

# KRITIČNI POSTOPKI: MODERNIZEM, AVANTGARDA, NEOAVANTGARDA IN PROTOKONCEPTUALIZEM

Miško Šuvakovič

*Uvodni problemi: dogodek – koncept, teorija, tekst ali/in delo*

Modernizme XX. stoletja lahko prikažemo z različnimi interpretativnimi modeli historizacije. Modeli historizacije peljejo od greenbergovskega cilj-nonaravnanege, historičnega in esencialističnega modernizma, preko kuh-novsko-artlanguagevskega katastrofičnega in revolucionarnega<sup>1</sup> modela menjave umetniških paradigem, do popolnoma razpršenih in anarhičnih postmodernističnih pojmovanj postzgodovine,<sup>2</sup> metastazirajočega eklekticizma,<sup>3</sup> večregistrske arhivistike,<sup>4</sup> medijske odtujenosti skozi taktike neekspresivnosti,<sup>5</sup> ahistorične teorije umetnosti znotraj študija kulture, določene z indeksacijami preseka elitne in popularne umetnosti in kulture,<sup>6</sup> itd ... itd ... Interpretativne modele-zemljevide indeksiranih konfrontacij lahko, po drugi strani, konstruiramo znotraj velike in raztelesene modernistične paradigme po drugi svetovni vojni. Na primer:

---

<sup>1</sup> Charles Harrison, »Introduction«, v: *Art&Language – Text zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont international, Köln 1972, str. 14.

<sup>2</sup> Arthur Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton New York 1997.

<sup>3</sup> Achille Bonito Oliva, *Avantguardia Transavantguardia*, Electa, Milan 1982.

<sup>4</sup> Brian Wallis (ur.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986.

<sup>5</sup> Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York 1988.

<sup>6</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991. [Prim. slov. prev. izbora tekstov: Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Analecta, Ljubljana 2001, druga izdaja.]

1. hladnovojne konfrontacije<sup>7</sup> blokovskih kultur, tj. angažiranega in partijsko orientiranega umetniškega ustvarjanja na Vzhodu in avtonomnega, individualistično orientiranega, modernističnega ustvarjanja, izmenjave in recepcije umetnosti na Zahodu;

2. razlikovanje (a) modelov elitnih, avtonomnih in umetniških produkcij znotraj visokega modernizma, v nasprotju do (b) neoavantgardnih kritičnih, alternativnih in subverzivnih produkcij v umetnosti in kulturi, in (c) medijske proizvodnje zabave v popularni umetnosti in kulturi;

3. vzpostavljanje množične totalizirajoče industrije popularne zabave poznega kapitalizma, v kateri prihaja do dekonstrukcije napetosti med visoko in elitno kulturo z arbitrarnimi preobrazbami umetnosti v popularno kulturo in s tematiziranjem množične kulture skozi visoko umetnost.

Odnos zgodovine in aktualnosti, bolj formalno povedano: diahronije in sinhronije, je dan nasprotujočim naracijam, ki govorijo o *bistvenosti* te ali one *plati-identitete* umetnosti, oziroma, te ali one *plati-identitete* teorije. Zato je bistveno izhodiščno stališče: da ne obstaja ena sama koherentna in integracijska zgodovina XX. stoletja, temveč govorimo o množici konkurentnih interpretativnih naracij, ki jih imenujemo zgodovine oziroma jih imamo za zgodovino. Danes pravi in resni problem zgodovinske analize in interpretacije ni vzpostavitve konsistentne in hegemonistične integracijske *podobe* zgodovinskih nizov dogodkov, temveč izvajanje, dekonstruiranje, identificiranje in interpretacija množice konkurentnih zgodovinskih naracij in, še zlasti, načina izvajanja reference od naracije k dogodkom umetnosti in od dogodkov umetnosti k naracijam v teorijah kulture. To pomeni, da so problematizirane večsmerne interpretativne poteze s premikom od diskurzivnih identifikacij k nediskurzivnim področjem. S tem se ne spremeni samo status umetniškega dela (slike, kipa) v tekst, temveč tudi status slikarja in kiparja v status umetnika kot avtorja.

Večina umetniških del iz različnih obdobjev je bila določena s fenomenološkimi, konceptualnimi in teoretskimi vidiki, toda šele določena dela so eksplicitno in prikazno [pokazno] problematizirala razmerje fenomenološkega, konceptualnega in teoretskega v produkciji, prezentaciji in recepciji umetniškega dela. Toda šele v XX. stoletju so se slikarji in kiparji, ki postajajo *umetniki*, kar pomeni avtorji, ki delujejo med različnimi umetniškimi in kulturnimi disciplinami, začeli ukvarjati z vprašanji fenomena, koncepta in teorije kot bistvenim avtorefektirajočim problemom vsakega posamičnega umetniškega

---

<sup>7</sup> Catherine David, Jean-François Chevrier (ur.), *Politics/Poetics* (Documenta X – the book), Cantz, Ostfildern-Ruit 1997; in Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (ur.), *Primary Documents – A Source Book for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York 2002.

