

**Anna Zeidler-Janiszewska**  
***O anestetizirajočih praksah sodobne umetnosti***

Prepričanje, da je naš svet (in zagotovo njegov premožnejši del) predmet vedno bolj intenzivne in vsestranske estetizacije, sodi v vsakdanjik sodobnih humanističnih ved. »Za opis te estetizacije, ki je značilna za našo kulturo, imamo veliko izrazov: uprizarjanje, zasledovanje senzacionalnega, mediatizacija, hegemonija artifičnega, univerzalna mimezis, simulacija, hedonizem, narcizem, samoreferenčnost, itd. Vse kažejo na izgubo objekta in na dejstvo, da na račun realnosti utvara postaja vse pomembnejša.«<sup>1</sup> Ta spisec, ki ga je sestavil Lyotard, se da razširiti še na vsaj nekaj drugih definicij kot so metafora vseprisotnega spektakla (Guy Debord) ali degeneriranega (ker je brez konca in kraja) karnevala (Mike Featherstone), estetika eksistence (Michel Foucault), »poetizacija« kulture (ki jo vpelje Richard Rorty) ter ustvarjanje fikcij (ki so jih najpogosteje, toda na različne načine, obravnavali Jean Baudrillard, Umberto Eco in Odo Marquard). Lyotard ima prav – obstaja veliko besed in vsaka od njih opisuje različne točke in vidike procesov, ki so skupno označeni kot estetizacija. Še več, veliko teh »točk in vidikov« poznamo že iz preteklosti, čeprav so bili takrat prisotni v drugačnem razmerju in so (ponavadi) imeli zelo majhno vlogo v primerjavi s težnjami, ki so takrat vladale v kulturi. Po mnenju sociologov lahko njihovo sedanjo pomembnost razložimo z dejstvom, da se je središče težnosti sistema premaknilo od produkcije h kopičenju dobrin – ne le materialnih, temveč tudi simbolnih (kar se, ponovno poudarjam, nanaša na premožnejši del globalne skupnosti). Premik sistemskih poudarkov (postavljenih na presečišče modernosti in postmodernosti) tudi najde svoje, takoj priznane vzorce: od kognitivno-praktičnega do estetskega oblikovanja družbenega prostora (Zygmunt Bauman), od *Risikogesellschaft* do *Erlebnisgesellschaft* (Gerhard Schulze), od življenjskega standarda do načina življenja (Thomas Ziehe). Kar je bila včasih prednost le nekaterih – intelektualne in umetniške elite – postaja danes vsakodnevna dejavnost mnogih ljudi, toda hkrati tudi dejavnik družbene delitve.

Nobenega dvoma ni, da so sodobna mesta neke vrste laboratoriji estetizacijskih procesov, ki zajemajo različna področja in vidike. To je jasno na

---

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *Anima Minima*, v: *Die Aktualität des Ästhetischen*, (ur. W. Welsch), München 1993, str. 418.

prvi pogled. »Estetizacija doseže svojo najočitnejšo obliko v urbanem prostoru, kjer je bilo v zadnjih letih skoraj vse predmet olepšanja. Nakupovalna področja so bila prirejena, da bi bila elegantna, imenitna in živahna. Ta težnja ni imela vpliva samo na mestna središča, temveč tudi na obrobja mest ter »oaze« na podeželju. Skoraj nobenemu tlaku, nobeni kljuki in nobenemu javnemu prostoru ni prizanesel ta estetizacijski razmah. Celo ekologija je v veliki meri postala dodatna veja olepševanja. Če bi bile napredne zahodne družbe sposobne početi točno to, kar želijo, bi spremenile urbano, industrijsko in naravno okolje *in toto* v hiperestetski scenarij.«<sup>2</sup>

Te in druge vidike estetizacijskih procesov navadno kritizirajo tako sociologi kot filozofi. (Wolfgang Welsch, ki je tu naveden, je izjema, ko poleg negativnih učinkov estetizacije opaža tudi nekatere pozitivne strani tega procesa.)

Na vprašanje, ali je lahko sodobni estetizirani svet obravnavan kot vsaj delna izpolnitev starih estetskih utopij (ki so bile še vedno prisotne v času študentskih nemirov v poznih šestdesetih letih), je lahko samo en odgovor: če je lahko, potem imamo opraviti s slabo (degenerirano) izpolnitvijo.

