

## ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

**Janez Strehovec****Perspektive umetnosti****(kulturnopolitični esej)****Situacija umetnosti**

Umetnost, bodisi tradicionalna bodisi medijska (trda in tekoča, materialna in nematerialna), nastaja danes v postindustrijskem družbenem okolju, omogočenem s prehodom iz industrijske družbe v družbo komunikacij, v kateri se prepleta medigra ekonomije, tehnologije in kulture. Gre za okolje simulacije in znakovne ekonomije, ki je nadomestila metalurgijo, težko produkcijo in teleološko produkcijo smisla. Spremenjene so tudi že poglavitne čutne koordinate v resničnosti: video terminal je zamenjal tovarno, mesto je kot letališče ali medijsko središče in ne več kraj na obrečnem križišču cest. Prišlo je tudi do razkoraka med realnostjo in posameznikovo sliko oziroma predstavo o njej. Posameznikovo percepcijo in reflekse zamenjuje avdio-vizualna hitrost (Paul Virilio). Skozi čutila medijev se kaže, kot da je izginila realnost sama (mišljen je predvsem njen težki, ostrorobni pojem) ter da je slikovno postalo svet.

Vsekakor pa tisto realno soobstaja z izginjajočim realnim in različnimi generacijami realnosti v svetu kot multiverzumu. V tem smislu razmišlja tudi teoretik nove paradigme Paul Virilio: »Ni več nobene posamezne realnosti, ki si jo lahko zamišljamo, da je dana enkrat za vselej. Celó če je gora vedno tam, kjer je bila, in celó če je kamen še kamen, so se načini, po katerih ju zaznavamo, stalno spreminjali od začetka časa. Tako so generacije realnosti povezane z generacijami slik, začevši s prazgodovinsko jamsko slikarjijo do hiperrealizma in sedanjega slikarstva, ki je nasledilo Picassovo obdobje. Jasno je, da se sedaj nahajamo v obdobju substitucij. Ena generacija realnosti je v procesu nadomeščanja same sebe z drugo in še ni gotova, kako naj se predstavi...«<sup>1</sup>

Poleg substitucije in simulacije se poglavitne spremembe, značilne za postindustrijsko in postmoderno družbo, kažejo še v naslednjih dejstvih: manualno delo se umika intelektualnemu; mediji postajajo sve-

<sup>1</sup> *Flash art*, januar—februar 1988, s. 57, 59.

totvorni, vzbujajo svetove in jih ne odslikujejo več (informacijski sistemi ustvarjajo dogodke in spektakle); pglavitna razsežnost sveta se kaže kot scena in inscenacija (postavljanje na sceno), in to tudi v smislu postmodernega triumfa (lepe) površine nad (metafizično) globino; v antagonistične razrede razcepljene tradicionalne družbe postajajo pluralistično mozaične (namesto razredov se pojavljajo nove družbene skupine in nova družbena gibanja); namesto o univerzumu lahko govorimo o pluriverzumu kot koeksistirajočih svetovih; ekonomija zadrživa primat nad politiko; narašča obseg posameznikovega prostega časa (brezposelnost, skrajšanje delovnega dne); skrajno politizacijo in ekonomizacijo spremlja tudi hiperscientifikacija in hiperkulturacija. Vsekakor pa je to tudi že s skrajnim kopernikanstvom zaznamovana scena, na kateri je vedno manj naključnega in naravnega: vse je že skrajno subjektivno, umetelno, inventarizirano, podvojeno in celo (medijsko) triplicirano. Nič ni več naključnega, vse je (že) zanalašč.

Na tej sceni se dela umetnost kot množstvo skrajno različnih umetniških oblik, med seboj pogosto celo antitetično členjenih. Posplošeni pojem umetnosti vključuje tako poezijo, simfonično glasbo in gledališče kot video, holografijo in elektronsko glasbo, torej dejavnosti, ki jim je skupen samo še socialni in ekonomski kontekst ustanove umetnosti. Umetnika sta, na primer, pesnik in arhitekt, toda med njunima dejavnostma je večja razlika kot med delom knjigovodje ali jedrskega fizika. Prvi je nori boem, ki s svojo pesniško dejavnostjo zasluži mesečno veliko manj, kot znašajo povprečne socialne podpore, drugi pa je bogato plačani nameščeneec. Prvi zida besedne zgradbe sanjskih podob, drugi načrtuje izgled in obseg palač in orožarn, cerkva in poslovnih stavb. Prvi ustvarja mesijansko vizijo zgodovine, drugi pa je mučno, kot s težo gradiva, ki ga bodo uporabili pri realizaciji njegovih načrtov, obremenjen z ideologijami naročnikov. Prvemu ni razvoj sodobnih tehnologij naredil nikakršne usluge, nasprotno, novi mediji so mu odvzeli bralce in občudovalce, drugi pa deluje tako, da nenehno upošteva nove materiale in tehnološke dosežke.

