

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Irena Silič

Mentorica: asist. dr. Ksenija Šabec

**KRITIČNI POTENCIALI SODOBNE UMETNOSTI**  
**na primeru performansa**

Diplomsko delo

Ljubljana 2007

*Mami...*

*Tudi obrat v smeri*

*je pot k cilju*

## KAZALO

<b>1. Uvod</b> .....	5
<b>2. O teoriji institucije sodobne umetnosti</b> .....	7
<b>3. Razvoj institucije umetnosti</b> .....	11
<b>3.1 Postmoderna umetnost</b> .....	12
<b>4. Nove umetniške avantgarde</b> .....	17
<b>4.1 Performans</b> .....	23
<b>5. Kritični potenciali sodobne umetnosti</b> .....	31
<b>5.1 Kritični potenciali performansa</b> .....	42
<b>6. Kje je slovenska sodobna umetnost?</b> .....	53
<b>7. Sklepne misli</b> .....	59
<b>8. Literatura in viri</b> .....	62

## 1. Uvod

Živimo v času, ko umetnost postaja mnogim vse bolj nerazumljiva. Vse več ljudi jo ima za čudno, odtujeno, abstraktno sfero, ki je ušla vsem estetskim ter smiselnim kriterijem. Seveda ne govorim o vsej današnji umetnosti. V diplomski nalogi se bom predvsem osredotočila na sodobno umetnost, še podrobneje na scensko umetnost oziroma performanse, ki jih razumem kot eno izmed zadnjih novih umetniških avantgard. Pri tem pod naslovom »Kritični potenciali sodobne umetnosti« razumem in iščem predvsem tiste subverzivne pomene sodobne umetnosti, ki izhajajo iz družbeno-političnih problematik in ki delujejo kot kritična refleksija vsakdanjega življenja in sodobnega sveta.

Sociologija umetnosti danes ponuja veliko različnih teorij. Večina jih poudarja umetnostni historični razvoj ter posledično nujnost poblagovljenja in reproduciranja ter s tem izgubo funkcije umetnosti kot lepe. Vendar to še ne pomeni, da je umetnosti konec. Mogoče bi se bilo na tem mestu bolje vprašati, katera umetnost oziroma kaj prihaja po koncu umetnosti. Arthur C. Danto je na primer mnenja, da se prava zgodba začne šele po koncu, da prava umetnost šele prihaja. Res pa je, da ob vsej tej preobilici umetniških produkcij, stilov in prostorov uprizarjanja ter razstavljanja umetniških del težko postavimo kriterij, kaj danes sploh je umetnost in kdo umetnik. To je verjetno posledica skoraj popolne združitve umetnosti in našega vsakdanjega življenja. Čeprav zagovarjam umetniško svobodo in sprejemam veliko raznolikih umetniških produkcij, oblik, namenov ter novitet, sem mnenja, da je meja vsekakor potrebna in ni čisto vse umetnost. Vendar še po tolikih pogovorih z umetniki, publiko, profesorji in sošolci nisem prišla do pravega odgovora, kje ta meja točno je. Mogoče se je še najbolje zanesti na svoj lastni občutek in intuicijo, saj danes ni več samo institucija tista, ki narekuje in postavlja kriterij umetnosti in neumetnosti.

V svoji diplomski nalogi bom poskušala oblikovati svoj alternativni pogled na današnjo umetnost, ki je večinoma precej v nasprotju z nekaterimi uveljavljenimi teorijami in razpravami, na to temo. Zagovarjala bom tezo, da se umetnost ni popolnoma predala trgu in ekonomiji, da ni nezainteresirano stopljena z našo vsakdanjostjo ter da njen edini cilj ni poglobljanje v procesu nastajanja umetniškega dela oziroma ni sama sebi namen. Seveda je težko govoriti o vsej umetnosti na splošno. Zagovarjam mnenje, da so v današnji poplavi umetnostnih praks, prostorov in del prav tako tudi umetniki, ki nasprotujejo poblagovljenju in

umetnosti »per se« in se še vedno trudijo ustvarjati umetnost, ki bo reflektirala, ljudem približala in jim s tem ozavestila aktualne probleme. Gre namreč za to, da umetniki v svojih ustvarjanjih izhajajo tudi iz družbeno-političnih, kulturnih ali vrednotno-moralnih problemov in vprašanj. Potemtakem lahko sklepamo, da umetnost lahko služi kot refleksija danšnjega stanja in časa ter da v sebi nosi kritične potenciale, s katerimi ozavešča ljudi in angažirano intervenira v svet, ki ga živimo. Vsekakor danes umetnost nima pasivne vloge v našem življenju, ampak močno aktivno. In ravno vse te attribute sodobne umetnosti razumem kot njene kritične potenciale, kar je tudi naslov moje diplomske naloge.

Za lažje razumevanje dosedanjih ključnih razprav in teorij o umetnosti bom le te zgoščeno predstavila v prvem poglavju, kjer bom opisala za temo, ki jo obravnavam, ključne poglede na umetnost. Predvsem tukaj izstopa Walter Benjamin, ki opredeli pojem umetniške *aure*, s katerim kasneje veliko drugih avtorjev ponazarja postmoderne svet umetnosti. Čeprav Benjamin pojem aure uvede vrednotno neutralno pa večina teoretikov meni, da so umetniška dela postmodernizma izgubila auro in to ocenjujejo kot negativno. V svoji diplomski nalogi pa skušam dokazati ravno nasprotno, torej da še obstaja veliko umetniških smeri, oblik, gibanj, skupin in posameznih umetnikov, ki se želijo ohraniti to avtentičnost v prostoru in času, in ravno v tem smislu je Benjaminovo pojmovanje umetniške aure pomembno. V okviru pregleda razvoja institucije umetnosti se bom osredotočila na postmoderno umetnost oziroma postmodernizem, ki ga bom podrobneje predstavila v naslednjem poglavju. Umetniške avantgarde, opisane v tretjem poglavju, so prav tako odigrale pomembno vlogo v razvoju institucije umetnosti. Danes umetnost ne bi bila to, kar je, če ne bi bilo predhodnih avantgard, tako zgodovinskih kot novih. Te so se pojavile v šestdesetih letih dvajsetega stoletja in vnesle polno sprememb. Umetnosti so dale uporniško moč, novi prostor ter inovativno raziskovanje, ki je pripeljalo do vseh tedanjih in poznejših raznolikih umetniških praks, med njimi tudi performansa kot sklopa večih umetniških praks. Vsem pa je skupna subverzivna ideologija, ki stoji v ozadju ustvarjanja in samih umetniških del. Kratek razvoj in oblike performansov ter njihove akterje bom opisala v četrtem poglavju. Teoretskemu delu bo sledil aplikativni, kjer bom v prvem poglavju najprej ugotavljala, kje in kako se je od sredine dvajsetega stoletja kazala in uprizarjala sodobna družbeno kritična umetnost. Poskušala bom odkriti skupine, gibanja in smeri, ki so se pojavljale v sodobni umetnosti in so izhajale neposredno iz kritike družbeno-političnih ali kulturnih razmer ali pa so si prizadevale v umetniškem krogu pokazati, da še obstaja umetnost, ki se ni prodala in predala trgu ter s svojo inovativnostjo v ustvarjalnem procesu in umetniškem objektu ohranila tako imenovano

Benjaminovo auro. V zadnjem poglavju se bom osredotočila na primere iz današnjega časa, ki jasno izražajo družbeno kritičnost in ki angažirano posegajo v naš prostor z namenom, da nas ozavestijo in podučijo o aktualnih problemih ali celo ponudijo možne rešitve. Ker sem se v diplomski nalogi večinoma osredotočila predvsem na performanse in kritično umetnost v širšem prostoru, se bom v tem poglavju osredotočila na slovenski umetniški prostor.

## **2. O teoriji institucije sodobne umetnosti**

Naj začnem s teorijami in pristopi k proučevanju institucije umetnosti, ki se mi zdijo ključni za osnovno razumevanje samega pojma in razvoja umetnosti in ki nam bodo pomagali razumeti izpostavljeno problematiko v diplomski nalogi. Avtorjev, ki se ukvarjajo s to temo je veliko, vendar bom omenila predvsem tri, za katere menim, da so pomembno prispevali k razumevanju problematike umetnosti, ki jo izpostavljam v svojem delu. Theodor W. Adorno in Walter Benjamin, oba izhajata iz frankfurtske šole kritične teorije družbe in predvsem pišeta in razpravljata o teoriji moderne in postmoderne umetnosti. Sicer danes že oba pokojna teoretika se v svojih pristopih razlikujeta, pa vendar ponujata zanimive poglede, ki lahko z dobro argumentacijo vzdržijo še danes. Tretji avtor je ruski umetnostni teoretik Boris Groys, ki ponuja sodobnejše razprave o značilnostih, spremembah in problemih v umetnosti danes.

S temo o spremembah, ki so vodile k pomembnim razlikam med moderno in postmoderno družbo in umetnostjo ter predvsem z značilnostmi slednje so se prvi začeli ukvarjati ravno v frankfurtski šoli. S tako imenovano »kritično teorijo družbe« so verjetno v tistem času, se pravi pred in po drugi svetovni vojni, podali najbolj radikalne in izzivalne teorije. Zelo kritično ter pesimistično teorijo poda njen vodilni predstavnik Theodor W. Adorno<sup>1</sup> (1903-1969). V njegovem izražanju je zaslediti več kot očitno ločevanje med dvema kulturama oz.

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, rojen v Frankfurtu, je bil nemški sociolog, filozof, pianist, muzikolog in skladatelj. Bil je eden vodilnih intelektualnih osebnosti dvajsetega stoletja in eden najvplivnejših članov frankfurtske šole ter njene kritične teorije. Predvsem je proučeval postmoderno družbo, umetnost in njene značilnosti. Ker je bil judovskega porekla, ga je spremljala podobna usoda kot njegovega sodobnika Walterja Benjamina, le da je Adornu uspelo preživeti. Po končanem šolanju na Dunaju in Frankfurtu, kjer je tudi doktoriral in zaradi nacističnega preganjanja leta 1934 emigriral v London in kasneje leta 1937 še v ZDA. Zaradi domotožja se je po vojni leta 1949 vrnil nazaj v Frankfurt. Na počitnicah v Švici je leta 1969 zaradi slabega zdravja umrel ([http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_Adorno](http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno)) (8.1.2007).

umetnostima<sup>2</sup> ter podcenjevanje prihajajočega umetnostnega trenda. Slavi ter brani romantično obliko umetnosti in nekompromisno zavrača množično umetnost, ki nastane kot produkt kulturne industrije.<sup>3</sup> Zanj je edina prava in privilegirana moderna umetnost, ki jo pojmuje tudi kot visoko, resno in elitistično. Le-ta zanj stoji nasproti umetnosti, ki je vsem dostopna, in ki jo zato imenuje popularna ali množična umetnost. Razume jo kot potrošniško, lahko ter nizko, kot umetnost ki jo je prevzela kulturna industrija in zanj pomeni degradacijo prave kulture. Razvoj kulturne industrije se začne z rastjo tehnološkega napredka in povečano socialno diferenciacijo, torej v času, ko postane odvisna od kapitalistične proizvodnje. Vključuje produkcijo, reprodukcijo ter množično potrošnjo. Medtem, ko se popularna kultura želi približati čim širši publiki, ostaja tako imenovana visoka umetnost privilegij izbarne elite. Za Adorna pa popularna kultura ni prava temveč lažna. Umetnost v času kulturne industrije namreč ne nudi več prave sreče, ampak obljublja samo še zabavo v dela prostem času. Umetnost torej ni več namenjena samo eliti, ampak vsem ljudem, tudi nižjemu, delavskemu razredu. Začne se stapljati z vsakdanjim življenjem in ločnica med visoko in nizko umetnostjo se začne brisati. Za njo Adorno pravi, da je samo senca avtonomne, buržoazne umetnosti. Je slaba zavest prave, resne umetnosti. Umetnost v postmoderni tako postane industrija, enakovredna kateri koli drugi blagovni proizvodnji. Kulturna industrija pa predstavlja samo eno od ekonomskih komponent, integriranih v potrošniškem svetu. Ali kot pravi Adorno: »Umetniška dela so asketska in se ne sramujejo; kulturna industrija je pornografska in hinavska« (Adorno 2002: 140). Kulturna industrija namreč namensko integrira potrošnike od zgoraj, prisili v združitev visoke in nizke kulture ter zaradi svoje sprogramiranosti izgubi resnost in avtentičnost (Adorno 2002: 98–106). Na primer: popularna glasba predstavlja udobje, je materializirana, standardizirana z možnostjo neskončne reprodukcije. Kljub temu, da je standardizirana, zadovolji in ugotovi vsem občutkom čeprav, pravi Adorno so ti lažni in varljivi.

---

<sup>2</sup> Umetnost tukaj razumemo kot dejavnost, katere namen je ustvarjanje, oblikovanje oziroma izražati estetsko vrednost, medtem ko kulturo razumemo širše, kot skupek dosežkov, vrednot in norm človeške družbe, kot rezultat človekovega delovanja in ustvarjanja (SSJK 1993).

<sup>3</sup> Termin kulturna industrija sta uvedla Theodor Adorno in Max Horkheimr (1895–1973) v svoji knjigi *Dialektika razsvetljenstva* (1947). Trdila sta, da kulturna industrija proizvaja industrijsko proizvajane in standardizirane kulturne proizvode. Ti lahko množice manipulirajo, poneumljajo in jih vzpodbujajo k pasivnosti. Kulturna industrija naj bi zadovoljevala lažne potrebe ljudi, ki jih ustvarja in zadovoljuje kapitalizem. Kulturno industrijo vidita kot grožnjo bolj prefinjeni visoki umetnosti ([http://en.wikipedia.org/wiki/Culture\\_industry](http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_industry)) (5.3.2007).



Adornov kolega Walter Benjamin<sup>4</sup> (1892-1940) se v svoji teoriji močno razlikuje od Adorna, ki v industrializaciji umetnosti vidi zlo ter konec resne, visoke in zanj edine prave umetnosti. Benjamin, za razliko od Adorna, v tej spremembi vidi nove možnosti, ki jih ponujata nova tehnologija in napredek. Ta premik razume kot osvoboditveni moment umetnosti, torej ravno nasprotno od Adorna. Proučeval in pisal je o igri, filmu, fotografiji, kulturni industriji, subkulturah itd. Bistven prispevek Benjaminina k moji tezi je pojem aure, ki ga opisuje v sklopu razmišljanj o umetninah v času reprodukcije. Z njim opredeli vrednost umetnosti, ki jo opiše kot »enkratni pojav še tako bližnje daljave« (Benjamin 1998: 153). Gre torej za formulacijo kulturne vrednosti umetnine v kategorijah prostorsko-časovnih zaznav. To naj bi bila pristnost umetnine, zbir vsega, kar ji daje tradicija. Kot pravi Benjamin, »enkratnost umetnine se ujema z njeno ujetostjo v tradicijo« (Benjamin 1998: 153). V moderni umetnosti, v času možnosti tehnične reprodukcije, pa krni njena aura ter se zamaje avtoriteta umetniškega dela (Benjamin 1998: 151). Vendar pa si ti različni načini tehnične reprodukcije umetnosti izborijo legitimnost v umetnostnih postopkih, zato se danes ne sprašujemo več, ali sta fotograf in režiser umetnika ali ne. Danes jih povsem suvereno vključujejo v umetniški svet, kar kaže na pomen različnih, to je spremenjenih, zgodovinskih kontekstov, v katerih umetnost obstaja. Toda ali se umetnost ne spreminja tudi danes, ko nenehno nastajajo novi načini ustvarjanja in uprizarjanja umetniških del? Res pa je, da ob takšni obilici umetnostnih praks, umetnikov ter umetniških stvaritev ni neumestno vprašanje, kje je meja med umetnostjo in neumetnostjo in kateri so kriteriji njenega razločanja. Benjamin torej govori o dveh umetnostih, auratični in postauratični<sup>5</sup> umetnosti (Debeljak 1999: 147) in ju vrednotno ne loči na boljšo in slabšo, višjo ali nižjo. V vsaki namreč vidi svoje potenciale in značilnosti, ki sovpadajo s prostorom in časom. Je optimist in v novih danih razsežnostih vidi prihodnost umetnosti.

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin se je rodil leta 1892 v Berlinu. Za doktorat se je izučil v Švici kjer je leta 1919 doktoriral. Ker je bil judovskega porekla, je imel težave z zaposlitvijo. Med leti 1925 in 1933 je delal kot literarni kritik, prevajalec in svobodni novinar za različne dnevnike in revije. Ko na oblast pride Hitler in z njim nacizem, se za Benjaminina začnejo težave. Najprej leta 1933 zbeži v Pariz, kjer dela za družbeno raziskovalni inštitut s sedežem v Frankfurtu. Ko nacisti zasedejo tudi Pariz, je Benjamin prisiljen spet bežati. Namenjen je bil v Španijo, kjer naj bi z ladjo pobegnil v Ameriko. Na meji ugotovi, da za izhod iz Francije potrebuje odpustnico, a ker je nima si, na prelazu med Francijo in Španijo, iz obupa sam vzame žiljenje pri svojih 48 letih (<http://www.egs.edu/resources/benjamin.html>) (8.1.2007).

<sup>5</sup> Termina »auratična« in »postauratična« umetnost ni zaslediti v knjigi Walterja Benjaminina *Izbrani Spisi* (1998), zato sklepam, da pojma vpelje Aleš Debeljak v svoji knjigi *Na ruševinah modernosti* (1999), ko povzema značilnosti umetnosti pred in po vpeljavi pojma Benjaminove »umetiške aure«.

Zanimive teorije o sodobni umetnosti pa poda še en sodoben teoretik, ki sodobno umetnost dodobra opredeli in konceptualizira. Boris Groys<sup>6</sup> (1947) odprto razdela večino konceptov sodobne umetnosti. Opiše razvoj ter opredeli vlogo in pomen institucije umetnosti na primeru muzejev v preteklosti in danes. Le-tega namreč ne vidi v funkcionalnem upadu in koncu, temveč nasprotno, njegova vloga se začne izkazovati šele zdaj. Natančno opiše umetnika kot avtorja umetniškega dela, ki igra vlogo kustosa ter stoji v prostoru med umetnino in njenimi porabniki in deluje kot komunikator. Prav tako opredeli povezavo med umetnostjo in ekonomijo. Groys pravi, da v sodobni umetnosti njen gledalec oziroma uporabnik potrebuje neko predznanje, saj mu je drugače lahko precej nerazumljiva. To je velikokrat zlahka opaziti v odnosu ljudi zlasti do različnih performansov in konceptualne umetnosti. Ob prvem obisku, na primer body art performansov ali konceptualnih predstav, je nepripravljen posameznik velikokrat lahko negativno presenečen in posledično razočaran nad tovrstno umetnostjo. S pogostostjo obiskov podobnih predstav pa razumevanje in naklonjenost ljudi običajno raste. Zlasti v Ljubljani je, na primer, opaziti na tovrstnih predstavah sodobnega plesa in gledališča, raznih performansov ali predstav konceptualne umetnosti vedno enako publiko, ki jo večinoma sestavljajo ljudje, ki se tako ali drugače ukvarjajo z umetnostjo ali z njo močno simpatizirajo. Groys v svojih teorijah izpostavi tudi, da se vzhodnoevropska umetnost precej razlikuje od zahodne, saj prva ne temelji samo na estetskem opazovanju in uživanju, ampak ima tudi neko aktivno vzgojno funkcijo. Pri tem se osredotoči tudi na umetnosti Rusije v obdobju komunizma (Groys 2002). Vzgoja in funkcija pri vzhodni umetnosti se kaže ravno v povezavi z družbeno-političnim sistemom, torej komunizmom. Vzhodnoevropska umetnost je namreč običajno utelešala vizijo komunističnega sistema in črpala inspiracijo iz družbe, zato je odstranjevala vsa tuja in zunanja mnenja in vplive. To pomeni, da je bila umetnost cenzurirana in je vsebovala samo tiste ideje in simbole, ki so podpirali in krepili vzgojo ljudi v duhu ideologije sistema. Tukaj bi dodala, da tudi če odmislimo, na primer, idejo partizanske breze<sup>7</sup>, ki je značilna za komunistično obdobje, del umetnosti danes še vedno nosi neko izobraževalno funkcijo, le da se sedaj izražajo liberalno-pluralne ideje na legitimno

---

<sup>6</sup> Rodil se je leta 1947 v Vzhodnem Berlinu. Med leti 1965-71 je študiral filozofijo in matematiko na Leningrajski univerzi. Nato je med leti 1971-76 delal kot raziskovalec na različnih inštitutih v Leningardu, med leti 1976-81 pa je bil zaposlen na inštitutu za strukturalno in aplikativno lingvistiko na moskovski univerzi. Groys je leta 1981 emigriral iz bivše USSR in prišel v Nemčijo. Danes je profesor filozofije in teorije medijev na akademiji za design v Karlsruhe. 1.januarja 2001 je postal rektor univeze za lepe umetnosti na Dunaju ([http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$77](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$77)) (8.1.2007).

<sup>7</sup> Pojem partizanske breze se v umetnosti uporablja v totalitarnih političnih sistemih. Gre za tiho zapoved vsem umetnikom, da morajo v svojih delih vključevati pojme in simbole, ki pri gledalcih ali publiku krepijo zavest o obstoječem političnem in družbenem sistemu. Ne dovoli se ustvarjanja, ki ne bi bil podrejen dani ideologiji, vse kar pa napeljuje k opoziciji, je običajno cenzurirano.

neomejene načine. Ni torej več ene ideje, ki se širi, ampak lahko vsak umetnik uprizarja svoja videnja, občutke in ideje, ki jih nosi v sebi in jih ima v svojem odnosu do sveta in okolja.

Da bi teorije omenjenih avtorjev lažje razumeli v praksi, si je potrebno ogledati razvoj institucije umetnosti skozi zgodovino in položaj umetnosti danes, zato se bom tej temi posvetila v naslednjem poglavju.

