

Javna umetnost pod represijo

Je javna umetnost sploh možna?¹

Nedavno sem se znašel v vlogi tako imenovanega kulturnega producenta v okviru mednarodnega projekta *Living on a Border*.² Osrednja problematika projekta so sodobne evropske migracije; udeleženci skušamo združevati raziskovalni, umetniški in aktivistični pristop ter izsledke in zbran material potemtakem predstaviti javnosti skozi potujočo prostorsko instalacijo, poimenovano *Permanent Waiting Room / Stalna čakalnica*, ki je dejansko skupek številnih avdiovizualnih del, vizualne in tekstovne dokumentacije ter javnih debat-omizij (gre za prispevke okoli tridesetih umetnikov in teoretikov iz vsaj šestih evropskih držav), postavljenih znotraj kontejnerja *cargo*. Prvotna ideja je bila postaviti to zajetno instalacijo na izbrane javne trge oziroma ulice štirih evropskih mest, a je rezultat vseh dolgotrajnih prizadevanj projektne skupine bil, da nam je uspelo zamisel o rabi javnega prostora popolnoma udejanjiti samo v Ljubljani, medtem ko smo v Bologni, na Dunaju in v Londonu morali spremeniti načrte in objekt postaviti praktično izven javnih prostorov. Razlog za to je bil zelo banalen: ta tri mesta imajo tako restriktivna pravila rabe javnega mestnega prostora – torej v primerih, ko smo z gotovostjo vedeli, da so izbrane lokacije zares javne –, da je praktično nemogoče

¹ Podlaga za ta tekst je prispevek *Public At Under Repression. Is Public Art Possible at All?*, ki sem ga predstavil na mednarodni konferenci *Global Webbing of Diverging Agendas: Synchronicity and Asynchronicity in Contemporary Culture and Politics* v organizaciji Doktorskega programa za film, medije in sodobno kulturo Univerze ELTE, v Budimpešti, 20.–21. junija 2008.

² Produkcija Zavoda za umetniško produkcijo in raziskovanje KITCH iz Ljubljane, l. 2007 in 2008, www.livingonaborder.net.

organizirati tovrstno postavitve (brez ustreznih močnih prijateljsko-poslovnih povezav), zlasti z ozirom na nič kaj olepšan videz objekta in nedvomen družbeno-kritičen potencial dogodka (*cargo* kontejner, namenjen transportu velikih količin blaga, je kot *ready made* objekt, postavljen v javnem prostoru, zamišljen ne le kot simbol odpiranja meja za kapital in njihovega zapiranja za ljudi, temveč tudi kot dvanajstmetrski »tujek« v urbanem okolju, ki izziva in napeljuje k razmišljanju). Po drugi strani je velika ironija ljubljanske predstavitve bila v odkritju *post festum*, da sama ploščad v strogem središču mesta, na kateri je instalacija naposled bila postavljena, pravzaprav sploh ni več v lasti mesta, temveč je postala posestvo, ki ga upravlja lokalno zasebno podjetje. Javni prostor je izginil pred našimi očmi: ljubljanski projekt smo začeli predpostavljajoč namensko uporabo mestnega javnega zemljišča, končali pa s postavitvijo na zasebni elitni lokaciji. A vendarle izven galerije, na ulici, kar je ustrezalo našim težnjam po postavitvi, ki naj omogoči dejanski pretok javnosti, kar v galeriji praktično ne bi bilo mogoče.

Larpurlartizem estetiziranega polja represije

Ta nedavni primer iz resničnega življenja »kulturne produkcije« zelo dobro ponazori stanje, s katerim se potencialno umetniško delo, ki si želi delovati v javnem prostoru, danes sooča na lokalni in globalni ravni. Konkretni poskus umestitve v javni kontekst je sicer bil eksem-

³ Nekateri značilni primeri represivnih praks zoper izražanje v sicer stežka priborjenem javnem prostoru so ravno indici njegovega krčenja: prepoved grafitov in njihova getoizacija s »preselitvijo« v kontrolirane cone; togo pravilo o prijavljanju javnih protestov in dogodkov in z njimi povezanimi paradoksnimi plačili rabe javnih površin; za ulično postavitve kakršnega koli umetniškega objekta veljajo toga, pogosto zapletena ter napoln transparentna pravila, ipd.

