

*Zala VOLČIČ*

Aleš Debeljak

Reluctant Modernity

The Institution of Art and Its Historical Forms

Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1998.
209 strani.

Pri prestižni in znani ameriški založbi Rowman & Littlefield Publishers, Inc. je nedavno izšlo delo Aleša Debeljaka *Reluctant Modernity*. V njem avtor ponuja osvežujočo alternativo postmodernistom, kot je Baudrillard, ki je oznanil smrt umetnosti, spočete kot edino resnico fikcij. Navdahnjen s kritično teorijo Adorna in Benamina, Debeljak trdi, da je z vzponom moderne, umetnost postala avtonomna - umetniška produkcija se je učinkovito osvobodila nujnosti vsakdanjega življenja in mota "namenske" racionalnosti. Preobrazba buržoaznega liberalnega individualizma v narcisizem moderne množične družbe je spremljala razgradnjo umetnosti v poenostavljeno, množično umetnost in komercializiran kič. Danes, piše Debeljak, je postmoderna umetnost podvržena neskončnemu reproduciranju, popolni integraciji v množično družbo in politični apatičnosti. To pomeni, da umetnost preprosto ne predstavlja več alternativne realnosti. Postmoderna institucija umetnosti ne more biti ločena od modernih struktur, namesto tega ji je dan kontinuiran odnos z moderno. Kar originalno ponuja Debeljak, je neke vrste povzetek institucije umetnosti in njenih zgodovinskih oblik - raziskuje strukturne spremembe institucij avtonomne umetnosti v sodobnih družbenih formacijah.

Obdobje med 16. in 19. stoletjem je zaznamoval razcep med družbo in državo, institucionaliziran z vzponom parlamentarne demokracije in meščanske javnosti. Habermas npr. povzdigne kavarne 18. stoletja v meščansko "javno sfero", idealni forum, znotraj katerega so se brali časopisi in kjer so se v nemale razprave. Te so se vedno nanašale na širše družbene interese in ne le na interes tistih, ki so bili fizično prisotni, to pa je pomagalo pri spreminjanju razmerja med aristokracijo in delavskim razredom.

Bralna in pismena (literate) meščanska javnost se je naučila razumevati svoj položaj znotraj družbe in oblikovati osnovne možnosti za svoje politične aktivnosti. Politična javnost se je pojavila, ko so v javnih debatah začeli razpravljati o splošnih družbenih problemih. To je bilo obdobje "mnenjskih časnikov", obdobje neodvisnega političnega novinarstva, s katerim je novo meščanstvo formalno urejalo svoj opozicijski odnos do obstoječe moči. Habermas nadalje trdi, da so mediji 18. stoletja najprej oblikovali integralni del javne sfere, kasneje, ko so postali zaradi masovne distribucije dostopnejši, privlačnejši za oglaševalce, pa so se mediji distancirali od te vloge. Zdi se, da kot izhodišče izvora meščanske javne sfere Habermas razume vzpon kapitalizma in sistem komod ter informacij. Tisku je uspelo postati prizorišče javne publicitete (kar označuje samo stanje biti javen). To raziskuje Debeljak so kritični potenciali modernistične umetnosti. Njegova teorija prav tako pravi, da je vzpon kapitalizma (sočasno z obstojem buržoazne javne sfere) ustvaril možnost avtonomne umetnosti, hkrati pa položil temelje za morebitno vključitev na trg (Umetnost ... je poskušala uiti zahtevam trga, ... ki je postajal razumljen kot grožnja avtonomiji umetnosti, čeprav jo je, paradoksalno, prav to omogočalo zaradi osvoboditve od tradicionalnih legitimacij, str. 59-60). Ključ do negativno-kritičnega potenciala umetnosti je torej v obstoju javne sfere, kjer se lahko odvijajo racionalne diskusije. Z razkrojem javne sfere (institucionalizacija kritične funkcije in rast množičnega oglaševanja, marketinga) je umetnost ostala prepuščena sami sebi - ponujala je alternativo fragmentiranemu vsakdanjiku modernega kapitalizma, vendar ni imela kritičnega vpliva na življenje, ker ni bilo javne sfere, znotraj katere bi lahko "zanetila" racionalno-kritično debato. Umetnost se je tako vse bolj umikala sama vase - nakljub vzponu poznega modernizma (modernistična umetnost se je obupano oklepala temeljnega odklanjanja svojega obstoja v skladu z namensko racionalnostjo, ki je bila razumljena kot središče buržoaznega družbenega reda.).