### **3. Razvoj institucije umetnosti**

Z razumevanjem položaja, v katerem se znajde institucija umetnosti konec dvajsetega stoletja in danes, na začetku enaindvajsetega stoletja, je pomembno vedeti, kako se je ta zgodovina razvijala. Aleš Debeljak navaja pet glavnih družbeno-zgodovinskih obdobij v razvoju moderne umetnosti, ki so ključna za razumevanje današnjega stanja umetnosti (Debeljak 1999). V obdobju renesanse, ko umetnost zapusti heteronomni religijski in aristokratski prostor ter stopi na kapitalistično tržišče, kjer se ponuja v potrošniške namene, umetnost postane ločena vrednostna sfera, pojem lepote pa se začne razumevati kot nekaj posebnega. Drugo obdobje, v osemnajstem stoletju, zaznamuje nastanek meščanske javne sfere kot od države ločenega področja, kjer začne veljati načelo boljšega argumenta kot edinega zagotovila za avtonomno avtoriteto. Takrat pride do vzpona tržne ekonomije in s tem blagovno menjalne oblike. To vodi v ustanovitev posredniških institucij med umetnostjo in občinstvom, kar pripomore k razosebljanju in poblagovljenju umetnosti, a hkrati tudi k enakopravnemu dostopu do umetniških del. Umetnost se institucionalizira, dobi svoje ustanove (umetniške akademije, operne hiše, galerije, gledališča in druge institucije), s tem pa se pojavi tudi estetski diskurz specializiranih umetniških strokovnjakov oziroma kritikov. Naslednje pomembno obdobje je romantika, zlasti esteticizem, ko umetnost deluje po načelu umetnost zaradi umetnosti. Umetnost zopet poskuša postati popolnoma avtonomna sfera in se trudi ubežati prisilam trga, zakonitostim lastnine in poblagovljenju, ki so njeno avtonomnost ogrožale. To vodi v ločitev umetnosti od heteronomnih zahtev tržišča. Postane estetsko prefinjena, rezervirana za umetnostno elito, kar vodi v njeno družbeno osamitev. Temu v dvajsetih letih dvajsetega stoletja skoraj logično sledi preobrat, torej pojav zgodovinskih avantgardnih gibanj, ki se trudijo razbiti ravno to ločnico med odtujeno visoko umetnostjo in

vsakdanjim življenjem ter s tem približati umetnost vsem ljudem, ne samo eliti. Historične avantgarde so radikalno odklanjale estetske ideale modernizma in predhodnje umetniške slogove, zato so izzvale menjavo umetniških slogov znotraj avtonomne umetnosti in zamajale legitimnost same avtonomije umetnosti. Želja po povezovanju historičnih avantgard z vsakdanjim življenjem je vodila tudi v njihovo povezovanje s tedanjimi revolucionarnimi političnimi strankami. Avtor zaključuje s tako imenovano postmoderno umetnostjo, ki se pojavi sredi dvajsetega stoletja. Njen cilj je še vedno usmerjen k stopitvi umetnosti z vsakdanjim življenjem. To počne z estetiziranjem vsakdanje izkušnje v sicer nepopustljivih razmerah korporativnega kapitalizma. Postopno se ukinja razlika med javnim in zasebnim iz moderne tradicije, saj muzeji, galerije, založniške hiše ter vrsta drugih umetniških ustanov postajajo vse bolj ustanove prefinjenega političnega nadzora.

Čeprav je za razumevanje umetnosti danes pomembno poznavanje vseh teh zgoščeno predstavljenih zgodovinskih obdobj in sprememb, se bom zaradi omejenosti diplomskega dela v nadaljevanju osredotočila predvsem na zadnjo omenjeno, to je postmodernistično umetnost.

### **3.1 Postmoderna umetnost**

Obdobja postmoderne si ne moremo zamisliti brez nastanka *moderne*, ki je ključno zaznamovala razvoj politike, ekonomije, kulture in umetnosti. Procesi, ki so vodili k nastanku moderne, so potekali na različnih področjih družbe v različnih časovnih intervalih. Gre namreč za preplet različnih družbenih, političnih, ekonomskih in kulturnih dejavnikov. Na prehodu v devetnajsto stoletje pride do tehnoloških inovacij v industriji, kar vodi v pospešeno industrializacijo proizvodnje ter poslednično do novih družbenih delitev in nastanka novih družbenih razredov. Pojavijo se tudi nove oblike sekularizirane politične oblasti. Prav tako je za moderno značilna funkcionalna diferenciacija in ločitev sfer: ekonomije od politike, politike od religije, umetnosti od kulture itd. (Bulc 2002: 15). Zaznamuje jo menjalna ekonomija, ki temelji na široki proizvodnji in potrošnji dobrin na trgu ter na razširjeni posesti zasebne lastnine. Velik vpliv ima že omenjena sekularizacija, ki se zgodi na mnogih drugih področjih. To, kar imam v mislih, je Weber poimenoval »odčaranje sveta«, ko mitološka in religiozna verovanja zamenja racionalizacija človekovega mišljenja oziroma delovanja. Le-ta prevlada v vseh spektrih življenja. Industrijski kapitalizem ter hitri in neustavljivi tempo življenja vse bolj vodi v odtujitev ljudi od bistva in kvalitete njihovega

življenja. Takšna odtujenost pa naj bi proizvajala tudi odtujeno obliko kulture (Bulc 2002: 15–21).

To poudarjanje racionalnosti in kapitalističnega načina proizvodnje ter družbenega ustroja je značilnost moderne, a krepitev produkcije in potrošnje ob razmahu tehnoloških inovacij doseže skrajne neslutene razsežnosti šele v dvajsetem stoletju. Svet postaja svobodnejši, ideje nimajo več meja, vse postaja legitimno. In ravno to so družbene, ekonomske in kulturne značilnosti, ki ponazarjajo in opisujejo nastanek *postmoderne dobe*, katere začetek lahko časovno umestimo v sredino dvajsetega stoletja. Vendar kar pri tem najbolj zanima mene, je premik in značilnosti kulturnoumetniškega področja. Le-tega namreč zaznamuje pojem *postmodernizem*. Značilen je za zahodno kulturo, predvsem se začne pojavljati v Ameriki (ZDA), kjer v šestdesetih letih dvajsetega stoletja postane zelo popularen in skoraj sinonim za umetniško dogajanje v New Yorku. Prvi, ki so začeli uporabljati ta pojem, so bili »mladi umetniki, umetniški kritiki in teoretiki, kot so Burroughs, Cage, Barthelme, Fiedler, Hassan in Sontagova« (Bulc 2002: 39). Predvsem so se večji umetniški premiki začeli dogajati na področju slikarstva, kiparstva, arhitekturi, v poeziji, glasbi, plesu itd, vendar pa je ravno ta svoboda, ki je preplavila umetniški svet, opogumila umetnike, da so začeli kombinirati različne zvrsti, prakse, materiale in nove tehnologije, s čimer se je odprla popolnoma nova dimenzija ustvarjanja in uprizarjanja.

Toda kako bi lahko teoretsko konceptualizirali pojem postmodernizma in kakšen je profil tega časa? »Post,« piše sociolog Ulrich Beck, »je geslo za zbežnost, ki hoče biti modna. Namiguje na nekaj več, česar ne more imenovati v vsebinah, ki jih imenuje in negira, pa ostaja petrificirana v znanem« (Beck 1986: 7). V bistvu gre za prehodna obdobja, ki po eni strani razvijajo in eksploatirajo dosežke referenčne dobe, po drugi strani pa skušajo odkrivati njene enostranskosti in iskati poti iz njih. V tem smislu je »postmoderna« pojem, ki zajema in označuje mnogoplastno in raznoliko realnost (Muhovič 2002: 417) in to se vidi tudi v postmodernizmu kot oznaki za poseben način umetniškega izražanja. Arthur C. Danto na primer pravi, da razlika med moderno in postmoderno oziroma sodobno umetnostjo postane jasna šele v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja. Pravi, da je sodobna umetnost v bistvu moderna umetnost, proizvajana od sodobnikov. Gre torej za staro razmišljanje v sodobnem času, kar vodi v izum pojma »postmoderna«. Za avtorja ta pojem izraža pomankljivosti, katere ima pojem »sodoben,« kasneje pa postane prepoznaven umetniški slog (Danto 1995: 11–12). Frederic Jameson pa vidi kulturo v postmoderni kot

enega glavnih aspektov življenja. Kultura po njegovem determinira vse od ekonomije do politike. Postmodernizem razume skozi povezavo postmodernizma z družbeno-ekonomskim sistemom kapitalizma. Verjetno prav zato postmoderno kulturo vidi kot kulturo potrošniške družbe, kjer ima ekonomski sistem v sodobni potrošniški družbi velik vpliv na kulturno sfero in ko je proizvodnja kulture vsrkana v proizvodnjo dobrin na splošno. Zaradi tega, pravi avtor lahko postmodernizem razumemo kot kulturno logiko (potrošnega) multinacionalnega kapitalizma (Jameson 2001: 59).

In katere so glavne značilnosti postmoderne umetnosti oziroma po čem se ta najbolj razlikuje od prejšnjih umetniških obdobj? Eno temeljnih lastnosti postmodernizma Jameson najde v zabrisani meji med visoko in popularno, množično oziroma komercialno kulturo (Bulc 2002: 52–54), ko se tudi marginalne umetniške prakse začnejo boriti za enakopraven status v polju umetnosti. Ne enakopraven samo v smislu legitimizacije drugačnega, novega stila, vendar tudi v smislu enakopravnega financiranja, saj se začnejo ustanavljati ustanove, ki vse bolj podpirajo novo umetnost. Ne samo to. Adorno meni, da se v postmoderni zgodi razpad ločnice med umetnostjo in vsakdanjim življenjem na splošno (Adorno 2002). Za to so se borile zgodovinske avantgarde, o katerih bom več pisala kasneje, v postmoderni pa dejansko pride do uresničitve. A to je bila dokaj pričakovana in normalna reakcija na elitistično držo umetnosti v preteklosti. Umetnost se torej začne močno prepletati z vsakdanjim življenjem, celo v tolikšni meri, da je vse lahko umetnost. Nekateri menijo, da Adorno to stališče preveč kritizira ko pravi, da sodobni umetnosti primanjkuje resnosti, a tudi s tem se nam ni treba popolnoma strinjati. V združitvi umetnosti z vsakdanjim življenjem ni nujno treba videti konca umetnosti, kot to stori Adorno. Nemara se šele po koncu začne prava stvar, kot pravi Danto, in se pravi čas in priložnost »na koncu« šele odpirata. Umetnost se je morda šele zdaj dejansko rešila bremena zgodovine. Z dekonstrukcijo tradicionalne estetike, ko se sodobna umetnost reši zapovedanega stila, lepote, ko nima več zapovedi in pravil, skratka nikakršnih omejitev (Danto 1995: 16–17). Eno glavnih načel sodobne umetnosti je borba proti evropski umetnostni tradiciji in njeno nesporno rušenje tisočletne zgodovine, prav zato je najpogosteje bizarna, nerazumljena in svojeglava, noče biti lepa, dovolj ji je, da je šokantna in zanimiva (Ilić 1987: 15). Umetnost postane svobodna in hkrati polje svobode. To predstavlja kritiko vsem tistim, ki so mnenja, da je umetnost postavljena le na trg, da je izgubila svojo rdečo nit in svoj namen, ker je danes vse lahko umetnost in vsak umetnik. Cilj umetnosti tako ni več le estetska forma, ampak izražanje nečesa več, pogleda na svet in dogajanja okoli nas. Umetniško izkušnjo torej oblikuje svet okoli nas, politika, dogajanje in resničnost, v kateri

živimo. Umetnost ni nema, ampak nastopi kot aktivna govorica, ki nam želi nekaj povedati, izraziti (Bonito 2004: 11–12). Še sam Jackson Pollock je v nekem svojem intervjuju na vprašanje kaj je sodobna umetnost, odgovoril, »je izraz ciljev dobe, v kateri živimo« (Pollock v Harris 2000).

Neomejena svoboda in razvoj sodobne umetnosti pa sta naletela na različna mnenja. Nekateri vidijo v tem pozitivno osvoboditveno stran, drugi negativno. Jožef Muhovič (2002) piše o dveh aspektih, ki jih vidi v postmodernej dobi, in sicer o konstruktivnem in de(kon)struktivnem. Za prvega je značilno hrepenje po miru oziroma doktrina nenasilja, po kateri postmodernej človek skuša ceniti in varovati življenje. Tukaj je možno potegniti vzporednico z izhodiščno teorijo diplomskega dela. Kritični potencial sodobne umetnosti namreč obstaja in je možen, saj postmodernej človeku ni vseeno za prihodnost našega razvoja, človeštva, planeta itd. In ker umetnost predstavlja enega najbolj svobodnih prostorov delovanja, se ta zaskrbljenost in kritičnost uprizarja prav na področju umetnosti. Naslednji konstruktivni element postmodernizma, ki ga vidi Muhovič, je pojav kulturnega pluralizma, ki postane v petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja vsesplošno legitimen. Tretji pozitivni znak prehoda moderne v postmoderno pa je pojav ekološke zavesti in miselnosti. Se pravi, ni pomembno samo zavedanje in borba za človeški boljši jutri, ampak je potrebno tudi osveščanje za boljši jutri narave. Mogoče se zato uprizarjanje določenih umetniških stvaritev v postmodernej zopet seli ven, v naravo. Da gledalcu in publiki zopet ozavešči naravo kot pomemben del njihovega življenja in okolja, ki ga je treba ohranjati. To je namreč tudi čas, ko se zaradi pretirane industrializacije in nekontroliranega razvoja industrije rodi globalno zavedanje o uničenosti našega planeta, kar sovpada s pojmom ekoloških gibanj, ki igrajo pomembno vlogo še danes. Dekonstruktivni aspekt v razvoju postmoderne pa Muhovič vidi v pretiranem relativiziranju sveta in stvari, ki nas obdajajo in tudi umetnostnih slogov ter zvrsti. Vsekakor pa pravi, da je postmodernej čas umetnosti prinesel veliko sproščenosti, vrsto dotlej nepoznanih in preziranih materialov, tehnik in oblik, mnogo svežine, nedogmatičnosti in idejnega ter formalnega pluralizma (Muhovič 2002: 421). In prav to se mi zdi je ključni element napredka v instituciji umetnosti danes.

Še eno pomembno značilnost v pristopu gledalca k umetnosti omenja Arthur C. Danto. Ker velikokrat v umetnosti ni več estetske komponente, to danes po večini niti ni več edini cilj umetnosti. Kot sem napisala že prej, moramo danes, ob soočanjih z umetniškim delom izklopiti oziroma opustiti občutke in vizualne izkušnje ter preklopiti na mišljenje. Potreben je

filozofski pristop k umetnosti, da ugotovimo, kaj ta sporoča. To pa je za avtorja tudi glavna ločnica postmodernizma z modernizmom (Danto 1995: 14-16).

Vsi ti preskoki v načinu razumevanja umetnosti in predvsem značilnostih same umetnosti so, sredi dvajsetega stoletja, pripeljale do pojava *kulturne industrije*, kot ga poznamo danes. Ko se poleg lepe in visoke umetnosti začne s pomočjo novih tehnologij in logike industrijskega kapitalizma vse bolj uveljavljati umetnost za trg. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da je umetnost postavljena na trg ponudb in povpraševanj. Ne šteje več estetika in zadovoljevanje človeških potreb, ampak predvsem dobiček, kot je to zatrjeval Adorno. Kar v bistvu ni res, saj potreb po zadovoljevanju želja in čustev nima samo visoka elita, ampak tudi širša množica. Umetnost zato, da bi zadovoljila množice postane standardizirana, stvari tečejo po nekem utečenem traku v skladu s točno določenimi normami. Verjetno najbolj tipičen primer je jasno določena in standardizirana forma popularne pesmi. Če je ta drugačna in se ne prilega ušesu povprečnega poslušalca, se posledično težko proda in glasbenik težko najde založniško hišo. Standardizirane forme, založniške hiše, trženje, zvezdniško življenje, kritike, specializirane revije in še bi lahko naštevali, zajame skoraj ves umetniški svet, ki tako pogosto ostane oropan posameznikove kreativnosti, ki je poslej ujeta v standardizirano formo kulturne industrije. Kulturna produkcija postaja vse bolj primerljiva z ostalimi ekonomskimi produkcijami, dvigne se standard ljudi in s tem pride do vse agresivnejše potrošniške družbe, zlasti v drugi polovici dvajsetega stoletja, v času postmoderne. Ideja standardizirane forme in množičnega povečevanja »poceni« umetnosti je bila po mojem mnenju v zgodovini umetnosti potrebna, saj je pomenila odskočno desko novim umetniškim formam in praksam, ki se se rodile iz pomankljivosti in slabosti kulturne industrije predvsem pa kot njena kritika. Prav zaradi neustavljivega in nekontroliranega razvoja umetnosti, ko le ta postane pretirano odvisna od trga in standardiziranih pravil kulturne industrije, umetnost v šestdesetih letih dvajsetega stoletja zapade v krizo. V tem času se pojavijo umetniška gibanja, ki so skozi slikarstvo, književnost, glasbo in druge, nove umetniške oblike tematizirala paradoksalni razvoj (post)modernih družb (Bulc 2002: 23). Bila so kritična refleksija, odgovor na ponorelost sveta, še posebej položaja umetnosti. Govorimo o novih umetniških avantgardah, o teh pa več v naslednjem poglavju.



## 4. Nove umetniške avantgarde

Novih umetniških avantgard ne moremo obravnavati neodvisno od zgodovinskih, s katerimi si po mojem mnenju vsaj do določene mere delijo uporniško pozicijo, ki se rodi kot reakcija na obstoječe stanje na političnem, ekonomskem ali kulturno-umetniškem področju.

Kot že omenjeno, se je umetnost, ali vsaj njen del, v romantiki dokončno umaknila v povsem avtonomno sfero. S tem je dobila poseben status, to je status visoke umetnosti, umetnik pa je bil razumljen skozi kult »genija«, ki zavrača trg, racionalnost in umazano realnost vsakdanje družbe ter povečuje alternativne vrednote, kot so lepota, resnica in svoboda. Nasproti nevedni publiki in kapitalističnemu trgu se umetnost in umetniki kažejo skozi vzvišen, elitističen odnos, kar pripelje do končne ločitve umetnika in publike. Tako avtonomna umetnost postane zasebna stvar maloštevilnih (Debeljak 1999: 55–57). Kot odgovor na to stanje se v začetku dvajsetega stoletja pojavi avantgarda. Termin originalno izhaja iz francoskega jezika, angleški prevod pa se opira na besedo »vanguard«, kar v vojaškem žargonu pomeni prednja straža oziroma tisti, ki gre prvi pred drugimi, tisti, ki vodi. Aplicirano na umetniški svet pa beseda avantgarda označuje tisti del umetnosti in umetniških praks, ki je v ospredju v smislu inovativnosti, raziskovanja, kreiranja nečesa novega oziroma, ki ima uvid v prihodnost. Nekatera avantgardna gibanja, kot na primer kubizem<sup>8</sup>, so stremela bolj k inovacijam na umetniškem področju form, stilov in materialov, medtem ko so imela druga, na primer futurizem<sup>9</sup> in nadrealizem (surrealizem),<sup>10</sup> bolj izraziti socialen in družbeni

---

<sup>8</sup> Kubizem je umetniška smer v sodobnem slikarstvu, za katero je značilno predstavljanje predmeta z različnih zornih kotov hkrati. Smer sta leta 1907 utemeljila Španec Pablo Picasso in Francoz Georges Braque. Tretji pomemben predstavnik je bil Juan Gris. Vpliv kubizma se je v ostale dele sveta širil predvsem iz Francije. Ime »kubizem« izhaja iz kritike Louisa Vauxcellesa, da je na slikah vse reducirano na geometrijske like, predvsem kock. Kubizem v zgodovini umetnosti predstavlja začetek abstraktne umetnosti (<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=80>) (21.2.2007).

<sup>9</sup> Futurizem najbolj povezujemo z Italijo, začel pa se je v Parizu, ko je Filippo Tommaso Marinetti leta 1909 izdal *Futuristični manifest*. V njem je radikalno zanikal tradicijo, zavzemal se je za moč, hitrost, gibanje, nasilje, vojno, industrializirano civilizacijo ter tehniko. Kasneje se je povezal z italijanskim fašizmom. Futuristični slikarji so uporabljali elemente neoimpresionizma in kubizma, da bi lahko bolje izrazili idejo dinamike, energije in gibanja modernega sveta. Glavni predstavniki futurizma so bili Giacomo Balla, Umberto Boccioni in Gino Severini (<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=114>) (21.2.2007).

<sup>10</sup> Nadrealizem ali surrealizem je filozofska in umetniška smer, ki je nastala v dvajsetih letih dvajsetega stoletja. Izraz je Appollinaireova skovanka - nadrealizem je razumel kot nasprotje posnemanja narave (naturalizma). Pojem je na novo opredelil Breton leta 1924 kot prikazovanje nadnaravnega, nedoumljivega in izražanje višje stvarnosti in obliki asociacij pod vplivom nezavednih duševnih mehanizmov. Cilj nadrealizma je bil razkriti človekovo nezavedno in to združiti z realnim življenjem. Surrealizem je tudi cilj na družbeno in politično revolucijo in se za nekaj časa povezal s komunistično stranko. Imel je velik vpliv na umetnost, literaturo in film. Predstavniki na področju slikarstva so Salvador Dali, Pierre Tanguy, Joan Miro, Ernst in Magritte (<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=292>) (21.2.2007).

program. Skupna in hkrati glavna ideja vseh gibanj pa je težnja, da naj bi se umetnost ocenjevalo po kakovosti in originalnosti umetnikovih vizij in idej in ne samo po kriteriju estetske lepote.

Omenjene in še nekatere druge **zgodovinske avantgarde** (dadaizem<sup>11</sup>, konstruktivizem<sup>12</sup> idr.), skušajo prekiniti institucijo meščanske avtonomne umetnosti in ponovno vključiti umetnost v vsakdanje življenje. Ali kot pravi Adorno, želijo demistificirati diskurz visoke umetnosti, ukiniti ločnico med visoko in nizko umetnostjo in reintegrirati umetnost v vsakdanje življenje (Adorno 2002: 18). Pojavijo se torej kot splošna zahteva po ukinitvi akademizma in esteticizma kot vladajočega sistema umetnosti ter kot želja po vnosu svobode v umetniško ustvarjanje.

Ker pa je avantgarda nepogrešljiva bit vsake umetnosti, razumljene kot svobodno ustvarjanje, iz tega sledi, da je po svoji ontološki plati združljiva s socialno avantgardo oziroma revolucijo (Ilić 1987: 29). Tako se historične umetniške avantgarde začnejo povezovati z revolucionarnimi političnimi strankami. Ruski konstruktivizem, italijanski futurizem, francoski nadrealizem, dadaizem, kubizem itd, so glavni predstavniki zgodovinskih avantgard. Kot lahko razberemo že iz samih imen, je evropski umetniški in družbeno-politični prostor tisti, ki je nudil in zaznamoval razvoj zgodovinskih avantgard. Čeprav je treba razlikovati med estetskim pojmom in sociološkim pojmom avantgarde, torej med umetniško, sociološko in politično avantgardo<sup>13</sup>, pride v zgodovini v določenem obdobju do poistovetenja umetniške in politične avantgarde (Ilić 1987: 30), kajti, kot že rečeno, cilj ni samo preoblikovanje umetnosti, ampak tudi sveta. Avantgarda se torej pojavi kot revolucija, kot

---

<sup>11</sup> Dadaistično gibanje se je začelo v Zürichu (Švica) po prvi svetovni vojni, kot reakcija na grozote, ki jih je prinesla vojna. Ustanovitelj gibanja je bil pisatelj Hugo Ball. Pod vprašaj so postavili vse vidike politike in življenja. Tudi umetnosti. Njihov cilj je bil uničiti stare umetniške vrednote in ustvariti novo umetnost. Dadaizem postane mednarodno umetniško gibanje. Glavni umetniki gibanja so bili Hans Arp, Marcel Duchamp, Francis Picabia in Kurt Schwitter <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=81> (21.2.2007).

<sup>12</sup> Konstruktivizem je umetnostna smer ustanovljena leta 1915 v Rusiji. Ustanovitelja sta bila Vladimir Tatlin in Alexander Rodchenko. Konstruktivisti so verjeli, da mora umetnost neposredno izražati moderen tehnološki svet. Njihova umetnost je bila abstraktna in popolnoma narejena iz tehnoloških materialov. Leta 1920 konstruktivizem v Rusiji zatrejo, a ga Naum Gabo in Antoine Pevsner uspešno preneseta na Zahod. Od takrat ima velik vpliv na moderno kiparstvo. <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=75> (21.2.2007).