Pri tem pa arhitekt sploh ni pravi predstavnik tehnološke usmeritve v umetnosti, sploh še ni medijski ali večmedijski umetnik, torej posameznik, ki živi in oblikuje iz zdajšnjega stanja tehnologij, temveč je oblikovalec, ki živi iz tisočletne tradicije, vendar svojo večino nenehno posodablja in jo skuša priličiti novi tehnološki situaciji. Značilni oblikovalci medijskih in tehnoloških del, ki so izrazito »in«<sup>2</sup> glede na v začetku tega spisa omenjeno konstelacijo, torej niso ne pesniki ne arhitekti, temveč umetniki holografije, analognega in digitalnega videa, računalniške glasbe in animacije, izvajalci performancea in oblikovalci večmedialnih instalacij, ambientov in designa. Vsekakor ne smemo pozabiti tudi producentov fotografije, filma, radia, tv in designa kot umetnosti. Če je začetni interes pri usmeritvi v medijsko umetnost veljal svetlobi in gibanju (ti. luminokinetična umetnost), in sicer v smislu este-

tizacije klasične mehanike in optike, potem so sedanji trendi namenjeni računalniškemu videu, holografiji in večmedialnim predstavam. Poglavitni cilj je proizvajanje ali samo vzbujanje slikovnega in zvočnega na skrajno umetelen način. Kot umetniška mora veljati zahteva, da kaj takega, kot je v umetnosti, ne sme biti nikjer drugod.

Poudarek je na tem »ne sme biti nikjer drugod«, torej je lahko samo v umetnosti. Mišljena je razlika med umetniškim in neumetniškim, ki generira umetnostni pogon in dejansko vzpostavlja ustanovo umetnosti. Temeljne razlike med estetskim, teoretskim, praktičnim in moralnim stališčem, ki so bile nekoč gibalno estetike, lepe in kontemplativne umetnosti, se danes pojavljajo v drugih oblikah, vendar še vedno po logiki neizprosne »kontre«. Če je poglavitna razsežnost v zunajumetniški resničnosti racionalno, mora umetnost ustvarjati ekstazo, če se zunaj udejanja, umetnik potem razdejanja, če je »zunaj« že veliko lepega, harmoničnega in pravičnega, mora umetnost udejanjati grdo, kakofonično in asimetrično, če v neumetniški resničnosti triumfira načelo totalitete, si išče umetnost svojo posebnost v fragmentu, torzu, če je zunaj že vse medijsko in dematerializirano lahko, potem se umetniki poizkušajo v težkih večmedialnih »mixed means« instalacijah. In še najnovejši primer vztrajanja pri takšnih radikalnih razlikah: zoper logiko večinskega, tako političnega kot medijskega postavljanja na sceno, torej inscenacije, si — po besedah teoretika in praktika medijske umetnosti Petra Weibla — umetnost lahko najde priložnost v descenaciji, in sicer v naslednjem smislu: »Umetnost scene kot mesto razsvetljenstva nam odkriva strategije inscenacije, če ostaja prav, med časom in prostorom, slikarstvom in glasbo' (Morton Feldman), med konstrukcijo in prestrukturiranim stanjem. Umetnost scene ne kot inscenacija umetnosti, kar bi bilo nadaljevanje dopinga, vzdrževanje halucinacije, temveč kot de-scenacija, kot razscenjenje s scenskimi in medialnimi sredstvi.«<sup>2</sup>

To nenehno stilno, oblikovno in konceptualno ohranjanje razlik vstopa v avtopoetični pogon družbenega sistema umetnosti, kar pomeni, da se ta sistem izgrajuje sam; sam namreč proizvede vse predpostavke, ki so nujne za nadaljevanje njegovih operacij. Umetniški sistem je dejansko pogon s produkcijskim in reprodukcijem aparatom in sektorji njegovega osmišljanja. Ena njegovih poglavitnih značilnosti je hitrost, namreč hitrost menjave stilov, izumov, generacij estetskega, izhodišč in norm. Tisto, kar se v neumetniški resničnosti dogaja s težavo, se v umetnosti neskončno lahko, »tekoče«. Menjava »generacij umetniškega« poteka v 20. stoletju z bliskovito naglico in daleč prekaša hitrost, s katero se uveljavlja zamenjava poglavitnih paradig v zunajumetniški resničnosti.

<sup>2</sup> *Katalog ars electronica*, Linz 1988, s. 28.

## Medijska produktivnost in spektakelskost

Postindustrijsko okolje in njegove umetnosti opredeljujeta medijskost in spektakelskost. Mislimo na resnico preproste enačbe:

$$d = d_r + d_m$$

Pri tem je  $d$  dogodek,  $d_r$  je realni dogodek in  $d_m$  je dogodek na ravni medijske interpretacije. Samo realni dogodek je namreč premalo za, recimo, kar popolni dogodek v sedanjem smislu, če nima tudi svoje medijske potrditve. Šele če o nečem piše v časopisu ali se govori o tem na radiju in vidi na tv, lahko rečemo, da se je res dogodilo, da preprosto obstaja. Vse politike (tudi kulturne) tako rekoč ni, če se o njej ne piše, poroča, je interpretira. Seje CK-ja, če jo omenimo kot primer, ni, če ji rtv ne nameni toliko in toliko minutne pozornosti in dnevno časopisje toliko in toliko povzetkov razprav in objav nosilnih govorov. Poseben fenomen, ki ima izrazito medijsko obeležje, so tudi vsa dejanja svetovnega terorizma, od nastavljanja in aktiviranja bomb irskih, baskovskih, korziških in južnotirolskih teroristov do atentatov v Italiji, Španiji in ZRN in ugrabitev letal.

