

# K RAZUMEVANJU POGOJEV SODOBNE UMETNOSTI. DISKURZIVNA ANALIZA

## 1. Uvod: Vstop v hermenevtični krog razumevanja sodobne umetnosti

Da bi nek pojav razumeli, moramo izbrati ustrezen raziskovalni pristop in odgovarjajočo metodo raziskovanja. To temelji na uskladitvi dvojega: 1. rezultata, ki ga želimo dobiti in 2. realnosti, ki jo želimo raziskati.<sup>1</sup> Oboje se poveže v raziskovalnem vprašanju, ki je temeljni kriterij za izbor raziskovalnega pristopa in metode raziskovanja.

Če si v teh hermenevtičnih okvirih zastavim naslednje vprašanje »Kakšni so pogoji sodobne umetnosti?«, se torej postavi naslednji hermenevtični problem: S kakšnim raziskovalnim pristopom in s kakšno metodo raziskovanja analizirati sodobno umetnost, da se bodo njeni pogoji kar najbolje razkrili?

Vendar včasih pozabljamo, da razumevanje ni enosmerna, pač pa dvosmerna ulica. Z izborom metode namreč vstopimo v hermenevtični krog. Presoja o primernosti izbora metode raziskovanja vedno temelji na predhodnem (vsaj

---

1 Prim. Pertti Järvinen, »Research Questions Guiding Selection of an Appropriate Research Method«, v: Hans Robert Hansen, Martin Bichler in Harald Mahrer (ur.), *Proceedings of European Conference on Information Systems 2000, 3-5 July*, Wirtschaftsuniversität Wien, Dunaj 2000, str. 124–131.

okvirnem) razumevanju pojava in iz tega izpeljani hipotezi, ki naj bi jo z izbrano metodo raziskali.

Kakšna so torej moja predvidevanja v zvezi s pogoji v sodobni umetnosti? V raziskovanju pogojev delovanja v zahodni kulturi, ugotavljam, da se je ta na različnih ravneh oblikovala kot kultura, ki limitira k polu kulture pomena.<sup>2</sup> Če ta spoznanja prenesem na polje umetnosti, lahko predvidevam, da se splošnemu trendu po diskurzifikaciji tudi zahodna umetnost ni uspela izogniti. Moja hipoteza je torej, da se sistemski premik v zahodni kulturi od kulture prezenca (neposrednosti, izkušanja, doživljanja, involviranosti ipd.) h kulturi pomena (posredovanosti, mentaliziranja, distanciranosti ipd.),<sup>3</sup> odraža tudi na polju umetnosti.

## 2. Aura umetnine med artefaktno formo in diskurzivnim kontekstom

Preden preidem k analizi tega premika, bom to hipotezo najprej podrobneje pojasnil. Pri tem mi bosta pomagala pojma *artefaktičnost* (narejenost) in *diskurzivni kontekst* (umeščenost), ki ju bom definiral v odnosu do koncepta *aure*, ki ga v polje umetnostne teorije vpelje filozof Walter Benjamin.<sup>4</sup>

Umetniško delo je vselej *nekaj posebnega*, ekskluzivnega, zato ima nekaj, kar je Benjamin imenoval *aura*. Toda, od česa je aura umetnine odvisna?

Na eni strani je aura umetnine intimno povezana s »prepletom tradicije« in pridobljena šele v tej tradiciji.<sup>5</sup> S tem ima Benjamin v mislih tisto, kar lahko v odnosu do koncepta diskurz<sup>6</sup> opredelim kot *diskurzivni kontekst*, umetnostni teoretik Arthur C. Danto pa to opiše z znano sintagmo »umetnostni svet« (ang.

2 Prim. Jurij Selan, »Prezenca in diskurz. K pogojem in izvorom doživetja prezenca. Del. 1.«, *Anthropos*, 1-2/45 (2013), str. 185–201; Jurij Selan, »Prezenca in diskurz. Kultura pomena in kultura prezenca. Del. 2.«, *Anthropos*, 3-4/45 (2013), str. 231–252.

3 Prim. Selan, Prezenca in diskurz. Kultura pomena ..., op. cit.

4 Walter Benjamin, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, v: Walter Benjamin, Hannah Arendt (ur.), Harry Zohn (prev.), *Illuminations*, Harcourt, New York 1968, str. 222.

5 Prim. *ibid.*, str. 223.

6 Prim. Selan, Prezenca in diskurz. Kultura pomena ..., op. cit.

*artworld*).<sup>7</sup> Sem sodijo razni socialno-jezikovni dejavniki izkušanja umetnin (npr. različna kulturna prepričanja, družbena in naročnikova pričakovanja, teoretske predispozicije, uveljavljene interpretacije ipd.). Diskurzivni kontekst je torej vse tisto, kar vpliva na auro umetniškega dela *od zunaj*. Ta *od zunaj* ima etimološki izvor v latinski besedni zvezi *cum*, kar pomeni 's, z, obenem z' in *textus*, kar pomeni 'tkivo' in tudi 'besedilo'. Besedna zveza kon-tekst primarno tako pomeni 'skupaj s tkivom'. Pri umetnini je to »tkivo« njena *prostorska narejenost oz. artefaktičnost*,<sup>8</sup> ki tako skupaj s kontekstom vpliva na auro umetnine.

Na eni strani imamo torej artefaktičnost in na drugi strani diskurzivni kontekst. Kako torej artefaktna forma in diskurzivni kontekst generirata umetnine kot *nekaj posebnega*? Ker kontekst ni del »tkiva«, ga v umetnini ni mogoče občutiti in doživeti, pač pa ga je mogoče samo posredno *vedeti*. To pomeni, da lahko kontekst zagotovi umetnini auro (*kontekstualno auro*) zgolj na osnovi nekega privilegiranege vedenja – jo torej lahko naredi samo za *nekaj posebnega za vedeti* –, saj se je o njem potrebno seznaniti v naprej. Nasprotno pa je artefaktna forma tisto, kar je v umetnini neposredno razvidno v prostoru, z njo lahko pridemo v občuteni telesni stik, nas pritegne s svojo *formalno auro* in je zato *nekaj posebnega za doživeti*.

V vsaki realni umetnini tako lahko razberemo neko razmerje med formalnimi in kontekstualnimi dejavniki aure, med *umetnino kot nekaj posebnega za doživeti* in *umetnino kot nekaj posebnega za vedeti*.

Kaj se torej po mojih predvidevanjih dogaja z odnosom med artefaktičnostjo in diskurzivnim kontekstom v razvoju zahodne umetnosti?

Ob pregledu staroveške in pretežnega dela novoveške umetnosti je mogoče

7 Prim. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge in London 1981, str. 5, 124–125, 166.

8 Besedi »artefakt« in »artefaktičnost« uporabljam zaradi pomenljivosti njenega izvirnega pomena v latinščini. Beseda »artefakt« namreč izhaja iz dveh latinskih besed (*ars, artis* – 'spretnost', *factum* – 'dejanje, delo, dejstvo', *factus* 3 – 'storjen, narejen'). Beseda »artefakt« torej pomeni 'spretno narejen'. Bistveno za artefakt je torej, da ga je nekdo naredil in da je narejen v fizični materiji. »Narejenost« in »artefakt« sta torej soodvisna termina, tako vsebinsko kot etimološko.

prepoznati bistveno vztrajanje pri artefaktnih formah, ki jih zagotavljata slikarstvo in kiparstvo.<sup>9</sup> Toda umetnost je postopoma sledila zahodni kulturi proti polu kulture pomena s premikom, ki ga je Marcel Duchamp označil kot premik od »retinalnega k mentalnemu«. <sup>10</sup> Postmoderna je tako postavila zahtevo po drugačni naravi umetniškega dela. Če artefaktna umetnina vselej nastopa kot nekaj fiksnega in trajnega predvsem z namenom, da bi jo gledalec v zbranem soočenju doživel, pa sodobni postmoderni gledalec za to nima več pripravljenosti. Ker so postale artefaktne umetnine za sodobno informacijsko ero komunikacijsko prepočasne, sodobni gledalec zanje nima več ne časa ne volje, tolerira pa jih le takrat, ko je na voljo okoli njih dobra mera »podnapisov«, ki mu pomen kar se da hitro in učinkovito posredujejo. Zato ga artefaktne umetnine obremenjujejo in se jih nekako boji ter namesto njih zahteva fluidne procesualnosti in neobvezne *objekte*. To so objekti, ki niso več kot likovni artefakti nekaj posebnega za doživeti, pač pa so le še »vizualni« fakti v smislu, da jih je sicer mogoče videti, a niso *nič posebnega za videti*.<sup>11</sup>

140

V postmoderni zato pride do bistvenega premika v auri umetniškega dela, saj postane za njegovo auro likovna artefaktičnost nepomembna in razvodeni v vizualno indeksikalnost, vso breme tvorjenja aure pa se prenese na diskurzivni kontekst, ki lahko tako ali drugače osmisli umetnino.

