

Umetnost po "koncu velikih zgodb": Med dekonstrukcijo in metapozicijo

JOŽEF MUHOVIČ

Univerza v Ljubljani,

Akademija za likovno umetnost,

Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana

e-mail: jozef.muhoVIC@guest.arnes.si

IZVLEČEK

Čas, ki ga živimo, je istočasno čas velikega konca, velikega začetka in velikega obrata: konca t.i. velikih zgodb, začetka veliko obljublajoče informacijske ere in radikalnega(pre)obrata v (samo)pojmovanju postmoderne subjekta. Konec ima po eni strani za posledico kohabitacijo življenjskih in konceptualnih različnosti, po drugi pa izgubo instanc, ki ustoličujejo ideale, imenujejo vire avtoritet in tvorijo dimenzijo kontinuitete in smisla. Začetek odpira vrata novim informacijskim realnostim, istočasno pa derealizira realnost pod našimi nogami. Obrat v pojmovanju subjekta prizna in legitimira človekovo "voljo do moči", obenem pa skrajno resno načne predstavo o človekovi avtonomiji, suverenosti in samoposedovanju. Na eni strani de(kon)strukcija smisla, na drugi resničnosti in na tretji subjekta. Ob povedanem se takorekoč samo od sebe zastavlja vprašanje, kako se je na spreminjajočo eksistencialno situacijo odzvala umetnost s svojimi oblikotvornimi potenciali. Še posebej likovna in literarna, ki sta nekdanj – v nacionalnem in internacionalnem oziru – poudarjeno tvorili "metabolično" in simbolično infrastrukturo prototipnih sprememb v človekovem odnosu do sveta in samega sebe. Avtorjev prispevek bo v celoti posvečen iskanju elementov za odgovor na to temeljno vprašanje.

Ključne besede: postmoderna, velika zgodba, informacijski boom, šibka misel, radikalni historicizem, mapiranje, kseroksko stanje kulture, miks, hibridizacija, metafikcija, metapozicija

ABSTRACT

ART AFTER THE END OF THE "GREAT STORIES": BETWEEN DECONSTRUCTION AND METAPosition

The time in which we live is simultaneously a time of the great end, the great beginning and the great turn: the end of the so-called great stories, the beginning of a highly promising information era, and a radical turn in the (self)perception of the postmodern subject. On the one side, the end results in the cohabitation of conceptual and life's diversities, and on the other in the loss of instances which enthrone ideals, name the sources of authority and create the dimension of continuity and meaning. The beginning opens the door to new information realities, yet at the same time derealizes reality beneath our very feet. The turn in the

perception of the subject recognizes and legitimizes man's "will for power", but seriously undermines the conception of man's autonomy, sovereignty and self-possession. On the one side the de(con)struction of meaning, on the second of reality, and on the third of the subject.

The above-mentioned automatically leads to the question how art and its formative potentials have responded to the changing existential situation. Particularly literary and fine art, which – in the national and international sense – had once strongly formed the "metabolic" and symbolic infrastructure of prototypical changes in man's attitude towards the world and himself.

The author's contribution will be fully devoted to searching for elements that will answer this fundamental question.

Key words: postmodern period, great story, information boom, weak thought, radical historicism, mapping, Xerox state of culture, mix, hybridization, meta-fiction, metaposition

"Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben."

(Friedrich Schiller)

"Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können."

(Otto Neurath)

"All our inventions are nothing but improved means for unimproved purpose."

(Henry David Thoreau)

Če želimo razumeti vlogo, ki jo je (od)igrala umetnost v transformaciji moderne dobe v postmoderno, in očitne spremembe, ki jih je ta transformacija vpisala v njeno fenomenologijo, je za začetek kar najbolj naravno reflektirati *substrat*, v okviru katerega sta se ta transformacija in ta inskripcija dogodili, se pravi duhovnozgodovinske koordinate tranzicijskega časa.

I. Koordinate postmoderne časa

Čas, ki ga živimo, je v isti sapi čas velikega konca, velikega začetka in velikega obrata: *konca* t.i. velikih zgodb, *začetka* veliko obljubljačo informacijske ere in radikalnega (pre)obrata v (samo)pojmovanju postmoderne subjekta. Poglejmo si te tri vektorske premembe поблиže in skušajmo – v skladu z mojo delovno hipotezo – v njih prepoznati koordinate postindustrijske realnosti.

1. VELIKI KONEC: LA FIN DE GRAND RÉCITS

Po prognoziranih koncih marsičesa (umetnosti, Boga, zgodovine ...) je naš čas deklariran kot čas konca "velikih zgodb" [*la fin de grand récits*], tj. kot čas radikalnega nezaupanja v celovite in kompaktne religiozne, filozofske in politične ideologije,¹ ki so

¹ Ker je v našem kulturnem prostoru izraz "ideologija" pretežno še vedno kalibriran z marksističnim

v zgodovini svoje prometejske lémeže vse prevečkrat in vse prerade prekovale v meče in sulice totalitarističnega nasilja. Po *Jeanu-Françoisu Lyotardu* je bistvo postmoderne v odklanjanju velikih zgodb, zlasti tistih iz časa moderne, ki so izgubile vsakršno kredibilnost. Gre pravzaprav za dve zgodbi, za *hegeljanstvo* z njegovim spekulativnim in *marksizem* z njegovim emancipacijskim teatom. Velikih zgodb v postmoderni ni več preprosto zato, ker jim nihče več ne verjame. Kaj pa potem še ostane? Veliko "majhnih zgodb", veliko različnih malih pripovedi, vsaka s svojim pojmovanjem sveta in življenja. Te zgodbe so lahko izvirne ali neizvirne, koherentne ali nekoherentne, resnične ali neresnične ..., saj naj bi to odslej ne bilo več pomembno. Teorija, ki zagovarja prevlado in kohabitacijo enakovrednih "majhnih zgodb", ni več naklonjena ne preteklosti ne prihodnosti. Njen čas je sedanjost – sedanjost brez metafizičnih skrbi, sedanjost, ki ne pozna nobenih utopij, nobenih sanj, nobenega fideizma in živi zgolj v pisani igri estetskih zadovoljitev in z njimi povezanih slepil (Lyotard 1985).

Z eno besedo: čas, ki ga živimo, je čas *depozicije* velikih historičnih mitov, ki so nam s svojim *teleološkim* mesijanstvom in kronično netoleranco doslej pili kri. Človek, bi pričakoval, da bomo poslej srečni. Pa smo?

2. Veliki začetek: Informacijski boom in njegove posledice

Anticiklon tehnološkega razvoja je na prevoj 20. v 21. stoletje zanesel virtualne svetove, internet, e-mail, visokoločljivo TV, mobilno telefonijo ... So ljudje, ki v luči teh novodobnih iznajdb za fleksibilno in hitro manipuliranje z enormnimi količinami podatkov, vidijo popolnoma nove horizonte, *brave new world*, v katerega pelje široka in svetla "podatkovna avtocesta".

Žal pa problem, ki ga je v 21. stoletju potrebno rešiti, ni problem hitrega in fleksibilnega *razširjanja* podatkov. Ta problem, piše kulturolog *Neil Postman* (1999: 124), je že dolgo rešen. Problem, ki se dejansko in čedalje bolj radikalno postavlja, je *problem, kako podatke pretvarjati v informacije, informacije v vedenja, vedenja v spoznanja, spoznanja v cilje in cilje v (zavezujoče) odločitve*. Ali kot je to lucidno opazila in izrazila pesnica *Edna St. Vincent Millay*:

*"Na ta bogati čas v njegovi temni uri
siplje iz rane neba ognjemet faktov ...*

Tu ležijo, neproučeni in nepovezani.