Značilno je, da v razpravah na to temo utopijo v duhu Schillerja ali vizijo življenja kot *Gesamtkunstwerk*, ki jo predstavi Schelling v svoji *Filozofiji umetnosti*, dostikrat zamenjujejo s prizadevanjem avantgarde, da bi izbrisala mejo med umetnostjo in življenjem.<sup>3</sup> Zadnje je bilo v praksi izvedeno samo (ali celo?) do koder je (z močjo umetniških odločitev) lahko segla umetnost na račun »življenja«.

Boris Groys je prepričljivo pokazal, kako hitro je avantgarda, ki je na začetku nasprotovala instituciji muzeja, prevzela muzejski prostor ter ga spremenila v kraj, kjer se neumetnost pretvori v umetnost,<sup>4</sup> kar danes tako rekoč istočasno počne tudi samo »življenje«.

Še več, muzeji in druge institucije, kjer so umetniška dela razstavljena, sami nudijo posebne modele estetizacije. Prvotno zamišljeni kot prostori tihe kontemplacije, danes pogosto pospešijo ritem izkustev, ki se, ko so preobila, pogosto spremenijo v psevdoizkustva: »Tudi umetniški posel se je vrnil v mehanizem izkustva in nadaljuje svojo proizvodnjo v skladu z dialektiko takšnih psevdoizkustev: razočaranje nad tistimi izkustvi, ki v bistvu to niso, žene ljudi od enega izkustva k drugemu.«<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London 1997, str. 2. V tej knjigi Welsch nameoma ohranja nejasnost pomena estetizacije s poudarjanjem od tod izhajajočih prednosti.

<sup>3</sup> Takšna zamenjava je posebej očitna v Marquardovi knjigi *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn 1989 ter v esejih Mika Featherstona o anestetizacijskih procesih.

<sup>4</sup> Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997.

<sup>5</sup> Welsch, *op. cit.*, str. 2.

Eden izmed kritikov, ki so pisali o razstavi *Documenta IX* v Kasslu (ki je pritegnila množice obiskovalcev) je zapisal: »Estetiko duha je nadomestila estetika muzejskega proslavljanja. Nov senzualizem računa na publiko, za katero je poplava izkustev postala nekaj običajnega, samostojnost predmeta pa zavrnjena iluzija.«<sup>6</sup>

Ni naključje, da mnogi sodobni umetniki vidijo svojo prihodnost prej v oblikovanju kot v »čisti« (avtonomni) umetnosti. Na ta način se vpišejo kot »gledališki režiserji« v paradigmo, ki jo je Martin Seel opisal kot »estetiko korespondence« (s široko pojmovanim umetniškim okoljem).<sup>7</sup>

Tu orisan položaj daje slutiti, da ima filozofska estetika izjemno dobre obete za prihodnost: po »jezikovnem obratu« smo priča »estetskemu obratu«. Z drugimi besedami, estetika postaja neke vrste prva filozofija (*prima philosophiae*). Lyotard je na kratko opisal možni potek takšnega razmišljanja na sledeč način: ko hoče filozofija biti »otrok svojega časa«, se v prvi vrsti ne le posveti estetskim problemom, temveč preprosto postane estetika. Francoški filozof imenuje ta način presojanja »čista neumnost« in jo poveže z izgubo reflektivne razdalje nasproti navadni (ali »brezciljni«) estetizaciji. Marquard po drugi strani želi narediti filozofsko estetiko za varuha na meji med estetsko sfero (povezano izključno z moderno, samostojno umetnostjo) in tem, kar je in bi moralo ostati anestetika. Kakorkoli, neznano ostane, kako bi lahko estetika učinkovito izpolnila takšno vlogo. Marquard ne uspe točno razložiti kaj zahteva od umetnosti, da namreč postane pribežališče realnosti, ki se upira fikciji, ki nas vse tesneje ovija.

Seveda nam ni treba niti sprejeti dokazov, ki jih je navedel Lyotard, niti upoštevati predlogov, ki jih je predložil (brez dvoma spodbudni) Marquard. Potrebno je upoštevati, da je lahko estetika obravnavana kot vrsta »prve filozofije«, ne, ker jo baje vodi načelo mimikrije v odnosu do okolja temveč, ker poseduje zgodovinsko preverjen mehanizem samokritičnosti. Adorno, na katerega se želim tu v pozitivnem smislu sklicevati, opaža, da je po eni strani okus »najbolj občutljiv seizmograf zgodovinskega izkustva« ter se je, po drugi strani (kot nobena druga človeška zmožnost) sposoben podvreči kritiki. To so uvodne besede 95. aforizma v *Minima Moralia* (pomenljivo) naslovljene »Dušilec in boben«. Na določeni točki te res pomembne proestetske razprave najdemo stavek, ki bi lahko služil kot moto tega članka: »Živcem estetsko najbolj razvitih se zdaj zdi esteticizem, ki se ima za krepostnega, nevzdržen.«<sup>8</sup>

<sup>6</sup> A. Kuhlman, »Kultur und Krise. Zur Inflation der Erlebnisse«, v: *Mythos Metropole* (ur. B. Noltman in W. Prigge), Frankfurt na Majni 1995, str. 122.