Hipoteza o premiku od *umetnosti prezenca k umetnosti pomena* tako označuje premik od *doživljanja artefaktičnosti k vedenju diskurzivnega konteksta*: od umetnin, ki stavijo predvsem na doživetje artefaktne ali, kot pravi Jožef Muhovič,

9 Prim. Jožef Muhovič, »Fenomen forma, ali zakaj ga v umetnosti več ne potrebujemo«, v: Stefan Majetschak, Jožef Muhovič (ur.), *Umetnost in forma*, Nova revija, Ljubljana 2007, str. 249–256.

10 Prim. Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, Henry Holt and Company, New York 1996, str. 158; Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Viking, New York 1971, str. 43; Cleve Gray, »Marcel Duchamp: 1887–1968. The Great Spectator«, *Art in America*, julij/avgust (1969), str. 20–27.

11 Prim. Jožef Muhovič, »Umetnost, diskurz, prezenca«, *Nova Revija*, 317–318/27 (2008), str. 193.

*suverene forme*<sup>12</sup> in ki jih lahko po analogiji s sintagmo kultura prezenca imenujem *umetnine prezenca*, k umetninam, ki stavijo predvsem na suvereno moč diskurza oz. konteksta in ki jih po analogiji s sintagmo kultura pomena lahko imenujem *umetnine pomena*.

### 3. Diskurzivna analiza

Zdi se torej, da je realnost, na katero se sodobna umetnost bolj kot ne zanaša, »realnost diskurza«. Zato je za identifikacijo primerov, ki bi to »stanje« kar najbolj razkrili, primerna prav metoda, ki diskurzivne pogoje realnosti raziskuje. Ta metoda je v okviru t. i. socialnega konstrukcionizma znana kot *diskurzivna analiza*.<sup>13</sup>

Zasnovo takih metod predstavlja Foucaultova metoda proučevanja »realnosti diskurza«, ki jo zastavi kot neke vrste *arheološko metodo*. Njen namen je odkriti regularnosti – *pravila diskurzivne formacije* –, ki diskurz povezujejo v koherentno celoto.<sup>14</sup> Funkcija diskurzivne analize je tako oblikovanje celote *arhiva diskurza*, ki je celota vseh diskurzivnih regularnosti, ki zaznamujejo posamezno obdobje.<sup>15</sup>

Ker je diskurzivna analiza v sodobnih družbenih teorijah priljubljeno in učinkovito sredstvo proučevanja socialno-jezikovnih pogojev realnosti, obstajajo njene mnoge različice. Ena izmed teh, ki jo bom uporabil tudi sam, je metoda diskurzivne analize, kot jo strukturira Ian Parker.<sup>16</sup> Parker metodo strne v sedem glavnih in tri pomožne teze o *dinamiki diskurza*, ki jih lahko sledimo k njihovemu izvoru pri Michelu Foucaultu. Te teze služijo kot raziskovalna

---

12 Prim. Jožef Muhovič, »Diskurz in suverenost forme. O virih neznanke moči izgovorljivega«, v: Simpozij *Umetniško delo in diskurz/Werk und Diskurs*, Ljubljana, oktober 2007, [http://videolectures.net/uid07\\_muhovic\\_dsf/](http://videolectures.net/uid07_muhovic_dsf/), 13. april 2010.

13 Prim. Vivien Burr, *An Introduction to Social Constructionism*, Routledge, London 2000, slovar.

14 Prim. Manfred Frank, »Kaj je 'diskurz'?«, *Nova revija*, 317–318/27 (2008), str. 187.

15 Prim. *ibid.*, str. 189.

16 Prim. Ian Parker, *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*, Routledge, London 1992, str. 6–20.

---

izhodišča, saj usmerjajo na problematike, ki jih je potrebno pri raziskovanju diskurza proučiti.

Te teze so torej:<sup>17</sup> (1) *Diskurz je realiziran v izjavah*: bistveno za izjavo je, da je odsev diskurzivnih pogojev. Izjava je torej vsakršen izraz (verbalni ali neverbalni), ki odseva diskurze, ki konstruirajo *diskurzivne objekte*; (2) *Diskurz je o objektih*: v odnosu do diskurzov se srečamo z dvema ravnema realnosti. Prva raven realnosti so objekti, na katere se diskurz nanaša in ki jih konstruira kot realnost. Druga raven realnosti, na katero se nanaša diskurz, pa je on sam. Diskurz v izjavah namreč vselej potrjuje samega sebe; (3) *Diskurz vsebuje subjekte*: diskurz ne konstruira samo objektov, pač pa tudi subjekte, ki se v njem pojavijo; (4) *Diskurz je koherenten sistem pomenov*: ko izjave o diskurzivni realnosti povežemo v reguliran sistem, ki mapira podobo diskurzivnih pogojev realnosti, dobimo diskurzivno teorijo; (5) *Diskurz se nanaša na druge diskurze*: protislovja, ki jih odkrijemo znotraj enega diskurza, postavljajo vprašanje o tem, kateri dodatni diskurzi jih povzročajo. Sistematizacija diskurza torej zahteva sistematizacijo odnosov z ostalimi diskurzi; (6) *Diskurz reflektira svoj lasten način govorjenja*: diskurz v določenih izjavah opisuje in reflektira samega sebe. (7) *Diskurz je historično lociran*: diskurzi niso statični, pač pa so v zgodovinskem toku. Nanašajo se na objekte, ki so jih sami v preteklosti ustvarili. Diskurz se v tem nenehnem časovnem samonanašanju izgrajuje in spreminja.

Parker tem glavnim kriterijem doda še tri pomožne, ki se vsebinsko nanašajo na *politično vlogo* diskurzov in se ukvarjajo z institucijami, močjo in ideologijo. (8) *Diskurzi podpirajo institucije*: diskurzi imajo tendenco, da se institucionalizirajo. V institucijah so razmerja moči med subjekti natančno določena; (9) *Diskurzi reproducirajo razmerja moči*: diskurzi so v okviru institucije vselej odraz političnih razmerij. Temeljna *politična relacija* po Foucaultu je relacija *moč – znanje*. Diskurz določa znanje, to pa daje subjektu na višjem položaju moč, da si podreja tistega na nižjem položaju z manj moči. (10) *Diskurzi imajo ideološke učinke*: ideologija je učinek političnega razmerja znanje – moč. Tako *ideološki učinek* sankcionira druge diskurze, ki se z prevladujočim diskurzom ne skladajo,

17 Prim. *ibid.*

*ideološko razmerje* pa je razmerje, ki subjekte v nekem diskurzu v take učinke prepriča.

#### 4. Primeri »izjav« iz sodobne umetnosti

Če sedaj to analitično mrežo vržem preko »izjav« iz sodobnega umetnostnega sveta, mi to omogoča identifikacijo naslednjega stanja. (Teze iz diskurzivne analize, na katere se določena ugotovitev nanaša, navajam v oklepajih.)

Odraž umetnostnega sveta so različne *izjave* (1. *Diskurz je realiziran v izjavah*). Izjave v umetnosti niso toliko umetniška dela (čeprav tudi), pač pa predvsem različni izrazi diskurzifikacije umetniških del, kot so razstave, umetnostne nagrade, ankete, lestvice, institucionalne funkcije kuratorjev, zbirateljev, investitorjev itd. Umetniško delo zato funkcionira predvsem kot *objekt*, na katerega se *diskurz kot sistem izjav nanaša in ga s tem konstruira* (2. *Diskurz je o objektih*). Če torej parafraziram Parkerja, je »diskurz umetnosti (umetnostni svet) sistem izjav, ki konstruirajo umetniško delo«. Glavno vprašanje je zato, kaj razkrivajo različne izjave o naravi diskurzivnih pogojev konstruiranja umetnin v sodobni umetnosti.<sup>18</sup>

#### S tega vidika je zanimivo proučiti nekaj primerov takih »izjav«.

Ena izmed teh je do danes že precej razvpita anketa. Leta 2004 je podjetje *Gordon's Gin*, ki je med drugim tudi sponzor Turnerjeve nagrade, izvedlo anketo med 500 strokovnjaki angleškega umetniškega sveta, to je med vplivnimi kritiki, kuratorji (kot je Charles Saumarez - Smith), zbiratelji (kot je Charles Saatchi) in tudi umetniki (kot sta Damien Hirst in Tracy Emin) ter jih povprašalo za mnenje

---

18 O nekaterih pomenljivih »izjavah« sicer govorim tudi v: Jurij Selan, »Anesthesia. Sodobna umetnost in mehanizmi diskurza«, v: Črtomir Freljih, Jožef Muhovič (ur.), *Likovno/vizualno. Eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani, Ljubljana 2012, str. 83–97.

o tem, katero je najvplivnejše umetniško delo dvajsetega stoletja.<sup>19</sup> Strokovnjakom so dali na voljo 20 umetniških del, izmed teh pa so morali izbrati tri. 1. decembra 2004 so bili razglašeni sledeči rezultati. Zmagovalec je bila *Fontana* Marcela Duchampa, ki je zmagala z veliko premočjo (64 %). Drugo mesto so zavzele Picassove *Avignonske gospodične* (42 %), sledil je Warholov *Diptih Marilyn* (29 %), četrto mesto je zasedel še en Picasso (*Guernica*, 19 % glasov), na peto pa je prišel Matissov *Rdeči atelje* (17 %).

