

UMETNOST IN POLITIKA

ALEŠ ERJAVEC*

Leta 1977 je Herbert Marcuse, eden vplivnejših mislecev Frankfurtske šole, objavil esej *Estetska razsežnost. H kritiki marksistične estetike*. V Predgovoru vanj je navedel tri opazke, ki nam lahko pomagajo potegniti razmejitvene črte med estetiko, estetskim, politiko in umetnostjo v naši sedanjosti in časom izpred treh desetletij.

V tem Predgovoru je Marcuse zapisal:

Trdim, da je zaradi svoje avtonomne forme umetnost v glavnem avtonomna glede na dane družbene odnose. V svoji avtonomiji umetnost tako protestira proti tem odnosom ter jih istočasno transcendirira. Na ta način umetnost subvertira prevladujočo zavest, namreč običajno izkustvo.¹

V istem delu Predgovora Marcuse tudi poudari, da mu gre za kritiko marksistične ortodoksije, namreč za kritiko »interpretacije kvalitete in rešnice umetniškega dela z izrazi totalnosti prevladujočih produkcijskih odnosov.« K temu doda, da »čeprav ta esej govori o 'umetnosti' na splošno, se moje razpravljanje v bistvu osredotoča na književnost.«

V teh opažanjih prepoznamo tri značilnosti tega, kar običajno razumemo kot modernistično kulturno in teoretsko paradigmo, značilno za Levico: obrambo avtonomije umetnosti, kritiko ekonomskega redukcionalizma umetnosti, ter osredotočanje, ko je govor o umetnosti, na književnost. V desetletjih po objavi Marcusejevega eseja se je poudarek na avtonomiji umetnosti zmanjšal; ekonomski redukcionalizem o kakršnem je govoril Marcuse, je od-

* Filozofski inštitut ZRC SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

¹ Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston: Beacon Press, 1978), str. ix.

mrl, in to zlasti zaradi prevladujočega prepričanja, da so produkcijski odnosi in deterministični odnos med ekonomsko bazo in nadgradnjo bistvene poteze industrijske dobe, zaradi česar jih je nadomestil vznik globalnih postindustrijskih in informacijskih družb v katerih nič več ne prevladuje »protislovje med delom in užitkom«.² Tretjič, književnost kot paradigmatično umetnostno formo modernizma so zamenjale vizualna kultura in vizualne umetnosti. Kot je pred nedavnim pripomnil Jacques Rancière,

»umetnost« ni skupni pojem, ki bi združeval različne umetnosti. Je pripomoček [*dispositif*], ki jih naredi vidne. In »slikarstvo« ni le ime ene umetnosti. Je ime enega pripomočka [*dispositif*] razstavljanja, ene oblike vidljivosti umetnosti.³

Kakšen pomen in težo ima dandanes vprašanje o umetnosti in politiki? Preden poskušamo odgovoriti na to vprašanje, se ozrimo na pretekle instance in teoretizacije tega odnosa.

Zvečine obstaja soglasje, da so se vrata moderni politični uporabi umetnosti odprla s francosko revolucijo, pri čemer so primeri – v katerih so videli izjemno umetnost že v njihovem času in jo vidimo tudi v danes – segali od slik Jeana-Luisa Davida do onih Francisca Goye.

Vseeno pa je bila razpravljanje Friedricha Schillerja o estetski vzgoji človeka⁴ iz zadnjega desetletja 18. stoletja tisto, ki je služilo kot teoretsko izhodišče za moderno razlago estetskega, ki je bilo hkrati bistveno povezano z umetniškimi:

Zamisel o modernosti kot dobi, ki je posvečena materialnemu uresničenju humanosti, ki je še vedno latentno navzoča v človeštvu, je bila zgrajena na tem temelju. Lahko bi rekli, glede te točke, da je »estetska revolucija« proizvedla novo idejo politične revolucije.⁵

Schillerjevi nazori so postali temeljni kamen nemške romantike Hegla, Hölderlina in Schellinga ter njene zahteve po brezpogojni svobodi in njenemu materialnemu predpogoju. Estetsko je postalo shematski vzorec za revolucijo.

Na tak način si moramo tudi razložiti Marcusejevo poudarjanje estetske forme umetnosti, zahtevo, ki je bila nanovo postavljena v času oktobrske

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique* (Pariz: Galilée, 2004), str. 60.