To so dejanja brez logike in smisla (na ravni realnega), njihovi učinki se celo drastično obračajo zoper nosilce teh akcij (krepijo sile sistema, dobavljajo posel orožarnam in delo posebnim policijskim in vojaškim enotam), vendar pa kot dejanja simulacije (hiperrealni dogodki brez vsebine in ciljev, ki uhajajo redu referencialnega, tako jih razume J. Baudrillard) živijo svoje čisto medijsko življenje. Spektakularnost teh dejanj hrani medijske spektakle. Čeprav so ti dogodki minimalni, periferni, z relativno majhnim številom žrtev, vzbujajo maksimalno medijsko odmevnost. So pravecni balzam za vse urednike svetovnih dnevnoinformativnih tv oddaj, tv dnevnikov po domače. In na drugi strani: ali ne bi načrtovalci, naročniki in izvajalci teh dogodkov preprosto odnehali, če ne bi bilo televizije oziroma če bi se vse televizije dogovorile, da jim ne bodo namenjale nikakršne pozornosti. Ugrabljeni avion bi, recimo, letališke oblasti ukazale prekrite z ogromnim šotorom in ga pustiti povsem pri miru . . .

Množični mediji pa ne vzpostavljajo samo spektakla političnega in terorističnih ekskluzivnih dogodkov, temveč vzbujajo obsežen svet zabavnega in umetniškega. Mislimo na industrijo zabave in na medije (tv, radio, časopisni feljton ali roman itn.) kot umetnost. Ljudje so preprosto začeli živeti v ritmu medijev, z njihovimi zvezdami ter stilom in načinom tv nadaljevank. Obstaja tudi že posebna medijska estetika, ki gradi na sinestetičnih elementih barv, tonov, svetlobe in gibanja, ki so združeni v zabavnoglasbenih in plesnih oddajah ter še posebno v uspešni zvrsti tv kot umetnosti — videoklipu. Mediji tudi generirajo vrsto spektaklov po zgledu Live aid, Tek s časom itn. Poleg neposredne produkcije spektakelskih dogodkov pa medijske tehnologije vstopajo tudi v nove umetniške zvrsti, od videa, računalniške umetnosti,

holografije, radijske in tv igre, multimedialnih predstav naprej. Video tehnologija je vključena že v vrsto predstav, od performanceov Laurie Anderson do spektakelskih (elektronskih) oper Roberta Wilsona in velikih rock koncertov Princea, Michaela Jacksona in Madonne.

Poglavitne razsežnosti novih medijev so hitrost, sinestetičnost njihovih učinkov, spektakelska produktivnost in izrazita simulacija dogodkovnega. Z njimi se generirajo enodnevní in enominutni junaki in dogodki, ki imajo samo še čisto medijsko referenčnost. Njihove optofonetske, taktilnost simulirajoče slike po svoji fascinantnosti prekašajo realne dogodke, ki postajajo v mnogočem že sekundarni. Mediji ne kopirajo in »pivnajo«, mediji proizvajajo in nadzorujejo.

Njihova elektronska tehnologija pa je uspešno stopila tudi v posameznikovo vsakdanjost — predvsem na ravni oblikovanja. Proizvajanje medijev — tudi v subverzivni obliki radiopiratstva, nezakonitega presnemavanja video kaset in ustanavljanja zasebnih tv postaj — je postalo motiv številnim posameznikom, ki si skušajo pridobiti delež pri moči medijske totalitete. To prisvajanje poteka v čisti mikrosferi, v posameznikovem »Lebensweltu«. Z nekajkratno pocenitvijo osnovnih naprav za medijsko produkcijo v zadnjem desetletju je tako rekoč sleherni posameznik v razvitem svetu dobil možnost, da oblikuje svoje lastne programe: mislimo na magnetofone in kasetofone, računalniške tiskalnike in optične razmnoževalnike besedil, na video kamere in video rekorderje. Posameznik torej lahko snema, hrani in razmnožuje svoja lastna (novo)medijska dela. Pri tem stopa v posebno intimen in pristen stik s temi stroji: ne rabijo mu kot kramp, lopata, srp ali kladivo.

Z njimi se ne muči, ko jih uporablja, torej ni odtujen v smislu nekdanjih Marxovih analiz, temveč je v ustvarjalnem stiku, ki ga Jean Baudrillard razume takole: »Z virtualnimi stroji in novimi tehnologijami nikakor nisem odtujen, Z menoj tvorijo integrirani stikalni krog. (...) Veliki in mikro računalniki, tv aparat, video naprave in celo fotoaparati so, tako kot kontaktne leče, prosojne proteze, ki so tako integrirane v telo, da k njemu sodijo že skoraj genetsko, kot na primer srčni spodbujevalnik... Ali ne izhaja neverjetni uspeh video kulture in umetne inteligence iz te eksorcistične funkcije, iz dejstva, da se večni problem svobode ne zastavlja še enkrat? Ali sem objekt ali sem subjekt? Sem svoboden ali odtujen? Nobenega problema več z virtualnimi stroji! Niti nisem subjekt niti objekt, niti svoboden niti odtujen.«<sup>3</sup>

### Usmerjenost k uprizorjenim večmedialnim dogodkom

Medijske tehnologije se svojevrstno udomačujejo v umetnosti. Prisvajanje teh tehnologij pri umetniških dogodkih pomeni njihovo humanizacijo in estetizacijo: odtegnjene postanejo vlogi transferja ne-

<sup>3</sup> Isto delo, s. 88.

