

UNIVERZA V LJUBLJANI

Fakulteta za družbene vede

Polona Zoja Jambrek

Umetnost in ideologija: primerjava socialističnega realizma s pop artom

Diplomsko delo

Ljubljana, 2003

UNIVERZA V LJUBLJANI

Fakulteta za družbene vede

Polona Zoja Jambrek

Doc. dr. Mitja Velikonja

Umetnost in ideologija: primerjava socialističnega realizma s pop artom

Diplomsko delo

Ljubljana, 2003

KAZALO

1. UVOD.....	5
2. IDEOLOGIJA.....	8
2. 1. Predstavitev pojma.....	8
2. 2. Teorije ideologije skozi zgodovino.....	9
2. 2. 1. Razsvetljenje.....	9
2. 2. 2. Marksizem.....	10
2. 2. 3. Neomarksizem.....	11
2. 2. 3. 1. Louis Althusser.....	11
2. 2. 3. 2. Claude Lefort.....	14
2. 2. 4. Moderna doba.....	15
2. 2. 4. 1. Gramsci.....	15
2. 2. 4. 2. Thompson John.....	15
2. 2. 4. 3. Peter L. Berger in Thomas Luckmann.....	16
3. UMETNOST.....	18
3. 1. Opredelitev pojma umetnosti.....	18
3. 2. Zgodovinski oris institucije umetnosti s poudarkom na moderni dobi.....	20
3. 2. 1. Institucija umetnosti pred nastankom moderne dobe.....	21
3. 2. 2. Institucija umetnosti od moderne dobe naprej.....	23
4. UMETNOST IN IDEOLOGIJA.....	26
4. 1. Zgodovina umetnosti v povezavi z ideologijo.....	26
5. PREDSTAVITEV IN OPREDELITEV SOCIALISTIČNEGA REALIZMA V SZ.....	29
5. 1. Predstavitev socialističnega realizma – ždanovščine.....	29
5. 2. Zgodovinsko in politično ozadje socialističnega realizma.....	30
5. 3. Teorija in praksa socialističnega realizma v Sovjetski zvezi.....	32
5. 4. Ideologija socialističnega realizma v Sovjetski zvezi in njene posledice v umetnosti....	34
5. 5. Študija primera.....	36

6. PREDSTAVITEV IN OPREDELITEV POP ARTA.....	38
6. 1. Osnovna definicija pojma pop arta	38
6. 2. Zgodovinsko in politično ozadje pop arta.....	39
6. 3. Teorija in praksa pop arta.....	39
6. 4. Ideologija pop arta in njegove posledice v umetnosti.....	41
6. 5. Študija primera.....	43
7. VZPOREDNA PRIMERJAVA SOCIALISTIČNEGA REALIZMA IN POP ARTA.....	45
7. 1. Razlike med obema umetniškima usmeritvama.....	45
7. 2. Podobnosti med obema umetniškima usmeritvama.....	47
8. ZAKLJUČEK.....	49
9. LITERATURA.....	51

1. UVOD

Vsak človek stremi k estetiki, ki poraja občutek sreče, harmonije in zadovoljstva. Prav iz čuta po estetiki in okraševanju se je rodila umetnost. Tako ima umetnost kot sinonim za lepoto in estetsko delovanje že od nekdanj pomemben položaj v družbi. Umetnost je nekaj, kar spodbuja kreativnost, mišljenje, nas bogati, razsvetljuje in hkrati prispeva k razvoju in civiliziranosti družbe. Je slika družbenega okolja, v katerem deluje umetnik. Seveda lahko tudi presega okolje, iz katerega izhaja, vendar je to okolje vsaj do določene mere vedno prisotno.

Vsaka institucija v družbi, tudi umetnost, mora vzpostavljati odnose s svojim okoljem in se mu do določene mere prilagajati. V svojem bivanju ni sama, ampak deluje v povezavi z drugimi področji družbenega življenja. Tako so vsebinski motivi umetniških del v veliki meri povezani z dogajanjem v družbenem okolju v različnih epohah zgodovine. Prav zgodovinskost umetnosti nam pomaga razkrivati preteklost in nam prikazuje zgodovino ter različne načine življenja skozi čas. Z jamskimi slikami si lahko razlagamo način življenja jamskega človeka. Portreti kraljev, slike dvornega življenja in religiozni motivi pa nam pokažejo, kdo je določal družbeno življenje v srednjem veku.

S pričujočo nalogo bom poskušala osvetliti vlogo umetniške institucije v svojem širšem okolju – družbi, predvsem pa me zanima, kako družbeno okolje vpliva na umetniško ustvarjanje. Osredotočila se bom predvsem na pojav ideologije in njen vpliv na umetniško ustvarjanje. Predpostavljam, da je ideologija sicer sama po sebi prazna, definira in jo oblikuje prav družbeno okolje, natančneje določen družbeni sistem s svojim vrednotami, prepričanji in načinom življenja.

Moja osnovna hipoteza predpostavlja, da ideologija kot zunanja podoba družbenega sistema vpliva na umetniško ustvarjanje, njegovo vsebino in končne umetniške izdelke. To hipotezo bom skušala podkrepiti z L. Althusserjevo teorijo o ideologiji in ideoloških aparatih države. Ideološki aparati države so namreč po Althusserju materialna manifestacija določene ideologije, ki vplivajo na preostala družbena področja oziroma specializirane institucije v družbi, kot so verski IAD, kulturni IAD, informacijski IAD, ... Tako ideološki aparat države

vpliva na nastanek specializiranih, lahko bi rekli ideoloških (pod)aparatom države, kot sta tudi kulturni in umetniški ideološki (pod)aparati države.

Cilj naloge je potrditev osnovne hipoteze. Poskušala bom argumentirati tezo, da ideologija na osnovi ideološkega aparata države vpliva na področje umetnosti. Pod drobnogled sem vzela dva različna družbena sistema, in sicer socialistični družbeni sistem in kapitalistični družbeni sistem. Pri socialističnem realizmu se bom osredotočila predvsem na področje njegovega izvora, torej na Sovjetsko zvezo, nastanek socializma v tej državi in posledice tega družbenega sistema na umetnost. Kot primer razvoja umetnosti v kapitalističnem svetu pa sem se odločila za umetniško smer pop art, in sicer predvsem na območju Združenih držav Amerike (ZDA). Obe državi, tako Sovjetska zveza kot ZDA, sta izvor in nekakšen prototip za omenjena družbena sistema. Socialistični realizem je bila prevladujoča umetniška smer v času socializma v Sovjetski zvezi, pop art pa je najbolj znana in »skomercializirana« umetniška smer kapitalističnega sistema v ZDA. Tako sta omenjeni umetniški smeri po mojem mnenju še najboljši prikaz delovanja ideologije na umetnost.

Tezi, ki sledita osnovni hipotezi, sta naslednji: na umetnost socialističnega realizma je vplivala totalitarna ideologija socialističnega družbenega sistema, medtem ko na umetnost pop arta vpliva nevidna ideologija kapitalističnega družbenega sistema. Prikazati bom skušala vpliv obeh sistemov prek ideoloških aparatov države na umetnost in kako se umetnost prilagaja družbi, torej svojemu okolju. Predpostavljam, da je v socializmu kot totalitarnem sistemu v Sovjetski zvezi vpliv ideologije neposredno opazen. Umetnost naj bi bila togo realna, vidno izstopajoča, propagandna in podrejena cenzuri kot delu kulturno ideološkega aparata države ter zahtevam komunistične partije in vodji Stalinu. Nevidna ideologija kapitalizma naj bi bila posredna, delovala naj bi »od zadaj«, umetnost pa svobodna, pestra, vendar podrejena zahtevam trga in potrošniške družbe.

Vsebinsko sem nalogo razdelila na uvod, šest poglavij in zaključek. V prvem in drugem delu sem skušala opredeliti osnovna pojma naloge – umetnost in ideologijo. Najprej sem predstavila nekaj osnovnih definicij ideologije, vključno s kronološkim pogledom različnih teorij o ideologiji. Enak koncept velja pri tretjem poglavju, kjer sem se ukvarjala s pojmom umetnosti in njene institucije, vključno z njenim razvojem skozi zgodovino.

V četrtem in petem poglavju sem se odločila za pogled v različna družbena sistema dveh držav, ki sta razvila vsak svojo umetniško smer: socializem v Sovjetski zvezi je razvil socialistični realizem, kapitalizem v ZDA pa pop art kot eno izmed umetniških smeri kapitalizma. Že sama beseda pop nakazuje na popularnost, množičnost same kulture in blagostanje potrošništva, kar se je seveda odražalo tudi v umetnosti. Obe umetniški smeri sem opredelila kot pojem, za lažje razumevanje nastanka obeh družbenih sistemov in posledično tudi obeh umetniških smeri sem skušala orisati zgodovinsko ozadje (nastanek, potek) ter definirati in vključiti vpliv ideologije, njene posledice in rezultate v umetnosti.

V zadnjem poglavju svoje raziskave sem se lotila vzporedne primerjave obeh umetniških smeri, iskanja njunih razlik in podobnosti. Kot teza mi je služila predpostavka, da je temeljna razlika med umetniškima smernicama ideološki aparat države, torej politično-ekonomski družbeni sistem. Temeljna podobnost pa je odraz in vpliv ideologije obeh družbenih sistemov v umetninah obeh smeri. Tako imata obe umetniški smeri vlogo specializiranih ideoloških aparatov držav, ki sta rezultat poglobitnega ideološkega aparata države in njegove ideologije.

Sklep je zaključek prejšnjih delov ter nekaj sklepnih misli, ki so se mi porodile ob ukvarjanju s problematiko umetnosti in ideologije.

Metodologija naloge temelji na raznovrstnem sekundarnem gradivu. Izbrala sem primerjalno – umetnostno zgodovinski pristop. Nekaj literature zajema politično-zgodovinski del, zgodovinski pregled in definicije ideologije, osrednji del naloge pa zavzema literatura s področja likovne umetnosti, zgodovine ter sociologije kulture in umetnosti.

V svoji diplomski nalogi sem sledila zgodovinski primerjavi dveh različnih družbenih sistemov na področju umetnosti. Analizirala sem različna znanstvena dela na področju umetnosti, ki sem jih prebrala. Iz njih sem povzela bistvo in primerjala različne poglede glede na mojo osnovno hipotezo.

2. IDEOLOGIJA

2.1. Predstavitev pojma

»Ideologija je sistem idej, predstav, ki vladajo nad duhom posameznika ali družbene skupine« (Althusser, 1980: 62).

Zgodovinsko vzeto se je termin ideologija prvič pojavil v času francoske revolucije. Pojavil se je v kontekstu zgodnjih meščanskih bojev proti fevdalizmu in tradicionalni aristokratski družbi. Tedanji boji so bili izraz razsvetljenstva v 18. stoletju, ki je predstavljalo kulturno in filozofsko okolje, znotraj katerega se je rodil koncept ideologije (Winfried, 1995:376). Termin ideologija je nastal v okviru instituta Institute de France. Ta se je zavzemal za vsenacionalni sistem visokega šolstva, ki naj bi podpiral in razširjal filozofijo razsvetljenstva (Erjavec, 1988: 15).

Althusser v spisu z naslovom *O ideologiji* pravi:

»... Dovolj je da vemo, da je ideologija sistem (ki ima svojo logiko in strogost) predstav (podob, mitov, idej ali pojmov, pač odvisno od primera), ki obstoji v neki družbi in igra v njej zgodovinsko vlogo« (Althusser, 1980: 62).

»Ideologija (...) obstaja in nastane z razvijanjem miselnosti, ki se je v danem zgodovinskem trenutku ali obdobju pokazala za najbolj učinkovit okvir ohranjanja obstoječe stvarnosti« (Althusser, 1980: 62).

Nastanek ideologije je torej tesno povezan s samim obstojem človeka kot mislečega subjekta. Ideologija se namreč rodi z nastankom družbe in različnih družbenih sistemov. Njena vloga je ohranjanje določenega družbenega reda. Pomembno je konstantno vzpostavljanje reda, ki ga določa oblast od zgoraj.

Poleg zagotavljanja ohranitve družbenega sistema oziroma obstoječega reda mora ideologija konstantno zagotavljati smiselnost svojega obstoja; osmišljati mora življenje posameznikov in hkrati tudi celoten družbeni sistem, ki v bistvu temelji na tej ideologiji.

Ohranjanje družbenega stanja pa je v veliki meri odvisno od materialne pa tudi idejne reprodukcije produkcijskih sredstev in razmerij. V tem lahko najdemo tudi pogoje za nastanek (kakršne koli) ideologije. Ideologija sama, ki jo bom obravnavala v tem poglavju, obstaja in nastane z razvijanjem miselnosti, ki se je v danem zgodovinskem trenutku ali obdobju pokazala za najbolj učinkovit okvir ohranjanja obstoječe stvarnosti.

Okvir ohranjanja obstoječe stvarnosti dopušča prostor za umeščanje izvirnih misli ali dejanj, ki jih posameznik ali skupina lahko prispeva k splošnemu konstrukt ideologije. Prispevki lahko delujejo na razvoj miselnosti, in sicer v dobro obstoječe ideologije, lahko pa pomenijo zametke nečesa novega. Tako vsak nov idejni konstrukt nosi v sebi neko refleksijo starega. Tega je z novim dopolnil, nadgradil ali celo presegel.

2.2. Teorije ideologije skozi zgodovino

Kot sem že omenila, se je izraz ideologija pojavil šele v času **razsvetljenstva**. Tako bom teorije ideologije obravnavala šele od takrat naprej, čeprav se koncept ideologije pojavljala že od nekdaj oziroma od nastanka družbe in različnih družbenih sistemov. V družbenem sistemu je za delovanje sistema potreben red. Koncept ideologije zagotovo v veliki meri pripomore k vzdrževanju reda v določenem družbenem sistemu.