Modrost, ki je rešitev iz zagate, je iz dneva v dan pripravljena,

*toda kaj, ko manjkajo statve, na katerih bi bilo iz faktov moč stkati obleko."*²

Ni stavev, s katerimi bi iz faktov tkali uporabno blago, ni *atraktorja*, ki bi bil sposoben nase vezati človeško modrost in energije. Le človek je. Votel, plah, dekonstruktivistično nezaupljiv do jezika, skeptičen do najbolj očitnih stvari, brez prepričan, brez vizij, brez zaupanja v resničnost. V tehnološki izvidnici, a s kompasom brez igle v roki ...

S stališča moje teme posebej pomembna posledica informacijskega razvoja pa je efekt, ki ga *Wolfgang Welsch* imenuje *"derealizacija realnosti"*. Gre za pojav, ki izvira iz velikega vpliva sodobnih elektronskih medijev na človekov odnos do sveta. Svet, ki

pomenom "odtužene zavesti" in ima zato pejorativni pomen, se mi zdi potrebno poudariti, da ga v tem kontekstu uporabljam brez negativnega predznaka. Preprosto kot oznako za "sistem idej", ki je dovolj kompleksen in globok, da lahko nudi razlago o izvoru in prihodnosti, da ustoličuje ideale, imenuje vire avtoritet in s pomočjo vsega tega tvori dimenzijo kontinuitete in smisla. Njegov pomen se torej povsem sklada s tem, kar izraža danes široko rabljena sintagma "velika zgodba" (prim. npr. Postman 1999: 127).

² Edna St. Vincent Millay, *Huntsman, What Quarry?*; cit. po Postman 1999: 15 (iz nem. prev. J. M.).

prihaja do nas s posredništvom medijev, je namreč v večih ozirih podvržen globoki *preobrazbi*. Predvsem ni neposreden, ampak *posredovan*, ni enkrat in stabilen, ampak *ponovljiv in relativen*, še posebej pa to ni svet živih izkušenj, ampak *podoživeti svet*. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža. V stvarnem svetu je dogodek nekaj enkratnega, v medijskem zgolj šop "verzij". Prometna nesreča, ki smo ji priče, nas pretrese, medijsko poročilo o njej nas utegne celo dolgočasiti. Posledica takšnih, z medijskim posredovanjem izzvanih reakcij je, da postaja naš odnos do realnosti čedalje bolj podoben odnosu do simulirane realnosti (npr. filmske), se pravi čedalje bolj *derealiziran*. Realnost za nas ni nič več tako neposredna, enkratna, zaresna in obvezujoča, kot je bila nekdanj.

In to dejstvo še kako vpliva na naše presojanje, vrednotenje in delovanje. V negativnem pa tudi v pozitivnem smislu, saj se po nekaki "logiki bumeranga" prav zaradi izkustev z mobilnostjo, spremenljivostjo in manipulativnostjo medijskih svetov danes vse bolj jasno zavedamo tudi vrednosti tistih lastnosti stvarnega sveta, ki jih z medijskimi tehnologijami ni mogoče niti posnemati niti nadomestiti (prim. Welsch 1997: 191-202).

3. Veliki obrat: Preganjajne modernističnega emancipacijskega mačka

Za razliko od klasične metafizike, v okviru katere je bil človek *del* občega ontološkega reda (kozmosa), postane v moderni njegov *temelj*, subjekt,³ se pravi nekdo, ki "pod vsem leži", ki želi vse "nositi" in predvsem vse *utemeljiti*. Paradigmatični primer te (samo)utemeljujoče usmeritve je *Descartes* s svojim "*cogitom*" (= egom). Možnost samoutemeljitve je v okviru novoveškega mišljenja razumljena kot emancipacija subjekta, kot dejanje osvoboditve, ki človeku po eni strani omogoča avtonomijo in suverenost, po drugi pa ga – vsaj v pogledu podeljevanja smisla – istočasno razkriva tudi kot utemeljitelja vsega ostalega (Klun 2002: 1).

Če pomeni postmoderna prelom z modernim mišljenjem, potem je eminentni postmoderni mislec *Nietzsche*, saj je kakor nihče drug razgalil novoveško misel in celotno metafizično tradicijo v njeni težnji po obvladovanju (v njeni "*volji do moči*"). Še posebej pa zato, ker se pri tem razgaljanju ni zaustavil, ampak je šel še dlje in pokazal, da je natančno ta *iracionalna volja do moči* (pojmovana kot poslednji temelj človeka in stvarnosti) tudi tista, ki razbija sleherno iluzijo o možnosti človekove samoutemeljitve. S tem pa tudi iluzijo o človekovi avtonomiji, suverenosti, samoposedovanju ipd. Bolj kot smrt Boga je pri *Nietzscheju* usodna *smrt subjekta*. Nietzschejev človek je *pogojeni človek*, čeprav je nadčlovek. Pogojuje in obvladuje ga volja do moči, ki jo nebrzdano izraža (Klun 2002: 2).

Logično in streznjujočo *depozicijo* subjekta z mesta utemeljujočega principa pa lahko opazujemo tudi pri mnogih drugih sodobnih mislecih. *Freud* jo na primer uvede z vpeljavo pojma podzavesti, ki predstavlja pogojenost zavesti in vednosti, *francoski poststrukturalisti* razgaljajo subjektovo *apriorno* odvisnost od različnih (družbenih, jezikovnih, medijskih, političnih) struktur itn. Vsem naštetim refleksijam je skupna in lastna odpoved pretenziji po samoutemeljitvi subjekta. To pa pomeni: odpoved subjektu kot temelju in vladarju stvarnosti.

Gledano na splošno kaže torej postmoderno mišljenje dve osnovni značilnosti: naraščajočo zavest o vnaprejšnji *pogojenosti* subjekta (ki subjekt znova postavlja v relacijo do presegaajočega temelja) in posledično *nezaupnico racionalnemu spoznanju*, ki

³ Lat. *sub* = spodaj + *iacere* = ležati.

v obliki "šibke misli" (*il pensiero debole*) radikalizira zavest o človekovih gnostičnih barierah.

Postmoderni človek ne more utemeljiti samega sebe in v potencirani obliki doživlja omejenost svojega fizisa, časa, še posebej pa kognicije in resnice, ki mu je dostopna. Te meje subjekta pa po drugi strani odpirajo prostor za drugost, za drugačnost, za radikalno Drugost (*totaliter aliter*). Gre za tisto izkustvo lastne kontingence, ki ga vključuje klasični pojem stvaritve (*creature*) in predstavlja temelj religioznega izkustva. Postmoderno izkustvo pogojenosti subjektu že vnaprej odreka možnost, da bi se povzpел onkraj, da bi skočil iz lastne kože in presešel svoje meje. Zato je izkustvo "pasivnosti". Postmoderna misel (zlasti religiozna) gradi na pasivu: človek se v svojem bivanju izkuša kot pogojen, odvisen, dan, podarjen ..., ne da bi mogel to pasivno stanje preseči z aktivnim spoznanjem (= obvladovanjem) tiste presežnosti, proti kateri ga to izkustvo odpira.

Skratka: postmoderni človek izkuša, spoznava in priznava svoje meje. Vendar s takim patosom in tako radikalnostjo, da smo, če parafraziram Gilberta K. Chestertona, na najboljši poti, da vzgojimo novi rod, ki bo intelektualno tako ponižen, da ne bo verjel več niti v poštrevanko.

II. Umetnost v postmodernih koordinatah

Ob povedanem se takorekoč samo od sebe zastavlja vprašanje, kako se je na spremembe v eksistencialni matrici odzvala umetnost s svojimi oblikotvornimi potenciali. Še posebej likovna in literarna, ki sta nekdanj – v nacionalnem in internacionalnem oziru – poudarjeno tvorili "metabolično" in simbolično infrastrukturo prototipnih transformacij v človekovem odnosu do sveta in samega sebe.