česa z resničnostnimi referencami in so postavljene v vlogo produkcije estetskih in zabavnih učinkov. Tv aparat zapusti svoje običajno mesto v dnevni sobi in se ga postavi na oder ali vključi v likovno instalacijo, če ta znameniti »gledalnik« vzamemo kot primer. Pri tem pa je za sedanje umetnostne trende značilno, da na podlagi novih tehnologij nikakor niso razvili samo čistih umetniških zvrsti, kot so na primer analogni in digitalni video in holografija kot umetnost, temveč so dosežke različnih medijskih tehnologij vključili v novo, za sedanjost izrazito značilno zvrst umetnosti — večmedialne uprizorjene dogodke (multimedialne performance in instalacije). Nastanek teh del, ki je časovno vezan na evropsko neoavangardo 60. let, bistvene spodbude pa je prejel tudi od nekaterih usmeritev zgodovinske avantgarde in Bauhauasa, je utemeljen z željo po celostnem uprizarjanju estetskih učinkov, sinestezij in intermedialnem sodelovanju.

Gre za željo po umetnikovem osebnem vstopu na sceno in sinestetičnem zlitju zvoka, giba in barve v delu kot »mixed means« umetnini, ki izhaja že iz Bauhausovih baletnih uprizoritev Oskarja Schlemmerja in Ludwiga Hirschfelda-Macka in sega prek sodelovanja Johna Cagea in Merce Cunningham, produkcije luminokinetičnih in video instalacij Wolfa Vostella, Nicholasa Schöfferja, Jeana Tinguelyja in Nam June Paika, happeningov Allana Kaprowa in Ivesa Kleina do performancea Laurie Anderson. Iz omenjene klasike so izšle današnje »mixed means« predstave, ki vključujejo balet, mim, glasbo (instrumentalno in digitalno), video, film, likovne instalacije, modo, design, besedilo in vrsto tehniških objektov, namenjenih kibernetičnemu učinkovanju. Videti je, kot da je čista žanrska umetnost sedanjim umetnikom postala premalo, prav tako pa ne zadovoljuje več sedanje umetniške publike, ki je nenehno bombardirana z informacijami različnih izvorov in se nahaja v okolju, v katerem se je resničnost stopila s slikovnim in simuliranim domišljjskim.

Vse je na določen način že na odru, uprizorjeno in prignano do svoje spektakelske oblike. Posameznik iz tega okolja zato nima več smisla za globino; nima potrpljenja za branje med vrsticami in dešifriranje večstopenjskih metafor. Preprosto je navajen vse dobiti na krožniku, tudi v umetnosti.

»Nekaj manjka« — ta ontološka spodbuda, ki je v preteklosti generirala umetnost, je sedaj iz zunajumetniške resničnosti prešla na umetnost samo. Tudi posamezne umetnosti (literatura, balet, glasba, slikarstvo) so nekaterim očitno premalo, zato v sedanjem družbenem okolju enormne artifkacije (umetnin je že toliko, da je njihovo inventariziranje in klasificiranje skrajno oteženo) težijo k njihovemu zlivanju v zapletenih uprizorjenih dogodkih — intermedialnih predstavah. Z umetniškimi sredstvi narediti več kot človeka in več kot svet, ta nori, ekstatični imperativ se uresničuje v teh delih, ki jim na ravni industrije zabave ustrezajo koncerti pop zvezdnikov in na televiziji

avtonomna produkcija vizualizirane glasbe v glasbenem video klipu. Mesta nedoločenosti, tekstualne in scenske praznine, nedorečenost, molk, simulacija neizrekljivega — vse te odlike (nekdanjih) čistih umetnosti — se v takšnih multimedijskih delih umikajo veliki izrečnosti, empiriji eksPLICITnega in profano razvidnega. Vse mora biti zunaj in do skrajnosti izrečeno in dorečeno. Molk in tišina sta izrinjena iz teh del, ki sodijo v red implozivnosti: kot črne luknje požirajo in prebavljajo posamezne umetnosti.

Uprizorjeni umetniški dogodki — od performanceov v new wave club okoljih do elektronskih oper in kibernetičnih baletov — zgledno rabijo nove tehnološke dosežke. Tehnika kot ključ sreče in ne fetiš propada (Walter Benjamin) je na delu pri teh uprizoritvah: da bi naredili več kot človeka, je treba tako rekoč ves svet spraviti na igrani oder; napraviti Frankensteina torej. Tako kot je že v zunajumetniški resničnosti vse podvojeno, celo triplicirano, je ta razsežnost vključena tudi v odrsko dogajanje: s closed cirkuit videom se snema igralce, glasbenike in plesalce. Gledalec jih vidi kot osebe skupaj z njihovimi posnetki in živimi slikami ter na dokumentarnem, že posnetem video gradivu. Pri rabi novih medijskih tehnologij in tistih, vzeti iz povsem neumetniških produkcij, avtorji poudarjajo ekološki in nenasilni aspekt vključevanja teh naprav v umetniške postopke. Tu je videti, kot da se stroji in naprave uporabljajo v izrazito postmodernem smislu: izvzeti so nasilni rabi modernističnega gospodarstva nad naravo, in umetniki se (skupaj z gledalci) razveselijo, ko jih ugledajo vključene v čisto drugačne označevalne procese.