2.2.1. Razsvetljenje

S konceptom ideologije je A. L. C. Destutt de Tracy označil novo empirično »znanost idej« (Winfried, 1995:376). V tistem času je bil koncept ideologije dvojnega pomena, in sicer globoko zaupanje v razum in s tem predstavitev idej znanosti. Po drugi strani je bila ideologija kritično orožje, ki naj bi se uporabljalo v boju zoper stari režim (Larrain, 1994: 10). Z razvojem znanosti bog ni več edini morebitni stvaritelj človeka in narave. Razsvetljenje je kritiziralo tradicionalne, metafizične in religiozne ideje, ki so delovale v interesu vladajoče aristokracije. Z ideologijo naj bi vzpostavili »prirodno zgodovino idej«, namreč znanstveni

opis človeškega mišljenja. Ideologija naj bi omogočila poznavanje človeške narave in s tem splošnih zakonov družbenosti. Tako so v razsvetljenstvu prvič namensko s pomočjo ideologije razširjali vrednote novega duha sodobnosti, prežetega z idejami o materialnem napredku in znanosti ter zdravem razumu.

Hkrati kot **Destutt de Tracy** uporablja pomen ideologije tudi **Louis de Bonald**. Po de Bonaldu naj bi ideologija pomenila »sterilni študij, ukvarjanje misli s samo seboj, ki je nezmožna ustvarjalnosti« (po Larousse v Erjavec, 1988: 16). Tak pomen ideologije je bil splošno navzoč konec XVIII. stoletja in ga je prevzemal tudi Karl Marx.

2.2.2. Marksizem

Karl Marx je svoj koncept ideologije osnoval na meščanski kritiki metafizike in religije, da bi razkril nove oblike dominacije in izkoriščanja, ki jih je prinesel razvoj kapitalističnega načina proizvodnje. Po Marxu ideologija ni bila več znanost, kot je to veljalo v času razsvetljenstva, temveč nekakšna popačena ali lažna zavest. Z zakrivanjem protislovij znotraj družbe je pripomogla k reprodukciji sistema in k ohranjanju statusa quo. Za Marxa koncept ideologije ni pomenil znanosti, temveč specifično obliko popačenosti. Ohranil je zaupanje v razum in prepričanje v nujnost osvoboditve, saj je bil prav tako kot drugi razsvetljenci velik privrženec zaupanja v razum (Fiske, 1990:173). Marx je označil ideologijo kot čisto imaginarno konstrukcijo. Vloga ideologije naj bi bila pomoč pri reproduciranju obstoječega sistema. Ta je z izkoriščanjem delavskega razreda prek proizvodnje lažne zavesti deloval v korist vladajočega razreda. Lažna zavest je proletariatu preprečevala, da bi razumel svojo dejansko vlogo znotraj družbe. Ideologija je lažna zavest zato, ker predstavlja lažno zavest določenega družbenega razreda, predvsem vladajočega. Ideje so lažne zato, ker predstavljajo interese zgolj določene skupine ljudi, medtem ko se pretvarjajo, da zastopajo interese družbe kot celote. Ideologija je torej instrument prevare (Fiske, 1990:174).

Vendar Jorge Larrain opozarja, da pri Marxu pojem ideologije ne pomeni, da pripadniki vladajočega razreda zavestno zavajajo pripadnike podrejenega razreda. V resnici stvari delujejo na bolj abstraktni, sistemski ravni: resničnost tržnih odnosov namreč sama oblikuje svet navideznosti, ki zavajajo ljudi (po Larrain v Stankovič, 2002: 23).

Marx meni, da strukturo vsake družbe sestavljajo »ravni« ali »instance«. Oblikuje jih specifična določenost: **ekonomska baza**, ki predstavlja »enotnost« produktivnih sil in produkcijskih razmerij, ter **superstruktura** ali **nadzidava**, ki ima pravno politično (pravo in država) in ideološko (različne ideologije: kulturna, verska, politična, ...) raven (Althusser, 1980: 44). Torej: ekonomska baza je baza katere koli družbenoekonomske formacije, družbena nadzidava pa se razvije na podlagi ekonomske baze. Pomen Marxove teorije je redukcija nadzidave na ekonomsko bazo. Specifičnim bazam ustrezajo tudi različne in specifične oblike družbene nadzidave. Iz tega sledi, da imajo različni sistemi z določeno ekonomsko osnovo različne družbene forme, ki so se razvile na podlagi ekonomskih osnov (Erjavec, 1988: 19). Tako določenemu proizvodnemu načinu in določeni obliki produkcijskih odnosov pripadajo tudi ustrezne ideologije, ki se izražajo v družbeni nadzidavi (politika, kultura, umetnost, ...).

2. 2. 3. Neomarksizem

2. 2. 3. 1. LouisAlthusser

Najprej bi opredelila opis strukture in delovanja Althusserjeve ideologije, kjer Althusser postavi naslednje teze:

1. *»Ideologija predstavlja imaginarno razmerje med individui in njihovimi eksistenčnimi pogoji.«* (Althusser, 1980: 66).

Pomembno je razmerje med individui in njihovimi eksistenčnimi razmerami ali produkcijskimi razmerji, v katerih živijo. Prestavljeni so v imaginarno sfero, kar sam imenuje *imaginarna deformacija*.

Althusser opredeljuje ideologijo kot imaginarno doživljanje posameznikov sveta okoli sebe. Ideologije opredeljuje kot »svetovne nazore« (Althusser, 1980: 66). Ljudje si namreč v ideologiji ne predstavljajo svojih realnih eksistenčnih razmer, svojega realnega sveta, ampak v ideologiji izražajo njihovo razmerje do eksistenčnih razmer, do sveta okoli sebe. Tako razmerje je v središču vsake ideološke, torej imaginarne predstave realnega sveta. Ideologija je tako imaginarno razmerje med posamezniki in realnimi razmerji, v katerih živijo (Althusser, 1980: 68).

2. »Ideologija ima materialno eksistenco.« (Althusser, 1980: 70).

»Ideje« ali »predstave« nimajo idejne, duhovne eksistence, ampak materialno. Pričakovali bi, da ima ideologija kot teorija idej idejno osnovo in ne materialne. Zato avtor sam dodaja, da bo za dokaz te teze potrebno še veliko časa in dokazovanja. Vendar pa to postavko zelo verodostojno utemelji z naslednjim citatom:

»Upoštevajoč en sam subjekt (...) bomo rekli, da je eksistenca idej v njegovem verovanju materialna, s tem da so ideje materialna dejanja, vključena v materialne prakse, ki jih urejajo samo materialni rituali, te pa določa materialni ideološki aparat (institucija), iz katerega izvirajo ideje tega subjekta.« (Althusser, 1980: 71)

Tu lahko sklenemo krog produkcije ideologije. Posameznikove ideje namreč izvirajo iz materialnega ideološkega aparata in se prek materialnih praks in materialnih ritualov ponovno vključujejo vanj in mu s tem podeljujejo verodostojnost, morda celo legitimnost in avtoriteto. Vendar pa je treba poudariti, da je za družbeni razvoj pomembno, da se v materialnih praksah in ritualih dodajajo vedno nove in izvirne misli subjektov, ki prispevajo k napredku in spremembam.

Tako imajo pri oblikovanju koncepta ideologije velik pomen *subjekti*, posamezniki, ki prejemajo ideje, na katere vplivajo ideološki aparati države. Sleherna ideologija je mogoča le prek subjekta in za subjekte. Vzrok, da ideologija obstaja, so subjekti. Althusser postavi tezo, da *ideologija interpelira individue v subjekte*. Tako sta vzpostavljena identiteta posameznika in njegovo umeščanje v določen sistem, ki je vselej poimenovan kot vrsta ideologije, po kateri je določena in omejena človeška stvarnost ter z njo tudi posameznik. Interpelacija je na delu pri vsakem procesu komunikacije. Vsaka komunikacija je naslovljena na nekoga in tako naslovnika umesti v določen družbeni odnos. S tem, ko se prepoznamo kot naslovnik določene komunikacije in se nanjo tudi odzovemo, se udejstvujemo pri lastni družbeni in posledično ideološki konstrukciji. Althusser je bil namreč prepričan, da je komunikacija družbeni proces in je torej nujno ideološko obravnavana; interpelacija pa je ključna oblika ideološkega delovanja. Althusserjeva teorija ideologije kot nekaj proaktivnega je bila nadgradnja Marxove teorije ideologije kot lažne zavesti, vendar je vseeno poudarjala vlogo

ideologije pri ohranjanju prevlade manjšine nad večino s pomočjo neprisilnih sredstev (Fiske, 1990:174).

Izvor oziroma osnova, od koder izhaja ideologija, njena materialna osnova, so **ideološki aparati države**. Ideološki aparati države so materialna manifestacija določene ideologije. Z ideološkimi aparati države Althusser predvsem opredeljuje neko »določeno število realnosti, ki so neposrednemu opazovalcu kažejo kot jasne in specializirane institucije« (Althusser, 1980: 51). Ideološki aparati države so verski, politični, pravni, informacijski, kulturni (umetnost), ... in predstavljajo »materialno bazo« ideologije. V glavnem je njihovo orodje delovanja ideologija, ki se včasih stopnjuje tudi v represijo (cenzura na kulturnem področju delovanja, uničevanje umetniških del, nadzorovanje in preganjanje avtorjev itn.). Ideologija, s katero delujejo ideološki aparati države, je ideologija »vladajočega razreda«, ki se realizira v vladajočo ideologijo (Althusser, 1980: 53).

Vsi ideološki aparati države skupaj prispevajo k reprodukciji produkcijskih razmerij in ohranjanju družbenega sistema. Vsak izmed njih prispeva na svoj poseben način. Politični aparat podreja posameznike državni politični ideologiji; religiozni aparat v pridigah in obredih; informacijski aparat posreduje »državljanom« vsak dan po tisku, radiu, televiziji ustrezno količino ideoloških vsebin, ki podpirajo ideologijo vladajočega razreda.

Če povzamemo Althusserjevo opredeljevanje ideologije, lahko rečemo, da je ideologija sistem in sredstvo za ohranitev reprodukcij razmerij. Ker je proces ohranjanja ideologije same krožen, govorimo o njeni samoreprodukciji prek (ideoloških) dejanj, praks, ritualov in končno ideoloških aparatov. Ideologija je ponavljajoča se struktura ali sistem; spreminjajo se zgolj modifikacije in okoliščine, v katerih se pojavlja. Zaradi njene stalne prisotnosti lahko rečemo, da ideologija sama nima zgodovine, pač pa je zgodovinskost njen stranski produkt, ki opisuje načine spreminjanja produkcijskih razmerij skozi čas.

2. 2. 3. 2. Claude Lefort

Lefort povezuje ideologijo z določenim družbenim sistemom. Ideologijo razvršča na tri osnovne tipe, ki so bili zelo izpostavljeni v zgodovini. Opredeli jo kot neko sredstvo, ki izraža vsebino določene oblasti. Tri osnovne ideologije, ki naj bi prevladovale v 20. stoletju, so:

- buržoazna ideologija
- totalitarna ideologija
- nevidna ideologija

Buržoazna ideologija. Svoj višek naj bi doživela v 19. stoletju, zanjo pa naj bi bila značilna težnja po univerzalnosti. Tisti, ki so izražali ideološki diskurz, ki je odraz družbene realnosti, so dajali videz, da izražajo večne in obče vrednote ter stališča. Buržoazna ideologija je bila prisotna v družini, šoli, podjetjih, ..., se pravi v vseh podsistemih družbenega sistema (Erjavec, 1988: 36).

Totalitarna ideologija (fašizem, komunizem). V totalitarni ideologiji izgine razlika med diskurzom in močjo. Totalitarni diskurz se mora izenačiti z močjo in njenimi nosilci. Družba je prikazana kot enotna in homogena, zabrisana je meja med državo in civilno družbo, družbena delitev je povsem zamaskirana. Eden od načinov, kako doseči videz enotnosti, je idealizacija in identifikacija z vodjo ter opozarjanje na sovražnika. V totalitarizmu je poglobitnega pomena enotnost množične stranke in civilne družbe, kjer se odraža načelo moči. Totalitarna ideologija skuša zabrisati mejo med zasebnim in javnim, med posameznikom in družbo (Erjavec, 1988: 37).

Nevidna ideologija. Prevladovala naj bi v zahodnih deželah v šestdesetih letih. Je sinteza buržoazne in totalitarne ideologije. Tudi nevidna ideologija naj bi skušala doseči homogenizacijo in poenotenje družbenega. V tej družbi naj bi poglobitno vlogo prevzeli množični mediji (Erjavec, 1988: 37).

2. 2. 4. Moderna doba

2. 2. 4. 1. Anton Gramsci

Pri Gramsciju igra ključno vlogo pri reprodukciji obstoječih družbeno-ekonomskih odnosov ideologija. Razume jo kot množico »idej, pomenov in praks. Čeprav se predstavljajo kot univerzalne resnice, so zemljevidi pomenov, ki podpirajo oblast določenih družbenih skupin« (po Baker v Stankovič, 2002: 25). Ideologija deluje tako, da podrejene skupine prevzemajo vrednote in poglede dominantnih skupin za svoje. Na tak način se postavljajo v podrejen položaj v družbi (Stankovič, 2002: 25). Namen ideologije je, da na čim manj vsiljiv način prepriča širšo javnost, da so svetovnonazorski pogledi dominantnih skupin legitimni.

Vendar Gramsci kljub temu še vedno verjame v zdrav razum ljudi in meni, da ljudje nenehno tudi sami razmišljamo o svetu okoli nas. Taki zdravorazumski konstrukti so izredno pomembni, saj določajo smer našega delovanja in imajo posledično tudi ključno mesto ideološkega boja (Hall v Stankovič, 2002: 25). To pomeni, da Gramsci vseeno dopušča možnost za delovanje kreativnih posameznikov, saj še posebej poudarja, da posamezniki vedno znova generirajo lastne pomene in zdravorazumske konstrukte, ki niso nujno v skladu z ideologijo, ki jo vsiljuje vladajoči razred.