dejanja ali produkta v odnosu do aktualne ali historične paradigme umetnosti. Duchampovo ukvarjanje<sup>8</sup> z intelektualno orientiranim slikarstvom<sup>9</sup> in pred-označujočim *ready-madeom* v prvih desetletjih XX. stoletja kaže na prehod s taktike *mimesisa* oziroma *izraza* kot ustvarjalnega dejanja na avantgardistične kritične taktike intelektualnega, kar pomeni, konceptualnega<sup>10</sup> obravnavanja umetniškega učinkovanja [činjenje] in delovanja v specifičnih kontekstih (svetovih, institucijah) umetnosti, kulture in družbe. Ob tem začne delo v trenutku, ko prikaznost konceptualizacije dela postaja bistvenejša od *fenomenalizacije*, tj. videza, dela, funkcionirati tudi kot neka vrsta potencialnega vizualnega, objektnega, prostorskega ali behaviorističnega *teksta*. Umetniško delo v nekem trenutku preneha biti sam, zaključen ali zaprt *primerek*, tj. ustvarjena oblika. Umetniško delo postaja zapleteno izvajanje (*performing*) proizvodnje, izmenjave in porabe razmerja fenomenov, konceptov in teorij kot zapletenih večmedijskih tekstov v specifičnih zgodovinskih in kulturnih kontekstih (svetovih umetnosti in kulture). Umetniško delo je zato *tekstualni dogodek*, ki stabilizira ali destabilizira kontekstualno situacijo, se pravi funkcijo umetniškega dela. Zato z izrazom proto-konceptualizmi poimenujemo popolnoma heterogena, pogosto nedoločena in odprta *polja* praktičnih in konceptualnih transformacij pojavnosti, statusa in funkcije umetniškega delovanja in dela v paradigmah modernizma z začetka druge polovice XX. stoletja. Različni *navzkrižni*<sup>11</sup> proto-konceptualizmi – od avantgardnega Duchampa, prek neoavantgardnega Kleina, Manzoniya, skupine Zero, Cagea, Johnsa, Rauschenberga, gibanja OHO, skupine Gorgona, Mangelosa, Radovanovića, Kaprowa, Warhola, Richterja ali Reinhardta, pa do postminimalizma Mela Bochnerja in Solla LeWitta – so različne prakse izvajanja konceptualnega obravnavanja statusa in funkcije umetniškega in kulturnega delovanja. V protokonceptualizmih raziskujemo naslednji odnos: umetnik-delo-kontekst-družba.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1993.

<sup>9</sup> Marcel Duchamp, »The Great Trouble with Art in This Country« (1946), v: Marchand du Sel (ur.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1975, str. 123–126.

<sup>10</sup> Sylvère Lotringer v »Doing Theory« pokaže na to, da so Duchampovi razlogi za opustitev umetniškega ustvarjanja konceptualni, ne pa teoretični; v: Sylvère Lotringer, Sande Cohen (ur.), *French Theory in America*, Routledge, New York 2001, str. 127.

<sup>11</sup> Pojem *navzkrižje* (*différend*) po Jean-Françoisu Lyotardu, »Glosar«, v: Jean-François Lyotard, *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1991, str. 5. [V srbsčini Lyotardov pojem *différend* prevajajo z izrazom »raskol«. Prim. slov. prev: Jean-François Lyotard, *Navzkrižje*, prevod opombe in spremna beseda Jelica Šimič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2003. Op. prev.]

<sup>12</sup> Uredniški uvodnik: »Umetnost, družba/tekst«, *Problemi-Razprave*, XIII, 3–5, Ljubljana 1975, str. 1–10.

*Neoavantgarde in proto-konceptualizmi*

Z izrazom neoavantgarda<sup>13</sup> poimenujemo ekscesne, eksperimentalne in emancipatorične umetniške prakse, ki so nastale:

1. kot rekonstrukcije, reciklaže ali revitalizacije specifičnih praks zgodovinskih avantgard, še zlasti dada in konstruktivizma;

2. kot konkretne, toda marginalno pozicionirane realizacije velikih modernističnih utopij in avantgardnih tehnoloških, emancipatorskih, političnih in umetniških *utopij*; in

3. kot vzpostavljanje avtentičnih kritičnih, ekscesnih, eksperimentalnih in emancipatornih umetniških praks v hladnovojni klimi prevladujočega visokega modernizma.

Zgodovinske avantgarde<sup>14</sup> so se razvijale od konca XIX. stoletja do poznih tridesetih let XX. stoletja. Zanje je značilno ekscesno, eksperimentalno in inovatorsko umetniško delo [rad] v buržoazni industrijski družbi. Zgodovinske avantgarde so po eni strani predhodnica ali gonilna paradigma vzpostavljanja modernistične kulture, po drugi strani pa kritika tradicionalizacije modernizma znotraj buržoazne zmerne in stabilne modernosti, a tudi kanonizirane avtonomije umetnosti. Nasprotno, neoavantgarde nimajo več statusa predhodnice ali pobudniške paradigme v razmerju do moderne, temveč imajo značaj korektivne, alternativne, kritiške ali subverzivne prakse znotraj dominantnega visokega modernizma pozne- in postindustrijske družbe. Zato paradigem neoavantgarde ne moremo preprosto izenačiti z *avantgarde* iz druge roke,<sup>15</sup> temveč jih je *treba* interpretativno preizprašati kot izvajanja različnih kritiških, emancipatoričnih, ustvarjalnih, proizvodnih ali behaviorističnih možnosti v umetnosti in kulturi visokega hegemonnega modernizma. Nekateri neoavantgardni pojavi v svojem začetku neposredno reinterpretirajo in reciklirajo prakse zgodovinskih avantgard, na primer, zgodnji neokonstruktivizem (Nicolas Schöffer ali Victor Vasarely). Nekatere druge avantgarde začenjajo v sami kritični aktualnosti dominacij in hegemonije visokega modernizma, na primer, umetnost po *informelu*, ameriška neodada, *fluxus*, *hopening* in proto-konceptualizmi. Toda tisto, kar neko umetniško prakso ali neko delo na očiten način identificira kot neoavantgardno, je kritični odnos do tedaj aktualne visokomodernistične pozno- ali postindustrijske kulture in

<sup>13</sup> Hal Foster, »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?«, v: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996, str. 1–33.

<sup>14</sup> Paul Wood (ur.), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven 1999.

<sup>15</sup> Piter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998, str. 91. [Prim. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1974.]

njenih hierarhičnih modelov strukturacije kulturnih avtonomnih identitet, statusov, funkcij in pozicij umetniške prakse.

