delovanje vnašajo umetniške in estetske strategije. Te akcije presegajo družbene discipline in institucije ter vedno postavljajo pod vprašaj družbeno angažirano kritiko umetnosti. Umetniki, ki se ukvarjajo s praksami, usmerjenimi v korist, kot svoj prvotni namen prepoznava izboljšanje blaginje posameznikov in skupnosti v stiski, ne pa simbolnega pomena in estetske kakovosti. Razširijo razumevanje določenih družbenih vprašanj in razširijo razumevanje ljudi o tem, kaj jim lahko ustvarjalna umetnost prinese. V korist usmerjene prakse se od drugih socialnih storitev razlikujejo po tem, da zagotavljanje storitev ni vnaprej določeno ali fiksno, temveč ga ustvarjajo umetniki. Umetnik, ki se znajde v določenem družbenem kontekstu, z lastnimi izkušnjami s posamezniki zazna njihove potrebe in nevidne potrebe naredi vidne. Umetnost ustvarja nov družbeni prostor, ki prej ni obstajal; v tem prostoru se lahko srečujejo ljudje iz različnih okolij ter svobodno in enakopravno sodelujejo drug z drugim. (Marks 2015)

Konceptualizacija politične moči umetnosti in estetike

Jacques Rancière besedo »politika« pridrži za heterogene procese, ki nasprotujejo konsenzu glede načinov sodelovanja, delovanja, zaznavanja, čutenja in odnosov z drugimi, ki se zdijo nesporni in ki jih običajno pojmovanje politike naredi nevidne. Politika, estetika in umetnost so po Rancièrevem mnenju neločljivo povezane; ta odnos razvija na podlagi dveh definicij estetike. Po njegovem mnenju se ustvarja distribucija čutnega – sistem, ki določa običajne načine gledanja, govorjenja, čutenja in delova-

nja, skratka običajne načine bivanja, ki določajo možnosti posameznikov za politično udeležbo in posledično njihov položaj v skupnosti. Pri tem se »estetika« (*aisthētikos*) nanaša na občutljivo in zaznavno na splošno, politika pa v zvezi s tem izvaja prerazporeditev občutljivega. Pomembno je poudariti pomen Rancièrove formule: s tem, ko je čutno postavljeno v središče možnosti za družbeno udeležbo, postane del same strukture političnega. Po Rancièrovem mnenju se politika vedno ukvarja s čutnim in če gre pri politiki za redefinicijo in prerazporeditev tega, kar je na določenem kraju in v določenem času vidno in izrazljivo, potem je jasno, da je estetika daleč od tega, da bi bila pomožna ali manj pomembna kategorija, ki bi opisovala sekundarna dejstva in prakse, temveč je s politiko povezana v samem njenem jedru. Rancière meni, da je razširjenost situacionističnega diskurza, spektakla, krize umetnosti in smrti podobe v sodobni kritiki simptom preobrazbe avantgardne misli v nostalgijo, ob kateri so se diskurzi »konca« ali »vrnitve« pojavili kot ponavljajoče se mizanscene kritičnega diskurza. Ponovna vzpostavitev pogojev razprave torej pomeni razumevanje povezav med sodobnimi umetniškimi praksami in »načini diskurza, oblikami življenja, koncepcijami mišljenja in osebnostmi skupnosti«, ki se izogne tako zavračanju sedanje umetnosti kot tudi prenavljanju preteklosti. V tem drugem pomenu »estetike« se izraz ne nanaša na teorijo umetnosti na splošno ali na teorijo učinkov umetnosti na občutljivost. Rancière meni, da so obstajali trije estetski režimi: etični, poetični in estetski režim umetnosti. Estetski režim je torej zadnji od treh režimov, s katerimi je bila zgodovinsko določena meja med umetnostjo in neumetnostjo. Ta režim je še posebej zanimiv z vidika razmerja med politiko in estetiko. (Yepes 2014, 42–44)

V estetskem režimu je umetnost avtonomna, vendar le tako, da povezuje umetnost z ne-umetnostjo: sama estetska izkušnja povezuje področje umetnosti s področjem življenjske izkušnje. Estetika naj bi bila, v širšem pomenu, okvir, ki daje umetnosti politični potencial – ker sta politika in estetika strukturno povezani, predstavlja politika estetike strukturni pogoj, ki povezuje umetnost estetskega režima z avtonomnim življenjem. Umetnost lahko ponudi izkušnjo, ki je alternativna običajnemu, izkušnjo, v kateri je v ospredju osvoboditev od običajnega mišljenja in hierarhije moči. Po Rancièrovem mnenju je potencial umetnosti kot neodvisne estet-