2. 2. 4. 2. John Thompson

John Thompson definira ideologijo kot diskurz, ki služi upravičevanju odnosov dominacije. Meni, da je ideologija del simbolnega sveta, skupek simbolnih definicij, ki posamezniku omogočajo sprejemanje dominantnih kulturnih vzorcev. Namen ideologije je vzdrževanje asimetričnih odnosov moči.

Ideologija ne deluje z jezikom le kot sredstvom komunikacije, ampak tudi kot instrumentom moči. Govorca mora širša javnost razumeti, ubogati in mu tudi verjeti (Splichal, 1997). Zato mora javni govorec posredovati svoje misli na jasen in razumljiv način. Le na tak način javnost lahko prevzame posredovane vzorce kot univerzalne resnice.

2. 2. 4. 3. Peter L. Berger in Thomas Luckmann

V svojem delu Družbena konstrukcija realnosti sta predstavila ideologijo kot monopolno situacijo, ki vzdržuje in legitimizira objektivno družbeno realnost. Je družbena organizacija, ki pomaga pri vzdrževanju reda v družbi. Njena naloga je predvsem legitimizacija oblasti. Berger in Luckmann definirata ideologijo kot »posebno definicijo realnosti, ki se pritrudi na konkretni interes moči« (Berger in Luckmann, 1988:115). Vendar pa dodajata, da je taka definicija relevantna šele po industrijski revoluciji z razvojem moderne družbe. »Posebnost ideologije je namreč v dejstvu, da se glede na konkretno priznane interese *isti* družbeni svet razlaga na različne načine«, kar za čas pred moderno dobo ne velja. Šele po industrijski revoluciji se v istem družbenem sistemu razvije več različnih časovno vzporednih definicij realnosti. Takrat določena interesna skupina razvije svojo ideologijo, s katero se bori proti drugim interesnim skupinam. Tisti argumenti, ki so najbolj prepričljivi, zmagajo. Kdor zaseda odločilne pozicije v družbi, izkorišča svojo moč za to, da ljudstvu vsiljuje svoje definicije realnosti. Potencialna konkurenčnost pojmovanja je zavržena takoj, ko se pojavi. V primeru, da so prepričljivejša od obstoječih, se tekmovanje zavrže s »spojitvijo« sestavin, obstoječa tradicija pa se obogati in diferencira (Berger in Luckman, 1988:113).

Če povzamem, Berger in Luckmann definirata določeno ideologijo kot eno izmed realnosti v določenem družbenem sistemu. V večini primerov ideologijo razvijejo interesne skupine, ki se borijo za oblast v družbi. Najmočnejša ideologija je prevladujoča ideologija. Lahko pa jo z novimi pogledi na obstoječo realnost in boljšimi argumenti zamenja nova ideologija, ki se spoji z obstoječo in »zakorenini« svoje poglede na svet, ki se razvijajo naprej. Na tak način poteka tudi razvoj.

Večina ideoloških teorij torej poudarja, da je ideologija družben proizvod. Vezana je na oblast in množico s tem, da jo prvi ustvarjajo, drugi pa prejemajo in s povratnimi odzivi »popravljajo« ter soustvarjajo. Tako je ideologija oblika komunikacije, ki služi kot osnova pri ustvarjanju in razvoju družbenih podsistemov v družbi. Baza družbene ureditve je ekonomski sistem. Ta je v interesu vladajočega razreda, ki tudi ustvari določeno ideologijo z namenom ohranjanja statusa quo v vseh podsistemi določene družbe in s tem tudi celotne družbe. Ideologija opravlja vlogo homogenizirajoče in socializatorske družbene vezi. Je »idealna socializacija od zgoraj«, pravi W. F. Haug (Haug v Erjavec, 1988: 39).

Ne glede na razlike med koncepti in teorijami o ideologiji je vsem teorijam o ideologiji skupno, da je namen ideologije ohranjanje razredne dominacije. Razlike se kažejo le v načinih izvajanja te dominacije (Fiske, 1990:177). Vendar pa ideologija ni samo zavajanje in prisila ljudi v nek koncept pogleda na svet. V družbi pogosto izstopajo določeni kreativni posamezniki, ki se »upirajo« socializacijskim in ideološkim tokovom« in tako povratno vplivajo na ideologijo, jo soustvarjajo in dopolnjujejo. V vsakem zgodovinskem obdobju se pojavi skupina ljudi, ki ustvarja nove zamisli in tako prispevajo k napredku ter družbenemu razvoju. Tako ideologija deluje v povezavi med vladajočo elito in množico in ni le enosmerni način komunikacije.

3. UMETNOST

»Umetnost je v nekem smislu podobna ljubezni in veri: v njenem območju presegamo vsakdanje tegobe in ne mislimo na posledice svoje pustolovščine v skrivnostnem svetu, ki smo se mu posvetili.«

Dr. Dimitrij Rupel (1986)

3. 1. Opredelitev pojma umetnosti

»Umetnost ni ročno delo, ampak je prenos občutkov, ki jih doživlja umetnik«.

(»Art is not a handicraft, it is the transmission of feeling the artist has experienced.«)

What is Art? (1898)

Estetski artefakti so šele v sodobnih skupnostih dobili status »umetnosti«, in sicer tudi za nazaj. To, kar sodobni ljudje doživljamo kot umetnost, je bilo za arhaične ljudi uporabna obrt. Religijski objekti, kipi in okrasni izdelki iz preteklega in sedanjega vsakdanjega življenja so dobili status umetnin. Moderna oseba estetsko delovanje danes samoumevno doživlja kot umetnost (Tomc, 2002:122–126). Dandanes umetnost še vedno uvrščamo v del kulture, vendar je samostojno področje znotraj kulture. Pogosto ji tudi nasprotuje in tako nakazuje novosti ter razvoj v kulturi.

Raymond Williams opredeli dve različni pojmovanji kulture kot širše področje umetnosti, in sicer:

- širši pomen kulture, ki predstavlja celosten način življenja, razmišljanja, delovanja, zabave in ustvarjanja; to je življenjski stil, slog;
- ožji pomen kulture pa enači z estetsko ustvarjalnostjo, kot so literatura, glasba, film, slikarstvo, kiparstvo ..., z **umetnostjo** (Williams, 1997).

Tako kot R. Williams tudi Elizabeth Hill opredeli umetnost z umetniškimi dejavnostmi. V umetnost vključi vse, kar je ustvarjalnega: glasbo (instrumentalno in vokalno), ples, dramo, folklorno umetnost, kreativno pisanje, arhitekturo in sorodna področja, slikarstvo, kiparstvo, fotografijo, grafiko in ročno umetnost, industrijsko oblikovanje, kostumografijo in modno

oblikovanje, filmsko industrijo, televizijo, radio, tonsko snemanje, umetnost, povezano s predstavitvijo in izvedbo, razstave glavnih umetniških oblik, aplikacijo umetnosti v človeškem okolju, hkrati pa se ne omejuje le nanje (Hill, O`Sullivan, 1995: 1).

Spodaj navedeni avtorji pa umetnost neposredno povezujejo z družbo. Po njihovem mnenju je umetnost odraz zgodovinskih dogajanj in okolja, v katerem se razvija, je slika družbe.

Norbert Schneider razume umetnost kot refleksijo družbene praske. Umetnost umesti v marksistično teorijo odnosa baza - nadzidava. Družbo namreč določata dve temeljni razmerji: materialna in ideološka. Na eni strani so produkcijski odnosi kot družbena baza, na drugi strani pa je nadstavba, ki jo sestavljajo družbene ideje in institucije, ki odražajo produkcijske odnose. Po Schneiderju tudi umetnost vsebuje dva bistvena vidika, podobna omenjenima dvema temeljnima razmerjema. Na eni strani je oblika materialnega dela, vezanega na organiziranost dela. Tehnike in tehnologije razvija na osnovi nastalega standarda, doseženega v neki družbi. Na drugi strani pa umetnost kot modifikacija družbene zavesti reproducira in interpretira socialno stvarnost, torej odnose med ljudmi ter med ljudmi in naravo. V predmeščanskih zgodovinskih obdobjih je imela umetnost predvsem funkcijo posredovanja verskih, političnih in moralnih vrednot ter filozofska in znanstvena spoznanja. V poznem kapitalizmu je taka funkcija prešla v ozadje, zato je bilo zmotno prepričanje, da ta funkcija ni in nikoli ni bila pomembna za opredeljevanje estetskega v umetnosti. Zgodovinarji, ki zagovarjajo esteticizem in čisto bit umetnine, umetnost često slavijo neizrekljivo, nerazumljivo in božansko kot vrhunski umetniški dosežek. Če se s tem поблиže seznanimo, ugotovimo, da to ni nekaj zgolj estetskega, temveč odgovor na določene družbene probleme (Schneider, 1990).

Arnold Hauser navaja, da je umetnost predvsem zgodovinski pojav. Spreminja se z razvojem družbe, okusov, prav tako pa tudi umetniško delo od časa do časa spreminja svoj pomen kljub svoji utrjeni konkretni obliki (Hauser, 1986: 14).

Tudi Peter Buerger opredeli institucijo umetnosti kot enakovredno prevladujočemu pogledu umetnosti v dani družbeno-zgodovinski formaciji. Splošno sprejete ideje v družbi tako določajo proizvodnjo in recepcijo posameznih umetniških del (Debeljak, 1999).

Aleš Debeljak se prav tako priključuje razumevanju institucije umetnosti v njeni zgodovinskosti. Meni, da je umetnost usmerjena k funkciji znotraj družbe kot celote, družba pa je vir norm in konvencij, ki oblikujejo (umetniško) proizvodnjo in recepcijo. Pojem institucije umetnosti je sam po sebi zgodovinsko proizvedena kategorija (Debeljak, 1999).

Tako lahko povzamemo, da se umetnost pojavlja vsepovsod. Od umetnikov pa je odvisno, kako in komu jo želijo predstaviti. Lahko je odraz družbe in tako v veliki meri dostopna širši javnosti, lahko pa je kritika družbe ali celo presega družbeno okolje kot odraz enkratnega človekovega doživetja ali čustva, ki umetniku služi kot navdih za umetniško ustvarjanje. Lahko je odraz človekovega psihičnega stanja in ne samo družbenega, čeprav mnogi trdijo, da je psihično stanje posameznika odraz družbenega okolja. V slednjih primerih je ponavadi umetnost odmaknjena in manj znana javnim pogledom.

3. 2. Zgodovinski oris institucije umetnosti s poudarkom na moderni dobi

Peter Buerger opredeli **institucijo umetnosti** kot horizont, mrežo idej, pojmov in teorij, ki na impliciten način oblikujejo, kaj je umetnost in kaj je smoter razumevanja umetnosti (Burger, 1982). Umetnost in s tem tudi njena institucija sta se skozi zgodovino spreminjali. Predstavila bom, kako se je pojem umetnosti spreminjal v nekaterih izbranih obdobjih skozi zgodovino.

Temeljna ločnica za produkcijo umetnosti je bil zagotovo začetek moderne dobe. Pred 18. stoletjem je bila umetnost povezana z rituali in čaščenjem bogov. Z moderno dobo pa naj bi se umetnost in njeni ustvarjalci »osvobodili« zahtev religije in čaščenja višjih sil. Umetniška produkcija naj bi izhajala iz umetnika samega. Posledično se razvije mnogo smernic umetniške produkcije. Vendar tudi v moderni in postmoderni dobi umetniška produkcija ostaja naklonjena zunanjim zahtevam in »čaščenju« politične in ekonomske oblasti ter njihove ideologije. Lahko bi rekli, da se subjekt čaščenja »prizemlji«. Zahteve naročnika niso utemeljene na veri »v nekaj«. Moderna umetniška produkcija dejansko prejema zahteve s strani naročnika. S tem se vzpostavlja tudi dvostranska komunikacija med naročnikom in umetniško produkcijo.

3. 2. 1. Institucija umetnosti pred nastankom moderne dobe

Grška beseda za umetnost je tehne, ki pomeni spretnost, umetelnost, rokodelstvo, obrt, posel, čut za umetnost, razsodnost, prebrisanost govora in seveda umetniški izdelek. Pri tehne še ni mogoče razlikovati med »uporabnimi umetnostmi« in »lepimi umetnostmi«. (Rupel, 1986:120). V času stare Grčije je bila umetnost bližje obrtnim dejavnostim. Namen umetniške obrti je bil estetsko upodabljanje priročnih izdelkov.

V stari Grčiji je bila umetnost sestavni del življenja državljanov v polisu. Sponzorstvo umetnosti je bila direktna civilna dolžnost (Pick, 1993: 11–16). Umetnost je bila postavljena v središče življenja; bila je vpletena v vsakdanjik posameznika. Umetniška produkcija se je osredotočala predvsem na arhitekturo in kiparstvo. V arhitekturi so bila značilna svetišča (Panteon), ki so bila namenjena čaščenju grških bogov. Tudi v kiparstvu so umetniki upodabljali predvsem bogove in herojske like iz grške mitologije. Grška umetnost je bila posvečena predvsem božanstvom, veri in mitologiji.

Institucija umetnosti v antični Grčiji ni bila avtonomna, saj ni sama postavljala zakonov. Določila umetniškega ustvarjanja so prihajala od zunaj. Grki so bili prepričani, da so jim umetniško ustvarjanje narekovali bogovi. Umetnost je bila obrt, ki je upodabljala nekaj višjega, nevidnega in neotipljivega. Višjim silam je »vlila« realnost in otipljivost. Ljudje so imeli občutek, da so višje sile stalno prisotne in jih opazujejo.