Proto-konceptualizmi so različni primeri ali pojavi v heterogenem polju neoavantgard. Proto-konceptualizme imenujemo tiste umetniške prakse, pri katerih prihaja do kritike in subverzije koncepta in fenomena narativne verbalne, vizualne, akustične ali behavioristične produkcije funkcije in učinkov avtonomnega visokoestetiziranega umetniškega dela. Z drugimi besedami povedano, prihaja do premestitve zainteresiranosti s funkcij pomensko-posredniških učinkov umetniškega verbalnega, vizualnega, akustičnega ali behaviorističnega teksta na funkcije materialne sestave in učinkovanja teksta in pozicije teksta v kulturnem kontekstu. To pomeni, da je prišlo do premika od znaka kot komunikacijskega zastopnika v funkcioniranju mimetičnih in ekspresivnih potencialnosti dela k pojavnosti odigravanja *označevalskih praks*, ki ne morejo biti verbalizirane v vseh svojih aspektih. V trenutku, ko pride do destrukcije koncepta narativne komunikacijske mimetične ali ekspresivne funkcije dela, tj. funkcije dela, ki reprezentira možno *verbalno zgodbo* ali *stanje* duha, se zastavi vprašanje o legitimnosti umetniškega dejanja, to je, o meta-odnosih koncepta in fenomena dela v odnosu do sveta umetnosti, kulture in družbe. S tem se vzpostavi pojmovanje avtorefleksivne ali, nekoliko kasneje, metaumetniške prakse kot prakse izvajanja (*performing*) v intertekstualnem polju nasproti tradicionalno kanonizirani modernistični praksi avtentičnega ustvarjanja kot prikazovanja ali kot izražanja ljudske resnice, biti ali ... Prišlo je do obrata od prezentiranja eksistencialne resnice človeškega bitja skozi umetnost do prezentiranja konceptualne, politične, institucionalne, itd. ... potencialnosti subjekta v procesu konkretnega mikro- ali makro-družbenega vedénja.

#### *Avtorefleksija kot kritični aspekt protokonceptualističnih taktik*

Vsako umetniško delo *govori* ali čutno kaže, kako je ustvarjeno, proizvedeno ali izvajano oziroma kako učinkuje v konkretnem zgodovinskem in geografskem svetu. Toda šele z nekaterimi umetniškimi deli se postopek formuliranja in funkcioniranja dela konceptualno-morfološko predoča kot bistvena prikazna [pokazna] funkcija in učinek dela. Vprašanje avtorefleksije je vprašanje specifične konceptualno-poudarjene *vsebine*, s katero se predočajo procedure in protokoli izvajanja in funkcioniranja dela v specifičnem kontekstu. Avtorefleksija je usmerjen način predstavljanja [prikazivanja] ali ogledovanja behavioristično-konceptualne izdelave\* konkretne slike, kipa, instalacije, fo-

---

\* [Ko avtor v svojem tekstu razlikuje »umetniško delo« od »umetničnega rada« in pod

tografije, performansa ali teksta. Postopek ustvarjanja umetniškega dela in načina, na katerega funkcionira (deluje, izmenjuje, rabi, prejema, identificira) v specifičnih kontekstih, se pokaže kot avtorefleksija. Tzvetan Todorov je koncept avtorefleksije opisal na naslednji način:

Umetnost dvajsetega stoletja je odkrila to vsakdanjo lastnost umetnosti: delo pripoveduje o lastnem ustvarjanju, tisto, kar neko platno podaja, je to, kako je narejeno; tekst, kako je napisan.<sup>16</sup>

Koncept avtorefleksije ni koherenten, kar pomeni, da se v različnih delih daje poudarek na različne možnosti avtorefleksivnega prikazovanja:

- a. pojavnost dela prikazuje konstitutivni ali morfološki ali topološki videz v trenutku prisotnosti dela – na primer, slika *Feld aus sechs sich durchdringenden* Maxa Billa iz leta 1966–67 ne prikazuje nič drugega razen tega, da je konstrukcija obarvanih površin, izpeljanih po formalno izbranem konceptu rastra, ali pa Manzonijsve slike iz serije *Achrome* iz let 1958–59, ki prikazujejo videz/topologijo površine kot same prisotnosti materialne površine – v obeh primerih površina slike ni *izvor* piktoralne metafore, temveč prikazovanje dobesedno same materialno-obarvane površine tu in sedaj v trenutku gledanja;
- b. pojavnost dela razkriva sledi procesa/dogajanja ustvarjanja dela – Pollockova slika *Number 1* iz leta 1949, na primer, kaže sledi-trajektorije dejanja razprševanja (*dripping*) barve po površini platna kot mesta slikarjeve telesne eksistence, Kleinova slika *ANT 85* iz leta 1960 pa kaže modre sledi odtiskovanja golih ženskih teles po površini platna med javnim spektaklom – na temelju obeh slik je mogoče približno rekonstruirati slikarjevo vedénje med izvajanjem dela;
- c. pojavnost dela je proces, tj. prehod od dela kot statičnega primerka v proces kot eksistencialno ali behavioristično izvajanje – na primer, izvajanje in dokumentiranje procesa slikanja kot prezentacije akta ustvarjanja (Picasso), slikarjeve eksistence (Pollock, 1950), izraza vi-

---

prvim izrazom razume umetniško delo kot končni izdelek, medtem ko z drugim izrazom, tj. izrazom »umetniški rad«, meri bolj na proces, postopek (tj. umetnikovo fizično aktivnost) izdelave, obdelave, tvorjenja bodočega umetniškega dela, ju prevajamo – da bi ohranili to pomensko razliko, ki bi se z ekvivalentnim slovenskim izrazom »delo« za oba termina izgubila – bodisi z izrazom »izdelava« (»rad«, »umetniški rad«) bodisi z izrazom »delo« (»umetniško delo«). Na tistih mestih, kjer bi bil izraz »izdelava« morda preveč specifičen, preveč določujoč, smo »rad« prevajali z »delo« in izraz »rad« navedli v oglatih oklepajih. Op. prev.]

<sup>16</sup> Katarin Mile, »Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti«, *Polja*, št. 156, Novi Sad 1972, str. 11.

