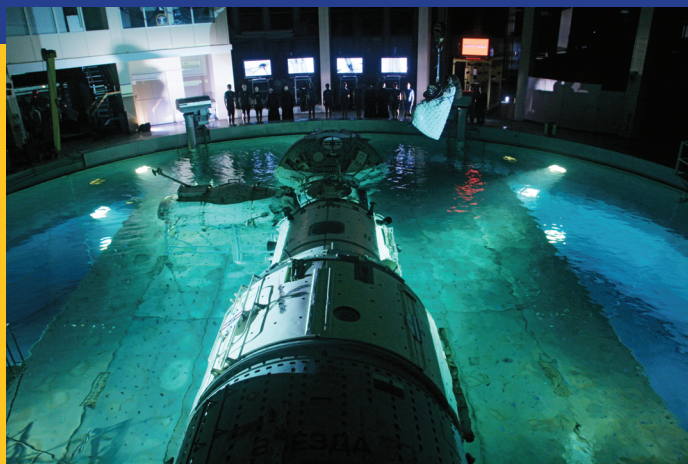


POLONA TRATNIK

TRANSUMETNOST

Kultura in umetnost v
sodobnih globalnih
pogojih



T R A N S
U M E T N O S T 



 POLONA TRATNIK

TRANSUMETNOST

Kultura in umetnost v
sodobnih globalnih
pogojih



Polona Tratnik, *Transumetnost. Kultura in umetnost v sodobnih globalnih pogojih*
Znanstvena monografija

Zbirka: *Digitalna knjižnica*

Uredniški odbor: dr. Igor Ž. Žagar, dr. Jonatan Vinkler, dr. Janja Žmavc, dr. Alenka Gril

Podzbirka: *Dissertationes (znanstvene monografije)*, 10

Urednik podzbirke: dr. Igor Ž. Žagar

Urednik izdaje: dr. Jonatan Vinkler

Recenzenta: dr. Bojana Kunst, dr. Ernest Ženko

Jezikovni pregled: Maja Murnik (slovenščina), Eva Erjavec (angleščina)

Oblikovanje, prelom in digitalizacija: dr. Jonatan Vinkler

Izdajatelj: *Pedagoški inštitut*

Ljubljana 2010

Zanj: dr. Mojca Štraus

Naklada izdaje na CD-ju: 75 izvodov

Izdaja je primarno dostopna na <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=78>

Monografija je rezultat podoktorskega raziskovalnega projekta *Kritiške, odporiške in aktivistične strategije v sodobni umetnosti in kulturi*, ki ga je podprla ARRS.

Imetnica stvarnih in moralnih avtorskih pravic na tem delu je avtorica Polona Tratnik. To delo je na razpolago pod pogoj slovenske licence Creative Commons 2.5 (priznanje avtorstva, nekomercialno, brez predelav). V skladu s to licenco sme vsak uporabnik ob priznanju avtorstva delo razmnoževati, distribuirati, javno priobčevati in dajati v najem, vendar samo v nekomercialne namene. Dela ni dovoljeno predelovati.



CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.01:130.2(086.034.4)

TRATNIK, Polona
Transumetnost [Elektronski vir] : kultura in umetnost v sodobnih
globalnih pogojih / Polona Tratnik. - El. knjiga. - Ljubljana :
Pedagoški inštitut, 2010. - (Digitalna knjižnica. Dissertationes ;
10)

Dostopno tudi na: <http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=78>

ISBN 978-961-270-031-7

251593984

Polona Tratnik je leta 2007 doktorirala iz filozofije in teorije vizualne kulture na Univerzi na Primorskem, Fakulteti za humanistične študije Koper; leta 2001 je magistrirala iz umetnosti (kiparstva) na Univerzi v Ljubljani, Akademiji za likovno umetnost, kjer je leta 1999 tudi diplomirala iz slikarstva. Je znanstvena sodelavka na Univerzi na Primorskem, Znanstveno-raziskovalnem središču Koper, kjer trenutno v okviru podoktorskega projekta raziskuje kritične in odporniške strategije sodobne umetnosti. Od leta 2006 poučuje na Univerzi na Primorskem, Fakulteti za humanistične študije Koper, v okviru Oddelka za kulturne študije, kjer je docentka za filozofijo kulture. Od sredine devetdesetih let je dejavna tudi v kulturi; je sekretarka Slovenskega društva za estetiko in ena od svetovnih pionirk bioumetnosti. Za svoje znanstveno in strokovno delo je prejela več nagrad in priznanj (Bartolova nagrada za doktorat, Zlata ptica 2005, študentska Prešernova nagrada, dve nominaciji za nagrado Prešernovega sklada idr.). Predavala je na več tujih univerzah (Universidad Nacional Autónoma de México, Mehika, University of Art and Design Helsinki Taik, Finska, University of Science and Technology of China, Kitajska, Capital Normal University, Peking, Kitajska idr.). Izdala je znanstveno monografijo *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu* (Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Koper 2009) in uredila več monografij ter revij. URL: www.ars-tratnik.si

Seznam slik	II
Predgovor	13
I Odpiranje: k transumetnosti	19
Odpiranje strukture dela	21
Od proizvodnje h komunikaciji	25
Odperta matrica kot odpor: tveganje, agens, boj	29
Proti pasivnosti – kritično giblivo	39
Kulturno polje, kulturni agens	48
Umetnostna produkcija, umetnostna institucija	54
Hibridizacija, raziskovanje, transdisciplinarnost, stapljanje polj	56
II Divergenca, konvergenca: umetnost in/kot znanost	71
Divergenca. Kaj pa Leonardo?	71
(Moderno) polje znanosti	76
Umetnost, znanost. Konvergenca: transumetnost, transznanost	83
Epistemološki premiki in ovire	87
III Ne plavati s tokom: sodobne taktike odpornišтва	91
Avantgarde včeraj in danes. Upornišтво, subverzija, odpornišтво, aktivizem	91
Vzlet: od retroavantgarde prek (retro)utopizma h globalnemu povezovanju	97

Taktični mediji	99
Globalni imperij in izmik: deteritorializacija, transnacionalnost	104
Mreže in nomadstvo	107
Hekati	113
Razkrivati kodifikacijo	116
IV Kultura in umetnost v času poznega kapitalizma. Od poblagovljenosti k potrošništvu	119
Pozni kapitalizem, postmodernizem in sodobnost	119
Kapitalizem včeraj: poblagovljenost. Smrt doživetja v umetnosti in kulturi	121
Umetnost kot javni servis	125
Kapitalizem danes: »svetišča porabe«, homogenizacija kulture	127
Umetnost proti kulturnemu uniformizmu in ideološkemu totalitarizmu	131
V Namesto zapiranja (v času nevarnosti, refleksivnosti, negotovosti in političnosti)	135
Povzetek	141
Summary	143
Literatura	145
Stvarno in imensko kazalo	155

Slika 1: Dragan Živadinov, Miha Turšič, Dunja Zupančič, <i>Biomehanika Noordung 1999</i>	50
Slika 2: Andrej Kamnik v sodelovanju z Markom Pihlerjem, <i>Podoba vetrne kode</i> , 2008	58–59
Slika 3: Teo Spiller, Tadej Komavec, <i>X-lam</i> , 2005	62
Slika 4: BridA (Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica), <i>Modux 3.4</i> , 2009	64
Slika 5: BridA (Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica), <i>Trackeds</i> , 2009	64
Slika 6: Sašo Sedlaček, <i>AcDcWc</i> , 2010	66–67
Slika 7: Dragan Živadinov, Miha Turšič, Dunja Zupančič, <i>Noordung 1995::2005::2045</i> , 2005	72
Slika 8: NSK, <i>NSK država</i> , 1991–	106
Slika 9: Sašo Sedlaček, <i>Infokalipsa zdaj!</i> , 2007	109
Slika 10: Luther Blissett, 0100101110101101.org, <i>Darko Maver</i> , 1998–1999	III–III2
Slika 11: Sašo Sedlaček, <i>Žicar 1.0</i> , 2006	128–129
Slika 12: Sašo Sedlaček, <i>No Lego</i> , 2005	133

S pričujočo monografijo uvajam termin transumetnost, ki leži, verjamem, na dlani in s katerim želim zagovarjati tezo, da so se s prelomom med modernostjo in postmodernostjo družbeni pogoji in strukture spremenili do te mere, da se tudi umetnost v sodobnem času pojavlja v specifični obliki. Globalni kulturi se vse jasneje zarisujejo nekatere poteze, ki se v strukturalnem, funkcionalnem in angažmajskem smislu kažejo tudi v umetniških praksah. Tem pogojem prilagojena oblika umetnosti presega moderne okvire ne le umetnosti in umetnostne institucije, temveč tudi nacionalnosti, disciplinarnosti, medijskosti ipd. Vse več teoretičnih prispevkov skuša detektirati in opisati spremenjeno stanje družbe, bodisi na družbenopolitičnem in kulturnem (Bell, Negri, Hardt, Bauman, Jameson, Beck, Welsch idr.) bodisi na znanstvenem področju (Gibbons, Nowotny, Scott, Limoges, Schwartzman, Trow idr.), zaenkrat pa so bolj razpršene (predvsem priložnostne: ob razstavah ali festivalih ipd.) oziroma še premalo poglobljene in kompleksne analize oblike sodobne umetnosti (Bourriaud, Stallabrass ipd.). Eden od razlogov za to je gotovo v tem, da pod sodobno umetnostjo danes razumemo marsikaj, tudi tiste načine umetniških praks, ki v veliki meri stojijo na modernih določilih. Čeprav izraz sodobna umetnost kaže na izogibanje označitvam, vezanim na medij in tehnologijo, kot so bile te aktualne v nedavni preteklosti (npr. likovna, kasneje vizualna umetnost, novomedijska ali interdisciplinarna umetnost), je vendar neroden, saj ne pripomore dosti k razumevanju pojava, temveč priča zgolj o njegovi sočasnosti. A problematično je trditi, da so vse današnje prakse avtomatično že tudi sodobne. Nekateri danes delujoči ustvarjalci nameroma trdijo, da ne delajo sodobne umetnosti, ker ne pristajajo na aktualne

trende, ponekod pa se srečamo tudi z mnenjem, da je znotraj območja sodobne umetnosti dopuščeno delati karkoli, da je torej to prvo, kar jo definira. Če sodobnost mislimo v primerjavi s preteklimi časi, se hitro pokaže nekaj njenih očitnih potez, kot npr. globalni razmah kapitalizma in s tem povezano globalno uveljavljanje njegovih premis in posledic, specifična globalna razporeditev moči in utemeljevanje določenega globalnega reda, razmah telekomunikacij in uveljavitev določenih informacijsko-komunikacijskih sistemov, razvoj specifičnih znanosti in tehnologij, ki družbi v antropološkem in filozofskem smislu začrtujejo specifične poteze itd. Če sodobnost mislimo s te perspektive, so zanjo paradigmatične le nekatere umetniške prakse. Tukaj se posvečam ravno takšnim prispevkom, ki kažejo in reflektirajo poteze sodobnosti in se umeščajo v kontekst globalnih družbenih pogojev. Rada bi torej predstavila njihovo specifičnost v navezavi na sodobno kulturo in jih ločila od modernih oblik, saj so strukturalno in organizacijsko običajno prej kot njim podobne projektnim formacijam iz drugih sodobnih družbenih polj (znanstvenim, pa tudi ekonomskim). O njih lahko tudi rečem, da jim umetnostna institucija, kot je vzpostavljena danes (kot smo jo pravzaprav podedovali iz modernosti), ne sledi (v primeru znanosti se je institucija vendarle bolj prilagodila spremenjenim razmeram).

Upam torej, da bo ta monografija pripomogla k razumevanju umetniških strategij, praks in produkcij, ki pomembno prispevajo h komunikaciji znanosti, refleksiji družbeno relevantnih vprašanj sodobnosti in tudi ključnih vprašanj bodočnosti, razkrivanju hegemonije in prisotnosti dominantnih ideologij, ki zapostavljajo druga stališča in vodijo večinsko previvalstvo, se upirajo rastočemu problemu standardizacije in uniformizma, celo totalitarizma v kulturi itd., ki pa v družbi dejansko ne uživajo ustrezne stopnje spoštovanja in podpore, kljub temu da so pogosto prav ti projekti posebej politično interesantni, saj jih države in drugi politični sistemi radi uporabljajo kot instrument svoje reprezentance. Za gojenje in razvijanje takšne kulture umetnosti je potrebna kompleksna in močna institucionalna in družbena (državna) podpora, medtem ko je danes državna podpora za projekte te vrste približno petstokrat nižja od podpore za znanstvene projekte (zahtevnost projekta pa ni nujno manjša), evropski sistem podpiranja pa za ta način umetnosti prav tako ni prilagojen. Izkaže se, da je družbeno pojmovanje umetniške kulture naslonjeno na pričakovanja visoke predanosti ustvarjalca, prostovoljnega dela in eksistenčne skromnosti ali/ozioroma na umetnikovo pristajanje na tržno logiko umetnosti. Očitno je, da v družbeni recepciji umetniške kulture nismo naredili bistvenega koraka drugam od predstav boemstva iz sredine devetnajstega stoletja. Ure-

ditve znanstvene in umetnostne institucije se med državami sicer razlikujejo (omeniti je potrebno vsaj še razliko med bogatejšimi državami z dolgimi tradicijami skrbi za umetnost, možnostmi zasebnih fundacij ipd. ter gospodarsko šibkejšimi državami oziroma državami z nestabilno politično in gospodarsko preteklostjo, pri katerih je podpiranje umetniške produkcije zadnja med njenimi skrbmi), vendar so sodobna razmerja med institucijama znanosti in umetnosti v različnih družbenih ureditvah podobna in vsa kažejo na bistveno višjo stopnjo spoštovanja in interesa za znanost kot za umetnost.

Razumevanje umetnosti kot hobija ali kot manj resne simbolične prakse za intimni (in ne javni) servis pospravlja umetnost v sfero zasebnosti (javnosti se sicer reprezentira v obliki razstav, a na koncu naj večinoma pristane v zasebnih zbirkah ali v umetnikovem arhivu) in se ne sklada s političnimi pričakovanji izjemnih kulturnih dosežkov neke družbe (družbena prilastitev je s tega stališča nekorektna). Takšno pojmovanje je še posebej problematično glede na nedavne velike spremembe umetniškega delovanja, ki bi zahtevale precejšnjo reorganizacijo družbene strukture, če bi hoteli zaščititi tisto umetniško produkcijo, ki zares zadeva javno sfero, pretresa njeno kulturo, upravljanje in ideologijo; če torej nočemo, da se umetnost povsem preseli v zasebno sfero in tam postane odvisna zgolj od stopnje družbenokulturne ozaveščenosti in ekonomske kapacitete posameznikov. Umetnostna institucija danes namreč še sloni na predstavi, da se umetniško delo lahko proda – na tržišču dosežena visoka menjalna vrednost umetniškega proizvoda naj bo tisti moment, ki ustvarja razliko med dobro in slabo, med uspešno in neuspešno umetnostjo – državna odgovornost in interes za umetniško produkcijo, ki dejansko zahteva kompleksno organizacijo, sta ob tem predvsem simbolična. Kdo bo pri tem morda ugovarjal z argumentom, da se umetnost vendar ne sme institucionalizirati, saj bi se s tem »pokvarila« (kar vključuje zagovor njene čistosti) in mora izhajati ravno iz »stiske«, če hoče biti pristna in prava, kot naj bi to že od nekdaj bila, a takšen ugovor hoče umetnost še vedno razumeti v modernem smislu, v skladu z romantično paradigmo, in hkrati kaže nepoznavanje aktualnih umetniških prispevkov, ki so izvirni in prav paradigmatično sodobni.

Zakaj so ti načini, ki jih imenujem transumetniški, naravnost paradigmatični za današnji čas in zakaj se srečamo s tako spremenjeno obliko umetnosti v sodobnem času, kaj je zanjo značilno, kakšna je funkcija sodobne umetnosti, kje najde svoje poslanstvo in vlogo ipd., so vprašanja, ki se jim tukaj posvečam. Pozni kapitalizem, ki je povezan s svobodnim trgovom, se je v drugi polovici dvajsetega stoletja globaliziral, kapital in blago,

s tem pa tudi kultura, se gibljejo neomejeno in povsod. S procesom postmodernizacije se ustoliči nova oblika družbe, imenovana tudi postindustrijska, potrošniška, medijska, informacijska družba, družba elektronične, visoke tehnologije ipd. Pogoji, ki jih vzpostavljajo premise nove globalne družbe, vplivajo tudi na sočasne umetniške in kulturne prakse. Za sodobno umetnost so podobno kot za druge kulture (v antropološkem smislu) v sodobnih družbah značilni mrežno delovanje in hibridizacija, povečana stopnja interaktivnosti, v postopkih pa pogosto princip eksperimentalnosti, ki ne zagotavlja dejstev, temveč za udeležence (obiskovalce, uporabnike) vzpostavlja situacije. Sodobne raziskovalne umetnosti uporabljajo sodobna izrazna orodja in tehnologije, pri čemer so osredotočene na raziskovalni aspekt in ne na proizvodnjo artefaktov-bлага. Zaradi svojih specifičnih interesov se današnji ustvarjalci povezujejo s strokovnjaki iz drugih družbenih polj, disciplin (nevroznanstveniki, kozmologi, biotehnologi itd.). Na ta način vstopajo v številne »neumetniške« diskurze, v zvezi s katerimi preizprašujejo aktualna etična, kulturološka, antropološka in filozofska vprašanja. Transumetniške prakse se pojavljajo kot hibridi med umetnostjo, humanistiko, družboslovjem in naravoslovno znanostjo. Kot se izkaže, gre v teh primerih večinoma za tehnološko in organizacijsko zahtevne projekte z močnimi in kompleksnimi produkcijskimi infrastrukturalami, ki so vezani na uporabo sodobnih medijev in tehnologij. Kot kritične družbene prakse reflektirajo nedavne znanstvene dosežke, tehnologijo (predstavljajo alternativne rabe in diskurzivne navezave obstoječih sistemov), postmodernizacijske procese na različnih ravneh in predvsem izpostavljajo aktualne družbene problematike (odpadki, revščina, nadzorovanje, potrošniška kultura itd.). Kakšna je vloga teh kulturnih praks, je torej eno temeljnih vprašanj, s katerimi se tukaj ukvarjam.

Ne le pri sodobni obliki umetnosti in kulture, tudi na drugih družbenih področjih se namesto nedavno popularne predpone post- (v temelju v navezavi na moderno dobo in kulturo), ki je kazala na stanje (družbe, umetnosti, kulture) po nečem drugem (po modernosti), za katero sta bili značilni tako radikalizacija prejšnjih paradigem kot njim nasprotovanje, danes vse bolj uvaja predpona trans-, ki izraža tako prehajanje, mobilnost, spreminjanje, tudi preseganje (prejšnjih določil), kot obenem temeljna vodila sodobne družbe. Tudi moj pristop v tej knjigi je v tem smislu sodoben: je transdisciplinaren, analiza je heterogena in združuje različna področja – filozofijo umetnosti in kulture, filozofijo umetnostne zgodovine, filozofijo

družbe, filozofijo znanosti in tehnologije, teorije novih medijev, komunikologijo, semiotiko, kulturne študije, antropologijo, kritično teorijo družbe, sociologijo idr. Celota ne prinese obravnave vseh možnih momentov, ki bi jih lahko obravnavala pri transumetnosti, in tudi ne predstavlja vseh možnih vidikov na to temo (ni totalna in upam, da tudi ne totalitarna). Bralka in bralec bosta prvo poglavje lahko razumela kot obsežnejši uvod v temo (transumetnost), kjer prikazujem premike v umetnosti, ki jih poskušam predstaviti vzporedno na različnih umetniških primerih (s področij vizualne in intermedijske umetnosti, filma, glasbe, eksperimentiranja z zvokom itd.) ter pri tem locirati značilne momente premikov v smeri transumetnosti v skladu s splošnejšimi kulturnimi tendencami. V drugem poglavju se posebej posvetim vprašanju povezovanja umetnosti in znanosti, ki je za transumetnost posebej zanimivo (več o tem na specifičnem področju lahko bralka in bralec pričakujeta v naslednji monografiji, kjer se posebej posvetim vprašanjem, ki zadevajo življenje (tudi telo) in manipuliranje z živim). Relativno velik poudarek v monografiji je na razumevanju umetnosti kot kritične prakse – po padcu berlinskega zidu so se razmahnili t. i. taktični mediji, a vprašanje, kako lahko umetnost kritično, odporniško ali celo aktivistično deluje v sodobnih razmerah, je še vedno aktualno. Tretje poglavje je osredotočeno na digitalizacijo, (globalno) mreženje in razmah novih (tehnoloških) medijev, s katerimi se vzpostavlja informacijska družba telekomunikacij. V zadnjem poglavju se posebej posvetim kapitalističnim premisam sodobne družbe in kulture, kjer zagovarjam tezo, da je v zadnjih desetletjih prišlo do premika od proizvodnje k potrošništvu, od blaga k recepciji, kar se odraža tako v kulturi (v širšem smislu) kot v umetniških praksah. Potrošništvo razumem kot eno od osrednjih potez sodobne družbe in kulture, ki prinaša vrsto družbenih problemov – prav transumetniške prakse so tiste, ki te sondirajo in jih komunicirajo s širšo javnostjo oziroma s samimi potrošniki.

V svoji prejšnji knjigi, v kateri sem se ukvarjala z genealogijo teze o koncu umetnosti,¹ sem locirala prelom med modernostjo in postmodernostjo v umetnosti, kulturi in filozofiji, ki sovпада s tistimi dogajanjem v umetnosti, ki Arthurja C. Danta (1924–) prepričajo o tezi, da se je umetnost končala. Moment, ko v ZDA nastopi popart in z njim postmodernizem kot kulturna dominanta (po Fredricu Jamesonu),² sovпада s kulturnim, političnim in intelektualnim vrenjem, ko prihaja do študentskih nemirov v Evropi (študentske barikade 1968 v Parizu) in ZDA (1967) in do hipijevskega gibanja, s čimer se mladina upre zaukazanim življenjskim normam. A uporniški val je kazal na globljo krizo tedanjih vrednot in je povezan z raznovrstnimi zahtevami po emancipaciji dotlej zapostavljenih družbenih skupin (temnopoltih, žensk, homoseksualcev itd.). Eno od razumevanj konca umetnosti govori o emancipaciji umetnosti iz zapostavljajočega razmerja filozofije do nje, ki mu lahko sledimo vse nazaj do Platona. V skrajni obliki pomeni zahteva po emancipaciji zahtevo po družbeni liberalizaciji, vsesplošni osvoboditvi. V polju umetnosti je bilo osvobajanje očitno. Sprožil se je plaz novih medijev: performans, happening, land art, body art, video, instalacijska umetnost itd. Pozneje je sledilo še več »novomedijskih« umetnosti: računalniška, internetna, kibernetična, zvočna umetnost. Poleg novomedijske umetnosti pa tudi prej zaprte ume-

¹ Polona Tratnik, *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2009.

² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

tniške discipline, ki so stremele k čistosti medija, zdaj krenejo v nasprotno smer – v smer mešanja medijev. Vpeljala sta se nova termina: multimedij-skost (večmedijskost) in intermedij-skost (medmedijskost).

Če sta performans³ in happening⁴ sicer značilna pojava šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let v zahodni umetnosti in se termin performans uporablja tudi za eksperimente v neodadaizmu, (dunajskem) akcionizmu in v Fluxusu, za nekatere body art prakse in dogodke, za Beuysovo socialno skulpturo, za minimalistični in postmodernistični eksperimentalni balet, eksperimentalne in minimalistične glasbene prakse, postkonceptualne, eklektične postmodernistične tehnoperformanse in za konceptualne performanse v koreografskem plesu, pa sta bila termina retrospektivno aplicirana tudi na umetniške eksperimentalne akcije na futurističnih večerih in v dadaističnem kabaretu, na konstruktivistične paragleđališke eksperimente in na nadrealistične seanse.⁵ Pojav performans po drugi svetovni vojni je povezan z umetniško šolo Black Mountain College v Severni Karolini v ZDA.⁶ Ta je namreč od leta 1933 dalje postajala center eksperi-

³ Performans je po Ameliji Jones režiran ali neregiziran dogodek (angl. event, action), ki ga umetnik/umetnica oziroma izvajalci izvedejo z ali brez publike v javnem ali zasebnem prostoru. Amelia Jones, Andrew Stephenson (ur.), *Performing the Body / Performing the Text*, London: Routledge, 1999; Tracey Warr, Amelia Jones (ur.), *The Artist's Body*, London: Phaidon, 2000. Glej tudi: Miško Šuvaković, »Strategije i taktike performans umetnosti«, v: Polona Tratnik (ur.), *Art: Resistance, Subversion, Madness*, Koper: Monitor ZSA, Annales, 2009, 167–174.

Kako se je v desetih letih poudarek od končnega izdelka (slike) premaknil k performativnosti, zgovorno opazarjata naslednja primera: če je v polju slikarstva v petdesetih letih privlačil intere pollockovski performativni subjekt in je bil Jackson Pollock sneman med akcijo slikanja svojih slik (1950), ki so sicer že same napelejevale na predhodno akcijo slikanja, je Yves Klein deset let pozneje v živo koordiniral performanse, v katerih so nastopajoče s telesi, pomočenimi v barvo, slikale sliko na steni (*Antropometrije iz modrega obdobja*, 1960).

⁴ Izraz happening skuje Allan Kaprow leta 1957 in z njim poimenuje kratke, le v grobem zasnovane dogodke z nastopajočimi umetniki, ki se jih je publika sprva udeleževala v vrsti. Takšen je bil tudi njegov happening *18 Happenings in 6 Parts* iz leta 1959 – publika se je premikala po prostoru in tako doživljala elemente dogodka (skupina, ki je igrala instrumente, ženska, ki je stiskala pomaranče, in slikarji, ki so slikali). Happening se je postopno razvil v dogodke v vsakdanji dejavnosti. V letih 1962 in 1963 je Kaprow izvedel slovite happeninge, ko je svoje študente ali prijatelje peljal na nek kraj, kjer so odigrali določeno akcijo. Pri tem je bilo pomembno, da se je dogodek zgodil na takšni lokaciji, ki je bila oddaljena od umetniškega konteksta. Kot oblika spontanega izražanja se happening že v zgodnjih šestdesetih letih mednarodno uveljavi (poznamo ga tudi v slovenskem prostoru: OHO). Skozi happeninge se briše ločnica med umetnostjo in življenjem ter med umetniki in publiko.

⁵ RoseLee Goldberg, *Performance – Live Art 1909 to the Present*, London: Thames and Hudson, 1979; RoseLee Goldberg, *Performance – Live Art since the 60s*, London: Thames and Hudson, 1998; Miško Šuvaković, »Strategije i taktike performans umetnosti«.

⁶ Mark Hedden, »Notes on Theater at Black Mountain College (1948–1952)«, *Forma*, št. 9, Cambridge, 1969, 18–20. Marry Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambrid-

mentalne in intermedijske umetnosti oziroma neoavantgarde. Tukaj je prihajalo do sodelovanja med različnimi evropskimi in ameriškimi umetniki, ki so kombinirali koreografijo, glasbo, slikarstvo, arhitekturo itd. in oživljali dadaistično delovanje ter utopističnost. Najbolj znano ime, ki prihaja iz tega okolja, je John Cage, ki postane vpliven po letu 1952.⁷ Pod njegovim vplivom kasneje nastane hibridna praksa Fluxusa. Georg Maciunas je organiziral Fluxus festivale (Festa Fluxoru), ki so se naslanjali na tradicijo dadaističnih kabaretov in so bili realizirani kot avantgardni glasbeni koncerti, branje poezije, projekcije ali happeningi (Nemčija, Danska, Švedska, Francija, 1962–63). »V formalnem smislu so dela Fluxusa odprta in nekonsistentna multimedijska, intermedijska, dekolajna in *mixed media* dela (akcije, dogodki) in vedenjske oblike.«⁸

Odpiranje strukture dela

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja se tako v praksi kot v teoriji okrepi težnja k odprtosti umetniškega dela. Leta 1962 semiotik Umberto Eco izda knjigo z naslovom *Opera aperta (Odprto delo)*,⁹ kjer zagovarja odprtost (pravzaprav skrajno modernističnih) del v smislu nedokončanosti oziroma takšne strukturiranosti, ki omogoča različna branja in več vstopov. Eco vztraja pri množenju redov (ni enega samega reda), dvumnosti, pluralnosti in polisemiji v umetnosti, prav tako pa na poudarjanju vloge bralca. Kot primere obravnava moderna dela v procesu (opere in movimento) avtorjev: Joyce, Mallarmé, Stockhausen, Berio, Pousseur, Calder. Zavestna poetika odprtega dela se prvič pojavi v poznem devetnajstem stoletju pri simbolistih – Verlaine, sicer pa pri Mallarméju (ki to tudi programsko izjavlja).

ge MA: The MIT Press, 2002; Vincent Katz (ur.), *Black Mountain College – Experiment in Art*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

⁷ Leta 1952 je na Black Mountain College izvedel predavanje in performans. S predavanjem o Huang Pojevi doktrini univerzalnega uma je napovedal sledeči performans, ki je bil izveden v prostoru ob razstavljeni seriji Rauschenbergovih belih slik, v katerem je bral besedilo o odnosu zen budizma in glasbe z referencami na mistika Meistra Eckharta, nato pa je bila izvedena kompozicija z radioaparatom, v kateri je Rauschenberg spuščal posnetke s plošč, pianist David Tudor je igral na prepariran klavir, Charles Olson in Mary Caroline Richards sta brala poezijo, Merce Cunningham je plesal, skladatelj Jay Watt je igral na eksotične instrumente itd. S predavanji na New School for Social Research v New Yorku od leta 1956 dalje je pognal umetniško-raziskovalno večmedijsko delovanje. Z njim so sodelovali slikarji, filmski umetniki, pesniki in skladatelji: Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins. Slednji je bil ključna osebnost pri uvajanju intermedijske umetnosti.

⁸ Miško Šuvaković, »Strategije i taktike performans umetnosti«, 169.

⁹ Glej redigirano, obsežnejšo različico v angleškem jeziku: Umberto Eco, *The Open Work*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

Odperto delo predstavlja klic po nedefiniranosti. Simbolisti so med prvimi, ki uporabljajo simbole kot komunikacijske kanale za nedefinirano.

Roland Barthes (1915–1980) nekaj let kasneje (1968) piše o smrti Avtorja in rojstvu bralca v kratkem spisu »Smrt Avtorja«.¹⁰ Besedilo je bilo zelo vplivno – nanj se je npr. oprl tudi Stuart Hall, ključni mislec birminghamske šole kulturnih študijev, da je predstavil teorijo o različnih branjih medijskega teksta – Hall piše o televizijskem diskurzu – in bil z njo zelo vpliven na področju kulturnih študijev in komunikologije.¹¹ Barthes detektira menjavo paradigem – od paradigme Avtorja, ki se je razvila z moderno dobo in v skladu s katero je »oseba« avtorja prek pozitivizma na osnovi kapitalistične ideologije dobila največji pomen, po Barthesovem opažanju prehajamo na novo paradigmo. »V Franciji je Mallarmé nedvomno prvi videl in predvidel nujnost vstopa samega jezika v vseh njegovih razsežnostih, in sicer na mesto tistega, ki je dotlej veljal za njegovega lastnika; zanj, kot tudi za nas, je tisti, ki govori, jezik in ne avtor.«¹² V skladu s prejšnjo paradigmo je Avtor napisal delo, pri čemer naj bi se knjiga napajala iz Avtorja, torej je avtor obstajal pred njo, zanj mislil, trpel in živel. Avtor je svojemu delu predhoden (kot je oče pred svojim otrokom) in je tisti, ki priklicuje, slika, beleži, reproducira neko zamisel – gre za nekakšno posnemanje, mimezis predhodno obstoječega. V skladu z novo paradigmo pa Avtorja nadomesti moderni pisar, ki se rodi hkrati s svojim tekstom, kajti ves tekst je neprestano tu in sedaj. Moderni pisar proizvaja, deluje v procesu. Pisanje modernega pisarja Barthes na sledi oxfordske filozofije jezika prepozna kot performativ (ki se pojavlja izključno v prvi osebi sedanjika) – pisati tako pomeni, da izjavljanje ne nosi nobene druge vsebine (nobene druge izjave) kot le dejanje lastnega izgovarjanja.¹³

V tem spisu Barthes zagovarja dva poststrukturalistična vidika: 1. tekst je intertekst, je sečišče intertekstualnosti, intertekstualna igra in 2. označevalci drsijo. »Zdaj vemo, da tekst ni zaporedje besed, iz katerega bi izžareval en sam, na nek način teološki pomen (ki bi bil ‚sporočilo‘ Avtorja-Boga), ampak je prostor s številnimi dimenzijami, v katerih se povezujejo in si nasprotujejo raznolika pisanja. Toda nobeno od njih ni izvorno: tekst je tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture.«¹⁴ Kar je v tekstu,

¹⁰ Roland Barthes, »Smrt Avtorja«, v: Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*, Ljubljana: Krtina, 1995. Glej še kasnejše besedilo na to temo: Roland Barthes, »From Work to Text«, v: *Image, Music, Text*, London: Fontana Press, 1977.

¹¹ Stuart Hall, »Encoding, Decoding«, v: Simon During (ur.), *The Cultural Studies Reader*, New York: Routledge, 1993, 507–517.

¹² Roland Barthes, »Smrt Avtorja«, 20.

¹³ N. d., 21–22.

¹⁴ N. d., 22.

je jezik kot skupek znakov, ki se na način igre sestavljajo v bolj ali manj ključne celote, pri čemer njihovega dokončnega pomena ni mogoče določiti. »[T]ekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje.«¹⁵ Teksta se zato ne da dokončno razvozlati in priti do pravega, končnega pomena. »Ko se Avtor enkrat umakne, postane prizadevanje dešifriranja teksta popolnoma odvečno. Če tekstu dodelimo Avtorje, mu s tem vsilimo neko zajezitev, pripišemo mu nek dokončen označevalec, zamejimo pisanje.«¹⁶ Tekst nima dokončnega označevalca, tudi zamenljive strukture ne, temveč »pisanje ne prestando postavlja neke pomene, a vedno le zato, da bi se s tem razblinili: izteče se v sistematično opuščanje pomena.«¹⁷

Odprtost se tako postavlja nasproti zaključenosti dela, tudi za Eca. Odprto delo sooča bralca s poljem možnosti in v veliki meri prepušča odločitve bralcu. Pri tem je zanimivo pripomniti, da se Eco naslanja na matematično teorijo informacije in idejo odprtosti.¹⁸ Eco predlaga aplikacijo informacijske teorije, ki z matematičnimi pravili meri prenos bitov od vira k sprejemniku, na prenašanje informacij med ljudmi, s čimer ta postane teorija komunikacije. Vir informacij je vselej locus visoke entropije in absolutne razpoložljivosti. Prenos sporočila implicira izbor nekaterih informacij in njihovo organizacijo v označevalski kompleks. Če je sprejemnik stroj, razmišlja Eco, ima sporočilo bodisi nedvoumni pomen bodisi je prepoznano kot hrup. Med ljudmi pa je drugače, saj se v komunikaciji ne referiramo na nedvoumno natančno kodo in je prenašanje nabito s konotacijami, ki odmevajo. Zato pa preprosti referencialni kod, po katerem vsak označevalec ustreza točno določenemu označencu, ni več zadovoljiv. Avtor sporočila, ki bo intencionalno strukturiral sporočilo na dvoumen način, bo predrugačil sistem pravil in določil, ki ustvarjajo kod. Dvoumnost estetskega sporočila je plod preizpraševanja sistema, njegovega reda, reda kot sistema verjetnosti, je rezultat namernega ne-reda koda, kot je bil vpeljan z entropističnimi značilnostmi nereda vseh virov informacij. Posledično pa tudi bralca po Ecu ne bi smeli razumeti kot končno stopnjo v procesu komunikacije, temveč kot »prvi korak nove komunikacijske verige, kajti sporočilo, ki ga je sprejel, je v sebi nov vir možnih informacij«.¹⁹

¹⁵ N. d., 23.

¹⁶ N. d., 22.

¹⁷ N. d., 23.

¹⁸ Povezavi z informatiko se posebej posveti v poglavju: »Openness, Information, Communication«, v: Umberto Eco, *The Open Work*, 44–83.

¹⁹ N. d., 67.

Informacijska teorija skuša računati kvantiteto informacij v nekem sporočilu, informacija je pri tem dodatna kvantiteta, nekaj, kar je dodano temu, kar že poznamo.²⁰ Za Norberta Wienerja, ki se je naslanjal na informacijsko teorijo za raziskovanje kibernetike, sta pomen sporočila in informacija, ki ga nosi, sinonima, ki sta strogo povezana z idejo reda in verjetnosti ter sta nasprotna ideji entropije in nereda.²¹ Če je pomen sporočila odvisen od organizacije glede na določene zakone verjetnosti, potem je ne-red stalna grožnja samemu sporočilu in entropija je njegovo merilo. Še drugače, informacija, ki jo nosi sporočilo, je negativno svoje entropije.²² Termin entropija se v informacijski teoriji pogosto uporablja, saj se ta teorija ukvarja z odnosi med vzroki in posledicami v sistemu, kjer so zanimivi tudi nepovratni procesi. Za Eca to ni presenetljivo, kajti »meriti kvantiteto informacije ne pomeni drugega kot meriti stopnje reda in nereda v organizaciji danega sporočila.«²³ V svoji analizi komunikacije informacijska teorija razume sporočilo kot organiziran sistem, ki mu vladajo določeni zakoni verjetnosti, ki pa so pogosto zmoteni z določeno količino nereda, z določenim porastom entropije, tj. s hrupom. Moje sporočilo bo moralo preseči določeno število ovir, preden doseže cilj – v informacijski teoriji se te ovire razumejo kot hrup.²⁴

Za Eca umetniške forme v svoji strukturiranosti v vsakem času »odražajo način, v katerem znanost oziroma sodobna kultura vidi resničnost.«²⁵ Simbolisti tako predstavljajo kulturno stremljenje k temu, da se razkrijejo novi pogledi, perspektive. Mallarmé v enem svojih projektov za večdimenzionalno, dekonstruktibilno knjigo predvidi lomljenje prvotnih enot v sekcije, ki so lahko reformulirane in ki bi izražale nove perspektive s tem, da so lahko dekonstruirane v ustrezne manjše enote, ki bi bile celo mobilne in skrčljive. Po Ecovem mnenju ta projekt očitno odraža univerzum, kot si ga zamišljajo moderni, neevklidski geometri.²⁶ Primer dela, ki ponuja »polje možnosti« (npr. glasbeno delo: *Pousseur*), vključuje koncept polja, ki ga pričnejo uporabljati fiziki, da z njim prevrednotijo enosmerni sistem s klasičnim odnosom med vzrokom in posledico – zdaj prihaja do kompleksne medigre gibljivih sil, konfiguriranja možnih dogodkov, popolne dinamike strukture.²⁷ Kon-

²⁰ N. d., 45.

²¹ Wiener po Ecu, n. d., 52.

²² Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Boston: Houghton Mifflin, 1950, 31.

²³ Umberto Eco, *The Open Work*, 49.

²⁴ N. d., 50–51.

²⁵ N. d., 13.

²⁶ N. d., 14.

²⁷ Prav tam.

cept »možnosti« v filozofiji odraža razširjeno tendenco v sodobni znanosti, zavračanje statičnega, silogističnega razumevanja reda in šibitev intelektualne avtoritete v osebno odločitev, izbor in družbeni kontekst. Zato pa Eco koncept odprtosti, ki ga povezuje s poljem možnosti, razume kot simptom »splošnega zloma koncepta vzročnosti.«²⁸

Od proizvodnje h komunikaciji

S poststrukturalističnimi in semiotičnimi teorijami se izkaže, da se odprto delo ali tekst po Barthesu povezuje s spodbujanjem bralnih procesov oziroma z visoko stopnjo interaktivnosti. Delo (berljivi tekst) ima trdno strukturo in zavezuje k pasivnemu branju oziroma recepciji, zahteva dešifriranje, prek katerega je moč priti do končnega, trdnega, enotnega pomena. Pisljivi tekst ali tekst pa je strukturiran kot intertekstualna mreža s tisoč vhodi, ki nima pravega začetka in konca, omogoča več vstopov in nima dokončnega pomena. Namesto artefakta, ki bi ga lahko zgrabili, je pred nami odprt proces. To je dinamični, odprti model igre, procesualne proizvodnje in procesov branja. Prek interaktivnosti se bralca spodbuja k aktivnemu sodelovanju. Tekst ga zaplete v igro. To obenem pomeni, da tekst ne more obstajati brez bralca, z njim se šele rojeva, in to vsakič. Barthes se zaveda, da obstaja »neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, kakor se je govorilo doslej, to mesto je bralec. Prav bralec je tisti prostor, v katerega se vpisujejo /.../ vsi citati, ki sestavljajo pisanje. Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema.«²⁹ In sklepa: »rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo Avtorja.«³⁰

Odprtost tudi za Eca pomeni premestitev na naslovnika. Delo je odprto, ko ima množico pomenov, ki jih mora sprejemnik loviti in najti, kar pa je odvisno tudi od tega, kako se počuti v danem trenutku. Naslovnik je povabljen v igro stimulov in odzivov, ki je odvisna od njegove unikatne kapacitete za senzibilno recepcijo dela (od njegove kulture, sestave okusov, osebnih nagibov in predsodkov) – njegovo razumevanje izvirnika je vselej spremenjeno glede na določene in individualne perspektive. Tako ni enega samega pravega načina branja, ki bi ga avtor predpisal. Komunikacija med oddajnikom (umetnikom) in sprejemnikom (publiko) je na ta način v nenehnem procesu iskanja ujemanja, v lovljenju in približevanju, pravzaprav pa neprestano spodletava.

²⁸ N. d., 15.

²⁹ Roland Barthes, »Smrt Avtorja«, 23.

³⁰ Prav tam.

K zavesti o interpretacijski odprtosti in nujni sovisnosti ali prepletu teksta ter bralca (interpreta) je pomembno prispeval Hans-Georg Gadamer (1900–2002) leta 1960, ko se je zavedal, da subjektivnost interpreta vselej vstopa v dogajanje izročila in se je ne da preseči. Vselej se gibljemo znotraj horizontov interpretacije: »Kajti vse je tekst«.³¹

Ko »delo« ni več samoumevna, samozadostna entiteta z zaprto strukturo, postane takšno, kot je svet za postkartezijanske filozofe. Eco se referira na Mauricea Merleau-Pontyja (1908–1961) in njegovo zagovarjanje odprtosti reprezentacij in uvajanje dvoumnosti v epistemologijo – dvoumnost ne predstavlja nepopolnosti v naravi eksistence oziroma zavesti, temveč je prav njena definicija.³² Merleau-Ponty si zastavlja vprašanje, kako se nam lahko karkoli kdajkoli zares predstavi, če pa sinteza ni nikoli dosežena: »Toda kako imam lahko izkustvo sveta kot pozitivno eksistirajoč individuum, ko pa ga noben od perspektivnih pogledov nanj, ki jih zavzajem, ne izčrpa, ko pa so njegovi horizonti vselej odprti in ko nam, po drugi strani, nobena vednost, niti znanstvena vednost, ne daje nespremenljive formule *facies totius universi*? Kako se nam lahko katerakoli stvar sploh kdaj zares *predstavi*, ko pa sinteza ni nikoli dosežena in ko lahko vedno pričakujem, da se bo sesula in zdrsnila na status preproste iluzije? /.../ Tako se zdi, da smo prišli do protislovja: vera v stvar in v svet lahko pomeni le predpostavko dokončane sinteze – in medtem je tak zaključek nemogoč zaradi same narave perspektiv, ki so med seboj povezane, ker se vsaka od njih s svojimi horizonti v neskončnost navezuje na druge perspektive.«³³ Bistvenega pomena je to, da se nam objekt, pa tudi svet, vselej kaže kot odprta in lahko zato vselej obljubljata bodoče percepcije. Zaključeno delo nam, nasprotno, kaže svet kot evklidski prostor, kot bi bil pristopen geometru od zunaj. Obenem pa so ti postevklidski sistemi v skladu z moderno znanostjo, dodaja Eco. Najdemo številne analogije, ki razkrivajo sorodnosti v igri problemov na raznovrstnih področjih sodobne kulture in ki kažejo na skupne elemente v novem načinu gledanja na svet. Novi kanoni in zahteve konvergirajo, tako pa tudi umetniške oblike odražajo strukturalne homologije. Odprto delo in delo v gibanju s konceptoma odprtosti in dinamike priklicujeta koncepta nedoločnosti in diskontinuitete iz kvantne fizike, obenem pa ponazarjata številne situacije iz einsteinovske fizike.³⁴

³¹ Hans-Georg Gadamer, *Resnica in metoda*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001, 202.

³² Merleau-Ponty po Eco. Umberto Eco, *The Open Work*, 17. Citirano delo: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Pariz: Gallimard, 1945, 381–383.

³³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Pariz: Gallimard, 2009, 387.

³⁴ Umberto Eco, *The Open Work*, 17–18.

Gledano z makro perspektive, gre obrat od modernosti k postmodernosti razumeti tudi kot premik od industrializacije k informatizaciji – ta pa je obenem zaznamovan s premikom od fordizma k postfordizmu, ki kaže na premik od proizvodnje k potrošnji oziroma recepciji. Če sta bila za industrijsko paradigmo osrednjega pomena proces proizvodnje in proizvod, blago, zdaj materialni izid, izdelek, delo postane drugotnega pomena. V raznoterih družbenih poljih, od ekonomije do filozofije, v naravoslovju, tehnologiji ter kulturi in umetnosti postane pomembnejši celoten proces in z njim končna točka procesa. To kaže na menjavo paradigme od proizvoda, izdelka, artefakta, blaga k procesu, nato pa h gledalcu, bralcu, v končnem smislu uporabniku. Namesto sheme s točko proizvodnje, z oddajnikom na eni strani in odjemalcem (konzumentom), pasivnim sprejemnikom na drugi strani, je v sodobni kulturi pomemben proces komunikacije, dejstvo diskurza, recipročna komunikacija. V skladu s tem narašča težnja k interaktivnosti, saj živimo v »družbi posplošene komunikacije«, kot se izrazi Gianni Vattimo.³⁵ Ne nazadnje je glasnik te kulture računalniški model z odzivniškimi sistemi mreženja in s paradigmo uporabnika. Tudi množični mediji so od svoje sprva predvsem distributivne moderne vloge prešli na komunikacijsko paradigmo. Tako je vsak sprejemnik pri sodobnih elektronskih medijih tudi potencialni oddajnik oziroma vsak uporabnik potencialni distributer.

Po mnenju Leva Manovicha naj bi bila za informacijsko družbo značilna »infoestetika«, medtem ko je bila za moderniste in industrijsko družbo značilna »estetika novega«.³⁶ Od paradigme »novih medijev« smo prešli na računalniško logiko delovanja, ki prinaša povišano stopnjo interaktivnosti. Jos de Mul poudarja pomen podatkovnega manipuliranja v sodobni umetnosti in skrajno stopnjo interaktivnosti, ki jo danes zasledimo pri njej.³⁷ Na ta način se kvaliteta umetniškega dela zdaj po njegovem lahko meri glede na stopnjo, do katere je umetniško delo odprto za manipulacijo. Manovich poudarja pomen interakcije v sodobnem svetu umetnosti in oblikovanja – interakcija se zdaj pojavlja kot estetski dogodek. Tako obli-

³⁵ Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Cambridge: Polity Press, 1992, 1.

³⁶ Lev Manovich, *Info-Aesthetics*, book in progress, <<http://www.manovich.net/>>, 17. 12. 2009.

³⁷ Jos de Mul, »The Work of Art in the Age of Digital Reproduction«, *XVII. mednarodni kongres za estetiko. Aesthetics Bridging Cultures* (panel *Digital Arts and Digital Aesthetics*), Ankara, 2007. <<http://www.sanart.org.tr/PDFler/75b.pdf>>, 17. 12. 2009.

kovalci po njegovem ne delajo več vidnih vmesnikov, temveč se sama interakcija pojmuje kot dogodek v nasprotju z nedogodkom v prejšnji »paradigmi nevidnega vmesnika«. ³⁸ Sicer pa je Vilém Flusser (1920–1991) že v osemdesetih letih pisal, da je sodobni svet digitalen in smo zaznamovani z digitalnim videzom. ³⁹

Interakcija, ki se postavlja v ospredje z računalniško kulturo že v osemdesetih, predvsem pa v devetdesetih letih, se v številnih sodobnih umetniških delih vpisuje v strukturo, a zgodnje oblike računalniške umetnosti jo vzamejo tudi že za svoj predmet, ki ga kritizirajo. Takšne so npr. zgodnje oblike net.arta, še zlasti HTML dekonstrukcije, ki jih dela tandem Jodi v drugi polovici devetdesetih (1996–97). Po mnenju Inke Arns te oblike net.arta, ki delajo z materialnim okvirom internetnega medija, gradijo na tehničnem disfunkcioniranju oziroma na motnjah v medijski komunikaciji – interakcija je na ta način radikalno dekonstruirana. ⁴⁰ Jodi izjavlja, da se opira na hekerski slogan: ljubimo vaš računalnik, pri čemer računalnik umetnika razume meta kot napravo, prek katere stopaš v nekoga, v njegove misli, in pravita: »Ko gledalec gleda najino delo, sva v njegovem računalniku.« ⁴¹

Odrpto, mrežno delo, ki se bodisi odpira v Ecovem ali Barthesovem smislu kot tekst bodisi temelji na vzajemni komunikaciji ali pa je zgrajeno na točki recepcije (kot Jodi izhaja iz gledalca, ki je identificiran z računalnikom), kaže nastop komunikacijske paradigme, kjer se umetniško delo kot artefakt umika – četudi še imamo izdelek, je bistven proces branja, proces odjemanja, recepcije, in dejstvo same komunikacije. Umetniško »delo« ni več umetniško v delu za delo, delovanju za izdelek (v proizvodnji) in v samem delu, izdelku (proizvodu), ampak se vsakič nekomu zgodi, je kvečjemu platforma za množstvo enkratnih dogodkov. To ni več umetniško delo, kot ga razume Heidegger: »V delu je na delu dogodek [Geschehnis] resnice in sicer na način dela. V skladu s tem je bistvo umetnosti vnaprej določeno kot postavljanje resnice v delo [Ins-Werk-Setzen der Wahrheit].« ⁴² Moment dogodka je pri Heideggerju postavljen v samo delo, kajti ume-

³⁸ Lev Manovich, »Interaction as Aesthetic Event«, <<http://www.manovich.net/>>, 22. 4. 2008.

