DARKO ŠTRAJN

UMETNOST V REALNOSTI

DIGITALNA KNJIŽNICA / DISSERTATIONES / 18

PEDAGOŠKI INŠTITUT / 2012

U M E T N O S T
V R E A L N O S T I

DARKO ŠTRAJN

UMETNOST V REALNOSTI

Walter Benjamin
in transformacija estetike
v dobi množične reprodukcije

Darko Štrajn,
Umetnost v realnosti. Walter Benjamin in transformacija estetike v dobi
množične reprodukcije
znanstvena monografija

Digitalna knjižnica
Uredniški odbor: Igor Ž. Žagar (Educational Research Institute & University of Primorska),
Jonatan Vinkler (University of Primorska), Janja Žmavc (Educational Research Institute),
Alenka Gril (Educational Research Institute)
Zbirka: Dissertationes (znanstvene monografije), 18
Glavni in odgovorni urednik: Igor Ž. Žagar

Recenzenta: Drago B. Rotar, Janez Justin
Oblikovanje, prelom in digitalizacija: Jonatan Vinkler
Slika na naslovnici: Paul Klee: Angelus Novus (1920)

Založnik: Pedagoški inštitut
Gerbičeva 62, SI-1000 Ljubljana
Ljubljana 2012
Za založnika: Mojca Štraus

ISBN 978-961-270-114-7 (pdf)
<http://www.pei.si/ISBN/978-961-270-114-7.pdf>
ISBN 978-961-270-115-4 (html)
<http://www.pei.si/ISBN/978-961-270-115-4/index.html>
DOI: <https://www.doi.org/10.32320/978-961-270-114-7>

© 2012 Pedagoški inštitut/Educational Research Institute

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

111.852(0.034.2)
7.01:316(0.034.2)

ŠTRAJN, Darko
Umetnost v realnosti [Elektronski vir] : Walter Benjamin in transformacija estetike v dobi množične reprodukcije /
Darko Štrajn. - El. knjiga. - Ljubljana : Pedagoški inštitut, 2012. - (Digitalna knjižnica. Dissertationes ; 18)

Dostopno tudi na: <https://www.pei.si/ISBN/umetnost-v-realnosti/>

ISBN 978-961-270-114-7 (pdf)
ISBN 978-961-270-115-4 (html)

263319296

Vsebina	7
Predgovor	9
I Izguba avre	13
Estetski epistemološki prelom in množična kultura	15
<i>Umetnost in produkcijski način</i>	18
<i>Odrešitev od rituala</i>	21
<i>Množična percepcija</i>	23
Valovi recepcije Benjamina	27
<i>Zgodovina disparatnih učinkov</i>	27
<i>Pomeni avre</i>	29
<i>Vezni člen</i>	35
Umetnost brez meja?	39
<i>Čas »padanja barier«</i>	39
<i>Družbeni pomeni in umetniške prakse</i>	43
<i>Umetnost in vprašanje hegemonije</i>	48
II Urbani ambient	55
Intelektualni habitus v mestu	57
<i>Refleksivnost in urbanost</i>	57
<i>Bourdieujev pojem habitusa</i>	58
<i>Benjamin in refleksivnost kot dejavnik urbanosti</i>	60

<i>Illusio kot način »biti v svetu«</i>	62
<i>Refleksivnost v postmoderni urbanosti</i>	64
Allenov paradoks	67
<i>Nerešljivi problem intelektualca</i>	67
<i>Množična kultura kot okvir paradoksnosti intelektualne (re)produkcije</i>	68
Telesa v družbenem prostoru	73
<i>Družbeni – fizični prostor</i>	73
<i>Nekaj se zgodi s pozornostjo</i>	74
Elitna množična kultura	77
<i>Spontani festival</i>	77
<i>Trg kulturnih dobrin</i>	79
<i>Lokalno in globalno v Ljubljani</i>	81
Nasprotna sila v kapitalistični krizi	85
<i>Primer degenerirane umetnosti</i>	85
<i>Nedokončan umetniški projekt: revolucija</i>	87
III Dogodek?	91
Družbeno gibanje gledališča Pupilije Ferkeverk	93
<i>Gledališče, ki se ni nikoli institucionaliziralo</i>	93
<i>Igra spremembe sveta in epistemološka praksa</i>	95
<i>Diskontinuiteta kot sredstvo denarativizacije</i>	99
<i>Tranzicija in tradicija</i>	103
Fenomen Laibach	107
<i>Zakaj »fenomen« Laibach?</i>	107
<i>Črno beli šok v Trbovljah in potem</i>	109
<i>Viri in okviri</i>	112
<i>Od totalitarne geste do transcendence</i>	116
Povzetek	119
Summary	123
Literatura	129
Imensko in stvarno kazalo	133

V se razsežnosti še niso jasne, nič še ni dokončno, ta realnost še ni zares povsem refleksivno spoznavna, opredeljiva in razumljiva, a je tu; nekako tako je bilo, ko je nekoč »nastal« film in posledice za takratno realnost niso bile v vseh pogledih razumljive in razvidne, četudi se je nekaj zgodilo z vidnostjo, z videnjem in seveda z védenjem. Kar se zdaj sicer vidi – ni pa nam dokončno jasno, kako vse se pogledi vračajo nevednim vidcem – je zajeto v poimenovanjih, ki vsebujejo pridevnik »digitalno« in/ali »virtualno«. Ni dvoma, da je zdaj digitalna tehnologija določujoča za realnost in za vse, kar ta pojem zaobsega, ne nazadnje, tudi za *umetnost*. Status umetnosti je zdaj utemeljen onkraj meja estetike, definirane z lepoto ali s pojmi v krogu koncepta *sublimnega* v kantovski vizuri. Pravzaprav se v kognitivnem prostoru virtualne realnosti, ki jo generira digitalna tehnologija, umetnost in realnost prežemata in soproizvajata na nov način, ki ga še nismo dovolj opredelili, ampak v globalnem okviru intenzivno delamo na tem. Te tematike ne omenjamo zato, ker je digitalna tehnologija tema te knjige, ampak zato, ker digitalnost in vse, kar k njej sodi, *še ni tema* te knjige, se bomo pa te tematike lotili v knjigi, ki je za zdaj še samo načrtovana. Tema pričujoče knjige pa je reprodukcija, *terminus technicus*, ki je v tridesetih letih 20. stoletja postal teoretski pojem, brez katerega se vprašanj, ki nam jih zdaj zastavlja digitalna virtualna realnost, ne da razumeti. Reprodukcijska, izdelovanje kopij, razmnoževanje, umetnost, prikazovanje gibljivih podob, gibanje v urbanem prostoru, subjektivnost »proizvedena« v izobraževalnih institucijah, kapitalizem, industrija, revolucija, percepcija itd. so označevalne točke v besedilih *Walterja Benjamina*, še zlasti pa v

enem besedilu, h kateremu se v različnih poglavjih te knjige vedno zno-va vračamo, in v katerem je pisec opredelil vsedoločujoči fenomen *mno-žične kulture*. Ta je danes enako kontekst umetnosti in politike, medijev in ekonomije, vzgoje in izobraževanja, identitete in fašizma, vojne in konkurence, suženjstva in porabništva, erotike in spet politike, poezije in zgodovine, religije in turizma, oglaševanja in znanosti, reprezentacije in institucije, otroštva in simbolike..., skratka, množična kultura je družbeni prostor fluidnosti pomena besed in stvari, ki jih dojemamo kot realnost. Množična kultura je hkrati družbena shema, v kateri je umetnost vstopila v realnost, estetsko profilirana percepcija je postala sestavina percepcije nasploh tudi v najbolj »primitivnih« ali celo, kot bi rekli z Benjaminom, v zloglasnih oblikah. Je hkrati družbena shema velikanske destrukcije in pravo polje emancipacijskih konfliktov. Teh tematik se v tej knjigi lotevamo z različnih vidikov in vseskozi interdisciplinarno humanistično, kar se kaže tudi v formi našega razpravljanja. Čeprav so besedila različnih poglavij v tej knjigi dokaj raznolika, pa jih združuje skupna tematika, namreč vprašanja umetnosti, estetike, kulture, družbe in realnosti v luči Benjaminovih prelomnih spoznanj, ki so postavila mejo med obdobji, demistificirala kulturno ideologijo, ki je uokvirjala realnost razrednega gospodstva in načrtala horizont emancipacije.

Posamezna poglavja (razen dveh) so bila prvotno objavljena v obdobju od l. 1981 do l. 2011 v različnih publikacijah, o čemer bralec najde ustrezna pojasnila v opombah. Pravzaprav so prvotna besedila, ki sem jih zdaj tudi znatno dodelal, izpopolnil in spremenil – a bolj v smislu spreminjanja črke kot duha tekstov – nastajala vzporedno in ob drugih pisanjih, ki so bila kar precej časa tudi novinarska, ožje filozofska in, ne nazadnje, edukacijska. Pogled nazaj na tri desetletja precej nesistematičnega in fragmentarnega ukvarjanja s tematikami, ki so se mi prikazale kot relevantne prav zaradi prvega srečanja z besedili Walterja Benjamina nekoč v sedemdesetih letih, je odkril tako povezanost med nekaterimi besedili, da je njihova uvrstitev v knjižno izdajo postala več kot samo smiselna. Že zaradi »narave« teme, ki izvira iz konteksta po formi fragmentarnih Benjaminovih besedil, bi bilo teoretsko neutemeljeno težiti k »zaokroževanju« ali izčrpni obravnavi tematik. Navsezadnje je o pomenu, vlogi, smislu in dosegu umetnosti, paradigmatško utemeljeni v pojmi estetike kot filozofske discipline, mogoče govoriti takrat, ko je že ujeta v mreže družbene realnosti, predvsem na načine, ki jih sama sugerira. Teoretsko delo je zato branje umetniških gest, ki brez zainteresi-

ranega branja ostajajo zaprte v ideologijo. To velja tako za tiste umetniške geste, ki se prostovoljno vdajo ideologiji kot za tiste, ki se ji radikalno upirajo.

Knjiga je razdeljena na tri dele. V prvem delu se ukvarjamo predvsem s pojasnjevanjem prelomnosti Benjaminovega prispevka in pri tem skušamo razložiti kaj njegova dognanja pomenijo za umetnost in estetiko, ki se zaradi izgube *avre* zavihata v deleuzovsko gubo pomena. S tem se znajdeti v nenehnem vzajemnem učinkovanju v sferi družbeno posredovane percepcije, kar pomeni, da se nenehno gibljeta med ideologijo in politiko. »Depolitizacija« ni več mogoča, je sama ena izmed oblik politizacije. V drugem delu nas v bolj konkretnih, sem in tja tudi že kar socioloških okvirih ter v nekaterih mestoma esejističnih izrekah, zanimajo ambient urbanega in posamezni fenomeni, ki jih lahko razlagamo s sklicevanjem na »benjaminovsko paradigmo«. Ne trdimo, da je mogoče »križati« Benjamina in Bourdieuja, je pa mogoče s pojmi drugega nadaljevati delo prvega kot delo dešifriranja realnosti, ki jo zaznamuje pluralizem percepcij in nenehno vračanje dominacije kot hkrati poglavitnega veziva družbe in motiva tistega umetniškega delovanja, ki si ne dovoli podreditve vladajoči ideologiji. V tretjem delu knjige obravnavamo dva primera, ki ju v Sloveniji lahko vzamemo kot ilustraciji tega, o čemer govorimo bolj teoretsko v prvih dveh delih. Najprej običemo gledališče *Pupilijske Ferkeverke*, ki je ponazorilo možnost *dogodka* v časih, ko je na vseh umetniških področjih, še posebej pa v uprizoritvenih umetnostih, eksplodirala tudi generacijsko označena inventivnost. *Dogodek* je vzniknil iz okolja, ki je postajalo urbano in nenadoma presenetljivo kozmopolitsko. Po logiki modernistične diskontinuirane naracije je gledališče Pupilijske označilo točke nepovratnosti iluzoričnih realnosti bodisi v registru ruralizma bodisi v političnem defetizmu takratnega socializma. Na koncu, v zadnjem poglavju knjige, pa nam fenomen skupine *Laibach* omogoči zagledanje rezultatov procesov, v katerih se je porazgubil naboj *dogodka* šestdesetih let 20. stoletja. Skupina Laibach je tako učinkovito označila družbeno determinirane procese, ki so vodili k tistemu, kar je Alain Badiou označil za *ne-dogodek*, namreč žalostno »tranzicijo« iz socializma v kapitalizem in v kulturo simulirane demokracije. Je pa za naše razpravljanje v tej knjigi fenomen Laibach še dodatno zanimiv, ker je vzniknil iz množične kulture, a je hkrati artistično ambiciozen, ker se je spopadel z instancami omejevanja svobode in oznanil konec svobode v smrtno resni parodiji rituala totalitarne ureditve kot neizogibne realnosti dominacije.

I IZGUBA AVRE

Estetski epistemološki prelom in množična kultura¹

*Benjamin in njegov prijatelj Adorno sta
modernistična marksista ...²*

Epohalni spis Walterja Benjamina *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* je šele konec šestdesetih let 20. stol. izstopil iz relativne anonimnosti, na katero je bilo tudi vse ostalo Benjaminovo delo obsojeno več desetletij. Benjamin je v njem ponudil nova izhodišča za redefiniranje fenomena množične kulture, določil nove koordinate za razumevanje mesta umetnosti v simbolnem in družbenem univerzumu, obenem pa je tudi podprl takratna iskanja formul družbeno angažirane umetnosti. Čeprav v šestdesetih letih 20. stoletja široki interes za na novo odkrito Benjaminovo delo ni takojci povzročil večjega števila monografskih študij o Benjaminu, pa je nesporno dokazljiv znaten vpliv Benjaminovega pisanja tako na radikalistična estetiška pojmovanja, kakor tudi na pojmovanja širšega značaja, ki zadevajo, denimo, vprašanja razmerja baze in nadgradnje v teoretskem polju »zahodnega marksizma«, ali npr. vprašanje razmerja marksizma in psihoanalize, v posebnem oziru pa je Benjaminovo delo proizvedlo povezave med kritično teorijo in nasledki francoskega strukturalizma. Omenjeni spis je v okviru tega zanimanja za specifični Benjaminov diskurz, ne glede na njegovo lapidarnost, kratkost (Benjaminovo delo je sploh večinoma sestavljeno iz kratkih partikularnih esejev, kritik, nedokončanih fragmentov, ipd.) in, ne nazadnje, ne glede tudi na sorazmerno she-

¹ To poglavje je predelano, dopolnjeno in posodobljeno besedilo članka, ki je bil objavljen v reviji Problemi: Strajni, Darko. O Benjaminovem pojmu množične kulture. *Problemi, Razprave*, 1986, 150–154. V prvotni obliki je besedilo bilo podlaga za habilitacijsko predavanje na oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani l. 1986.

² Terry Eagleton: *Walter Benjamin*, London: Verso, 1981, 175.

matičnost, pridobil poseben status. Morda se opisu tega statusa lahko še najbolj približamo, če ga opredelimo za status klasičnega besedila. To je kajpak zunanja karakterizacija spisa, ki mu vse pisanje, ki se nanj posredno ali neposredno sklicuje, priznava, da je formuliral tisto, kar je temeljno, tisto, kar pomeni epistemološki prelom in ne nazadnje tudi definicijo ali vrsto definicij, ki so postale obvezujoče za določeno raven razpravljanja o njegovem predmetu. Vse to pa pomeni še nekaj drugega: teze takšnega spisa se kažejo kot neizčrpne, kot možnost vedno novih razvitij razumevanja njegovega predmeta, so skratka sestavina nove paradigme, ki ne ostaja samo pri spremembi pojmov, ampak intervenira v realnost. Toda »klasičnost« tukaj obravnavanega Benjaminovega spisa je vendarle v nečem še zlasti specifična. Kaže se namreč posebno v tem, da se v diskurzu tega spisa predmet obravnave ne zdi kot nekaj, kar bi bilo mogoče opisati od zunaj. Ker je predmet Benjaminove obravnave takšen fenomen kot je množična kultura, spis torej hkrati omogoča določitev dosega pozitivnih socioloških določitev množične kulture, osvetljuje položaj stališča klasičnih ideologij elitne kulture in omogoča dvom v prepričanje o »manipulativnosti množične kulture«. Večina takšnih določitev množične kulture namreč temelji na fiktivni možnosti celostnega pregleda nad množično kulturo, na domnevni popolni predvidljivosti simbolnih učinkov gest raznolikih agensov. Množična kultura naj bi, glede na vse to, v določenih primerih lahko tudi idealno služila totalitarnim režimom za sankcioniranje in manipuliranje tega segmenta družbene reprodukcije, kar se po navadi izraža v populističnih političnih praksah. Glede na Benjaminov uvid se pokaže, da totalitarizem brez prepletenosti z množično kulturo kratko malo ni mogoč, vendar pa bi bilo napak vzroke za totalitarne učinke pripisati sami množični kulturi, mimo katere v dobi industrijske družbe ni mogoče misliti tudi družbenih praks emancipacije. Pri tem je treba upoštevati, da je politizacija estetike neizbežna posledica družbenega konteksta, ki se je oblikoval v industrijski družbi z vsemi njenimi institucijami, med katerimi je posebnega pomena predvsem šolstvo, ki omogoča splošno pismenost. V istem kontekstu je, kot nam jasno pove Benjamin, prav tako neizbežna tudi *estetizacija politike*. Ampak to spet ne pomeni, da politični označevalci povsem opredelijo vse to, kar razumemo kot estetsko razsežnost, ki se tako ali tako v množični kulturi povsem transformira. Ostaja namreč presežek, utemeljen v umetniški produkciji, torej singularni (arte)fakt, ki ga množična kultura zajame v proces reprodukcije.

Benjaminovo pojmovanje množične kulture, kakor ga lahko razberemo iz obravnavanega teksta, nasproti zunanemu pogledu postavlja notranje dešifriranje mehanizmov množične kulture, analizo njene ekonomske in historične profiliranost in seveda zelo pomenljivo obravnavo transformacij njenih estetskih elementov. Pri tem pa se Benjaminov diskurz ne strukturira na podlagi kake hipoteze o preglednosti celote množične kulture, ampak jo obravnava skozi določitve njenih partikularnih elementov, ki jih teoretsko zapopada s stališča emancipacijskega interesa. Tako je torej Benjamin hkrati v svojem diskurzu implicitno določil mesto, s katerega se njegov diskurz izreka; torej tisto mesto, ki je locirano v središču predmeta obravnave in je po njem vzvratno določeno. Popolnoma v skladu s tem je tudi to, da besedilo zrcali konkretne zgodovinske kontroverze, ki so se izoblikovale v tridesetih letih 20. stole-

■ I
Walter Benjamin (1892–1940).

tja, namreč v času ko je bil tekst tudi napisan. Prav ta situiranost Benjaminovega eseja še dodatno izostruje njegovo teoretsko pomembnost, njegovo novost, ki jo Benjamin sam reflektira takole (kurziv v izvirniku): »*Novi pojmi, ki jih v tem tekstu na novo uvajamo v teorijo umetnosti, se razlikujejo od že udomačenih po tem, da so za fašistične namene povsem neuporabni. Uporabni pa so za izražanje revolucionarnih zahtev v umetnostni politiki*«. ³ Potemtakem omenjena lastnost klasičnosti spisa zadeva še kaj poleg tega, da nam ponuja formulacijo določenih vsebin – zadeva tudi metodološki pristop k obravnavanju teh vsebin.

Umetnost in produkcijski način

Dejstva, da se je Benjamin pri formuliranju svojih fragmentov pod naslovom *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* oprl na Marxa seveda ni treba dokazovati, ker je to očitno že iz predgovora. Vendar samo dejstvo opiranja na Marxa ne pove nič o tem, za kakšno teoretsko navezavo gre. Prav v tej točki so se (in se še) kažejo največji nesporazumi pri dojemanju in interpretacijah Benjaminove konceptualizacije množične kulture. Poglejmo najprej, kaj pravi Benjamin:

[Marx se je] oprl na temeljne odnose kapitalistične proizvodnje in jih prikazal tako, da je bilo iz njih razvidno, česa se je v prihodnje še mogoče nadejati; pokazalo se je, da ne samo večjega izkoriščanja delavcev, ampak končno tudi nastanka osnovnih pogojev, ki bodo omogočili njegovo odpravo. Revolucija v vrhni stavbi, ki poteka mnogo počasneje kot v bazi, je potrebovala več kot pol stoletja, da je na vseh kulturnih področjih uveljavila spremembo proizvodnih odnosov. Šele danes je mogoče ugotoviti, kako so stvari potekale. Poleg teh sklepov je treba pristaviti še nekaj prognostičnih zahtev. ⁴

Če sicer lahko priznamo, da je v tej Benjaminovi formulaciji na delu nekaj malega shematizma, pa nam ni treba priznati nič drugega kot samo tega, da gre za značilnost njegovega sloga pisanja. Očitki Benjaminu, ki so, ne nazadnje, po zaslugi Adornove avtoritete postali obče mesto, namreč zatrjujejo, da je ta shematizem okvir »mehanicističnega pojmovanja«, ⁵ ki je ob neupoštevanju »dialektičnega posredovanja« (Adornova poanta) preneslo shemo transformacije družbene baze na področje raziskave nadzidave. Toda temu očitku je treba ugovarjati glede na to, da je zadevni fragmenet treba brati v kontekstu ostalih fragmentov

3 Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998, 148.

4 Ibid., 147–148.

5 Najpomembnejše ugovore, ki jih je Adorno izrazil glede Benjaminovega pojmovanja množične kulture najdemo zbrane v: Adorno, Theodor W. *The culture industry: selected essays on mass culture*. London: Routledge, 1991.

spisa. Na osnovi tega pa lahko ugotovimo, da omenjeni očitek spregleda poudarek in usmeritev Benjaminove teze, za katero je med drugim mogoče zatrditi, da je v precejšnjem soglasju s sklepom Marxovega *Uvoda k Očrtom kritike politične ekonomije*. (Skoraj gotovo Benjamin s tem tekstom ni bil seznanjen.) V skladu z večino Benjaminovega pisanja namreč tega odlomka ni mogoče brati tako kot, da bi šlo za nekakšno definicijo avtomatizma poteka družbene transformacije, saj Benjaminova ugotovitve neizbežnosti materialnih in zgodovinskih pogojev družbene transformacije ter artikulacija njenih možnosti še ne opredelujeta avtomatizma niti na območju baze niti v sferi nadzidave. Nasprotno! Poanta, ki jo pravzaprav izreka Benjamin, celo negira možnost razumevanja družbene transformacije po avtomatizmu, saj v osnovi obide sholastične razprave o determinirajoči vlogi družbene baze in o odvisnosti, ali neodvisnosti nadzidave od baze. S pomočjo Marxa Benjamin kratko malo pristopi k problematiki nadzidave tako, da njen pomembni segment – umetnost – razume kot produkcijo, pri čemer vdiranje industrijskih postopkov na območje te produkcije dojame kot evidenco, po kateri je odločilnost proizvodnih načinov za »naravo« produkta in njegovo družbeno funkcijo postala očitna. Iz tega morajo slediti teoretske posledice.

Če še se še na kratko pomudimo pri Benjaminovem »sporu« z Adornom, lahko ugotovimo, da je vse od konca poznega modernizma in zatona nove leveice kot njegove dokazljivo politične sestavine, umikajoče se razpravljanje o emancipacijskih temah, ki jih je navrgla kritična teorija, spremljalo naraščajoče zanimanje za Walterja Benjamina. Vedno znova vračajoče se razprave o Benjaminovih nestrinjanjih z Adornom jasno kažejo na polje, na katerem je Benjamin šel dlje kot njegovi sicer produktivnejši kolegi v istih intelektualnih krogih. To polje je označeno s pojmom subjektivnosti, kakršno je bilo v splošnem formulirano v kantovsko-heglovski tradiciji kontinentalne filozofije. Hkrati z drugimi nestrinjanji – nekatera med njimi so bolj površinske narave – se razlika med Adornovim in Benjaminovim pojmovanjem kaže kot razlika med adornovskim prizadetim subjektom, ki v poznokapitalističnem kontekstu izgublja svojo spontanost, ter transformiranim subjektom ali, kot bi lahko rekli, porušeno subjektivnostjo modernizma. Tako kot je bila izrečena, ta razlika ni bila nikoli povsem jasna, kajti Benjamin sam ni razvidno elaboriral vseh posledic svojih uvidov, vsaj ne v njihovem polnem filozofskem pomenu; morda pa se tudi sam ni zavedal kako daljnosežni so bili nasledki besedil, ki so se Adornu zdela sporna. Samo ugibamo lahko zakaj Benjamin svojih odkritij ni dovolj razjasnil, da bi bil »razumljiv filozofom«. Morda je vzrok, da ni videl splošnejših filozofskih

konsekvenc, treba iskati v njegovi očitni strasti do estetike. Ni pa mogoče izključiti tudi tega, da so bile nemara take konsekvence v tistem času preprosto neizrekljive, »nesporočljive«, kar bi lahko dokazala samo temeljita dekonstrukcija zgodovinskega obdobja in v njem vzniklih diskurzov. Lahko postavimo še drugo hipotezo, po kateri razlika med Benjaminom in Adornom zadeva končni motivaciji obeh avtorjev. Adornov pojem subjekta, ki ga je v primerjavi z Benjaminovim bolj implicitnim in ne ravno definitivnim pojmom subjekta, mnogo bolj določal okvirno kantovski etični označevalec, je bil vir opaznega nesporazuma, ki pa je pravzaprav bil točka resne konceptualne razlike. Če bi to posebno temo razvijali naprej, bi nemara lahko pokazali, da je Benjamin bil filozofsko veliko bolj eksplicitno materialist in – o tem spričo njegove pre zgodnje smrti lahko samo ugibamo – potencialno nosilec perspektivnejše smeri možnega razvoja kritične teorije kot podlage za intervencijo v družbeno realnost namesto kot podlage za resignacijo nasproti »upravljanemu svetu« poznega kapitalizma. Ta razprava pa bi nas zdaj lahko oddaljila v preveč »filološko« analiziranje in stran od osnovnega namena pokazati na prelomni pomen Benjaminove določitve pojma množične kulture, ki je kljub temu, da je ostal nekoliko nedorečen, odločilno opredelil celotni kontekst, v katerem se smisel razmerja umetnosti in realnosti popolnoma spremeni v inverziji klasične estetike sublimnega. Razliko, na katero tu mislimo povzema Žižek, sklicujoč se na Pippinovo⁶ vizijo umetnosti po Heglu: » /.../ ni transcendentne Resnice, od katere mi kot končni ljudje ostajamo za vedno odrezani, bodisi v formi Neskončne Realnosti, ki je umetnost ne more primerno reprezentirati bodisi v formi preveč sublimnega Božanstva, da bi ga dojel naš končni razum.«⁷

Izhodišče, iz katerega je mogoče izvesti teoretske konsekvence, Benjamin nadalje formulira tako, da se še dodatno potrdi naša poanta o tem, da mu ne gre za določitev avtomatizma v shematiki razmerja baze in nadzidave. Kajti Benjamin v zvezi s »prognostičnimi zahtevami« ne zanimajo toliko teze o umetnosti proletariata po osvojitvi oblasti ali celo v brezrazredni družbi, kot ga zanimajo »teze o razvojnih tendencah umetnosti v sedanjih produkcijskih razmerah«. Videli bomo, da nam Benjamin s svojo obravnavo sprememb na področju umetniške produkcije nudi argumente za aktualizacijo in razširitev njegovih tez s področja umetnosti na bližnja področja v nadzidavi, saj se bo izkazalo, da so trans-

6 Pippin, Robert. *The Persistence of Subjectivity*, Cambridge: Cambridge University Press. 2005.

7 Žižek, Slavoj. *Less than nothing : Hegel and the shadow of dialectical materialism*. London: Verso, 2012, 254.

formacije, ki jih je način proizvodnje prinesel na področje umetniške produkcije, zgodovinski izvir medijske civilizacije, ki jo razumemo v tesni zvezi s konceptom množične kulture. Benjamin se ne ukvarja (na tak način kot pozneje Adorno) z dejstvom vključenosti umetniškega dela v blagovni krogotok, kajti zdi se, da gre v tem pogledu za samoumevnost, nad katero ne kaže lamentirati, ker si s tem kvečjemu zastremo teoretsko jasnost v pogledu na družbeno funkcioniranje umetnosti. Zato pa se je mogoče strinjati s tistimi, ki vidijo možno dopolnitev Benjaminovega telesa s tezami o blagovnem fetišizmu v nanosu na specifiko umetniškega blaga, o čemer veliko piše v svojih delih Fredric Jameson.

Odrešitev od rituala

Benjamin seveda ni prvi odkril tako imenovanega fenomena množic (mas), kakršnega so že opredelili mnogi avtorji 19. stol. (ne nazadnje tudi Friedrich Engels). Tisto, kar je Benjamin »odkril«, je bilo nekaj, kar pravzaprav ni bilo nikomur skrito in je bilo tudi predmet filistrskega zgražanja. Benjaminovo odkritje namreč zadeva teoretsko osvetlitev dejstva tehnične reprodukcije, dejstva torej, ki je opazno na površini vsakega opisa družbene produkcije v industrijski dobi in prav zato ni bilo »teoretsko pomembno« za mnoge Benjaminove sodobnike, ker ga je cenzurirala še navzoča estetika sublimnega. Za opredelitev pomena svojega odkritja nam Benjamin sam ponuja ustrezno primerjavo, ko ugotavlja, da je Freudova *Psihopatologija vsakdanjega življenja* izolirala in obenem odprla razčlembi stvari, ki so poprej neopaženo tekle v širokem toku opaženega. Učinek postopka reprodukcije (razmnoževanja) umetniških del na konstituiranje množic in predvsem na njihovo percepcijo, je teoretska konsekvence dejstva, ki se nanaša najprej na samo naravo umetniškega dela v spremenjenih proizvodnih pogojih. To teoretsko ugotovljivo dejstvo Benjamin konceptualizira v pojmu *avre*, ki jo tehnična reprodukcija izriva. Tisti razlagalci Benjamina, ki so nostalgичni ton nekaterih drugih njegovih spisov razbrali kot nekakšno lamentacijo nad nepovratnostjo avre (Hans Peter Thurn, Hannah Arendt in tudi Terry Eagleton), so vsekakor zgrešili smisel postavitve tega pojma v kontekstu tehnične reprodukcije, vendar pa so (morda nehote) zaznali vsebovani dialektični element tega koncepta. *Avra*,⁸ ki jo Benjamin definira zdaj v povezavi z avtentičnostjo umetniškega dela zdaj kot njegov *hic et nunc*, pa kot specifično distanco med umetniškim delom in opazovalcem, očitno označuje izgubo, ki pa jo je mogoče opredeliti vselej še na-

8 O tem bomo veliko podrobneje spregovorili v naslednjem poglavju.

knadno. Skratka – zdi se, da *avre* kot takšne ni bilo mogoče zaznati, dokler ni izginila (oz. začela izginjati), dokler je torej ni destruirala tehnična reprodukcija. Če potemtakem lahko rečemo, da je Benjamin formuliral pojem *avre* kot diferencirajoči termin, to trditev lahko verificiramo glede na to, da je Benjamin na osnovi tega termina razmejil celotno teoretsko polje množične kulture, ki ga zarisuje njegov tekst. Tako je s pomočjo pojma *avre* določil naravo ideologije, organizirane okoli praznine izgube, ki jo termin označuje:

Ko je namreč umetnost z nastankom prvega resnično revolucionarnega (v slovenskem prevodu pridevnik ‚revolucionarnega‘ manjka, op. D. Š.) reprodukcijskega sredstva – fotografije – (sočasno s pojavom socializma) začutila približevanje krize, ki je v naslednjih sto letih postala očitna, se je odzvala s teorijo *l'art pour l'art*, ki je ‚teologija‘ umetnosti. Od tod je pravzaprav izšla negativna ‚teologija‘ v obliki ideje o ‚čisti‘ umetnosti, ki ne odklanja samo sleherne družbene funkcije, marveč tudi vsakršno določenost s stvarmi, ki jih opazuje (v pesništvu je do tega prvi prišel Mallarmé).⁹

Ne glede na estetsko produktivnost gibanja *l'art pour l'art* (ki ga Benjamin sicer ne zanemarja, čeprav izdelke te struje bere simptomalno), pa je ta Benjaminova ugotovitev še vedno zanimiva in ponuja izhodišče za določitev ideološkega značaja mnogih zvrsti apologije »popolne avtonomije« umetnosti. Vendar pa je od tega stališča še pomembnejša Benjaminova povezava *avre* z vključenostjo umetnine v kult, ali še drugače, s funkcijo kulta v ritualu: »/.../ tehnična reprodukcija umetnine prvič v zgodovini odrešuje njenega parazitskega prebivanja v ritualu. Reproducirana umetnina postaja čedalje bolj reprodukcija umetnine, ki je tudi namenjena reproduciranju.«.¹⁰ Pri tem se to stališče še posebej izostri glede na novi umetniški medij, pri katerem reprodukcija ni zunanji pogoj njegovega množičnega razširjanja, ampak je reproduciranje pravzaprav tehnika njegove produkcije. Gre za film. Če pomislimo še na to, ali se smisel te Benjaminove določitve kaj spremeni z nadaljnjim tehničnim napredkom na področju vizualnih medijev, lahko rečemo, da se v principu nič ne spremeni (denimo pri televiziji, pri kateri se glede na kino seveda spremeni tehnologija »reproduciranja« in distribuiranja slike in zvoka v množičnih razsežnostih), vendar pa se okrepi poudarek, ki ga lahko razberemo iz tega Benjaminovega sklepa: »Fotografski posnetek nam daje množico fotografij; vprašanje o pristni fotografiji je brez pomena. *V trenutku, ko v umetniški produkciji odpove merilo pri-*

9 Benjamin, Walter: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998, 154–155.

10 Ibid., 155.

stnosti, pa se spremeni tudi celotna funkcija umetnosti. Namesto iz rituala izhaja njena funkcija odslej iz prakse: namreč iz politike«. ¹¹ Čeprav se Benjamin v obravnavanem tekstu eksplicitno ne ukvarja s spoznavno teorijo, pa je očitno, da je le-ta v ozadju njegove obravnave percepcije v množični kulturi.

Množična percepcija

Za boljše razumevanje Benjaminove določitve množične percepcije v dobi tehnične reprodukcije, bomo uporabili vprašanje, ki ga postavlja Leninu G. A. Paul: »Ravno tako kot Lenin sprašuje: Kako ljudje vidijo stvari zunaj njih, lahko mi vprašamo: kako ljudje vidijo stvari iz podmornic?« ¹² G. A. Paulovo vprašanje, ki kritično meri na Leninovega Ivana, ki sta mu objektivnost in od človeka neodvisni obstoj zunanje realnosti razvidnejša kot Berkeleyu, Kantu, Fichteju in predstavnikom empiriokriticizma, v našem kontekstu ne zadeva toliko problema objektivnosti spoznanja v znanosti, ampak ima smisel glede na relacijo množic in realnosti, ki se jim, namreč množicam, prikazuje z aparaturo množične reprodukcije. Benjaminovo izhodišče, ki pripelje do vprašanja aparature za posredovanje zaznavanja realnosti, je seveda historično materialistično. »V velikih zgodovinskih obdobjih se s celotnim načinom človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja. Način, kako je človekovo čutno zaznavanje organizirano – medij, v katerem se uresničuje – pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen.« ¹³

Benjaminova velika pozornost prav na razmerje, ki ga v filmu ponazarja odnos aparature in snemanega objekta (temu pa neizbežno sledi nadaljnji proizvodni proces), nikakor ni samo izraz njegovega navdušenja nad samo tehniko. V skladu z navedenim historično-materialističnim izhodiščem je gotovo tudi teoretski interes za določitev učinka, ki ga mediji množične reprodukcije imajo na množično percepcijo zgodovinsko dane realnosti. Tudi v tej točki se Benjamin ne izvzema iz notranjosti samega območja, v katerem je možna določitev omenjenega učinka, saj pripominja, da je film zares obogatil naš zaznavni svet z metodami, ki jih je mogoče ilustrirati z metodami Freudove teorije. ¹⁴

¹¹ Ibid.