- talne notranje moči (Mathieu, 1957), dandy in mačo behavioralnosti umetnika (Klein, 1960), skladateljevega pragmatičnega vedënja kot umetnika izvajalca (Cage, 1961), ironičnega destruiranja mitologizacije umetnikove vitalne, mačo ali metafizične izjemnosti (Manzoni, 1961, ali Oldenburg, 1961), trivialnih vsakdanjih oblik vedënja (Acconci, Oppenheim, pozna 60. in zgodnja 70. leta);
- d. čutna pojavnost dela je proces, izpeljan skozi procedure, s katerimi se razvija in, metaforično rečeno, *transcendirata delo*, tj. prenaša čutnost dela do konceptualne ali teoretske predočitve – Cageova poetična, teoretska, politična in religiozna predavanja (od 60-tih do 90-tih let), Flintova teoretska, politična in ekonomska predavanja (60-ta leta), Beuysova šamanistična predavanja kot kiparsko umetniško delo (70-ta leta);
- e. pojavnost dela demonstrativno kaže potencialnosti funkcij dela v odnosu do subjekta umetnika, subjektivnosti opazovalca, okvirjev multikulture, kateri umetnik pripada, okvirjev širše kulture in družbe – teoretski teksti, razstavljeni kot inicialni vzorci v sprožanju teoretsko-behaviorističnih vedënj umetnika in publike (teksti in instalacije konceptualnih umetnikov Josepha Kosutha, Victorja Burgina, skupine Art&Language, skupine KôD).

V vsakem od teh primerov gre za redefinicije statusa umetniškega dela od primerka v proces in dogodek. Proces in dogodek se prezentirata s pomeni, vrednostmi in funkcijami umetniškega dela na mestu pričakovanja pojavitve primerka. Status umetniškega dela, kanoniziranega kot prvostopenjska pojavnost (slika, kip), se redefiniira, s prikazovanjem procesa in dogodka realizacije umetniškega dela, v drugostopenjsko konceptualno potencialnost. Stališče, da delo ali končni rezultat niso bistveni, temveč je bistveno eksistencialno dejanje, izkustvo in zavest, temelji na prepričanju, da je umetnost raziskovanje bodisi način življenja bodisi igra, delo samo pa eno od pomožnih trenutnih *instrumentov* raziskovanja, življenja ali igre. Wittgenstein je svoj *Tractatus* zaključil z besedami, da njegovi stavki nudijo pojasnitev s tem, da jih bo tisti, ki ga je razumel, na kraju spoznal za nesmiselne, ko se bo skozi njeh – na njih – povzpел iz njih.<sup>17</sup> Stališče, da je treba problem, inspiracijo in nalogo umetniškega dela eksistencialno in behavioralno premagati in predočiti, ne pa preobraziti v proizvod, je značilno. V tem smislu je Argan pisal o razvoju mo-

<sup>17</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Sarajevo 1987, str. 189. [Pričujoč del avtorjevega teksta, ki se nanaša na Wittgensteina, je usklajen s slovenskim prevodom: Ludwig Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, prevedel Frane Jerman, Mladinska knjiga, Ljubljana 1976, str. 167. Op. prev.]

derne umetnosti v smeri raziskovanja.<sup>18</sup> Rezultata po Arganu ni treba doseči ali pa morda ni omembe vreden oziroma je presežen v samem trenutku, ko ga imamo za doseženega, tj. proces se verificira sam po sebi kot model mišljenja, izdelovanja ali, z eno samo besedo rečeno, vedènja. Germano Celant v razpravi o *revni umetnosti* in njeni postobjektni karakterizaciji utemeljuje, da so umetnikova dejanja (performansi, akcije) zavestne identifikacije realnosti, akcije in mišljenja skozi nenehno verificiranje umetnikovega mentalnega in fizičnega obstoja. S tem, ko avtor postaja izključni protagonist dogodka, integrirajoč se z aktualnostjo skozi neposredni razvoj v času in prostoru, se postavi v središče med idejo in materijo.<sup>19</sup> Ne glede na to, ali je neposredno ali posredno ekspliciran, postaja proces določujoč, saj se delo skozi njega razvija materialno, tehnično, fenomenološko in konceptualno. Proces realizacije izdelovanja je dinamična osnova, na kateri se delo formira in razvija, presega meje ali jih utemeljuje. Pollock je govoril, da ustvarja delo kakor naravo, Warhol pa je, nasprotno od Pollocka, pisal, da dela kakor stroj.<sup>20</sup> Proces je verifikacija dela, njegovo transcendiranje navadnega materialnega objekta v izjemni objekt izjemnega umetniškega dejanja. Koncept *mojstrovine* se iz domene vrednotenja izjemnega primerka (slike, kipa) premakne v domeno vrednotenja izjemno sublimnega, herojskega ali mitičnega dejanja/geste ali vedènja umetnika. Delo nima vrednosti po tem, ker je *pravi primerek*, temveč po tem, ker je nastalo na izjemen način, ker ga je ustvaril izjemni subjekt. Toda izjemni subjekt je *hipoteza*, ki nastaja iz konceptualizacije in kanonizacije Courbertovega revolucionarnega angažmaja, Van Goghove norosti, pionirske moči Pollockove kvaziritualne geste ali iz absurdnega bičanja površine slike/objekta v Gattinovich informelnih delih. Avtorefleksna analiza funkcij umetniškega izdelovanja se kaže na dva načina:

- a) umetniško izdelovanje ali neki potencialni proces je analogen *simptomu*, tj. razkriva mehanizme, ki vladajo delu, ga usmerjajo, nakazujejo in utrjujejo njegove pomene in vrednosti, in
- b) umetniško delo kaže, kako se spreminjajo pomeni dela, a da se pri spremembah funkcij izdelovanja ne spreminja fenomenologija (pojavnost, videz, morfologija) samega primerka.

<sup>18</sup> Giulio Carlo Argan, »Umjetnost kao istraživanje«, v: *Nova tendencija 3*, Galerija suvremene umetnosti, Zagreb 1965, str. 15–17.

<sup>19</sup> Germano Celant v: Ješa Denegri, »Germano Celant i problem akritičke kritike«, *Izraz*, št. 4–5, Sarajevo 1972, str. 381.

<sup>20</sup> Brian Wallis, »Telling Stories: A Fictional Approach to Artists' Writings«, v: *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1987, str. xi.