³⁹ Vilém Flusser, *Digitalni videz*, Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda), 2000.

⁴⁰ Inke Arns, »The Birth of Net Art Stems from an Accident. Comments about net.art in Europe from 1993–2000«, <http://www2.dortmund.de/do4u_intern/artnet_archiv/eng/per/inke_jpgs/arns.html>, 22. 4. 2008.

⁴¹ Tilman Baumgärtel, »Interview with Jodi«, <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6187/1.html>>, 22. 4. 2008.

⁴² Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967, 300.

tnost mu pomeni »dopuščanje dogajanja prihoda resnice bivajočega« v smislu »snovanja«. ⁴³ Umetnost je tako zanj »*neko nastajanje in dogajanje resnice*«. ⁴⁴ Nasprotno pa se dogodek v skladu s komunikacijsko paradigmo šele zgodi za sprejemnika. In ker se ne zgodi enkrat kot trajno razodetje resnice brez učinkov v času, ga raje razumimo kot proces, torej kot dogajanje. Dogajanje nima konca, lahko bledi, se odmika, transformira, a se ne zaključi v končni točki daljice, kjer se zgodi razodetje resnice, temveč se razpreda, navezuje naprej, razpleta in ponovno zapleta, prav tako se ne prične v točki začetka, saj sprejemnik vselej že prej je in veliko prinaša s seboj, umetniško dogajanje se zgolj priključi, vstopi, lahko kot obogatitev ali kot motnja. V območju odprtosti ne moremo računati na trdne in zaključene rezultate. Prej kot predvidevanje rezultatov in popolni nadzor nad procesom zavlada princip eksperimentalnosti, kjer moramo računati z določeno stopnjo nepredvidljivosti.

Odprta matrica kot odpor: tveganje, agens, boj

John Cage je bil nosilec rušilnega vala s svojo zamisljivo o tem, da je vse, kar zveni, glasba: toni, šumi, industrijski ropot. Nekoliko prej, po vojni, so se v nemškem mestecu Darmstadt uveljavili mladi skladatelji, ki so se naslonili na dvanajstonski sistem in na Antona Weberna, učenca Arnolda Schönberga: Luciano Bernio, Pierre Boulez, Georgy Ligeti, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen idr. Ti, danes spoštovani glasbeniki, so teorijo o glasbi utemeljili na strogi racionalnosti, na matematičnih načelih, na polnem nadzoru glasbenih parametrov. Glasbenik se je iz vloge bohema dvignil na raven znanstvenika, filozofa, sociologa, kot zapiše Vinko Globokar. ⁴⁵ Cageov nastop je bil z ozirom na to izgradnjo revolucionaren: »Podžgal je darmstadtsko konstruktivistično kompozicijsko racionalnost z uvedbo slučajnosti, s prvinami nepredvidljivega. Glasbo je zapisoval s pomočjo kockanja, z igro s kartami ali s pomočjo kitajskega Ichinga, vse skupaj je osnovano na podlagi filozofije Zena.« ⁴⁶ Cageov vpliv je bil velik – mlada generacija se je pričela posluževati slučajnosti. V glasbi se je to še posebej kazalo v tem, da je bilo vse več kompozicijske odgovornosti prepuščene interpretom, torej glasbenim izvajalcem. ⁴⁷ S tem se je vloga izvajalca spremenila. Spodbujala se je

⁴³ N. d., 301.

⁴⁴ N. d., 300.

⁴⁵ Vinko Globokar, *Laboratorium*, Ljubljana: Slovenska matica, 2002, 227.

⁴⁶ Prav tam.

⁴⁷ Izvajalec se npr. sam odloči, v kakšnem zaporedju bo igral strukture, ki mu jih skladatelj predloži. Zgovoren je primer Karlheinz Stockhausna iz leta 1969 *Aus den sieben Tagen* (*Iz sedmih dni*), kjer ima izvajalec pred seboj list brez notnega zapisa z nekaj poetičnimi stavki, kot na pri-

improvizacija. Globokar veliko pozornosti namenja razmisleku o improvizaciji, ki je po njegovem »zelo zapleten socialni in psihološki proces, pri katerem nikoli ne vemo, kako in kam se bo razvijal.«⁴⁸ Ker ne vemo, kam nas pelje, je pri improvizaciji »bistveno tveganje – kot tudi sicer v življenju.«⁴⁹

Tipanje meja medija, kot ga izvajata Cage in njegova generacija, lahko razumemo kot skrajnost znotrajumetniške kritike, sicer značilne za modernistične tokove. Cage, Joyce, Beuys (ki postavi radikalno trditev, da je vse umetnost) imajo v tem smislu skupni imenovalc – predstavljajo niz ustvarjalcev, ki z znotrajmedijskim raziskovanjem medij privedejo do skrajnih meja, stopijo preko in pokažejo, da so meje pravzaprav popustile, da so bile umetno konstruirane in jih dejansko lahko odmislimo. Cage v intervjuju (leta 1978) odgovarja: »Mislim, da je moderna umetnost spremenila življenje v umetnost, mislim, da je prišel čas, da življenje (z življenjem mislim npr. vlado, socialna pravila in vse te zadeve) spremeni okolje in vse drugo v umetnost.«⁵⁰ Ti prispevki učijo o prostem prehajanju med umetnostjo in življenjem, ki v skrajnosti pomeni življenje kot umetnost ali umetnost kot življenje, če ne celo le življenje. Kajti kriteriji za umetniško delo tukaj padajo, saj nobena teorija ne zmore več zaščititi koncepta umetnosti, Wittgensteinovi razredi družinskih podobnosti se razgradijo. Umetnost je po Weitzu več kot odprt pojem (po Weitzu je roman odprt pojem na tak način, da lahko v to kategorijo umestimo nov roman, četudi v večini potez starim kriterijem ne zadosti več) – umetnost se raztopi. Posledično vpraševanje po umetniškosti postane nesmiselno. Umetnost je privedena do takšnih skrajnosti, da razmišljanje o koncu umetnosti v tej navezavi ni prenetljivo. Na vprašanje, kam lahko gre umetnost po tem, ko se je privedla do lastnih robov in jih zrušila, se lahko ponuja odgovor, kot se je v zvezi s postmodernistično umetnostjo⁵¹ – nazaj ali pa v praznem teku obtiči ter prakticira kombiniranje in rekombiniranje že narejenega.

Pot naprej je bila torej težka. Ravno tisto, kar nastaja po opisanem prelomu v polju umetnosti, je predmet te knjige. V njej orisujem nekaj potez

mer: »Igraj v ritmu svojih najmanjših celic, igray v ritmu svojega srca, igray v ritmu dneva, igray v ritmu ozvezdja.« Prav tam.

⁴⁸ N. d., 11.

⁴⁹ N. d., 203.

⁵⁰ Navedeno po: Vinko Globokar, *Laboratorium*, 210–211.

⁵¹ O tem sem že pisala – glej poglavje Post-modern-izem v: Polona Tratnik, *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, 330–342.

v umetnosti »po koncu umetnosti«, po koncu modernizma. Za aktualne prakse, ki kažejo preseganje modernih okvirov (ne le umetnosti, umetnostne institucije, temveč tudi konceptov nacionalnosti, disciplinarnosti, medijskosti itd.), ločevanj in kategoriziranj ter kažejo nove angažmaje, značilno sodobne, uporabljam izraz transumetnosti. Predpona trans- je tukaj uporabljena tako v smislu preseganja določil umetnosti (kot so se ta vzpostavila v modernosti), v smislu spreminjanja pojavnosti umetniških »del«, ki so postala projekti, kar vključuje spreminjanje proizvodnih in recepcijskih pogojev, kot obenem v smislu premikov, gibanj in prehajanj iz umetniškega v druga polja, kar postane pomembna tendenca sodobnih umetniških praks.

Lahko rečemo, da je bil eksperiment lasten že modernističnim delom. A eksperiment, kot se v umetnosti uporablja kasneje, je drugačen v tem, da ni usmerjen v preizkušanje medija in tako podrejen znotrajumetniški kritiki, temveč je v službi določenega raziskovanja (v zvezi z nekim diskurzom, psihologijo likov, s filozofskim vprašanjem končnosti ipd.) in je v tem smislu bolj notranje osmišljen. Obenem ga lahko razumemo kot nadaljevanje in razvoj modernističnega (formalističnega) eksperimenta oziroma prej opisanega odpiranja strukture dela v smeri odprtega teksta.

Globokar se zaveda tendenc k odprtosti v umetnosti (poeziji in glasbi) in razmišlja o tem, kaj pomeni odpiranje dela in kako je to prineslo premik od umetniškega eksperimenta k sprejemniku in njegovim interpretacijskim potencialom, pri tem pa je naloga ustvarjalca (skladatelja) postala zahtevna, saj od njega terja tveganje in iznajdljivost.⁵² Sam je premik k po-

⁵² »Govorimo o 'odprtem', o tem, kar presega preproste označitve stvari. Tako meni pesnik, ki zapisuje besede konkretno in se trudi, da bi svoje temelje vedno znova strnil pod vprašaj. Rad bi se prebil naprej in našel druge poti, kako ravnati z besedami.

Glasbenik se že dolgo ukvarja z 'odprtim', vendar se je usmeril v obliko; izdeluje odprto obliko, skrbi ga, ali se bo lahko izognil enkratnemu in strnjenemu objektu; želi se poglobljati v neskončne premene parametričnega materiala. Približati je hotel konstitutivne fasete objekta, tako da je zamenjal njihove funkcije, po ovinkih kombinatorike je lahko pomnožil še več različic, ki jih je porajala ena sama matrica.

Zdi se, da ta formalna 'odprtost' danes ne zbuja več zanimanja, saj je omejena na tehnične in čisto materialne premisleke. Ali torej lahko trdimo, da se je 'odprto' naselilo v 'obrnjenih' interpretacijah poslušalcev, v nerazumevanju teme, ki je sprva obsegala precizno idejo? 'Odprto' je mogoče povezano z nedojemljivim, z nezmožnostjo jasne označitve tega, kaj ti zvoki pomenijo. Nemara je to prepad, ki zajija pred skladateljem, ko opusti svojo zunajglasbeno 'zgodbo', da bi se potopil v svet zvoka, ko se trudi, da bi prenesel program v zvoke, pri čemer je semantična vsebina izrednega pomena. Na tej poti ni kažipotov, je samo praznina in popolno pomanjkanje receptov, ki bi zagotavljali uspeh težavnih premen.

slušalcu zanimivo preizkusil z delom *Discours V* (1981), s katerim je ponudil alternativno izvajanje, ki ni na odru za množico poslušalcev, ki bi vsi dobili isti izdelek, temveč prinaša različne rezultate za vsakega poslušalca – posameznike je namreč obiskoval. »Delo je napisano za kvartet saksofonistov in ga je mogoče izvajati samo pred koncertom, ko so ljudje še v predverju in lahko izvajalci hodijo od enega do drugega. Zato imajo s seboj tudi kasetofone z različnimi besedili, z vprašanji, ki jih postavljajo gostom.«⁵³

Prej sem omenila, da Vinko Globokar ceni improvizacijo v glasbi in se sam referira na neoavangardni prelom, ki se je dogajal v glasbi v šestdesetih letih dvajsetega stoletja in ki je pomembno prispeval k odpiranju strukture glasbenega dela. A Globokar ve, da svobodna improvizacija prinaša več kot zgolj horizont odprtosti in polje golih slučajnosti; ta namreč po njegovem pomeni: »zbrati se in brez razprave, zapisa ali dogovora poskušati ustvariti glasbo na podlagi skupnega reagiranja, medsebojnega razumevanja ali nasprotovanja. Soočeni smo z glasbeno psihodramo.«⁵⁴ Zapis je sicer iz leta 2001 in predstavlja retrorazlago glasbene improvizacije v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja, kot jo uporablja tudi v lastni praksi. Nasprotno pa se konec osemdesetih let Globokar upre razlagi, da sam z grafičnimi napotki daje navodila za improvizacijo: »Ne, nikakor. Zapisani simboli so diktat. V tem smislu si bodo interpretacije vedno podobne. V nobenem od svojih del ne terjam od izvajalcev improvizacije. To želim posebej poudariti. Če potrebujem sodelovanje interpretov, poskušam ustvariti samo položaje odvisnosti. Tako predpisujem pri enem izvajalcu ritem, dinamiko in zvočno barvo, ne pa tudi napotkov za višino tona. Ti so namenjeni sosedu, pri katerem pa zato manjka kakšen drug parameter itd. Zdaj zahtevam od izvajalcev, da manjkajoči parameter povzamejo iz gradiva drugega izvajalca. Tako poskušam izzvati prave kreativne sposobnosti človeka. Po mojem prepričanju preobremenjujemo in ponižujemo izvajalca, če rečemo: ‚Storite, kar hočete.‘«⁵⁵

Globokar torej ne zagovarja gole improvizacije, kjer bi vloga skladateljca odpadla in bi bila struktura povsem razgrajena. Struktura ostaja, matrica je osnovana. Podane so pozicije, pravila igre in pomembne so relacije ter funkcije izvajalcev v sistemu. Vzporednico lahko zarišemo s strukturalizmom na sledi jezikoslovca Ferdinanda de Saussura (1857–1913). Jezik kot sistem znakov Saussure primerja s šahom in ugotavlja, da določeno stanje

⁵³ 'Odprto' je enačica za iznajdljivost.« (Zapis je iz leta 1996.) Vinko Globokar, *Laboratorium*, 150.

⁵⁴ N. d., 219.

⁵⁴ N. d., 227.

⁵⁵ N. d., 217.

igre popolnoma ustreza določenemu stanju jezika. Vrednost figur je odvisna od njihovega medsebojnega položaja na šahovnici, kakor ima v jeziku vsak têrmin svojo vrednost v odnosu do drugih têrminov. Drugič, sistem je vedno samo trenuten. Saussura zanima položaj na šahovnici – vsakokratno medsebojno razmerje posameznih figur glede na pravilo igre. A pri Globokarju ne gre za formalistično strukturiranje na neposredni Saussurovi sledi. Saussura ne zanima časovna dimenzija, spreminjanje sistema, področje govora, kot ga imenuje. V primeri s šahom bi bil govor vsakokratna poteza. Globokar skuša v svojih delih graditi dramo, »psihodramo«, zanimajo ga pozicije figur in relacije med njimi. Pri grajenju dramatičnosti so njihova približevanja, trenja in oddaljevanja ključnega pomena. Globokarja zanimajo čas in vsakokratne poteze, tukaj vidi smisel improvizacije. Ta je tudi tista, ki odpira možnosti za iznajdljivost in nove, nepredvidljive dimenzije.

Korak nazaj v smeri strukturalizma še vedno pomeni odprtost, ki je v neskončnih možnih premenah parametrov, menjavanju funkcij, v kombiniranju elementov matrice. Takšno prakticiranje lahko prepoznamo v delih postmodernističnih avtorjev (še posebej pisateljev in slikarjev), ki se prosto gibljejo po zgodovini umetnosti in kulturi, od koder si sposojajo ta ali oni element, ki ga potem na razne načine vključujejo v omnibus strukturirano delo. Kombinatorika v umetnosti se pojavlja sočasno z razmahom računalniške kulture v zahodni družbi.

V postmodernizmu je razmah načela kombiniranja povezan z istočasnim padcem segregacije kulture na visoko in nizko. Pisatelj zdaj jemlje elemente iz nizkih žanrov in jih kombinira v nove celote – lep primer je roman Itala Calvina *Če neke zimske noči popotnik* (1979), kjer pisec poleg vključitve romanesknih delov različnih žanrov komunicira tudi z bralcem o njegovem branju. V filmu *Šund* (1994) Quentin Tarantino iz raznih filmskih žanrov sestavi omnibus celoto (z izvirnim, zapletenim sižejem). A gre tudi dlje. Čeprav smo v polju fikcije, liki in igralci niso poljubni. V nasprotju z uveljavljeno prakso snemanja filmov Tarantino tukaj ne računa na njihovo anonimnost. Liki v filmu, ki jih zgradijo igralci, niso zgolj v sintagmatskih razmerjih znotraj filmskih pripovedi in postavitev, temveč so vpeti v paradigmske ali asociativne relacije z informacijami iz preteklih popularnih filmov in rumenega tiska. Odprtost v tem primeru ni zgolj v strukturi dela, ni zgolj »notranja«, temveč se »od znotraj« nanaša na zunanji kontekst – ne le z vsebinskimi referencami, temveč v izgradnji in s premenami figur ter struktur. Film računa na predhodno poznavanje ameriške popularne kulture petdesetih z Marilyn Monroe, preteklega dela in medijske podobe Johna Travolte (ta je od šarmerja iz filma *Vročica sobo-*

tne noči (1977) prešla v podobo zadržirane pop ikone, ki ne najde izhoda), znamenitega junaštva in vselejšnje pripravljenosti na akcijo Brucea Willisa, legendarnega filma *Rocky* (1976) itn. Junaki v *Šundu* zaigrajo vloge samih sebe iz sveta popularne kulture (Travolta), prestavljeni so v okolja, ki pripadajo preteklosti in ki so jih sami že preživeli ali pa jih niso nikoli živeli (s čimer segmenti pretekle kulture ostajajo ali postajajo elementi sedanje kulture) – tedaj še novi, a Tarantinov ljubi obraz Ume Thurman se v odtujenem kontekstu ne more zložiti z utrujenim, naveličanim in brezperspektivnim Travolto (ki ga Tarantino v filmu s smrtjo odslovi iz sveta popularne kulture) –, znajdejo se v vlogi, ki bi morala pripasti nekomu drugemu (Willis tako ne zmore biti Sylvester Stallone) in zato so »ključni« prizori izpušeni (prizora boksa z Willisom ne vidimo), zato pa skušajo znotraj strukture v posamičnih situacijah tok dogajanja obrniti v svojo smer (Willis se nenehno trudi, da bi zabredel v težave, ki bi omogočile razvoj akcijske kriminalke), spet drugič so kljub svoji ikoničnosti skrajno navadni, zmotljivi, nerodni, kar lahko ključno vpliva na razvoj dogodka (Travolta na stranišču bere strip in ne opravlja vloge čuvaja) oziroma je stalno prisotno v lahkotnih, banalnih razgovorih, ki jih izvajajo ob »velikih« akcijah (Travolta in Jackson se, preden izvedeta pomor, pa tudi ob njem, pogovarjata o hamburgerjih in kulturnih razlikah), s čimer se poudarek od akcijskih prizorov prestavi na vsakdanost in navadno življenje, prežeto s svetom popularne kulture itd. Tarantinove preместitve in strukturalne igre so spretno in izvirne. Pomembno funkcijo imajo liki – ti so izvor dogodka ali nosilci spremembe v žanrski postavitvi segmenta.

Na karakterje je še posebej pozoren Jim Jarmusch. Njegovi filmi so posneti po karakterjih, ki niso čisto izmišljeni, temveč so konstruirani na osnovi igralca, ki ga bo režiser uporabil. O procesu rojevanja svojih filmov razloži: »Namesto da bi si najprej zamislil in skiciral zgodbo, nato pa izbral igralce zanjo, pričnem z razmišljanjem o karakterjih, ki bi jih rad razvil, z določenimi igralci v mislih. Imam občutek vzdušja in igralcev, za katere bi rad pisal, in potem zberem podobnosti, ki so vezane na karakterje in vzdušje, ki jih imam v mislih, in na nek način pustim, da se zgodba razvije iz drugih, manj specifičnih zamisli.«⁵⁶ Podobno kot Globokar v glasbi skuša tudi Jarmusch v filmih izzvati kreativnost izvajalca. Prejšnji citat je iz leta 1987, ko je imel Jarmusch posnete le tri filme (*Permanent Vacation*, 1980, *Stranger than Paradise*, 1984 in *Down by Law*, 1986), še očitneje pa sta po karakterjih posneta dva njegova kasnejša filma: *Night on Earth* (*Noč na zemlji*, 1991) in *Coffee and Cigarettes* (*Kava in cigarete*, sestavljanika kratkih

⁵⁶ Ludvig Hertzberg (ur.), *Jim Jarmusch: Interviews*, Jackson: University of Mississippi, 2001, 71.

filmov, je bila objavljena večkrat: 1986, 1989, 1993 in 2003). Jarmusch sam ob predvajanju filma *Noč na zemlji* pravi: »težim k temu, da pišem zadeve za določene ljudi. Ta film je dober primer tega.«⁵⁷ In še enkrat: »Običajno pišem za določene igralce in imam zamisel karakterja, na katerem hočem z njimi sodelovati. Zgodbo sugerirajo ti karakterji.«⁵⁸ Jarmusch pravi (v intervjuju iz leta 1987), da ko ima enkrat karakterje, dialoge hitro napiše, saj jih sliši, kako se pogovarjajo, čeprav dokler karakterja ne prevzame igralec, še nič ni zares fiksno. Veliko improvizacije je prisotne pri pripravljanju karakterja, na vajah z igralci; potem ponovno napiše scenarij, na samem snemanju pa ne improvizira več veliko.⁵⁹

Kava in cigarete so zamišljene kot sestavljanka kratkih filmov, lahko tudi samostojnih, ki jih družijo osnovni motiv (uživanje kave in cigaret) in še nekaj podobnosti (sorodstvene povezave, slavne osebe), predvsem pa je vsem skupno soočenje dveh ali več protagonistov ob specifičnem ritualu. Situacije so podobne, način, kako so ti filmi posneti, je zelo enostaven in vselej enak – gre za zgolj tri vrste posnetkov: (1.) osnovni, kjer sta oba karakterja, (2.) posamični, kjer je vsak karakter posebej, in (3.) iznad mize, ki ga režiser uporablja, da uredi njun dialog.⁶⁰ Strukturno Jarmusch razgrajuje klasično zgradbo filmske pripovedne celote, kar tehnično dosledno izvaja na več nivojih, celo z načinom snemanja. Sicer je velik del sodobnejše nekomercialne filmske produkcije še vedno, posredno ali neposredno (Dogma) in z različnimi tehnikami, usmerjen v dekonstrukcijo žanrskih formul, kar lahko razumemo kot sodobno nadaljevanje modernega (še posebej modernističnega) projekta kritike kiča, ki se v umetnosti pojavlja kot vztrajanje pri nepristajanju na industrializacijo in na poglobljenje kulture, narejene iz komercialnih vzvodov in namenjene množicam.⁶¹ Raziskovalno se na formalno strukturo dela (v tem primeru literarnega) v začetku dvajsetega stoletja osredotočajo ruski formalisti.⁶² Na strukturalizem, tj. na zgodnjega Barthesa in Tzvetana Todorova, ki sta iskala formalne struk-

⁵⁷ N. d., 104.

⁵⁸ Prav tam.

⁵⁹ N. d., 71–72.

⁶⁰ N. d., 181.

⁶¹ Calinescu se v celem poglavju posveča kiču kot enemu od obrazov modernosti; glej: Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987, 223–262.

⁶² Vpliv šole ruskega formalizma (1914–1930, Petrograd) se prenese na praški lingvistični krožek (ki ga ustanovi Roman Jakobson, 1926–1939), nato pa na njujorški lingvistični krožek (ki ga Jakobson ustanovi leta 1943), prek katerega Jakobson neposredno vpliva na Claudea Lévi-Strausa in na ustanovitev strukturalne antropologije oziroma na rojstvo francoskega strukturalizma.

ture literarnih del, je posebej vplival Vladimir Propp s svojo sižejsko analizo ruskih pravljic (*Morfologija pravljice*, 1928)⁶³ – Proppa zanimajo stalne funkcije v fabulah (pri čemer pri pravljicah fabula (zaplet, zgodba) navadno sovpadе s sižejem (obdelavo)). Na tej sledi zgodnjega Barthesa prek naratologije (teorije pripovedovanja) zanima globlja, nezavedna struktura pripovedovanja (*Uvod v strukturalno analizo pripovedi*, 1966),⁶⁴ zato postane pripoved eden osnovnih predmetov raziskovanja strukturalizma. Barthesov namen v tu opravljeni analizi Flemingovih romanov o Jamesu Bondu ni biti kritičen, saj se ne ukvarja s pomenom ali smislom, temveč s strukturo, ki omogoča pomenjanje (Barthes ugotovi, da je tisto, kar se dogaja, samo dejavnost jezika); Eco v namen semiotične analize narativnih (pripovednih) struktur istih romanov o Bondu pa je ugotoviti vir izjemnega komercialnega uspeha, ki po Eco temelji na popularnih ideoloških pogledih na hladno vojno, obenem pa se naslanja na temeljno binarno opozicijo med dobrim in zlim – Bond je pri tem arhetipska (mačistična) figura bojevnika za dobro, predstavlja modernizacijo mitološkega junaka iz klasičnih epov oziroma so ti romani primerljivi s klasično strukturo pravljic, kjer se izpeljujejo variacije na isto temeljno strukturalno matrico. Eco vidi Fleminga kot rasističnega inženirja potrošniškega romana.⁶⁵ Izrazito kritični do kulturne industrije so avtorji frankfurtske šole kritične teorije družbe (Adorno, Horkheimer, Lowenthal),⁶⁶ ki so od štiridesetih let dvajsetega stoletja dalje v popularnih žanrih (tudi filmih) prepoznavali določene sheme, vzorčne zgradbe oziroma formule, kar so razumeli v funkciji potrjevanja (malo)meščanske ideologije. Razpon kritičnih prispevkov o kiču in trivialni literaturi v dvajsetem stoletju sega od estetskega ukvarjanja z literaturo kot predmetom slabše kakovosti do filozofsko-moralnega in pedagoškega dokazovanja škodljivosti kiča, socioloških in psiholoških kritik na strani recepcije (povezovanje kiča z množično recepcijo, z užitkom, stalnim človekovim stremljenjem po sreči, kičifikacijo oziroma s kičastimi občutki pri človeku

⁶³ Aleksander Skaza (ur.), *Ruski formalisti*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

⁶⁴ Roland Barthes, »Introduction à l'analyse structurale des récits«, v: *Poétique du récit*, Pariz: Editions du Seuil, 1977.

⁶⁵ Izvirno delo v soavtorstvu: Umberto Eco in Oreste Del Buono, *Il Caso Bond*, 1965. Glej tudi: Umberto Eco, »The Narrative Structure in Fleming«, v: *The Bond Affair* (1966), ponatisnjeno v: Bernard Waiters, Tony Bennett, Graham Martin (ur.), *Popular Culture: Past and Present*, London: Croom Helm, 1982.

⁶⁶ Max Horkheimer in Theodor Adorno, »Kulturna industrija. Razsvetljenstvo kot množična prevara«, v: *Dialektika razsvetljenstva*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2002, 133–179; Theodor Adorno, »Lahka glasba«, v: *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana: DZS, 1986; Leo Lowenthal, »Triumf množičnih idolov«, v: *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, zbornik, Ljubljana: Študentska založba (Scripta), 2004.

– Hermann Broch, Ludwig Giesz, Gillo Dorfles, Richard Egenter razpravljajo o kičastem človeku) in semiotičnih kritik shematičnosti ter potencirane konotativnosti (s čustvenim pozivom).⁶⁷ Kritika izdelkom kulturne industrije očita neinovativno sledenje (žanrskim) formulam. Clement Greenberg ob zgodnjem zagovoru modernističnega slikarstva poda slikovito kritiko kiča (»Avantgarda in kič«, 1939), o katerem pravi, da »je mehaničen in deluje po formulah.«⁶⁸ Kič je proizvod industrijske revolucije, ki je urbanizirala množice v zahodni Evropi in v ZDA. Pojav je vezan na priseljevanje kmetov v mesta, kjer so po Greenbergu urbane množice izgubile okus za tradicionalno ljudsko kulturo s podeželja, niso pa si priborile časa in udobja, ki sta bila potrebna za uživanje tradicionalne mestne kulture – te množice so odkrile dolgočasje in zahtevale neke vrste nadomestno kulturo, kič, ki je namenjen tistim, ki so neobčutljivi za vrednote resnične kulture, vseeno pa so žejni razvedrila. *Kava in cigarete* gredo s stališča strukturiranja v drugo skrajnost, saj strukture v klasičnem smislu pravzaprav ni. Ker film pričinja ustvarjati s karakterji in ne z zgodbo, Jarmusch pravi, da bi mnogi kritiki njegovim filmom lahko očitali pomanjkanje zgodbe.⁶⁹ Če se v *Noči na zemlji* kljub minimalizmu še vozimo s taksisti, pa v *Kavi in cigaretah* tudi filmskega dogajanja ni. Pa vendar se nekaj kljub statičnosti z vsakim filmom »zgodí«, in to je »šahovska partija«, v katero so protagonisti vstopili bodisi prostovoljno, morda z namenom, da bi zmagali, bodisi so bili vanjo nehoti postavljeni ali izzvani. Zdaj so tukaj in igrati pomeni odvisnost (kot od kave in cigaret), odvisnost od družbenega soočenja, odvisnost od življenja. Igrati pomeni živeti. Dialektika »nasprotnikov« je poudarjena s črno-belo snemalno tehniko, reference na šah pa so razvidne tako iz vzorcev šahovnice, ki se pojavljajo na mizi in v okolici (vzorec lestenca), kot s taktiko snemanja mize, kjer so postavljene cigarete in skodelice s kavo, s ptičje perspektive, in miza označuje bojno polje, na katerem si protagonisti izmenjujejo skodelice in cigarete, se za njih prepirajo ipd.

Jarmusch sam meni, da ravno zato, ker je enostavnost načina snemanja že izdelana, to igralcem »daje popolno svobodo igranja.«⁷⁰ Zato lahko veliko improvizirajo. Režiser v intervjuju iz leta 1999 ob *Kavi in cigaretah* še

⁶⁷ Poleg prej navedenega Calinesca priporočam še en pregled: Miran Hladnik, *Trivialna literatura*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1983. <<http://www.ijs.si/lit/trivlit1.html-l2>>, 25. 12. 2009.

⁶⁸ Clement Greenberg, »Avantgarda in kič«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana, maj 1999, 145. Glej tudi: Saul Ostrow, »Avantgarda in kič, petdeset let pozneje: pogovor s Clementom Greenbergom«, 150–151 v istem viru.

⁶⁹ Ludvig Hertzberg (ur.), *Jim Jarmusch: Interviews*, 181.

⁷⁰ Prav tam.

poudari, da vloge izhajajo iz igralcev: »Začnem z igralci, ki jih osebno poznam ali poznam njihovo delo, in zadeve o njihovem delu oziroma njihove prisotnosti oziroma njihove osebnosti so tiste, ki naredijo karakter, to močno poveča nekatere kvalitete in zatre druge. Zame gre vselej za pravo sodelovanje.«⁷¹ Iggy Pop in Tom Waits tako »igrata« sama sebe ali pa sta v tej matrici prisiljena k soočenju. Filmi za *Kavo in cigarete* so narejeni po podobnem načelu, kot mu sledi Globokar: tudi Jarmusch vzpostavlja položaje odvisnosti. »Kar zares delamo, je, da poskušamo vzpostaviti njihove karakterje, in dobro igranje je zame v odzivanju.«⁷² Rezultat, ki ga iz soočnja karakterjev dobita oba, tako Globokar kot Jarmusch, je »psihodrama«. Pri Jarmuschu lahko pomislimo: film kot življenje ali življenje kot igra, ki pa ni nujno lahkotna. Vsi filmi so duhoviti, a vse preveč eksistenencialna nota, ki odzvanja tudi iz celote. Uvodni in zaključni film najbolj neposredno vodita k nekakšnemu sporočilu celote.⁷³ Spomnimo se gledališča absurda, Ionesca. Čakamo Beckettovega Godota, svet je siv, prazen in absurden; le protagonisti niso v stanju pričakovanja, temveč se bojujejo med seboj, podobno kot so liki vrženi v soočenje in bitko v Sartrovih *Zaprthih vratih*. Protagonisti se ne glede na to, kaj rečejo in kaj storijo, razgaljajo. Iz prazne in nesmiselne površine neskončnih metadiskurzov, očiščenih zunanjih referenc (ponavljajo se spraševanja o počutju), se karakterji razkrivajo in napenjajo se razmerja med agensi. Vsaka izrečena beseda je v funk-

⁷¹ Prav tam

⁷² Prav tam.

⁷³ V prvem se pred starim (praznim), sivim zidom srečata dva možakarja, ki se šele spoznata. Kamera se osredotoča na njiju in na njuno početje – pitje kave, kajenje. Steče absurden dialog, v katerem se en protagonist neprestano moti glede imena drugega, ta pa ga vsakič popravi. Govorita nesmiselne stvari, menjata sedišči, se drug drugemu neprestano zahvalujeta kar tako, živčno pijeta kavo za kavo in strastno kadita. Potem prvi namesto drugega odide k zobozdravniku, pri katerem je drugi naročen. Prvo zgodbo zaznamuje sivina, obdaja jo klavstrofobični stari zid, ki priča o marsikateri sorodni izpraznjeni zgodbi. Na mizi se napoveduje šahovnica. V obeh likih srednjih let vre življenje, ki pa se obenem tudi učinkovito izgublja mimo njiju. Energija se ne usmerja v »napredovanje«, »koristno snovanje« oziroma v kakršnokoli spreminjanje stanja, temveč se sprošča zgolj v konzumiranju strupenih substanc in praznem govorjenju. Njuna stremljenja nimajo nobene orientacije. Situacija je absurдна. Tudi v zadnjem filmu gre za absurd. Dogaja se v temi, skoraj neprodušno okolje spominja na zapor. Če smo na začetku vstopili v življenje na njegovem »višku moči«, sta tukaj protagonista že stara, življenje teče počasi. Utrujena sta, peša jima spomin, ne vesta točno, kje sta in kaj počneta tam. Uživata odmor. »Kako dolg je odmor?« vpraša eden. »Deset minut. Kmalu ga bo konec. Še dve minuti imaš.« Dve minuti ima tudi gledalec do konca filma. »Reci, da ni res,« še reče drugi in nato v hipu pozabi vse. Povesi glavo in zaspi ali umre. Ta moment ne nastopi kot tragika, niti kot olajšanje. Njegove bitke je konec, ampak sam ne bo okušal zmage. Njegov odhod učinkuje podobno kot odhod prejšnjih likov iz prizora – konec situacije, ampak za vidnim poljem se šahovnica prosto razprostira. Igre se igrajo dalje, pač z drugimi protagonisti, kot so v nanizanih kratkih filmih v tej celoti. Dokler si, se bojuješ, a zmagati se tu ne da.

ciji medsebojne dramatične napetosti in potisne tehtnico na eno ali drugo stran. V igri se govorec bori za samega sebe v razmerju do drugega. Igra je boj. Sogovorec je v funkciji dialektičnega potrjevanja govorca. Drugi zani- ma prvega zgolj toliko, kolikor ga ta vzpostavlja. Sogovorec mora biti pora- žen, da je govorec lahko zmagovalec, drugi mora biti hlapec, da je prvi lah- ko gospodar, seveda pa se hlapec bori za pozicijo gospodarja, gospodar pa jo skuša ohraniti. Jarmusch pripelje dramo do skrajnosti. Z vključevanjem šahovskega vzorca pa podaja še eno izjavo – kot vzorec se šahovnica širi v neskončnost, tako pa se tudi igre ne morejo končati. Igra je boj in boj je na- čin življenja.

Proti pasivnosti – kritično gibljivo

Imajo kulturni proizvajalci prek svoje simbolne moči prikazovanja in zmožnosti razkrivanja skritega ali spregledanega možnost izumljanja mo- delov odpora proti dominantnim ideologijam in diskurzom?

Levičarska modernistična teorija kulture zagovarja avtonomijo umetno- sti (Adorno, Marcuse, pa tudi Greenberg in kasneje Barthes), vendar to obenem ne pomeni, da umetnost ne more biti nosilka kritike. Kritika v tem smislu ni zgolj umetniška kritika znotraj umetnosti za umetnost. Umetni- ške prakse zgodnjega modernizma so se razumele kot odporiške, celo sub- verzivne v smislu dekonstruiranja dominantne (prej etabrirane) forme ozi- roma načina in avantgardne v tem, da so se oblikovale kot odziv na razmah množične kulture, kiča oziroma kulturne industrije (tako na primer Cle- ment Greenberg v tridesetih letih piše o Picassu, Braqueu in Miróju). Če je bila kritika v bolj realističnih medijih preteklosti lahko podana prek te- matike, pripovedništva, je v modernizmu izpostavljen sam medij izražanja. Kritiziran je medij, a s tem se izvaja globlja kritika – kritizirana je družba, njen red, homogenost, ideološkost itd.

S svojo estetsko teorijo in kritiko kulture je bil Adorno v dvajsetem sto- letju vpliven avtor. Adorno se ukvarja tako z umetnostjo kot s kulturno in- dustrijo, ki ju pravzaprav misli v odnosu, saj popularni mediji prevzema- jo nekatere naloge, ki so jih prej imele umetniške zvrsti: »Kakor je slikar- stvu mnogo njegovih tradicionalnih nalog odvzela fotografija, so jih roma- nu reportaža in mediji kulturne industrije, zlasti film. Roman bi se moral osredotočiti na tisto, česar ni mogoče nadomestiti s poročilom.«⁷⁴ Za raz- liko od svojega kolega, Walterja Benjamina, pa tudi od nekaterih drugih levičarskih sodobnikov (Brecht in Sartra), je Adorno zavračal zamisel o (politično) angažirani umetnosti. Moderna umetnost se pomembno osvo-

⁷⁴ Theodor W. Adorno, *Beleške o literaturi*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999, 28.

bodi služenja drugim interesom, predvsem aristokratskim, »nekdanje sramotne odvisnosti od gnilega čara, službe gospodi in zabavnosti jim [umetninam] ni več treba očitati za izvirni greh«. ⁷⁵ Vendar pa »absolutna svoboda v umetnosti, ki je vedno nekaj delnega, zaide v protislovje s trajno se obnavljajočim stanjem nesvobode v celoti.« ⁷⁶ Prav zato Adorno ni verjel v uspeh radikalnejših avantgard z začetka dvajsetega stoletja: »Razširjanje se v mnogih razsežnostih izkaže kot skrčenje. Morje še nikdar slutenega, na katero so se drznila podati revolucionarna umetnostna gibanja okrog leta 1900, ni prineslo obljubljene pustolovske sreče.« ⁷⁷ Nasprotoval je zrušenju umetnosti v življenje, saj je ravno to tisto, kar dela kulturna industrija. ⁷⁸ Za slednjo pravi skupaj s Horkheimerjem: »Ves svet gre skozi filter kulturne industrije. Stara izkušnja obiskovalca kina, ki ulico zmerom zaznava kot nadaljevanje pravkar končanega filma, ker želi ta strogo reproducirati vsakodnevni svet, je postala vodilo produkcije.« ⁷⁹ Adorno je bil torej zagovornik avtonomije umetnosti in relativne neodvisnosti umetnosti od družbe. Prava umetnost za Adorna samozavedno dela v svojih lastnih materialih, da bi postala avtonomni objekt. Adornove predstave o umetnosti bi lahko primerjali z Greenbergovim slavljenjem abstrakcije v slikarstvu, čeprav avtorja nista pripadnika iste šole. Umetnost, kot jo zagovarja Adorno, je avantgardna v podobnem smislu kot pri Greenbergu – Adorno podpira »avantgardni« ali visoki modernizem in ceni abstrakcijo. Ko je umetniško delo najbolj abstraktno in težko, ima kot samozavedno umetniško delo resnično vsebino (ima v sebi resnico, podobno kot pri Heideggerju) in zadene bistvo sicer prikriti resničnosti administrativne družbe. Umetniško delo mora zato funkcionirati kot kritika ideologije, ki zakrinkava resničnost. S primeri se Adorno naslanja na glasbo in literaturo, njegov najljubši glasbeni primer je Schönberg, zelo ceni Beckettovo gledališče (posvetiti mu želi celo knjigo) in Kafkovo leposlovje. Sam je bil tudi resen glasbenik in skladatelj, globoko zavezan revolucionarnim atonalnim glasbenim tehnikam, ki se jih je v dvajsetih letih navzel v Schönbergovi šoli moderne glasbe na Dunaju. Na očitke, da je Schönbergova glasba težka, je Adorno odgovarjal, da ta spoštuje poslušalca s tem, ko odklanja vsakršno popuščanje poslušalcu. Po mnenju Martina Jaya se atonalnost kaže celo v njegovem pisanju – njegov stil ne dopušča nenaporne recepcije pasivnih bralcev,

⁷⁵ Theodor W. Adorno, »Umetnost, družba, estetika« (*Estetska teorija*, 1. poglavje), v: Janez Vrečko (ur.), *Misel o moderni umetnosti*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, 96

⁷⁶ N. d., 93.

⁷⁷ Prav tam.

⁷⁸ Martin Jay, *Adorno*, Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije (zbirka Krt), 1991, 120.

⁷⁹ Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, *Kulturna industrija. Razsvetljenstvo kot množična prevara*, 139.

tako kot glasba Arnolda Schönberga ne zahteva le kontempliranja, temveč tudi prakticiranje. »Prava filozofija,« navaja Jay Adorna, »je način mišljenja, ki se upira parafraziranju.«⁸⁰ Adorno sam zapiše: »Resnične so le misli, ki same sebe ne razumejo.«⁸¹ Za Adorna glasba, kot je Schönbergova, podobno kot kubizem razbija komodifikacijo umetnosti in prekinja večno ponavljanje kulturne industrije, v kateri je novo vedno isto (kar ponazarjajo ponavljajoči se ritmi v jazzu). V tem smislu notranja umetniška kritika presega notranje okvire, saj so avtentične umetnine vselej nastale v razmerju do realnega življenjskega procesa družbe. Umetnost tako zrcali sodobno družbo, njeno bistvo: ker je moderna administrativna družba notranje razcepljena, je zato prav tako tudi avtentična moderna umetnost. Avtonomija umetnosti za Adorna torej ne pomeni, da je umetnost neodvisna od družbe, temveč da »ni reduktibilna na zahteve družbe, namreč na prezentacijo harmonične celote.«⁸²

Podobno razumevanje avtonomije srečamo pri Adornovem kolegu, Herbertu Marcuseju: »Trdim, da je zaradi svoje avtonomne forme umetnost v glavnem avtonomna glede na dane družbene odnose. V svoji avtonomiji umetnost tako protestira proti tem odnosom ter jih hkrati transcendirata. Na ta način umetnost subvertira prevladujočo zavest, namreč običajno izkustvo.«⁸³

Ti modernistični teoretski vidiki zagovarjajo stališče, da lahko umetnost prek formalnega subvertiranja znotraj umetniškega dela izvaja družbeno subverzijo s tem, da subvertira vsakdanje, običajno kapitalistično določeno izkustvo. Umetniško delo je s tem v relaciji do dominantne forme, ki potrjuje dominantni diskurz, in sicer išče izhod iz obstoječe paradigme. Kar je subvertirano, je forma, prek nje pa tudi diskurz. V sedemdesetih letih Roland Barthes, ki v tem času izrazito razvije svoje levičarsko angažirano stališče, verjame, da sistem jezika uteleša logiko dominantnega diskurza, zato po njegovem prepričanju jezik s svojo normativnostjo podreja. »Jezikovni sistemi so skrivne inkarnacije moči; z njimi je človeku že vnaprej predpisano, kako naj dojema svet in klasificira stvari ter ljudi v njem. To dominacijo sistema jezika je treba razbiti, jezik ‚pregoljufati‘ in ga skuša-

⁸⁰ Martin Jay, *Adorno*, 15.

⁸¹ Theodor W. Adorno, *Minimia moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja*, Ljubljana: /*cf. (Rdeča zbirka), 2007, 216.

⁸² Aleš Erjavec, *Eстетika in politika modernizma*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, 12.

⁸³ Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 1978, ix.

ti zaznati onkraj moči sistema,«⁸⁴ govori Barthes v svojem nastopnem predavanju na Collège de France (1976). Možnost za razbitje jezika, preseganje jezika kot sistema vidi Barthes tedaj kot nalogo, ki si jo lahko oziroma mora zadati literatura. Smisel literature zato vidi v dekonstrukciji jezika, ki že sam pooseblja dominantni diskurz. Umetnost se na moderen način angažira predvsem z razbitjem forme, ki pa jo razume v skladu s spoznanjem, ki ga prinese jezikovni obrat; to je v smislu tesne prepletenosti forme in vsebine, pri čemer vsebina ni neka zunaj (jezika) obstoječa resničnost, torej ne predhodi formi in ni položena vanjo kot v prazno konzervo, temveč je proizvedena skupaj z jezikom – z njim se tako realnost ne odseva, temveč tvori. Obenem pa na ta način v jeziku zakodirani pomeni prenašajo in potrjujejo dominantni diskurz, ki tako predhodi naši uporabi jezika oziroma smo s spontano (predvideno) rabo (pravilnega) jezika zavezani potrjevanju dominantnega diskurza. Zahteva po takšni dekonstrukciji jezika, ki naj ga izvaja literatura, je značilno modernistična – od umetnosti pričakuje delovanje znotraj svojega avtonomnega polja. Sorodnosti takšne naloge dekonstrukcije jezika lahko pravzaprav iščemo v kakršni koli dekonstrukciji (umetniškega) medija, ki jo poznamo na kateremkoli področju umetnosti v dvajsetem stoletju.

Načrtovan napad na filmski medij, kot ga je vzpostavila filmska industrija, leta 1995 pripravi kolektiv Dogma. Tedaj skupina režiserjev v Koppenhagnu objavi manifest, s katerim programsko ciljajo na nasprotovanje nekaterim tendencam v kinematografiji.⁸⁵ V njem zapišejo, da je Dogma 95 reševalna akcija. S kratkim pojasnilom sporočajo, da je film mrtev in ga je zato potrebno ponovno oživiti. Izid divjanja tehnološke nevihte bo ultimativna demokratizacija kina, kar pomeni, da filmski medij postaja množično dostopen, prvič v zgodovini namreč lahko vsakdo posname film. A bolj ko je medij dostopen, pomembnejša postaja avantgarda. V šestdesetih letih je bilo dovolj, filmi so bili do konca »kozmetizirani«, verjame Dogma. Poglavitni cilj dekadentnih filmskih ustvarjalcev je bil »vleči gledalca za nos«. Predvidljivost, notranja življenja karakterjev, ki legitimirajo zgodbo – to ni visoka umetnost, piše v manifestu. Umetna akcija je čaščena kot še nikoli, spodbuja se iluzija patosa, ljubezni. Za Dogmo, nasprotno, film ni iluzija. Z razvojem tehnologije se je kozmetika povzdignila do božanske

⁸⁴ Kot povzame Barthesovo predavanje Virk. Glej: Tomo Virk, *Moderne metode literarne vede in njihove filozofske teoretske osnove: metodologija 1.*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1999, 117.

⁸⁵ Manifest je dostopen na: <<http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>>, 17. 11. 2009.

ga čaščenja. Z rabo tehnologije lahko vsakdo opere še zadnja zrna resnice v smrtonosnem obsevu senzacije. Iluzije so vse, kar lahko film skrrije. Režiserji Dogme sebe razumejo kot avantgardo, ki bo filme »oblekla v uniformo« (z izrazi konotirajo avantgardno militantnost, kot ta izhaja iz njenih etimoloških izvorov), in sicer ob upoštevanju niza pravil, ki so zapisana v t. i. zaobljubi čistosti, ki sta jo podpisala glavna režiserja Dogme, Lars von Trier in Thomas Vinterberg. Ta režiserje obvezuje k upoštevanju nekaterih pravil snemanja, ustvarjanja filma in njegovega predstavljanja v javnosti.⁸⁶ Dogma si tudi prizadeva slediti nauku strukturalistično-poststrukturalistične teorije o smrti avtorja, saj manifest sporoča, da je bil koncept avtorja buržoazno romantičen že od samega začetka in zato napačen. Želi film postati tekst v barthesovskem smislu, odprto delo po Ecu? Medij v dominantni obliki se dekonstruira, tekst se piše na novo, in sicer tako, kot ga narakuje življenje, brez laži, ličil in iluzij. V tem duhu lahko razumemo tudi nedavni vzpon dokumentarnega filma in rastoči interes za »dokumentaristične« ustvarjalne pristope v sodobnem igranem filmu – z dokumentarizmom se številni sodobni filmi gibljejo po nejasno definirani osi med dokumentiranjem stvarnosti in ustvarjalnim posredovanjem. Prav nasprotno tendenco je opaziti v popularnem filmu, kjer zaseda pomembno mesto fantastični film s svojim spektaklom, ki se z razvojem računalniških grafičnih tehnologij le še vzpenja in kjer se ustvarjalnost meri zlasti po količini efektov in številu, obsegu ter učinku predstavljenih novih tehnoloških možnosti – ustvarjalnost in avtentičnost torej temeljita na finančni teži projekta, ki glede na višino zagotavlja sorazmerno oplajanje vložnega kapitala.