### Kaj nam torej ta »izjava« pove o sodobnem umetnostnem svetu?

Predvsem dvoje. Kot prvo potrdi zgoraj prepoznano dejstvo, da so se v svetu umetnosti bistveno reducirali standardi *artefaktičnosti*, po drugi strani pa se je vrednotenje prestavilo izključno na *diskurzivne standarde*. Ravno zmagovalka ankete, Duchampova *Fontana* (1917), je namreč vzpostavila kliše takega vzpostavljanja umetnin. S *Fontano* se pozornost preusmeri na okoliščine, ki bi uspele na tak način generirati auro umetnine, da ta ne bi bila več pogojena z doživetjem artefaktičnosti, pač pa z vedenjem diskurzivnega konteksta. Duchamp je to storil tako, da je vzel objekt brez formalne auro, pisuar, in okoli njega vzpostavil okoliščine, ki ga nato konstituirajo kot umetniško delo. Tovrstni način tvorjenja umetnosti Dore Ashton imenuje *princip banalnosti*.<sup>20</sup> S formalnega stališča je *readymade* samo eden izmed mnogih, auratičen pa je s kontekstualnega stališča. Ker umetnine, kot je *readymade*, ni vredno doživeti – saj prostorska prezenca, ki bi jo lahko doživeli, ni nič posebnega – njena aura tudi ne more nastati v doživetju, pač pa le skozi izkušnjo pomena, ki ji da nek poseben status.

Morda je pri rezultatih omenjene ankete na videz presenetljivo, da so v večinski

19 O anketi povzemam po: Louise Jury, »'Fountain' most influential piece of modern art«, *The Independent*, 2. december 2004, [findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20041202/ai\\_n12823441](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20041202/ai_n12823441), 26. oktober 2007; Nigel Reynolds, »'Shocking' urinal better than Picasso because they say so«, *Telegraph.co.uk.*, 2. december 2004, [www.telegraph.co.uk/news/uknews/1478021/Shocking-urinal-better-than-Picasso-because-they-say-so.html](http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1478021/Shocking-urinal-better-than-Picasso-because-they-say-so.html), 26. oktober 2007.

20 Navedeno po: Dore Ashton, »From Achilles' Shield to Junk«, v: Gyorgy Kepes (ur.), *The Man-Made Object*, George Braziller, New York 1966, str. 194.



meri za *Fontano* glasovali umetniki in ne »teoretiki« (s tem mislim kuratorje, zbiratelje, investitorje, kritike ipd.) ter, da prav nihče izmed umetnikov ni glasoval za Matisa.<sup>21</sup> Toda, to je le na videz presenetljivo. Umetnikom je namreč premik, ki se je zgodil s *Fontano*, prišel zelo prav: redukcija artefaktičnosti je namreč znižala stopnjo napora pri ustvaritvi umetnine, prenos na diskurzivne standarde pa je tistemu, ki bi rad bil umetnik, omogočil, da lahko vstopa v umetnostni svet zgolj preko idejne vrednosti umetnine. Za »teoretike« pa je bil ta premik sploh pravi blagoslov, saj jim je omogočil prevlado nad umetniki. Kdo drug, če ne »teoretik«, je namreč pristojen za vrednotenje idejne vrednosti umetnin, ki jih ponuja umetnik? Ko namreč artefaktičnost izgubi svojo veljavo, se moč umetnika prenese na moč »teoretika«. Moč »ustvariti« postane nepomembna, vse postane odvisno od moči »interpretirati«.

Kot drugič pa nam rezultat ankete precej pove o »političnem« odnosu med dominantnim diskurzom umetnosti in ostalimi diskurzi v »opoziciji« (5. *Diskurz se nanaša na druge diskurze*). Anketa namreč ni bila izvedena med komer koli, pač pa med tako imenovanimi »strokovnjaki«, ti pa so smetana in »politična« elita sodobnega umetnostnega sveta, ki imajo v sodobnem umetnostnem svetu tudi največ moči (primerjaj v nadaljevanju lestvico *Power 100*). Z ozirom na javnost, ki ji je bilo vprašanje po najpomembnejši umetnini 20. stoletja zastavljeno, bi bilo zato v resnici presenečenje, če v obravnavani anketi ne bi zmagala Duchampova *Fontana*, ampak Matissov *Rdeči atelje*. To pa tudi pomeni, da bi bil rezultat take ankete verjetno precej drugačen, če anketiranci ne bi bili smetana trenutne »vlade« v diskurzu umetnosti, pač pa »opozicijski« strokovnjaki, ki so svoj prepričanje oblikovali pod vplivom drugih umetnin in zagovarjajo drugačne vrednote v umetnosti.

Torej, čeprav je ta tok danes dominanten, pa ni edini. Vselej mu namreč stoji nasproti opozicijski proti-tok. To pa tudi pomeni, da taka vplivna anketa tvori tudi *ideološki učinek* in *ideološka razmerja* na dveh ravneh (10. *Diskurzi imajo ideološke učinke*): kot prvo sankcionira diskurze, ki se z rezultati prevladujočega diskurza ne skladajo. In kot drugič, subjekte v prevladujočem diskurzu prepriča,

---

21 Prim. Jury, »Fountain« ..., op. cit.

da »so na pravi strani«, tiste v opozicijskem diskurzu pa, ali postavi v dvom, da se morda motijo, ali pa jih še bolj razjezi. V tem smislu pa dominantni diskurz s takimi anketami tudi propagira in potrjuje samega sebe ter širi svoj krog vpliva (2. *Diskurz je o objektih: Diskurz vselej potrjuje samega sebe*).

Posebej izrazite in pomenljive »izjave« so tudi različne nagrade. V globalnem smislu je najmočnejša gotovo Turnerjeva nagrada, ki jo umetnikom do 50 let, ki živijo ali delajo v Veliki Britaniji, podeljuje londonska galerija Tate.<sup>22</sup>

Ena izmed bolj provokativnih podelitev Turnerjevih nagrad je bila leta 2001, ko jo je prejel Martin Creed za delo *Delo št. 227: Luči se prižigajo in ugašajo*. Pri delu je šlo le za prazno galerijsko sobo, v kateri so se luči prižigale in ugašale na pet sekund. Človek bi pomislil, da je delo dobilo nagrado zato, ker je bilo v svoji minimalistični preprostosti tako izvirno, da je bila stroka šokirana nad dejstvom, da se tega še nihče ni spomnil. Vendar pa v resnici to delo sploh ni bilo tako *izvirno*, saj precej spominja na nekatere performanse gibanja *Fluxus*, na primer na tistega, ki si ga je leta 1964 zamislil umetnik Henning Christiansen. Razlika je le v tem, da se pri Creedu luči prižigajo na pet sekund, pri Christiansenu pa na pet minut.<sup>23</sup> Creedovo delo očitno torej ni bilo posebej *izvirno*, bilo pa je nekaj drugega. Bilo je *nov*, to je *ob pravem času na pravem mestu*. Bilo je *primerno za diskurz* in zato tudi dobilo nagrado. *Primernost-za-diskurz* je bila očitno tolikšna, da že pred razglasitvijo nagrajencev nihče ni dvomil, da bo nagrajeno prav to delo. To, da je nagrado Creedu podelila Madonna, pa celoten koncept »primernosti-za-trenutek« le še potrди.

Kaj nam govori ta »izjava«? Očitno, da *izvirnost* v običajnem pomenu besede, ne igra več odločilne vloge pri tem, da ima neka stvar status umetnine. Umetnine danes tako niso več izvirne, pač pa so zgolj žurnalistično producirane *novice*, ki pridejo in gredo.<sup>24</sup> Novost pa je lahko učinkovita le ob *hitrem pozabljanju*, da je

22 Prim. »What is the Turner Prize?«, [www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is](http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is), 2. oktober 2014.

23 Gre za delo *Audience Eve. Event score* o tem performansu prim. *Fluxus Performance Workbook*, str. 30, [www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf](http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf), 16. april 2010.

24 O razliki med izvirnostjo in novostjo prim. George Steiner, *Resnične prisotnosti*, prev. Vid Snoj, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 2003, str. 30–31.

lahko neka stvar, ki je danes nova, jutri že pozabljena, zato da lahko pojutrišnjem zopet postane *novost*.

