

## LOKACIJE, PREMESTITVE IN REINTERPRETACIJE

ALEŠ ERJAVEC

Naj pričnem z zgodbami.

*Prva zgodba:* Med raziskovanjem na Baliju sta antropologa Gregory Bateson in Margaret Mead zaprosila batuanske slikarje, da bi jima priskrbeli dela za njune raziskave, ki bi predstavljala »etnografijo balijske domišljije«. »Bateson in Mead nista spodbujala posnemanja in ponavljanja ter sta odkrito odobravalta avtentičnost.«<sup>1</sup> Kasneje se je izkazalo, da sta s tem, da sta domorodce zaprosila, da izdelajo avtentična – izvirna – dela, nehote spremenila lokalno navado, ki je bila v tem, da so umetniki izdelovali ponavljajoče se kopije. To je bil pričetek balijske turistične umetnosti oziroma obrti, ki jo na tej turistični destinaciji izdelujejo vse do danes.

*Druga zgodba:* Predlani me je indijski znanec, ki je v Bombaju (Mumbai) pripravljajal mednarodno konferenco, zaprosil, če bi mu lahko priporočil posameznika ali skupino umetnikov iz Slovenije, ki bi ga, oziroma bi jih, povabil na ta dogodek. Priporočil sem mu skupino Irwin, saj jih imam za dobre umetnike, ki so poleg tega dovolj znani po svetu in znajo dobro artikulirati svoja umetniška izhodišča ter svoja kulturna, umetnostna in družbena stališča. Ko si je ogledal spletno stran Neue Slowenische Kunst (in torej tudi skupine Irwin), je indijski znanec odpisal: »Pogledal sem si spletno stran skupine Irwin in če sem povsem odkrit, nisem vedel, kaj naj si mislim o NSK. Slišalo se je kot kakšen verski kult, toda prepričan sem, da je tu bolj kot za kaj drugega šlo za moje neuspešno razumevanje. Meni je vse to govorjenje o dobrem in zlem delovalo malo čudaško. Na samem začetku ni bilo jasno ali je to vse bil poskus norčevati se iz zgodovine, toda pozneje se mi je zazdelo, da je bilo vse izrečeno povem resno.«<sup>2</sup>

*Tretja zgodba:* »Brazilski kritik Paulo Emilio Sales Gómez je, ko je obrav-

<sup>1</sup> Patrick D. Flores, »Razstavitev Evrope v jugovzhodni Aziji: konteksti nove sodobnosti«, *Filozofski vestnik*, zv. XXIV, št. 3 (2003), str. 100.

<sup>2</sup> P. J. Parikh, 30. december 2004 (elektronska korespondenca z avtorjem članka).

naval kozmopolitska stremljenja brazilskih umetnikov, zazrtih v mainstream in ravnodušnih do ljudske kulture, dejal, da na njihovo srečo slabo posnemajo, kajti koristno je tisto, kar jih pooseblja v mednarodnem jeziku govorenim z močnim naglasom. ... Ta 'zmota' jim je omogočila ustvarjalno sodelovanje v postminimalistični-konceptualni 'mednarodni' usmeritvi.«<sup>3</sup> Imeli so torej srečo, da so evropsko in ameriško umetnost posnemali slabo in tako ustvarjali dela z močnim lokalnim naglasom, ki so prav zato bila zanimiva za tujo javnost. Celó več, ta naglas, ta neuspeh dobro posnemati tuja dela, je povzročil, da so njihova lokalna dela v očeh Evropejcev učinkovala izvirno. Slaba in nerazumljena imitacija je pričela učinkovati kot izvirnost in »brazil-ska« umetniška specifičnost.

*Četrta zgodba:* »Novembra 1907 so Ishikawo Kinichra (1871-1945) [z Japonske] poslali na Tajvan kot prevajalskega uradnika, kjer je bil tudi povabljen, da občasno uči slikanje na Taipejski splošni šoli, kjer je spodbujal risanje na prostem. V tem obdobju je pričel v svoje slike vključevati tajvanske prizore ter tako v japonsko družbo uvedel »tropski« otok Tajvan. Leta 1924 je Ishikawa postal polno zaposlen učitelj risanja na Tajvanski splošni šoli. Mnogi njegovi tajvanski študenti so odšli na Japonsko, da bi nadaljevali študij ter kasneje razstavljali svoje slike tako na japonskih kot tajvanskih uradnih razstavah. Ishikawov slog je kasneje postal poseben žanr tajvanskega krajinskega slikarstva.«<sup>4</sup>