³ Isto, str., 36.

⁴ Glej Friedrich Schiller, *O estetski vzgoji človeka* (Ljubljana: Študentska založba, 2003).

⁵ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London: Continuum, 2004), str. 27.

revolucije, kar je zgodba, ki jo je povedal in razložil Peter Bürger v svoji knjigi *Teorija avantgarde* (1973). Po tej pripovedi je avantgardna umetnost doživljala nenehne poraze v seganju po svojem cilju, namreč zlitju umetnosti in življenja ter, še posebej, pri poskusih praktično prevesti prvo v drugega: avantgardna umetnost se je morala sprijazniti s tem, da je bila vrnjena v institucijo umetnosti in se na ta način odreči totalizirajočim revolucionarnim željam in možnostim.

Vsebinsko zamisli o zlitju umetnost in življenja lahko ponazorimo s sledečo izjavo Giovannija Papinija iz članka iz leta 1913, naslovljenega »Zakaj sem futurist«:

Futurist sem, ker futurizem pomeni popolno svobodo, osvoboditev zgodovinskih pokopališč in dušljivih zakonov. Futurist sem, ker futurizem pomeni odprtje novih poti k bodočnosti ter skrajno zasledovanje občutkov ter novih čustev kot tudi novih oblik izražanja.⁶

Na podoben način so se izrazili ruski avantgardisti decembra 1918: »Ne potrebujemo mrtvega mavzoleja umetnosti, kjer se častijo mrtva dela umetnosti, pač pa živo tovarno človeškega duha – na ulicah, v električnih mestnih vlakih, v tovarnah, delavnicah in delavskih domovih.«⁷

Totalizirajoče navdušenje preoblikovati estetsko umetnosti v estetsko družbe je doživelo poraz. Morda je trditev o tem porazu izšla iz razlage »estetskega« kot stanja stvari in ne kot dogodka, ne kot procesa v času, čeprav je to, paradoksalno, bil Marxov namen (ko je opisoval komunizem) in navkljub temu, da je bila umetnost 20. stoletja v prvi vrsti dejanje, akt, ne pa umetniško delo (*l'œuvre*). Takega procesa seveda nikdar ne moremo okameniti in vsak poskus, da bi ga institucionalizirali, je obsojen na neuspeh. Poleg tega tak proces ni totalizirajoč.

Kakorkoli že, rezultat je bil, da sta modernistična in avantgardna umetnost zvečine nihali med dvema skrajnostima: Tatlinovo »produkcijsko umetnost« med leti 1927 in 1931 na eni strani, in v muzej namenjenimi ready-mades Marcela Duchampa na drugi. Medtem ko je prvi zavestno ukinil delitev na različne sfere življenja, se je drugi poigral z umetnostno avtonomijo, da bi jo na koncu pomagal bistveno okrepiti.

To je torej bil en krak avantgardne umetnosti. Drugega je tvorila umetnost upora in odpora, kakršno je filozofsko artikuliral in promoviral zlasti

⁶ Giovanni Papini, "Pourquoi je suis futuriste", v: Giovanni Lista (ur.), *Futurisme. Manifestes – Documents – Proclamations* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1973), str. 91.

⁷ Nav. v Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art: 1863-1922* (New York: Abrams, 1971), str. 219.

Theodor Adorno, v ameriškem okolju pa je bila artikulirana prek delitve na avantgardo in kič⁸ ter s pripisovanjem ameriški neoavantgardi opozicijskih namenov.⁹

Marcusejeva kritika je bila usmerjena na t.i. ortodoksnim marksizem. Michel Foucault je opozoril, da so

[f]ormalistično kulturo, misel in umetnost v prvi tretjini 20. stoletja v glavnem povezovali s levimi političnimi gibanji – ali kritiko – in celo z nekaterimi revolucionarnimi slučaji; in marksizem je vse to skrnil. Bil je ostro kritičen do formalizma v umetnosti in teoriji, najjasneje od tridesetih let dalje.¹⁰

Glavnina preteklega stoletja, od pooktobrskega obdobja do sedemdesetih let, je bila polna različnih poskusov levih intelektualcev, še posebej pisateljev, skladateljev in likovnih umetnikov, da bi v svojih delih pomirili nenehno neravnovesje med vsebino in formo, pri čemer je forma predstavljala nezaželeno nujnost, saj brez nje vsebina nikdar ne bi končala v umetniškem delu. Vprašanje forme in vsebine je bilo preoblikovano v vprašanje o potencialno politično pravilnemu v nasprotju z larpurlartistično nepravilno umetnostjo in v vprašanje o politično ustreznemu v nasprotju do politično neustreznega. Interpretacije so se gibale od Lukácsevih do onih Andreja Ždanova ter nosile različno teoretsko in politično težo. Vseeno sta bili v skoraj vseh primerih avantgardna in modernistična umetnost kritizirani, družbeno kritična in romantično realistična pa hvaljeni.

