

# 1. poglavje

## Območje svobode?

NAJPREJ POMISLITE, kako sodobni umetniki uporabljajo človeško telo: lasje, urejeni v vzorce, ki sestavljajo kitajske pismenke, ali spleteni v preprogo; dlake, populjene z umetnikovega telesa in vključene v pomanjšano voščeno upodobitev trupla umetnikovega očeta; kri na platno kaplja iz ran, ki si jih je umetnik zadal sam, ali pa je z njo ustvaril doprsni avtoportret; sledi na slikah – ali razpelih – ustvarjene z ejakulacijo; kozmetična operacija kot performans; človeški uhlji, gojeni v petrijevkah; truplo dojenčka, skuhano in (navidezno) použito. Sodobna umetnost po vsem sodeč sodi v območje svobode, ločeno od vsakdanjega življenja, njegovih pravil in navad. V tem območju poleg tihega motrenja in razumskega poigravanja cveti nenavadna mešanica razvratnih novosti, barbarskega kršenja morale in različnih prestopkov proti uveljavljenim sistemom razmišljanja. Razpravljanje o sodobni umetnosti, od strokovnih revij do podlistkov v rumenem tisku, obsega spoštljivo tolmačenje, zapletene filozofske obrate, spodbujanje publicitete in nenazadnje obtoževanje, roganje in odklanjanje. Toda za tem domačim prizoriščem – kako staro in uveljavljeno je kršenje pravil in kako rutinske so hvale in graje – se skriva pomembna nedavna sprememba.

Delno so tej spremembi botrovale notranje potrebe umetnosti, delno pa gre za odziv na širše gospodarske in politične preobrazbe. Na prvi pogled trenutno ni sistema, ki bi bil v primerjavi z umetnostjo raznovrstnejši od globalne neoliberalne ekonomije, osnovane na idealu, če že ne na praksi svobodne trgovine. Ekonomija deluje strogo in instrumentalno

po globoko ustaljenih tirnicah, ki jih različnim državam neenakopravno narekujejo velike transnacionalne gospodarske ustanove. Vzpostavlja hierarhije bogastva in vpliva. Veliki večini svetovnega prebivalstva določa delovnik z natančnim urnikom in pravili, obenem pa ga tolaži s prizori filmskega življenja, ki ga osmišlja z avanturami in skladnimi zgodbami (v katerih se junaki osvobodijo prav s kršenjem pravil), ter z otožnimi pesmimi o uporništvu in ljubezni. Prav na to karto igra zavajajoče posladkana pesem Jonathana Richmana z naslovom *Government Center*, ki pravi:

We gotta rock at the Government Center  
to make the secretaries feel better  
when they put stamps on the letter ...\*

Pesem se konča s cingljanjem zvonca pisalnega stroja in poslušalcem pove, kaj je (pravzaprav) naloga pop pevcev.

Umetnost se po vsem sodeč nahaja zunaj sveta toge instrumentalnosti, birokratiziranega življenja in komplementarne množične kulture. To je mogoče zaradi svojevrstne ekonomije umetnosti, ki temelji na produkciji unikatnih ali redkih artefaktov in zavračanju mehanske reprodukcije. Umetniki in galeristi z omejenimi serijami knjig, fotografij, videov ali zgoščenk celo umetno omejujejo produkcijo del v tehnikah, ki jih je mogoče reproducirati. Ta mali svet, ki se od znotraj zdi avtonomna, mikro ekonomija, ki ji vladajo odločitve peščice pomembnih zbirateljev, galeristov, kritikov in kustosov, umetnost osvobaja od trga množične kulture. Z drugimi besedami, videe Billa Viole testno ne predvajajo ciljnemu občinstvu v srednje-zahodnem delu ZDA; umetniškimi glasbenim skupinam, kot je Owada, producenti ne vsiljujejo svoje volje, da predvajanje njihove glasbe ne bi

\* V vladni palači poslušamo rock / da so tajnice boljše volje / ko na pisma lepijo znamke ... [Op. prev.]

motilo kupcev v trgovskih centrih ali da bi pritegnili pozornost pomembnega trga enajstletnic. Ta kulturna enklava je varna pred nespodobnimi komercialnimi pritiski in dovoljuje svobodno poigravanje z materiali in simboli, skupaj s standardnim kršenjem uveljavljenih pravil in prepovedanih tem.