*Peta zgodba:* V poglavju o Madžarski v knjigi *Postmodernizem in postsocialistično stanje*, Péter György zapiše: »Za Vzhodnjake [to je Vzhodnoevropejce], so abstraktni ekspresionisti predstavljali nepoškodovano svobodo umetnosti in pravico do osebnega izraza, toda v sovjetskem svetu nihče ni imel pojma o izvoru velikega uspeha Newyorške šole, o lokalnem kontekstu njihovega boja proti trgu, ali o lokalnem pomenu levičarskih teoretskih prepričanj Clementa Greenberga in Harolda Rosenberga. Za Berlinskim zidom nihče ni imel pojma o lokalnem kontekstu na trgu temelječe družbe. Obveščeni so bili le o neodvisnih, dekontekstualiziranih umetniških delih ter o simbolih tega, kar so imeli za 'svobodo'.«<sup>5</sup>

Lahko bi navedli in opisali številne druge primere premestitev, nespo-zumov in nerazumevanj umetnosti in kulture ter njihovih pomenov, a naj zadošča gornjih pet. Kar sem želel pokazati, je bilo nekaj nedvoumnih primerov očitnih reinterpretacij in premestitev umetnosti, ki so izhajale iz kul-

<sup>3</sup> Gerardo Mosquera, »O umetnosti, globalizaciji in kulturni razliki«, *Filozofski vestnik*, zv. XXIV, št. 3 (2003), str. 61.

<sup>4</sup> Liao, Hsin-tien, »Naturalistic and Distorted Natures«, str. 7-8 (rokopis).

<sup>5</sup> Péter György, »Hungarian Nonofficial Art in the Period of Late Socialism«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition* (Berkeley, University of California Press 2003), str. 170-171.

turnih vzrokov in še posebej iz izgube povezave, ki bi dovoljevala razmeroma avtentično razumevanje izvornega pomena.

Primeri, ki sem jih navedel, ponujajo različne reinterpretacije in premitve.

V *prvem primeru*, primeru Balija, želja po umetnosti v zahodnjaškem pomenu besede prepreči ustvarjalnost, ki ni temeljila na izvirnosti, da bi končala v masovni proizvodnji, ki preneha biti umetnost tudi v zahodnjaškem pomenu.

V *drugem primeru*, primeru Indijčeve interpretacije skupine Irwin, njegove izkušnje z verskimi kulti, naj bodo ti v ZDA ali Aziji, premestijo to, kar je za nas v Sloveniji povsem negrozeča in nemoteča oblika parodije, to je, posnemanja ali mimikrije totalitarnega diskurza in prisposodabljanja, še dodaten tovrsten priokus pa povzroči kontekst slovenske katoliške tradicije.

V *tretjem primeru*, to je primeru brazilskih umetnikov, ki so želeli posnemati modernistična dela njihovih bolj razvitih evropskih in ameriških kolegov, se je izkazalo, da je njihov neuspeh doseči ta cilj, povzročil njihov največji uspeh ter jih je postavil na zemljevid svetovne umetnosti. Ohranjanje lokalne barve in okusa, ki sta oba hkrati vsebovala zadostno število ali količino mednarodništva, svetovljanstva, univerzalizma in podobnosti z deli evropskih in ameriških umetnikov, je slednjim omogočilo gledati dela brazilskih slikarjev z navdušenim nerazumevanjem.

V *četrtem primeru* vidimo, kako dežele Vzhoda, ki jih imamo za eksotične, Japonska na primer, same posedujejo svoje eksotične dežele: v tem primeru Tajvan. Nepričakovano dejstvo je (toda takih primerov najdemo še veliko in k temu se vrnem v zaključku tega članka), da je bil japonski slikar tisti, ki je ustvaril tajvansko eksotiko, ki se je nato razcvetela tako na Japonskem kot na Tajvanu in zanimanje za katero živi dalje tudi danes.