Ravnovesje med formo in vsebino je bilo najdeno pri Walterju Scottu in Balzacu, ne pa v ekspresionizmu ali Kafki. Nadrealizem je bil predmet skrajne kritike, pa naj je šlo za ortodoksnim marksizem ali za Adorna in Habermasa. Najvarnejši način ostati predan levičarskemu smotru ter hkrati zagovarjati umetniško svobodo je bilo biti realist, pa čeprav je to zahtevalo dvomljivo interpretacijo vse umetnosti kot realistične, kot je bil to prepričan Roger Garaudy leta 1968.¹¹

Kje se nahaja vzrok za to potrebo po realizmu v ortodoksnem marksiz-

⁸ Glej Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, 1939.

⁹ Glej npr. Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000); Joseph Brandon, *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003), str. 5 *et passim*; itd.

¹⁰ Michel Foucault, *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984* (New York: Routledge, 1988), str. 19.

¹¹ Roger Garaudy, *Réalisme sans ravages* (Pariz: U.G.E. 10/18, 1971).

mu? Ali gre za stališče, ki je lastno marksizmu kot takemu ali pa si je marksizem realizem prilastil? V nasprotju s to drugo razlago bi soglašal s češkim avantgardnim teoretikom Karlom Teigejem, ki je leta 1950 zapisal:

Vsi režimi so nagnjeni k temu, da naredijo realizem za uradno umetnost, četudi v obliki populizma in ruralizma. [...] Kadarkoli politični vodnik barke, pa naj bo levičarska ali desničarska, iz ostre in močne struge družbenega dogajanja in boja za oblast pripluje do obale umetnosti – vedno pristane na desnem bregu.¹²

V nasprotju s pogledi avtorjev, ki v tem pogledu zagovarjajo stališče o precej premočrtni družbeni konstrukciji realnosti, bi soglašal s Teigejem ter trdil, da obstajajo poteze, ki so inherentne realizmu, pa naj gre za Tolstoja, Normana Rockwella ali Arna Brekerja, in ki sledijo isti logiki kot renesančni perspektivični reprezentacijski sistem (skopični režim) in fotografija.

Kot se vpraša Joel Snyder, ko razpravlja o fotografiji – a to vprašanje bi lahko postavili tudi v zvezi z likovnimi umetnostmi in realistično književnostjo – zakaj so ljudje pričeli razmišljati o fotografiji kot o naravnem pojavu? Snyder odgovori, da na to vprašanje ne moremo odgovoriti s sklicevanjem na mehaniko fotografije, pač pa se moramo ozreti po slikovnih standardih, ki tvorijo načela ustvarjanja fotografske kamere.

Ti standardi so nastali iz namernega in povsem uspešnega poskusa zahodnih umetnikov, začeni s renesanso, konstruirati slikovni ekvivalent vida. Ta slikovni ekvivalent vida je izvor našega nepremakljive vere v skladnost slike in sveta.¹³

Na podoben način je učinek realističnega – morda bi bila alternativna označba »narativnega« – pisanja v književnosti slično učinkom vsakdanjega izkustva našega doživljenega sveta. Realistični književni in vizualni diskurzi so tako lažje dojemljivi, so bolj »veristični« in lažje omogočajo prepoznanje in poustvarjenje v naši domišljiji našega doživljenega sveta kot pa tisti – na primer ekspresionistični ali nadrealistični – ki namerno ustvarjajo prepreke našemu spoznavanju in prepoznavanju. Realizem je podoben množični kulturi v tem, da naj bi naredil svet lažje prepoznaten. Da je to res, zadošča pogled v priljubljeno branje ali gledanje širše javnosti kjerkoli na tem planetu.

Toda privilegiranje realizma je le en korak k politični instrumentalizaciji

¹² Karel Teige, *Vašar umetnosti* (Beograd: NIP Mladost, 1977), str. 323.