V osemdesetih letih se je ob vzponu novega dokumentarnega filma odprlo razmišljanje o angažiranem dokumentarnem filmu kot tisti ustvarjalni obliki, ki je odporniška in ki nadaljuje poskuse spreminjanja sveta.⁸⁷ In, da, novi dokumentarni film obljublja realizacijo tistih kvalitete, ki jih zagovarjajo semiotiki in poststrukturalisti, saj »se je v svojih ključnih potezah konstituiral kot oblika preizpraševanja svoje reprezentacijske narave oziroma ustreznosti načela ‚predstavnosti‘ za zaobjetje celovite izkušnje dokumentarnega filma, ko ta ne temelji več na celo(vito)sti, koherentnosti in

⁸⁶ Ta so, povzemam: 1. Snemanje mora potekati na sami lokaciji. 2. Zvok ne sme biti proizveden ločeno od podob in obratno. 3. Snemanje mora potekati s kamero iz roke. 4. Film mora biti barven. Umetna osvetlitev scene ni sprejemljiva. 5. Optična obdelava in filtri so prepovedani. 6. Film ne sme vsebovati umetne akcije (umori, orožje ipd. se ne smejo pojaviti). 7. Časovna in geografska alienacija sta prepovedani. 8. Znanjski filmi niso sprejemljivi. 9. Filmski format je Academy 35 mm. 10. Režiser ne sme biti podpisan na film. <<http://www.dogme95.dk/menu/menu-set.htm>>, 17. 11. 2009.

⁸⁷ Thomas Waugh (ur.), »*Show us Life*«: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen, London: Scarecrow Press, 1984.

sklenjenosti (obravnavanega) sveta, pač pa se zaostruje na njegovih razcepkih, brazdanju, dolbenju, prelomih ..., spričo katerih se podobam vselej nekaj izmuzne.«⁸⁸

Tudi Jarmuscha lahko beremo v liniji dekonstrukcije filmskega medija, kot so ga vzpostavili popularni filmi. Obenem je tudi pri njem opaziti svojevrstno približevanje »dokumentarističnosti« ali dogemski »čistosti« (v *Kavi in cigaretah* so uresničena skoraj vsa načela). Z uporabo karakterjev, ki delno igrajo sami sebe, Jarmusch izvorno prehaja mejnico med stvarnostjo in fikcijo. Do zunanjih vprašanj pa so njegovi filmi zadržani. Sam izjavlja, da jih ne razume kot prostor za odpiranje političnih vprašanj. Čeprav ima močna politična stališča in se mu upirajo filmi, ki gledalca pasivno vodijo k sprejemanju kapitalizma, rasizma, pohlepa, koncepta uspeha, krščanstva, družine kot potrošniške enote itn. kot samoumevnih predpostavk, kar se mu zdi nevarno, obenem meni, da so filmi ali izrazna dela v drugih formah politično učinkoviti le tedaj, ko zastavljajo vprašanja in dosežejo, da se občinstvo sprašuje. V zvezi s politično vlogo svojih filmov še pove, da so ti vsaj osredotočeni na karakterje, ki se zavestno locirajo zunaj zombijevskega »mainstreama«.⁸⁹

Toda ali je vloga avtentičnih ustvarjalnih pristopov v kateremkoli mediju sploh lahko kaj drugega kot kritična, če za zabavo in kratkočasje obstajajo popularne oblike, ki jih proizvaja kulturna industrija, in še posebej, če si ustvarjalni posamezniki ali skupine prizadevajo za drugačne, kulturni industriji alternativne pristope? Avtorji frankfurtske šole si po selitvi v ZDA v tridesetih letih dvajsetega stoletja zadajo nalogo opraviti analizo uporabe sredstev množične komunikacije kot orodja ideološke propagande. Izsledki njihovih raziskav so kljub časovni odmaknjenosti informativni tudi še za nas sodobnike. Za Maxa Horkheimerja in Theodorja W. Adorna je kulturna industrija celo osrednja značilnost kapitalističnega sistema. Medijema, ki se jima avtorja posebej posvečata, filmu in radiu, se ni več potrebno izdajati za umetnost, saj ne skrivata, da gre za posel; sama se imenujeta za industrijo, s tem pa se legitimira šund, ki je sistematično proizvajan. Adorno in Horkheimer posebej izpostavita zlitje kulture in razvedrila v kulturni industriji, ki pomeni deprivacijo kulture in nujno poduhovljenje zabave.

⁸⁸ Nil Baskar, Maja Krajnc, Jurij Meden, Andrej Šprah, »Sodobni dokumentarni film. Uvodnik«, v: *KINO!*, št. 2–3, 2007, 9. Številka je posvečena sodobnemu dokumentarnemu filmu.

⁸⁹ Ludvig Hertzberg (ur.), *Jim Jarmusch: Interviews*, 97.

»Zabava sama se uvrsti med ideale, stopi na mesto višjih dobrin.«⁹⁰ Kulturna industrija, ki naj bi skrbela za kratkočasenje njenih uporabnikov, za njihov beg iz vsakdanjika, s kratkočasjem doseže, da ni treba misliti na nič, da uporabnik pozabi na trpljenje (tudi kadar je pokazano). Temelj kratkočasje je zato nemoč. Dejansko ne pomeni le bega pred nelepo realnostjo, »temveč pred poslednjo mislijo na odpor, ki jo je ta še pustila. Osvoboditev, ki jo obljublja zabava, je osvoboditev od misli kot negacije.«⁹¹ Z drugimi besedami: »Kratkočasiti se pomeni strinjati se.«⁹² Zato pa je glavna funkcija kulturne industrije, da se bojuje »proti sovragu, ki je že premagan, proti mislečemu subjektu.«⁹³

Če so poslovni interesi tisti, ki narekujejo proizvodnjo kulturne industrije, ki servira kulturo kot blago, a ob tem ne prodaja le izdelkov, temveč tudi vrednote, ideologijo in življenjske stile, je tukaj kultura v neposredni odvisnosti od ekonomske baze, kot je to značilno za industrijsko dobo. Prosti čas je tista razlika, ki ostane, ko odštejemo čas dela, ki omogoča delovnim ljudem, da se sprostijo in zabavajo. Kategorija prostega časa je tako tista, ki prinaša osvoboditev od dela. A osvoboditev, ki jo obljublja zabava kot meščansko-razsvetljsko načelo, kot pravita Adorno in Horkheimer, pomeni osvoboditev od misli in osrednji učinek kulturne industrije je poneumljanje. V svetu zabave, ki je svet potrošništva, kulturna industrija ljudi goljufa za razsvetljski obljudi svobode in razuma. S te perspektive ni težko razumeti zagovora abstraktne, atonalne modernistične umetnosti, ki od gledalca zahteva posebno posvetitev in vložitev truda. Umetnost se na ta način kaže kot odpor proti logiki in vrednotam meščanske družbe – odpor, katerega korenine lahko iščemo pri boemih sredi devetnajstega stoletja, še prej pa v romantičnih paradigmatičnih premisah s francosko revolucijo na čelu. Če globalne postindustrijske in industrijske družbe vzklikajo, da je odpravljen protislovje med delom in užitkom,⁹⁴ je potemtakem tudi delo postalo užitek in kakšno funkcijo ima zdaj umetnost, se tudi ta ponuja za užitek? Poststrukturalistične teorije poudarjajo igro v umetniškem delu, postmodernistična literatura postane igriva, pa tudi popart in val novih medijev v šestdesetih letih odražata sprostitev od prejšnje resnobnosti visoke modernistične umetnosti. Moderni kritiki in kritiki postmoder-

⁹⁰ Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, *Kulturna industrija. Razsvetljenje kot množična prevara*, 156.

⁹¹ N. d., 157.

⁹² Prav tam.

⁹³ N. d., 161.

⁹⁴ Aleš Erjavec, *Estetika in politika modernizma*, 15. Erjavec citira iz: Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Pariz: Galilée, 2004, 60.

nizma ne verjamejo, da se da igrivo oziroma zabavno povezati s kritičnim (Adorno je izrazit pristaš umetniške resnobnosti, Jameson popartu očita pomanjkanje kritičnosti), vendar pa se v transumetnosti ta dva nekoč nasprotna si učinka prej kot ne povežeta (očitno npr. pri Sedlačku), saj te prakse skušajo stopiti sprejemniku nasproti in so nasploh bolj »prijazne« ali dostopnejše za uporabnika in manj hermetične, kot je bila modernistična umetnost. Kritičnost se torej v transumetnosti očitno dogaja na drugačen, nemoderen način.

Med sodobno in moderno umetnostjo obstaja bistvena razlika – sodobna umetnost od konca modernizma naprej postaja vse manj samoraziskovalna, ontološka vprašanja bledijo – vse manj je ukvarjanja s formalnimi in medijskimi raziskavami. Umetnost se ne zapleta več v preizpraševanje lastnega diskurza, s čimer se, mimogrede, vendarle ukvarjajo tudi umetniške zgodovinske avantgarde – če se le spomnimo znanega primera Duchampove *Fontane* – oziroma je to razvidno iz naloge, ki naj bi si jo v skladu s pričanjem Petra Bürgerja zastavile, tj. iz samega napada na institucijo umetnosti. Sodobne umetniške prakse ne verjamejo več v čistost medija, medij ne more biti več tisti nosilec, prek katerega se razgrajuje resničnost in se s tem kritizira družba. Sodobna umetnost hoče več – kritika mora biti bolj neposredna, vprašanja medija niso več bistvena (so tudi že izčrpana), medij je uporabljen za druge, pomembnejše naloge. Vinko Globokar se tega zaveda, saj pravi: »v ‚čisto‘ kompozicijo ne verjamem več. Mislim, da ima skladatelj v svojem okolju kritično funkcijo. Za svoje skladbe sem v zadnjih letih vedno izbiral zunajmuzikalno tematiko. V skladbi *Un jour comme un autre* (1975), delo o mučenju, poje pevka (to zaslišujejo) iz v celoti notiranega parta. Nasprotno pa tolkalec (ta izpolnjuje povelja) reagira na slike v smislu ‚igrati, ko da bi nekoga tepel‘, ‚igrati, kot da bi vlamljal vrata‘ itd. Skladba dovoljuje igro na več ravneh hkrati. Improvizacija je igra resnice, vse je takoj pred nami.«⁹⁵ Igra v umetnosti ni nujno prijetna in zabavna, čeprav nekaterim ustvarjalcem družbeno kritiko uspe povezati s humorjem. Sašo Sedlaček v intervjuju odgovarja: »To je lahko privlačna embalaža za teme, ki so sicer kompleksne, celo težke, problematične – npr. beračenje.«⁹⁶ Globokar vsekakor kritično umetnost razume v nasprotju z zabavo, obenem pa meni, da je komponirana glasba danes lahko le kritična: »Mislim, da je lahko danes vloga komponirane glasbe samo kritična. Za zabavo in kratkočasje poznamo druge zvrsti, ki opravljajo to bolje kot

⁹⁵ Vinko Globokar, *Laboratorium*, 180.

⁹⁶ Polona Tratnik, »Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom«, v: *Delo*, letn. 50, št. 11 (15. jan. 2008), 14.

sodobna glasba, na primer pop glasba. Skladatelj mora imeti zelo kritičen odnos do napak, ki se dogajajo v družbi, kritičen naj bi bil tudi do glasbe same. Če si danes za kakšno skladbo izberem zunajmuzikalno vprašanje ali temo, potem je ta tema navadno povezana z dogajanjem ali položaji v našem okolju. Tu gre za psihološki, sociološki, politični ali humanistični problem. Vsekakor se nanaša na nekaj, kar je del realnosti; način, kako ravnam z glasbenim gradivom, pa mora biti dosleden in nevljuden. To seveda pomeni, da srečen konec ni mogoč. Lagati ne moremo več.«⁹⁷ Tudi Jurij Krpan, vodja Galerije Kapelica, umetnosti ne vidi kot razvedrilo: »Tako obiskovalec, ki pride v Kapelico, ne pride po razvedrilo, ne pride počivat, se sproščat, temveč pride delat. Velika večina ljudi tega ne mara. Umetnosti noče razumeti kot medij za proizvodnjo vsebin, pomenov, vrednot, vedenja itn. Na eni strani imamo znanost, ki je proizvodnja vednosti, na drugi na primer ekonomijo, ki je proizvodnja vrednosti, tako pa na tretji umetnost, ki je proizvodnja pomenov, vrednot, ki tvori pomenjanje. Za to se borimo.«⁹⁸

Prakse, ki od uporabnikov zahtevajo napor, oblikujejo specifično publiko, ki se ne pusti uspavati in ki ohranja kritično gibljivost. Krpan opisuje publiko svoje galerije, o kateri pravi: »Najbolj aktivni so tisti, ki so mentalno in intelektualno toliko živi, da so sposobni sprejemati stalno nove stvari. V človeški naravi je, da poskuša vse v svojem življenju spraviti v neko celoto, enost, ker ta stabilizira. Tukaj pa kažemo umetnosti, ki takšno enost, celost poskušajo razgrajevati, razstavljeni in stalno preverjati. Vsak nov dan se rodimo v novo situacijo, v nove okoliščine, vse se razvija. Tudi ta umetnost opozarja na to, da se vse spreminja – pogoji in okoliščine naših življenj, materialnih in nematerialnih stvari, ideoloških zadev, česarkoli. Nепrestano se je potrebno spraševati, kaj je to, kako je to, zakaj je to. To pa je delo, saj ti vzame določeno procesorsko moč, zato to ljudem ni fino. Tisti, ki so toliko živi, ki toliko investirajo v svojo duhovno razvitost, v svojo duhovno, vizualno, čustveno inteligenco, morajo biti pripravljeni to početi. V tistem trenutku, ko to nehaš početi, otopiš. Ostanesh v polju nečesa, kar je bilo in kar je neprilagojeno novim spremembam. Tako se ljudje potem zatekajo v razne romantizme in razne zacementirane predstave o nekih stvarih in pravzaprav ne sledijo spreminjajočemu se svetu. Na ta način potem pride do generacijskega razcepa, ki ga vsi občutimo.«⁹⁹

⁹⁷ Vinko Globokar, *Laboratorium*, 210.

⁹⁸ Jurij Krpan, »Vsak dan se rojevamo v nov svet, kar proizvaja stalno nove izzive: sodobna umetnost kot investicija v duhovno, vizualno in čustveno inteligenco«, v: *Monitor ZSA, revija za zgodovinsko, socialno in druge antropologije*, 29/30, letn. 10, št. 3–4, 2008, 101.

⁹⁹ Prav tam.

Kulturno polje, kulturni agens

Sodobna umetnost ni več vezana na zaprti krog sveta umetnosti, temveč sodi bolj v polje kulture, umetnik je postal kulturni delavec. Umetniško »delo« postaja vse kompleksnejše in zato zahteva vse več časa za predprave in realizacijo – še raje kot »delo v procesu« ali »delo v nastajanju« mu recimo projekt. Sodobni projekti zahtevajo predhodno vsebinsko, izvedbeno in finančno snovanje; za finančno in drugačne vrste predhodne podpore, nato pa tudi za uspešno realizacijo, potrebujejo relevantno referiranje s predhodnimi uspehi; v teku projekta je pomembna uspešna koordinacija oziroma vodenje, ob izvedbi in po končanem projektu pa zbiranje dokumentacije. Umetnik nastopa kot koordinator ali menedžer in poljubno opravlja tudi nekatere naloge, medtem ko ostale razdeli skupini sodelavcev. Pogosto imajo sodobni umetniki poleg statusa kulturnega ustvarjalca svoj zavod, prek katerega vodijo produkcijo svojih projektov ali programov. Za posamične projekte se zavodi povežejo v soprodukcijske sisteme. »Umetniško ustvarjanje« je postalo podobno delovanju katere koli druge sodobne pravne osebe, pri čemer umetniško delovanje vendarle ostaja v okviru neprofitnih praks.

Pierre Bourdieu opisuje, kako je diferenciacija družbenih aktivnosti vodila h konstituciji različnih, relativno avtonomnih družbenih prostorov, ki jih imenuje polja. Dinamika samega polja izhaja iz bojevanja družbenih agentov, ki poskušajo zasesti dominantne pozicije znotraj polja – tako se tekmovanje v poljih osredotoča okoli določenih vrst kapitala. Polja kot relativno neodvisni prostori družbene igre so strukturirana glede na relacije moči, zato obstajajo »vsevrstne strukturalne in funkcionalne homologije med družbenim poljem kot celoto ali političnim poljem, literarnim poljem, ki ima prav tako kot ostala svoje dominirajoče in dominirane, svoje konzervativce in avantgardo, svoje subverzivne boje in mehanizme reprodukcije, dejstvo ostaja, da ima znotraj sebe vsak od teh fenomenov povsem specifično obliko.«¹⁰⁰

Umetnost se danes tudi vse manj izvzema iz družbenega življenja, tudi iz ekonomskega sveta, in se tako vse manj romantično zapira v prostor umetniške avtonomije, kot je to počela moderna umetnost; pač pa si sodobna umetnost prizadeva za širšo angažiranost. Zato ne prihaja le do homologij med polji, umetnostno polje se je razširilo, postalo je polje kulture in umetnik kulturni proizvajalec, izvajalec ene od kulturnih praks. V polje ume-

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, »The Intellectual Field: A World Apart«, v: Zoya Kocur, Simon Leung (ur.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2005, 11–12.

tnosti od sredine dvajsetega stoletja naprej vse bolj očitno vdira družbeno v vse širšem smislu, pa tudi umetnost se vse bolj trudi delovati v širšem družbenem in ne le umetniškem okolju. Kulturno polje se širi in sega v druga polja – kulturni agens jih bodisi tipa in preizprašuje, naslavlja vprašanja na določene segmente v drugih sistemih ali pa je od njih odvisen in se v pla-steh podredi tamkajšnjim pravilom, da lahko sploh odpira specifičen dis-kurz. Postalo je povsem običajno, da kulturnikovo delovanje poleg ustvar-janja vključuje še številne druge prakse. Ustvarjalec v kulturi je transdisci-plinarni agens, ki zdaj (sočasno) deluje v več poljih. Sodobni »umetnik« je družbeni nomad, kar je tako njegovo breme kot njegov privilegij. Zato se mora biti pripravljen priučiti katerihkoli metod in upravljanja tistih oro-dij, ki jih potrebuje za izvedbo projekta oziroma ki se uporabljajo v diskur-zu, v katerega vstopa. Jurij Krpan pojasnjuje: »Tako verjetno ni težko ra-zumeti, da je uporaba sodobnih orodij in izraznih tehnik nujno vezana na temo oziroma predmet tematiziranja samega umetniškega dela. Kompleksnost informacijske tehnologije je mogoče primerno tematizirati le s kom-pleksnimi orodji, tehnikami in postopki, ki izhajajo iz le-te.«¹⁰¹ Prav tako se v projektu diskurzu prilagajajo tako delovni pogoji in prostori kot pred-stavitvena okolja – zato so lahko uporabljena razna neumetnostna okolja – umetnik dela tudi v laboratoriju (npr. bioumetnik, ki uporablja bioteh-nološka orodja, tehnike in znanja) ali pa izvede breztežnostni performans v letalu (Dragan Živadinov, *Noordung breztežnostno biomehanično gleda-lišče*, 1995). Umetnik lahko nadalje razvije inovativne avtonomne prosto-re za raziskovanje, bivanje itd. (Marko Peljhan, *Macrolab*). »Če umetniški projekt tematizira polje medicine, mora upoštevati medicinske oziro-ma laboratorijske standarde vključno z vsemi deontološkimi kodeksi.«¹⁰² V primeru, da so diskurz in tehnike zelo sofisticirani in bi bilo nemogoče, da se umetnik specializira v specialnih znanjih in vednosti (kar zahteva ži-vljenjsko profesionalno posvetitev), se v projekt vključijo strokovnjaki iz različnih polj. Na tak način umetniške prakse dejansko vstopajo v aktual-ne znanstvene, družbene, antropološke, politične in druge diskurze. Ume-tniki se povezujejo z znanstveniki in tehnologi, ki jih povabijo k sodelo-vanju, in morda bo v bodočnosti nastajalo vse več takšnih projektov, ki ne bodo utemeljeni zgolj umetniško, temveč dejansko v več poljih hkrati, s či-mer profesionalci ne bodo le pridruženi sodelavci pri projektu.

¹⁰¹ Jurij Krpan, »Ekologija tehno uma«, v: *Maska*, letn./vol. XXIV, št./no. 119–120, zima/win-ter 2009 (*Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti*), 85–86.

¹⁰² N. d., 86.



Slika 1: Dragan Živadinov, Miha Turšič, Dunja Zupančič, *Biomehanika Noordung 1999*, Kazahstan, Arhiv Delak, 1999.

Za Bourdieuja je kulturno polje kot politično polje ali katero koli drugo polje energetsko polje oz. polje sil, »ki si prizadeva spremeniti oz. ohraniti uveljavljene relacijske sile: vsak agent nastopa s silo (kapitalom), ki jo je dosegel v preteklih bojih.«¹⁰³ A četudi ima kulturno polje svojo določeno avtonomijo in imajo intelektualci posebno mesto znotraj dominantnega razreda, pa »[p]olja kulturne produkcije zasedajo dominirano pozicijo v polju moči,« zato so »umetniki in pisatelji, ali bolj splošno, intelektualci, /.../ dominirana frakcija dominantnega razreda.«¹⁰⁴ Polje moči je torej posebno v tem, da preči vsa polja. Kulturniki so tako dominirani v svojih odnosih s tistimi, ki posedujejo politično in ekonomsko moč.¹⁰⁵ Vendar pa gre pri tem po njegovem obnem za protislovno oziroma dvoumno pozicijo dominantnega-dominiranega.¹⁰⁶ Kulturni proizvajalci za Bourdieuja, četudi dajo svojo moč v službo dominantnega, vendarle posedujejo posebno moč – določeno simbolno moč prikazovanja stvari in pa moč doseči, da ljudje vanje verjamejo. Imajo moč, da na konkreten način razkrijejo bolj ali manj nejasne, celo neizrazljive izkušnje naravnega in družbenega sveta, to je, imajo moč, da jih prinašajo v obstoj.¹⁰⁷ A v oblikah, ki jih imenujem transumetniške, so kulturni agensi pokazali, da zmorejo več kot zgolj operirati z metaforami, in sicer si zadajajo tudi veliko bolj ambiciozne naloge, ki presegajo politično obvladljivo igranje v ograjenem in danes družbeno segregiranem območju umetnosti ter se podajajo v aktivni boj z dejanskimi nosilci družbene moči.

Son:DA¹⁰⁸ si je za svojo nalogo zadala sondiranje: umetniškega sistema ter širše – sodobne družbe; zlasti v njeni odvisnosti od uporabe novih teh-

¹⁰³ Pierre Bourdieu, »The Intellectual Field: A World Apart«, 13.

¹⁰⁴ N. d., 15.

¹⁰⁵ Prav tam.

¹⁰⁶ Tako je dvoumnost po njegovem razvidna zlasti v primerih krize, ko je pozicija kulturnikov v družbenem redu zares ogrožena; v takšni situaciji na primer tisti, ki se upirajo tako imenovani buržoaziji, ostanejo lojalni buržoaznemu redu (takšen primer je za Bourdieuja Zola).

¹⁰⁷ N. d., 16.

¹⁰⁸ Pri označitvah son:DE gre pripomniti, da izrazov, kot so umetniški tandem, umetniška skupina, duo, navezava, povezava ipd., ni pričela uporabljati sama son:DA, temveč drugi avtorji, kadar se nanašajo na son:DO; prav tako v različnih virih najdemo različne zapise imena son:DA, npr. son:da, sonDA, sonda, zonda, SON:DA, SON:da itd. Različne označitve oziroma rabe imena morda izhajajo iz jezikovne oziroma slovnične zadrege, v katero nas spravlja nekoliko nenaavadno poimenovanje »son:DA«. S tem ko upoštevamo slovnična pravila, smo namreč primorani poseči v samo poimenovanje, z imenom pravzaprav manipuliramo (ga deformiramo – tako npr. pri sklanjanju izgubimo besedo DA –, a hkrati na novo formiramo, odpiramo); s tem pa presegamo zgolj rabo in pričnemo soustvarjati. Na ta način tudi tu v skladu s slovničnimi pravili pišem son:DA na začetku stavka z veliko začetnico, s čimer pa son:DA ne soglaša. Po drugi stra-

nologij in komunikacijskih sredstev. Delovanje son:DE v zadnjih letih pa presega samo sondiranje oziroma raziskovanje, in sicer v tisti smeri, ki jo pričena projekt »Garaža« (2005 – projekt pomeni zavzemanje mariborskih garažnih prostorov z namenom predstavljanja idej, konceptov in pogledov na sodobne vizualne umetnosti), son:DA tudi aktivno posega v infrastrukturo umetnostne institucije, postane takšne vrste aktivni kulturni agens, ki angažirano povezuje in spodbuja druge kulturne agense, tj. agens, ki mreži. Če je leta 2006 za ustvarjalce, ki so sodelovali na *Trienalu sodobne slovenske umetnosti (U3)*, zbirala donacijska sredstva, pa se kasneje odloči za ustanovitev prave fundacije za teorijo in prakso sodobne umetnosti. Na ta način son:DA vse bolj posega v samo kulturno politiko in jo aktivno sokonstruira. Son:DA k sodelovanju vabi različne sodelavce, s tem pa se samo avtorstvo spreminja glede na potrebe projekta.

V svojih družbeno-organizacijskih projektih son:DA še posebej razvija svoje delovanje v smeri povezovanja in spodbujanja povezovanja institucij in posameznikov v polju sodobne vizualne umetnosti. Son:DA kot del akcije »Gostimo Moderno galerijo!« na prelomu v leto 2008 realizira projekt »gostimo moderno galerijo.doc« v »EX-garaži« v Mariboru, s čimer skuša tokrat v podporo Moderni galeriji opozoriti na nezavidljiv položaj osrednje slovenske umetnostne institucije, posledično pa tudi sodobne vizualne umetnosti v Sloveniji, ter na odsotnost kakršnekoli vizije v okviru delovanja trenutne kulturne politike. Prek prostorske postavitve projekta »gostimo moderno galerijo.doc« son:DA predstavlja nekatere zloženske, knjige, kataloge oziroma tiskane publikacije Moderne galerije Ljubljana oziroma produkcijo, ki je nastajala med letoma 1980 in 2007. Obenem pa so ti katalogi Moderne skupaj s son:DI no knjižno zbirko začetek grajenja javne knjižnice »fundacije son:DA«. Projekt »gostimo moderno galerijo.doc« torej že najavlja v polju umetnosti in s stališča umetniškega delovanja izrazito izviren projekt »fundacija son:DA«. Izhodišče zanj je razmislek o težavah s prostori za sodobno vizualno umetnost, saj se mora ta zavzemati za garaže, hodnike, predore ipd. Obenem pa lahko opazimo, da v slovenskem prostoru bistveno manjka fundacij za sodobno umetnost. »Fundacija son:DA«, ki bo tako ena redkih tovrstnih fundacij v Sloveniji, naj bi postala fundacija za teorijo in prakso sodobne avdiovizualne umetnosti in kulture, prav to pa je tudi smer, v kateri želi son:DA delovati v prihodnje.

S tovrstnim delovanjem son:DA izjemno pomembno pokaže, da se v sodobnih umetniških praksah dogaja nekaj, kar presega zgolj odpiranje ume-

ni pa prosto spreminjanje imena po svoje izpričuje odnos do logotipov oziroma podpisov v polju umetnosti.

tniškega dela v smeri intertekstualnosti, procesualnosti, eksperimentalnosti, bralnih procesov in dematerializacije umetniškega artefakta. Son:DA s svojimi aktivnostmi tem tendencam sodobne umetnosti, ki se jih sicer zaveda, a jih večinoma ne sprejema, pokaže alternativo, ali bolje rečeno, pokaže novo usmeritev, kjer je mera angažirane aktivnosti izredna, saj posega v samo strukturiranost kulturnega polja, pa tudi širšega družbenega prostora. Son:DA s tem ne deluje več v varnem zatišju sveta umetnosti, kjer bi izvajala le proizvodnjo umetnosti, temveč ustvarja same pogoje za to proizvodnjo. Son:DA nikoli ni kazala interesa za napad na umetnostno institucijo. Umetniškega sistema tudi ni želela negirati. Tisto, kar ustvarja son:DA s svojimi organizacijskimi projekti, je predvsem platforma, na kateri je sploh omogočeno delovanje umetnosti oziroma pojavljanje kulture v družbenem prostoru.

Ne nazadnje se tendenca sodobnih umetniških praks, da same prevzemajo taktirko in s tem pridobijo čim boljše pozicijo moči in večjo avtonomnost, kaže tudi v tem, da se namesto s samostojnim umetnikom (ki ima v modernem pojmovanju celo nekakšno božansko moč stvarjenja, kot se razume ustvarjanje umetniških del) danes srečujemo z neke vrste obliko umetniškega podjetja, ki predstavlja proizvodno točko, kjer se godi koordinacija in je možen nadzor nad proizvodnjo. Son:DA v svojem delovanju izvaja pomembno igranje s pozicijami moči. V nekaterih projektih se to igranje ožje nanaša na moči v samem »svetu umetnosti«, kot se to kaže npr. pri projektu »škuc.pdf«, kjer son:DA sodeluje s kustosinjo Alenko Gregorič in tako njo kot Galerijo Škuc uporabi za premeščanje moči od zgoraj (kustos kot režiser in galerija kot produkcijska ustanova) navzdol (k umetniku kot igralcu, ki zdaj postane režiser, medtem ko kustos postane igralec, galerija pa sama scena in snov). V organizacijski aktivnosti pa igranje z močjo postaja družbeno še veliko pomembnejše – son:DA s tem dejansko stopa v družbeno polje moči, v katerem bije boj za sam kulturni kapital v našem celotnem družbenem okolju oziroma na ta način dviguje pozicijo polja kulture v družbenem sistemu nasploh. S tem pa dokazuje, da umetnik danes ni več otrok, ki se v svojem otroškem svetu, ločenem od prave realnosti sveta odraslih, igra svoje nepomembne in nenevarne igrice, temveč je dejansko nekdo, ki prevzema veliko bolj odgovorno in aktivno vlogo v našem družbenem parlamentu in ki se dejansko bori za kulturno-intelektualno mobilizacijo celotne družbe.

Umetnostna produkcija, umetnostna institucija

Model sodobnega umetnika in struktura sodobnega umetniškega projekta vodita k dejanski nadgradnji v osemnajstem stoletju osnovanih temeljev umetnostnih konceptov in kanonov (od avtorstva ter originalnosti do pojmovanja umetniških del in umetnikov ter umetnosti nasploh), ki se zdaj uravnavajo glede na realnost enaindvajsetega stoletja. Večina ti-stega, kar iz modernosti vemo o umetnosti, na tej točki odpove. To po eni strani pomeni, da se za umetnost odpirajo nove možnosti in funkcije, ki jih bo imela v družbi, po drugi strani pa sedanjo obliko umetnostne institucije, vključno z njenimi venskimi kanali in bivanjskimi okolji, torej z mehanizmi podpore in s produkcijskimi okolji, sili k radikalnim spremembam – tudi če se bodo te v večji meri začele realizirati šele čez nekaj desetletij. Še vedno je umetnost danes in bo jutri za marsikoga vendarle tudi še marsikaj drugega, čeprav si zato nadeva katerega izmed svojih obrazov preteklosti. A umetniške prakse, kot jim s to knjigo posvečam pozornost, so paradigmatične za sodobni čas in družbo – so torej takšne, da iz njih (njihove retorike, angažmaja, strukture, funkcije itn.) lahko beremo (in bodo lahko brali zanamci), kako sodobniki vidimo in razumevamo svet, v heglovskega smislu se v njih duh pokaže takšen, kakršen je zdaj. V tem smislu jih lahko celo postavimo kot argument proti tezam o končevanju umetnosti, saj ne prakticirajo preteklosti (kot če bi npr. danes kdo ustvarjal modernistična dela, kajti to je bilo že povedano), njihova gradiva in način opazovanja ter razumevanja so daleč od tega, da bi bili izpeti, temveč izhajajo iz sedanjosti, ki je za Hegla edina sveža, vse ostalo je blede in še blede. Če bi hoteli reči s Heglom, ta dela dobivajo svojo umetniško resnico kot živa sedanjost – tako pa jih lahko povezujemo z neko novo zgodovinskostjo tega časa in kulture.

Jurij Krpan že več let predstavlja te prakse, ki jih sam imenuje sodobna raziskovalna umetnost, opozarja pa tudi na spremenjene oziroma težke produkcijske pogoje v kulturi. *Triennale sodobne slovenske umetnosti (U3)* leta 2006/07 je bil posebej posvečen opozarjanju na neustreznost umetnostne institucije in družbene podpore tistim umetniškim praksam, ki izrazito anticipirajo sodobnost in bodočnost, pri čemer v izvedbi delujejo mednarodno in čim svobodneje (v povezavah, formatih itd.), zaradi česar v svojih kompleksnih produkcijah dosegajo visoke stroške. Problematična sta status in skrb za umetnike v družbi (ti so deležni minimalne državne finančne podpore za posamične projekte, čeprav nekatera imena veliko prispevajo k državni reprezentanci doma in v tujini), njihovi projekti pa za-

radi zastarelih umetnostnih paradigem in spodbujanja tržne usmerjenosti družbe ne najdejo ustreznega mesta v družbi. »Glede na to, da je namen letošnjega U3-ja opozoriti na neizkoriščene možnosti za izboljšanje produkcijskih razmer na področju vizualnih praks, želimo predstaviti nekatere primere dobrih praks, ki so vsaka na svoj način dosegle raven, na kateri je mogoče zvezno in načrtno razvijanje umetniškega opusa. Teh primerov ne bomo predstavili kot razstavo artefaktov, temveč bomo z njihovo prisotnostjo na letošnjem U3-ju le poudarili dejstvo, da je tak način razmišljanja možen in nujen.«¹⁰⁹ Organizatorji so ob razstavi s pomočjo tujih ambasad v Sloveniji organizirali udeležbe umetnikov na *artist-in-residence* programih, ki so, prvič, pomagale internacionalizirati slovensko umetniško dejavnost in, drugič, z njimi so nagovorili uporabnike kulture in vzpostavili okoliščine za koprodukcijske povezave, ki bi slovenskim umetnikom omogočile dodatno financiranje in trajnostno/procesno delo. Takšno delo namreč omogoča natančnejše projekte in njihove večje formate.

Moderna institucija umetnosti se v nekaterih segmentih ohranja, v marsikaterem pa se spreminja ali je potrebna prenove. Če kot sodobne umetniške prakse mislimo zlasti tiste, ki reflektirajo izrazito aktualne poteze družbe in kulture, ki torej kažejo, v čem je naša sodobnost specifična in katera so tista vprašanja, ki nas bodo angažirala jutri, takšni projekti segajo izven svojega avtonomnega polja in se skušajo dotakniti širše javnosti, ki se je ta vprašanja tičejo. S preseganjem »zgolj umetniškosti« je tudi samo vprašanje »umetniškosti« v sodobnosti postalo irelevantno, kajti dejansko se ne spremeni dosti, če nekaj imenujemo umetnost ali družbeno-kulturna praksa ali morda še kaj drugega. Če se danes nekateri še vedno trmasto sprašujejo po tem, kaj je umetnost in terjajo njeno univerzalno definicijo, čeprav so analitični estetikci to razpravo izčrpali in dovedli do lastnega roba, gre to razumeti kot vztrajanje na ostankih modernizma in na modernem iskanju resnice, ki prinaša upanje, da nas bo takšno spraševanje na koncu privedlo do odrešujočega telosa, končnega označevalca oziroma absoluta in bomo lahko potem pomirjeni odšli domov, spat, kot da smo si ravno ogledali napet in lepo zaključen film, ki ga bomo jutri lahko pozabili. Tako se je razmišljalo, ko se je razpravljalo o koncu umetnosti (Arthur C. Danto).

¹⁰⁹ Jurij Krpan v e-abilu, poslanem 27. 12. 2006 z naslova Moderne galerije Ljubljana (mginfo@mail.ljudmila.org).

Kljub seganju onstran polja in prehajanju v druge sfere pa je polje umetnosti v sodobni družbi obenem še relativno avtonomno. V tem smislu je v primerjavi z drugimi polji umetnostno polje vendarle še razmeroma odprto okolje, kjer je dopuščeno tudi izvajanje bolj radikalnih pristopov. Ti so običajno tolerirani ravno zato, ker so razumljeni kot umetniške prakse. Hkrati pa prav ta svoboda tiša oz. potiska radikalni glas vstran, v polje umetniške avtonomije (kot v družbeno ločeno polje), ki je razumljeno kot družbeno nadzorovana deviacijska sfera, kot neke vrste »živalski vrt«. Zato prihaja do segregacije praks, ki se pojavljajo kot umetniške – vsak glas iz te sfere je vnaprej obsojen na minimalno relevantnost in resnost. Nekatere prakse zato poskušajo preseči vsakršno omejevanje in nadzor (zato so lahko tudi družbeno kriminalizirane, njihovi avtorji pa se skrivajo z nomadstvom, dvoumnimi predstavitvami, identitetami itd.).

Hibridizacija, raziskovanje, transdisciplinarnost, stapljanje polj

Če se sodobna umetnost po eni strani postavlja v nasprotje z modernistično umetnostjo, pa po drugi strani nadaljuje s tistim iz modernizma, kar je prihajalo z radikalnimi pristopi v sklopu avantgardnih gibanj z začetka dvajsetega stoletja – še zlasti mislim na tiste prispevke, ki so umetniške prakse tako spontano povezovali s tehnologijo in znanostjo, in pa na tiste, ki so si prizadevali za družbeno kritiko na neposredne načine – v smislu preseganja umetniške avtonomnosti. A glede na te prakse so današnji pristopi mnogo bolj sistematični in organizirani. Logika projektnega dela je danes značilna tako za podjetja v gospodarstvu kot za umetniške kolektive ali posameznike, raziskovalni pristop pa tako za znanstvene kot za umetniške projekte. Na kratko rečeno – narava sodobne umetnosti je temeljno vezana na karakteristike sodobne kulture in družbe. Ni brez pomena še poudariti, da danes posameznik uporablja in je odvisen od specifičnih komunikacijskih sredstev – pri tem ne gre le za to, da uporabljamo internet in druge komunikacijsko-informacijske sisteme, v katerih v veliki meri delujemo interaktivno, ampak tudi veliko potujemo, hitro menjamo kulture in svetove, jemljemo elemente od tod in tam in jih mešamo, zaradi česar bi lahko rekli, da smo kulturni hibridi.

Sodobna umetnost je zavezana principu mešanja (npr. medijev), ki v marsikateri izpeljavi pomeni hibridizacijo. Principi hibridizacije so pravzaprav značilni za pojav postmodernizma v umetnosti, ko se značilno pričnejo mešati mediji in se pojavi t. i. nomadstvo po zgodovini umetnosti; v

principu montaže, kolaža in »assemblagea« pa hibridizacija v umetnosti korenini vsaj v kubizmu in umetniških zgodovinskih avantgardah z začetka dvajsetega stoletja. A v nedavnih teoretskih spisih o sodobni umetnosti se večkrat poudarja prav princip hibridizacije, kar je usklajeno tudi s tendencami v ekonomskih in družbenih strukturah postmoderne družbe. Lev Manovich piše o vizualni hibridnosti oziroma o hibridnem vizualnem jeziku gibljivih podob v času med 1993 in 1998, ko se mešajo in ponovno mešajo različni mediji in z njimi vsebine, tehnike in delovne metode; na ta način danes pravzaprav nobene tehnike ne najdemo več v njenem čistem, izvornem stanju.¹¹⁰ Tudi Julian Stallabrass, glasen kritik sodobne umetnosti, opaža opevanje »prednosti mešanja kultur ali hibridnosti« v svetu umetnosti, v čemer prepozna odločitev za politično liberalno plat govorjenja o globalizaciji, podiranju kulturnih meja, ki naj bi spremljalo domnevno rušenje trgovinskih meja ter posledično veličastno prepletanje kulturnih vplivov, dejansko pa se po njegovem v tem močno odraža splošna vizija tega pristopa – sanje o globalnem kapitalu.¹¹¹ Stallabrass to povezuje še z ustanavljanjem bienalov in drugih umetnostnih prireditev v devetdesetih, z graditvijo novih muzejev sodobne umetnosti in širjenjem starih muzejev v mestih, pa tudi s posvojenimi poslovnimi ideali muzejev, katerih dejavnost je postala bolj tržno usmerjena in so se tako pričeli povezovati s podjetji. Stallabrass še opaža, da se je sodobna umetnost tesneje povezala z izbranimi elementi množične kulture, kar po njegovem včasih napačno razumemo kot nov pristop k »resničnemu življenju«.¹¹²

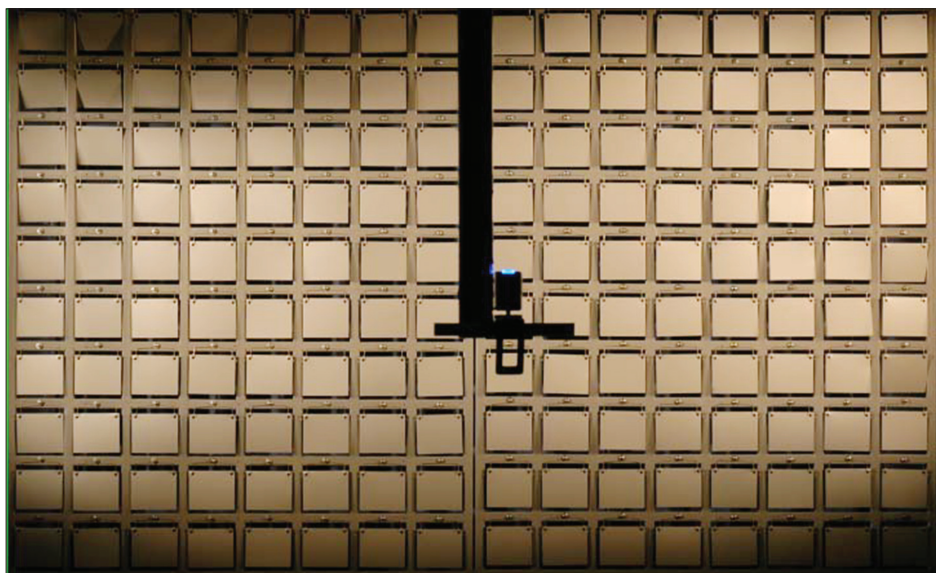
Težnja k hibridizaciji je značilna za sodobne družbe in sovпада s spremenjeno obliko pojavljanja kultur danes. Kot piše Wolfgang Welsch, tradicionalni koncepti ločenih kultur, ki težijo k homogenizaciji in separaciji, kot tudi koncepta multikulturalnosti in interkulturalnosti, ki še vedno predpostavljata ločene kulturne otoke, ne ustrezajo več sodobnim oblikam kultur, saj te »nimajo več vsiljene oblike homogenosti in ločenosti, temveč so zaznamovane z mešanjem in prežemanjem.«¹¹³ Welsch zato uvaja novo poimenovanje za sodobne oblike kultur, ki presegajo stare – tj. transkulturalnost. Nove oblike prepletenosti so posledica migracijskih procesov, pa tudi svetovnih materialnih in nematerialnih komunikacijskih sistemov in eko-

¹¹⁰ Lev Manovich, »After Effects, or Velvet Revolution in Modern Culture«, <<http://www.manovich.net/>>, 22. 4. 2008.

¹¹¹ Julian Stallabrass, *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*, Ljubljana: Krtina (zbirka Kratika, 4), 2007, 18.

¹¹² Prav tam.

¹¹³ Wolfgang Welsch, »Transculturality: the changing form of cultures today«, v: *Filozofski vestnik*, letn. 22, št. 2, 2001, 67.





Slika 2: Andrej Kamnik v sodelovanju z Markom Pihlerjem, Podoba vetrne kode, 2008, interaktivni zid.

nomskih medodvisnosti, ugotavlja Welsch. Ob aktualnem mreženju pa se znova odpirajo vprašanja centrov in razmerij moči, tokrat na globalnem nivoju.

Prav mrežno delovanje in hibridizacija, ki ju izpostavlja Welsch v sodobni kulturi, sta ključni tudi v transumetniških pojavih, vključno z umetnostno institucijo, kjer produkcije projektov nastajajo mrežno v sodelovanju več institucij, tudi na mednarodni ravni (Evropska unija takšno delovanje v okvirih unije še posebej podpira).

Sodobne raziskovalne umetnosti presegajo nekdanje oblike večmedijskosti, saj ne izvajajo le preprostega spajanja sicer ločenih medijskih zvrsti – npr. slikarstva z glasbo. Če pomislimo na začetke vzpostavljanja moderne institucije umetnosti, so se nekatere umetniške zvrsti, kot npr. in še zlasti opera v sedemnajstem stoletju, razvijale kot hibridna oblika številnih umetniških zvrsti (glasbe, gledališča, scenografije, kostumografije itd.). Vsesplošno težnjo k mešanju medijev v drugi polovici dvajsetega stoletja lahko razumemo kot dialektični odgovor na obratno stremljenje modernizma, ki je medije v njihovi čistosti gnal do skrajnosti. Preseganje posamičnega medija in hibridizacija, kjer se ostanki nekdanjih medijskih zvrsti spajajo med seboj in z interesi iz drugih družbenih polj, po eni strani oživljata predmoderne predstave o medsebojni povezanosti medijev in povezanosti umetnosti z drugimi oblikami raziskovanja, npr. tehničnega in znanstvenega. V gotških in še zlasti baročnih cerkvah je slikarstvo živelo v spoju z arhitekturo, pa tudi s kiparstvom in glasbo. Moderni arhitekt, ki je mislil tudi na slikarstvo, pa je v prostor vključil sliko kot prenosljivo entiteto. V nekaterih izpeljavah takšen pristop sliko zvaja na prispevek k dekoraciji prostora, pri čemer ni pomembna kvaliteta slike, temveč barvne kombinacije in formalno snovanje, ki se skladajo z okolico.

Andrej Kamnik sicer izhaja iz slikarstva in v svojem delu še raziskuje možnosti slikarstva, a v sodobni, dinamični navezavi na arhitekturo, kjer ga zanima povezava med dvodimenzionalno površino in štiridimenzionalno percepcijo v gibanju. Za *Podoba vetrne kode* (2008) je Kamnik izdelal prototip interaktivnega zidu, ki prevaja podatke, ki jih dobi od zunaj, navznoter. Stena se odziva na veter v zunanosti, pa tudi na prepih v prostorih, zračne tokove klimatskih naprav ipd., in sicer informacije prenaša v sistem ventilatorjev, ki sestavljajo notranjo steno in so pokriti s kovinskimi ploščicami. Notranja stena tako ob zunanjem vetru valovi. Kamnik je interakcijo razvil tudi v sorodne aplikacije – npr. notranja stena lahko valovi v di-

namični obliki, ki izvira iz senc oseb in predmetov na zunanji steni. Bolj slikarski pa je prototip, pri katerem so notranje stene svetlobno obarvane z barvnimi prelivi, ki »pametno« tečejo po stenah glede na morfologijo stene, ki pa se prav tako lahko spreminjajo v različne slikovne kombinacije v interakciji z zunanjo steno in vetrnimi senzori – v tem primeru veter »razpiha« sliko v notranjosti, jo v času slika po stenah. Projekt *Podoba vetrne kode* je zamišljen kot raziskovanje možnosti senzoričnih oziroma odzivnih arhitekturnih elementov.