V *petem primeru* Péter György pokaže, kako so umetniki za železno zaveso povsem narobe razumeli politični položaj (da ne omenjamo ekonomskega) in status zahodnih modernističnih umetnikov ter videli v njih depolitizirane, odmaknjene in abstraktne osebe, živeče v družbenem in političnem vakuumu. Ta vtis je bil tako močan, da so se številni vzhodnoevropski umetniki lotili konceptualnih projektov, ki so se povsem izognili kakršnemu koli odnosu z njihovim družbenim in zgodovinskim kontekstom, ter dejansko ustvarili umetniški prostor »onkraj slike«, ki je bil, kot je pronicljivo ugotovil ruski umetnik Erik Bulatov, resničnejši in bolj stvaren od same stvarnosti in »resnična eksistenca«.<sup>6</sup> Šele kasneje, v osemdesetih letih preteklega stoletja, so ruski umetniki pričeli zagovarjati stališče, da obstaja enačaja med

<sup>6</sup> Erik Bulatov, nav. v »Interview with Erik Bulatov and Ilya Kabakov«, *Erik Bulatov: Moscow* (London, Parkett Publishers and ICA 1989), str. 42.

simbolnim univerzumom Vzhoda in Zahoda, saj oba temeljita na obliki ideologije: sovjetski temelji na politični ideologiji, zahodni (še zlasti ameriški) pa na ideologiji trga.

\*\*\*

Takšne napačne razlage seveda niso nič novega in seveda tudi niso omejene na umetnost. Nanašajo se na kulturne običaje in izročila – kot je slučaj s krizantemo, ki je pri nas simbol smrti, medtem ko ima marsikje drugje – npr. v Črni gori, na Japonskem ali na Kitajskem – vesel in tudi kulinarichen pomen. Naše življenje je polno dekontekstualiziranih in ponovno kontekstualiziranih izdelkov; kar je pomembno za njihovo pravo razumevanje, je, da ohranijo povezavo, ki novi kontekst povezuje s starim, kar omogoča razmeroma avtentičen pomen. To je zelo preprosto, kadar gre za predmete in pojave, ki jih vsi srečujemo. Nekatere od teh predstavljajo kulturni izdelki (in ne nujno le umetniški), to pa je v precejšnji meri značilno tudi za jezik, in to navkljub temu, da ta vsebuje nekatere od najbolj zapletenih semiotičnih struktur.

A naj se vrnem k umetnosti oziroma izdelku. Pisoar ima tako kulturni pomen v nekaterih kontekstih in nikakršnega ali zelo majhnega v drugih. Tudi v stvaritvi Mr. Mutt<sup>7</sup> je izvorni šok temeljil na presenečenju, ki je bilo vgrajeno v premestitev, oziroma je temeljilo na dekontekstualizaciji in rekontekstualizaciji. Premestitev se je nato izkazala za temeljne pogoje precejšnjega dela umetnosti 20. stoletja, namreč tiste, ki jo uvrščamo v kategorijo konceptualne umetnosti. Kar je bilo potrebno, da bi Duchampovo delo delovalo kot umetniško delo, je bila ohranitev izvirnega pomena in njegovo prepomenjanje, pri čemer je bila ta zveza vzpostavljena s kontekstom razstavnega prostora, ki je banalnemu predmetu javnih stranišč podelil avro umetniškega dela. Naj k temu dodam, da je druga značilnost tega dela način njegovega današnjega obstoja, namreč kot fotografija, kot dokument, saj izvorni predmet ni več na razpolago, ni več razstavljen. Drug tak mitski predmet so bila dela s konstruktivističnih razstav Maleviča in drugih okrog leta 1915 ali, da ponudim bolj lokalni primer, Černigojeva ljubljanska razstava konstruktivističnih del leta 1924. V vseh teh primerih – kot tudi v številnih drugih, novejših, ki zvečine sodijo v konceptualistično in okoljsko umetnost – je vse, kar od teh del ostaja danes, njihova dokumentacija, najsibo fotografska ali filmska. Ta dela tako učinkujejo kot miti, kot drugostopenjske realnosti, kjer dokument ne le nakazuje delo, pač pa ga nadomešča, s čemer

---

<sup>7</sup> Marcel Duchamp je svoj pisoar podpisal z imenom »Mr. Mutt«.