Modernistična umetnost je posledično poosebljala namenski umik od repulzivnih

mahinacij kapitalističnega sveta in "komodificiranega jaza". Takšen koncept umetnosti pa je po svojem lastnem načrtu prisiljen dramatično omejiti temo (predmet lastne obravnave) na samega sebe, kot piše Debeljak (str. 139). Želja po usmerjanju negativno-kritičnega potenciala modernistične umetnosti (ki pa je ostal le potencial) proti sami družbi je pripeljala k evoluciji historične avantgarde. Cilj avantgarde je bil dvojen: estetizirati svet življenja in tako uresničiti kritičen impulz modernizma s spodbujanjem radikalnih sprememb v imenu neodtujene eksistence (str. 164). Le pol cilja pa je bilo uresničenega - vsakdanje življenje je bilo estetizirano, kritični potencial pa je izginil oz. "se razblinil" na tržišču.

Tako je estetizacija postala model za potrošnje in oglaševanje. To pomeni, da moč negativnosti, zavračanje rutine, slogi radikalne kritike, povezane z nenehno reevaluacijo zgodovine modernistične umetnosti, niso bili več pomembni (str. 153).

Tako torej Debeljak svojo knjigo imenuje - in to je nadvse relevantno za naše pisanje - ironično uničen memento etičnim in estetskim idealom modernistične umetnosti (str. 153). Vendarle v nekaterih pomembnih pogledih delitev med poznim modernizmom in historično avantgardo ni tako natančna (po našem laičnem znanju) kot trdi Debeljak - pravzaprav se zdi, da Debeljak oboje združi, ko ponudi kubizem hkrati kot primer poznega modernizma in avantgarde. Kaj to pomeni? To implicira, da so pomanjkljivosti avantgarde povezane z odnosom do modernizma. To z drugimi besedami pomeni, da razlika med "procesom estetizacije" in "kritično-utopično, estetsko emancipacijo sveta življenja" (str. 148), kot jo predpostavlja moderna umetnost, morda ni tako velika. Če bi romantizirali modernistično umetnost kot stimulus za strogo individualizirano kontemplacijo (in razmišljanje o notranji integriteti in nasprotjih), bi s tem privatizirali okus - in s tem utrjevali temelje za komodificirano umetnost - kot okus, ki se izraža preko privatizirane potrošnje. Z drugimi besedami, če avtonomija modernistični umetnosti dovoljuje vlogo kritika kapitalističnih socialnih razmerij (čeprav kritika, ki nima kritične osti), pa hkrati

služi tudi kot paradigma za privatizacijo vsake emancipativne poteze. Tako je sokrivec za razširjanje komodifikacije takšnih potez, značilnih za postmoderno. Takšen način gledanja postmoderne ne prikaže kot razcep od modernizma, marveč kot njegovo "apoteozo". Poskus postavljanja spomenika modernizmu, kot to počne Debeljak, je torej resnično ironična gesta v smislu, da slavi kot emancipativno apoteozo paradigme potrošnje, ki je sama sebi namen - ideje, da bi nekdo utegnil konzumirati negativno-kritični potencial modernistične umetnosti. Gre namreč za umetnost, ki trenutno na umetnostnih dražbah dosega najvišje prodajne cene...

Sama nisem naklonjena k slavljenju in povečevanju umetniške avtonomije. Menim, da je avtonomija umetnosti rezultat umetniške racionalnosti. Poskus reševanja slednjega s pomočjo prvega je torej nekoristno dejanje. Čeprav je Debeljakov poskus, da bi zgradil spomenik estetskemu modernizmu, ki je ločen od historične avantgarde - to je poskus, v katerem odkrijemo Adorna - ustvarjalca, zanimiv, je mogoče preveč optimističen. Čeprav je Debeljakovo pisanje in nizanje argumentov originalno, provokativno in nas nadvse teoretsko navdihuje (podobnosti z Marcusejevim *One Dimensional Man!*), se tu in tam zgodi, da se ujamo v niti. Primer, ko predstavi kubizem kot avantgardistični fenomen - avantgarda vs. pozni modernizem - hkrati pa ga predstavi kot primer poznega modernizma, morda celo enega prototipskih primerov poznega modernizma. Ob tem se pojavi skrb, da poskus gradnje spomenika estetski avtonomiji - če bi ta ostala zvesta sama sebi - ne bi nikdar poskušal eliminirati pogojev za njeno avtonomijo. Ob tem se ponuja misel, da je takšen poskus logičen podaljšek modernizma in ne "zablodel impulz". Razlog za to je, kot piše Debeljak, dejstvo, da se modernizem ni mogel nadaljevati v smernici disonance in kontinuirane transgresije, v katero je zašel, čeprav je v svoji avtonomiji. Poleg tega je estetska avtonomija zrcalna refleksija tržne avtonomije. Kot zaključek naj napišem, da je bila umetniška avtonomija potreben pogoj in logičen rezultat za vzpon instrumentalnega razuma. Če se Debeljak v

tem primeru z Adornom strinja, potem postane nostalgija za vladavino estetske avtonomije jasno problematična.