Medtem ko je bila za Grke umetnost še bližje pojmu dela in obrti, pa je Aristotel iz tega koncepta kot nekaj višjega že izpostavil poezijo in pesništvo. Se pravi, da se je v konceptu umetnosti že nagibal k opredeljevanju »nečesa višjega in lepega« (Rupel, 1986:121). Aristotel je v nasprotju s splošno grško percepcijo o konceptu umetnosti umetnost hierarhično razdelil na »lažjo« in »višjo« umetnost. Prva posnema vsakdanje delovanje in je zrcalo vsakdanjega življenja; ima rekreativno (za delo spodbujevalno) funkcijo in vključuje umetniške oblike, kot so glasba, ples in komedija, ki posameznim družbenim slojem pomagajo ohraniti delovno sposobnost in so neke vrste sredstvo družbene kontrole. Druge, višje oblike pa opravljajo funkcije vzgajanja duha in zabave (Rupel, 1986:123). Po Aristotelu je umetnost boljša, kolikor manj je v službi vsakdanjega življenja in dela, kolikor bolj se od tega področja osamosvoji. Umetnost, ki rabi za rekreacijo, ima status naročenega dela, medtem ko v svoji

najvišji, najboljši obliki premore položaj božanske tvorbe. Po eni strani je umetnost spretnost, po drugi pa poesis. Aristotel tako že poda zasnove za elitno umetnost, ki je veljala za pojem »prave« umetnosti vse do začetka 20. stoletja, ko so avantgardna gibanja skušala vnesti pojem umetnosti v vsakdanje življenje.

V srednjem veku, v času dvorne kulture, je umetnost sledila naročilom dvora, aristokracije in cerkve. Umetniki so slikali predvsem portrete aristokratov in dvornih velikašev ter krasili cerkve (vitraži, stenske poslikave, mozaiki, gotski oboki, ...). V srednjem veku institucija umetnosti še vedno ni bila avtonomna (Debeljak, 1999). Tako kot v grški kulturi je bila tudi v srednjem veku »posvečena« višjim silam in oblasti – dvoru.

V srednjem veku so imeli pomembno vlogo poleg dvorskih in cerkvenih umetnikov tudi trubadurji¹. Ti so sicer še delovali pod vplivom dvora, so pa že izražali prve oblike moderne kulture in umetniškega izražanja. Z razvojem viteške kalokagatije² nastane novo pojmovanje kulture in umetnosti. Zlasti v pesništvu je viteštvo prevzelo vodilno vlogo, ki jo je prej imela duhovno enostranska duhovščina (Hauser, 1969: 263). Oblikovala se je skupina umetnikov, ki so širili svoje kreativno delovanje od dvora do dvora in tako ustvarjali zametke za prihajajočo moderno kulturo in umetnost.

Z renesanso, nekako med 14. in 15. stoletjem, so v evropskem prostoru nastale ključne spremembe, ki so že nakazovale zametke sodobnega načina življenja. Vzroki za revolucionarne spremembe so bili številni socialni procesi: novi načini dela, povečanje števila prebivalstva in njegova koncentracija v mestih, rastoča delitev dela in kompleksnost odnosov, zmanjšanje vpliva cerkve itn. Zametki revolucionarnih sprememb so se »razcveteli« in prišli do izraza v 18. stoletju, v času razsvetljenstva. Tedaj so nastali novi izumi in rodila se je znanost; vse to je povzročilo velike spremembe v družbi. Aristokracijo in fevdalni družbeni red sta zamenjala kapitalistični način proizvodnje in meščanstvo, cerkev pa je začela v veliki meri izgubljati svojo moč in vpliv. Seveda so takšne velike spremembe zelo vplivale tudi na institucijo umetnosti. Dejavniki, ki so določali formo, vsebino in obliko umetnin v moderni dobi niso več izvirali iz zunanjih zahtev, kot so bogovi in mitologija, ampak so izvirali iz notranjosti umetnika samega. Veliki prehod od zunanjih (heteronomnih) k notranjim (avtonomnim) zahtevam po legitimnosti je bistveno vplival na družbeno definicijo forme,

¹ Trubadur – srednjeveški potujoči, zaljubljeni pevec, srednjeveški vitez.

² Kalokagatija – povezovanje lepega in dobrega, ideal grške kulture.

vsebine in statusa umetnosti. Umetnost je postala avtonomna in s tem so tudi njeni ustvarjalci, umetniki, postali neodvisni. Lahko so ustvarjali zase in za trg. Debeljak pravi, da si avtonomije umetnosti ni mogoče zamisliti zunaj kapitalizma (Debeljak, 1999: 76).

3. 2. 2. Institucija umetnosti od moderne dobe naprej

Sledilo je obdobje, ki ga imenujemo *romantika* (19. stoletje). To obdobje zajema francosko revolucijo, industrijsko revolucijo, Rousseaujevo zanikanje vrednot civilizirane družbe, Beethovno zavračanje ustaljenega okvira podedovanih oblik, harmonije in slogovnih lastnosti, Wordsworthovo zavračanje idealiziranega jezika kot pesniške tvarine v prid govoric kmečkega jezika, Goethejevo spoznanje, da je pravi izvor ustvarjalnega dela v podzavesti in ne v kakem zunanjem dejavniku ali pobudi itn. (Lynton, 1989: 13). Umetniki se kot tipični romantiki zatekajo v melanholijo in s pomočjo umetnosti izpovedujejo svoja čustva in kritizirajo tedanjo družbo. Umetnost se je preusmerila k prefinjenemu oblikovnemu izrazu, ezoteričnim vsebinam in iz tega izhajajoči družbeni osamitvi (Debeljak, 1999).

Zgodovina *moderne umetnosti* (1. polovica 20. stoletja) je umetnost avantgardnih gibanj, kot so fauvizem³, kubizem⁴, futurizem⁵, ekspresionizem⁶ itn. Ponavadi so se umetniški dosežki pojavili v javnosti kot del nekega skupinskega dogajanja in v nekaterih primerih (nadrealizem) sta umetnost in idejni kontekst samega gibanja hodila z roko v roki (Lynton, 1989: 10). Moderna umetnost kot avtonomna umetnost se je začela seliti v vsakdanje življenje, in sicer skozi estetizacijo vsakdanje izkušnje. Njihov smisel je bil prenesti umetniške ideale v vsakdanje življenje in tudi v politične namene. Njihovi predstavniki so zagovarjali revolucionarno preobrazbo družbe v imenu utopičnih idealov lepote, pravičnosti in resnice. Pojavljale pa so se tudi skupine umetnikov, ki niso bili člani akademij ali uveljavljenih umetniških združenj in tako niso bili deležni različnih podpor države in javnosti.

³ Fauvizem – Izhaja iz besede »fauves«, ki pomeni divje zveri. Gre za umetnostno smer skupine slikarjev, ki je nastopila leta 1906 v Parizu. Ta naziv se jih je prijel zaradi divjih in močnih barv ter zaradi surovega načina upodabljanja (SSKJ, 1994).

⁴ Kubizem – Je slikarska smer, ki sta jo leta 1908 začela Picasso in Braque. Predmetne oblike so geometrično poenostavljene (SSKJ, 1994).

⁵ Futurizem – je modernistična umetnostna smer, ki je nastala v Italiji v začetku 20. stoletja kot odraz italjanskega fašizma. Odklanjala je tradicionalno umetnost in se navduševala za dosežke tehnike (SSKJ, 1994).

⁶ Ekspresionizem – moderna smer v umetnosti, ki je nastala okoli prve svetovne vojne. Je izraz za subjektivna čustva in doživetja, ki jih zbujejo v človeku predmeti ali dogodki zunanjega sveta (SSKJ, 1994S).

Postmoderna umetnost se je pojavila v razmerah korporativnega kapitalizma sredi 20. stoletja. Zaznamuje dejstvo, da je avantgarda svoj program uresničila le polovično. Manjkala je popolna družbena preobrazba umetnosti v vsakdanje življenje. V postmoderini umetnosti pa se slednje uresniči. Umetniško ustvarjanje se zlije z vsakdanjim življenjem.

Najbolj zanimivi navdih postanejo motivi iz potrošnje, kot so hrana, časopisi, obleke, ... Proizvodnja, distribucija in recepcija umetnosti v postmoderini postanejo del korporativnega kapitalističnega sistema. Muzeji, založniške hiše, galerije, univerze in druge ustanove postanejo orodja prefinjenega političnega nadzora (Debeljak, 1999), kjer se izraža ideologija kapitalističnega družbenega sistema.

Kot vidimo, sta se umetnost in njena institucija skozi zgodovino spreminjali. Spreminjala se je njena ožja funkcija, ožji namen. Spreminjala se je vsebina umetnosti. Od grške antike do renesanse sta bili umetnost in njena vsebina izpostavljeni heteronomnim dejavnikom (bogovi, božanstva, mitološki liki). Od renesanse, predvsem od moderne dobe, je nad višjimi, božjimi silami prevladal razum, ki je razvil znanost in kritično komponento do okolja. S številnimi revolucijami, kot posledicami razvoja znanosti, se je preoblikovala družbena ureditev. S kapitalističnim načinom življenja se je razvilo novo »božanstvo« – kapital. Subjekt čaščenja oziroma vsebina umetniških del in umetnosti se je spremenila. Umetnost in umetniška dela so postala sredstvo državne oblasti in njene ideologije (kapitalizma) ter sredstvo tistih skupin, ki so bile kritične do prevladujoče ideologije in se ji s tem na nek način prav tako posvečale. Tako so umetnost in tudi vsa druga družbena področja »podlegli« novemu načinu in organizaciji družbene ureditve.

Iz povedanega lahko zaključim, da sta se umetnost in njena institucija skozi zgodovino spreminjali, vendar le v ožjem, vsebinskem pomenu. Spreminjale so se vsebine in motivi, ki so bili pomembni in izstopajoči v določenem zgodovinsko-družbenem obdobju. Širši namen pa vendarle ostaja podoben, in sicer »izrabljanje« umetnosti in estetike za utrjevanje prevladujočih ideologij, pa naj bo to utrjevanje različnih božanstev, bogov in cerkve v predmoderini dobi ali pa različnih političnih nadzorov in potrošništva v moderni dobi.

Treba je tudi poudariti, da so se v vsakem obdobju, ko je oblast utrjevala svoj položaj s pomočjo umetnosti, pojavile posamezne skupine drugače mislečih oziroma kreativnih posameznikov, katerim je uspelo zakoreniniti zametke nove dobe v kulturi in umetnosti. Tako

je imela ideologija odprta vrata tudi na področju umetnosti, saj je vedno dopuščala nove ideje, ki so nakazovale razvoj in napredek v družbi. Za uspeh novih, kreativnih zamisli je pomembno v tem, da še vedno sovpadajo z obstoječo družbo, vendar pa v svoji vsebini že nakazujejo razvoj in napredek.

4. UMETNOST IN IDEOLOGIJA

4. 1. Zgodovina umetnosti v povezavi z ideologijo

Kot sem že omenila, je ideologija proizvod družbe in se tako pojavlja vse od njenega nastanka. Spreminjajo se le družbene okoliščine, v katerih nastaja, in posledično načini, kako je izrabljena.

Tudi umetnost je proizvod družbe in je prisotna vse od njenega nastanka. Vse od svojega nastanka je neposredno ali vsaj posredno odvisna od vpliva družbenega okolja. Na umetniško produkcijo vplivajo različni družbeni dejavniki. Največkrat pa sta ključni dejavnik oblast in njena ideologija. Skozi zgodovino sta se oblast in z njo ideologija spreminjala, posledično pa tudi institucija umetnosti.

V *predmeščanski dobi*⁷ lahko opazimo, da je bila zelo razširjena vera v višje sile. Oblast je s pomočjo vere v višje sile obvladovala širšo javnost. Tudi umetnost je morala slediti naročilom oblasti in promovirati božanstva, cerkev, ... Ideologija tedanje oblasti je slonela na veri.

»Grške tragedije je mogoče gledati kot na dejanja ohranitve spomina; torej kot na legitimizirajoče zgodbe, ki pripovedujejo kolektivno sprejeto resnico o božanskih dogodkih (Hooper v Debeljak, 1999: 69). Glavna naloga tragikov je bila zatorej takšna interpretacija legend in mitov, da je opravičevala in zagotavljala ideološko ter duhovno gospostvo družbenega sloja, ki je spodbujal te dogodke: plemstva. Tragedije naj bi bile potemtakem zasnovane, napisane in uprizorjene ob izpolnjevanju zahtev določenega reda, ki je utrjeval načelo družbene privilegiranosti vladajoče družbene skupine« (Debeljak, 1999: 69).

V *moderni dobi* pa se je umetnost uspela osamosvojiti od vere in drugih zunanjih dejavnikov. Razvila se je kot samostojno področje, ki je oblikovalo svoje zahteve in svoje specifične lastnosti. Vendar pa take avtonomije ne moremo enačiti s popolno neodvisnostjo, saj tudi moderna umetnost ostaja odvisna od širše družbe in njenih zahtev. Najvidnejše zahteve so začele postavljati nove oblike politične oblasti. S svojimi ideološkimi zahtevami so se začele

⁷ Tu je mišljena predvsem zgodovinska doba stare Grčije in srednjega veka na zahodu Evrope.

vmešavati tudi v področje umetnosti. Proces vplivanja se je začel bolj posredno in ne tako očitno kot v predmeščanski dobi.

Kapitalizem kot novi način moderne družbene proizvodnje in industrijski napredek sta s svojimi vrednotami ustvarila novo družbeno okolje. Nastalo je svobodno tržišče, zasnovano na logiki profita, pa tudi ekonomska konkurenca, mehanizmi ponudbe in povpraševanja, ki so postali os moderne družbene formacije. Ta je izpodrinila tradicionalne srednjeveške vrednote najmočnejših srednjeveških institucij, cerkve in dvora.

Na način življenja v moderni družbi je zelo vplival tudi razvoj množičnih medijev. Z naglim razvojem industrije so se razvili tudi stroji za množično produkcijo. Pomembno vlogo si je najprej pridobil tiskani medij, predvsem časopis in letaki, kjer je bil velik del prostora namenjen oglaševanju potrošniških dobrin. Pozneje sta na trg prišla še radio in televizija in začela se je medijska prevlada prenosa informacij. Množični mediji so postali prostor, ki sta ga z veseljem začela izrabljati prevladujoči kapital in politična oblast.

