

PRIKAZI IN OCENE

ALEŠ DEBELJAK

NA RUŠEVINAH MODERNOSTI:

institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike

Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1999, xxi + 224 str.

Aleš Debeljak je posegel v razpravo o razmerju med modernostjo in postmodernostjo že pred desetletjem z delom *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Razprava je kmalu dobila status učbenika oz. tako rekoč »klasičnega domačega branja« o postmodernosti in njenem odnosu do modernosti. Nova knjiga, ki se loteva sorodne tematike pod naslovom *Na ruševinah modernosti*, se še vedno opira na *Postmoderno sfingo*, predvsem pa temelji na njegovem delu, ki je leta 1998 izšlo v angleškem jeziku pod naslovom *Reluctant Modernity: The Institution of Art and its Historical Forms* (Rowman & Littlefield, 1998).

Avtor v uvodu poudarja, da je njegov namen »podati teoretsko razlago odnosa med kapitalističnim načinom proizvodnje in institucijo umetnosti v moderni dobi, vključno s časom po drugi svetovni vojni, ko multinacionalne korporacije vse bolj opredeljujejo način proizvodnje. Podana spoznanja omogočajo nadaljnjo raziskavo družbenega statusa in vloge umetnosti v okvirih postmodernosti« (str. xv). Postmodernosti pri tem ne razume kot povsem nove epohe, temveč kot »družbeno zgodovinsko obdobje radikalnih posledic

modernosti« (*ibid.*). Tudi za to obdobje pa velja, da družbeni status, legitimiranje in recepcijo umetnosti oblikuje ena izmed bistvenih značilnosti moderne dobe, namreč avtonomija umetnosti kot ločena vrednostna sfera. *Na ruševinah modernosti* se ukvarja prav s slednjo ter prinaša sociološko in zgodovinsko refleksijo, podprto z dokazi, ki utemeljujejo obstojnost avtonomije umetnosti. Metodološki okvir študije je utemeljen na teoriji moderne kulture Maxa Webra in, iz kritične teorije izhajajočih, analizah avtonomne umetnosti kot meščanske institucije; ta okvir občasno dopolnjujejo dela Arnolda Hausserja in Raymonda Williama.

V prvem poglavju avtor predstavi oris logike modernosti, ki predstavlja večplasten proces družbenih sprememb, ki »obsegajo progresivno, čeprav postopno izboljšanje življenjskih pogojev v smislu tehnološkega napredka, pa tudi – kar ni nič manj pomembno – v načinih, kako modernost misli samo sebe« (str. 1). V tem obdobju so racionalni pojmi zamenjali spontano razumevanje neposredno doživetega sveta, s tem pa zagotavljali, da so bile razlike izenačene ter prevedene na abstraktne kategorije, ki so omogočale ra-

čunanje v skladu s principi kapitalistične proizvodnje. Proces racionalizacije je bil povezan z dinamiko, ki je obsegala rast družbene avtonomije, vse večjo specializacijo in razvoj vrednostnih sfer: umetnosti, znanosti in morale. Delitev na vrednostne sfere temelji na Kantovi kritični filozofiji, ki je predstavljala osnovo za Webrovo pojmovanje zahodne modernosti. Značilnosti posameznih vrednostnih sfer so notranje veljavni zakoni, notranja razvojna logika in strokovnjaki, ki razpolagajo z boljšim poznavanjem teh zakonov in logike, ter se na ta način ločijo od drugih posameznikov. Diferenciacija vrednostnih sfer je bila zgodovinski predpogoj za vzpostavitev umetnosti kot institucije v meščanski družbi, njen neodvisen status in družbena avtonomija pa je postala uredničkiva šele, ko je bila umetniška proizvodnja organizirana v skladu z načeli tržne ekonomije: »Moderna umetnost je bila od svojih začetkov v sedemnajstem stoletju, skozi napetosti družbenega posredništva, povezana z vzponom tržne ekonomije in s tem z blagovno-menjalno obliko« (str. 27–28). Institucija avtonomne umetnosti je tako neolčljivo povezana z blagovno-menjalno obliko, kar pomeni, da je »za sociološko pojmovanje moderne avtonomne umetnosti nujni pogoj kritična analiza meja meščanske javne sfere kot posebnega področja ločenega od državnih institucij« (*ibid.*).