ske konfiguracije, da prekine distribucijo čutnega, tisto, kar jo pravilno naredi politično. Ni bolj privilegiranega področja za ustvarjanje estetskega drugega, za ustvarjanje nesoglasja, kot je umetnost, kajti na tem področju se človeško prizadevanje usmeri v izumljanje oblik, percepcij in afektov novega. To ne pomeni, da umetnost vodi ali bi morala voditi preobrazbo ali da lahko sama po sebi spodbudi revolucijo, vendar ima umetnost potencial, da politični domišljiji ponudi oblike in načine sodelovanja, pa tudi postopke in procese, ki so potrebni za njihovo uresničitev. V estetskem režimu se umetnost umešča v trenutek svojega političnega pomena. Rancière meni, da je avtonomija umetnosti tista, ki ji daje politično relevantnost. Avtonomija, ki jo izpostavlja Rancière, je avtonomija estetskega izkustva umetnika in gledalca kot posameznikov, ki sodelujejo v estetski razsežnosti življenja samega; v tej luči se »avtonomija« »umetnosti« umakne in dobi relativno manj pomemben status. Umetnika lahko omejujejo diskurzi in pričakovanja institucije umetnosti, vendar ti ne ovirajo estetske izkušnje, ki jo umetnik ustvari. Avtonomno izkustvo presega avtonomijo umetnosti; v njem umetniško delo in umetnikove namere postanejo heteronomne, tj. prepletene z običajnim estetskim izkustvom zunaj umetnosti, četudi so bile mišljene kot avtonomne. Po Ranciérovem mnenju je estetsko izkustvo nosilec politike umetnosti: umetnost ustvarja izkustvo, ki suspendira odnos med umetnostjo in uporabno vrednostjo, umetnostjo in svetom predmetov, umetnostjo in običajnimi oblikami in praksami življenja. Politika umetnosti je v tem, da z ustvarjanjem takšnega izkustva prekine distribucijo čutnega. (Yepes 2014, 45–46)

Sklep

Umetnost je med redkimi preostalimi področji, ki imajo dejansko možnost, da ostanejo prosta vrednot presojanja in vedenjskih kodeksov, ki prevladujejo v našem sedanjem stanju. To pomeni, da lahko umetnost gledalcem še vedno ponuja izkušnje, ki se upirajo pritiskom reševanja konfliktov, uživanja, razumevanja, učenja in proizvajanja koristnega in učinkovitega. Zato mora umetnost, namesto da bi postala totalitarno podjetje – konceptualno in praktično – izkoristiti svojo politiko estetike in nam v praksi pokazati, kako obnoviti našo vero v njen družbeni potencial. To pomeni, da lahko umetnost z razkrivanjem, izzivanjem in destabiliziranjem tistega,

kar velja za dano, javnosti ponudi novo gledišče. To bi lahko dosegli tudi z družbenim in institucionalnim spodbujanjem vrednotenja del, ki utelešajo produktivne in ne neproduktivne napetosti, ki bi lahko vključevale določeno stopnjo protislovja, nemira, vizualne intenzivnosti ali nelagodja, in ne nujno ali strogo vrednotenje del, ki nudijo takojšnje zadovoljstvo, učinkovitost, politično korektnost ali dobrodelnost. (Bonham-Carter in Mann 2017, 67)

Bibliografija

- Benjamin, Dave O. 2003. Acts of Activism: Human Rights as Radical Performance by D. Soyini Madison. *Human Rights Review* 14: 163–164.
- Bonham-Carter, Charlotte in Nicola Mann, ur. 2017. *Rhetoric, Social Value and the Arts*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bradley, Will in Charles Esche, ur. 2007. *Art and Social Change, A Critical Reader*. London: Tate Publishing.
- Holzman, Lois. 2013. *Are You a Performance Activist?* Dostopno na: <http://loisholzman.org/2013/07/are-you-a-performance-activist/> (6. december 2017).
- Kanouse, Sarah. 2007. Tactical Irrelevance: Art and Politics at Play. *Democratic Communiqué* 21(2): 2.
- Marks, Aisling, 2015. *Art and Negativity, Questioning the Critical Potential of Activist Performance Art through an Adornian Critique of the Transborder Immigrant Tool*. Magistrska naloga. Utrecht: Utrecht University.
- Neumark, Devora in Johanne Chagnon, ur. 2011. *Affirming Collaboration: Community and Humanist Activist Art in Quebec and Elsewhere*. Montreal, Calgary: Engrenage Noir/LEVIER, LUX Editeur and Detselig Enterprises.
- Tratnik, Polona, 2008. Subverzivne prakse v sodobni umetnosti – strategije majhnega odpora. *Amfiteater: revija za teorijo scenskih umetnosti* 1(1): 41–57.
- Yepes, Ruben, 2014. Aesthetics, Politics, and Art's Autonomy: A Critical Reading of Jacques Rancière. *Evental Aesthetics* 3(1): 40–64.