Nove vrednote kapitalističnega družbenega sistema so se hitro razširile na vsa družbena področja, tudi v umetnost. Začel se je proces trženja umetniške produkcije. Kljub statusu umetniških del so se umetnine spreminjale v uporabne predmete, blago. Umetniška dela so se začela oglaševati in pojavljati na trgu kot vse druge dobrine za potrošnjo. Namen oglaševanja je bil, da bi blago naredili vidno širši javnosti – kupcem. Vendar pa ni bila pomembna le ekonomska opaznost predmeta. Tistim na oblasti oglaševanje namreč omogoča tudi preboj in manipuliranje s čim večjim številom ljudi, ki sestavljajo anonimno množico potrošnikov. Estetizirano oglaševanje namreč ne prodaja le predmetov, ampak kot kompleksna »psevdo – mitološka pripoved« z zapeljivimi rekviziti in modnimi dodatki, ponuja in dirigira tudi način določenega življenjskega sloga (Debeljak, 1999:165). Avtonomni status umetnosti je tako utonil v ogromnem valu estetske enakosti in univerzalnih tržnih sil. Nastala je razgradnja umetnosti in njene avre (unikatnosti) v skrajno skomercializirano estetsko dejavnost. Kulturne stvaritve so tako vedno bolj padale na raven »dobrin, ki lahko postanejo predmet lastništva« (Benjamin, 1998:360). Znotraj mehanizma industrijske kulture je umetnost postala orodje ekonomskih interesov multinacionalnih korporacij in nacionalnih navad. Umetnost nima več notranje zmožnosti, s kateri bi lahko prispevala k družbeni spremembi (Debeljak, 1999:174).

Če povzamem, je oblast avtonomno umetnost začela izrabljati za posredovanje svoje ideologije, vendar na posreden način. V grških časih in starem veku se je umetniških del polaščala vera v mitologijo, cerkev in aristokracijo. Legitimna oblast je neposredno in neprikrito zahtevala od umetnosti, da povečuje in upodablja njihove ideale. V moderni dobi pa je posegla na področje umetnosti politična oblast, ki je umetniku ponudila sponzorstvo in s tem možnost razstavljanja umetniških del širši javnosti, ki je bila potencialni kupec umetnin. V zameno za sponzorstvo je zahtevala od umetnika, da je ustvarjal vsebine, ki so izražale ideologijo oblasti. Na tak način je politična oblast posredno vplivala na javnost. To pa velikokrat še bolj učinkuje kot neposreden vpliv, saj se ga posameznik mnogokrat ne zaveda. Tako na primer posameznik umetnine, ki so razstavljene v muzejih in galerijah, razume kot najbolj kakovostne umetnine. Dejansko pa so to umetnine, ki so jih izbrali recenzenti (vratarski sistem) pod okriljem politične oblasti in pomenijo le določen delež umetniške produkcije. Alternativna umetniška produkcija pa nima zadosti politične moči, da bi se promovirala in izpostavila širši javnosti. Zato po mnenju Aleša Debeljaka nosi politična oblast velik del odgovornosti za veliko preobrazbo, ki je spremenila muzeje, galerije in univerze v orodja subtilnega političnega nadzora (Debeljak, 1999). Umetnost je tako vsaj posredno v rokah državne oblasti in njene ideologije. Umetnik, ki želi ustvarjati v okviru institucij državne oblasti, se mora prilagajati zahtevam obstoječega družbenega reda in prevladujoči ideologiji.

V drugem delu diplomske naloge bom skušala predstaviti dve različni umetniški smeri. To sta socialistični realizem in pop art. Po vsebini sta si zelo različni, saj sta produkt popolnoma nasprotna si družbenega sistema. Socialistični realizem je odraz socializma in komunizma, pop art pa je nastal in se razvil v času kapitalizma. Po drugi strani pa sta si smeri tudi zelo podobni: obe odražata vrednote, pojme in zahteve družbenega sistema, v katerem sta nastali in se razvili. Obe sta sredstvo ideologije in državne oblasti, ki ima posredno pod okriljem vsa družbena področja, tudi umetnost.

5. PREDSTAVITEV IN OPREDELITEV SOCIALISTIČNEGA REALIZMA V SOVJETSKI ZVEZI

5. 1. Predstavitev socialističnega realizma – ždanovščine

Socialistični realizem je umetnost socialističnega družbenega sistema od poznih dvajsetih let 20. stoletja. Najprej se je razvil v Sovjetski zvezi, ki je po zgledu marksistične teorije idejno in materialno ustvarila socialistični način proizvodnje, nekaj povsem drugačnega od takrat obstoječega kapitalističnega družbenega sistema. Pozneje se je socialistični realizem razvil tudi v drugih državah, v katerih so bili socialistični režimi.

Stalinov uradni ideolog za področje kulture je bil Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896 – 1948), ki je zasnoval program socialističnega realizma na področju umetnosti. Uvedel je drastični nadzor nad vso intelektualno dejavnostjo. Ždanovščina je postala sinonim za najbolj grobe državno-ideološke posege v kulturno ustvarjanje. Ždanovski nauk je do skrajnosti povečeval vse rusko, tudi na področju umetnosti; zavračal je zahodno umetnost in povzdigoval rusko realistično slikarstvo 19. stoletja (Rupnik, 1999:157).

Program socialističnega realizma je uradno predstavil Josip Visarjonevič Džugašvili - Stalin (1879 –1953) na prvem skupnem kongresu sovjetskih pisateljev leta 1934. Razpuščena so bila vsa dotedanja umetniška združenja. Odtlej naj bi vse »umetniške delavce« združevala enotna zveza umetnikov. Razglašena je bila partijska odredba, ki je celotno sovjetsko kulturno delovanje podredila vodstvu partije. To je začetek novega – socialističnega – obdobja v kulturnem življenju Sovjetske zveze (Groys, 1999: 42).

Nova umetnost je bila namenjena množičnemu občinstvu. Stili in oblike totalitarne umetnosti so bili »ljudski«. Na preprost način so predstavljali totalitarne žargonske pojme. Namen umetnosti je bil povezati ljudsko množico v čim bolj združeno enoto, ki naj bi sledila popolnoma novi konstrukciji družbene ureditve. Ključne vrednote socialističnega realizma, ki so se posledično odražale tudi v umetninah socialističnega realizma, so bile: **narodnost**, **razrednost**, **idejnost in partija** (Clark, 1997: 86).

5. 2. Zgodovinsko in družbeno-politično ozadje socialističnega realizma

Ozadje in vzroki za socialistični realizem izvirajo iz posebnih okoliščin, v katerih se je razvijala Sovjetska zveza po oktobrski revoluciji, zlasti po Leninovi smrti. Zato ne moremo razložiti socialističnega realizma samo kot umetniško zvrst, ki so jo po sili razmer razvili umetniki, ampak predvsem kot zvrst, ki so jo »usmerjali« oziroma »izsiljevali« politiki v skladu s potrebami revolucionarne države.

Voditelji oktobrske revolucije so sicer poznali nujnost »znanstvenega socializma« Karla Marxa ter Frederika Engelsa, ki sta videla možnost uveljavljanja socialistične družbe šele na podstati razvite kapitalistične družbe. Po Marxovem prepričanju pa so bila najmanj ugodna tla za nastanek revolucije prav na vzhodu Evrope (Russel, 1961).

Po zmagi revolucije v Rusiji je sovjetsko vodstvo želelo »čez noč« nadomestiti razvitost kapitalističnih dežel s hitrim ekonomskim razvojem ter na tak način preskočiti kapitalistično fazo razvoja. Njihov poskus uvajanja socializma je bil sprt z vsako znanstveno zamisljivo na tem področju, ki je jasno napovedovala, da je socializem mogoče uresničiti samo tam, kjer je dosežen tak razvoj gospodarstva, ki omogoča visok življenjski standard.

Po revolucionarnem prevzemu oblasti, leta 1917, je postal predsednik prve sovjetske vlade Vladimir Iljič Uljanov - Lenin (1870–1924), ki je svojo dolžnost opravljal v razmerah državljanske vojne, tuje vojaške intervencije ter obnove Sovjetske zveze po prvi svetovni vojni. V začetni fazi so bile sicer bojne naloge na prvem mestu, vendar je z NEP že napovedal pomen razvoja narodnega gospodarstva.

V obdobju Lenina si sovjetski politiki še niso dovolili posegati na umetniško področje, saj so bili preveč zaposleni s samo obrambo revolucije pred domačimi in tujimi sovražniki. V tistem obdobju so se začeli pojavljati ogromni plakati, ki so prikazovali ljudi v boju in pri delu pod okriljem revolucionarne oblasti. Vendar pa plakati še niso bili plod totalitarne podrejenosti umetniškega delovanja politiki. V ruski umetnosti se je vpliv totalitarne ideologije odrazil šele pozneje. Tedaj sta splošno delovanje na umetniškem področju že vzdrževali drugačnost in profesionalnost.

Umetnost in kultura sta bili pod okriljem Anatolija Vasiljeviča Lunačarskega, ljudskega komisarja za šolstvo in prosveto. Za časa Lenina je bila Sovjetska zveza država, ki je bila kulturno zelo razvita.

Tedaj se je razvilo rusko avantgardno gibanje, predvsem konstruktivizem. Nič drugače ni bilo na področju filma, kjer je Sergej Mihajlovič Eisenstein (1898–1948) vplival na režijo svetovnega filma s svojimi filmi »Stavka« (1923) ter »Potemkin« (1925). Podobne razmere so vladale tudi na drugih področjih umetnosti.

Zaton »liberalne« politične misli se konča z Leninovo smrtjo, ko na oblast pride Josip Visarjonevič Džugašvili - Stalin (1879–1953), ki je zagovarjal »revolucijo v eni sami deželi«. To je pomenilo, da Sovjetska zveza ni imela namena podpirati revolucij po svetu, osredotočila se je na razvoj lastnih potencialov. Njen namen je bil v najkrajšem času spremeniti strukturo prebivalstva, povečati družbeni proizvod, skratka, oblikovati »projekt za izgradnjo socializma«, pri katerem bo sodelovalo celotno prebivalstvo Sovjetske zveze.

Pri tem se je umetnost znašla kot »dekla«: morala je spremljati spremembe in se jim tudi popolnoma prilagajati. V spremembe je bila vključena filmska industrija, ki je povečevala junake dela (»Pastir Kostja«), slikarstvo, ki je upodabljalo »stahanovce« (udarnike dela), književnost, ki je prav tako prevzela motive iz življenja delovnega človeka in revolucije (Mihail Aleksandrovič Šolohov, »Tihi Don«) in tudi glasba, ki je ponazarjala šume v tovarnah (Dimitrij Šostakovič, »Tovarna«). Drugi slavni ruski slikarji, glasbeniki (Igor Stravinski), književniki (Boris Pasternak), ki se niso prilagodili, so se izselili na zahod ali pa so jih oblasti napotile v gulage⁸ na prevzgojo.

Z zmago Sovjetske zveze v drugi svetovni vojni se je socialistični realizem razširil tudi na države Varšavskega pakta ter Jugoslavijo, s tem pa tudi na območje Slovenije. Vendar pa so pri nas živeli tudi evropski tokovi umetnosti.

⁸ opomba: sibirsko taborišče za prevzgojo političnih zapornikov

5. 3. Teorija in praksa socialističnega realizma

Socialistični realizem je sledil klasičnemu realizmu 19. stoletja, vendar je realistične podobe popačil in ustvaril kič. Namen socialističnega realizma je bil polepšati vsakdanje življenje in s pomočjo umetnosti spodbuditi pozitiven odnos ljudstva do novega sistema. Zanj je značilno upodabljanje realnosti, ki ni objektivna realnost, ampak socialistična realnost. Umetnine izražajo temeljne vrednote socializma, kot so delo, hrabrost, politiki, vojaki Rdeče armade, ... (Kreft, 1996).

V svetu, prežetim z ideologijo, nevtralnost ni več mogoča. Umetnik postane sooblikovalec politike in nove družbene ureditve. Je sobojevnik za oblast. Postane politik in tudi politiki se začnejo ukvarjati z umetnostjo. V času Stalinovega socializma je postalo samoumevno, da so se pogovorov o umetnosti udeleževali tudi visoki partijski in vladni zastopniki, kot so bili Molotov (zunanji minister), Vorošilov (sovjetski predsednik prezidija vrhovnega sovjeta) in Kaganovič. Vodilni člani partije so se v svojih pogovorih poleg politične analize kmetijstva, industrije in vojaških zadev pogovarjali tudi o problemih nove umetnosti. Ti ljudje so kljub svojemu umetniškemu neznanju ustvarjali realnost edine uradno dovoljene umetniške smeri – socialističnega realizma.

V obdobju socialističnega realizma so bili najpogostejši realistični monumentalni kipi in portreti. Iz tistega časa so zelo znani portreti Stalina. Delo umetnika, ki je dobil nalogo upodobiti samega Stalina, je bilo zelo težko in nevarno. V resnici je bil Stalin majhen in debel, na obrazu je imel brazgotino. Vendar bi bilo od poklicanega umetnika nespametno, da bi se ob slikanju Stalinove podobe kakor koli približal njegovi stvarni fizični podobi.



slika 5. 3. 1.

Vir: Boris Ieremeevich Vladimirski (1949): **Roses for Stalin**. www.marxist.org (9.9.2003).

V Sovjetski zvezi po 2. svetovni vojni sta imela pomembno vlogo tudi procesa industrializacije in elektrifikacije države. To so bili veliki projekti, ki so se odražali tudi v umetnosti. Spodnji primer slike estetizira proces elektrifikacije v Sovjetski zvezi.



slika 5. 3. 2.

Vir: Ryangina, Sarafima (1934): **Higher and higher**. www.marxist.org (9.9.2003).

Zgornja slika simbolizira Stalinovo izjavo: »Ni trdnjave, ki je boljševiki ne bi zavzeli« (»There is no fortress Bolsheviks cannot storm«).