¹³ Joel Snyder, "Picturing Vision", v: W.J.T. Mitchell (ur.), *The Language of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), str. 234.

umetnosti. Drugega je vpeljal Lenin leta 1902. V svojem eseju iz tega leta, »Kaj storiti?«, je Lenin izpostavil razliko med buržoazno in socialistično ideologijo:

Delavski razred je spontano nagnjen k socializmu, toda bolj razširjena (in nenehno oživljana v svojih najbolj raznovrstnih oblikah) se buržoazna ideologija delavskemu razredu vseeno vsiljuje toliko bolj.¹⁴

Na ta način je pojem ideologije, v nasprotju z njegovimi interpretacijami od njegove prve zaničevalne uporabe s strani Napoleona stoletje poprej, izgubil svoj negativni pomen in pridobil nevtralnega – s tem pa omogočil legitimiranje tudi propagandne rabe »raznovrstnih oblik« ideologije – kakršna je bila npr. književnost. Pojem socialističnega realizma, ki je prvič omenjen l. 1932 (najprej v zvezi s književnostjo in nato likovno umetnostjo), in ki ga Aleksandr Gerasimov kasneje definira kot »realističen po formi in socialističen po vsebini«,¹⁵ pomaga pretvoriti književnost in umetnost na splošno v bolj ali manj sofisticirano obliko politične propagande. Ali kot je decembra 1949 kritično ugotavljal Maurice Merleau-Ponty: »Komunizem [...] se danes vede kot da bi bili književnost in znanost dvojce sredstev med drugimi sredstvi za neposredno politično dejavnost, ki je preprosto razumljena kot obramba Sovjetske zveze.«¹⁶

Glede nacionalsocializma in italijanskega fašizma bi podobna trditev veljala le delno. Od socialističnega realizma (ki postane uradna sovjetska teorija/ideologija umetnosti l. 1934) in sovjetske politične prakse se razlikujeta po tem, da nikdar nista razvila enake konceptualne jasnosti. Nekateri visoki nacistični politiki so ostali navdušeni zbiratelji *entartete Kunst*, medtem ko je bila v Italiji kultura od konca prve svetovne vojne do l. 1943 pogosto izrazito nacionalistična (npr. Marinetti in Gabriele D'Annunzio), pri čemer je drugi futurizem – *il secondo futurismo*, torej tisti od l. 1919 dalje – ostal v mnogih pogledih avantgardističen.¹⁷ Le v Sovjetski zvezi in kasneje v deželah sovjetskega bloka sta umetnost in kultura postali neposreden podaljšek državne politike.

¹⁴ V.I: Lenin, *What Is to Be Done? Burning Questions of Our Movement* (Peking: Foreign Languages Press, 1973), str. 51.

¹⁵ Nav. v.: Matthew Culler Bown, *Socialist Realist Painting* (New Haven: Yale University Press, 1988), str. 141.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, "Marxism and Superstition," *Signs* (Minneapolis: Northwestern University Press, 1964), str. 261.

¹⁷ O futurizmu in fašizmu gl. Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988), zlasti str. 79-89.

Na tej točki pa se moramo vprašati bistveno vprašanje, namreč ali je v preteklem stoletju politična umetnost dejansko imela politične učinke in ali dejanski smoter političnih posegov v umetnosti morda ni bil toliko v tem, da promovira politično ustrezno in prikladno umetnost, pač pa, nasprotno, da promovira propagando in še posebej, da omejuje in onemogoča ustvarjalnost ter promocijo politično neustrezne umetnosti s potencialno propagandnimi učinki? Menim, da je šlo zlasti za slednje ter da je glavnina razprav o politični ustreznosti umetniških del, smeri in slogov dejansko služila temu, da bi družbo osamili od namišljenih ali dejanskih učinkov umetnosti – katerih večina je zadevala njeno estetsko razsežnost. A ker je bila umetnost razumljena predvsem kot politična propaganda, je bila politično neučinkovita ali problematična umetnost preprosto napačna umetnost in tako ali neumetnost in/ali protiuRADna propaganda (navadno pa oboje).