Kakorkoli, Debeljakovo delo je napisano sveže, provokativno ter predvsem dobro in utemeljeno argumentirano s predstavitvijo institucije umetnosti in njenih zgodovinskih oblik - ko raziskuje strukturne spremembe institucij avtonomne umetnosti v sodobnih družbenih formacijah. Gre za izjemno stvaritev v tako ameriškem (mednarodnem!) kot slovenskem prostoru, ki presega marsiktere poskuse teoretske sinteze na temo inštitucij umetnosti in njenih zgodovinskih form. Pričujoča knjiga je neprecenljiv prispevek k razumevanju procesov, ki so pripeljali do tega, da umetnost dobi status nasprotnega pola glede na kapitalsko tržišče in nadalje, kaj se dogaja v luči zahteve po estetizaciji družbenega življenja. Knjiga nam pomaga pri vprašanju, kako razumeti simbolno kulturo medijskih podob in oglaševanja, ki sta postala določitelja realnega sveta, v katerem živimo? Magični svet oglaševanja je namreč prekril odnose blagovne produkcije - v tem smislu je potrošniška družba uspela prikriti pravo ekonomsko strukturo in družbene odnose, ki so potrebni za njen obstoj. Pogled na estetsko perspektivo potrošniške kulture je pripeljal do svojevrstnega izkoriščevanja, v katerem potrošniki aktivno sodelujejo na področju potrošnje, da bi estetizirali same sebe. Kar bralec ob pazljivem branju Debeljakove knjige začenja razumeti, je pomen oglaševanja/marketinga kot formalne umetnosti pozno kapitalistične družbe ("kapitalistični realizem" - slavljenje vseh pozitivnih lastnosti obstoječega ekonomskega sistema...) in zgodovinskega procesov, ki so do tega pripeljali.

Ana BARBIČ

Ivanka Počkar

"Iz časov ječmenove kave. Življenjepisi Štajercev in Kranjcev ob sotočju rek Krke, Save in Sotle".

Dolenjska založba, Novo mesto 1998, 496 s.

Zahvaljujoč sodelovanju z etnologinjo Ingo Miklavčič Brezigar sem bila junija 1998 povabljena na etnološki večer v Etnološkem muzeju v Ljubljani, na katerem je Ivanka Počkar predstavila svojo knjigo življenjepisov, Inga Miklavčič Brezigar pa svojo razstavo "Spomini naše mladosti ali življenje pod zvezdami" v Goriškem muzeju, ki je bila odprta aprila 1997. Obema avtorskima deloma je skupno dejstvo, da predstavljata bližnjo preteklost, ki sega v sedanost, ki pa hkrati izredno naglo izginja in je v spominu starejših sodobnikov ohranjena zgolj kot pričevanje časa, ki je nepreklicno za nami. Morda iz izjemo ječmenove kave! Kot sestavino jutranjega in pogosto tudi večernega obroka, so jo ljudje "posodobili" tako, da so prazenemu zmletemu ječmenu dodali tri do štiri zrna zmlete prave kave. Za dve jajci je bilo v trgovini moč dobiti 20, 25 zrn prave kave (s. 66). Z višanjem življenjske ravni je prava kava povsem izpodrinila ječmenovo, ki pa se prav zadnje čase spet vrača na naše jedilnike kot zdrava jutranja pijača. Ali bo v življenje sodobnikov mogoče pripeljati še kakšno drugo tradicijo, in tako povezati sedanost z bližnjo preteklostjo, pa je že drugo vprašanje.

V tem zapisu je nekaj vtisov, ki mi jih je zapustila predstavitev in poznejše prebiranje knjige Ivanke Počkar "Iz časov ječmenove kave". Zavedam se namreč, da knjige v vsem njenem bogastvu ni moč predstaviti. Treba jo je enostavno prebrati! Prav zato mi je bilo knjigo težko brati s svinčnikom in listom papirja v roki, kamor sem sproti zapisovala misli za pisanje predstavitve podatkovno izredno bogatega in vsebinsko pestrega besedila "o časih ječmenove kave". Knjigo sem namreč želela brati zgolj v užitek in ne kot sociologinja. Po nekaj prebranih "življenjskih zgodbah" mi je skorajda uspelo oboje združiti, čeprav sem do konca branja potihem obžalovala obljubo uredniku