V obeh primerih je umetniško delo blizu eksperimentalni situaciji, v kateri se simulirajo in demonstrirajo zapletene pomenske, aksiološke, psihološke in socialne dimenzije sveta umetnosti. Delo je postavljeno kot prvostopenjska situacija (simptom, vzorec, eksperiment), zato da bi se učinki prvostopenjske situacije razkrili, pokazali in razložili na drugostopenjski ravni.

Koncepti in realizacije avtorefleksije se vzpostavljajo v razponu od formalnih shem predočevanja površinskih vizualnih morfologij nekega primerka, na primer Pollockove ali Menzonijeve slike. Nadalje, koncept in realizacije avtorefleksije se vzpostavljajo prek prikaznih modelov videza in pomena primerka v instrumente dogodka v umetnosti in kulturi, na primer različni primeri performans arta (Duchamp, Beuys). In, končno, taktike avtorefleksije postanejo instrumenti konceptualizacije večpomenskega in večregistrskega umetniškega dela, na primer delo [rad] Laurie Anderson s sistemom rock glasbe ali Orlan z bio-politično-medicinskimi institucijami poznega kapitalizma. Avtorefleksivno večpomensko in večregistrsko delo se pojavlja kot *zemljevid* poti nekega zapletenega in heterogenega postopka, ki se korak za korakom razkriva v percepciji pojavnosti in branju pomena v ralacijah do drugih pomenov in pojavnosti kulture. Umetniško delo je kot delo producirano na osnovi drugih del umetnosti, ki so citirana, montirana in uvajana z uporabo različnih in raznovrstnih poetičnih ali dizajnerskih ali organizacijskih procedur. Avtorefleksivno umetniško delo ne *govori* o samem procesu realizacije, temveč o označevalski strukturi potencialnih, aktualnih in zbranih intertekstualnih i intersocialnih relacij, ki predhodijo in uokvirjajo proces realizacije in mišljenja v in o procesu realizacije.

V umetnosti dvajsetega stoletja se je vprašanje avtorefleksije najpogosteje reševalo skozi tri značilne avtorefleksivne pristope: (a) poetični, (b) metodološko-avtokritični in (c) proto-konceptualistični.

### *Poetična avtorefleksija*

Poetično pojmovanje avtorefleksije kaže, da je umetniško delo določeno in označeno z aspekti dejanskega subjekta (uma, duha, psihe, nezavednega), ki delu predhodijo in katere slednje izraža ter na katere se sklicuje. Poetično pojmovanje avtorefleksije je neposredna posledica pomenske in smiselne verifikacije abstraktnih umetniških del, ki ne referirajo na aktualna stanja stvari sveta ali katerih reprezentacije niso dane na konsistenten način, v soglasju z običajnim izkustvom ali z narativnim okvirjem. Poetično pojmovanje avtorefleksije je prav tako značilno za ekspresionistične in nadrealistične umetniške prakse. Abstraktna geometrijska slika, ekspresionistično gestualno deformira-

na figura, kaotične gestualne poteze avtomatske risbe ali nelogična in neempirična predstava prizora v fantastičnem slikarstvu ne morejo biti interpretirane s sklicevanjem na podobnost videza slike in videza izvirnika, na katerega referira, na zvezo videza dela in kanonizirane fikcije (zgodovinski dogodek, mitična zgodba, biblijski prizor), temveč se verificirajo s sklicevanjem na avto-refleksijo. Slika ali tekst ne prikazujeta aktualnega stanja stvari sveta, temveč sta izraz notranjega stanja subjekta (na primer po Kandinskem<sup>21</sup>). Koncept *izraz* (ekspresija) se razlikuje od zamisli *predstavljanja* (*representation*) po tem, da prikazovanje temelji na pikturalni podobnosti, tj. ikonični zvezi ali rekonstrukciji variant videnega v svetlobi ambienta, izraz pa na zamisli pušča sled. Sled je lahko preostanek nekega dejanja, njegova indirektna posledica ali znak za dejanje.<sup>22</sup> Arbitrarnost znakovne označitve sledi je bistvenejša od podobnosti ali pikturalne skladnosti z izvirnikom, na katerega referira. Koncept sledi se povezuje s tistimi aspekti, ki se ne morejo vizualno predstaviti, temveč se šele sekundarno lahko razumejo ali doživijo prek posrednih sugerirajočih modelov umetnikovega vedênja. Aspekti, ki se ne morejo direktno percipirati, so poimenovani kot notranja stanja in procesi subjekta. Ti se – v odvisnosti od aktualizirane teorije – določajo kot »notranja nujnost« (Kandinsky), »psihično« (Kuspit), »duhovno« (Ringbom), »podzavedno« (Jung), »nezavedno« (Freud, Lacan), »paranoično« (Dali), »shizofreno« (Deleuze in Guattari), itd.<sup>23</sup> Referentna relacija slike, ki ne predstavlja tudi notranjih stanj subjekta, se vzpostavlja v danem možnem svetu, v katerem se umetnik in opazovalec soudeležujeta skozi vzpostavljanje konvencij izrazov. Brez konvencije izrazov ne moremo ugotoviti konteksta in pomena sledi kot sledi izražanja. Način vzpostavljanja referentne relacije slike in notranjega stanja je bližje vzpostavljanju referentnih relacij teksta in sveta v književnosti, kot pa slike in sveta v predstavljajočem-kot-ikoničnem slikarstvu. Način je utemeljen na interventni relaciji, ki je vpeljana arbitrarno ali konvencionalno, ki – ko je enkrat vpeljana – postaja *naravno* ali *normalno* sprejemljiva in razumljiva. Omenjeni skok iz materialnosti slike v notranje, duh, nezavedno, psiho itd. je diskontinuiran. Potencialni in univerzalizirajoči razcep duha in materije se zapolnjuje z učinkom diskurzivnega dela, ni pa nujno, da so to vedno samo diskurzivni zaznamki.

<sup>21</sup> Wassily Kandinsky, »Concerning the Spiritual in Art«, v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2000 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 2003, str. 83–87.

<sup>22</sup> O problemu sledi in preostanka, glej: Jean-Luc Nancy, »Preostanek umetnosti«, prev. Valentina Hribar Sorčan, *Filozofski vestnik*, XXV, 1, Ljubljana 2004, str. 201–216.