mu omogoča neskončno reproduktibilnost. V tej reproducirani obliki takšno delo učinkuje kot svoj lasten simulakrum, saj dejansko nadomesti original, ki praviloma več ne obstaja. Neskončno reproduciranje odrine vprašanje avre, saj postane vprašanje o originalu in kopiji nesmiselno – seveda pa ne povzroči nesmiselnosti vprašanja konteksta in premestitve. Da je to res, dokazuje na primer razstava Duchampovih del, ki so posnetki, kopije ali reprodukcije »Fontane« in drugih ready-mades, ki jih najdemo v stockholmskem Muzeju moderne umetnosti, in ki jih je izdelal ter tja postavil Marcel Duchamp sam, ki pa vseeno na nikakršen način ne morejo obnoviti ali vzpostaviti avre izginulih izvirnikov. Zdi se, kot da bi v nekaterih primerih – kakršna sta tudi Tatlinov »Spomenik III. internacionali«<sup>8</sup> (tudi razstavljen v Stockholmu) ali arhitekturni osnutki Lajosa Kassáka – želja ostati v mejah domišljije, premagala potrebo po dejanski izvedbi teh del.

V večini primerov reprodukcije takšnih del spremljajo teoretski, opisni ali kritični zapisi, ki bolj ali manj uspešno vzpostavljajo njihov pomenski okvir. Takšna dela prenehajo biti predmeti nezainteresiranega zrenja ali estetskega priznanja in postanejo predmet teoretskih analiz, premisleka in kontekstualizacije v širših okvirih, s čimer te reprodukcije postane podaljški teoretskega ali kritiškega diskurza, ne pa obratno, kot je bil slučaj v preteklosti.

Kar torej v primerih takšnih del (konceptualnih, na primer) ostaja pomembno, dovoljuje poetski učinek, četudi ta obstaja le v malenkostnem obsegu ali meri. Vzemimo pisoar: element poetskega dejanja v Duchampovem dejanju se nahaja v njegovem imenovanju tega predmeta »Fontana«, namesto da bi ga enostavno poimenoval »pisoar« ali ga pustil neimenovanega. Prav to jezikovno dopolnilo vzpostavlja zametek umetniškosti, ki sega onkraj preproste in premočrtne postavitve takšnega predmeta v galerijski prostor. Če bi v galeriji ali muzeju tak predmet pustili brez naslova ali ponudili le deskriptiven naslov in ob njem navedli le besedo »pisoar«, lahko dvomimo, da bi ga obiskovalci opazili in obravnavali pod rubriko »umetnost«. Toda z napisom »Fontana«, je Duchamp dosegel poetski (ironičen) učinek ter omogočil infinitezimalno majhen premik, ki pa je porinil pisoar iz javnega stranišča v galerijski prostor (kar vsekakor je velik premik) in iz enostavnega porcelanskega predmeta v umetniški predmet (kar je premik duhovnih razsežnosti). Shematično vzeto bi dejali, da bi predmet, če bi bil preprosto imenovan pisoar, obstajal kot preprosta identiteta  $a = a$ . Zaradi svojega naslova je pričel obstajati kot  $a = b$ , oziroma kot identiteta med utilitarnim predmetom in umetniškim predmetom.

<sup>8</sup> Gre za devetmetrsko maketo, medtem ko naj bi bila dejanska stavba trikrat višja kot Empire State Building.

Lahko bi torej trdili, da vse od svojega začetka ne le, da je bila konceptualna umetnost zaznamovana s poetskim elementom – četudi ta ni bil nič bolj substancialen kot univerzalni poetski elementi, ki jih je v določenih besednih zaporedjih odkril Roman Jakobson – pač pa da je bila pridobitev ali pripis takšnega poetskega elementa (navadno v obliki naslova) bistvena sestavina, ki je dovoljevala takšnim delom, da so bila razlikovana do svojih neumetniških dvojčkov oziroma je povzročila, da smo jih pričeli obravnavati kot umetniška dela. V primeru škatel Brillo – če nadaljujem po neštetokrat prehojeni diskurzivni poti – je bil mehanizem ali umetniški postopek (naj ob tem zanemarim potencialno kritični, tj. proti potrošništvu usmerjen vidik tega Warholovega dela), ki je tem »škatlam« omogočal, da jih obravnavamo kot umetniška dela tudi dejstvo, da so bile izdelane iz vezane plošče in nato poslikane – namesto, da bi bile enostavno kartonske škatle detergenta Brillo, kakršne bi Warhol lahko kupil v trgovini. Če bi umetnik enostavno kupil industrijsko izdelane kartonske škatle pralnega praška ter jih prinesel v Stable Gallery, te skoraj zagotovo ne bi doživele odziva, ki so ga in ki jih je postavil na zemljevid zgodovine sodobne umetnosti. Tudi v tem primeru bi šlo za preprosto identiteto škatla = škatla.