Svoboda umetnosti je več kot idealna. Poklic umetnika je kljub majhnim možnostim za uspeh tako priljubljen zato, ker obljublja delo, v katerem na prvi pogled ni ozke specializacije, in ker umetnikom kot filmskim junakom omogoča, da dajo delu in življenju lasten pomen. Tudi gledalcem umetnosti daje podobno svobodo naklonjenega opazovanja brezcilnega poigravanja z zamislimi in oblikami, pri čemer jim ni treba razvozlati, kaj je umetnik želel povedati, temveč dopustijo delu, da v njih prebudi misli in občutke, ki oživijo njihove lastne izkušnje. Premožni si vstop v to svobodno območje kupijo s posedovanjem umetniških del in mecenstvom, pri čemer kupujejo nekaj res vrednega. Država širši javnosti zagotavlja vsaj priložnost nekaj časa vleči vase vonj svobode, ki se širi od umetnosti.

Vendar utemeljeno lahko podvomimo, ali sta svobodna trgovina in svobodna umetnost res tako nezdržljivi. Prvič, ekonomija umetnosti dosledno odraža ekonomijo denarnega kapitala. V nedavni analizi pomena kulturne nadvlade je Donald Sassoon raziskal vzorce uvoza in izvoza romanov, oper in filmov v 19. in 20. stoletju. Kulturno vodilne države se lahko pohvalijo z obilno domačo produkcijo, ki zadošča potrebam njihovih domačih trgov, pri čemer malo uvažajo in uspešno izvažajo. Književni vesilesi 19. stoletja sta bili Francija in Britanija. Danes daleč najvplivnejša država na področju kulture so ZDA, ki celemu svetu izvažajo svoje produkte in zelo malo uvažajo. Kot je opozoril Sassoon, to ne pomeni, da lahko vsak konzumira ameriško kulturo, temveč da je pretežni delež kulture, ki kroži onstran narodnih meja, ameriške.

Sassoon v to računico utemeljeno ni vključil likovne umetnosti, saj ne premore svojega množičnega trga. V sistemu, ki je popolnoma svetovljanski in v katerem, na primer, nemški zbiratelj prek britanskega posrednika kupi delo v ZDA živečega kitajskega umetnika, je težko iz poslovnih številok razbrati pokazatelje kulturne nadvlade. Lahko pa si ustvarimo približno predstavo o razsežnostih trgovine v vsaki državi, kar nam ob visokem deležu mednarodne trgovine na umetnostnem trgu da slutiti globalno hegemonijo. In tu najdemo osupljive vzporednice z razporeditvijo finančne moči. Prav nič presenetljivo ni, da prevladujejo ZDA, ki ustvarijo skoraj polovico svetovne trgovine z umetniškimi deli. Večino preostalega deleža ustvari Evropa, od tega približno polovico Velika Britanija. Cene umetniških del in obseg trgovine z njimi zelo spominjajo na borzo. Ni naključje, da so največja svetovna finančna središča tudi središča trgovine z umetnostjo. Ko potegnemo to vzporednico, umetnost ni več področje brezciljnega svobodnega poigravanja, temveč manjše špekulantsko tržišče, kjer umetniška dela služijo širokemu razponu praktičnih namenov, kot so investicije, izogibanje davkom in pranje denarja.

Drugič, da bi sodobna umetnost iz misli gledalcev pregnala tako surovo ekonomsko razmišljanje, mora nenehno dokazovati svojo svobodo in drugačnost z ločevanjem svojih produkcij od tistih, ki so postale vulgarne zaradi množične proizvodnje in množične privlačnosti. Obskurnost in celo dolgotrasnost je sposobna spremeniti v krepost do te mere, da postaneta sebi zadostni konvenciji. Njeno pomanjkanje sentimentalnosti je negativ sladkih sanj in srečnih koncev, s katerimi krošnjarijo popularne pesmi, kino in televizija. Njena temačna raziskovanja človeške duševnosti, od katerih samodejno pričakujemo najslabše, ne ponujajo nobene tolažbe. Toda vse to seveda postane nekoliko tolažeče, saj se iz negativnosti izlušči popolnoma drugačno sporočilo, in sicer, da lahko

instrumentalni sistem kapitalizma ustvarja takšno področje svobode in svobodne kritike.