<sup>13</sup> Avantgarda nosi v sebi več pomenov razumevanja, zato jo Veselin Ilić v svoji knjigi Mitologija, ideologija in umetnost (1987) loči na umetniško, sociološko in politično. Umetniška avantgarda nosi v sebi naboj za uveljavitev novih umetniških stilov, materialov, praks in oblik, sociološka se povezuje z družbo in njenimi problemi, predsodki in diskriminacijami, ki stremijo k spremembam, politično avantgardo pa avtor razume v združitvi že omenjenih dveh s politično revolucionarno ideologijo sprememb in prihodnosti. Običajno pa avantgardo razume v prepletanju oziroma poistovetenju vseh treh.

kritika in napredek ne samo v umetniškem svetu, temveč tudi v idejnem dužbeno-političnem svetu. Umetnost je začela predstavljati prostor svobodnega delovanja, skozi katerega je poskušala vplivati tudi na družbeno-politična mišljenja. Priznati pa moramo, da se cilji zgodovinskih avantgard, kot so ukinitve avtonomne umetnosti ter njena integracija v vsakdanje življenje in povezovanje z revolucionarnimi političnimi strankami, končali drugače, kot je bilo predvideno. Usoda je namreč hotela, da se končajo le z delno uresničitvijo zastavljenih ciljev. Aleš Debeljak, na primer, govori zgolj o poskusu zgodovinskih avantgard (Debeljak 1999) v uresničevanju svojih ciljev. Res je, da ni prišlo do popolne uresnitve zastavljenih ciljev, razloge za to avtorji največkrat najdejo v izgubi estetskih idealov in popačeni kakovosti umetnosti v kulturni industriji, pa vendar se duh avantgard nadaljuje skozi nove umetniške tokove, vse do danes, kot bom to predstavila v nadaljevanju.

Drugo polovico dvajsetega stoletja zaznamuje rojstvo **novih umetniških avantgard** oziroma sodobnih avantgard, ki izrazijo podobne zahteve po ne samo večji svobodi umetnosti, ampak tudi po popolni osvoboditvi človeka samega (Ilić 1987: 28). Avantgarda kot umetnostni »upor«, ki ruši tradicionalni umetniški mit, ki je edini način, da umetnost obstane med ljudmi. Upor se takrat kaže predvsem v rušenju estetskih in družbenih vrednot (Ilić 1987:15). Nove avantgarde želijo, tako kot historične, še bolj integrirati umetnost v vsakdanje življenje. Nekatere to naredijo tudi tako, da vključujejo aktualne družbeno-politične dogodke. Ravno tako želijo zamajati oziroma negirati obstoječe estetske vrednote umetniškega ustvarjanja in zopet narediti korak naprej, k še svobodnejši umetnosti. Avantgarda tako tudi zdaj pomeni revolucijo in osvoboditev od tradicije. To so vse podobne želje kot so jih imele že historične avantgarde. Razliko vidim predvsem v samem pojavu novih avantgard kot reakciji na pretirano komercializacijo umetnosti v vsakdanjem življenju ter tudi v odprtosti do novih metod, tehnik in materialov ustvarjanja. Tradicionalne oblike ustvarjanja, kot so slikarstvo in kiparstvo, zamenja vrsta novih umetniških oblik in praks z novimi mediji uprizoritve, hkrati pa se trudijo obdržati avtentičnost oziroma drugačnost, ki ne bi zapadla v pretirani korporativni kapitalizem same umetnosti. Prekinitev s tradicijo, ki jo demonstrira avantgarda sodobne umetnosti, pa ne pomeni tudi avtomatsko prekinitev s pozitivnimi vrednotami kulturne preteklosti, nasprotno, le-te se trudi obdržati. Ustvarjalni odnos do tradicije se tako kaže v kritični zavesti sodobne umetnosti (Ilić 1987: 37), ko se pod pojmom avantgarda razume preteklost, sedanjost, predvsem pa prihodnost v smislu ustvarjanja novih umetnostnih in širše družbenih vrednot.

Medtem ko se na začetku druge polovice dvajsetega stoletja evropski umetnostni prostor in umetniki še vedno spogledujejo z zgodovino in starimi umetniškimi formami, ko imajo težnjo po sistematiziranju ter še vedno nosijo umetniško in idejno izročilo zgodovinskih umetniških avantgard (Oliva 2004: 6,7), pa se ameriški umetnostni in družbeni prostor odpre za nove eksperimentalne umetniške avantgarde. Tudi tokrat je razvoj novih avantgard povezan z družbeno in politično situacijo prostora. ZDA takrat že močno zaznamuje liberalen političen prostor, osebna svoboda ter izraziti tehnološki napredek, kar je idealna osnova za razvoj nove revolucionarne umetnosti. Evropske zgodovinske avantgarde služijo ZDA, da se navežejo na eksperimentalno izročilo govornice. Tako se umetnostni trg prestavi iz Pariza v New York. Z naraščajočim kapitalizmom pomeni trg za ameriškega umetnika priznanje njegovega dela in kakovosti. Prav s trgom pridobi ameriška umetnost na kakovosti v primerjavi z evropsko umetnostjo, ki še vedno simpatizira z zgodovino in se ne pusti popolnoma prevzeti trgu (Oliva 2004: 7). To je obdobje, ki časovno sovpada z že omenjenim postmodernizmom, ki je predvsem značilen za ZDA šestdesetih let, ko njegov sinonim postane predvsem mesto New York. Kot pravi Jameson, je to čas, ko se zabriše meja med visoko in popularno kulturo. To je čas, ko družba in umetnost močno stremita k tehnološkemu in življenjskemu napredku. Le ta je po Iliću razumljen kot pozitivni rezultat družbe. Takrat se povečajo potrebe ljudi, zato stremijo k večjim zadovoljitvam, tem pa ugodi tudi umetnost s tem, ko postane bolj dostopna za vse. Tak napredek poveča ljudem srečo, zadovoljstvo in udobnost življenja, ki je prepleten tudi z umetnostjo (Ilić 1987: 19). To je čas, ko se umetnost zopet loči na dve struji. Ena je bolj podvržena trgu in kapitalizmu. Tem umetnikom trg predstavlja svobodo in se prepustijo vzvodom že omenjene kulturne industrije in umetniškega sistema, drugi pa se še vedno borijo za umetnost, ki bi bila del vsakdanjega življenja, ampak v smislu, da bi izhajala in se lotevala vsakdanjih družbeno-političnih problemov, pa vendar ostala ločena od umetniškega trga.

Kot vidimo, avantgarda načrtuje ukinitvev avtonomne umetnosti v smislu prehoda umetnosti v življenjsko prakso. Rečemo lahko, da je zgodovinska avantgarda oziroma avantgarda na sploh svoj radikalizem črpala iz negativnih posledic krize. Namerno je raziskovala neobičajne prostore in osebe, alkoholike, prostitutke, pohajkovalce ter obrobne urbane poklice, za katere se meščanski družbeni in ekonomski interesi dosledno niso zmenili (Debeljak 1999: 160). To estetsko ustvarjanje nečesa povsem novega, naj bi vodilo v absolutno družbeno svobodo in neodtujeno življenje, kar naj bi bil večni in največji očitek

avantgardni umetnosti: pretirana estetizacija in »pretirana« integracija umetnosti v vsakdanje življenje. Aleš Debeljak na primer govori o »prizadevanju avantgarde, da bi preseгла institucijo avtonomne umetnosti in v imenu utopične družbene spremembe integrirala umetnost v vsakdanje življenje« (Debeljak 1999: 142). A po njegovem mnenju je »ta poskus spodletel, ker se je končal s propadom estetske in praktične razsežnosti, ne da bi sprožil osvobajajoče učinke« (Debeljak 1999: 142). Ta propad naj bi se izražal s prevlado blagovne estetike, kar pomeni, da je umetnost preveč preplavila vsakdanjo življenjsko prakso, še večji očitek pa je, da se je prepustila omami kapitalističnega mišljenja in trga. Tako se je pojem institucije umetnosti od pojava zgodovinskih avantgard močno spremenil. Ta je postala kompleksen sistem s prefinjenim mikro-političnim nadzorom, sistemom subvencioniranja in financiranja, promoviranja in prodaje. Ali kot pravi Debeljak, postala je »plen posrednega korporativnega izkoriščanja« (Debeljak 1999: 143).

Debeljak torej vidi v razvoju kulturne industrije in nastanku postmodernistične umetnosti propad vrednot zgodovinske avantgarde in pravi, da so ne samo propadle, ampak so se izrodile celo v svoje nasprotje. A s trditvami, ki zagovarjajo maksimaliziranje profita v umetnosti in s tem posledično »rutinizacijo zgodovinske avantgarde«<sup>14</sup> (Debeljak 1999: 167), se ni treba popolnoma strinjati. Prav tako tudi ne o estetizaciji vsakdanjega življenja s tem, ko je umetnost postala zgolj okras vladajoče družbene ureditve in bila zreducirana na estetsko gibanje, ki je izgubilo protestno noto, v nasprotju z etičnim gibanjem, kot so bile to zgodovinske avantgarde (Debeljak 1999: 172). Nestrinjanje s slednjim bom poskušala argumentirati v nadaljevanju, predvsem pa v zadnjem poglavju<sup>15</sup>, kjer bom na posameznih primerih prikazala kritični naboj sodobne umetnosti v raznolikih umetniških zvrsteh.

Avantgarde naj bi torej izgubile svojo prvotno kritičnost, ki so jo imele ob svojem nastanku v dvajsetih letih, za to pa naj bi bilo krivo njihovo podrejanje korporativističnemu sistemu oziroma točneje nastanek kulturne industrije in umetniško komercialno promoviranje vsakdanjosti, kot naj bi to počel zlasti *pop art*.<sup>16</sup> Gre za gibanje, ki se je naslonilo na

---

<sup>14</sup> Izraz prvi uporabi Berman A. Russel.

<sup>15</sup> Glej stran 56.

<sup>16</sup> Izraz je prvi uporabil angleški umetnostni kritik Lawrence Alloway, da bi z njim označil prezirano množično kulturo (oglaševanje, televizijo, revije, zvezdnike, idole,...), za katero je priporočal, da jo je treba upoštevati in komentirati. Gibanje se je prav z njim na čelu začelo najprej razvijati v Veliki Britaniji. Sočasno pa se je razvijala, večini bolj znana, newyorška pop art scena. Njihovo glavno načelo je bila združitev umetnosti z življenjem. Množično so uporabljali mehanske postopke reproduciranja (fotografije, sitotiska) in ploskev, motiviko pa so si neposredno jemali iz vsakdanjosti. Njihovi predstavniki so: Andy Warhol, Claes Oldenburg, Georg Segal, Tom Wesselmann, Roy Lichtenstein in drugi. Vrhunec pop art doseže med 1960 in 1970.

spektakularno razsežnost porabniške družbe in urbanosti ter tako pritegnilo največje občinstvo. Umetniki so se polastili večine elementov in simbolike tehnološko razvitih družb in s tem močno zaznamovali svojo umetniško identiteto. S tem so umetniki večinoma priznavali obstoj »popularne kulture« z namenom, da bi jo z dekodiranjem realnosti komentirali, ne pa zato, da bi se z njo poistovetili. Razstavljali so, da to urbano kulturo ozavestijo in da eksplicitno pokažejo njene mehanizme. Šlo je torej za zavestno raziskovanje spektakelske vsakdanjosti ob hkratni prisotnosti kritične ekspozicije, čeravno tudi angažiranega obtoževanja te kulture (Bellido 2003: 186). Umetniki so z umetniškim inputom barv, materialov, fotografije, grafike itd., prispevali h kritiki v večini že medijsko znanih artiklov, hkrati pa ravno zaradi tega ohranjali simbiozo z najširšim področjem kulture. Zato menim, da trditev »če se jim ne moreš pridružiti, se jim priključi« (Debeljak 1999: 169) ni ravno na mestu, saj so umetniki s svojim ustvarjanjem na prefinjen način, način, ki je bil občinstvu blizu, poskušali vsaj nakazati slabosti urbane pop kulture. Pragmatično to res ni pomenilo angažiranega obtoževanja, pomenilo pa je kritično ekspozicijo (Bellido 2003: 186). Ravno zato je gibanje dobilo ime »pop art«. Prav tako menim, da osvabajajoči učinki umetnosti, kljub temu da je ustvarjala in še vedno velikrat ustvarja za naročnike in javnost, niso izplahneli.

Umetniško povečevanje vsakodnevnih artiklov, kar je glavni očitek novim avantgardam, je potrebno interpretirati v širšem kontekstu časa in prostora v katerem se je dogajalo. Razmah korporativnega kapitalizma je zajel tudi polje umetnosti, v kateri so se razvijale še neizkoriščene možnosti zaslužka. Toda to ni pomenilo, da se umetnost ni skušala zoperstaviti tržni logiki. Čeprav so nekatera nova umetniška gibanja pristala v »vratarskem sistemu«, so se hkrati pojavila tudi nova, ki so se temu upirala. Prav tako so se pojavili mehanizmi umetniških skupin in posameznikov, ki so znali ta sistem obrniti sebi v prid. Kljub izkoriščanju državnega financiranja so vseeno ustvarjali družbenokritično umetnost. Po tem lahko sklepamo, da obstajajo tudi mehanizmi kritike in protesta znotraj korporativnega kapitalističnega sistema, katerega del je postala tudi umetnost. Se je torej danes sploh še mogoče popolnoma odreči sistemu, v katerem živimo? Upor proti poblagovljenju, oglaševanju in promociji umetnosti vidim tudi v uveljavitvi novih, na prvi pogled bizarnih umetniških praks, kot so telesna umetnost, performans, javni spektakli itd. Te zvrsti sprva niso bile niti popularne, niti niso bile tržne, kajti največkrat so bile uprizorjene zunaj

kulturnih ustanov. To kaže na zavračanje tedanjega stanja institucije umetnosti in v tem vidim njihovo protestno noto. Res pa je, da je precej teh umetniških praks kasneje pristalo v kulturnih ustanovah, ki so običajno specializirane za tovrstno umetnost. Vseeno mislim, da bo to izzvalo nove odgovore na probleme današnjega položaja umetnosti in njenega svobodnega prostora izražanja, s čimer bodo izpostavljeni tudi širši problemi družbe in časa, v katerem živimo. Ta umetnost bo torej ponovno udejanjala sedanost in aktivno izražala svoj kritičen odnos do sveta. Ena tovrstnih umetniških praks, ki v večini izhaja iz vsakdanjih družbenih problemov in močno izraža kritiko, je gotovo performans, katerega bom podrobneje predstavila v naslednjem poglavju.

## 4.1 Performans

*»Performance art was the one place, where there were so few definitions«*

(Laurie Carlos 1998)<sup>17</sup>

Danes težko govorimo o performansu<sup>18</sup> kot o čisti svojevrstni umetnosti. Vsekakor gre za prepletanje večih umetniških praks. Performansi na splošno vključujejo ideje konceptualistov, telesno umetnost, instalacije, feministično umetnost, akcije, happeninge itd., pri čemer jim je skupna predvsem umetniška dediščina, iz katere so vse te prakse črpale. V zgodovinski umetniški kontinuiteti je treba omeniti futurizem, konstruktivizem, dadaizem ter surrealizem. Bliže našemu času pa so na performans pomembno vplivali abstraktni ekspresionizem s performativnim slikanjem Jacksona Polloka, ideje in dela Marcela Duchampa, dela in nova ustvarjalna ideologija Johna Cagea (predvsem njegovih 4'33 Tišine iz leta 1952) ter njegovi nasledniki v skupini Fluxus, japonska skupina Gutai, happeningi itd (Labelle-Rojoux 1993: 182). Danes pa pod pojmom performans razumemo vse od že prej omenjenih happeningov, konceptualne umetnosti, instalacij, telesne umetnosti in feministične

---

<sup>17</sup> Laurie Carlos (1945-) je ameriška igralka, performans umetnica, koreografinja, režiserka in pisateljica.

<sup>18</sup> Besedo performans uporabljam kot slovensko izpeljanko iz angleške besede Performance Art. Izpeljanka ohranja neko temeljno aktualnost, živost, procesualnost, trajanje in javno izvedenost, ki je bistvena pri razumevanju performansa. V slovenski terminologiji je kar precejšnja zmešnjava ob uporabi tega pojma, nekateri avtorji še ohranjajo izvorni termin – performance art, ki je sicer najbolj natančen, vendar pa ne zajame širine fenomena žive »performative« umetnosti, ki seveda ni samo zahodni pojav, pač pa del širše vidljivosti proizvodnje in dogodka umetniškega procesa. Zasledimo tudi uporabo angleške besede performance, ki pa je izrazito nenatančna, saj gre dejansko za oznako zaključenega in zaprtega dogodka, ki izpusti tisti del termina »art«, ki ponazarja razprtost strukture, procesa, dogodka, pa tudi specifično formo uprizorjanja. (Kunst, 2003: 822).

umetnosti pa vse do environmenta, akcijske poezije, akcionizma, žive umetnosti ter predvsem dela Vita Acconcija in Brucea Newmana.

Performans se oblikuje konec šestdesetih oziroma na začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja najprej v ZDA, tako na vzhodni obali, ki se spogleduje bolj z uprizoritvenimi umetnostmi, kot na zahodni obali, ki pa je bila verjetno predvsem po zaslugi feministične in telesne umetnosti bolj ekscesna in se ni ustrašila ne fizičnega tveganja in ne obscenosti ter parodičnega slabega okusa (Labelle-Rojoux 1993: 183). Istočasno se razvije tudi v Evropi, kjer igrajo najpomembnejšo vlogo akcionisti in avantgardna dediščina od začetka dvajsetega stoletja pa do ustvarjanja skupine Fluxus<sup>19</sup> v začetku šestdesetih let. V Evropi so v primerjavi z Ameriko performansi bolj radikalni, izzivalni, združeni z bolečino, boleznimi ali mučenjem (Taylor 1995: 26). Zasluga za radikalnejša umetniška raziskovanja in uprizarjanja gre predvsem njihovim predhodnikom, že omenjenim akcionistom.

Performans po svoji naravi uprizarja radikalne vsebine z alternativnimi praksami in mediji. In ravno zaradi tega ne ustreza nobeni definiciji, oziroma se tej upira, saj noče biti razumljen kot umetniško blago. Performansa kot umetniškega materiala se namreč ne da ne kupiti ne prodati, niti se ga ne da videti, lahko se ga samo opiše (Anderson v Goldberg, 1998: 9). Edina definicija za katero so stali ti umetniki, je bila, da je performans živa umetnost ustvarjena od umetnikov. To je zelo odprta definicija, saj kakršne koli ožje ne bi prenesla, kajti gre za umetnost, ki zajema širok spekter umetnikovih prizadevanj ter raznolikost disciplin in medijev, uprizarjanja literaturo, poezijo, gledališče, glasbo, ples, arhitekturo in slikarstvo, kot tudi video, film, fotografijo, diapozitive in tekst ter kombinacijo vseh teh (Goldberg 1998: 12).

Umetniki performansa so najprej začeli ustvarjati v alternativnih prostorih in v svojih studiih, šele kasneje ta »nova« umetnost postane razumljiva in širše sprejeta. Sprva je šlo za raziskovanja in inovacije, iz katerih so kasneje nastale nove umetniške oblike. Edino svet umetnosti je toliko svoboden, da dopušča izražanje aktualnih kulturnih in družbeno-političnih problemov.

---

<sup>19</sup> Več o skupini Fluxus glej stran 46.



Provokacija je ena glavnih karakteristik performansa, ki je stalno prisotna, tako v reagiranju na spremembe, kot v njihovem uvajanju, ne glede ali je to na političnem, družbenem ali umetniškem področju. Performans se časovno nikoli ne ustavi na eni tematiki, točki ali pri enem mediju. V tem se prilagaja različnim situacijam, na vse pa odreagira provokativno.

Večinoma je tematika performansov družbeno-političnega izvora. Umetniki v svojih delih največkrat izpostavljajo izvor tabujev in strahov, tako družbenih kot osebnih. To uprizarjajo na različne načine, največkrat pa v performansih, ki so prepleteni z nevarnimi situacijami ravno z namenom, da vzbudijo večjo pozornost. Marina Abramović, na primer, izvaja performans, med katerim ima okoli svojega vratu ovitega pitona, Vito Acconci je z zavezanimi očmi skočil med publiko, avstralski umetnik Stelarc pa je bil pripet s kavljji v kožo na hrbtu, medtem ko je visel nad zelo prometno cesto. S takimi in podobnimi, velikokrat »nespodobnimi« in nesprejemljivimi pretiravanji so se umetniki lotevali popularnih družbeno-političnih in umetniških problemov, kot so AIDS, cenzure, zlorabe otrok itd (Goldberg 1998: 12-14). Čeprav so se vzgibi in teme v ustvarjanju sčasoma spreminjali glede na aktualne probleme, pa je performans v svoji naravi vedno ostal kritičen. Pa si na kratko pogledimo smeri razvoja performansa od njegovega nastanka do danes.

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja se je veliko umetnikov<sup>20</sup> obrnilo k živi, performativni umetnosti kot najbolj radikalni obliki ustvarjanja. Nepreklicno so izzivali zgodovinski prostor tradicionalne umetnosti ter njenih medijev, kot so slikarstvo in kiparstvo. Te akcije so bile običajno provokativne in ironične in izražale so kritičen odziv na politične in družbene spremembe, ki so obdajale umetnike (Goldberg 1998: 15). Eden takih primerov je razstava Yvesa Kleina leta 1958 v Parizu naslovljena »The Void«.<sup>21</sup> Razstava je vsebovala samo prazne, popolnoma bele sobe. Tisti, ki so vstopili, se niso imeli soočiti z ničemer drugim kot sami s sabo. Lahko so analizirali sebe, svoje življenje in izkušnje, lahko so se umaknili od vse bolj ponorelega sveta, preprosto so se lahko povsem posvetili svoji »biti«.

Šestdeseta leta so bila čas, ko se je umetnikom zdelo pomembno znebiti se plašča visoke umetnosti in razglasiti vsakodnevno življenje ne samo za material, iz katerega lahko črpa

---

<sup>20</sup> Performans je takrat privabil veliko različnih umetnikov povsod po svetu: Yvesa Kleina, Piera Manzoniya, Josepha Beuysa in Hermana Nitscha v Evropi; Yoshiharo Jiro, Yoko Ono, Atsuko Tanaka, Shigeo Kubota in Yayoi Kusamo na Japonskem in Carolee Schneemann, Roberta Whitmana, Claes Oldenbirg, Roberta Morrisa, Yvonne Rainer in Allan Kaprowa v ZDA.

<sup>21</sup> V prevodu angleška beseda »void« pomeni praznina, občutek praznine, zapuščenost.

umetnost, ampak za umetnost samo. Kot že omenjeno, je povod za to možno opaziti na začetku dvajsetega stoletja, ko je bila klasična tradicionalna umetnost zavrnjena v prid intelektualne in čustvene pristnosti in resnične vsakodnevne izkušnje. To so na začetku stoletja v svojih performansih prvi začeli izražati futuristi in dadaisti. Prav tako je bila prisotna želja zamajati blagovno vrednost umetniških del in ravno zato, ker performans noče biti razumljen kot umetniško blago, se poslužuje vse bolj nenavadnih materialov in umetniških praks (Taylor 1995: 26).

Prvi korak k temu se je zgodil v slikarstvu v štiridesetih in petdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so začeli združevati živo akcijo z »visoko« umetnostjo. Prvi tak primer, ki je začetek oziroma že neke vrste performans, so revolucionarni Pollockovi akcijski načini slikanja. Ustvarjal je tako, da je nad platnom skakal gor in dol ter nanašal barvo direktno iz pločevinke s čopičem, s katerega je curljala barva. Poleg Jacksona Pollocka v New Yorku so velik korak v slikarstvu tistega časa in prekinjanju vezi s tradicionalno umetnostjo naredili tudi George Mathieu, Allan Kaprow (oba iz ZDA) in na Japonskem skupina Gutai.