Priče smo torej dvema nasprotnima postopkoma, ki oba premestita izvorni pomen in poleg tega uporabljata klasični postopek potujitve, gledanja »prvič«, ki je tako značilen za učinek, ki ga povzroči ali spodbudi večina umetniških del. Precej očitno je, da je Duchamp ta postopek uporabil zavešno: vzemimo primer njegovega ready-made naslovljenega »In Advance of a Broken Arm« ali lika Rose Irwin Sélavy (primer zamenjane identitete). Kar zadeva dela kot sta »Kolo bicikla« ali »Sušilec za steklenice« je očitno, da obe ti deli izrabljata prepomenjanje »Fontane«, ki je legitimiralo uporabo ready-madeov ter jih umestilo v niz imenovan umetnost.

Primere premestitev kot so pravkar omenjeni, lahko najdemo skozi vso zgodovino in v zelo različnih kulturah. Ta ugotovitev ne velja le na umetniška dela, pač pa za večino proizvodov kulture, pri čemer je člen, ki povezuje različne kulturne okvire, često presenetljiv. Kar danes pogosto srečamo v večjem delu sveta (z možno izjemo našega domačega slovenskega okolja) je to, kar je Arjun Appadurai opisal kot premikajoče slike, ki srečujejo deterritorializirane gledalce. »Ti ustvarjajo diasporične javne sfere, pojave, ki zmedejo teorije, ki so odvisne od kontinuirane pomembnosti nacionalnih držav kot ključnega razsodnika pomembnih družbenih sprememb.«<sup>9</sup> To gibljivo in nepredvideno razmerje med dogodki »posredovanimi z množičnimi občili in preseljujočimi se publikami, določa jedro veznega člana med globalizacijo

<sup>9</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large* (Minneapolis, University of Minnesota Press 1996), str. 4.

in moderno.«<sup>10</sup> Če se v tej zvezi strinjamo s Homijem Bhabho, da namreč obstaja postkolonialna »protimodernost«,<sup>11</sup> je vprašanje, ki presega okvir tega članka.

Podobnosti s sodobno umetnostjo najdemo veliko: mar ni takšna tudi premestitev oddaljene kulture ali kulturnih izdelkov – npr. glasbe ali mode ipd. – v drugačen družbeni in kulturni kontekst, torej to, kar tako pogosto srečamo v sodobni umetnosti, namreč premestitev kot element ali postopek umetniškega procesa. Takšna dela ohranijo »sledove svojih prejšnjih zgodovin, četudi so vpisana in raztopljena v novih kontekstih kot del kompleksne prevleke konvencij«. <sup>12</sup>

Primeri, ki sem jih doslej predstavil, sodijo v različna zgodovinska obdobja in različne kulturne okvire. Kar jih povezuje, je podobna logika premestitve in to tako v simbolnem kot v materialnem pomenu. Hkrati je jasno, da nekateri od njih sodijo v »identitetno vprašanje«. Vzemimo primer kongoškega pesnika Théophile Obenge, ki je v začetku šestdesetih let 20. stoletja v svoji pesmi »Tu parleras« – »Ti boš govoril« – zapisal: »les mots sont leurs mots / mais le chant est nôtre«. <sup>13</sup> Obenga nedvomno čuti, da obstaja identiteta, ki jo želi ujeti ali ponovno ujeti, pa četudi jo mora iztrgati iz homogenosti pesmi, ki jo poje v francoščini; to, kar je v resnico njegovega, sta ritem in napev pesmi. To je seveda argument, ki ga najdemo tudi v primeru ameriškega bluesa, za katerega črnci prav tako trdijo, da je dober primer njihove afriške dediščine. A nato odidemo v Brazilijo ali na Kubo, ali drugam v Latinsko Ameriko ali ZDA in ob tem, ko čutimo v glasbah vseh teh dežel nekaj skupnega – »črnski« ritem, na primer – je hkrati tudi res, da najdemo v njih le malo skupnega, ki bi še bilo zaznavno. Vprašanje pa tudi je, kaj je pravzaprav »afriško«? Mar je to severnoafriško, afriško južno od Sahare, Nmbele ali Xhosa, nigerijsko ali Dinka itd.?