<sup>7</sup> Koncept estetike korespondence v razliki do estetike kontemplacije in estetike imaginacije je Seel predstavil v svojem eseju »Zur Ästhetischen Praxis der Kunst«, objavljenem v *Die Aktualität des Ästhetischen*.

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflections from Damaged Life*, London – New York 1974, str. 145.

Ko razmišljamo o sodobnem času v tej povezavi in ko želimo braniti sedanjo pomembno vlogo estetike (zaradi očitne širitve objektivne sfere ter razširitve njenih kritičnih zmožnosti) se moramo spomniti, da je za Adorna estetska refleksija tesno povezana z umetnostjo, katere odziv na estetska stanja okolice ni samo mimetičen temveč tudi kritičen. Zapomniti si tudi moramo, da je Adorno, ki je imel v svoji *Estetski teoriji* možnost izbiranja med estetiko, ki se je izvajala ali v skladu z idealistično ali v skladu z empirično tradicijo, raje zavzel položaj neposrednega dialoga z umetnostjo ter iz nje izpeljal svojo »negativno« estetiko.

Sledeč tej liniji bi si morali поблиže ogledati, kaj nam zmore ponuditi današnja umetnost, poleg tistega dela, ki je očitno vpleten v estetizacijske procese (je v pozitivnem smislu podrejen bolj splošni »estetiki korespondence«). Preden pa to storimo, moram pritegniti vašo pozornost k očitni, na ravni psihologije dojemanja že dognani resnici: stremljenje po popolni estetizaciji se spremeni v svoje nasprotje. Če želimo nekaj dojeti kot »estetsko«, mora obstajati nekaj, kar je »anestetsko«. »Kjer vse postane lepo, ni nič več lepo; neprestano razburjenje vodi k brezbržnosti; estetizacija se spremeni v anestezizacijo.«<sup>9</sup>

Zato bi bilo smiselno ohraniti stanje napetosti med esteticizmom in odsotnostjo esteticizma in to ne samo v povezavi s splošnim preobiljem lepote, ki se skrči na »olepševanje«. Umetnost in estetika sta se že poskušali spopasti z olepševanjem tako, da sta naredili korak v smeri antiumetnosti in antiestetike. V bistvu bi to lahko pomenilo ali dekonstrukcijo tradicionalne lestvice estetskih vrednot ali vpeljavo novih vrednot (dojetih kot protivrednot) v sfero umetnosti in estetike. Če pa želimo ohraniti kritičen status umetnosti in estetike, se nadaljevanje te taktike v bolj in bolj estetiziranem svetu redko izkaže kot učinkovito. To se zgodi zato, ker so elementi te strategije uporabljeni znotraj okvira neumetniškega estetizacijskega ustroja, zaradi česar antiumetnost postaja laboratorij razlikovanja in povečevanja izkustev, za katera ni več potrebno, da so »lepa« (po vsej verjetnosti z izjemo sfere »ženske« lepote), ampak namesto tega silovita in nova. Zato se zdi bolj učinkovito ostati zunaj teh procesov ter začeti z anestezizacijskimi poskusi tam, kjer nam grozi, da se bomo lepote preobjedli, ali kjer lepota, po našem mnenju, ne bi smela zasenčiti drugih vidikov življenja. Na tak način predstavljena anestezizacija ima nepretrgan in smiselno povezan značaj.

Prej sem omenila dva prostora, ki sta hkrati estetizirana in estetizirajoča: urbani prostor in prostor muzeja ali drugih institucij, kjer je umetnost razstavljena (sedaj beseda »razstava« ne določa samo »vizualne predstavitve«, temveč tudi »spektakel«). Naj sedaj opišem nekaj umetniških dejavnosti, ka-

<sup>9</sup> Welsch, *op.cit.*, str. 25.

terih cilj je lahko interpretiran v smislu anestezije. Ta se dogaja na večih ravneh – od odločitve, da zapusti sfero umetniških institucij ali zmoti njihove estetizirajoče dejavnosti, do praktičnih sredstev, ki ponavadi zmanjšajo estetske učinke in na ta način dajo sporočilo, ki je namenjeno publiki, oprijemljiv anestetski značaj.