⁴ Larpurlartistični primer oziroma zgrešen poskus na tem področju je, denimo, okraševanje ulic in trgov z dizajniranimi kosi ulične opreme, različnimi okrasnimi predmeti, glasbeno-zvočnimi posegi ipd.: če kdo na ulico postavi privlačne raznobarvne stole, jo okraši z raznobarvnimi trakovi ali poriši z raznobarvnimi risbami ipd., to še zdaleč ne pomeni, da je naredil javno umetnost. Avtorji tovrstnih dekorativnih dosežkov dostikrat skušajo uvrstiti svoje stvaritve v kontekst promocije aktivne rabe mestnega urbanega prostora. Pri tem jim pomagajo kuratorji, producenti in medijski »poročevalci« skušajoč izenačiti sleherno rabo tega prostora, ki se v najboljšem primeru odvíja skozi prostočasno-zabavne aktivnosti za občinstvo, z neko navidezno javno funkcijo projekta. Javna raba je v teh primerih zgolj *raba*, torej nima emancipatorne funkcije, je že vnaprej nevtralizirana, saj je politično nenevarna. Zato takrat ne moremo govoriti o javni umetnosti, temveč zgolj o dekoraciji (»poživitvi«) javnega prostora. Obenem se moramo zavedati nevarnosti tovrstnega dekorativnega pristopa, saj pod krinko »javnega delovanja«, s plagiatorskimi prijemi in izdatno nekritično podporo kuratorsko-medijskega establišmenta sabotira delovanje resnične kritične-javne umetnosti.

plarno specifičen, saj ni bil realiziran skozi institucionalni okvir galerije ali muzeja, tudi sama produkcija projekta je potekala na netipičen način, izven ustaljenih poti Umetnostnega sistema. Ideja projekta izhaja iz stališča, da ne moremo več misliti javne kritične umetnosti na način, kot je bila razumljena v modernizmu in postmodernizmu, vsaj zaradi enega preprostega razloga: njen manevrski prostor se čedalje bolj krči, *de facto* in tudi *de iure*.³ Številni preprečevalni mehanizmi, temelječi na pravnih ali nepravnih podlagah, uspešno zavirajo predstavitev kritične umetnosti v urbanem javnem okviru. Naj pojasnim, da pridevnik *kritična* tukaj dejansko uporabljam kot sopomenko označbe *javna*, saj javno razumem kot nekaj, kar je nujno in nedvomno aktivno-politično artikulirano (politično delovanje se vzpostavi ravno z aktivnim javnim delovanjem), kar pomeni, da je tudi kritično. Politični in umetniški aktivizem, ki dejansko

morata biti vedno prepletena v sinergiji, v tem kontekstu razumem kot aktivno kritično pozicijo (*mišljenja* – kot je to konceptualizirala Hannah Arendt) individuuma do njegovega družbenega okolja, torej sodobne post-neoliberalne družbe. Kritična umetnina in njen avtor, emancipiran umetnik, sta potemtakem zmeraj emancipatorna dejavnika znotraj jasno definirane ideološkega polja oziroma neke bolj ali manj kompleksne interesne sfere, ki zastopata avtonomno mišljenje in stališče, zavedajoč se izjemnega pomena (političnega) javnega prostora. Emancipiran umetnik je subjekt/protagonist umetnosti, ki je ideologija – saj so tudi subjekti, ki jo ustvarjajo, »ideološke živali«, kajti sleherna ideologija je, povedano z Louisom Althusserjem, mogoča le prek subjekta in za subjekte (v tem primeru za publiko) – in ki istočasno *naredi* ideologijo *vidno*. Javna dimenzija je le ena, a zdi se mi, najbolj pomembna dimenzija kritične umetnine kot jo tukaj poskušam konceptualizirati.