Kar je ključno je, da smo zmožni razumeti te različne izdelke in stvaritve in da četudi včasih ne razumemo splošne smeri, v katero naj bi nas delo potegnilo, sta zelo pogosto družbeni in zgodovinski kontekst tista, ki nam pomagata identificirati njihov umetniški ali kulturni značaj ter z njim vzpostaviti empatijo. Naj kot primer navedem kitajsko opero. Vedno se mi je to zdela oblika umetnosti, ki jo je zahodnjaku težko dojeti, razumeti in ob njej uživati. Pred nekaj leti sem spoznal, da je to povsem zmotno. Da pa sem to dognal, sem moral sam doživeti kitajsko opero v njenem avtentičnem okolju.

<sup>10</sup> Isto.

<sup>11</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London, Routledge 1994), str. 8.

<sup>12</sup> Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art* (Cambridge, Mass., MIT 2005), str. 14.

<sup>13</sup> »Besede so njihove besede / toda napev je naš.« Nav. v Mosquera, nav. delo, str. 60.

Takrat smo se peljali skozi provinco Henan. Bila je nedelja in na trgu manjšega mesta ali malo večje vasi se je zbrala velika množica ljudi, tako rekoč vsi prebivalci. Postavljen je bil provizoričen oder, glasbeniki pa so bili skriti izza odvrženih kartonov. Bilo ni nobene umetne osvetlitve ali zvočnega ojačanja, opera se je odvijala na trgu in sredi dneva. Naokrog so se igrali otroci, starejši pa so s seboj prinesli stole ali sedeli na vozovih. Opera, v kateri je sodelovala deseterica igralcev/pevcev in še nadaljnja deseterica glasbenikov, je bila preprosta zgodba o ljubezni in prevari. Publika je ploskala in se istovetila z dogodki na odru – ter ves čas ohranjala tanko mejo med fikcijo, igro in njihovo dejansko realnostjo.

Seveda obstaja aristokratska ali visoka oblika kitajske opere in razlika je približno takšna kot med glasbo Bele Bartóka ali Bedřicha Smetane ter madžarskimni in češkimi ljudskimi pesmimi in glasbo.

V številnih kontekstih so kulturne pregrade zelo tanke in razmeroma nepomembne, seveda pa je izkustvo njihovega originalnega kraja nastanka, dogodka ali karkoli to že imenujemo, pomembno. Morda bi to bilo pomembno tudi v primeru nekaterih konceptualnih del, še posebej land arta, a ker teh del ni več ali pa niso na razpolago v galerijah in muzejih, nudi dokumentacija zmoten vtis verizma. Kar hočem povedati je, da bi se morali zavedati, da je pravilen način za doživljanje umetniških del ter za ocenjevanje njihove kulturne komunikabilnosti, izkustvo konkretnih del, ne pa njihovih reprodukcij ali medijskih zapisov, kar je dandanes postala ustaljena praksa.

V pravkar navedenem primeru kitajske opere imamo očitno opraviti s kulturnim izdelkom, ki, čeprav je »nacionalnega« značaja in specifičnosti, ta žanr istočasno obstaja znotraj kitajskega nacionalnega okvira in kot tak ne potrebuje nacionalne opredelitve. Povedano drugače, ker omenjena predstava funkcionira izključno v lokalnem kitajskem kontekstu, se v njem vprašanje o njeni »kitajski naravi« sploh ne zastavi.

To pa seveda ne velja za kongoškega pesnika Obengo: ta se zaveda svojih korenin in želi vzpostaviti svojo subjektivno identiteto kot delo kolektivne identitete. Toda vse kar lahko stori je, da artikulira svojo željo prek imaginarne lokacije nekje na imaginarni afriški celini.

Danes največ govorimo o nacionalni identiteti. Navkljub trditvam Wolfganga Welscha, da je danes transkulturnost prevladujoča oblika kulture,<sup>14</sup> sam ne delim tega prepričanja. Vsaj v Evropi je danes nacionalna kultura, kot jo je koncem 18. stoletja konceptualiziral Johann Gottfried Herder, še vedno prevladujoča oblika kulture. Zanj je značilno ločevanje od drugih kultur. Nekoliko presenetljiva poteza takšne nacionalne kulture je, da je po-

<sup>14</sup> Prim. Wolfgang Welsch, »Transculturality: The Changing Forms of Culture Today«, *Filozofski vestnik*, zv. XXII, št. 2 (2001), str. 59-86.



gosto zgrajena prav na svojem nasprotjih, in tajvansko slikarstvo, ki sem ga omenjal na začetku, je dober primer tega. Tam je šlo za japonskega slikarja, ki je prišel v okupirani (kolonizirani) Tajvan, da bi na koncu vzpostavil tajvanski žanr slikarstva, ki je obveljal za značilno tajvanskega tako med Tajvanci kot Japonci.