¹² G. A. Paul. *Lenins Theory of Perception*. V: MacDonald, Margaret (ur.) *Philosophy and Analysis*, Oxford: B. Blackwell, 1954, 280.

¹³ Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998, 153.

¹⁴ Cf. *ibid.*, 168.

Za razliko od gledališkega igralca, filmski igralec nastopa preko aparature. Tudi filmski snemalec delo filmskega igralca ne upošteva kot totaliteto, aparatura v rokah snemalca neprestano zavzema stališče do tega dela. Niz zavzetih stališč, ki jih montažer sestavlja iz dobavljenega materiala, pomeni končan montiran film. Zato se publika vživlja v igralca samo tako, da se vživlja v aparat. Torej prevzema odnos aparata: opravlja teste.¹⁵

Odnos gledalca do realnosti, ki ga prikazuje kamera, pelje preko imaginarnega, hkratnega z njegovo realnostjo, ki je predvsem realnost reproduciranja posnetega, montiranega, kopiranega in slednjič projiciranega. Kar je končno predstavljeno gledalcu, je rezultat industrijskega postopka, v katerem igra ključno vlogo tisti element, ki bi mu danes rekli *pogled kamere*.

Veliki plan razširja prostor, upočasnjeno snemanje pa gib. In kot pri povečavi ne gre za pojasnitev tistega, česar, tako ali tako ne vidimo jasno, ampak se pred nami pojavljajo popolnoma nove strukturne tvorbe materije, tako tudi upočasnjeno snemanje ne prikazuje znanih momentov v gibanju, ampak odkriva z njimi povsem neznane gibe, ki sploh ne učinkujejo kot upočasnitev hitrih gibov, ampak kot pravo drsenje, lebdenje, kot nekaj nadzemjskega. Tako postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo.¹⁶

Omemba nezavednega v tem kontekstu kajpak ni naključna, saj nadalje Benjamin pojasni, da zahvaljujoč se kameri prvič dojemamo politično nezavedno, podobno kot zahvaljujoč se psihoanalizi prvič dojemamo nagonsko nezavedno. Prav gotovo bi se v tej točki morali pridružiti tistim kritikom Benjamina, ki mu očitajo izostanek artikulacije posredovanja, saj se njegova razlaga fenomena filma na podlagi dognanj psihoanalize na tej točki ustavi. Toda neizpeljanost te poante, ki jo lahko razumemo tudi kot še neizčiščen teoretski namig, prav gotovo ne zmanjšuje pomena tega dela Benjaminove analize. Če jo primerjamo z izjavo Adorna in Horkheimerja v *Dialektiki razsvetljenstva*, da se Kant dokončno realizira v Hollywoodu, potem ugledamo drugo plat spoznavnega procesa, ki so mu podvržene množice. V nekoliko tvegani metafori bi namreč lahko rekli, da aparatura, ki jo omenja Benjamin, zaseda mesto apriornosti v Kantovem sistemu transcendentalnih kategorij čistega uma, saj v prenesenem smislu prav tako na transcendentalni način strukturira čutno zaznavo. Ključna razlika pa je gotovo v tem, da je subjekt za-

15 Cf. ibid., 160.

16 Cf. ibid., 169–170.

znave v tem primeru razpršen in, kot se ne bojita samo Adorno in Horkheimer, ga je mogoče dojeti kot objekt instance gospodstvenega usmerjanja (manipuliranja) množične percepcije. Vendar Benjamin ne pristaja samo na eno konsekvenco množične organizirane percepcije. »Množica je matrica, iz katere danes prerojeno izhaja celotno tradicionalno razmerje do umetniških del. Kvantiteta je prešla v kvaliteto. *Veliko večje množice udeležencev so porodile nov način človekove udeležbe v umetnosti*. Opazovalca pa ne sme zavesti, če se ta udeleženosť kaže najprej v neki zloglasni podobi«. ¹⁷ Seveda Benjamin ni spregledal uporabnosti mehanizmov množične kulture za fašizem, v katerem po Benjaminu teroriziranju množic, ki jih fašizem zatira s kultom vodje, ustreza teror aparature, ki jo fašizem postavlja v službo vzpostavljanja kulturnih vrednot. Fašizem torej najdosledneje izpelje koncept *l'art pour l'art* s tem, ko se drži formule *fiat ars - pereat mundus*. Toda, če fašizem izvaja estetizacijo politike, mu komunizem odgovarja s politizacijo umetnosti. ¹⁸

Čeprav je Benjaminova problematika osrediščena z vprašanjem umetnosti, pa je iz povedanega razvidno, da izhodišča, ki jih ponuja ta tekst, nudijo možnost konceptualizacije kasneje razširjenega in še tehnično znatno bolj izpopolnjenega medijskega prostora, ki je skupaj z urbanizacijo, šolstvom, mrežo komunikacij, podaljšanim prostim časom itd. integrativni agens v procesih konstituiranja množic. Izhajajoč iz Benjaminovega epohalnega prispevka, se moramo zavedati predvsem tega, da je množična kultura neizogibno dejstvo. Če pa se o množični kulturi sprašujemo s stališča vprašanja emancipacije množic, nam je po Benjaminu jasno tudi to, da gre za politični prostor, kjer se ideološka konfrontacija lahko prezentira tudi v na videz apolitični formi.

17 Ibid., 173.

18 Cf. ibid., 176.

Zgodovina disparatnih učinkov

Delo Walterja Benjamina je torej postalo predmet tako velikega zanimanja med učenjaki v humanističnih vedah in v družboslovju, da se sporočilo njegovega besedila *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* dobesedno dokazuje na besedilu samem. »Drugemu valu« recepcije Benjamina, »recepcije, katere vzgon izvira iz študentskih uporov«, ² so sledili vedno novi valovi recepcij Benjamina. Habermas nič ne reče o tem, kaj je pravzaprav bil »prvi val recepcije Benjamina«, a lahko domnevamo, da je mislil na dokaj dvoumno obravnavo Benjaminove zapuščine v povezavi z uredniškim delom na vrsti do tedaj neobjavljenih rokopisov, ki so bili večinoma v Adornovih rokah. Prvi »val« je potemtakem moral biti precej omejen na akademski krog okoli članov Frankfurtske šole, ki so se vrnili v Evropo in so z Adornom kot vodilnim filozofom l. 1950 ponovno vzpostavili Inštitut za družbeno raziskovanje (*Institut für Sozialforschung*). Kot je znano, so novo povojno življenje Inštituta, ki je po l. 1933 emigriral v ZDA, v Nemčiji spet začeli Max Horkheimer, Friedrich Pollock in seveda Theodor W. Adorno. ³ Od takrat pa so Benjaminove ideje in koncepti v širo-

¹ Besedilo tega poglavja, ki je zdaj bistveno dopolnjeno, čeprav osnovne hipoteze in sklepi niso spremenjeni, je bilo najprej objavljeno v reviji *Anthropos* v Ljubljani: Štrajn, Darko. Dialektika avre. *Anthropos*, let. 31, 1/3, 1999, 34–40.

² Habermas, Jürgen. Consciousness-Raising or Redemptive Criticism – The Contemporaneity of Walter Benjamin. V: *New German Critique* No 17, Spring 1979, 31.

³ Povejmo še, da Inštitut še vedno deluje kot ustanova Univerze Johanna Wolfganga Goetheja v Frankfurtu na Maini.

kem razponu pronicali iz učenjaškega diskurza v raznolike rabe v vse širšem spektru interdisciplinarnih študij, ne nazadnje pa si celo kulturnega žurnalizma brez Benjaminovih uvidov danes ne bi mogli predstavljati. Koliko gre v tem pogledu bodisi za profanacijo samih Benjaminovih pojmov in koliko za reflektivno afirmacijo pojmov množične percepcije realnosti, ki jo modificirajo reprodukcijski mehanizmi hkrati s tem, ko prinašajo učinke desublimacije umetnosti? Ni več dvoma, da se to dogaja v takem obsegu, da je torej skupaj s samimi umetninami tudi sama teorija množične porabe umetnosti postala množično dojeta. Zares lahko slišimo Benjaminove besede in pojme v stališčih in razlagah ljudi mnogih poklicev, ki so danes vpleteni v produkcijo množične kulture: fotografov, modnih oblikovalcev, televizijskih producentov, filmskih režiserjev, specializiranih računalniških programerjev, kustosov galerij, oglaševalcev, rock glasbenikov in celo vladnih ministrov za kulturo. Ni pomembno ali so vsi ti ljudje brali Benjamina, niti ni toliko pomembno to, kako so jim bile Benjaminove ugotovitve posredovane, čeprav bi nemara nekaj raziskovanja celo lahko odkrilo poti Benjaminove teorije skozi različne diskurze malodane do najširšega občinstva.

Benjaminovo odkritje spreminjevalnega učinka množične kulture in njegova anticipacija njenega vseobvladujočega vpliva sta torej tudi empirično potrjena še v tipu družbe, ki so mu najprej nedoločno nadeli naziv »informacijska družba«, sledijo pa vedno nova poimenovanja, kot npr. medijska družba, družba znanja in ne nazadnje »kognitivni kapitalizem«. Seveda s tem ne mislimo na to, da se je Benjaminova teorija povsem »materializirala«, toda nakazani položaj jasno označuje njegove »prognostične« sposobnosti. Omenjene sociološko zaznavne realnosti pa je mogoče vzeti kot trans-diskurzivni kontekst, kot fenomene v redu realnega, ki v vrsti aspektov korespondirajo z Benjaminovimi koncepti in ne veliko več kot to. Njegova teorija niti zdaleč ni izčrpana s temi fenomeni domnevno obstoječe dinamične in fluidne realnosti. Habermasova opomba, da »Benjamin sodi k tistim avtorjem, ki jih ni mogoče na kratko povzeti, in čigar delo je odprto zgodovini disparatnih učinkov«, ⁴ opisuje to, na kar pri tem mislimo. Razlog za to je verjetno razviden večini bralcev Benjaminovih besedil in ga lahko pripišemo – kot je odkril spet Habermas – dejstvu, da je »Benjamin kombiniral raznolike motive, ne da bi jih pravzaprav unificiral«. Nemara bi dodali, da njegovih premišljevanj niso oblikovali samo »raznoliki motivi«, ampak tudi njegova sinkretistična obravnava različnih disciplin. Večina njegovih spisov

4 Habermas, *ibid.*, 32.

združuje filozofijo, literarni kritikizem, občo estetiko, sociološke vidike, psihoanalizo, zgodovino itd., njegov diskurz pa se giblje skozi disciplinarne preseke zdaj kot visoko alegorična, melanholična ali poetična naracija in zdaj kot konsistentno racionalna analiza. Ne da bi se spuščali predaleč v obravnavi takih aspektov, ki nedvomno Benjaminu dajejo videz dokaj posebnega avtorja še zlasti med marksisti, pa lahko rečemo, da je raznolikost njegovega diskurza spodbudila mnoge različne interpretacije. Le-te so oblikovale svoja sporočila v skladu s svojimi lastnimi zainteresiranostmi ali v skladu s kakšnim od prevladujočih teoretskih vplivov med mnogimi valovi recepcij Benjamin. Tako se zdi, da je bilo v prvem in drugem valu recepcije Benjaminovo delo mnogo bolj podvrženo sorazmerno doktrinarnemu marksističnemu prebiranju v krogih nove levice kot pa pozneje, ko so njegove teoretske dosežke razbirali iz kontekstov realnosti postmodernizma in v perspektivah dekonstrukcije obdobja modernizma. Še poseben dodaten vzgon je študij Benjamin pridobil z oblikovanjem interdisciplinarnih kulturnih študij (*cultural studies*). S tem kajpak ni nič narobe, vendar pa so v teh interpretacijah Benjaminove pojme tudi mistificirali ali »prenapeli«. Če sploh v kakšnem primeru, je to vidno v primeru pojma *avre*, torej enega osrednjih konceptov eseja *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. Benjaminovo pomembnost, ki jo ugotavljajo v mnogih teoretskih razpravljanih, je mogoče pripisati številnim razlogom, gotovo pa mednje ni mogoče šteti obsega njegovega dela kot smo ugotavljali že v prejšnjem poglavju. Poleg tega v njegovih zbranih delih ni mogoče najti zares kompletno in elaborirane knjige z osrednjim in reprezentativnim pomenom. Njegova pomembnost potemtakem izvira predvsem iz njegovega uvida, ki vznika iz njegovih implicitnih epistemoloških prebojev; zato je Benjamin najmočnejši vezni člen med tradicijo kritične teorije in mnogo poznejšim strukturalizmom, post-strukturalizmom ter širokim spektrom postmodernističnih teorij.

Pomeni avre

Kaže, da je Benjaminu prvič padlo na misel, da bi »enkratni obris daljave«⁵ poimenoval za *avro* v eseju *Mala zgodovina fotografije*, ki ga je napisal kakšna štiri leta pred prvo inačico *Umetnine v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. V tem besedilu je *avra* postavljena in razvita kot koncept v njegovem končnem pomenu, medtem ko v prejšnjih besedilih termin samo označuje slutnjo razsvetljujočega uvida. V *Umetnini...*

je po mojem odločilna definicija *avre* artikulirana v kontekstnem Benjaminovem obravnavanju reprodukcije umetnin. V tistih delih besedila, ki so jih več stokrat ali raje več tisočkrat citirali in interpretirali v obdobjih recepcij Benjaminina, pisec pravzaprav zatrjuje, da se nekaj zelo odločilnega zgodi z izvirnikom spričo postopka reprodukcije kljub temu, da je njegova avtentičnost bistvo tega, kar ta izvirnik v začetku sporoča. Toda učinek posebne enkratne »lastnosti« navzočnosti umetnine je zmanjšan, transformiran in torej izgine, ohrani se nemara kot sled *avre*, kot točka v zgodovinskem spominu, ki ga reproducirajo zadevne humanistične discipline. Benjamin kajpak ni spregledal tega, da so v zgodovini pred uvedbo industrijske serijske proizvodnje še zlasti na področju umetnosti obstajale oblike raznolike reprodukcije. Toda, povsem drugače kot v manualni reprodukciji, izvirnik izgublja svojo avtoriteto v tehnični množični reprodukciji. Odločilni sklep, ki sledi je: »Manjkajoče je mogoče označiti s pojmom *avra* in reči: v času tehnične reprodukcije umetnine krni njena *avra*. Zadeva je značilna, njen pomen presega področje umetnosti.«⁶ Benjamin je torej ustvaril verigo pomembnih pomenov okoli sicer razvidnega empiričnega dejstva osnovnega mehanizma množične kulture. Koncept *avre* je odločilni člen v tej pojmovni verigi. Posledice so mnoge in mnogolike: tradicija je »strahovito« zamajana, izvor česar je že poprej omenjena Benjaminova ugotovitev, da »tehnična reprodukcija umetnino prvič v zgodovini odrešuje od njenega parazitskega prebivanja v ritualu«.⁷ Predvsem pa je pomembno to, da se spremeni način človekovega čutnega zaznavanja, saj Benjamin trdi, da »medij, v katerem se uresničuje – pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen.«⁸ Filmu, kot takrat najbolj očitni in najnovejši intervenciji tehnologije v območje umetnosti, Benjamin v teoretsko in zgodovinsko ključnem esaju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* pripiše velik pomen. Film je glede na to hkrati pojasnjevalni medij ter reprezentativna umetnostna forma v okviru množične kulture, je torej množično kulturna umetnost *par excellence*. Pomen pojma *avre* se nadalje dopolnjuje in oblikuje v takšnih Benjaminovih trditvah: »S filmsko tehniko je podobno kot s športno, se pravi, da je vsakdo, ki je njun gledalec, deloma strokovnjak.«⁹

6 Ibid., 151.

7 Ibid., 155.

8 Ibid., 152.

9 Ibid., 163. Na tem mestu sicer pretežno korektni slovenski prevod napačno premakne izvini podarek, saj prevajalec Benjaminovo pripisovanje »strokovnosti vsakomur« prevede tako, da je vsakdo »le na pol strokovnjak«. Zato sem konec stavka nadomestil s svojo inačico prevoda, po kateri

Preden preidemo k našim lastnim sklepom, si pogledjmo nekaj primerov interpretacije koncepta *avre*. Kot vemo, je ta koncept močno vplival na sodobne teorije, ki se ukvarjajo s fenomenom kulture – torej množične kulture ter kulture nasploh in torej njegov pomen presega tisti vidik, ki ožje zadeva estetiko, a prav zato, ker tako odločilno zadeva estetiko, je z neizmerljivimi posledicami zadel razsežnost realnosti. Najmanj, kar lahko rečemo, je to, da ta vpliv kaže za kako ključni in pomembni koncept gre. Seveda ima, tako kot večina spisov Benjaminovega opusa, tudi koncept *avre* svojo zgodovino raznolikih učinkov, katerih avtor sam ni predvideval. Če si smemo dovoliti tako ugibanje, bi lahko rekli, da se je avtorju samemu njegova analiza

2

Film, izum bratov Lumiere, je spremenil kulturo.

je vidno, da je Benjamin anticipiral družbo, ki jo največji teoretski sociologi 20. stoletja (npr. Bourdieu, Beck, Giddens) poimenujejo »refleksivna družba«.

množične reprodukcije kot jedra množične kulture najbrž zdela dovolj razvidna in dojemljiva, pri čemer je uvedba koncepta *avre* po vsej verjetnosti bila akt poimenovanja te razvidnosti. Če je bilo res tako, pa se je avtor še v zadnjih nekaj letih svojega življenja, lahko prepričal, da njegovega uvida sodobniki niso jasno prepoznali in priznali. Zgodovina recepcije pojma, ki daleč presega okvir namena našega raziskovanja Benjaminovega prispevka, bi pokazala na kar lepo število temeljnih nespoznamov, poskusov zavračanja polne relevantnosti koncepta in redukcij njegovega dialektičnega pomena. Toda najpogostejša zmotna branja koncepta so se zgodila mnogim občudovalcem Benjaminovega dela, ki so v očaranosti spričo njegovega melanholičnega sloga v večini spisov vezali pomen *avre* na označevalce iz različnih diskurzivnih redov. Sam trdim, da nam koncept, kakor ga tu vidimo, nakazuje, da Benjaminovega dela ni mogoče enostavno unificirati. Koncept *avre* prestopa meje avtorjevega zgodnejšega teoretskega in predvsem estetiškega dela. Pojem *avre* označuje točko epistemološkega preloma (ki odločilno zadeva tudi estetsko razsežnost) znotraj njegovega lastnega dela, ki ga, kot lahko zatrdimo, odlikujejo mnoge pohvalne nekonsistentnosti in domneve, ki subverzivno vrtajo luknje v dojemanje realnosti.

Nedvomno je koncept *avre* dovolj kompleksen in dialektičen, da omogoča široki spekter teoretskih rab, za katere ne bi mogli reči, da so napačne, četudi interpretacija praviloma neizogibno spreminja izvirni pomen. Kajpak eno od »pravil«, vzpostavljenih v eseju *Umetnine v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, v nanosu na njega samega, odpre semantično polje za nadaljnjo interpretacijo, čeprav seveda pomen pojma *avre* ni nikakršen neskončni obrazec. Birgit Recki in Kaja Silverman¹⁰ poudarita vidik *avre* v navezavi na pojem pogleda, ki se mu kaže drugost objekta; le-ta »vrača pogled« subjektu, ki gleda ali v smislu angleškega termina *gaze* zre. Koncept *avre* se v tem pristopu približuje lacanovskim paradoksom, ki zadevajo zapletena razmerja med sebstvom in drugim glede na učinkovanje mehanizmov želje. V zamisljivem psihoanalitskem teoretskem miselnem obratu *avra* lahko postane metafora v območju označevalca iluzije subjektivnosti, utemeljene na izgubljenem objektu želje. Vprašanje, ki ga je v tem primeru mogoče postaviti, zadeva problem premestitve, kar pomeni, da se moramo vprašati koliko je v taki percepciji reflektirano dejstvo, da Benjaminov koncept *avre* izvira iz konteksta estetike in kritične družbene teorije? Vendar pa je treba pri-

10 Recki, Birgit. *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.

Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York, London: Routledge, 1996.

znati, da Benjaminov namig možne razlagalne moči Freudove psihoanalize nekako legitimira tovrstne poskuse. Podobno se Helga Geyer-Ryan približa k temu, da poveže *avro* in pojem zamajane subjektivnosti, pri čemer ugotovi Benjaminovo »fascinacijo z destrukcijo obrnjenosti navznoter in z avtonomijo kot iluzijo«. ¹¹ Howard Caygill (1998) poudari varljivost »monumentalnih okoliščin avratičnih umetnin /.../, kajti vsaka umetnina po utemeljenosti svojega obstoja prestaja spremembe«. ¹² Sigrid Weigel (1996) je v svoji zelo zanimivi študiji, ki povezuje Benjamin s problemom »prostora-telesa in podobe« (k formulaciji kategorije telesa kot teoretskega problema so, kot je znano, veliko prispevale feministične študije) utemeljeno poudarila, da Benjamin v svoji zgodnji teoriji jezika »še ni razlikoval med motivi *avre*«. ¹³ Poleg takšnih pristopov, ki so povečini usmerjeni k sofisticirani uvrstitvi Benjamin v okvir dekonstruktivistične filozofije in sodobnih interdisciplinarnih teorij, kakršni sta npr. analiza kulture in teoretska psihoanaliza, tudi druge discipline, kot so, denimo, sociologija kulture in zlasti medijske študije, privzemajo Benjaminove ideje. Keith Tester (1994) je v svojem ekspoziju o medijih pokazal na enega od pomenov *avre* in je nemara stvari malo preveč poenostavil rekoč: »Za Walterja Benjamin težnja k uničenju *avre* pomeni, da ima kdorkoli kjerkoli dostop k umetnosti na isti podlagi kot vsakdo drug. Z drugimi besedami, interpretacija umetnosti je na voljo vsem in umetnost je torej demokratizirana«. ¹⁴ Upošteva Benjaminovo lastno projekcijo družbenih in političnih konsekvenc množične kulture kot kulture industrializirane kapitalistične družbe, lahko pristavimo, da je demokratizacija umetnosti zgolj začetek za mnogo bolj daljnosežno idejo družbene emancipacije.

Vprašanje družbene emancipacije je ena pglavitnih tem v že citiranem Habermasovem članku o Benjaminu. Članek je še vedno ena od največkrat »uporabljenih« referenc v zvezi z Benjaminom – tudi še trideset let po njegovi prvi objavi. Čeprav se osrednji namen članka v zvezi s problemom družbene transformacije v Habermasovi takratni artikulaciji danes zdi datiran – da o soočenju Habermasove lastne koncepcije emancipacije z domnevno Benjaminovo niti ne govorimo –, je članek še vedno eno izmed najbolj korektnih in kvalificiranih natančnih branj Benjamin. To še zlasti velja za Habermasovo priznanje proble-

11 Geyer-Ryan, Helga. *Fables of Desire*. Cambridge: Polity Press, 1994, 113.

12 Caygill, Howard. *Walter Benjamin/ The colour of experience*. London, New York: Routledge, 1998, 94.

13 Weigel, Sigrid. *Body and Image-Space/ Re-reading Walter Benjamin*. London, New York: Routledge, 1996, 25.

14 Tester, Keith. *Media, Culture and Morality*. London, New York: Routledge, 1994, 46.

ma *avre*, kakor je postavljen v obravnavanem Benjaminovem eseu. Za naš namen je pomembno Habermasovo jasno opažanje, da »destrukcija *avre* prinaša premik v najbolj notranji strukturi umetnin; sfera, ki so jo nekoč odmaknili in postavili v nasprotje z materialnimi procesi življenja, zdaj razpada.«¹⁵

Kot je dobro znano, razpravljanje o Benjaminovem diskurzu o umetnosti v kontekstu množične kulture nenehno obnavlja problem nacizma in njegove »napačne odprave kulture«. Ta tematika Habermasu služi kot podlaga za primerjavo med Marcusejevo kritiko meščanske kulture in Benjaminovo koncepcijo družbenih učinkov tehnične reprodukcije. Med mnogimi razlikami, ki za naše razpravljanje niso vse enako relevantne, je Habermas izločil tisti vidik Benjaminovega pristopa, ki kaže na to, da je Benjamin konec koncev svoja stališča artikuliral predvsem na podlagi svojega estetiškega interesa: »V tem kontekstu je treba nadalje ugotoviti, da Marcuse izpušča obravnavo transformacije meščanske umetnosti v avantgardi, ki se izmika neposrednemu prijemu kritike ideologije, medtem ko Benjamin prikaže proces dialektične odprave avtonomne umetnosti v zgodovini modernizma.«¹⁶ V nasprotju z mnogimi površnimi razumevanji Benjaminovega esea, verjetno tudi zaradi Benjaminove obravnave politizacije umetnosti, je Habermas ugotovil, da si »Benjamin ni dovolil, da bi ga vodil koncept umetnosti na podlagi kritike ideologije.«¹⁷ V nadaljevanju svoje argumentacije je Habermas razložil zakaj je tako, rekoč, da »Benjaminov kritizem meri na odrešitev preteklosti nabite z *Jetztzeit*-om [zdaj-časom] in to ga razlikuje od kritike ideologije.«¹⁸ Habermas ima prav, ko ugotavlja, da tisto, kar Benjamin doseže zlasti s svojim razvitjem *avre*, presega okvire kritike ideologije. To pa seveda ne pomeni, da je njegovo pisanje brez vsakega stika s kritiko ideologije. Kot nam dovolj jasno demonstrira npr. Benjaminov obračun z Duhamelom v razdelku esea številka XV, je njegova teorija lahko podlaga za kritiko ideološkega diskurza, izvirajočega iz estetiškega tradicionalizma in preziranja množične kulture, ki izhaja iz takega tradicionalizma.

Ko Habermas nadaljuje svoje branje Benjamina, med drugim odkrije, da je bil »Benjaminov odnos do izgube *avre* vedno ambivalenten.«¹⁹

¹⁵ Habermas, Jürgen. Consciousness-Raising or Redemptive Criticism – The Contemporaneity of Walter Benjamin. V: *New German Critique* No 17, Spring 1979, 34.

¹⁶ Ibid., 36.

¹⁷ Ibid., 37.

¹⁸ Ibid., 40.

¹⁹ Ibid., 44.

Na samem začetku je jasno, da *avra* umetnine vsebuje »zgodovinsko izkušnjo minulega *Jetztzeit*-a /.../« in »nedialektični razpad avre bi pomenil izgubo te izkušnje«, ²⁰ » /.../v drugih primerih pa izgubo avre obravnava afirmativno«. ²¹ Kot vidimo, je Habermas, razpozna in prepoznal *avro* kot dialektični koncept. Za podkrepitev te poante sklenimo naše branje Habermasovega članka z naslednjim navedkom: »Skupaj z dialektično ukinitvijo avtonomne umetnosti in razkrojem avre, izgine ezoterična dostopnost umetnine in njena kulturna oddaljenost od gledalca.« ²²

Vezni člen

Bolj ali manj na splošno je torej sprejeto, da je *avra* dialektični koncept. Toda zgolj pripoznati to in pritrjevati taki ugotovitvi ne zadošča, kajti dialektični koncepti so smiselni samo tedaj, ko so dojeti v svojem delovanju. Koncept *avre* deluje tako, da prestrukturira polje kateregakoli diskurza na širokem preseku med estetiko, zgodovino in sodobnostjo. To delovanje koncepta ima pomembne posledice tako za teoretski (kritični) diskurz kot za katerokoli področje estetiške *prakse* v realnosti množične kulture. Da bi to razumeli, se moramo najprej vprašati kako je to mogoče? Od kod izvira »označevalna moč« tega koncepta?

Da bi odgovorili na ti vprašanja, moramo najprej ugotoviti, da jasni in razvidni Benjaminov diskurz v eseju *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* ne podpira nikakršne metafizike ali česar koli še slabšega v kakem »ezoteričnem« pomenu; prej materialistično meri na razločno razlago vrste fenomenov na področju sociologije. To vsaj deloma dokazuje že Benjaminova osredotočenost na razlago takšnih pojavov kot sta tehnična reprodukcija in množična kultura. Benjamin ni odkril teh pojavov, ker sta bila bolj ali manj očitni in ustrezno poimenovani dejstvi v dovolj zaznavni realnosti že v njegovem času. Spomnimo se, denimo, na Gustava LeBona, ki ga je Freud citiral v svoji znameniti knjigi *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, ki je izšla l. 1921, torej dobro desetletje pred prvim izidom *Umetnine v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. Kar pa je Benjamin dosegel, je bila odločilna sprememba v razumevanju teh pojavov, še zlasti njihovega učinka na okoliščine kakršnekoli formulacije kateregakoli diskurza v polju estetike. Z Benjaminovo intervencijo tradicionalna estetika postane čitljiva bodisi kot ideološki diskurz bodisi kot zgodovinski relikv z lastno blede *avro*. Hkrati njegova intervencija – to je treba posebej poudariti – ne vzpostavlja odveč-

20 Ibid., 44

21 Ibid., 45.

22 Ibid., 45.

nosti vse estetike, še najmanj pomeni to, da bi se kazalo odreči dediščini »avratične« kulture. Nasprotno! Benjaminova konceptualizacija v njegovi formulaciji *avre* v odnosu z umetniškimi objekti, poganja epistemološki premik v polju estetike. S tem, ko poveže npr. *dadaizem* s svojo analizo funkcioniranja umetnosti v razmerah reprodukcije in množične distribucije, kjer so umetnine predmeti množične »raztresene zaznave«, Benjamin imperativno zariše mejo, ki je estetika »od zdaj naprej« ne more več ignorirati. Estetika, ki je vpeta v okvir zgolj kontemplacije lepote avtonomne sublimne umetnine in čaščenja genija izjemne umetniške osebnosti – pri tem ni pomembno ali gre za filozofski esteticizem ali za kako posebno disciplino kot, denimo, umetnostno zgodovino – ne more biti na ravni relevantne teorije, ker izključuje determinirajoče označevalce iz registra družbenega konteksta. To poanto lepo ilustrira John Berger v didaktično prepričljivi knjižici Načini videnja, besedila podlage za posebno serijo na televiziji BBC.²³

Kot poudarjamo vseskozi v tem besedilu, koncept *avre* igra strukturirajočo vlogo v Benjaminovi teoretizaciji bolj ali manj splošno opaznih pojavov, ki jih je potem povezal v do takrat nezamisljiv odnos z estetskimi kategorijami. Ko beremo številne interpretacije Benjaminovega »eseja o reprodukciji«, ne glede na to kako pronicljivi ali poenostavljajoči so, se ne moremo znebiti vtisa, da večina razpravljavcev jemlje koncept *avre* tako, kot da bi bil nekaj samoumevnega, namreč skoraj tako, kot da imamo opraviti samo pač z neko aplikacijo termina, kot da gre samo za neko klasifikacijo umetnin, po kateri se le-te delijo na »avratične« in »neavratične«. Četudi se samo razumevanje koncepta ne zdi preveč zapleteno, pa se je treba vprašati kaj je tisto, kar povzroča njegovo »funkcioniranje« v ustreznem dojem? Odgovor lahko najdemo potem, ko ugotovimo položaj, s katerega je Benjamin artikuliral svoj diskurz. Kot radikalni kritik, kot odlično izobraženi filozof, estet in občutljiv človek visokega okusa ter hkrati politično levičar pod vtisom marksizma, je Benjamin očitno iskal stik med dvema redoma teoretsko dojemljivih realnosti. Na eni strani gre za območje tako imenovanih duhovnih, sublimnih umetnin in za območje kapitalistične razredne družbe z njeno politiko dominacije in ekonomijo na drugi strani. V perspektivi sodobne dekonstrukcije si lahko predstavljamo, da je Benjamin zaznal težo binarnih kodov, ki so determinirali to dvopolno realnost. Da bi se rešil vezi take realnosti, da bi jo transcendiral ali, kot je sam oznanil, da bi formuliral perspektivo emancipacije, ki bi v svoje delovanje vpote-

23 Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

gnila potencial »nadgradnje«, je iskal bolj pomenljivi vezni člen z ekonomsko bazo, ki bi deloval drugače kakor kot zgolj vezni člen odvisnosti na način zrcaljenja baze v nadgradnji in nasprotno. To, kar se mu je potem zgodilo, je bilo pravzaprav odkritje, ki mu je bilo neznano poprej preden je formuliral svoj pomembni esej, ki so ga polneje dojeli šele nekaj generacij po njegovi smrti. Potemtakem lahko trdimo, da Benjamin, pisec *Umetnine v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, ni isti Benjamin kot tisti, ki je pisal o *nemški žaloigri*. Njegovo odkritje je bilo spoznanje, da vezni člen že obstaja v načinu, na katerega so umetnine proizvedene v objekte zaznavanja v industrializirani družbi, ter da je ta vezni člen šele treba kritično ustrezno razumeti. Na začetku eseja si Benjamin dovoli oprostiti Marxu, ker ni videl tega veznega člana ob sami postavitvi svoje emancipatorične teorije: »Ko se je Marx lotil analize kapitalističnega proizvodnega načina, je bil ta še na začetku.«²⁴

V svojem dialektičnem umu je Benjamin torej konstruiral koncept, ki je postal označevalec, ker prebija omejitve binarno kodirane realnosti in nezadovoljivega vztrajanja v njenem okviru v vzajemno nepovezanem vzporednem teoretiziranju na področjih estetike in politične ekonomije. Po Benjaminu umetnosti nasproti ekonomiji, od ekonomije »neodvisne« umetnosti, družbeno »nevtralne« umetnosti, umetnosti sveta svobode nasproti ekonomski nuji ipd. (vse to so izrazi iste binarnosti) kratko malo ni več! V tem kontekstu je bila formulacija koncepta *avre* Benjaminova invencija ali, če hočete, kreacija. Ni naključje, da je pomen *avre* strukturiran kot paradoks. *Avro* je bilo mogoče ustvariti kot koncept samo v trenutku, ko je tisto, kar ta pojem označuje že izgini-
lo. Koncept je torej postal mogoč s tem, da je postal sploh teoretsko zaznaven kot izginevajoč. *Avra* postulira eksistenco neobstoječega, ki je vidno samo v označevalnem preostanku. Ko je *avro* umetnine »res« bilo mogoče izkusiti, ni bila vidna glede na to, da je bila vsebovana v simbolnem redu stvari, kjer sta unikatnost in distanca umetnin imeli drugačno funkcijo kot je tista, ki sta jo pridobili v poblagovljenem svetu prevladujoče reifikacije. Z Benjaminovim odkritjem funkcije *avre* v obravnavanem eseju se ni zgodil odločilni epistemološki premik samo v estetiki. Kakor hitro so bile zapisane izginotju kategorije tako imenovane avtonomne umetnine, sta bili zapisani izginotju tudi avtonomna subjektivnost in na njej zasnovana filozofija.

Čas »padanja barier«

V svojih *Postmodernih basnih* je Lyotard, izhajajoč iz predpostavke, da »objekt« (kakor pač imenuje produkt dela likovnega umetnika) nudi ugodje pogledu, ugotovil pomen tega razmerja. S tem, ko meri na ugodje, objekt »pripade območju estetike«.² Pri tem je za namen tega našega razpravljanja, ki se nanaša na nekatere vidike določitve parametrov časa »tik pred nastopom postmodernizma«, pomembna Lyotardova opazka, da likovni objekt v gledalcu vzbudi nagnjenje, da »bi si nakupil (v obeh smislih iti tja in verjeti vanjo) demonstracijo, razstavo, institucijo itd.« Lyotarda torej lahko vzamemo za pričo pertinentsnosti trditve, da sta pomen (v osnovi torej razmerje likovnega objekta in stvari, interpretativne likovne geste in konteksta) in čas tisti kategoriji, ki sta neločljivo vpisani v pojem umetnosti in seveda nasprotno. Različne knjige pogosto obeležijo presečišča med omenjenima kategorijama pomena in časa. Knjiga *Art Without Boundaries*, v kateri trojica avtorjev predvsem hoče predstaviti svoje pojmovanje tega, kar so šteli za vizualno umetnost med leti 1950 in 1970, se začne z razmeroma drzno hipotezo v njihovem uvodu. O »drznosti« lahko govorimo še zlasti, če upoštevamo čas, v katerem je bila trditev zapisana:

1 Besedilo tega poglavja je nekoliko spremenjeni znanstveni članek, ki je bil objavljen l. 2003 v tematski številki Filozofskega vestnika o Lyotardovi filozofiji: Štrajn, Darko. Umetnost brez meja?. *Filozofski vestnik*, 2003, letn. 24, št. 1, 53–65.