1. Slepa pega radikalnega historicizma

Kot rečeno, je postmoderna – na pol iz podhranjene potrebe po emancipaciji, na pol iz obupa nad omejenostjo "šibke misli" – vrgla čez krov velike zgodbe in globoko praznino v trupu plovila zapolnila z množico majhnih zgodb. Z množico majhnih *nevergreensk* idealov in idealčkov, ki se v bengaličnem iskrenju izpodrivajo na horizontu postmodernega vsakdana. Posledice tega so večje, kot bi pričakovali, in bolj usodne, kot bi želeli. Za začetek jih bom ponazoril z metaforo, ki jo je v analogni situaciji že na pragu prejšnjega stoletja uporabil Gilbert K. Chesterton, ko je zapisal:

"Recimo, da si kdo zaželi posebne vrste svet, denimo modrega. Ne bi imel vzroka, da bi se pritoževal nad nepomembnostjo ali počasnostjo svoje naloge. Dolgo bi se utegnil zamuditi s spreminjanjem. Garal bi, dokler ne bi bilo vse modro. (...) Če bi vsak dan spremenil eno travno bilko v svojo najljubšo barvo, bi mu šlo delo počasi od rok. Če pa bi vsak dan spremenil svojo najljubšo barvo, bi mu delo sploh ne šlo od rok. Če bi potem, ko je prebral novega filozofa, začel vse stvari barvati z rumeno ali rdečo barvo, bi bilo delo zapravljanje časa" (Chesterton 2001: 102-103).

Odlomek se zdi kot ulit za naš čas. Danes ne preoblikujemo stvarnosti, da bi se uskladila z idealom, potrebo imamo menjavati ideal. Toda: bolj ko se ideal spreminja, bolj isti ostaja svet. In bolj ko se želimo tej istosti upreti, bolj rabimo pred seboj nekaj "spoštovanja vrednega". V teh dveh premisah je po mojem mnenju komprimirana najgloblja stiska in najzahtevnejša naloga naše dobe. Zakaj?

Najkrajši odgovor bi bil, da zato, ker ljudje od nekdanj spontano občutimo globoko in žgočo potrebo po tem, da je naša eksistenca "oblečena in obuta v *smisel*" (Alojz Rebula). Posledica te arhetipične intence je dejstvo, da je glavna naloga naše *species* konstruiranje *velikih zgodb*, saj, kot ugotavljajo antropologi in sociologi, še ni bila

odkrita nobena človeška grupacija, ki bi ne razpolagala z zgodbo o tem, kako naj se obnaša in živi, in zakaj naj se obnaša in živi ravno tako in ne drugače. Zato si tudi zlahka predstavljamo, da ljudi nič ne spravi bolj iz tira kot problematiziranje, demontiranje ali celo trivializiranje njihovih *zgodb* (Postman 1999: 128). Če se nam čas, ki ga živimo, dozdeva problematičen in zmeden, je to natančno zato, ker živimo neke vrste *interregnum* med ne več inspirativnimi starimi in neobstoječimi novimi velikimi zgodbami. In tako bo vse dotlej, dokler ne rešimo problema, ki se v akademskem svetu imenuje *radikalni historicizem*.

Poenostavljeno rečeno gre za trditev, da ne obstajajo nikakršne *poslednje* resničnosti, zlasti ne moralne, da ni nobene transcendentalne avtoritete, ki bi lahko dala zadovoljiv odgovor na vprašanje, ali je neko konkretno ravnanje pravilno ali ne. O tem, katero ravnanje je pravilno – tako historicistična argumentacija –, odločajo zakonodajalci, sodišča in cerkve. To pa z drugimi besedami pomeni: *ljudje*, ki stojijo za temi institucijami, ki so se zgodovinsko razvijale in svoje pojmovanje pravilnosti in nepravilnosti sproti spreminjale in prilagajale konkretnim okoliščinam. Zato so različne kulture razvile različne pojme moralne pravilnosti in nikogar ni, ki bi lahko odločal o tem, katera ima bolj prav (Postman 1999: 125). *Hamurabijev zakonik* je npr. očetu, ki ga je sin udaril, dovoljeval, sinu odsekati roke, možu, ki je ženo zalotil pri prešuštvovanju, da jo utopi ipd. Ali lahko z gotovostjo trdimo, da so Babilonci v teh stvareh ravnali napak in nemoralno? Nekateri to vsekakor trdijo. Mnogo tega, kar določa Hamurabijev zakonik, je v *Talmudu* kritizirano in označeno za primitivno. Marsikaj, kar stoji v *Talmudu*, nasprotuje pravnemu redu katere od katoliških držav. Kdo ima potemtakem prav? Zakonodajalci katoliške države bi zase gotovo trdili, da njihov pogled na svet izhaja direktno iz *Jezusovih* zapovedi. Podobno bi ljudje, ki jih zavezuje *Talmud*, svoja moralna načela utemeljevali z *Jahvejevimi* zapovedmi. In enako bi se na napotke svojih bogov lahko sklicevali *Babilonci*. Nekdo, ki ima za najvišjo moralno avtoriteto Boga ali bogove, pri tem ne naleti na problem, saj se mu izogne s prepričanjem, da so bogovi drugih pač *napačni* bogovi. Velik problem pa nastane pri tistih, ki dvomijo v eksistenco Boga in bogov, ki ne verjamejo v to, da bi iz tega vira sploh lahko prihajala kakšna moralna utemeljitev. Tak problem je zaznamoval obdobje razsvetljenstva, ki je religiozne sisteme permanentno in strastno postavljalo pod vprašaj, namesto religiozne pa skušalo za temelj morale in življenja implementirati nereligiozno transcendentalno avtoriteto: *Razum* [die Vernunft]. Filozofi, kot so bili *Locke*, *Hume* in *Kant*, so si skrajno resno prizadevali, da bi moralnim sodbam "skonstruirali" nek, sicer sekularni, a racionalni temelj, ki bi vključeval naturalistični pojem človeškega bistva.

A tudi ta sekularna instanca je v 19. stoletju postala predmet kritike. Z *Nietzschejem*, ki razglasi, da *Razum* – enako kot *Dobro* in *Zlo* – ni nič drugega kot oblika jezikovne iluzije. Vse, kar obstaja, je posameznikova "volja do moči" in moč, da jo uveljavi. Z drugimi besedami: med stavkom "*Jaz to hočem storiti*" in stavkom "*Pravico imam, da to storim*" ni nikakršne razlike. Drugi stavek je zgolj jezikovni figov list na človekov poizkus, da sebi in drugim prikrije nagoto svoje samovolje, avtonomistično nagotico atoma, ki sanja, da je središče vesolja.

Skratka: če sledimo duhovni zgodovini zahodnoevropske in severnoameriške kulture v zadnjih dveh, treh stoletjih, opazimo, kako ob nasipe njene *zgodbe* pljuskajo čedalje večji valovi skepse. Če je na začetku za zahodno zgodbo stal *Bog*, stoji za njo sedaj *Razum*, pravzaprav ne več *Razum*, ampak *razum*, pravzaprav niti *razum* ne več, ampak *volja*, pravzaprav tudi *volja* ne, ampak *samovolja*, še *samovolja* ne, ampak *brutalna moč* ... In spontano se postavi vprašanje: kakšno prihodnost lahko navdihne in zalplodi avtoriteta s tako iracionalno in robustno podstavo? Kakšno smer ji lahko da? Kakšno privlačnost? Kakšno sprejemljivost za vse? Eno je gotovo: če ne najdemo

zgodbe s kredibilnejšo potenco, prevzame taktirko gajžla sile in sle. Slepo ulico te alternative pa žal poznamo.

Toda kje in kako najti kredibilno in inspirativno zgodbo, ki bo gradila še na čem drugem kot na živem blatu brutalnosti in sile? Razumljivo je, da direktnega odgovora ni. Vendar so koristni tudi indirektni, če so le dovolj konkretni. Naj zato za začetek navedem *Postmanovo* okrajšavo velike zgodbe, v katero so verjeli podpisniki ameriške deklaracije o neodvisnosti:

"Vesolje je ustvaril eden in edini dobri Bog, ki je dal človeku razum in inspiracijo, s katerima je (znotraj določenih meja) sposoben razumevati njegovo stvarstvo, pa tudi pravico do svobode, s katero sme pod vprašaj postavljati človeške avtoritete in se v od Boga in narave danih okvirih samostojno razvijati. Smisel človeštva je v tem, da ceni božje stvarstvo in ponižno razpolaga z njegovo spoštovanja vredno prezenco, enako pa tudi v tem, da odkrito in v sočutju z drugimi išče poti k sreči in miru" (Postman 1999: 135).