<sup>23</sup> Primerjaj: Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, New York 1993; in Brian Massumi (ur.), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London 2002.

Oglejmo si primer avtomatske risbe in teksta v nadrealizmu. Izhodiščna konvencija avtomatske risbe ali teksta je, da se ti utemeljujejo na neusmerjenem in nekontroliranem risanju/pisanju, ki je sled izraza ali telesnega posega iz nezavednega. Da bi bila sled prepoznana kot učinek nezavednega, mora nezavedno ustrezati predpostavljenemu scenariju:

Breton je klasificiral sedem kategorij identifikacije: (1) kontraindikacije; (2) predstave, v katerih je eden od terminov skrit; (3) predstave, ki so vpeljane s pomočjo metafore, a ne funkcionirajo skladno z možnostmi, ki so sugerirane v metafori; (4) predstave, ki imajo značaj halucinacije; (5) predstave, ki z abstraktnim skrivajo konkretno; (6) predstave, ki vključujejo negacijo nekaterih elementarnih fizičnih lastnosti; in (7) predstave, ki izzovejo smeh.<sup>24</sup>

Opazamo paradoks med zahtevo po neusmerjenem in nekontroliranem črčkanju (risanju, pisanju) in predpisanimi kriteriji/kanoni identifikacije. Nakazani paradoks zlahka pokažemo tudi na primerih ekspresionističnih slik, v katerih se na primer umetnikova norost povezuje z deformacijo/izkrivljanjem oblik in figur na sliki oziroma z neobičajnim izvajanjem barvnih razmerij. Paradoks lahko razumemo trojno: (1) sprejme se tihi dogovor, ki povezuje neusmerjenost vizualne morfologije in kanoniziranost verbalne interpretacije, (2) pokaže se, da je to še en od paradoksov opazovanega gibanja (nadrealizma, ekspresionizma), z drugimi besedami povedano, paradoks poetične strukture sprejmemo za še enega od primerov paradoksnosti gibanja, na primer, nadrealizma, in (3) paradoks se kritično umesti, izkaže se, da so projektirane potencialne vezi slike in duha kvazivzročne oziroma da je ugotovljena korespondenca diskurzivni produkt sugestivne atmosfere za delo.

### *Metodološke-avtokritične funkcije avtorefleksije*

Metodološke-avtokritične funkcije avtorefleksije je razdelal Clement Greenberg v eseju »Modernist Painting« (1964). V tekstu so definirane in razložene osnove modernizma in njemu ustreznega slikarstva. Greenberg gradi sintetizirajoči uvid v ameriško slikarstvo visokega modernizma od abstraktnega ekspresionizma do postslikarske abstrakcije. Koncept modernizma izvira, po Greenbergu, iz Kantove vzpostavitve avtokritične tendence v filozofski

<sup>24</sup>Judi Freeman, »The Dada&Surrealist Word-Image and its Legacy«, *Art&Design*, London 1989, str. 23.

analizi. Značilna modernistična avtokritična *metoda* je izpeljana kot imanentna notranja analiza specifičnih in avtonomnih disciplin:

Menim, da je bistvo modernizma v tem, da uporablja značilne metode discipline, da bi kritiziral disciplino samo – ne da bi jo spodkopaval, temveč da bi jo utrdil znotraj svojega področja kompetence.<sup>25</sup>

Kriterij kompetence je določen z osredotočenostjo na avtorefleksivno spoznanje posebnosti discipline in njenih bistvenih in vsebinsko določujočih aspektov. Kompetentno delo [rad] določajo procedure, ki so specifične in imanentne za ustrezno specifično disciplino. Filozofska kompetenca se razlikuje od kompetence dela [rad] v znanosti ali umetnosti, kompetenca slikarstva pa se razlikuje od kompetence poezije, gledališke umetnosti, kiparstva ali filozofije:

Zato mora biti vsaka umetnost vzpostavljena kot *čista*. V svoji *čistosti* najdeva potrditev svojih kvalitativnih in svoje neodvisnosti. Čistost pomeni avto-definiranje, podvzetje avtokritike v umetnosti pa postaja v polnem pomenu besede avto-definiranje.<sup>26</sup>

Greenberg zatem navaja bistvene aspekte modernističnega abstraktnega slikarstva. Opozori na stališče, da realistična in iluzionistična umetnost prikriva *čisto* naravo medija. Nasprotno temu modernizem preusmerja pozornost na medij umetnosti in na bistvene lastnosti umetnosti. Avtokritična analiza medija umešča specifičnosti področja in meje medija. Avtokritična analiza slikarstva determinira področje in meje slikarstva kot specifične discipline. Ugotavljanje kompetenc slikarstva kot posebne umetniške discipline je avtokritično eliminiranje metod, aspektov in učinkov, ki niso značilni za slikarstvo in njemu imanentne tehnike. Bistveni in imanentni aspekt slikarstva je ploskovitost slike – s tem modernistično slikarstvo nudi odpor predstavljajočemu oziroma perspektivnemu modusu in po drugi strani pojmovanjem slike kot objekta. Greenberg poudarja, da spoznanje vsebinskih norm in konvencij slikarstva omejuje pogoje, pod katerimi se markirana površina preizkuša, doživlja in presoja<sup>27</sup> kot slika. Še preden se postavi za objekt pikturne umetnosti,

<sup>25</sup> Clement Greenberg, »Modernist Painting« (1960), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 2003, str. 774.

<sup>26</sup> Clement Greenberg, *ibid.*, str. 775.