2 Lyotard, Jean-François. *Postmodern Fables*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 33–34.

Nekoč je bilo lahko razločevati med ‚visokim‘ in komercialnim umetnikom. To zdaj ni tako lahko. Kvalitete, ki so razlikovale drugega od drugega, so zdaj pogosto skupne obema. Slikar, ki je nekoč dojemal komercialnega oblikovalca kot hlapca finančnih pritiskov industrije, zdaj odkriva, da umetnostni posrednik lahko vsili hujšo tiranijo kot katerikoli kupec. V zadnjih kakšnih dvajsetih letih so padle barriere in še vedno padajo.³

Kaj naj bi pomenilo živeti v času, ko »so padale barriere«? Pisci *Uvoda*, ki smo ga pravkar citirali, očitno najprej niso dvomili, da so »padale barriere« in hkrati so ob tem izražali stališča, ki kažejo na posebnost časa, na prestop delitev in omejitve prejšnjih obdobj, ki so umetnosti odredjale posebno privilegirano mesto v družbeni reprodukciji. Sama knjiga pa navsezadnje ni prav ambiciozna; gre za eno tistih knjig, ki – glede na status kvalificiranosti avtorjev, torej njihove ekspertnosti – veliko pripomorejo h kanoniziranju umetnosti na podlagi artefaktov, ki so najprej bili »prebojne« umetnine. To delo omenjeni avtorji opravijo sorazmerno hitro po tem, ko so te umetnine nastale. Nemara so v času svojega nastanka bile zelo sporne, ali samo zanimive, ali inovativne, ali karkoli že, kar je prispevalo k temu, da so zbudile pozornost strokovnjakov in/ali širšega občinstva. V knjigah, kakršna je tudi ta, ki jo jemljemo za primer, izhodiščno spornost umetniških proizvodov kategorizi-

3 Woods, Gerald; Philip Thompson, John Williams. *Art without Boundaries: 1950–70*. London: Thames and Hudson, 1972, 9.

rajo, razložijo in katalogizirajo. Seveda pa je veljavnost vsega tega odvisna od stopnje prepoznanosti in avtoritativnosti avtorjev. Knjiga, ki jo tu obravnavamo, je nekakšen

3
Lucio Fontana, *Concetto spaciale*, 1960.

ersatz muzej ali galerija, saj je polna fotografskih predstavitev različnih podob (slik, filmskih prizorov, instalacij itd.) iz zadevnega obdobja zgodnjega modernizma. Potemtakem knjiga učinkuje dokaj podobno kot tematska razstava. Ne moremo se torej preveč motiti, če jo vidimo kot razstavo, ki »ustvarja dihotomijo subjekt/objekt. Objekt je tam, da utemeljuje stališče /.../ Diskurz, ki obkroža postavitev, ali natančneje, diskurz, ki je postavitev, je ‚konstativen‘: informativen in afirmativen.«⁴ Vendar pa ne glede na to kako skrbno preiskujemo *Uvod (Introduction)* v pretežno krajše predstavitev preko sedemdesetih umetnikov in oblikovalcev ali oblikovalskih skupin, ne moremo povsem z gotovostjo odkriti kaj so pisci imeli v mislih s terminom »bariere«. Ker so, kajpak, na splošno ta termin na veliko rabili metaforično, avtorjev ne bi smeli kriviti zaradi njihove »nerazlage« pojma. Prav verjetno sploh niso pomislili na to, da rabijo termin, ki je navzlic svoji metaforičnosti pač pojem. Gotovo pa približno lahko dojamemo na kaj so mislili sami avtorji iz tega, kar so sicer zapisali v svojem besedilu.

Woods in oba sodelavca v nadaljevanju trdijo, da je »več ključnih razstav v Evropi in Združenih državah Amerike pripomoglo k diseminaciji novih idej in tehnik«. Tako so poudarili pomen večjega števila razstav in prispevkov nekaterih galerij ter ustanov v Evropi in ZDA kot so, denimo, beneški *Bienale*, kasselska *Documenta*, galerija Tate, galerija Whitechapel, Inštitut sodobne umetnosti v Londonu, muzej Stedelijk v Amsterdamu in muzeja moderne umetnosti v New Yorku ter v Torinu. Nato so opozorili na pomembne vloge umetnikov in umetniških gibanj, začenši s prispevki Johna Cageja na področju teorije in multimedialnosti. Med tistimi, ki se jim zdijo pomembni, so filmski režiserji kot so Godard, Fellini in Antonioni, slikarji kot so Genovés, Fontana in Wesselman ter številni oblikovalci kot so De Harak, Rand in skupina Crosby, Fletcher, Forbes. Seveda ni mogoče ugovarjati pomembnosti in iznajdljivosti kateregakoli od slikarjev, oblikovalcev in multimedijskih umetnikov, ki so »razstavljeni« v knjigi. Ta pa je bila eden od ne tako redkih tovrstnih razsvetljujočih produktov v času, ko so jo izdali.

Ker je besedilo *Uvoda* takšno kot pač je, namreč »informativno in afirmativno«, ga pač ne jemljemo kot objekt relevantne kritike. Svoje mu namenu služi kot reprezentacija estetsko kvalificiranega diskurza, ki se kaže s svojo močjo selekcije, kategorizacije, evalvacije, segregacije, presojanja ipd. Gre pač za tisto dejavnost estetike kot posebne profesije, katere učinku se ni lahko upreti. »Da je nekaj anestetkega v estetiki je

4 Bal, Mieke. *Double Exposures (The Subject of Cultural Analysis)*. New York, London: Routledge, 1996, 3.

nauk, ki nam ga umetnosti morajo prve dati«. ⁵ Lyotard ima vsekakor dovolj razlogov, ki jih je podrobneje opredelil v svojih navezavah na Freuda, ko se je ukvarjal s povezavo med estetiko in amnezijo, da nas usmerja k reflektivnemu odnosu do umetniških proizvodov samih, a seveda je »anestetski učinek« tako estetike kot kapitalističnega trga že vštet. Kot se zdi, so Woods in sodelavca poskusili definirati umetnost v kontekstu, v katerem se jim zdi težko razločiti med »visoko« in »komercialno« umetnostjo. In zakaj je treba razločevati med dvema vrstama umetnosti? Kateremu smotru pravzaprav služi razlika, ki je slednjič produkt razločevanja? Mimogrede: ali ni »visoka umetnost«, ki je tako kategorizirana, določena kot »vredna« in ali se ta vrednost ne izraža tudi kot »tržna vrednost«? Ker je komercialna umetnost navadno dostopna najširšemu občinstvu in je tudi sorazmerno poceni za posameznega porabnika, kaj je potem pravi smisel pridevnika »komercialna«? Ker proizvodi visoke umetnosti, ki jih za take običajno določijo strokovnjaki, po navadi dosežejo visoke cene na trgu umetnin, bi prav *take proizvode* morali šteti za zares komercialne! Morda pa distinkcija med »visoko in komercialno« umetnostjo, ki je, kot vemo, zelo uveljavljena in, vsej svoji pomenski zamegljenosti navkljub, splošno sprejeta, konec koncev le ni korektna? Ali drugače: taka distinkcija je, nasprotno, pridobila svojo vlogo, ne glede na to kako je bila razumljena ali napačno razumljena, v »klasifikacijskih bojih«, če si lahko izposodimo termin pri Pierru Bourdieuju. ⁶

Družbeni pomeni in umetniške prakse

Zdi se, da Woods in njegova soavtorja niso zaznali nič čudnega v dejstvu, ki so ga tudi sami zaznali. Opozorili so na vlogo muzejev in galerij, pri tem pa so nekako spregledali določilni vpliv teh ustanov na oblikovanje umetnikov in na samo umetniško proizvodnjo. Koliko so upoštevali dejstvo, da je mreža takih ustanov sestavina industrializiranega sveta, in da so »muzeji in galerije« (pa še koncertne dvorane, kinematografi, mediji itd.) ključni členi v produkciji ter distribuciji umetnosti? Vseopredeljujoči vpliv teh institucij na vrednost umetnin je danes splošno znan v kontekstu postindustrijskih družb. Kljub temu pa se zdi, da smo še vedno soočeni s kulturnimi ideologijami, ki v imenu estetike postavljajo »resnično umetnost« proti »kvaziumetnosti, kiču /.../« John Berger je med drugim odkril, da od francoske revolucije naprej umetnost nikoli ni uživala takega privilegirane položaja med buržoazijo kot ga

5 Lyotard, Jean-Francois. *Postmodern Fables*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 247.

6 Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques/Sur la théorie de l'action*. Paris: Édition du Seuil, 1994, 27.

uživa danes. »Tudi v času druge polovice devetnajstega stoletja je obstajala umetnost upora in umetnike, ki so ji pripadali, so prezrli ali jih obsojali dokler niso umrli in dokler niso mogli ločiti del od intenc njihovih ustvarjalcev ter jih obravnavati kot neosebno blago.«⁷

Kulturno ideologijo, ki najverjetneje dobro služi temu, čemur pravimo »turistična industrija« – te pa res ne moremo preveč obtoževati spričo tega – je mogoče dojeti kot zavetišče za vse od umetnikovega narcizma do »okusa«, ki domnevno loči elito od množic, *high brow* od *low brow*, Zahod od vsega ostalega sveta in »nas« od »njih«. Ta ideologija je dovolj razvidno zasnovana na projekciji v preteklost, v kateri je konstrukcija sveta, kjer so bile spoštovane »prave vrednote«, osrednja invencija. Kot vemo, je ta imaginarni svet »resnične umetnosti« pripet na dobo romantizma, ki je tudi doba vrhunca estetike kot filozofske discipline. Kot pa je prepričljivo zatrdil Berger, tak »svet« pravzaprav nikoli ni obstajal!

A vrnimo se še najprej k problemu »padlih barier«. Pomen tega termina v besedilu, ki ga skušamo nekoliko bolj dešifrirati, zajema dva možna aspekta: prvi pomen se nanaša na »prebijanje barier«, ki ga opravljajo umetniki in/ali njihova dela. Ta pomen lahko povežemo s Kantovim pravilom genija, ki deluje zunaj specifičnih pravil.⁸ V drugačnem jeziku in v drugačnih modernističnih kontekstih bi tu govorili o invencijah, o novih »nikoli prej videlih« idejah in rečeh, o razstavah in o predstavah. »Esencialisti« bi menili, da so te invencije in genij za njimi »od boga dani« in zato ne morejo uiti pripoznanju. Vendar v dobi moderne za ta pogled postanejo invencije v različnih umetnostih, ki so pogosto kršile vrsto pravil, izzivale družbene in moralne konvencije, vprašljive kot produkti »genija«. Esencialistični pristop potemtakem neizbežno zapade zelo tradicionalni ideji umetnosti in v svojem po navadi (ne pa praviloma) konservativnem diskurzu skuša vzpostaviti kanon kot določilo meja »umetniškega izražanja«, ki se kvalificira za to, da bi bilo kot tako prepoznano.

Drugi aspekt se nanaša na bariere med »visoko in komercialno umetnostjo«. Zatrjevano težavnost razločevanja med njima lahko jemljemo za indikacijo, da se fraza o »barierah, ki so padle« nanaša na nekaj v tem smislu. Ne glede na to kaj so pisci zares mislili, se lahko vprašamo ali obstaja presečišče med obema pomenoma. Kar najbolj zagotovo je odgovor na to vprašanje pritrdilen; tako presečišče je obstajalo pred, v

7 Berger, John. *The Success and Failure of Picasso*. London: [Penguin, 1965], Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980, 203–204.

8 Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, 1999, glej zlasti §46.

in po obdobju, ki je objekt obravnave v knjigi *Art Without Boundaries*, toda v tem obdobju samem med leti 1950 – 1970 je to presečišče še posebej očitno. Kakorkoli že se lahko strinjamo ali se ne strinjamo, da je neizbežno precej poljubna selekcija, ki so jo opravili avtorji knjige, tudi najbolj reprezentativna, pa bi gotovo bilo mogoče pokazati na dvojni učinek »prebijanja barier« v večini predstavljenih umetniških del. Umetniki od Valerija Adamija do Edwarda Wrighta so pretežno kršili estetske kode, zanikovali in subvertirali norme lepote, resnice in vrednosti. Hkrati so mnogi med njimi prestopali meje med različnimi žanri, tehnikami in umetniškimi področji. Končno pa so, sicer ne prav vsi, ampak mnogi med njimi, segli v območje oblikovanja porabniških dobrin ali so intervenirali v sistem simbolov komunikacije v urbanem življenju ali pa so v svojih »vizualnih proizvodih« oponašali različne aspekte življenja v družbi, ki so jo takrat že definirali kot porabniško družbo. Take premestitve znotraj in zunaj »meja« etabliranega sistema kulture seveda niso bile pojav, ki bi bil značilen samo za obravnavano obdobje, ampak so se dogajale v vsej dobi modernizma in še najbolj v umetniških gibanjih. Zares, taka gibanja in spremembe v sistemu skladiščenja in prezentiranja umetnin niso samo prispevali k novim paradigmam na področju umetniških praks, ampak tudi k radikalno novemu družbenemu okolju in razmeram za proizvodnjo umetniških del. Toda celo teoretska pamet z maloštevilnimi izjemami dokaj dolgo časa ni povsem dojela razlogov za te spremembe in ni doumela pomena teh sprememb. Tako mnoge izrabljene kategorije iz območja »kulta umetnosti in duhovnosti« še vztrajajo. V tem pogledu naletimo na vprašanje hegemonije, a za zdaj najprej premislimo nekatere osnovne pojme, ki se nanašajo na umetniško in kulturno (re)produkcijo.

Ključne vidike je, kot smo prikazali v prejšnjih poglavjih, odkril Walter Benjamin v zgodnjih tridesetih letih dvajsetega stoletja. Seveda se spet sklicujemo na edinstveni esej *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, o katerem se razprava vedno znova obnavlja in vse kaže, da je to besedilo neizčrpni vir novih interpretacij, ki se še zlepa ne bodo dokončale. Nekaj zmede med temi interpretacijami temelji tudi na Benjaminovem lastnem zgodnejšem delu, ki je prepreženo z visoko estetskimi formulacijami estetskih tem. Šele ko je definiral svoj pojem *avre*, je Benjamin našel epistemološko orodje za radikalno novo razumevanje sveta »tehnične reprodukcije«. V določenem pogledu je Benjamin bil eden prvih dekonstruktivistov ali, kot bi nemara lahko rekli, vsaj ena od tistih intelektualnih figur, ki jih je mogoče vpisati v »tradi-

jo» dekonstrukcije. Čeprav Benjamin pravzaprav ni nikoli (ne v tem eseju in kvečjemu morda komaj približno v drugih spisih) problemov reprodukcije umetnin dvignil na tisto raven abstrakcije, na kateri bi se ti problemi formulirali v terminih razmerja subjekt/objekt, pa je zelo vidno, da so njegova opažanja zlomila »binarizem« tradicionalne estetike. Benjaminov esej je prav tako eden prvih izmed tistih tekstov, ki so uveljavili nov produktivni pristop k zvrsti interdisciplinarne teorije v humanistiki in družboslovju, saj je svoje ključne koncepte izpeljal iz fenomena, ki je bil nazorno viden tako rekoč vsakomur. Te koncepte je izpeljal iz tistega, kar je torej bilo očitno »na površini« realnosti industrijske družbe, a kar precej je trajalo, da je postalo bolj čitljivo.

Vendar pa je bilo videti, kot da je sicer definitivno dialektični pojem *avre*, v nasprotju s svojo intenco celo pomenil priložnost za nekatere bralce, da se vrnejo nazaj in zavrnejo Benjaminov argument proti tradicionalni estetiki. Vsekakor je mogoče, da imamo pri tem opraviti s preprostim napačnim branjem pomena pojma, o čemer smo govorili v prejšnjem poglavju. Vse to pa navsezadnje niti ni tako zelo pomembno; iz tega namreč predvsem vidimo, da »hegemonistično« utemeljeno dojetje umetnosti deluje precej podobno freudovsko razumljeni obrambi proti sprejemanju resnice. Naj bo kakorkoli že, širše razumevanje Benjaminovega prispevka k epistemologiji v epohi industrijske družbe in razpoznava njegovega estetiško kvalificiranega videnja, premestitev celih označevalnih verig, ki se nanašajo na proizvodnjo umetnosti, prepoznavanje umetnin v kontekstu množične kulture in temeljno *spremenjene percepcije* umetnin, so bili precej pozni. Benjaminovo delo je postalo veliko bolj razvidno učenjakom in umetnikom šele v poznih šestdesetih letih, ko so se skupaj s političnimi protesti v bogatem zahodnem svetu nove umetniške prakse, ki so bile poprej omejene na ozko javno pozornost, uspele narediti za vidne na ulicah in seveda v že takrat pretežno dominantnih avdiovizualnih medijih, ki so dokaj hitro transformirali kognitivne sheme v družbenem prostoru. Kot smo videli, je sprememba v načinu kako občinstvo zaznava umetniška dela imela velikanske posledice, ki jih lahko dešifriramo v različnih branjih, kakršne omogočajo filozofija, estetika, sociologija in danes še vrsta eklektičnih ved. Spričo te spremembe so ljudje vse bolj videli realnost in svoj položaj v njej zelo drugače kot v predindustrijskem obdobju – če kajpak sprejmemo to, da sploh lahko uganemo kako so ljudje percipirali umetnost v »predtehnološkem« veku. Spremembe percepcije, ki jih je Benjamin odkril s svojo teoretsko intuicijo, so kasneje v marsičem potrdili celo nevrologi in psihologi per-

cepcije.⁹ Osrednji vidik te spremenjene percepcije realnosti je nezbrano zaznavanje v nasprotju z osredotočeno percepcijo:

Tudi raztresen človek se lahko privadi. Še več. Možnost nezbranega obvladovanja nekaterih izmed nalog kaže, da mu je njihovo reševanje postalo navada. Z zabavo, kakršno ponuja umetnost, lahko otipljivo preverimo, koliko rešljive so postale nove apercipivne naloge. Ker v posamezniku obstaja skušnjava, da bi se izognil takim nalogam, napade umetnost najtežje in najpomembnejše med njimi tam, kjer lahko mobilizira množice. Danes to počne s filmom.¹⁰

Na podlagi te Benjaminove opredelitve raztresene percepcije lahko jasno pokažemo na temeljno prerazporejeni konstitutivni položaj kate-rekoli umetniške prakse in velik učinek te prakse na *praxis* družbene re-produkcije. Ni dvoma, da so se od Benjaminovih časov naprej te pre-razporeditve samo krepile. Doba naraščajoče vloge tehnologije je prine-sla zelo kompleksne spremembe v funkcioniranju mišljenja v množičnih razsežnostih. Hkrati z vstopom v množično percepcijo so nove forme estetiških praks povzročile pravi prevrat v vsem delovanju umetnosti in v družbenem imaginariju. Razmerje subjekta in (estetskega) objekta je nemara ključno v teh procesih transformacij, iz katerih izide tudi to, kar lahko zapopademo v teoretski artikulaciji *dogodka*. »Slikarska gesta do-seže oko, pripravljeno tako na nepripravljenost kot na dogodek. Ne zato, ker bi ta gesta nenadno vzniknila, saj je bila, nasprotno, pričakovana in silno zaželena. Ampak [ta gesta] je dogodek zato, ker subjekt, iz katerega izhaja, niti ni vedel in ne ve, kaj je dogodek kot bi rekli, ni vedel in ne ve iz česa sestoji. [Subjekt] ga ne nadzoruje.«¹¹

Široko področje vseh teh soodvisnih praks, ki so se v času spreminja-le in učinkovale na nepregledna strukturna razmerja v vsem 20. stoletju, je bilo predmet mnogih obravnav – še zlasti v času postmodernizma. Tu se ne moremo spuščati v obsežnejšo elaboracijo teh refleksij. Pomembno pa je to, da je Benjamin označil točko v času, ko je veliko prestrukturira-nje družbe in načinov refleksije o njej postalo dovolj očitno. On sam pa je lahko ugibal o »prognostični vrednosti« svojega odkritja:

Tehnična reproduktibilnost umetniškega dela spreminja odnos množic do umetnosti. Iz najbolj nazadnjaškega odnosa, na primer, do Picassa, ga preobraža v najnapred-

9 Eden izmed preprostih, a zelo zgovornih primerov je prilagoditev človeškega očesa, ki se je zgodila po tem, ko so pospešili hitrost filma, ki teče pred projekcijsko lučjo, s 16 na 24 sličic na sekundo, kar je bilo povezano z nekaterimi tehničnimi razlogi, ko so uvedli zvok v film. Gledalci, ki so se navadili na projekcijo 24 sličic na sekundo, ne morejo več slediti 16 sličicam na sekundo, kajti njihove oči za-znavajo temne prehode med posameznimi sličicami.

10 Benjamin, Walter. 1998. *Izbrani spisi*. Studia Humanitatis, Ljubljana, 174.

11 Lyotard, Jean Francois. *Misère de la philosophie*. Paris: Édition Galilée, 2000, 99.

nejšega, recimo do Chaplina. Napredni odnos pri tem označuje zadovoljstvo ob gledanju in doživljanju, ki prehaja neposredno in pristno v povezavo s stališčem strokovnega ocenjevalca.¹²

Semantično polje, ki ga zariše pojem »družbenega pomena«, je velikansko področje, ki ga, če se izrazimo nekoliko klišejsko, pač ni lahko opisati. Mesto sorazmerno splošne pismenosti v Benjaminovih časih je danes zasedla sorazmerno visoka splošna izobraženost, ne glede na to ali je ta izobraženost formalna ali neformalna. Estetske oblike so postale atributi vsakdanjega življenja. Čeprav je razpravljanje o problemih forme estetskih objektov (vključno s produkti »tehnoloških« umetnosti) lahko še vedno elitna naloga estetske teorije, pa tudi ni dvoma, da se estetska produkcija vmešava v reprodukcijo družbe na veliko bolj odločilen način kot si je nekoč sploh kdo lahko predstavljal. Pojem »visoke umetnosti« je potemtakem izgubil svoj polni pomen; postal je predvsem izraz določenega nazora, ki se ne nanaša toliko na umetnost kot se nanaša na družbo. S tem, ko model konkurenčne ekonomije na bogatem Zahodu (ki zdaj v kulturnem pogledu vključuje tudi večino nekdanjega socialističnega sveta) še naprej (re)producira razredne razlike, množična kultura simbolnim represijam in ekspresijam teh razlik dodeljuje pomen socialne igrice ali, kot bi rekli z Davidom Chaneyjem,¹³ pomen »javne drame«.

Umetnost in vprašanje hegemonije

Ni evidence o tem, da bi se Benjamin in Gramsci pomembneje zavedala obstoja drug drugega, kljub temu pa ni težko razbrati nekaterih podobnih teoretičnih in političnih motivov v njunih spisih. Gramsci v svojih *Quaderni del carcere* piše, da »stari intelektualni in moralni voditelji družbe čutijo«, da so njihove »'pridige' samo še ,pridige', torej nekaj, kar ni povezano s stvarnostjo«, ker se »posebna oblika civilizacije, kulture, morale, ki so jo predstavljali, razkraja«. ¹⁴ Take opazke bi zlahka primerjali z Benjaminovo kritiko Duhamela in njegovih pogledov na film kot na »zabavo za neizobražene«. Kar pa je Gramsci dodal k temu neizrecnemu dialogu, je bil specifični pojem *hegemonije*, ki je v njegovem delu pridobil kar kompleksen pomen. V osnovi pa njegova raba pojma deluje kot artikulacija »fundamentalnih premestitev«. ¹⁵ Pomen pojma iz

¹² Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Studia Humanitatis: Ljubljana, 1998, 167.

¹³ Chaney, David. *Fictions of Collective Life (Public drama in late modern culture)*. London, New York: Routledge, 1993.

¹⁴ Gramsci, Antonio. *Izbrana dela*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974, 255.

¹⁵ Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy / Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985, 67.

vira iz okolja ruske socialne demokracije, kar sta poudarila tudi Laclau in Mouffe: »/.../ postalo je nujno opredeliti novi tip razmerja med delavskim razredom in tujimi nalogami, ki jih je moral prevzeti v danem trenutku. To nenavadno razmerje so poimenovali ‚hegemonija‘«. ¹⁶ Gramscijeve premostitve, ki vključujejo koncept »materialnosti ideologije«, kar nas oddaljuje od »stare distinkcije baza/nadgradnja«, končno pripeljejo h konceptu »političnih subjektov«. Za Gramscija to » /.../ niso – strogo vzeto – razredi, ampak kompleksne ‚kolektivne volje‘; podobno, ideološki elementi, ki jih artikulira hegemonski razred nimajo nujno razredne pripadnosti«. ¹⁷ Tu se ne moremo na dolgo in široko posvečati dokazovanju tega sklepa še posebej zato, ker govorimo o označevalcih z raznorodnih področij kulture in umetnosti. V vsem povojnem obdobju, ko je bil zahodni svet družbeni prostor velikih dosežkov, frivolnosti in simbolnih prevratov v umetnostih, hkrati pa tudi prostor za fascinantni razcvet popularne kulture, smo imeli opravka s hegemoničnimi težnjami spričo vsiljujočega se vpliva ideološke politične razlike med »dvema svetovoma«. Vladavina »ideologije« pa je bila vseeno površna, saj kar zadeva kulturo in vsaj del družbenih ved. Značilnosti omenjenega gramscijevskega pomena termina hegemonije so bile zaznavne v pogledih na kulturo in umetnost ravno v tem obdobju. S te perspektive se lahko povsem strinjamo z naslednjimi ugotovitvami:

Ker je bila višja zahodna kultura nasploh produkt predtehnološke ere, se komaj kaj lahko čudimo temu, da se tisti, ki skušajo podpirati eno, znajdejo v položaju zastopanja druge. Namreč, od Mathewa Arnolda do F. R. Leavisa od Raymonda Williama do Richarda Hoggarta, od Theodorja Roszaka do Charlesa Reicha se soočamo z možmi, katerih privrženost kulturnim vrednotam se zdi neizbežno spojena z nostalgичnim ozirom na organsko skupnost, katere delo in kultura sta dva aspekta enotnega življenja. In ker so bili tako levi kot desni kritiki tako izneverjeni v svojem prepričanju, da bo krajši delovni teden ključ k novi in polnejši eksistenci, se je desnica obrnila v preteklost, pri tem pa je pogosto zanemarila družbeno ceno predtehnološke kulture, levica pa se je usmerila k neki oddaljeni prihodnosti, v kateri se bodo trenutne omejitve umaknile polno uveljavljeni brezrazredni kulturi, ki je ne vodijo racionalistične ozkosti. ¹⁸

Taki vpogledi so se kopičili v sedemdesetih letih, še posebej po zamrtju hrupnih političnih aktivnosti, ki so se dotaknile vseh umetniških

16 Ibid., 50.

17 Gramsci, Antonio. *Izbrana dela*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974, 67.

18 Bigsby, C. W. E. *The Politics of Popular Culture. V: Approaches to Popular Culture* (ur. C. W. E. Bigsby). London: Edward Arnold, 1976, 16.

področij na Zahodu. Postalo je vidno, da kulturna in politična hegemonija v svoji soodvisnosti razbijata vsakršno enoznačnost pomenov takih ideoloških pojmov kot so progresivnost in konservativnost, lepo in grdo, politično levo in desno, ipd. Čeprav lahko najdemo določene politične označevalce na kulturnih in umetniških področjih, nedvomno razdeljujočih različne politike, ki na svoji strani zrcalijo nekatere hegemonске »vrednote«, pa po navadi ne moremo biti gotovi kateri politični tendenci bodo vseč družbeni učinki katerekoli prebojne umetniške prakse. Postmoderno pluralnost, ne glede na to kako jo zapopademo v teoretskem dojemanju, okarakterizira razlikovalna igra, ki razmešča naraizen, ne kakšne »velike Subjekte«, ampak drobne subjektivnosti, ki imajo, če se lahko tako izrazimo, nizko stopnjo hegemoničnega vpliva. Lyotard omenja »jezikovne igre«, ki se vpisujejo v dispozitiv »neke splošne agonistike«.¹⁹ Ne glede na to koliko strasti, organizacije in – zakaj ne? – genija, je investirano v stvaritev ali v dogodek, je hegemonски učinek tako ali drugače merljiv z odzivom trga. Mnogo kasnejši nastop absolutizma informacije je samo še poudaril ta vidik in še bolj nazorno se je pokazalo, da je subjektivnost, ki je slej ko prej v središču estetske prakse, konstituirana s tržnim »kontekstom«. Umetnostni trg »/.../ na umetnika deluje kot nekakšna vaba. Te privlačnosti novuma ne gre razlagati zgolj kot umetnikovo korumpiranost, prej jo omogoča karakteristično zamenjevanje inovacije in dogodka, prav to pa kapitalizmu daje njemu lastno časovnost. „Moč“ informacije je /.../ obratno sorazmerna pomenu, ki bi ji pripadal v kodu, s katerim razpolaga naslovnik.«.²⁰

Nemara je to bilo temeljno »odkritje« šestdesetih in sedemdesetih let, ko je nekaj umetnikov na različnih področjih estetskih praks reagiralo na nova prepoznanja različnih konstrukcij realnosti, zavedajoč se, da bo rezultat te njihove reakcije – pač določeno umetniško delo – tržna informacija. Andy Warhol je »opisal« realnost modernega industrijskega sveta z eklektičnimi kompozicijami, ki so predvsem povnanjale proces množične reprodukcije. V svojih podobah pomnoženih ikon zvezdniskega sistema (Marilyn Monroe, Elvis Presley itd.) je prepričljivo demonstriral to, da je v takem svetu kategorija edinstvenosti stvar procesa razmnoževanja. Če upoštevamo, da je postavil raven primerjave med Campbellovimi konzervami z juho in filmskimi ikonami, lahko rečemo, da je Warhol anticipiral postmoderno rabo kategorije reifikacije. Michelangelo Antonioni, čigar filme so v času nastanka jemali za nekoliko eni-

19 Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje*. Ljubljana: Analecta, 2002, 23.

20 Lyotard, Jean-François. Sublimno in avantgarda. V: *M'ars* št. 4, 1991, 26–32, 31.

gmaticne in hermetične, je prispeval specifičen pogled na urbano subjektivnost in še zlasti na realnost, ki jo je taka subjektivnost nenamerno proizvajala. Po filmu *Povečava* (*Blow up* – 1966), posnetem na podlagi povesti Julia Cortázarja, je Antonioni postal zelo transparenten, kajti zaznano realnost je identificiral kot tisto, ki je povsem enaka oni, ki jo – v danem primeru – proizvede aparatura reprezentacije v obeh možnih smislih (kot kamera in kot družbeno polje pomenov). Ob tem je pomenljivo dejstvo, da je vsaj v Evropi Antonionijeve filme sprejelo dokaj široko občinstvo. Istočasno so šestdeseta leta prinesla množično participacijo urbane mladine v komunikaciji pomnoženih pomenov. Osrednji motiv oblikovalke Mary Quant je bil » /.../ raztegniti pomen mode onkraj klasičnih krojev visoke mode za premožne«. ²¹ »Navadni ljudje« so izrazili svoje odgovore na vprašanje o njihovi identiteti s svojimi lastnimi telesni tako, da so »animirali« kreacije Mary Quant in drugih kreatorjev z londonske ulice Carnaby. Od takrat so modni kreatorji postali podobni temu, kar so filozofi prenehali biti: neke vrste preroki družbene realnosti, ki jo sociologa Bourdieu in Giddens definirata kot refleksivno družbo. Treba je na tanko prisluhniti temu, kar imajo povedati ljudje kot so Karl Lagerfeld, Viviane Westwood in Jean-Paul Gaultier in temu, kako njihovi opisi šivanja oblek ter razlage tega, kaj predstavljajo njihove kreacije, korespondirajo z atributi konstitutivno nestabilne realnosti, v kateri (medijsko) prenesena informacija preneha biti »samo« informacija in »postane eno od dejstev, ki sestavljajo naše okolje«. ²²

V nasprotju s tiskanimi materiali prejšnjih stoletij reprezentacije globalne kulture zarisujejo razširjeno vizualno področje, kjer še zlasti odločilno gibljive podobe determinirajo razpon različnih modusov percepcije, ki je tudi v najbolj pasivni obliki nehote aktivna, vključuje »spontano« branje, dekodiranje, razbiranje, identificiranje, ipd. Tudi obramba pred kompleksnostjo pomenov, s katero subjekta oskrbi ideologija, ki je lahko religiozna, politična in vsakdanja (ali vse to hkrati) subjekta ne zaščiti pred sugestijo realnosti, ki jo vsebuje samo razmerje percepcije. Današnji mediji, seveda skupaj z digitalnimi interaktivnimi mediji, predstavljajo in proizvajajo spremenjeno in spreminjajočo se realnost, ki jo zaznamuje ekspanzija kulture, poganjane z močno umetniško proizvodnjo. Muzeji in galerije, med drugimi »tradicionalnimi« ustanovami, se spreminjajo v laboratorije kontinuirane proizvodnje variacij pomenov, interpretacij in ideoloških interpelacij. Včasih širijo vidno

21 Bernard, Barbara. *Fashion in the 60'*. London, New York: Academy Editions, St. Martin's Press, 1978, 8.

22 Lyotard, Jean-François. *Sublimno in avantgarda*. V: *M'ars* št. 4, 1991, 26–32, 31

polje kulture občinstvu in drugič ga zožujejo na nekaj mistificiranih kanonskih označevalcev česarkoli že, kar pač prikazujejo. Vsekakor te institucije niso več (če so sploh kdaj bile) »nevtralna« mesta razstavljanja umetniških objektov, ampak so, kot bi rekla zgoraj omenjena Mieke Bal, »dejavniki izpostavljanj«, ne toliko umetnikov in njihovih del kot takih, temveč izpostavljanj konceptualiziranega pogleda na umetnost kot kulturno blago. Umetniki zunaj teh ustanov so skoraj izumrli, kar na drugi ravni enako velja tudi za znanstvene raziskovalce (to izvrstno eksplicira Lyotard v *Postmodernem stanju*), ne glede na to ali delujejo v naravoslovju, ki je – vprašanje če je to utemeljeno – dojet kot bolj kolektivno raziskovalno področje ali delujejo na področju družbenih ved in humanistike, ki konstitutivno – spet vprašanje koliko utemeljeno – velja za bolj individualističnega. Prostor zunaj institucij se v industrijski in postindustrijski družbi kot družbeni prostor, torej kot prostor spreminjene realnosti, odpre samo v redkih obdobjih revolucionarnih prelomov, ki prekinjajo daljša obdobja splošnega konformizma, poimenovanega porabništvo ali potrošništvo. V pogledu tega tako institucionaliziranega sveta kultura pravzaprav *je* realnost. Seveda poznamo precej sofisticiranih in kritičnih refleksij te kulture kot, denimo, Jamesonovo teorijo reifikacije ali razlagajoče poskuse številnih avtorjev, ki se opirajo na Baudrillardov pojem simulakra. Te refleksije nam omogočajo soočenje s kompleksnostmi družbene realnosti, ki je prenasočena s pomnoženimi podobami in vsemi vrstami drugih sporočil. Vse to se dogaja v obsegu, ki je dojet kot »globalen«. Še nikoli doslej ni bila mednarodna menjava blaga tako »kulturalizirana«. To ne vključuje samo materialnih dobrin, ampak tudi tako imenovano »duhovno« blago v širokem razponu. Freudovsko nezavedno ni bilo nikoli poprej tako »obrnjeno navzven«. Babilon 21. stoletja je globalno prizorišče, kjer nastopa brezmejna pluralnost. Kar je zaznano v številnih besedilih na področju analize kulture kot kolonialni pogled, je vse bolj dislocirano, čeprav je daleč od tega, da bi bilo izbrisano. A neizbežno se pluralnost uveljavlja tako, da je reducirana v svojem razponu. Abstrakcije in skupni imenovalci jo absorbirajo s tem, ko so posamezne reprezentacije selekcionirane in deselektionirane, glede na samoproizvajajoče se pravilo »prepoznavnosti«. Še vedno pa lahko vidimo, da globalni trg živi od menjave, ki zajema vse od jedi in pijač do izobraževalnih uslug. Vzdržuje ga »prosto prelivanje kapitala«, ki pa v vse globlji krizi globalne ekonomije postaja problematično. Označevalni elementi v tej globalni menjavi so prav različne identitete, kar lahko ilustriramo z brezmejnimi številom kulturnih artiklov kot

so: nemški avtomobili, nizozemsko cvetje, ameriški *software*, francoski strukturalizem in menda tudi islandski genetski kod. Toda pojem identitete, ki ga je mogoče artikulirati v njegovi izmuzljivosti skorajda tako kot modni artikel, kot nekaj, kar si subjekt »nadene« tako kot krilo ali srajco, je lahko rabljen tudi na nevarno drugačne načine. Zdi se, da je pojem identitete, oropan svoje paradigmatsko fichtejevske sublimnosti in fiksiran kot domnevno najbolj temeljna kulturna kategorija, vse bolj rabljen kot protipojem za mobilizacijo proti pluralnosti globalnih interkulturalnih vplivov. Politika identitete reprezentira potencial postmoderne hegemonije, ki lahko postane nevarna v nekaterih političnih profilih kot »simulaker« fašističnih politik. Na srečo pa se zdi, da poudarjanje fiksiiranih identitet, ki nagibajo k izključevanju vsakogar, ki noče ali ne more biti »vključen«, priklicuje razpršujoče težnje politik razlikovanja. Hegemonija kot orodje demokracije v gramscijevskem smislu še služi odprtosti zakoreninjeni v modernizmu.