Uprizorjena umetniška večmedialna dela uporabljajo tudi tradicionalne umetniške zvrsti (likovna umetnost, arhitektura, slikarstvo, delno tudi literatura), vendar pa so slednje odtegnjene svoji žanrski čistosti in samostojnosti; so le bolj ali manj pomemben, pogosto celo deformiran in potlačen del celote. To še posebej velja za literaturo; ob delih, narejenih kot paša za oči, sluh in celo otip, izpade literarni tekst zgolj kot neko spremljevalno, dopolnilno gradivo, ki komaj kaj prispeva k spektakelski uprizoritvi.

Ali je literatura potemtakem dejansko največ izgubila s sedanjimi medijskimi trendi? Nikakor. Podobno kot na primer klasična glasba je tudi ona sama vključena v medijsko produkcijo umetnikov-zvezd, je skratka na sceni, ki jo omogoča nenehna programirana proizvodnja uspešnic, delanih za žepnoknjižne izdaje. Slednje pa, za razliko od velikih del tradicionalne, visoko umetniške književnosti, tako rekoč že ne poznajo več avtorja v srednjeevropskem, mesijanskem smislu kot med nebo in zemljo postavljene osebe, ki proizvajajo nesmrtna besedila s t.i. metafizičnimi kvalitetami (Roman Ingarden). Seveda je prav pod vplivom medijske senzibilnosti prišlo do velikih in usodnih sprememb znotraj literature same. Te ne zadevajo zgolj avtorja v prej opisanem smislu, temveč se je dogodilo prav prestrukturiranje: na sceni obstaja

predvsem roman, še posebno v trivialnih oblikah ljubezenskih zgodb, kriminalk, romanov-katastrof, doktor in pustolovskih romanov itn. Gre torej za prozo, ki skuša simulirati intenzivno dogodkovno in fascinantno epičnost. Poezija kot lirika, torej v svoji čisti in visoki obliki, vezana na knjižne izdaje, pa je nedvomno zašla v krizo, čeprav se nekatere njene tendence na veliko uporabljajo v besedilih pop in rock glasbe in pri reklamah.

### **Prednosti umetnosti v postindustrijski družbi**

Medijska senzibilnost, usmerjenost k spektakelski sceni in produkcija večmedijskih umetnin kot kibernetičnih simulatorjev medijske senzibilnosti sodijo k trendom postindustrijske družbe. Vprašanje, ki se tukaj postavlja, je: ali je sedanje družbeno okolje sploh še naklonjeno umetnostim ali pa sprejema zgolj njihove medijske transformacije, torej tisto umetniško produkcijo, ki je vključena v medijsko informativnost in zabavnost? Ali je spričo tiste transformacije v sedanjosti, ki se kaže kot stopitev resničnega z lepim in imaginarnim v okviru industrije medijev in zabave, umetnost — mišljena predvsem v tradicionalnem smislu — postala odvečna?

Odgovor na to vprašanje je negativen. Nedvomno je sicer konec z umetnostjo kot ekskluzivnim nosilcem lepega, domišljjskega in tabuiziranega resničnega (pri slednjem mislimo na umetnost v vlogi alibija za moralne, politične in seksualne procese družbenega deta- buizacije), konec je tudi tistega zgodovinskega sveta, ki je general takšnega ljubitelja oziroma sprejemnika umetnosti, ki se je srečeval z umetniškimi deli v smislu imperativa visoke omike in jih imel za takrat silno redke dejavnike zabavnosti in fantastičnosti. Tu lahko pomislimo na knjigo, recimo kot večerniško povest, in slovensko pode- želsko okolje ob koncu prejšnjega stoletja: poleg vsakdanjega dela, pogovorov in molitve je imelo večerno družinsko srečanje s to literaturo tako rekoč ekskluzivno funkcijo edinega zabavnega, tudi posebno družabnost vzpostavljaljočega dejavnika. Z vzponom radia, gramofona in kasneje televizije v to družinsko okolje se je pravzaprav končala takšna oblika ritualnega branja, kar je pomenilo tudi konec interesa po domačijskem tipu večerniške povesti.

Z začetnimi usmeritvami evropske zgodovinske avantgarde ob začetku 20. stoletja pa se je končalo obdobje estetike vzvišenega, lepega, pravilnega, simetričnega in harmoničnega, ki je kot norma obvladovalo umetnost, namenjeno vsakdanjemu uživanju na tradicionalen, recimo kar večerniški in prazničen način. Razvoj v smeri medijske in z indu- strijo zabave integrirane družbe je prispeval k definitivnemu obliko- vanju skrajno pluralistično in mozaično členjenega sveta percepcije in vrednotenja. Namesto v univerzumu živimo, zaznavamo in vrednoti-

mo v multiverzumu, in to dejstvo, namreč, da je tudi na področju estetskega, zabavnega in domišljjskega umetnost le ena izmed nosilnih dejavnosti, pač morajo sprejeti sedanji umetniki.