Diskurz umetnosti pa vsebuje tudi različne vrste subjektov (3. *Diskurz vsebuje subjekte*): umetnike, umetnostne teoretike, kritike, galeriste, kuratorje, zbiratelje ipd. Vsak izmed teh subjektov znotraj diskurza umetnosti opravlja določeno funkcijo, ki jo pridobi, če zadosti institucionalnim pogojem za vstop v umetnostni svet. Umetnostni svet je torej institucionaliziran (8. *Diskurzi podpirajo institucije*), saj so se v zgodovini oblikovale različne ustanove, ki so imele in še imajo v umetnostnem svetu različno moč. Ključno vprašanje je torej, kako se med različnimi subjekti in institucijami, ki jih zastopajo, v sodobni umetnosti delijo razmerja moči (9. *Diskurzi reproducirajo razmerja moči*).

»Izjave«, ki nazorno govorijo o tem, so vsakoletne lestvice revije *ArtReview* s pomenljivim naslovom *Power 100* (nekakšen umetnostni ekvivalent *Forbesovi lestvici*).<sup>25</sup> Te lestvice so pomenljive z dveh vidikov. Prvič, posamične jasno razkrivajo vsakoletne trende v diskurzu umetnostnega sveta. In drugič, skozi primerjavo različnih let pokažejo tudi njegovo precej brutalno dinamiko. Nekdo, ki je bil namreč še leta 2008 prvi na lestvici, ga leta 2013 na njej ni več; in obratno, nekdo, ki ga še dve leti nazaj ni bilo na njej, je sedaj zmagovalec. Prav tako je zanimivo opazovati, kdo v tej brutalni dinamiki vseeno ohranja stabilen status.

Vzemimo za primerjavo lestvici iz leta 2008 in leta 2013.

Na lestvici za leto 2008 je bil za najmočnejšega v umetnostnem svetu drugič izbran razvpiti umetnik Damien Hirst in njegovo podjetje *Science*.<sup>26</sup> Čeprav je Hirst umetnik, pa je evidentno, da ni mogel biti nagrajen zaradi likovne moči svojih del, pač pa so morali biti razlogi drugje. Ko analiziramo štiri kriterije, s katerimi revija *ArtReview* meri moč posameznikov v umetnostnem svetu (to so: vpliv na produkcijo umetnosti, vpliv na mednarodni ravni, finančni obseg

---

25 Prim. »Power 100«, [artreview.com/power\\_100](http://artreview.com/power_100), 2. oktober 2014.

26 Prim. T. Coburn, E. Gray, J. Mack, J. Maeda, C. Mooney, J. T. D. Neil, J. Sans, S. Timberg, »Power 100«, *ArtReview*, november/27 (2008), str. 94–152.

in aktivnost v zadnjem letu),<sup>27</sup> postane zadeva bolj jasna. Kriterija, ki ga imamo običajno za neizmerljivega (to je kriterija likovne kvalitete), namreč sploh ni med njimi, pač pa so zaobseženi le kriteriji, ki zaznajo dobiček in razvpitost. To torej pomeni, da se Hirst ni zavihtel na vrh lestvice zato, ker bi povzročil kakršno koli likovno revolucijo (kot so jo na primer v začetku 20. stoletja Picassove *Avignonske gospodične* s kubizmom), pač pa le zato (kot potrjujejo tudi pri *ArtReview*), ker je uspel iztisniti največ dobička iz trenutnega k profitu naravnanege umetnostnega sveta: »Hirstovo napredovanje k statusu umetnika-kot-znamke ni toliko v revolucioniranju umetnostnega sveta — gre zgolj za to, da si je odrezal največji kos pogače in ga pojedel.«<sup>28</sup>

Vprašanje je torej, kako si je Hirst v letu 2008 »odrezal kos pogače«?

O tem govori naslednja »izjava«. Hirst se je leta 2008 odločil, da svojih najnovejših del ne bo prodal preko trgovcev, pač pa da bo šel direktno v dražbeno hišo *Sotheby's* in postavil svoja dela na licitacijo.<sup>29</sup> Pri tem pa ni želel prodati le nekaj del, pač pa kar 220, ki jih je zares prodal v samo dveh dneh za celotno vsoto 111,464,800!<sup>30</sup> Razpredati o izvirnosti teh del je brezpredmetno. So sicer nova, saj so nastala leta 2008, niso pa posebej izvirna. Toda kupci so se zanje kljub temu stepili. Zakaj? Eden izmed razlogov je v prefinjeni socialni konverziji, do katere pride v logiki *dražbanja*.<sup>31</sup> Hirst z dražbo seveda ne bi ničesar dosegel, če ne bi bil že dovolj razvpit v umetnostnem svetu. Toda, trenutno razvpitost je z dražbo potenciral za »še večji kos pogače«. Med logiko percepcije umetnine v galeriji in dražbeni hiši namreč obstoji bistvena razlika, prav to razliko pa Hirst izkoristi do

27 Prim. *ibid.*, str. 95.

28 Prim. *ibid.*, str. 97.

29 O tem fenomenu sicer podrobneje razpravljam v: Jurij Selan, »Auctioning: A New Way of Placing Good Old-fashioned Art«, *Journal of Fine and Studio Art*, 1/1 (2010), str. 1–4, [www.academicjournals.org/JFSA/contents/2010cont/Aug.htm](http://www.academicjournals.org/JFSA/contents/2010cont/Aug.htm), 17. avgust 2010.

30 Te dve dražbi z naslovom *Beautiful Inside My Head Forever* sta potekali 15. in 16. septembra 2008 (prim. *Sotheby's*, [www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever.html), 2. oktober 2014).

31 Vlogo mehanizmov dražbanja v sodobni umetnosti z ekonomskega vidika podrobno proučuje tudi Don Thompson, *The \$ 12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, London 2008.

skrajnosti. Ljudje gredo namreč na dražbo zato, da bi se zagrebli za neko stvar, za katero so od vplivnih oseb izvedeli, da naj bi bila trenutno nekaj posebnega in da bodo z njo lahko pred drugimi dvignili svoj status (pri čemer se ne ukvarjajo s tem, ali jim je kupljeno sploh všeč), medtem ko gredo v galerije predvsem uživati v doživljanju umetnin (in se šele kasneje ukvarjajo z vprašanjem, ali bi bilo kaj tudi vredno kupiti).

Hirst je torej leta 2008 zavzel prvo mesto na lestvici *Power 100* zato, ker je uspel vzpostaviti zmagovito razmerje med kapitalom in vplivom. Ker je pri tem uporabil mehanizme dražbanja in ker imajo dražbene hiše precejšnjo vlogo v dviganju vrednosti umetniškimi delom, ni nenavadno, da pomemben segment *Power 100* lestvice zavzemajo tudi lastniki dražbenih hiš.

Ključno pri sodobni umetnosti torej ni, ali je kakorkoli izvirna, pač pa dejstvo, da sovpada s klišejem časa in da to izkoristi za maksimizacijo profita. Sodobni umetnik tako postaja *producent*, saj mora predvsem vzpostaviti pogoje za uspeh neke *novosti*: to zahteva koordinacijo produkcije, najem ustreznih kadrov, ki bodo zagotovili optimalno proizvodnjo, pridobitev kapitala, predvsem pa plasiranje v ustrezno tržno nišo, kar je povezano z gibanjem v ustreznih umetnostnih krogih.

Združitev kapitala in vpliva, ki jo je dosegel v letu 2008 Damien Hirst, pa je pravzaprav nagrajena vsako leto na lestvici *Power 100*. Če pregledamo lestvice različnih let, lahko opazimo, da stabilna mesta na tej lestvici ohranjajo tisti, ki imajo denar (zbiratelji) in tisti, ki imajo institucionalni vpliv (galeristi, kuratorji ipd.). Tipični taki subjekti so na primer Sir Nicholas Serota (direktor Tate galerije), Larry Gagosian (najmočnejši svetovni trgovec z umetninami), Francois Pinault (francoski milijarder in lastnik beneške galerije Palazzo Grassi), Glenn D. Lowry (direktor MoMA galerije) ipd.

Na prvi pogled se zdi, da je bilo leta 2008 pri Hirstu posebno prav to, da je tak vpliv v umetnostnem svetu dosegel samostojno s svojimi deli in ne kot trgovec z deli drugih umetnikov, kar je njegovo moč navidezno potenciralo. Vendar pa je danes bolj kot ne očitno, da je Hirstovo prvo mesto na lestvi 2008 le dajalo vtis, da ima lahko umetnik tako moč, v resnici pa mu je bilo to *dovoljeno* s strani drugih dejansko vplivnih oseb. Hirst je namreč v naslednjem letu zasedel le še 48 mesto, v letu 2013 pa je, kljub temu, da je imel leta 2012 v Tate Modern obsežno

---

retrospektivo, z lestvice celo izpadel! To priča o tem, da je dejanska Hirstova moč v sodobnem umetnostnem svetu v resnici precej »fantomska«.