<sup>27</sup> O okusu glej: Clement Greenberg, *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford 1999.

se v modernističnem slikarstvu *literarna tema* prevaja v optične, dvodimenzionalne označitve, z drugimi besedami, pride do potenciranja specifično slikarskih kvalitet. Avtokritična analiza specifične discipline je avtorefleksen proces razvijanja koherentnih, konceptualno in fenomenološko zaprtih sistemov, ki se izpopolnjujejo v smeri avtonomije in posebnosti posamičnih umetnosti. Nakazano metodološko pojmovanje je formalistično, kajti pomen umetniškega dela [rada] določa z internimi relacijami bistvenih aspektov medija in z njihovo direktno recepcijo. Je estetično-formalistično, kajti intence produkcije so usmerjene k estetskim učinkom, ne pa k spoznanju, komunikaciji, ideološkim funkcijam, itd. Spoznanje meja in narave medija, na primer slikarstva, je v funkciji doseganja estetskega učinka percepcije čiste pojavnosti pikturalne površine. Greenberg poudarja, da avtokritičnost modernističnega slikarstva ni teoretsko usmerjena oziroma da ni demonstracija teoretskih propozicij, temveč gre za spontan, podzavesten in individualen proces:

Ponavljam, modernistična umetnost ne ponuja teoretske demonstracije. Prej bi bilo treba reči, da vse teoretske možnosti spreobrne v empirične in na ta način nenamerno preizkuša relevantnost vseh teorij o umetnosti v odnosu do aktualne prakse in izkušnje umetnosti.<sup>28</sup>

Pri Greenbergu poudarjanje empiričnega nasproti teoretičnemu, funkcije spontanosti, podzavesti in individualnosti nima značaja avantgardnega preboja racionalističnih okvirjev kulture ali provokacije aktualnih vrednosti, niti vrnitve k izhodiščni primitivni svobodi divjaka in otroka. Gre za eno od možnih realizacij kantovske *brezinteresnosti* samega estetskega kot čutnega občutja. Za Greenberga *brezinteresnost* estetskega občutja pomeni *čistost* estetskega izkustva, *čistost* estetskega izkustva pa pomeni avtonomijo in zamejenost [začaurenost] estetskega občutja in izkustva v razmerju do drugih občutij, izkustev in spoznanj. Ko se nakazana veriga določitev uporabi na ustvarjanju umetniškega dela, tedaj se produkcija razkriva kot spontano, še ne konceptualizirano in teoretsko neusmerjeno izdelovanje s specifičnostmi umetniške produkcije, ki se empirično prečiščujejo v avtorefleksiji. Greenbergova teorija avtorefleksije ponuja učinkovito instrumentalno metodo in podporo konkretizacijam avtokritičnega prečiščevanja slikarskega medija, zlasti abstraktnega nereferečnega slikarstva. Poetični model avtorefleksije ni nujno vsebovan v samem delu. Avtorefleksivni podatki o mentalnem, duhovnem, psihičnem ali nezavednem so del diskurzivne, avtopoetične, verifikacije in nadgraditve

<sup>28</sup> Clement Greenberg, »Modernist Painting« (1960), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002*, str. 778.

umetniškega dela. Gre za opozarjanje na zgodovino dela, pogoje njegovega nastanka in mesto porekla.

*Proto-konceptualne in konceptualne taktike avtorefleksije*

V nasprotju s poetičnim in avtokritično-metodološkim modelom avtorefleksije, je avtorefleksija v proto-konceptualni in konceptualni umetnosti postavljena kot določujoča taktika izvajanja umetniškega dela. V določenih primerih so izenačeni postopki izvajanja dela in funkcije dela – na primer pri Hansu Haackeju z regulizirajočim ekološkim delom *Condensation Cube* (1963–65) ali analizo političnega ozadja sistema umetnosti v delu *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974). V drugačnem primeru je delo ponujeno kot diskurzivno in konceptualno zastopanje postopkov graditve dela v razponu od formalne, prek pomenske do ideološke, mentalne ali spiritalne karakterizacije – tekst na primer kaže na čutno neprikazljiv dogodek v *Telepathic Piece* (1969) Roberta Barryja, Mel Bochner pa razvija arbitrarno analizo geometrije galerijskega prostora v *48 Standards (A)* (1969). V nekaterih naslednjih primerih se avtorefleksivna določitev procedur, ki predhodijo delu, pojavnosti dela in funkcijam dela, pokaže kot uvod v teoretski pristop analizi, razlagi in interpretaciji umetniške prakse – na primer *Hot Cold* skupine Art&Language (1967) ali *Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)* (1972) ali *This Position* (1969) Victorja Burgina. Avtorefleksivni postopek je bil v proto-konceptualni umetnosti usmerjen na prezentacijo umetnikovega koncepta kot bistvenega aspekta oziroma okvirja ali jedra umetniškega dela. Na primer Manzoniјеvo delo *Merda d'artista* (1961) nima zlahka čutno prepoznavnih umetniških odlik *umetniškega dela*, umetnikova namera razstavljanja lastnega konzerviranega iztrebka pridobi pomen šele skozi konceptualno kartiranje statusa umetnika kot ustvarjalca ali neustvarjalca v postinformelnem sistemu umetnosti. Z drugimi besedami, Manzoni razstavlja *svoj odpadek* kot industrijsko zapakiran artefakt. Zoperstavljajoč idealnosti eksistencializma v informelu, umetnik razstavlja sebe in svojo dramo na direkten materialen način liberalnega pragmatizma – na tržišču je vse blago. Manzoniјеva operacija postane razumljiva šele skozi razumevanje njegovega koncepta. V konceptualni umetnosti je avtorefleksni postopek dobil dve povezani funkciji: (a) funkcijo transformacije prvostopenjskega *umetniškega dela* v drugostopenjsko *umetniško izdelovanje*, pri čemer je referent drugostopenjskega umetniškega izdelovanja zapletenost pogojev, zamisli, procedur graditve ali izvajanja dela, in (b) funkcijo transformacije delovanja umetnika iz domene produkcije dela ali ustvarjanja/proizvajanja prvostopenjskih pojavnosti dela v domeno

konceptualne in teoretske analize, razlaganja in interpretacije. Vsebina dela [rada] postane način, na katerega je delo [rad] narejeno, tj. umetniško delo [rad] govori o načinu, na katerega je narejeno in prezentirano. Način, na katerega delo [rad] kaže način svojega nastajanja in prezentacije, se izkazuje skozi zahteve po minimalni racionalizaciji in s tem po demistifikaciji *misterija* ustvarjanja umetnosti. Zahteva po minimalni racionalizaciji, ki se uresničuje skozi vzpostavljanje koherentnosti umetnikovih intenc, procedure in dela, pridobi značilno kritično dimenzijo s tem, da izjemni akt ustvarjanja umesti v okvirje racionalizacije in ustrezne diskurzivne deskripcije. Kritični potencial proto-konceptualističnega avtorefleksivnega dela [rada] se povnanji v razkrivanju mistifikacij ali romantičnih shem, ki akt ustvarjanja umetnosti običajno zastopajo kot izjemno, junaško in sublimno dejanje *povnanjanja* nezavednega, intuitivnega, vizionarskega.