Na raziskovanju percepcije temelji tudi delo Sanele Jahić in Tea Spillerja ter Tadeja Komavca, ki podobe za gledalca konstruirajo z visoko razvitiimi posebnimi tehnologijami, ki omogočajo videnje le pod točno določenimi pogoji. Pri Saneli Jahić se vizualna podoba iz v prostoru premikajočih se diodnih lučk sestavi v času; in ko se lučke na instalaciji prenehajo premikati, najsibo v hipu ali z upočasnjevanjem, izgine (gibanje je zelo hitro, včasih krožno, drugič vertikalno). Podobno *X-lam* Tea Spillerja in Tadeja Komava (2005) prostorsko dimenzijo zamenja s časovno. *X-lam* je sprva za gledalca le pokončna svetleča palica. Za konstruiranje podobe je potrebno premikanje gledalca oziroma njegovega pogleda – namesto da bi se podoba s premikom pogleda zabrisala (kot pri vožnji z avtom), se šele pojavi kot ostra in jasna. V hipu, ko je gib končan, pa tudi izgine – obstaja torej zgolj ob in v času pravičnega premika pogleda (ki ga opravimo z obratom glave). Resničnost je potrebno razumeti v štirih enakovrednih dimenzijah, kot to izhaja iz Einsteinove teorije relativnosti, s katero čas postane enakovreden trem prostorskim dimenzijam, predlagata Spiller in Komavec.¹¹⁴ Izvirni sodobni optični eksperimenti nas učijo upoštevati dimenzijo časa pri percepciji, kažejo na dejstvo stalnega premikanja, kajti nista le Cézanne ali kubistični slikar tista, ki slikata tako, da beležita čas gledanja in prevajata navidezno tretjo prostorsko dimenzijo v sliki, virtualno globino, v časovnost, temveč kar pravi Merleau-Ponty, »[o]ko je orodje, ki se samo premika,«¹¹⁵ velja tudi za receptorja.

Če se je modernizem izrazito posvečal raziskovanju medija, ki ga je hotel očistiti vsega drugega, njemu nelastnega, tujega, je sodobno raziskovanje medija precej drugačno. Umetniški kolektiv BridA prav tako izhaja iz slikarstva, pri katerem se v svojem delu osredotoča na proces. Ta je tisti, ki ga želi BridA izpostaviti in zmotiti, česar se loti z vprašanji: od kod izvira

¹¹⁴ Teo Spiller, Tadej Komavec, »X-lam, optična inovacija«, v: Polona Tratnik (ur.), *Nove vrste / New Species, Festival Break 2.3*, Ljubljana: Zavod K6/4, 2005, 116.

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, v: Polona Tratnik (ur.), *Horizonti* (priloga revije *Likovne besede* za filozofijo in teorijo umetnosti), št. 1, 2, pomlad, poletje 2004, 37.



Slika 3: Teo Spiller, Tadej Komavec,
X-lam, 2005, optična inovacija.

slika, slikanje, od kod informacije, kakšne so transformacije, kaj slika prikazuje. Za sliko, ki jo slika BridA, so informacije zbrane neobičajno – umetniki so v prostoru zbirali različne vrednosti, ki jih je moč pridobiti prek meritev (temperaturo, vlago, svetlost ipd.). Rezultati meritev so kodificirani v barvne ter oblikovne vrednosti, ki se strojno palimpsestično odslikujejo na sliki. Pri tem slikarsko platenje izvira iz različnih aplikacij in vsaka plast je nosilka drugačne informacije. Slika zdaj ni dvodimenzionalna vizualna podoba tridimenzionalnega vizualnega sveta, enostavna transformacija tridimenzionalnih optičnih informacij v dvodimenzionalne optične informacije z namenom ustvarjanja percepcijskih ekvivalentnosti, temveč je vizualna prezentacija sveta, polnega raznovrstnih čutnih dražljajev in drugih komponent, ki jih morda tudi ne moremo percepcijsko spoznati. Slika je več kot podoba. Je tudi informacijski presežek, nedostopen prek naše navadne percepcijske zmožnosti.

S projektom *Trackeds* (2008) gre BridA še dlje v smeri odmikanja od slike. Čeprav umetniki še imajo interes za proces nastanka vizualnega dela in intenco ustvarjanja večplastne dvodimenzionalne likovne površine, je BridA s tem projektom odprla aktualno problematiko nadzora v sodobni družbi in beleženja mobilnosti posameznikov ter prispevala k opozorilu o možnih zlorabah nadzornih sistemov. S programskim orodjem, ki ga je izdelala BridA, je namreč možen nadzor nad mobilnostjo oseb in avtomobilov na neki lokaciji. Pridobljene informacije kolektiv analizira ter jih v obliki dinamičnih risb, ki poudarjajo časovno razteznost, prenese na korigirano fotografsko podobo lokacije (kjer so odstranjene osebe in avtomobili).

Slikarstvo se je v sodobnosti v primerjavi z modernističnimi raziskavami izrazito premaknilo v smer presejanja samega slikarstva. To je razumljivo, saj je bil slikarski medij v modernizmu že temeljito raziskan in možnosti tega medija izčrpane. Greenberg je verjel, da je slikarstvo tisti medij, ki lahko najbolje ponazarja modernistično paradigmo, kot jo je zagovarjal sam, saj je najbolj čisto in abstraktno med umetniškimi mediji. Obenem pa lahko privilegiranje slikarstva v modernizmu razumemo v sozvočju s privilegiranjem vizualnega v dvajsetem stoletju, ko se dogaja t. i. vizualni obrat. Ta se nanaša na vse večji pomen vidnega, ki ga podpira prevlada vizualnih tehnologij v kulturi – fotografije, kinematografije, televizije in računalništva. Privilegiran status vizualnega so še podpirale raziskave človeške percepcije, ki so vizualno percepcijo glede na slušno, tipno in vonjalno postavile daleč v ospredje, saj naj bi človek večino informacij iz okolja prejel ravno prek čutila za vid. Glede na moderno zapostavljanje se v sodobnosti skuša nadoknaditi raziskave drugih stimulov in percepcije. V zadnjem času so



Slika 4 (zgoraj): BridA (Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica), *Modux 3.4*, 2009, interaktivna postavitva: beleženje premikanja v galerijskem prostoru ter izgradnja likovnega dela s prepletom različnih slojev informacij.

Slika 5: BridA (Tom Kerševan, Sendi Mango, Jurij Pavlica), *Tracked*, 2009, interaktivna postavitva: beleženje premikanja na cesti z nadzorno kamero in programsko izrisovanje vizualnih podob ter dinamično generiranje likovnega dela.

zvočne raziskave v porastu – performerka VALIE EXPORT se v zadnjih letih ukvarja z raziskovanjem glasu,¹¹⁶ plesalka, performerka in glasbenica Irena Tomažin izvirno prispeva k raziskavam glasu, ki ga povezuje z gibom, Zavod za raziskovanje zvočnih umetnosti¹¹⁷ redno predstavlja zvočnoraziskovalne projekte, na intermedijskih festivalih so avdiovizualni performansi in instalacije postali nujna komponenta,¹¹⁸ Tao G. Vrhovec Sambolec in Bojan Fajfrič organizirata skupinsko razstavo *Dissecting the Ear (Seciranje ušesa)*, v sklopu katere avtorji raziskujejo dvoumnost slušnosti (angl. aurality), tj. dvoumnosti intencionalnega slišanja in poslušanja v različnih kulturnih kontekstih. Kustosa zapišeta, da kljub temu da živimo v pretežno vizualno/pisni kulturi, obstajajo določeni momenti, v katerih postane zvočna komunikacija odločilna. Zvočnost je po eni strani hitrejša od pisne komunikacije, po drugi strani pa zelo podpira interpretacijo, kajti v času izginja, če ni posneta.¹¹⁹ Kustosa kot avtorja v tem sklopu predstavitava svoj projekt *Audiovizualni laboratorij*, v katerem prek kratkih psihoakustičnih slušnih in slušnovizualnih poskusov dekonstruirata procese slišanja in poslušanja. S tem raziskujeta povezavo med notranjim ušesom in centrom za sluh v možganih – o slednjem namreč še vedno vemo zelo malo. Zaenkrat pa je nastalo le malo projektov, ki bi se posrečeno ukvarjali s tipnimi in vajljivi raziskavami. V tej smeri deluje gledališče Sensorium, ki raziskuje možnosti tipnega gledališča oziroma happeninga.¹²⁰ Posebej izvirni in tudi

¹¹⁶ Performans *The Voice as Performance, Act and Body (Glas kot performans, dejanje in telo)* je bil predstavljen na 52. beneškem bienalu v Arzenalih leta 2007 (kustos: Robert Storr). Iz teksta, ki ga umetnica bere med performansom: »Glasilke so simbol glasu / ločujejo dva fenomena / glas v notranjosti telesa, dih / in glas izven telesa / fenomen vokalizacije / oblikovanja govora«. <<http://www.mg-lj.si/node/454>>, 20. 12. 2009.

¹¹⁷ <<http://www.irzu.org:80/>>, 20. 12. 2009.

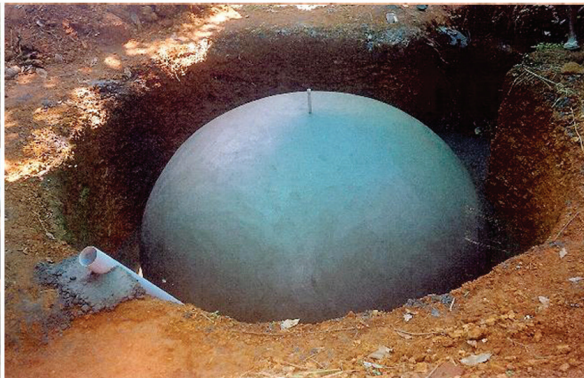
¹¹⁸ Festival *Break 2.3 Nove vrste* (2005) je predstavil serijo raznolikih zvočnih in avdiovizualnih performansov ter instalacij (Jodi Rose iz zvokov kovinskih mostov konstruira elektronsko glasbo, duo [sic] konstruira glasbo iz zvokov, ki nastajajo ob odstranjevanju telesnih drobcev, tj. nohtov, las, kože, akuvido povezujeta programske formule z avdiovizualnimi oblikami, Bas van Koolwijk in Christian Toonk v performansu *RGB* v živo pretvarjata video signal v zvočni, Miha Ciglar »zlorablja« klasično tehnologijo in zvočnost komponira prek izvirne rabe vmesnikov, gOt+hAtA ustvarja glasbo s pomočjo senzoričnega oblačila, Joost Nieuwenburg zvoke priključuje na osnovi fizikalnih zakonov elektrike in magnetizma, ko se v zvočni instalaciji *Pojče strune* strune v močnem magnetnem polju ob dovodu električne energije raztezajo in krčijo oziroma vibrirajo itd. Polona Tratnik (ur.), *Nove vrste / New Species, Festival Break 2.3*; program: <http://static.kiberpipa.org/~break/old2/index_si.htm>, 20. 12. 2009. 15. mednarodni festival računalniških umetnosti (Maribor) je leta 2009 organiziral serijo avdiovizualnih nastopov (*ubo; oko*), ki so v živo združevali elektronsko glasbo z vizualnim. <<http://www.mfru.org/index.php?id=144>>, 20. 12. 2009.

¹¹⁹ Tao G. Vrhovec Sambolec & Bojan Fajfrič, *Dissecting the Ear*, Groningen: Sign Gallery, 2007, 3.

¹²⁰ <<http://www.sensorium.com/under2.php>>, 20. 12. 2009.



Slika 6: Sašo Sedlaček, AcDcWc, 2010, sistemi za recikliranje fekalij za energetska rabo.



aplikativno zanimivi so projekti Iztoka Amona, ki raziskuje večsenzorične sisteme, ki bi slepim in slabovidnim pomagali zaznavati vidni svet (torej ga prevajajo v druge, tipne signale) oziroma prostor (Amon je razvil dražljajski sistem za slepe, ki jih na poti usmerja s pomočjo GPS signalov).

V publikaciji *Art & Science. Creative Fusion*, kjer so predstavljeni številni projekti in ustvarjalci, ki delujejo na presečišču umetnosti, znanosti in tehnologije, uredniki v zaključku zapišejo: »Iz te publikacije smo videli, da umetniki ne uporabljajo več samo svojih čopičev, temveč intenzivno uporabljajo nove materiale in tehnologije, ki so na voljo na začetku 21. stoletja: novi materiali, reciklažni postopki, elektronika, kibernetika, softver, telekomunikacije, informacijski sistemi itn. In ne gre le za vprašanje opreme – sedanji način predstavljanja umetnosti se je spremenil.«¹²¹

Vse več umetnikov uporablja umetnost za komunikacijo o znanosti in tehnologiji ter vlogi, ki jo imata ti dve v družbi. Dragan Živadinov (nato trojica Živadinov, Turšič, Zupančič) gledališče razvije v smeri kozmokinetike. Zadnja uprizoritev *Projektila Noordung*, petdesetletne gledališke predstave (premiera je bila leta 1995, prva ponovitev deset let kasneje, tj. 2005, naslednje se vrstijo v desetletnih razmikih do 2045), se bo udejanjila v zemeljski orbiti, kamor bo režiser izstrelil simbole-igralce, ki bodo nadomestili tedaj že umrle igralce. Režiser bo obenem storil samomor, saj se bo v orbito izstrelil tudi sam. Interesa za kozmologijo in kozmonavtiko umetnik v tem primeru ne ohranja na nivoju transformacij informacij iz sveta znanosti v svet umetnosti ali celo za izraz umetniške recepcije zemeljskih ali vesoljskih pojavov in znanstvenih dosežkov, temveč uresničuje dejansko stapljanje umetnosti, tehnologije in znanosti. Pri transdisciplinarnem delovanju umetnost vse manj prevzema sekundarno vlogo v razmerju do znanosti in tehnologije, temveč je lahko celo ključna pri snovanju in vodenju projektov, programov in institucij, ki imajo velik pomen za znanost in tehnologijo. Iniciativa iz kroga umetnosti je pripeljala do vzpostavitve pomembnega znanstveno-kulturnega središča v Vitanju. Že odprtemu spominskemu središču Hermana Potočnika Noordunga v obliki observatorija se bo kmalu pridružilo Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij (KSEVT), nastalo na osnovi pobude Dragana Živadinova, Mihe Turšiča in Srečka Fijavža. Ta institucija, ki bo namenjena kulturalizaciji vesolja,

¹²¹ Jurij Krpan, Marko Peljhan, Mojca Puncer (ur.), *Art & Science. Creative Fusion*, Bruselj: Evropska komisija, 2008, 29.

bo odprla vrata osrednji evropski knjižnici vesoljskih znanosti in bo rezidenčni center za humanistično preučevanje raziskav vesolja.

Andrej Kamnik se glede svojega prototipa interaktivne dinamične stene dogovarja z znanstveniki, ki delujejo na področju ekološke rabe energije – ti vidijo interes v kombiniranju vizualnih in funkcionalnih rešitev, saj bi Kamnikov prototip lahko uporabili tudi kot učinkovito sredstvo za pridobivanje energije iz vetrnih virov. Znanstveno-tehnološko-ekološko so utemeljeni tudi projekti Saša Sedlačka. *Origami Space Race (Vesoljska tekma origamijev, 2009)* je tekma z japonsko raziskovalno skupino v pošiljanju ekoloških letal v vesolje. V letu 2010 Sedlaček prične s sklopom projektov, v katerih se ukvarja z alternativnimi načini uporabe in zlorabe odpadkov. *AcDcWc*¹²² razkriva družbeno problematiko energetike, ki bo v bodoče ena osrednjih tem globalne politike, obenem pa (na humoren način) kaže možnost alternativnega pridobivanja energije iz človeških fekalij, s katero bi lahko nadomestili že izginjajoča fosilna goriva. Projekt skuša mimo globalnih političnih sistemov nagovoriti posameznika. Sedlaček se referira tudi na polje psihoanalize in ugotovitev Slavojja Žižka, da se v središču naše lokalne čistoče, ki ustreza določenemu higienskemu standardu, ki velja v razvitem svetu, skriva črna luknja, ki srka v odtok straniščne školjke vse naše nezavedno. *AcDcWc* razkriva tisto, s čimer nočemo imeti opravka in zato mečemo čim dlje stran od sebe (v tem primeru svoje izločke, Sedlaček pa nas sicer sooča tudi z druge vrste odpadki), s tem pa nas projekt sooča z lastnim nezavednim. Obenem nam prav to »razkrito nezavedno« daje možnost za pridobivanje energije – s sodobnim mobilnim *AcDcWc* za intimno rabo (izdelanim iz prenosnega kemičnega stranišča) si lahko napolnimo različne električne naprave (mobilni telefon, prenosni računalnik ipd.), večji javni mobilni *AcDcWc* pa bi lahko proizvedel večjo količino električne energije in tako napajal večje porabnike (javna razsvetljava, javne prireditve ipd.). Tehnologijo, ki podpira Sedlačkove modele *AcDcWc*, so pred kratkim pričeli razvijati indijski tehnologi (pod imenom Deenbandhu, kar pomeni: »ki pomaga revnim«) za potrebe revnih slojev indijske družbe; Sedlačkova nadgradnja tehnologije pa temelji na prilagoditvi in aplikaciji v t. i. razvitem svetu.

¹²² Produkcija: Aksioma – Zavod za sodobne umetnosti, Ljubljana, 2010, soprodukcija: Galerija Škuc, Galerija Simulaker, MMC Pina, Koper. <<http://www.aksioma.org/acdcwc>>, 1. 3. 2010.

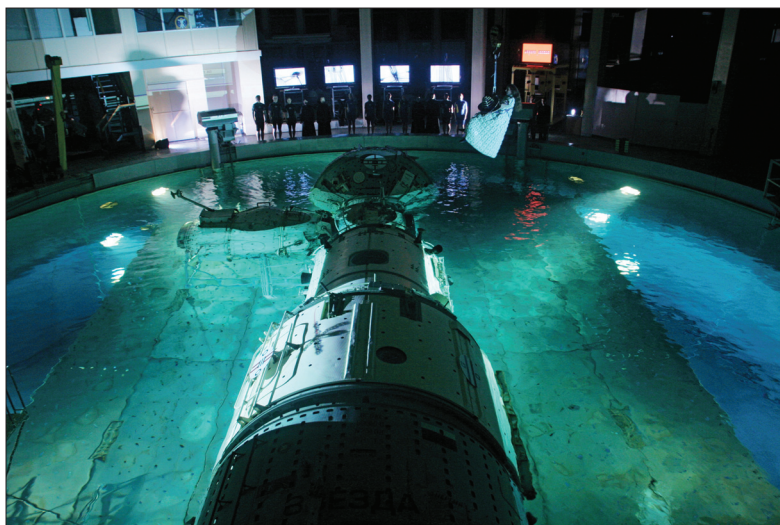
Divergence, konvergenca: umetnost in/kot znanost

Divergenca. Kaj pa Leonardo?

Še vedno običajne oziroma popularne predstave o umetnosti in znanosti narekujejo razumevanje obeh kot dveh ločenih, med sabo nepovezanih, avtonomnih družbenih sfer in tudi kultur, ki se med seboj precej razlikujeta. Lahko ju mislimo kot dve avtonomni družbeni polji, pri čemer med sodobnimi družbenimi polji obstajajo strukturalne in do neke mere tudi funkcionalne homologije,¹ a odprto je vprašanje, ali se polja drugo drugemu (morda zaradi podobnosti) tudi približujejo in celo prepletajo, ali agensi, ki prihajajo iz različnih družbenih polj (znanstvenega in umetnostnega), med seboj sodelujejo, pa tudi vprašanje, kakšna je bila glede na sodobnost situacija v modernosti. Ali naj se povsem strinjamo s Paolom Rosijem, ki dobro pozna rojstvo moderne znanosti v Evropi in pravi takole: »Velike izbire, ki so bile temelj moderne znanosti (matematicizem, korpuskularna teorija oziroma korpuskularicizem in mehanicizem), so pripeljale tisto, kar imenujemo umetnost, in tisto, kar imenujemo znanost, na različne poti; na potovanje k različnima obzorjema, ki sta zelo divergentni in ki se postopno oddaljujeta. Poskus, da bi ju zblížali in ju ponovno spojili, je prizadevanje, za katero se zdi, da nima več nikakršnega smisla.«² Kajti vse več glasov v sodobnosti opozarja na močno tendenco umetnosti, da bi se približala in prepletla z znanostjo. V publikaciji *Art & Science. Creative Fu-*

¹ Pierre Bourdieu, »The Intellectual Field: A World Apart«, 11–12.

² Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, Ljubljana: Založba / *cf., 2004 (Modra zbirka: delajmo Evropo), 62.



Slika 7: Dragan Živadinov, Miha Turšič, Dunja Zupančič, Noordung 1995::2005::2045, Zvezdno mesto, Arhiv Delak, 2005.

sion uredniki zapišejo, da se »zdi, da se rojeva nov tip raziskovalca/znanstvenika, in sicer umetniškega raziskovalca, ki je vpleten v aplikacije umetnosti in znanosti in ki mora, da bi zasledoval to mišljenje in aplikacije, pridobiti več znanja o znanosti in tehnologiji.«³ V zadnjem desetletju (pa tudi že prej) umetniki vse pogosteje vstopajo v raziskovalne institucije, delajo v laboratorijih, vesoljskih observatorijih (Dragan Živadinov, Miha Turšič, Dunja Zupančič) in drugih okoljih, ki niso del umetnostne institucije in se aktivno povezujejo z znanstveniki (posebej značilna je povezava z biotehnološkimi institucijami: Joe Davis, Eduardo Kac, Marta de Menezes, Stellarc, Polona Tratnik idr.). Še več, nekateri celo ustanavljajo avtonomne tehnološko-raziskovalne postaje (Marko Peljhan, *Macrolab*), umetniško-raziskovalne laboratorije (Symbiotica: Art and Science Research Collaborative Laboratory, Incubator: Hybrid Laboratory at the Intersection of Art, Science, and Ecology) oziroma komplekse, ki omogočajo heterogeno delovanje in vključujejo strokovnjake iz raznih disciplin. Ob izpostavljanju povezovanja dveh kultur, umetnostne in znanstvene, se omenja predvsem eno ime, Leonardo (da Vinci), s katerim se skuša razložiti tudi sodobne umetniško-raziskovalne tendence. V tovrstnih stimulacijah izstopa periodična publikacija, ki jo izdaja MIT Press in je programsko posvečena prav umetnosti, znanosti in tehnologiji. Revija *Leonardo* je leta 2008 praznovala že svojo štirideseto obletnico, odkar jo je v Parizu ustanovila skupina umetnikov, znanstvenikov in inženirjev, ki so svoje poslanstvo prepoznali v sodelovalnem mednarodnem raziskovanju z namenom pospeševanja interdisciplinarnih projektov ter informiranja o interdisciplinarnih praksah.⁴

Leonardo da Vinci (1452–1519) se v razpravah o pričetkih moderne znanosti navadno pojavlja kot mejni kamen med staroveško in novoveško znanostjo, kot začetnik velike revolucije, ki je zadela znanost med šestnajstim in osemnajstim stoletjem, ki je torej rodila moderno znanost. V znanosti je Leonardo prispeval k mnenju, da kri kroži po telesu, k astronomskeemu spoznanju o heliocentrični sestavi vesolja, v mehaniki je vedel, da sila ustvarja pospešek in da vesolju vladajo nespremenljivi zakoni mehanike, v optiki je mislil svetlobo kot valovanje itn. Obenem pa je v metodologiji opozarjal, da golo opazovanje ne zadostuje, temveč mora biti soudeleženo tudi mišljenje, ki se ga da prenesti v matematične oblike. Zagovarjal je zблиževanje med prakso in teorijo in s svojim primerom pokazal preseganje staroveške delitve na ročno in umsko delo – tako v razumski naravnosti ni izkušnje, brez katere ni gotovosti, prav tako pa ni gotovosti brez aplikacija.

³ Jurij Krpan, Marko Peljhan, Mojca Puncer (ur.), *Art & Science. Creative Fusion*, 30.

⁴ <<http://www.leonardo.info/>>, 1. 3. 2010.

cij matematike. Kljub temu po Rossijevem mnenju v njegovi misli ne smemo videti začetka eksperimentalne metode in nove znanosti o naravi, kajti »Leonardovo raziskovanje, ki je polno bleščečih prebliskov in intuicije ter genialnih pogledov, nikoli ni preseglo ravni *neobičajnih poskusov* in doseгло tiste sistematičnosti, ki je ena od temeljnih značilnosti moderne znanosti in tehnike. Njegovo raziskovanje, vedno nihajoče med poskusom in zapiskom, se dozdeva razpršeno in razdrobljeno v vrsti kratkih zaznamkov, neurejenih opažanj in navedb, napisanih zase, v pogosto nejasni in hote nesporočilni simboliki.«⁵ Leonardo se je tako bolj zanimal za snovanje svojih načrtov kot pa za njihovo izvajanje; njegovi sloviti stroji in naprave pa naj ne bi bili zasnovani, kot piše Rossi, »kot pripomočki za razbremenitev ljudi in krepitev njihove moči nad svetom«, temveč »zaradi eskapizma: za svečanosti, zabave, kot mehanična presenečenja ipd.«⁶

Čprav ga z današnjega vidika ne moremo razumeti kot pravega moderne znanstvenika, je Leonardo da Vinci bolj kot kdorkoli prej in potlej poosebljal ideal univerzalnega človeka, ki v svojem delovanju očitno povezuje umetnost, tehnologijo in znanosti, in sicer brez predsodkov o nepremostljivih razlikah med kulturo znanosti in umetnosti in o umetniku nedosegljivo kompleksni vednosti ter specialnih tehnikah – njegov pristop je bil zares transdisciplinaren. Obenem pa lahko opozorim, da je Leonardo da Vinci že samo slikarstvo v temelju razumel kot »znanost« in zato trdil, da »nihče ne more v popolnosti obvladovati umetnosti slikanja, ne da bi poprej obvladal naravoslovne znanosti,«⁷ kajti po njegovem prepričanju slikarstvo tekmuje z naravo. Mimezis, h kateremu stremi renesančna umetnost, moramo razumeti globlje, ne le v tehničnem smislu. Umetnik naj se zateka k naravi, a narava za renesančne umetnike ni bila model za prerisovanje, temveč kompleks zakonov, vsebovala je skrito bistvo, ki ga je treba razbrati. Bolj ko so si renesančni naturalisti prizadevali za posnemanje narave, bolj je bil njihov umetnostni ideal prepojen s strogim idealom bistvene oblike in skladne zgradbe.⁸ Ne gre torej za golo posnemanje, temveč tudi za racionalizacijo in celo matematizacijo umetnosti.⁹

⁵ Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, 60–61.

⁶ N. d., 61.

⁷ Andrej Detela, »Leonardo kot znanstvenik in izumitelj«, v: *Razprave o Leonardu*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2005, 72.

⁸ Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Zgodovina estetike*, Ljubljana: DZS, 1967, 166.

⁹ Izvore za takšno prepričanje najdemo pri Aristotelu, ki razume »umetnost« kot rokodelstvo, kot gr. *téchne*. *Téchne* pomeni zvižajnost uma, ki je sposoben prelisčiti naravo (od tod »tehni-ka« in »tehnologija«), in vključuje različne spretnosti, veščine, tehnike (npr. ladjedelništvo, retoriko, slikarstvo).

V štirinajstem stoletju so umetnost razumeli kot ročno dejavnost. Umetniki petnajstega stoletja so pogosto izhajali iz rokodelskega okolja, kiparji in arhitekti v Firencah so bili člani manj pomembnega ceha zidarjev in tesarjev, slikarji pa so bili uvrščeni v pomembnejše združenje zdravnikov in lekarnarjev. Množile so se delavnice, kjer se je učna doba začela z ročnim delom in ki so proizvajale slike, grbe, dela iz gline, zlatarske izdelke itn., arhitekti pa so bili zaposleni z gradnjo stavb, izdelavo mehaničnih pripomočkov in bojnih naprav, s pripravljanjem odrov, strojev za procesije in praznovanja ipd. »Porajala se je zvrst znanja, ki se ubada s projektiranjem strojev, konstruiranjem bojnih pripomočkov za napad in obrambo s utrd-bami, jarki in nasipi ter pridobivanjem kovin iz rudnikov. Tisti, ki so razvi-jali to znanje, inženirji oziroma umetniki-inženirji, so imeli ugled, ki je bil enak ali večji kot ugled zdravnika, maga, dvornega astronoma ali univerzitetnega profesorja.«¹⁰ Že za Leona Battisto Albertija (1404–1472), ki je bil slikar, kipar, urbanist in humanist, je bila matematika (tedaj teorija o proporcih in teorija o perspektivi) skupno področje umetnika in matemati-ka – perspektivno dojetje in upravljanje vidnega v slikarstvu je veljalo za znanost. Med štirinajstim in šestnajstim stoletjem je bila napisana vrsta spisov (med prvimi piše Filippo Brunelleschi, 1377–1446), ki povečujejo umetniško-inženirsko dejavnost. V šestnajstem stoletju se poskuša uče-njake, ki čutijo tradicionalni prezir do praktičnega dela, pozvati v delavni-ce, da bi doumeli podrobnosti dela rokodelcev, kajti diskrepanca med teo-retikom in praktikom se je kazala kot zaviralna za znanstveni razvoj, zato pa se postopki rokodelcev, umetnikov in inženirjev tedaj pričnejo razumeti v luči znanstvenega napredka. Prav v florentinskih delavnicah petnajstega stoletja, kjer so se razvijali slikarji in kiparji, inženirji, tehniki in konstruk-torji strojev, so pričeli povezovati ročno delo in teorijo – iz takšne delavni-ce je izšel tudi Leonardo da Vinci (Verrocchiova delavnica).

V šestnajstem stoletju so se rokodelska naročila prenehala skladati z do-stojanstvom umetnika, ki se mu potlej z v modernosti razvijajočim se kon-ceptom genialnosti, predvsem pa prek liberalizacije angažmaja (umetno-stna produkcija se loči od naročnikov in postane svobodno motivirana), status v družbi močno spremeni. V širšem smislu prek moderne avtonomi-zacije umetnostno polje postane v družbi relativno samostojno, ekonom-sko in kulturno neodvisno, umetnost pa posebna družbena praksa, s kate-ro se v osemnajstem stoletju pričneta ukvarjati dve specialni vedi – ume-tnostna zgodovina in estetika kot filozofija umetnosti. Obenem umetniško delo v kapitalistični družbi postane blago, ki stopi na tržišče, kar hkrati bo-

¹⁰ Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, 57.

truje romantičnemu razcepu na visoko umetnost in nizko kulturo. Če se prva ne ozira na želje odjemalcev in se z boemi postavi v radikalno nasprotje običajni kapitalistični kulturi (in sicer v celostnem smislu – od pogleda na svet, načina življenja, norm in vrednot do ciljev, h katerim stremi posameznik; pri tem je posvečenost romantičnega umetnika jasna – on živi za umetnost), pa druga krene v nasprotno smer širše dostopnosti in s tem trivializacije, s sredstvi tehnične reprodukcije (najprej s tiskom na začetku devetnajstega stoletja, skokovito pa z radiom in filmom v prvi polovici dvajsetega stoletja) pa se razvije v tisto, kar Theodor Adorno in Max Horkheimer imenujeta kulturna industrija.

(Moderno) polje znanosti

Med šestnajstim in osemnajstim stoletjem se v Evropi dogaja prehod od srednjeveškega znanstvenega izročila v novoveško znanost, ki ga danes označujemo z izrazom »znanstvena revolucija«. V tem času se korenito spremeni razumevanje narave, metodologija raziskovanja, prične se ceniti novitete in izume, številne dotedanje trditve so ovržene in prepoznajo se drugačne zakonitosti, na mesto prej spoštovane avtoritete stopi dokaz (argument, rezultat poskusa). Metodološki spremembi med srednjeveškim znanstvenim izročilom in novoveško znanostjo sta najmanj v tem, da »izkušnja« novoveških učenjakov ni več vezana na vsakdanji svet, temveč temelji na raziskovanju narave z umetno ustvarjenimi poskusi, ki naj teorije potrdijo ali ovržejo, in da novoveški znanstveniki preidejo h kvantitativnemu proučevanju naravnih pojavov – tako je npr. Galilei deloval z »neprisiljenostjo« in »metodološkim oportunitizmom« (kot ju srednji vek ne pozna) in se je njegova pozornost, čeprav je izumljal vse natančnejše merske sisteme, »z idealne natančnosti preusmerila na natančnost, ki je bila potrebna glede na cilje in dosegljiva z razpoložljivimi pripomočki«. ¹¹ Tako kot umetnost tudi znanost postane relativno avtonomno družbeno polje, ki z razvojem eksperimentalnih znanosti v osemnajstem, pa tudi že v sedemnajstem stoletju, vodi v razločitev naravoslovja od filozofije (nastalo razpoko skuša premostiti pozitivizem v devetnajstem stoletju). Do renesanse se umetnosti pojmujejo v dveh sklopih, ki pokrivata svobodne »umetnosti« (»artes liberales«) in navadne »umetnosti« (»artes vulgares«) oziroma mehanične »umetnosti« – med slednje, ki vključujejo tudi telesno silo, sodijo slikarstvo, kiparstvo in arhitektura, medtem ko poezija (literatura) sodi k svobodnim »umetnostim«. Preseganje ločevanja na

¹¹ Luca Bianchi, »L'esatezza impossibile: scienza e 'calculaciones' nel XIV secolo«, v: Luca Bianchi, Eugenio Randi, *Le verità dissonanti: Aristotele alla fine del Medioevo*, Rim-Bari: Laterza, 1990, 150. Navedeno po: Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, 14.

umske dejavnosti in rokodelstvo, na vednost in delo, se dogaja z zagovorom mehaničnih »umetnosti« in se okrepi v osemnajstem stoletju z argumentom politične enakosti. Zapostavljanje mehaničnih »umetnosti«, ki se kaže npr. še v enciklopediji Williama Chambersa, skušata preseči Jean d'Alembert in Denis Diderot v *Enciklopediji ali metodičnem besednjaku znanosti, umetnosti in obrti* (1751) oziroma v rodoslovnem drevesu, ki prikazuje sistem človeške vednosti, s katerim reorganizirata Baconovo delitev vednosti na zgodovino, poezijo ali umetnost in filozofijo v širšem pomenu, in sicer na: spomin, razum in domišljijo, ki obvladujejo vsaka svoje področje vednosti – zgodovino, filozofijo in lepe umetnosti.¹² Čeprav d'Alembert in Diderot kot krovno ime za vednosti o človeku (etika in logika) in vednosti o naravi (fizika in matematika) še vedno uporabljata termin filozofija, se odmik od polja, ki ga potlej zasede filozofija, močno kaže pri Isaacu Newtonu (*Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687), ki si je drznil »dokončati in sistematizirati, tako glede metode kot rešitev, znanstveno revolucijo, ki sta jo začela Kopernik in Galilei.«¹³ Za Newtona imajo filozofska načela matematični značaj, obenem pa je Newton utrdil empiristično tradicijo (sprejel je načela Baconovega, Hookovega in Boylevega eksperimentalizma) in je bil nezaupljiv do hipotez, ki niso empirično utemeljene (s čimer nasprotuje kartezijanstvu in Descartesu, pri katerem se je, čeprav govori o uvajanju matematičnih pravil v geometrijo, »matematičnost« kazala zgolj v aksiomatični in deduktivni značilnosti njegove konstrukcije sveta¹⁴).

Pomemben zagovor empirizma, s tem metode indukcije, pa tudi mehaničnih umetnosti, je prineslo zaupanje novih raziskovalcev v pripomočke, kakor je Galileo Galilei zaupal daljnogledu (1609), kar je postopno vodilo k preseganju staroveškega antropocentričnega stališča in čez čas tudi k pripoznanju, da je mehanične pripomočke potrebno vključiti v znanost, kjer naj postanejo njen instrument. V času med Kopernikom in Newtonom se razvijajo makrovede (astronomija je sploh najmočnejša med tedanjimi znanostmi) in mikrovede (opazovanje na drobno), ki jih podpirajo tehnični izumi pripomočkov z lečami. Od uporabe prvih cevastih očal z lečami (z desetkratno povečavo) na začetku sedemnajstega stoletja mine približno petdeset let, ko deluje generacija t. i. klasičnih mikroskopistov, med njimi tudi baconovski raziskovalec Robert Hooke, ki v *Micrographia* (1665) zapiše: »Ker nimamo čutilnih organov, ki bi nam bili zmožni predočiti dejan-

¹² Jean d'Alembert, Denis Diderot, *Uvod v Enciklopedijo*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2009, 128–131.

¹³ Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, 315.

¹⁴ N. d., 167.

sko dogajanje v naravi /.../, lahko upamo, da nam bo z mikroskopom nekoč dano opazovati prave in nevidne strukture teles.«¹⁵ Dokler to ni možno, si pomagajmo s podobnostmi in primerjavami, predlaga Hooke. Prek analogije lahko po njegovem prepričanju pridemo od učinkov, ki nastajajo iz vzrokov, ki so čutom dostopni, do učinkov, ki jih povzročajo hipotetična bitja.

V sodobnem času je v filozofiji znanosti in tehnologije poznana problematičnost obeh metod, ki ju uporablja znanost, indukcije in dedukcije. Indukcija razširja podatkovne baze, da bi pokrivala nove primere, glede katerih pa ni gotovo, da velja enako pravilo; prav tako pa se z okoliščinami spremenijo tudi situacije, s čimer ugotovljena pravila ne morejo univerzalno veljati.¹⁶ Problem dedukcije je izpostavila Duhem-Quineova teza, ki pravi, da teorija ne more biti nikoli dokončno preverjena v izolaciji, kajti kar je preverjano, je mreža verjetij. Teorije tako nikoli ne oblikujejo predpostavk iz nič, temveč so določene z verjetji.¹⁷ Prav tako je bil v filozofiji znanosti pripoznan problem poddeterminiranosti z empiričnimi dokazi.¹⁸ Če pridobljene podatke skušamo razumeti z neko zakonitostjo, smo z njo nujno posplošili rezultate, kar je lahko vodilo do napačnega sklepanja, kajti opravimo lahko nadaljnja testiranja in nekatere rezultate izločamo, a vselej bo obstajalo neskončno mnogo tistih, ki jih nismo opravili. Zato pa naj bi se znanstvene teorije razumele kot instrumenti za razlaganje in predvidevanje, ne pa kot resnične oziroma realistične reprezentacije.¹⁹ V znanosti tako evalvacije dokazov vodijo k le približno resničnim teorijam.²⁰ Moderni mit o znanstveni objektivnosti se v zadnjih desetletjih spodjeda. Kljub temu je naravoslovna znanost, še posebej pri bolj standardiziranih raziskavah, kadar so naloge relativno rutinizirane (in je stopnja negotovosti naloge nizka), pod pritiskom pričakovanj, da proizvaja dejstva in ne interpretacij, medtem ko so nove in bolj inovativne raziskave vendarle manj rutinizirane in je pri njih tveganje negotovosti večje.²¹

¹⁵ Navedeno po: n. d., 193.

¹⁶ Karl Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, London: Routledge & Kegan Paul, 1963.

¹⁷ Na ta način Newton, ko njegova predvidevanja poti lune niso ustrezala podatkom, pridobljenim z opazovanji, ni zavrnil svoje teorije gravitacije ali svojih zakonov gibanja, temveč je sklenil, da je bilo nekaj narobe z opazovanji. Sergio Sismondo, *An Introduction to Science and Technology Studies*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2010, 5.

¹⁸ N. d., 7.

¹⁹ Bas C. van Fraassen, *The Scientific Image*, Oxford: Clarendon Press, 1980.

²⁰ Richard N. Boyd, »The Current Status of Scientific Realism«, v: Jarrett Leplin (ur.), *Scientific Realism*, Berkeley: University of California Press, 1984, 41–82.

²¹ Stephan Fuchs, *The Professional Quest for Truth: A Social Theory of Science and Knowledge*, Albany, NY: SUNY Press, 1992.

Poseben prispevek k filozofiji znanosti predstavlja znamenito delo Thomasa S. Kuhna *Struktura znanstvenih revolucij* (1962), ki je predvsem zavrnilo dotedanje verjetje, da lahko znanost v času razumemo kot stabilno in povezano progresivno. Kuhnov doprinos k filozofiji znanosti pa je tudi v njegovem osredotočenju na dejavnosti v zvezi z znanstvenim raziskovanjem, s čimer je znanost razumel predvsem kot tisto, kar znanstveniki delajo. Funkcionalistični vidik Roberta K. Mertona, po katerem znanost služi družbeni funkciji s tem, da zagotavlja potrjeno znanje oziroma je »institucionalni cilj znanosti razširitev potrjenega znanja«,²² je zaznamoval sociologijo znanosti v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Standardi in norme so tako osnova za znanstveno vedenje in vedenje, pa tudi vir znanstvenega uspeha in avtoritete. V sedemdesetih letih pa so številni raziskovalci (Bruno Latour, Karin Knorr Cetina, Harry Collins, Michael Lynch, Sharon Traweek, Michael Zenzen, Sal Restivo idr.) sočasno vstopili v laboratorije, kjer so opravljali etnografske študije, kajti eksperimentalno delo je ključni del znanstvene aktivnosti. Glavno vprašanje, ki so si ga zastavili, je bilo, kako so izdelana znanstvena dejstva (to sugerira že sam naslov enega od pionirskih del na tem področju).²³ Obenem pa se je pozornost v študijah znanosti in tehnologije pomembno premestila od razumevanja znanosti kot vednosti k razumevanju znanosti kot prakse in kulture. Nov pristop k mišljenju znanosti v sedemdesetih letih, sociologija znanstvene vednosti, je znanost razlagal kot prakso, ki je v svoji konstituciji družbena vse do svojega tehničnega jedra, zato mora biti tudi znanstvena vednost razumljena kot družbeni proizvod.²⁴ Kot piše Bourdieu, je imel ta novi pristop večje učinke v epistemoloških premikih: »Sociologi so do različnih mer odprli Pandorino skrinjico, laboratorij, in s tem preiskovanjem znanstvenega sveta takega, kakršen je, se je prikazal cel skupek dejstev, ki zelo krepko postavljajo pod vprašaj znanstveno epistemologijo logicističnega tipa, kakršno sem omenil [»Logicizem, ki je zvezan s Fregejevim in Russellovim imenom, je program logičnega utemeljevanja matematike, ki trdi, da obstajajo apriorna obča pravila za znanstveno evalvacijo in kodeks nespremenljivih zakonov za ločevanje dobre znanosti od slabe.« str. 12], in reducirajo znanstveno življenje na eno imed družbenih življenj z njegovimi pravili, prisilami, strategijami, zvijačami, dominacijskimi učinki, goljufijami, tatvinami

²² Robert K. Merton, *The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago: University of Chicago Press, 1973, 270.

²³ Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Beverley Hills, Calif.: Sage Publications, Inc., 1979 (ponatis: New Jersey: Princeton University Press, 1986).

²⁴ Andrew Pickering, »From Science as Knowledge to Science as Practice«, v: Andrew Pickering (ur.), *Science as Practice and Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, 1.

idej itn.«²⁵ Kulturni oziroma antropološki aspekt znanosti se potlej v študijah znanosti in tehnologije še ohranja. Bruno Latour ob koncu tisočletja zagovarja prehod od kulture znanosti h kulturi raziskovanja v preteklih sto petdesetih letih: »Znanost je gotovost; raziskovanje je negotovost. Znanost naj bi bila hladna, resna in odrezava; raziskovanje je toplo, tikajoče se in tvegano. Znanost postavlja konec kapricam človeških dvomov; raziskovanje ustvarja kontroverznosti. Znanost proizvaja objektivnost s tem, ko karseda uhaja verigam ideologije, strastem in čustvom; raziskovanje se hrani iz vsega tega, da bi objekte raziskovanja spet vzpostavilo kot domače.«²⁶ Med teoretičnim znanstvenikom in znanstvenikom eksperimentatorjem obstajajo razlike – eksperimentalno delo je povezano z delom tehnikov in laborantov, eksperimentator uporablja tudi roke in podobno kot kipar razvija intimen odnos do materije, s katero se bojuje, jo obvladuje in se zapleta z njo v odnos. V tem skupnem momentu, ki pravzaprav pomeni *téchne*, najbrž ni težko razumeti, da so nekateri sodobni raziskovalni umetniki, ki so razvili odnos do žive materije do ravni, da uporabljajo tudi dejanske žive materiale, ateljejska okolja zamenjali z biotehnološkimi laboratoriji, s tem pa tudi sami postali svojevrstni biotehnologi. A to sta že dva premika – eden pomeni enačenje umetniške in znanstvene kulture, drugi pa pomeni misliti zlitje umetnosti v znanost, v njeno polje. S prvim se dotaknemo problema, ki Bourdieuja spodbudi pri iskanju specifičnosti znanstvenega polja: »Določeno število raziskovalcev, ki enačijo znanstveni in umetnostni svet, teži k reduciranju laboratorijske dejavnosti na semiološko dejavnost: dela se na vpisih, v obtok se daje besedila ...«²⁷ Z enačenjem obeh praks se torej izrazi vprašanje specifičnosti obeh polj; če pa gremo še dlje, do primera, ko umetnik prične prevzemati znanstveno kulturo, prakso, njeno vednost, je vprašanje enačenja teh dveh kultur (ki je morda predpogoj) preseženo z vprašanjem prehajanja ene v drugo, z vprašanjem stapljanja polj. V situaciji transpolj je vprašanje specifičnosti polj in njihove avtonomije izzvano še v novih razsežnostih.

Posebno poglavje v študijah znanosti in tehnologije predstavlja vprašanje skupnosti, okolij in družbenih institucij, na katere so vezane znanstvene raziskave oziroma delo znanstvenikov-raziskovalcev. Pri tem ni brez pomena omeniti, da je pred renesanso stoletja prevladovala paradigma, da je potrebno znanje skrivati in se je skrivnostnost opirala na razliko med pečico modrecev in množico neukih. Nasprotovanje skrivnemu znanju ma-

²⁵ Pierre Bourdieu, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, Ljubljana: Liberalna akademija, 2004, 13.

²⁶ Bruno Latour, »From the World of Science to the World of Research?«, v: *Science*, št. 280, 1998, 208–209.

²⁷ Pierre Bourdieu, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, 14.

gov in alkimistov pa ni privrelo iz sfere filozofov, temveč iz sfere inženirjev in mehanikov (še številni renesančni rokodelci in inženirji so vztrajali, naj njihove iznajdbe ostanejo skrivnost).²⁸ Koncept javne vednosti je torej prinesla moderna družba. V njej vznikajo javne institucije za kulturo (v osemnajstem stoletju se v mestih pojavljajo literarni saloni, kavarne in meščanski klubi, gledališča in razstavišča),²⁹ pa tudi za znanost. Znanstvena okolja se torej pričnejo institucionalizirati v renesansi, a zgodnji moderni filozofi zavzemajo kritično stališče do univerz (Francis Bacon in René Descartes), kajti te naj bi bile (okoli leta 1600) konzervativne in niso pozdravljale prihoda moderne znanosti (nasprotno, razumele so jo kot tisto, ki ogroža pravo filozofijo kot navdihnjeno vero), obenem pa univerze niso bile edini sedež znanosti. Šele z znanstveno revolucijo so se ustvarili drugačni pogoji za ustvarjanje in prenašanje znanja v akademskem okolju.³⁰ Novoveška znanost je razvila relativno avtonomno znanstveno polje, kjer vstopajoči agensi prek šolanja in uvajanja sprejemajo in tvorijo praktični konsenz o tem, kaj se dogaja v znanstvenem polju in ki temelji na nizu institucionalnih mehanizmov, ki zagotavljajo družbeno in akademsko selekcijo raziskovalcev, urjenje izbranih agensov, nadzor nad instrumenti raziskave in publikacijami itd.³¹ Kuhn je opozoril na prevladujoča obdobja, ko znanost deluje kot t. i. normalna znanost, kar pomeni, da člani v polju prepoznajo iste pretekle dosežke, verjamejo v iste teorije, enako razumejo, kateri problemi so pomembni in katere metode so ustrezne za njihovo reševanje. Polje je s tem standardizirano. Znanost kot normalna znanost ni odprta za resna vprašanja, temveč deluje po principu reševanja ugank, ali še bolje, »puzzlov«, kajti pri normalnem znanstvenem raziskovanju je rezultat poznan že vnaprej, zato se obseg pričakovanja ob raziskovanju komaj širi, saj znanstvenik ni usmerjen k nepričakovani novosti. Normalna znanost namreč po Kuhnu temelji na paradigmi, ki v tistem času velja za gotovo in ki daje merilo za izbiranje problemov, za katere domnevamo, da imajo rešitev. Še posebej naravoslovne znanosti so uspešne pri socializiranju bodočih znanstvenikov, ki jih urijo prek reševanja dobro razumljenih in dobro strukturiranih problemov z dobro poznanimi odgovori. Delovanje normalne znanosti je za znanstvenike pomembno, ker povečuje obseg in natančnost uporabe paradigme.³² Gilles Deleuze in Félix Guattari ugotovita: »S Kuhnom lahko rečemo, da je znanost *paradigmatična*, medtem

²⁸ Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, 35–51.

²⁹ Jürgen Habermas, *Strukturne spremembe javnosti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1989, 44–50.

³⁰ Paolo Rossi, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, 297–313.

³¹ Pierre Bourdieu, »The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason«, v: Mario Biagioli (ur.), *The Science Studies Reader*, New York: Routledge, 41.