Prikazuje dva mlada električarja, ki na podeželju plezata v višine, kar simbolizira enega od zgodnjih sovjetskih načrtov – gradnjo električne mreže po celotni državi. Državni projekt elektrike po celotni državi je imel simboličen pomen. Pomenil je razširjanje svetlobe, moči in energije po vsej državi in povezovanje obrobnihih podeželskih predelov s političnim centrom države. Vizualni videz slike ustreza merilom množične hollywoodske kulture z romantičnimi pridihi. Ženski pogled proti nebu ponazarja pogled v prihodnost (Clark, 1997: 89).

Kulturnim ideologom socialističnega realizma je dejansko uspelo prenesti umetnost v sfero vsakdanjega življenja. Na tej točki bi lahko rekli, da ima socialistični realizem značilnosti avantgardnega gibanja. Vseeno pa je treba poudariti, da je bilo v socialističnem realizmu umetniško ustvarjanje strogo omejeno. Bilo je pod popolnim nadzorom na področju vsebine in estetike. Za avantgardna gibanja pa sta značilni estetska in vsebinska kreativnost. Za avantgardna gibanja je bila značilna tudi težnja po revolucionarnih spremembah in povezovanje s političnimi gibanji. Socialistični realizem je bil del političnega gibanja in ne gibanje zase.

5. 4. Ideologija socialističnega realizma v Sovjetski zvezi in njene posledice v umetnosti

Po Claude Lefortu je v Sovjetski zvezi, tudi na področju umetnosti, nastal pojav proletarske ideologije, ki sovpada s **totalitarno ideologijo**, za katero je značilno, da izgine razlika med diskurzom in močjo. Totalitarni diskurz se namreč izenači z močjo, družba pa je prikazana kot enotna in homogena. Totalitarni diskurz je vodil Stalinov politični aparat, ki je nadzoroval vsak najmanjši delček družbenega prostora in tako zagotavljal homogenost celotne države.

S prihodom Stalina na oblast in z uvedbo totalitarne ideologije se je v Sovjetski zvezi prekinil razvoj avantgardnega gibanja. Razvoj umetnosti ni več sovpadal s preostalimi umetniškimi avantgardnimi smernicami v Evropi, ampak je umetnost šla svojo pot za in se zožila na en sam namen, in sicer na izgradnjo socializma ter povečevanje enega in edinega vodjo Stalina. V Sovjetski zvezi so mnogi očitali umetnosti »vrnitev v barbarstvo«. Mnogi so to obdobje definirali kot zastoj razvoja umetnosti v Sovjetski zvezi. Vendar pa je socialistični realizem prav v samem sebi videl rešitelja Rusije pred barbarstvom, pred zatonom klasične dediščine in celotne ruske kulture, ki ga je terjala avantgarda. Vloga socialističnega realizma kot rešitelja kulture je bila največji ponos njegovih teoretikov – kar danes, ko si avantgardistična dela ogledujemo v muzejih, komajda razumemo, saj sploh ne pomislimo, da muzeji ne bi preživel, prav tako pa ne avantgardistična dela, saj si je ravno avantgarda prizadevala vnesti umetnost in estetiko v vsakdanje življenje in je zavračala elitno umetnost in vse, kar je bilo z njo povezano, tudi muzeje (Groys, 1999: 50).

Ko je leta 1953 Stalin umrl, se je v Sovjetski zvezi začel silovit proces »destalinizacije« oziroma »boj s posledicami kulta osebnosti«. Prvi rezultati destalinizacije so osupnili vse tiste, posebno zahodne opazovalce, ki so v stalinizmu, primerjajoč ga z avantgardističnim, progresivnim, racionalističnim in zahodno usmerjenim obdobjem ruske zgodovine, videli regresivno gibanje in zato pričakovali, da bo Rusija po koncu more, ki ji jo je naklonil Stalin, nadaljevala »razvoj, ki ga je on nasilno ustavil«. Seveda se kaj podobnega ni zgodilo (Groys, 1999: 93). Socialistični realizem je počasi prešel v tradicionalni realizem, že v šestdesetih in sedemdesetih letih pa je postalo vsem jasno, da vsi poskusi premagovanja Stalinovega projekta, na individualni ali pa kolektivni ravni, ta projekt ponavljajo. Še vedno je bilo čutiti odpor do Zahoda in njihovega pojmovanja napredka v umetnosti. Prav Zahod je bil v njihovih očeh utelešenje iracionalnega napredka, ki si ga je ruska nacionalistična umetnost prizadevala s svojim vsezajemajočim načrtom odpraviti (Groys, 1999: 98).

Ruski postutopizem, ki ga kot ironično travestijo socialističnega realizma imenujejo tudi »soc art«, sta si zamislila Komar in Melamid po analogiji z zahodnim pop artom. Socialistični realizem govori obenem o paralelizmu in radikalni razliki med položajem na Vzhodu in Zahodu. Hkrati, ko je zahodni porabniški svet preplavljen z množično kulturo, je bila vizualna pojavnost vsakdanjega sveta na Vzhodu, zlasti v Sovjetski zvezi, docela prežeta s podobami, transparenti in drugimi likovnimi elementi, ki so izhajali iz socrealistične tradicije (Groys, 1999:158).

Socialistični realizem je umetnost revolucionarnega in totalitarnega režima, ki je bil izpeljan z revolucijo v zelo kratkem obdobju. V času vzpostavljanja novega družbenega reda in slikanja »novega« sveta so bili pritiski in propaganda za spreobrnitev širše javnosti zelo močni in vplivni. Čeprav je bil Stalin na oblasti skoraj tri desetletja, so bile posledice vzpostavljanja »novega« socialističnega sveta opazne še dolgo po njegovi smrti.

5. 5. Študija primera



Slika 5. 5. 1.

Vir: Mukhina, Vera (1936): »Worker and collective farmer«, Rusija (Moskva).

Zgornja slika prikazuje kip, ki je bil postavljen v Moskvi leta 1936. Visok je 24 metrov in predstavlja veličino vrednote dela in kolektivnega dela v Sovjetski zvezi v času med obema svetovnjima vojnoma (Lucie - Smith, 1985: 63).

Je tipičen primer umetnosti, ki podpira obstoječi ruski socialistični sistem v času med obema svetovnjima vojnoma. Upodobljena sta delavec in kolektivna kmetica iz leta 1936, ko se je v Sovjetski zvezi s polnim zagonom uveljavljal socializem. Kolektivna kmetica ima v rokah srp, delavec pa kladivo. Tako oba predstavljata dva tipična simbola za kolektivno delo, ki je bilo eno izmed temeljnih vrednot v socialističnem sistemu. Oba dvigujeta roke proti zraku in njun pogled je usmerjen naprej, kar napoveduje optimistično prihodnost s kladivom in srpom

v rokah. Tako motiv kipa poziva sovjetske množice, naj poprimejo za delo, s katerim bodo dosegli boljšo in lepšo prihodnost.

6. PREDSTAVITEV IN OPREDELITEV POP ARTA

»Everything is beautiful, pop is everything« (vse je čudovito, pop je vse).

– Andy Warhol –

6. 1. Osnovna definicija pojma pop art

Termin pop art je prvič uporabil angleški kritik Lawrence Alloway leta 1958 v publikaciji »Architectural Digest«. V tem času so se oblikovale skupine umetnikov, ki so slavili povojno potrošništvo, definirali psihologijo abstraktnega ekspresionizma in častili božanstvo materializma. Beseda pop označuje popularnost in antiintelektualnost. Sledi lahkim temam, ki so namenjene širšemu občinstvu. Izogiba se težkim, zapletenim in resnim stvarjem (Mahsun, 1987: 10–11). Poglavitni namen pop arta je bil združiti umetnost z značilnostmi tedanjega vsakdanjega življenja. Umetnost je tako rekoč postala obrt (industrijsko oblikovanje, reklame,..), ki se uporablja v vsakdanjem življenju.

Za novo strujo so predlagali tudi vrsto drugih imen, na primer »novo vulgarijanstvo«, »novi realizem« in »neodadaizem«. Vsa imena so izhajala iz umetniških smeri, ki so že obstajale v preteklosti in nakazujejo na temeljne značilnosti, ki so se združevale v pop artu. Obdržal se je naziv pop art. Všeč je bil predvsem množičnim medijem, ki so se glasno navduševali za novo nastalo umetniško gibanje. Interes je bil vzajemen, saj se je tudi pop art razvil na podlagi velikega zanimanja tedanjih umetnikov za podobe množičnih medijev (Lynton, 1989:289). Svoje motive je povzema predvsem iz filmov, plakatov, časopisov, stripov, neonskih reklam, embalaž itn. Pop umetniki so spoznali, da množični mediji »stojijo med človekom in svetom kot model resničnosti ter prodirajo v njegovo podzavest in s tem opredeljujejo njegovo obnašanje« (Trifunović, 1981:114). Izraz pop je posredno nakazoval tudi na sorodnost s popularno glasbo, zlasti z vzhajajočim svetom pop pevcev in skupin. Z njimi je industrijski svet zabave iztržil na milijone dolarjev. Pop art je odsev novega industrijskega sveta, množične družbe, tehnološkega razvoja, mehaničnih reproduktivnih medijev in komercializacije popularne kulture.

6. 2. Zgodovinsko ozadje pop arta

Pop art je svoj vrhunec dosegel v šestdesetih letih v kulturnem centru Združenih držav Amerike (ZDA) - New Yorku, ki mu je po 2. svetovni vojni uspelo pritegniti in obdržati pozornost kulturnikov iz vsega sveta. To je bil čas materialnega blagostanja v ZDA, ki so iz 2. svetovne vojne prišle kot zmagovalke in rešiteljice kapitalističnega načina proizvodnje. S finančnimi vložki v zahodni svet so si pridobile veliko moč in status v svetu. Gospodarstvo v ZDA je vzcvetelo kot še nikoli prej. Ljudje so si lahko privoščili več prostega časa. Množični mediji so začeli spodbujati zabavo in potrošnji način življenja. Razvila se je nova veja industrijske proizvodnje – zabava, ki je postala temelj povojne množične kulture. »Pojavila se je »nova senzibilnost«, ki je svoje estetske oblike inkorporirala v ikone in podobe medijske kulture, hkrati pa je izzvala konvencionalne omejitve med umetnikom in naslovnikom« (Kellner, 1995: 46).

6. 3. Teorija in praksa pop arta

Kot sem že omenila, dediščina zgodovinskih avantgard v dvajsetih letih dvajsetega stoletja določa postmoderno umetnost, v katero vključujemo tudi umetniško smer pop art. Vendar pa z razliko od zgodovinske avantgarde pop art ni imel namena šokirati, izzivati ali ogrožati obstoječega družbenega reda. Pop art je s pomočjo množičnih medijev reproduciral množično reproducirano resničnost.

Temeljna značilnost in tehnika pop arta je reproduciranje reprodukcije. Umetniško delo je neomejeno ponavljanje podobe, vzete predvsem iz medijske kulture. Umetnik odklanja subjektivnost in individualnost svojih del in se raje preda možnosti neskončnega tehničnega reproduciranja. Odpove se sleherni individualnosti in zdrsne v anonimnost množične proizvodnje (Lynton, 1989). Nastane realistično upodabljanje predmetov iz vsakdanjosti in ne subjektivno izražanje umetnika. Orodja, s katerimi so upodabljali popartisti, so bili dosežki novih tehnologij, človeško telo in drugi predmeti. Oddaljevali so se od klasičnih nosilcev likovne umetnosti, od platna, čopiča itn. ter od klasične umetnosti nasploh. Tehnika je temeljila predvsem na fotografiji, grafiki, tehnični reprodukciji, risbah in stripih. Eden izmed

glavnih predstavnikov je bil Andy Warhol, za katerega je značilna predvsem reprodukcija potrošniških dobrin iz vsakdanjega življenja.

Pop art ni umetnost družbenega protesta, ampak umetnost kapitulacije. Pop arta polemika sploh ne zanima več, je le odsev potrošniške družbe, ki preraste v družbo reklam. V svoji proizvodnji uporablja oglaševalske strategije. Tako se je znatno skrčila razlika med umetnostjo in oglaševanjem ter razlika med tržnim blagom in umetniškim delom. Umetniška dela upodabljajo predvsem prepoznavne predmete, ki zelo privlačijo široko množico potrošnikov. Umetnost je tako sprejela kapitalistični način proizvodnje in način življenja.

Družbeni vlogi umetnika in poslovneža, ki sta se v umetnosti izključevali, sta se tu zlili. Nastal je stik umetnosti in kapitala in popolno prilagajanje pop arta poslovnim navadam »vratarskega sistema«⁹ v umetnosti. »Vratarski sistem«, ki je pod vplivom državne oblasti in kapitala, določa količino in kakovost razstavljenih izdelkov v njegovih objektih. S pomočjo dostopa do medijev in selekcije informacij je odločilno pripomogel k odmevnosti sodobne umetnosti in njenemu pomiku v glavni tok množične kulture. Umetnost je postala predmet medijske pozornosti.

Aura¹⁰, ki je v delih zgodovinske avantgarde izginila, se je ponovno pojavila. Izginila je pri umetninah in se pojavila pri ustvarjalcih umetnin, umetnikih. Pojavili so se umetniki, ki so s svojimi umetninami zasloveli. Pridobili so si status zvezde in postali znane medijske osebnosti. Pogosto se je zgodilo, da so v bila posamezna dela nekega umetnika zaželeno samo zato, ker je bil »zvezda«. Auro umetniškega dela je zamenjala »aurotizacija« umetnika (Benjamin, 1998:153). Tipičen primer »aurotizacije« umetnika je Andy Warhol. Leta 1966 je Warhol pozival občinstvo, naj prispeva razne predmete, vključno z dolarskimi bankovci, ki jih bo nato ovekovečil s svojim finančno dragocenim prispevkom – osebnim podpisom (Debeljak, 1999:191). Umetniki so si pridobili status zvezdnika, kar je določalo tudi vsa

9 Vratarski sistem je institucija v družbi, ki ima vlogo posrednika med širšo javnostjo in oblastjo. V bistvu služi ekonomski oziroma politični bazi oblasti, ki mu narekuje, katere informacije lahko posreduje širši javnosti. Gre za dvostopenjsko komunikacijo, in sicer od oblasti do vratarskega sistema oziroma mnenjskih voditeljev saj širša javnost tudi v demokratični družbi nima dostopa do vseh informacij. Na področju umetnosti so tipični primeri vratarskega sistema muzeji, galerije in univerze (Splichal, 1997).