II URBANI AMBIENT

Refleksivnost in urbanost

In intelektualnost ni in ne more biti samo lastnost intelektualcev, vendar pa je seveda kot atribut vezana na obstoj posebnega statusa posameznikov, ki ga večinoma ne razumemo kot poklic, četudi je veliko poklicev povezanih z intelektualnim delom. Ne da bi se pretirano spuščali v slovarske opredelitve, ki večinoma napotujejo na področji humanistike in umetnosti, kjer je intelektualnost tradicionalno uokvirjena, in ne da bi si dovolili zavesti se brezplodnim verbalnim natezanjem o tem, da intelektualnost sodi tudi k uporabi razuma v naravoslovnih znanostih in tehniki in še tudi, ne da bi se poglobljali v zgodovino intelektualnosti, končno povejmo, da je za temeljno razumevanje intelektualnosti odločilna urbanost. Mesto je v vseh svojih pojavnih oblikah od grškega *polis*a do globaliziranih metropol in generičnih mest tretjega sveta, kot jih je poimenoval Koolhaas,¹ povsem jasno mogoče opredeliti z Bourdieuevim konceptom družbenega prostora; mesto je specifični prostor, ki ga družbenost najbolj definira in se v njem materializira tako, da se pravzaprav izkaže učinkovanje simbolnega v realnem, ki je označeno z arhitekturo, z institucijami urbanosti, prometom in dejavnimi manifestacijami kulture, da seveda o politiki niti ne govorimo. Hkrati pa so mesta realni ali kar materialni korelati tega, kar s konstrukcijo družbenosti sploh danes označujemo, in to v kondenzirani obliki. Mesto se od ruralnih oko-

1 Koolhaas, Rem. Generično mesto. V: *Mestomorfoze*. Ljubljana: Založba /²cf.: Sorosov center za sodobne umetnosti, 1999, 5–32.

ljij razlikuje ne samo po neposredno vidnih zunanjih lastnostih, kakršne so velikost naselij, poglobitve dejavnosti, ki v teh naseljih potekajo ipd., ampak tudi po tem kako te razlike dojemajo na obeh straneh razlikovanosti. Ta dojetanja, videnja, percepcije, ki vstopajo v vsakdanjo govorico, imajo učinke: tako so, denimo, različne idealizacije vaše idile ali »bližine naravi« nekakšna operativna ideologija sodobnega trenda prehajanja urbanih prebivalcev v prenovljene hiše v vaseh, v katere pa po navadi prinesejo naprave, ki jih obkrožajo v urbanem okolju. Seveda vemo, da se dogaja še močnejše in »usodnejše« nasprotno prehajanje, namreč iz ruralnega v urbano, pri čemer gre tako za označevalce ruralnosti v arhitekturnih (v eksterierju in še bolj v interierju) kot v mentalnih shemah. Kajpak so praviloma to sheme, ki jih proizvede prav sam ta prenos in so, prej kot karkoli »avtentično« ruralnega, predvsem nekaj vulgarizirano urbanega. Kot take se te sheme vpisujejo tudi v intelektualne drže, ki podpirajo kulturno in politično konservativne usmeritve v ustanovah izobraževanja, kulture in seveda predvsem političnega sistema.

Razumevanje urbanega intelektualnega habitusa se neizogibno lahko izreče samo refleksivno, nujno je ujeto v koordinate spomina v razmerju s historičnim dispozitivom in je, če naj ne povemo takoj vsega naenkrat, po Martucellju² izrekljivo v gramatikah posameznika. Vse to se kaže v Benjaminovih poskusih premisleka urbanega tako v za silo urejenima esejema o Baudelairu kot tudi v zbrkljanih in verjetno za vedno semiotično odprtih *Pasažah*. Če to gledišče razvijemo, se nam lahko odpre razumevanje intelektualnega habitusa, vidnega tudi skozi objektivne kamer Francois Truffauta, Woodyja Allena in Boštjana Hladnika.

Bourdieujev pojem habitusa

Če naj torej govorimo o intelektualnem habitusu, se najprej lotimo precej zahtevne naloge prikazati pojem habitusa. Kolikor gre za *habitus* kot teoretski pojem, je jasno, da govorimo o pojmu, ki ga je razvil Pierre Bourdieu, kar je danes znano in nepreštevnokrat ponovljeno v humanističnih in družboslovnih konverzacijah, v člankih, v poljudnih zapisih in seveda tudi v takih virih informacij, kakršna je *Wikipedia*. Razmeroma široko ukvarjanje s tem pojmom bodisi v neposrednih interpretacijah Bourdieuja bodisi v aplikacijah njegovih pojmov na različnih področjih, kaže na produktivnost Bourdieujevih izvirnih formulacij tega pojma. O definicijah habitusa pri Bourdieuju namreč ni mogoče govo-

2 Martucelli, Danilo. *Grammaires de l'individu*. Pariz: Gallimard, 2002.

riti drugače kot v množini, kajti Bourdieu habitus znova in znova opredeljuje, povezuje z različnimi konteksti, ga spreminja in razvija, povezuje s pojmi družbenega polja, socialnega in kulturnega kapitala, dejavnika (agensa) itd. Čeprav natančnejši pogled pokaže, da je njegovo delo, ki se lahko komu zdi tudi kot vedno vnovično definiranje tega pojma, pravzaprav izogibanje definiciji, ki bi bila kakorkoli simplistična in instrumentalno uporabna. Neredko smo sicer priča poskusom nekakšnih uporab pojma habitusa, ki se opirajo na katero od »fiksiranih« definicij in pri teh poskusih se pokaže, da taka definicija postane neuporabna. Formulacija, ki jo je Bourdieu oblikoval v *Distinction* opozarja na njegovo vpetost v tokove strukturalizma, pri tem pa je treba poudariti, da je nemara največji pomen strukturalizma treba videti v njegovi epistemološki inovaciji, brez katere ni mogoče misliti cele vrste teoretskih odkritij. »Strukturirajoča struktura, ki organizira prakse in percepcije praks, habitus, je tudi strukturirana struktura: načelo delitve v logične razrede, ki organizira percepcijo družbenega sveta je sâmo proizvod inkorporacije delitve na družbene razrede«. ³ Če namreč to opredelitev beremo v luči tega, kar smo zapisali tik preden smo jo navedli, potem lahko drugačno in na videz nasprotno opredelitev iz poznejšega dela *Praktični čut* razumemo kot nadaljevanje teoretske razdelave pojma v njegovi neizbežni mnogoznačnosti.

Habitus kot pridobljeni sistem generativnih shem omogoča svobodno proizvajanje vseh misli, zaznavanj in vseh dejanj, vpisanih v meje, lastne določene okoliščine tega proizvajanja – a samo tem. Struktura, katere proizvod je habitus, z njegovo pomočjo upravlja prakso, vendar ne po poteh mehanskega determinizma, ampak znotraj omejitev in meja, prvotno pripisanih njenim iznajdbam. To neskončno, vendar strogo omejeno sposobnost generiranja – habitus – je težko misliti samo tako dolgo, dokler ostajamo zaprti v navadnih alternativah (ki jih namerava koncept habitusa preseči) determinizma in svobode, pogojenosti in ustvarjalnosti, zavesti in nezavednega ali posameznika in družbe. ⁴

Čeprav se je treba varovati pred prehitro metonimično ali metaforično rabo pojma habitus, bi si iz tega citata morda smeli dovoliti misliti različne habituse, torej tudi kar se da problematično razliko med ruralnim in urbanim. Ne da bi postavljali drugo pred ali nad prvo, je jasno, da habitus v različnih okoljih pomeni različne generativne sheme in različno produkcijo objektivacij vanje ujetih dejavnikov, akterjev in subjektov.

3 Bourdieu, Pierre. *La Distinction / Critique sociale du jugement*. Pariz: Édition de minuit, 1979, 191.

4 Bourdieu, Pierre. *Praktični čut*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002, 94.

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da iz tega sledijo posledice na empirični ravni, torej tudi na ravni individualnega. »Govoriti o habitusu, to je postaviti, da je individualno in celo osebno, subjektivno družbeno, kolektivno. Habitus je socializirana subjektivnost«. ⁵ Kot pravi Andrea Allard, je »vrsta piscev uporabila Bourdieujeva pojma habitusa in dispozicije zato, da bi raziskali kako bi lahko analizirali spol, 'raso' in razred glede na socialni in kulturni kapital.« ⁶ Avtorica v tem članku nadalje pokaže na to, kar implicitno trdimo tudi mi v našem besedilu, da namreč, različni avtorji jemljejo in za svoje namene uporabljajo Bourdieujeve različne opredelitve habitusa iz različnih obdobj, kar kajpak ustvarja precej nesporazumov. Kljub vsemu temu pa morda lahko zatrdimo, da se v kvalificiranem razpravljanju vendar nasploh dobro razumemo glede teoretske teže pojma kakor tudi glede njegovega analitičnega in kritičnega naboja, ko gre za dešifriranje razmerij in odnosov v polju družbene realnosti.

Habitus kot pojem jasno funkcionira v kontekstu vrste drugih konceptov, med katerimi najdemo še vrsto že omenjenih specifično Bourdieujevih pojmov. Za našo rabo v tem besedilu je seveda ključen pojem družbenega prostora (*espace social*), ki je definiran z »vzajemnim izključevanjem ali z razločevanjem različnih položajev, ki ga konstituirajo«. ⁷ Družbeni prostor se »na bolj ali manj deformiran način prevaja v fizični prostor, v obliki določene razporeditve dejavnikov in lastnin«. ⁸ Tako se zdaj lahko najdemo v mestu, ki je zgoščeni družbeni prostor, čigar družbenost se izraža »realno in simbolno«, čemur pritrjujejo odnosi med mestnimi četrtmi, ulicami, predmestji.

Benjamin in refleksivnost kot dejavnik urbanosti

Kot lahko sklenemo glede na poglobitni pomen pojma habitusa, je refleksivno razumevanje ujeto v koordinate spomina v razmerju s historičnim dispozitivom. Kot smo namignili že v uvodnem razdelku tega poglavja, to lepo vidimo v Benjaminovih poskusih premisleka urbanega: »Pariz stoji nad sistemom votlin, hrup metroja in zgornje bobnenje železnice v vsakem omnibusu, v vsakem tovornem vozilu zbujata dolgotrajni odmev. In ta veliki tehnični sistem ulic in cevi se križa s starodavnimi

5 Bourdieu, Pierre. *Réponses*. Paris : Seuil, 1992, 101.

6 Allard, Andrea C. Capitalizing on Bourdieu. V: *Theory and Research in Education*, volume 3, number 1. 2005, 63–79, 66.

7 Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Pariz: Seuil, 1997, 161.

8 Ibid., 162.

4 Gustave Caillebotte, *La place de L'Europe v dežju*, 1877.

oboki, z razpokami v apnencu, jamami, katakombami, ki so rasle vse od ranih srednjeveških stoletij«. ⁹

Benjaminova besedila v vsej svoji edinstvenosti opisujejo urbane prostore, »elitno« in množično percepcijo arhitekture ter dešifrirajo urbanost s pomočjo poezije. Benjaminu to uspeva predvsem zato, ker so njegova besedila inherentno govorica urbanosti. Zunaj konteksta urbanosti je ta poezija nerazumljiva. Ampak iz razlogov, ki bodo postali vidnejši nekoliko kasneje, je treba poudariti, da Benjaminovo pisanje sicer opredeljuje razsežnosti urbanosti v uvidu, ki prestopa omejitve njegovega časa in prostora, vendar pa je vzniknil iz realnosti industrijske družbe.

Benjamin je v ustrezni fragmenatni formi, ki ni nujno samo posledica tega, da

9 Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften B V*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, 137.

avtor ni imel dovolj časa in drugih primernih pogojev za zaokroženje ali dokončanje svojega pisanja, pojasnil izhodišča za razumevanje kulture, kakršno proizvaja industrijski kontekst. Hkrati bi Benjaminu težko pripisali, da urbanost kakorkoli idealizira ali pa, da jo, spričo jema nja Baudelairove poezije kot slovarja čitanja mesta (*city reading*), cenzurira v nekaterih njenih ne ravno estetskih vidikih. Ravno nasprotno: izhajajoč iz Benjamin se že izhodiščno strinjamo o inherentni relaciji urbanosti in intelektualnega habitusa vsaj od začetkov dobe, ki jo označuje termin modernizma, ki se deloma lahko ujema s sociološko opredelitvijo industrijske družbe. Zakaj sta urbanost in intelektualnost zelo povezani vse od začetkov refleksivnosti kot dejavnika v skupnosti, ki samo sebe pomenljivo poimenuje »človeška«? Refleksivnost ni kar tako neki koncept, saj označuje ekspanzijo industrijskega sveta, družbene organizacije, ki posameznika izvzema iz tradicije, med drugim tudi tako, da ga izobrazuje in ga »kultivira«. Gotovo je v Benjaminovem diskurzu vsebovano nekaj, kar ga je naredilo za predmet velikega zanimanja šele dolgo po tem, ko je bil zapisan in skoraj 30 let po avtorjevi prezgodnji smrti. Ta »nekaj« pa je ravno predmetu refleksije zelo približani refleksivni moment, v katerem je intelektualnost vidna kot dejavnik samega pojma prostora v mestu. Seveda je že pri Benjaminu jasno, da gre glede intelektualnega habitusa – ne glede na to, da o njem v njegovem času niso govorili s tem izrazom – za vzajemno razmerje, iz katerega vznikne individua, ki jo najdemo na mestu, kjer bi si želeli misliti subjekta. Benjamin je seveda zaslutil, da se nam ta želja ne more izpolniti. Skrajnejšo inačico te subjektivnosti Benjamin najde v podobi *flâneurja*, pohajkovalca, ki je v »množici prepuščen usodi«.¹⁰

Illusio kot način »biti v svetu«

V filmski zgodovini bi težko našli estetsko popolnejši odsev tega, kar skušamo povedati in deloma interpretirati skupaj z Benjaminom, kot v Truffautovem film *Jules in Jim* (1962) z nepozabno Jeanne Moreau v vlogi Catherine – *femme fatale* v ljubezenskem trikotniku. Oskar Werner in Henri Serre pa sta odigrala vlogi prijateljev, ki ju deli nacionalnost in paradokсно združuje ljubezen do iste ženske. Film je pravzaprav pogled z vrhunca modernizma na čas pred in po prvi svetovni vojni. Že sam roman Henrija-Pierra Rochéja je posebnost v zgodovini in v moderni literarni zgodovini. Ob izidu tega prvega od dveh avtobiografsko motiviranih romanov je bil avtor star 74 let, sicer pa je bil v mlajših letih novinar in vidna figura v dadaističnem gibanju. Že literarna predlo-

ga filma so torej nekakšni nadomestni memoarji posameznika precej bližu podobi Baudelairjevskega pohajkovalca s še poudarjenim intelektualnim predznakom. Naj bo kakorkoli že, Truffautov film vizualizira podobo mesta – jasno da Pariza –, ki s svojimi *cafěji*, ulicami, mostovi, stanovanji, gledališči kontinuirano strukturira gibanje posameznikov po njem in jim nudi nenehno stimulacijo za domišljijo, užitke in ne nazadnje za zavzemanje in opredeljevanje stališč. Tu nas toliko ne zanima tematika ženske, ki jo akterja najdeta, ker iščeta utelešenje antične skulpture, pravzaprav obliko ustnic z antične skulpture in kajpak je v velikem mestu vedno mogoče najti, kar iščeš, pa naj se navezuje na mit, na spomin ali na prihodnost. Tu se vračamo k Bourdieuju in njegovim *Méditations*, nadaljujoč temo prostora v mestu, »fizičnega prostora kot družbenega prostora«. To je prostor za »*illusio*, ki je način biti v svetu«. ¹¹ Glede na roman in film, se v prvi polovici filma dogaja vse tako kot opisu je naslednji Bourdiejev stavek: »*Illusio*, ki konstituira polje kot prostor igre, je tisto, kar povzroča to, da misli in dejanja zadeva in modificira zunaj vsakršnega fizičnega stika in tudi zunaj vsake simbolične *interakcije*, še posebej v relaciji in z relacijo razumevanja«. ¹²

Urbanost je še zlasti v filmski prezentaciji *Julesa in Jima* upodobljena prav kot na pol komediografska vizualizacija spontanosti tega »biti v svetu«, kar je torej enako kot biti v mestu. Na tej ravni nam film sugerira intelektualnost kot učinek igre, ki jo družbeni prostor uokvirja, spodbuja in sooblikuje. Oba akterja, ki se jima še v »fazi frivolnosti« pridruži ženska udeleženka trikotnika, se bližata podobi *flaneurja*, kakor ga opisuje Benjamin. Nadaljnje dogajanje filma, prekinitev stikov med prijateljskima predvsem zaradi njune udeležbe na različnih straneh v spopadu prve svetovne vojne, nakaže nedovršenost sveta urbanosti, vdor učinkov zgodovine, iracionalnega nacionalizma, te čudne mentalne pošasti, ki se porodi iz prebujanja ruralnosti v urbanem kontekstu. V urbanost industrijskega sveta je vpisana destruktivna koda, ki se nanaša prav na tisto intelektualnost, ki jo proizvaja urbani habitus. Iluzije prostora svobode se ne izognejo relacijsko označeni determiniranosti realnosti družbenega prostora. Nekaj podobnega bi lahko razbrali recimo v *Plesu v dežju* Boštjana Hladnika, ki je po svoji formi povsem istodoben z modernističnim filmom takratnega Zahoda in še zlasti z novim valom, ki mu prištevamo tudi pravkar obravnavani film François Truffauta. Hladnikov film sicer daje nekaj manj poudarka polju igre, a vendarle dovolj, da nakaže pojem razbitega subjekta, ki se izgubi v istem prostoru, v katerem

11 Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Pariz: Seuil, 1997, 162.

12 Ibid., 163.

se je vzpostavil. Diskontinuirana in natrgana narativna linija opredeljuje formo, ki uokvirja tak prostor, ki pa ne bi bil razpoznaven brez indeksov konkretne razpoznavnosti. Za to konkretnost poskrbijo prizorišča mesta Ljubljana, ki se v tem filmu nemara prvič umesti v koordinate urbanosti v takratnem modernističnem pomenu besede.

Refleksivnost v postmoderni urbanosti

Če so nakazani vzorci intelektualnega profila industrijske urbanosti označeni s podobo in prispodobno *flaneurja*, pa se v postindustrijskem mestu sestava atributov intelektualnosti transformira, na kar je med drugimi, recimo z bolj materialnimi faktorji, vplivala »rast«¹³ refleksivnosti, ki jo sistemi urbanosti vključujejo v samo možnost svojega delovanja. »Refleksivnost je prvorojenka razsvetljencev. Toda njena ekspanzija je predvsem povezana tako s pomnoževanjem velikega števila kulturnih industrij in različnih družbenih organizacij kot z zakonito rastjo kulturne ravni kot posledice množičnosti šolanja. Ta ekspanzija pa ima dvojni obraz«. ¹³ Dvojni obraz kaže na eni strani optimistični in pesimistični izraz na drugi strani. Martuccelli vidi optimistično inačico pri Giddensu, pesimistično pri Foucaultu. Po optimistični, torej Giddensovi inačici refleksivnosti, ki je utemeljena v pozitivni koncepciji znanosti, preko katere je mogoč dostop do univerzalnosti v kontekstu racionalne kulture, se, poenostavljeno povedano, uresničuje individualna svoboda. Foucaultova »pesimistična«¹³ koncepcija temelji na njegovem videnju vloge oblasti pri proizvodnji subjekta, pri čemer seveda znanosti ne igrajo tako pozitivne vloge kot pri Giddensu. Gotovo se v tej nakazani dilemi v zvezi refleksivnostjo odpira široka paleta različnih konceptov, uvidov in presoj, toda nas tu zanima predvsem to, o čemer v osnovi ni dvoma, da kakorkoli že opredeljeno refleksivnost kaže prišteti k urbanemu intelektualnemu habitusu.

Če intelektualni habitus industrijske kulture, kakor smo ga ilustrativno skušali nakazati tudi s sklicevanjem na dva reprezentativna primera filmov, zajema komponenti spontanosti in osvobojenosti, ki ju ponazarja figura pohajkovalca – ta pa se po Benjaminu ne zaveda, da je v položaju blaga – se zdaj moramo vprašati, kaj se pravzaprav zgodi z intelektualnim habitusom v spremenjenem mestu. Ni dvoma, da se v času po drugi svetovni vojni na ekonomsko, sociološko in kulturološko ugotovljivih ravneh značaj urbanosti bistveno spreminja glede na podedovano zgodovinsko industrijsko urbanost. Na splošno so podlaga transfor-

13 Martuccelli, Danilo. *Grammaires de l'individu*. Paris: Gallimard, 2002, 511.

macij urbanosti, ki imajo strukturne učinke na ravni habitusov mestnih prebivalcev, različne migracije, pri čemer zlasti premiki iz centrov velemest v periferijo in nekateri tudi nasprotni tokovi niso enostavno razložljivi samo z ekonomskimi vidiki. Stephen Lawton v zvezi s tem omenja »ljubezensko-sovražno« (*love-hate*) razmerje predmestnih prebivalcev z mestnim središčem, ki je »priljubljeno kot mesto dela ali igre, a osovraženo kot mesto prebivanja«. ¹⁴ Migracijski tokovi iz periferije v mesta niso samo lokalni. V globalnem kontekstu pravzaprav lociranost periferije in mesta ni več vezana na »nacionalno« ali kulturno homogene in, kot bi nemara rekli z nacionalisti in rasisti, »kompatibilne« prostore. To velikansko problematiko tu samo mimogrede omenjamo, jasno pa je, da se ne menjajo samo podobe mest, načini življenja v njih, ampak nastajajo povsem novi profili urbanosti, o čemer je več kot dovolj literature in študij. Ti profili se seveda med seboj razlikujejo predvsem glede na zgodovino, kulturo in prostore, v katerih se tvorijo urbane koncentracije.

V tem kontekstu se torej spreminja tudi intelektualni habitus v mestu. Gotovo je, da se tako v industrijskih mestih 19. stoletja kot v tehniziranih metropolah 21. stoletja, intelektualni habitus povezuje z vrsto poklicev, čeprav spričo množične kulture učinkuje na formiranje individualnih drž, odnosov, razmerij in delovanj preko vrste različnih distinkcij med urbaniimi ljudmi. V filmu *Manhattan* (1979) Woodyja Allena se nam skozi filmsko pripoved o judovskih intelektualcih New Yorka, prikaže profiliranost intelektualne eksistence, ki je ujeta v sheme množične kulture. Pri tem – kakor sem ugotovil v članku o tem filmu že takrat, ko so ga pri nas predvajali ¹⁵ – gre za svojevrsten paradoks intelektualne eksistence, ki se reproducira v vrsti aktov v notranjih razmerjih v intelektualni družbeni skupini. Daleč od podobe spontanih »pohajkovalcev« iz časov industrijske urbanosti so Allenovi umetniki, medijski delavci, kritiki, univerzitetni učitelji ipd. ujeti v frustrirajočo kompulzivno delavnost. Le-ta sestoji iz takšnih početij kot so enkrat dramatizacija romana, drugič »romanifikacija« drame ali filma ali tretjič polemike med kritiki. Namesto na prvi pogled nezaposlenega pohajkovalca, zdaj intelektualni habitus v mestu označuje frustrirani deloholik. V širšem krogu ta habitus zadeva množico, recimo temu tako, intelektualnega proletaria-

¹⁴ Lawton, Stephen, B. Urban Economics and Financial Factors Affecting Education. V: Hunter, R. C., Brown, F. (ur.) *Challenges of Urban Education and Efficacy of School Reform*. Amsterdam, Boston, London: Elsevier Science, 2003, 101–120, 117–118.

¹⁵ Štrajn, Darko. Allenov paradoks, v: *Problemi Razprave* 1981, let. 19, 1981, št. 6–8, 286–288. Ta članek, na katerega me je napotil spomin, spodbujen z razmislekom o urbanosti, je reproduciran in nebi-stveno posodobljen v naslednjem poglavju. Pri tem je igralo vlogo tudi to, da je z manjšimi težavami besedilo bilo mogoče prekopirati iz digitaliziranega arhiva na: www.dlib.si.

ta, ki poučuje v šolah na vseh ravneh, deluje v kulturnih ustanovah (ne glede na njihovo »elitnost« vpetih v pogon množične kulture), se udeležuje s tako imenovano proizvodnjo in posredovanjem informacij v množičnih medijih in opravlja usluge za oblast v državni upravi. V nekaterih manifestacijah intelektualno motivirane dejavnosti je opaziti sled avtonomije, nekoč iluzorične, v sodobnih urbanih kontekstih pa tudi to ne več. Te dejavnosti najdemo na marginaliziranih prostorih velikih mest in v nekaterih nevladnih organizacijah. Habitus, ki determinira to družbeno skupino, je razvidno uokvirjen v dispozitiv konkretno še ne dovolj pojasnjenega gospostva. In če se spomnimo na dandanes cenzuriranega Marxa, bi lahko ugotovili, da je habitus sicer lahko izhodišče za razredno zavest, ampak hkrati razvidno te zavesti ne generira po »*defaultu*«.

Nerešljivi problem intelektualca

To poglavje ni filmska kritika, kar pomeni, da nam ne gre samo za opredelitev filma, ki ga bomo obravnavali; še manj gre za poskus rešitve vseh aporij zanimive teme filma. *Manhattan* (1979) Woodya Allena je namreč film, ki zariše polje problematike intelektualne produkcije, in sicer predvsem kot polje nerešljivega problema ali drugače povedano: film artikulira nekaj nelagodnega. Govorimo o nelagodnosti, ki je šele posredno dana v različnih eksistencialijah, in ki je v jedru »racionalnega problema« ali natančneje: v vsakem poskusu artikulacije opredelitve problema. Problem(atika), za katero nas Allenov film zainteresira, se kot določitev polja najpregledneje odpre v vseskozi reševanem – in doslej nerešenem – vprašanju o položaju in mestu intelektualca v družbi. Allenov film bomo skušali razumeti kot donesek k razumevanju »nerešljivosti« te teme. Očitno je ta začetna raven, ki smo jo vpeljali zaradi vstopa v zastavljeno problematiko, profilirana kot nekakšna sociološka problematika. Kakor se nam še izkaže, pa vidimo, da je ravno v formi sociološke problematike vprašanje o intelektualcu v družbi vedno znova falsificirano, kar praktično pomeni, da je vselej nezadostno in nezadovoljivo rešeno. Kljub tako plodnim intervencijam, kakršni sta bili, denimo, Fichtejeva ob revolucionarni zori 19. stoletja in Gramscijeva v zgodovinskem mraku fašizma, se to vprašanje postavlja vedno na novo. Poskusi formuliranja rešitev v polju različnih teorij razredov, vključno z marksističnimi koncepcijami razrednega boja, se ne odrežejo iz aporijske strukture same zastavljenosti problema. Problematika intelektu-

alca v družbi se namreč vedno izmakne kriterijem določitve, v kateri se izrekajo kontroverzni diskurzi opredelitev te problematike. Navsezadnje je na to problematiko pomenljivo opozoril tudi ideolog jugoslovanske Zveze komunistov Edvard Kardelj,¹ ki je proti koncu sedemdesetih let 20. stoletja ugotovil, da v moderni družbi inteligenca izgublja svoje privilegije, da je torej vključena v proizvodni proces in tako vse bolj izenačevana z vsemi delavci v produkciji. Če nekoliko odmislimo politično intenco Kardeljevega razmišljanja v času, ko je partija pridobila nekaj novih izkušenj v vrsti sporov z levičarsko in nacionalistično inteligenco, ni mogoče zanikati njegove anticipacije spremenjenega položaja inteligence v postindustrijskih družbenih mrežah. Vendar pa je treba pripomniti, da se šele s tem problem intelektualca v družbi zaplete, kajti če nič drugega, ima veliko posledic za teorijo prav vprašanje produktov inteligence. Seveda nam ta izhodiščna zastavitev zarisuje mnogo širši okvir kompleksa vprašanj, kakor ga nameravamo zares pregledati. Niti mi niti Woody Allen ne ponujamo rešitve, marveč samo skušamo nakazati mehanizem, ki reproducira nerešljivost vprašanja v verjetno vsakem novem poskusu razreševanja, lahko bi rekli v nekakšnem nietzschejevskem nenehnem vračanju istega problema v spremenjenih razmerjih. Woody Allen namreč izdela svojo filmsko inscenacijo problema vzdolž osi, ki se naivnemu filmskemu kritiku lahko zdi določljiva v terminih, vsebovanih v znanih instrumentarijih ideologiziranega diskurza: namreč v terminih, ki film opredelijo predvsem kot avtobiografijo, pri čemer se teh opredelitev oprimejo kot tistega najbolj konkretnega v filmu. V takem diskurzu se zdi, da se rešimo vsakršnega problema, a vseeno preostane presežek nelagodnosti.

Množična kultura kot okvir paradoksnosti intelektualne (re)produkcije

Treba je videti, da avtobiografski moment tega filma ni razrešitev nerazrešenega problema, ki ga film izvaja s točke subjekta. Avtobiografija je namreč v kontekstu Allenove zastavitve samo zaris polja, saj film ni zgodba o intelektualcu v katerikoli družbi, ampak o intelektualcu v množični kulturi. Posebnost okolja New Yorka še bolj poudari ta vidik filma. Nadalje je treba pristaviti, da gre za problem, ki ni ločen od splošne problematike intelektualca v družbi, še manj pa je sam Allen, ki je vse preveč inteligenten filmski avtor, da bi si kaj takega dovolil, nevtralen v odnosu do te splošne problematike. Prikaz problematike intelek-

1 Kardelj, Edvard. *Smeri razvoja političnega sistema socialističnega samoupravljanja*. Ljubljana: Komunist, 1977.

tualca v okviru množične kulture je določujoč za vso splošno problematiko, je pravzaprav sama ta splošna problematika, ki se je ne da iztrgati njeni specifičnosti. Razvidno je tudi, da na ravni sociološko določljivega ozadja ravno izstopi kot nerešljiva, in tudi, da na tej ravni niti ne kaže iskati kake dokončne definicije ali se truditi, da bi zatrdili rešljivost problema. Če je namreč problematika intelektualca v družbi formirana kot izenačitev ravni splošnega in specifičnega v spremenjenem položaju intelektualca v množični kulturi, je torej sama forma vprašanja eden od modusov njene nerazrešljivosti. Allenov film je manifestacija intelektualnega habitusa v polju te temeljne asimetrije celotne problematike, v okviru katere je razjasnjen mehanizem nerešljivosti. Allenov film je namreč po drugi strani več kot samo avtobiografski, ker je refleksija pozicije intelektualca v družbi s stališča samega intelektualca, ki namreč ne vidi samega sebe kot družbeno kategorijo, ki je v vpletena v igro vseh drugih družbenih kategorij, ki torej ne vidi sebe izven samega sebe, ampak v sebi zre svojo zunanost. Film je nazorno strukturiran kakor znani Epimenidesov paradoks (»Jaz lažem«). Seveda ne gre za samo vsebino (namreč laž) tega paradoksa, marveč za formo samonanašanja, ki v filmu tudi v dramaturškem pogledu poganja suspenz. Lahko bi se torej zdelo, da gre samo za formalno finto, ki bi bila dokaj enostavno izrekljiva tako, kot da gre za film intelektualca o intelektualcu, ki uprizarja problematiko intelektualca v družbi. Toda tako ni in v sami formalni strukturi finta ne bi bila razvidna kot finta; šele z uvedbo specifične ravni – namreč intelektualca v množični kulturi – vznikne samonanašajočnost, finta in tudi konec koncev komediografski učinek kot funkcija upodobitve psihologije frustriranega subjekta. Na ravni intelektualca v množični kulturi se namreč izkaže, da je intelektualec vključen v proizvodnjo, da je namreč v procesu menjavanja svoje delovne moči za mezdo, za avtorski honorar ipd. Allenov prispevek ni v tem, da pokaže samo na to, ampak da v območju funkcije samega produkta reducira intelektualsko proizvodnjo na njen skupni imenovalc. Le-tega namreč film dobesedno uprizarja kot svojo površino, za katero se ne skriva prav nič. Film je namreč o intelektualcu, ki dela zgodbo o intelektualcu, ki dela zgodbo o intelektualcu itd. Sâmo samonanašanje je torej končni produkt, ki plačuje intelektualcu njegov obstoj, ki je predmet njegovega dela, ki se upredmeti kot pisanje, kot slika, gledališka predstava, film, medijski proizvod in kot kar koli že, kar vključuje elemente sporočanja, kar je neizbežno gesta ali izreka bolj ali manj odkritega stališča. V filmu je ta poanta jasno nakazana v prikazu nekdanje junakove žene, ki piše o spodletelem zakonu z njim in tako odpira problem nelagodnosti, ki zadeva odnos intimnosti in jav-

■ 5
Madison Square, New York,
Manhattan.

nosti. Diane Keaton v vlogi nekdanje žene pa se, tudi sama obsojena na intelektualno delo, bavi s pisanjem »romanizacij« gledaliških besedil. Na koncu te verige je njen začetek: intelektuallec obstaja zaradi zgodb, ki jih piše, filmov, ki jih snema itd. pravzaprav o samem sebi, njegov obstoj, ki ga množična kultura integrira v ekonomski in politični sistem, je pogojen z njegovo proizvodnjo tako, da je proizvod vedno pred proizvajalcem. Sam film *Manhattan* je bil torej posnet prej kot se je oblikovalo njegovo avtorstvo. Film se prikazuje kot dokaz, da avtorja niti ni, ampak je šele proizvod svojega lastnega filma. V tem je očitno nekaj nevzdrženga, tisto nelagodno, o čemer smo govorili na začetku, pa je implikacija temeljne nepotrebnosti inteligence, kajti jasno je, da z nikakršno kombinacijo tržnih učinkov ni mogoče utemeljiti ekonomske utemeljeno-

sti obstoja nečesa, kar obstaja samo tako, da uprizarja svoj obstoj in na ta način tudi obstaja.²

Tako smo vstopili v polje, v katerem se trudi družboslovec. Ta namreč proizvaja teorije o družbi in v teh teorijah različno uvršča v svojo shematiko tudi inteligenco. Stvari se lahko zdijo enostavne samo, če prezremo, da je avtor teorije, ki je kamorkoli že uvrstila tudi inteligenco, lahko proizvedel svojo teorijo samo tako, da je obstajal, obstajal pa je lahko samo tako, da je proizvedel svojo teorijo. Od tod torej rezultat, ki mu nujno uhaja vsaj en element: sam subjekt teoretske izjave, ki ne more v isti sapi izreči, da je družba sestavljena iz same sebe in tistega, ki jo izreče in definira, pa pri tem ne more definirati mesta svojega definiranja, ne da bi se delal kot da samega sebe postavlja za svoj lastni predmet, ki z njim samim »nima nobene zveze«. Vse to se ne zdi tako neumno, če se s povedanim umestimo v problematiko družbenih razredov. Znani so mnogi poskusi uvrščanja inteligence v razredne sheme, v katerih inteligenca nastopa kot npr. tenki vmesni sloj med vladajočim in srednjimi razredi, ali še pogostejše kot poseben segment srednjih slojev, ali glede na svojo funkcijo kot hlapčevska elita vladajočega razreda. V vsakem primeru je avtor vsake od možnih razrednih teorij inteligence sam intelektualcelec. Zato ni nič čudnega, če se mu izmika sama njegova lastna pozicija v teoriji razredne družbe, katere tipologija je potemtakem neizogibno formulirana tako: družba je sestavljena iz vladajočega razreda, razreda proizvajalcev in srednjih razredov, vmes pa je še razred, ki pripada bodisi vladajočemu razredu, bodisi srednjim razredom tako, da *ne pripada nobenemu od teh razredov. Toda prav iz položaja tega razreda, ki je razred tako, da ni razred, se generirajo teorije razredov.* S stališča Woodya Allena je potemtakem jasno, da ni mogoče govoriti o razredih drugače kot tako, da o razredih ne govorimo, torej raje govorimo o samih sebi in tako omogočimo razredom, da določijo našo lastno pozicijo. Na ravni filma je torej viden poseg na področje tiste druge razlike, ki omogoča »govor o«, torej spolne razlike kot polja proizvodnje želje, v okviru katere subjekt naleti na samega sebe in se torej rešuje v narcizem kot proizvodni obrazec, ki pa ga je že navrgla množična kultura. Le-ta razvidno določa funkcijo intelektualca z njegovo udeležbo v produkciji umetniškega, teoretske-

2 Govorimo o tako imenovani humanistični inteligenci. Problematika tehnične inteligence – ne nujno ravno tehnokracije – tukajšnji ni povsem enaka, ker se zdi, da je njena proizvodnja »bolj materialna«, vendar pa pritegnitev tega aspekta opozarja na materialnost proizvodnje tudi v primeru humanistične inteligence, s čimer je možna relacija obeh »materialnosti«, katerih razlika je očitno v stopnji posrednosti učinkovanja v materialni proizvodnji. Pojav digitalizacije ta razmerja povnanji, pokaže na soodvisnost dveh oblik proizvodnje, ki bi ju v pomanjkanju jasnih definicij, esencialisti kodirali kot »duhovno in materialno«.

ga in hkrati seveda ideološkega blaga, torej v produkciji, ki poteka predvsem samo v polju simbolnega, kjer se generira točka samonanašanja, ki se tako izkaže za mehanizem reifikacije. S tem inventivni refleksivni prispevek Woodya Allena še ni opredeljen v vseh svojih bistvenih razsežnostih, saj bi vso problematika lahko še razširili, če bi upoštevali še dejstvo, da gre v filmu za intelektualca, ki je tudi še newyorški Jud.