Kar potrjuje tudi lestvica iz leta 2013. Na njej je zmagala šejkinja Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani, vodja katarskih muzejev (*Qatar Museums Authority (QMA)*). V razlagi za prvo mesto sta naštetata dva razloga.<sup>32</sup> Prvi razlog je v izjemni kupni moči (njen brat je namreč emir Katarja), ki daleč presega konkurenco, saj ima na razpolago 1 milijardo USD na letni ravni (30 krat več kot MoMA in 175 krat več kot Tate) ter je v zadnjih letih izvedla nekaj najdražjih nakupov umetnin.<sup>33</sup> Toda vsa ta moč kapitala, razlagajo v *ArtReview*, ne bi bila dovolj za prvo mesto. Kljub neverjetnim novim muzejem, ki jih vodi in umetninam, ki jih je nakupila, je publika v Katarju relativno omejena. Če bi šlo le za lokalno »dogajanje« v Katarju, njen vpliv ne bi zadostoval za prvo mesto. Ključno je, je da je QMA pod njenim vodstvom v letu 2012 in 2013 sponzorirala različne vplivne dogodke v mednarodnem umetnostnem okolju, med drugim prav retrospektivo Damiena Hirsta v Tate Modern. Glede na to, da je Hirst kljub prav tej isti retrospektivi iz lestvice 2013 izpadel, to le potrjuje dejstvo, da vpliva v resnici nima Hirst, pač pa vsi drugi okoli njega, ki ga postavljajo v ospredje in mu *dovoljujejo*, da si tudi sam vsake toliko »odreže kos pogače«.

150

## 5. »Anatomija moči« v diskurzu umetnosti

Na osnovi analize zgornjih »izjav« me bo sedaj zanimalo dvoje: 1. Kakšen »koherenten sistem pomenov« (4. *Diskurz je koherenten sistem pomenov*) o naravi sodobnega umetnostnega sveta lahko na osnovi tega oblikujem? 2. In, kaj ta pove o moji hipotezi o premiku od umetnosti prezence k umetnosti pomena?

Ob 2013 izdaji *Power 100* so v *ArtReview* povabili Nicolasa Bourriauda, dekana pariške *École des Beaux Arts*, da naredi pregled premikov v svetu umetnosti, ki

32 Prim. »Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani«, [artreview.com/power\\_100/sheikha\\_al-mayassa\\_bint\\_hamad\\_bin\\_khalifa\\_al-thani/](http://artreview.com/power_100/sheikha_al-mayassa_bint_hamad_bin_khalifa_al-thani/), 2. oktober 2014.

33 »The Power 100, profile 1–36«, *ArtReview*, november (2013), str. 102.

ga razkriva primerjava lestvic skozi leta.<sup>34</sup> To je storil v članku s pomenljivim naslovom *Anatomija moči*. Čeprav je od članka, ki je povabljen s strani tistih, ki sami deloma producirajo dominantni »diskurz umetnosti«, pričakovati predvsem »utrjevanje pozicije« (2. *Diskurz je o objektih: Diskurz vselej potrjuje samega sebe*), pa Bourriaud predstavi nekatere ključne kritične poudarke, ki so skladni z mojo analizo, zato mi bodo v pomoč.

Bourriaud si na začetku članka zastavi štiri vprašanja. Dve izmed teh lahko parafraziram za svoj namen.

Ad 1) Pri vzpostavitvi »koherentnega sistema pomenov« si lahko pomagam s prvim vprašanjem: Ali obstaja v umetnostnem svetu posebna vrsta moči, ki naredi te izjave (ankete, lestvice ipd.) kakorkoli konsistentne in smiselne?<sup>35</sup>

Ključni koncept, ki poenoti vsak diskurz v nekaj kolikor toliko »koherentnega« je *moč*. V diskurzu umetnosti so subjekti, institucije in institucionalne funkcije hierarhizirani glede na moč, s katero lahko uveljavljajo vpliv na umetnine. Moč se meri glede na sposobnost institucije ali subjekta, da lahko nek objekt umesti v umetnostni svet, ga s tem spremeni v umetniško delo ter mu kar se da dvigne tržno vrednost. Tisti, ki ima več moči, zato kotira na lestvici *Power 100* višje.

Če pogledamo strukturo prve deseterice na lestvicah *Power 100*, so proporci običajno naslednji: v prvi deseterici sta en do dva umetnika, v celotni stoterici pa ok. 20, vendar večinoma v spodnji polovici. Vsi drugi so trgovci, galeristi, zbiratelji in kuratorji, ki zasedajo direktorske funkcije v največjih svetovnih muzejih. V kolikor se na teh lestvicah znajdejo subjekti iz akademskih krogov in izobraževalne institucije, jih je le za vzorec in so na povsem zadnjih mestih. Na lestvici za leto 2013 je tako en filozof umetnosti in dve umetnostni akademiji, vsi ok. 80. mesta.

Razmerja moči v umetnostnem svetu se torej skozi čas očitno precej spreminjajo. V 19. stoletju so na primer precejšnjo moč imele akademske in izobraževalne ustanove, danes pa na lestvicah ni subjektov iz akademskega

---

34 Prim. Nicolas Bourriaud, »An Anatomy of Power«, *ArtReview*, november (2013), str. 98–99.

35 Prim. *ibid.*, str. 98.

sveta, torej umetnostnih teoretikov in filozofov. Vpliv so povsem prevzele druge institucije, kot so galerije in celo dražbene hiše ipd. ter z njimi povezani subjekti, kot so kuratorji, zbiratelji ipd. Primerjalno gledano so tudi od začetka objavljanja lestvice *Power 100* nekateri subjekti nekoliko izgubili in drugi pridobili, saj je zaznati porast vloge kuratorjev, zbirateljev in direktorjev umetnostnih sejmov v primerjavi z direktorji muzejev in galeristi. Znotraj tega pa postopoma vznikajo tudi druge vrste subjektov, kot so »viralne« institucije (bloggerji ipd.).<sup>36</sup>

Pri interpretacijah lestvic *Power 100* je zato potrebno biti pazljiv, saj o realni moči subjektov bolj kot vsakoletna lestvica govori pregled vseh lestvic. Kot ugotavlja Bourriaud, je mogoče iz primerjave lestvic *Power 100* razbrati tri vrste moči subjektov v sodobnem umetnostnem svetu: prvi so tisti, ki imajo »neuničljivo« moč in vztrajajo na lestvicah, kljub temu, da v nekem letu niso nič posebnega naredili. Pri teh, kot sta Sir Nicholas Serrota in Francois Pinault, gre za tako vpliven režim moči, da sploh ni potrebno, da se ta moč realizira v nekem konkretnem dogodku. To so v resnici tisti, ki držijo vajeti umetnostnega sveta v rokah.

152

Naslednji na lestvicah so »častni gostje«. Njihova moč je bistveno bolj krhka (in zato tudi pozicija na lestvici bolj »na prepihu«), saj niso oni tisti, ki vodijo, pač pa so tisti, ki jim prvi *dovolijo* oz. jih izberejo, da za posamezne dogodke prevzamejo vajeti in se zato vsake toliko znajdejo na vrhu lestvice. To so redkeje umetniki (npr. Damien Hirst), pogosteje pa kuratorji pomembnih dogodkov, kot so *Beneški bienale*, *Dokumenta* ipd.

Naslednji na lestvicah pa so »preboji«, zvezde trenutka, ki jih izstrelijo politični in družbeni dogodki. Paradoks pri teh je, da niso povsem v domeni umetnostnega sveta in ga včasih tudi malo preresejo in spravijo v protislovje (npr. Ai Weiwei) (*5. Diskurz se nanaša na druge diskurze*), vendar pa dominantnega diskurza ne spravijo v zadrego, saj si jih ta prav s tem, ko jih sprejme medse, podredi.<sup>37</sup>

36 Prim. *ibid.*, str. 99.

37 Značilno za različne umetnostne dogodke in nagrade je, da so sponzorirani s strani megakorporacij. Umetnik, ki je sicer velik »družbeni kritik« (kot npr. Ai Weiwei), se tako, ko ga nek dogodek vzame pod svoje okrilje, ga razstavi ali celo nagradi, moralno, če hoče ali noče »umaže« in podredi poziciji moči, ki jo sicer kot umetnik kritizira in prezira.



Pod površino, kjer se zdi, da lahko v umetnostni svet vstopi vsakdo in v njem uspe, tako umetnostni svet ostaja zelo jasno zamejen svet, ki temelji na institucionalni moči. Zato tudi lestvice *Power 100* privilegirajo subjekte, ki so pozicionirani na vodilnih položajih določenih institucij.<sup>38</sup>

Tisto, kar pove nekaj bistvenega o sodobnem umetnostnem svetu, pa v resnici ni toliko to, kdo je na lestvicah *Power 100*, pač pa koga na njih *ni*.