Relativiranje družbenega mesta umetnosti v sedanjosti je torej samoumevno, veliko omejitev ekskluzivnosti umetniškega smo opisali, vendar pa lahko za sedanjo, v mnogočem relativirano in sekularizirano umetnost vendarle navedemo nekaj ugodnosti, celo prednosti, ki v okolju postindustrijske in postmoderne družbe govorijo za njen nadaljnji smiselni obstoj. Tu mislimo seveda na umetnost, torej na neko množico med seboj razlikujočih se umetniških govoric (od medijskih umetnosti in trivialne industrije glasbe in literature do visokih klasičnih umetnosti), ki jih povezuje v celoto samo njihovo posebno družbeno mesto, oblikovano kot avtopoetični in samoreferencialni družbeni sistem umetnosti, ki se nenehno definira na podlagi samorazlikovanja in razlik do neumetniškega okolja.

Prednosti za nadaljnji obstoj in celo intenzivni razvoj sedanjih umetnosti lahko razberemo iz nekaterih temeljnih paradigem postindustrijske družbe, in sicer: posebnostim umetniškega je v prid 1) primat intelektualnega dela nad ročnim, informatike nad težko industrijo; 2) postmoderna skepsa in ironija spričo slepega modernističnega gospodarstva nad naravo; 3) trendi medijskosti, spektakelskosti in inscenacije vsega dogodenega; 4) prednosti simulacije nad težko produkcijo, grobim udejanjenjem; 5) splošen razmah nematerialnih dejavnosti in z njimi nastanek novih poklicev v kulturnem menedžmentu, trženju in turizmu; 6) povečanje posameznikovega prostega časa tudi spričo avtomatizacije vrste del v t.i. nematerialni proizvodnji (mislimo tudi na pojav brezdelja kot enega kontekstov umetnosti: v brezdelju namreč lahko posameznik še vedno odkriva in doživlja samega sebe, pri tem pa tudi lahko najde stik s kulturnimi dejavnostmi in ustanovami, kajti v številne lahko vstopa brezplačno, dostopne so torej tudi sedanjim flâneurjem); 7) uveljavitev trendov dematerializacije na nivoju medijsko modelirane čutnosti (simulacija videza je postala pomnoženo prisotna z novimi medijskimi tehnologijami); 8) razvoj novih umetniških proizvodnih sredstev in njihova dostopnost, relativna cenenost (npr. naprav za video in avdio snemanje, računalniško animacijsko in grafično oblikovanje itn.); 9) demokratizacija kulturnih ustanov in njihov količinski razmah (oblikovanje velikih kulturnih domov v velemestih po zgledu pariškega Beaubourga in medijski razcvet spremljevalnih institucij vrednotenja in osmišljanja družbenega sistema umetnosti); 10) težnje po meddisciplinarnem sodelovanju (umetniki so danes enakovredno s tehnologi, urbanisti, družboslovci in politiki vključeni v različne projekte revitalizacije mest, organiziranja dejavnosti v prostem času itn.).

Te prednosti očitno že sedaj omogočajo količinsko rast družbenega sistema umetnosti, ki ga, če upoštevamo samo število ustvarjalcev,

potrjuje tudi statistika. Omenimo samo dva, med seboj sicer oddaljena, vendar značilna primera. Število tistih, ki imajo priznan status samostojnega kulturnega delavca, je v Sloveniji od 1984. do 1987. leta naraslo za več kot 100 odstotkov, konkretno od 750 na 1675.<sup>4</sup> In britanski primer: število umetnikov v kategorijah igralcev, glasbenikov in režiserjev se je od 1971. do 1981. leta povečalo od 37.800 na 54.800, torej kar 45-odstotno.<sup>5</sup>

Seveda pa lahko poleg veikih, vendar relativiranih prednosti, ki zadevajo predvsem družbeni sistem umetnosti kot celoto, govorimo tudi o minusih in ovirah za pristen razmah umetnosti danes. Dela umetnosti namreč ne dosegajo tiste fascinantne medijske spektakelskosti kot na primer politični dogodki, celo po estetski razsežnosti izgubljajo tekmo z modo, designom in različnimi segmenti industrije zabave; kulturne prireditve kot mesta zabavnosti in družabnosti zaostajajo za prizorišči športa in rock in disko glasbe itn. Tudi nacionalne ekonomije in politike še ne upoštevajo dovolj ekonomske uspešnosti kulture (na primer kot kulturnega turizma) in vloge kulture kot izobrazbenega dejavnika, kot nosilca znanja torej. V razvitih državah se zato pojavljajo omejitve pri tistih nujnih, recimo kar zagonskih investicijah v umetniško ustvarjanje, ki še posebno prizadenejo mlade umetnike v t.i. kreativnih umetnostih (na primer v literaturi, glasbeni kompoziciji in koreografiranju). Tu je v zadnjih letih že opazen vpliv, ki vodi k družbeni nadzidavi restriktivnega thatcherizma. Omenimo naj še ideološke blokade, medijske monopole in tiste, povezane z bogatimi naročniki, ter še vedno marsikje blokiran ali zgolj enosmeren mednarodni pretok idej in umetniških del.