Družbeni – fizični prostor

Med različnimi atributi prostora, ki so nastali razmeroma kmalu po tem, ko je Immanuel Kant v svojem kategorialnem sistemu prostor opredelil, na hitro rečeno, kot bolj stvar intuicije kakor kot stvar koncepta, je posebej pomembno določilo *javnosti*. Vanj je vpisana klavzula vsakokratnosti glede na različne zgodovine, spomine, delovanja, pomenljive geste in prav gotovo glede na politiko. Javni prostor je tako neizbežno družbeni prostor. V tako označenem polju gre lahko, kot izhaja iz začetnega zastavka, za vsakršne dobesečne in metaforične rabe teh pojmov. Kompleksni pojem družbenega, ki vedno pomeni refleksivno konstrukcijo, vsaj od časa uzakonitve kapitalizma opredeljuje vez javnega in zasebnega. V območju pomena pojma prostora smo v četrtem poglavju te knjige opozorili na Bourdieuev pojem družbenega prostora kot pravzaprav komunikacijskega prostora, kjer se subjektivnost objektivira in objektivnost subjektivira. Družbeni prostor smo tako skupaj Bourdieujem, ki je za nas zanimivo o tem pisal v svoji pozni vrnitvi k filozofskim podlagam družbeno refleksivnega vseživljenjskega raziskovanja, namreč v knjigi *Méditations pascaliennes*, določili glede na vzajemna izključevanja in razločevanja položajev, ki ga oblikujejo. Kot smo tudi videli, se družbeni prostor prevaja v fizični prostor, »v

¹ To poglavje je nastalo na podlagi krajšega objavljenega eseja: Štrajn, Darko. Telesa v javnem prostoru. V: Srakar, Andrej (ur.). *Kiparstvo v javnem prostoru: zbornik besedil ob deseti obletnici Slovenske kiparske razstave*. Ljubljana: Zavod za kiparstvo, 2006, 7–9.

obliki določene razporeditve agensov in lastnin«. ² Zato je mestna nasebina organizirana kot zgoščeni družbeni prostor, čigar družbenost se izraža kot realno v simbolnem, kar se kaže v mestnih zemljevidih, ki so ilustracija inteligibilnosti ter kognitivnosti prostora. Te odnose lahko bolj ali manj sofisticirano opisujemo kot odnose v simbolnem sistemu in pri tem nas mora navduševati materializacija kognitivnega agensa, ki povzroča učinek realnosti mesta kot sistema, kajpak nikoli dopolnjenege, zaključenega, a vendar označenega z množico identitetnih označevalcev. Sistem je vedno mišljen, mišljenja pa se ne da zapreti – celo ne v meje, ki si jih postavlja samo sebi.

Tu nas najprej zanima predvsem pomen pojma prostora, ki je bolj dobeseden, recimo »fizičen«, čeprav je gotovo, da tudi dobesedne pomene – pri čemer gre za povezavo med označencem in označevalcem, ki jo dojemamo kot neposredno – zelo težko povsem razločimo od njihovih metaforičnih, metonimičnih, homonimnih in drugih navezav. Prav gotovo je prostor, ki ga oblikuje urbani kontekst hkrati nekaj, kar je inverzno že konstitutivno sestavina urbanosti. Ta vzajemna določenost s kontekstom prostoru v dobesednem fizičnem pomenu besede daje metaforične in celo alegorične pomene tudi na ravni semantičnega samonanašanja. Prostor, ki je v mestu določen za javnega, je ves opredeljen s komunikacijskimi določili, funkcijami in sporočili. Ulice, trgi, pasáže, parki, mostovi so elementi sintakse, ki jo mestni prostor (tako javni kot zasebni) oblikuje v strukturno formirano naracijo. Tako se znajdemo v še eni neodmisljivi dimenziji: v času kot najbolj neizbežni sestavini družbenosti, ki se, kot smo poprej rekli, prevaja v fizični prostor. Govoriti o naraciji v teh povezavah pa pomeni, da se pogovarjamo tudi o dojemanju in razumevanju te naracije, pogovarjamo se o povratnem učinku, o tem, da se fizični prostor prevaja »nazaj« v družbenega, v njegovo simboliko, ki je mogoča samo tako, da temelji na sistemu bolj ali manj izrecnih pravil, logik in gramatik. To pomeni, da se je ob tem povratnem učinku pač treba spomniti na kulturo. V tej povezavi je kultura okvir družbenosti prostora, njegova vsebina, ki jo na najbolj osnovni ravni prostor nasploh šele omogoča.

Nekaj se zgodi s pozornostjo

Kiparstvo ima s svojimi prispevki k tej naraciji lahko velikanske in ključne učinke. Mestni prostor, ki ga dojemamo površno na način nezbrane recepcije, ki jo je opredelil Walter Benjamin, še zlasti stalnim prebivalcem mest v njihovi navajenosti na bolj ali manj vsakdanje poti ne

2 Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Pariz: Seuil, 1997, 161.

pripoveduje prav veliko. Njihovo branje sporočil, ki jih emitirajo fasade stavb, običajna mestna dekoracija z izložbami, napisi, prometno signalizacijo in kajpak neizbežnimi simboli oblasti, je večinoma nezavedno. To branje predvsem zadeva orientacijo gibajočega se po prostoru. Ko pa v javnem prostoru uzremo skulpturo, pa naj gre za klasični kip ali za kakršnokoli že strukturo ali instalacijo, ki emitira čitljiv estetski signal, se nekaj zgodi z našo pozornostjo. Ugotovimo, da smo se v prostoru srečali z nekim telesom, ki prostoru daje svojski bolj ali manj unika ten ali vsaj singularen smisel. To telo, že kar na prvi pogled razpoznavno kot proizvod neke subjektivne namere, subjektivira tudi nas kot opazovalce. Pravzaprav nas opozori, da smo subjekti *zato in ker* smo telesa. Sâmo zaznavanje vsega tega nas opozori na to, da smo v svoji fizični pojavnosti bioloških entitet pravzaprav proizvod kulture. Skulptura na vse to opominjajočo fizičnost prostora poudari in po svoje opredeli, da jo znamo in hkrati hočeš-nočeš ugotovimo, da se giblємо v zgodbi, ki ji fizični prostor ponuja scenografijo.

Javni prostori v večjih pa tudi v manjših mestih pogosto dobijo svoj pomen prav s pomočjo vanje postavljenih teles: enkrat kamnitih, drugič bronastih in v novejših obdobjih iz vse bolj raznovrstnih materialov. Če je na trgu bronasti konjenik ali statua, ki je prepoznavna kot upodoba v kaki od umetnosti kanonizirane osebe, zgodovinskega ali mitskega junaka, bojevnika, vladarja ali dobrodelneža, se zavemo, da smo v delih mesta, ki so mu njegovi upravljavci določili povsem izrecno pripovedno nalogo. Drugič se lahko zaletimo v kaj nenavadnega, morda zagonetnega ali po formi »glasnega« in se znajdemo v dialogu s časom, ki mu mi sami bolj izrecno pripadamo. Iz navadno centralnih »zgodovinskih« predelov se giblємо v novešje soseske, kjer najdemo vse mogoče: abstraktne, frivolne, provokativne, zagonetne in v vsakem primeru težko spregledljive skulpture – seveda, če se mesto zaveda, da je zares mesto samo takrat, ko se ogleduje v zrcalu kulture. V mnogih mestih je tako; v evropskih nemara bolj izrazito in bolj raznoliko kot na kakšnih drugih celinah. Vendar pa prodori novih konceptov urbanizacije raznolikost uzakonjajo, če ne zaradi česa drugega, pa zaradi turistov, ki jim je njihovo pričakovanje videnja posebnosti, atrakcij, ne nazadnje tudi lepote, sugerirano. Razgibana sporočilnost javnih prostorov govori o družbah, ki javni prostor dobro razumejo kot družbeni prostor in estetsko označena telesa v teh prostorih govorijo o družbah ter njihovih vladah, ki jim je mar za življenja državljanov. V takih mestih je vse več praznovanja, ki zajema vse več dni in celo mesecev v letu, takim urbanim praznovanjem pa pravimo festivali.

Spontani festival

Še enkrat opozarjamo na Benjamina, ki je, kot zdaj vemo, v enem od najpomembnejših humanističnih besedil 20. stoletja odločilno tematiziral razumevanje pojma kulture kot množične kulture v obdobju, ki se je začelo z industrijsko revolucijo. Njegov posebni poudarek je izražen v pojmu *množice kot matrice*, ki na novo določa »celotno tradicionalno razmerje do umetniških del.«² V Benjaminovi izreki – lahko jo beremo skoraj kot aksiom, ki je vpisan v temelje industrijske in s tem tudi postindustrijske civilizacije – je vsebovan atribut urbanosti. Če bi se spustili v podrobnejšo obravnavo, nam ne bi bilo težko predočiti Benjaminove pozicije v kontekstu zgodovinsko odločilne urbaniziranosti. To pomeni, da njegovo refleksivno pisanje – tudi, ko se nanaša na naravo – izvira iz mestnega družbenega simbolnega prostora. Walter Benjamin urbanosti ni reflektiral samo kot recimo neizbežno eksistencialno determinanto, ampak jo je, kot bi danes rekli, primerjal z epistemološkim aparatom, ki pa se hkrati izrazito transformativno vpisuje v polje estetike. V pravkar omenjenem spisu *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* se vezanost Benjaminovega pisanja na urbani kontekst pokaže v zelo izrecni obliki:

- ¹ Tudi to poglavje je znatno predelano besedilo, ki je bilo najprej objavljeno v reviji Monitor ISH: Štrajn, Darko. Elitna množična kultura. *Monitor ISH*, 2006, let. 8, št. 1, 151–156.
- ² Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Studia Humanitatis, Ljubljana, 1998, 173. Primerjaj razpravljanje o nekaterih vidikih tematike v prvem poglavju te knjige.

Zabava in koncentracija sta si nasprotna pojma, ki bi ju lahko izrazili takole: človek se s koncentriranjem pred umetniškim delom pogloblja vanj; v umetnino se potaplja, kot se je zgodilo kitajskemu slikarju, ki se je znašel pred svojo dokončano sliko. Raztresena množica pa v nasprotju s tem vnaša v umetniško delo sebe samo. Najočitnejši tak primer so stavbe. Arhitektura je bila od nekdanj prototip umetniškega dela, katerega recepcija je potekala nezbrano in kolektivno. Zakonitosti njenega sprejemanja so najpoučnejše.³

S tem citatom smo pravzaprav podkrepili v tej knjigi že zapisane ugotovitve o tesni zvezi med urbanostjo in reprodukcijo umetnosti v njenem okviru. To se zdi sicer lahko tudi samoumevno, saj je za umetnost v tistem pomenu besede, ki ji ga je dala prav meščanska družbena struktura (z vsemi mistifikacijami vred) odločilno pomembno občinstvo. To pa, kot nam sporoča Benjamin, še ni vse. Urbani kontekst namreč uokvirja in oblikuje percepcijo umetnosti, pri čemer se ta odvija vsakodnevno in množično, lahko bi rekli, da tudi v nezavednih in nenamernih oblikah. To se pravi, da ta percepcija kot kompleksna kognitivna shema deluje na oblikovanje mesta v množici vzvratnih učinkov. Drugače rečeno, gre za tako imenovani *city reading*, kakor ga je opredelil Henkin⁴ v svoji študiji New Yorka zgodnjega 19. stoletja. Vsakršni znaki, napisi nad vhodi v trgovine, različni panoji, table, izložbe itd. skupaj z imeni ulic, orientacijskimi in prometnimi oznakami so neodmisljivi del vsakega urbanega okolja. *City reading* je termin, ki označuje na eni strani dejavnost urbaniziranih ljudi in hkrati vse te objekte, ta umetni zunanji svet, na drugi strani. Ta svet zaznavamo nezbrano, kot nas osvešča Benjamin, skoraj nezavedno beremo njegova sporočila v skladu z gramatiko urbane ureditve, ki jo spontano absorbiramo, ko se pač gibljemo po mestih. Pri tem gibanju zavzemamo različna gledišča: enkrat kot pešci, drugič kot vozniki koles ter avtomobilov, tretjič kot gledalci zanimivega urbanega gledališča vsakdanjosti, ko zremo skozi okno vagona cestne železnice, ali avtobusa mestnega javnega prevoza, ali s terase kavarne. Gledišče urbanega prebivalca pa seveda formira še vrsta subjektivnih atributov, saj ni nepomemben tudi transcendentelni element, pač glede na kognitivne sheme, ki jih ima vsak posameznik v glavi in so odvisne od izobrazbe, od vsakršne razgledanosti, ne nazadnje tudi od participacije v kolektivnem spominu, ponotranjenem v vsakdanjosti življenjskih potovanj skozi institucije. Na osnovni ravni je torej vsako mesto neizrecni festival arhitekture in multidimenzionalne umetnosti, ki ji ne zmanjka niti na-

3 Ibid., 173.

4 Henkin, M. David. *City Reading: Written words and Public Spaces in Antebellum New York*, Columbia University Press, New York, 1998.

stopajočih niti občinstva, če o arhitekturni scenografiji niti ne govorimo. Organizirani festivali so torej utemeljeni v tem spontanem festivalu, na katerem se občinstvo na neprisilni način vzgaja za »prave« organizirane festivale.

Trg kulturnih dobrin

Kultura, kakršna se je izoblikovala v 20. stoletju, je množična kultura, ki se vse bolj izenačuje s formami družbenega sobivanja in komuniciranja. Digitalizacija posebej na področju komunikacij ekspandira in v »dobrem in slabem« dinamizira vsebino teh form. Posameznik je posledično določen s kulturo v svoji telesnosti tako, da se, drugače kot prej, tega zaveda. To zavedanje je povezovalni člen posameznih eksistenc s *habitusom* v pomenu, ki ga je teoretsko izoblikoval Pierre Bourdieu. Po več desetletnih in ne še povsem odpravljenih nespornostih s pojmi elitne (*high brow*) in množične (*low brow*) kulture, je postalo vsem jasno, da je kultura sploh samo še množična. S tem imajo težave samo še najbolj zadržti konservativci in profesionalni elitisti, na katere neizogibno zadene mo, ko razpravljamo o umetnosti bodisi na ulici bodisi na kaki konferenci profesorjev estetike. Vse bolj maloštevilni zagovorniki mistificiranega pojma »čiste« umetnosti, ki zavračajo vsako povezovanje ekonomije in umetnosti, trga blaga in ponudbe »duhovnih dobrin«, pa vendarle imajo svoje mesto v tem istem kontekstu, ki ga klasificirajo v terminih tradicije in estetiške kanonizacije, ki umetnine izvzema iz družbene realnosti. To ima gotovo tudi ekonomske učinke in pomene. Trg kulturnih dobrin ima seveda svoje posebnosti. Pierre Bourdieu je na podlagi svojih zgodnjih študij kulture ljudstva alžirske Kabilije pokazal na podobnosti med tem posebnim trgom in predkapitalističnim gospodarstvom.⁵ Ta posebni trg v obdobju razvoja postindustrijskega sistema vse bolj raste in spričo zvišujoče se produktivnosti trga materialnih dobrin, v katerem je proporcionalno zaposlenih vse manj ljudi, med drugim, postaja zelo pomemben trg posebno kvalificirane delovne sile. Ekspanzija medijev, ki ji širjenje virtualne realnosti daje dodatni pospešek, je prepletena s širjenjem te, recimo ji postmoderne paradigme kulture. Le-ta sicer utemeljuje spremenjeno vrednotenje produktov umetniških praks, vendar pa nikakor ne zametava dosežkov tradicionalne kulture, ampak jih povzema, reinterpreтира in jih v nepredelanih in predelanih oblikah ponuja množičnim porabnikom. Tudi najbolj ekstravagantne ali ekscesivne umetniške prakse se v tej kulturi naturalizirajo in sčasoma jih celo ka-

5 Glej npr. poglavje »L'économie des biens symboliques« v: Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Éditions du Seuil, Paris, 1994.

nonizirajo. Vidik sublimnosti umetnosti se ohranja podobno kot benjaminovska *avra*, namreč kot sled, ki je lahko vpisana kot »dodana vrednost« v ceno artefakta ali, denimo, ceno vstopnice za predstavo slavljenih osebe (*celebrity*) ali skupine. Predstavljanje raznolikih umetniških ali estetskih praks v obliki festivalov seveda veliko pripomore k tem procesom; zelo pogosto tudi najbolj sofisticirana umetniška dela v mediju festivala postanejo objekti množičnega sprejemanja in težko opredeljivega množičnega dojemanja, ki se zabeleži v matrici kulture, postavljene s fenomenom množice.

Iz doslej povedanega torej izhaja, da so umetniški festivali že nekakšen neodmiseln atribut samega pojma večjega mesta. V času globalizacije pa so festivali, celo če predstavljajo nekaj povsem lokalnega, vsaj potencialno mednarodni dogodki bodisi zaradi izvajalcev bodisi zaradi občinstva, ali pa vsaj zaradi zanimanja medijev, ki so v množični kulturi vedno na sledi novostim. Če smo rekli, da izhodiščna paradigma kulture kot okvirni koncept opredeljuje družbeni prostor, ki ga zavzamejo festivali, in je hkrati povezana z meščanstvom, smo s tem tudi ugotovili, da so moderni umetniški festivali zakoreninjeni v *evropskem kulturnem prostoru*. Meščanstvo se je za družbeni in kulturni pojav namreč samo-prepoznalo prav v Evropi, ki je vrsto geografskih oznak predelala v kulturno in »civilizacijsko« pomenljive termine. Pomislimo, denimo, kaj vse samo označuje pojem *Zahoda*. Kdor bi skušal najti povezavo med temi festivali in religijskimi ali sezonskimi rituali zgodnjih človeških skupnosti, bi morda ugovarjal, češ da gre za univerzalni pojav, ki sega preko ločnic časa in prostora. Kakor je gotovo res, da se vsaka družbena skupnost manifestira prav z rituali, ki praviloma vsebujejo oblike, ki bi jih lahko opredelili za vsaj rudimentarno umetniške (kot so, denimo, plesi, petje, glasba in vse, kar je v Unescovi terminologiji postalo nematerialna dediščina), pa tu vendarle govorimo o tisti umetnosti, katere kontekst je oblikovala doba modernizma. Festivali sicer ustvarjajo ritualne okvire, posnemajo prepoznavne ritualne geste ali transparentno rekonstruirajo na pol ali v celoti izmišljene tradicije, vendar pa je osnovni namen rituala sodobnih festivalov v strukturi dogodkov premeščen v mehanizem poteka dogodka. Sam ritual ni več osrednji element festivala ter tako ni njegov končni cilj. V današnjih okvirih globalizacije, ki vse bolj diktira reorganizacijo skupnosti v družbene mreže, ki prinašajo prilagojene identifikacijske mehanizme za vzajemno pripoznavanje članov skupnosti, festivali tvorijo vozlišča mrež dejavnosti na skoraj vseh področjih estetskih praks.

Kar smo rekli o zakoreninjenosti meščanske kulture v Evropi, je pomembno za razumevanje strukturiranosti mrež, ki jih pletejo festivali. Očitno je, da so nekateri festivali na vrhu nekakšne hierarhije festivalov in nič ne kaže, da bi svoje privilegirane položaje prepustili drugim mestom. Pravzaprav ne tako številna imena mest, kot so Salzburg, Benetke, Avignon, Dubrovnik, Edinburg, Verona in ne več prav veliko drugih, so s svojimi festivalskimi dogodki tako tesno povezana, da so festivalski dogodki neodmisljivi deli njihovih kulturnih identitet. Če k temu prištejemo velikanski pomen metropol, kot so Pariz, London in New York na kulturnem zemljevidu sveta, se nam ne bi bilo treba truditi z dokazovanjem, da gre za razporeditev glede na center in periferijo, da gre še vedno za zemljevid v projekciji kolonialnega pogleda. Morda bi lahko rekli, da omenjena festivalska mesta, katerih kulturni kapital se kopiči vse od zgodnje renesanse, množice ljubiteljev umetnosti in turistov prepoznajo kot avtentične kraje umetnosti. Če spomnimo na Bourdieuev namig, se nam lahko izkaže, da ta mesta s svojo renesančno zgodovino, torej s tem, da so se proslavila v predkapitalistični dobi, iluzorično jamčijo za posebno vrednost in domnevno avtentičnost umetniškega sporočila, ki reprezentira presežek nad vsako komercialnostjo. V naši percepciji pa vsak kraj označuje tudi čas. Druga mesta, ki se s svojimi festivali vrisujejo na kulturni zemljevid sveta, lahko samo sanjajo o podobnem statusu. To pa ne pomeni, da tudi druga mesta ne bi mogla imeti dovolj vznemirljivih in kakovostnih festivalov na področjih zlasti takih umetnosti kot so klasična glasba, opera, balet, gledališče, še zlasti film ipd. Toda lahko jim je bolj ali manj jasno, da po vsej verjetnosti nikoli ne bodo mogla prevzeti primata znamenitim renesančnim centrom, vsaj tako dolgo ne dokler ne propade civilizacija, v kateri se je uzakonila zadevna hierarhija. Lahko pa svoje mesto bolj vidno vrišejo na festivalski zemljevid tako, da pristanejo na delitev dela, in da znova premislijo svoj lastni zgodovinski, družbeni in kulturni kontekst preden ga ponudijo na trgu singularnih komparativnih prednosti v mednarodnih merilih.

Lokalno in globalno v Ljubljani

Ker naše srečanje poteka v Ljubljani,⁶ morda kot tukajšnji domorodec lahko to ilustriram z lokalnimi zgledi. Prav gotovo je veliko podobnih zgledov tudi v drugih deželah, ki jih je od tako imenovanega zahodnega sveta nekoč delila ideološka meja, ponazorjena z zgradbo, ki je v različnih arhitekturah imela ločevalno vlogo, namreč z zidom, v da-

6 Dobršen del besedila tega poglavja je bil namreč tudi podlaga predavanju na simpoziju Evropskega združenja festivalskih mest »*Rencontres*«, ki je bilo v Ljubljani konec februarja 2005.

nem primeru z ikoničnim berlinskim zidom. Ljubljana ima poleg velikega poletnega festivala, ki večinoma ponuja prireditve na področjih recimo klasične kulture vključno s festivalom *jazza*, še vrsto drugih prireditev, ki so organizirane v obliki festivala. Gre za prireditve kot so festival alternativne *Druge godbe*, *Novi rock*, festival pouličnih gledališč, festival *Mesto žensk*, festival *gay* filma in še festival *art* filma, če omenim samo nekaj večjih med njimi. Vsi ti festivali izvirajo iz novejša tradicije predvsem osemdesetih let 20. stoletja in se vežejo na tako imenovano alternativno kulturo, ki v postmodernem kontekstu postaja sestavina pogosto na zunaj deklarativno slavljenega, v politični praksi pa odkrito in prikrito stigmatizirane kulturne pluralnosti. To pomeni, da gre za forme umetniških praks, ki so izrasle iz dogajanj, ki so jih animirala gibanja civilne družbe. Ta gibanja so, med drugim, tudi spodjedla legitimnost nekdanjega socialističnega političnega sistema. V procesih postavljanja novega političnega demokratičnega sistema pa so prav številne umetniške države ohranile in razvile kritično distanco nasproti političnim procesom, ki se v demokratičnem okviru tako imenovane tranzicijske demokracije nemalokrat oblikujejo v nove forme dominacije, nakazujejo oblikovanje novih oligarhij in zavzemajo tudi emancipatorični kulturi nenaklonjena stališča. Prireditvi *Novi rock* in *Druga godba* sta že v osemdesetih letih bili manifestaciji mladinske subkulture, danes pa s številnim občinstvom dokazujeta pomembnost manj komercialnih praks na svojih področjih. Festival *Mesto žensk*, ki se – kot pove že samo ime – navezuje na moderno tradicijo feminističnega gibanja, ki je prav tako bilo del scene gibanj civilne družbe v obdobju enostrankarskega političnega sistema, prinaša pogled z ženske strani v obliki različnih značilnih radikalističnih umetniških praks. Te prakse se nanašajo na družbeni položaj ženske in predvsem odpirajo prostor za artikulacijo »ženskih stališč«, torej omogočajo artistske geste, ki jih vodi pogled s točk položajev žensk v družbi. Tudi filmski festival *Liffe*, ki postaja vsako leto vse večji, korenini v živahnem dogajanju osemdesetih let, ko je, med drugim, delovala vsakoletna *Mednarodna filmska šola Ekrana*. Šlo je, in nekoliko manj redno kot takrat še gre, pravzaprav za simpozije filmske teorije, ki iz težko razumljivih razlogov v Sloveniji ni dobila prostora v univerzitetnem kurikulumu. Ti simpoziji pa so bili prava atrakcija za širše sloje mlajše inteligence. Posebnost v Ljubljani je še festival *gay* filma. Vsi ti festivali, veliki in majhni po svojem obsegu in trajanju, so bolj ali manj internacionalizirani in so vsak zase vključeni v mreže institucij, neformalnih skupin ipd. Vsak zase večinoma uspejo zbrati in izbrati najboljše in najbolj zani-

mive primere umetniških praks na svojih področjih. Nič ni torej kontradiktorno reči, da gre za manifestacije elitne množične kulture.

Primer degenerirane umetnosti

Od umetnosti nihče ne pričakuje, da bo ponudila izhod iz gospodarske krize. Vseeno pa je jasno, da se umetnost, kljub vsem spremembam njenega statusa, družbene pomembnosti in poslanstva, pojavlja in deluje v večpomenskih interaktivnih razmerjih z realnostjo; prav gotovo pa, ne nazadnje, z metaforičnimi gestami polemizira s politično realnostjo. Pustimo ob strani dejstvo, da finančna kriza na več umetnostnih zvrsti poleg vsega drugega učinkuje tako, da eksistenčno ogroža same ustvarjalce in institucije, ki so nujne za komunikacijo umetnosti z občinstvom. Nemara tudi ne kaže preveč na dolgo razpravljati o tem ali je umetnost – kot je to storila sem in tja v zgodovini – pred izbruhom krize l. 2008 lansirala v simbolni univerzum kaj opozorilnih signalov, ki jih pravi naslovljenci večinoma niso pravilno razumeli. Tako je bilo, denimo, v času pred zmago nacizma, ki so ga po svoje napovedali malo pozneje za dekadentne razglašeni ekspresionistični in drugi modernistični slikarji, pisatelji ter filmski avtorji weimarske Nemčije. Njihovi signali so bili berljivi preozkim intelektualnim krogom, da bi lahko učinkovali kakorkoli preventivno. Danes nam ni jasno kakšne medijske zvezde, kot bi rekli v današnjem žargonu, so bili fašistični in nacistični voditelji, kar kaže na dejstvo, da je gibanje proti demokraciji, svobodi, itd. lahko osupljivo množično družbeno gibanje. Svojevrstni para-

1 Nekaj odstavkov tega poglavja je v septembru 2009 izšlo kot kolumna v rubriki Pogledi revije *Mag*, ki jo je takrat izdajalo časopisno podjetje Delo.

16 J. Goebbels na otvoritvi razstave degenerirane umetnosti, l. 1937.

doks je bil množični obisk razstave *Entartete Kunst*, ki so jo odprli 19. julija 1937 v Münchenu (pozneje so jo prenesli še v druga nemška in avstrijska mesta). Menda si še nobene razstave modernistične umetnosti ni ogledalo tako veliko število obiskovalcev, ki jih je po konservativnih ocenah bilo kake tri milijone. Ta razstava, kjer so razstavili preko šeststopetdeset eksponatov (slik, kipov, knjig...) je bila po vseh poročilih samo vrh ledene gore, saj so sicer v nacistični Nemčiji na tisoče umetnin zaplenili, jih v boljših primerih prodali na avkcijah in v slabših tudi uničili. Pa vendar je vzporedno razstavo *Die Große Deutsche Kunstausstellung*, ki je predstavila »pravo nemško umetnost« obiskalo vsega okoli štiristo tisoč ljudi, kar pomeni, da se je nacistična »estetizacija politike« kot jo je oprede-

lil Benjamin,² vsaj v razmerju z »zaresno« umetnostjo zgodila predvsem *per negationem*. Dadaističnim prizadevanjem, ki so merila na zbujanje javnega zgražanja je uspelo bolj in predvsem grozovito drugače, kot so dadaistični avtorji sami pričakovali in si sploh predstavljali. Obračun z umetnostjo, ki je bila z razstavo »degenerirane umetnosti« ideološko brutalno tendenciozno stigmatizirana, je torej predhodil obračunu s političnimi nasprotniki, z Judi in drugimi.

Nedokončan umetniški projekt: revolucija

Več desetletij pozneje v obdobju modernizma, označenim na eni strani z umetniškim avantgardizmom in pretežno levičarskim političnim radikalizmom na drugi strani, se spominjamo zelo bližnjega stika med umetnostjo in politično ter ekonomsko realnostjo. Slednje pravzaprav že ni bilo mogoče več razločiti od realnosti, ki jo je prikazovala in kritizirala umetnost tistega časa, ki je bila hkrati inteligentna, infantilna, frivolna in nadvse subverzivna. Iz tega so nastala sporočila, ki so bila razumljiva precej širokim krogom občinstva, čeprav je res, da je velik del tega občinstva večpomenske umetniške geste tega časa dojemal kot nesramne ali v boljšem primeru kot »nesmiselne« provokacije. Ta dogajanja, ki jih je poganjala komunikacija med umetniškimi in političnimi gibanji, so dosegla vrhunec v znamenitih šestdesetih letih, ko se je svet spremenil, kakor se je temu reklo takoj, ko je izbruhnil *dogodek* »revolucije šestdesetih«. Hkrati pa se je še pojasnilo, da je takrat sprožena revolucija ostala nedokončan umetniški projekt. Okvir za delovanje umetnosti pa je ostal, četudi so znotraj njega domnevno subverzivni umetniški proizvodi lepo zaokrožili tržno ponudbo in so hkrati nenamerno odprli lukrativne investicijske priložnosti. Kapitalistična ekspanzija se je nadaljevala, med drugim, z medijskimi učinki, ki so nivelizirali, reinterpretirali, dekontekstualizirali in »marketizirali« preboje šestdesetih.

Daniel Birnbaum, direktor 53. *beneškega bienala*, brez te zgodovine ne bi mogel zapisati v uvodu h katalogu te verjetno najimenitnejše razstave vsakokratne sodobne umetnosti na svetu, da bi bilo zanimivo misliti o umetnosti kot o »nasprotni sili proti izenačevanju« v imenu internacionalizacije. Pri tem naj bi po njegovem šlo za »vztrajanje na razlikah, ki nimajo ničesar opraviti s politično reakcionarnim povratkom k nacionalizmu«. Zavzemanje za različnost, mnogolikost in pluralnost, kar je Birnbaumova pglavilna gesta, s katero utemeljuje beneški bienale l. 2009, gotovo zbuja simpatijo. Ne nazadnje gre za prakso, ki je resno

2 Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Studia Humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 176.

vzeta v kulturnih študijah, feminizmu in drugih kombinacijah sodobne humanistike v obdobju postkolonializma: gre za že skoraj dramatično reševanje instance univerzalizma s prepoznavanjem potencialov partikularnosti, katere funkcija v eri globalizma je neobvladljivo ambivalentna. Gotovo ne bi mogli reči, da je to sporočilo sploh kdaj treba nehati ponavljati. Nadalje je direktorju bienala treba priznati, da ekonomske krize še ni mogel všteti v svoj koncept razstave pod naslovom *Ustvarjanje svetov*, saj je kriza izbruhnila šele takrat, ko so pogloblitve priprave na postavitev bienala že bile precej pri koncu.

Vseeno pa nam je dejstvo krize usmerjalo pogled na 53. bienale, sililo nas je k iskanju novih signalov, kodov mišljenja in čutenja, nam sugeriralo razbiranje alternativnih načrtov in vizij novih strategij soočanja z nenadoma podrtim svetom. Umetnost je vse to že bila zmožna oblikovati tudi za ceno tega, da so ji spričo njenih gest in stališč odrekli njen družbeni avtonomni status, na kar so umetniki kljubovalno reagirali s »subverzijami« samega pojma umetnosti. Likovna umetnost že dolgo ni več samo tradicionalna proizvodnja slik in kipov, saj so se umetniki vse bolj upirali muzejskim institucijam in arbitrarnosti etabliranih umetnostnih ekspertov. V tem uporju so povsem uspeli in zadevne institucije so postale zavezniške ustanove – vsaj do nadaljnjega. Umetniške intervencije, še zlasti tako imenovane instalacije, so razmajale galerijske prostore in ustaljene koncepte o umetnosti – praviloma s popolnim sodelovanjem galerijskih direktorjev, kuratorjev, kritikov in teoretikov, pravzaprav že kar z njihovim soustvarjanjem artistskih dogajanj. Galerije so se torej trendom odlično prilagodile in so postale žarišča novih idej sodobnih vizualnih produkcij. S tem pa so se še vsaj občasno odtegnile diktatu kapitalističnega trga umetnosti.