Začela bom s primeri iz *Documenta* – razstav, ki so bile organizirane v Kasslu in katerih protisloven značaj je poudaril Adorno v svoji *Estetski teoriji* (v kateri je govoril o estetizaciji historične zavesti in historizaciji estetske zavesti). Že prej sem omenila dejstvo, da je *Documenta IX* skoraj popolno spadala v okvire *Erlebnissesellschaft*. To težnjo je bilo opaziti že med *Documenta VIII* (leta 1987), kjer so organizatorji, kot je bilo zapisano, »zasipali publiko z različnimi vrstami retorike plastičnih umetnosti«. Poleg splošno znanega dejanja Joseph Beuysa, sta še vsaj dva druga projekta presegla estetizirajoče okvire razstave. Eden od njih je bil projekt, ki ga je napravil poljski umetnik Krzysztof Wodiczko. Uporabil je kip Frederika II., da bi pokazal moralno nečiste vire prvega modernega sponzorstva v Kasslu in z analogijo izpostavil problem finančnih virov, s katerimi so razpolagali sponzorji prireditve *Documenta VIII* (Mercedes in Deutsche Bank). Wodiczko je simbolično vzel kip mestnega zaščitnika s podstavka ter postavil pod vprašaj namene organizatorjev razstave s tem, da je pokazal skrito stran estetskega površja. Avtor drugega projekta je bil nemški umetnik Robert Rademacher, ki je za svojo predstavitev izbral izjemno grdo stavbo – garažno hišo daleč stran od kasselskega razstavnega središča. S postavitvijo kovinskih vaz na streho garaže – proviziorno urejeno zgradbo iz povojnih let – je Rademacher ne le priklical v spomin zgodovino mesta (delno zbombardiranega med napadi na tovarne orožja), temveč tudi ironično opozoril na slog stavb, ki sta razpoznavna znaka mesta: grad na hribu in Fridericianum. Pomembno je bil tudi dejstvo, da garažna hiša stoji med stavbami, v katerih se nahaja zelo znana veleblagovnica s svojim značilnim logom in restavracija s hitro hrano, katere logo je postal simbol globalizacije sodobnega urbanega prostora. Še en primer, o katerem želim razpravljati, je projekt, ki predstavlja poskus dekonstrukcije razstavnega prostora in se je zgodil med razstavo *Documenta IX*. V mislih imam postavitev Josepha Kosutha »Passagen-Werk. Documenta flanerie«, nad katero se je pritoževalo veliko umetnikov, kot tudi obiskovalcev, jeznih ker je zmotila estetski spektakel. Instalacija, ki je zavzemala dve nadstropji Neue Galerie, je s pomočjo belih in črnih bombažnih zaves na katerih so bili napis-citati Wittgensteina in Benjamina (na katera se je ustvarjalec skliceval tudi v naslovu svojega dela), gledalcem zakrila pogled na umetniška dela (slike in kipe), ki so bila del stalne razstave. Na ta način je Kosuth ne samo iztrgal publiko »vizualni orgiji«, na katero so postali navajeni, ko so obiskovali

razstavo *Documenta*, temveč tudi pritegnil pozornost k aktualnosti konceptualne umetnosti, ki so jo mnogi smatrali kot zrelo za odpad. Anestetizirajoča vloga tega projekta je bila istočasno dokaz pomembnosti kritične sposobnosti umetnosti, v katerega je podvomil anonimen komentator, ki je na hrast, ki je rasel v bližini Fridericianuma (in obeleževal Beuysovo akcijo »7 tisoč hrastov«, ki jo je ta uprizoril sedem let prej) obesil žago, to je sredstvo za »usmrtevec« drevesa, za kar je bil prepričan, da se bo kmalu zgodilo.

Lahko bi predstavili še veliko primerov s področja takoimenovane javne umetnosti, ki se je dinamično razvijala od osemdesetih let dalje.<sup>10</sup> Za večji del te umetnosti je bilo značilno pozitivno sodelovanje v procesih estetizacije urbanega prostora, toda določen njen del je v te procese že dokaj zgodaj podvomil. V mislih imam dobro znana dela Richarda Serre, kot je »Nagnjeni lok« na Manhattnu (odstranjen po osmih letih polemik) ali ravno tako sporno »Oporno točko« postavljena na trgu, ki vodi do londonske postaje Liverpool.