Tovrstna kritična umetnina je potemtakem vselej in v vsakem primeru pravzaprav že vnaprej opredeljena kot javna umetnina, saj je politična pozicija njenega avtorja vidna v neki socialno artikulirani, k javnosti usmerjeni akciji, ki jo spodbuja, podpira ali problematizira njegov umetniški objekt, večinoma fluidne performativne forme (instalacija, akcija, happening, performans, *site specific* postavitve ali film, pri katerem je sicer aktualen problem dostopa do gledalcev tudi po javno-medijskih kanalih, kot sta televizija ali internet). Politična pozicija je torej artikulirana z mediacijo umetniškega objekta, formaliziranega v raznolikih formah (oziroma medijih) in je nad golo estetsko dimenzijo, pravzaprav je tako vzpostavljena pozicija edina prava estetska dimenzija javne kritične umetnine. Larpurlartizem zato ultimativno ni mogoč znotraj koncepta javne umetnosti.⁴ Njena naloga je vzpostavljati demokracijo v boju proti izključevalni delitvi na javno in zasebno v korist zasebnega, saj je demokracija,

kot zapiše Jacques Rancière – daleč od tega, da bi bila zgolj oblika življenja posameznikov, posvečenih lastnemu užitku –, proces boja zoper privatizacijo, proces širjenja javne sfere, ki si jo vsaka oblast prizadeva skriti, sprevreči v lastno zadevo, ter s tem preusmeriti iznajdbe in pretvoriti kraje intervencije nedržavnih akterjev v zasebno domeno (cf. Rancière, 2006: 55). Demokratični proces tako implicira akcijo subjektov, ki nanovo vzpostavljajo porazdelitve zasebnega in javnega, univerzalnega in partikularnega, saj demokracije ne more nikdar zaznamovati enostavna dominacija univerzalnega nad partikularnim (*ibid.*: 61–62) ... Ko govorimo o javni, je seveda govora tudi o socialni umetnosti, zato tudi Adornovo stališče le utrjuje njeno bojno pozicijo: kar je socialnega v umetnosti, je njej imanenten upor/gibanje zoper družbo, ne njeni manifesti (cf. Adorno, 2004: 297).

Sodobni Umetnostni sistem radikalno odgovarja ali, bolje, reagira na potencialni kriticism, razvijajoč zelo učinkovite mehanizme kontrole javne umetnosti, vse tja od časov njene prve vidnejše zgodovinske artikulacije v šestdesetih letih 20. stoletja, kar je tudi razumljivo, saj boj za javno kritično umetnino pomeni *de facto* boj za ukinitev Umetnostnega sistema. V boju za prostor nam ne gre le za upor zoper simbolno vlogo sodobne galerije kot kletke, ki zapahne in nevtralizira kritičnost – več o tej vlogi galerije v naslednjem razdelku –, temveč tudi zoper tiste izključevalne mehanizme, ki kritičnim umetniškim dogodkom ne dovolijo niti tega, da bi se taisti kletki približali. Kritična umetnina – kolikor in ko gre za javno umetnost – pogosto celo ne dobi niti priložnosti, da bi jo mogočen Umetnostni sistem nevtraliziral. A, paradokсно, mora funkcionirati istočasno znotraj in izven tega sistema, ki z umetninami v prvi vrsti, tako ali drugače, trguje. Seveda kritičnega koncepta, ki že po svojem videzu ne zadovoljuje nenapisanih postulatov umetniškega izdelka, ne moreš, tudi če bi hotel, zlahka prodati: javna umetnost se torej ne ujema z

