

Podobno usodo kot v svetu je karikatura doživljala tudi med Slovenci, le da smo se z njo seznanili sorazmerno pozno, v drugi polovici 19. stoletja, po letu 1848, v času nacionalnega in kulturnega prebujenja in političnega opredeljevanja ter ob sočasnem razvoju časopisja in humorističnega tiska, ki se začena z Levstikovim Pavlihom in Alešovčevim Brencljem. Pravi razcvet pa ta umetnostna zvrst doživi na prelomu stoletja z deli vesnanov, kot so Hinko Smrekar, Maksim Gaspari ali Gvidon Birolla. Kasneje se jim pridružijo France Podrekar, Nikolaj Pirnat, Milko Bambič in drugi.

Avtor knjige nam razvoj karikature v tej dobi prikazuje ob dejanjih in usodah posameznih, pogosto ključnih osebnosti takratnega političnega in kulturnega življenja: Jakoba Alešovca, Antona Aškerca, Ivana Cankarja, dr. Janeza Bleiweisa, Dragotina Dežmana, knezoškofa Antona Bonaventura Jegliča, dr. Antona Korošca, Frana pl. Šukljeta, dr. Ivana Šušteršiča, dr. Ivana Tavčarja, dr. Lovra Tomana in dr. Valentina Zarnika. Tako se pred nami zvrsti galerija »dvanajstih jeznih mož«, ki so vidno zaznamovali zgodovinsko in kulturno pot slovenskega naroda v drugi polovici 19. stoletja vse do 1. svetovne vojne in še leta po njej. Knjiga je opis razgibanega obdobja nepomirljivih nasprotij med staro- in mladostenci, srditega boja med liberalci in katoliškim političnim tabrom, rivalstva med posameznimi osebnostmi pa tudi takratnih prizadevanj za enakopravnost in osamosvojitve Slovencev. Avtor pripoved o karikaturi tedanjega časa bogati s številnimi citati iz sočasnega tiska; želi biti objektivni, navaja ugovore nasprotne strani in tudi mnenja novejših avtorjev, ki so v takratnem zastrupljenem političnem ozračju porojene ter v karikaturah prikazane oznake in obtožbe posameznikov potrdili ali ovrgli.

Dvanajst zanimivo in živo napisanih zgodb o slovenski karikaturi mag. Damirja Globočnika pomeni obenem pravo novost v prikazovanju kulturnozgodovinskega in političnega dogajanja na Slovenskem skozi prizmo pomembne, čeprav pri nas le malo raziskane umetnostne zvrsti – karikature.

Knjigo je oblikovala, in se pri tem znala vsebini in času dogajanja smiselno prilagoditi, Silva Sever iz Kranja.

Marko Košan, Ravne

KONCEPTUALNA UMETNOST KOT PRINCIP DELOKALIZACIJE SODOBNE UMETNOSTI
O MISELNEM VZORCU DOCUMENTA X
Kassel, 21. julij – 28. september 1997

Pričujoče razmišljanje o eni izmed največjih letošnjih likovnih manifestacij v Evropi, jubilejnih desetih kasselskih Dokumentih, se ne name-rava priključiti številnim kritičnim zapisom, ki so vse lansko poletje in del jeseni polnili stolpce profiliranega strokovnega tiska ter bolj kot kdajkoli poprej

tudi rubrike dnevnega časopisja. Polemične tone, ki se jih že pred otvoritvijo Documenta X (dx) v nemški medijski prostor lansirali »poučeni« domači spremljevalci živega kulturnega dogajanja, so kasneje povzeli domala vsi poročevalci s prizorišča, med njimi tudi številni slovenski. V iskanju spektakel-skih učinkov, ki jih običajno ponujajo tovrstni »sejmi« sodobne umetnosti, so se pisci izgubljali med množico razstavljenega in palimpsestno prekrivajočega se dokumentarnega gradiva ter se zaman zgroženo ozirali za oprijemljivimi artefakti aktualnih likovnih trendov, ki bi omogočali brezrezervne estetske užitke. Osupli nad mankom premočrtne prezentacije dosežkov pa so nonšalantno spregledali nekaj temeljnih izhodišč, na katerih počiva radikalno zastavljeni koncept manifestacije. Direktorica razstave, dolgoletna kustosinja pariškega Beaubourga Catherine David in njen nič manj pomembni svetovalec Jean-François Chevrier (ob prebiranju zajetnih publikacij dx sem nasploh dobil vtis, da je miselni vzorec, na katerem je zgrajena konstrukcija prireditve, pravzaprav njegovo delo) sta z natančno formulacijo vseh sekcij razstave prepredljivo opredelila svoj nadvse subjektivni pogled na tiste segmente ustvarjalnosti po drugi svetovni vojni, za katere sodita, da v okoliščinah nove soodvisnosti vseh delov sveta v razvoj globalne duhovne misli prispevajo največji pozitivni naboj.