Če nadaljujemo s temo odprtega urbanega prostora, velja omeniti »antivizualne« spomenike, na primer »Spomenik negativni obliki« v Kasslu (1984) Horsta Hoheisela. Spomenik je betonska kopija vodnjaka (zaradi svojega izvora, označenega kot »Židovski vodnjak«), ki so ga uničili nacisti. Najprej je bil razstavljen pred magistratom in bil nato prestavljen na prostor, kjer je nekoč stal prvoten vodnjak. Skozi rešetke in steklo lahko obiskovalec pogleda v tla ter se seznanj z zgodovino vodnjaka, ki je zapisana na bronasti plošči v neposredni bližini. Slavni antifašistični spomenik v Hamburgu, ki sta ga izdelala Jochen in Esther Gerz, je bil narejen na osnovi podobnega koncepta. Spomenik, ki ima obliko visokega aluminijastega droga, oblečenega v svinec, je bil narejen, da bi ustvaril površino, kamor se obiskovalci lahko podpišejo. Ko je bil drog do enega in pol metra višine prekrit s podpisi obiskovalcev, so ta del zabili v zemljo in naslednji meter in pol droga je bil na razpolago za podpise. To so ponovili sedemkrat, preden je spomenik izginil. Ustvarjalca spomenika po vsej verjetnosti nista pričakovala, da površina spomenika ne bo prekrita le z imeni obiskovalcev temveč tudi s komentarji in risbami – vključno s kljukastimi križi. Eden od komentatorjev je označil napise kot »prstne odtise mesta«. Podobna ideja utemeljuje projekt Jochena Gerza »2146 kamnov«, ki je bil izveden (na začetku ilegalno) v Saarbrücknu.

<sup>10</sup> Govorim o *takoimenovani* javni umetnosti, ker se mi tako kot Welschu ta izraz zdi neprimeren (predvsem zaradi teoretskih razlogov). Kakorkoli, v osemdesetih letih je prišel v splošno rabo in je prisoten v naslovih mnogih knjig, gl. npr. *Public Art, Public Controversy* (ur. S. Jordan), New York 1987, ki vsebuje gradivo, ki je sorodno že omenjenim delom Richarda Serre, ali *Art and the Public Sphere* (ur. W. J. T. Mitchell), Chicago & London 1992.

Na kamne, iztrgane iz tlaka glavnega mestnega trga, je umetnik vklesal ime na vseh židovskih pokopališč, ki so obstajala v zgodnjih letih Tretjega rajha in kamne, z napisi na spodnji strani, položil nazaj na njihova mesta. Ko prečkamo trg, ne vemo ali hodimo po njih ali ne. Lahko bi rekli, da v teh primerih programatična vizualna anestetizacija povzroči povečano pozornost do drugih vidikov življenja, namreč tistih, ki jih običajna estetizacija zatre. Katere vidike? – to je vprašanje interpretacije vsakega posameznega umetniškega sporočila.

Predstavila bi lahko še veliko več primerov takšnih podvigov (bolj ali manj znanih, dobro ali slabo zabeleženih). Kakorkoli, smisel ni v tem, da jih naštevamo, temveč da določimo njihov pomen za današnjo estetiko, ali vsaj za tisti njen del, ki ga še vedno zanima razvijanje kritičnih vzgibov. Mislim, da lahko prakse, ki so tu definirane kot »anestetizirajoče«, igrajo vlogo, ki je podobna oni, ki jo je Adorno pripisal Schönbergovim ali Beckettovim stvaritvam. Drugače bi morali priznati, da je imel Hegel prav, ko je napovedal, da bo vloga, ki bo ostala postromantični umetnosti, ta, da olepša svet, ki nas obkroža, in da naredi prosti čas zabavnejši. To diagnozo je nekritično sprejel Adornov nasprotnik Arnold Gehlen, ki je povezal proces neizogibne estetizacije umetnosti s političnim porazom zgodnjih avantgardnih gibanj dvajsetega stoletja. Takšno krčenje vpliva umetnosti na nudenje vedno novejših estetskih spodbud, naj bi slejkoprej pripeljalo do njenega razkroja v sodobnem anestetiziranem svetu. Na srečo pa se estetsko razvitim živcem, kot je rekel Adorno, zdi esteticizem, ki se ima za krepostnega, nevzdržen.

*Prevedla Eva Erjavec*