Kot rečeno in kot ugotavlja tudi Bourriaud, je izrazito očitno, da na lestvicah manjkata dva tipa subjektov in institucij: Kot prvo, profesionalni misleci o umetnosti, del česar je tudi opazno izginotje umetnostne kritike. V nasprotju z modernističnimi subjekti moči, kot so bili Clement Greenberg, Pierre Restany ali Harald Szeeman, pri katerih je bilo njihovo kuratorsko delo neločljivo povezano s teoretično in kritiško aktivnostjo, sodobnih kuratorjev in galeristov, čeprav so izobraženi, ni mogoče povezati z nekim teoretičnim in kritiškim ozadjem.

Tisto, kar Bourriaud najbolj pogreša v sodobnem umetnostnem svetu, pa je večji vpliv in prepoznanje izobraževalnih institucij. Prav umanjkanje slednjih pa po mojem mnenju precej pove o naravi moči sodobnega umetnostnega sveta. *Znanje* očitno ni več glavni vir moči v diskurzu, pač pa moč bistveno bolj definira kapital v povezavi z institucionalnim vplivom. Na eni strani tako dominirata London in New York kot ekonomska in institucionalna vrhova, na drugi strani pa Moskva in Peking glede na potrošnjo in kupno moč ipd. Očitno je, da umetnostnemu svetu vlada ekonomska moč, ki v navezavi z institucijami narekuje proces industrializacije umetnosti in dovoljuje ter izbira, kateri manjši subjekti – srečni »častni gostje« in »zvezde trenutka« – lahko vsake toliko dobijo svojih pet minut slave, ki jih lahko, čeprav je le trenutna, finančno več kot preskrbi za celo življenje. V kolikor je na lestvicah *Power 100* zmagal umetnik, je bilo to torej zato, ker mu je bilo tako *dovoljeno*. V dvanajstih letih je bilo to dvakrat *dovoljeno* Damieniu Hirstu in enkrat Aiu Weiveu, s čimer se na ravni vseh zmagovalcev pravzaprav reproducira vsakoletno razmerje znotraj prve deseterice.

V zvezi s konceptom moči, ki vzpostavlja diskurz umetnosti kot relativno »koherenten sistem«, pa je potrebno opozoriti na neko z logičnimi zmotami

---

38 Prim. Bourriaud, *An Anatomy ...*, op. cit., str. 99.

povezano dejstvo. Z vsemi obravnavanimi »izjavami« diskurz po eni strani sicer »izraža« sebe, vendar pa to počne tako, da utrjuje in propagira svojo pozicijo (2. *Diskurz je o objektih: Diskurz vselej potrjuje samega sebe*). Zakaj, če ne zaradi drugega, bi sicer znotraj umetnostnega sveta sploh delali lestvice in ankete na osnovi takih kriterijev. Podobno kot je pri anketi iz 2004 javnost izbrana na tak način, da dominantni diskurz v umetnosti dobi rezultat, ki ga potrjuje, so tudi kriteriji za izbor na *Power 100* taki, da se bodo na njej znašli ljudje, ki se *morajo* znajti. Tako v oči bode dejstvo, da pravzaprav vse dominantne izjave, ki sem jih analiziral in ki razkrivajo globalni diskurz umetnosti, izvirajo iz bolj kot ne enega žarišča, londonskega umetnostno-ekonomskega centra. Anketo iz leta 2004 je izvedel Gordon's Gin, ki je sponzor Turnerjeve nagrade, ki jo podeljuje Tate galerija, njen direktor Sir Nicholas Serrota pa sodi med »neuničljive« na lestvicah *Power 100*. In edini umetnik, ki mu je bilo dvakrat *dovoljeno* biti prvi na lestvici *Power 100*, je Britanec iz ozkega kroga londonske skupine umetnikov znane kot YBA (Young British Artists), ki jih je »odkril« londonski oglaševalski mogul Charles Saatchi, sicer zmagovalec prve lestvice *Power 100* iz leta 2002.<sup>39</sup> Skratka, dominantni diskurz umetnosti skozi »izjave« v nekakšni »krožni logični argumentaciji« krepi svojo »koherentnost« in moč nekaj izbranih institucij (8. *Diskurzi podpirajo institucije*). Če bi svet diskurza umetnosti vodila logika in ne politična propaganda, bi bilo to neetično: svojo moč namreč krepi in širi skozi lastne propagandne izjave o svoji moči, s katerimi hkrati utrjuje mnenje že prepričanih, hkrati pa prepričuje še neprepričane.

Zato se mi zdi, da je rešitev za večji vpliv izobraževalnih ustanov v sodobnem umetnostnem svetu, ki jo ponudi Bourriaud, sicer dobronamerna, a vprašljiva. Po njegovem mnenju se izobraževalne ustanove izgubljajo v monolitčnosti univerzitetnih sistemov in so preveč zaprte. Pomemben igralec v mednarodnem umetnostnem svetu bi lahko postale le pod pogojem, da bi sledile modelu umetnostnega centra (ang. *art center*), se bolj odpreti in

39 »2002 Power 100«, [artreview.com/power\\_100/2002/](http://artreview.com/power_100/2002/), 2. oktober 2014.

postati umetnostni centri-šole (ang. *art center-school*).<sup>40</sup> Ta predlog se mi zdi po eni strani dobro mišljen, po drugi pa, glede na politični ustroj sodobnega umetnostnega sveta, precej naiven in utopičen. Rešitev je dobro mišljena zato, ker predpostavlja, da bi vstop izobraževalnih ustanov na umetnostni trg imel za logično posledico, da bi se diskurz umetnosti pod njihovim vplivom prestrukturiral. Pri tem gre po mojem mnenju pravzaprav za etično vprašanje. Vrednote, ki so bile od nekdaj pomembne v izobraževanju o umetnosti (likovno znanje in kvaliteta ipd.), bi tako ponovno pridobile na moči tudi v diskurzu umetnosti. Toda! Ker diskurz umetnosti, tako kot vsak diskurz, ne sledi logiki, pač pa politični moči, je vprašanje, če si ne bi diskurz umetnosti ravno obratno izobraževalnih ustanov povsem podredil ter svoje problematične vrednote prenesel tudi v izobraževanje o umetnosti. To pa se v resnici danes že kaže (prim. v nadaljevanju trend preimenovanja iz likovnih v vizualne umetnosti, ki se kaže tudi v razpravah poimenovanja umetniških akademij).

Ad 2) Kaj pove ta kolikor toliko »koherenten sistem pomenov« (4. *Diskurz je koherenten sistem pomenov*) o moji izhodiščni tezi o premiku od umetnosti prezence k umetnosti pomena? Pri tem si lahko pomagam s parafraziranjem drugega vprašanja, ki si ga zastavi Bourriaud: Ali umetnostni svet vodi kultura, ki ne ceni drugega kot le prenapihnjene dogodke?<sup>41</sup>

Ker je diskurz umetnosti del širše kulturne in družbene dinamike ter historičnega razvoja (7. *Diskurz je historično lociran*), izjave, ki smo jih srečali, ne povedo veliko samo o sodobni umetnosti, pač pa tudi premikih v družbi na splošno. S tem pa po mojem mnenju verificirajo širši kulturni okvir, iz

---

40 Bourriaud da za primer spremembe, ki jih je sam vpeljal na *École des Beaux Arts*. Pojasni, da je šola razvil v umetniški kompleks, center, ki je opremljen z razstavno stavbo, založniško hišo in zgodovinsko zbirko več kot 100 000 del. Šola naj bi pod njegovim vodstvom postala prvi agent in prvi zbiratelj del svojih diplomantov, in se projicirala navzven skozi razstave in kuratorsko vodene projekte. V letu 2013 so zato priredili letno razstavo, ki so jo kurirali uveljavljeni kuratorji. (Prim. Bourriaud, *An Anatomy ...*, op. cit., str. 99.)

41 Prim. Bourriaud, *An Anatomy ...*, op. cit., str. 98.

katerega sem na začetku izhajal in o katerem sem sicer razpravljajal na drugem mestu.<sup>42</sup>

Kot kaže anketa iz leta 2004, je okvirna narava sodobne umetnosti določena po logiki *postduchampovske konceptualne umetnosti*. V skladu z uveljavljeno terminologijo za področje vizualne kulture bi lahko rekel, da postduchampovska konceptualna umetnost danes narekuje nek specifičen *skopični režim*<sup>43</sup> *umetnosti pomena*. Danes popularna »izjava« o institucionalni potrebi po preimenovanju *likovnih umetnosti v vizualne umetnosti*, češ da je oboje tako ali tako eno in isto – da sta Duchampova *Fontana* in Michelangelov *David* umetnini enake vrste – je tipičen izraz tega. »Vizualno« danes namreč postaja oznaka za vse, kar je sicer mogoče *videti*, vendar pa to samo po sebi nima nikakršne posebne doživljajske vrednosti, pač pa je le nek faktični predpogoj védenja – diskurzifikacije, ki lahko vse, kar je »vizualno«, zgolj z diskurzom spremeni v umetnost.