Ob tem, pripominja *Postman*, si je vsekakor mogoče predstavljati, da sta *Jefferson* in *Franklin* morda dvomila v vlogo in celo v eksistenco Božje Previdnosti, kljub temu pa sta oba delovala tako, kot da Bog, ki daje njenemu pojmovanju in prakticiranju avtoriteto, dejansko obstaja. Zavedala sta se namreč, da vulgarni relativizem, tj. nazarjanje, da so vrednote zgolj zgodovinsko razviti predsodki, ki jih je mogoče poljubno spreminjati, pelje po najkrajši poti v brezup in pasivnost. Z operativnega gledišča je namreč nadvse važno verjeti, da so suženjstvo, tiranija in ideološko nasilje nepravilni iz razlogov, ki transcendirajo človeška mnenja. Podpisniki deklaracije so verjeli, da mora v vesolju – na podoben način kot v njem eksistira fizični red – obstajati tudi moralni red, katerega zakonitosti človeštvo od nekdaj išče in odkriva.

Ko prečkamo most v novo tisočletje, se je, pravi *Postman*, naravno vprašati, če taki zgodbi še verjamemo. In če ji več ne, ali obstaja kje kakšna druga, ki bi bila bolj vredna našega zaupanja. Ki bi bila za nas bolj ... resnična. Če nas zanima resničnejša, morda ne bi bilo napak pogledati, kakšno zgodbo nam ima v tej zvezi povedati znanost, moderna pozitivistična znanost:

"Človek je produkt vzrokov, katerih posledice niso določene v njih samih. Njegov izvor in razvoj, njegova upanja in strahovi, njegove radosti in verovanja so plod naključnih konfiguracij atomov. Noben ogenj, nobeno junaštvo, nobeno še tako intenzivno mišljenje in čutenje človeka ne more obvarovati pred grobom. Vsemu človekovemu stoletnemu delu, vsem njegovim žrtvam, vsej inspiraciji, vsej jarki luči človeškega genija je usojeno, da neizogibno konča v nasilnem umiranju sončnega sistema, ki bo pod svojimi ruševinami pokopal tempelj vseh človeških pridobitev. Vse te stvari sicer niso popolnoma nesporne, so pa vsekakor tako zelo verjetne, da ne more imeti nobena filozofija, ki bi jih zanikala, niti najmanjšega upanja na svoj obstoj" (Russel 1961: 45).

Ali je morda ta zgodba tista, ki ustreza freudovski odraslemu človeku? Lahko danes verjamemo vanjo? V kakšnem zakotnem zavoju svojih možganov morda lahko, vendar je tako verjetje razvidno verjetje, s katerim se nič ne začinja in ki v naša življenja nič ne prinaša. Podobno je na primer verjetju filozofa znanosti, ki verjame, da je sklep, da bo jutri sonce vszlo, logično neutemeljen (prim. § 6.36311 iz Wittgensteinovega *Tractatusa*). V takem verjetju je sicer resnica, vendar z njim ni mogoče ničesar začeti, nič vzbuditi in za nič navdušiti. V tem oziru velike zgodbe niso nujno znanstveno resnične. Merilo resničnosti velikih zgodb, pravi *Postman*, so njihove konsekvence, tj. njihova "sposobnost", da zbujejo upanje, ideale, omogočajo osebnostno identifikacijo, vzpostavljajo temelje za moralno obnašanje in dajejo vsaj začasno sprejemljiva pojasnila za nespoznano in nespoznavno (Postman 1999: 138-139).

Albert Einstein je nedvomno natančno vedel, da bo na koncu dejansko vse poko-

pano pod entropičnimi razvalinami vesolja, vendar zanj to nikakor ni bila primerna zgodba za osmislitev lastnega življenja. Za kaj takega je uporabil neko čisto drugo zgodbo, zgodbo o "osupljivem strmenju nad harmonijo naravnih zakonov, ki izkazuje Inteligenco takšne domiselnosti, da je ob njej vse človekovo sistematično mišljenje in delovanje zgolj skrajno nepomemben refleks" (Einstein 1954: 40). O tej *by-pass* strategiji je tudi reflektirano poročal:

"Lahko razpolagamo z najbolj jasnim in najbolj popolnim spoznanjem tega, kar je, vendar nam to ne pomaga, da bi spoznali to, kar *naj bo* cilj našega prizadevanja. Objektivno mišljenje nam daje v roke izjemno učinkovita sredstva za doseg določenih ciljev, toda poslednji cilj in hrepenenje, da ga dosežemo, morata priti iz nekega povsem drugega vira" (Einstein 1954: 40).

Iz Einsteinove in analognih izkušenj drugih ljudi lahko potegnemo naslednje spoznanje: *zgodba, ki zmore dejansko osmisliti naše življenje, mu dati pogum in optimizem, brez nekega transcendentnega koeficienta in neke transcendentne avtoritete (katerekoli vrste) enostavno ni uspešna.*

Toda kje naj v času "krize velikih zgodb" iščemo zgodbo, ki nam bo dala pogum in optimizem, elementarni občutek pravičnosti, sposobnost videti stvari na način, kot jih vidijo drugi, čut za transcendentarno utemeljenost stvari, arhetipično modrost za pravo mero, pogum, sočutje, vero. Odgovor, pravi *Postman* (1999: 142), je na dlani: nikjer drugje kot v starih zgodbah, ki jih že poznamo. Zgodbe za današnji čas ni treba šele izumiti. Ljudje tega nikoli ne delajo. Že od najzgodnejših časov zavestnega življenja je človek svoja spoznanja o sebi in svetu tkal v simbolične zgodbe in oblike in jih predajal naslednjim generacijam. Te so morale stare zgodbe in oblike vedno le uskladiti z novimi spoznanji. Velike revolucije in razodetja v človeški zgodovini, in končno krščansko razodetje, so bile vse ponovna branja, novi načini pripovedovanja starih zgodb, ki pa so s to prenovo in osvežitvijo človeku spet odprle nove, neslutene horizonte.

Mi Zahodnjaki smo dediči dveh različnih velikih zgodb: starejša je ta, ki se začneja z besedami *In principio erat Deus*, mlajša pa je zgodba pod zaščitno znamko razuma in znanosti. Starejša je *Mojzesova, Jobova, Markova in Pavlova*, mlajša *Evklidova, Galilejeva, Newtonova in Darwinova*. Obe sta veliki in dinamični predstavitvi univerzuma in človeške borbe v njem in z njim. Obe govorita o človeških slabostih, zmotah in mejah. In obe sta lahko pripovedovani na način, ki po eni strani apelira na naše zaupanje in odgovornost, po drugi pa krepi vero v prihodnost in harmonično življenje.

V tej zvezi naj s *Postmanom* navedem dva citata, ki sta sicer 375 let vsaksebi, vendar se na zanimiv način dotikata odnosa med omenjenima zgodbama. Prvi je *Galilejev*: "Namen Svetega Duha je v tem, da nas nauči, kako se pride v nebo, ne pa kako nebo funkcionira." Drugi izvira od papeža *Janeza Pavla II*: "Znanost lahko religijo očisti zmot in vraževerja, religija pa znanost malikovalstva in lažnih absolutnosti" (po *Postman* 1999: 144).