V svoji knjigi *Celostna umetnina Stalin* (1989) je Boris Groys zapisal:

Tolikšno zatiranje [avantgarde kot umetniškega gibanja] nikakor ne bi bilo tako neizogibno, kot je bilo, če bi se bili črni kvadrati in zaumni verzi avantgardistov dejansko držali meja estetskega prostora. Prav dejstvo, da je bila avantgarda preganjana, kaže, da je delovala na istem ozemlju kot oblast.¹⁸

Kaj je torej bilo to ozemlje, na katerem sta delovali tako umetnost kot oblast? Sovjetska oblast je bila soočena z dvema nasprotujočima se zahtevama: izhajajoč iz dediščine kritičnega realizma in ruskega eksperimenta v umetnosti ter njegovih avantgardističnih zagovornikov, sta bili njena kultura in ideološka zgradba zgrajeni na izročilu razsvetljenstva francoske revolucije (ali vsaj iz pričakovanj, ki naj bi bila povezana s tem izročilom). V takšnem okviru so umetnost, umetnik in kultura imeli poseben pomen. Politično zatiranje umetnosti je postalo možno in nujno, ko je sama umetnost bila reinterpreterirana in na ta način preoblikovana v posebno obliko politične propagande. Pisatelji in umetniki sploh so se tako morali preoblikovati v inženirje človeških duš. Posledično je ideja »degenerirala v ideologijo« (Alfred Andersch) in realpolitiko.

Na drugo potezo totalitarne družbe je opozoril Claude Lefort.¹⁹ Po Lefortu poseduje demokratična družba različne centre moči (politične stranke, ekonomske centre moči, civilno družbo, itd.), pri čemer ostaja osrednje mesto moči prazno. Nasprotno pa se v totalitarni družbi vsa moč skoncentri-

¹⁸ Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin* (Ljubljana: *cf, 1999), str. 45.

¹⁹ Glej Claude Lefort, *Les formes de l'histoire* (Pariz: Gallimard, 1978).

ra v enem samem centru, kjer so združeni politični, gospodarski, ideološki in drugi centri moči. Izven centra moč ne obstaja in vsak poskus ustvariti nov center moči je nasilno zatrt. Dejansko je zatrt *kakršenkoli* poskus ustvariti nekaj, kar ni podrejeno centru. Na ta način bi torej lahko razložili Groysovo izjavo o »črnih kvadratih« in na ta način bi lahko razložili kulturne in ideološke politike totalitarnih in avtoritarnih družb preteklega stoletja glede umetnosti, ki je vzniknila v njihovih okvirih: vsaka instanca družbene realnosti, ki je ne nadzoruje ekskluzivna moč v centru, ogrozi vse ostale instance ali ekstenzije moči tega centra. Sam bi tako razširil Groysovo izjavo glede »črnih kvadratov« (kot predstavnikov umetniške avantgarde) ter bi trdil, da je tudi avtonomna modernistična umetnost ogrožala totalitarno državo, predstavljala je namreč instanco nepolitizirane družbene realnosti in torej nekaj, kar naj ne bi obstajalo v povsem politizirani družbi.

Z zatonom industrijske družbe in nacionalne države je ta zvrst totalitarizma doživela svoj konec. Njen propad je nekoliko pospešila tudi umetnosti, ki jo imenujem postmodernistična politizirana umetnost²⁰ in ki je imela ključno vlogo v času, ko je simbolna moč različnih vrst socializma in socialističnih držav odmirala: to se je zgodilo, ko npr. srp in kladivo, kot ju prikazuje znana slika madžarskega umetnika Sándorja Pinczehelyja iz l. 1973, ni sta nič več predstavljala dveh politični simbolov, ki bi nadomeščala kmeta in delavca, pač pa sta bila gledana kot dvoje običajnih orodij, ki jih uporabljajo na polju in v tovarni. Z besedami Pierra Bourdieuja, »Ne obstaja simbolna moč brez simbolike moči.«²¹ Ko simbolika moči odmre, izgine tudi simbolna moč. Kar se je zgodilo v Sovjetski zvezi je ustrezno opisal Jean Baudrillard: »Komunistični sistemi niso podlegli zunanjemu sovražniku, kaj šele notranjemu (če bi šlo za to, bi se upirali), pač pa svoji lastni inerciji.«²² V tem procesu so sodelovale vse instance družbenega polja. Do razpada je prišlo zato, ker ni obstajalo ničesar, kar bi bilo dovolj prepričljivo, da bi držalo sistem skupaj ter bi mu dovoljevalo skupno ideologijo, ki bi jo ljudje sprejemali za svojo.