dominantno (in edino) agendo umetnostne produkcije in njenega vrednostnega sistema. Mar je lahko kustos, producent, donator, sponzor ali producent njen uspešen agent? Te figure so le bolj ali manj uspešni igralci na kulturnem polju mainstreama, kot ga poznamo, seveda skupaj z umetnikom, ki je marginaliziran tudi takrat, ko je izbran in promoviran med zvezdnike, pa naj se tega zaveda ali ne. Uspeh pri tem pomeni posledično bogastvo, bodisi v obliki simbolnega ali stvarnega kapitala, ali pa obojega. Pierre Bourdieu primerja sodobne umetnostne agente z bankirji in ugotavlja:

[...] da ni le agent tisti, ki dodeli delu komercialno vrednost, ko ga pripelje na trg; on ni le zastopnik, ki »brani avtorje, ki jih ima rad«. Agent [...] deluje kot »simbolni bankir«, ki kot varnost [umetniku] ponuja ves svoj nakopičeni simbolni kapital.⁵ (Bourdieu, 1993:77)

Ker ti simbolni bankirji delujejo izključno in brezpogojno znotraj pravil estetizirane ekonomije, ki nedvomno promovira anti-javni (to je anti-politični) diskurz korporativizirane (nacionalne) države, sploh pa ker predstavljajo totalitarne antipode emancipiranega avtorja, mora javna umetnost iznajti načine subverzije te korporativne ureditve. Pravzaprav je javna umetnost edinole možna ravno od tistega trenutka, ko iznajde načine in poti subverzije, a tudi (in posledično) takrat, ko prestopi ustaljene meje umetnosti kot jo razume, definira, promovira, preživlja in s katero se predvsem okorišča konzervativni Umetnostni sistem. To pa je tudi najtežja naloga, saj se je treba spopasti s številnimi preprekami, ne le finančnimi – boriti se je treba z okorelimi in že dobro uigranimi umetniškimi lobiji, raznimi družinskimi-prijateljskimi-poslovnimi interesnimi vezmi, ignoranco in agresivno podjetnostjo na trgu –, ne računajoč pri tem na demokratično »svobodo izbire«. A je večina današnjih form

⁶ Smiselnost meje med umetnostjo-kot-jo-poznamo in kulturo je sicer vprašljiva. Kulturo je tukaj treba razumeti v pomenu širšega okvira za Umetnostni sistem. Kultura, razumljena v etničnem smislu, ni del tega okvira.

subverzije žal precej mehka. Neka skupinska akcija je lahko tako pasivna, da si praktično ne zasluži označbe subverzivna, oziroma rečemo lahko, da ima ta označba danes drugačen, veliko manj radikalen prizvok, kakor nekoč. Slavoj Žižek v nedavnem tekstu omenja dva zgovorna primera, ki ilustrirata to pasivnost sodobne umetniške in aktivistične akcije (cf. Žižek, 2008: 42). Pri prvem primeru »zasedbe urbanega prostora na alternativen način in v imenu družjenja« gre za dogodek v izvedbi kar 3000 ljudi, ki so 8. marca 2008 stali nepremično kot kipi na *Place du Trocadéro* v Parizu, par mesecev pred tem pa tudi na newyorški postaji *Grand Central*. Prepričani, da so zasedli javni prostor, niso s svojim dejanjem, po Žižku, pustili nobenega sporočila, pač pa so le vzdrževali socialne relacije. Drug Žižkov primer je znani revolt marginaliziranih mladostnikov v francoskih predmestjih, opredmeten z masovnimi zažigi avtomobilov v letu 2005. Protestniki tudi v tem primeru niso izrazili nobene partikularne zahteve; bili smo priče