Takšne analize se avtor loteva v drugem poglavju, kjer izpostavi protislovja meščanske javne sfere. Pokaže, kako se je le-ta najprej pojavila kot osvobojevalni odgovor na absolutistično oblast monarha in aristokracije v poznem sedemnajstem stoletju, v času, ko je bila javna sfera izključena. Meščanstvo v vzponu je razvijalo politično in mo-

ralno zavest prav skozi »javno racionalno-kritično diskusijo«, ki se je odvijala znotraj novo nastalih meščanskih institucij, ki so pospeševale tudi dovzetnost za avtonomna umetniška dela. »Estetiški diskurz ... je utrl pot politični kritiki absolutistične države; bil pa je tudi nared, da se ... ubrani pred vzpenjajočim proletariatom« (str. 65). Umetnost je poskušala ubežati prisilam trga, zakonitostim lastnine in temu, da bi postala zgolj blago (najbolj očitno v obdobju romantike), skratka vsem dejavnikom, ki so ogrožali njeno avtonomijo, čeprav je to avtonomijo omogočila ravno »osamosvojitve od tradicionalnih oblik njene legitimizacije (od Olimpa, cerkve, dvora, samostana, itd.). Ta beg je vodil v delitev umetnostne proizvodnje na avtonomno visoko umetnost na eni strani in na trivialno množično kulturo na drugi« (str. 66). Da pa razprava ne bi zapadla goli spekulaciji, brez zasidranoosti v konkreten družbeno-zgodovinski okvir, se avtor najprej posveti statusu umetnosti v tradicionalni (predmodernej) družbi; šele ta po njegovem mnenju omogoča nadaljnjo razpravo o specifičnih vidikih kapitalistične preobrazbe moderne umetnosti.

Tretje poglavje tako osvetljuje tradicionalni status umetnosti, pri čemer avtor za izhodišče vzame domnevo, da heteronomni status umetnosti v tradicionalni družbeni formaciji služi kot ozadje, na katerem se bo lahko jasneje pokazal avtonomni status umetnosti v moderni družbeni formaciji. Pregled določenih zgodovinskih obdobj (od antične Grčije, preko srednjega veka do modernosti) je pokazal, da so k oblikovanju moderne meščanske avtonomije umetnosti prispevali predvsem trije temeljni procesi: kapitalistični način proizvodnje in delitve dela; industrijska re-

volucija in nova proizvodjalna sredstva; ter razpad absolutistične politične ureditve, ki mu je sledilo vzpostavljanje enakopravnosti, demokracije in racionalnosti. S tem je avtor pokazal, da je družbeno opredelitev forme in vsebine ter družbeni status umetnosti radikalno spremenil prav premik od tradicionalnih k modernim oblikam legitimacije; ter da se je moderna umetnost osvobodila prisil tradicionalnega legitimiranja, ki sta ga utelešala cerkev in dvor, njeno institucijo pa so zdaj določali avtonomija, javna dostopnost, posredniški kanali, strokovnjaki in estetiški diskurz (str. 97). Moderna avtonomna umetnost se je razvila v privlačno alternativo svetu trgovanja, čeprav jo je moderni kapitalizem »ustrezno« preoblikoval: objektiviral je družbene odnose med umetniki in občinstvom, komercializiral je umetniška dela in vzpostavil raznolikost občinstva. V modernem kapitalizmu tako naletimo na dve vzporedni pojmovanji umetniškega dela: umetniško delo je nekaj avtonomnega, osvobojenega neposrednega zunanjega nadzora, vendar pa tudi tržno blago (str. 98). V okviru meščanske javne sfere sta torej pogoj za racionalno kritično javno razpravo o umetnosti predstavljala predvsem komercializacija in prost dostop do kulturnih dobrin.