Sintaksa njunega ekskluzivnega gledišča se uresničuje v polju mestnega prostora, ki artikulira napetost med prostorom in družbo. V tem smislu izpostavljata problem urbanizacije kot sodobni multietnični in multidejni kaos, v katerem se kopičijo podobe brez otipljive identitete. V historičnem prerezu avantgardnih praks se naslanjata na angažirani konceptualizem, kolikor se s svojo radikalno ostrino zadira v sfero družbenega (javnega) in posledično tudi političnega diskurza. Njuna Documenta se upirajo skušnjavi uprizarjanja umetniškega spektakla (kar je bila izrazita predpostavka Documenta IX in selektorja Jana Hoeta), saj skušajo vzpostaviti kontekstualno tkivo referenc, ki omogočajo reartikulacijo progresivne misli v umetnosti zadnjih desetletij, kolikor jo lahko sumarično otipljemo v času, ko se približujemo psihološki meji preskoka v novo tisočletje. Med obema paradigmana sodobne umetnosti – tradicionalno, ki se uresničuje na relaciji ustvarjalno delo-prezentacija-komentar ter predvideva uveljavitev umetnine kot avtonomnega objekta, in avantgardno, ki se udejanja na relaciji angažirana akcija-informacijadebata (diskurz) ter skuša preseči kriterij avtonomnosti likovnega dela, se postavita na stran slednje, oziroma na stališče, da se obe temeljni izhodišči v bistvu ne izključujeta, temveč združeni vnašata v umetniško kreativno delo »dvoumnost« (ambiqnity), ki je značilnost najbolj intrigantnih umetniških praks po letu 1978. V zasledovanju progresivnega toka v umetnosti se nujno naslanjata na tiste prakse, ki predpostavljajo desublimacijo umetniškega predmeta in svojo operativnost usmerjajo v realni družbeni prostor. Takšno reduiranje umetnikove dejavnosti na refleksijo kreativnega potenciala množice pa

seveda predstavlja neke vrste degradacijo umetniškega ustvarjalnega postopka, saj tradicionalistično privzdignjenemu elitizmu izmika avro posvečene veličine. Odtod bržkone tudi izhaja militantno odklonilno mnenje mnogih, v lastno eksistencialno poetiko zazrtih ustvarjalcev in njihovih apologetov, ki so se predlansko poletje v Kasslu sredi navidez neoprijemljivega konteksta dx resignirano spraševali, češ: Ali smo se za to borili (in trpeli)?