Drugi večji korak se je zgodil v šestdesetih prav tako v ZDA, ko so začeli razbijati tudi druge tradicionalne forme umetnosti, kot so gledališče, glasba in ples. To se naredili z vpeljavo drugačnega razumevanja telesa. Prvi, ki so začeli raziskovati to novo področje, so bili znani newyorški plesalci in koreografi: Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childes, Steve Paxton, Simone Forti in Judith Dunn (Goldberg 1998: 18). Ti so leta 1962 v New Yorku ustanovili Judson Dance Theater in začeli organizirati delavnice, kjer so tradicionalni balet zamenjali za vsakodnevne gibe, kot so hoja, tek, skakanje ter za gibe vsakodnevnih opravil, na primer dvigovanje predmetov, lupljenje čebule itd. Njihova želja je bila prikazati, da ima telo več namenov in pomenov. V sodelovanju s takrat že uveljavljenima imenoma, koreografom Merce Cunninghamom in glasbenikom Johnom Cageom in njegovo zenovsko filozofijo, so začeli ustvarjati različne plesne koncerte.<sup>22</sup> V šestdesetih letih je veljalo splošno prepričanje o obstoju nehierarhične in neizključevalne skupnosti. Vsak je lahko plesal in vse – film, pesem, akcija, literatura - je bil lahko ples. In ravno ti omenjeni koreografi so razbili staro idejno osnovo in vpeljali tematiko identitete, politike in nezavednega ter raziskovanje giba združili s svetovno problematiko, s katero so bili obdani in jo čutili.

---

<sup>22</sup> Ti koncerti so bili podobni koncertom, ki jih je pod taktirko Mercea Cunninghama in Johna Cagea v svojih raziskovanjih ustvarjal Black Mountain College. Za več o Black Mountain College, glej stran 35.

V Evropi, ki je imela daljšo tradicijo performansov, začeni s prvimi leti dvajsetega stoletja v akcijah futuristov in dadaistov, pa se je v šestdesetih začel razvijati performans, ki je bil veliko bolj radikalen in politično retoričen od ameriškega. Performansi<sup>23</sup> so takrat izražali širok spekter sodobnih političnih in umetniških ideologij. Prav tako so bili performansi močno povezani s političnim aktivizmom tistega časa. Velike skupine ljudi so zavzele ulice, kjer so izvajali akcije gledališčne in demonstracijske narave. Te akcije so bile sestavljene iz prisotnosti velikih skupin ljudi, improvizacije in sodelovanja individualnih umetnikov z raznih področij, kot so vizualne umetnosti, gledališče, film pa tudi političnih protestov itd. (Goldberg 1998: 19). Kot primer političnega performansa lahko navedem akcionista Nam June Paika. V svojih akcijah je bil običajno nasilnega in destruktivnega obnašanja, v enem performansu je celo razbil klavir. Njegova glavna tema je bila družbeni upor proti represivni vladi v tedanji Evropi in ZDA. Njegove akcije pa so se nanašale na mednarodni razred zapostavljenih mladih ljudi. Še en primer performansa, ki je promoviral mir, je bilo delo Johna Lennona in Yoko Ono po imenu »Bed Peace«.<sup>24</sup> Z večdnevnim ležanjem v postelji sta promovirala mir, v postelji priredila tudi tiskovno konferenco in svoje nazore delila z novinarji in svetom. Za razliko od Nam June Paika je šlo pri slednjih za mirno akcijo, a z istim ciljem ozaveščanja ljudi o svetovnih problemih in prihodnosti sveta.

Leti 1968 in 1969 sta zelo pomembni za happeninge in politične akcije. V ZDA, VB, Franciji in Nemčiji so vedno bolj naraščali študentski in umetniški protesti kot reakcija na prisotne globalne probleme, vietnamsko vojno, problem kratenja človekovih pravic, hladno vojno, atomsko bombo itd. Tako so se umetniki v zgodnjih sedemdesetih s svojimi akcijami združitve resnične izkušnje in žive umetnosti zasidrili globoko v javno domeno. Performansu se odprejo nova vrata. Ta radikalna vsebina pa je uprizorjena s še bolj alternativnimi praksami in mediji (Taylor 1995: 26).

Sredino sedemdesetih let dvajsetega stoletja zaznamuje ustvarjanje skrajno nenavadnih performansov v alternativnih umetniških prostorih. Ti so bili zasnovani skrajno antiinstitucionalno. Zavračali in izogibali so se vsem posredniškimi mehanizmom galerij in muzejev, kritikov in kustosov. Še bolj so v svojih performansih mešali vse medije, kot so

---

<sup>23</sup> Glavni performerji v Evropi tistega časa so bili: Wolf Vostell in Joseph Beuys v Nemčiji, Robert Filio in Ben Vautier v Franciji, Hermann Nitsch in Günter Brus v Avstriji, Milan Knížák v tedanji Češkoslovaški, Gustav Metzger in John Latham v VB ter situacionistični akcionisti v Franciji.

<sup>24</sup> V prevodu pomeni posteljni mir.

glasba, ples, poezija, film, video, telo itd. in še bolj postajali kritični do družbenega in umetnostnega sveta.

Performans doživi svoj vrhunec prav v sedemdesetih letih, ko se pojavi konceptualna umetnost s svojo močno antipetrošniško ideologijo, performans pa postane vodilna umetniška oblika. Spekter uporabljenih materialov hitro raste in tako v svoje performanse vključujejo telesno umetnost, žive skulpture, avtobiografijo, antropologijo, feminizem, rituale, kostumsko umetnost itd. Ti performansi so vključevali vse več materiala, praks in umetnikov. Prostor so razumeli kot gibanje, vizualno letalo, besedo bolj kot zvok in ne kot pripoved, glasbo bolj kot sistem simbolov in arhitekturno okolje in ne kot ritem in melodijo, kaj šele harmonijo, telo pa kot povezovalni element vseh teh (Goldberg 1998: 22). Vse to ni imelo več nobene zveze s tradicionalnim ali avantgardnim gledališčem. Ti umetniki so bili hkrati izvajalci, režiserji, scenaristi, postavljalci scene, koreografi, promotorji itd., oder pa jim je predstavljal laboratorij vizualnih in zaznavnih eksperimentov.

Čeprav je tedanji trend v performans vključeval različne medije in različne umetnike hkrati, tako da je »predstava« prerasla v ogromno čutno polje znakov in oblik, pa so različni umetniki po vsem svetu ponovno začeli obujati solo performanse. Umetniki, kot so Marina Abramović, Ulay, Vito Acconci, Ana Mendieta, Hermann Nitsch, Valie Export, Mike Parr, Linda Montano Stelarc in Gina Pane, so se v svojih performansih začeli vse bolj posvečati človeški psihi (Goldberg 1998: 22,23). Ravno zato se osredotočijo predvsem na svoje telo kot vir samozavedanja in resničnosti (Taylor 1995: 27). V performansih, ki so bili po večini osredotočeni na posamezne kretnje in so bili največkrat boleči in neprijetni za gledanje, so razkrivali svojo čustveno zgodovino in jo uporabili za uničevanje tako družbenih kot spolnih tabujev.

Prav tako so na pohod v sedemdesetih letih prišle ženske umetnice in začele vključevati čustvene, spolne in intelektualne izkušnje. Tako se je predvsem v ZDA razvila<sup>25</sup> feministična umetnost.<sup>26</sup> ZDA so takrat nudile boljše osnovo za razvoj feminizma, saj so imele daljšo zgodovino boja za človekove pravice, enakopravnost ras in spolov.

---

<sup>25</sup> V Evropi je feministična umetnost postala vplivna šele v osemdesetih in devetdesetih letih.

<sup>26</sup> Za več o feministični umetnosti, glej stran 52.

Konec sedemdesetih let je bil performans že tako sprejet, da so ga tudi muzeji v ZDA in Evropi začeli vključevati v svoje programe ali so celo prirejali za to specializirane festivale. Tudi umetniške šole in univerze so odprle posebne oddelke. Nastale so specializirane revije in ker so mediji in novinarji performans še bolj postavili v javnost, je ta dobil tudi širšo publiko (Goldberg 1998:26). To je postala tudi tista kritična točka, zaradi katere mnogi avtorji menijo, da se je tudi še tako drugačna in antiinstitucionalna umetnost prodala trgu in popustila pod utežmi umetniških institucij. Toda dejstvo je tudi, da si vsakdo želi uspeha in vsak umetnik se trudi z umetnostjo preživeti. Kljub temu, da je performans postal kulturno in umetniško sprejet, pa je še vedno ostajal nedoločena forma, ki je teme nenehno črpala iz družbene problematike.

Če so torej v šestdesetih letih želeli ustvarjati umetnost ločeno od dediščine tradicionalne umetnosti, pa so v osemdesetih letih želeli premostiti še vedno obstoječo razliko med visoko umetnostjo in popularno kulturo. Takrat je namreč performans povsem sprejet v množičnih medijih, kulturnih institucijah in v javnosti ter je eden vodilnih oblik v umetnosti. A kljub temu so umetniki ta položaj performansa izkoristijo za objavljanje in izpostavljanje politične in družbene problematike, od AIDSa in brezdomcev do rasnih in spolnih predsodkov itd. Performans je še vedno ostajal neusmiljen umetniški medij, ki v večini primerov ni popustil pod pritiski institucij (Goldberg 1998: 17, 28).

Politični preobrat v Evropi, še posebno padec berlinskega zidu leta 1989 in padec totalitarnih komunističnih režimov, je nudil nov odličen material za umetnike Vzhodne Evrope. Performans je bil sicer v vzhodnoevropskem umetniškem prostoru prisoten že nekaj časa, s tem preobratom pa so umetniki začeli izvajati akcije podobne Fluxusovim, ki so se še izraziteje nanašale na politične reference ter na zahodnoevropske performanse.

Istočasno se novo vzdušje generira okoli plesa. Popolnoma novi plesni svet odprejo koreografi, na katere je performans močno vplival. Med njimi so Pina Bausch iz Nemčije, Anne Theres De Keersmaecker in Wim Vandekeybus iz Belgije in Lloyd Newson iz VB. Plesno gledališče, nam bolj poznano pod izrazom fizično gledališče, je takrat postalo eno najbolj zanimivih vizualnih oderskih novitet. Temeljil je na telesu, kot zelo dobro natreniranem umetniškem objektu, ki je lahko tudi na nevaren fizični način prikazal bistvo sodobnih konfliktov in občutljivosti (Goldberg 1998: 29).

Medtem ko je v ZDA, na Japonskem, v Franciji, Nemčiji in Avstriji performans prevladoval že dalj časa, pa se v VB razširi in dobro ustalil šele v devetdesetih letih z valom novih mladih umetnikov, ki so se po večini šolali na londonskem kolidžu Goldsmith. VB je takrat prevzela vodilno vlogo in postala središče performansov (Goldberg 1998: 30). Tja so začeli prihajati vsi svetovno znani umetniki performerji, začeli pa so tudi ustanavljati posebne umetniške institucije in specializirane festivale, ki so se obdržali do danes. Kljub temu ostaja aktivno jedro, ki se do določene mere upira institucionalizaciji in vztraja na mednarodnem prizorišču kot vzporedna dejavnost, na primer v Franciji festival *Polysonneries* v Lyonu (Labelle-Rojoux 2003: 184).

Na sodobne performanse je močno vplival tudi razvoj novih tehnologij, ki so bile avantgardne tudi za množice. Popularen svet računalnikov, spletnih strani in virtualnih realnosti so močno zaznamovali sedanost. Temu primerno so določeni umetniki nove tehnologije preprosto vzljubili in jih naprej razvijali v svojih performansih, medtem ko so drugi ostajali pri starih ustaljenih oblikah performansa.

Tako v devetdesetih performans še vedno ostaja eden ključnih umetniških oblik, ki so dostopne vsej publiki in v katerih lahko umetniki aktivno izražajo svoje ideje. V tem smislu je z novimi tehnološkimi možnostmi performans postal še bolj nepredvidljiv in globoko provokativen kot kdaj koli prej (Goldberg 1998: 32).

Zgodovinsko gledano je torej performans umetniški medij, ki je kršil vse meje in pravila posameznih umetniških disciplin in žanrov, presegal je meje med privatnim in javnim ter med umetnostjo in vsakdanjostjo in dal določenim disciplinam druge pomene. Tako performans tudi konec prejšnjega stoletja in danes ostaja pomembna oblika umetniškega izražanja. Na Japonskem, v Evropi in v Severni Ameriki so umetniki performansa zavezani delom, ki so še vedno preudarni, kritični in provokativni zavedajoč se političnih in družbenih problemov našega časa. Performans se je zgodovinsko preoblikoval, privzemal različne oblike, vključeval nove tehnologije, stile in družbeno politične probleme in kot tak bo nedvomno obstajal tudi v prihodnje. Zdi se, da performans ohranja subverzivne pomene umetnosti. Kakšni pa so bili ti subverzivni pomeni in nameni v umetnostnih gibanjih, smereh in umetniških skupinah od sredine dvajsetega stoletja naprej in vse do danes, bom poskušala podrobneje ponazoriti v naslednjem, bolj praktičnem delu diplomske naloge.

*»Umetniki performansov so nam pokazali stvari, ki jih ne bomo videli dvakrat, včasih pa bi si želeli, da nekaterih sploh ne bi videli. Kljub temu vemo, da lahko pričakujemo nepričakovano, in upamo, da se nam bo vsaj en prizor močno vtisnil v razmišljujoči se spomin.«*

(Rose Lee Goldberg 1998)

## **5. Kritični potenciali sodobne umetnosti**

*»Umetnost je definitivno več kot zgolj lahkotna zabava. Je natančno zrcalo, ki nam pokaže neolepšano podobo nas samih, mehanizma naših življenj in oblastnih struktur, umetnost pa občasno reflektira tudi samo sebe.«*

(Uršula Cetinski 2006)

Avantgarda kot duh umetnosti zaznamuje umetnost od dvajsetih let dvajsetega stoletja vse do danes. Vsako obdobje in okolje razvije svojo umetniško avantgardo. Rodi se kot odgovor na določene umetniške, kulturne in socialno-politične okliščine. Mogoče lahko celo rečemo, da je umetnost odraz stanja sedanjosti oz. udejanja sedanjost. V svoje eksperimentiranje vključuje nove filozofije, vzgibe, tehnologije, osebnostne drže in oblike ustvarjanja. Umetnost postaja polje svobode, prostor, kjer je »vse« dovoljeno, ali kot pravi Ilić: »Avantgarda, to je svoboda. Svoboda, to je umetnost« (Ilić 1987: 32). Če sta na eni strani svoboda govora in aktivizem v določenih zgodovinskih trenutkih postala omejena in zatirana, pa je umetnost na drugi strani postala prostor izražanja. In to ne samo navaden prostor, ampak predvsem svoboden prostor izražanja. Umetnost je prevzela vlogo kritika, družbenega ogledala tako institucije umetnosti same kot družbeno-političnega prostora.

Danes smo se sicer že močno oddaljili od radikalnih umetniških praks, ki so prevladovali v svetu umetnosti v sedemdesetih in osemdesetih letih dvajsetega stoletja, pa vendar si pogledjmo, kaj je pripeljalo umetnost do današnje umetnosti in njenih heterogenih umetniških praks. Istočnica pojava in razvoja za nas aktualnih umetniških gibanj in teženj so seveda začetniki umetniškega avantgardnega razvoja, to so zgodovinska avantgardna gibanja iz dvajsetih let dvajsetega stoletja. To so zlasti futurizem, dadaizem, surrealizem in bauhaus, ki so ob takrat priznanih umetniških praksah (slikarstvo, kiparstvo) začeli ustvarjati iz novih

vz gibov. Ti so namigovali na drugačno razumevanje in branje umetniških del ter s tem bistveno vplivali na razvoj umetniških praks s kritičnim nabojem, kar je tudi tema tega diplomskega dela. V nadaljevanju se bom zato osredotočila predvsem na nove avantgarde, smeri in gibanja, ki predstavljajo predhodnice performansa ali tako ali drugače vključujejo njegove prakse.

Sorazmerno kmalu, že v začetku štiridesetih let prejšnjega stoletja, se v ZDA začne kazati težnja po spremembi vzgiba umetniškega ustvarjanja, združevanja umetniških praks in s pomočjo sodelovanja občinstva dobesednega združevanja umetnosti in vsakdanjosti. V ZDA, ki je takrat že nudila svobodni umetniški prostor, je leta 1933 začel delovati **Black Mountain College**,<sup>27</sup> ki takrat predstavlja prvo tovrstno napredno in v vse smeri odprto umetniško združenje. Gre za združitev umetnikov in pedagogov, ki so ustvarili napreden učni program in odprli prvo šolo takrat še nekonvencionalne umetnosti. Simbolično je Black Mountain College prisposoda za eksperimentiranje, združevanje filozofije in umetniških praks v umetniškem ustvarjanju, vključevanje novih oblik in smernic v ustvarjanju, približevanje umetnosti ljudem v obliki sodelovanja ter vsekakor simbolna prisposoda za vse prej kot konvencionalno umetnost. Kritičnost njihovega dela lahko razumemo v spreobrnitvi in iskanju drugih umetniških razsežnosti, kar ni bil zgolj odgovor na obstoječo umetnost, ampak tudi odgovor na tedanje družbeno-politično stanje. To je namreč čas, ko se v Evropi začne krepiti Hitlerjev politični vpliv, v ZDA še vedno prevladuje obdobje gospodarske recesije, družba pa se vse bolj in bolj zaveda zapletenosti sistema življenja, nemočnosti pri vplivanju in težke izhodnosti položaja. John Cage se je, na primer zanimal za zen in njegovo

---

<sup>27</sup> Black Mountain College (1933-1957) je odprl svoja vrata leta 1933, v ključnih trenutkih ameriške in svetovne zgodovine. V Evropi je na oblast prišel Adolf Hitler, Amerika pa je bila še vedno pod udarom velike gospodarske krize. In ravno tedaj sta se srečala prva idejna pobudnika študijskega projekta; profesor klasične književnosti John Rice in profesor fizike Theodore Dreier. V Črnih gorah Severne Karoline ustanovita študij »drugačne« umetnosti. Še isto leto se jim pridružita iz Nemčije izgnana zakonca Albers, profesorja Bauhausove šole, ki sta veliko prispevala k razvoju nove slikarske in arhitekturne umetnosti. Pomen šole in študija je pridobival na ugledu in kmalu je privabil tudi druge umetnike iz raznih področij, kar je prispevalo k raznolikosti pouka in ustvarjanju novih umetniških praks. Šola si je pridobila sloves neobičajne in močne ustanove moderne kulture v ZDA (<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=15>) (3.11.2006). Poučevali in kasneje eksperimentalno združevali so literaturo, poezijo, gledališče, slikarstvo umetniško kritiko, arhitekturo, ples (Merce Cunningham) in glasbo (John Cage). Čeprav ni bilo veliko študentov (v štiriindvajsetih letih le okoli 1200), jih je kar nekaj zaslovelo, med njimi na primer tudi Robert Rauschenberg, okoli pomembnosti umetniških srečanj in široke palete inovacij pa se je skoval svojevrsten mit. Program leta 1948, pod vodstvom Albersa, napove konec prevlade evropskih umetnikov in začetek ameriških. Predvsem po zaslugi Johna Cagea, Cunninghama in drugih šola posveti veliko pozornosti tudi gledališču in njegovemu združevanju z drugimi praksami, kot so ples, literatura, slikarstvo itd. Do leta 1957, ko se šola konča, postane John Cage mitska osebnost Black Mountain Collega, takoj za Albersom in Olsonom, študentje pa gredo svoji novi, večinoma uspešni ustvarjalni poti naproti (Dreyfus 2003: 39).



združevanje z umetnostjo, kar ljudje še danes počnejo z obračanjem v novodobne filozofije, s čimer iščejo izhode oziroma si blažijo življenje v neusmiljenem sistemu. In to filozofijo prenesti v svet umetnosti, ki je ustvarjena za ljudi, pomeni blažiti in tudi njim popestriti simptome sodobnega sveta. Da pa bi se ljudje, obiskovalci in gledalci počutili še bolj koristne tudi za tedaj še odmaknjen svet umetnosti, so Black Mountain College naredili preskok in začeli v svoja dela vključevati tudi publiko, kar kasneje in tudi še danes predstavlja skoraj umetniško normo.



Slika 5.1:

John Cage, Variations V (1965), audio-vizualni performans. V ozadju sta Merce Cunningham (koreograf) in Barbara Lloyd, v ospredju pa (z leve proti desni): Cage, Tudor in Mumma

Da bi dobili občutek, do kakšnih umetniških premikov je prihajalo v tem času, po zaslugi Black Mountain Collegea podajam primer umetniškega projekta, ki

zaznamuje prvo veliko sodobno združevanje umetniških praks in inovacije v samih idejnih zasnovah in uprizoritvah dela. Poleti 1952 Cage uprizori gledališko predstavo, ki kasneje obvelja za prvi happening.<sup>28</sup> Gre za prevedeno predstavo *Gledališče krutosti*, v kateri sodeluje večina članov šole. V nastajanju in pomenu predstave je Cage videl povezavo z zenovskim naukom, ki ga je takrat močno zanimal in ki je zaznamoval večino njegovih umetniških stvaritev. Predstava je bila odigrana tako, da je Cage povabil Richardsa in Olsona, da naslonjena na lestev v alternaciji bereta svoje pesmi, David Tudor je igral klavir, Rauschenberg je navijal star gramofon, njegove slike White Paintings (7 tabel) pa so sestavljale baldahin, na katerega so projicirali sončni zahod. Cunninghama in njegove plesalce je spremljal pes, medtem ko je Cage bral neki tekst mojstra Eckarta, ki ga je prekinjal s molki. Prostor v obliki odprtega kvadrata, je omogočal dogajanje izven virtualnega kvadrata, tako da je lahko sodelovalo tudi občinstvo. Vse se je zaključilo z nekakšnim obredom, med katerim so postregli kavo (Dreyfus 2003: 40). Ta predstava ali

<sup>28</sup> Za več o happeningu glej stran 39.

projekt je drugačen v smislu idejne zasnove dela, uprizoritve, združevanja umetniških praks in vključitvi gledalca kot sodelujočega subjekta v predstavi, kar je takrat pomenilo nekaj popolnoma novega in hkrati premik v sodobni umetnosti. Prav ta vdor spektakularnega v predstavo je v raznolikih formah ob koncu petdesetih in zlasti šestdesetih letih prevzel *happening*.