**156**

Vendar pa bi bilo koncept *umetnosti pomena* napačno razumeti kot umetnost *znanja*, saj njene diskurzifikacije kot prikazano zgoraj ne narekuje *moč znanja*, pač pa *moč kapitala* v povezavi z institucionalnim vplivom. Znotraj umetnosti pomena tako mesta ne najde tisto, kar je bolj intelektualno zahtevno, pač pa, kar se lahko ustrezno trži, kar je napihnjeno, potencialno popularno ipd. Kar pomeni, da se je duchampovska logika umetnine pomena začela sama v sebi pervertirati. Z izpeljavo logike *readymades* v sodobni postmoderni umetnosti bi se Duchamp težko strinjal. Duchamp je nekoč res naredil umetnino iz vsakdanjega predmeta tako, da jo je postavil v galerijo in izkoristil njeno »posvečujočo« socialno moč. Toda! Duchamp tega akta sam ni želel zlorabiti za to, da bi naredil umetnino

42 Prim. Selan, Prezenca in diskurz. Kultura pomena ..., op. cit.

43 Diskurzivni pristop obravnava reprezentacije kot neke vrste *politične režime*, torej kot *režime reprezentacije* (prim. Stuart Hall, »Introduction«, Stuart Hall (ur.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997, str. 6). Na področje vizualne kulture tak koncept »režima« prenese Martin Jay, ki govori o vizualnih, to je *skopičnih režimih* (prim. Martin Jay, »Scopic Regimes of Modernity«, v: Hal Foster (ur.), *Vision and Visuality*, Bay View Press, Seattle 1988, str. 3–28). Skopični režimi so politični v tem smislu, da določajo nek sistem pravil, ki izvršuje diskurzivno determinacijo v dveh smislih: subjektom znotraj nekega polja vizualne kulture določa, kako morajo videti, objektom v dani kulturi – na primer umetniškimi delom – pa kako naj bodo videna in razumljena.

iz česar koli in da bi karkoli prodal kot umetnino. Ravno nasprotno, omejeno število njegovih *readymades*, izmed katerih nekateri sploh niso bili realizirani, reprezentirani ali pa so se izgubili, ter dejstvo, da Duchamp nikoli niti ni bil preveč navdušen nad tem, da bi jih razstavljal, govori o tem, da jih je očitno videl bolj kot nekakšne intelektualne premisleke o naravi umetnosti. Duchamp se je torej želel izogniti redundantnosti, ki bi jo lahko napačno brali kot »vse je mogoče«. Kot ugotavlja Thomas Girst, pa se je Duchampa – ironično – ravno na tak nihilistični način v postmodernej umetnosti zlorabilo.<sup>44</sup> To na primer ponazarja znana teza Johna Careya »vse je lahko umetnost in vse tudi je umetnost«,<sup>45</sup> ki trdi, da je umetnost vse, kar si kdor pač misli, da je umetnost in – tako dodam sam – kar uspe javnosti *prodati kot umetnost*.<sup>46</sup>

To »*anything goes*« pravico tako danes uveljavljajo danes tisti, ki imajo v umetnostnem svetu moč. Če lahko Duchampov akt vidimo hkrati kot ironičen, intelektualno zahteven in plemenit (saj je bil zamišljen kot dobronamerna samorefleksija umetnosti), pa moramo sodobno logiko »vse je mogoče prodati kot umetnost« označiti za nekakšno perverzijo, saj ni mišljena kot dobronamerno za umetnost samo, pač pa zgolj za trenutno maksimizacijo profita vseh vpletenih institucij in subjektov.

Take in drugačne »izjave« torej dobro razkrivajo stanje v sodobni umetnosti, do katerega pride, ko se relativistična in arbitrarna koncepcija umetniškega dela, ki izhaja iz logike *readymades*, poveže z agresivno logiko sodobnega kapitala in institucionalnega vpliva.

To pa očitno vodi do mnogih problematičnih posledic za celotno družbo. Eno izmed teh bi lahko imenoval *nenadzorovano stapljanje različnih strok*. Bourriaud sicer z odobravanjem pozdravlja, ko ugotavlja, da je značilnost sodobne

---

44 Prim. Thomas Girst, »(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art«, *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal* 5/2 (2003), [www.///\\_5///](http://www.///_5///), 20 oktober 2008.

45 Prim. John Carey, *What good are the Arts?*, Faber and Faber, London 2005, str. 16–31.

46 Carey se s to mojo interpretacijo njegove teze seveda ne bi strinjal, saj želi sam predvsem dobronamerno poudariti, da ima vsak posameznik pravico razumeti kot umetnost, karkoli ga pač navduši — pa naj bo to telenovela ali pa *Mona Liza*. Vendar pa, če vzamemo to tezo, kot stoji sama zase, so lahko njene politične implikacije take, kot navajam.

---

umetnosti, da znotraj nje najde lahko mesto vsakršna kreativna dejavnost, ki se lahko »razstavi«. Enkrat je to filozofija, drugič politika, kulinarika (za primer da razstavo kuharskega mojstra Ferrana Adrije, nekdanjega lastnika najboljše restavracije na svetu *El Bulli*, ki je imel razstavi v londonskem *Somerset House* in newyorškem *Drawing Center*). Verjamem, da Bourriaud to dobro misli. Toda, če je vse mogoče razstaviti (in prodati) kot umetnost, kaj to pomeni za ostale stroke. Podobno namreč kot teza »človek je povsem svoboden« ne upošteva omejitve te svobode s strani soljudi, tako tudi teza »vse je umetnost« ne upošteva svobode drugih strok, ki jo omejujejo. Če je namreč vse umetnost, ali to pomeni, da je tudi vse znanost in vse religija. Ali je res vse eno in isto? Ali pa je to morda le tržna strategija, s katero institucije moči, ki arbitrarno odločajo, kaj je umetnost, po eni strani utrjujejo svojo pozicijo, po drugi pa opravičujejo svoje nebuloze. Ali namreč ne postaja sodobna umetnost prav zaradi tega prevečkrat nekakšen azil za ideje ter projekte, ki se morda v znanosti niso uspeli uveljaviti, umetnostni svet pa jih strži in proda kot umetnostne presežke »nacionalnega pomena«. <sup>47</sup>

158

47 Podajam primer: Alenka Pirman je od otroštva zbirala nemčizme v slovenskem jeziku, zato se je odločila, da bi jih izdala v obliki slovarja. Toda to zahteva upoštevanje znanstvenih kriterijev *leksikografije*. Ker umetnici ni bilo do tega, je slovar izdala kot umetniški projekt, financirala pa sta ga Ministrstvo za kulturo in Moderna galerija. Vendar pa je slovar vseeno izšel tudi kot slovar-knjiga (prim. Alenka Pirman, *Arcticae horulae. Slovar nemških izposojenk v slovenskem jeziku*, elektronska izdaja prvega natisa iz 1997, [www.arcticae-horulae.si/index.htm](http://www.arcticae-horulae.si/index.htm), 25. april 2010), torej kot objekt, ki bi moral biti strokovno ustrezen. Ker ni bil, je bil odziv strokovnjakov oster (prim. Marko Snoj, »Nazadovanje za dva koraka«, *Delo (Književni listi)*, 8. januar 1998). Seveda se je umetnica izgovorila, da je skušala problematizirati ravno odnos med umetnostjo in znanostjo (prim. »Arcticae horulae, kronologija«, [www.arcticae-horulae.si/kronologija.htm](http://www.arcticae-horulae.si/kronologija.htm), 25. april 2010).

Čeprav je danes v umetnosti vsak izgovor dober, moram priznati, da se mi zdijo umetniška dela, ki so se prisiljena opravičevati pred znanostjo (ali religijo ipd.) vprašljiva, saj očitno nimajo lastne doživljajske moči, ki bi legitimirala njihov obstoj, pač pa se hranijo le iz konfliktov z drugimi strokami.

## 6. Zaključek: O tistem, kar diskurzu umetnosti uide

Del vsakega hermenevtičnega razumevanja in uporabljene metode je refleksija tega, česar nam metoda ni omogočala spoznati. Zato želim zaključiti s premislekom tega, kar diskurzivni analizi sodobnega umetnostnega sveta uhaja.

Glede na to, da diskurzivna analiza proučuje diskurzivne pogoje realnosti, ji uhaja tisto, kar ni del teh pogojev, predvsem kar ni del dominantnega diskurza o umetnosti. Kaj je torej to?