10 W. Benjamin opredeli pojem »avra« kot nekaj enkratnega in edinstvenega v umetniškem ustvarjanju. Benjamin meni, da v času »tehnične reprodukcije krni avra umetnin /.../. Reprodukcijska tehnika ločuje reproducirano od tradicije. S tem, ko množi reprodukcijo, zamenjuje enkratni pojav umetniškega dela z množičnim/.../« (Benjamin, 1998:151).

njihova nadaljnja dela, ki so bila veliko bolj cenjena in zaželeno zaradi priljubljenosti umetnika, ki jih je ustvaril, in ne zaradi posebnosti oziroma kakovosti samega izdelka.

V šestdesetih letih se je začel pospešen razvoj glavnih umetnostnih muzejev v državah razvitega kapitalizma. Nastal je tudi razmah umetniškega tržišča in institucij. Od sredine šestdesetih let naprej so pomembne korporacije in zasebne fundacije začele namenjati finančni podpori umetnosti bistveno več sredstev kot kdaj koli prej (Debeljak, 1999:175).

Finančna podpora umetnosti pospešuje kakovost stikov z javnostjo in na neotipljiv (»neviden«), toda skrajno učinkovit način povečuje priljubljenost imena proizvodov ter celostno zunanjo podobo nasploh. To je v bistvu estetska podpora kapitala, ki v zameno sponzorira umetnost s svojimi finančnimi vložki. Pri vseh objektih »vratarskega sistema«, predvsem pri muzejih, ki jih ima v lasti država in jih tudi nadzira, se tako v glavnem utrjuje državna in kulturna identiteta doma in v svetu.

6. 4. Ideologija pop arta in njegove posledice v umetnosti

Ideologijo, ki se odraža v umetnosti pop arta, bi povezala s terminom, ki ga je uporabil že Lefort, in sicer za nevidno kapitalistično ideologijo.

Temeljne značilnosti, ki jih našteje Lefort pod terminom nevidne ideologije, lahko opazimo tudi v obdobju, v katerem je vzcvetel pop art. V kapitalizmu in demokratičnem družbenem sistemu je temeljni cilj prav tako homogenizacija in poenotenje družbe, ki jo izvajajo množični mediji, ki pa so sredstvo državne in politične oblasti ter prevladujočega kapitala. Cilj glavnih akterjev kapitalističnega načina proizvodnje, ki delujejo tudi za demokracijo, je namreč homogona družba, ki sprejema temeljne vrednote in način življenja kapitalističnega sistema. To je kapitalistična ideologija v imenu demokracije, ki na »nevsiljiv« in »neviden« način poneumlja širše občinstvo in ga skuša zamotiti z neskončno »pestro« ponudbo potrošnih dobrin. S sodobno obsedenostjo nakupovanja in nenehno menjavo potrošnih dobrin je nevidna kapitalistična ideologija zamotila širšo javnost in jo tako vodi in usmerja kot svojo lutko v sodobnem kapitalističnem sistemu.

Tak način poneumljenja se odraža tudi v umetnosti pop arta, ki ne vsebuje nobene kritične konotacije, zavrača polemiko in odklanja težke in problemske vsebine. Skozi umetnost se

odraža kapitalistična ideologija, ki stremi k reprodukciji vsakdanjih potrošnih dobrin tudi v umetnosti. Andy Warhol je vselej zanikal, da ima njegovo delo kakršen koli pomen. Med njegovimi številnimi zapisanimi izjavami je tudi naslednja, objavljena leta 1968: »Razlog, da tako slikam, je v tem, da hočem biti stroj ... Mislim, da bi bilo krasno, če bi si bili vsi podobni ...« (Lynton, 1989:294). Umetnost skuša privabiti in prepričati širšo javnost, da so potrošniške dobrine in druge vsakdanje stvari nekaj estetskega in popularnega. Povzdiguje kapitalistični sistem, saj mu dodaja estetsko komponento in ga s tem tudi utrjuje in podpira.

»Umetnost so tako razglasili kot »družbeno koristno«, kot dobrodejno za volilno telo, podobno religiji in izobraževanju« (Crane v Debeljak, 1999:176), ki imata, kot je že omenil Althusser, veliko in pomembno funkcijo pri podpori in ohranjanju ideoloških državnih aparatov.

Prav v Združenih državah v obdobju »ameriškega stoletja« je v šestdesetih letih 20. stoletja takratnemu predsedniku Kennedyju z njegovim državnim aparatom uspelo sistematično izvažanje jaza, abstraktnega ekspresionizma in industrijskega oblikovanja, ki so po splošnem postmodernističnem prepričanju predstavljali pristne ameriške izdelke. Iz omenjenih umetniških zvrsti in njihovih simbolnih svetov je premeteno politično in umetniško trženje naredilo splošno prepoznavno podobo, ki jo je hotel Kennedy razširjati po vsem svetu (Debeljak, 1999:176). Namen umetnosti je postal utrjevanje državne kulturne identitete doma in v svetu.

Seveda to ne velja za celotno umetniško produkcijo. Gre za podrejanje tistega dela umetniške produkcije, ki si želi s svojimi izdelki iztržiti dobiček. S svojimi izdelki si umetniki želijo pridobiti možnost, da se predstavijo širši javnosti in si pridobijo medijsko pozornost. Kako to vpliva na prejemnike umetnosti oziroma potrošnike, pa je odvisno od posameznika. Večina zagotovo sledi smernicam in trendom, ki jih določajo množični mediji in javne institucije. Seveda pa so tudi izjeme, ki ustvarjajo alternativno produkcijo v umetnosti in s tem ustvarjajo svoje alternativne javnosti. Menim pa, da so tudi alternativni umetniki odvisni od družbe okoli sebe, lahko tudi celo od ideologije. Pri večini od teh posameznikov je v bistvu kontraodvisnost od državne oblasti in njene ideologije. V mnogih primerih namenoma nasprotujejo prevladujoči ideologiji v družbi. Še vedno pa so od nje odvisni, saj če državna ideologija ne bi obstajala, ne bi imeli čemu nasprotovati. Take alternativne skupine so večinoma brez politične, gospodarske in medijske moči in tako kljub nasprotovanju

neškodljive. V večini primerov delujejo na obrobju centra, nimajo finančne podpore s strani države in mediji jim ne namenjajo prav posebne pozornosti.

Zagotovo niso vsi ustvarjalci in prejemniki umetniške produkcije le pasivni člen v družbi; so pa tako ali drugače pod vplivom ideologije in družbenega okolja, v katerem ustvarjajo. Tak vpliv lahko poraja odvisni oziroma kontraodvisni odnos med posameznikom v umetniški produkciji in družbo.

Če povzamem, je »javna« umetnost prevladujoča umetnost, ki podpira obstoječi družbeni sistem in njegovo ideologijo. Prav zato je tudi javna oziroma dostopna javnosti. »Javno« umetnost določa vratarski sistem, ki je del politične oblasti. Alternativne skupine umetnikov pa se večinoma ne prilagajajo družbenemu sistemu. Zato nimajo politične moči in tako ostajajo v ozadju; namenjene so manjšim, alternativnim javnostim.

6. 5. Študija primera



slika 6. 5. 1.

Vir: Warhol, Andy(1962): »Green Coca-Cola Bottles«, ZDA.

Med mnogimi predmeti iz vsakdanjega življenja, ki jih je Andy Wahol uporabil, da je poistovetil naravo velike ameriške družbe, anonimne in potrošniške, predane komformizmu, je bila tudi povsod navzoča steklenica kokakole, ki ima zlahka prepoznavno obliko, naj bo

polna (bogato rjava) ali prazna (bledo zelena). Polna označuje nepotešeno željo, neizpolnjeno hrepenenje, prazna pa nam priključuje v spomin univerzalni simbol amerikanizma. Kot je izjavil Warhol sam, je kokakola ena sama, in vsi, od predsednikov in filmskih zvezdnikov do najrevnejših članov družbe, pijejo povsem enako (Copplestone, 1985: 12). Pri uporabi vsakdanjih osnovnih dobrin naj bi bili vsi enaki. K enakosti je Andy Warhol tudi stremel, torej k medsebojni enakosti, kot so enake tudi potrošniške dobrine na trgu. Te dobrine je povečeval, to je imel rad. Andy Warhol je umetnik, ki se je v umetniškem ustvarjanju resnično predal osnovnim vrednotam kapitalizma. Nekoč je Andy Warhol vprašal znanko, Muriel Latow, lastnico galerije, če mu lahko svetuje, kakšno smer naj ubere. Plačal je za nasvet in dobil odgovor, naj slika tisto, kar vsi poznajo, na primer jušne konzerve ali denar. Temu nasvetu je sledil in s svojimi deli tudi zaslovel.

7. VZPOREDNA PRIMERJAVA SOCIALISTIČNEGA REALIZMA IN POP ARTA

7. 1. Razlike med obema umetniškima usmeritvama

Bistvena razlika med umetniško ustvarjalnostjo socialističnega realizma in pop arta je družbeni sistem, v katerem sta se razvila. Socialistični realizem je umetniška usmeritev totalitarnega režima v Sovjetski zvezi – socializma. Razvil se je tako rekoč »čez noč« in je imel pomembno vlogo pri izgradnji novega socialističnega sveta, ki se je po svojih vrednotah, zakonih in načelih popolnoma razlikoval od kapitalizma, ki je sočasno prevladoval na zahodu. Odras kapitalističnega družbenega sistema je bila tudi umetniška usmeritev pop art, ki je umetniška usmeritev »demokratičnega režima«. Oba družbena sistema se bistveno razlikujeta v svojih načelih. V socializmu je lastnina skupna, privatizacija je prepovedana, gre za monopol podjetij, ki so v lasti države. V kapitalizmu pa nastane privatizacija lastnine, pomembna je konkurenca med podjetji in na tržišču nasploh. Kapital je v rokah kapitalistov, ki si prizadevajo za čim večji dobiček, saj tako pridobivajo na moči v družbi.

Socializem kot totalitarni režim ni dopuščal nobene svobode umetnikom. Le-ti so morali povzdigovati in propagirati novo rastoči družbeni sistem. V socializmu je bilo pomembno, da je umetnik postal sooblikovalec političnega sistema. Pri tem ni imel izbire, saj je sistem temeljil *na represiji* in strogi kontroli. Če umetniki niso upoštevali temeljnih vrednot socializma kot totalitarnega režima, so bili razglašeni za »nevarni člen družbenega sistema«. Izgnali so jih v Sibirijo ali pa so skrivnostno izginili, tako kot vsi drugi nasprotniki totalitarnega socialističnega sistema.

Kapitalizem kot demokratični režim pa svojo ideologijo posreduje na bolj prefinjen, neotipljiv in neviden način. Umetnikom v imenu demokracije ustvarja občutek svobodnega izražanja in ustvarjanja. Vendar pa temu ni čisto tako. Bistvena razlika med uveljavljanjem in ohranjanjem obeh sistemov je v tem, da se je kapitalizem počasi razvijal in »ukoreninjal« že od 18. stoletja naprej in se je tako na zahodu do 21. stoletja že močno zakoreninil in utrdil. Tako v imenu demokracije dejansko lahko spodbuja manjše alternativne ustvarjalne skupine, ki pa tako ali tako nimajo bistvenega vpliva in niso grožnja prevladujočemu sistemu.

V kapitalističnem sistemu je umetnik prav tako omejen, saj se mora za ceno razstav, slave in prodaje svojih izdelkov prilagajati »vratarskemu sistemu«, ki pa je desna roka nosilcev kapitala in državne oblasti. Razlika je v *sistemu nagrajevanja* za propagiranje državne ideologije in v občutku svobodnega ustvarjanja. V bistvu nastane *kompromis* med umetnikom in prevladujočo ideologijo, medtem ko nastane v totalitarnih režimih, ki so nastali praviloma v zelo kratkem obdobju s pomočjo revolucije, tako kot v socializmu, *prisila* umetnikov k propagiranju državne ideologije.

Sociolog dr. Dimitrij Rupel v svoji knjigi *Sociologija umetnosti* takole opisuje razliko med obema umetniškima usmeritvama:

Kapitalistični sistem ima svoje prednosti, kar zadeva avtonomijo umetnosti, predvsem glede ideološkega »onesnaževanja« kulture : tu seveda mislim na t. i. zahodno hemisfero s parlamentarnimi demokratičnimi tradicijami. V teh družbah je umetnost v načelu svobodna, toda ima nekega močnega sovražnika: redukcijo vseh dosežkov na tržno blago. Socialistični sistem (predvsem samoupravni) ima to prednost, da (v načelu) obravnava umetnost kot uporabno vrednoto (ne kot menjalno vrednoto), in s tem odpira umetnostno področje ne le produktivnim delavcem, ampak tudi talentom. Ta (važna) prednost je lahko zamegljena z ideološkimi pritiski, ki po drugi strani dajejo umetnosti akcent problematičnega, potencialno subverzivnega, toda tudi pomembnega (provokativnega, družbeno opaznega) podjetja. Umetniki na zahodu lahko počno kar hočejo, in nihče se ne zmeni zanje, medtem ko umetniki na Vzhodu ne morejo početi tega, kar bi radi, toda pozornost, ki jo uživajo, je precejšnja.
(Rupel, 1986:154).