³² Thomas S. Kuhn, *Struktura znanstvenih revolucij*, Ljubljana: Krtina, 1998, 41–47.

ko je bila filozofija sintagmatična.«³³ Vendar pa Kuhn obenem pokaže, da se tudi znanost ne more zadovoljiti z enostavnim linearnim časovnim zaporedjem, s stratigrafskim časom, ki izraža prej in potem v redu nalaganja stvari, temveč »razgrinja znanost zares serijski, razvejan čas, kjer ‚prej‘ (predhodno) označuje vedno viličenja in prelome, ki bodo sledili, ‚potem‘ pa retroaktivna ponovna veriženja: od tod povsem drugačen videz znanstvenega napredka.«³⁴ Zato pa s trditvijo, da je Kant prelomil z Descartesom, pomeni iz filozofije delati znanost. A ključni problem po njunem ni v razmerju med znanostjo in filozofijo, temveč »strastno razmerje med znanostjo in religijo, kakor ga vidimo v vseh znanstvenih poskusih poenotenja in univerzalizacije v iskanju enotnega zakona, enotne sile, enotne interakcije. Znanost se približuje religiji po tem, da funkcivi niso pojmi, temveč figure, ki se prej kot s prostorsko intuicijo definirajo z duhovno napetostjo. Nekaj figuralnega je v funkcivih, kar tvori nekakšno *ideografijo*, značilno za znanost, in ki že iz gledanja dela branje.«³⁵

V modernosti je nastalo razlikovanje med raziskavami in raziskovalci v naravoslovni znanosti in humanističnimi ter družboslovnimi raziskovalci, pri čemer so raziskave v naravoslovnih znanostih praviloma dražje zaradi orodij in materialov, nujno pa tudi vključujejo kompleksne in sofisticirane tehnologije in uporabljajo ustrezna okolja. Raziskovalci v naravoslovni znanosti so bolj medsebojno odvisni in so morda bolj podvrženi standardiziranim tipom raziskav. Obenem pa se v zadnjih desetletjih potrdi nena ravnost znanosti in tehnologije ter nemožnost njune družbene neodvisnosti – razumeti znanost kot družbeno prakso, prav tako tudi umetnost, pomeni ovrzbo modernega mita o »čistosti« (kot družbene oziroma kontekstne neodvisnosti) ene in druge sfere. Po Pierru Bourdieuju je potrebno znanost razumeti kot rezultat dejanj posamičnih raziskovalcev, ki nastopajo kot agensi; tako pa znanstveni dosežki izhajajo iz medigre raziskovalcev v znanstvenem polju. Podobno kot kulturno je strukturirano in funkcionira tudi znanstveno polje, v katerem vlada antagonizem: »Sociologija znanosti počiva na domnevi, da objektivna resnica proizvoda – tudi v primeru zelo posebnega proizvoda, znanstvene resnice – leži v določenem tipu družbenega pogoja proizvodnje oziroma, natančneje, v ustaljenem stanju strukture in funkcioniranja znanstvenega polja. ‚Čisti‘ univerzum celo ‚najčistejše‘ znanosti je družbeno polje kot katerokoli drugo, s svojo distribucijo moči in svojimi monopoli, s svojimi boji in strategijami, interesi in

³³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda), 1999, 128.

³⁴ N. d., 128–129.

³⁵ N. d., 129.

profiti, a je polje, v katerem si te *nevariacije* zadajajo specifične oblike.«³⁶ V znanstvenem polju kot *locusu* političnega boja za znanstveno dominacijo je funkcija vsakega raziskovalca povezana z njegovo pozicijo v polju, njegovimi političnimi in znanstvenimi problemi ter metodami, tako da so znanstvene strategije ob enem politične strategije.³⁷

Umetnost, znanost. Konvergenca: transumetnost, transznanost

Z vzponom industrijske družbe so se utemeljevale poteze uniformizma, homogenizacije, standardizacije in shematizacije v kulturi. Zato pa so bili v modernosti cenjeni alternativni pristopi, ki ne ustrezajo običajnim kulturnim in mentalnim tirnicam – umetnost se je v tem videla kot naravnost reprezentančna. V sodobnosti se v raznih odtenkih še srečamo s podedovanim romantičnim razumevanjem umetnosti. Še posebej v modernizmu je bilo močno povezovanje umetnosti z interesom za intimno, duhovno in sublimno, pri čemer je umetnik kot Avtor v izbran medij umetniškega dela prenesel oziroma zakodiral sporočila (sicer nedostopna v drugih medijih), ki so v takšnem semiotičnem kompleksu komunicirala s posebej zainteresiranimi posamezniki, ki so pričakovali doživetje visoke kontemplacije oziroma doseganje privilegiranega stanja duhovne sublimacije, s čimer se umetnost kaže kot »visoka« ali elitna družbena praksa, ki torej ni namenjena vsakomur. Prav tako ima romantične osnove razumevanje umetnosti kot odporiške prakse proti dominantnim ideologijam, čeprav danes ne več kot nosilke revolucionarnih sprememb. V radikalnejših različicah so moderni pristopi iz teh vrst namreč nosili zahteve po totalni družbeni spremembi. Današnje razumevanje umetnosti kot avantgardne, ki se kljub variacijam vendarle ohranja, se hrani tako iz zapuščine umetniških zgodovinskih avantgard kot iz avantgardne (visoko)modernistične umetnosti (pri čemer je avantgardno povezano z upiranjem kiču, kulturni industrializaciji in mehanizaciji), s katero se je nadaljevala tradicija boemov iz devetnajstega stoletja. Modernost je cenila inovacijo – ta je lahko našla plodna tla v gospodarstvu in je tako podpirala napredek, a tudi v umetnosti so se stili menjavali po načelu novosti in inovativnosti. V sodobni kulturi je postala cenjena praksa »naredi sam« kot princip odporištvu proti goltajoči potrošniški družbi, ne le v smislu izmika, temveč tudi zaradi dostopnosti (spodbuja namreč ravno pametno uporabo odsluženih ali poce-

³⁶ Pierre Bourdieu, »The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason«, 31.

³⁷ N. d., 33.

ni elementov za nove, praktično koristne življenjske pripomočke). »Naredi sam« je ena od pomembnih praks sodobne eksperimentalne umetnosti (izrazito npr. pri Sašu Sedlačku), saj je tista, ki oponira sodobnemu uniformizmu v kulturi, kar si sodobna umetnost zadaja kot eno svojih ključnih nalog. »Naredi sam« se obenem kaže kot alternativa tehnični ali znanstveni praksi. Za antropologa Claudea Lévi-Straussa obstaja velika razlika med dejavnostjo inženirja in t. i. »brkljanjem« (fr. bricolage). Brkljač kot domači mojster z iznajdljivostjo, improviziranjem in zavzetostjo rešuje probleme, kakršni se mu zastavljajo v vsakdanjem življenju. Brkljanje je dejavnost s sprotnimi cilji, ki jo lahko postavimo v nasprotje z dejavnostjo inženirja in ki je alternativa t. i. civilizirani misli.³⁸ Drug, podoben temelj za razlikovanje med naravoslovnimi znanostmi oziroma tehničnimi pristopi na eni strani in umetniškimi na drugi najdemo v razlikovanju med natančnim načrtovanjem v skladu z navodili in bolj prostimi eksperimentalnimi oziroma magičnimi pristopi. Siegfried Zielinski v svoji študiji medijev (*Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit als Zwischenspiele in der Geschichte*) zagovarja t. i. »magični pristop«. »Magična praksa« naj bi s svojimi izrazito nenaravoslovnimi kriteriji omogočala pristno umetniško-eksperimentalno delovanje: »Natanko tu je utemeljen stimulativni potencial magičnega pristopa k tehničnim medijskim svetovom. /.../ Oboje sta nujni predpostavki eksperimentalnega mišljenja in delovanja, ki si lahko dovoli neuspeh in ki se prav nič ne boji razmišljati o različnih možnostih. Brez tega se eksperiment izrodi v goli test vnaprej postavljenih zakonov.«³⁹ Umetniško tako po Zielinskem deluje v nasprotju s smotrnostnim in funkcionalnim, torej drugače kot gladka in semiološka ergonomija,⁴⁰ ki se kratkoročno usmerja v zgolj ekonomsko učinkovitost.

Umetnosti se je s koncem modernizma dogodil večji konec (konec umetnosti: Danto), ki sovпада z drugimi konci (zgodovine, modernosti, metafizike itd.) in ki je prinesel zlom modernega ločevanja med umetniškimi mediji, med umetnostjo in neumetnostjo, med visoko in nizko kulturo, med umetnostjo in družbo, umetnikom in publiko itd., ki ni označil zgolj umetniškega postmodernizma, temveč se je ohranil do sodobnosti.⁴¹ Obrati v umetnosti so sovpadali z globljimi družbenimi, kulturnimi, ekonom-

³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Divja misel*, Ljubljana: Krtina, 2004, 28–30.

³⁹ Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek pri Hamburgu: Rowohlt Tb., 2002, 296.

⁴⁰ N. d., 297.

⁴¹ Polona Tratnik, *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*.

skimi, političnimi in epistemološkimi spremembami, ki jih danes vse temeljiteje opisujemo kot premise postmoderne dobe. Spremembe so doletele tudi druga družbeno polja, tako tudi polje znanosti. V zadnjih dveh desetletjih je bilo napisanih veliko knjig, ki razlagajo principe mešanja znanstvenih disciplin, rastočo heterogenost znanstvenih form in formacij, razširjanje znanstvenega polja v družbeno polje kot celoto ipd. – kar se vse istočasno dogaja tudi z umetnostjo. Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott in Martin Trow leta 1994 izdajo zelo brano monografijo *The New Production of Knowledge* (ki je do danes doživela kar 12 ponatisov), v kateri poskušajo zapopasti prav te spremembe v znanosti oziroma na vprašanje, kako je vednost proizvajana, odgovarjajo z opažanjem, da se ob tradicionalni pojavlja nova oblika proizvodnje znanosti. Razlike med t. i. tradicionalnim načinom (ki ga imenujejo prvi način) in sodobnim načinom (drugi način) so v grobem te, da je za prvi način veljalo, da so problemi zastavljeni in rešeni v kontekstu akademskih interesov specifične skupnosti, medtem ko so v drugem načinu rešeni v kontekstu aplikacij; če je za prvi način veljal princip disciplinarnosti, za drugega velja princip transdisciplinarnosti; če je prvi način določala homogenost, drugega določa heterogenost; če sta v prvem veljala hierarhičnost in ohranitev forme, v drugem veljata heterarhija in prehodnost. Drugi način je vsekakor bolj družbeno odgovoren (povezan z družbo in njenimi zahtevami) in refleksiven, obenem pa vključuje širšo, heterogeno paleto sodelavcev, ki delujejo v zvezi s problemom, ki je definiran v specifičnem in lokalnem kontekstu.⁴² Značilnosti drugega načina proizvodnje vednosti avtorji opažajo na področju znanosti in industrije, pa tudi v družboslovju in humanistiki, čeprav so njihovi izsledki raziskav primarno izšli iz uporabnih znanosti in inženiringa (kemijski inženiring, aeronavtični inženiring in računalniške znanosti). Z novim načinom se pravzaprav spreminja tudi sam koncept znanosti, ki se v idealu prvega modela razume kot newtonska empirična in matematična fizika. Med drugim je za znanost drugega načina značilno, da sodelavci delujejo na projektu začasno in so tako raziskovalne skupine manj trdno institucionalizirane ter lahko delujejo tudi izven tradicionalnih raziskovalnih institucij (so institucionalno dekontekstualizirane), kar obenem pomeni, da se spreminjata tudi znanstvena institucija in polje znanosti. Ta vidik del avtorjev teorije znanosti drugega načina v svoji naslednji monografiji (iz leta 2001, ki je tudi doživela že šest ponatisov), v kateri se posveti zlasti relaciji med znanostjo in družbo, še jasne-

⁴² Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott, Martin Trow, *The New Production of Knowledge*, London: Sage Publications Inc, 2009, 3.

je artikulira: »Implikacija našega argumenta je bila, da znanost ne more biti več razumljena kot avtonomni prostor, jasno ločen od ‚drugih‘ v družbi, od kulture in (bolj sporno) ekonomije. Namesto tega so postale vse te domene ‚notranje‘ heterogene in ‚zunanje‘ medsebojno odvisne, celo transgresivne, da so prenehale biti ločene in razločljive«. ⁴³ Rast industrije vednosti (drugi način namreč sovпада z množičnostjo raziskovanja in izobraževanja) ni vodila le v povečanje delavcev v vednosti in rast mest za proizvodnjo vednosti, temveč je spodjedla tudi razmejitve med tradicionalnimi institucijami vednosti, kot so univerze in raziskovalni inštituti, ter drugimi organizacijami. ⁴⁴ Enako kot velja za spremembe v umetnosti, kjer se krha predvsem moderni koncept njene avtonomije in ločenosti od drugih družbenih praks, ⁴⁵ tudi ti avtorji pri znanosti opažajo brisanje ločnic med znanostjo in družbo, s čimer se kaže problematičnost temeljnih kategorij modernega sveta – države, ekonomije, kulture (in znanosti), saj ne predstavljajo več razločljivih domen. ⁴⁶ Polje umetnosti in njen pojem sta se prav tako razširila v družbeno polje, da sta vase sprejela raznovrstne družbene prakse, med drugim tudi filozofijo (o umetnosti ali o izbranih diskurzih), ki je postala konstitutivni del umetnosti. Podobno se je zgodilo tudi s filozofijo (umetnosti). ⁴⁷

Za sodobne oblike transumetnosti je pogosto značilno, da poudarjajo raziskovalno komponento, vključujejo filozofsko refleksijo, segajo na druga družbena polja ter se z njimi povezujejo (biotehnologija, kozmologija itd.) in lahko uporabljajo sofisticirane tehnologije, specialna raziskovalna okolja, orodja, materiale in specifične znanstvene metode. Transumetnost je torej ravno tista oblika sodobne umetnosti, ki pogosto deluje na presečišču umetnosti, znanosti in visokih tehnologij in kaže preseganje modernega razlikovanja med umetnostjo in znanostjo. Tega velja misliti v navezavi na moderno logiko kategorij, klasifikacij, diferenciacije, čistosti disciplin ali zvrsti in dualizmov, ki v tem primeru vodijo k razlikovanju med racionalnim (znanost) in iracionalnim (umetnost), redom (znanost) in neredom, kaosom (umetnost), koristnostjo za družbeni razvoj (znanost) in liberalnostjo, odporništvom, pogosto usmerjenostjo v neuporabnost, neko-

⁴³ Helga Nowotny, Peter Scott, Michael Gibbons, *Re-Thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Blackwell Publishers Ltd, 2007, 1.

⁴⁴ N. d., 15.

⁴⁵ S tem se obsežno ukvarjam v monografiji *Konec umetnosti: genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, še posebej v tretjem delu.

⁴⁶ Helga Nowotny, Peter Scott, Michael Gibbons, *Re-Thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, 47.

⁴⁷ Polona Tratnik, »Možnosti sodobne estetike«, v: *Sodobnost*, letn. 72, št. 4, apr. 2008, 515–526.

ristnost (umetnost), programskostjo (znanost) in neprogramskostjo (umetnost) itn. Zavedati bi se morali, da takšno razumevanje ni tukaj od nekdaj in ni legitimno v vseh kulturah, temveč je specifično povezano z moderno evropsko družbo in njenimi ideološkimi premisami.

Epistemološki premiki in ovire

Tako v humanistiki kot v naravoslovni znanosti so nedavni epistemološki premiki očitni, čeprav jih spremljajo ovire, saj proizvodnja vednosti ali znanstveno raziskovanje ne začneja z ničle, temveč ga spremljajo zasedrana prepričanja, miselni obrazci, kultura in paradigme (po Kuhnju), ki se sprejmejo prek socializacije in ideologizacije v polju in ki ovirajo prelom ali diskontinuiteto (premik v rasti vednosti). »Tisto, za kar verjame-mo, da jasno vemo, v soočenju z realnim zatemni tisto, kar bi morali vedeti. /.../ Vstopiti v znanost pomeni duhovno pomladiti se, pomeni sprejeti nenadno mutacijo, ki mora nasprotovati preteklosti.«⁴⁸ Preden zastavimo znanstveni problem, in probleme je treba predvsem znati postavljati, kajti ravno smisel problema daje po Gastonu Bachelardu pečat pravega znanstvenega duha, bi se morali zavedati: »Nič ni samoumevno. Nič ni dano. Vse je konstruirano.«⁴⁹ Znanstveni duh za Bachelarda deluje sočasno ali celo konstitutivno s principom premagovanja epistemoloških ovir (prva je mnenje, nadalje prvo izkustvo, splošno spoznanje, lahko tudi z znanstvenim naporom pridobljeno znanje itn.). A že zavest o epistemoloških ovirah, paradigmatični naravi oziroma ideologizaciji znanosti, ki sovpada s spoznanjem o nenaravnosti in vsesplošni konstruiranosti (npr. zgodovine, kot ugotovijo strukturalisti in poststrukturalisti), je znamenje epistemološkega premika, ki mu lahko najdemo paleta korelatov. Spoznanje sodobne hermenevtike uči, da nič ni zares resnično, zaključeno in trdno, temveč se vselej gibljemo v prepletih interpretacij in različnih razumevanj (Gadamer piše o neskončnem razgovoru, 1960), pri čemer ni absolutne poti do resnice in ni univerzalne vednosti. Maurice Merleau-Ponty pomembno pokaže na problem objektivnosti, Jacques Derrida razloži, da ni transcendentalnega označenca, a že Friedrich Nietzsche, oče tiste miselne linije, ki skozi dvajseto stoletje prepričljivo razrahlja trdnost modernega mišljenja (ta linija se še zlasti okrepi z valom poststrukturalistične misli v sedemdesetih letih), konec devetnajstega stoletja oponira tedanjim pozitivističnim usmeritvam s tezo: »ne, ravno dejstev ni, samo interpretacije so. Ne moremo ugo-

⁴⁸ Gaston Bachelard, *Oblikovanje znanstvenega duha: prispevek k psihoanalizi objektivnega spoznanja*, Ljubljana: SH, Zavod za založniško dejavnost, 1998, 14.

⁴⁹ Prav tam.

toviti nobenega fakta ‚na sebi‘«. ⁵⁰ Semiotika (očitno pri Eco) in z njo teorije o odprtosti umetniškega dela (Eco, Barthes) se navezujejo na informacijsko teorijo, kjer se potrdi poudarek na subjektivnosti in verjetnosti namesto na gotovosti. Na področju fizike princip negotovosti spoznajo znotraj kvantne teorije (Werner Heisenberg), v skladu s katero pridejo do ugotovitve, da sistema ne moremo popolnoma spoznati. Linearnost prepričljivo napadejo francoski strukturalisti in njihova kritika zgodovine (Michel Foucault, še prej Lévi-Strauss), v filozofiji znanosti je nelinearnost prikazana s Kuhnovim konceptom znanstvenih revolucij (ta pokaže, da se znanost vendar ni razvijala tekoče, povezano napredujoče brez prelomov), v polju same naravoslovne znanosti se potrdi s teorijo kaosa, ki je v širši javnosti doživela entuziastično recepcijo (stroko pa razdelila). Teorija kaosa je obenem spodnesla koncept predvidljivosti in s prikazi spreminjajočih se vzorcev spodjedla moderni koncept kavzalnosti. Obenem se je izkazalo, da znanstveniki ne vedo vsega in kazalo je, da se je vez med determinizmom in predvidevanjem prelomila. ⁵¹ Če so newtonovski znanstveniki verjeli, da približno znani začetni pogoji sistema ob poznavanju naravnih zakonov omogočajo izračun razvoja sistema, pri čemer stvari konvergirajo, zato se majhni vplivi ne morejo okrečiti v velike učinke, pa je teorija kaosa pokazala obratno, da je občutljivost za začetne pogoje izjemno pomembna, kot je to običajno v vsakdanji izkušnji (zamudimo avtobus in se izognemo prometni nesreči). Neurejenost sistema se je prenehala razumeti kot šum ali kot neuspeh eksperiment. Izkazalo se je, da klasični deterministični sistemi, o katerih so se znanstveniki učili, ustvarjajo slučajnost. Učbeniki konceptu nelinearnosti dotlej pač niso posvečali dosti pozornosti. Teorija kaosa, ki so jo zagovorniki imeli za pravo znanstveno revolucijo (v skladu s Kuhnom – saj kaos ni postal le teorija, kanon prepričan, temveč tudi metoda, način ravnanja), skupaj z relativnostjo (Einstein) in kvantno mehaniko, ki je prinesla nedoločljivost (Heisenberg), je znanstvenikom prinesla spoznanje, da se mora fizik vselej vprašati, kateri del stvarnosti je izpustil in kateremu možnemu presenečenju se je s tem izognil. Znanost se bori proti kaosu in »[v]ideti je, da ji ta boj proti kaosu bistveno pripada tedaj, ko upočasnjeno spremenljivost usmeri h konstantam in mejam, ko jo tako napoti k centrom ravnotežja, ko jo podvrže izboru, ki ohrani le majhno število neodvisnih spremenljivk na koordinatnih oseh, ko med te spremenljivke namesti razmerja, katerih prihodnje stanje je mogoče določiti z upoštevanjem sedanjega (deterministični račun), ali pa ko, narobe, vpelje toliko spremenljivk

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, fragment 481, Ljubljana: Slovenska matica, 2004, 281.

⁵¹ Helga Nowotny, Peter Scott, Michael Gibbons, *Re-Thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, 5.

hkrati, da je stanje stvari zgolj statistično (verjetnostni račun).⁵² Za Deleuza in Guattarija se tudi umetnost bori proti kaosu, »toda to počne zato, da iz njega vznikne videnje, ki ga za hip osvetli. Občutje. Celo hiše ...: prav iz kaosa prihajajo Soutinove pijane hiše«. ⁵³ Podobno je Mandelbrot (poznani po teoriji fraktalov) verjel, da ker so za naravo značilni dinamični sistemi, se naš občutek za lepoto navdihuje ob harmoniji reda in nereda (kot ga najdemo v naravi).⁵⁴ Deleuzovo in Guattarijevo razumevanje umetnosti pa ima, poleg tega da lovi (detektira in komunicira) ter ureja kaos, specifično čutno-ekspresionistično komponento: »Umetnost transformira kaotično spremenljivost v kaoidno raznolikost /.../ Umetnost se bori s kaosom, toda to počne zato, da ga naredi čutnega, četudi s pomočjo najbolj ljubeznivega lika in najbolj očarljive krajine«. ⁵⁵ A že sama teorija kaosa je hladni racionalistični svet staknila s svetom, ki ga vidimo in čutimo, s svetom človeških razsežnosti (predmet raziskovanja so lahko vsakdanje izkušnje), s tem pa tudi razbila psihologistične stereotipe o razlikovanju med trdo fizikalno realnostjo in spremenljivim osebnim zaznavanjem te. Videnje sveta, ki ga je zagovarjal Benoit Mandelbrot v šestdesetih letih, je spodbijalo evklidski geometrični prostor in v središče postavilo pozicijo opazovalca – Kochova krivulja (po modelu snežinke) je zanj predstavljala realen model obale: v nekem pogledu ima vsaka obala neskončno dolžino, v drugem pa je dolžina odvisna od merila (končno število izmerjenih metrov geometra je zgolj približek). Krivulja predstavlja neskončnost na končnem prostoru (različne modele razvijejo tudi drugi matematiki: preproga Sierpinskega, Mengerjeva spužva itd.). Kakšna je dimenzija klobčiča vrvice? Po Mandelbrotu je to pač odvisno od tega, od kod gledamo. Z velike razdalje je klobčič le točka brez dimenzije, od bliže zapolnjuje tridimenzionalni prostor krogle, še bliže se pokaže vrvice in je predmet spet enodimenzionalen, če pa nadaljujemo z mikroskopskim pogledom, vrvice preide v tridimenzionalne stebre, ki se razločujejo v enodimenzionalne niti, trdna snov se raztopi v brezdimenzionalne točke. Podobno kot Merleau-Ponty nasprotuje evklidskemu svetu in poudarja opazovalca (postevklidski svet živim od znotraj, ne gledam ga od daleč), Mandelbrotova relativnost pove, da je številski rezultat odvisen od odnosa med predmetom in opazovalcem. Svet bo za opazovalca drugačen z enega kilometra kot s stotih metrov, enega milimetra ali pri opazovanju z lupo.

⁵² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, 211.

⁵³ N. d., 210.

⁵⁴ James Gleick, *Kaos. Rojstvo nove znanosti*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991, 116–117.

⁵⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kaj je filozofija?*, 211.

Ni zanemarljivo, da je presenetljive vpogledе znanstvenikov kaosa omogočil prav razvoj tehnologij, predvsem računalniške tehnologije, ki je prav tako pospešila proces globalizacije. Hkrati pa je digitalizacija oziroma razvoj informacijskih (komunikacijskih) sistemov prispevala k ugotovitvi pomena hrupa (informacijska teorija), ki ga ne smemo zanemariti. Hrup je ključen pri teoriji kaosa, pa tudi v teoriji dekonstrukcije. Tako v naravoslovni znanosti in humanistiki, kot tudi umetnosti, na mesta gotovosti, celovitosti (homogenosti in zaključenosti), reda, univerzalnosti, linearnosti, hierarhičnosti (tudi delitev na elitnost in množičnost) itn., ki so stabilizirali moderno misel in kulturo, s prehodom v postmoderno stopajo nasprotna določila: negotovost, nepopolnost, nedefiniranost, heterogenost, prehodnost, kontekstualnost, transdisciplinarnost (za tradicionalistično znanstveno skupnost so bili teoretiki kaosa ne nazadnje moteči tudi zaradi svojega prehajanja iz stroke v stroko in kombiniranja področij), odprtost, razširitev in prepustnost družbenih polj (prehodnost, stapljanje, prepletanje), hibridizacija, mreženje itn. Svet kot takšen danes še vedno šele poskušamo opisati ter razumeti; sočasno pa se na mnogih nivojih moderna paradigma ohranja ali obstaja vzporedno. A vendar spremembe niso prišle čez noč (v živahnih šestdesetih, kot se jim to pogosto pripisuje). Kultura, ki ustreza postmoderni in s tem fazi poznega kapitalizma (od 1960 dalje), pri kateri po Ernestu Mandelu prihaja do multinacionalnih korporacij, globaliziranih tržišč in dela, množične potrošnje in tekočega pretoka kapitala, ki ni več vezan na nacionalne omejitve, ki pa vendar ni le postmodernizem kot kultura, kakršno opisuje Fredric Jameson, ima korenine v Einsteinovem strmoglavljenju Newtonovega in Kopernikovega reda, ki se je zrcalil že z modernizmom (v slikarstvu z opustitvijo optične mimetičnosti (še zlasti v kubizmu), v glasbi z atonalnim sistemom (Schönberg), v literaturi z eksperimentalnim modernim romanom (Joyce), sprva pa s simbolisti). Če sprejmemo takšno, v veliki meri heglovsko razumevanje umetnosti, po katerem je sveža tista umetnost, ki izraža družbene strukture, kulturo in razumevanje sveta neke skupnosti (podobno kot tudi za Eca umeetniške forme v svoji strukturiranosti v vsakem času »odražajo način, v katerem znanost oziroma sodobna kultura vidi resničnost«), potem so danes paradigmatično sodobni prav tisti umetniški pojavi, projekti, prakse, zamisli in strategije, ki ustrezajo sodobnim premisam, kakršne določajo sodobno kulturo, družbo in vednost; celo na prvem mestu tisti, ki jim uspeva vzpostaviti most z drugimi družbenimi polji, disciplinami in kulturami in stremijo po medsebojni stopitvi.

Ne plavati s tokom: sodobne taktike odporništva

Avantgarde včeraj in danes. Uporništvo, subverzija, odporništvo, aktivizem

Ce je že Heidegger opazal, da umetnost, vezana na doživljanje in eksistencializem, počasi umira, pa se sodobne umetniške prakse od takšne naloge še posebej oddaljijo. Če bi namreč še visoki modernizem dvajsetega stoletja lahko razumeli kot razvijanje te linije umetnosti, pa z njo vsekakor prekinjajo že umetniške zgodovinske avantgarde, kot jih definira Peter Bürger. Te se pojavljajo na začetku dvajsetega stoletja (1910–1930) kot gibanja,¹ ki si prizadevajo spreminjati ne le polje umetnosti, tako da to ne bi bilo več ločeno od vsakdanjega življenja, s čimer zahtevajo izbris meja med umetnostjo in življenjem, temveč umetnosti pripisujejo osrednji pomen pri spreminjanju družbene stvarnosti. V nasprotju z visokim modernizmom jim ne gre za proizvodnjo umetniških del kot visoko vrednotenih končnih izdelkov – artefaktov, temveč prej za praktično dejavnost, pogosto s konkretnimi političnimi cilji (zato pri nekaterih predstavnikih prihaja do sočasnega političnega delovanja, ne nazadnje pa se zato nekatera izmed teh gibanj naposled končajo s prehodom v politiko oziroma vojno). Umetniške zgodovinske avantgarde so bile usmerjene v negacijo oziroma rušenje obstoječih vrednot moderne umetnosti. Evropska avantgardna gibanja lahko zato definiramo kot napad na status umetnosti v buržo-

¹ Bürger sem prišteva dadaizem, zgodnji nadrealizem, rusko avantgardo po oktobrski revoluciji, delno se izraz nanaša tudi na italijanski futurizem in nemški ekspresionizem. Glej: Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1974.

azni družbi. Kar je negirano, ni umetnost (stil), temveč umetnost kot institucija, ki ni združena z življenjsko prakso človeka. Avantgardisti zahtevajo praktično umetnost, to pa pomeni, da se ta zdaj usmeri k načinu, kako umetnost funkcionira v družbi.² Umetnost mora biti integrirana v prakso življenja.³ Zgodovinske avantgarde terjajo premik z imaginarne na realno raven in namesto domišljajske kompozicije zahtevajo racionalno konstrukcijo. S tega vidika imajo oblastniško vlogo in se iz totalnega projekta spreminjajo v totalitarizem – ne ustavijo se na ravni individualne, znotrajtekstualne kritike (kot to počne modernistična umetnost), temveč se pojavljajo kot zunajumetnostna kritika umetnosti; svet skušajo spremeniti po meri svojega eshatološkega programa.⁴ Levoheglovski filozofi so s svojo kritično filozofijo stimulirali tendenco k spremembi (Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer, Karl Marx). Koncept avantgarde izvira iz vojaške rabe in v politiki ter kulturi spodbuja k naprednim in radikalnim pristopom. V revolucionarno misel se vpelje v devetnajstem stoletju in je značilno moderen koncept. Avantgardo lahko razumemo kot radikalnejšo različico modernosti.⁵ Tako modernost kot avantgarda sta vezani na časovnost in na odklon od tradicije – le da modernost želi živeti s časom (in pri tem ne povsem zanikati preteklosti), avantgarda pa je usmerjena naprej, k boljšemu jutri (in pri tem navadno zahteva popolno sesutje preteklosti). Ob tem se moramo zavedati, da je sam koncept avantgarde mogoč zgolj »ob nekaterih implikacijah, ki določajo način obstajanja, način dogajanja literature, umetnosti itn. Avantgarde namreč ni in ne more biti, če se nekaj ne giblje k določenemu cilju oziroma če se nekaj ne giblje na podlagi kriterija, ki določa pravo smer gibanja. To pomeni, da je avantgarda tisto, kar je na čelu tega gibanja, zaradi česar je že vnaprej jasno, da imajo pojmi, kot so avantgardna literatura, umetnost, kritika, svoj smisel le, če se umetnost dejansko giblje v določeni smeri, kar spet pomeni to, da v tistem trenutku, ko pristanemo na takšno pojmovanje, pristanemo na teleološko razumevanje dogajanja in bistva literature, umetnosti, pa tudi zgodovine sploh,«⁶ kot je menil Dušan Pirjevec.

² Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, 49.

³ N. d., 53–54.

⁴ Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, Celovec, Salzburg: Založba Wieser, 1989, 71–72.

⁵ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, 96. Calinescu avantgardi kot enemu od petih obrazov modernosti posveča celo poglavje (95–148).

⁶ Pirjevec v: Aleš Debeljak, *Postmoderna sfinga*, 68. Dušan Pirjevec, »Avantgardna umetnost i avantgardna kritika«, v: *Delo*, letn. 17, št. 4, Beograd. Glej tudi: Polona Tratnik, *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, 3. del, še posebej podpoglavji Roman-tične avantgarde, 296–300, in *Umetniške zgodovinske avantgarde: napad na avtonomijo umetnosti*, 314–320.

Z marsikaterega vidika sodobne umetniške prakse izhajajo iz zapušči-ne umetniških zgodovinskih avantgard. Vendar pa, če lahko avantgarde dvajsetega stoletja razumemo kot del modernega emancipatoričnega načrta, danes teleološka različica modernosti (kot so jo Marx in drugi levoheglovci prevzeli od Hegla) ne ustreza več sodobnemu svetu in vednosti; levoheglovski klici po popolni spremembi, ki bi prinesla očiščujoče rezultate, so danes razumljeni kot utopični. Vseeno se lahko vprašamo, ali v sodobni kulturi obstajajo kake modernim oz. romantičnim avantgardam podobne težnje? Kakšne vrste je sodobno kritično odpornišvo v kulturnih oz. umetniških praksah in kakšna je njegova funkcija?

Sodobni kustos in kritik Nicolas Bourriaud verjame, da avantgarde dvajsetega stoletja od dadaizma do situacionistične internacionale lahko razumemo kot del modernega projekta: spremeniti kulturo, miselnost, življenjske razmere posameznika in družbe.⁷ Za Bourriauda je danes mrtva idealistična in teleološka različica modernosti. Kakšna je potem perspektiva sodobne umetnosti in v kakšni relaciji je do postmodernizma? Če je Lyotard menil, da je postmodernistična arhitektura *obsojena* na »snovanje niza drobnih modifikacij v prostoru, ki ga nasledi od moderne, pri tem pa mora opustiti rekonstrukcijo prostora, ki ga naseljuje človeštvo«, ⁸ pa se Bourriaud vpraša: »Kaj pa, če je bila ta ‚obsodba‘, nasprotno, zgodovinska priložnost,« iz katere že neke od devetdesetih let dalje izhaja večina umetniških praks.⁹ Nalogo sodobnih umetniških praks bi po Bourriaudu lahko povzeli z nekaj besedami: *učijo, kako naseliti svet na boljši način*, »namesto da ga poskušamo zgraditi v skladu z vnaprejšnjo zamisljivo zgodovinskega razvoja. Z drugimi besedami, umetniška dela ne ciljajo več na oblikovanje imaginarnih ali utopičnih stvarnosti, ampak poskušajo vzpostaviti načine obstoja ali modele delovanja znotraj obstoječe družbene stvarnosti«, ne glede na stopnjo, ki si jo izbere umetnik.¹⁰ Modernost se danes po njegovem nadaljuje v tehnikah »bricolage« oziroma »naredi sam« principih, v recikliranju kulturnih danosti, v izumljanju vsakdanjika in urejanju časa, ki nadomestijo odrešenjske utopije in formalne novosti, ki so bile aktualne včeraj. Po njegovem prepričanju v sodobnosti »umetniška dela ne ciljajo več na oblikovanje imaginarnih ali utopičnih stvarnosti, ampak poskušajo vzpostaviti na-

⁷ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika / Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*, Ljubljana: Maska, 2007, 16.

⁸ Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982–1985*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004, 89.

⁹ Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika / Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*, 16.

¹⁰ N. d., 17.

čine obstoja ali modele delovanja znotraj obstoječe stvarnosti.«¹¹ Povedano drugače: namesto tega, da svet poskušamo zgraditi v skladu z vnaprejšnjo zamisljivo zgodovinskega razvoja, se je treba naučiti, kako ga bolje naseliti.¹² Ob tem za Bourriauda ni nič »bolj absurdnega kot trditev, da sodobna ume-tnost ne razgrinja nikakršnega kulturnega ali političnega načrta in da njeni subverzivni vidiki ne temeljijo na nikakršnih teoretskih tleh.«¹³

Oblast je v postmoderni dobi značilno razpršena, mobilnost kapitala se je povečala, polje moči je postalo nomadsko, decentralizirano in deterritorializirano. S prehodom od industrijske k informacijski ekonomiji prihaja do decentralizacije proizvodnje, v organizacijskem modelu proizvodnje je tekoči trak nadomestila mreža, zapišeta Antonio Negri in Michael Hardt. »Napredki v telekomunikacijah in informacijskih tehnologijah so omogočili deterritorializacijo proizvodnje, ki je učinkovito razpršila masovne tovarne in izpraznila tovarniška mesta.«¹⁴ Ideal proizvodnje v informacijskih mrežah je osvoboditev od teritorialnih omejitev. Bill Gates vidi takšno prihodnost, »v kateri bodo mreže popolnoma premagale ovire cirkulaciji in s tem omogočile nastanek idealnega kapitalizma ,brez trenja': ,Informacijska avtocesta bo razširila elektronski trg in ga naredila za poslednjega, univerzalnega posrednika.«¹⁵ Za proizvodnjo in oblast imajo sodobne mreže pomembno vlogo, vzpostavitev nove informacijske infrastrukture zagotavlja pogoje in okoliščine globalne proizvodnje in vlade, kot jih je za rimski imperij zagotavljala gradnja cest.¹⁶ Nadzor je s sodobnimi tehnologijami možen na oddaljenih lokacijah. Globalne mreže proizvodnje so upravljane in usmerjane prek finančnih in trgovinskih dejavnosti v nekaj ključnih mestih na svetu (npr. New York, London in Tokio), »za-ton in razselitev industrijskih mest [je] prinesel vzpon globalnih mest, ki so pravzaprav mesta kontrole.«¹⁷

¹¹ Prav tam.

¹² N. d., 16–17.

¹³ N. d., 17.

¹⁴ Antonio Negri, Michael Hardt, *Imperij*, Ljubljana: Študentska založba, 2003, 242.

¹⁵ Povzeto in citirano po: n. d., 243. Citirano delo: Bill Gates, *The Road Ahead*, New York: Viking, 1995, 158.

¹⁶ Analogijo podaja Peter Cowhey, svetovalec pri Zvezni komisiji za komunikacije. Glej: Peter Cowhey, »Building the Global Information Highway: Tool Booths, Construction Contracts, and Rules of the Road«, v: William Drake (ur.), *The New Information Infrastructure*, New York: Twentieth Century Fund Press, 1995, 175.

¹⁷ Antonio Negri, Michael Hardt, *Imperij*, 244. Glej tudi: Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton: Princeton University Press, 1991, 90–125.

Prav tako bi morala v hibridizirani in mrežni obliki današnje transkulturne logika enoznačne usmerjenosti odpovedati, kar pa ne sme pomeniti, da v sodobni družbi in kulturi ne obstajajo centri moči. Moč posamezne pozicije oblasti se lahko meri glede na njeno zmožnost distribucije in upravljanja oziroma manipuliranja z informacijami. V luči padca modernih konceptov enotnosti, totalitete, resnice in napredka, ob spoznanju, da nič ni zares resnično, zaključeno in trdno, se zahteva po dekonstrukciji enega samega, enotnega dominantnega diskurza danes izkaže za moderno utopično zahtevo, podobno zahtevi (modernih) zgodovinskih avantgard po totalni spremembi nečesa, kar obstaja v svoji integriteti, enotnosti, pri čemer je po drugi strani tudi tisto, kar se zahteva, v sebi prav tako totalno. Sodobnik je vmrežen v številne diskurze, več med njimi je dominantnih na različnih nivojih in se med seboj prepletajo. Moč je torej danes kompleksno strukturirana, zato morajo biti tudi sodobne taktike odpornišva temu ustreznih oblik. Negri in Hardt celo ne govorita o odporništvu, temveč o uporništvu, o aktivistu, ki se upira, čeprav ne več na moderni način, saj Imperij s svojimi globalnimi mrežami ne vključuje modernih strojev oblasti. Kljub temu, pravita, »vztrajamo pri trditvi, da je konstrukcija Imperija korak naprej. Tako zavračamo kakršnokoli nostalgijo po predhodnih oblastnih strukturah in vsakršno politično strategijo – kot je poskus oživitve nacionalne države, ki bi varovala pred globalnim kapitalom – ki vključuje vračanje k tej stari ureditvi.«¹⁸ Strukturiranje oblasti je danes specifično in ustreza modelu mreže – ta je tista, ki realizira kontrolo in tista, ki daje garancijo varnosti za pozicije oblasti. Zato pa za Negrija in Hardta: »Danes prvo vprašanje politične filozofije ni, če ali celo zakaj obstajata upornišvo in puntarstvo, ampak prej, kako določiti sovražnika, proti kateremu se upirati. Pogosto je nezmožnost identifikacije sovražnika tista, ki voljo do upora spelje na tako paradoksalen teren. Identifikacija sovražnika pa ni majhna naloga, če upoštevamo, da se izkoriščanje ne nagiba več k specifičnemu kraju ter da smo pogreznjeni v sistem oblasti, ki je tako globok in kompleksen, da ne moremo več določiti specifičnih razlik ali mere. Izkoriščanje, odtujitev in komando dojemamo kot sovražnike, vendar ne vemo, kje se produkcija zatiranja nahaja.«¹⁹

Sodobne kritično-odporniške pristope bi težka prepoznali kot subverzivne v smislu prikritega delovanja z ambicijami po popolnem prevratu. Danes se je umetnost morda otresla utopičnosti v stilu nalog za popolno

¹⁸ Antonio Negri, Michael Hardt, *Imperij*, 48.

¹⁹ N. d., 177.

dekonstrukcijo obstoječe družbene, politične ureditve z zahtevo po totalni spremembi (družbe ali tudi le umetnostne institucije), kakršno pa lahko srečamo v modernih avantgardah.²⁰ Kritično odporništvo v sodobni umetnosti se tudi izogiba politizaciji umetnosti, kot jo npr. zahteva Walter Benjamin, torej v smislu podrejenosti oziroma služenju določenim političnim ideologijam. Sodobne prakse si prej prizadevajo s sugestijami, ki hočejo prispevati k majhnim ali postopnim družbenim spremembam, npr. v nekem segmentu ali področju, pri čemer so postale aktualne teme potrošništvo, ekologija in zaščita deprivilegiranih družbenih skupin ali posameznikov. Sodobni kritični projekti in odporniške prakse črpajo iz kritične teorije družbe in kot zgodovinske avantgarde pogosto uporabljajo strategije, s katerimi izzovejo šok ali povzročijo škandal. Obenem pa se sodobne prakse pojavljajo v značilnih okoliščinah telekomunikacijskih sistemov in mrežnega strukturiranja. Kritično odporništvo raziskuje informacijske sisteme in detektira hrup, ki je po informacijski teoriji vsaj tako močan kot sam signal ali pa še močnejši in ne more biti prezrt. Hrup (kot ga je definirala matematična teorija komunikacije, 1948: C. E. Shannon, oče kiberdobe) v sistem vnaša napake, negotovost, izgube in nezmožnost. S kritično dekonstrukcijo premis sodobne družbe lahko razumemo, kako deluje proizvodnja hegemonskih signalov in hrupa. Kritični odporniški in aktivistični pristopi v današnji kulturi so pomembni, ker stimulirajo kritično misel v javnosti. Na podoben način vidi Noam Chomsky vlogo intelektualcev – zanj so ti tisti, ki razkrivajo laži vlad, analizirajo dejanja glede na njihove vzroke in motive ter lahko celo pokažejo na prikrita namer. Moč, ki jo imajo intelektualci, izvira iz politične moči, pristopa do informacij in svobode govora; njihova odgovornost je v govorjenju resnice in razkrivanju laži.²¹

Odporniške prakse se zanimajo za centre moči, ki držijo roko nad visoko tehnologijo. Dominantni segment družbe predstavljajo tisti agenti, ki posedujejo politično in ekonomsko moč, ter tisti centri moči, kjer se izvaja medijski nadzor oziroma nadzor nad distribucijo in kroženjem informacij. Sodobne umetniške prakse, ki sledijo logiki komunikacijsko-informacijske družbe in ki se zavedajo principa, da je v micelijski strukturi uporabnik tudi potencialni distributer (kar je glede na obstoječe dominantne mre-

²⁰ S tem mislim zlasti na levoheglovske avantgardne tendence, ki so bile utemeljene v drugi polovici devetnajstega stoletja in zahtevajo totalno spremembo družbe – kot takšno avantgardo se npr. po Leninu razume partijo v komunistični revoluciji. Poleg teh se v začetku dvajsetega stoletja pojavlja še vrsta radikalnih avantgardnih tendenc v umetnosti, ki sledijo različnim političnim usmeritvam – tako npr. italijanski futuristi ne podpirajo komunizma, temveč fašizem.

²¹ Noam Chomsky, *Somrak demokracije*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1997, 9–10.

že zgolj idealni model, ne pa tudi dejanska praksa), niso zgolj interaktivne, temveč značilno stremijo k lastni zmožnosti manipuliranja z informacijami. Vzpostavljajo razne medijske matrice, znotraj katerih upravljajo in manipulirajo z informacijami – s tem so bistveno vezane na preizpraševanje, pozicioniranje in manipuliranje s kulturno, družbeno, ekonomsko oziroma politično močjo. Kritični in aktivistični pristopi, ki jih najdemo tudi na področju umetnosti, funkcionirajo kot mesto preizpraševanja vladajočih diskurzov in njihovih načinov kodifikacije oziroma kot mesto odpora proti obstoječim, domnevno naravnim vzorcem in ideologijam ter proti vsakdanjim oblikam družbene in politične dominacije. Umetnost ima zmožnost, da razkrije skrita razmerja moči in nadzorne mehanizme družbene dominacije, prav tako pa lahko pokaže tudi možne alternative tem odnosom in modelom. Ob razkrivanju in dekonstrukciji dominantnih mehanizmov s svojimi učinki odporniške prakse same proizvajajo hrup v sistemu. V bolj radikalnih pristopih kulturni aktivisti poskušajo prevzeti (zasesti) oddajniške položaje, s čimer imajo možnost zadržati informacijo in vsaj začasno prevzeti pozicijo moči.

Tudi manj velikopotezne prakse, ki sledijo preprostim »naredi sam« oziroma »bricolage« vodilom (kot npr. pri Sašu Sedlačku), prav tako kažejo na princip odpornišva proti vse bolj homogenizirani kapitalistični družbi.

Vzlet: od retroavantgarde prek (retro)utopizma h globalnemu povezovanju

V osemdesetih (Laibach, *Monumentalna retroavantgarda*, 1983) in še zlasti v devetdesetih (prek Petra Weibla, Marine Gržinič in skupine Irwin) se uveljavi termin retroavantgarda, ki prinaša revizijo umetnostne zgodovine in predstavlja alternativo prevladujočim velikim pripovedim Zahoda – Irwin tako razvije koncept »vzhodnega modernizma«. ²² Ponovno pisanje zgodovine sovpada s tedaj nedavno ozaveščenostjo glede konstruiranosti zgodovine, ki se razvije predvsem prek poststrukturalizma. ²³ Če se po kon-

²² Borut Vogeltnik pravi: »Retrogarda je dejanje umeščanja specifične umetniške prakse, ki ima na območju nekdanje Jugoslavije petdesetletno tradicijo in ki doslej ni bila razumljena kot povezana celota. Retrogarda naredi vidno kontinuiteto dejavnosti umetnikov različnih generacij, ki so vsak v svojem obdobju veljali za avantgardo.« Navedeno po: Inke Arns, *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, Ljubljana: Maska, 2006, 97.

²³ Leta 1962 že Claude Lévi-Strauss s strukturalistične pozicije piše o problemu zgodovinskega dejstva, še zlasti pa k problematiziranju zgodovinskih pripovedi pripomore kasnejši val poststrukturalističnih mislecev z Michelom Foucaultom in Jacquesom Derridajem na čelu.

cu modernizma umetniški projekti sprva nomadsko sprehajajo po zgodovini, ki jo na različne načine kombinirajo, rekombinirajo in pišejo na novo (ta val se sklada s številnimi teorijami o postmodernizmu v umetnosti),²⁴ se torej ukvarjajo predvsem z revizijo, pa se kasnejše prakse le očitneje osredotočajo na danes in jutri. Retroutopizem, kot termin za določene prakse uporabljaja Inke Arns, bi v tem smislu lahko razumeli kot vmesno stopnjo med retroavangardo in medijskim aktivizmom, ko se sodobne prakse še vedno očitno ozirajo nazaj v zgodovinski arhiv avantgardnih prispevkov, pri čemer želijo v sedanjosti realizirati tisto, kar je bilo morda nekoč prepoznavno kot utopično (od tod njihovo pomembno razmerje z utopijo). Inke Arns o retroutopizmu zapiše: »Ta umetniški spoprijem z zgodovinsko avantgar-do v nekakšnem retrospektivnem, medijskoarheološkem pregledu utopij avantgarde preverja medijskotehnične možnosti, ki so v avantgardi prisotne, a niso uresničene. /.../ V nasprotju z drugimi tremi usmeritvami [retroavangarda, postutopizem, neoutopizem] /.../ je zanj značilen poudarjen medijskoarheološki interes za ponovno aktiviranje medijskih in tehnoloških utopij zgodovinske/ih (predvsem vzhodnoevropske/ih) avantgard/e.«²⁵ Arns najde vzporednico temu konceptu v konceptu arheologije medijev, ki ga najde pri Siegfriedu Zielinskim. Arheologija medijev »[i]z sedanjega trenutka izvije časovno premico in jo prek minulih dogodkov in oseb usmeri v možno prihodnost. Velikopotezno išče ideje, načrte in prakse, ki se ukvarjajo s pozabljenimi, potlačenimi ali doslej neznanimi pustolovščiniami možne sedanjosti medijskega.«²⁶ Retroutopizem najde Arns v delu Vadima Fiškina in Marka Peljhana, ki se »osredotočata izključno na ne-realizirane (tehnične) utopije zgodovinske avantgarde«,²⁷ kozmokinetični kabinet *Noordung* Dragana Živadinova (sprva gledališki oddelek NSK) pa ji predstavlja hibridni vezni člen med retroavangardo osemdesetih in retroutopizmom devetdesetih let.