Naslednje poglavje je posvečeno obravnavi razkroja meščanske javne sfere, ki se je po avtorjevem mnenju zgodilo v drugi polovici dvajsetega stoletja. Obravnava torej, po avtorjevem mnenju »vse bolj kočljivo, če že ne povsem nevzdržno obliko liberalno meščanske javne sfere v razmerah korporativnega kapitalizma. ... Njegova glavna značilnost je kolonizacija življenjskega sveta (Lebenswelt). S tem je mišljeno uničujoče poseganje instrumentalnega razu-

ma v estetsko in moralno vrednostno sfero« (*ibid.*). Kolonizacijo življenjskega sveta in njeno družbeno razvejanost opisuje in vrednoti z različnih vidikov: z vidika informacijskih industrij kot oblike prikritega gospostva; z vidika vzpona korporacijskih strokovnjakov in njihovega upravljanja z vsemi družbenimi funkcijami; birokratskega nadzora potrošnje, ki služi kot strateški vir ohranjanja družbenega reda; z vidika razkroja osebne integritete in vzpona »administrativnega despotstva«; preobrazbe javnih državljanov v privatne potrošnike; in z vidika zatona meščanskega individualizma. Avtor predpostavlja, da država in korporativne elite aktivno onemogočajo avtonomno javno življenje, s tem ko si zasebno prilaščajo sredstva komunikacije ter depolitizirajo javnost. Javni nadzor nad državnimi in korporativnimi odločitvami zamenjuje zapleteno tehnično »nadzorovanje družbe«, korporativno določanje posameznikovih želja pa predpostavlja omrtvičeno in depolitizirano prebivalstvo. »Posameznik svoje dezorientiranosti ne more več subjektivno izkušati kot takšne, saj blagovni fetišizem, ki ga pospešuje 'prisila trošenja', ne deluje zavestno. Deluje namreč kot del (re)produkcije zavesti« (str. 99). Posledica omenjenih procesov se po avtorjevem prepričanju kaže predvsem v tem, da dediščine moderne javne sfere ni več mogoče podpirati brez resnih zadržkov. Javno sfero, v kateri naj bi osebe, ki se shajajo, svobodno govorile, se družile in avtonomno odločale o svojem delovanju, je spodjedlo državno in korporativno zvajanje posameznikov na zgolj predmete administrativnega nadzora. »Posameznik v razvitem kapitalizmu torej svoje obnašanje prilagaja pasivno regresivnemu merilu družbenega konformiz-

ma« (str. 131). Tržne strategije so porabnike z manipuliranjem pripravile do pristajanja na lažno nujnost trošenja kot edinega načina izživetja individualnosti, parametre, znotraj katerih bi obstajala možnost udejanjanja pristne izbire, pa dejansko vnaprej pokupi korporativno usmerjanje želja, potreb in stremljenj posameznikov (str. 141). Posledice, ki jih prinaša takšen razvoj za institucijo umetnosti, avtor analizira v sklepnem, petem poglavju.

Najprej se na kratko posveti zgodovinski avantgardi kot tistemu kriteriju, do katerega naj bi se opredelilo sleherno umetniško gibanje, ki prihaja za njo. Zgodovinska avantgarda je na tem mestu pomembna, ker si je prizadevala preseči institucijo avtonomne umetnosti in v imenu utopične družbene spremembe vključiti umetnost v vsakdanje življenje. Predstavlja prvi primer umetniškega gibanja v zgodovini zahodne umetnosti, ki se je skušalo na radikalno kritičen način spopasti s posebnim družbenim statusom moderne umetnosti. Ta poskus pa je po avtorjevem mnenju spodletel, ker »se je končal s propadom estetske in praktične razsežnosti, ne da bi sprožil osvobajajoče učinke« (str. 142). Vendar pa je kljub dejstvu, da avtonomni status umetnosti ni bil uničen, zgodovinska avantgarda vseeno zapustila sledove revolucionarnih stremljenj. Prevladujoče ideje o umetnosti in avtonomni status umetniških del je podvrгла radikalni kritiki, poleg tega pa je osvobodila umetnika zavezanosti določenemu slogu ali obvezne rabe določenih pristopov in postopkov. Vendar ne le to, zgodovinska avantgarda je razvila tudi nov pojem umetniškega dela: notranji pomen dela ne izhaja več iz hermenevitično skladne zunanje totalitete; le frag-