Kaj je mogoče povzeti iz obeh navedkov? To, da bosta znanost in religija za prihodnost plodni, koristni in poživljajoči le, če se ju bomo v vsej ponižnosti učili brati kot *Zgodbi*, tj. kot *človeško omejeni predstavi* o resničnosti in resnici. In to povezano. Če pa ju bomo še nadalje brali tako, kot da nam posredujeta direktno in definitivno resnico, se bodo vsi upi in vse obljube, ki jih vsebujeta, sesule v prah. Znanost, ki jo beremo kot univerzalno resnico, ne pa kot človeško *pripoved o tej resnici*, zlahka degenerira v doktrino, psevdoznanost in tehnološko suženjstvo. In religija, ki jo beremo kot univerzalno resnico, ne pa kot človeku namenjeno *pripoved o tej resnici*,⁴ zlahka

⁴ "Haec omnia locutus est Iesus in parabolis ad turbas; et sine parabolis non loquebatur eis" (Mt 13, 34).

degenerira v ortodoksijo, farizejstvo ali džihad. In od obojega bežijo ljudje v obup. Tu kot tam domišljavost definitivnosti uničuje upanje in človeka prikrajšuje za možnost resničnega uvida in resnične prenove (po Postman 1999: 144-146).

Nepopularno je zapisati, vendar je res, da na horizontu naše prihodnosti svetita pojma *ponižnost* in *sinteza*. Ponižnost glede akcijskega radija naših spoznanj in verovanj in sinteza v njihovem operativnem kontrapunktiranju.

Živimo v posebnem zgodovinskem trenutku, v enem tistih burnih momentov, ko je vse okrog nas – in v nas – ujeto v brezupno zameštran klobčič sprememb, ki nas ovija, *Ariadnine niti* iz zmešnjave pa ni. Dobre stare oblike, v katerih smo si razlagali naše bitje in žitje, niso več dovolj dobre, da bi z njimi razložili svet, ki z novimi tehnologijami po eni strani postaja vse manjši, po drugi pa z napredujočo komplikacijo vse večji in vse bolj neobvladljiv. Poti nazaj k enostavnejšim svetovom in pripovedim – ki so jih v blaženi *Blut-und-Boden* avtarkiji oblikovali klani, rodovi in narodi, ko je bil svet še dovolj velik za vse – ni. V svetu elektronskih tehnologij in globalizacije ni več robinzonskih otokov, na katere bi se lahko človek skrnil ali umaknil pred sobivanjem z različno mislečimi. Sveta dandanes ne moremo več pripraviti do tega, da bi akceptiral eno samo *unisono* pripoved, namreč *našo*, v kateri bi bile povzete nam všečne in utišane nevšečne vsebine vseh drugih zgodb.

Alternativa je v iskanju skupnega imenovalca. Plodno izhodišče zanj pa lahko nudi znamenita izjava *Nielsa Bohra*, ki pravi, da je nasprotje pravilne trditve napačna trditev, da pa je nasprotje ene globoke resnice lahko druga globoka resnica (Bohr 1985: 65). *Bohr* je z njo nedvomno hotel povedati, da rabimo neko širše zastavljeno, interpretacijo človeške preteklosti, človekovih odnosov do Boga in samega sebe, neko širše branje starih zgodb, ki bi dovoljevalo vključitev mnogih resničnosti, in nam s tem pomagalo, da bi lahko živeli in rasli tudi v okolju radikalnih sprememb.

2. Postmoderna in "trubadurski efekt"

Če povzamem: Vse, kar nas obdaja, je prej gradivo za svet, kot pa svet. Dane so nam barve, vendar ne barve na sliki, ampak barve na paleti. Na nas je, da ugotovimo, kaj želimo z njimi naslikati (in seveda kako). Za to pa potrebujemo "predmet", "model", "določeno videnje". Človek, pravi *Chesterton* (2001: 102), mora biti zaljubljen v ta svet, da bi ga imel voljo spremeniti. Hkrati pa mora biti zaljubljen tudi v drugi svet (resničen ali namišljen), da bi vedel, v kaj naj ta svet spremeni.

Prav z zaljubljenostjo v ta *prototipni* drugi svet pa so v postmoderni težave. Preprosto zato, ker je njegovo mesto bodisi nezasedeno bodisi prešibko zasedeno. V jedru je problem v tem, da postmoderna trubadur – če povem v metafori – za razliko od srednjeveškega nima nadvse cenjene in skrajno ljubljene *dame*, pravzaprav *Dame* (Ideala), da bi v pesmi zanjo lahko dal vse od sebe in ustvaril veliko poezijo. Ko v odsotnosti *Dame* po sili razmer prepeva damam in damicam, ki ga ne prevzamejo, tudi sam ne more biti povsem prevzet in predan svoji umetnosti. Pesmi se pozna, da poetu manjka adrenalinski vzgon, ki bi prihajal od *Dame*. Trubadur sicer še naprej poje, a je z lastnim petjem nezadovoljen. Dokler tudi tega nezadovoljstva ne pogoltno živi pesek apatije.

Tako stanje ima svoje razloge in seveda posledice.

Razlogi. Ideal, katerega operativna manifestacija je "velika zgodba", je oblika (imagine) reprezentacije človekove *totalnosti* v določenem času in družbi. Bolj celovito in kompleksno ko je ta totalnost dojeta in ovrednotena, bolj bogat in stabilen je "genom" ideala in večji akcijski radij ima na njem osnovana "zgodba". In narobe: necelovito dojete in nekompleksno ovrednotene totalnosti rezultirajo v šibkih in nestabilnih idealih in v "majhnih" zgodbah z majhnimi transcendirajočimi potenciali. Prav to pa je

značilnost postmoderne situacije. Očitno fragmentirana, obsežna, kaotična in neznošno nepredstavljiva narava postmoderne totalnosti človeku, – kot zakleto – istočasno poučarjeno izkuša svojo gnostično omejenost ("šibka misel"), onemogoča artikulacijo celostnega ideala in ene same enotne zgodbe, ki bi lahko učinkovito in na dolgi rok kibernetizirala odnos med stvarnostjo in človekovo družbeno konstruirano realnostjo. To ne pomeni, da postmoderni človek ne išče in ne konstruira idealov in zgodb, pomeni le, da so spričo šibke reprezentacije totalnosti ti ideali in zgodbe tudi same kibernetično šibke, nevelikopotezne, brez splošne veljavnosti in oblatoričnosti. Predvsem pa nestalne in zamenljive.

Kar ima seveda *posledice*. Bolj ko se namreč množijo bogovi in se spreminjajo podobe rajev, bolj enako mizeren ostaja svet. Če ni ideala, ki bi dovolj dolgo trajal, da bi se mogel vsaj deloma uresničiti, udarja takt palica hitropotezne evforije in enako hitropotezne amnezije. Slikarji imajo včasih navado, da napravijo veliko hitrih študij svojega modela. Nič hudega, če slikar zavrže dvajset skic, hudo bi pa bilo, če bi dvajsetkrat dvignil oči in videl vsakokrat pozirati drugo osebo. Če sledim tej metafori, lahko rečem, da ni pomembno, kolikokrat se človeštvu ne posreči realizirati njegov ideal, saj so v tem primeru vsi stari neuspehi koristni. Je pa strašno pomembno, kako *pagosto* menja svoj ideal, saj so v tem primeru vsi stari neuspehi nekoristni. Nastane vprašanje, kako doseči, da bo umetnik vselej nezadovoljen s svojim izdelkom, da pa ne bo imel razloga, da bi postal usodno nezadovoljen s svojo umetnostjo? Kako doseči, da bo portretist vrgel skozi okno portret, ne pa tudi portretiranca (po Chesterton 2001: 104-105). Bistvo postmoderne je po mojem mnenju v tem, da natančno na ti vprašanji (ki sta v bistvu eno samo) nima operativnega odgovora, čeprav si za njim prizadeva. Postmoderni človek je podoben slikarju, ki ne uspe biti nezadovoljen s svojim izdelkom preprosto zato, ker je usodno nezadovoljen že z vsakim modelom.