[...] ničelni stopnji protesta, nasilnemu protestnemu dejanju, s katerim se ne zahteva ničesar. [...] Kakšen je univerzum, v katerem živimo, če samega sebe slavi kot družbo izbire, a je edina možnost odziva na vsiljeni demokratični konsenz slepi *acting out*? Žalostno dejstvo, da se nasprotovanje sistemu ne more artikulirati v podobi realistične alternative ali vsaj smiselnega utopičnega projekta, temveč le v obliki nesmiselnih izbruhov, je mračna obsodba našega položaja. Čemu naša opevana svoboda izbire, če pa je moč izbirati le med igro v skladu s pravili in (samo)uničevalnim nasiljem? (*ibid.*)

Ta komentar represivnega stanja, uokvirjenega s »kulturnim kapitalizmom«, ki se mu skupinsko zoperstavlja bodisi z bolj ko ne impotentno pasivnostjo ali pa s stihijskimi

čustvenimi izbruhi kot nadomestili za artikulirano državljansko govorico, je pravzaprav uporaben na celotnemu teritoriju sodobne umetnosti. Tako zelo pasivni so današnji performansi in umetnine nasploh, tako nizka je njihova kritična potencia – v redkih primerih, ko je sploh navzoča, pogosto skrita pod plastni samocenzure –, da dostikrat le stežka zaznamo mejo med temi umetninami in nekim povprečnim oblikovalskim izdelkom, ki sicer sodi v domeno uporabne (*applied art*), torej neperformativne umetnosti. *Acting out* neke umetnine pa je praviloma prepleten in zaklenjen ravno z mehanizmi samega Umetnostnega sistema, ki jo največkrat sam proizvaja (producira), in to dejstvo, ta ukleščenost umetnine v mehanizme družbene kontrole, naredi situacijo srhljivo. Estetizacija krize, h kateri zavestno ali nezavedno pripomorejo tudi umetniki sami, je potemtakem njihov impotenten odgovor in prispevek k družbeni neenakosti.

Javna umetnost v boju z Umetnostnim sistemom

Politično artikulirana javna umetnina je nedvomno marginaliziran pojav. Še več, njeno polje ni le marginalizirano, temveč je tudi diskriminirano znotraj širše hierarhije sodobne kulture in družbe – tudi ko je občasno ali začasno tolerirano (koncept tolerance že sam po sebi predpostavlja neenak odnos). Umetnostni sistem, delujoč v fluidnem in kaotičnem polju kulture,⁶ je še vedno institucionaliziran prek njegove osrednje institucije in matične celice – galerije, ki igra eno osrednjih diskriminatorskih vlog v procesu pogosto (in politično korektno) imenovanem »nevtralizacija umetnine«, pravzaprav pa procesu *onemogočanja* njenega kritičnega potenciala. Galerija, kot jo poznamo, temelječa na strateško kontroliranem privatnem, državnem ali privatno-državnem interesu ter globoko ukoreninjena v samozadostnem produkcijskem sistemu, že