mentarno umetniško delo lahko zrcali razdrobljeno meščansko družbo in blodnje njene zavesti (str. 156). V nasprotju z vzvišenim umetniškim slogom, ki bi bil mogoč le znotraj avtonomne institucije umetnosti, je zgodovinska avantgarda dejavno pospeševala življenjski slog, po katerem so estetske vrednote življenjskega sveta odločno zatirale ostale družbene prakse. S tem pa se je postopoma pojavila potreba po procesu, ki bi vodil v estetizacijo vsakdanjega življenja in zagotavljal neodtujeno bivanje. »Zgodovinska avantgarda je imela namen le osvoboditi in izkoptati utopične vrednote (lepoto, resnico, dostojanstvo), pokopane v avtonomni umetnosti« (str. 163). Njeno delovanje pa je temeljilo na predpostavki, da estetizacija vsakdanjega življenja dokončno vsebuje pogoje za neodtujeno bivanje. Toda, če je zgodovinski avantgardi uspelo odvzeti legitimnost sami instituciji umetnosti, pa je estetizaciji vsakdanjega življenja spodletel poskus, da bi preobrazila družbo v skladu z omenjenimi utopičnimi vrednotami. Po avtorjevem mnenju se je utopija zgodovinske avantgarde izrodila v svoje nasprotje.

Umetnosti ves čas grozi, da bo padla nazaj v položaj odvisnosti od zunanje avtoritete in znova dobila heteronomni status. Vendar pa kolikor avtonomna umetnost vseskozi išče nekaj novega, toliko bolj blede ločnica med umetnostjo in proizvodi kulturne industrije. »Sodobna umetnost se mora zato, če hoče še opozarjati na zastrti pomen bežnega trenutka transcendence, zastrmeti v obraz korporativne Meduze s sijočo grimaso mnogokrat brušenega nasmeha srečnih nakupovalcev, ki naj edini uteši duhovno izstradane« (str. 169). Postmodernistična umetnost je »para-

doksni proizvod kreativnih moči, osvobojenih neposrednega družbenega smotra ali posredovanega moralnega imperativa 'obljube sreče'« (str. 170). Izguba kritične in utopične projekcije v prihodnost je avantgardo, ki je bila implicitno etično gibanje, preobrazila v eksplicitno (postmoderno) estetiško gibanje. V postmodernem pluralizmu imajo vsi izrazni načini enak status, vloga poznavalcev umetnosti pa je zvedena predvsem na svetovanje v zvezi z investicijami (str. 185).

Na ruševinah modernosti se izteče v kratkem prikazu pop arta, umetnosti šestdesetih let, ki po trditvi avtorja velja za ameriško različico avantgarde. Prav na tem primeru in ob konkretnem in najbolj razvpitem predstavniku te umetnosti, Andyju Warholu, se osredotoča na mehanizme politične in družbene prilagoditve umetnosti v postmoderni dobi. Avtor ugotavlja, da pop artu ni uspelo, da bi »nadaljeval tradicijo kritične negativnosti, odklanjanja obstoječega ter vzpostavljanja umetniškega področja kot alternativne protisliske družbi. Pop art se je raje cinično odločil za sprejetje blagovnega fetišizma kot družbene danosti« (str. 186).

Zdi se, da Debeljak na tem mestu glede Warholovih del zastavlja isto vprašanje kot ga je pred njim že Fredric Ja-

meson: Če Warholova dela niso močne politične izjave, zakaj to niso? In vendar Warholova dela so politične izjave, če mednje štejemo (in kako jih ne bi) tudi na videz zgolj formalne »no comment!«. In Warhol izjavlja prav to: »no comment!«. Ne gre za to, da mu ne bi »uspelo« nadaljevati tradicije kritične negativnosti ali odklanjati obstoječega. Gre za to, da tega ni nikoli niti poskušal, ker mu takšna oblika kritike nikoli ni bila cilj. Ni poskušal vzpostaviti alternativne protisliske družbe, temveč ji je nastavljal ogledalo. Vprašanje je, če je na primeru pop arta mogoče govoriti o cinizmu, s katerim se je le ta odločil za sprejetje blagovnega fetišizma, če sta se družbeni vlogi umetnika in poslovneža (ki sta se v modernosti izključevali) prekrili. Warhola je pač, tako kot vsakega poslovneža, zanimal denar – in to popolnoma iskreno. *Na ruševinah modernosti* izhaja iz kategorij in vrednot, ki so utemeljene v obdobju modernosti, od tod pa izhaja tudi ideal umetnosti in umetnika, ki mu Warhol več ne ustreza. Seveda pa se razprava, ki s takšnimi vrednotenji posega v samo bistvo postmoderne institucije umetnosti – odklanjanje subjektivnosti in individualnosti del, sprejemanje blagovnega fetišizma in politično ravnodušnost – težko izogne melanholiji.

Ernest Ženko