Pri omenjanju ideoloških blokad mislimo tudi na vlogo umetnosti kot posrednika, prek katerega se členijo tekmujoče ideje in družbeni koncepti. Številni umetniki jim nasedajo in s svojimi dokumentarnimi in modnimi ideološkimi deli stopijo v igro, ki rabi izrazito neumetniškimi ciljem. Kot minus za razvoj umetnosti lahko omenimo še tisto posebnost sedanjega časa, ki se kaže kot zdvomljenje nad možnostjo velikih utopičnih projektov, »sanj« in alternativ, prav tako pa tudi kot svojevrstna površnost, usmerjenost zgolj k površini in nazornemu. Sedanji posameznik že nima več časa (in smisla), da bi se odpravil na dolgočasno pot navzdol h globinskim plastem pesniške ali literarno-gledališke umetnine; ostaja zgolj pri površini in pri tem mu z opuščanjem globine in »zidavo« zanimive površine pomagajo tudi sedanji umetniki. Ti gredo umetniški publiki še posebno na roko pri t.i. kibernetičnih delih, ki jih tako rekoč ni, če se zraven aktivno ne pojavi gledalec-poslušalec-obiskovalec.

<sup>4</sup> Marjana Bele, *Samostojna poklicna kulturna dejavnost, Naši razgledi*, 7. oktober 1988.

<sup>5</sup> J. Myerscough, *Facts about the Arts 2*, London 1986, s. 79.

Seveda pa je današnji razmah umetnosti omejen tudi spričo skrajne specializacije glede vrste umetnosti. Številne izmed njih so razumljive samo ekspertom, profesionalcem, ki so zaposleni v okviru družbenega sistema umetnosti. Veliko del, recimo poezije in likovne umetnosti, je delanih tako rekoč samo za strokovnjake, zato so mesta neke namere, smotrnega ogleda, evidentiranja, klasificiranja, razlaganja in vrednotenja in ne nosilci zabavnega ali vsebine, namenjene potrošnji v brezdrlju.

### Vprašanja kulturnopolitičnih strategij

Kulturno politiko lahko razumemo kot eno od področij politologije, in sicer tisto, ki razkriva usodo političnega na področju kulture. Politično v kulturi se razodeva kot intervencija države na tem sektorju in — na drugi strani — v družbenih bojih umetnikov in umetniških skupin z državnimi ustanovami. Gre za boje (kot oblike novih družbenih konfliktov, v katere namenoma vstopajo skupine umetnikov), za oblike, izme, novo estetiko in družbenost, ki izhaja iz jedra umetniške kreativnosti, prav tako pa tudi za boje za uveljavljanje družbenega statusa kulturnega ustvarjalca (socialno zavarovanje, delovne štipendije, boj za ustanove, prostore in medije). Seveda pa je eno pglavitnih področij kulturne politike, izvajane s strani države, gmotno podpiranje in usmerjanje kulturnega razvoja. Mislimo preprosto na financiranje, ki poteka prek posebnih skladov namenskega združevanja denarja in ki je po svoji naravi vedno izrazito selektivno; država podpira in s tem omogoča le določene umetniške usmeritve, drugih pa ne, kar pomeni, da se posredno vendarle gleda v svoji — programirani — umetnosti. In kako se vidi (če se sploh hoče videti) v današnjih tokovih umetnosti?

Omenili smo že prednosti umetnosti v sedanjem postindustrijskem okolju razvitih družb. Teh prednosti bi se morala zavedati tudi sodobna država pri svojih strategijah organiziranja in usmerjanja družbenega življenja. Spodbujati — tudi gmotno in z dostopom do nekaterih svojih aparatov in informacijskih sistemov — bi morala predvsem povezave umetnosti s sodobno znanostjo in tehnologijo, omogočiti prostore — prizorišča tako v novih naseljih kot revitaliziranih starih mestnih jedrih in odpirati vse pglavitne družbene ustanove tudi umetniški razsežnosti (pa čeprav utopično, sledeč na primer nekaterim sugestijam avantgardističnih umetnikov, recimo Josepha Beuyasa). Meddisciplinarnost, tudi kot sodelovanje razsvetljskega in estetskega, imaginarnega subjekta pri oblikovanju postindustrijskega »Lebenswelta«, je zato verjetno ena temeljnih strategij sedanjega načrtovanja družbenega razvoja. Prav tako pa bi bila realna spodbuda za smotrnejše in pravičnejše obravnavanje družbenega sistema umetnosti tudi korenito prevrednotenje tistega, kar se spleča in kar se ne

v nacionalnih ekonomijah. Statistiki in ekonomisti bi namreč morali »izmeriti« resnično vrednost kapitala, ki se obrača v umetnostih (kot dejavnostih eminentne produkcije blaga), in jim s tem ustrezneje ovrednotiti družbeni položaj. Poraba na umetniškem sektorju namreč državi vrača ogromno sredstev in trendi kažejo, da bo še naraščala spričo pojava postindustrijskega brezdelja.