Podobne primere omenja Mladen Dolar, ki ugotavlja, da je bila slovenska nacionalna identiteta pravzaprav zgrajena prek svoje razlike. Tako so bile slovenske nacionalne kulturne ikone kot so France Prešeren, Ivan Cankar ali nekoliko zgodnejši Anton Tomaž Linhart v svojem času vsi obtoženi, češ da niso nacionalni umetniki ter da se ne uvrščajo v to, kar danes imenujemo slovenska nacionalna identiteta. Veljali so za ljudi, ki zastrupljajo narod, njegove ideale in vrednote in to z idejami, ki naj bi bile tuje slovenstvu. Ne glede na to pa so nekaj let, desetletij ali generacij kasneje obveljali za stebre slovenstva ter za temelje njegove nacionalne identitete. (Morda je najbolj paradoksen primer Linhart, ki je plagiariziral Beaumarchaisovo »Figarovo svatbo«, da bi ustvaril gledališko predstavo »Ta veseli dan ali Matiček se ženi«, ki velja »prvo« slovensko dramo.)

Kot trdi Dolar, izhajajoč iz Hegla, »sleherna identiteta temelji na razliki, jo vsebuje kot svoj notranji moment in jo proizvede kot svojo resnico, razlika pa se, če jo vzamemo zares, zaostri v nasprotje in nazadnje v protislovje.«<sup>15</sup>

Kot sem trdil zgoraj, je ta razlika tista, ki nam omogoča vzpostaviti empatijo z deli drugih kultur, a le, če so ta zgrajena na skupnih človeških, torej antropoloških imenovalcih, ki so sicer kontingentni, so pa vseeno bistveni. Tudi je razlika tista, ki omogoča umetniški in estetski učinek in ki ustvarja poetski učinek, ki sem ga omenil v primeru Duchampovih del. Vedno mora obstajati manko čiste ekvivalence, le ta razlika namreč omogoča delu, da učinkuje kot delo umetnosti ali kulture. Toda neekvivalenca ne sme biti popolna. V tem primeru se pomenska veriga prekine in nastane vrzel med predhodnim in novim kontekstom. V takem primeru delo ali izdelek ni rekontekstualiziran ampak izgubljen (ali morda spremenjen v nekaj povsem drugega). Še posebej pri sodobnih delih je ta rekontekstualizacija zelo težavna in to pogosto celo za javnost iz njenega lastnega zemljepisnega, kulturnega in nacionalnega okolja. Obilje takšnih primerov, številnost umetniških del in njihovih reprodukcij v množičnih občilih, kot tudi skrajna in obilna mešanica izdelkov iz raznorodnih svetovnih kulturnih kontekstov, povzroča razmere, v katerih je meja med umetnostjo in neumetnostjo zabrisana in v kateri je vlogo umetnosti očitno prevzela množična kultura.

<sup>15</sup> Mladen Dolar, »Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila na uporabo«, v: *Nacionalna identiteta in kultura* (Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo 2003), str. 29.

Premestitve umetnosti in kulture so globalni pojav. Ena od posledic sedanje obilice takšnih procesov je očitno pomanjkanje normativnih koordinat, ki bi spodbujale razlikovanje med bolj in manj relevantnimi deli, pri čemer tudi umetnostna kritika ne služi temu namenu. Tako bi bilo morda smiselno trditi, da bi se morali bolj opirati na skupne antropološke imenovalce pri določanju pomena posameznih del. Morda bi tudi bilo koristno spomniti se, da izkustvo umetnosti ni toliko stvar medijev, pač pa individualno in subjektivno izkustvo. Seveda je v vseh teh primerih delo kulturno ali umetniško dejstvo šele na osnovi konteksta in pomena, ki je skozenj vzpostavljen. So pa ti pomeni pogosto tudi posredovani s kontingentnimi, a zato nič manj ponavljajočimi se procesi in dogajanja, ki vplivajo na to, kaj in kdaj imamo za delo vredno naše estetske pozornosti in cenjenja.