Razlika med obema umetniškima usmeritvama se izraža tudi na estetskem področju. Obe smeri sicer poskušata estetizirati vsakdanjo resničnost, jo propagirati, vendar s pomočjo različnih tehnik. Pop art temelji na reprodukciji in poudarja množičnost potrošniških dobrin, medtem ko se v socialističnem realizmu srečujemo s strogim in togim upodabljanjem pomembnih političnih oseb in dogodkov. Primer je upodabljanje Stalina, ki je bilo za umetnika kar odgovorna naloga, saj so ga morali na slikah znatno polepšati.

Socialistični realizem sledi realizmu 19. stoletja, za katerega je značilno strogo posnemanje realnih podob resničnega sveta. Motivi so vzeti predvsem iz realnega okolja in v večini primerov predstavljajo nek dogodek oziroma neko situacijo. Pop art pa se že ukvarja s

sodobnimi medijskimi tehnikami, kot so film, grafika in kolaž. Tako so umetnine v socialističnem realizmu barvno bolj umirjene, toge in predvsem bolj realistično prikazane, kar pa ne pomeni, da so objektivni prikaz realnosti. Stalinova podoba se sicer ujema s predstavo človeka, vendar pa je bila ta podoba estetizirana, saj so ga morali tedanji umetniki na svojih slikah znatno polepšati. Najpogostejše so bile oljne slike z realističnimi motivi ter velikanski kipi, ki simbolično upodabljajo veličino socialističnih vrednot in voditeljev. Pop art je barvno zelo živahen, s tehnikami kolaža pa ustvari pestrost in vpadljivost potrošniških in drugih dobrin. Zelo pogoste so fotografije, ki so odraz fotomontaže različnih kapitalističnih vrednot in pojavov. Tako lahko spoznamo, da je estetizacija vsakdanjega življenja v obeh smereh zelo prisotna, vendar pa se motivi in način prikazovanja vsakdanjega življenja medsebojno zelo razlikujejo.

7. 2. Podobnosti med obema umetniškima usmeritvama

Podobnost, ki jo lahko najdemo pri obeh smereh, je integracija obeh umetniških smeri v vsakdanje življenje. Obe na realističen način (pop art se je na samem začetku imenoval novi realizem) podajata stvari iz vsakdanjega življenja, ki ga po drugi strani tudi estetizirata.

Pri obeh umetniških smereh spoznavamo lepo in estetsko upodabljanje zunanje resničnosti. Obe smeri sta na realistični način poskušali upodobiti vsakdanjo »resničnost«, ki naj bi se prikupila čim širši javnosti. Treba je poudariti, da je bila taka realistična upodobitev pri obeh zavita v tako imenovani »kič«, ki je estetiziral vsakdanjo resničnost.

V socializmu Sovjetske zveze je moral umetnik slediti naročilom partije in njenega voditelja Stalina. Alternativne skupine umetnikov so preganjali in odstranili. V kapitalistični družbeni ureditvi pa alternativne umetniške dejavnosti sicer lahko obstajajo, vendar so večinoma brez politične moči. Če umetnik želi svoja dela predstavljati širši javnosti, se mora podrediti zahtevam družbe in njene ideologije. Tako je v končni fazi položaj umetnika pop arta in socialističnega realizma podoben, saj se v obeh smereh umetnika podrejata ideologiji družbene oblasti. Vendar pa ima umetnik pop arta vseeno možnost izbire. Lahko deluje in ustvarja tudi v alternativnih umetniških skupinah in izpopolni svojo notranjo ambicijo po drugačnem, »samosvojem« ustvarjanju. V takem primeru po vsej verjetnosti ne bo dobil

politične in finančne podpore, ima pa vsaj svobodo ustvarjati po svoji volji. Slednje za socialistični realizem v Sovjetski zvezi zagotovo ne velja.

Pomembna podobnost obeh umetniških smeri je zagotovo odražanje politične ideologije družbenih sistemov, v katerih sta nastali. Socialistični realizem odraža totalitarno ideologijo socialističnega družbenega sistema, medtem ko pop art odraža ideologijo demokracije in kapitalističnega družbenega sistema. Vsebine so različne, izrabo umetnosti za promoviranje, utrjevanje in ohranjanje družbenega sistema pa je mogoče opaziti pri obeh.

8. ZAKLJUČEK

V svoji diplomski nalogi sem poskušala osvetliti položaj umetnosti v širšem družbenem okolju in vpliv tega okolja na njeno ustvarjanje. Osredotočila sem se predvsem na vpliv ideologije na umetniško ustvarjanje.

Ugotovila sem, da ideologija kot »desna roka« politične in ekonomske oblasti vpliva na umetniško produkcijo v družbi. Način, kako in v kakšnem obsegu ideologija vpliva na umetnost, je odvisen od vrste (predvsem strogosti) družbeno-političnega sistema. Tako sem namenoma izbrala povsem različna družbeno ekonomska sistema s popolnoma različnima ideologijama. Zanimale so me razlike med obema umetniškima usmeritvama, ki sta se razvili v socializmu in kapitalizmu.

Ugotovila sem, da oba politično-ekonomska sistema s svojo ideologijo vplivata na obe umetniški smeri, le način vplivanja je drugačen. V totalitarnem, socialističnem sistemu je ideologija zelo udarna, neposredna in ima vlogo propagande. Umetniška produkcija se je »zlila« s politiko, politika je ustvarjala umetnost. V demokratičnem, kapitalističnem sistemu pa je ideologija bolj diskretna. Leffort jo poimenuje celo nevidna ideologija. Njeni učinki so lahko še bolj učinkoviti od totalitarne, saj je njen vpliv previden, tehten in posreden (prek množičnih medijev) ter posledično bolj dolgotrajen in trden.

Ideologija zagotovo v celoti vpliva na umetnost v totalitarnem socialističnem družbenem sistemu Sovjetske zveze, saj so smeli legitimno ustvarjati le tisti umetniki, ki so ustvarjali za oblast in njeno propagando. V tem primeru je moja osnovna hipoteza v celoti potrjena. Ideologija vpliva na umetniško produkcijo socialističnega režima v Sovjetski zvezi.

V demokratičnem družbenem sistemu pa se ideologija izraža večinoma v tistih umetniških delih, ki so javno predstavljena, medtem ko za druga umetniška dela vpliv ideologije ni nujen pogoj. Ideologija vpliva na umetniško produkcijo, ki je namenjena širši javnosti. To pomeni, da vpliva na umetniško produkcijo, ki je razstavljena v muzejih, galerijah, ... institucijah, ki so v rokah ideološkega aparata države. Druga umetniška produkcija je alternativna in oblikuje svoje alternativne javnosti, ni nujno, da je izpostavljena ideologiji. Na alternativno produkcijo

lahko vpliva še mnogo drugih dejavnikov, kot so osebnostne značilnosti posameznega umetnika, droge, čustva in notranji občutki umetnika, ki se odražijo v umetniškem ustvarjanju. Nedvomno tudi na ta »neideološka« dela vpliva širše okolje, na primer družba, vendar ni nujno, da nanje specifično vplivata ideologija in politična oblast. Lahko so to najrazličnejše stvari, ki nas obdajajo v vsakdanjem življenju. Zagotovo pa alternativna umetniška produkcija nima politične moči, kot jo ima umetniška produkcija, ki podpira politično in ekonomsko oblast. Posledično tudi nima možnosti, da je razstavljena na javnih razstavah v umetniških institucijah, ki so v rokah politične in ekonomske oblasti.

Pop art je v celoti odraz ideologije kapitalizma. Umetnine pop arta so razstavljene na javnih razstavah in imajo veliko finančno podporo celotne potrošniške produkcije. Motivi »poparističnih« izdelkov so osnovni motivi potrošniške družbe, ki promovirajo potrošnjo in kapitalistični način življenja.

Obe umetniški usmeritvi, ki sem ju proučila, sta v celoti odraz ideologije politično-ekonomskih sistemov, v katerih sta nastali. Iz tega bi lahko zaključila, da ideologija vpliva na umetnost. Vendar pa moram opozoriti, da sem si že pred začetkom pisanja diplomske naloge izbrala umetniški usmeritvi, za kateri sem predvidevala, da bo vpliv ideologije močno prisoten. Ob prebiranju navedene literature pa sem ugotovila, da na produkcijo umetnosti vplivajo tudi drugi družbeni dejavniki, ki so manj, bolj ali enakovredni ideološkim vplivom oblasti. Umetnost je v večjem delu produkt celotne družbe in njenega načina življenja. Tako lahko zaključimo, da je umetnost zgodovinski produkt in vsaj deloma tudi produkt ideologije ter določene politične oblasti.

9. LITERATURA

9.1. Primarni viri

1. Althusser, Louis (1980): »Ideologija in estetski učinek«. Cankarjeva založba, Ljubljana.
2. Benjamin, Walter (1998): "Izbrani spisi." Zavod za založniško dejavnost, Ljubljana.
3. Berger, Peter, Thomas Luckmann (1988): »Družbena konstrukcija realnosti«. Cankarjeva založba, Ljubljana.
4. Bockris, Victor (1990): "Warhol." Penguin, Harmondsworth, Middlesex.
5. Burger, Peter (1982): "Teorije avantgarde i kritička nauka o književnosti". Marksizam u svetu, 9, 4, str. 116-138.
6. Clark, Toby (1997): "Art and propaganda in the twentieth century". Calmann and King, London.
7. Copplestone, Terwin (1985): "Modern art." Exeter Books, New York.
8. Debeljak, Aleš (1989): "Postomoderna sfinga". Wieser, Salzburg.
9. Debeljak, Aleš (1999): "Na ruševinah modernosti". Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
10. Debeljak, Aleš, Peter Stankovič, Gregor Tomc, Mitja Velikonja (2002): »Cooltura«. Študentska založba, Ljubljana.
11. Erjavec, Aleš (1988): »Ideologija in umetnost modernizma«. Partizanska knjiga, Ljubljana.
12. Fiske, John (1990): "Introduction to communication studies." Routledge, New York.
13. Groys, Boris (1999): "Celostna umetnina Stalin." Študentska založba, Ljubljana.

14. Groys, Boris (2002): "Teorija sodobne umetnosti". Študentska založba, Ljubljana.
15. Hauser, Arnold (1969): "Socilna zgodovina umetnosti in literature". Cankarjeva založba, Ljubljana.
16. Hauser, Arnold (1986): "Sociologija umjetnosti". Dolska knjiga, Zagreb.
17. Hill, Elizabeth, O'Sullivan, Catherine, O'Sullivan, Terry (1995): "Creative arts marketing." Butterworth Heinmann, Musselburgh (Scotland).
18. Kellner, Douglas (1995): "Media culture." Routledge, London, New York.
19. Kreft, Lev (1996): "Karel Taige na drugi obali." Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
20. Larrain, Jorge (1994): "Ideology and cultural identity". Polity press, Cambridge.
21. Lippard, Lucy (1967): "Pop art." Založba, Beograd.
22. Livingstone, Marco (2000): "Pop art: a continuing history". Themes & Hudson, London.
23. Lucie-Smith, Edward (1985): "Art of the 1930s." Rizzoli International Publications, New York.
24. Lynton, Norbert (1994): "Zgodba moderne umetnosti". Cankarjeva založba, Ljubljana.
25. Madoff, Steven Henry (1997): "Pop art: a critical history." University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
26. Mahsun, Carol Ann Runyon (1987): "Pop art and critics." UNI Research Press, London.
27. Osterwold, Tilman (1991): "Pop art". B. Taschen, Köln.
28. Pick, John (1993): "The arts in a state." Bristol Classical Press, London.
29. Rupel, Dimitrij (1986): "Sociologija kulture in umetnosti": Državna založba Slovenije, Ljubljana.
30. Rupnik, Anton (1999): "Tretji rim." Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

31. Russel, Bertrand (1961): " History of Eastern philosopohy." George and Unwin Limited, London.
32. Schneider, Nobert (1990):"The art of the still life". Taschen, cop., Köln.
33. Splichal, Slavko (1997): »Javno mnenje«. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
34. Slovar slovenskega knjižnega jezika (1994). Državna založba Slovenije, Ljubljana.
35. Trifunović, Lazar (1981):" Slikarski pravci XX. veka." Đtamparija Bodučnost, Novi Sad.
36. Warhol, Andy (2001): »Življenje in delo«. Moderna galerija, Ljubljana.
37. Williams, Raymond (1998):" Navadna kultura". Studia Humanitatis, Ljubljana.
38. Winfried, Nöth (1995): »Handbook of semiotics«. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.

9. 2. Sekundarni viri

1. Bell, Daniel (1988): The end of ideology. Harvard University Press, Cambridge, London.
2. Cankar, Izodor (1992): Zgodovina likvne umetnosti v Zahodni Evropi. Slovenska matica, Ljubljana.
3. Erjavec, Aleš (1983): "O estetiki, umetnosti in ideologiji". Cankarjeva založba, Ljubljana.
4. Harrison, Charles (2001): Modernizem in konceptualna umetnost. Zavod za sodobno umetnost, Ljubljana.
5. Hauser, Arnold (1980): "Umetnost in družba". Državna založba Slovenije, Ljubljana.
6. Kožul, Franjo (1981): Ideje i stvarnost socijalizma. Veselin Masleša, Sarajevo.

7. Sproccati, Sandro (1994): "Vodnik po slikarstvu." Založba Mladinska knjiga, Ljubljana.
8. Zabel, Igor (1999): Umetnina, kaj je to? Sorosov center za sodobne umetnosti, Ljubljana.
9. <http://www.geocities.com/CapitolHill/2419/lensta.html> (8. 2. 2003).
10. http://www.artchive.com/artchive/pop_art.html (4. 4. 2003).
11. <http://www.halhigdon.com/art/popart.htm> (4. 4. 2003).
12. http://www.marxists.org/subject/art/visual_arts/painting/exhibits/socialist-realism.htm
(9.9.2003)
13. http://www.marxists.org/subject/art/visual_arts/painting/exhibits/socialist-realism.htm
(9.9.2003)