po definiciji ni zmožna proizvesti, a prav tako niti promovirati javne umetnosti, saj kot navznoter in navzven ostro hierarhično zastavljen kolektiv/institucija že po naravi svojega ustroja nima emancipatorne zmogljivosti, zmore pa jo uspešno getoizirati, in sicer skozi arhiviranje, sledenje modi oziroma »svetovnim trendom« ter z drugimi medijskimi ali umetnostno-zgodovinarskimi prijemi z nekrofilnim predznakom. Mrtev umetnik je, kot vemo, vreden več, a prav tako mrtva, torej arhivirana, z »medijskimi odzivi« obdelana in »vzgodovinjena« umetnina. Ker se resnične emancipacije ne da institucionalizirati (Rancière, 2005:117), se posledično ne da institucionalizirati niti javne umetnine. Drugi razlog, zaradi katerega galerija ne zmore proizvesti javne umetnosti, še manj pa prispevati k njeni emancipaciji, je preprosto dejstvo, da sama dejansko *nima publike*. Javna umetnina nujno nagovarja resnično, čim širšo in čim bolj heterogeno javnost. Publika (občinstvo) je javnost v najširšem pomenu, a dejanska »publika« na predstavitvah nove umetnosti, to je tekoče produkcije v galerijah, so prijatelji, znanci in družinski člani umetnikov in galelistov, kupci umetnin, producenti, oblastniki, lobisti, šminkerji in pozerji, kvečjemu torej novo in staro konzervativno meščanstvo. Še v redkih primerih, ko je maloštevilna javnost navzoča, je videti, kot da bi bila navzoča po nekem naključju. (Op. p.: Arhivirana in pregledno razstavljena sodobna avtorska umetnost v galerijah-supermarketih kot so npr. *Tate Modern*, *Guggenheim* in *Centre Pompidou*, centri kulturnega turizma, oziroma v manjših, bolj nacionalnih institucijah, kakršna je *Moderna galerija Ljubljana*, ni predmet razprave o umanjkanju publike. Prav tako za razpravo niso relevantni specializirani muzeji, npr. etnografski, arhitekturni ipd., saj vse tovrstne stalne postavitve že imajo izključno arhivski, torej nekrofiliziran pomen. Čeprav jim publike – predvsem v obliki turistov, študentov umetnostnih smeri in specializiranih vodenih ogledov – nikoli ne zmanjka, so, paradoksalno, zgolj

v podporo tezi o njenem izginotju.) Ob vsem tem se »javna blaginja« pogosto utemeljuje in uveljavlja z bolj ali manj nacionalno obarvanimi kriteriji, ki naj jim umetnina služi, a jim javna umetnina, že zaradi svoje zavezanosti emancipaciji, ne more služiti, še več, jih že po definiciji zavrača. Tovrstna zahteva po servilnosti do »nacionalnega interesa«, kot je znano, ni posebnost zgolj postsocialističnih družb, saj vse evropske države negujejo periodične večletne nacionalne kulturne strategije. Boj za teritorij je potemtakem samoumevno početje akterjev javne umetnosti, ki si prizadevajo za aktiviranje javnosti: pri umestitvi na pozicije onkraj ustaljenega teritorija umetnosti morajo biti zmožni konstruirati (sebi) lastne geografije, da bi bila javna umetnost sploh lahko realizirana. Na prelomnici, ko je dejansko treba nanovo (iz)najti prostor svobode govora, torej v procesu iskanja prostora izraza na s stališča ustaljene produkcije neobičajnih ali še bolj »nemogočih« krajih, bodisi fizično otipljivih ali virtualnih, velja imeti v mislih, da se resnični svobodni govor nujno udejanja prav na tistih krajih, ki niso že predpostavljeni kot kraji svobode; ker politika je, po Rancieru, natanko v tem, da govorimo oziroma delujemo v času in prostoru, kjer tega od nas ne pričakujejo (Lie, 2006: 5). V vsakem primeru onkraj galerije, a če že v njej, potem pa takrat in tako, ko(t) to ni pričakovano.

Nevidne sile Umetnostnega sistema v prid ohranitve tradicionalnih razmer in s tem tudi lastnega obstoja rišejo meje in vzpostavljajo kriterije, s katerimi si prizadevajo izluščiti in izključiti »grdo« (kar pravzaprav pomeni tisto, kar ne podpira dominantnega, »estetsko sprejemljivega« sistema produkcije), oziroma ga vsaj narediti nevidnega, medtem ko si javna umetnost, delujoča kot emancipatoren politični subjekt, prizadeva narediti nevidno (skrito, pervertirano) vidno, aktualno vidno, ki je sicer promovirano kot sublimno dominantnega diskurza, pa razkrinkati kot opredmeteno negacijo emancipatornega sublimnega. Objekt mainstreamovske »sublimacije« (monopolna,