Tretjič, to kar najbolj ogroža ideal neonesnažene kulturne svobode, je dejstvo, da svobodne trgovine in svobodne umetnosti ni treba razumeti kot nasprotji, temveč kot dejavnika, ki družno ustvarjata prevladujoč sistem in njegovo dopolnilo. Čeprav se to dopolnilo mogoče odraža kot nepomemben dodatek (kot v sloviti analizi Jacquesa Derridaja), ima kot sklepna beseda v knjigi ali opombe v razpravi svojo vlogo pri zaokrožitvi tega sistema, s katerim si deli tudi temeljni značaj. Naj to priznamo ali ne, svobodna umetnost ima veliko skupnega s svobodno trgovino, dopolnilna obrobna dejavnost pa je pomembna za uspešnost osrednje dejavnosti. Neumorno mešanje in kombiniranje znakov kot del pehanja za novostmi in provokativnostjo v sodobni umetnosti (če naštejemo samo nekaj nedavnih primerov: morski psi in vitrine, barva in blato, čolni in modernistično kiparstvo, ovalne biljardne mize) se v veliki meri ujemajo z osupljivimi kombinacijami elementov v oglaševanju, obe področji pa se nenehno medsebojno napajata. Kot v paradi izdelkov v množični kulturi se mešajo in ujemajo oblike in znaki, kot da je vsak element kulture zamenljiv, tržen kot dolar. Drzna novost svobodne umetnosti je ob nenehnem kršenju pravil samo bled odsev neprestanega razblinjanja gotovosti, ki jih ustvarja kapital. Ta proces zlomi vsak odpor neomejenemu pretoku denarja, podatkov in nenazadnje teles milijonov priseljencev po vsem svetu. Kot je pred stoletjem in pol dejal Marx v osupljivo aktualnem odlomku:

Buržoazija z naglim izboljševanjem vseh produkcijskih orodij, z neskončno olajšanimi komunikacijami vseh vleče v civilizacijo vse, tudi najbolj barbarske narode. Cenenost njenega blaga je težka artilerija, s katero podira vse kitajske zidove do tal, s katero prisili h kapitulaciji najtrdovratnejše sovraštvo barbarov do tujcev. Vse narode primora, da usvoje produkcijski način

buržoazije, če nočejo propasti; primora jih, da sami pri sebi vpeljejo tako imenovano civilizacijo, tj., postanejo buržuji. Z eno besedo, ustvarja si svet po svoji podobi.

Ne padajo samo državne meje. Neprestane inovacije v industriji in kulturi razblinjajo stare strukture, tradicije in navezanosti, tako da se, kot pravi Marx, »vse trdno razblini v nič«.

Videli bomo, da mnogi umetniki na različnih stopnjah kritično preverjajo vzporednice med sodobno umetnostjo in kapitalom. Toda teh vzporednic ne najdemo v nizu splošnih izjav iz sveta umetnosti; še zlasti tistih, ki so namenjene za javnost in ne za strokovnjake. Vsakdo, ki veliko bere o sodobni umetnosti, pogosto naleti na eno od različic naslednje mantre: to umetniško delo/delo tega umetnika/umetniška scena kot celota presega razumsko dojemanje in gledalca potisne v stanje drhteče negotovosti, iz katere so se izmuznile vse običajne kategorije, ki odpirajo vrata neskončnosti, načenjajo bolečo rano, ki jo običajno pozdravi razum, ali razgrinjajo ničnost. Po tem standardnem mnenju so umetniška dela samo po naključju izdelki, ki so ustvarjeni, kupljeni in postavljeni na ogled, saj so v resnici breztežni nosilci zamisli in občutij; enkrat strogi, drugič pa nežni nadzorniki samouresničenja.

V svoji izjemni analizi francoske literature druge polovice 19. stoletja z naslovom *Les règles de l'art* Pierre Bourdieu opiše družbene pogoje za pojav avtonomne umetnosti, osvobojene od zahtev religije, zasebnih naročnikov in države. Pri tem pove, da se je prepričanje, da je umetnost nerazložljiva, ki se je izoblikovalo v tistem času, ohranilo vse do danes:

Rad bi samo vprašal, zakaj toliko kritikov, piscev in filozofov s takim veseljem zatrjuje, da je izkušnja umetniškega dela neizrekljiva, da je že po definiciji razumsko nedoumljiva? Zakaj brez boja tako hitro priznajo poraz znanja? In od kod

izvira ta nepotešljiva potreba po podcenjevanju razumskega dojemanja, ta ihta po potrjevanju predpostavke, da umetniškega dela ni mogoče poenostaviti, oziroma, z drugimi besedami, po potrjevanju njegove transcendence?