Skoraj odveč je tudi omeniti, da je področje družbenega sistema umetnosti generator novih poklicev in mesto perspektivnega zaposlovanja mladih in izobraženih kadrov, vključenih v procese domišljjskega oblikovanja. Posebna oblika državne pomoči bi se lahko izvajala tudi preko organiziranega sponzorstva in kulturnega menedžmenta, kajti tudi t.i. kreativne umetnosti je moč prodajati, če se jih zna in hoče. V tem smislu je precej dosegla britanska kulturna politika z uvedbo sistema državnega sponzorstva umetnosti (BSIS) in sistema marketinga umetnosti. Seveda pa je to področje relevantno za državne načrtovalce tudi v smislu uveljavljanja nove senzibilnosti in nove družbenosti, ki izhaja iz družbenega mesta umetnikov in posebnosti njihove dejavnosti. Tu lahko omenimo pojav »poetizacije« kot nasprotja »estetizaciji«, ki ga razumemo kot *alter* in *off* poskus prenosa umetniške kreativnosti na zunajumetniške ustanove. Državna strategija do umetnosti verjetno mora upoštevati tudi druge prednosti oziroma zanimivosti tega področja, na primer umetnost v funkciji alibija in transferja za realizacijo neumetniških ideologij, umetnost kot področje vojne v današnjem ne na oboroženi boj in osvajanje ozemelj vezanem smislu in umetnost kot področje rafiniranega nadzorovanja.

Družbeni sistem umetnosti namreč omogoča nadzor nad vanj vključenimi posamezniki prav spričo posebne narave dejavnosti, ki ga generira in reproducira. To je umetnost, ki se objektivira v delih. Če si v umetnosti, se to praviloma vidi, je čutno zamejeno in ozemljeno. Policijska logika v jedru totalitarne sodobne države je s tem potolažena. Logika nazornega čutnega opredmetenja v umetniškem okrožju mehča trdega in nevarnega upornika, ki mora na njem nenehno odkrivati svoje karte. Kulturne domove in središča mladinske kulture se financira tudi zato, da se oži in prazni cesta nepredvidljivega revolta.

Kulturnopolitične strategije ustvarjalcev so v mnogočem avtonomne in različne od državnih. Skupaj s kulturno državo oziroma paradržavo (umetniški sveti oziroma — pri nas — sisi) lahko umetniki sicer smiselno sodelujejo pri vrsti projektov, vezanih na oblikovanje okolja (revitalizacija mest, nova estetika prostora itn.), vendar pa ostaja za njih še vedno skrajno relevantna tudi politika njihovega lastnega geta: vstop v kulturne in subkulturne družbene boje (tudi za medije, prostore, informacijski sistem) in razvijanje nove, z logiko umetniške kreativnosti opredeljene družbenosti. Opazovana s kulturnopolitičnega stališča je umetnost pač moč in ne samo moč, temveč tudi in predvsem

blago, in sicer izvrstno blago, ki pri nekaterih imenih — znamkah dosega visoko menjalno vrednost. Sedanje družbeno okolje lahko namreč ugledamo kot mozaično področje, na katerem je predmete zamenjalo blago, kjer je torej dosledno izpeljan blagovni fetišizem. Tudi ne gre več za znake, ki bi se (kot simboli ali slike) nanašali na predmete, temveč gre za logo znake, ki označujejo samo (konkurenčno) blago. Namesto v zgodovinski kulturi simbolov živimo v logokulturi z ekonomijo generiranih znakov.

To okolje je sicer prevzelo vrsto trendov, ki so bili nekdam lastni izključno umetnosti (institucionalizira novo, nepredvidljivo in domišljjsko); zanj tudi ni več bistvena Marxova kritika odtujitve (posameznik ni v njem nič bolj odtujen in manj avtentičen, kot če se gre nirvanistično osamo na kakem polinezijskem otočku), vendar pa se sedanjim umetnikom nedvomno kaže kot priložnost, da s svojimi postopki in kodi oblikovanja »minirajo« njegove poglobitve institucije in zoper scensko fascinantno rabo ekonomije pri javnih slikah vzpostavijo avtonomne ustanove umetniške domišljije, čisto samosvoj estetski red in na njem temelječo družbenost. V tem smislu razmišlja avstrijski »poliumetnik« in teoretik medijske umetnosti Peter Weibel: »Sodobni umetnik mora zato porušiti predvsem javne slike, slike moči, in jih na novo in drugače vzpostaviti z namero, da na novo ustvari zgodovino, na novo iznajde sedanost in na novo napolni realnost.«<sup>6</sup>

Vsekakor še vedno obstaja priložnost za subverzivne strategije, ki jih je moč uresničiti s t.i. tehnološko in medijsko umetnostjo, s tem, da se zaseže in z umetniško domišljijo preoblikuje medijske slike, zvoke in besede. Popolnoma nemočni ob eksploziji medijskega in sedanjih skrajnih ekonomizaciji resničnosti pa niso niti umetniki — ezoteriki, mojstri na knjižni azil vezane poezije na primer. Povsem avtonomno lahko s svojimi deli oblikujejo poseben svet pogledov, občutij, naziranj, celo družbene mikroartikulacije in mikropolitčne zahteve. Funkcionirajo lahko kot alternativa (bogato) prodanim alternativam, kont underground nasproti legaliziranemu undergroundu. Njihova priložnost je v implozivnem sesutju medijske totalitete same, v do logike črnih lukenj prignane spektakelske površine, ki se lahko zalomi in sesuje prav v kulminacijski točki razcveta.

<sup>2</sup> *Katalog ars electronica*, Linz 1988, s. 248.