Marko Peljhan svoje delo navezuje na nekaj imen z začetka dvajsetega stoletja – ta so: Velimir Hlebnikov, Bertolt Brecht in Nikola Tesla. Hlebnikov (predstavnik ruskega futurizma) je za Peljhana danes aktualen zara-

²⁴ Bürgerjev izraz neoavangarda je v primeru teh praks vprašljiv – neoavangarde, ki se pojavljajo v šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, so po njegovem predvsem manj radikalne in manj utopične od zgodovinskih avantgard, poleg tega pa pristajajo na umetnostno institucijo. Primer neoavangarde je za Bürgerja popart.

²⁵ Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, 265.

²⁶ Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit als Zwischenspiele in der Geschichte*, besedilo na zavihku.

²⁷ Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, 265.

di zgodnjega poudarjanja pozitivnih vplivov uporabe novih tehničnih medijev (predvsem radia) na globalno zavest, poudarjanja pomena dimenzije oziroma »osi časa« za prihodnji prostorsko-časovni globalni red in zaradi predstave o »zvezdnem jeziku«, ki jo je mogoče brati tudi kot concept globalnega medija.²⁸ Hlebnikov rusko telegrafsko agencijo ROSTA, za katero je sam delal leta 1921, v besedilu *Radio prihodnosti* (1921) razume kot »zavest človeštva«, kot njegove »možgane«, »enotno točko volje ljudstva«. Hlebnikov, ki na poetičen način misli o prihodnji vlogi množičnih medijev (radia in televizije), tako vidi velik pomen v osrednji oddajni postaji, misli pa tudi o medijski mreži – »celotna dežela bo prekrita z radijskimi postajami.«²⁹ A v njegovi viziji radio prihodnosti, ki pomeni »mitgotanje tistih pojavov, ki so v trenutku preneseni v daljavo«,³⁰ ne pomeni le prenosa zvočnih, temveč tudi vizualnih informacij ter celo čutnih dražljajev za vonj in okus.

Naslednja referenca iz zgodovine modernizma je za Peljhana Bertolt Brecht s svojo »teorijo radia« (1927–32). V spisu »Radio kot komunikacijska naprava« je Brecht kritičen do radijskega medija, saj ta po njegovem služi za utrjevanje obstoječih družbenih razmer. Zato pa sam predlaga: »Iz naprave za distribucijo je treba radio spremeniti v napravo za komunikacijo. Radio bi bil največičastnejša naprava za komunikacijo v javnem življenju, kar si jih je mogoče predstavljati /.../ to bi bil, če bi lahko tudi sprejemal, ne samo oddajal, torej če poslušalci ne bi samo poslušali, ampak bi lahko tudi govorili, in če jih radio ne bi izoliral, ampak vzpostavil med nji-mi odnos.«³¹

Taktični mediji

Ravno v tej točki, kjer medijski sistem prehaja od zgolj distribucijske vloge oddajniških sistemov k interaktivnemu modelu komunikacijske mreže – micelija –, kjer je vsak sprejemnik lahko hkrati tudi distributer, kar naj ne bi bila več utopija v sedanjem času, temveč dejanskost, ki jo živimo, se Peljhanovo delo od strategije retroutopizma, kot jo prepričljivo predstavi Inke Arns, premakne v taktično medijsko delovanje. Čeprav je za Peljhana v več projektih med letoma 1997 in 2001 (*Situacije v Wardencliffu, So-*

²⁸ N. d., 248–249.

²⁹ Velimir V. Hlebnikov, *Werke – Poesie Prosa Schriften Briefe* (ur. Peter Urban), Reinbek pri Hamburgu: Rowohlt Tb., 1985, 272.

³⁰ N. d., 273.

³¹ Bertolt Brecht, »Radiotheorie«, v: *Schriften zur Literatur und Kunst*, 1920–1939, 1. zvezek, Berlin, Weimar, 1966, 140–141. Glej tudi: Bertolt Brecht, »Radio kot komunikacijski aparat«, v: *Umetnikova pot* (ur. Dušan Voglar), Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987, 96.

lar, *Signal-Sever!*) pomembna referenčna figura Nikola Tesla, pa so referirane zamisli tega znanstvenika za sodobnike prej vizionarske kot utopične. Tesla, ki je prvi propagiral zamisel o globalnem brezžičnem oddajanju/komuniciranju, se je od leta 1900 v Wardencliffu na Long Islandu osredotočal na t. i. »svetovni sistem«, ki vključuje radijsko-energetski oddajnik za ves svet (tega je Tesla istega leta tudi dejansko pričel graditi). Svetovni sistem po Tesli omogoča hiter in natančen brezžični prenos vsakršnih signalov v kateri koli del sveta in lahko izkoristi vse obstoječe telegrafске in telefonske sisteme. Tesla dejansko razmišlja o vzpostavitvi takšnega micelija, v katerem lahko vsak telefonski naročnik vzpostavi povezavo s komerkoli na Zemlji. »Vprašanje oddaljenosti bo v prihodnosti brez pomena,« meni Tesla.³² Telegrafija se bo po njegovem mnenju izkazala za učinkovito v prosvetljevanju množic, predvsem v še neciviliziranih deželah in nedostopnih regijah. Takšen sistem temelji na več postajah, ki so vse sposobne prenašati individualizirane signale po vsem svetu. Leta 1904 je Tesla zapisal: »S preprostim in poceni aparatom, ki ga nosiš v žepu in ga lahko uporabiš kjer koli na kopnem ali morju, posameš svetovne novice in sprejemaš samo tebi namenjena sporočila. Tako se bo vsa Zemlja spremenila v velike možgane, katerih vsak del je sposoben odzivanja.«³³

Sodobna družba je družba komunikacije – to lahko rečemo precej na splošno. Številne telekomunikacijske tehnologije, vodilo stalnega potovanja oziroma nomadstva sodobnega posameznika, meddržavno sodelovanje ipd. spodbujajo način globalnega mreženja prebivalstva, kar je povezano z globalnim pretokom kapitala in ideologije. Sodobna globalna komunikacija in oblike medijske komunikacije so že in še bodo v kratkem zagotovo eden od najbolj premišljenih problemov. Vsekakor pa že v tem trenutku vemo, da vendarle ne gre za enostaven proces globalnega komuniciranja vseh z vsemi, ki bi dejansko uresničeval zeleno demokracijo na globalni ravni. Ena izmed težav, ki jo vidi John D. H. Downing, je na primer povezana z dejstvom, da ljudje na svetu govorijo različne jezike.³⁴ Ob posredova-

³² Navedeno po: Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, 257, iz: John O'Neill, *Tesla. Die Biographie des genialen Erfinders Nikola Tesla aus der Sicht eines Zeitgenosser*, Frankfurt na Majni, 1997, 260. Glej tudi: <http://www.light1998.com/Tesla_Book/ProGen_TOC.html>, 4. 4. 2009.

³³ Navedeno po: Inke Arns, *Avantgarda v vzratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, 258; Dieter Daniels, *Kunst als Sendung. Von Telegrafie zum Internet*, München: C. H. Beck Verlag, 2002, 101.

³⁴ John D. H. Downing, »Social Movement Media and Democracy: Achievements and Issues«, v: Mojca Pajnik, John D. H. Downing (ur.), *Alternative Media and the Politics of Resistance*, Ljubljana: Mirovni inštitut, 2008, 53.

nju informacij o dogajanju po svetu je očiten problem ideološka hegemonija bogatejših držav v svetu, do katere prihaja zaradi dejstva, da sta zbiranje in distribucija novic draga, »tako da se revnejše države tretjega sveta zaradi ekonomskih dejavnikov pogosto znajdejo v situaciji, ko kupujejo `bele` novice o samih sebi ali o svojih sosedih.«³⁵

Z razmahom novih medijev, ki sovпада s pojavom globalizacije v pozni fazi kapitalizma, v devetdesetih letih obenem prihaja do kritičnega razmisleka in do spodbud k strategijam taktičnega delovanja znotraj vse bolj nadzorovane družbe. S tem je v vzponu medijski aktivizem oziroma se razvijajo t. i. taktični mediji. Oznako taktični medij prejme tudi Peljhanov večletni projekt *Macrolab* (1997–), kot piše Geert Lovink,³⁶ ki skupaj z Davidom Garcia ta termin vpelje leta 1997 v manifestu »The ABC of Tactical Media«. Tukaj avtorja zapišeta, da so taktični mediji tisto, kar se zgodi, ko poceni »naredi sam« medije, dostopne zaradi revolucije v potrošniški elektroniki in razširjenih oblik distribucije (od javnega dostopa kabelskih mrež do interneta), izkoriščajo skupine in posamezniki, ki se čutijo ogrožene ali izključene iz širše kulture. Taktični mediji o dogodkih ne le poročajo, ampak jih, glede na to, da nikoli niso nepristranski, tudi (so)oblikujejo, in to je tisto, kar jih bolj kot karkoli drugega ločuje od mainstream medijev. Tako so to mediji krize, kritike in opozicije, kar je tako njihov vir moči kot tudi njihova omejitev, še zapišeta Garcia in Lovink.³⁷ V nedavnem premisleku Lovink razlaga: »Izraz taktični mediji se je pojavil po padcu berlinskega zidu kot oznaka za prepород medijskega aktivizma, povezoval pa je tradicionalno politično in tehnološko podprto umetniško delovanje. V zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja smo bili priča močno okrepljeni zavesti o vprašanih družbenega spola, strmemu porastu medijske industrije in vse cenejši opremi tipa naredi sam. S tem se je med aktivisti, programerji, teoretiki, kuratorji in umetniki oblikovala nova zavest. Mediji niso bili več le orodje za boj, ampak virtualna okolja z nenehno `spreminjajočimi se` parametri. To so bila zlata leta taktičnih medijev, odprtih za estetska vprašanja in preizkušanje alternativnih načinov pripovedovanja zgodb.«³⁸ Tudi Toshiya Ueno (1997) razlaga medijski aktivizem in pravi,

³⁵ John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Ljubljana: Študentska založba, 2004, 159.

³⁶ Geert Lovink, »Posodobitev taktičnih medijev. Strategije medijskega aktivizma«, v: *Maska*, letn./vol. XXIV, št./no. 119–120, zima/winter 2009 (*Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti*), 32.

³⁷ David Garcia, Geert Lovink, »The ABC of Tactical Media«, <<http://www.ljudmila.org/net-time/zkp4/74.htm>>, 28. 1. 2008.

³⁸ Geert Lovink, »Posodobitev taktičnih medijev. Strategije medijskega aktivizma«, < 31.

da je medijski aktivist tista oseba, ki se zanima za politične in socialne zadeve ter uporablja alternativni način za reševanje problema oziroma pride do medijskega aktivizma takrat, kadar nekdo nasprotuje obstoječemu sistemu oziroma institucijam (npr. muzejem, šolam, mrežam) in pri tem uporablja (množične) medije. Medijski aktivist tako uhaja vsakršni dogmatični politiki.³⁹

Kritiške, odporniške in politične strategije so v sodobni umetnosti velikega pomena. Igor Zabel v eseju »Sodobna umetnost in institucionalni sistem« našteje nekaj takšnih strategij, ki so lahko uporabljene v umetnosti: 1. razkrivanje spregledanih in skrivnih mehanizmov, ki jih moč uporablja za družbeni nadzor in discipliniranje, 2. odkrivanje alternativnih rab obstoječih mehanizmov in tehnologij, 3. iskanje in razvijanje alternativnih modelov ekonomskega, socialnega in političnega ravnanja in 4. iskanje možnosti za paralelne (včasih le začasne) skupnosti oziroma družbene skupine.⁴⁰ Zabel poudari dva ključna koncepta odporniških strategij – avtonomijo (v smislu »začasnih avtonomnih con«, kot jih razlaga Hakim Bay) in invencijo. V avtonomiji se ustvarijo vzporedni prostori, mehanizmi in skupine, ki se lahko izmaknejo vladajočim družbenim sistemom, v invenciji pa umetnost bodisi najde bodisi izumlja nove pripomočke ali rabe, ki tako avtonomijo omogočajo. Primer takšne umetniške prakse je za Zabela delo Marka Peljhana, ki svoje delo opiše kot »strategije minimalnega odpora«, s čimer poudarja, da je odporniška umetnost, četudi velikopotezna, le majhna točka odpora v primerjavi z velikanskimi sistemi ekonomske, vojaške in politične moči.

Peljhan si prizadeva taktično delovati v družbi kontrole. Da bi začrtal smernice svojega programa, proučuje osnove strateškega delovanja, ki »pa so neposredni povzetki iz sodobne ameriške vojaške doktrine komande, kontrole in komunikacij.«⁴¹ Projekt *Macrolab* se je pričel z namenom ustanovitve neodvisnega in samozadostnega sistema in raziskovalne strukture v izolaciji. *Macrolab* se osredinja na telekomunikacije, klimatske spremembe in migracijske vzorce.⁴² Peljhan v svojem delu kaže kontinuiran interes za nevidni signalni teritorij, ki ga politična, vojaška in ekonomska moč po eni strani izrabljajo za lastno komunikacijo in strateško načrtovanje, po

³⁹ Toshiya Ueno, »Who is a Media Activist?«, <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/13.htm>>, 22. 4. 2008.

⁴⁰ Igor Zabel, *Eseji I: o moderni in sodobni umetnosti*, Ljubljana: Založba / *cf., 2006, 191–192.

⁴¹ Marko Peljhan, »Strategije minimalnega odpora – analiza taktičnega delovanja v družbi kontrole«, v: *Svet umetnosti*, Ljubljana: SCCA, 1999, <<http://www.worldofart.org/99/99peljhanslotxt.htm>>, 4. 4. 2009.

⁴² <<http://makrolab.ljudmila.org/>>, 4. 4. 2009.

drugi strani pa je ta moč razvila »velikanske nadzorne sisteme, ki spremljajo in nadzorujejo komunikacijske kanale ter tako prihajajo do ključnih informacij, ki jih potem porabijo pri razvoju strategij.«⁴³ Igor Zabel Peljhanovo delo povezuje z vojaškimi strategijami oziroma vidi v njem dva ključna koncepta: umetnost in vojno, pri čemer se »besedica umetnost ne more nanašati le na vojaške spretnosti in umetelnost, temveč nujno odpira tudi vprašanja o vlogi umetnosti v `globalnem vojskovanju` in o možnostih, ki jih ponuja strateško delujočemu posamezniku.«⁴⁴ Zato se Peljhan po nje-govem sprašuje o možnostih učinkovitega sistema upora proti prej omenjeni moči in njenim manipulacijam. Sam Peljhan ob projektu *Trust-System 15* (1999) pravi: »Moje delo govori o umetnosti vojne, tj. o prisvojitvi nekaterih sistemov moči in nadzora ter njihovi redefiniciji in uporabi za civilne namene.«⁴⁵ Zabel v Peljhanovem »gledališču upora«, kot ga imenuje, prepoznava »tri temeljne cilje, ki so vsi povezani z idejo opozarjanja na (družbeno) nevidno ali spregledano. Prvi cilj je opozoriti občinstvo na svojevrstno strukturo sodobnega sveta in na antagonistična družbena razmerja (`globalno vojskovanje`), ki to strukturo določajo. Drugi cilj je doseči pri občinstvu zavest o možnostih, ki jih ponuja prav tehnologija, ki jo moč izrablja za represijo, nevtralizacijo in nadzor. /.../ Tretji cilj je predložiti dejanske, razvite modele strateškega ravnanja in upora.«⁴⁶

V tem smislu, sklepa Zabel, se v Peljhanovi pobudi za vzpostavitev avtonomnega, neodvisnega in kodiranega komunikacijskega sistema (*INSULAR Technologies*) udeleženec v takšni informacijski mreži ne znajde v izolaciji, saj sam ni le pasivni sprejemnik programa, ki ga oddajajo drugi, temveč aktivno uporablja komunikacijski teritorij za povezovanje z drugimi, podobno osamljenimi enotami.⁴⁷

Marko Peljhan že od leta 1999 razvija avtonomni komunikacijski sistem *INSULAR*⁴⁸ *Technologies* (leta 2008 je bil predstavljen na festivalu *Ars Electronica*). Zamišljen je kot svetovno dostopno, decentralizirano radijsko omrežje za prenos podatkov v visokofrekvenčnem pasu (1 MHz do 30 MHz) z uporabo HF komunikacijskih zmožnosti in načinov. Sistem naj bi zagotovil zanesljivo komunikacijo med neodvisnimi družbenimi in kul-

⁴³ Igor Zabel, »Gledališče upora Marka Peljhana«, v: *Maska*, letn. XVII, št. 74–75, 2002, 30.

⁴⁴ Prav tam.

⁴⁵ Eda Čufer, »Pogovor z Markom Peljhanom«, v: *Svet umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost*, Ljubljana: OSI, SCCA, 1999, 69.

⁴⁶ Igor Zabel, »Gledališče upora Marka Peljhana«, 32.

⁴⁷ Prav tam.

⁴⁸ *INSULAR* v angleščini pomeni The International Networking System for Unified Long-distance Advanced Radio.

turnimi praksami, vključno s taktičnomedijskimi iniciativami, ter med nevladnimi organizacijami ter posamezniki, ki zaradi delovanja v odmaknjenih predelih sveta komunicirajo omejeno ali sploh ne oziroma se povezujejo na nevaren način. *INSULAR Technologies* naj bi služil tudi kot podporni sistem – v sili je zmožen nadomestiti obstoječa komercialna in državno nadzorovana omrežja in telekomunikacijske infrastrukture.⁴⁹

Mreženje je v sodobnem času ena od vodilnih premis postmoderne globalne družbe. A po Lovinkovem mnenju »[p]ropagandnost mreženja kaže na konceptualno krizo sodelovanja.«⁵⁰ Globalna informacijska infrastruktura je za Negrija in Hardta kombinacija demokratičnega in oligopolističnega mehanizma. Prvi ustreza modelu micelija (kot ga opisujeta Deleuze in Guattari) in drugi oddajniškimi sistemom. Primer demokratične mrežne strukture je internet, ki se je pričel kot projekt DARPA (ameriška Defense Advanced Research Projects Agency) po izvirnem motivu zoperstavitve vojaškemu napadu. »Ker nima središča in ker lahko skoraj vsak del deluje kot avtonomna celota, mreža kljub uničenju enega od njenih delov še naprej deluje.«⁵¹ Mreža obenem garantira občo kontrolo, saj »vedno deluje in /.../ ne more delovati proti tistim, ki so na oblasti.«⁵² Izvajanje dominacije se oblikuje skozi komunikacijske mreže.⁵³ Lovink podobno zapiše, da so »omrežja postala prevladujoči model izvajanja moči.«⁵⁴ Gilles Deleuze in Félix Guattari ugotovita: »*Ne manjka nam komunikacije, ravno nasprotno, imamo je preveč. Manjka nam ustvarjanja. Manjka nam upiranja sedanjosti.*«⁵⁵

Globalni imperij in izmik: deteritorializacija, transnacionalnost

Zaradi nezaslišane moči Imperija se Negri in Hardt sprašujeta o možnostih upora, o moči »avtonomne gradnje protiimperija, alternativne politične organizacije globalnih tokov in menjav.«⁵⁶ Težava po njunem mnenju tiči v tem, da je danes sovražnika, proti kateremu se upreti, težko določiti,⁵⁷ saj se dominacija in izkoriščanje dogajata v splošnem nekraju, sta brezoblič-

⁴⁹ Inke Arns, »Marko Peljhan: Insular Technologies«, v: Jurij Krpan, Sandra Sajovic (ur.), *Ecology of Techno Mind. Ars Electronica 2008. Featured Art Scene: Kapelica Gallery*, Ljubljana: Galerija Kapelica, Zavod K6/4, 2008, 31.

⁵⁰ Geert Lovink, »Posodobitev taktičnih medijev. Strategije medijskega aktivizma«, 49.

⁵¹ Antonio Negri, Michael Hardt, *Imperij*, 245.

⁵² N. d., 261.

⁵³ N. d., 178.

⁵⁴ Geert Lovink, »Posodobitev taktičnih medijev. Strategije medijskega aktivizma«, 50.

⁵⁵ Navedeno po: Antonio Negri, Michael Hardt, *Imperij*, 314.

⁵⁶ N. d., 12.

⁵⁷ N. d., 177.

ni, zato imamo občutek, da ni kraja, kamor bi se lahko skrili.⁵⁸ Kako se torej po njenem mnenju lahko upremo? »[D]ezertacija, eksodus in nomadstvo. Medtem ko je bila v disciplinarni dobi *sabotaža* temeljna ideja upora, je to v dobi imperialnega nadzora morda *dezertacija*. Medtem ko je biti proti v moderni pogosto pomenilo neposredno in/ali dialektično nasprotovanje sil, pa bi v postmoderni lahko bilo nasprotovanje najučinkovitejše z odštetjem in pobegom. Ta dezertacija nima kraja; je evakuacija krajev oblasti.«⁵⁹

Negri in Hardt verjameta, da v sodobni družbi nimamo več opraviti z imperializmom, temveč z Imperijem. »Imperializem je bil dejansko nadaljšek suverenosti evropskih nacionalnih držav onstran njihovih lastnih meja,«⁶⁰ medtem ko je v sodobnejšem času »suverenost prevzela novo obliko, ki jo sestavlja niz nacionalnih in nadnacionalnih organizmov, združenih pod eno logiko vladavine. To novo globalno obliko suverenosti imenujemo Imperij.«⁶¹ »Imperij ne namešča nobenega teritorialnega središča oblasti in ne temelji na utrjenih mejah ali pregradah. Je razsrediščen in deterritorializirajoč aparat vladavine, ki v svoje odprte in razširjajoče se meje polagoma vključuje celotno globalno sfero.«⁶² Zaradi spremenjene družbene strukture »*novi aktivizem ni zgolj preprosta ponovitev organizacijskih formul starega revolucionarnega delavskega razreda. /.../ Aktivizem je danes pozitivna, konstruktivna in inventivna dejavnost. /.../ Aktivisti se imperialni komandi upirajo na ustvarjalen način.*«⁶³ Taktičnomedijska praksa Marka Peljhana eksemplarično ponazarja sodobne oblike odpornišva z invencijo alternativnih avtonomnih sistemov v času, ko se moč izvaja predvsem prek globalne informacijske infrastrukture. Peljhanov interes za vzpostavljanje avtonomnih con in druge posege v izvennacionalne teritorije, kot so vesolje, mednarodne vode in oba pola, kaže na njegovo tendenco k nacionalnemu oziroma oblastnemu izmiku. Vladavini Imperija se s svojevrstnim nomadstvom, »eksodusom« oziroma s teritorialnim izmikom ter mešanjem in križanjem nacionalnih predstavnikov v nadnacionalni obliki brezteritorialne »države« zoperstavlja tudi tvorba *NSK država v času*.

Skupina Irwin, ki leta 1984 postane del kolektiva NSK (Neue Slowenische Kunst), leta 1991 odločilno sodeluje pri ustanovitvi *NSK države v času* – države brez ozemlja, katere državljani lahko postanemo. Država spr-

⁵⁸ N. d., 178.

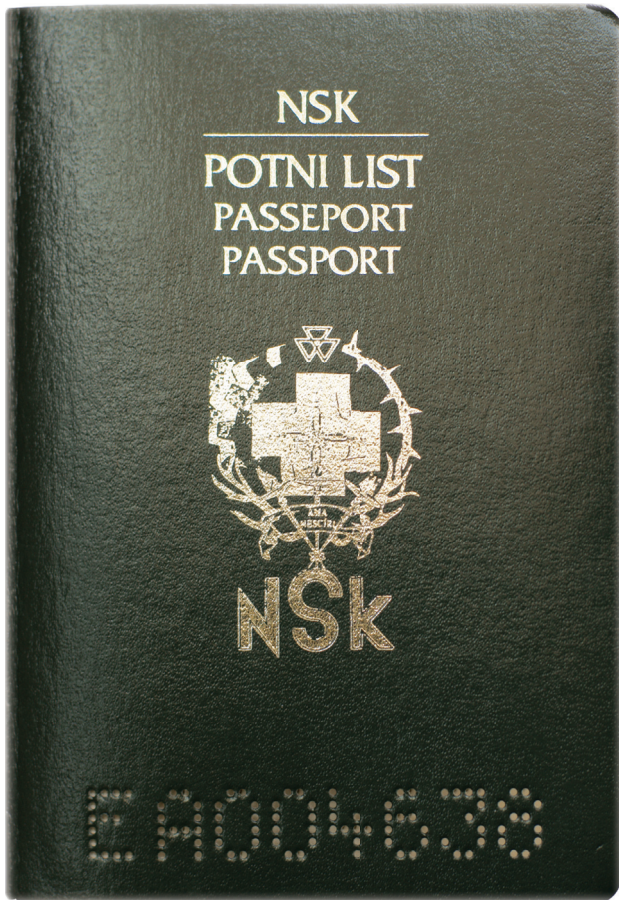
⁵⁹ Prav tam.

⁶⁰ N. d., 10.

⁶¹ N. d., 9–10.

⁶² N. d., 10.

⁶³ N. d., 328.



Slika 8: NSK, NSK država, potni list, 1991–.

va ustanovi nekaj začasnih veleposlaništev (prvo leta 1992 v zasebnem stanovanju v Moskvi, kjer prisotni podpišejo »moskovsko deklaracijo«, v kateri poudarijo pomen vzhodnoevropske zavesti, izhajajoče iz specifičnih izkušenj s totalitarizmom).⁶⁴ V intervjujih, ki jih je Inke Arns naredila s petimi člani skupine Irwin, ti povedo, da hočejo zapustiti »polje, ki je običajno definirano kot teritorij umetnosti.«⁶⁵ Lastnih aktivnosti, ki jih imenujejo »projekti v realnem času«, kamor sodi poleg zbirateljske dejavnosti in projekta *Transnacionala* (1996) tudi *NSK država v času*, sami sploh ne razumejo kot umetniških, kajti tisto, kar jih pri tem zanima, je »vplivanje na realno življenje.«⁶⁶ *NSK država* je še vedno aktualen projekt, ki ima svojo spletno stran (www.nskstate.com) – država svojim državljanom podeljuje potne liste (v letu 2008 so mediji poročali o številnih primerih, ko so posamezniki z njimi tudi dejansko prehajali nekatere državne meje) in v letu 2010 organizira prvi državljanski kongres. Projekt lahko razumemo kot odgovor na moderni koncept nacionalne države, kot je ta povezan z utemeljevanjem konsolidirane države v fizičnem prostoru z lastnimi mejami, kjer se nadzoruje pretok blaga in ljudi, s svojim vojaškim, ekonomskim in pravnim sistemom (kot se takšna država utrjuje po letu 1750),⁶⁷ kar je ne nazadnje povezano tudi z nacionalno identiteto. V času postmoderne, ko je koncept države v razkrajanju, ko se v globalnem prostoru namesto z nacionalnimi združbami srečujemo s transnacionalnimi in kjer se prej kot o nacionalni kulturi govori o multikulturalnosti ali transkulturalnosti oziroma o svetovnem (globalnem) državljanstvu, se država NSK izkaže kot sodobnosti ustrezajoč prispevek k preseganju državnih omejitev v smeri globalnega nomadstva.

Mreže in nomadstvo

Moč se danes tu in tam artikulira v kratkotrajnih, komaj prepoznavnih oblikah, v osnovi pa je značilno razpršena in nomadska. Zato je tudi težko napasti vidne in trdne centre, kjer bi bila moč centralizirana in koncentrirana in ki bi obstajali v svoji polnosti in integriteti. Enoviti revolucionarni napadi, ki bi prinesli odrešujoče rezultate, se s tega vidika zdijo vnaprej obsojeni na neuspeh. V demokratičnih načinih komunikacije oz. v modelu micelija je »opazovalec« preobražen iz pasivnega sprejemnika v aktivne-

⁶⁴ Dokumentacija zbrana v: Eda Čufer (ur.), *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*, Koper: Galerija Loža, 1993.

⁶⁵ Navedeno po: Inke Arns, *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, 99.

⁶⁶ Prav tam.

⁶⁷ Glej: Hagen Schulze, *Država in nacija v evropski zgodovini*, Ljubljana: Založba /*cf., 2003.

ga »uporabnika« »aplikacije«. V tem primeru se uporablja demokratična metoda – uporabnik soustvarja nastajajoče pomene. Če bi bila umetniška kritika izvedena z uporabo tega modela, bi proizvedla nekakšno referendumsko obliko. Še vedno pa takšna praksa upravlja z informacijo, za katero je ustvarila matrico, ki omejuje diskurz. Kritiko referendumskega načina in dejstvo matrice je lepo predstavil Janez Janša (tedaj Davide Grassi) s projektom *DemoKino*.⁶⁸

Kritično odporništvu v umetnosti in kulturi pa je v nekaterih primerih tudi bolj radikalno oz. družbeno ali politično angažirano – informacije so lahko tudi bolj neposredno upravljane. Pri oligopolističnem modelu komunikacije (značilnem za oddajniške sisteme) obstajajo določeni centri za distribucijo informacij, ki so neke vrste centri moči. V tem primeru aktivisti izvajajo parazitizem, uzurpacijo in subverzijo dominantnih sistemov in povezanih ideologij. Kritične odporne prakse preizprašujejo in manipulirajo s simbolno, politično oz. drugimi vrstami družbene moči. Luther Blissett si prizadeva za sabotažo centrov medijskega nadzora in moči z akcijami kulturne gverile, s katerimi povzroča paniko v raznovrstnih medijih. Brian Springer opozarja na možnost elektronskega uporništvu in gverilske akcije z uporabo satelitske tehnologije – s standardnim potrošniškim satelitskim TV sistemom izkorišča možnost vključitve v odprte TV kanale in prestreza surov, še neobdelan videomaterial. Etoy je umetniški kolektiv, ki razkriva možnosti manipuliranja z mednarodnim podatkovnim omrežjem. ^{®™} mark izvaja sabotažo korporativnih izdelkov – tako so posegli v računalniško videoigro in vanjo vnesli homoerotične vsebine ter igračam zamenjevali glasove. Skupina Monochrom opozarja na poseganje v zasebnost posameznika z globalnim obveščevalnim sistemom, mrežo kamer CCTV (Closed Circuit TV) v mestnih središčih in nakupovalnih centrih in z elektronskimi sistemi, s katerimi podjetja vse bolj preverjajo in nadzorujejo zaposlene.⁶⁹ Lep primer medijskega aktivizma je tudi projekt Saša Sedlačka *Infokalipsa zdaj!* (2007), ki predstavlja iniciativo za ustanovitev avtonomne medijske cone na 700 MHz. Sedlaček predstavlja navodila za sestavo enostavnega in poceni mobilnega TV oddajnika, prek katerega je mogoče oddajanje poljubnih vsebin – še zlasti bo ta možnost prišla v poštev leta 2012, ko naj bi Slovenija povsem prešla od analognih na digitalne frekvence. Analogni frekvenčni spekter naj bi bil razprodan na dražbi, čeprav

⁶⁸ Tu obiskovalci predstave, ki mimogrede postanejo glasovalci na referendumu o splavu, evtanaziji in podobnih velikih vprašanjih, o katerih razmišljajo skupaj z igralcem, ki se giblje v svojem stanovanju, na koncu glasovanja izvedo, da njihov glas ni vplival na izid glasovanja.

⁶⁹ Glej tudi koncept kustosinj za razstavo *Medij je orožje, vzemi ga v roke*, <http://www.worldofart.org/0001/tekst_tecajnice.htm>, 19. 5. 2009.



Slika 9: Sašo Sedlaček, *Infokalipsa zdaj!*, 2007, pobuda za ustanovitev avtonomne medijske cone na 700 MHz spektru.

gre pravzaprav za javno dobrino. *Infokalipsa zdaj!* je tako iniciativa za civilno oziroma neodvisno delovanje na lokalnem komunikacijskem omrežju, ki na polju medijskih informacij lahko obeta vdor vsebin, ki jih ne obvladujejo in posredujejo velike (komercialne) korporacije. V marsičem je temu soroden projekt *Insular Technologies*, ki ga koordinira Marko Peljhan in ki predstavlja iniciativo za svetovno visokofrekvenčno radijsko oziroma internetno omrežje. Umetniške prakse so lahko aktivistične tudi z načini infiltracije v umetniški sistem, s čimer manipulirajo z razmerji moči znotraj umetniškega oziroma kulturnega polja, pri čemer npr. z namernimi sabotажami preizprašujejo uveljavljene umetnostne norme in kanone ter jih prilagajajo novi komunikacijsko-informacijski realnosti. Takšen primer je praksa skupine 0100101110101101.org, ki ima celo dvoumno identiteto. Naslanja se na možnosti spletne manipulacije, da prikaže protislovja vsakdanjih kulturnih sistemov (zlasti glede pojmov izvirnosti in avtorstva). Podobno dvoumno identiteto ima Luther Blissett, ki je kolektivno ime, ki ga lahko uporabi kdorkoli. Luther Blissett in 0100101110101101.org so v letih 1998–1999 realizirali projekt *Darko Maver*, ki je bil velika umetniška potegavščina. Maver naj bi bil srbski »vojni« umetnik, ki je leta 1999 celo razstavljal na Beneškem bienalu, vendar pa sta bila ta umetnik in njegovo umetniško delovanje zgolj konstrukcija omenjenih avtorjev, ki je v »svetu umetnosti« obstajala na osnovi rabe spleta. Fotografije domnevnih Maverjevih del so bile dejansko vojne fotografije razmesarjenih trupel. Projekt *Darko Maver* je bil način upora proti kakršnim koli razširjenim umetniškimi oblikam.⁷⁰

V eseju »Nomadska moč in kulturno odporništvo« umetniški kolektiv Critical Art Ensemble (CAE) pokaže, kako se je moč od strukturirane, prisotne in centralizirane oblike začela razpuščati v moč, ki je zdaj odsotna, nevidna in decentralizirana; kar je bilo nekdaj odporništvo, je zdaj dominacija in obratno. CAE govori tudi o vektorjih svetovne moči, ki se je zdaj potegnili v virtualnost. Za CAE pa obdržati se na površini ne pomeni nujno strinjati se in sodelovati. Politični in kulturni aktivisti so v nerodnem položaju, kljub temu pa še vedno lahko proizvajajo motnje.⁷¹ Tudi za CAE so nekdanje strategije subverzije oz. skritih napadov vprašljive, kajti vedeti, kaj se subvertira, pomeni, da predpostavljamo, da so sile pritiska nespremenljive.

⁷⁰ Luther Blissett, *Velika umetniška potegavščina: imate kdaj občutek, da ste bili prevarani?*, Ljubljana: Založba / *cf., SCCA (Žepna zbirka, 9), Zavod za sodobno umetnost, 2001.

⁷¹ Critical Art Ensemble, *Elektronska državljanska nepokorščina*, Ljubljana: Založba / *cf., Sorosov center za sodobne umetnosti (Žepna zbirka, 3), 1999, 6.



Slika 10: Luther Blissett, 0100101110101101.org, *Darko Maver*, 1998–1999.



ve in da jih lahko definiramo in eliminiramo.⁷² Danes moč pogojuje načine subverzivne strategije. Fredric Jameson je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja opazal, »da se je estetska produkcija integrirala v splošno produkcijo potrošnih dobrin: vse bolj bistveno strukturalno funkcijo in odnos do estetske inovacije ter eksperimentiranja zdaj določa divja ekonomska nuja proizvodnje novih valov navidez vedno novega blaga (od oblačil do letal) ob vse hitrejšem obračanju kapitala«. ⁷³ A kot verjame CAE, gre do odlike tistim, ki se upirajo. Obenem verjame, da subverzivno dejanje oz. proizvod le ni tako hitro prilagojen, kot je to narekovano s strani buržoazne estetike učinkovitosti.⁷⁴ Sodobna družba je posebna zaradi svoje nomadske moči, opazajo. Polje moči je razpršeno, nima lokacije in trdne, točne fiksacije in se predstavlja kot spektakel. Opazimo lahko premik od arhaičnega prostora do elektronske mreže. Čeprav tehnologija povezuje razpršeno polje moči in mašinerijo vida, ki sta oba del globalnega imperija, je polje moči zdaj značilno nomadsko – v takšnem panoptičnem prostoru-zaporu (z referiranjem na Michela Foucaulta) lokacije odpornišva ni treba nujno definirati, kajti moč nomadov je največja tedaj, ko jim ni treba zavzeti obrambnega položaja.⁷⁵

Za elite je pomembno, da ostajajo nevidne, kot je že v petdesetih letih dvajsetega stoletja opazil C. Wright Mills.⁷⁶ Sodobna elita se je iz centraliziranih urbanih območij prestavila v decentralizirane in deteritorializirane kiberprostore. CAE se sprašuje, kako je možno kritično oceniti subjekt, ki ga ne moremo locirati, proučiti in celo ne videti. Revolucionarni pozivi (npr. situacionistični) so mrtva strategija, ker zahtevajo nepraktično enotnost, in zgodovinski poskusi zavzetja lastnine z okupacijo so se izkazali s slabimi izidi. V postmodernih časih nomadske moči so arhitekturni spomeniki moči prazna in varna mesta, ki lahko zgolj reprezentirajo sledove moči. Možno je zasesti te prostore (bunkerje), a v najboljšem primeru bo takšna okupacija le motnja, ki se jo da z medijsko manipulacijo vedno narediti nevidno.⁷⁷

Hekati

Hekerska kultura je postmoderni moment, ki definira dobo, v kateri se proizvodnja spreminja iz stabilnega, materialnega, fizičnega sistema

⁷² N. d., 6.

⁷³ Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001, 11.

⁷⁴ Critical Art Ensemble, *Elektronska državljanska nepokorščina*, 7.

⁷⁵ N. d., 10–11.

⁷⁶ Charles Wright Mills, *The Power of Elite*, New York: Oxford University Press, 2000.

⁷⁷ Critical Art Ensemble, *Elektronska državljanska nepokorščina*, 18.

v bolj fluiden, hiter sistem proizvodnje vednosti,⁷⁸ in pomeni računalniško podzemlje. Popularni stereotipi izražajo javne strahove pred informacijsko dobo. Hekerji so tudi kriminalizirani. Če so protestantske vrednote denar, delo, optimalnost, fleksibilnost, stabilnost in odgovornost do rezultatov, hekerji predstavljajo alternativni duh informatizacije – prakticirajo protietiko dominantni: prizadevajo si za družbeno odprtost in popolno svobodo govora. Pekka Himanen poudarja njihovo »netiko« (angl. *netic*), ki jo definirata dve vrednoti: delovanje in skrb. »Delovanje v tem kontekstu vključuje popolno svobodo izražanja v dejanju, zasebnost pri varovanju ustvarjanja individualnega življenjskega stila in zavrnitev pasivnega sprejemanja v prid aktivnemu sledenju lastnim strastem. *Skrb* tukaj pomeni skrb za druge kot cilj na sebi in željo po tem, da se mrežno družbo osvobodi preživetvene mentalitete, ki tako zlahka izhaja iz njene logike.«⁷⁹ Heker, ki živi v skladu s hekersko etiko – delo, denar in »netika« – po Himanenovem mnenju uživa velik ugled družbe; ko pa se izkaže še s kreativnostjo, postane pravi heroj.⁸⁰ A kljub temu hekerska etika ni obvezna za vse hekerje, saj ti ne tvorijo kolektiva.

V širši javnosti so hekerji sinonim za tiste, ki si prizadevajo za prosto razpoložljivost spletnih informacij in znanj, ki na njih temeljijo. V realnosti enainvajsetega stoletja bodo morala biti vprašanja družbene moči, družbene organizacije, (intelektualne) lastnine, državnih in političnih antagonizmov ter odporništv redefinirana, meni Janez Strehovec.⁸¹ Z novimi tehnologijami, ki omogočajo globalno komunikacijo in dejavnost v realnem času, se pojavljajo nove oblike dominacije, hegemonije in segregacije ter tudi odporništv.⁸² Med temi praksami, ki temeljijo na drugačnih oblikah samoorganizacije, imajo hekerji pomembno vlogo. Prizadevajo si za prost dostop do informacij, prodirajo skozi požarne zidove multinacionalnih in nacionalnih institucij, pri čemer jih zanimajo same kodifikacije.⁸³

Zgodnji hekerji so pripadali podzemlju in so verjeli v prost dostop do informacij, a hekerji v devetdesetih letih prejšnjega stoletja se že srečajo s svetom, ki je prenatrpan s poglobljenimi informacijami – zdaj dobi njihova aktivnost tudi kulturni in aktivistični značaj. Hekerji sami sebe razume-

⁷⁸ Douglas Thomas, *Hacker Culture*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.

⁷⁹ Pekka Himanen, *The Hacker Ethic. A Radical Approach to the Philosophy of Business*, New York, Toronto: Random House, 2001, 140–141.

⁸⁰ N. d., 141.

⁸¹ Janez Strehovec, »Hekati ali imeti, hekati in imeti; razredni antagonizem v času spletne ekonomije, izobraževanja in kulture«, v: McKenzie Wark, *Hekerski manifest*, Ljubljana: Maska, 2008, 244.

⁸² N. d., 241–242.

⁸³ N. d., 243; Douglas Thomas, *Hacker Culture*, 67.

jo kot avantgardo, pišejo manifeste, se sklicujejo na Marxa in komunistični manifest (npr. M. Wark, *Hacker Manifesto*, 2004); sprašujejo se o razrednem boju v današnjem času ter s tem povezano preobrazbo zasebne lastnine.⁸⁴ Wark razmišlja tudi o vprašanju razrednega in proletarskega gibanja ter povezani preobrazbi zasebne lastnine v državni monopol. Njegov manifest se ukvarja z nematerialnim delom in proizvodi, ki so značilni za informacijsko družbo, kjer je nekdanja industrijska proizvodnja zamenjana s servisi z velikim poudarkom na intelektualnih inovacijah.⁸⁵ Kot sta opazila Antonio Negri in Michael Hardt (podobno pa tudi Jeremy Rifkin, Paolo Virno idr.), se v zadnjih letih dvajsetega stoletja pojavlja nematerialno delo, tj. delo, ki proizvaja nematerialne proizvode, kot so vednost, informacija, komunikacija, relacijski in čustveni odzivi.⁸⁶ Wark verjame, da zakoni, ki varujejo ustvarjalce intelektualnih storitev, dejansko varujejo predvsem interese korporativnih lastnikov intelektualne lastnine. Zato proizvajalce intelektualnih storitev imenuje razred izkoriščanih, tj. hekerski razred.

Warkov manifest nadaljuje tradicijo kritične družbene teorije, a si prizadeva tudi za aktivistično intervencijo, kar pomeni, da poskuša mobilizirati širši krog bralcev in jih spodbuditi k odpravljanju trenutnega stanja, kjer so izkoriščani tisti, ki delujejo ustvarjalno v svetu abstrakcij. Ta manifest ima tudi očitne avantgardne ambicije, podobne, kot jih je spodbujal Benjamin, ki je verjel, da umetnost napade najtežje in najpomembnejše »tam, kjer lahko mobilizira množice«.⁸⁷ Sam izraz »hack« Wark razume široko, namreč kot sinonim za sodobne ustvarjalne in inovativne aktivnosti (posebej na področju družbenih e-storitev), vključuje tako programerska dela kot glasbenike in pisatelje, pa tudi inženirje, biologe in druge naravoslovne znanstvenike, ki so še posebej vključeni v dejanske družbenoekonomske odnose.

Kadar je moč povezana s spletom oz. kibernetsvetom, morajo biti odporniške strategije ustrezno prilagojene takšnim tehnološkim bazam, pa tudi taki posamezniki morajo imeti ustrezno hardversko in softversko znanje. Skupina Critical Art Ensemble (CAE) je bila ena od prvih, ki je razglasila elektronsko državljansko nepokorščino v odzivu na institucije e-imperija in kognitivnega kapitalizma. Tudi hektivizem kot združevanje umetni-

⁸⁴ McKenzie Wark, *Hekerski manifest*, 23.

⁸⁵ Janez Strehovec, »Hekati ali imeti, hekati in imeti; razredni antagonizem v času spletne ekonomije, izobraževanja in kulture«, 246.

⁸⁶ Antonio Negri, Michael Hardt, *Multituda. Vojna in demokracija v času imperija*, Ljubljana: Študentska založba, 2005, 112.

⁸⁷ Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*, Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998, 174.

ških aktivistov in hekerjev sledi takšnim izzivom in npr. napada strežnike multinacionalnih korporacij.⁸⁸

Razkrivati kodifikacijo

Nekateri kritiki sodobne umetnosti verjamejo, da med samopodobo sodobne umetnosti in njeno dejansko funkcijo zija globok prepad, saj je umetnost upravljana in vključevana v novi svetovni red, na ta način pa služi interesom neoliberalne ekonomije. Tako Julian Stallabrass sodobno umetnost kot »območje svobode« vidi v tesni zvezi s svobodno trgovino; obe naj bi bili namreč »dejavnika, ki družno ustvarjata prevladujoč sistem in njegovo dopolnilo«. ⁸⁹ Četudi kritike te vrste prinašajo marsikateri pomemben uvid v delovanje sodobnega umetniškega sistema, takšen pogled vendarle preveč posplošuje in s tem kritične in odporniške mehanizme, ki jih lahko zasledimo v nekaterih praksah sodobne umetnosti (kot npr. pri medijskem aktivizmu oz. pri rabi taktičnih medijev), izkrivlja v svoje nasprotje. Medijsko (umetniško) aktivistične skupine ali posamezniki se upirajo pasivni drži družbenih individuov do aktualnih družbenih in političnih vprašanj. Z umetniškimi eksperimenti kritično reflektirajo uporabo tehnoloških inovacij, institucije politične, ekonomske, medijske oz. informacijske moči, družbeni nadzor in poseganje v zasebnost ipd. Po eni strani na derridajevski način iščejo razpoke v dominantnih tekstih, do katerih ne nazadnje nujno prihaja ob kompleksnih razmerjih in igrah moči v družbenem prostoru, in na ta način izvajajo dekonstrukcijo. Po drugi strani iz protislovij oz. disruptivnih sil,⁹⁰ ki jih najdejo v hegemonskih tekstih, razvijajo strategije opozicijskega branja,⁹¹ ki vodijo k oblikovanju tistih pomenov, ki tvorijo strategije odpora proti dominantnim diskurzom. Razvijajo torej kritične in odporniške strategije do obstoječih, domnevno naravnih vzorcev in ideologij, ki pa so dejansko kulturno in zgodovinsko pogojeni

⁸⁸ Janez Strehovec, »Hekati ali imeti, hekati in imeti; razredni antagonizem v času spletne ekonomije, izobraževanja in kulture«, 242–243.

⁸⁹ Julian Stallabrass, *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*, 13.

⁹⁰ Izraz si sposojam pri Johnu Fiskeu, ki piše o disruptivnih silah v televizijskem diskurzu. Čeprav je ta konstruiran s številnimi strategijami obvladovanja, vsebuje mnoge disruptive sile, ki so na voljo ustreznemu (opozicijskemu) bralcu. John Fiske, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«.

⁹¹ V kulturnih oziroma medijskih študijih je bil zelo upoštevan prispevek Stuarta Halla o odkodiranju televizijskega diskurza (Hall ga je pripravil na osnovi branja spisa Rolanda Barthesa o smrti avtorja), in sicer Hall piše o treh možnih branjih: 1. v skladu z dominantnim diskurzom (dominantno-hegemonsko branje), 2. pogajalsko branje (bralec razume konotirane pomene in sporočilo v glavnini sprejema, le v podrobnostih si izoblikuje lastna, nasprotna stališča) in 3. opozicijsko branje (bralec razume konotirano sporočilo, vendar ima v celoti drugačno stališče). Stuart Hall, »Encoding, Decoding«.

(torej do t. i. »mitologij«, kot jih imenuje Roland Barthes)⁹², oz. do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije.

Pri tem so izjemnega pomena načini kodifikacije, ki pomenijo »oformiti in hkrati postaviti forme«.⁹³ Kodifikacija namreč »vpliva na to, da so stvari preproste, jasne, sporočljive«⁹⁴ in je »tesno povezana z disciplino in z normalizacijo praks«.⁹⁵ Uspešna kodifikacija je tako v tesni zvezi z vzpostavljanjem diskurzov kot dominantnih, povezana je z dominantnimi načini mišljenja, vrednostnimi sistemi in ideologijami. Kritična in odporniška kulturna dejavnost je tako mesto boja, kjer se preizprašujejo vladajoči diskurzi in njihovi načini kodifikacije, v katere umetnost zdaj aktivno posega: pokaže na njihovo logiko in mehanizme ter ponuja drugačne poglede nanje, jih transformira, deformira in nastopa celo kot neke vrste virus. Kot motnja v sistemu takšno delovanje spodbuja kritično ozaveščenost širše javnosti.

⁹² Roland Barthes, *Mythologies*, Pariz: Seuil, 1957.

⁹³ Pierre Bourdieu, *Sociologija kot politika*, Ljubljana: Založba /*cf., 2003, 131.

⁹⁴ N. d., 133.

⁹⁵ N. d., 132.