V Benetkah se je tudi že pred Birnbaumom proces predelave galerijskega prostora nadaljeval v prostorih zunaj galerij. Bienalna umetnost se je naselila najprej v nekdANJI orožarni, zdaj pa se širi po beneških odprtih javnih prostorih, po razpadajočih *palazzih* in po skorajda neobnovljivih beneških podrtijah v razvidnem navideznem sporu z drugačnim, kapitalskim, osvajanjem beneškega prostora. Francoski tajkun Francois Pinault je po tem, ko se je polastil znamenite palače *Grassi*, svojim umetniškim investicijam dodal še izvrstno obnovljene prostore nekdANJE carine. *Punta della Dogana* ali tudi *Punta della Salute*, rt, ki je točka bifurkacije, od katere se nadaljujeta *Canale Grande* in *Canale della Giudecca*, je zdaj lokacija za center sodobne umetnosti – v vsakem primeru atraktivne umetnosti, ki jo je, ne nazadnje, mogoče kupiti s presežki

ekstraprofitov. Prav širjenje umetnosti po »neuglednih« prostorih v izrecnem postmodernem sporazumu med razmeroma konservativno institucijo bienala in nekonformističnimi proizvajalci na področju estetskih označevalnih praks, je nemara treba brati kot umetniški prispevek k izstopanju iz krize: podrtije preteklosti od renesančnih nereprezentativnih stavb do družbenega okvira kapitalizma, je pač treba predelati in napolniti na novo. Umetnost prispeva ideje. Veliko več od tega pa tako ali tako nikoli v zgodovini ni zmogla, vprašanje pa je kako bo s tem v prihodnosti. Bo kdaj spet prišel čas odgovora na nacistično »politizacijo estetike« z »estetizacijo politike«?

III DOGODEK?

Gledališče, ki se ni nikoli institucionaliziralo

V vseh njegovih premenah, od predstave pesniške skupine 442 maja 1969 v Mali drami, preko filma Karpa Ačimovića *Godine Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk* (1970), pa vse do zadnjih predstav v režiji Tomaža Kralja v aprilu 1971, je *gledališče Pupilije Ferkeverk* bilo posebni kompleksni kulturni in/ali družbeni fenomen – ne nazadnje tudi zato, ker se ni nikoli institucionaliziralo. Kot je znano sta okvirno sočasna gledališka fenomena tistega časa, gledališči Glej in nekoliko kasnejša Pekarna, kazali znake bolj ali manj razvidne institucionaliziranosti ali vsaj težnje k njej. Gledališče Pupilije Ferkeverk je bilo nekakšen meteorski pojav, ki je izhodiščno kajpak klasificiran v območju kulture, vendar pa njegovih pomenov ni mogoče izčrpati na estetski ravni, pa naj bo pristop k branju vsega inteligibilnega »teksta« in konteksta še tako širok in odprt. Seveda brez upoštevanja estetskega aspekta, vključno z vidiki, ki so za vsakršno bolj klasično estetiko subverzivni, gledališča Pupilije Ferkeverk seveda sploh ni mogoče niti začeti kakorkoli interpretirati. Obenem pa se kajpak kakršnakoli interpretacija v svojem iskanju artikulacije lahko tudi izgubi, če ni vsaj elementarno dekonstruktivna, če torej ne upošteva družbenega konteksta, v katerega je

¹ To poglavje je bilo najprej poglavje v knjigi, posvečeni analizi Gledališča Pupilije Ferkeverk. Besedilo je tu nekoliko dopolnjeno in spremenjeno. Glej: Štrajn, Darko. Družbeno gibanje Gledališča Pupilije Ferkeverk. V: Milohnič, Aldo, Svetina, Ivo (ur.). *Prišli so Pupilčki : 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. (Zbirka Transformacije, knj. št. 26). (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, letn. 45, št. 86). 1. izd. Ljubljana: Maska: Slovenski gledališki muzej, 2009, 231–246.

■ 7
Prizor iz izvirne
predstave gledališča
Pupilije Ferkeverk.

gledališče interveniralo in je bilo hkrati vanj vpeto. K temu je treba prišteti še to, da so gledališki eksperimenti, kakor so se tudi sami radi označevali, v tistem času v svoj estetski kod že vpisali določene učinke v družbenem pogledu. Pogosto so bili ti predvideni učinki tudi povsem odprto politične narave. *Pupilija* je bila angažirano gledališče, a raven izrecnosti te angažiranosti je bilo treba dešifrirati iz gest, označevalnih potez in iz performativnih aktov prakse razbijanja enoznačnosti reprezentacije.

Tu postavljamo hipotezo, da je bila *Pupilija* v svojem času, v svojem zgodovinskem kontekstu fenomen v svetovnem gledališkem gibanju, ki je bilo

hkrati estetsko in družbeno gibanje. Povezovalo se je, posredno se je solidariziralo in komuniciralo s političnimi gibanji ali pa kratko malo računalo na podpornike teh gibanj kot na svoje občinstvo. *Pupilija* je izvedla singularni preboj s stališča teh družbenih in kulturno političnih gibanj na nepričakovani lokaciji in je bila hkrati v lokalnem družbenem gibanju kozmopolitski označevalec. To pomeni, da bi *Pupilija* lahko bila dvojno nerazumljiva, če bi jo obravnavali ločeno od takratnih tokov upora proti etabliranim gledališkim praksam, in če bi jo obravnavali zunaj koordinat lokalnega družbenega konteksta, takratne »tržne socialistične družbe«. Zdaj lahko rečemo, da se je *Pupilija* dogajala tudi na več odrih hkrati z različnimi igralci: razen na odru Male drame, eksperimentalne scene nacionalnega gledališča, na prizoriščih ljubljanskih Križank in v improviziranem amfiteatru v dvorani restavracije študentskega naselja, so jo opazili na kulturnih maratonih na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in seveda na protestni zasedbi te fakultete l. 1971. Nato jo je bilo mogoče v različnih pojavnih oblikah slutiti v različnih medijih. Potem pa se je končno spet prikazala v vsej svoji osupljivi ponovni sodobnosti l. 2006 s pomočjo Emila Hrvatina v Medani, v redefiniranem prostoru stare elektrarne v Ljubljani in še marsikje.

Igra spremembe sveta in epistemološka praksa

Na drugi ravni, namreč v polju soočanja različnih diskurzov, ki utemeljujejo družbene, politične, kulturne in znotraj njih umetniške prakse, pa brez podrobnejše rekonstrukcije in potem dekonstrukcije obdobja ne moremo zanesljivo reči, koliko lahko govorimo o hkratnosti med teorijami v relevantnih vedah (v razponu od sociologije do estetike) in radikalnimi umetniškimi praksami, med katere je pojav *Pupilije* nedvomno mogoče uvrstiti. *Pupilijino* gledališče je z gledališčem nasploh povezovalo očitno dejstvo, da je bila tudi *Pupilija* predstava, vendar že v poudarjenem pomenu *performance*, kar pomeni, da je bil sam koncept predstave temeljito predelan, če ne rečemo, da je bil v izhodišču razsrediščen in je zato vzpostavljal svoje unikatno razmerje z (družbeno) realnostjo. Predstava je bila infiltracija v območje družbene realnosti, ki je že takrat postajala vse bolj relativizirana z vizualnimi mediji in javnimi diskurzi za proizvodnjo doždevnosti, za vmešavanje subjektivnih iluzij in imaginarijev v realnost. Pomeni predstave so bili torej razumljivi samo v razsrediščeni perspektivi, ki jo je sama predstava sugerirala gledalcem, jih s tem silila k živahnemu reagiranju in k dvomu; a hkrati je svojo intelektualno provokativnost povezala z razsežnostjo igre, pri čemer je para-

digmo za to razsežnost *Pupilije* treba iskati v Huizingovem prispevku s konca tridesetih let, v knjigi *Homo ludens*.² V tem pogledu namreč lahko govorimo o tem, da je *Pupilija* na oder prinesla igro, ki je presegala ali naddoločala gledališko igro kot kultura, ki igro integrira skorajda v območju pomena nekakšnega prvobitnega nagona ali natančneje povedano: projekcije prvobitnosti nagona, za katerega vemo, da je že kulturno posredovan. Igra se nam tako (tudi) v *Pupiliji* prikaže kot preboj nesimbolizabilnih elementov, namreč iracionalnega v realnem, ki razmaknejo mentalne opornike v konstrukciji kulture in civilizacije. V danem trenutku *Pupilijinega* nastopa se je civilizacija, ki je že takrat prestopila vidne in nevidne bariere berlinskega zidu ter ideoloških sistemov, ponudila s porabniškim modelom družbe. Zato je danes mogoče govoriti o *Pupiliji* v podobnih terminih kot v tistih, ki prežemajo postmoderne diskurze o performansih, instalacijah, intervencijah in rekonstrukcijah v devetdesetih letih ter v prvih letih 21. stoletja, ko se, nemara tako kot na začetku 20. stoletja (Bergson!), malo bolj sprašujemo o spominu, o arhivih, o »umetnijah« (*artifices*). Kar sta l. 2006 zapisali Bojana Kunst in Petra Pogorevc v zborniku o *Sodobni scenski umetnosti*, bi prav lahko bilo zapisano tudi v kakem zapisu, ki bi govoril o *Pupiliji* v času, ko so jo izvirno uprizarjali:

Sodobnost je namreč politična kategorija in ne kategorija časa. Temporalnost se tu navezuje na demokratizacijo izraznih sredstev in razširitev gledališkega dogodka, ki temeljno preoblikuje tudi sam pojem občinstva, materialnost gledališke prakse (neločljivost rezultata od procesa dela) in ne nazadnje tudi razumevanje umetnosti same. Gre torej za materialno prakso povezovanja heterogenih dejanj z različnimi rezultati in artikulacijami, ki pa vse neposredno posegajo v prakticiranje in mišljenje sodobne realnosti.³

Toda takrat, ko so *Pupilijo* izvirno uprizarjali, so ti termini šele nastajali ali drugače: kolikor so bili navzoči v nekaterih prispevkih kritične teorije in zgodnjega strukturalizma (v vedah kot so bile zlasti komparativna književnost, psihoanaliza in kajpak semiotika), jih še ni zajel vrtnec označevalnega refleksivnega družbenega spreminjanja, v katerem je bil pojem kulture odločilno na novo definiran. K tej trditvi in zgornjemu citatu lahko za pričo priključimo še izrecno transparentno izjavo,

2 »Igra je starejša kot kultura,« pravi Huizinga na začetku svoje knjige, kajti slednja »vedno predpostavlja človeško družbo in živali niso čakale na človeka, da bi jih naučil igranja. Lahko celo mirno sklepamo, da človeška civilizacija ni pridala nobene bistvene oblike k splošni ideji igre. Živali se igrajo prav tako kot ljudje.« Huizinga, Johan. *Homo ludens*, London: Beacon Press, Routledge & Kegan Paul, 1955 [1938], 4.

3 Kunst, Bojana, Pogorevc Petra (ur.). *Sodobne scenske umetnosti*, Ljubljana: Maska, 2006, 11.

kakršne je bil pač zmožen tak popolni in zgledni poštenjak med filozofi kot je bil Richard Rorty:

Pred nekaj desetletji se je termin »kultura« le redko pojavljal v političnih razpravljanjih. V tistih časih so ameriški levičarji raje govorili o potrebi po preseganju predsodkov proti stigmatiziranim skupinam kot pa o potrebi po pripoznavanju kultur teh skupin. Osrednja levičarska ideja tega časa je bila to, da smo vsi udeleženi v skupni človeškosti, in da nas ta skupnost usposablja za to, da smo državljani istih nacij, da se poročimo z brati in sestrami drug drugih itd.⁴

Rorty je to zapisal v akademski diskusiji, ki se je nanašala na problematiko konceptov tako imenovane »politike pripoznavanja« (*recognition*). Ta politika, utemeljena v družbeni raznolikosti, ki jo je mogoče opisati kot kulturno pluralnost, razvidno izvira iz časa sprememb v šestdesetih letih 20. stoletja, ko je retoriko eksploativnega proletariata in razrednega boja začel zamenjevati kritični diskurz izključevanih manjšin, med katere so vštevali rasne skupine, različne po spolni usmerjenosti, imigrantske kulture, (mladinska) subkulturna gibanja, feministične skupine, itd. *Pupilija* je bila udeležena v tem spreminjavalnem vrtilincu kot ena tistih praks, ki se je v nekaterih vznesenih trenutkih v tistih letih zdela kot predhodnica posploševanja epistemoloških prodorov in v njih utemeljenih inovacij. Tovrstne prakse naj bi učinkovale kot pospešek emancipatorični teoriji. *Pupilija* se je takim teorijam ponudila za več kot samo ilustrativni primer, ki pa ga le-te doslej še niso dovolj izkoristile. Pomenila je inherentno »demokratizacijo gledaliških izraznih sredstev« kot bi nemara rekli skupaj z zgoraj navedenima avtoricama. Slednjič vse to pomeni, da je o *Pupilijinem* gledališču mogoče smiselno govoriti predvsem, če upoštevamo kontekst množične kulture in njene »multitudne« učinke na sam temeljni pojem kulture, ki je v šestdesetih in zlasti sedemdesetih letih postala objekt dožemanja, usmerjenega z Benjaminovo teorijo o umetniškem delu v času vsenavzočne tehnične reprodukcije.

Na drugi strani je estetske učinke *Pupilije* verjetno treba dešifrirati na ozadju širšega zgodovinskega pojma avantgarde, ki pulzira skozi celo obdobje modernizma vsaj od Rimbauda do nedoločljivega začetka postmodernizma, ko se je izkazalo, da so avantgarde v seštevku svoje delo opravile bolj temeljito kot so si skozi svoje vsakokratne neuspehe sploh predstavljale. Z ugotovitvami Kunstove in Pogorevčeve nadalje lahko povežemo Badioujevo trditev, da »umetnik avantgarde /.../ si

4 Rorty, Richard. Is »Cultural Recognition« a Useful Notion for Leftist Politics?, v: Olson, K. (ur.) *Adding Insult to Injury / Nancy Fraser Debates Her Critics*. London: Verso, 2008, 69–81, 70.

lovito deklarira sedanjost umetnosti«. ⁵ V tem je treba iskati razloge za »neuspehe« avantgardnih zamisli, kajti »uspehi« so se zgodili kot naknadni učinki njihovih realizacij. Ni dvoma, da se *Pupilijs*, če govorimo o gledališču, vpisuje v dediščino vrste modernističnih gledališč, kakršna so bila gledališča Meyerholda, Grotowskega in v nezanemarljivih potujitvenih vidikih celo Brechta. Vendar pa je hkrati veliko podlag za trditve, da v zvezi z vsem, kar konstituira fenomen *Pupilije*, ne moremo govoriti *samo* o gledališču, če naj to gledališče ustrezno opišemo in razložimo. To gledališče je namreč hočeš-nočeš v svoje delo vračunalo medijski učinek, njegova sporočila in pogosto reducirane geste so prebijale okvir gledališkosti s tem, da so bile izzivalno večznačne in celo nerazložljive, kar ni bilo nehoteno. Nadalje bi bilo mogoče v koordinatah časa, ki nas tu zanima, govoriti o premikih v samih estetskih praksah, pri katerih je bilo očitno, da so se manifestno ali bolj implicitno povezovale z označevalci avantgardnosti. *Pupilijs* je bila skupaj z drugimi evropskimi in ameriški gledališkimi pojavi (od *off-Broadwaya* do uličnih političnih gledališč) že korak ven iz »standardnega« koncepta avantgardnosti. Ta korak je, kot smo že pravkar namignili, pomenil šele dosledno realizacijo razmerja avantgardnih konceptov umetnosti in realnosti. V sodelovanju s takratnimi dogodki, namreč »norimi šestdesetimi leti« in prodorom novih tehnologij, so gledališki in drugi performansi prispevali k nepreklicni spremembi sveta. Govorimo o spremembi, ki jo je mogoče tematizirati v poljih filozofije in psihoanalize izginjajočega subjekta, deleuzovske molekularne revolucije ter koncepta dividualnosti, ali v območjih Baudrillardovih opredelitev pojma simulakra, Lyotardove »anestetike« in ne nazadnje bolj »oprijemljivo« v polju refleksivnih sociologij Bourdieuja, Becka in Giddensa. V formi *Pupilijinega* gledališča (in kajpak vrste sorodnih predstav istega časa) razbiramo konfliktno jedro šestdesetih let, ki je bilo predmet potlačitev kasnejše medijske nivelizacije, v kateri se že vseskozi odvija razločevanje, cezura in cenzuriranje radikalističnega naboja množične kulture v novih spolitiziranih inačicah, ki v obdobju neoliberalizma proizvajajo depolitizacijo množic. Le-tem se temeljni smisel skupnosti razblinja v podobah iluzorične singularnosti v okviru vizualne nasičenosti zaznavne realnosti. To se je še posebej jasno pokazalo ob štirideseti obletnici leta 1968, ko so mediji prodajali stare podobe »norih let«, reciklirali ikone iz tistega časa, poudarjali romantični mladostni idealizem in seveda so povsod zamolčali, da je vendarle šlo na raznih koncih sveta za jasne konflikte, za zaresen upor pred-

5 Badiou Alain. *The Century* (prevred v ang.: Alberto Toscano). Cambridge: Polity Press, 2007. 135.

vsem študentov in za splošno »neubogljivost« mladine, ki je zavrnila vladajočo moralo in militarizem. »Kakršenkoli poskus oživljanja zaresne demokratične politike mora premisliti ustvarjanje alternativnih nariacij nasproti tistim, ki jih uporabljajo proizvajalci uradnega spomina«. ⁶

Diskontinuiteta kot sredstvo denarativizacije

Bolj specifično pa se tu moramo še enkrat spomniti na prispevek Walterja Benjamina, ki je bil, kot smo že povedali (in nikoli ne moremo dovolj izpostaviti pomenljivosti tega dejstva), prvič objavljen v zloglasnih tridesetih letih 20. stoletja in je moral čakati, da je prešla največja evropska katastrofa doslej v obliki nacifašizma in še, da je v okviru kritične teorije ob novih impulzih v območju kulturne politizacije spet postalo aktualno v zadevnem besedilu vsebovano radikalno vprašanje o statusu avtonomije umetnosti. Lahko bi rekli, da so Benjaminova opazanja in njegove konceptualizacije množične kulture, postale razumljive šele v luči novih umetniških praks. Eden najbolj zgovornih komentatorjev vsakovrstnih dogajanj v 20. stoletju, Jürgen Habermas, je bistveno prispeval k oživitvi zanimanja za Benjaminov epohalni prispevek, ko je jasno označil ključne točke njegovih prebojnih observacij. ⁷ Sprememba položaja umetnosti in njene družbene vloge v kontekstu množične kulture je bila podlaga za ključni premik v njenem statusu: »Skupaj z dialektično ukinitvijo avtonomne umetnosti in razkrojem avre, izgine ezoterična dostopnost umetnine in njena kulturna oddaljenost od gledalca«. ⁸ Pojem »konca avtonomije« je seveda treba razumeti v smislu, ki narokuje refleksivno držo na strani umetnosti, ne pa vulgarno, kot denimo tako, da o umetniški akciji odloča neka instanca nad samimi agencijski umetnosti. Le-ta je v svoji »neavtonomnosti«, se pravi v svojem približevanju družbeni akciji, subverziji ali konstrukciji politične javnosti, vendarle v položaju relativne svobode in je hkrati v razmerju z estetskimi označevalci, ki omogočajo in utemeljujejo njene večpomenske geste. Za kaj pri tem gre, nam lahko ponazori pisanje, nastalo v približno istem času kot se je odigrala *Pupilijs*, torej v času, ko je na ozadju razpadanja dotedanje kulturne ideologije vsa tradicija (umetnosti) postala berljijska na novo. »Prav tako kot je Adorno priznal, da je komorna glasba ter-

6 Giroux, Henry A. *Globalizing Dissent and Radicalizing Democracy: Politics, Pedagogy and the Responsibility of Critical Intellectuals*. V: Gray-Rosendale, L., Rosendale, S. (ur.) *Radical Relevance*, Albany: State University of New York Press, 2005, 144–145.

7 O tem smo nekaj več zapisali v drugem poglavju pričujoče knjige.

8 Habermas, Jürgen. *Consciousness-Raising or Redemptive Criticism – The Contemporaneity of Walter Benjamin*. V: *New German Critique* N° 17, Spring 1979, 45.

jala posebni družbeni aranžma, da je lahko funkcionirala in se je potem umikala skupaj z minevanjem tega aranžmaja, so drugi kritiki raziskovali popularno kulturo v terminih družbe, ki jo je proizvedla in je nanjo ustrezno reagirala«. ⁹ Če se nekoliko še poigramo s pojmom družbenega aranžmaja, se nam omenjena sprememba pokaže tako, da je »deavtonomizacija« umetnosti bila pravzaprav dvosmerna, ali kot je zapisal David Chaney:

Menim, da gremo lahko še naprej in rečemo, da je družbeno akcijo na splošno mogoče razumeti samo kot predstavo (*performance*). To pomeni, da se akcija obnaša, stilizira in meri na koherenco v času ter teži k temu, da bi bila zmožna rabiti dane vire pomenjanja. Gledališka terminologija dramaturgije – vloga, dramski tekst, občinstvo, oder, itd. – je metaforična, toda omogoča artikulacije načinov, na katere družbena akcija postane mogoča. ¹⁰

Gledališče se je takrat s svojimi premenami soočilo z javnostjo, ki jo je preželo medijsko dogajanje in se je skupaj s filmom nanj odzvalo tako, da se je v radikalnih formah postavilo proti tradicionalnemu gledališču kot kanonu, formi, strukturi in ne nazadnje tudi kot instituciji. Primerjava nemara ni najboljša, ampak avantgardno gledališče šestdesetih, je v tipološkem smislu reagiralo na omenjeno medializacijo tako kot je slabo stoletje poprej slikarstvo na pojav fotografije in je razdrlo reprezentacijsko funkcijo okusa, zgodovine ali psihološke drame skupaj z njeno implicirano vse bolj profanirano katarzo.

Če so šestdeseta leta znana tudi po tem, da so v okviru širših gibanj »kontrakulture« uvedla še rehabilitacijo norosti, kakor jo je na drugem terenu izvedla antipsihiatrija, se je tudi *Pupili*ja s svojo igro izkazala kot udeleženka tega upora na strani norosti ter nasproti in hkrati proti »blaznosti sistema«. Domnevni red, ki je vladal v takratnem, če uporabimo izraz iz v tistem času aktualne pozne kritične teorije, »upravljanem svetu«, je temeljil na vzorcih institucionalizirane dominacije kot marcusevske »represivne tolerance«, ki je na robovih racionalnosti te družbe proizvajala značilne psihoze. Te niso mogle biti nič drugega kot reakcije na omenjeno »racionalnost« tako kot so današnji sindromi različnih tipov frustracij, kroničnega sindroma utrujenosti ali celo disociativne motnje identitete, pretežno reakcije občutljivih posameznikov na »racionalnost« konkurenčnosti ekonomskega modela, ki je v času neoliberalizma prežl tudi raven zasebne intimnosti. »Koeksistenca simbolnega,

9 Bigsby, Christopher W. E. *The Politics of Popular Culture*. V: Bigsby, Christopher W. E. (ur.) *Approaches to Popular Culture*, London: Edward Arnold, 1976, 13.

10 Chaney, David. *Fictions of Collective Life / Public drama in late modern culture*. London, New York: Routledge, 1993, 17.

imaginarnega in realnega je tista, ki obvladuje razmerje subjekta in njegovega dozdevka; njegova dezorganizacija proizvede najbolj čudne učinke, kakršne vidimo v zdravljenjih psihotikov«. ¹¹ Radikalna gledališča so takrat skupaj še z drugimi oblikami umetniških praks, denimo, na likovnem področju, izzvala vladajočo ideologijo z uprizarjanjem akcij in predstav, ki so se v pomembnih aspektih kazale kot »nore«. *Pupilija* je bila izrazito udeležena v tem vrvenju, hkrati pa je v njenih grotesknih parodičnih imitativnih uprizoritvah reklamiranja v takratnih medijih, nakazala razsežnost nevzdržnosti položaja angažirane umetnosti veliko preden so kritični teoretiki razkrili zagate politizacije umetnosti v času razcveta neoliberalizma. »V tem času dandanes pa vemo, da gre herojska poza uprizarjanja, odpora proti toku oglaševanja, proti komunikacijski in demokratični retoriki z roko v roki z voljno ustrežljivostjo vzpostavljanju form dominacije in eksploatacije«. ¹² Tej ugotovitvi lahko pritrdimo, a hkrati si je težko predstavljati družbeno subverzivno invencijo v aktih »disenza« brez retematizacije, reaktualizacije ali kakršneoli že reaktivacije potlačene subverzivnosti iz obdobja, ko so bile predstave, med katere se je uvrščala *Pupilija*, ne samo mogoče, ampak tudi široko berljive v svoji ambivalentni sporočilnosti.

Kar je v tisti dobi radikalno gledališče družilo s filmom, niso bile toliko – če izvezemo nekaj primerov zgodnjih Fassbinderjevih ekranizacij vendarle še narativnega, četudi subverzivnega in radikalnega, teatra – dramaturške poteze ali slog igre in podobne možne skupne prvine obeh zvrsti umetniških praks, ampak predvsem poteze in tehnike »denarativizacije« realnosti. Če je Jean-Luc Godard dejal, da se mu je kot »največji problem filma pri vsakem filmu vse bolj zdelo kje in zakaj začeti neki plan in kje in zakaj ga dokončati«, ¹³ je s tem utemeljil najmočnejše sredstvo, ki so ga predstavljajoče (*performing*) umetnosti (torej film in gledališče) odkrile v šestdesetih letih, namreč *diskontinuiteto*, s pomočjo katere so subvertirali ustaljeni pomen in red stvari, ki ju sicer sugerira »urejena« narativna shema. V šestdesetih letih 20. stoletja sta bila gledališče in avantgardni film v zavezništvu, ki se potem ni več nikoli obnovilo v podobni obliki. Seveda pri tem moramo sprejeti to, da lahko v kategorijo avantgardnosti umestimo avtorski film, ki ga je najprej utemeljil italijanski *neorealizem*, do pojma razvil francoski *novi val*, sledila pa mu je

11 Mannoni, Maud. *Le psychiatre, son »fou« et la psychanalyse*. Pariz: Éditions du Seuil, 1970, 77.

12 Rancière, Jacques. *Dissensus /On Politics and Aesthetics* (prevod v angl.: Steven Corcoran). London, New York: Continuum, 2010, 169.

13 Godard, Jean-Luc. Godard par Godard / Les années Karina (1960 à 1967). Pariz: Flammarion, 1985, 104.

tudi še vrsta filmskih gibanj: *free cinema*, *mladi nemški film*, poljski, češkoslovaški, madžarski in jugoslovanski film, itd. V luči vsega tega lahko trdimo, da je *Pupiliya* ugotovljivo in dokazljivo notranje komunicirala s filmi Boštjana Hladnika in Makavejeva, ki so bili del omenjenih filmskih dogajanj na obeh straneh železne zavese. Kot smo omenili na začetku tega poglavja, pa je *Pupilijino* gledališče na filmskem traku ovekovečil Karpo Ačimović Godina.

Vse omenjene vidike, o katerih seveda ne trdimo, da jih je kolektiv gledališča Pupilije Ferkeverk kakorkoli sistematično vključeval, posebej premišljal, interpretiral ali namenoma uporabljal (lahko da jih je, bolj verjetno pa ne), lahko, med drugim, jemljemo kot spominsko inducirano »okolje« fenoma *Pupilije*. S tem, ko je gledališče Pupilije Ferkeverk še zlasti v najbolj »dodelani« predstavi, o kateri je vedno bilo največ govora, torej v predstavi z gostobesednim naslovom *Pupiliya, papa Pupilo in Pupilčki*, nanizalo in konfrontiralo parodične prizore iz porabniške in medijske vsakdanjosti z rituali izmišljenih tradicij v izrecno diskontinuirani maniri, je signaliziralo nestabilnost, iluzorično racionalnost in konsistentnost vladajočega reda, pri čemer se je gledališče *Pupilije* implicitno prikazalo kot njegov lastni eksces. Pri tem ne gre toliko za to kako ta red poimenovati – seveda je šlo za zgodovinsko dokazljivo dejstvo obstoja mirne koeksistence političnih državnih sistemov kapitalizma in socializma – ampak gre veliko bolj za vprašanje generiranja perceptivnih shem v glavah podanikov tega reda. *Pupiliya* je v frivolno preobrnjenem brechtovskem potujitvenem zamahu to percepcijo soočila z njo samo s tem, ko ji je poniglavo zaigrala v njej vsebovano videnje, pa hkrati razgradila prav tako v njej vsebovano razumevanje. K temu je treba prišteti takrat daljnovidno prezentacijo telesa v prizoru »kopalnice«, ki je, če se prav spomnim, parodiral meščansko intimo in konstrukcijo erotizma monogamne zveze. V tem smislu in na podlagi tematizacije gledališke igre kot paradigmatike igre v temeljnem Huizingovem pomenu, je bila *Pupiliya* eden najboljših primerov družbene predstave (*performance*), torej predstavitev razsežnosti družbenosti v konfrontaciji s percepcijami občinstva s pomočjo postopka »družbenega in kulturnega raz-stapljanja (*de-fusion*)«. ¹⁴ V skladu s tem gre po Alexandru za to, da v kompleksnih družbah predstave težijo k »preseganju fragmentacije, ustvarjanju toka in doseganju avtentičnosti«, ¹⁵ To »formulo« je mo-

¹⁴ Alexander, Jeffrey C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. V: Alexander, Jeffrey, et al. (ur.), *Social Performance*, Cambridge, New York ...: Cambridge University Press, 2006, 58.

¹⁵ Ibid.

goče uporabiti za razumevanje *Pupilije*, ker je fragmentacijo ponazorila tako, da jo je uprizorila in v diskontinuiranem toku povezala, kar je proizvedlo še učinke nemogočih, glede na tradicijo nadomestnih instantnih ritualov. *Pupilija* je bila nedvomno neverjetno uspešna predstava; tudi režimsko disciplinirana javnost, ki jo je zavračala, jo je pravzaprav razumela in se ustrašila tega, kar je in kakor je v predstavi (ki jo je bodisi neposredno videla ali je bila o njej samo obveščena) kaj razumela. *Pupilija* je »za-vrnila (*re-fused*)« zgodovino. Kajti, kot dalje pravi Alexander, se v uspešni predstavi zazdi, da »označevalci postanejo to, kar označujejo. Simboli in referenti so eno«. ¹⁶ To je razsežnost, ki je nedosegljiva v vsakdanji govorici ali celo v teoretskem diskurzu, se pa zazdi kot, da obstaja v destruirani gramatiki diskontinuirane predstave. Na ravni igre je *Pupilija* dosegla stik z iluzijo avtentičnosti in jo naslovila na realnost dominacije, saj igralka in igralci v predstavi niso igrali vlog, ampak so se igrali gledališča. Ravno tu pa *Pupilija* ni bila do konca dosledna in prav ta nedoslednost ji je pridala dodatni potujitveni učinek, ki je preluknjajl realnost. *Homo ludens* Pupilije Ferkeverk je na vrhuncu igre zastal, se zresnil in občinstvo postavil pred posebno preizkušnjo, v kateri ga je soočil s konkrekcijo družbenega okolja, sicer označenega z naglo urbanizacijo po drugi svetovni vojni, a še vedno močno opredeljenega z njegovo ruralnostjo.

Tranzicija in tradicija

Od vseh parametrov, ki kažejo na to, da je *Pupilija* bila dogodek takratnega sveta, ki ga sicer še niso razglašali za »globalnega«, kar seveda še poleg vsega pomeni, da je bila vključena v svetovno družbeno gibanje, ki je v sebi inkorporiralo tudi zgodovinski in estetski *novum* performativnih umetnosti, pa ni mogoče odšteti še enega ključnega dejstva. Gledališče Pupilije Ferkeverk je konec koncev ob vsej svoji drugačnosti vendarle konec koncev izvajalo predstave, ki so bile namenjene konkretnemu občinstvu, bile so umeščene v povsem določene kulturne okoliščine. Četudi so avtorji in nastopajoči po vsej verjetnosti, še zlasti ob pripravah na drugo najbolj emblematično predstavo, pomislili na občinstvo tudi zunaj Slovenije, pa je jasno, da je predstavo v specifičnih vidikih kontekstualiziralo prav dejstvo lokalnega občinstva. Gledališka »osvoboditev telesa« je bila gotovo po vsem svetu močan univerzalistični impulz in vsaj v tem pogledu bi lahko rekli, da je gledališka praksa priklicala poznejšo obširno in sploh ne kratkotrajno teoretsko debato o pomenih te-

lesa, o njegovi političnosti, o vseh mogočih aspektih seksualizacije telesa v kulturnih kontekstih, o telesu kot objektu kolonialnega pogleda itd., če o Foucaultovih vplivnih tematizacijah teh vidikov niti ne govorimo. Seveda je ekspanzija reprezentiranj telesa na ekranu, ki se je ravno dodobra začela v šestdesetih letih 20. stoletja in je vključevala vse od komercialnih rab podob telesa do pornografske produkcije, pomenila kontekst, ki ga *Pupilija* ni spregledala. Ko je beseda o telesu, se seveda vedno srečamo z instanco posameznika v točki, ki označuje mejo subjektivnosti, v kateri telo pridobi pomen *sebstva* ter v različnih kulturnih kontekstih izgubi svojo »substancialnost«.

»Potemtakem bi se lahko zdelo, da posameznikovo dojemanje samega sebe vključuje tako vizualno podobo ali konstelacijo vizualnih podob kot določene telesne občutke, katerih določilo je manj fiziološko kot družbeno«. ¹⁷ Gledališče *Pupilije* je bilo glede na tako opredeljeno družbeno razsežnost telesa izredno produktivno in učinkovito. To se kaže na ravni prezentacije telesa, a nikakor ne gre pozabiti še tega, da je treba, poleg prizorov z golimi nastopajočimi, ki so v dani kulturi neizbežno seksualno kodificirani, upoštevati še gibanje teles po *Pupilijinem* odru in pomenljive konstelacije postavljanja igralcev po uprizoritvenem prostoru. Glede na to je še posebej pomembna vrsta prizorov sinhroniziranih skupinskih telesnih gibanj. Le-te je bilo mogoče brati kot neposredne politične metafore, torej kot metafore foucaultovsko opisljivega discipliniranja posameznikov, ki se v zadnji konsekvenci izenačuje z discipliniranjem telesa. V takratnem socialističnem kontekstu se je Pupilija soočila z družbenim in političnim kontekstom kot agens iz reda sekularizacije, pa ne samo glede na katoliško religijo, ampak tudi glede na vse vidike sakralizacije vezi družbenega sistema v partijskih okvirih. Družbeni in politični kontekst socializma je bil pri tem hkrati kontekst tradicionalizma. Kot je nekje poudaril Anthony Giddens, je socializem veliko bolj zavaroval tradicionalistično kulturo kot zahodni kapitalizem. Z vidika zgodovinske antropologije je zagotovo daleč premalo obdelana tema o presečiščih med slovenskim tradicionalizmom in domnevnim progresivizmom, torej o agensih, vpisanih v vladajoče ideološke in kulturne obrazce, ki so držali skupaj družbo petinštirideset let po drugi svetovni vojni. Pozneje, ko je teh petinštirideset let postalo politično desničarsko razvpitih, se je pomen za nazaj spremenil in zdaj vzvratno deluje kot subverzivna resnica novih teženj nasprotnega in veliko bolj družbeni emancipaciji sovražnega totalitarizma. Katolicizem in kultura profa-

17 Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*, New York, London: Routledge, 1996, 14.

nega komunizma sta se srečala prav v moralizmu, ki je vključeval discipliniranje telesa in cenzuro podob telesnosti. Zdaj pa tudi lahko rečemo, da je bila Pupilija že s tem, ko se je zgodila, po svoje udeležena v modernizaciji sfere socialistične zasebnosti v sedemdesetih letih, ki je takrat prinesla tudi zahodne ureditve presegajočo zakonodajo na področju seksualnih politik. Spomnimo se, da je bila jugoslovanska republika Slovenija ena prvih v Evropi, ki je odpravila kaznivost homoseksualnosti, predvsem omogočila splav na zahtevo in legalizacijo zunajzakonske skupnosti. Težko bi seveda rekli, da je na to neposredno vplivala prav *Pupilija*, gotovo pa je sovplovala na dinamiko spreminjanja kulturno pogojenih obrazcev percepcije na področju spolne razlike, in to že na ravni kolektivnega nezavednega.