Avtorefleksija v proto-konceptualni umetnosti je transformirana skozi obrat od močnega središčnega subjekta-umetnika, ki avtokritično razvija svoje slikarsko delo [rad] na ravni empiričnega raziskovanja, k slikarju-avtorju, ki sebi dovoljuje korak naprej iz modernističnih kanonskih potencialnosti empirije v decentrirano, konceptualno orientirano *ohlajeno* gesto in obnašanje (Klein, Manzoni, Johns, Rauschenberg, Cage, Kaprow ali Warhol). Koncept avtorefleksije se zato dekonstruira s konceptualno problematizacijo močnega individuuma, središčnega subjekta, ki postopno začenja postavljati pod vprašaj netransparentno in navidezno samorazumljivo izrazno-junaško in konsistentno identiteto modernističnega slikarja/kiparja, napotevajoč na možne hipotetične pluralne konstrukcije transparentnega subjekta in subjektivnosti umetnika v specifičnem institucionalnem svetu umetnosti. Nakazana preobrazba pelje od *logocentričnega* slikarja, tj. subjekta-kot-izvora avtorefleksivnega razvijanja pikturalne forme v visokem modernizmu (Picasso, Pollock, Rothko, Newman ali Noland), do umetnika, ki konceptualno predoča svoje delo [rad], gesto ali vedênje s tem, da ga vpelje v polje diskurzivnih analiz, ki se bodo odprle k plavajočim tekstualnim obljubam teoretskega identificiranja, ne več subjekta umetnosti, temveč trenutnega umeščanja identitete umetnika v polju kulture. Zato *avtor*, ki ustvarja proto-konceptualistično umetniško delo, ni nič drugega kot *hipotetični subjekt*, kar pomeni, da avtorjevo ime služi temu, da se obeleži obstoj določene vrste diskurza, ki mora v dani kulturi dobiti določen status.<sup>29</sup> Ta status se dobi z izvajanjem (*performing*) kot inter-

<sup>29</sup> Michel Foucault, »What is an Author?« (1969), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002 – An Anthology ...*, str. 949–953. [Prim. slov. prev: Michel Foucault, »Kaj je avtor?«, prevedla Vesna Maher, v: *Sodobna literarna teorija*, Temeljna dela, Krtina, Ljubljana 1995, str. 25–40. Op. prev.]

vencijo v specifičnem odnosu tekstov, ki omogočajo predočitev prehoda s strategije subjekta na strategijo identitete.<sup>30</sup> Proto-konceptualizem zato v svojih različnih in neprimerljivih variantah popolnoma paradokсно pripravlja teren za prehod s *taktik avtorefleksije* na *taktike intertekstualnosti*. Ta sprememba se dogaja v konkretnih zgodovinskih pogojih visokega modernizma<sup>31</sup> hladne vojne poznih 50-tih let in v emancipatoričnih in revolucionarnih<sup>32</sup> 60-tih letih, ko pride do konfrontacije dominantnih centrov in margin modernizma v polju soočenja elite in popularne umetnosti in kulture. Zato spremembe statusa umetniškega dela in statusa umetnika niso avtonomne transformacije v polju umetnosti, temveč so *dogodki* s širšimi, to pa pomeni političnimi, posledicami glede na kulturo in družbo.<sup>33</sup> Toda te spremembe niso pomenile na sebi in za sebe razumljivo ter direktno emancipacijo individuuma in družbe, temveč soočenje s kritično zapletenostjo materialnih mehanizmov produkcije, menjave in porabe *identitete* znotraj družbenih modelov realnosti. Marcusejeva in marcusejevska strategija osvobajanja, utemeljena na aktivističnem in populističnem projektu *nove občutljivosti*,<sup>34</sup> ni postala *odskočna deska* za umetnost 60-tih let; pravzaprav je morala kritična umetnost 60-tih let preiti s taktik nove senzibilnosti kot pobudnika revolucionarnega aktivizma na procedure analize in kritike materialnih institucij in označevalskih mrež modernistične družbe, to pa je tisto, kar je Althusser<sup>35</sup> postuliral v ključni tezi francoskega strukturalističnega materializma, da namreč ideologija interpelira individuume v subjekte. To pomeni, da družba je odnos materialnih institucij, skozi katere se individuum identificira v različnih vlogah subjekta.

Prevedla Dragana Kršić

<sup>30</sup> Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – musings on postmodernism*, Marcel Duchamp and John Cage, G+B Arts International, Amsterdam 1998.

<sup>31</sup> Clement Greenberg, »After Abstract Expressionism« (1962), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002 – An Anthology ...*, str. 785–787.

<sup>32</sup> George Battcock, »Art in the Service of the Left?«, v: *Idea Art – A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York 1973.

<sup>33</sup> Luc Ferry, Alain Renaut, »Interpretations of May 1968«, v: *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1985, str. 33–67.

<sup>34</sup> Herbert Marcuse, »Esej o oslobađanju«, v: *Kraj utopije/Esej o oslobađanju*, Stvarnost, Zagreb 1978, str. 127–202.

<sup>35</sup> Louis Althusser, »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)«, v: Slavoj Žižek (ur.), *Mapping Ideology*, Verso, London 1995, str. 128. [Prim.: Louis Althusser, »Ideologija in ideološki aparati države« v: Louis Althusser, *Izbrani spisi*, prev. Zoja Skušek, Založba / \*cf; Ljubljana 2000, str. 94.]