Že na prvi pogled je jasno, da se ves idejni okvir dx naslanja na tradicijo levičarske misli v Evropi, kar v današnjem času regresije levičarskih ideologij deluje presenetljivo, če že ne subverzivno. Seveda pa je v tem okviru izpostavljen predvsem Gramscijev model (marksističnega) kritičnega intelektualca, kakršen je od šestdesetih let naprej kot ideološka podmena vgrajen zlasti v delo plejade francoskih (post)strukturalistov in njihovega prizadevanja za spremembo zavesti skozi teorijo. Teoretski diskuz, ki je vgrajen v podstat koncepta razstave, bolj kot sama razstava pa ga razkriva obsežna spremna publikacija z zgovornim naslovom Po(li)Etics, je obrnjen k vprašanju, kako se lahko imaginarna struktura, ki jo producira umetniška praksa, transformira v politično dejanje in politično zavest v najširšem pomenu besede. S pomočjo opusov umetnikov, kot je že davno pokojni Marcel Broodthaers, dx na svojevrsten način kritizira vizualno ekskluzivnost modernistične umetnosti in njeno otrplo piktoralnost ter »znotrajlikovne« koncepte, ki so iz likovne umetnosti izgnali reprezentacijo, zgodovino, literaturo, poezijo, gledališče, narativnost. Broodthaers je bil eden tistih družbeno angažiranih umetnikov, ki je bil ves čas neusmiljeno kritičen do sodobne likovne produkcije in vzorcev lastne kulture nasploh, že od vsega začetka svojega delovanja v šestdesetih letih pa je razglašal, da se radikalnost likovnega dela skriva v radikalnosti konteksta in ideje, ki jo zastopa, in nikakor v redukciji likovnega artefakta na samozadostno lingvistično strukturo. Dx izhaja v pogledu na razvoj idejnega ustroja povojne umetnosti iz marksistične dispozicije uporabne in menjalne vrednosti, pri čemer gre za proces, ki seže od zgodovinskih avantgard 20. stoletja (prek Picassa in Duchampa) do poparta in Andya Warhola, pri katerem se je preobrazba uporabne vrednosti v menjalno izrazila v svoji dokončni, pervertirani obliki, saj v središču njegovega postopka ni več realna menjalna vrednost, temveč samo še menjalna vrednost znaka, simulakra. Warhol je nakazal končni stadij desublimacije likovnega dela in prestop institucije umetnosti v institucijo kulturne industrije. Fenomen popularne kulture, kot ga je definiral za polje umetnosti, pa danes odmeva v kulturi medijev.

Dx se v kronološki refleksiji umetnostnega dogajanja po drugi svetovni vojni umešča v časovni lok dveh ključnih letnic, ki sta odločilno vplivali na miselni vzorec sodobnega človeka: med letom 1945, ko se je z začetkom obnove porušene in potolčene Nemčije demonstrirala tehnično instrumentalna superiornost industrijske ere, ter leto 1989, ko smo s padcem berlinskega zidu in dokončnim prodorom elektronskih tehnologij vstopili v novo realnost postin-

dustrijskega stanja duha. Vmes se referencialno zaustavlja ob dveh izrazitih prelomnicah sodobne kulture.

Prva se osredotoča na kontekst globalizacije umetnosti kot potencial, ki ga je bilo zelo močno čutiti v šestdesetih letih. Kot radikalni konceptualizem brez estetske dimenzije in z idejami čiste fenomenologije je najbolj izvirno izbruhnil v izrazitih multikulturnih okoljih, kakršna je Brazilija, kjer sta v tem času delovala že pokojna Helio Oiticica in Lygia Clark, umetnika, ki sta na razstavi postavljena na začetek angažiranega avantgardnega prizadevanja za socialno preobrazbo družbe. V Evropi se je sočasna sinteza politike in kulturne prakse odrazila v razširjenem polju možnosti umetniškega izraza, ki se je naslonilo zlasti na gledališče, od koder je prihajal velik vpliv Living Theatra in njegove interpretacije Antigone (1967), osrednjega moralno-etičnega motiva v čas, ki je bil še vedno zaznamovan s travmo razpada vrednot med drugo svetovno vojno. Enakovreden vpliv na strukturne spremembe in funkcijo podobe je pripisan tudi nekaterim izrazitim avtorskim osebnostim, ki so se v tem času pojavile v evropski kinematografiji, v prvi vrsti francoskemu »novemu valu« in Jeanu Lucu Godardu. S svojim pristopom k formulaciji filmske narativnosti je problematiziral klasično shemo izoliranega in kontemplativnega sprejemanja gibljivih podob na platnu, ki z izoliranim gledalcem v zatemnjeni kinematografski dvorani ohranja humanistični ideal individualnosti, in jo občutljivo približal stanju današnjega vrtoglavega preobrata, ko postaja gledalec vedno bolj mobilni v odnosu do podob, ki so povsod, a vedno bolj statične. Neposredno zvezo med popularno tradicijo gledališča in nove realnosti medijev predstavlja za dx tudi odkritje ključne osebnosti za zamišljeni koncept projekta: Öyvinda Fahlströma. V Braziliji rojen (sic!) in leta 1972 v Stockholmu umrli likovni umetnik, pesnik, novinar, aktivist, filmar, dramatik, performer in ustvarjalec prvega manifesta konkretne poezije, ki je veliko let preživel v ZDA, je bil v enaki meri fasciniran s predkolumbovsko umetnostjo kot popartom, s katerim so ga velikokrat napačno povezovali. V svojem delu se je poigral s transformacijo podob iz ikonofsere sodobnega sveta in jih dramtiziral v groteskno socialno ter politično informacijo, ki je metafora za možnost slehernika, da izumlja svoja lastna pravila eksistence in jih vgrajuje v dinamični socialni sistem družbenega okolja, v katerem živi.