"Veklika zgodba" ni nikdar rojena kot mera, ampak kot *ideal*. Kot *Ideal idealov*, ki tiplje za skrajnimi mejami totalitete in skrajnimi barierami humanega. Oblike, ki izvirajo iz "velike zgodbe", nastajajo zato, da bi dejanskost *kontrastirale s presežnim* in s tem človeku omogočile, da po eni strani zakoliči meje svoje eksistence, po drugi strani pa tej eksistenci med njimi najde "gravitacijsko" *Središče*. Poslednji smisel "velike zgodbe" je v tem, da daje človeku na mnogih nivojih jasno orientacijo: *od roba k središču*. Se pravi: od nepomembnega k pomembnemu, od sporadičnega k bistvenemu, od razpršenega k zbranemu, od nižjega k višjemu, od navideznega k resničnemu ... Nasprotno pa umetnost, piše *Herbert Read*, ni rojena kot ideal, ampak kot *mera*, s katero je človek uredil kaos okoli sebe in ga izrazil s preciznimi simboli (Read 1961: 8). Oblike, ki jih producira umetnost, nastajajo zato, da bi v človeku vzpostavile in utrdile novi *občutek resničnosti* *Ideala* in *navdušile* zanj. Pa tudi zato, da bi *izmerile smer* in stopnjo njegovega razumevanja in realizacije v stvarnosti. To pa ne zgolj na ravni "kognitivnega kartiranja",⁵ ampak na ravni *nazornih podob*, ki niso samo racionalizirane verjetnosti, do katerih je potrebna nenehna kritična distanca, ampak oblike *neposredne* (estetske in personalizirane) *izkušnje*, ki človeka prevzamejo, mu vzbujajo (za)upanje in zmorejo intimo kibernetizirati njegovo življenje.

Ideal, ki reprezentira smisel celote, in *mera*, ki seizmografira intenziteto njegove prisotnosti v življenju. Ideal, ki privlači in usmerja, in mera, ki konkretizira, navdušuje in trezni. Ideal, ki mora biti relevanten in stabilen, in mera, ki mora biti nazorna in

⁵ Kar npr. zagovarja *Frederic Jameson* [prim. njegovo razpravo *Cognitive Mapping*, v: Cary Nelson & Lawrence Grossberg (ur.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1988] in pride zato do "logičnega" zaključka, da je umetnost le "nepopolna oblika filozofije" oz. teorije.

optimirana. Logika je tu preprosta: ideal in mera se po naravi stvari *potrebujeta* in *iščeta*. Vedno pa sta tudi "vredna" drug drugega. Šibkemu idealu v fragmentarni in nestabilni zgodbi umetnost nima časa dati prepričljivega "občutka resničnosti". In zgodba brez prepričljive zaresnosti ne more aktivirati vrhunskih kreativnih potencialov. Ideal, ki ne more najti forme velike zgodbe in umetniška artikulacija s stotinami kvazi-severnica na firmamentu. Začarani krog. Kako se postmoderna umetnost znajde v njem?

III. Umetnost po koncu velikih zgodb

Najpreprostejši odgovor bi bil, da tako, da si situacijo prizadeva konsolidirati: po eni strani na ravni ideala oziroma "zgodbe" (kar je pogosto povezano z zdrsom v čisto tematiko oziroma vsebino⁶), po drugi na ravni forme (kar je praviloma zvezano z *dekonstrukcijskimi* in *metapozicijskimi* strategijami).

1. Konceptualni in oblikotvorni premiki

Realizacijo vseh vsebinskih sprememb, ki so se v pojmovanju in prakticiranju umetnosti dogodile v 20. stoletju, omogočajo, grobo gledano, trije konceptualni in oblikotvorni premiki, ki so istočasno posledice spremenjenih razmer in operativni odgovor nanje. To so: a) *premik od artefakta k performativnosti*, b) *premik od konstruktivnega h kritičnemu* in c) *premik od resnega k popularnemu*.⁷

a. Premik od artefakta k performativnosti

Ta premik je opazen že na terminološki ravni. Včasih smo umetnost opisovali z izrazi, kot so "delo", "forma", "kompozicija", "izraz" ipd. Danes govorimo o "projekti", "dogodkih", "postavitvah", "akcijah". Pozornost se je z rezultata razvidno preusmerila na proces. Važen postaja proces, rezultat je le še nusprodukt. Za ta premik obstajajo vsaj trije razlogi.

Prvi, večinoma nezavedni razlog je v tem, da želi umetnik uživati vsaj v procesu artikulacije, če je že užitek v rezultatu, ki predpostavlja težko dosegljivo izvornost, arhetipičnost in socialno ter komercialno odmevnost forme, tako težko dostopen. V procesu pa lahko z njim uživa tudi publika.

Drugi razlog je povezan z odmevom heglovskega spoznanja, da je pot do resnice istočasno že tudi (pomemben) del resnice same. Za človeka je važna pot, ne rezultat. Pot je nekaj neposrednega. Na poti človek izkuša in spozna in kar izkusi in spozna je zanj nekaj najbolj notranjega, kompleksnega, navdušujočega ... in neodtujljivega. "*Slikarstvo je neposredna akcija, ... je odkrivanje samega sebe, je orgija oblikovanja brez konca in kraja*", je zapisal Jackson Pollock. Vse se torej steče v formulo: rezultat je v bistvu proces, proces je dejansko (ne zgolj – v produktu – "zaustavljeno") življenje. In to tako za umetnika kot za gledalca.

Tretji razlog pa je subverzivne narave. Predstavlja hoteni in zavestni upor umetnikov proti brezobzirni in špekulativni logiki umetnostnega trga. "*Ko ni več umetniškega dela, ni ničesar, kar bi bilo mogoče prodajati in s čimer bi bilo mogoče špekulirati*", pravi ta subverzivna zgodba, ki pa je v praksi le izjemoma izpeljana povsem dosledno.

⁶ Prim. prav tam, s. 356.

⁷ Celoviti kontekst, ki narekuje teze o naštetih premikih, glej v: Jožef Muhovič, *Je na trgu res že Umetnost 2.0?*, v: Nova revija 234-235 (2001), s. 162-169 in isti, *Umetnost in religija*, Ljubljana: Logos, 2002, s. 428-436.

Tudi umetniki so namreč samo ljudje, ki morajo jesti, kupovati material, plačevati najemnino, elektriko itn.

b. Premih od konstruktivnega h kritičnemu

Z mojega stališča posebej simptomatičen in ključen – še zlasti, če gledamo s stališča prihodnosti – pa je premik od *konstruktivnega h kritičnemu*.

Kognitivni psihologi pravijo, da obstajata samo dva, v temelju različna modusa mišljenja: *kritično in konstruktivno mišljenje*. Kritično mišljenje je mišljenje, ki analizira, presoja in se opredeljuje do že postavljenih tez, idej in rezultatov. Konstruktivno mišljenje pa je tisto, ki te teze, ideje in rezultate oblikuje oz. "postavlja". Kritično mišljenje je *reakcijsko* (vedno je *reakcija na nekaj že obstoječega*), konstruktivno pa *produktivno* (saj *proizvaja* nove teze, ideje, rezultate, alternative itn.).

Kritično mišljenje ima velik pomen v dveh oblikah družbenih razmer: a) v zelo stabilni družbi (v kateri mora biti vsaka nova ideja, ki bi lahko ogrozila stabilnost, kritično ocenjena) in b) v družbi, ki prekipeva od ustvarjalne energije (in je zato v množtvu porajajočih se novih idej potrebno kritično ločiti zrno od plev). – Ugotovimo pa lahko, da nobeno teh stanj ni realnost našega časa.