Kultura in umetnost v času poznega kapitalizma. Od poblagovljenosti k potrošništvu

Pozni kapitalizem, postmodernizem in sodobnost

Pozni kapitalizem, povezan s svobodnim trgovom, se je v drugi polovici dvajsetega stoletja razširil na ves svet, kapitalistična »svetovna-ekonomija« (termin Fernanda Braudela) se je raztegnila na sleherno vas sveta; kapital in blago se gibljeta neomejeno, zato Immanuel Wallerstein že v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja namesto v okvirih nacionalne države predlaga misliti o »svetovnih-sistemih«.¹ Tudi kultura je vezana na novo fazo kapitalistične akumulacije in poblagovljenja. Eden prvih, ki se filozofsko ukvarja s kulturo v tej navezavi, je Fredric Jameson sredi osemdesetih let. Prelom, ki ga opisuje in ki sovpada z različnimi občutki konca tega ali onega, ne zadeva le kulture; številne teorije opisujejo ustoličenje nove vrste družbe, najbolj znane kot postindustrijska družba (Daniel Bell), pogosto imenovane tudi potrošniška, medijska, informacijska družba, družba elektronike, visoke tehnologije ipd. Jameson je kritičen do vidikov, ki poudarjajo, da nova družbena formacija ne sledi več zakonitostim klasičnega kapitalizma, namreč primatu industrijske proizvodnje in vseprisotnosti razrednega boja. Zanj je pomembno opažanje, da gre prav za kapitalizem, morda celo v čistejši obliki kot v kateremkoli prejšnjem momentu (če kapitalizem po Ernestu Mandelu delimo v tri obdobja: (1.) tržni kapitalizem (1700–1850), pri katerem gre zlasti za rast industrijskega kapitala in razvoj domačih tržišč, (2.) monopolni kapitalizem (do 1960), za katerega je značilen

¹ Glej npr.: Immanuel M. Wallerstein, *Uvod v analizo svetovnih-sistemov*, Ljubljana: Založba / *cf., 2006.

imperialistični razvoj mednarodnih tržišč in izkoriščanje kolonialnih ozemelj, in (3.) pozni kapitalizem (od 1960 dalje), pri katerem prihaja do multinacionalnih korporacij, globaliziranih tržišč in dela, množične potrošnje in tekočega pretoka kapitala, ki ni več vezan na nacionalne omejitve).² Jamesonu se zdi obenem očitno, da je vsa ta »globalna, pa vendar ameriška, postmodernistična kultura notranji in nadstrukturalni izraz povsem novega vala ameriške vojaške in ekonomske dominacije po vsem svetu«. ³

Jamesonova teorija postmodernizma kot kulture, ki ustreza logiki poznega kapitalizma, je ena osrednjih analiz s področja sodobnejše filozofije kulture. V tukajšnjem prispevku predlagam nekaj sugestij za njeno posodobitev. Prav ta odmevna in še danes pogosto uporabljana teorija me zanima še posebej zato, ker si je Jameson zastavil tudi vprašanje o potencialih politične oziroma kritične misli v umetnosti znotraj takšnega okolja, a zanj ni videl prave bodočnosti. Poskušam dokazati, da Jamesonov pesimizem ni bil povsem utemeljen (zlasti ne, če njegova videnja usmerimo tudi na prakse onstran postmodernistične umetnosti), saj obstajajo umetniške prakse, vezane ravno na okoliščine poznega kapitalizma, ki si jasno prizadevajo za kritičnost. Jameson zapiše: »dejansko se delo Andyja Warhola suče zlasti okrog vseprisotnosti potrošnega blaga, in velike podobe steklenice Coca-Cole ali konzerve juhe Campbell za oglasne panoje, ki izrecno potiskajo v ospredje fetišizem potrošnega blaga v poznem kapitalizmu, bi morale biti krepke in kritične politične izjave. Če to nikakor niso, bi človek rad vedel zakaj in bi se želel malo resneje vprašati o možnostih politične oziroma kritične umetnosti v postmodernistični dobi poznega kapitalizma.«⁴

Tukaj se torej ukvarjam z vprašanjem, kakšne so možnosti za kritično delovanje sodobnih umetniških praks v pogojih in ob referiranju na kontekst poznega kapitalizma. Niso se spremenile le same umetniške prakse, temveč se je predvsem zamenjala kapitalistična paradigma – od poudarka na produkciji in z njo na konceptu blaga smo prešli k paradigmi potrošništva. Ta prehod pogojuje tako družbeno stvarnost in kulturo kot umetniško delovanje in sodobnejšo refleksijo o aktualni obliki kapitalizma.

Jameson je kot kritik poznega kapitalizma in njemu ustrezajoče kulture pomemben avtor, saj osvetli niz vidikov sodobne kulture. A njegova kritika kulture je vendar v veliki meri osnovana na primerjavi postmodernistič-

² Ernest Mandel, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1972.

³ Fredric Jameson, *Postmodernizem*, 12.

⁴ N. d., 16–17.

ne umetnosti (osrednji primer je popart) z »visoko modernistično« umetnostjo (v okviru katere navaja npr. Van Gogha in Muncha). Morda se bo slišalo absurdno, pa vendar menim, da Jamesonova kritika postmodernistične umetnosti kot pozni fazi kapitalizma kot-da-prilegajoče-se »kritične« umetnosti (ki to očitno ni) počiva na heideggerjanskem modernem konceptu, ki mu ustreza model ekspresionistično-eksistencialistične umetnosti, iz česar izhaja Jamesonovo žalovanje za minulim v umetnosti, s čimer pa je povezan tudi njegov pesimizem glede kritičnosti sodobne umetnosti. Dekonstrukcija te vplivne teorije je pomembna, če želimo odpreti vrata kritičnemu potencialu kulturnih praks v času poznega kapitalizma (predpostavljam, da ga še vedno živimo). Pri tem je potrebno upoštevati številne poudarke. Naj jih omenim le nekaj. (1.) Sodobna umetnost je sledila ekonomskemu premiku od primata proizvodnje k poudarkom na potrošnji, kar se kaže v njenem odstopu od romantične naloge proizvajanja artefaktov, namenjenih individualni kontemplaciji; zato pa se raje uveljavljajo različni interaktivni in podobni pristopi, ki spodbujajo sodelovanje in eksperimentalnost. (2.) Umetnost zlasti od šestdesetih let dalje izvaja različne poskuse izstopanja iz ožjega (bolj zaprtega) sveta umetnosti v širši družbeni prostor, obenem pa se dogaja tudi obratno: družbeno in politično je pričelo intenzivneje vdirati v polje umetnosti; prej kot o umetniški avtonomiji zato govorimo o polju kulture. V navezavi na (1.) in (2.) je umetnost (3.) danes zainteresirana za razne oblike mednarodnega in meddisciplinarnega sodelovanja – med drugim ta težnja kulminira v inter- ali celo transdisciplinarnih projektih, kjer umetniki npr. sodelujejo z različnimi naravoslovnimi znanstveniki, inštituti in delujejo v različnih okoljih, ki primarno niso prostori umetnosti (tudi v laboratorijih – kot pri bioumetnosti). (4.) Ne nazadnje se sodobne kritične ali celo aktivistične prakse vedno bolj ambiciozno zanimajo za sodobne informacijske infrastrukture, pri čemer razvijajo različne kritične ali celo aktivistične strategije odporništva (kot na primer pri medijskem aktivizmu. In tako naprej, še bi lahko naštevala. Če želimo razviti konstruktiven razmislek o kritičnih potencialih sodobnih umetniških ali kulturnih praks v navezavi na značilnosti sodobnega kapitalizma, je takšne aktualne perspektive potrebno upoštevati.

Kapitalizem včeraj: poglobljenost. Smrt doživetja v umetnosti in kulturi

Neustreznost (ali preživelost) Jamesonove teorije umetnosti za primere sodobnih praks se hitro pokaže, če kot primer obravnavamo fenomen potrošništva, saj se današnje umetniške prakse (tu se posebej navezujem na

delo Saša Sedlačka) z njim ukvarjajo precej drugače, kot se je nanj navezoval popart. Čeprav današnji teoretiki sodobne družbe še ohranjajo termin postmodernizem ali postmodernost za označevanje logike sodobne družbe (v navezavi na prej omenjeno skrajno stopnjo kapitalizma), pa je postmodernizem kot umetnost danes prej preživet koncept, saj je največkrat vezan na vzporejanje postmodernizma z modernizmom, pri čemer se postmodernizem v številnih aspektih prej kot obrat od modernizma kaže kot njegova radikalizacija (npr. za Ihaba Hassana).⁵ Zato za sodobnejše oblike umetniških praks sama raje uporabljam termin sodobna umetnost.

Pri Jamesonu je središče kritike postavljeno na opažanje vsesplošne poglobljenosti – poudarek je torej na konceptu blaga in blagovnem fetišizmu.⁶ Predmeti se spreminjajo v potrošno blago, to pa velja tudi za Warholove človeške subjekte (kot npr. za zvezdo Marilyn Monroe), ki se preobrazijo v svoje lastne podobe. Da Jameson tega ne omenja tudi za primer samih umetnikov (npr. Warhol), kaže na pomemben aspekt – da se namreč dejansko osredotoča le na sama umetniška dela kot artefakte in jih misli (podobno kot Heidegger) kot »posvečene« objekte, namenjene kontemplaciji, ki pa so zdaj to funkcijo izgubili (in se zato zdijo izpraznjeni). Ali še drugače, s te perspektive lahko razumemo njegovo opažanje, da v postmodernizmu prihaja do brezglobovskosti, v smislu občutja gre za novo »intenzivnost«, ki je prosto lebdeča in evforična ter se sklada z duhom sodobnega potrošništva. Nasprotno so bili v modernizmu pomembni globina, živčni kontekst, prostor za gledalca (ki ima možnost dopolnjevanja), izražale so se odtujenost, samota, družbena razdrobljenost in izoliranost, kazal se je svet tesnobe in alienacije. Namesto globokih izrazov in eksistencialnih tematik se v postmodernizmu kaže fetišizem potrošnega blaga oziroma njegova vseprisotnost. Pri tem gre za zasvojenost, ki je izvirno hlepenje potrošnika »po v podobe samega sebe transformiranem svetu in po psevdo-dogodkih in ,spektaklih‘ (termin situacionalistov).«⁷ Če je za postmodernistično

⁵ Ihab Hassan, »Toward a Concept of Postmodernism«, v: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus: Ohio State University Press, 1987. <<http://www.marj-abuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPoMo.pdf>>, 27. 1. 2009.

⁶ Ko Marx (v prvem delu *Kapitala*, 1867) piše o fetišskem značaju blaga v kapitalističnih družbenih procesih, kjer ima osrednjo vlogo lastnina kot temeljna komponenta ideologije v kapitalističnih družbah, ugotovi, da tudi človeško delo dobi blagovno obliko. Blago ima mistični značaj, ki ne izhaja iz njegove uporabne vrednosti, temveč iz njegove blagovne oblike, vezan je na njegovo menjalno vrednost. Koncept blagovnega fetišizma poudarja tudi to, da ljudje blago postavljajo v medsebojne odnose (ti so odvisni od menjalne vrednosti blaga), s tem pa prihaja do odtujenosti (alienacije). Karl Marx, »Fetiški značaj blaga in njegova skrivnost«, v: *Kapital. Kritika politične ekonomije*, I. zvezek, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986, 71–82.

⁷ Fredric Jameson, *Postmodernizem*, 26.

kulturo značilna parodija, govorjenje v mrtvem jeziku, sta bili za modernistično umetnost, nasprotno, značilni izvirnost in iskanje resnice. Jameson se že sam sklicuje na Martina Heideggerja in njegovo obravnavo Van Goghove slike *Par kmečkih čevljev*, da bi s primerjavo med Van Goghovimi in Warholovimi čevlji orisal značilnosti postmodernizma (v umetnosti). Heidegger je tisti, za katerega je bistvo umetnosti snovanje, bistvo snovanja pa je zasnavljajoče spočenanje resnice.⁸ V umetnosti se postavlja v delo resnica. V umetniškem delu je na delu »razpiranje bivajočega v njegovi biti: dogodek resnice.«⁹ Za Heideggerja je umetnost postavljena tako visoko, da se resnica more ali celo mora dogajati kot umetnost. Pri tem je umetniško delo alegorija, simbol. Umetniško delo je stvar, a Stvarno v umetniškem delu je nekaj, kar oznanja, zbira nekaj drugega.¹⁰ Stvarno v delu je med drugim snov, iz katere delo je. Prepletenost oblike in vsebine pa je uravnana po tistem, čemur vrč, sekira, čevlji služijo. Izdelek je narejen kot orodje za nekaj. Če si na sliki ogledamo prazne, neuporabljene čevlje, ne bomo nikoli izvedeli, kaj je zares orodnost orodja. Posamezno orodje je vezano na suho služnost – izrabi se in pozabi, izrabi se tudi samo uporabljanje, obrusi se in postane vsakdanje. Toda orodnost orodnega lahko zares »vidimo mogoče le na naslikani obutvi. Nasprotno pa kmetica preprosto nosi čevlje.«¹¹

Bržkone se s tem kratkim orisom Heideggerjeve misli hitro pokaže, da ta opisuje prav tisto, kar bi lahko razumeli kot neposredno nasprotje Marxovega koncepta blaga. Če pri blagu menjalna vrednost preseže uporabno vrednost, so kmečki čevlji za Heideggerja orodje, vezani so na služnost – imajo torej predvsem uporabno vrednost. A tudi reprezentirana orodja v umetniškem delu imajo uporabno vrednost – razkrivajo orodnost orodnega. Prek tega pa nas Stvarno v umetniškem delu pelje k bistvu. »Van Goghova slika je razkritje tega, kaj to orodje, par kmečkih čevljev, v resnici je.«¹² Tovrstna »uporabnost«, kot jo opisuje Heidegger, tako stoji v nasprotju z vsesplošno poblagovljenostjo, ki jo opaža Jameson. Ali drugače, če gledamo na Warhola s Heideggerjevim aparatom, bi, če bi iskali tisto, kamor nas napotujejo njegove podobe, prišli prav do naslednjega sklepa: »Za takšne objekte bi lahko rezervirali Platonov koncept ‚simulakra‘, identične kopije nečesa, česar original ni nikdar obstajal. Kultura simulakra zaživi, povsem ustrezno, v družbi, v kateri se je menjalna vrednost generalizi-

⁸ Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, 304.

⁹ N. d., 263.

¹⁰ N. d., 243.

¹¹ N. d., 258.

¹² N. d., 260.

rala do tiste točke, kjer se je spomin na uporabno vrednost že izgubil,«¹³ tj. v družbi spektakla, kjer podoba po Guyu Debordu postane končna forma reifikacije potrošnega blaga.¹⁴

A vendarle lahko dodam, da se Heidegger s primerom že v svojem času ozira kakih štirideset let nazaj (spis o izviru umetniškega dela piše v letih 1935–36, Van Gogh pa je čevlje naslikal v osemdesetih letih devetnajstega stoletja), in obenem opozorim, da Heidegger meni, da umetniška dela »moramo jemati tako, kot jih srečujejo tisti, ki jih doživljajo in uživajo.«¹⁵ Če gledamo Van Gogha in Warhola s stališča doživljanja, so izpeljave o razlikah na dlani. A ekspresionistično-eksistencialistični moment v umetnosti vendar ne odpove naenkrat s postmodernizmom, celo sam Heidegger ugotavlja, da je »doživetje najbrž tisti element, v katerem umetnost umira. Umiranje poteka tako počasi, da potrebuje nekaj stoletij.«¹⁶ Prav primer, ki ga Heidegger že sam jemlje iz preteklosti, pelje v kmečko okolje oziroma v okolje, ki še ni zaznamovano z industrializacijo – torej v dobo poljedelstva, čas pred modernizacijo. V tem smislu lahko tako Heideggerja kot Jamesona postavimo v vrsto tistih modernih filozofov, ki trpijo zaradi procesov in kulturnih posledic industrializacije, s čimer sovпада tudi razmišljanje o koncu umetnosti. Tako se Heidegger z opiranjem na Hegla sprašuje, »ali je umetnost še bistven in nujen način, v katerem se dogaja za našo zgodovinsko tubit odločujoča resnica, ali pa umetnost to ni več?«¹⁷ Še drugače, Jameson pričakuje od umetnosti podobno kot Heidegger – a če Heideggerju pričakovanja izpolnjuje predmodernistična umetnost, jih Jamesonu postmodernistična ne (več) – tako nihče od njiju izpolnitve ne najde v modernizmu. A tudi sam postmodernizem se pri Jamesonu ne kaže kot prelom, umetniško delo je kot prej še vedno artefakt, ki le bolj očitno nosi sledove industrializacije. Modernizem in postmodernizem v kulturi in umetnosti sta tako tukaj razumljena kot del iste zgodbe, povezane z industrializacijo, pri čemer se postmodernizem kaže le kot skrajna stopnja modernizma. S tem je Jamesonova kritika dejansko vezana na modernizem v širšem smislu oziroma na modernizacijo družbe in kulture oziroma na industrializacijo. Umetnost bi se po njegovem do teh fenomenov morala postaviti kritično, ne pa, da jih preprosto le zrcali (kot sam razume popart).

¹³ Fredric Jameson, *Postmodernizem*, 26.

¹⁴ Guy Debord, *Družba spektakla*, v: *Družba spektakla / Komentarji k Družbi spektakla / Panegirik: prvi del*, Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.

¹⁵ Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, 242.

¹⁶ N. d., 309.

¹⁷ N. d., 310.

Umetnost kot javni servis

V sodobnosti se umetnost širi prek svojih tradicionalnih meja (umetnostne institucije), vpeljuje razne elemente iz drugih, v moderni tradiciji ne-umetnostnih okolij, prisvoji si lahko katerokoli prakso, prostor ali objekt ter ga preoblikuje v svoj del. Tradicionalna mesta proizvodnje in distribucije umetnosti, kot so ateljeji, galerije in drugi prostori, so izgubila svojo ekskluzivnost predstavljanja umetnosti. Kustosi imajo zato nemalokrat težave pri prenašanju in stiskanju projektov, narejenih v drugih okoljih in za nje, v »klasično« oziroma moderno okolje bele kocke galerije (pa tudi črne kocke, ki se je ponekod uveljavila kot alternativa beli kocki po koncu modernizma, sicer pa za razliko od bele kocke, ki primarno gosti slike in kipe, v črni kocki gostujejo prakse, ki se približujejo gledališču, še zlasti performers, kjer akter ali akcija stopata pred gledalce iz teme v času, s čimer se proizvede umetniški dogodek in ne razstavi artefakt), pri čemer so predstavljeni artefakti zdaj dobesedno iztrgani iz konteksta (podobne težave se pojavljajo ob predstavljanju elementov avantgardističnih akcij kot umetniških artefaktov v muzejih, s čimer so kršena ravno ključna avantgardistična načela). S takšnim propadanjem moderne umetnostne institucije zdaj tisti, ki so deležni umetniškega projekta, niso več izbranci, ki se pripravljene odpravijo na »posvečeni« kraj, namenjen nemoteni kontemplaciji umetniških del,¹⁸ torej tisti, ki znajo in želijo sprejemati umetnost kot umetnost, jo doživljati in uživati, temveč kdorkoli, ki se nahaja oziroma giblje v nekem javnem prostoru ali v virtualnem internetnem prostoru.

Umetnost se danes pogosto zgodi naključnemu mimoidočemu kot nepričakovana javna akcija – je neke vrste happening. Sašo Sedlaček v tem smislu v okviru projekta *Just do it!* (2003) z opekami, narejenimi iz recikliranega reklamnega papirja (izdelava opek predstavlja prvo fazo projekta, ki z naslovom in izvedbo spodbuja »naredi sam« prakse, tokrat z bistvenim poudarkom na momentu recikliranja), zapre vhode v ljubljanske veleblagovnice. Umetnost je tu, da nas preseneti, in sicer tam, kjer je ne pričakujemo. Pojavi se tako, da marsikdo ne ve, da gre za umetnost, pri čemer postane tudi vseeno, ali jo sploh še imenujemo tako. To vsaj ni umetnost v smi-

¹⁸ Brian O'Doherty opravi sijajno analizo modernistične umetniške galerije ali muzeja, ki zagotavlja bel, idealni prostor, ki je že sam bolj kot katerakoli posamezna modernistična slika arhitektska podoba modernistične umetnosti in njene puristične naravnosti. Ti galerijski prostori s svojo belino spominjajo na laboratorije, svetost cerkva in formalnost sodišč, saj ponavljajo njihov zaprti sistem vrednot. Glej: Brian O'Doherty, »Inside the White Cube«; serija slovitih člankov s tem naslovom je izhajala leta 1976 v reviji *Artforum*, kasneje je O'Doherty te vsebine še razširil in jih objavil v monografiji z naslovom *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, 1986 (oziroma: California: University of California Press, 2000).

slu njene avtonomnosti. Sedlaček pravi, da je zdaj »umetnost postala javni servis.«¹⁹ Walter Benjamin, predstavnik frankfurtske šole, je eden prvih avtorjev, ki cenijo učinek šoka prek umetniškega delovanja. V istem času, ko Heidegger definira bistvo umetnosti kot dogajanje resnice (1935–36), Benjamin zapiše: »Zares so dadaistične manifestacije vehementno zavračale meščanske norme, saj je umetnina postala prostor škandala. Zadovoljiti je moralo predvsem *eno* zahtevo: zbuditi javno zgražanje.«²⁰

Javno zgražanje je vzbudila tudi »simulirana« veleblagovnica *Česke sanje* (sklicujem se na film *Český sen* režiserjev Víta Klusáka in Filipa Remunde iz leta 2004). Pa vendar sodobni napadi ne merijo na sesutje umetnostne institucije. Sedlaček pravi: »Sam nisem za napad na umetniški sistem. Raje ga izkoristim za to, da povzročim neko manjšo spremembo v vsakdnevni družbeni stvarnosti.«²¹ Vidna funkcija, ki si jo nalaga umetnost danes, je, da sproža možnosti za spremembe, a ne s hitrimi in agresivnimi neposrednimi napadi, temveč s postopnimi, majhnimi posegi, ki počasi, a vztrajno odpirajo vprašanja, ki kličejo po reševanju problematik. »Če določen projekt nagovori najprej le manjšo skupino in je problem zanimiv, bo sčasoma zanetil tudi širšo diskusijo, ki bo vodila do postopne spremembe.«²² Cilj projekta *Česke sanje* prav tako ni bil le v uspelem šokiranju potrošnikov, temveč predvsem v tem, da je ta šok izkoristil za netenje kritične refleksije o navadah in idealih potrošnikov in za širšo javno diskusijo, ki je poleg potrošništva zajela tudi probleme državnega financiranja političnih reklamnih kampanj in celo tedaj aktualnega političnega vprašanja vstopa Česke v Evropsko unijo ter s tem povezan kritični razmislek o menjavi dominantne politične ideologije v državi. Benjamin se je zavedal, da umetnost napade najtežje in najpomembneje »tam, kjer lahko mobilizira množice.«²³ To nalogo si zadajajo tudi sodobne umetniške prakse. Sedlaček glede tega še meni: »Družbo določa sredina, zato je treba stalno razmišljati o tem, kako nagovarjati javnost, ki se je obenem ne sme podcenjevati.«²⁴

¹⁹ Polona Tratnik, »Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom«, 14.

²⁰ Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, 171–172.

²¹ Polona Tratnik, »Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom«, 14.

²² Prav tam.

²³ Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, 174.

²⁴ Polona Tratnik, »Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom«, 14.

Kapitalizem danes: »svetišča porabe«, homogenizacija kulture

Potrošnja je postala središčna aktivnost v sodobnem družbenem življenju. A sodobni potrošnik na prodajnih policah ne išče le novih materialnih proizvodov, temveč je usmerjen v iskanje izkustev in zadovoljstva. V zadnjih letih se vrstijo študije na to temo. Colin Campbell na primer razume potrošniški hedonizem kot sredstvo samoizpolnjevanja in samoizražanja,²⁵ Mike Featherstone pa potrošništvo povezuje z aktivno stilizacijo življenja.²⁶ Tukaj je zame posebej zanimiv prispevek Zygmunta Baumana, ki o potrošniški družbi misli z opiranjem na kritično teorijo družbe in nakupovalna središča oziroma, širše, »svetišča porabe« (Baumanov izraz) vidi v tesni zvezi z ideologijo. Sodobno porabo opiše kot nevarno kombinacijo zapeljevanja in represije. »Če uporabimo Althusserjev nesmrtni stavek: vsakdo, ki stopi v take prostore, je ‚interpeliran‘ kot individuum, poklican, da odloži ali pretrga vezi in se znebi lojalnosti ali jih odstavi na stranski tir.«²⁷ Če je Benjamin sprevidel, kakšno ideološko sredstvo je film in je v zvezi s kapitalističnim izkoriščanjem filma v zahodni Evropi (situacije v ZDA sam ni izkusil) zapisal, da ima filmska industrija v takšnih okoliščinah »kar največji interes, da udeležbo množic spodbuja z iluzornimi predstavami in dvoumnimi špekulacijami,«²⁸ se danes podobno mobiliziranje množic ali pa intelektualni eksodus izvršuje tudi ali predvsem prek špekulacij v zvezi s »svetišči porabe« – ne nazadnje lahko med »svetišča porabe« štejejo tudi danes potencirano rastoče kinematografske koloseje in gromozanska pisana okolja za oddih, ki skušajo s ponudbo prehiteti domišljijo (u)porabnika. V takšnem okolju se vsi aspekti ponudbe in s tem kvalitete merijo predvsem v superlativih.

V Sloveniji in drugih nekdanjih socialističnih državah se po padcu berlinskega zidu potrošniška središča pospešeno gradijo in pojav potrošništva se v desetletju razmahne. Skupina Laibach leta 2003 izvede happening *Einkauf* (Nakupovanje), ko se v svojih uniformah sprehodi po nakupovalnem središču, s čimer povzroči šok pri občinstvu. Izkaže se, da totalitarni diskurz, s katerim je skupina v časih obstoja in razpadanja vzhodne-

²⁵ Glej: Colin Campbell, *Romantična etika in dub sodobnega porabništva*, Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

²⁶ Glej: Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 2007.

²⁷ Zygmunt Bauman, *Tekoča moderna*, Ljubljana: Založba /'cf. (Rdeča zbirka), 2002, 125.

²⁸ Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, 165.





Slika 11: Sašo Sedlaček, *Žicar 1.0*, 2006, robot za socialno ogrožene.

ga bloka drezala družbo z bolečimi sorodnostmi političnih totalitarnih sistemov, še vedno podobno zmoti, kar le potrdi vzporednice med potrošniško ideologijo in drugimi totalitarnimi ideologijami, obenem pa tudi razkrije očitno političnost na videz nepolitičnega potrošništva kot jedra poznokapitalističnega sistema. Nevidna ovojnica arkadijskega okolja za uživanje je v momentu predrta in akcija tako po eni strani pokaže, da obstaja tudi tisto, kar naj bi ostalo onstran, kot prav tako pokaže, da je potrošniški prostor jasno politično totalitarno strukturiran, zaradi česar ne prenese penetracije drugih politično-ideoloških vetrov.

Poraba je za Baumana povezana s čezmerno individualizacijo, moralno indiferentnostjo in uničenjem kritičnega potenciala, ki so ga v prejšnjih zgodovinskih obdobjih zagotavljali posamezniki z občutkom moralne odgovornosti, združeni v javni sferi. Sodobna svetišča porabe, kot so veleblagovnice, supermarketi in nakupovalna središča, uničujejo sodobno družbo in ponujajo lažen občutek pripadnosti, ki nima nič skupnega z občutkom moralne odgovornosti. Sedlaček je leta 2006 s projektom *Žicar* sunil v srž tega problema. Sam pravi, da je »opazil, da so prostori, ki so prevzeli vlogo mestnih središč, izključujoči. Kljub temu da so nadomestili zgodovinska mestna središča, niso popolnoma prevzeli funkcije odprtega javnega prostora, ki je namenjen vsem. Hitro opaziš, da v njih ni brezdomcev, beračev, ki postajajo vedno večji družbeni problem.«²⁹ Robot za socialno ogrožene se je podal na »žicanje« v ljubljanski Citypark in na japonske ulice. Leta 2007 je Sedlaček projekt še nadgradil (*Rent a Žicar*) in *Žicarja* posodil ljubljanskim brezdomcem za »žicanje« v prostorih BTC, kamor sami sicer nimajo vstopa in kjer jim ni dovoljena niti prodaja lastnega časopisa *Kralji ulic*, ki je bil ustanovljen ravno kot alternativa neposrednemu »žicanju«.

Pa vendar je Sedlaček »svetost« potrošniških krajev »oskrnil« že s parazitiranjem v sklopu projekta *Zanka (Loop, 2004)*. Paviljon, narejen po principu »bricolage« iz tiskanih reklamnih materialov, pa tudi telefonskih kartic, vrečk, radioamaterskih komponent in »drugih embalaž, ki jih lahko najdemo v vsakem slovenskem domu,«³⁰ je bil postavljen kot parazit v nakupovalnem središču BTC ob velikanski reklamni tabli z napisom »To je moje mesto«. V objektu je bilo mogoče bivati in ob tem prisluškovati pogovorom prek mobilnih telefonov, pa tudi pogovorom policistov, taksistov, reševalcev in radioamaterjev, ki predstavljajo »hrup mesta«. Ko-

²⁹ Polona Tratnik, »Brkljanje, ki sprti rešuje probleme. Pogovor s Sašem Sedlačkom«, v: *Maska*, letn./vol. XXIV, št./no. 119–120, zima/winter 2009 (*Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti*), 18.

³⁰ Glej: <http://www.sasosedlacek.com/shranjeno/projects_loop.html>, 30. 1. 2009.

notacija nakupovalnega središča kot mojega mesta, mojega doma je tukaj sprejnjena. Napis se usmerja v dva domova – drugi, bistveno manjši, je glede na »svetišče porabe« nečist, a v nasprotju z njim intimen in domačen. Kakšen je torej takšen porabniški javni kraj, ki se ponuja kot dom? Po Baumanu se dogaja propadanje avtentičnega javnega prostora, nadomeščajo ga prazni kraji ali »nekraji« (to so letališča, hoteli, avtoceste, javni transport itd.),³¹ ki so oropani vseh simboličnih, identitetnih, zgodovinskih pomenov – to so prostori, povezani z infrastrukturo in s servisi kolektivne porabe, ki vzdržujejo in podpirajo sistem fleksibilnega kroženja kapitala in reprodukcijo obstoječih družbenih razmerij.

Bauman še ugotavlja, da fleksibilnost, ki jo zagotavljajo sodobni načini transporta in komunikacije, kapitalu ali novi globalni eliti omogoča, da se nenehno seli za dobičkom in se pri tem ne meni za vrednote tradicionalnih skupnosti.³² Razdalja in prostor izgubljata svojo veljavo zaradi sodobnih tehnologij, ki omogočajo vsenavzočnost, dostopnost vseh krajev na zemeljski obli pa uničuje lokalne specifičnosti prostorov in favorizira homogenizacijo kulture. »Razlike lahko izpljunemo, pojemo, držimo stran, in poznamo kraje, specializirane za vsako od teh pojavnosti. Lahko pa dosežemo, da postanejo razlike nevidne; ali, bolje, lahko onemogočimo, da bi jih videli. To je dosežek »praznih prostorov.«³³

Umetnost proti kulturnemu uniformizmu in ideološkemu totalitarizmu

Čeprav še vedno živimo v fazi poznega kapitalizma, o kateremu ustrezni kulturni dominantni je razmišljal že Fredric Jameson v osemdesetih letih prejšnjega stoletja,³⁴ lahko opazimo nekatere premike, ki se kažejo tudi v umetniških praksah in ki sovpadajo s procesom družbene postmodernizacije. Če ekonomska modernizacija vključuje prehod od prevlade polje-

³¹ Zygmunt Bauman, *Tekoča moderna*, 130. Op.: »nekraji« oziroma po Garreauxu »mesta-kijih-ni«.

³² Tudi v projektu *Urban – avtomat za suho robo* (2007) se Sedlaček še ukvarja s temo potrošništva. *Urban* je torej avtomat, ki ponuja avtentično domačo suho robo po ceni 1 EUR/kos in predstavlja princip »standardizacije lokalnega«. Projekt odgovarja na pojav standardizacije in komercializacije izdelkov domače obrti, ki na osnovi množične proizvodnje v velika nakupovalna središča prihajajo od daleč, predvsem s Kitajske. Po drugi strani pa je ta pojav povezan z dejanskim izginjanjem pristnega lokalnega in tradicionalnih »naredi sam« tehnik. *Urban* je posodobljena različica slovenskega krošnjarja, ribniškega Urbana, ki na svojevrsten način reaktualizira lokalno specifiko.

³³ Zygmunt Bauman, *Tekoča moderna*, 131.

³⁴ Glej: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Nekaj spisov iz te knjige je prevedenih v slovenščino v: Fredric Jameson, *Postmodernizem*.

delstva k dominaciji industrije (modernizacija = industrializacija), je zdaj aktualen prehod od industrije k dominaciji storitev in informacij – proces ekonomske postmodernizacije, tj. informatizacije. Osrednja vloga pripada vednosti, informaciji, afektu in komunikaciji. Prehajamo od fordističnega k toyotističnemu modelu – prva strukturna sprememba med tema modeloma vključuje sistem komunikacije med proizvodnjo in potrošnjo blaga. Pomembno postane komunikacijsko (povratno) kroženje od potrošnje k proizvodnji. Ideal toyotizma je nenehno in neposredno komuniciranje med načrtovanjem proizvodnje in trgi (blago ni proizvedeno vnaprej za skladišče, temveč v skrajnem primeru šele po potrošnikovi odločitvi in nakupu). Tako na vseh družbenih nivojih, tudi na področju kulturnih in umetniških praks, obstaja močna težnja k nenehni interaktivnosti in hitri komunikaciji med potrošnjo in proizvodnjo. Ta princip ustreza modelu računalnika in določa afektivno delo človeškega stika in interakcije. Če je tudi zabavna industrija osredotočena na ustvarjanje in manipulacijo afektov, je vendar absolutno zavezana industrijski proizvodnji (z vsemi pripadajočimi simptomi – standardizacija, shematizacija, psevdoindividualizacija, homogenizacija, klišejskost itd.). Umetniški posegi v družbeni prostor (kot kaže primer Sedlačkove prakse) pa zato v takšnem uniformističnem ozračju ponujajo tisto, kar je temu nasprotno – uporabljajo tehnike »naredi sam«, prakticirajo recikliranje blaga, s katerega nenasitno konzumacijo težimo k zatrpanosti, predlagajo alternativne, inovativne rabe in življenjske prakse ter prihajajo s pristnim stikom in pravo individualnostjo. S svojim delovanjem te prakse poudarjajo primat uporabne vrednosti stvari, a še prej poudarjajo pomen in funkcijo nekaterih storitev oziroma delovanja nasploh. Sedlačkovi objekti in delo vsekakor niso blago – kulturi simulakra in družbi spektakla pripadajo kot njuna druga, »nepološčena« plat, torej tista, ki se sicer vse bolj umika, prikriva in je v vseh drugih družbenih segmentih pravzaprav zares že postala nevidna. Prikazuje se kot tisto, kar ni prazno, poblagovljeno in »industrializirano«, temveč je tisto, kar se v tej kulturni poenotenosti izgublja – polno, meseno, individualno in ustvarjalno.

Morda se sliši predrzno, a ob tem se ponuja misel, da je danes spet ravno umetnost tista, prek katere se razkriva »resnica«. Seveda se »Stvarno« v umetniškem projektu danes realizira precej drugače, kot je o umetniškem delu mislil Heidegger. A pomislimo – če bomo le hodili po svetiščih porabe in se zadovoljevali z nakupovanjem, »ne bomo nikoli izvedeli, kaj je zares orodnost orodnega«. Če so ti prazni prostori in blago namenjeni zgolj suhi služnosti, ki postane vsakdanja, še več – po svojem bistvu je prazna –, pa pravo (ideološko) orodnost tega orodnega lahko zares vidimo prek tak-



Slika 12: Sašo Sedlaček, *No Lego*, 2005, prenosni reciklažni laboratorij v kovčku, namenjen izdelovanju papirnatih zidakov, ki vas seznanja z osnovami recikliranja papirja. Zidaki, narejeni iz reklamnih tiskovin, so bili uporabljeni tudi v projektih *Just do it!* (2003) in *Zanka* (2004).

šnih posegov, kot jih na primer izvaja Sedlaček. Šele tu, kjer se dogaja kritika, se razkriva »resnica«.

A pri tem bežnem pogovoru s Heideggerjem o sodobnosti sem upoštevala nek bistven premik težišča »umetnine« – tj. od dela in stvari k okolju in h komunikaciji, kar prav tako ustreza spremenjeni terminologiji – namesto o umetniškem »delu« danes raje govorimo o umetniški »praksi«. Ravno v tem momentu se kaže paradigmatična drugačnost glede na čas, v katerem je mislil Heidegger. Po drugi strani pa je mogoče ravno prek treh izbranih primerov – Van Gogh, Warhol, Sedlaček – izrisati lok, ki kaže na spreminjanje družbenih premis. Če Van Gogh predstavlja tisto pristnost »poljedelske« ali predindustrijske družbe, ki se z modernizacijo izgublja (Heidegger dogajanje resnice v delu povezuje s pro-izvajanjem oziroma izvajanjem zemlje), Warhol pokaže na industrializirano plat moderne družbe, kjer primat industrijske proizvodnje kulminira v vsesplošni kulturni poglobljenosti, kot jo opaža Jameson. Sodobne umetniške prakse ne proizvajajo več artefaktov, dogajajo se kot akcije oziroma projekti v procesu, bistven ni materialni produkt, temveč sam dogodek informacije. Pomembni postanejo javni prostori, v katerih sodobnik preživi večino svojega časa, in pomembna postane recepcija, točka potrošnje ter z njo povezani vedenjski in mišljenjski vzorci, ki so infiltrirani v slehernika prek kulturnega uniformizma in ideološkega totalitarizma – umetniške prakse se zdaj pojavljajo v funkciji kritike teh.

Namesto zapiranja (v času nevarnosti, refleksivnosti, negotovosti in političnosti)

Je družba, v kateri živimo, družba možnosti in novih priložnosti ali družba nevarnosti, strahu, morda zapiranja? Ulrich Beck je v sredini osemdesetih let prepričal z razlago, da je nastopila industrijska družba tveganja, ki pa je, čeprav je oblika »post« družbe, še vedno moderna družba; še več, ob koncu dvajsetega stoletja je to šele čista moderna družba, ko so se razgradili ostanki predmoderne (z modernizacijo so se šele v devetnajstem stoletju razgradile strukture fevdalne družbe). Sodobne strukturne spremembe družbe zato predstavljajo le skrajnejšo fazo modernosti, s katero pa se dogaja to, da se hkrati realizira kot radikalizirana modernost in kot njeno nasprotje, ki je vanjo esencialno vpisano. Sodobna družba je torej notranje razcepljena; v njej se zaradi gradnikov industrijske družbe povzročajo epohalne iritacije – te »so vsekakor posledica *uspeha* modernizacij, ki zdaj ne potekajo več v tirih in kategorijah industrijske družbe, temveč *proti* njim. Doživljamo spremembo samih osnov spremembe.«¹ Industrijska družba strukturno »temelji na *protislovju* med *univerzalno* vsebino moderne in funkcijskim sestavom njenih institucij, v katerega je to vsebino mogoče prenesti le *partikularno-selektivno*. To pa pomeni: industrijska družba s svojo polno uveljavitvijo naredi samo sebe labilno. /.../ Koordinatni sistem, v katerega je učvrščeno življenje in mišljenje v industrijski moderni – osi družine in poklica, vera v znanost in napredek – se začne majati, in nastane nov somrak možnosti in tveganj – pač obrisi družbe

¹ Ulrich Beck, *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*, Ljubljana: Krtina (zbirka Temeljna dela), 2009, 17–18.

tveganja. Možnosti? V njej se tudi principi moderne uveljavljajo proti svojim industrijsko družbenim okrnitvam.«²

Da bi lahko po Becku mislili spremembo osnov spremembe, ki se dogaja danes, moramo najprej revidirati sliko industrijske družbe in uvideli bomo, da se podlaga gradnikov industrijske družbe v refleksivnosti modernizacij nalomi, odpravi. Fazo moderne, ki nam pripada, Beck zato imenuje tudi refleksivna moderna, ko proces modernizacije postane refleksiven v takšnem smislu, da je samemu sebi tema in problem. Tveganje in samorefleksivnost se povežeta. Dominantna logika industrijske družbe, da lahko nadzoruje tveganja, ki jih proizvaja, je po Becku zdaj postavljena na glavo – samoproizvajajoča se tveganja se nenadzorovano pršijo. Ob tem je prepričan, da je razlika med nevarnostjo prej in danes v tem, da so bile prej nevarnosti zunanje pogojene (bogovi in narava), kvaliteta današnjih tveganj pa je notranja, je »v njihovi hkrati *znanstveni in družbeni konstrukciji*, in sicer v trojnem smislu: znanost postane (*so*)vzrok, *definicijski medij* in *vir rešitev* tveganj ter si ravno s tem odpira nove trge poznanstvenitve.«³ Znanstveno-tehnični razvoj je zato protisloven. »Vprašanja razvoja in uporabe tehnologij (na področju narave, družbe in osebnosti) prekrijejo vprašanja političnega in znanstvenega ‚ravnjanja‘ – upravljanja, razkrivanja, vključevanja, izogibanja, zastiranja – s tveganji tehnologij, ki naj bi jih /.../ dejansko ali potencialno uporabili.«⁴ Obenem pa s tveganji naraščajo tudi obljube varnosti, ki jih je potrebno neprestano potrjevati s tehnično-ekonomskim razvojem.

Filozofija znanosti, zgodovina znanosti, sociologija znanosti, epistemologija – vse te discipline jemljejo analizo znanosti (s tem pa tudi same sebe) za svoj predmet in se postavljajo v metared, v območje refleksivnosti (ki mu gospoduje filozofija), s čimer se, piše Bourdieu, (1.) podvržejo »zrcalnemu učinku: sleherna beseda, ki jo lahko izrečemo v zvezi z znanstveno prakso, utegne biti zasukana zoper tistega, ki jo izreka«;⁵ (2.) tisti, ki bo razvijal zgodovino znanosti, bo svojo vizijo razvijal glede na interese in funkcijo v zvezi z lastnim položajem v (tej) zgodovini, zato zgodovinske pripovedi »ne morejo pretendirati na status nesporne resnice,« še več, že v tem izjavljanju »vidimo učinek refleksivnosti: kar sem povedal, svari poslušalstvo pred tem, kar bom rekel, mene, ki to pravim, pa svari pred nevarnostjo, da bi privilegiral kako usmeritev, ali pred samo skušnjo, da bi se ču-

² N. d., 18.

³ N. d., 237.

⁴ N. d., 24.

⁵ Pierre Bourdieu, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, 39.

til objektivnega«. ⁶ Za Bourdieuja se (družbene) znanosti *morajo* vzeti za predmet, to je zanj edini način, da izstopimo iz protislovja, ko na eni strani zahtevamo relativizem za druge znanosti, sami pa smo navezani na realistično epistemologijo. Z refleksivnostjo se po njegovem prepričanju krepijo možnosti za dostop do resnice, tako da se krepijo vzajemne cenzure in se priskrbijo načela tehnične kritike. »Ne gre za zasledovanje nove oblike absolutne vednosti, ampak za izvrševanje specifične oblike epistemološke budnosti«. ⁷

Čeprav gre za različne poglede na refleksivnost, pa več sodobnih avtorjev opaža njen porast na različnih nivojih družbe in v raznih smislih. Če danes po eni strani še trpimo zaradi ločitve (naravoslovnih) znanosti od filozofije, ki je utemeljena zlasti na newtonovski fiziki, se po drugi strani v sodobni (naravoslovni) znanosti poskuša preseči moderni dualizem, ki ločuje človeka od sveta (narave) in ki počiva na determinističnem razumevanju narave. Ilya Prigogine (Nobelov nagradjenec za kemijo) in Isabelle Stengers, ki se ukvarjata s preходом verjetnosti k nepovratnosti, z zakoni kaosa, z vprašanjem časa, kvantno teorijo oziroma s sodobnimi fizikalnimi teorijami, ki sežejo onstran Newtonove mehanike in dinamike, govorita o novih zakonih narave in verjameta, da smo na začetku nove dobe znanosti: »Opazujeva rojstvo znanosti, ki ni več omejena na idealizirane in poenostavljene situacije, ampak reflektira kompleksnost realnega sveta«. ⁸ Za naš čas je po njunem prepričanju značilno predvsem to, da je konec z gotovostjo.

V nasprotju z vidikom anksioznosti te dobe, ki ga zastopa Beck, drugi vidik obravnave družbenih sprememb vidi to družbo kot družbo vednosti, opaža rast institucij vednosti, njeno razširjanje v druga družbena polja (povečano refleksivnost, a ne v Beckovem kritičnem smislu samorefleksivnosti) oziroma zagovarja prehod od modernih k postmodernim načinom proizvodnje vednosti (teorija prvega in drugega načina vednosti). Na začetku sedemdesetih let (precej pred padcem berlinskega zidu in očitnega globalnega razmaha kapitalizma) je Daniel Bell razumel sodobno družbo kot postindustrijsko, ⁹ pri kateri je opazil razpršitev nacionalnega in globalnega kapitala in v kateri prihaja do ekonomskega prehoda od proizvodno naravnane ekonomije k »servisni« ekonomiji, kjer je ročno delo v upadanju, profesionalno in tehnično delo pa na poti k prevladi; kjer naraste pomen

⁶ N. d., 45.

⁷ N. d., 139.

⁸ Ilya Prigogine in Isabelle Stengers, *The End of Certainty: Time, Chaos, And The New Laws of Nature*, NY: The Free Press, 1997, 7.

⁹ Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, London: Heinemann, 1973.

teoretične vednosti in se ceni vplive novih tehnologij (oziroma se po potrebi izvaja nad njimi nadzor – ta pomeni ravno nadzor nad tveganji, v katere Beck ne verjame), razvijajo se nove intelektualne tehnologije oziroma spodbuja povezovanje med znanstveniki in novimi tehnologijami, ki jih razvijajo, kar pripomore k družbenemu razširjanju vednosti v smislu rasti univerz in povišani stopnji izobrazbe. Med izrazito kritičnimi in bolj odobravaljivimi pogledi na družbene strukturne spremembe je, v grobem rečeno, opaziti dihotomijo med »modernisti« (zagovorniki moderne, ali bolje, kritiki postmoderne) in postmodernisti. Onstran tega spora pa lahko, če primerjamo starejše in novejše poglede na sodobno družbo in kulturo, opazimo, da se tudi v samih obravnavah kaže premikanje od točke proizvodnje k točki potrošnje, recepcije (v naravoslovnih znanostih je poudarjen moment opazovalca). V zgodnjih prispevkih se osrednja vloga pripisuje tehnologiji in preoblikovanju samega industrijskega procesa (torej proizvodnje – Bell), pri čemer se tudi vednost razume kot kapital (znanost se tako v temelju misli kot proizvodnja vednosti), družbeno-kulturne posledice procesov se ob tem pojmujejo kot drugotni fenomeni. V kasnejših vidikih osrednjo pozornost pritegnejo tisti, ki jih družbene spremembe zadevajo – potrošniki, državljani, stranke, uporabniki; pa tudi znanost in druga družbena polja se prične razumevati antropološko. Razumeti to družbo kot informacijsko pomeni v tem smislu prehodnost od starejše k novejši paradigmi, pomeni misliti strukturo, procese, predvsem pa komunikacijo, kar v končni fazi pomeni obravnavati implikacije informacijskih in komunikacijskih tehnologij za pomoč končnim uporabnikom.

Kritične obravnave vidijo sodobno družbo kot imanentno politično. Posameznik je soočen z občutkom tesnobe (družba tveganja) in nemoči (ob sodobnih oblikah oblasti in moči, ki se ju ne more niti dotakniti), v aktiven odnos (ki ne bi bil le pasivna vdaja) pravzaprav ne more stopiti in preostane mu le opcija odpora (proti samorazglašnim avtoritetam, ki obvladujejo pozicije moči). Odpor ni upor, ni spopad, ne vodi v dialektičen odnos, kajti v njem ni vzajemnosti. V sodobnosti, ko je komunikacija vseprisotna, je tisto, kar manjka, ravno vzajemna komunikacija. Če si pri panoptični moderni vselej domneval, da je odgovorni »tam«, v bližini, v nadzornem stolpu, pri postpanoptikonu, ki se za Baumana realizira v sodobnosti, tisti, ki upravljajo z vzvodi moči, lahko vselej zbežijo v čisto nedostopnost in so nedosegljivi. V tej točki, lahko sklenemo, se tudi vzpostavlja temeljna razlika med sodobnimi dominantnimi in dominiranimi: na strani moči so ključne mobilnost, prehodnost, neteritorialnost, na strani podrejenosti pa imobilizacija in lokalizacija. V situaciji globalizacije, ko

»[g]lobalno delujoče gospodarstvo spodkopava temelje nacionalne ekonomije in nacionalnih držav«,¹⁰ se postavlja vprašanje, kdo je vrhovni gospodar – če je bila to prej država (po Marxovih besedah »idealni celokupni kapitalist«), se politika globalizacije otresa nacionalnodržavnih okovov in stremi k obliki transnacionalne države z globalnim teritorijem (po Negriju in Hardtu je Imperij že danes dejstvo). Strukturiranje in funkcioniranje moči se v takšnih razmerah transformira. »Najpomembnejša tehnika moči je zdaj pobeg, zdrs, izpust in izogib, učinkovito zavračanje vsakega teritorialnega omejevanja«. ¹¹ Strategije odporništvah lahko v takšnih razmerah uporabljajo le enake taktike (morda v alternativnih, izvirnih oblikah): mobilnost, pobeg, izmik in zavračanje.