Danes naj bi umetnost vstopila v novo dobo daleč stran od prvega vala avantgardnega prizadevanja v delu Flauberta in Courbета ter njegove rastoče predanosti lartpurlartizmu. Sredi sedemdesetih let 20. stoletja naj bi vse silnejši postmodernizem pomedel z vsemi temi zamislili, se postavil po robu kategoriji visoke umetnosti ali jo vsaj z veseljem onesnažil z najrazličnejšimi oblikami kulture. Torej smo že takoj na začetku soočeni z nenavadnim dejstvom, da je v današnji vizualni umetnosti še vedno živo staro pojmovanje nedoumljivosti umetnosti, ki ima več skupnega z mistiko kot z analizo.

To neprestano vztrajanje pri nespoznavnosti umetnosti je še toliko bolj nenavadno, ker so se mu nedavno pridružile nekatere odkrito instrumentalne umetniške prakse. Ker ne moremo poznati tega, česar ni mogoče spoznati, ta mantra o nepredušnosti sveta umetnosti zveni kot navadna propaganda. Rabe umetnosti in identiteta njenih uporabnikov pogosto niso prav nič skrivnostne. Od padca vzhodnoevropskega komunizma in pojava kapitalizma kot pravega globalnega sistema so te rabe postale naprednejše in vidnejše.

## Po hladni vojni

Svetovni dogodki leta 1989 in pozneje – ponovna združitev Nemčije, razpad Sovjetske zveze, pojav svetovnih trgovinskih sporazumov, utrditev trgovinskih blokov in preobrazba Kitajske v delno kapitalistično ekonomijo – so korenito spremenili značaj sveta umetnosti. Vse odkar se je umetnostni kapital po drugi svetovni vojni preselil iz Pariza v New York, se je struktura sveta umetnosti ravnala po delitvi sveta na Vzhod

in Zahod v slogu hladne vojne. Visoka umetnost obeh blokov, ki je uživala podporo države, je bila negativ drugega pola: umetnost Vzhoda je morala biti usklajena z določeno ideologijo in jo predstavljati, imeti je morala točno določeno družbeno namembnost; umetnost Zahoda pa je morala biti svobodna vsake takšne usmeritve, doseči je morala stanje popolne neuporabnosti. Umetnost Vzhoda je poveljevala dosežke človeštva, še zlasti dosežke socialističnega Človeka, umetnost Zahoda pa se je morala osredotočati na človeške omejitve, neuspehe in krutost (pri čemer je morala ohranjati upanje, da je umetnost, ki te tegobe razkriva, sama po sebi dosežek). Ko se je ta antagonizem porazgubil (počasi v obdobju glasnosti in nato hitro, ko so se sesedli vzhodni režimi) in po splošno opevanem zmagoslavju kapitalizma (z vzpostavitvijo »novega svetovnega reda«, v katerem so ZDA edina velesila), se je svet umetnosti hitro preoblikoval. Kot bomo videli, je na svetu zavládala epidemija umetnostnih dogodkov, medtem ko so na Zahodu dolgo zapostavljeni umetniki različnih držav, narodnosti in kultur doživeli kritiški in tržni uspeh.

Temu premiku so botrovali postmodernistični kritiki, ki so z zapletenim nizom teoretičnih potez uveljavili to, čemur je bil trg naklonjen že prej, ter razkrili »genija« belega moškega za univerzalistično fasado visoke kulture. Moške prevlade v umetnostnem svetu so se lotile feministke in krepko pripomogle k preoblikovanju samih standardov presojanja, ki so bili krivi za zapostavljanje žensk. Na potezo etnično drugih je bilo treba čakati dlje. Kot bomo videli, jo je v ZDA pospremila burna polemika.