Drug primer umetniške smeri, ki kritično vpelje nov vzgib in način ustvarjanja, kasneje pa se vseeno spremeni v prav tako formalno, institucionalno ter javno podprto in sprejeto umetniško prakso, je **abstraktni ekspresionizem**,<sup>29</sup> ki je značilen predvsem za ameriško slikarstvo. Za abstraktno ekspresionistično slikarstvo je torej predvsem značilno razlikovanje v načinu ustvarjanja. Ne gre več za uprizarjanje materialne realnosti, ampak za uprizarjanje subjektivnosti ali nekega stanja umetnika. Za njihove slike, ki so pogosto velikih formatov, je značilna abstrakcija, osredotočena na frontalnost slikovnega prostora, brez hierarhizacije posameznih delov platna (*All Over*) in brez kakršnekoli narativnosti. Slikarstvo se obrača k samemu sebi in prav zaradi te avtoreferenčnosti se teoretiki največkrat sprašujejo, kje je tukaj še kaj prostora za kritičnost. Pa vendarle je prav v tem Greenberg videl temeljno komunikacijsko sredstvo obdobja, ki je bilo še vedno vznemirjeno zaradi vojne. Umetnike so močno zanimala politična in metafizična vprašanja (judaizem, budizem, jungovstvo) (Costa, 2003 17, 18). Na to je izrazito opozarjal še en vplivni umetnostni kritik, Harold Rosenberg. Prav on je leta 1951 ponudil drugo oznako za abstraktne ekspresioniste, *akcijsko slikarstvo*. Zanj je bila ta oznaka bolj primerna, saj ne upošteva samo moralne, politične in metafizične angažiranosti slikarjev ter avtoreferenčnosti slikarstva, ampak tudi čustveno izrazitost samega slikanja. Za vsakega ameriškega slikarja, piše Rosenberg, je prišel trenutek, ko se mu je platno zazdelo kot prizorišče njegovega delovanja in ne kot prostor, kjer naj bi reproduciral, poustvaril, analiziral ali izrazil nek realni ali imaginarni predmet. Na platnu naj ne bi bilo podobe, ampak dejstvo, dejanje (Costa 2003: 20). Za našo temo je torej pomemben prav ta preskok ustvarjanja iz kritike do sveta, ki so ga abstraktni ekspresionisti upodobili v

---

<sup>29</sup> Abstraktni ekspresionizem se razvije v štiridesetih letih dvajsetega stoletja v New Yorku. V gibanje se združi petnajst slikarjev. Med njimi je nam verjetno najbolj znan Jackson Pollock kot eden od nosilcev sodobnega umetniškega gibanja v ZDA, Arshile Gorky, Williem de Koonig (tudi učenec Black Mountain Collegea), Hans Hoffman, Robert Motherwell itd. Vsem je bilo skupno tudi to, da so se med leti 1943 in 1946 uveljavili s samostojnimi razstavami v galerijah Peggy Guggenheim, ki je takrat institucionalno podpirala avantgardne umetnosti. Abstraktni ekspresionizem se je predvsem uveljavil v slikarstvu, saj predstavlja nov način ustvarjanja in uprizarjanja slik. Ime je prvi ponudil newyorški umetnostni kritik Robert Coates, medtem ko je prvi zagovornik in teoretik te smeri znani Clement Greenberg predlagal »*painterly abstraction*« (slikovita abstrakcija), vendar se ta izraz ni prijel. Abstraktne ekspresioniste je družilo predvsem skupno zanimanje za evropsko avantgardo: kubizem in Matisa, nadrealizem, pa Kandinskega in Kleja, ter na sploh umetnike, ki so pred nacizmom zbežali iz Evrope in se večinoma naselili v New Yorku (Costa 2003: 17,18).

avtoreferenčnem načinu ustvarjanja. V bistvu gre za psihološki efekt v procesu ustvarjanja, kar prevzamejo umetniške prakse v prihodnosti, kot so na primer vse vrste performansov.



Slika 5.2:  
Jackson Pollock ko slika Jesenski ritem, 1950  
(slika: Hans Namuth)

Močna kritičnost se kaže tudi v **art brut**<sup>30</sup> ali surovi umetnosti, ki ideološko nima opraviti samo z umetnostjo, ampak tudi s kritiko družbe in obstoječega sistema. Jean Dubuffet, idejni vodja surove umetnosti, izpostavi pomen kritike v umetniškem polju, kjer je to sploh mogoče. Dubuffet je naredil surovo umetnost predvsem za umetnost izključenih iz zahodne kulture, to je proletarcev, starcev, žensk itd., v katerih se velikokrat skriva ta talent in ustvarjalnost (Lambert-Cabrejo 1995: 29). In zakaj je art brut po mojem mnenju tipičen primer sodobne avantgardne umetnosti? Kje se kaže njena kritičnost? Že samo ime neposredno kritizira umetnost v smislu, da predstavlja nasprotje od nesurove, »kultivirane« in institucionalizirane umetnosti. Gre za psihološki upor družbenemu, političnemu in umetniškemu sistemu sodobnega sveta. Umetnost se je namreč umaknila v svoje odtujene sfere v smislu institucionalizacije in elitnega zaprtega kroga umetnikov. Kritika pa tukaj še zdaleč ne leti samo na umetnost, kajti tudi družba je tista, ki je razslojena in razdeljena v razrede. Prav tako je obstoječa politična ureditev tista, ki podpira oziroma postavi sistem norm in vrednot v družbi. Ravno zato se je Dubuffet obrnil na drugo stran, k nepriviligiranim, marginaliziranim skupinam ljudi, katerim življenje ni ponudilo ali dopustilo možnosti raziskovanja lastne ustvarjalne žilice, obenem pa je art brut ozaveščal okolje, da obstajajo marginalizirane skupine v umetnosti in v družbi ter da je treba tudi njim ponuditi možnost uspeha na katerem koli področju.

---

<sup>30</sup> Art brut (1947) je tipičen primer avantgardne umetnosti, čeprav ni ne skupina ne gibanje, pač pa pojem, ki se ga je spomnil Jean Dubuffet. Z njim je želel označiti in ovrednotiti umetniške stvaritve «umetniških posebnosti», ki se umeščajo izven kulturnih institucij in umetniških krogov. Razglasil jo je za najčistejšo umetnost. Da bi bilo umetniško delo inovativno, mora namreč biti spontano, onstran kakršnega koli profesionalizma. Zato je Dubuffet zbiral dela v Švici pri pisateljih in v psihiatričnih bolnišnicah. Uprizorjenih je bilo kar nekaj razstav, izšel je manifest v Parizu, nekaj zvezkov in monografija, leta 1971 pa so v Švici odprli tudi muzej art bruta v kateri je zbirka, ki šteje več kot 4000 del, 150 ustvarjalcev (Lambert-Cabrejo 1995: 28,29).

Iz kritike predvsem obstoječega političnega sistema v svojem ustvarjanju dobesedno izhaja tudi španska skupina umetnikov **Dau Al Set**.<sup>31</sup> Njihovo kreativno vodilo je bilo predvsem nasprotovanje frankistični totalitarni družbi in privrženost resnični svobodi izražanja, bili pa so tudi eksplicitni zagovorniki katalonske avtonomije (Bellido 1995: 5). Gre torej za tipičen primer avantgardne skupine, ki se je osredotočila na upor obstoječemu političnemu režimu v njihovem neposrednem okolju. **Equipo Cronica**<sup>32</sup> je še eno špansko avantgardno gibanje, ki je delovalo v začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja in ki je izjemen primer angažirane umetnosti, katere program je bila neposredna politična kritika porabniške družbe in poudarjanje pomirjujoče vloge umetnosti v njej. Sicer se zgleduje po pop artu, toda z namenom, da v svojih stvaritvah z dekodiranjem in problematiziranjem reprezentacijskih postopkov razkrije moderne tehnike komuniciranja in reproduciranja. Izražala se je v serijah z naslovi, ki že sami po sebi predstavljajo kritičnost in ponazarjajo družbeno problematiko: *Guernica 69*, *Autopsie d'un métier* (Avtopsija nekega poklica), *Police et Culture* (Policija in kultura), *La Subversion des signes* (Subverzija znakov), *La Trume* (Zaplet) itd. (Bellido 195: 71).

V Evropi so umetniki svoboden prostor izražanja v petdesetih letih dvajsetega stoletja še uveljavljali, medtem ko je bil v ZDA že javno sprejemljiv, še bolj pa ga je utrdil **happening**.<sup>33</sup> Že od začetka dvajsetega stoletja so si umetniki želeli imeti aktivnejšo vlogo v družbi, stremeli pa so tudi k fizičnim stikom z občinstvom. V tem kontekstu se pojavi

---

<sup>31</sup> Dau Al Set, kar v katalonščini pomeni sedma stranica kocke, je skupina politično nastrojenih umetnikov, ki je delovala med leti 1948 in 1953. Ta skupina umetnikov, pesnikov in pisateljev je eden prvih primerov oživitve avantgardizma in izraz opozicije režimu v Španiji. Umetniki so v povojni Barceloni nase opozorili z izdajanjem revije in prirejanjem večjih avantgardnih razstav. Močno so se navdihovali pri nadrealizmu. Izdali so kar kakih petdeset številčk revije, pri čemer so bile posebne izdaje posvečene Paulu Kleeju, Antoniju Gaudiju, Joanu Miroju, Francisu Picabii, poseben zvezek jazzu, ki je takrat veljal za preveč napredno in sistemu škodljivo glasbo, ter nekaj monografskih katalogov umetnikov, ki so pripadali skupini (Bellido 1995: 55).

<sup>32</sup> Equipo Cronica je umetniško gibanje, ki deluje med leti 1964 in 1981 s središčem v Valenciji. Gibanje je močno zaznamovalo tudi sodelovanje Manola Valdesa in Rafaela Solbesa, ki sta izjemni primer ustvarjanja angažirane umetnosti, žal pa je njeno delovanje grobo prekinila Solbesova smrt leta 1981 (Bellido 2003: 71)

<sup>33</sup> Happening se razvije v petdesetih letih prejšnjega stoletja, premise pa lahko razberemo že v futurističnem in dadaističnem gibanju, pri japonski skupini *Gutai*, v *akcijskem slikarstvu* in *ambientalni umetnosti*. Kot sem že pisala, začetek happeninga sega v obdobje Black Mountain Collegea, ko so se zbrali skupaj Cunningham, Cage in Rauschenberg. Pripravljali so nastope, ki so združevali slikarstvo, ples, poezijo, glasbo, filme, diapozitive, plošče, radio. Ti dogodki so sledili minimalnemu programu, bili pa so odprti za improvizacijo in sodelovanje občinstva. Prav John Cage je bil tisti, ki je začel združevati teorijo življenja in umetnost. Skušal je ustvarjati umetnost, ki se ne bi razlikovala od življenja, ampak bi bila akcija v življenju. To idejo je prevzelo kar nekaj bolj ali manj tudi nam znanih njegovih učencev v New Yorku, kot so: Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Claes Oldenburg, Jim Dane, Yoko Ono itd. Umetniška smer happeninga se v začetku šestdesetih z ustanovitvijo skupije Fluxus razširi tudi na ostale celine in v mesta Pariz, Dunaj, Düsseldorf, Buenos Aires, Tokio in London. Konec šestdesetih se v happeningu pojavita dve težnji, iz katerih se kasneje razvijeta dve samostojni smeri: prva je *Body Art*, ki je poudarjal uporabo umetnikovega lastnega telesa kot umetniške snovi; druga pa *Performans*, ki se je nagibal h kompleksnejši strukturaciji (Gintz 2003: 111).

happening kot logičen korak naprej v iskanju stika med »umetnostjo in življenjem«. Za njega načeloma velja, da je razen osnovne zasnove velik del improviziran in odprt naključjem in hitrim zasukom, glede na odzive občinstva. Gre za »praznik« trenutka z običajno zelo skromnimi sredstvi v kakršnem koli prostoru, na ulici, v stanovanju, garaži, trgovini itd. brez ponovitev, ker je happening po definiciji neprenosljiv v prostoru in nereproduktibilen v času (Gintz 1995: 111). Allan Kaprow,<sup>34</sup> Cageev učenec, se je s happeningom začel ukvarjati ne le umetniško, ampak tudi teoretsko in je postal eden njegovih pomembnejših akterjev. Leta je 1971 v članku »Education of Un-artist« zapisal: »*Non art is more than Art*« (Neumetnost je več kot umetnost). Happening je namreč praksa in etika, vsemogočna potrditev umetnikove svobode, njegova silovita zavrnitev sleherne zahteve trga in tradicionalnih vrednot do umetnosti, je ponovna oživitev odrešujoče ironične dimenzije Duchampa in dadaizma. V trdni povezavi z življenjem in s sedanjim trenutkom je umetnost neposredna, kratkotrajna in zastonj (Gintz 2003: 112), v svojem svobodnem prostoru improvizacije pa lahko ponudi več in tematizira še tako nekonvencionalne in družbeno-politične teme. In ravno sama narava happeninga nam razkrije, kje je v njem prostor za kritiko. S tem, ko je delo odprto za improvizacijo in sodelovanje z občinstvom, ko torej poteka v nedodelanem prostoru, je možna kritika, še posebno, ker so happeningi v svoji vsebini največkrat izpostavljali družbeno problematiko. Tudi prostor izvajanja oziroma uprizarjanja nudi kritiko družbi, pa



tudi instituciji umetnosti. Gre za oživitev mrtvih prostorov, ki jih vidimo v vsakdanjem življenju in ki niso odtujeni od določene vrste publike, ampak dostopni vsakomur.

Slika 5.3:  
Mierle Ukeles, Touch sanitation, 1978-80. Performans vsebuje rokovanje z vsakim delavcem zaposlenim v New Yorškem Sanitarnem oddelku

<sup>34</sup> Allan Kaprow prvi uporabi ime happening, s tem ko leta 1959 objavi naslov svoje predstave 18 happeningov v 6. delih. Po njem se smer kasneje poimenuje Happenings.

Tovrstna umetnost pa se ni razvijala samo na »Zahodu«, ampak tudi na Japonskem kot eni od gospodarskih velesil nezahodnega sveta. Skupina **Gutai**<sup>35</sup> je pomembna v smislu performativne in kritične umetnosti na Japonskem. Njeni člani so predvsem poskušali dati umetnosti nove razsežnosti in oblike v smislu ustvarjanja, uprizarjanja in podiranja določenih konvencionalnih pravil v umetnosti in družbi. Gre za eksperimentiranje umetniških oblik, materialov, načinov ustvarjanja, tehnik, odnosov itd., pri čemer preiskujejo, v kaj se umetnost lahko vse sprevrže in kaj vse lahko tematizira. Gutai zavrača kakršnokoli posnemanje in prireja najrazličnejše manifestacije. Zavrača institucionalno umetnost, zato svojo prvo razstavo priredi zunaj v parku Ashira. Prav tako zavračajo individualnost v umetnosti in v vsakdanjem svetu, zato so vsa dela slikarjev podpisana z imenom Gutai. To je res prelomnica v sodobni umetnosti, ko je silovito vzniknil mit o totalni umetnosti (Armstrong 2003: 109), kajti uprizarja vrsto umetniških praks, podre večino konvencionalnih pravil ter tematizira, vse kar se ji zdi pomembno.



Slika 5.4:  
Kazuo Shiraga, Work II, (1958) - slika naslikana s stopalom

---

<sup>35</sup> Skupina je delovala na Japonskem med leti 1955 in 1972. Izvor besede Gutai je »Gu«: instrument, »Tai«: orodje, pridevnik Gutaiteki pa lahko beremo kot konkreten, utelešen. Ustanovitelj gibanja je bil Jiro Yoshihara, drugi ustanovitveni člani poleg njega pa so bili: Shozo Shimamoto, Tsuruko Yamasaki, Chiyu Uemae, Michio Yoshihara, Toshio Yoshida in drugi. Med njimi tudi Akira Kanayama, kasneje ustanovitelj še ene pomembne japonske umetniške skupine *Zero*. Priznavajo vplive umetnostnih gibanj, kot sta bila nadrealizem in informelska abstrakcija (Informel art je oznaka za skoraj vse slikarske prakse, ki so se pojavljale v Franciji po drugi svetovni vojni). V svojih delih nekateri napovedujejo *Land Art* ali pokrajinsko umetnost, ki se v Ameriki razvije v sedemdesetih letih, akcije na prostem pa so predhodnice ameriških happeningov in happeningov skupine *Fluxus*. Prav tako napovedujejo *kinetično umetnost*, *konceptualno umetnost*, *minimalizem* in *performans* (Armstrong 2003: 108).

Nekatere nove avantgarde so se ukvarjale s splošnimi umetnostnimi ali političnimi problemi, spet druge pa so se izpostavljale samo posamezne specifične probleme. Ena takih je na primer poštna umetnost ali, kot so jo poimenovali, **Mail art**.<sup>36</sup> Glavna kritika, ki jo je mail art izražal s svojim delovanjem, je bila ta, da je ob strani puščal galerije in umetnostni trg, obsojal je manipuliranje z informacijami in načelo menjave, občasno pa se je vtikal tudi v politiko. Leta 1962 je Ray Johnson ustanovil New York Correspondence School of Art in tako sta formalno odprta šola in center za poštno umetnost. Oba sta organizirala usklajene akcije in poštne happeninge, s tem ko sta na primer znanega ali neznanega naslovnika poskušala presenetiti z različnimi pošiljkami (sporočili, predmeti, pismi, telegrami, pesmimi, kolaži, modificiranimi objekti). Umetnost sama napeljuje k razmišljanju o problematiki komunikacije na sploh in tudi o odnosu družbe do umetnin. Naj navedem primer poštne umetnosti. On Kawara je na primer vsak dan od leta 1968 do leta 1977 poslal telegram s stavkom »I am still alive« (Še vedno sem živ) ali z navedbo ure, ko je tistega dne vstal (Lamber-Cabrejo 2003: 142, 143). Glavno sporočilo smeri je bilo s pošto kot umetniškim medijem zavračati umetnostni trg in umetnostne institucije. Hkrati je ironično kritizirala problematiko komuniciranja med ljudmi, družbo in državo, ko je z na videz nesmiselno akcijo ljudem latentno dala misliti o problemu in ga ozavestiti.

Podoben primer, ko avantgarda izpostavi samo določen problem in ga skozi umetniški medij kritizira, je tudi umetniško združenje **E.A.T.**<sup>37</sup> (»Experiment in art and technology«). Gre za skupino, ki v umetniško ustvarjanje uvaja novo prihajajočo tehnologijo, vendar ne samo z namenom ustvarjanja nove, tehnološko napredne umetnosti, ampak tudi s kritično-izobraževalno funkcijo. Da bi bolje razumeli njihove aktivnosti moramo pogledati globlje v delovanje skupine. Združenje umetnikov, znanstvenikov in inženirjev je bil prvi poskus, ki je tako močno združeval umetnost in tehnologijo z namenom, da bi zmanjšali prepad med ljudmi in stroji. S tem so želeli približati tehnologijo in prihajajoče oziroma razvijajoče se

---

<sup>36</sup> Mail art se uveljavi leta 1962. Oznaka »umetnost po pošti« označuje vso produkcijo, ki uporablja poštno službo že od futurizma in drugih avantgard naprej, na primer Duchampove razglednice iz leta 1916. Vendar ravno oznaka Mail art se nanaša posebej na umetnike, ki so uporabljali pošto v sklopu *konceptualne umetnosti*, *arte povera* in skupine *Fluxus* (Lamber-Cabrejo 2003: 142). V sedemdesetih letih se iz ZDA razširi tudi v Italijo, Francijo, na Nizozemsko, v Vzhodno Evropo in Latinsko Ameriko. Mail art so za medij uporabljale tudi feministične umetnice sredi sedemdesetih let, ko so s poštnimi pošiljkami premagovale izoliranost žensk.

<sup>37</sup> E.A.T. sta leta 1966 v New Yorku ustanovila Cageov učenec iz Black Mountain Collega, umetnik Robert Rauschenberg in inženir Billy Klüver, laserski specialist. Proučevali so nove možnosti, ki jih ponuja tehnologija: halografije, laserje, elektronske zvoke in slike, optično preučevanje svetlobe in barv, vse to z namenom, da bi ustvarjali dela, ki bi bila plod povezane govornice umetnosti, znanosti in tehnologije (Colas-Adler 2003: 62). Povod za združenje so bili večeri »tehnoloških spektaklov«, organiziranih s strani Rauschenberga in Külverja. Po devetih takih večerih je sodelovanje umetnikov, znanstvenikov in tehnikov postalo učinkovito in trajno in nastal je E.A.T.

trende ljudem, natančneje hoteli so humanizirati tehniko, saj je bilo jasno, da bo v prihodnosti ta vse bolj in bolj vstopala v vsakdanjost ljudi (Colas-Adler 2003: 62). Naj to ponazorim s primerom. Na večerih »tehnoloških spektaklov« E.A.T. so sodelovali umetniki, plesalci, skladatelji in inženirji, ki so ustvarjali »dane situacije« s pomočjo znanosti in tehnike, gledalci - akterji pa so lahko opazovali optične učinke halografije, komunicirali prek ultrazvoka in poslušali zvoke, ki jih proizvajajo njihova lastna telesa (srčni utrip, dihanje, krvni obtok), ojačane in posredovane prek zaslonov. Humanizacija tehnike pa ni vse, kar je prispeval E.A.T. Kot lahko opazimo gre tukaj že za značilnosti uprizarjanja, ki ponazarjajo performanse in happeninge. Uporaba tehnike za spoznavanja lastnega telesa je popularna tudi v kasnejšem body artu (na primer dela avstralskega umetnika Stelarca), pa tudi pri nas smo lahko pred nekaj leti spremljali plesno predstavo Emofad z ozvočenimi telesi umetnikov. E.A.T. torej predstavlja pomembno prelomnico in korak naprej tudi v uporabi tehnologije za potrebe ustvarjanja umetnosti.

Popolno nasprotje E.A.T. pa je primer revne umetnosti ali **Arte povera**,<sup>38</sup> ki se razvije kot reakcija na umetnost podrejeno tehnologiji (Op art, kinetična umetnost)<sup>39</sup> in porabniški družbi (Pop art). Arte Povera ali revna umetnost gre torej v drugo skrajnost in poskuša v provokativnem duhu »dekulturacije« vzpostaviti neposreden stik z naravnimi materiali, kot so zemlja, oglje, kamen, steklo, živali, rastline, tkanine itd. Gibanje, ki se pojavi sočasno s kulturno revolucijo v letu 1968, se vpisuje v ozračje političnih zahtev po vzpostavitvi »drugačne« družbe in drugačnega sistema zaznav, pri tem pa se med drugim sklicuje na Marcusejevo hedonistično filozofijo<sup>40</sup> (Dagbert 2003: 34). Gre torej za klic ljudem in

---

<sup>38</sup> Arte povera je gibanje, ki konec šestdesetih let prejšnjega stoletja nastane v Italiji, zibelka gibanja pa je bil Torino. Njeni glavni člani so bili Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Alighieri Boetti, Luciano Fabre, Pier Giraldi, Mario in Marisa Merz, Gilberto Zorio, kasneje pa se jim pridružijo še drugi pomembni in vidni umetniki, Rimljana Pino Pascali in Jannis Koinellis ter Genovčan Emilio Prini (Dagbert 2003: 34). Retrospektivne razstave, ki so bile v londonski galeriji Tate leta 1984, 1985 in 2001, so postavile revno umetnost v zgodovinsko perspektivo.

<sup>39</sup> Kinetična umetnost se razvije v petdesetih letih dvajsetega stoletja in ustvarja umetnost povezano s fiziko, kemijo, stroji, tehnologijo, optiko itd. Predvsem pa raziskuje igro svetlobe in gibanja. Op art je veja kinetične umetnosti, ki se specializira samo na optično igro barv, svetlobe, giba itd.