Če naj ima družbeno funkcijo, mora umetnost biti na delu sondiranja družbenih sprememb in njenih aplikacij na strani *sub-jektov*, obenem pa mora biti politična tudi s svojimi strategijami komuniciranja s temi subjekti. Razumljivo je, da se je ob večplastnih družbeno-gospodarsko-politično-kulturnih spremembah spremenila tudi umetnost. Hkrati pa ne moremo in ne smemo zagovarjati stališča, da so te spremembe, ki jih je doživela in jih doživlja, obstojne, kar bi storili v istem hipu, ko bi umetnost (ponovno) poskusili definirati ter jo s tem trdno postaviti, omejiti, zamejiti in *zaprati* (če sem iskrena, kljub težavni situaciji, pogojem in možnostim, ki so ji na voljo, ob tem vendar držim pesti za ohranitev predvsem enega načela, podedovanega iz modernosti, tj. zagovarjanje neomejenosti, kritične gibljivosti, težnje k iskanju novih poti in načinov – ravno ta intenca umetnosti daje podlago za njeno nedeterminiranost). Kljub temu da sem s to monografijo zasledovala specifične spremembe v umetnosti, predvsem v navezavi na družbo in kulturo, poskusila opisati te prakse in jih opredeliti s terminom transumetnost, moj namen ni bil takšno zapiranje. Prav lahko bi tudi na tem mestu spet vzpostavili odpiranje.

¹⁰ Ulrich Beck, *Kaj je globalizacija?: zmote globalizma – odgovori na globalizacijo*, Ljubljana: Krtina (zbirka Krt), 2003, 14.

¹¹ Zygmunt Bauman, *Tekoča moderna*, 17.

Globalna uveljavitev premis in posledic poznega kapitalizma, povezanega s svobodnim trgom, utrditev značilnega informacijsko-komunikacijskega sistema (mrežno strukturiranje, digitalizacija in telekomunikacije), vzpon specifičnih znanosti in tehnologij itd. – globalni družbi in kulturi se zarisujejo specifične poteze, ki se v strukturalnem, funkcionalnem in angažmajskem smislu kažejo tudi v umetnosti. Novim pogojem prilagojena oblika umetnosti presega moderna določila, zato avtorica uva-ja termin transumetnost. To ni postmodernistična umetnost kot tista, ki se pojavlja *po* modernizmu in se večinoma kaže kot njegova radikalizacija – predpona *trans* izraža več kot po-pojavnost in poudarja značilno sodobne tendence umetnosti na različnih nivojih: giblјivost, usmerjenost, spremenljivost in preseganje. V monografiji so predstavljene spremembe, ki zadevajo umetnost in kulturo v obdobju zadnjega pol stoletja, s katerimi se kot v drugih družbenih poljih uveljavljajo principi mrežnega delovanja, hibridizacije, povečane stopnje interaktivnosti, zastiranje proizvajalca ali avtorja in s tem povezana večja pozornost do uporabnika ali sprejemnika (potrošnika, gledalca, bralca), višja stopnja družbene odgovornosti in reflektivnosti (ta se v umetnosti kaže z usmeritvijo v družbenokritične strategije in s povečanim interesom za sodobne znanosti in tehnologije), prehodnost, mobilnost, začasnost, odprtost, heterogenost in transdisciplinarnost, prehajanje družbenih polj, epistemološko pa predvsem negotovost (nedeterminiranost in neobjektivnost).

Avtorica v monografiji obravnava transumetnost v navezavi na družbo, ki se s prehodom od moderne v postmoderno ustoliči kot postindustrijska, potrošniška, medijska, informacijska družba, družba elektronike, vi-

soke tehnologije, pa tudi kot refleksivna družba in družba tveganja. Kontekstualizacija in širša, transdisciplinarna obravnava ji pomagata pri izrisovanju strukturalnih potez transumetnosti, pa tudi za prikaze njenih funkcij, poslanstev in možnosti. Premike opaža na različnih umetniških področjih: v vizualnih in intermedijskih umetnostih, filmu, glasbi, zvočnih eksperimentih, kibernetski umetnosti in drugih. Namesto na proizvodnjo zaključenih artefaktov (ki nastopajo kot blago), namenjenih kontemplaciji, se umetnost danes raje osredotoča na raziskovanje in pogosto rezultira v nematerialnih (procesualnih, začasnih) izidih. Za transumetnost so posebej zanimive izrazite težnje po preseganju moderne diferenciacije z novimi načini povezovanja umetnosti z znanostjo in tehnologijo. Kot oblike raziskovalnih praks takšne umetnosti uporabljajo sodobna izrazna orodja, tehnologije in specializirana okolja. Zaradi specialnih interesov in ciljev transumetniški projekti poleg umetnikov (katerih praksa, poklic sta se glede na moderne oblike bistveno spremenila) vključujejo tudi različne strokovnjake iz drugih družbenih polj, disciplin (nevroznanstvenike, kozmologe, biotehnologe itd.). Na ta način transumetnost vstopa v številne »neumetniške« diskurze, v zvezi s katerimi preizprašuje aktualna etična, kulturološka, antropološka in filozofska vprašanja – tako se pojavlja kot hibrid med umetnostjo, humanistiko, družboslovjem, naravoslovno znanostjo in tehnologijo. Projektno je večinoma zasnovana strukturno, funkcionalno in tehnološko zahtevno, potrebuje pa tudi močno in kompleksno produkcijsko infrastrukturo.

Večje pozornosti je v monografiji deležno vprašanje družbenokritične vloge umetnosti (v sodobnosti in v navezavi na zgodovinske avantgarde). Transumetnost reflektira nedavne znanstvene dosežke, rabo sofisticiranih tehnologij (npr. predstavlja alternativne rabe in/ali dekonstruira obstoječe tehnološko-diskurzivne sisteme), postmodernizacijske procese na različnih ravneh in predvsem izpostavlja aktualne družbene probleme (odpadki, revščina, nadzorovanje, potrošniška kultura), ob tem pa sodobni odporiški pristopi v kulturi skoraj ne morejo obiti splošne uveljavitve digitalizacije. S slednjo je povezan prav tako ključen nastop računalniške paradigme v kulturi, mrežno strukturiranje na vseh nivojih družbe (v političnem, gospodarskem in kulturnem smislu) ter razmah novih medijev, tehnologij in telekomunikacijskih sistemov. Vse to so ne nazadnje osnove za prehod od proizvodne k servisni paradigmi v ekonomiji in kulturi, ki se kaže tudi kot prehod od poblagovljenosti k potrošništvu. Umetniške prakse so pri tem tiste, ki skušajo vzpostaviti komunikacijo s subjekti (podvrženimi različnim ideologijam) in pri njih spodbuditi kritično zavest.

Global establishment of the premises and consequences of the late capitalism (related to the free market), consolidation of the significant information-communication system (net structuring, digitalization and telecommunication), the rise of specific sciences and technologies etc. – global society and culture hold certain features, which are structurally, functionally and in the sense of the engagement as well present in art. The form of art that is accommodated to the new conditions has exceeded the modern determinations thus the author introduces a term *transart* to denote them. This is not postmodernist art as the one that comes *after* modernism and is for the most part only its radicalization – the prefix *trans* expresses more than post-phenomena and emphasizes significant contemporary tendencies of art at several levels such as: mobility flexibility, orientation, changeability and exceeding. In the monograph the changes that concern art and culture in the last half century are discussed, when the following principles have been established in the social fields: networking, hybridization, increased level of interactivity, veiling the producer or the author and the related increased attention to the user or the recipient (the consumer, the viewer, the reader), an increased degree of social responsibility and reflexivity (in art this is evident in the orientation to social-critical strategies and with increased interest for contemporary sciences and technologies), transience, mobility, temporariness, openness, heterogeneity and transdisciplinarity, traversal of social fields and epistemologically above all the uncertainty (undetermination and nonobjectivity).

The author comprehends transart in relation to the society, which has been, transiting from modernity to postmodernity, put on the throne as the postindustrial, the consumer, the media, and as the informational society, as society of electronics, high technologies, as well as the reflexive and risk society. Contextualization and wider, transdisciplinary comprehension helps her drawing structural features of transart, as well as discussing its functions, missions and possibilities. The shifts are observed in several art spheres: in visual and intermedia arts, film, music, sound experiments, cyber arts and others. Today art is not concentrated on production of artifacts (which would function as commodities) designed for contemplation, but is rather devoted to researching and often results in nonmaterial (processual, temporal) outcomes. For transart are especially interesting the explicit tendencies to exceed modern differentiation with new modes of connecting art to science and technology. As forms of research practices such arts use contemporary expressive tools, technologies and specialized environments. For the special interests and objectives transart projects include not only artists (whose practice, profession have changed much in comparison to modern forms) but also various professionals from other social fields, disciplines (neuroscientists, cosmologists, biotechnologists etc.). In such a manner transart is entering various “nonartistic” discourses in relation to which it questions actual ethical, cultural, anthropological and philosophical questions – it appears as a hybrid between art, humanities, social and natural sciences, and technology. The projects are mostly structurally, functionally and technologically demanding and need strong and complex production infrastructure.

There is more attention focused on the question of the socially critical role of art (in contemporaneity and in relation to the historical avant-gardes). Transart reflects the recent scientific achievements, the usage of sophisticated technologies (it presents for example alternative usages and/or deconstructs the existent technological-discursive systems), postmodernisation processes at different levels and it opens, above all, actual social problems (waste, poverty, the control, the consumer culture). However, contemporary resistance accessions in culture can almost not avoid the general presence of digitalization. The former is furthermore related to the equally important coming of the computer paradigm in economy and culture, which is at last but not least evident as a shift from commodification to consumerism. In such situation art practices are those social agents that try to communicate with the subjects (who are subjected to several ideologies) and stimulate their critical consciousness.

- Adorno, Theodor W., *Beleške o literaturi*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1999.
- Adorno, Theodor W., *Minimia moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja*,: /*cf. (Rdeča zbirka), Ljubljana 2007.
- Adorno, Theodor W., »Umetnost, družba, estetika« (*Estetska teorija*, 1. poglavje), v: Janez Vrečko (ur.), *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981.
- Adorno, Theodor W., *Uvod v sociologijo glasbe*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986.
- d'Alembert, Jean, Diderot, Denis, *Uvod v Enciklopedijo*, Studia humanitatis, Ljubljana 2009.
- Arns, Inke, *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*, Maska, Ljubljana 2006.
- Arns, Inke, »The Birth of Net Art Stems from an Accident. Comments about net.art in Europe from 1993–2000«, <http://www2.dortmund.de/do4u_intern/artnet_archiv/eng/per/inke_jpgs/arns.html>, 22. 4. 2008.
- Bachelard, Gaston, *Oblikovanje znanstvenega duha: prispevek k psihoanalizi objektivnega spoznanja*, SH, Zavod za založniško dejavnost, Ljubljana 1998.
- Barthes, Roland, »From Work to Text«, v: *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977.

- Barthes, Roland, »Introduction à l'analyse structurale des récits«, v: *Poétique du récit*, Editions du Seuil, Pariz 1977.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, Pariz 1957.
- Barthes, Roland, »Smrt Avtorja«, v: Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*, Krtina, Ljubljana 1995.
- Baskar, Nil, Krajnc, Maja, Meden, Jurij, Šprah, Andrej (ur.), *KINO!*, št. 2–3, 2007.
- Bauman, Zygmunt, *Tekoča moderna*, Založba /*cf. (Rdeča zbirka), Ljubljana 2002.
- Baumgärtel, Tilman, »Interview with Jodi«, <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6187/1.html>>, 22. 4. 2008.
- Beck, Ulrich, *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*, Krtina (zbirka Temeljna dela), Ljubljana 2009.
- Beck, Ulrich, *Kaj je globalizacija?: zmote globalizma – odgovori na globalizacijo*, Krtina (zbirka Krt), Ljubljana 2003.
- Bell, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society*, Heinemann, London 1973.
- Benjamin, Walter, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, v: *Izbrani spisi*, SH Zavod za založniško dejavnost, Ljubljana 1998.
- Bianchi, Luca, »L'esatezza impossibile: scienza e 'calcolationes' nel XIV secolo«, v: Luca Bianchi, Eugenio Randi, *Le verita dissonanti: Aristotele alla fine del Medioevo*, Laterza, Rim-Bari 1990.
- Blissett, Luther, *Velika umetniška potegavščina: imate kdaj občutek, da ste bili prevarani?*, Založba /*cf., SCCA (Žepna zbirka, 9), Zavod za sodobno umetnost, Ljubljana 2001.
- Bourdieu, Pierre, »The Intellectual Field: A World Apart«, v: Zoya Kocur, Simon Leung (ur.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, Malden, Oxford, Carlton 2005, 11–18.
- Bourdieu, Pierre, *Sociologija kot politika*, Založba /*cf., Ljubljana 2003.
- Bourdieu, Pierre, »The Specificity of the Scientific Field and the Social Conditions of the Progress of Reason«, v: Mario Biagioli (ur.), *The Science Studies Reader*, Routledge, New York 1999, 31–50.
- Bourdieu, Pierre, *Znanost o znanosti in refleksivnost*, Liberalna akademija, Ljubljana 2004.

- Bourriaud, Nicolas, *Relacijska estetika / Postprodukcija: kultura kot scenarij: kako umetnost reprogramira sodobni svet*, Maska, Ljubljana 2007.
- Boyd, Richard N., »The Current Status of Scientific Realism«, v: Jarrett Leplin (ur.), *Scientific Realism*, University of California Press, Berkeley 1984, 41–82.
- Brecht, Bertolt, »Radio kot komunikacijski aparat«, v: *Umetnikova pot* (ur. Dušan Voglar), Cankarjeva založba, Ljubljana 1987.
- Brecht, Bertolt, »Radiotheorie«, v: *Schriften zur Literatur und Kunst, 1920–1939*, 1. zvezek, Berlin, Weimar 1966.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1974.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham 1987.
- Campbell, Colin, *Romantična etika in duh sodobnega porabništva*, Studia humanitatis, Ljubljana 2001.
- Chomsky, Noam, *Somrak demokracije*, Studia humanitatis, Ljubljana 1997.
- Cowhey, Peter, »Building the Global Information Highway: Tool Booths, Construction Contracts, and Rules of the Road«, v: William Drake (ur.), *The New Information Infrastructure*, Twentieth Century Fund Press, New York 1995.
- Critical Art Ensemble, *Elektronska državljanska nepokorščina*, Založba /*cf., Sorosov center za sodobne umetnosti (Žepna zbirka, 3), Ljubljana 1999.
- Čufer, Eda (ur.), *NSK Embassy Moscow. How the East Sees the East*, Galerija Loža, Koper 1993.
- Čufer, Eda, »Pogovor z Markom Peljhanom«, v: *Svet umetnosti. Tečaj za kustose sodobne umetnosti 1999: Geopolitika in umetnost*, OSI, SCCA, Ljubljana 1999.
- Debeljak, Aleš, *Postmoderna sfinga*, Založba Wieser, Celovec, Salzburg 1989.
- Debord, Guy, *Družba spektakla*, v: *Družba spektakla / Komentarji k Družbi spektakla / Panegirik: prvi del*, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana 1999.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba (zbirka Koda), Ljubljana 1999.

- Detela, Andrej, »Leonardo kot znanstvenik in izumitelj«, v: *Razprave o Leonardu*, Studia humanitatis, Ljubljana 2005, 71–89.
- Downing, John D. H., »Social Movement Media and Democracy: Achievements and Issues«, v: Mojca Pajnik, John D. H. Downing (ur.), *Alternative Media and the Politics of Resistance*, Mirovni inštitut, Ljubljana 2008.
- Eco, Umberto, del Buono, Oreste, *Il Caso Bond*, 1965.
- Eco, Umberto, »The Narrative Structure in Fleming«, v: Bernard Waiters, Tony Bennett, Graham Martin (ur.), *Popular Culture: Past and Present*, Croom Helm, London 1982.
- Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1989.
- Erjavec, Aleš, *Estetika in politika modernizma*, Študentska založba, Ljubljana 2009.
- Featherstone, Mike, *Consumer Culture and Postmodernism*, Sage, London 2007.
- Fiske, John, »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Študentska založba, Ljubljana 2004.
- Flusser, Vilém, *Digitalni videz*, Študentska založba (zbirka Koda), Ljubljana 2000.
- Fraasen, Bas C. van, *The Scientific Image*, Clarendon Press, Oxford 1980.
- Fuchs, Stephan, *The Professional Quest for Truth: A Social Theory of Science and Knowledge*, SUNY Press, Albany, NY 1992.
- Gadamer, Hans-Georg, *Resnica in metoda*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 2001.
- Garcia, David, Lovink, Geert, »The ABC of Tactical Media«, <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/74.htm>>, 28. 1. 2008.
- Gates, Bill, *The Road Ahead*, Viking, New York 1995.
- Gibbons, Michael, Limoges, Camille, Nowotny, Helga, Schwartzman, Simon, Scott, Peter, Trow, Martin, *The New Production of Knowledge*, Sage Publications Inc, London 2009.
- Gilbert, Katharine Everett, Kuhn, Helmut, *Zgodovina estetike*, DZS, Ljubljana 1967.
- Gleick, James, *Kaos. Rojstvo nove znanosti*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1991.

- Globokar, Vinko, *Laboratorium*, Slovenska matica, Ljubljana 2002.
- Goldberg, RoseLee, *Performance – Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London 1979.
- Goldberg, RoseLee, *Performance – Live Art since the 60s*, Thames and Hudson, London 1998.
- Greenberg, Clement, »Avantgarda in kič«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana, maj 1999.
- Habermas, Jürgen, *Strukturne spremembe javnosti*, Ljubljana: Studia humanitatis, 1989.
- Hall, Stuart, »Encoding, Decoding«, v: Simon During (ur.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, New York 1993, 507–517.
- Harris, Marry Emma, *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge, MA 2002.
- Hassan, Ihab, »Toward a Concept of Postmodernism«, v: *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus 1987. <<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/HssnPomo.pdf>>, 27. 1. 2009.
- Hedden, Mark, »Notes on Theater at Black Mountain College (1948–1952)«, *Forma*, št. 9, Cambridge 1969, 18–20.
- Heidegger, Martin, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967.
- Hertzberg, Ludvig (ur.), *Jim Jarmusch: Interviews*, University of Mississippi, Jackson 2001.
- Himanen, Pekka, *The Hacker Ethic. A Radical Approach to the Philosophy of Business*, Random House, New York, Toronto 2001.
- Hladnik, Miran, *Trivialna literatura*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1983. <<http://www.ijs.si/lit/trivlit1.html-l2>>, 25. 12. 2009.
- Hlebnikov, Velimir V., *Werke – Poesie Prosa Schriften Briefe* (ur. Peter Urban), Rowohlt Tb., Reinbek pri Hamburgu 1985.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, »Kulturna industrija. Razsvetljenje kot množična prevara«, v: *Dialektika razsvetljenstva*, Studia humanitatis, Ljubljana 2002, 133–179.
- Jameson, Fredric, *Postmodernizem*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2001.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

- Jay, Martin, *Adorno*, Knjižnica revolucionarne teorije (zbirka Krt), Ljubljana 1991.
- Jones, Amelia, Stephenson, Andrew (ur.), *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge, London 1999.
- Katz, Vincent (ur.), *Black Mountain College – Experiment in Art*, The MIT Press, Cambridge, MA 2002.
- Krpan, Jurij, Peljhan, Marko, Puncer, Mojca (ur.), *Art & Science. Creative Fusion*, Evropska komisija, Bruselj 2008.
- Krpan, Jurij, Sajovic, Sandra (ur.), *Ecology of Techno Mind. Ars Electronica 2008. Featured Art Scene: Kapelica Gallery*, Galerija Kapelica, Zavod K6/4, Ljubljana 2008.
- Krpan, Jurij, »Ekologija tehno uma«, v: *Maska (Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti)*, letn./vol. XXIV, št./no. 119–120, zima/winter 2009, 82–88.
- Krpan, Jurij, »Vsak dan se rojevamo v nov svet, kar proizvaja stalno nove izzive: sodobna umetnost kot investicija v duhovno, vizualno in čustveno inteligenco«, v: *Monitor ZSA, revija za zgodovinsko, socialno in druge antropologije*, 29/30, letn. 10, št. 3–4, 2008, 97–113.
- Kuhn, Thomas S., *Struktura znanstvenih revolucij*, Krtina, Ljubljana 1998.
- Latour, Bruno, »From the World of Science to the World of Research?«, v: *Science*, št. 280, 1998.
- Latour, Bruno, Woolgar, Steve, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, New Jersey 1986.
- Lévi-Strauss, Claude, *Divja misel*, Krtina, Ljubljana 2004.
- Lovink, Geert, »Posodobitev taktičnih medijev. Strategije medijskega aktivizma«, v: *Maska (Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti)*, letn./vol. XXIV, št./no. 119–120, zima/winter 2009, 30–51.
- Lowenthal, Leo, »Triumf množičnih idolov«, v: Breda Luthar, Vida Zei, Hanno Hardt (ur.), *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*, Študentska založba (Scripta), Ljubljana 2004.
- Liotard, Jean-François, *Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982–1985*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2004.
- Mandel, Ernest, *Der Spätkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1972.

- Manovich, Lev, »After Effects, or Velvet Revolution in Modern Culture«, <<http://www.manovich.net/>>, 22. 4. 2008.
- Manovich, Lev, *Info-Aesthetics*, book in progress, <<http://www.manovich.net/>>, 17. 12. 2009.
- Manovich, Lev, »Interaction as Aesthetic Event«, <<http://www.manovich.net/>>, 22. 4. 2008.
- Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston: Beacon Press, 1978.
- Marx, Karl, *Kapital. Kritika politične ekonomije*, I. zvezek, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986.
- de Mul, Jos, »The Work of Art in the Age of Digital Reproduction«, *XVII. mednarodni kongres za estetiko. Aesthetics Bridging Cultures* (panel *Digital Arts and Digital Aesthetics*), Ankara 2007. <<http://www.san-art.org.tr/PDFler/75b.pdf>>, 17. 12. 2009.
- Merleau-Ponty, Maurice, »Okno in duha«, v: Polona Tratnik (ur.), *Horizonti* (priloga revije *Likovne besede za filozofijo in teorijo umetnosti*), št. 1, 2, pomlad, poletje 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Pariz 2009.
- Merton, Robert K., *The Sociology of Science: Theoretical and Empirical Investigations*, University of Chicago Press, Chicago 1973.
- Mills, Charles Wright, *The Power of Elite*, Oxford University Press, New York 2000.
- Negri, Antonio, Hardt, Michael, *Imperij*, Študentska založba, Ljubljana 2003.
- Negri, Antonio, Hardt, Michael, *Multituda. Vojna in demokracija v času imperija*, Študentska založba, Ljubljana 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *Volja do moči*, Slovenska matica, Ljubljana 2004.
- Nowotny, Helga, Scott, Peter, Gibbons, Michael, *Re-Thinking Science. Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, Blackwell Publishers Ltd, Cambridge 2007.
- O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, California 2000.
- O'Neill, John, *Tesla. Die Biographie des genialen Erfinders Nikola Tesla aus der Sicht eines Zeitgenossen*, Frankfurt na Majni 1997.

- Ostrow, Saul, »Avantgarda in kič, petdeset let pozneje: pogovor s Clementom Greenbergom«, v: *Likovne besede*, št. 47–48, Ljubljana, maj 1999.
- Peljhan, Marko, »Strategije minimalnega odpora – analiza taktičnega delovanja v družbi kontrole«, v: *Svet umetnosti*, SCCA, Ljubljana 1999, <<http://www.worldofart.org/99/99peljhanslotxt.htm>>, 4. 4. 2009.
- Pickering, Andrew, »From Science as Knowledge to Science as Practice«, v: Andrew Pickering (ur.), *Science as Practice and Culture*, The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- Pirjevec, Dušan, »Avantgardna umetnost i avantgardna kritika«, v: *Delo*, letn. 17, št. 4, Beograd.
- Popper, Karl, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, Routledge & Kegan Paul, London 1963.
- Prigogine, Ilya, Stengers, Isabelle, *The End of Certainty: Time, Chaos, And The New Laws of Nature*, The Free Press, NY 1997.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Pariz 2004.
- Rossi, Paolo, *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*, Založba / *cf. (Modra zbirka: delajmo Evropo), Ljubljana 2004.
- Sassen, Saskia, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Schulze, Hagen, *Država in nacija v evropski zgodovini*, Založba / *cf., Ljubljana 2003.
- Sismondo, Sergio, *An Introduction to Science and Technology Studies*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford 2010.
- Skaza, Aleksander (ur.), *Ruski formalisti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1984.
- Stallabrass, Julian, *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*, Krtina (zbirka Kratka, 4), Ljubljana 2007.
- Strehovec, Janez, »Hekati ali imeti, hekati in imeti; razredni antagonizem v času spletne ekonomije, izobraževanja in kulture«, v: McKenzie Wark, *Hekerski manifest*, Maska, Ljubljana 2008.
- Šuvaković, Miško, »Strategije i taktike performans umetnosti«, v: Polona Tratnik (ur.), *Art: Resistance, Subversion, Madness*, Monitor ZSA, Založba Annales, Koper 2009, 167–174.
- Thomas, Douglas, *Hacker Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2002.

- Tratnik, Polona, »Brkljanje, ki sproti rešuje probleme. Pogovor s Sašem Sedlačkom«, v: *Maska (Strategije proti zankam nadzora – nekaj ljudi in trenutkov taktične resničnosti)*, letn./vol. XXIV, št./no. 119–120, zima/winter 2009, 14–19.
- Tratnik, Polona, *Konec umetnosti: genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*, Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Koper 2009.
- Tratnik, Polona, »Možnosti sodobne estetike«, v: *Sodobnost*, letn. 72, št. 4, apr. 2008, 515–526.
- Tratnik, Polona (ur.), *Nove vrste / New Species, Festival Break 2.3*, Zavod K6/4, Ljubljana 2005.
- Tratnik, Polona, »Umetnost mora svoje cilje uveljaviti v družbi, znanosti, geopolitiki in odpadkih: intervju s Sašem Sedlačkom«, v: *Delo*, letn. 50, št. 11 (15. jan. 2008), 14.
- Ueno, Toshiya, »Who is a Media Activist?«, <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/13.htm>>, 22. 4. 2008.
- Vattimo, Gianni, *The Transparent Society*, Polity Press, Cambridge 1992.
- Virk, Tomo, *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1.*, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Ljubljana 1999.
- Vrečko, Janez (ur.), *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981.
- Vrhovec Sambolec, Tao G., Fajfrić, Bojan, *Dissecting the Ear*, Sign Gallery, Groningen 2007.
- Wallerstein, Immanuel M., *Uvod v analizo svetovnih-sistemov*, Založba /*cf., Ljubljana 2006.
- Wark, McKenzie, *Hekerski manifest*, Maska, Ljubljana 2008.
- Warr, Tracey, Jones, Amelia (ur.), *The Artist's Body*, Phaidon, London 2000.
- Waugh, Thomas (ur.), »Show us Life«: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*«, Metuchen, Scarecrow Press, London 1984.
- Welsch, Wolfgang, »Transculturality: the changing form of cultures today«, v: *Filozofski vestnik*, letn. 22, št. 2, 2001.

- Wiener, Norbert, *The Human Use of Human Beings*, Houghton Mifflin, Boston 1950.
- Zabel, Igor, *Eseji I: o moderni in sodobni umetnosti*, Založba /*cf., Ljubljana 2006.
- Zabel, Igor, »Gledališče upora Marka Peljhana«, v: *Maska*, letn. XVII, št. 74–75, 2002.
- Zielinski, Siegfried, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit als Zwischen-spiele in der Geschichte*, Rowohlt Tb., Reinbek pri Hamburgu 2002.
- <<http://makrolab.ljudmila.org/>>, 4. 4. 2009.
- <<http://www.aksioma.org/acdcwc>>, 1. 3. 2010.
- <<http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>>, 17. 11. 2009.
- <<http://www.irzu.org:80/>>, 20. 12. 2009.
- <<http://www.kapelica.org/>>, 19. 06. 2010.
- <http://static.kiberpipa.org/~break/old2/index_si.htm>, 20. 12. 2009.
- <<http://www.leonardo.info/>>, 1. 3. 2010.
- <http://www.light1998.com/Tesla_Book/ProGen_TOC.html>, 4. 4. 2009.
- <<http://www.mfru.org/index.php?id=144>>, 20. 12. 2009.
- <<http://www.mg-lj.si/node/454>>, 20. 12. 2009.
- <<http://www.sasosdlacek.com>>, 30. 1. 2009.
- <<http://www.senzorium.com/under2.php>>, 20. 12. 2009.
- <http://www.worldofart.org/0001/tekst_tecajnice.htm>, 19. 5. 2009.

0100101110101101.org 110–112

A

AcDeWc 66–67, 69

Adorno, Theodor W. 36, 39–41, 44–46, 76

agens, agent 29, 38, 48–49, 51–52, 71,
81–82, 96

akcionizem: dunajski 20

aktivizem 17, 81, 95–98, 101–102, 104–
105, 108, 110, 114–116, 121

Alberti, Leon Battista 75

d'Alembert, Jean 77

Amon, Iztok 68

arhitektura 21, 60–61, 76, 93, 113

Aristotel 74, 76

Arns, Inke 28, 97–100, 104, 107

artefakt 16, 25, 27–28, 53, 55, 91, 121–
122, 124–125, 134, 142

artes liberales 76

artes vulgares 76

astronomija 73, 75, 77

avantgarda 21, 32, 37, 39, 40, 42–43, 46,
48, 56–57, 83, 91–93, 95–98, 100, 107,
115, 125, 142

Avdiovizualni laboratorij 65

avtonomija umetnosti, znanosti,
polj, con 39–42, 48–49, 51, 53, 55–
56, 71, 73, 75–76, 80–81, 86, 92, 102–
105, 108–109, 121, 126

Avtor 22–23, 25, 43, 83, 116

B

Bachelard, Gaston 87

Bacon, Francis 77, 81

Barthes, Roland 22, 25, 28, 35–36, 39,
41–43, 88, 116–117

Bauman, Zygmunt 13, 127, 130–131,
138–139

Beck, Ulrich 13, 135–139

Beckett, Samuel 38, 40

bela kocka (galerije) 125

Bell, Daniel 13, 119, 137–138

Benjamin, Walter 39, 96, 115, 126–127

Beuys, Joseph 20, 30

biotehnologija 16, 49, 73, 80, 86, 142

Black Mountain College 20–21

blago 14, 27, 35, 45, 75, 114, 119, 121–
123, 132, 134, 142

- blagovni fetišizem 122
 Blissett, Luther 108, 110–112
 body art 19, 20, 165
 Bourdieu, Pierre 48, 51, 71, 79–83, 117, 136–137
 Bourriaud, Nicolas 13, 93–94
 bralec, branje 21–23, 25–28, 33, 53, 82, 101, 116, 141
 Braque, Georges 39
 Brecht, Bertolt 39, 98–99
 BridA 61, 63–64
 brkljanje (fr. bricolage) 84, 93, 97, 130
 Brunelleschi, Filippo 75
 Bürger, Peter 46, 91–92, 98
- C**
- Cage, John 21, 29–30
 Calinescu, Matei 35, 92
 Calvino, Italo 33
 Campbell, Colin 127
 Chomsky, Noam 96
 Critical Art Ensemble 110, 113, 115
- Č**
- Češke sanje 126
- D**
- dadaizem, neodadaizem 20–21, 91, 93, 126
 daljnogled 77
 Danto, Arthur C. 55, 84
 de Mul, Jos 27
 de Saussure, Ferdinand 32–33
 Debeljak, Aleš 92
 Debord, Guy 124
 dekonstrukcija 24, 28, 35, 39, 42–44, 65, 90, 95–97, 116, 121, 142
 delavnice (renesančne) 75
 Deleuze, Gilles 81–82, 89, 104
 delo (umetniško) 15, 21–28, 30–33, 35, 40–41, 43–45, 48–49, 53–55, 93, 122–125, 132, 134
 DemoKino 108
 demokracija, demokratični model komunikacije 100, 104, 107, 108
 Derrida, Jacques 87, 97, 116
 Descartes, René 77, 81–82
 deteritorializacija 94, 104–105, 113
 Diderot, Denis 77
 disciplinarnost 13, 31, 85
 Dogma 35, 42–43
 dokumentarni film, dokumentarističnost 43–44
 družboslovje 16, 82, 85, 142
 družba tveganja 135, 138, 142
 država: nacionalna 95, 105, 139
- E**
- Eco, Umberto 21, 23–26, 28, 36, 43, 88, 90
 eksperimentalnost, v umetnosti 16–17, 20, 29, 31, 53, 61, 74, 84, 90, 113, 116, 121, 142
 eksperimentalna znanost 76–77, 79–80, 84, 88
 Einstein, Albert 26, 61, 88, 90
 entropija 23–24
 epistemologija: premiki, ovire, spremembe 26, 79, 85, 87, 136–137, 141
 Erjavec, Aleš 41, 45
 estetika, estetskost 23, 27, 36, 39, 55, 75, 101, 113
 Etoy 108
 evklidski, neevklidski, postevklidski 24, 26, 89

F

Fajfrić, Bojan 65
 Featherstone, Mike 127
 festival Ars Electronica 103
 festival Break 2.3 61, 65
 festival računalniških umetnosti
 Maribor 65
 film 33, 38, 43
 Fiske, John 101, 116
 Fiškin, Vadim 98
 Flusser, Vilém 28
 Fluxus 20–21
 fordizem 27, 132
 formalisti: ruski 35–36
 fotografija 39, 63, 110
 Foucault, Michel 88, 97, 113
 frankfurtska šola 36, 44, 126

G

Gadamer, Hans-Georg 26, 87
 Galilei, Galileo 76–77
 Garcia, David 101
 Gates, Bill 94
 Gibbons, Michael 13, 85–86, 88
 Gilbert, Katharine Everett 74
 glasba 17, 20–21, 24, 29, 31–32, 34, 36,
 40–41, 46–47, 60, 65, 90, 115, 142
 globalizacija 57, 90, 101, 138, 139
 Globokar, Vinko 29–34, 38, 46–47
 Greenberg, Clement 37, 39–40, 63
 Gržinić, Marina 97
 Guattari, Félix 81–82, 89, 104

H

Habermas, Jürgen 81
 Hall, Stuart 22, 116
 happening 19–21, 65, 125, 127

Hardt, Michael 13, 94, 95, 101, 104–
 105, 115, 139
 Hassan, Ihab 122
 Hegel, G. W. F. 54, 90, 93, 124
 Heidegger, Martin 28, 40, 91, 121–
 124, 126, 132, 134
 Heisenberg, Werner 88
 hekerstvo 28, 113–116
 Himanen, Peka 114
 Hlebnikov, Velimir 98–99
 Hooke, Robert 77–78
 Horkheimer, Max 36, 40, 44–45, 76
 hrup 23–24, 90, 96–97, 130
 humanistika 16, 47, 69, 82, 85, 87, 90,
 142

I

imperij 94–95, 104–105, 113, 115, 139
 improvizacija 30, 32–33, 35, 37, 46, 84
 industrijski/a družba, doba, revo-
 lucija, proces 27, 29, 37, 45, 83, 94,
 115, 119, 132, 134–136, 138
 Infokalipsa zdaj! 108–110
 informacija: teorija 23–24, 63, 88,
 90, 96
 informacijski/a družba, doba, sis-
 temi, ekonomija 14, 16–17, 27, 49,
 56, 68, 90, 94, 96, 103–105, 110, 114–
 116, 119, 121, 132, 138, 141
 inovacija 49, 62, 78, 83, 113, 115–116, 132
 instalacija, instalacijska umetnost
 19, 61, 65
 institucija umetnosti 13–15, 31, 46,
 52–55, 60, 73, 81, 92, 96, 98, 125–
 126, 135
 institucija znanosti 14, 15, 68, 73, 80,
 85–86, 135, 137
 INSULAR Technologies 103–104

interakcija, interaktivnost 16, 25,
27–28, 56, 59–61, 64, 69, 82, 97, 99,
121, 132, 141

interdisciplinarnost (meddiscipli-
narnost) 13, 73, 121

intermedijskost, intermedijska
umetnost 17, 20–21, 65, 142

internet 19, 28, 56, 101, 104, 110, 125

intertekst, intertekstualnost 22,
25, 53

Irwin 97, 105, 107

J

Jahić, Sanela 61

Jameson, Fredric 13, 19, 46, 90, 113,
119–124, 131, 134

Janša, Janez (Grassi, Davide) 108

Jarmusch, Jim 34–35, 37–39, 44

Jay, Martin 40–41

jezik 22–23, 32–33, 36, 41–42, 51

Jodi 28

Joyce, James 21, 30, 90

K

Kamnik, Andrej 59–60, 69

kaos, teorija 86, 88–90, 137

kapitalizem: družba, ideologija,
ekonomija 14, 17, 22, 41, 44, 75–76,
94, 97, 115, 119–122, 127, 137, 139

kapitalizem: pozni 15, 90, 101, 119–
122, 127, 130–131, 141

Kaprow, Allan 20–21

Kava in cigarete 34–35, 37

kibernetika, kibernetična umetnost
19, 24, 68, 142

kič 35–37, 39, 83

Kochova krivulja 89

kodifikacija 63, 97, 114, 116–117

Komavec, Tadej 61–62

komunikacija: teorija 23–25, 27–29,
96, 132, 134, 138

komunikacijske tehnologije 14, 17,
44, 52, 56–57, 65, 68, 90, 94, 96, 99–
100, 102–104, 107–108, 110, 114–115,
131–132, 134, 138, 141–142

konec umetnosti 19, 30, 31, 55, 84, 124

kozmozologija 16, 68, 86, 142

kritičnost, kritična umetnost 16–
17, 36, 39, 44, 46–47, 93, 95–97, 99,
101, 108, 113, 116–117, 120–121, 124,
126–127, 130, 139, 141–142

kritična teorija družbe 17, 36, 44, 46,
92, 96, 115, 127, 130, 137–138

Krpan, Jurij 47, 49, 54–55, 68, 73

Kuhn, Helmut 74

Kuhn, Thomas S. 79, 81–82, 87–88

kulturna industrija 36–37, 39–41,
44–45, 76

L

Laibach 97, 127

land art 19

Latour, Bruno 79–80

Leonardo (revija) 73

Leonardo, da Vinci 73–75

Lévi-Strauss, Claude 35, 84, 88, 97

Limoges, Camille 13, 85

Lovink, Geert 101, 104

Lowenthal, Leo 36

Lytard, Jean-François 93

M

Macrolab 49, 73, 101–102

Mallarmé, Stéphane 21–22, 24

Mandel, Ernest 90, 119–120

Mandelbrot, Benoit 89

manifest 42–43, 101, 115
 Manovich, Lev 27–28, 57
 Marcuse, Herbert 39, 41
 Marx, Karl 92–93, 115, 122–123, 139
 matematična teorija komunikacije,
 informacije 23, 96
 matematika 74–75, 77, 79, 89
 Maver, Darko 110–112
 mehanika, mehaničnost 37, 49–50,
 71, 73–77, 81, 83, 88, 137
 Merleau-Ponty, Maurice 26, 61, 87, 89
 micelij 96, 99–100, 104, 107
 mikroskop, mikroskopiranje 77–
 78, 89
 mimezis, mimetičnost 22, 74, 90
 Miró, Joan 39
 mobilnost 16, 24, 63, 69, 94, 108, 130,
 138–139, 141
 modernost, modernizacija,
 moderni/a umetnost, doba, pro-
 jekt, oblike, znanost, institucije,
 projekt 13–16, 19, 21, 22, 24, 26–27,
 30–31, 35–36, 39–41, 45–46, 48, 53–
 55, 60, 63, 71, 73–76, 78, 81–84, 86–
 87, 88, 90–93, 95–96, 105, 107, 121,
 124–125, 131–132, 134–139, 141–142
 moderni pisar 22
 modernizem 21, 30–31, 35, 37, 39–42,
 45–46, 54–56, 60–61, 63, 83, 84, 90–
 92, 97–99, 121–125, 141
 Monochrom 108
 mreže, mreženje 17, 27, 60, 90, 94–95,
 99–100, 104, 107, 113
 multimedijška (večmedijska) umet-
 nost 20–21, 60

N

nacionalnost, multinacionalnost,
 nadnacionalnost 13, 31, 90, 95,
 105, 107, 114, 116, 119–120, 137, 139

naravoslovna znanost 16, 27, 74, 76,
 78, 81–82, 84, 87–88, 90, 115, 121,
 137–138, 142
 naredi sam 83–84, 93, 97, 101, 125,
 131–133, 135
 Negri, Antonio 13, 94–95, 104–105,
 115, 139
 neoavantgarda 21, 32, 98
 net.art 28
 Neue Slowenische Kunst (NSK)
 98, 105–107
 Newton, Isaac, newtonovska fizika,
 mehanika 77–78, 85, 88, 90, 137
 Nietzsche, Friedrich 87–88
 nomadstvo 49, 56, 94, 98, 100, 105, 107,
 110, 113
 Noordung: kozmokinetični kabi-
 net 49–50, 68, 72, 98
 Nowotny, Helga 13, 85, 86, 88
 NSK država v času 105–107

O

oblast, moč 94–95, 104–105, 138
 O'Doherty, Brian 125
 odporništvost 17, 29, 39, 43, 45, 83, 86,
 91, 93, 95–97, 102, 105, 108, 110, 113–
 117, 121, 138–139, 142
 odprto delo 21–23, 25–29, 31–33, 43,
 88, 141
 oligopolistični model komunikaci-
 je 104, 108

P

Peljhan, Marko 49, 73, 98–99, 101–106
 performans 19–21, 49, 65, 125
 performativ, performativnost 20, 22
 Picasso, Pablo 39
 Pirjevec, Dušan 92

Podoba vetrne kode 59–61
 popularnakultura 33–34, 36, 39, 43–44
 postfordizem 27
 postindustrijska družba 16, 45, 119,
 137, 141
 postmodernost 13, 16, 19, 27, 57, 85, 90,
 94, 104–105, 107, 113, 122, 131–132,
 137–138, 141–142
 postmodernizem 19–20, 30, 33, 45,
 56, 84, 90, 93, 98, 119–124, 138, 141
 poststrukturalizem 22, 25, 43, 45,
 87, 97
 potrošništvo, potrošniška kultu-
 ra, družba 16–17, 36, 44–45, 83,
 96, 101, 108, 119–122, 126–127, 130–
 131, 141
 Prigogine, Ilya 137
 procesualnost, delo v procesu 21–
 25, 27–30, 48, 53, 55, 61, 63, 65, 134,
 138, 142

R

računalniška umetnost, kultura,
 paradigma 19, 27–28, 33, 43, 65, 85,
 90, 108, 114, 142
 renesansa 74, 76, 80–81
 retroavantgarde 97–98
 retroutopizem 98–99
 revolucionarnost 29, 40, 83, 92, 105,
 107, 113
 romantična paradigma 15, 43, 45,
 47–48, 76, 83, 93, 121
 Rossi, Paolo 71, 74–75, 77, 81
 ®™ mark 108

S

Sartre, Jean-Paul 38–39
 Saussure, Ferdinand de 32–33

Shannon, Claude Elwood 96
 Schönberg, Arnold 29, 40–41, 90
 Schwartzman, Simon 13, 85
 Scott, Peter 13, 85–86, 88
 Sedlaček, Sašo 46, 66, 69, 84, 97, 108–
 109, 122, 125–126, 129–134
 semiotika, semiologija 17, 21, 25, 36–
 37, 43, 80, 83–84, 88
 Senzorium (gledališče) 65
 simbolizem, simbolisti 21–22, 24, 90
 slikarstvo 20–21, 33, 37, 39–40, 60–61,
 63, 74, 75–76, 90
 son:DA 51–53
 Spiller, Teo 61–62
 Stallabrass, Julian 13, 57, 116
 Strehovec, Janez 114–116
 Stengers, Isabelle 137
 strukturalizem 32–33, 35–36, 43, 87–
 88, 97

Š

Šund 33–34
 Šuvaković, Miško 20–21

T

taktični mediji 17, 99, 101–102, 104–
 105, 116
 Tarantino, Quentin 33–34
 tehnologija 13–14, 16–17, 27, 42–43, 49,
 56, 61, 63, 65, 68–69, 73–74, 78–80,
 82, 86, 90, 94, 96, 98, 100–103, 108,
 113–116, 119, 131, 136, 138, 141–142
 televizijska kultura, diskurz, televi-
 zija 22, 63, 99, 116
 Tesla, Nikola 98, 100
 Thomas, Douglas 114
 tekst: berljivi, pisljivi, intertekst 22–
 23, 25–26, 28, 31, 43, 53

toyotizem 132
 Trackeds 63–64
 transdisciplinarnost 16, 49, 56, 68, 74,
 85, 90, 121, 141–142
 transkulturnost 57, 95, 107
 transnacionalnost 104, 106–107, 139
 transznanosť 83
 Tratnik, Polona 19–20, 30, 46, 65, 73,
 84, 86, 92, 126, 130
 Trow, Martin 13, 85
 Turšič, Miha 50, 68, 72, 73

U

U3, Triennale sodobne slovenske
 umetnosti 52, 54–55
 Ueno, Toshiya 101–102
 uniformizem 14, 83–84, 131–132, 134
 univerze 81, 86, 138
 upornišťvo 19, 91, 95, 103–105, 108,
 110, 138
 utopizem 21, 93, 95, 97–100

V

VALIE EXPORT 65
 Van Gogh, Vincent 121, 123–124, 134
 Vattimo, Gianni 27
 vednost 26, 47, 49, 74, 77, 79–81, 85–87,
 90, 93, 114–115, 132, 137–138
 Vesoljska tekma origamijev 69
 video 19, 65, 108
 Vrhovec Sambolec, Tao G. 65
 vzročnost (kavzalnost) 25, 88

W

Wallerstein, Immanuel 119
 Warhol, Andy 120, 122–124, 134
 Wark, McKenzie 114–115
 Weibel, Peter 97

Weitz, Morris 30
 Welsch, Wolfgang 13, 57, 60
 Wittgenstein, Ludwig 30

X

X-lam 61–62

Z

Zabel, Igor 102–103
 Zanka 130, 133
 Zielinski, Siegfried 84, 98
 znanost 13–17, 24–26, 29, 47, 49, 56, 60,
 68–69, 71, 73–100, 115, 121, 135–138,
 141–142
 Zupančič, Dunja 50, 68, 72–73
 zvočna umetnost, zvok 17, 19, 31–32,
 43, 65, 99, 142

Ž

Žicar 129–130
 Živadinov, Dragan 49–50, 68, 72–
 73, 98
 Žižek, Slavoj 69

Knjiga omogoča bralcem nov vpogled v interdisciplinarne, mrežne in eksperimentalne postopke sodobne umetnosti ter jih umešča v politični, ekonomski in kulturni kontekst sprememb konec dvajsetega stoletja. S tem nudi bolj natančno in analitično prepoznavanje tako tujih kot domačih umetnostnih praks, podaja kritično analizo mesta umetnosti v globalnih tokovih in razpira ambivalentno razmerje umetnosti do kapitalizma. Delo prinaša pomembno spoznanje, da umetnosti ni mogoče misliti ločeno od njenih globalnih kulturnih in ekonomskih pogojev ter prinaša teoretska in reflektivna orodja za prepoznavanje tovrstnih povezav.

Bojana Kunst

Po vseh spremembah, ki smo jim bili priče, se poraja vtis, da v današnjem času ustrezna teoretska refleksija področij umetnosti in kulture ni več možna; da je možno in dovoljeno vse ter da se je nepovratno izgubila vsakršna možnost avtentičnega mišljenja umetnosti in kulture. Pričujoča znanstvena monografija več kot uspešno ovrže to predpostavko, s čimer dokaže ne samo, da prinaša teme, ki so za sodobnost izjemno aktualne, pač pa tudi, da gre za teme, ki so velikega pomena tako za slovenski kot tudi mednarodni znanstveni prostor. To je še posebej očitno, če vzamemo v ozir dejstvo, da monografija tematizira vprašanja globalizacije in globalnega kapitala ter mesta umetnosti in kulture znotraj tega okvira. Z obravnavo vloge tehnologij, produkcije vednosti oz. znanja ter hibridizacije na področjih umetnosti in kulture se znanstvena monografija dotika ključnih problemov sodobnosti. S tem pa je poudarjen tudi njen temeljni prispevek: umetnost je konstitutivni del (danes globalne) družbe in na ta način jo je treba tudi obravnavati.

Ernest Ženko



7
PEDAGOŠKI INŠTITUT

 **VAD**

ISBN 978-961-270-032-4



9 789612 700324 >