Tezi, da je namen izobraževanja razvijanje "kritičnega duha", "kritične inteligence" itn., na Zahodu verjame veliko ljudi. Pri tem pa pozabljajo, da je najprej potrebno nekaj, kar lahko kritik kritizira. Tega pa ni mogoče ustvariti s kritičnim, ampak s konstruktivnim mišljenjem. Primerjava kritičnega in konstruktivnega mišljenja pokaže, da sta oba modusa mišljenja optimalno učinkovita takrat, kadar v človekovi kreativnosti sodelujeta. Brez konstruktivnega mišljenja je človeška ustvarjalnost *jalova*, brez kritičnega pa *slepa* in kaotična.⁸

S tega stališča bi se zdelo naravno, da bi temeljna naloga izobraževanja postalo povezovanje obeh modusov mišljenja. Pa temu ni tako. Vsaj v zahodnoevropski in ameriški kulturi je tehtnica še vedno izrazito nagnjena na stran kritičnega mišljenja. Zakaj? Eden od razlogov je gotovo ta, da imajo politične elite zahodnega sveta, ki imajo odločilno vlogo pri kreiranju šolske politike, veliko raje kritičnega kot konstruktivnega človeka. Kritični človek namreč *reagira* na to, kar mu elite predlagajo. Je kooperativen, mogoče ga je usmeriti "na problem" in s tem posredno kontrolirati. Nasprotno pa se konstruktivni človek z nepredvidljivimi idejami, sugestijami in ravnanimi vseskozi izmika kontroli. Namesto, da bi se odzival, sam sili elite, da reagirajo na njegove forme mišljenja in smeri delovanja in se do njih opredeljujejo. Za razliko od kritičnega človeka je on tisti, ki jemlje v roke pobudo in diktira tempo, tega pa elite nimajo rade.

Izrazita konkretna oblika konstruktivnega mišljenja v zahodni kulturi je od nekdaj bila *umetnost*. Umetnost je vedno producirala *nove, še nevidene, provokativne* oblike in z njimi presenečala, vedno je artikulirala *alternativne* življenjske vrednote in cilje, vedno je znala navdihovati človeško domišljijo in prekvašati imaginacijo ... in vedno je bila ona tista, ki je s svojimi formami silila (mecenske, kritiške, politične ...) elite, da se do njih opredeljujejo.

Če pogledamo na postmoderno umetnost s te perspektive, ugotovimo presenetljivo stvar. Namreč to, da čedalje težje opravlja naloge, ki jih je opravljala nekoč, in čedalje težje realizira učinke, ki so bili nekdaj njena zaščitna znamka. Resnično novih oblik skorajda več ne proizvaja,⁹ ampak "kritično" obravnava in eksploatira že znane (*ready-*

⁸ Edward de Bono, *Tečaj mišljenja*, Ljubljana: Ganeš, 1992, str. 13-15 in 83-85.

⁹ Teza ima na prvi pogled morda intonacijo kritike, vendar je, če stvari natanko premislimo, po mojem mnenju predvsem konstatacija.

made objekti, retro-princip, instalacije ipd.). Namesto da bi aktualnim življenjskim načinom in vrednotam postavljala nasproti alternativne, na njih parazitira ali jih nemočna ironizira. V svoji nervozni hiperaktivnosti ne zmore polniti niti lastnih, kaj šele družbenih akumulatorjev domišljije in imaginacije. Prav tako čedalje več primerov kaže, da se vse bolj ekstenzivno obnaša tudi do elit: nič več niso njene forme tiste, ki bi od elit terjale, da se do njih opredelijo, ampak se ona sama kritično opredeljuje do stališč in potez kuratorsko-kapitalskih elit.¹⁰ Skratka: postmoderna umetnost postaja vedno bolj kritična tj. reaktivna (in zato lažje obvladljiva) in vedno manj konstruktivna (in zato manj suverena) komponenta družbenega življenja. Tako stanje pa z ozirom na to, kar nas uči zgodovina človeških kultur, ni ne naravno ne plodno.

Elitam tako stanje kratkoročno ustreza, je pa samo vprašanje časa, kdaj bodo konstruktivne potenciale umetnosti začele pogrešati, saj je kritičnost (iz navedenih razlogov) lahko samo korektiv, ne pa motor razvoja.

c. Premik od resnega k popularnemu

Brisanje meja med med t.i. "visoko" in "popularno" kulturo, med resno in zabavno sfero, med umetnostjo in življenjem ..., je danes v modi in nosi celo pridih demokratičnosti in naprednosti. Toda: če danes ne vemo, kaj je resno in kaj zabavno, kaj je umetnost in kaj življenje, jutri ne bomo vedeli, kaj je resnica in kaj laž, pojutrišnjem pa ne več, kaj je dobro in kaj slabo. To pa pomeni, da spor o visoki in popularni kulturi, o pravih in namišljenih umetnikih, o pravi in lahkomišelnosti razglašeni umetnosti ni majhen obrobni spor, ampak spor, ki zadeva samo bistvo človeškega pojava. Znano je pač, da estetskemu relativizmu izjemno naglo sledita tudi spoznavni in etični. Prav to pa želi postmoderni, potrošniško globalizirani svet preračunljivo doseči. Preprosto zato, ker se lahko šele v okolju vsesplošnega relativizma v polni meri ustoliči nekvalificirani absolutizem negativne elite (po Ošlak 1999: 92).

Zdravi razum je dovolj jasen, ko pravi, da na tem svetu visoka umetnost nikoli ne bo popularna, resnost nikoli zabava. Ko mu pritrjujem, pa s tem seveda nočem trditi, da "resna" in "zabavna" kultura v družbi ne bi mogli kohabitirati. Vsaka s svojo infrastrukturno, s sebi lastnimi kvalitativnimi parametri in s svojo publiko. Dokaz za to je nedvomno glasba z že ustaljeno in, kot se zdi, še vedno splošno sprejeto delitvijo na "resno" in "zabavno".

Koketiranje s popularnostjo je po mojem mnenju sploh ena hujših kug, ki lahko zadene umetnost. Pa ne toliko v svoji preprosti obliki, tj. v zadovoljevanju povprečnega ali celo nizkega okusa, kot po svojem osnovnem manevru – simplifikaciji in splošnem nižanju oblikovnih, konceptualnih in kulturnih standardov. Stališče, ki se tukaj ponuja samo od sebe, je: popularizacija da, populizem *ne*.

2. Med dekonstrukcijo in metapozicijo

Če bi umetnostnim dogajanjem v današnji zahodni kulturi iskali "skupni imenovalec", se po mojem mnenju ne bi mogli izogniti trem razmeroma delikatnim besedam. Besedi *sofizem* (ko gre za oznako duhovnega horizonta), besedi *hibridizacija* (ko gre za oznako formativnih potencialov) in besedi *metapozicija* (ko gre za oznako operacionalne specifikke).

¹⁰ Lep primer za to je npr. *Manifesta 3*, ki jo je leta 2000 gostilo naše glavno mesto.

a. Sofizem

Beseda *sofizem* pri tem cilja na koketni in surogatni značaj sodobnega sveta, tj. na početje, ki ni niti pravo spoznanje (čeprav skuša zbudjati videz spoznanja) niti prava politika (čeprav igra na lobistične strune) niti prava umetnost (čeprav se kot taka deklarira), ampak vsakega nekaj: neke vrste potpuri ideologije, znanja, poslovnosti in zabave. Akcijski radij novodobne sofistike in raven, na kateri se giblje, najlaže ponazorim s primerom iz *Platonovega* dialoga *Gorgias*, v katerem Platon kot kakšen moderni kulturni kritik neprizanesljivo razgalja strategije izvornega sofizma. Za telesno zdravje, pravi Platon, skrbita medicina in šport. Ob njima pa obstajata še dve veščini, ki tudi spadata k védenju o tem, kako je treba ravnati s telesom, in sta njuna konkurenca v senci: to sta kuharska umetnost in kozmetika. Toda kdor se zanaša samo nanju, je na koncu kljub vsemu zamaščen, bolan in grd, saj mu trpke resničnosti prav nič ne prihranita, ampak jo v najboljšem primeru le dobro prikrivata. Kar sta šport in medicina za človekovo telo, to sta po Platonu politika in pravo za človeško dušo. Sofistika pa je njima pripadajoča konkurenca v senci, se pravi *kuharska umetnost in kozmetika za duha*.¹¹