Če je v prvi predstavi *Skupine 442* lokalno občinstvo in takratne medije še najbolj pretresel *topless* Mance Čermelj, pa je v največjem *Pupilijem* spektaklu veliko večjo dozo golote zasenčilo dejstvo sklepnega akta predstave. Kot je bilo zabeleženo v takratnih medijih in kot se še spominjamo vsi, ki smo bili kot občinstvo udeleženi v kaki predstavi »papa Pupilčkov«, je bila za velikanski javni učinek odločilna končna gesta, bizarno resni kontrapunkt groteski, parodiji in ironiji celotne predstave, namreč mučni akt zakola kokoši. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je ob tej prvini predstave treba pritegniti metafizično raven, češ predstava občinstvo po vsej igrivosti in kulturni provokativnosti različnih diskontinuiranih sekvenc na koncu sooči z mislijo na smrt, na razsežnost biti in ne-biti, pa menim, da je taka »kvazimetafizično« utemeljena razlaga vendarle preveč banalna in daleč prepoceni, kljub (ali raje zaradi) svojega sklicevanja na »globlje« vidike razumevanja predstave. Če upoštevamo zgoraj zapisano o funkciji prezentacije telesnosti v predstavi, gre pravzaprav za nasprotno poanto. Le-to pa lahko razložimo glede na vidik urbanizacije slovenske družbe tistega časa. *Pupilija* je v zadevnem zaključnem aktu predstave pravzaprav evocirala in hkrati demonstrirala izgubljeni stik z ruralnostjo in je s tem signalizirala odmik od ruralne tradicije, od še močno navzoče »naturne« fantazmatike vsakdanjega jezika. Mimogrede povedano, Pupilija je izvedla jezikovne igre, ki so izpostavile obrambno in potlačitveno funkcijo govorice glede na družbeno realnost. Pojma ruralnosti in realnosti sta se v predstavi razločila, zamenjala in časovno desinhronizirala.

V urbanih družbah, ki so pretežno mesojede, z izjemo profesionalnih mesarjev skorajda nihče ne ubije živali, katere meso použije. Obi-

čajna kmečka opravila¹⁸ so tudi še takrat v Sloveniji vključevala klanje in pogosto precej preprosto ritualizirano predelavo mesa za prehrabne namene vzrejenih živali. Toda občinstvo *Pupilije*, v funkciji katerega so predstavo opazovali tudi tedanji mediji, se je nenadoma moralo srečati z dejstvom svoje nepovratne odrezanosti od »kmečkih korenin«. Mučnost zadnjega prizora je potemtakem signalizirala problematiko konstitucije urbane družbe, v kateri se vsi opravki, povezani s higieno in s kakorkoli že neprijetnimi dejstvi (vključno z aranžmaji okoli posameznikove smrti), umaknejo iz vidnega polja vsakdanjega življenja urbane populacije.

Tako interpretacijo tega aspekta *Pupilije* še dodatno podkrepi dejstvo, da je ponovna uprizoritev *Pupilije* l. 2006 opustila končni akt predstave in je vključila kokoši v predstavo, ne da bi jim kdorkoli skrivil kako pero. Za izostanek kvaziritualnega akta zakola kokoši v Hrvatinski rekonstrukciji *Pupilije* najdemo različna pojasnila in izgovore, med katerimi naj bi bila zakonska prepoved tovrstnega dejanja v javnosti. Ta naj bi bila nemara še utemeljena v bruseljskih regulacijah. Toda tovrstne razlage samo še podkrepijo poanto o izvirnem premiku glede na urbanizacijo. Tudi samo upoštevanje prepovedi v gledališču je mogoče predvsem kot zgovorna gesta pristajanja na okvir družbene in politične ureditve, ki je utemeljena v dejstvu urbanizacije, nadzora in javnega reda. Seveda je bila prav tako tudi prva verzija uprizoritve *Pupilije* vključena v družbeni in simbolni red, samo ta je bil takrat v pomembnih podrobnostih drugačen, v neki drugi kulturni in politični »razvojni fazi«. Vmesni čas med dvema uprizoritvama se je torej odprl interpretaciji kot še ena tranzicija: od simbolnega reza med ruralnostjo in urbanostjo do končne dominantno urbanizirane realnosti. In še enkrat se tematika *Pupilije* lahko pokaže kot subverzivna glede na prevladujoči pretežno vsiljeni pomen pojma politične in ekonomske »tranzicije«, kakor so ga artikulirali zainteresirani oblastni agensi po »koncu komunizma«. Ta druga tranzicija, ki funkcionira kot obče mesto, je ob spominu na *Pupilijo* postavljena pod vprašaj glede na osvobajajočo tranzicijo, ki se je začela veliko prej. *Pupilija* je to jasno sporočila v izvirniku in v ponovitvi.

18 Čeprav na modernih kmetijah tudi že skoraj ne več, saj je proizvodnja mesa vse bolj regulirana, zakol in predelava pa sta legalna samo še v pooblaščenih ustanovah. Klanje živali na domačem dvorišču postaja torej ilegalna dejavnost.

Dogodek je situiran – je dogodek te ali one situacije – a bkrati je tisto, kar nastopa kot dopolnilo te situacije, torej kot tisto, kar je popolnoma ločeno oziroma neodvisno od vseh pravil situacije.
Alain Badiou, *Etika*¹

Zakaj »fenomen« Laibach?

Laibach je za pričujočo obravnavo »fenomen«, torej vsaj v slovenščini nekaj več ko samo pojav, pojav z dodatkom, pravzaprav tudi pojav s presežkom. Kakorkoli že ta fenomen reprezentirajo glasbeni, performativni (odrski), likovni, medijski in drugi produkti – ne nazadnje tudi v reakcijah individualnih in skupinskih predstavnikov občinstva z državami, oblekami, gestami – je gotovo, da je reprezentiranost sestavina fenomena. Po tridesetih letih od prvih signalov o nastanku Laibacha v obiskanih Trbovljah, v neizogibno zanazajskem pogledu, lahko trdimo, da je fenomen Laibach nemogoče reducirati na njegove posamezne razsežnosti in sestavine, pa naj bodo te estetske, politične, ideološke, širše kulturne (npr. nacionalne), zgodovinske, medijske, trendovske, teoretsko psihoanalitske, itd. Vedno znova smo namreč priča takim redukcijam skupaj s spregledi ključnih označevalcev v socialnem, antropološkem in kulturnem kontekstu, če kajpak nerazumevanja estetskih vidikov novinarjem in drugim javnim komentatorjem ne štejemo v zlo. V različnih medijskih omembah v Sloveniji Laibach sicer najraje prikazujejo predvsem z njegovimi površno orisanimi estetskimi učinki, ali še raje v brezsebnskem globalno promotivnem kontekstu za deželo, češ da gre za prispevek k prepoznavnosti in navsezadnje naj bi šlo še za »umetnost«. Kot kaže, je v obdobju postkomunizma ta fenomen v Slo-

¹ Badiou, Alain. *Etika*, *Problemi* 1/1996, letnik XXXIV, 53.

veniji prejkone sprejet skupaj s potlačitvijo spomina na konfliktni moment v Laibachovi dejavnosti, konceptih in državah.

Kar je stvar kolektivnega spomina, je največkrat izrekljivo tudi kot zgodba. Ko zgodovinarji in ideologi, samooklicani gospodarji realnosti, napišejo »nacionalno« zgodovino, so na različne načine ohranjene neklasificirane naracije na voljo bodisi za dodatno osvetlitev zgodovine bodisi za subverzijo omenjene zapisane zgodovine, ki je vendarle navsezadnje pogosto diskurz spregleda, če ne ravno namerne potlačitve pomena dogodka. To še posebej velikokrat velja za zgodovino, ki je napisana zato, da bi utemeljila pozicijo pisca v političnem, družbenem ali kulturnem polju. Braco Rotar ta pristop poimenuje »odbiranje« iz zgodovine: »Vemo, da se odbiranje dogaja v funkciji določenega cilja in v določenih razmerah, iz katerih izhaja povpraševanje in zaradi katerih je samo odbiranje možno; te razmere oziroma dominantni kulturni in ideološki agensi v njih podeljujejo odbirkom in njihovim kriterijem status nečesa samoumevnega, malone naravnega.«² V prevladujočih javnih identitetnih diskurzih v drugi dekad 21. stoletja je Laibach označen za nekakšen vzporedni marginalni pojav, ki je nekaj malega pripomogel k osamosvojitvi Slovenije, spravi v zadrego komunistične oblastnike in vse skupaj se je baje končalo z umetnostjo, ki je ni treba ravno razumeti ali ji dovoliti, da bi nas angažirala. Nekdanji status marginaliziranosti, ki pod »komunizmom« ni zdržal, se vrača v različnih artikulacijah nove nacionalne hegemonije.

Toda še neuskladiščeni arhiv, v katerem so vse bolj urejeni mnogi artefakti in kontekstni materiali v povezavi s fenomenom Laibach, lahko relativizira težnje k tako ali drugače ideologizirani enoznačnosti, predvsem pa demonstrira razmik glede na zgodovino, v kateri so ideologi, zgodovinarji, politiki, pesniki in novinarji konstruirali privid kontinuiteta. Če potemtakem lahko govorimo o trajnejšem prispevku Laibacha na presečišču kulturnega in političnega družbenega polja, ga je treba opredeliti ravno v pravkar omenjenem razmiku, ki odpira polje interpretacije. Pri tem pa gre za dve ravni, ki ju določa čas. Če smo namreč v času, ko se je fenomen Laibach sploh prikazal, govorili o številnih potezah njegove »subverzivnosti«, se zdaj lahko sprašujemo kako je to subverzivnost mogoče brati danes in lahko ugotavljamo koliko se je do danes že izčrpala, transformirala ter nemara ohranila. Koliko je glede na možne različne odgovore sploh že primerno sam fenomen dokončno arhivirati in (ha, ha) kanonizirati? Seveda ima fenomen Laibach v takem

2 Rotar, D. Braco. *Odbiranje iz preteklosti*, Koper: Založba Annales, 2007, 286.

pogledu skupno usodo z večino primerov drugih prebojnih označevalnih estetskih praks vsaj vse od začetka šestdesetih let do skorajda poljubno prestavljive meje obdobja avantgardnosti, namreč skupaj z različicami »post, retro, para...« pojavi. Določena umetniška akcija, ki je svoj čas izzvala škandal, pogosto povzročila raznolike reakcije oblasti, sprožila moralno paniko itd., je v svoji estetski nameri potemtakem dvoumno priznana za nazaj kot umetniški dogodek bodisi s političnimi bodisi s širše kulturnimi konotacijami. Laibach ima med takimi fenomeni gotovo nekoliko posebno mesto, saj ni dvoma, da gre v njegovem primeru, seveda skupaj z vso navezavo na *Neue Slowenische Kunst*, za najbolj izpostavljeni ter konceptualno in simbolno najostreje artikulirani primer označevalne prakse v procesih razpada komunizma in vprašljive »zma-ge demokracije«.

Črno beli šok v Trbovljah in potem

Kot je znano, se je vse začelo v Trbovljah, ki so bile kot mesto že same s svojimi kontrasti urbanosti in naturnosti skupaj s svojim rudarskim prebivalstvom reprezentativna lokacija industrijske družbe v Sloveniji, kar velja za obe obdobji 20. stoletja, ki ju razmejuje druga svetovna vojna. K temu je treba prišteti še mitologijo prejšnje države o »rdečih revirjih« kot nekakšnem rojstnem kraju slovenskega revolucionarnega proletariata. Tako še preden preidemo k podrobnejšim opredelitvam, lahko v navezavi na tematiko prejšnjega razdelka rečemo, da specifična lokacija v Sloveniji hkrati pomeni navezavo na univerzalnejši, deleuzovsko rečeno, čas-prostor, ki je obstajal ne glede na železno zaveso in druge ideološke oznake. Fenomen Laibach je torej že izhodiščno transcendiral omejitve delitve sveta na kapitalizem in socializem, Zahod in Vzhod ter se umeščal na fronto, ki se je začela oblikovati v že takrat nekoliko mistificiranih šestdesetih letih 20. stoletja in je od takrat večkrat razpadla, pa se spet rekonstruirala, na fronto na črti reagiranja na sistem dominacije. Pri tem pa opozorimo, da so prakse soočanja z oblastjo v naznačenem obdobju že potekale v skladu s Foucaultovo teorijo oblasti: »Družba ni enotno telo, v katerem bi delovala ena in zgolj ena sama oblast; v resnici gre za prekrivanje, za koordinacijo, tudi za hierarhijo različnih oblasti, ki so vsaka zase še zmeraj specifične«.³

Ali so člani kolektiva Laibach razumeli in uporabljali to teorijo, ni bistveno, kajti delovali so že v njenih okvirih. Tako je Laibach dejansko »povzročil« vidnost mikrostruktur oblasti in izzval tudi reakcije

3 Foucault, Michel. *Življenje in prakse svobode*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007, 186.

■ 8
Skupina Laibach je šokirala
javnost z Malevičevim križem.

na ravni makrostruktur. S tem se Laibach v perspektivi obdobja po tej plati uvršča med udeležence konfliktov, v katerih je delovala vrsta »uporniških« produkcij skupin in posameznikov, ki so pripadali mladim generacijam. Taki konflikti so se dogajali tudi drugod po Sloveniji (pa še marsikje po svetu), toda v primeru Laibacha smo imeli opravka ne samo s primerom razvidnejše kristalizacije konflikta, ampak tudi z izredno zaostreno artikulacijo pozicije in gledišč na strani mladih upornikov. Lahko bi rekli, da je Laibach vzniknil iz incidenta konec septembra 1980. Posebni pripetljaj ga je torej naredil vidnega za od »partijske« razlikujočo se javnost. Pri tem je treba poudariti, da pa je bila »partijska« oblast notranje precej bolj segmentirana kot smo zaznavali tedaj in posamezni segmenti so se obnašali tudi odobravajoče v odnosu do mlajše intelektualne scene. Vseeno, pa je »dogmatska struja« bila še premočna še zlasti na »terenu«, kakor so v žargonu Centralnega komiteja poimenovali lokalne izpostave oblasti. Takrat so oblasti v Trbovljah prepovedale razstavo Davida Kneza in pri-

jatelj ter koncert skupine, ki naj bi bil kritična gesta nasproti koncertu *main stream* popularne glasbe. Korelativno z zgoraj navedenim Foucaultovim citatom – pravzaprav precej prej kot je to konkretno Foucaultovo besedilo izšlo – je psevdonimni poročevalec o incidentu Franz Xaver zapisal: »Razstavo so prepovedali po hitrem postopku, kar pa še ne pomeni, da se o njej ne bo več govorilo, kajti to, kar se je dogajalo za kulisami prepovedi, vejo dramski igralci, vejo v Trbovljah odgovorni za javni red in mir in varnost in moralo in neogroženost, pa vejo avtorji črnih plakatov in črne razstave, ve pa tudi pisec teh vrstic«. ⁴ Zaključna figura v stavku kaže na nastajajočo značilnost laibachovske govornice, ki se opira na paradoksnost (kako bi »pisec vrstic« sploh kaj pisal, če ne bi vedel...?), in na dikcijo ponavljanja tako kot v ritmihi njihove glasbe še zlasti v tem zgodnjem obdobju. Objava kondenziranega Xaverjevega besedila v tedniku *Mladina* je odigrala svojo vlogo, saj je objavi sledila večtedenska polemika, po kateri je Laibach še dolgo ostal predmet javne pozornosti, katere značilni vrhunec je bila tako imenovana »naci punk« afera. Z današnjega gledišča je mogoče reči, da so številna obsojajoča in moralno paniko razširjajoča besedila v takratnem tisku in objave v avdiovizualnih medijih pravzaprav prispevale k dopolnitvi fenomena Laibach, s čimer je Laibach in z njim vsa mreža NSK pridobila podlago, na kateri so postale mogoče mnoge akcije od *Occupied Europe Tour* do deterritorializirane države NSK. Nasproti kampanji proti Laibachu v medijih se je takrat mlajša slovenska teorija (z zaledjem epistemoloških preloMOV, teoretske psihoanalize, postmodernih estetik, če niti ne govorimo o subverzivnem političnem teoretskem diskurzu, ipd.) dodatno artikulirala in pridobila v fenomenu Laibach izvrsten »primer« za konkretizacijo konceptov. Fenomen Laibach se je tako uvrstil v tokove nastajajočih gibanj civilne družbe, vendar pa bi bilo veliko poenostavljanje in redukcija raznolikosti dveh dinamik, če bi pretiravali z enačaji med njima.

4 Malečkar, Nela, Mastnak, Tomaž (ur.). *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Krt: Knjižnica revolucionarne teorije, 1985, 149. V zborniku, iz katerega je citat, je »Xaverjevo« besedilo objavljeno v celoti. Na tej točki lahko v pričujočo razpravo uvedem še element avtobiografske pripovedi, saj mi je kot takratnemu članu uredništva tednika *Mladina*, Xaverjevo besedilo prinesla mlada ženska, ki se ni predstavila. Očitno prijateljica iz krogov okoli skupine je že po videzu (obleki, frizuri, z gestami ipd.) kazala na svojo kulturno opredeljenost, ni se pa tudi trudila karkoli pojasnjevati. Ker je »Xaverjevo« besedilo za format revije bilo daleč predolgo, sem lahko obljubil samo objavo zelo okrajšanega besedila. K temu je treba prišteti tudi to, da sem za objavo moral zastaviti nekaj truda v uredništvu, po objavi pa sem tudi imel nekaj težav in zato sem se, med drugim, s takratnim odgovornim urednikom Srečkom Zajcem celo šel zagovarjat k lokalnim funkcionarjem SZDL in ZSMS v Trbovljah. Seveda »tovariši« v Trbovljah niso razumeli ničesar v moji razlagi, ampak so insistirali, da razstava ni nobena umetnost, da je skupina ponujala za konferansjeja prireditve nekega »znanega trboveljskega brezdelneža« ipd.

Laibach je glede na politična gibanja, ki so funkcionirala kot označevalna struktura njegove simbolne prakse, imel na voljo še dodatno sestavino v obliki performansa in kombiniranj estetiških prvin na različnih področjih, seveda še posebej prominentno na likovnem področju. Emblematičnost fenomena Laibach, ki se je učinkovito izrazila z navezavo na *suprematizem*, ali natančneje na motiv križa Kazimirja Maleviča iz njegove zadnje faze po l. 1920, je neločljiva od celotnega fenomena. Prav ikonografija »črnih križev« je funkcionirala v več smislih hkrati: skupini je priskrbela uvrstitev v sfero mejnih prebojnih umetniških praks, kar kajpak ni ušlo intelektualno profiliranemu delu občinstva; na drugi strani pa je ista ikonografija sprovcirala vrsto banalnejših javnih reakcij in črni križi so ilustrirali moralno paniko v zvezi z Laibachom. Zato je Laibach lahko bil uvrščen na raven političnega in širše družbenega dogajanja in v tem dogajanju je postal tudi njegov nekoliko enigmatični notranji komentar. Kolikor smo tisti, ki smo takrat pisali o Laibachu, videli njegove geste predvsem v odnosu do oblasti, pa je v podtekstu treba razbrati še intrasingetno Laibachovo zaznavo dometa samih gibanj civilne družbe na začetku konca komunizma. Skratka, Laibach je nakazal nemožnost produkcije *dogodka* na danih predpostavkah: to, kar je bila moč teh gibanj, namreč strogi legalizem, je tudi omejevalo njihovo kapaciteto, da bi proizvedla *dogodek* v badioujevskem pomenu, *dogodek*, ki bi prebil okvire kapitalistično-komunističnega sveta.

Viri in okviri

Če hočemo bolj dešifrirati fenomen Laibach, se moramo opreti tudi na nekatere vidike, ki so jih odprle raziskave in razprave v kompleksu pretežno interdisciplinarnih teorij, zlasti pa študije kulture, profilirane zdaj bolj sociološko zdaj bolj humanistično in pretežno tudi politično. Vse te vede, torej vsakovrstne študije, ki so se množile (in se še množijo) od šestdesetih let naprej v sferi proizvodnje refleksivne vednosti, zrcalijo že omenjeno pluralizacijo samih form družbenosti v pozno-industrijski »porabniški« družbi in hkrati delujejo z operacionalizacijo epistemoloških prodorov predvsem (post)strukturalistične teorije. Navzočnost teh refleksivnih pristopov v Sloveniji v času prvih, z vidika takratne ideološke hegemonije spornih, nastopov Laibacha, je prispevala k odmevnosti in k temeljitosti interpretacije fenomena Laibach. Sama skupina, ki se je oglašala tudi z lastnimi besedili, ta pa so s svojo eksplicitnostjo lahko polno delovala z učinki v ideoloških in ideološko kritičnih interpretacijah, si je preko teh interpretacij v perceptivnem

polju javnosti utrdila status fenomena. Glede na subkulturna in druga emancipacijska gibanja v svetu in Sloveniji pred *črno belim šokom v Trbovljah* se je Laibach postavil na točko vsaj navidezne diskontinuitete, bil je hkrati simptom konca iluzij o svobodi in hkrati je označil točko vznika subjektivnosti, ki konstitutivno presega enoznačna identiteta določila ter se odmika od koncepta razcepljenega subjekta, denimo, adornoškega tipa ali sartrovskega obsojenca na svobodo. Navideznost diskontinuitete v simbolnem univerzumu družbenih in subkulturnih gibanj, ki so vključevala popularno kulturo (karkoli že to lahko pomeni), se nanaša na preobrate v državah, dikciji in v jasno nakazani odpovedi emancipaciji kot cilju, kar vse sugerira Laibachova prepoznavna estetika. Toda prav s tem namigom na diskontinuiteto se Laibach vpiše v kontinuum omenjenih gibanj druge polovice 20. stoletja od *beatnikov* do *punkerjev*, od ruskih avantgard do *pop arta*.

Ko Badiou v svojih različnih besedilih sooča koncept *dogodka* z empirično zgodovino, se še posebej z gledišča »smrti komunizma«, čeprav ne povsem decidirano, nagiba k določitvi reprezentativnega leta 1968 kot zadnjega *dogodka* v politični zgodovini od Spartakove vstaje sužnjev do proletarskih revolucionarnih pretresov 20. stoletja. Seveda je bil *dogodek* leta 1968, s študentskimi demonstracijami v skoraj vseh metropolah sveta in s konflikti v univerzitetnih kampusih, predvsem kulminacija nepričakovanih ter za takratno javnost težko razložljivih pojavov z »uporniško mladino« v središču dogajanj. Z gledišča konceptualizacij študentskih gibanj in širšega mladinskega gibanja hipijev lahko govorimo o obdobju ojdipsko utemeljenega spektra nasprotij, katerih družbeni prostor je dojemljiv samo tako, da je poimenovan za kulturnega. V znamenitem Skolnickovem poročilu o študentskih protestih so na primer ugotovili, da »vzpostavljene elite predstavljajo tradicionalno kulturo, zavračajo modernizirajoče reforme in odklanjajo prerazdelitev moči«. ⁵ Pri tem seveda v tej terminologiji lahko prepoznamo metodološke premike h konceptualizaciji in empirični utemeljitvi razlag družbenih pojavov, ki so se zares utrdile šele v obdobju, ki je sledilo *dogodku*. Raba pojma »elite«, ki se je v takem pomenu razširila v tistem času in je bolj ali manj navzoča še danes, se vpisuje v območje pomena pojma hegemonije, četudi v takratni sociološki artikulaciji o tem niso ek-

5 Skolnick, Jerome H. *The Politics of Protest*. New York: Ballantine Books, 1969, 83. Nastanek citiranega poročila na podlagi dela velike raziskovalne skupine je bil motiviran predvsem z vprašanjem o nasilju, saj je bilo poročilo napisano za Nacionalno komisijo za vzroke in preprečevanje nasilja. To poročilo je še vedno eden najbolj izčrpnih virov, ki obravnava protestna gibanja v ZDA v šestdesetih letih, poleg študentskih nemirov in širših protivojnih demonstracij tudi črnska gibanja.

splicitno govorili. »Paradokso etabrirane elite navadno sponzorirajo oblikovanje univerzitetnega sistema, da bi promovirale tehnični napredek, medtem ko hkrati nasprotujejo političnim, družbenim in kulturnim transformacijam, ki jih tak napredek terja. V taki situaciji študentje neizbežno pridejo v konflikt z etabliranimi institucijami.«⁶ Spopadi šestdesetih let v diskurzu takratnega družboslovja postanejo pravzaprav spopadi kultur – v nobenem nasprotju s tem ni bilo to, da so reprezentativni študentski voditelji govorili o razrednem boju – in ni dvoma, da od tistega časa naprej lahko govorimo o temeljnem premiku v percepciji družbe, ki kajpak pomeni hkrati tudi dejavnik konstrukcije družbe. Družbene vezi vse bolj razumemo, ne samo na ravni reflektiranega družboslovja, ampak tudi v vsakdanjem jeziku, v njihovi simbolni razsežnosti, opredeljujemo jih kot razmerja med »vrednotami«, dojemamo jih v njihovi situiranosti v kulturnem prostoru, ipd. Univerzalizem »skupne človeškosti« se je moral umakniti pluralizaciji, množtenosti, in singularnosti, ki so s svojimi samoprepoznanji producirala prostor generiranja novih identitet, poimenovanj, drž, pozicij, diskurzov. Na estetskem področju, vseeno ali govorimo o množični kulturi ali o tistem njenem delu, ki je takrat še veljal za »elitnega«, smo beležili preboje nekonvencionalnosti in estetizacije raznolikih nenavadnih vidikov realnosti, ki so z umetniško intervencijo, v tem smislu agensom objektivacije percepcije, šele pridobili status v realnosti. Za prakse, ki so na estetskih področjih delovale subverzivno ter inovativno in so tudi povsem redefinirale pojem umetnosti, ne moremo reči, da so pač našle prostor v teh novih družbenih koordinatah, ampak je bistveno uvideti, da so te prakse same zarisale omenjene koordinate. Tudi zato sta se pomena pojmov družba in kultura vse bolj prekrivala. Uprizoritvene umetnosti (v smislu *performance arts*), v katerih se je, med drugim začela brisati meja med, denimo, likovno instalacijo in gledališko produkcijo, so imele še posebej pomembno označevalno funkcijo. »Uprizoritvena umetnost meri na *destrukcijo* konvencionalnih naracij, žanrov in struktur pomena zato, da bi odprla prostor za novo in presenetljivo, za pogosto provokativne in celo namenoma absurdne dogodke.«⁷ Vse to je kasneje skupaj z novimi življenjskimi slogi (vključno s spremembami takih ključnih oblik sožitja kot je družina), procesi deindustrializacije, uvajanja novih tehnologij in

6 Ibid. Ob tem pripomnimo, da je Gramscijev pojem hegemonije postal središče filozofskega in drugega zanimanja v sedemdesetih letih še posebej v okviru althusserjevskih teorij ideologije.

7 Giesen, Bernhard. *Performance art*. V: Alexander, Jeffrey C., Giesen, Bernhard, Mast, Jason L. (ur.) *Social Performance / Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006., 316.

dokončnim triumfom množične kulture, postalo del nesporne zgodovine. Tu seveda puščamo ob strani vso diskusijo o razsežnostih »osvoboditve«, ki naj bi jih dogodki tega obdobja prinesli.

Skratka, na tem, tu zgolj površno nakazanem teoretskem in zgodovinskem ozadju, izstopi fenomen mladinske kulture, dominantno označen z uporništvom generacij šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Kot vemo, se je ta kultura izoblikovala predvsem kot množična kultura in kot taka je bila že v izhodišču medijska. Seveda pa ne moremo govoriti o tej kulturi kot o kakorkoli enotnem pojmu, saj jo označujejo njena notranja nasprotja, nenehno prerekanje med slogi, med gestami, artikulacijami, ne nazadnje pa je v pojavih množične rock glasbe mogoče zaslediti sinkretizem glasbenih form, povzetih bodisi iz evropske klasične bodisi iz etničnih glasbenih izročil vsega sveta. S temi različnimi in raznoliko (samo)poimenovanimi glasbami pa se povezuje vrsta družbenih mladinskih kulturnih pojavov, reprezentiranih s slogi oblačenja, žargonskimi govoricami in včasih bolj včasih manj doslednimi vztrajalnimi pripadnikov subkultur v socialnih okvirih, ki jih opredeljujejo ti slogi in z njimi povezane konstrukcije identitet. V šestdesetih letih 20. stoletja je oče medijskih študij Marshall McLuhan govoril o tribalizaciji v okvirih informacijske družbe, temu pa je sledilo prepoznanje fragmentacije družbe, molekularne revolucije (Deleuze in Guattari) in slednjič refleksija v območju pojma singularnosti. Na vrhuncih družbenega in glasbenega radikalizma lahko govorimo o pojavu množične spremenjenosti senzibilnosti mlajših generacij, denimo, tudi glede na pojav Woodstocka. Toda prav tako lahko rečemo, da je skozi na eni strani obračanje k bolj introvertiranim glasbenim formam (*à la* na primer Brian Eno) in komercializacijo (denimo, Bee Gees) na drugi strani, badioujevsko opredeljeni *dogodek* dobesedno izzvenel nekje sredi sedemdesetih let. Toda socialni kontekst subkultur in učinki v simbolnem univerzumu ter tudi v intelektualni sferi so še (pre)ostali čakajoči na neko novo radikalizacijo. Ta je prišla s *punkom*. »Nobena subkultura si ni tako kot punkerji z bolj srdito odločnostjo prizadevala, da bi se izločila iz samoumevne pokrajine normaliziranih form, niti ni nobena druga priklicala nase tako silovitega nasprotovanja«. ⁸ Nenavadno hitro oblikovanje *punka* v Sloveniji, tako glasbenih skupin kot mladinskih skupin in posameznikov, ki so posvojili slog oblačenja in obnašanja, je kazalo na to, da so se omejeni kulturni procesi in oblikovanje subkultur odvijali hkrati s tistimi na Zahodu (v konkretnem primeru zlasti s tistimi v Veliki Britaniji in

8 Hebdige, Dick. *Subculture, the Meaning of Style*, London: Methuen, 1979, 19.

ZDA), kar lahko štejemo za indikator dejstva, da delitev med političnimi sferama ni funkcionirala tako kot skuša prikazati zlasti postkomunistična politična desnica. Čeprav same glasbene skupine Laibach, da niti ne govorimo o ostalih sestavinah celotnega fenomena, ne bi mogli brez ostanka šteti v gibanje *punka*, pa ni dvoma, da je fenomen Laibach nastal v valu dogajanj v okviru mladinske subkulture konec sedemdesetih let. Ves širši kontekst, ki smo ga skušali označiti po nekaterih poglavitnih tematikah in značilnih aspektih pa pojasnjuje še nekaj drugega: namreč podlago za to, da je fenomen Laibach, ki je nastal na obskurni slovenski lokaciji, postal globalni fenomen. S tem pa se potrjuje tudi hipoteza, da Laibach, ob vsej povezanosti s koncem komunizma in v kasnejšem razvitju tudi s postkomunizmom, ni fenomen, ki bi bil razločljiv predvsem v okviru teh terminov. Delo skupine Laibach in mreže NSK se glede na odsotnost *dogodka* ob koncu komunizma, ravno prikazuje kot intervencija v polju, ki generira kontinuiteto meščanskega sveta, z njim kapitalizma, ikonografsko opredeljenega s tovarniškimi motivi, in manifestnega ter latentnega totalitarizma kot konstitutivnih momentov konkretnih sistemov hegemonije (in z njo uokvirjene dominacije). Od te točke naprej postanejo Laibachova govorica, glasba, vizualne komunikacije, ipd. razumljivi v svoji družbeno-kulturni razsežnosti, ki je razpoznan v širšem kontekstu »estetskih« fenomenov, pogojno rečeno, postmodernizma.

Od totalitarne geste do transcendence

Središčno vlogo v vsej laibachovski estetiki igra totalitarna gesta, ki je izvedena tako kot, da bi v njej ne bilo nobene parodije, kar poudarja še tekst nekakšnega manifesta, namreč zaveze, ki so jo spisali v Trbovljah l. 1982 in objavili v Novi reviji l. 1983. Besedilo je prišlo na dan, ko se je moralna panika v zvezi z Laibachom komaj zaznavno že začela umikati sprijaznjenju s fenomenom v vrstah poglavitnih akterjev oblasti kot so bile strukture Zveze komunistov, različne ideološko relevantne instance, kot na primer Marksistični center Centralnega komiteja Zveze komunistov in celo državna varnost z vsebovano tajno policijo. Ideološki in represivni nadzor je bil bolj popustljiv kot je takratna »mladinska javnost« mislila, še zlasti, ko se je problem z Laibachom znašel na višji ravni od lokalne trboveljske. Takrat znana poročevalka o »slovenskih škandalih«, dopisnica beograjske *Politike ekspres* Aleksandra Plavevski, je 7. decembra 1981 v svojem časopisu citirala takratnega republiškega sekretarja za notranje zadeve Tomaža Ertla, ki je izjavil, da gre v primeru Lai-

bacha (v zvezi s tako imenovano »naci punk afero«) za »pojave, ki niso samo specifičnost Ljubljane«, in da, » niso tako nevarni kot se zdijo na prvi pogled«. ⁹ Seveda se je to sprijaznjenje izrekalo v klasifikaciji fenomena kot pojava mladinske provokativnosti in kot pač »mode« *punk* rocka, kar bi vse lahko opredelili kot pravzaprav psihološko obrambno reakcijo na Laibachovo sporočilo. Tu lahko evociram besedilo, ki sem ga prispeval na simpoziju ob vsakoletni prireditvi Novi rock »Ime Laibach« (verjetno l. 1985), ¹⁰ ko sem osnovni obrazec laibachovske geste primerjal s sporočilnostjo geste kazanja oslov, ki jo je v enem izmed svojih primerov analiziral Otto Fenichel. Šlo je za pacientko, ki se je pritoževala, da izziva impotentnost moških partnerjev. Če pustimo ob strani podrobnosti zanimivega psihoanalitičnega primera, je v rezultatu šlo za to, da se je pacientka iz travmatičnih razlogov posmehovala svojim partnerjem. Po Fenichelu naj bi že v otroštvu prakticirala gesto »kazanja oslov«, ki na način dvojne negacije sporoča, češ »imaš tako velikega, pa mi nič ne moreš«. Koncertni nastopi skupine Laibach, ki so slej ko prej uprizoritev totalitarnega rituala, pa so v kontekstualizaciji z manifestativnimi besedili, nekaterimi intervjuji in podobnimi javnimi nastopi, jasno nakazali rez glede na »navadni« *punk*, h kateremu so se na začetku člani skupine tudi sami prištevali; toda povsem jasno je, da je Laibach prav kmalu prerasel okvire *punka* in je ustvaril pravzaprav spoj med umetnostjo performansa, izbrano klasiko z nepogrešljivimi parafrazami Wagnerja in kakofonijo rockovskih slogov. Vse to je mogoče uvrstiti v postmoderno dekonstrukcijo simbolizma.

Če se je simbolna umetnost opirala na dane strukture pomena, ki so dojemljive vsem pripadnikom skupnosti, pa postmoderna uprizoritvena (*performance*) umetnost meri prav na erozijo in *subverzijo* teh struktur pomena. Če je uspešna, ne zlomi samo konvencionalnih načinov rabe in interpretiranja stvari, ampak odpre prostor, kjer se lahko pojavijo presenetljiva občutja in trenutki srečanj s transcendenco. ¹¹

9 Prim.: Malečkar Nela in Mastnak T. (ur.) *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Krt: Knjižnica revolucionarne teorije, 250.

10 Besedilo referata je bilo skupaj z drugimi prispevki objavljeno v tedniku *Mladina* in je kot tako ponudilo izhodišče Slavju Žizku, ki se je nekajkrat na moje besedilo tudi skliceval, za njegovo teorizacijo fenomena Laibach, v središču katere je pojem strategije pretirane identifikacije (*over-identification*), ki izpostavlja inverzno prikritost totalitarnosti oblasti. Navajanje natančnejših referenc v zvezi s tem bi terjalo dodatno posebno raziskovalno delo, ki mi ga dani čas za izdelavo pa tudi zamišljeni obseg pričujočega besedila, nista omogočala.