Pojav ugledne večkulturne razstave se popolnoma ujema s koncem hladne vojne. V letih glasnosti sta se zgodili dve razstavi, ki sta pokončali institucionalni beli monopol v Londonu in Parizu: *Čarovniki zemlje* [*Magiciens de la Terre*] v Pompidoujevem centru in *Druga zgodba* [*The Other*



*Story*] v Galeriji Hayward, obe leta 1989. Razstavi sta bili kontroverzni in kot prva podviga na tem področju tudi neizogibno pristranski. Še zlasti *Čarovnikom zemlje* so očitali, da eksotično predstavlja umetnike tretjega sveta. Ta pristop naj bi bil razviden že iz samega naslova razstave. Kljub temu je bila prva velika razstava v metropolitanskem središču svetovne umetnosti, ki je enakovredno predstavila sodobno zahodno umetnost in umetnost tretjega sveta. Z razstavo *Druga zgodba* je Rasheed Araeen odgovoril na ravnodušnost in pokroviteljski odnos britanske umetnostne elite. Na njej je prvič predstavil temnopolte in azijske britanske umetnike v eminentnem javnem prostoru. Ti razstavi sta opozorili na umetnike drugih ras z novega zornega kota. Kljub Araeenovim utemeljenim pomislekom, da njegova prireditev po vseh letih životarjenja na robu ne bo nič drugega kot osamljena »zanimivost« sredi bele bleščave, sta razstavi postali glasnici ureditve, v kateri se nebelim umetnikom ne bo treba več pritoževati, da so nevidni, in v kateri se bodo morali zamisliti nad tem, kakšne pozornosti so deležni.

Po koncu hladne vojne se je svetovna uveljavitev prostega kapitalizma, imenovanega »neoliberalizem«, ujemala tudi s to novo obarvano poltjo umetnostnega sveta. V neoliberalizmu je splošni jezik govorica svobodne trgovine, vendar svetovne nadzorne ustanove (Svetovna banka, Mednarodni denarni sklad, Svetovna trgovinska organizacija) postavljajo pravila, ki ščitijo industrijo in kmetijstvo premožnih držav in obenem odpirajo vrata krhkih ekonomij nenadzorovani trgovini (vključno z dampingom cenenege blaga), privatizaciji in socialni negotovosti. To je po vsem svetu povzročilo nizke plače, negotovost zaposlovanja, visoko nezaposlenost in upadanje vpliva sindikatov. Ta sistem in njegove katastrofalne posledice v najšibkejših državah je nedavno razkril nekdanji ekonomist Svetovne banke Joseph Stiglitz, ki je na primer opozoril, kako sta Mednarodni denarni sklad in Svetovna banka sprožila ali poglobila krizne razmere v Rusiji, vzhodni Aziji in drugje ter tako pahnila tamkajšnje prebivalstvo v hude, pogosto pogubne

težave. Toda čeprav se v transnacionalna podjetja – in kot bomo videli s tem tudi v svet umetnosti – stekajo mastni zaslužki, je to vidno zlasti v retoriki umetnosti in ne v njeni ekonomiji. Glasen zbor opeva podiranje kulturnih meja, ki naj bi spremljalo domnevno rušenje trgovinskih meja, ter posledično veličastno prepletanje kulturnih vplivov. Pri tem početju svet umetnosti še zdaleč ni osamljen, saj je val navdušenja nad globalizacijo preplaval diskurze ekonomije in politike ter družbenih ved od akademskih konferenc do liberalnih časopisov. Logiko tega govora je razčlenil Justin Rosenberg, ki je opozoril na neskladje analiz, ki naj bi uporabljale abstraktni vrednoti časa in prostora kot glavni gibalni socialne teorije ter z njima nadomestile parametre ekonomske, politične in vojaške moči. Toda rezultati tega so pogosto nejasni ali zgolj retorični. V svetu umetnosti je razburjeno govorjenje o globalizaciji pogosto enako ohlapno in dvoumno.

Medtem ko je svet umetnosti privzel politično liberalno plat te retorike, ki še zlasti opeva prednosti mešanja kultur ali hibridnosti, se je v njem hitro začela močno odražati splošna vizija tega pristopa – sanje o globalnem kapitalu. Posledično so se hitro spremenili umetnostni diskurz, ustanove in likovna dela. V devetdesetih letih so po celem svetu ustanavljali bienale in druge umetnostne prireditve, medtem ko so mesta gradila nove muzeje sodobne umetnosti ali širila stare. S tem ko so muzeji posvojili poslovne ideale, so njihove dejavnosti postopoma postale bolj tržno usmerjene. Začeli so se povezovati s podjetji, svoje izdelke so približali tržni kulturi in se zgledovali bolj po prodajalnah in tematskih parkih kot po knjižnicah. Obenem se je sodobna umetnost tesneje povezala z izbranimi elementi množične kulture, ki je postala tako vse prežemajoča, da to povezovanje včasih napačno razumemo kot nov pristop k »resničnosti« oziroma k »resničnemu življenju«. Vodilni umetniki so bili že prej prave zvezde, zdaj pa je umetnostno prizorišče kot celota postalo deležno enake pozornosti kot