<sup>40</sup> Herbert Marcuse (1989–1979), se je rodil v Berlinu staršema judovskega porekla. Leta 1922 je doktoriral na Univerzi v Freiburgu. Nato je delal v Frankfurtu na inštitutu za socialne zadeve, kjer je bil tudi eden izmed stebrov frankfurtske šole oziroma kritične teorije. Zaradi svojih liberalnih idej je bil v Nemčiji pod političnim pritiskom in leta 1929 je državo zapustil. Najprej je odšel v Švico, nato pa v ZDA, kjer je dobil državljanstvo. V šestdesetih letih si je pridobil velik sloves filozofa, sociologa in političnega aktivista ter postal eden najvplivnejših intelektualcev ZDA. Dobil je vzdevek »oče nove levice«. Bil je namreč velik zagovornik liberalnih idej "nove levice" v ZDA in Evropi. Njegova teorija o »enodimenzionalni« družbi in ideja o »osvoboditvi od premožne družbe« je naletela na ostre kritike kapitalističnega in komunističnega sistema,



umetnosti, naj se ne pustijo zapeljati tehnološkim napredkom in naj se usmerijo nazaj k naravi. Vodi jih želja po »drugačnem«, boljšem svetu. Ravno zato se arte povera ali revna umetnost obrača nazaj k naravnim materialom, ki človeka spremljajo že od nekdaj, saj živi z njimi v sožitju in je od njih tudi odvisen.



Slika 5.5:

I.slika: Giovanni Anselmo, Torsione (zavijanje), (1968)-železna palica in blago

II.slika: Giuseppe Penone, Alberro di 8 metri (8metersko drevo), (1969)-les

Podobno filozofijo je imelo tudi avantgardno gibanje **Land art**,<sup>41</sup> le da je to naredilo še korak naprej in razstavljal samo v naravi ter imelo močno ozaveščeno ekološko noto. Land art ali po naše krajinska umetnost je ena od umetnostnih usmeritev, ki se je uprla tržni ekonomiji v umetnosti ter se posledično umaknila iz muzejev in galerij. Umetniki so šli ustvarjat neposredno v naravo, za ustvarjanje pa so uporabljali zopet samo naravne materiale, kot so kamen, zemlja, les, veje. Vedar pa krajinska umetnost ne ostaja kritična samo do predhodne umetnosti, ampak umetniške posege v naravo izkoristi tudi za dobrobit družbe. Tako je na

---

ideja o »veliki zavrnitvi« pa ga je zaznamovala kot teoretika revolucionarnih sprememb. <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell2.htm>, (5.3.2007).

<sup>41</sup> Pojem Land art se v ZDA pojavi konec šestdesetih let dvajsetega stoletja, v Evropi pa se ustali na začetku sedemdesetih in odtlej neprekinjeno navdihuje posege v pokrajino, tudi še dandanes. Uvrščajo jo v širši okvir konceptualne umetnosti, hkrati pa predstavlja zvrst ne-umetnosti oziroma antiforme, ki tedaj precej zaznamuje sodobno umetnost (Dagberg 2003: 134). Začetek krajinske umetnosti je močno zaznamoval javni prostor predvsem s kiparskimi deli, ki še danes ostajajo njegov pomemben del. S tem ne mislim samo na kipe, ki krasijo večino mest, ampak na idejni korak razstavljanja na prostem, kar se prakticira še danes. Pri nas je tak primer na primer Forma Viva v Luciji pri Portorožu ali razstavni prostor skulptur pred Arhivom RS v Ljubljani. Najbolj vidni avtorji, predvsem iz ZDA, so bili: Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Walter De Marie itd.

primer Robert Morris predlagal, da se v okviru krajinske umetnosti z javnimi finančnimi sredstvi uredi zemljišča, ki jih je načela industrijska proizvodnja. Krajinsko umetnost posledično povezujejo z ekološko osveščenostjo v bivanjskem okolju in z odkrivanjem arhaičnih kultur v smislu njihove večje povezanosti in spoštovanja do narave. Sama krajinska umetnost se opredeljuje kot romantična vrnitev k mistiki narave. Njihova prvotna želja je ustvarjanje v naravi z uporabo naravnih materialov ali lastnih človeških posegov. Narava in



neskončna razsežnost prostora pa sta jim omogočali, da so skulpture in instalacije, ki so jih ustvarjali, dosegale tudi precej velika merila (Dagberg 2003: 134,135). Vendar pa kipi in instalacije niso bili edini primeri posega krajinske umetnosti v naravo. Richard Long je na primer ustvarjal v pokrajini s tem, ko je pešočil sem ter tja po zemlji in sčasoma v zemljo naredil premišljeno oblikovano sled. Ta premišljena oblika shojene trave je bil njegov umetniški poseg v naravo.

Slika 5.6:  
Robert Smithson, Spiral Jetty, (1979)- kamen, sol, kristali, zemlja, in voda (great Salt lake, Utah)

## 5.1 Kritični potenciali performansa

Omenjena umetniška gibanja in skupine so bili predhodniki umetnosti performativne narave oziroma umetniških oblik, ki vsebujejo performans in katerih kritične potenciale bom izpostavila v tem poglavju. Kot sem že zapisala, so omenjena gibanja iz konvencionalne umetnosti naredila korak v drugo smer in začela raziskovati različne materiale ustvarjanja, oblike uprizoritve in medije izražanja, raziskovala so ideje in telo kot umetniški objekt, začela so prepletati umetniške oblike in izraze itd. In to nas pripelje do osrednjega dela, to je kritičnih potencialov nove avantgarde performativne narave, ki so se pojavljale vse od šestdesetih let dvajsetega stoletja naprej in vse do danes. Na razvoj performansa so, kot že omenjeno, vplivale tako historične avantgarde (dadaizem, surrealizem, futurizem) kot

novejša ustvarjalna gibanja Black Mountain College, happening, ideje minimalizma<sup>42</sup> itd. Ob vseh teh umetniških vplivih ter vzpodbudnem političnem in družbenem okolju nastane skupina **Fluxus**,<sup>43</sup> ki vse do danes ostaja eden najbolj kompleksnih umetniških gibanj in mogoče ravno zaradi tega tudi eden najbolj podcenjenih umetniških gibanj ali negibanj (»artistic nonmovement«), kot so velikokrat rekli sami sebi. Umetniško negibanje zato, ker so imeli njegovi člani idejo, da je umetnost del ljudi, del vsakdanjosti in je temu primerno vse enako relevantno ter nič ločeno od vsakdanjosti. Sebe in umetnosti na sploh niso torej poveljevali v elitne sfere družbe, ampak so želeli, kot večina avantgard v šestdesetih in sedemdesetih letih, da je umetnost dostopna vsakomur. Fluxus je imel veliko značilnosti, na katere je potrebno gledati kot na kritično noto umetnosti in družbenim vrednotam ter navadam. Ena takih je njihov internacionalizem. Medtem ko je bila večina drugih gibanj še vedno močno nacionalno zaznamovanih, Fluxusa ne moremo povezati z enim mestom ali eno državo. Aktivno je deloval tako v ZDA, Evropi kot drugod. Gre v bistvu za prvo globalno umetniško skupino. Pripadniki pa niso presegali samo nacionalnih meja, ampak so se trudili preseči tudi razliko med spoloma. Gre namreč za prvo umetniško skupino, ki je brez predsodkov sprejela tudi ženske umetnice, kar je bila do vzpona feministične umetnosti prava redkost. Še ena od značilnosti Fluxusa pa je, da ga v njegovi zgodovinskosti ni možno zajeti z nekimi točnimi datumi ali izčrpnim spiskom članov. V vsem tem vidim njihovo glavno kritičnost do družbe in ustaljenega sistema tistega časa. Ne samo, da so zamajali institucijo umetnosti, ampak so pod vprašaj postavili tudi širše družbene in politične vrednote: nacionalnost, diskriminacijo spolov in ras, sistematizacijo umetniških obdobj, zvrsti umetnosti itd. Zato Dryfus v svojem komentarju meni, da bi bilo mogoče bolj kot o gibanju

---

<sup>42</sup> Minimalizem se razvije v šestdesetih letih dvajsetega stoletja in igra pomembno vlogo pri nastanku konceptualne umetnosti. Izvor minimalizma teoretiki vidijo v konstruktivističnem gibanju iz dvajsetih let, formalistični usmeritvi ameriškega slikarstva iz petdesetih (abstraktnih ekspresionistov in oblikovanega platna) ter Pop artu. Vzor in prvi umetnik, ki ga povezujejo z minimalizmom, je Frank Stella. Njihova ideja je minimalna intervencija umetnikov na dela in prostor. Vidnejši člani minimalizma so: Carl Andre, Mel Bochner, Walter De Maria, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden, Robert Morris idr. (Couderc 2003: 147).

<sup>43</sup> Fluxus začne delovati leta 1961 kot takratno nasprotje sočasnemu Pop artu in Minimalizmu. Predvsem je za Fluxus značilno glasbeno ustvarjanje in prirejanje koncertov, čeprav so se njegovi pripradniki ukvarjali z različnimi aktivnostmi, kar poleg »Flux« koncertov in festivalov vključuje tudi gledališke performanse, inovativno oblikovane publikacije, javne izjave, poštno umetnost in drugimi kratkotrajnimi dogodki in akcijami. Prav tako vključujejo konceptualno umetnost, kar nakazuje vključevanje sodelovanja gledalcev, vključevanje lingvističnih performansov kot institucionalna kritika iziroma kritika institucionalne umetnosti (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2004: 456). Naj omenim še nekaj umetnikov, ki so delovali znotraj Fluxusa: Nam June Paik, John Cage, Cornelius Cardew, Ben Petterson, George Brecht, Gerge Maciunas, Robert Watts, Le Monte Young, Yoko Ono, Joe, Jones, Takenhisa Kosugi, Alison Knowels, Shigeko Kubota, Chicko Shiomu, Henry Flint, tudi veliko drugih Cageovih učencev in še veliko drugih umetnikov. Leta 2000 je Fluxus izvedel svoj zadnji performans.

Fluxus govoriti o duhu Fluxusa: o pravem živem mitu, ki se je ohranil vse do danes (Dryfus 2003: 83).



Slika 5.1.1: Alison Knowels, newspaper Music, (1967) – Flux koncert v Lund Kunsthalle na Švedskem

Njihova filozofija vključuje močno prisotno, a nam tako sporno filozofijo »Vse je umetnost in vsak je lahko umetnik«. Na prvi pogled je to precej pogumna izjava, pa vendar zahteva natančnejšo analizo. Predvsem gre za zagovarjanje nerazlike med umetnostjo in vsakodnevnim življenjem, toda ne v smislu poneumljanja in banaliziranja umetnosti, ampak predvsem v približanju umetnosti ljudem in nedojemanju umetnikov kot nedosegljive, odmaknjene in precenjene elite. Ravno zato v svojih delih ustvarjajo umetnost, ki bi bila blizu vsem, torej uprizarjajo vsakodnevne dogodke in tudi njeni ustvarjalci velikokrat niso »pravi« umetniki. Za glasbo, ki je nekako v ospredju Fluxus dogodkov, pravijo, da promovirajo neglasbo, saj njihovi glasbeniki velikokrat niso pravi, izšolani glasbeniki. Ali kot zahteva Maciunasov<sup>44</sup> manifest (1963): *Očiščenje sveta od meščanskega načina življenja. Promoviranje realnosti neumetnosti, da bi jo sprejeli vsi... zeliti evolucionarne, kulturne, družbene in politične strukture v skupno fronto s skupnimi akcijami* (Drayfus 2003: 83).

Istočasno je v Evropi, točneje na Dunaju, na pohodu podobna, vendar za publiko v tistem času, še nekoliko bolj absurdna umetnost **dunajskega akcionizma**.<sup>45</sup> V sebi je skupina nosila velik kritični prizvok do politike in družbe in je za svoj medij potrebovala več. Želela si je namreč preseči metaforičnost slikarstva, zaradi česar predstavlja prehod od barve na organske snovi za akcioniste zavestno politično opredelitev državi, ki se je dušila v

<sup>44</sup> George Maciunas (1931-1978), eden od ustanoviteljev Fluxusa, ki je skupino tudi poimenoval. Sicer pa litvanski emigrant, ki se je šolal v zahodni Nemčiji in nato leta 1948 prišel v New York ter postal umetnik.

<sup>45</sup> Leta 1962 se je na Dunaju pojavilo akcionistično gibanje. Sprva gibanju, kasneje pa skupini so pripadali trije umetniki: Otto Muehl, Hermann Nitsch in Günter Brus, kasneje pa se jim jih pridruži še nekaj, od njih je najpomembnejši Rudolf Schwarzkogler. Uteleshajo konceptualno umetnost, body art, happeninge in narativno umetnost (Labelle-Rojoux 2003: 56). Skupina deluje do leta 1972, Dunaj pa še danes ostaja znan po umetnikih, ki prakticirajo zanimive performanse in akcije.

konformizmu, predsodkih in ideološki zavrtnosti. Tako svoje ustvarjanje, ki s tem postaja vse bolj nekonformistično, razširijo tudi na druga področja. Ta prehod je bil v veliki meri zasluga Otta Muehla, ki je kljub avstrijski kulturni izoliranosti že slišal za happeninge. Prav on je bil tisti, ki je svoje prijatelje in soustvarjalce usmeril na pot happeninga in uporabe lastnega telesa kot nosilca izraznosti. Za boljšo predstavo je najbolje, da si pogledamo nekaj primerov njihovih uprizoritev. Nitsch, na primer, svoje *Orgijsko-misterijsko gledališče*, katerega koncept ima postavljen že od leta 1957, zastavi precej dionizično in šokantno. Predstavo si zamisli v obliki ritualov, ki vzbujajo vse čute. Tako vsebuje svete, cerkvene predmete, simbolne predmete in snovi (kruh, vino, vodo, žito...), razparana, križana, razkosana trupla klavne živine in pokorne somaševalce. To seveda sproži škandal in Nitsch mora leta 1967 začasno zapustiti domovino. Leta 1986 sta Muel in Brus s svojo akcijo *Umetnost + Revolucija* povzročila drugi škandal in sta morala prav tako v eksil. Günter Brus, pomazan z lastnimi iztrebki, je namreč med akcijo besnega masturbiranja prepeval avstrijsko himno ter žalil in zasmehoval domače politike in tuje državnike. Še en primer akcije, ki nakazuje uporabo telesa kot medija uprizoritve in je zato blizu body artu, je izpeljal Muehl leta 1963. Gre za nenapovedano (kar zopet pomeni novi pristop v umetniškem ustvarjanju) akcijo, ko se je na otvoritvi neke samostojne razstave začel v napadu blaznosti zaletavati v galerijske stene. Muehlove akcije so sicer veljale za zelo surove, seksualne in razposajene, ki so parodirale vsakdanje življenje in veljale za podaljšek happeninga. Brusove pa so temeljile na mejnih izkušnjah in nadzorovani avtoagresiji in so predstavljale predhodnice telesne umetnosti ali body arta. Isto velja za akcije Schwarzkoglerja (Labelle-Rojoux 2003: 56, 57).

Opisani primeri že sami po sebi nakazujejo kritični naboj, ki ga je utelešala skupina. Tako družbeno-politično kritiko kot kritiko umetnosti. Ne samo, da so njihova dela zelo neposredno kritizirala predvsem državo, iz simbolike del je možno razbrati tudi močno željo po rušenju konvencionalnih vrednot in norm v tedanji družbi in umetnosti. Ravno zato vpeljejo s pomočjo različnih iskanj in raziskovanj vrsto novih in šokantnih umetniških govoric in praks.

Ravno dunajski akcionizem in v njem že razširjeni happening pa sta predhodnika **body arta**<sup>46</sup> oziroma telesne umetnosti. Njen glavni cilj je, kot je to pri avantgardah običajno,

---

<sup>46</sup> Body art kot umetniška smer šteje kot svoj začetek leto 1964, vrhunec doseže sredi sedemdesetih let, ohranila pa se je še vse do danes. Obstajata dva vidika telesne umetnosti. Prvi predstavlja telo kot objekt umetnikovega uprizarjanja, vendar je ta predstavljen bolj ko ne v performansih, kjer telo umetnik samo

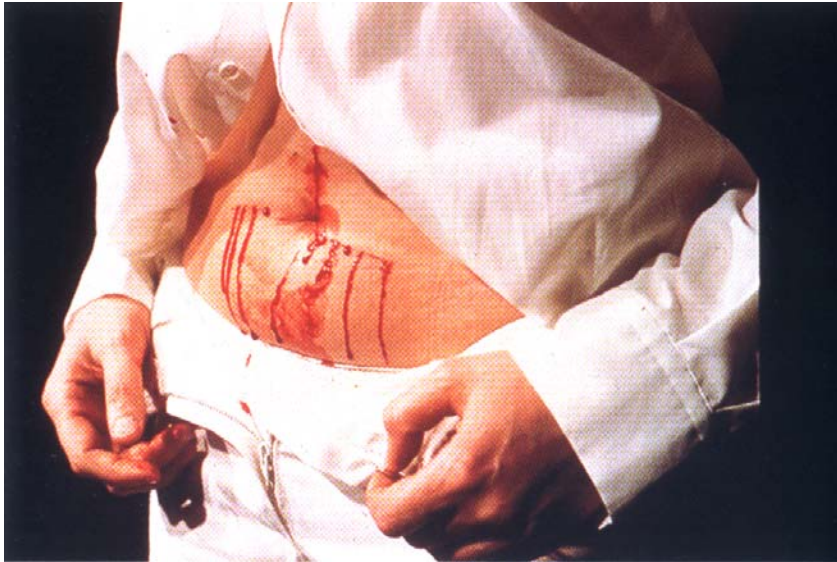
združitev ali vsaj približanje umetnosti vsakdanjemu življenju. Za to uporabijo kaj drugega kot telo, ki predstavlja najintimnejši del vsakdanjega življenja vsakega posameznika. Telo postane osnovni medij uprizarjanja umetnosti, kjer zamenja umetniško delo in s tem postane dematerializirani objekt umetnikovega ustvarjanja ter kot pravi umetnica Carolee Scheeman, »telo postane vir samozavedanja in resnice« (Scheeman v Taylor 1995: 27). Body art z novim medijem uprizarjanja ter povsem drugačno filozofijo zavrača umetnost kot lepo umetnost ter zavrača umetnostni trg. To se zopet sklada s teorijo o združitvi umetnosti z vsakdanjim življenjem, ki ravno zaradi tega umetniške akcije prestavi izven galerij, na ulice, v privatne sobe, na hodnike itd. S tem se tudi poveča stopnja intimnosti med umetnikom in gledalcem. Prav tako je telesna umetnost podvržena improvizaciji oziroma izpostavljena nenačrtovanim naključjem in sodelovanju občinstva, zato je popolna ponovitev nemogoča. Popolna ponovitev torej ni možna, je pa res, da večji prostor za improvizacijo nudijo body art performansi, kjer gre zgolj za uprizarjanje golega telesa, kot pa čisti body art performansi, kjer gre za medicinske posege v samo umetnikovo telo. Ti so podvrženi večji nevarnosti in posledično dobro premišljeni in natrenirani. Ko govorimo o body art predstavi, avtomatično govorimo o performansu. Na ontološkem nivoju sta namreč body art in performans zelo povezana in je razliko bolje iskati v učinkih, ki jih puščata na gledalcu. Prva načeloma želi šokirati gledalca, medtem ko pri drugi to sploh ni nujno oziroma je lahko celo obratno (Krpič 2003: 189).

Glavne kritike oziroma prizadevanja telesne umetnosti lahko torej razberemo iz zgoraj opisane narave ter načina reprezentacije body arta. Verjetno najbolj se telesna umetnost otepa institucionalizacije in s tem trgu. To doseže s svojo neponovljivostjo ali kot zapiše Krpič: »Klasično umetniško delo je lahko predmet prodaje, zamenjave, renoviranja, uničenja in podobno. Vse naštetu pa ne velja za body art performans, kajti umetnikovo ali telo katerega koli drugega posameznika, uporabljeno v nekem body art performansu, je nujen konstitutivni element umetniškega dogodka« (Krpič 2003: 189, 190). Ravno to pa je po mojem mnenju glavni motiv za razvoj telesne umetnosti in njej sorodnih performansov in happeningov. Želja po nereproduciranju in zavračanju institucij ter približevanju umetnosti ljudem je želja

---

pokaže in gre predvsem za igro poz, posnemanj drž, travestij ali maskiranj z ličili. Drugi vidik pa so bolečina, mučenje in tveganje, kjer gre v fazi uprizarjanja običajno za telesu sovražne tehnike. V obeh telo predstavlja najpomembnejši element v procesu manifestacije, torej umetnikov objekt in hkrati medij uprizarjanja. Glavni predstavniki so predvsem Američani: Vito Acconci, Bruce Neuman, Dennis Oppenheim, Larry Smith, Gina Pane, Chris Burden, feministka Cindy Sherman in drugi. Sicer pa se body art razvije tako v ZDA kot v Evropi in drugod (Grout 2003: 44).

po vrnitvi »Benjaminove« umetniške »aure«, ki se je v modernem času z ustanovitvijo galerij, kritikov, kustusov in umetniške elite izgubila. In kaj ni bil to najpogostejši očitek postmoderni umetnosti tistega časa?



Slika 5.1.2:  
Gina Pane, Psyche (1974)

Z namenom, da se umetnosti ne bi moglo več očitati izube njene avtentičnosti, je nastala **konceptualna umetnost**,<sup>47</sup> ki razen ideje ni mogla prodati skoraj nič, ideja pa se sama po sebi težko proda, če ni materializirana v vizualno lepo umetnost, kar pa za konceptualiste ni bilo običajno. Kako lahko torej razumemo konceptualno umetnost? Najpomembneje je, da se v prvem planu osredotoča na »misel« oziroma idejo v umetnosti ter njeno percepcijo. Ali kakor zapiše LeWitt: »Ideje oziroma koncepti so najpomembnejši vidik umetniškega dela (...) ideja sama postane gonilna sila v procesu ustvarjanja dela« (Archer 2002: 68). Sicer pa prevlada ideje nad stvaritvijo ni nekaj povsem novega. Zastavek najdemo že pri Marcelu Duchampu, ki že od leta 1913 ne verjame, da je umetnost lahko samo vizualna (Marzona 2005: 26). Še en zanimiv citat, ki ponazarja razumevanje konceptualistov in ga leta 1969 zapiše Lawrence Wiener, pravi: »Ljudje, ki kupijo moja dela, jih lahko odnesejo kamorkoli,

<sup>47</sup> Konceptualna umetnost se pojavi konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja. Na splošno označuje široko paleto umetnostnih oblik, tako zване antiforme, ki se jih ne da več uvrščati v konvencionalne oblike umetnosti, zato se kot del konceptualne umetnosti razume tudi gibanja, kot so performans art, krajinska umetnost, revna umetnost, feministična umetnost ter telesna umetnost. Izraz »Concept Art« leta 1961 prvi vpelje Henry Flynt, umetnik skupine Fluxus, kasneje pa ga Sol LeWitt, eden vodilnih konceptualnih umetnikov, nadomesti z izrazom »Conceptual Art« (Marzona 2005: 6). Konceptualna umetnost se najprej razvije v ZDA, kot podaljšek minimalizma, vendar nanjo močno vpliva tudi gibanje Fluxus. Glavni konceptualisti so: Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, Bartheleme, Walte De Maria, On Kawara, Sol LeWitt, Lozano, Dan Graham, Robert Moriss, Dorothea Rockburne, Ed Rusch, Robert Smithson, Lawrence Weiner. Čeprav so mnogi konceptualisti Američani, velja gibanje obravnavati mednarodno. Vidni evropski umetniki so: Bernd in Hilla Becher ter Hanne Darboven in Nemčije, skupina B.M.P.T iz Francije in Art in Language iz Velike Britanije.