dekorativna, dizajnerska, sejemska, z eno besedo antiperformativna umetnina) je pravzaprav hiperproducirana galerijska impotentna umetnina, ki jo je treba kot takšno razgaliti. Narediti nevidno vidno pomeni, povedano eksplicitno, na performativno artikuliran način, v spoju emancipatorne teorije in umetnosti, izpostaviti očem javnosti ključne problematike sodobne družbe. V tem dejanju je *emancipatorni potencial* javne umetnosti kot globoke, radikalno demokratične performativne prakse, za razliko od njenega totalitarnega nasprotja. In ta potencial lahko razvije in prakticira le emancipiran umetnik – v vlogi učitelja emancipatorja, kot ga utemelji Rancière (cf. Rancière, 2005: 25–27) – s svojo performativno umetnino kot orodjem emancipacije javnosti. (Ne) zmožnost javne umetnosti pod represivnimi pogoji Umetnostnega sistema je torej močno odvisna od njene zavezanosti k aktivnemu konstruiranju novih, lastnih geografij in konceptov, ne samo v službi protiuteži, recimo temu alternative, kulturnemu kapitalizmu, temveč tudi zaradi lastnega obstoja oziroma obstoja njenih akterjev. Boj z Umetnostnim sistemom je tako neizogibni pogoj prizadevanja za spodbujanje političnega *mišljenja* s performativnimi sredstvi.

Avtonomija in dostop do javnega prostora: k emancipatorni performativnosti

Gre torej za emancipatorni boj (bije ga emancipiran umetnik kot aktivni subjekt), ki naj odpira prostor, v katerem lahko javna umetnost prispeva k emancipaciji javnosti. Vprašanje oziroma kriza aktivnega subjekta kot nosilca javne umetnosti kliče po zavrnitvi ustaljenih vlog akterjev sistema produkcije kulture, ki potencialno emancipatorno vlogo sodobne umetnosti uspešno pervertirajo v puhlo ekskluzivo, eliti-

zem in zvezdnštvo (tudi ko gre za proklamirano ezoterične, le ozkemu krogu ljudi »razumljive« in »sprejemljive« umetnine), torej v vrsto različnih izključevalnih praks, proč od oči resnične javnosti. Edini možen odgovor producerskim cenzorjem je zavrnitev njihovih cenzorskih vlog; stati je treba v bran javnemu, saj

[v]saka resnična osvoboditev danes zahteva več, ne manj »javne sfere« in »moči javnosti«. Prav javno sfero je treba zdaj močno braniti pred napadajočim zasebnim – čeprav zato, paradokso, da okrepimo individualno svobodo in je ne spodsekamo. (Bauman, 2002: 66)

Treba je torej braniti šibko, vendar tudi dvomno javno sfero (dvomna, ker je lahko prostor osvoboditve tako političnega kot tudi totalitarnega, oziroma, z Baumanovimi besedami, prostor spopada »koristne kapacitete« in »strah zbujujoče in zaničevalne zatiralske sile« (ibid.)), reafirmirati njej pripadnost vsakogar in kogar koli, boriti se torej proti procesu njene privatizacije in korporativizacije, ki poteka vse bolj pospešeno. Kot posledica, a tudi vzrok tega procesa, se je v umetnosti razvilo posebno polje restriktivne (omejene in omejevalne) produkcije z restriktivno (zoženo) socialno kategorijo publike:

Polje produkcije *per se* dolguje svojo lastno strukturo nasprotju, vzpostavljenem med *poljem omejene [restricted] produkcije* kulturnega blaga, [...] namenjenega publiki (sestavljeno iz) producentov kulturnih dobrin, in *poljem množične [large-scale] kulturne produkcije*, ki je naravnano na proizvodnjo kulturnega blaga, namenjenega ne-producentom, tako imenovani »publiki nasploh«. [...] Polje omejene produkcije teži k razvoju lastnih kriterijev vrednotenja lastnih produktov, tako tudi doseže resnično priznanje s strani skupine svojih stanovskih podpornikov [*peer group*], katere člani so hkrati njegovi privilegirani varovanci in tekmovalci. (Bourdieu, 1993: 115)