Zakaj toliko govorimo o umetnosti in politiki v povezavi s Sovjetsko zvezo in deželami sovjetskega bloka ali socialističnimi režimi na splošno? Na nekatere vzroke sem že opozoril, med njimi na trditev, da naj bi socialistične dežele nadaljevale izročilo razsvetljenstva, omeniti pa je potrebno tudi moč-

²⁰ Gl. Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism* (Berkeley: University of California Press, 2003).

²¹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire* (Pariz: Fayard, 1982), str. 73.

²² Jean Baudrillard, *The Illusion of the End* (Cambridge: Polity Press, 1994), str. 37.

no navzočnost umetnikov, mnogih od teh avantgardnih, v revolucionarnih vrstah – nenazadnje zato, ker je vsaka revolucija tudi estetski podvig.

Kar je bilo skupnega političnim in umetniškim avantgardam, je bila njihova želja spremeniti same temelje družbe, je bil utopični in estetski moment, ki naj bi gnal družbo v brezrazrednost, kjer ne bi obstajalo izkoriščanje in kjer naj bi se umetnost udejanila ter s tem ukinila samo sebe kot umetnost. Te poteze, značilne za zgodnjo anarhistično umetnostno teorijo vse do situacionizma šestdesetih let preteklega stoletja, so tisto, kar razlikuje pomemben del umetnosti iz obdobja modernizma od pretežnega dela sodobne umetnosti Prvega sveta. Poudarjam izraz »sodobna umetnost Prvega sveta«, v precejšnjem delu Tretjega sveta je namreč situacija bistveno drugačna, čeprav gredo te razlike v različne smeri in se v zadnjih letih zmanjšujejo. Ko gre za Drugi svet nastaja vtis, da doživlja prevelike spremembe, da bi omogočal kratke opise.

Nedolgo tega je socializem, čigar zgodovina je bila prepletена z zgodovino buržoazne kulture in torej z zgodovino modernosti, prenašal svojo moč in upanje iz svojih različnih registrov radikalne opozicije. Kaj bo ohranjalo simbolni red kolektivnosti v naši imaginaciji, če ne bo socialistične pripovedi in nacionalnih alegorij?²³

To vprašanje indijske umetnostne kritičarke in teoretičarke, je vprašanje, ki danes odzvanja v številnih delih sveta. V času socializma je ta velika pripoved nudila teoretsko in politično oporo umetnosti odpora in upora, ter je v tem pogledu delovala kot utopijska mreža za ideje, ki še niso bile preoblikovane v ideologije in realpolitiko. Velika pripoved opozicijske umetnosti, zgrajene na socialističnih idejah, je vsaj v Tretjem svetu ter v postkolonialnih delih planeta delovala kot učinkovit utopijski diskurz, ki je nudil prepričljivo alternativo družbeni realnosti v napol moderniziranih družbah Azije ter delih Afrike in v Latinski Ameriki, pa čeprav se v Sovjetski zvezi sami ni udejanjal. Vzorednica temu paru sta zahodni in ortodokсни marksizem, kjer slednji, navkljub temu, da je imel institucionalno podporo sovjetske države, nikdar ni doživel akademskega in mednarodnega odziva in priznanja, pač pa je učinkoval kot čista operativna ideologija, namenjena vsakdanji aplikaciji v različnih kulturnih situacijah. Nasprotno je zahodni marksizem služil – in to še vedno počne – kot prepričljiva teoretska podpora modernistični in

²³ Geeta Kapur, "When Was Modernism in Indian Art?", v: Gerardo Mosquera in Jean Fisher (ur.), *Over Here. International Perspectives on Art and Culture* (New York: New Museum of Contemporary Art, 2004), str. 79.

sodobni umetnosti in kulturi – kar počne celo takrat, kadar je v protislovju z našimi vsakodnevnimi praksami. Tako navkljub poskusom piscev kot je Richard Shusterman,²⁴ da bi vsaj modificirali, če že ne spremenili na široko sprejeto Adornovo stališče o elitni in avantgardni umetnosti ter namesto tega pričeli poudarjati pomen umetnosti in kulture, ki ob tem, da ostajata opozicijski, hkrati predstavljata uspešne stvaritve za javno potrošnjo, ostaja prevladujoče prepričanje, da je Adorno razvil teorijo avantgardne glasbe, književnosti in elitne umetnosti na splošno, ki ostaja veljavna in to navkljub temu, da promovira umetnost izpred enega ali pol stoletja, ter navkljub temu, da današnja publika često prakticira zelo drugačno kulturno potrošnjo kot pa je ona, ki jo sama teoretsko in reflektivno brani in promovira – in počne vse to zlasti na osnovi idej kakršne so Adornove.