Spremenjena logika zahodne umetnosti je privedla tudi do spremembe na ravni hermenevtičnega razumevanja. Ker so postmoderne umetnine grajene v podrejenosti diskurzu, zahtevajo obliko hermenevtičnega razumevanja, ki terja vse bolj suvereno in eksplicitno *posredovanost*.<sup>48</sup> Ker umetnine danes nimajo več presežne vrednosti na ravni artefaktičnosti, je le diskurz tisti, ki sploh da neko presežnost vrednost in stvar naredi za umetnino. Nesuverena forma zato zahteva suveren diskurz.<sup>49</sup>

Nevarno posledico takega hermenevtičnega pristopa – katerega del je tudi diskurzivna analiza, ki sem jo uporabil tudi sam – zato imenujem *diskurzifikacija celotne umetnosti*. Z diskurzivnim pristopom ni nič narobe, če mora nastopiti kot hermenevtična nujnost pri umetnosti, ki druge možnosti za razumevanje ne ponuja. O sodobnem umetnostnem svetu je tako pravo veselje razpravljati o diskurzivnih pogojih in njegovih »izjavah«. To je pri njem sploh edino, kar lahko počnemo, saj za nas drugače ne morejo biti nič posebnega. Toda problem nastane, ko postane tak pristop vsesplošna hermenevtična navada, ko skušamo z njim razložiti naravo vse umetnosti, tudi tiste, pri kateri vsega smisla ne moremo reducirati na diskurzivno mero, pač pa jo moramo z duhom in telesom doživeti v njeni suvereni artefakti prisotnosti. In to je morda najbolj zaskrbljujoča posledica sodobnega kompostiranja s diskurzom. Mislimo, da zmoremo z njim razložiti vse. Tako se zdi, da je nujnost, v katero nas sodobna umetnost sili, v nas zatrla celo zmožnost, da bi tudi umetnine, ki izvorno niso popolnoma diskurzivne in bi

---

48 Prim. Muhovič, Umetnost, diskurz ..., op. cit., str. 207.

49 Prim. Muhovič, Diskurz in ..., op. cit.

jih kot nekaj posebnega bilo mogoče in vredno doživeti, hermenevtično osmisli kakorkoli drugače kot preko tamponske cone diskurza. Prepriča nas, da je edina relevantna razlika med Duchampovo *Fontano* in Matissovim *Rdečim ateljejem* razlika v njuni uvrstitvi v anketi.

Tako hermenevtično stališče pa nato vpliva nazaj na produkcijo umetnin, s čimer je začaran krog zaključen. Umetnik, če želi uspeti, se je namreč namesto s suverenostjo forme prisiljen ukvarjati s suverenostjo diskurza v podobi samozgodovinj, samorazlaganja, samovrednotenja, samooglaševanja, političnega mreženja ipd. V tem pa je tudi glavna nevarnost Bourriaudovega predloga, da bi se morale izobraževalne ustanove po svojem načinu delovanja približati sodobnim umetnostnim centrom.

## Bibliografija

160

»2002 Power 100«, *artreview.com/power\_100/2002/*, 2. oktober 2014.

»Arcticae horulae, kronologija«, *www.arcticae-horulae.si/kronologija.htm*, 25. april 2010.

»Power 100«, *artreview.com/power\_100*, 2. oktober 2014.

»Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani«, *artreview.com/power\_100/sheikha\_al-mayassa\_bint\_hamad\_bin\_khalifa\_al-thani/*, 2. oktober 2014.

»The Power 100, profile 1–36«, *ArtReview*, november (2013), str. 102.

»What is the Turner Prize?«, *www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is*, 2. oktober 2014.

Ashton, Dore (1966): »From Achilles' Shield to Junk«, v: Gyorgy Kepes (ur.), *The Man-Made Object*, New York: George Braziller, (str.) 192–207.

Benjamin, Walter (1968): »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, v: Walter Benjamin, Hannah Arendt (ur.), Harry Zohn (prev.), *Illuminations*, New York: Harcourt, (str.) 217–252.

Bourriaud, Nicolas (2013): »An Anatomy of Power«, *ArtReview*, november,



(str.) 98–99.

Burr, Vivien (2000): *An Introduction to Social Constructionism*, London: Routledge.

Cabanne, Pierre (1971): *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York: Viking.

Carey, John (2005): *What good are the Arts?*, London: Faber and Faber.

Coburn, T., Gray, E., Mack, J., Maeda, J., Mooney, C., Neil, J. T. D., Sans, J., Timberg, S. (2008): »Power 100«, *ArtReview*, november/27, (str.) 94–152.

Danto, Arthur C. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge in London: Harvard University Press.

*Fluxus Performance Workbook*, [www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf](http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf), 16. april 2010.

Frank, Manfred (2008): »Kaj je 'diskurz'?«, *Nova revija*, 317–318/27, (str.) 177–191.

Girst, Thomas (2003): »(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art«, *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal* 5/2, [www.///\\_5///.](http://www.///_5///.), 20 oktober 2008.

Gray, Cleve (1969): »Marcel Duchamp: 1887–1968. The Great Spectator«, *Art in America*, julij/avgust, (str.) 20–27.

Hall, Stuart (1997): »Introduction«, Stuart Hall (ur.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, (str.) 1–12.

Järvinen, Pertti (2000): »Research Questions Guiding Selection of an Appropriate Research Method«, v: Hans Robert Hansen, Martin Bichler in Harald Mahrer (ur.), *Proceedings of European Conference on Information Systems 2000, 3-5 July*, Dunaj: Wirtschaftsuniversität Wien, (str.) 124–131.

Jay, Martin (1988): »Scopic Regimes of Modernity«, v: Hal Foster (ur.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay View Press, (str.) 3–28.

Jury, Louise (2004): »'Fountain' most influential piece of modern art«, *The Independent*, 2. december, [findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20041202/ai\\_n12823441](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20041202/ai_n12823441), 26. oktober 2007.

Muhovič, Jožef (2007): »Diskurz in suverenost forme. O virih neznanske moči izgovorljivega«, v: *Simpozij Umetniško delo in diskurz/Werk und Diskurs*, <http://>

videlectures.net/uid07\_muhovic\_dsf/, 13. april 2010.

Muhovič, Jožef (2007): »Fenomen forma, ali zakaj ga v umetnosti več ne potrebujemo«, v: Stefan Majetschak, Jožef Muhovič (ur.), *Umetnost in forma*, Ljubljana: Nova revija, (str.) 249–256.

Muhovič, Jožef (2008): »Umetnost, diskurz, prezenca«, *Nova revija*, 317–318/27, (str.) 192–228.

Parker, Ian (1992): *Discourse Dynamics: Critical Analysis for Social and Individual Psychology*, London: Routledge.

Pirman, Alenka (1997): *Arcticae horulae. Slovar nemških izposojenk v slovenskem jeziku*, elektronska izdaja prvega natisa iz 1997, [www.arcticae-horulae.si/index.htm](http://www.arcticae-horulae.si/index.htm), 25. april 2010.

Reynolds, Nigel (2004): »'Shocking' urinal better than Picasso because they say so«, *Telegraph.co.uk.*, 2. december,

**162**

Selan, Jurij (2010): »Auctioning: A New Way of Placing Good Old-fashioned Art«, *Journal of Fine and Studio Art*, 1/1, (str.) 1–4, [www.academicjournals.org/JFSA/contents/2010cont/Aug.htm](http://www.academicjournals.org/JFSA/contents/2010cont/Aug.htm), 17. avgust 2010.

Selan, Jurij (2012): »Anesthesia. Sodobna umetnost in mehanizmi diskurza«, v: Črtomir Frelih, Jožef Muhovič (ur.), *Likovno/vizualno. Eseji o likovni in vizualni umetnosti.*, Ljubljana: Pedagoška fakulteta, (str.) 83–97.

Selan, Jurij (2013): »Prezenca in diskurz. K pogojem in izvorom doživetja prezenca. Del. 1.«, *Anthropos*, 1-2/45, (str.) 185–201.

Selan, Jurij (2013): »Prezenca in diskurz. Kultura pomena in kultura prezenca. Del. 2.«, *Anthropos*, 3-4/45, (str.) 231–252.

Snoj, Marko (1998): »Nazadovanje za dva koraka«, *Delo (Književni listi)*, 8. januar.

Sotheby's, [www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/2008/damien-hirst-beautiful-inside-my-head-forever.html), 2. oktober 2014.

Steiner, George (2003): *Resnične prisotnosti*, prev. Vid Snoj, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Thompson, Don (2008): *The \$ 12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, London.

Tomkins, Calvin (1996): *Duchamp: A Biography*, New York: Henry Holt and

Company.

*www.telegraph.co.uk/news/uknews/1478021/Shocking-urinal-better-than-Picasso-because-they-say-so.html*, 26. oktober 2007.