Namesto potencialno širokega občinstva, ki naj se emancipira skozi vključevanje v posamičen javni projekt, to je skozi dosledno branje projekta ali participacijo v njem (umetnost je namenjena občinstvu!), imamo torej privilegirane kliente in med seboj tekmovalne umetnike (umetnost, namenjeno potrošnikom), ter redke umetnike, ki se ukvarjajo s tvegano, nedekorativno javno umetnostjo. Takšno stanje izključevanja ne pušča veliko prostora za avtonomijo umetnika – odnos med avtorjem in njegovo »publiko enakih« je vgrajen v proces potrošništva, kot ga poznamo, ter tudi vpliva na javni pomen dela, kot ga imenuje Bourdieu:

Javni pomen dela, v odnosu do katerega se avtor mora (samo)opredeliti, je posledica procesa kroženja [kapitala, umetnin, umetnikov] in porabništva, ki ga upravljajo objektivne razmere med institucijami in agenti, vpletenimi v ta proces. (1993: 118)

Individualne avtonomije se ne doseže drugje kot znotraj avtonomne družbe, napiše Zygmunt Bauman, ki razume nalogo transformacije individualne avtonomije *de iure* v avtonomijo *de facto* (Bauman, 2002: 65,67) kot emancipacijo v pogojih redukcije in praznjenja javnega prostora. A javni prostor, zlasti pa simbolni pomen dela v javnosti, je reguliran znotraj mehanizmov ekonomije kulture in je, po Bourdieuju, njen neločljiv del; kontrolirajo jo njeni agenti, bodisi institucije ali posamezniki, v resnici agenti hitro naraščajočega kulturnega korporativizma. Zato je javni prostor načeloma dostopen samo takrat, ko dostop vanj dovolijo ti agenti, a vendarle je dostop mogoč tudi skozi razpoke njihovih varovalnih mehanizmov. Vprašanje dostopa do javnega prostora in hkrati tudi njegove ohranitve je zato ključno vprašanje politične (re)artikulacije, ki je ultimativno emancipatorna zapoved javne-politične-aktivne-kritične umetnosti. Javna umetnost je resnično socialno performativna šele tedaj, ko deluje aktivno

in inovativno v osvobojenem/izborjenem javnem polju, saj se emancipacije ne podeljuje in se je ne zahteva, temveč se jo pribori. (A isto velja za umetnost nasploh, zato predpona *javna* pred besedo umetnost ne bi niti morala biti nujna! Oziroma je samoumevna tudi takrat, ko ni zapisana.) Takrat je sama v simbolni vlogi avtonomnega agenta, ki je vendarle neodvisen od agentov Umetnostnega sistema, vsaj na sublimni ravni oziroma na ravni performativnega procesa in učinka njegovega emancipatornega sporočila. V tem primeru je javna umetnost možna in tako se glasi tudi odgovor na vprašanje, zastavljeno v podnaslovu tega prispevka.

Literatura

- ADORNO, T. W. (2004): *Aesthetic Theory*. London, Continuum.
- ALTHUSSER, L. (2000): *Izbrani spisi*. Ljubljana, Založba /*cf.
- BUMANN, Z. (2002): *Tekoča moderna*. Ljubljana, Založba /*cf.
- BOURDIEU, P. (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge, Polity Press.
- LIE, T. in RANCIÉRE, J. (2006): *Our police order: What can be said, seen and done*.
- WWW.EUROZINE.COM (11. 8. 2008)
- RANCIÉRE, J. (2005): *Nevedni učitelj*. Ljubljana, Zavod EN-KNAP.
- RANCIÉRE, J. (2006): *Hatred of Democracy*. London, New York, Verso.
- ŽIŽEK, S. (2008): *Mi smo tisti, na katere smo čakali*. Ljubljana, Mladina, 6. 6. 2008, str. 37–46.