Medtem ko je praksa političnih vodij, kot je to trdil Teige, da zahtevajo realistično in populistično umetnost in kulturo, je najbrž enako res, da večina teoretikov gre v drugo smer ter zagovarja elitno in avantgardno umetnost. Zakaj je temu tako postane očitno zlasti, če beremo Adorna:

Kultura v pravem pomenu se ni preprosto prilagajala človeškim bitjem, pač pa je vedno istočasno protestirala proti okamenelim odnosom v katerih so živeli, in jih na ta način povelečevala. [...] Kulturne bitnosti, ki so značilne za kulturno industrijo, niso nič več *tudi* blaga, pač pa so blaga skoz in skoz.²⁵

Seveda moramo Adorna brati v kapitalističnem družbenem kontekstu in blagovnega gospodarstva z njegovo zahtevo preoblikovati vse v marketabilno blago. Bi pa lahko trdili, da prav takšna trditev velja za socialistični univerzum: sledeč izjavam sodobnih ruskih slikarjev kot so Komar & Melamid in Erik Bulatov,²⁶ je razlika med dvema modeloma družbe (kapitalističnim in socialističnim) v tem, da je v enem obstajala vseprisotnost blagovne ideologije, v drugem pa politične. S tega stališča je razumljivo, da je bilo za socialistično družbo – torej za sovjetsko – vprašanje trga in potrošniške ideologije nenehno navzoče vprašanje. V drugi družbi, ki jo eksemplarično predstavljajo Združene države Amerike – je nasprotno šlo za vprašanje tržne

²⁴ Gl. Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1992), posebej str. 50 *et passim*.

²⁵ Theodor Adorno, "Résumé über Kulturindustrie", *Kulturkritik und Gesellschaft I (Prismen. Ohne Leitbild). Gesammelte Schriften, Band 10.1* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997), str. 338.

²⁶ O tem gl. Erjavec, *Postmodernism ...*, str. 28–29 *et passim*.

in potrošniške ideologije, v kateri vse postane blago. Ljudje seveda živimo zlasti od blagov in ne politike.

Prevlada politične ideologije v socialističnem sistemu pojasni njegovo ideološko in politično preokupacijo z umetnostjo, s katero je bil politične in ideološke, ne pa tudi umetniških bitk.

V kapitalističnem sistemu je, nasprotno, tržni učinek umetniškega dela tisti, ki priča o njegovem uspehu ali neuspehu. Nazoren nedavni primer je graffiti umetnost, ki se je v zadnjih desetletjih iz ulic preselila v galerije (prva razstava graffiti umetnosti je bila l. 1973 v Razor Gallery v New Yorku), s čemer je bila prav skozi ta proces preoblikovana iz subkulture v umetnost.

Združene države predstavljajo glavni »čisti« primer potrošniške kulture in blagovne ideologije, kar pojasni zgodnjo Adornovo kritiko ameriške potrošniške družbe. To morda tudi naredi razumljivo Leninovo zahtevo iz eseja »Kaj storiti?« iz l. 1902, po razvijanju socialistične ideologije. Če ponovim njegovo izjavo, »Delavski razred je spontano nagnjen k socializmu, toda bolj razširjena (in nenehno oživljena v svojih najbolj raznovrstnih oblikah) se buržoazna ideologija delavskemu razredu vseeno vsiljuje toliko bolj.« Tržno gospodarstvo nenehno ponuja nova blaga ter oživlja našo potrebo po njih v njihovih najbolj raznovrstnih oblikah.