če želijo, jih lahko tudi preoblikujejo (...), vendar jim jih ni treba kupiti, da bi jih lahko imeli – lahko jih imajo, tudi če se jih samo zavedajo«. Konceptualni umetniki torej z idejnim zastavkom v ustvarjanju in nastajanju svojih del raziskujejo in hkrati problematizirajo razmerja med umetniki, trgovci, kustosi, zbiralci in občinstvom ter na vsak način odklanjajo materializacijo. To pa ni edina kritika, ki jo premorejo konceptualisti. Ideja, ki ustvarja umetniško delo, je velikokrat tudi družbenokritična. Z različnimi mediji izpostavljajo med drugim tudi politične in družbene probleme tistega časa.



Slika 5.1.3:  
Hans Haacke, MOMA-Poll, 1970  
Instalacija s sodelovanjem publike (“anketa gledalcev”)





Slika 5.1.4:

Guerrilla Girls, poster, (1989) - poster za prikaz neenakomerne porazdelitve moškega in ženskega spola v umetniškem statusu

Konec šestdesetih let dvajsetega stoletja pa se avantgardna kritična miselnost preusmeri še na skupine definirane s spolom, ter kasneje tudi na

marginalizirane skupine v družbi. Nastane **feministična umetnost**,<sup>48</sup> ki se v umetnosti šteje za eno glavnih kritik umetnosti in družbe na sploh. Gre za tipičen primer družbeno-politično angažirane oziroma kritične umetnosti. Je prava »politična umetnost«, čeprav je najprej seveda izraz »feminizma«; je umetnost, ki jo ustvarjajo ženske v zvezi z ženskami. Reflektira in analizira, kaj pomeni biti ženska in umetnica v patriarhalni družbi. Feministične umetniške prakse so v sklopu gibanja za osvoboditev žensk in protestnih socio-političnih akcij konec šestdesetih let preplavile skoraj cel »zahodni svet«. Feministke so izhajale iz postulata, da umetnost ni niti čista niti nevtralna, ampak ideološka praksa, pri čemer je ideologija skupek družbenih praks in skupek reprezentacijskih sistemov, ki imajo politične posledice. Njihova umetnost naj bi imela kritično dimenzijo tako na družbeni kot na estetski ravni, za cilj pa so si zastavile preobrazbo represivnih struktur in dominantnega moškega diskurza, ki ga družba vsiljuje kot normo. Radikalno se postavijo proti formalistični ortodoksni in v vrednotenje umetnosti vpeljejo drugačna merila in miselne oblike: čustvo, doživetje in osebno izkušnjo.

<sup>48</sup> Feministična umetnost nastane konec šestdesetih let dvajsetega stoletja najprej v ZDA, hitro pa se razširi tudi v Evropo in druge dele sveta. Leta 1970 v New Yorku nastanejo prve organizirane skupine, ki dajejo pobudo za uveljavitev feministične umetnosti. To so: Women Artists in Revolution (WAR), Women Liberation's Art Group in Women's Art Committee (WAC). Glavno problematiko ženske umetnosti izpostavi in ozavešča leta 1971 tudi Linda Nochlin s svojim esejem »Why Have There Been No Great Women Artists?« (Zakaj ni bilo nobene velike ženske umetnice?). V eseju raziskuje družbene in ekonomske faktorje, ki so ženskimi talentom preprečevali, da bi dosegali enake rezultate kot moški (<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=15>) (3.11.2007). To je vodilo v prve manifestacije in proteste proti diskriminaciji žensk tako v javnih kot zasebnih umetnostnih in kulturnih institucijah. Bujno ustvarjanje feministk vzpodbudi tudi ustanovitev Feminističnega umetniškega programa na kalifornijskem umetniškem inštitutu, ki je bil ustanovljen s pomočjo Judy Chicago in Miriam Schapiro. Skupina leta 1972 ustanovi Womanhouse ali žensko hišo, ki zagotavlja ženskimi umetnicam prostor za učenje ter uprizorjanje in razstavljanje svojih del. Pomembnih predstavnic feministične umetnosti je zelo veliko, zato bom poskušala izpostaviti samo najpomembnejše: v ZDA: Miriam Schapiro, Judy Chicago, Elanor Antin, Lynda Benglis, Joan Jonas, Yayoi Kusama, Yvonne Rainer, Carolee Scheemann, Nancy Spero, Hannah Wilke itd. Sledile so jim Pat Steir, Laurie Anderson, Barbara Kruger, Barbara Blum, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Jenny Holzer itd. V Veliki Britaniji: Margaret Harrison, Susan Hiller, Mary Kelly, Monice Sjoo, Kate Walker in mnoge druge. Pomembnejše feministično umetniško gibanje se je razvilo še v Franciji, Nemčiji in Kanadi (Ferrer 2003: 75–79).

Sicer pa je bila bolj kot estetika za njih pomembna vsebina. Spraševale so se, kakšni sta vloga in funkcija umetnosti znotraj političnega gibanja. Ali je možno znotraj polja umetnosti vzpostaviti dialektično razmerje z družbenim? Ugotovijo oziroma zatrjujejo, da je osebno oziroma zasebno politično<sup>49</sup> in da je taka tudi umetnost. Iz teh okvirov nastaja feministična umetniška praksa vse do danes. Prvi in drugi val feminističnih umetnic se je ukvarjal bolj ali manj z zagotavljanjem enakih možnosti ženskih umetnic v ustvarjanju ter razstavljanju svojih del in z iskanjem simboličnih form inherentnih ženskemu umetniškemu bistvu,<sup>50</sup> kasneje pa je ženska tematika prerasla v splošno družbeno kritiko zapostavljenih družbenih skupin. V svojih delih so začele izpostavljati tudi vprašanja povezana z rasno diskriminacijo, zgodovino žensk, vlogo matriarhata v patriarhalni družbi, pravice žensk do svojega telesa, kot je na primer pravica do abortusa, problematiko posilstev, materinstvo, delovne razmere, uveljavljati so se začeli tudi geji in lezbijke. Na feministično umetnost se danes gleda kot na



podaljšek gibanj »kontra-kulture« in predhodnice multikulturnih gibanj osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja, ki so se uprle univerzalnim vrednotam dominantnih skupin, kultur in ras (Ferrer 2003: 75, 76).

Slika 5.1.5:

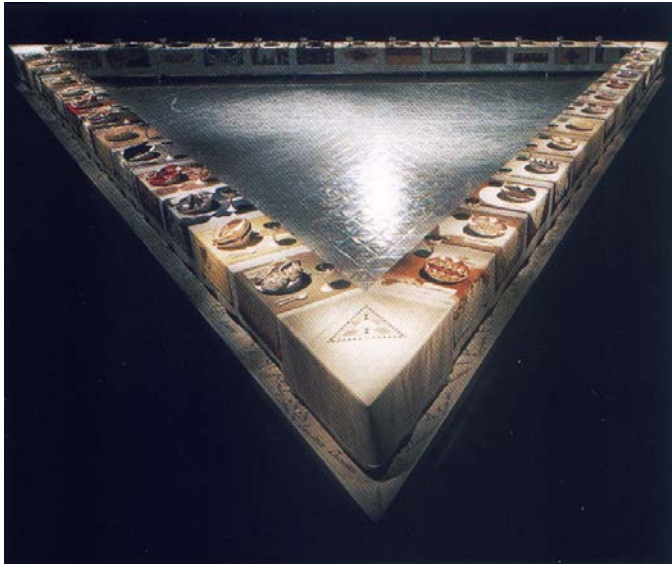
Lynda Benglis, (1974)- Lyda s tem plakatом vabi na otvoritev ženske umetniške razstave

Naj opišem verjetno eno najbolj znanih in reprezentativnih feminističnih del iz tako imenovanega prvega vala feministične umetnosti; to je instalacijo *The Dinner Party* (1974–79) umetnice Judy Chicago. Gre za neke vrste reinterpretacijo »zadnje večerje« predstavljeno iz ženske perspektive, kjer je v bistvu ženska tista, ki skozi zgodovino pripravlja večerjo in jo postavi na mizo, ki skrbi za gospodinjstvo, pripravi mizo itd. V Chicagovi instalaciji je ženska postavljena kot častna gostja. Gre za tri mize postavljene v pravi trikotnik na tleh dediščine, kjer je v porcelanaste ploščice vpisanih 999 imen žensk. Mize so pogrnjene z prti,

<sup>49</sup> »Osebno je politično« postane sredi sedemdesetih let slogan feministične umetnosti (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2004: 570).

<sup>50</sup> To iskanje simboličnih form inherentnemu ženskemu bistvu je precej bolj radikalen od prejšnjega. Tukaj umetnice razkrivajo žensko izkušnjo, ki jo uprizarjajo z vaginalno in seksualno ikonografijo.

prtički in gobleti, na katerih so porisani krožniki in kelihi. Prva miza slavi ženske iz matriarhalne prazgodovine do antike, druga miza od začetka krščanstva do reformacije in tretja miza od začetka sedemnajstega do dvajsetega stoletja. Instalacija nas popelje v razvoj



zahodne civilizacije, razvoj, ki izpusti zgodovinsko pomembnost ženske vloge (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2004: 572), Judy pa z večerjo in simboli dokazuje obratno in ozavešča, da temu ni tako.

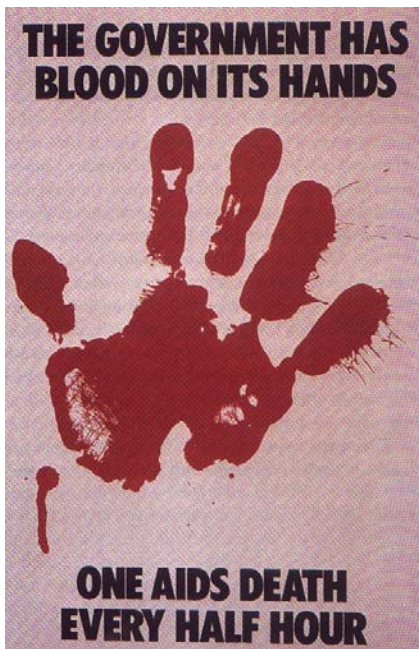
Slika 5.1.6:

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79. historična postavitev slavi žensk skozi zgodovino

Danes se nam zdijo stvari, za katere se je borila feministična umetnost, samoumevne. Ker se nam nemara zdijo že nekoliko oddaljene, bom kot zadnji primer opisala aktualno umetniško skupino **Group Material**.<sup>51</sup> Gre za kolektiv dvanajstih ameriških umetnikov, ki se združijo kot reakcija na ameriško konzervativno vlado in tedanje družbeno politično stanje. Opredeležijo se za »neodvisen kolektiv mladih umetnikov in pisateljev z različnimi teorijami ter umetniškimi praksami in političnimi prepričanji, angažiranih pri promociji in organiziranju umetniških dogodkov, ki so namenjeni družbeni komunikaciji in političnim spremembam« (Barbier 2003: 101). Njihova naloga je, kot pravijo sami, »nadzorovati svoje lastno delo, usmerjati svojo energijo v zahteve družbe in upirati se tržni ekonomiji umetnosti« (Foster, Krauss, Bois, Buchloh 2004: 607). Bolj kot samo umetniško delo jih zanima način vzpostavitve in posredovanja umetniško-političnega diskurza. Prav zato pomensko prevladuje kontekst predstavitvene in izbrane teme. Ker so se spraševali, »kako

<sup>51</sup> Group Material je skupina, ki deluje v ZDA, natančneje v New Yorku med leti 1979 in 1996. Na njih so močno vplivali konceptualisti, kot so Michael Asher, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke. Prirejali so številne razstave, kjer so se povezali na primer s črnsko skupnostjo v Atlanti («Atlanta: An Emergency Exhibition», 1980), z latinskoameriško skupnostjo («Luchar! Exhibition for the People Of Central America», 1982) ter z obolelimi z aidsom («AIDS Timeline», 1991). V svojem ustvarjanju so si želeli obrniti h karseda širokim in raznolikim slojem občinstva, vedeli pa so, da je dobro biti prepoznaven tudi v umetniškem svetu, zato so se udeleževali tudi pomembnih umetniških prireditev in bienalov. Njeni ustanovni člani in glavni umetniki so bili: Tim Rollins kot pobudnik projekta, Julie Ault, Patrick Brennan in Mundy Mc Laughlin, pridružili pa so se jim tudi drugi (Barbier 2003: 101,102).

nastaja kultura in za koga«, in so posledično zavračali umetnostni trg ter so želeli delati umetnost za vse ljudi s političnim prizvokom, so bile njihove teme največkrat naslednje: človekova alienacija, spolna in rasna razlika, marginalne skupine, potrošništvo, močna vpletenost ZDA v Srednjo Ameriko, ustava, problematika AIDSa ter podobne tematike. Ker so zavračali umetnostni trg in umetnostno institucijo, se jim je zdelo pomembno, da so sami prirejali svoje razstave, zato so si kupili prostore in odprli svojo majhno galerijo v Lower East Sideu v New Yorku. Prav tako se jim je zdelo pomembno delati umetnost za vse ljudi z ozaveščanjem o aktualnih družbenih in političnih problemih, zato so v ustvarjanje razstav vključevali publiko in kovali tesne stike z njimi. Kot lahko razberemo, je bila Group Material skupina, ki je utelešala vse pomembne nazore sodobne avantgardne umetnosti. Čeprav se je skupina leta 1996 razpustila, je postavila vzor še danes delujoči umetnosti v ZDA in drugod



po svetu, kjer se še uteleša upor umetnikov proti političnemu, ekonomskemu in družbenemu sistemu, v katerem delujejo, hkrati pa je skupini uspelo približati umetnost širšemu občinstvu.

Slika 5.1.7:

Group Material, Gran fury, The government has blood on its hands, (1988)

Ob vseh omenjenih umetniških gibanjih, smereh in skupinah v tem poglavju lahko ugotovimo, da je umetnost navkljub vsem očitkom bila in je še vedno lahko kritična in angažirana v družbeno-politični problematiki ter da ni le pasivna opazovalka ali popolnoma sama sebi namen. Podala sem pregled umetniških gibanj in smeri, podrobneje od druge polovice dvajsetega stoletja naprej, ki igrajo ključno vlogo v razvoju sodobne kritične ter angažirane umetnosti. Ravno sredina dvajsetega stoletja namreč predstavlja pomemben korak v političnih odločitvah in dejanjih, v razvoju tehnologij, v drugačnem pomenu in položaju umetnosti v družbi, pomenu revolucije in vlogi svobodnega ljudstva v demokratičnih družbah ter v umetnosti kot reakciji na tovrstne družbeno-politične spremembe. Ta praksa se je počasi

uveljavila povsod po svetu in se obdržala vse do danes. Seveda smo danes priča še večim in različnejšim umetniškimi oblikami, ki niso vse kritične ali angažirane. Pomembno je namreč, da v množici raznolikih oblik in praks sodobne umetnosti še vedno ostaja tudi tista, ki izhaja in reflektira družbeno-politične probleme in skozi prefinjen umetniški način želi posegati v mišljenja ljudi in počasi nemara spremeniti svet na bolje. Kljub temu, da sem se v poglavju o kritičnih potencialih sodobne umetnosti posvetila predvsem svetovni oziroma tuji umetnosti, pa to ne pomeni, da tovrstne umetnosti nismo poznali tudi v našem kulturnoumetniškem prostoru. Prav nasprotno, kritična umetnost je bila in je še vedno prisotna tudi pri nas. Zato se bom v naslednjem poglavju osredotočila na slovenski umetniški prostor in opisala tri selektivno izbrane primere kritične umetnosti, ki po mojem mnenju izražajo sodobne družbeno-politične probleme.

## 6. Kje je slovenska sodobna umetnost?

*»Družba brez umetnikov, bi samo sebe ubila. In države, ki skrbijo za umetnike, skrbijo za človeške vrednote...«*

(Jan Fabre 2005)

V zadnjem poglavju se bom osredotočila na današnji slovenski umetniški prostor. Tudi pri nas obstaja kar nekaj primerov tovrstne kritične in angažirane umetnosti, kot jo pozna tujina, njeno ledino so orali predvsem pripadniki NSK.<sup>52</sup> Tako danes še vedno obstaja več oblik umetniških praks, ki izražajo svojo kritičnost tako do politike, družbe ali umetnosti same. Slovenija se v tem pogledu nič ne razlikuje od ostalega umetniškega sveta. Kot povsod smo tudi pri nas priča različnim umetniškimi oblikami, umetniške prakse pa so se razširile tudi na druga področja, kot so, na primer, povezava umetnosti in tehnologije, znanosti, biologije, biokemije itd. Lahko bi rekli, da tovrstne oblike bolj stremijo v prihodnost same družbe in sveta. Res je, da današnjo umetnost težko poenotiti na zgolj eno komponento, toda med vsemi umetniškimi zvrstmi in oblikami v Sloveniji obstajajo še vedno tudi takšne, ki zrcalijo in izpostavljajo družbeno-politične probleme, ki nas obdajajo. Zato se bom v nadaljevanju

---

<sup>52</sup> NSK je kratica za Neue Slowenische Kunst, kar v prevodu pomeni Nova slovenska umetnost. Gre za cel sistem umetniških in teoretsko raziskovalnih delovanj in podsistemov znotraj organizacije NSK. Glavni umetniški pripadniki so skupine Laibach, IRWIN, gledališče sester Scipion Nasice in kozmokinetično gledališče »Rdeči pilot«. Organizirali so se v osemdesetih letih prejšnjega stoletja ne samo na slovenskem in jugoslovanskem področju, ampak tudi po celem svetu. NSK je aktivna še danes.

predvsem osredotočila na tovrstno kritičnost in predstavila tri primere, ki se neposredno dotikajo aktualnih političnih problemov. Prvi je politično gledališče z naslovom »Everybody for Berlusconi«, druga je politično angažirana razstava »Srečal sem se s smrtjo, da se ne bo treba vam. Nikoli ne odnehajte!« umetnika Matije Milkoviča Biloslava ter nedavni projekt »Trash for Trash« oziroma orozje.com.

Projekt režiserja Matjaža Prograjca »*Everybody for Berlusconi*«<sup>53</sup> je konec leta 2004, ko je bil predstavljen, močno pretresel politično in umetniško javnost. Politično za razliko od slednje bolj negativno kot pozitivno. Gre namreč za politično gledališče, čeprav nekateri pišejo tudi o političnem performansu, ki imitira politični miting, kot bomo videli kasneje. Res je, da vsebuje večino značilnosti performansa, kot so provokacija, razkrivanje tabujev in strahov družbe. Tudi prostor uprizoritve v Ljubljani je bil do neke mere alternativen, namreč predstava ni bila uprizorjena v konvencionalni ustanovi za gledališke predstave, kot je na primer drama ali MGL, ampak v Stari elektrarni, alternativnem prostoru za uprizarjanje predvsem plesnih in gledaliških predstav in performansov. Obenem pa je tudi res, da predstava ni bila predstavljena na ulici ali v režiserjevi dnevni sobi. Tudi ponovitve nikoli ne morejo biti enake, saj predstava vključuje sodelovanje gledalcev, kar pomeni, da se lahko konec izteče vedno drugače. Predstavo so najprej hoteli poimenovati »Killing Berlusconi«, pa so jim odvetniki zaradi pravnih zadržkov naslov odsvetovali. Vendar je kljub temu, da je projekt sponzorirala Evropska Unija, ostal še vedno enako kritičen in zloglasen, zato menim, da očitek, da državno sofinancirana umetnost ne more biti kritična, ker naj bi bila s finančnimi sredstvi nadzirana s strani države, ne vzdrži. Nedvomno pa obstaja velika možnost prenehanja sofinanciranja tovrstne umetnosti pri naslednjih projektih. Kakorkoli, predstava je zastavljena kot politični kongres, kjer gledalci odločajo o tem, ali bi bilo treba multimedijskega mogotca, ki želi posegati po avtoriteti na vseh mogočih življenjskih področjih, ubiti ali ne. Igralci tako gledalca soočajo z Berlusconijevimi najnižkotnejšimi citati, njegovo osebno zgodovino, družinskimi vezmi in področji, nad katerimi steguje svoje hobotniške lovke, na koncu pa sledi anonimno glasovanje o tem, ali bi bilo treba Berlusconija »ubiti« ali ne (Lukan 2004: 10).

---

<sup>53</sup> Everybody for Berlusconi je politična predstava v izvedbi slovenske skupine Betontanc in nizozemske igralske skupine Jonghollandia, v produkciji Zavoda bunker in ZT Hollandia, uprizorjena s denarno pomočjo Evropske unije ([http://www.mladina.si/tehdnik/200449/clanek/kul-rodeo--jasa\\_kramarsic\\_kacin/](http://www.mladina.si/tehdnik/200449/clanek/kul-rodeo--jasa_kramarsic_kacin/)) (15.1.2006).

Vsekakor gre tukaj za politično angažirano predstavo. Ne toliko v smislu potreb po družbenih spremembah, kot bodo bolj vidne pri zadnjem primeru, ampak bolj za ozaveščanje ljudi o obstoječem političnem stanju, o identitetah vladajočih ljudi ter o možnostih dejanske demokracije. Pa vendar je predstava po Pograjčevih besedah razkrila tudi druge pomembne stvari. Ni se namreč vse vrtelo okrog Berlusconi in njegovega burnega življenja ter spornega vladanja, šlo je tudi za sam paradoks odločanja prisotne publike, o tem ali bi nekoga ubili ali ne. S tem dejanjem se je publika postavila v isto vlogo dominantnega faktorja odločanja o usodi drugih ljudi in s tem postala na nek način podobna obravnavani osebi. Res je, da je imela predstava močno politično konotacijo sama v sebi, vendar pa obenem, kot pravi režiser, s svojo uprizoritvijo razkrila tudi pravo naravo zahodne demokracije (Pograjc v Lukan 2004: 10). Premierna uprizoritev je tako izzvala še kako burne odzive javnosti, kar je bila konkretna preizkušnja toleratnosti do drugačnosti in različnega mišljenja ter svobode govora v demokratični Evropi.