Druga prelomnica je leto 1978, ki predstavlja v tradiciji levičarskega aktivizma preobrat v regresijo. Očiten propad ideje t. i. realnega komunizma, ki so ga s seboj prinašali disidenti z vzhoda, in otrplost alternativnih socialnih eksperimentov ter njihovo zapiranje v kroge fiksiiranih skupin s prepoznavno identiteto, sta v zunanjem izrazu likovne umetnosti pripeljali do vračanja h klasičnemu slikarstvu in kiparstvu (italijanska transavantgarda in nemški novi ekspresionizem), medtem ko dx ponuja kompleksnejši odgovor, ki se razkriva na širšem miselnem obzorju, kot je likovna praksa. Gre za spoznanje o aktivistični nezmožnosti radikalnih avantgard liberalne alternative in

OCENE IN POROČILA

esencialnih izrazih časa, ki so zreducirani na jezik (v lacanovski označevalni funkciji) in urbano (v smislu skonstruiranega prostora odnosov v sodobnem načinu življenja), kakor sta ga v svoje delovanje vgradila dva najpomembnejša severnoameriška umetnika, ki izhajata iz tradicije čistega konceptualizma: Jeff Wall in Dan Graham. Po letu 1978 se je transformacija akademske konceptualne umetnosti zgodila predvsem na nivoju uporabe jezika, saj je bila poprejšnja nevtralnost konceptualističnega modela obrnjena v smer, ko postane jezik integralni ideološki sistem (denimo v opusu Jenny Holzer), jasno razviden pa postane tudi pri tako »čistih« usvarjalcih podobe, kakršen je Gerhard Richter in s svojo stratifikacijo osebnega in kolektivnega spomina.

Če sta bila Jeff Wall in Dan Graham umetnika, ki sta v smislu ideje konceptualistične participacije umetnika v socialnem okolju uspešno povzela izvirne ideje šestdesetih in jih prek naslednjega desetletja popeljala v osemdeseta in naš čas, potem dx v tem smislu kot ključno figuro prepozna tudi Michelangelo Pistoletta. Njegov vizionarski projekt Progetto Arte je Catherine David razpoznala celo kot eno izmed optimističnih perspektiv preživetja angažiranega delovanja umetnikov v razprtem družbenem prostoru. Pistolettov moto »The artist as a sponsor of thought« deluje proti logiki profita aktualnega umetnostnega tržišča in umetniku nalaga odgovornost za vzpostavitev duhovne povezave med preteklostjo in prihodnostjo, ki implicira tudi etične predpostavke. Eden izmed prototipov ideje približevanja umetnosti javnemu, mestnemu okolju je tudi zamisel »Urbanih prostorov« (Urban Rooms), ki jih je arhitekt Christos Papoulias oblikoval za postavitev Pistolettovih Minus-objektov na obrežju Ljubljane v našem glavnem mestu. Gre za relacijo med arhitektom in likovnim umetnikom, ki jo je problematiziral že Jože Plečnik, v katerega rigorozni sistem regulacije mestnega jedra Ljubljane se projekt umešča. Urban Rooms noče biti muzej, temveč »topos« v mestnem okolju, ki se z vsemi historičnimi referencami vključi v mestni kontekst.

Prav analiza urbanih odnosov pa je nujnost, ki jo pogled dx implicira umetniški logiki aktualnega trenutka, kakršna se vzpostavlja v času imaginarnega preboja v realnost novega tisočletja.

»Ko stojimo pred preobrazeno podobo mest, v katerih živimo, se tehnološka superiornost sprevrže v epistemološko travmo.«
(Stefano Boeri: *Eclectic Atlases*, dx, Documents 3, str. 4)