Če gledamo s tega zornega kota, bi bilo sodobno umetnost v mnogih njenih oblikah in manifestacijah mogoče primerjati z nekim *kozmetičnim konverterjem* družbene resničnosti, s pomočjo katerega si politika in denar kupujeta konjunktorni intelektualni videz, duh pa vsaj začasni občutek družbene pomembnosti in vpliva.

b. Hibridizacija

Izraz cilja na raznorodni in hibridni značaj sodobne kulture, tj. na njeno neženirano kombiniranje znanja in zabave, strokovnosti in poslovnosti, kognicije in ekstaze, informacije in dezinformacije, tradicije in sodobnosti, originala in kopije ... *Jean Baudrillard* je za opis takega ustvarjalnega miljeja skoval sintagmo "*kseroksko stanje kulture*". Pojem označuje kulturo kopij z razvrednotenim ali celo že odsotnim originalom, ki posebej dobro uspeva v pogojih in okoljih množične kulture in kulturne tranzicije. Temeljni oblikotvorni gibali takega stanja sta *miks* in *hibridizacija*, ki omogočata iz delov že znanih in preizkušenih oblik in oblikotvornih pravil, ki niso več povezana v sistem, ustvariti nove kombinacijske možnosti in kulturi utreti nove ustvarjalne perspektive.

Igranje in celo igračkanje s takimi fragmentarnimi vidiki oblik in oblikotvornih pravil je pomemben vir ustvarjalne intuicije, saj omogoči, da se iz neurejenih delov že preizkušenih misli in iznajdb pokažejo nove možnosti, ki so med seboj kompatibilne in zato uporabne za oblikovanje novih sistemskih pravil. Poenostavljeno rečeno gre pri tem v praktičnem oziru za takorekoč isto stvar, kot jo skuša na področju ontologije tematizirati, *Derridajev* pojem *dekonstrukcija*; torej za destrukcijo, ki naj priskrbi elemente za novo konstruktivnost.

c. Metapozicija

Konkretna oblika dekonstruktivnih strategij v umetnosti postmoderne je po mojem mnenju ravno prehod, ki ga opisuje (literarna) razlika med *fikcijo* in *metafikcijo*. V njem se po eni strani kaže prizadevanje literatov, da bi iz delov že preizkušenih pripovednih invencij iztisnili nove kombinatorične možnosti in s tem nove strategije. Po drugi strani

¹¹ Idejo za to primerjavo dolgujem *Janu Rossu*, katerega članek *Die neuen Sophisten* mi je v začetku leta 2002 prišel v roke v elektronski obliki; žal mi vira ni več uspelo najti.

pa se – kot logična spremljava tega prizadevanja – v tem prehodu ravno tako nazorno kaže intenca ustvarjalcev, da bi zavzeli distanco ne le do sveta, ne le do ideala, ki naj mu literarna fikcija "visi na sledi" in išče "obraz", ampak do fikcijskega početja samega.

Postmoderni umetnik se v odnosu do lastnega dela postavlja na t.i. *metapozicijo*. Deklarirana oblika te pozicije je (ameriška) *metafikcija*, katere tvorci so bili praviloma istočasno literarni praktiki in teoretiki. Metafikcija hoče biti simultano praksa in teorija, obenem pa še "pametnejša" od ene in druge, pri čemer pa zaradi logične težavnosti podjetja neredko zahaja v notranja protislovja in svoje želje praviloma ne dohiti.

Podobno metadržo prakticira tudi likovna ustvarjalnost, ki se – zaenkrat – zmore čedalje manj ukvarjati s produciranjem oblik, čedalje bolj pa s proučevanjem in preigravanjem njihove in seveda svoje lastne vloge v socio-kulturnem prometu (prim. *ready-made objekti, instalacije, kulturni in institucionalni parazitizmi* ipd.).

IV. Zaključek

Za konec lahko ugotovim, da zaznamuje akcijski radij postmoderne umetnosti zanimiva in globoka preobrazba: če so ljudje v času, ko sta bila umetnost in življenje nedvoumno ločena, umetniško fikcijo zlahka brali kot arhetip in prototip življenja (se pravi v najtesnejši zvezi z realnostjo), so danes, ko se meje med obema hemisferama domnevno "brišejo", celó življenje sposobni brati zgolj kot fikcijo (se pravi v njegovi derealizirani dimenziji). Ta inverzija je po eni strani odvod postmoderne težnje k "prevrednotenju vrednot", po drugi pa istočasno komprimirana definicija bazičnega postmodernega eksistencialnega problema. Problema, katerega bistvo bi s parafrazo *Chestertona* (2001: 131) lahko takole opredelil: Če posebej vztrajamo pri imanenci Ideala/Boga, dospemo do introspekcije, lastne izolacije, kvietizma, družbene in socialne brezbriznosti. Če pa posebej vztrajamo pri transcendeni Ideala/Boga, dospemo do čudenja, vedoželjnosti, do moralnih in političnih izpostavljanj, do svete jeze ... Z zatrjevanjem, da je Ideal v človeku, človek vselej ostaja sam v sebi. Z zatrjevanjem, da je Ideal zunaj človeka, pa človek preseže samega sebe. Z zatrjevanjem, da je Mera v življenju, človek vselej ostaja v tem, v čemer že je. Z zatrjevanjem, da je Mera izven življenja, pa dobimo možnost, da življenje transcendiramo samo sebe.

Nad tem bi se po mojem mnenju veljalo zamisliti in v tej zvezi postmodernim kulturnim in umetnostnim "*opinion makerjem*" zastaviti to ali ono vprašanje.

LITERATURA

- BECK, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BELTING, Hans (1998): *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Verlag C. H. Beck.
- BOHR, Bohr (1985): *Atomphysik und menschliche Erkenntnis*, Wiesbaden: Athenäion.
- CHESTERTON, Gilbert Keith (2001): *Pravovernost*. Celje: Mohorjeva družba.
- CURRIE, Mark (1995): *Metafiction*. London–New York: Longmann.
- EINSTEIN, Albert (1954): *Ideas and Opinions*. New Jersey: Arnel.
- GOODMANN, Nelson (1978): *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN.: Hackett Publishing Co.
- HESCHER, Achim (1996): *Vom "postmodernen Roman" zur postmodernem Lesart. Theorie und Praxis metaphorologischer Lektüren von euro-amerikanischen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Essen: Die blaue Eule.
- KLUN, Branko (2002): *Izziv postmoderne za krščansko misel*. Logos 1 (2002) [<http://www.kud-logos.si/Logos-1-2002/Klun-slov.htm>].
- LYOTARD, Jean-François (1985): *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.

- MUHOVIČ, Jožef (1997): Linguistic, Pictorial, and Metapictorial Competence. *Leonardo* 3. 221-227.
- MUHOVIČ, Jožef (2002): Umetnost in religija. Ljubljana: Logos.
- OŠLAK, Vinko (1999): Postati ob knežjem kamnu, Celovec–Ljubljana–Dunaj: Mohorjeva založba.
- POSTMAN, Neil (1999): Die zweite Aufklärung. Vom 18. ins 21. Jahrhundert, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag (orig. izd.: A Bridge to the Eighteenth Century. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1999).
- READ, Herbert (1961): The Meaning of Art. London: A Pelican Book.
- REBULA, Alojz (1986): Vrt bogov. Koloradski dnevnik. Ljubljana: Slovenska Matica.
- RICOEUR, Paul (1983-1984): Temps et récits I / II (La configuration dans le récits de fiction). Paris: Éditions du Seuil.
- RUSSEL, Bertrand (1961): Mysticism and Logic. New York.
- WELLMER, Albrecht (1993): Endspiele. Die unversöhnliche Moderne, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WELSCH, Wolfgang (1997): Undoing Aesthetics. London: Sage.