Še en projekt, sicer precej drugačen od prejšnjega, ki udejanja kritično vlogo umetnosti v družbi, je projekt Matije Milkoviča Biloslava z naslovom »*Srečal sem se s smrtjo, da se ne bo treba vam. Nikoli ne odnehajte!*«. <sup>54</sup> Gre za provokativno razstavo oziroma instalacijo, ki komentira takrat najnovejše odločitve Slovenske vojske o pošiljanju slovenskih vojakov v Irak. Gre za preprosto izražene ideje z minimalnimi sredstvi. Razstava sama je zelo provokativna in kljub temu postavljena v galerijski prostor galerije Insula v Izoli. Ravno ta ustaljena vsebinsko–slogovna forma je načrtna: kritizirati državne odločitve. Delo torej izraža kritičnost do odločitve Slovenske vojske, ko ta pošlje štiri slovenske vojake na misijo v Irak. Zato avtor v prvem delu instalacije predstavi načrt delovanja teh štirih slovenskih vojakov v Iraku, v drugem delu pa rezultat delovanja. Tako prvi del razstave predstavlja vsakdanje življenje vojaka v Iraku, koledar z rdeče prečrtanimi številkami, na tleh razgrnjeni vojaški nahrbtniki, celo revija Playboy za vojakovo zabavo, v drugem delu, ki predstavlja rezultat delovanj, pa najdemo mrtvaške vreče avstrijske izdelave, to je štiri bele platnene krste z nalepko Vrnite pošiljatelju, kajpada poveljniku generalštaba Slovenske vojske. V sobi prav tako stoji računalnik, ki predstavlja zelo aktivno konkretno aktualno ozadje. Povezan je

---

<sup>54</sup> Matija Milkovič Biloslav se je rodil leta 1983 v Kopru. Po končani gimnaziji se je leta 2003 vpisal na Akademijo za likovno umetnost v Ljubljani, smer industrijsko oblikovanje. Prvič je razstavljal na skupinski razstavi študentov ALU leta 2003. Leta 2004 je razstavljal na bienalu industrijskega oblikovanja BIO in na enem največjih bienalov industrijskega oblikovanja v Evropi, v Saint-Etienneu v Franciji. Decembra 2005 se je udeležil prvega Asian Art Campa, kjer je začel ustvarjati tudi politično angažirano umetnost. Razstavil je instalacijo z naslovom *I Am Going To Send You to a Better Place. God Bless You*, ki je bila mednarodno zelo dobro sprejeta, saj je izzivala tamkajšnje izvajanje smrtne kazni za preprodajalce droge. Živi in dela v Izoli in Ljubljani (Zlobec 2006: 19).

z internetom, ki prikazuje statistične podatke o dosedanjih žrtvah v Iraku (Zlobec 2006: 19). Gre za tipičen umetniški poseg v politične odločitve vladajočih, čeprav se večina demokratične javnosti s to odločitvijo ni strinjala. Slovenija je postala namreč del NATA in Evropske unije in tako sama ne odloča več samostojno o določenih odločitvah, ampak podložniško izvaja ukrepe in ukaze. Tako ta projekt ozavešča ljudi o sodobnih in še prihajajočih problemih ter o obstoječem stanju, ki spremljajo našo državo in nas same.

Zadnji projekt, ki sem ga izbrala, se ukvarja s podobno problematiko kot prejšnji, je projekt »Trash for Trash« oziroma »Orožje.com«<sup>55</sup> mlade skupine Tretaroka.<sup>56</sup> Kot pri prejšnjem primeru gre tudi tukaj med drugim za instalacijo, vendar je mogoče zaslediti še korak naprej v intervenciji in angažiranosti. Gre namreč za multimedijski projekt, ki še bolj intervenira, tako v družbeni kot tudi v politični prostor. Projekt je imel več stopenj in se je »lansiral« v prostor postopoma. Najprej se kot projekt orožje.com maja 2006 pojavi na medmrežju, kjer pride do prve javne intervencije v obliki multimedijske manipulacije. Na spletni strani so predstavljeni vsi izdelki recikliranega orožja, ki mu je s tem odvzeta funkcija nasilja in je predstavljeno v miroljubne namene. Skupaj s predstavitvijo projekta in modelov orožja je takoj ob vstopu na stran dodana anketa, ki daje projektu še večji namen posega v družbo in ozaveščanja ljudi. Rezultati so namreč namenjeni raziskavi, ki meri mnenja glede različnih interpretacij in aplikacij orožja oziroma odnos ljudi do orožja. Med drugim vsebuje tudi vprašanje, kot je na primer: Koliko odstotkov letnega proračuna je bilo leta 2004 namenjenega državni varnostni zaščiti?. Da bi projekt še bolj posegel in vplival na ozaveščenost ljudi o orožju in o ravnanju države, katera naj bi skrbela za njihovo varnost na žalost največkrat z orožjem in dragimi nakupi le tega, je na koncu ankete obstajala možnost o obveščeni obiskovalcev ankete o rezultatih raziskave. Torej sam obisk spletne strani ni pomenil konec soočenja gledalca z izpostavljenim problemom orožja in projektom, ampak se je ta intervencija, seveda po gledalčevi želji, nadaljevala. Drugi korak postavljanja projekta v

---

<sup>55</sup> Trash for Trash je projekt, kjer se iz odpadnih materialov sestavi novo orožje, kateremu je odvzeta funkcija nasilja. Gre za ozaveščanje javnosti o nesmiselnosti orožja in nasilja ter o delovanju države v smeri oboroževanja in financiranja le-tega iz davkoplačevanskega denarja. Pri vsem tem ima projekt tudi ekološko vrednost, kjer gre za uporabo reciklažnih materialov v umetniške in kreativne namene ter dodajanje nove vrednosti odpadnim snovem v materialnem in prenesenem smislu. Projekt oblikuje predvsem sodelovanje dveh mladih avtorjev Saše Kerkoš in NATANa, ki izhajata iz skupnega vprašanja o smislu orožja. Projekt Ministrstva RS za kulturo ni podprl (Kerkoš 2006).

<sup>56</sup> Tretaroka je mlada skupina ustvarjalnih posameznikov, ki jo pri tem projektu sestavljajo NATAN, Saša Kerkoš in Ida Heršenfelder ter ostali strokovni sodelavci iz umetniških, umetnostnozgodovinskih in politološko-kulturoloških področij. Glavno dejavnost društva tvorita sklopa ekološko naravovarstveno in področje kreativnih oblikovalskih rešitev ter reciklaže na področju idejnih konceptov. Zanimajo jih predvsem družbeno angažirani projekti ([http://www.orožje.com/main.php?content=about\\_the\\_project](http://www.orožje.com/main.php?content=about_the_project)) (15.1.2007).



družbeni prostor pa je bila otvoritev razstave recikliranega in nasilja oropane orožja v poslopje Ministrstva RS za obrambo 12. junija 2006, kar predstavlja svojevrstno ironijo. Naslov Trash for Trash je bil razkrinkan šele ob otvoritvi razstave, saj bi bila drugače infiltracija projekta v stavbo ministrstva zelo malo verjetna (Hiršenfelder 2006: 9-20). Tako pa so s to gesto dosegli velik paradoks razstavljanja vojnega antipropagandnega materiala v samem osrčju slovenskega vojaškega prostora.

Projekt so avtorji poleg ozaveščanja o smiselnosti orožja ter varovanja ljudi s pomočjo življenjsko nevarnih pripomočkov, razširili iz umetniškega še na teoretsko področje in se v ta namen povezali s posamezniki iz Mirovnega inštituta, Časopisa za kritiko znanosti in Amnesty International Slovenija. Izdali so tudi priročnik, v katerem je opisan celoten projekt, podprt še s tremi kritičnimi sociološkimi teksti ter preveden v štiri tuje jezike, vsebuje pa tudi rezultate spletne ankete. Prvi filozofsko-sociološki tekst z naslovom »Organi, orodja, orožja« je prispeval Mirt Komel, drugega »Ubij me kulturno« Mitja Velikonja, zadnjega »Je človekove pravice mogoče varovati z orožjem?« pa je napisala Alenka Jerše. Vsi teksti se navezujejo na sodobne probleme, ki jih prinašajo orožje in vojne, na smiselnost oziroma nesmiselnost orožja, kakšne vplive ima ta dejansko na ljudi in kaj nam samo orožje in razvoj tovrstne nasilne tehnologije prinaša v prihodnosti ter koliko je sploh mogoče, da nas ta obvaruje pred nasiljem oziroma ali ga – nasprotno – zaradi verižne reakcije ne sproža še več.

Za razliko od prejšnjih primerov, ta projekt posega tudi neposredno v vladne institucije. Ne komunicira in nagovarja samo gledalca, ampak aktivno komunicira tudi z vladnimi institucijami, ki so odgovorne za nakup orožja. Ta intervencija nam nakazuje skrb in angažiranost glede prihodnosti sveta. S podobnimi primeri umetniške angažiranosti za družbeni »boljši jutri« se nemara lahko spremeni mišljenje in dejanja pomembnih ljudi, ki zastopajo vodilne in odgovorne položaje, pa tudi »navadnih« ljudi. In tukaj se kaže, zakaj je tovrstni projekt in hkrati instalacija lahko tudi svojevrsten performans. Kot sem v poglavju o performansih pisala, je performans lahko šokanten, kar je v tem primeru vsaj za vladno stran vsekakor bil, razbija tabuje in strahove ljudi, poigrava se z vladnimi institucijami ter je usmerjen v prihodnost. Vendar to ni bilo vse. Kot je projekt Everybody for Berlusconi preverjal toleranco oblasti, kulturnih finančnih institucij ter ljudstva, tako je projekt Trash for Trash preverjal toleranco naše oblasti do drugače mislečih, in to ne samo pasivno mislečih, ampak tudi do tistih drugih, ki svoje mnenje aktivno izražajo.

Značilnosti opisanih primerov, ki v praksi vsekakor niso osamljeni, nam razkrivajo naravo tovrstne umetnosti, ki po mojem mnenju nasprotuje najbolj pogostim očitkom sodobni umetnosti, ki sem jih omenjala v četrtem poglavju. Na osnovi izbranih primerov menim, da je težko očitati celotni današnji umetnosti, da je izgubila svoj pomen ter da umetnost deluje samo še zaradi same sebe. Vsak od opisanih primerov je v sebi nosil kritičen naboj, ki je močno hrepenel po izrazitvi. Prav tako bi težko verjeli očitku, da se je večina umetnosti predala trgu. Namreč umetnikov naboj po izražanju svojih nestrinjanj in kritik politiki ali družbi je v veliki večini tako močan in prisoten, da se lahko izraža s pomočjo državnih sredstev ali brez. To nam lepo ponazori projekt Trash fot Trash, ki je bil zelo obsežen projekt in je zato zahteval nemalo finančnih sredstev, pa je bil vseeno zaradi pripravljenosti sodelujočih uspešno izpeljan. Ne samo to, projekta sploh ni konec, ampak se namerava širiti tudi izven državnih mej. Zato je neutemeljeno govoriti na splošno, da umetnost ni presegla avtonomne institucije umetnosti, kar je bil prvi poskus historičnih avantgard, ter da je bil njen poskus izjalovljen. Tudi očitek izgube umetniške aure je možno na osnovi primerov vsaj do določene mere ovreči. Čeprav so se umetniška dela precej spremenila od začetka dvajsetega stoletja, lahko tudi o obsežnih projektih, kot je na primer Trash for Trash, rečemo, da vsebujejo umetniško auro. Ideja je namreč unikatna ter v svojem izražanju nosi enkratno naboj in aktualnost svojega časa, vsekakor pa noben od opisanih primerov ni podlegel množični produkciji zadovoljevanju vsakdanjih okusov, brez kančka kritičnosti. Umetnost je torej lahko kritična in umetnik kritik sočasnih političnih in družbenih problemov in odločitev oblastnikov, ki se velikokrat obnašajo drugače, kot bi si to želel vsakdanji človek. Slednji na te odločitve največkrat ne more vplivati, zato tukaj nastopi umetnost in njen svobodni prostor izražanja, ki ga umetniki lahko izkoristijo in v katerem umetnost lahko izraža svojo kritičnost do sodobnih problemov oziroma kjer umetnost lahko prevzame vlogo družbeno-političnega ogledala, če le to želi.

## 7. Sklepne misli

Kaj je umetnost? Je to prostor, ki človeku ponuja sprostitev v estetsko lepem okolju med estetsko »elitnimi« umetniškimi objekti, ali je to tisti, danes skoraj edini prostor, kjer je še dovoljeno izražanje svojih lastnih idej in zamisli, četudi delujejo kot včasih bolj včasih manj subverzivna refleksija družbe in družbeno-političnega sistema? Umetnost, menim, ima danes še vedno obe oziroma več funkcij. Ob prisotnih družbeno-političnih problemih in nezadovoljstvu umetnikov in ljudi nasploh pa nastaja tudi še večja produkcija tovrstne, kritične umetnosti, kot sem jo poimenovala sama.

Skozi opis in razvoj umetnosti in umetniških praks, od razvoja zgodovinskih avantgard naprej, se pravi od dvajsetih let dvajsetega stoletja pa vse do danes, sem skušala v diplomski nalogi prikazati potencialne umetniškega izražanja kritike do umetnosti same, do kulture in predvsem do družbeno-političnih vprašanj in problemov. Tukaj igra pomembno vlogo predvsem umetniška avantgarda, ki se večinoma povezuje tudi z družbeno in politično avantgardo in ki se, kot sem to prikazala v diplomski nalogi, pojavi predvsem v času, ko umetnost sama zapade v svoje polje samozadostnosti oziroma ubeži družbenemu svetu in se poskuša ločiti od vsakdanjosti, njen kriterij dobrega pa vse bolj postaja samo estetika in lepo. In ravno zgodovinske umetniške avantgarde so odigrale ključno vlogo v preskoku umetnosti iz zgolj umetniško estetskega polja na družbenokritično raven. Le-te so namreč želele ukiniti mejo med moderno umetnostjo, se pravi med umetnostjo, ki je poveljevala samo sebe, svojo elito in kriterij estetike, ter vsakdanjostjo. Prav te avantgarde so bile prve, ki so se izrazito povezale tudi z ljudmi in političnimi strankami.

Drugi pomemben preskok v umetnosti vidim v pojavu novih umetniških avantgard v šestdesetih letih dvajsetega stoletja, katerih nastanek razumem kot reakcijo na ponovni odmik umetnosti iz življenja vsakdanjosti, vendar tokrat v smislu podjarmljenja umetnosti v sistem kapitalizma. Ravno zato se nove umetniške avantgarde v svojem raziskovanju in ustvarjanju novih umetniških praks ter medijev uprizoritve uprejo kapitalističnemu načinu umetniškega in »vratarskega« sistema. Hkrati pa so se poleg zavračanja razvitega umetniškega sistema začele posvečati in umetniški material črpati iz vsakdanjega družbeno-političnega življenja in problematike. K temu je, po mojem mnenju, vzpodbudilo predvsem napeto politično in družbeno ozračje v sredini šestdesetih let v ZDA.

Umetnost je takrat, kot tudi še danes, predstavljala prostor svobodnega ustvarjanja in izražanja in ravno zato se je kritika oziroma kritični potencial lahko (in še raje) izražal in uprizarjal skozi umetniško govorico. Pri vsem tem pa ne smemo pozabiti, da ko govorimo o umetniških avantgardah ali posameznih umetniških gibanjih in skupinah, ne govorimo o vsej umetnosti, ampak samo o tisti, ki je izražala nezadovoljstvo z obstoječim stanjem in stremela k določenim tako družbeno-političnim kot umetniškim spremembam. Nove umetniške avantgarde so to poskušale doseči predvsem z uprizarjanjem vse bolj drugačnih, včasih tudi bizarnih, umetniških praks, ki so ravno zaradi svoje drugačnosti zavračale umetniški kapitalistični sistem ter so z namenom, da bi se umetnost zopet postavila v družbeno vsakdanjost, vse bolj črpale iz družbeno-političnega in tudi subjektivnega konteksta. V nalogi sem torej prikazala, da umetnost lahko, če to želi, nosi v sebi kritični potencial ter to kritiko tudi uprizarja in izraža oziroma da ima v družbi lahko vlogo pomembne družbeno-politične refleksije.

In kakšno vlogo pri tem igra performans oziroma performativne prakse umetniškega izražanja, na katere sem se v diplomski nalogi podrobneje osredotočila? Ko govorimo o kritični oziroma družbeno angažirani umetnosti, ne moremo mimo performansa. Ravno ta umetniška praksa namreč najbolj izpostavlja samopremislek umetniškega in družbenega konteksta, oziroma kot je to povedala feministka in performerka Judy Chicago, si je performans najbolj prizadeval k preobrazbi meja med zasebnim in javnim prostorom ter k procesom, ki bi spodbujali zavedanje (Chicago v Gržinić 2006: 99). Performans se je razvil predvsem z aktivističnimi gibanji v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kot je na primer feministična umetnost, in zato je zgodovina performansa pravzaprav zgodovina bojev (Gržinić v Govedić 2006: 99).

Nove avantgarde, razvoj družbenokritične umetnosti in umetniškega aktivizma so imeli vpliv tudi na sodobno umetnost. Danes smo priča različnim in raznovrstnim umetniškim praksam, tako starim konvencionalnim kot novim, in hkrati lahko samo opazujemo in spremljamo, kako nastajajo še novejša in drugačna umetniška praksa. Ločimo jih lahko na več skupin ali zanimanj. Ene so usmerjene bolj v estetsko držo, druge raziskujejo razvoj tehnologije in znanosti ter so usmerjene v človeško prihodnost soočanja s tehnologijo, spet tretje so lahko družbeno-politično kritične in so usmerjene v prihodnost družbe ter njene kvalitete življenja. Slednje sem v svoji diplomski nalogi izpostavila tudi sama, ker sem želela prikazati, da

kritična umetnost še vedno obstaja s tem, ko izvaja svoje angažirane posege v družbeno-politični prostor.

Nekateri umetniški posegi v družbeni prostor so bolj agresivne narave, nekateri manj. Vsekakor pa vse umetniške prakse, ki na kakršnen koli način izhajajo iz družbeno-političnih problemov ali skozi umetniški medij uprizarjajo tovrstno problematiko, pokušajo spremeniti svet v katerem živimo. Čeprav so nekatere od teh akcij utopične narave, pa je njihov nesporni namen opozarjati na probleme, izražati družbeno kritičnost in morda nakazovati možne alternative. Umetnost je torej lahko in, kot sem ponazorila na primerih, tudi je kritično ogledalo družbi, lahko reflektira družbeno-politične probleme in ima lahko nalogo skrbnika za človekov boljši jutri.

## 8. Literatura in viri

1. Adorno, Theodor W. (2002) *The Culture Industry*. London: Routledge classics
2. Archer, Michael (2002) *Art since 1960*. London: Thames and Hudson, world of art
3. Bajec, Anton et all. (1993) *Slovar Slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
4. Beck, Ulrich (1986) *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in enine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
5. Benjamin, Walter (1998) *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis
6. Blistene, Bernard (2001) *A history of 20th century art*. Paris: Flammarion in Beaux-Arts S.A
7. Bulc, Gregor (2002) *Proizvodnja kulture/proizvodne kulture: kulturni posredniki v popularni glasbi*. Magistrsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede
8. Collings, Matthew (2000) *This is modern art*. London: Seven Dials
9. Danto, Arthur C. (1995) *After the end of the art: contemporary art and the pale of history*. New Jersey: princeton university
10. Debeljak, Aleš (1999) *Na ruševinah modernosti*. Ljubljana: Sophia
11. Ferrer Mathilde (vodja projekta) (2003) *Skupine, gibanja, težnje v sodobni umetnosti od leta 1945*. Ljubljana: Studia Humanitatis, Zbirka Varia
12. Foster Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois in Benjam in H.D Buchloch (2004) *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson
13. Goldberg, Rose Lee (1990) *Performance Art: from futurism to the present*. London:Thames and Hudson: world of art
14. Goldberg, Rose Lee (1998) *Performance: Live art since the 60's*. London: Themes and Hudson
15. Gouda, Branko (1991) *Istorija umetnosti antičke grčke*. Beograd: Naučna Knjiga
16. Govedić, Nataša (2005) »Resnična umetnost je umetnost odpora«. *Dnevnik Novi List*, priloga Mediteran, 58(18516), 2–3.
17. Groys, Boris (2002) *Teorija Sodobne Umetnosti: izbrani eseji*. Ljubljana: študentska založba Koda
18. Gržinić, Marina in Tanja Velagić (ur.) (2006) *Trenutki odločitve: performativno, politično in tehnološko*. Ljubljana: ZAK
19. Harris, Ed (režiser) (2000) *Pollock*

20. Ilić, Veselin (1987) *Mitologija, Ideologija i Umetnost*. Beograd: Novo Delo
21. Irwin (ur.) (2006) *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall: Central Saint Martins Vollege of Art and Design,
22. Jameson, Frederic (2001) *Kulturna logika poznega kapitalizma*. V: Frederic Jameson (Miran Božovič ur.). *Postmodernizem*. Ljubljana Društvo za teoretsko psihoanalizo
23. Jones, Amelia (2002) *Body Art, uprizarjanje subjekta*. Ljubljana: Maska
24. Kerkoš, Saša (ur) (2006) *Orožje.com Trash for Trash* Ljubljana: Tretaroka
25. Kreft, Lev (2003) Umetniško delo v obdobju hegemonije blagovne forme. *Filozofski Vestnik* XXIV(3), 35–51.
26. Kreft, Lev (1982) Rekviem za avantgardo in moderno?. *Marksizem v svetu*, 9(4)116–138.
27. Krpič, Tomaž (2003) Telo kot vir kulturnih razlik. *Teorija in Praksa* 40(5), 802–820.
28. Krpič, Tomaž (2003) *Kognitivne meje konsrtucije družbene realnosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede
29. Kunst, Bojana (2003) Telo v sodobni umetnosti: Performans in nevarne povezave. *Teorija in Praksa* 40(5), 821–838
30. Lukan, Blaž (2004) Vsi proti Berlusconi!. *Delo* 46(260), 10.
31. Marchart, Oliver (2002) *Neoizem: avantgarda in samozgodovinjene*. Ljubljana: scca
32. Marzona, Daniel (2005) *Conceptual Art*. Bonn: Taschen
33. Megla, Maja (2006) V družbo zopet vnesti odgovornost in samodisciplino. *Delo* 48(47), 23.
34. Muhovič, Jožef (2002) *Umetnost in religija*. Ljubljana: Kud Logos
35. Oliva, Achile Bonito (2004) *Umetnost onstran 2000*. Piran: obalne galerije, edicija artes
36. Stangos, Nikos (ur) (1991) *Concepts of modern art*. London: Thames and Hudson, world of art
37. Štulej Adamič, Jelka (2006) Živimo v ekscesnem času!. *Delo* 48(12), 9.
38. Šuvaković, Miško (2001) *Anatomija Angelov: razprave o umetnosti v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Sophia
39. Taylor, Brandon (1995) *The Art of Today*. London: Everyman Art Liybrary University of the Arts London
40. Zlobec, Marijan (2006) Srečal sem se s smrtjo, da se ne bo treba vam. *Delo* 48(46) 19.

## Internetni viri:

41. Douglas Kellner (1998): Herbert Marcuse. Dostopno na: <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell12.htm> (5. marec 2007)
42. European Graduate School Homepage (2007): Walter Benjamin. Dostopno na: <http://www.egs.edu/resources/benjamin.html> (8. januar 2007).
43. Gutai (2001): Kazoo Shiraga, Work II. Dostopno na: <http://perso.orange.fr/articide.com/gutai/galleries/shiraga2/FrameSet.htm> (10. januar 2007).
44. Iconclash (2002): Boris Groys. Dostopno na: [http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader\\$77](http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$77) (8. januar 2007).
45. Kramaršič Kacin, Jaša (2004) *S kongresa: Everybody for Berlusconi*: [http://www.mladina.si/tednik/200449/clanek/kul-rodeo-jasa\\_kramarsic\\_kacin/](http://www.mladina.si/tednik/200449/clanek/kul-rodeo-jasa_kramarsic_kacin/) (5. januar 2006).
46. Tate online (2007): Definicije gibanj, smeri in umetniških skupin ter življenjepisi umetnikov. Dostopno na: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/default.htm> (3. november 2006).
47. Tate online (2007): Futurism. Dostopno na: <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=114> (21. februar 2007).
48. Tretaroka (2006): Orozje.com. Dostopno na: [http://www.orozje.com/main.php?content=about\\_the\\_project](http://www.orozje.com/main.php?content=about_the_project) (15. januar 2007).
49. Wikipedia (2007): Culture Industry. Dostopno na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Culture\\_industry](http://en.wikipedia.org/wiki/Culture_industry) (5. marec 2007).
50. Wikipedia (2007): Theodor W. Adorno. Dostopno na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor\\_Adorno](http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno) (8. januar 2007).