11 Giesen, Bernhard. Performance art. V: Alexander, Jeffrey C., Giesen, Bernhard, Mast, Jason L. (ur.) *Social Performance / Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006, 315–324, 321.

Če je Laibach kasneje v svoji glasbeni dejavnosti presenetil z reinterpretacijami *rock* klasike kot je bila, denimo, stilizirana izvedba pesmi Beattlov *Across the Universe*, pa je pravo »srečanje s transcendenco« treba iskati v njegovih vizualnih produktih. Izhodiščna političnost, ki jo nakažejo že zgodnje grafike industrijske pokrajine, se razvije v izdelkih *Laibach Kunsta*, ki se plasirajo v presečno polje ekspresionizma, socrealizma in modernizma (predvsem v obliki avantgardizma) s specifično potezo nacionalne simbolike, ki pa jo v različnih etničnih kontekstih (npr. v Avstriji, na Bavarskem in tudi v vrsti slovanskih dežel) razumejo kot »svojo« simboliko. Le-ta je, poleg vseh mogočih signalov »nacionalne tradicije« in etno-kiča (jelenovi rogovi, alpski motivi, itd.), proizvedena še v aktu reprezentacije kanonizirane slovenske umetnosti, zlasti prominentno z motivom Groharjevega sejalca, ki se srečuje z Malevičevim križem in z Leninom, Stalinom ter Titom. Ti vizualni artefakti – grafike, plakati, slike – so vsekakor berljivi kot »prevod« glasbene in uprizoritvene aktivnosti Laibacha v likovno govorico. A končni učinek je naboj naracije, ki se odpoveduje obvladovanju zaznave realnosti, in ki je hkrati priznanje nadrejenosti realnega imaginarnemu in nosilcu le-tega, individualni subjektivnosti, sicer determinirani z abstraktnjšo subjektivnostjo organizacije, sistema in njegovih totalitarnih moči. Vsekakor v vsej svoji singularnosti ob upoštevanju dejstva, da nekateri značilni slovenski motivi v teh podobah večjemu delu globalnega občinstva niso enako berljivi kot pripadnikom nacionalne kulture, te podobe funkcionirajo univerzalno kot komentar notranje blokade *dogodka*, kot komentar zmage družbene adaptacije na novo formo dominacije, ki jo je prinesla tako imenovana tranzicija iz socializma v kapitalizem. Laibach Kunst se nemara tu dokoplje do statusa umetnosti, ki je navsezadnje praviloma omejena v svojem dometu pri intervenciji na področju politično opredeljene realnosti. Laibach jasno pokaže, da druge realnosti kot politične pravzaprav ni. Zato so njegova sporočila, katerih dvoumnost je paradoksn učinek enoznačnosti (to sugerirajo diskurzi s stališča identifikacije s stališčem totalitarizma), v vseh razsežnostih njegovih produkcij paradokсно univerzalna.

Umetnost v realnosti

Walter Benjamin seveda ni prvi odkril tako imenovanega fenomena množic, kakršnega so že opredelili mnogi avtorji 19. stol. Tisto, kar je Benjamin »odkril«, je bilo nekaj, kar pravzaprav ni bilo nikomur skrito in je bilo tudi predmet filistrskega zgražanja. Benjaminovo odkritje zadeva teoretsko osvetlitev dejstva tehnične reprodukcije, dejstva torej, ki je opazno na površini vsakega opisa družbene produkcije in prav zato ni bilo »teoretsko pomembno« za mnoge Benjaminove sodobnike, ker ga je cenzurirala še vedno navzoča estetika sublimnega. Današnja kultura je množična kultura ali, kot bi lahko rekli, ni kulture, ki je ne bi zadevala množična kultura. Verjetno prvi avtor, ki je opozoril na to dejstvo na odločilen, definitiven in strnjen način, je bil Walter Benjamin s svojim presenetljivo kratkim esejem *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*. Več kot dvajset let njegovega dela niso zares in ustrezno razumeli. Vendar pa tudi večina interpretacij, ki se kopičijo od šestdesetih let naprej, zgreši odločilno panto, ki jo je Benjamin podal s postavitvijo koncepta *avre*. Tisti avtorji, ki so jih upravičeno fascinirala druga Benjaminova dela, so spregledali to, da *avra* ni bila nikakršen »meglen pojem«, ampak precizni in predvsem dialektični koncept. Da bi dojel teoretsko relevantno tega koncepta, mora bralec upoštevati položaj, v katerem je bil artikuliran Benjaminov diskurz. V knjigi smo prikazali kako je koncept *avre* ozko povezan s kategorijo izginjanja. Ko si razjasnimo definicijo *avre*, je mogoče pojasniti, da obravnavani Benjaminov esej pomeni epistemološki preboj v kontekstu njegovega pisanja in tudi zunaj tega konteksta. V šestdesetih in sedemdesetih letih se je zgodila sprememba estetske percepcije. To je

bil čas, ko je tako imenovani modernizem dosegel svoj vrhunec, in ko je postalo mogoče zelo razvidno artikulirati to, da so mnoge barriere med »visoko« in komercialno umetnostjo padle. Čeprav je bila prva taka teoretska percepcija formulirana mnogo prej (najbolj vidno pri Walterju Benjaminu, pozneje pa, med drugimi, pri Jean-Francoisu Lyotardu), bi lahko trdili, da pred omenjenim obdobjem teorija množične kulture ni imela odločilnega vpliva na umetniško produkcijo in nasprotno. Z vstopom v množično percepcijo so nove forme estetskih praks preobrnile vse delovanje umetnosti v družbenem imaginariju. Čeprav je razprava o problemih forme estetskih objektov (vključno s produkti »tehnoških« umetnosti) nemara še ostala »plemenita« naloga estetske teorije, pa ni dvoma, da se umetniška produkcija vmešava v reprodukcijo družbe na veliko bolj odločilen način kot je poprej lahko kdorkoli sploh sanjal. Vendar pa je kompleksni pomen te transformacije, ki se vpisuje v sociološki pojem »refleksivne družbe«, še odprt preiskovanju. Novi premislek o razmerjih med estetsko in umetniško prakso in družbenimi spremembami z gledišča hegemonije ter njene intelektualne ter politične označevalnosti, omogoča dekonstruktivne vpogled v dosežke modernizma, kot so na primer Antonionijevi filmi, Warholove »izjave« ali modni slogi.

Razumevanje urbanega intelektualnega *habitusa* se neizogibno lahko izreče samo refleksivno, nujno je ujeta v koordinate spomina v razmerju s historičnim dispozitivom in je, če naj ne povemo takoj vsega naenkrat, izrekljivo v gramatikah posameznika. Vse to se kaže v Benjaminovih poskusih premisleka urbanega tako v za silo urejenima esejema o Baudelairu kot tudi v zbrkljanih in verjetno za vedno semiotično odprtih »Pasažah«. Zakaj sta urbanost in intelektualnost zelo povezani vse od začetkov refleksivnosti kot dejavnika v človeški skupnosti? Refleksivnost ni kar tako neki koncept, saj označuje ekspanzijo industrijskega sveta, družbene organizacije, ki posameznika izvzema iz tradicije, med drugim tudi tako, da ga izobražuje in ga »kultivira«. Benjaminova besedila v vsej svoji edinstvenosti opisujejo urbane prostore, množično percepcijo arhitekture in dešifrirajo urbanost s pomočjo poezije. Benjaminu to uspeva predvsem zato, ker so njegova besedila inherentno govorica urbanosti. Hkrati bi Benjaminu težko pripisali, da urbanost kakorkoli idealizira ali pa, da jo, spričo jemanja Baudelairove poezije kot slovarja čitanja mesta (*city reading*), cenzurira v nekaterih njenih ne ravno estetskih vidikih. Prav nasprotno: izhajajoč iz Benjaminova se že izhodiščno strinjamo o inherentni relaciji urbanosti in intelektualnega *habitusa* vsaj od začetkov dobe, ki jo označuje termin modernizma. Gotovo je v njegovem

diskurzu vsebovano nekaj, kar ga je naredilo za predmet velika zanimanja šele dolgo po tem, ko je bil zapisan in skoraj 30 let po avtorjevi prežgodnji smrti. V besedilu skušamo razložiti, da je ta »nekaj« ravnorefleksivni moment, v katerem je intelektualnost vidna kot dejavnik samega pojma prostora v mestu. Seveda je že pri Benjaminu jasno, da gre glede intelektualnega *habitusa* – ne glede na to, da o njem v njegovem času niso govorili s tem izrazom – za vzajemno razmerje, iz katerega vznikne individua, ki jo najdemo na mestu, kjer bi si želeli misliti subjekta. S tega gledišča se nam lahko odpre razumevanje intelektualnega *habitusa*, vidnega tudi skozi objektiv kamere Francoisa Truffauta, Woodyja Allena ali Boštjana Hladnika. Na ravni intelektualca v množični kulturi se namreč izkaže, da je intelektuallec vključen v proizvodnjo, da je namreč v procesu menjavanja svoje delovne moči za mezdno, za avtorski honorar ipd. Allenov prispevek ni v tem, da pokaže samo na to, ampak da v območju funkcije samega produkta reducira intelektualsko proizvodnjo na njen skupni imenovalac. Le-tega namreč film *Manhattan* (1970) dobesedno uprizarja kot svojo površino, za katero se ne skriva prav nič.

Mestna naselbina je vedno organizirana kot zgoščeni družbeni prostor, čigar družbenost se izraža kot realno v simbolnem, kar se kaže v mestnih zemljevidih, ki so ilustracija inteligibilnosti ter kognitivnosti prostora. Umetniški festivali so neodmisljiv atributi samega pojma večjega mesta. V času globalizacije pa so festivali, celo če predstavljajo nekaj povsem lokalnega, vsaj potencialno mednarodni dogodki bodisi zaradi izvajalcev bodisi zaradi občinstva, ali pa vsaj zaradi zanimanja medijev, ki so vedno na sledi novostim. Očitno je, da so nekateri festivali na vrhu nekažne hierarhije festivalov in nič ne kaže, da bi svoje privilegirane položaje prepustili drugim mestom. To pa ne pomeni, da tudi druga mesta ne bi mogla imeti dovolj kakovostnih festivalov. Toda lahko jim je bolj ali manj jasno, da po vsej verjetnosti ne bodo mogla prevzeti primata znamenitim renesančnim centrom.

Dadaističnim prizadevanjem, ki so merila na zbujanje javnega zgrajanja je uspelo bolj in predvsem grozovito drugače kot so dadaistični avtorji sami pričakovali in si sploh predstavljali. Obračun z umetnostjo, ki je bila z razstavo »degenerirane umetnosti« ideološko brutalno tendenciozno stigmatizirana, je torej predhodil obračunu s političnimi nasprotniki, namreč z Judi in drugimi.

Gledališče Pupilije Ferkeverk je bilo fenomen v svetovnem gledališkem gibanju v šestdesetih letih, ki je bilo hkrati estetsko in družbeno gibanje. *Pupilija* je na oder prinesla igro, ki je presegala ali naddoločala gledališko igro kot kultura, ki igro integrira skorajda v območju pomena

nekakšnega prvobitnega nagona. Gledališče je tudi vračunalo medijski učinek, njegova sporočila in pogosto reducirane geste so prebijale okvir gledališkosti s tem, da so bile izzivalno večznačne, celo nerazložljive, kar ni bilo nehoteno. Če so šestdeseta leta znana tudi po tem, da so v okviru širših gibanj »kontrakulture« uvedla še rehabilitacijo norosti, kakor jo je izvedla antipsihiatrija, se je tudi *Pupilija* s svojo igro izkazala kot udeleženka tega upora na strani norosti nasproti in hkrati proti »blaznosti sistema«. Gledališče *Pupilije* je bilo glede družbene razsežnosti telesa izredno produktivno in učinkovito. To se kaže na ravni prezentacije telesa, a nikakor ne gre tudi pozabiti, da je treba, poleg golih prizorov, ki so v dani kulturi neizbežno seksualno kodificirani, upoštevati še gibanje teles po *Pupilijinem* odru in pomenljive konstelacije postavljanja igralcev po odrskem prostoru. V zaključnem aktu predstave je *Pupilija* pravzaprav evocirala izgubljeni stik z ruralnostjo in je s tem signalizirala slovenski odmik od tradicije. *Pupilija* je sprožila osvobajajočo tranzicijo, ki se je začela veliko prej kot razvpita tranzicija po »koncu komunizma«.

Fenomen umetniških skupine Laibach ima skupno usodo z večino drugih primerov prebojnih označevalnih estetskih praks, vsaj od zgodnjih šestdesetih let pa vse do skoraj poljubno premakljive meje obdobja avantgardnosti v vseh »post-, retro, para« in drugih manifestacijah. Laibach ima seveda nekoliko posebno mesto med temi pojavi, ker ne more biti nobenega dvoma, da gre v njegovem primeru – vključno seveda z njegovo celotno povezavo z *Neue Slowenische Kunst* – za najbolj pomemben in z vidika njegovih konceptov in simbolov, za najbolj ostro artikuliran primer označevalne prakse znotraj procesov propada komunizma in vprašljive »zmage demokracije«. Fenomen Laibach je treba vsaj na začetku videti glede na kategorijo *dogodka*, predvsem zaradi okoliščin, dobe in družbenih sprememb, med katerimi se je pojavil. Delo Skupine Laibach in cele NSK se je vrtel okoli adaptacije in ponovnih uprizoritev pomembnih dogodkov ali originalov iz heterogenih kontekstov in zakonitih spominov. Osrednjega pomena za celotno Laibachovo estetiko je vloga, ki jo ima totalitarna gesta, ki so jo izvajali, kot da ne gre za nič parodičnega – dejstvo, podčrtano z manifestom ali testamentom, ki ga je skupina napisala v Trbovljah leta 1982. Laibach Kunst morda uspe doseči status umetnosti, ki je na koncu omejena v svojem prizadevanju intervenirati na področju politično opredeljene realnosti. Laibach jasno razglša, da je v resnici politična realnost edina realnost.

Art within Reality

Walter Benjamin, of course, was not the first writer, who discovered the so-called phenomenon of the masses, such as many authors in the 19th Century have already identified. What Benjamin “discovered,” was something that actually was not hidden to anyone, and it has been at the time also an object of philistine indignation. Benjamin’s theory concerns the discovery of the fact of technical reproduction, i.e. the fact that it is visible on the surface of any description of social production. Hence, this fact was of no “theoretical importance” for many of Benjamin’s contemporaries, because it was censored by (in a way still present) aesthetics of the sublime. Culture of today is mass culture or, we may say, there is no culture unaffected by mass culture. Probably the first author, who introduced this fact in a decisive, definite, clear and condensed manner, was Walter Benjamin with his surprisingly short essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. For more than twenty years his work has not been really and properly understood. However, most of interpretations, that are piling up from the 1960s on, miss the decisive point that Benjamin made by establishing the concept of *aura*. Those authors, who were justifiably fascinated by Benjamin’s other works, somehow missed to see that *aura* was not any “vague notion,” but very precise and, above all, dialectical concept. To grasp the theoretical relevance of this concept one should take into account the position, from which author’s discourse is articulated. What is elaborated in this book, is a demonstration of how the concept of *aura* is closely related with the category of disappearing. When the definition of the *aura* is made clear, it is possible to elu-

citate that the above mentioned Benjamin's essay represents an epistemological breakthrough within the context of his writing and outside this of context too. There was a change in the aesthetic perception of art in the 1960s and 1970s. That was the time, when so called modernity reached its peak, and when it became possible to articulate very transparently that many barriers between "fine" and commercial art had fallen. Although the first such theoretical perceptions had been formulated and elaborated much earlier (most outstandingly by Walter Benjamin and later on, among others, by Jean Francois Lyotard) it can be argued, that before the mentioned period the theory of mass culture had not any decisive impact on the artistic production and *vice versa*. Entering the mass perception, the new forms of aesthetic *praxis* overturned whole functioning of the arts in the social imaginary. Although discussing the problems of the form of aesthetic objects (products of "technological" arts included) may still be a "noble" task of aesthetic theory, there is no doubt that artistic production interferes into the reproduction of the society in much more decisive way than anybody ever had dreamt before. However, the complex meaning of this transformation, which is inscribed into the sociological notion of "reflexive society," is still open for exploration. Reconsiderations of relations between aesthetic and artistic *praxis* and social changes from the viewpoint of hegemony in its intellectual and political significations, enable deconstructive insights in the modernity's achievements such as, for example, Antonioni's films, Warhol's 'statements,' or fashion styles.

The understanding of intellectual habitus can be expressed only reflexively. It is necessarily caught in the coordinates of memory in a relation to a historical disposition. It is – if we are not about to tell everything at once – pronounceable in the grammars of individual. All this is manifested in Benjamin's attempts to think urbanity over in his relatively ordered essays about Baudelaire, as well as in his muddled and probably for ever semiotically open "Arcades." Why are urbanity and intellectuality bound together as agencies in human community? Reflexivity isn't just a concept since it is marking the expansion of industrial world and social organisation, which exempts an individual from tradition – also by educating and "cultivating" him/her. Tremendously unique Benjamin's texts describe urban spaces, as well as mass perception of architecture, and they decipher urbanity through poetry. Benjamin succeeded in his endeavour above all because his texts speak the language of urbanity. Simultaneously, we could not ascribe to Benjamin that he was idealising urbanity, or, considering his appropriation of Baudelaire's po-

etry as a vocabulary of his city reading, that he has been censuring urbanity in some of its not so much aesthetic aspects. On the contrary: departing from Benjamin we in the start agree about inherent relation of urbanity and the intellectual *habitus*, at least from the beginnings of the age, which is delineated by the term of modernity. Something must have been contained in his discourse, what made it a topic of big interest only long time after it was written, and almost 30 years after the author's too early death. In the book we try to explain that this "something" is precisely the reflexive moment, in which the intellectuality is visible as the agency of the very notion of space in a city. Of course, already with Benjamin we know that, considering the intellectual *habitus* – regardless of the fact that in his times it had not been denoted with this utterance – we have to deal with a mutual relationship. Out of it emerges the individual, who we find on the spot, where we would like to think the *Subject*. From this point of view a comprehension of intellectual *habitus* could be revealed to us as it is visible also through lenses of cameras of Francois Truffaut, Woody Allen and Boštjan Hladnik. On the level of an intellectual within mass culture it is in fact obvious that an intellectual is involved in production, that he/she is in the process of exchanging his/her labour power for wages, for royalties and the like. Woody Allen's contribution is not in that it shows only this, but that in the field of functions of production he reduces intellectual production to its common denominator. In the film *Manhattan* (1970) this denominator is literally shown on the surface, behind which there is nothing hidden.

Urban settlement is always organized as a concentrated social space, whose sociality is expressed in the real within the symbolic, which is reflected in the city maps that are an illustration of intelligibility and cognitiveness of space. Art festivals are an indispensable attribute of the very notion of a bigger city. In the age of globalisation festivals are – even if they represent something totally local – at least potentially an international event for the sake of performers or for the sake of public, or just for the sake of attention of media, which always go after newness. Obviously, some festivals are on the top of a kind of hierarchy of festivals and it doesn't look like that they are eager to transfer their privileged positions to other cities. However, this does not mean that other cities could not have quality festivals. But it is more or less clear that in all probability they cannot overtake the primacy of famous renaissance centres.

Dada's efforts, which targeted an awakening of public indignation, has succeeded more and above all gruesomely differently than Dada artists themselves expected and imagined. The repression of the art, which

was ideologically brutally stigmatized in the exhibition of “degenerate art,” (*entartete Kunst*) thus predated the repression of political opponents, the Jews and others.

The theatre of Pupilija Ferkeverk was a phenomenon in the world of theatrical movements in 1960s as simultaneously an aesthetical and social movement. *Pupilija* brought on stage a kind of acting, which exceeded or determined the theatrical play as a culture, which integrates playing almost in the area of meaning of the word “play” in a sense of primal instinct. This Theatre also envisaged the media effect. Its messages and often reduced gestures broke through the framework of theatre by being challengingly multi-meaningful, even inexplicable, what hasn’t been unintended. As much as 1960s are known for introducing a rehabilitation of insanity, which has been implemented by anti-psychiatry in a framework of wider “counter-cultural” movements, *Pupilija* proved with its play as a participant of this rebellion on the side of craziness against the “madness of the system.” The theatre of *Pupilija* was also very productive and effective in view of presentation of the body. However, it should not be forgotten that along with naked scenes, which in a given culture were sexually coded, the movement of bodies and constellation of actors on the Pupilija’s stage should be taken into account. In the final act of the performance Pupilija actually evoked a lost link to rural life and it signalled the Slovenian shift away from tradition. Therefore, *Pupilija* triggered a liberating transition, which much in advance preceded the notorious transition after the “end of communism.”

The phenomenon of the artistic group Laibach shares a fate common to most other examples of ground-breaking signifying aesthetic practices, at least from the early sixties all the way to the almost arbitrarily shifting boundary of the period of avant-garde-ness in all its various “post-”, “retro-”, “para-” and other manifestations. Laibach, certainly, holds a somewhat unique place among such phenomena, since there can be no doubt that, in its case – including of course its whole connection with *Neue Slowenische Kunst* – we are dealing with the most prominent and, in terms of its concepts and symbols, most sharply articulated example of a signifying practice within the processes of communism’s collapse and the questionable “victory of democracy.” The Laibach phenomenon, at least at the outset, needs to be viewed in relation to the category of *event*, particularly because of the circumstances, period and social changes in which it occurred. Laibach’s and whole NSK’s work was turning around adaptations and re-enactments of significant events or originals from multifarious contexts and buried remembrances. Central

to the entire Laibach aesthetics is the role played by the totalitarian gesture, which is performed as if there is nothing parodic about it – a fact underscored by a manifesto or testament, written by the group in Trbovlje in 1982. *Laibach Kunst* perhaps manages to achieve the status of an art that is in the end limited in its aim to intervening in the field of the politically defined reality. Laibach clearly claims that in fact the political reality is the only reality.

- Alexander, Jeffrey C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. V: Alexander, J. C., Giesen, Bernhard, Mast, Jason L. (ur.) *Social Performance / Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006.
- Allard, Andrea C. Capitalizing on Bourdieu. V: *Theory and Research in Education*, volume 3. number 1, 2005, 63–79.
- Badiou, Alain. Etika, *Problemi* 1/1996, letnik XXXIV.
- Badiou, Alain. *Infinite Thought*, London, New York: Continuum, 2003.
- Badiou Alain. *The Century* (prevod v angl.: Alberto Toscano). Cambridge: Polity Press, 2007.
- Bal, Mieke. *Double Exposures (The Subject of Cultural Analysis)*. New York, London: Routledge, 1996.
- Benjamin, Walter. Das Passagen-Werk. *Gesammelte Schriften B V*. Frankfurt/M: Suhrkamp. 1991.
- Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1998.
- Berger, John. *The Success and Failure of Picasso*. London: [Penguin, 1965], Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.
- Bernard, Barbara. *Fashion in the 60s*. London, New York: Academy Editions, St. Martin's Press, 1978.
- Bigsby, C. W. E. The Politics of Popular Culture. V: *Approaches to Popular Culture* (ur. C.W. E. Bigsby). London: Edward Arnold, 1976.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction / Critique sociale du jugement*. Pariz: Édition de minuit, 1979.

- Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Praktični čut*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques/Sur la théorie de l'action*. Paris: Édition du Seuil, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Réponses*. Pariz : Seuil, 1992.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin/ The colour of experience*. London, New York: Routledge, 1998.
- Chaney, David. *Fictions of Collective Life (Public drama in late modern culture)*. London, New York: Routledge, 1993.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin.*, London: Verso, 1981.
- Geyer-Ryan, Helga. *Fables of Desire*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Giesen, Bernhard. Performance art. V: Alexander, Jeffrey C., Giesen, Bernhard, Mast, Jason L. (ur.) *Social Performance / Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2006, 315–324.
- Giroux, Henry, A. Globalizing Dissent and Radicalizing Democracy: Politics, Pedagogy and the Responsibility of Critical Intellectuals. V: Gray-Rosendale, L., Rosendale, S. (ur.) *Radical Relevance*, Albany: State University of New York Press, 2005.
- Gramsci, Antonio. *Izbrana dela*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Habermas, Jürgen. Consciousness-Raising or Redemptive Criticism – The Contemporaneity of Walter Benjamin.. V: *New German Critique* N° 17, Spring 1979.
- Hebdige, Dick. *Subculture, the Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Henkin, M. David. *City Reading: Written words and Public Spaces in Antebellum New York*, Columbia University Press, New York, 1998.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*, London: Beacon press, Routledge & Kegan Paul, 1955 [1938].
- Kant., Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, 1999.
- Kardelj, Edvard. *Smeri razvoja političnega sistema socialističnega samoupravljanja* Ljubljana: Komunist, 1977.
- Kunst, Bojana, Pogorevc, Petra (ur). *Sodobne scenske umetnosti.*, Ljubljana: Maska, 2006.
- Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy / Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso, 1985.
- Lawton, Stephen, B. Urban Economics and Financial Factors Affecting Education. V: Hunter, R. C., Brown, F. (ur.) *Challenges of Urban Education and Efficacy of School Reform*. Amsterdam, Boston, London: Elsevier Science, 2003, 101–120.

- Lyotard, Jean- Francois. *Postmodern Fables*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Lyotard, Jean Francois. *Misère de la philosophie*. Paris: Édition Galilée, 2000.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje*. Ljubljana: Analecta, 2002.
- Lyotard, Jean-François. Sublimno in avantgarda. V: *M'ars* št. 4, 1991, 26–32.
- Malečkar, Nela, Mastnak, Tomaž (ur.) *Punk pod Slovenci*. Ljubljana: Krt: Knjižnica revolucionarne teorije, 1985.
- Mannoni, Maude. *Le psychiatre, son »fou« et la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1970,
- Martuccelli, Danilo. *Grammaires de l'individu*. Paris: Gallimard. 2002.
- Paul, G.A. Lenins Theory of Perception. V: MacDonald, Margaret (ur.) *Philosophy and Analysis*, Oxford: B. Blackwell, 1954.
- Rancière, Jacques. *Dissensus / On Politics and Asthetics*. (Prevod v angl.: Steven Corcoran). London, New York: Continuum, 2010.
- Recki., Birgit. *Aura und Autonomie: Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin. und Theodor Wiesengrund Adorno*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 1988.
- Riha, Rado. Prekinitve v političnem. V: Badiou., Alain. *Etika. Problemi* 1/1996, letnik XXXIV, 85–91.
- Rorty, Richard. Is »Cultural Recognition« a Useful Notion for Leftist Politics? V: Olson, K. (ur.) *Adding Insult to Injury / Nancy Fraser Debates Her Critics*. London: Verso, 2008, 69–81.
- Rotar, D. Braco. *Odbiranje iz preteklosti*, Koper: Založba Annales: 2007.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York, London: Routledge, 1996.
- Skolnick, Jerome H. *The Politics of Protest*. New York: Ballantine Books, 1969.
- Tester, Keith. *Media, Culture and Morality*. London, New York: Routledge, 1994.
- Thurn, Hans Peter. *Kritik der marksistischen Konstattheorie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag, 1976.
- Weigel, Sigrid. *Body-and Image-Space/ Re-reading Walter Benjamin*. London, New York: Routledge, 1996.
- Woods, Gerald; Philip Thompson., John Williams. *Art without Boundaries: 1950 – 70*. London: Thames and Hudson, 1972.
- Žižek, Slavoj. *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2012.

A

Ačimović Godina, Karpo 93, 102
Adami, Valerio 45
Adorno, Theodor W. 15, 18, 19, 21,
24, 27, 32, 99
akt zakola kokoši 105, 106
Alexander, Jeffrey C. 102, 103, 114, 117
Allard, Andrea C. 60
Allen, Woody 58, 65, 67, 68, 71, 121, 125
Antonioni, Michelangelo 42, 50, 124
Arendt, Hannah 21
avra 11, 21, 22, 27, 29, 31, 32, 34, 35,
36, 37, 45, 46, 80, 99, 119

B

Badiou Alain 11, 97, 98, 107, 113
Bal, Meike 42
Bal, Mieke 52
Baudelaire, Charles 58, 62, 120
Baudrillard, Jean 98
Beck, Ulrich 31, 98
Benjamin, Walter 9, 10, 11, 15, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 45,

46, 47, 48, 60, 61, 62, 63, 64, 74, 77,
78, 87, 97, 99, 119, 120, 123, 124

Berger, John 36, 43, 44
Berkeley, George 23
Bernard, Barbara 51
Bigsby, Christopher W. E., 49, 100
Birnbaum, Daniel 87, 88
Bourdieu, Pierre 11, 31, 43, 51, 58,
59, 60, 63, 74, 79, 98
Brecht, Bertold 98

C

Cage, John 42
Caygill, Howard 33
Chaney, David 48, 100
Chaplin, (Charlie) Charles 48
Cortázar, Julio 51
Crosby, Fletcher, Forbes 42

Č

Čermelj, Manca 105

D

dadaizem 36, 87, 121

Deleuze, Gilles 115
 dogodek 11, 47, 50, 80, 87, 96, 103,
 107, 108, 109, 112, 113, 115, 118, 122
 dominacija 11, 36, 82, 100, 103, 109,
 116, 118
 Duhamel, George 34, 48

E

Eagleton, Terry 15, 21
 emancipacija 10, 16, 25, 33, 36, 104,
 113
 Engels, Friedrich 21
 Eno, Brian 115
 Epimenides 69
 epistemologija 15, 16, 29, 32, 36, 37,
 59, 77, 95, 97, 111, 112, 119
 estetika 9, 10, 11, 16, 17, 20, 21, 22, 29,
 31, 32, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 45,
 46, 47, 48, 62, 75, 77, 79, 80, 89, 93,
 95, 98, 99, 103, 107, 109, 113, 114,
 116, 119, 120, 121, 122
 estetizacija 16, 86, 114

F

fa izem 67
 fašizem 10, 25
 Fenichel, Otto 117
 Fichte, Johann, G. 23, 53, 67
 film 9, 22, 23, 24, 47, 48, 51, 62, 63,
 65, 67, 68, 71, 81, 82, 93, 101, 120,
 121, 125
 filozofija 10, 19, 33, 36, 37, 39, 46, 98
 Fontana, Lucio 41, 42
 fotografija 22, 29, 100
 Foucault, Michel 64, 109
 Freud, Sigmund 21, 23, 33, 43

G

Gaultier, Jean-Paul 51

Genovés, Juan 42
 Geyer-Ryan, Helga 33
 Giddens, Anthony 31, 51, 64, 98, 104
 Giesen, Bernhard 114, 117
 Giroux, Henry A. 99
 Godard, Jean-Luc 42, 101
 Gramsci, Antonio 48, 49, 67
 Grohar, Ivan 118
 Grotowski, Jerzy 98
 Guattari, Félix 115
 Gustave LeBon 35

H

Habermas, Jürgen 27, 28, 33, 34, 99
 habitus 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65,
 69, 79, 120, 124
 Harak, Rudolph de 42
 Hebdige, Dick 115
 Hegel, Georg W. F. 20
 hegemonija 45, 48, 50, 53, 108, 112,
 113, 114, 116, 120
 Henkin, M. David 78
 Hladnik, Boštjan 58, 63, 102, 121
 Hoggart, Richard 49
 Horkheimer, Max 24, 27
 Hrvatin, Emil 95, 106
 Huizinga, Johan 96, 102

I

ideologija 10, 11, 22, 34, 44, 49, 51,
 58, 72, 87, 99, 101, 112, 114, 116,
 121

J

Jameson, Fredric 21

K

kanon 44, 79, 100, 108
 Kant, Immanuel 23, 24, 44, 73

Kardelj, Edvard 68
 Keaton, Diane 70
 Knez, David 110
 komunizem 25, 68, 105, 106, 109,
 112, 113, 116, 122
 Koolhaas, Rem 57
 kult 22, 45
 kultura 10, 11, 15, 16, 17, 18, 20, 21,
 22, 23, 25, 28, 30, 31, 33, 34, 35,
 36, 45, 46, 48, 49, 51, 57, 62, 64,
 65, 68, 69, 71, 74, 75, 77, 79, 80, 81,
 82, 93, 96, 97, 98, 99, 104, 112, 113,
 115, 118, 119, 121
 Kunst, Bojana 96, 97

L

Laclau, Ernesto 48, 49
 Lagerfeld, Karl 51
 Laibach 11, 107, 108, 109, 110, 112,
 116, 117, 118, 122, 126
 Lawton, Stephen B. 65
 Leavis, F. R. 49
 Lenin, Vladimir I. 23
 Lyotard, Jean-Francois 39, 43, 47,
 50, 51, 52, 120, 124

M

Makavejev, Dušan 102
 Malečkar, Nela 111, 117
 Malevič, Kazimir 110, 112, 118
 Mallarmé, Stéphane 22
 Mannoni, Maud 101
 Marcuse, Herbert 34
 Martuccelli, Danilo 58, 64
 Marx, Karl 18, 19, 37, 66
 Mastnak, Tomaž 111, 117
 McLuhan, Marshall 115
 Meyerhold, Vsevolod 98
 Milohnič, Aldo 93

množična kultura 10, 11, 15, 17, 18,
 20, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 31, 33, 34,
 35, 46, 48, 65, 68, 71, 77, 79, 80, 83,
 97, 98, 99, 114, 115, 119, 121

Moreau, Jeanne 62
 Mouffe, Chantal 48, 49

N

nacizem 34, 85, 89
 Neue Slowenische Kunst 109, 111,
 116, 122, 126

P

paradoks 37, 62, 65, 67, 69, 86, 111,
 118
 Paul, G. A. 23
 percepcija 9, 11, 21, 23, 25, 28, 32, 46,
 47, 51, 58, 59, 61, 78, 81, 102, 105,
 114, 119, 120
 Pinault, Francois 88
 Pippin, Robert 20
 Plavevski, Aleksandra 116
 Pogorevc, Petra 96, 97
 Pollock, Friedrich 27
 Pupilija Ferkeverk 11, 93, 94, 95, 96,
 97, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106,
 121, 126

Q

Quant, Mary 51

R

Rand, Paul 42
 realnost 9, 10, 11, 16, 20, 23, 24, 28,
 31, 35, 36, 37, 46, 50, 51, 60, 61, 63,
 74, 79, 85, 87, 95, 96, 98, 101, 103,
 105, 106, 108, 114, 118, 119, 122
 Recki, Birgit 32
 Reich, Charles 49

reprodukcija 9, 16, 21, 22, 23, 30, 32,
34, 35, 36, 40, 45, 47, 48, 50, 78,
97, 119

Rimbaud, Arthur 97

ritual 11, 21, 22, 30, 80, 102, 117

Roché, Henri-Pierra 62

Rorty, Richard 97

Roszak, Theodor 49

Rotar, D. Braco 108

ruralno 58, 59

S

Serre, Henri 62

Silverman, Kaja 32, 104

Skolnick, Jerome H. 113

socializem 11, 22, 95, 102, 104, 109,
118

sociologija 28, 33, 35, 46, 62, 64, 69,
95, 112, 113, 120

Stalin 118

subkultura 82, 97, 113, 115

sublimno 9, 20, 21, 36, 119

Svetina, Ivo 93

T

tednik Mladina 111, 117

tehnologija 9, 22, 30, 47

telo 33, 51, 75, 79, 102, 103, 104, 105,
109, 122

Tester, Keith 33

Thompson, Philip 40

Thurn, Hans Peter 21

Tito 118

transcendentalnost 24, 78

Truffaut, Francois 58, 62, 63, 121

U

umetnina 22, 28, 30, 33, 34, 35, 36,
37, 40, 43, 45, 46, 79, 86, 99

umetnost 9, 10, 11, 15, 18, 19, 20, 21,
22, 25, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 39,
40, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51,
57, 71, 75, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87,
88, 96, 98, 99, 101, 103, 107, 108,
111, 114, 117, 118, 120, 121, 122
urbanost 9, 11, 45, 57, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 64, 65, 74, 75, 77, 78, 109,
120

W

Wagner, Richard 117

Warhol, Andy 50, 124

Weigel, Sigrid 33

Werner, Oskar 62

Wesselman, Tom 42

Westwood, Viviane 51

Williams, John 40

Williams, Raymond 49

Woods, Gerald 40, 42, 43

Wright, Edward 45

X

Xaver, Franz 111

Z

Zajc, Srečko 111

Ž

Žižek, Slavoj 20, 117