Kakšen je odnos med umetnostjo in politiko v sedanjih pogojih postmoderne, postindustrijske in globalne družbe? Od časa, ko je umetnost morala nasprotovati političnim pritiskom, kot sta to prikazovala Merleau-Ponty in Marcuse, se je spremenilo to, da danes nastaja videz, da ne obstajajo vidni politični pritiski, ki naj bi se jim nasprotovalo ter da ne obstaja vidna zatirajoča moč. Katera je moč, ki naj bi se ji upiralo in ki naj bi zatirala? Družba »se istočasno vidi kot nekaj povsem očitnega in prozornega, katere nujnost presega nujnost vsakega *ego sum*, ter kot neprozornost, ki sama sebi preprečuje subjektivno prilastitev.«²⁷ Ta neprozornost se zdi danes še bolj neprozorna ter sega globlje in globlje v modernistično preteklost.

Ena od značilnosti sodobne globalne družbe je njena razmeščenost moči. Kot ugotavlja Alain Badiou, je v sodobni filozofiji

[m]etafizika resnice postala nemožna. [...] Filozofija se ne more več pretvarjati, da bi bila to, kar je dolgo časa bila odločena biti, to je, iskanje resnice. [...] [J]ezik je ključno mesto misli, ker je to kraj, kjer gre za

²⁷ Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural* (Stanford: Stanford University Press, 2000), str. 75.

smisel. Posledično vprašanje smisla nadomesti klasično vprašanje o resnici.²⁸

Če resnica torej ni več bistveno vprašanje filozofije kot mišljenja – kot tudi ne umetnosti ali politike, pač pa to sedaj postaneta smisel in jezik – potem lahko morda podam še eno tezo, pri čemer tokrat sledim drugemu, tudi že citiranemu piscu, namreč Jacquesu Rancièru. Po Rancièru sestoji politika iz rekonfiguracije delitve čutnega in »naredi vidno to, kar ni bilo, ter nas pripravi do poslušanja govorcev, ki smo jih dotlej dojemali le kot živali, ki proizvajajo zvoke.«²⁹ Pomembni del, pomemben tudi za sodobno umetnost, je pripraviti nekoga do govorjenja in do tega, da ga slišimo, predstaviti se, dati si glas, ki ga slišimo. Kot postane nemudoma očitno, sežeta želja in cilj govoriti – v vseh njunih metaforičnih načinih – daleč onkraj potencialov umetnost kot institucije. Umetniško v umetnosti pripelje slednjo v bližino estetskega kot ga je razumel Schiller ter omogoči umetnosti utopijsko razsežnost, ki presega omejitve, ki ji jih vsilijo različni centri družbene moči in kontrole.

Ko primerjamo Marcusejeve poglede o umetnosti in politiki izpred treh desetletij z našimi sedanjimi, lahko nemudoma opazimo spremembe glede vseh treh tem, ki jih je obravnaval. Še več, odtlej se je pojavilo novo vprašanje, namreč ono, za katerega je Marcuse menil, da je razrešeno, to je vprašljiva prihodnost razreševanja vprašanj zastavljenih v modernosti in od nje. Tudi Marcuseju se je modernost zdela nedokončani projekt, toda vseeno projekt z zagotovljeno prihodnostjo.

Najbolj ključna razlika, ki se je torej pojavila med Marcusejevo in našo dobo, je sodobno pomanjkanje vere v možnost družbene utopije. Ta nemožnost je tista, ki ima velike posledice za sodobno umetnost in za družbeno misel, obe sta namreč precejšen del preteklih dveh stoletij obstajali v estetski razsežnosti, katere bistven del je bil tudi to, kar bi lahko imenovali »estetska prihodnost«.

Govoriti o zgodovinski smrti umetnosti kot zgodovinskem pojavu tako morda ni tako nesmiselna zamisel. V Marcusejevem času je bilo še vedno možno biti prepričan, da se umetnost lahko izmakne tako politični kot potrošniški ideologiji.

Seveda je ena od značilnosti umetnosti prav to, da vedno ustvari nepričakovano. Celo, če se to zgodi – ali bolje, ko se bo to zgodilo – umetnost ne

²⁸ Alain Badiou, *Infinite Thought* (London: Continuum, 2005), str. 34–35.

²⁹ Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, str. 37–38.

bo ponovno vzpostavila svojih razmerij s politiko, kakršna je vzpostavljala v dvajsetem stoletju, in ki so praviloma bila *les mésententes*, torej nesporazumi, nerazumevanja in preslišanja – ki pa so se celo v takšnih pogojih pojavljali v estetski razsežnosti. Navsezadnje, kaj bi bila modernistična umetnost, najsi je bila politično avantgardna ali umetniško avtonomna, brez svojega nelagodnega razmerja s politiko?