moda ali pop glasba. Celo njegovi nepomembni akterji se pojavljajo v glasilih, ki so si zadali nalogo slediti orbitam nebeških posameznikov. Javnost vse bolj povezuje umetnost in modo, tako kot je svetu umetnosti zavladal kult mladosti, ki je prežehl kulturo kot celoto.

V pričujočem delu je obdobje po letu 1989 pogosto obravnavano kot celota, da bi lahko jasneje razčlenili strukturo sveta umetnosti in njegovih proizvodov. Obenem pa se moramo dotakniti nekaterih pomembnih sprememb, pripisanih globalizaciji, ki so preobrazile sodobno umetnost. To so med seboj povezana vprašanja politizirane umetnosti v ZDA, ekonomskega ciklusa in preobrazba standardne oblike postavitve sodobne umetnosti.

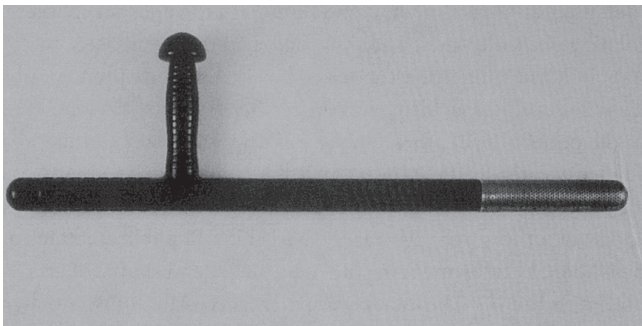
## Kulturne vojne

V ZDA se je sodobna umetnost, še zlasti fotografija in performans, znašla v središču politične bitke, ki je izbruhnila zaradi financiranja umetnosti s strani zvezne vlade. Zanatile so jo predstavitve del, ki bi jih lahko nekateri razumeli kot sprevržene ali bogokletne, v razstaviščih, financiranih s strani države. Leta 1989 je Alphonse d'Amato pred svojimi kolegi senatorji raztrgal reprodukcijo dela *Poscani Kristus* [*Piss Christ*] Andresa Serrana, fotografije serijsko proizvedenega razpela v umetnikovem urinu. Leta 1990 se je direktor Centra za sodobno umetnosti v Cincinnatiju Dennis Barrie znašel na zatožni klopi, ker so ga obtožili kršenja zakonov o spodobnem obnašanju zaradi razstave Roberta Mapplethorpa *Popoln trenutek* [*The Perfect Moment*]. Med Mapplethorpovimi razstavljenimi, skrajno estetskimi črno-belimi fotografijami so bile podobe gejevskega seksa, sadomazohizma in sadov umetnikovega dolgega iskanja popolnega (črnega) penisa. Barrieja so oprostili, vendar je bila njegova obramba omejena na trditve, da so te fotografije umetniške in ne pornografske, ker v njih lahko

formalno uživamo. Ta in druga dela so republikanci izkoristili za napad na zvezni vir financiranja umetnosti v ZDA, na Nacionalni sklad za umetnost (NEA). Napad je bil delno uspešen, saj so občutno zmanjšali že tako skromen znesek, s katerim je razpolagal NEA, in kljub burni politični polemiki jim je uspelo utišati nasprotnike in poskrbeti za večjo pokornost na likovnem prizorišču. Douglas Davis je v svojem izvrstnem in podrobnem poročilu o dokumentih Clintonove vlade o umetnosti opozoril, da je bila ob vztrajnih konzervativnih napadih strategija vlade defenzivna in omejena ter da vsekakor ni nikoli jasno podprla vizualne umetnosti. To je pripeljalo do dodatnega političnega klestenja proračuna NEA.

Konzervativni gnev je bil uperjen proti upodobitvam in performansom, ki so povečevali gejevsko spolnost, grajali neučinkovitost vlade v boju proti aidsu ali odprto upodabljali temnopolta telesa in spolnost. Ta dela so javno napadali z zagrizenostjo, ki je razkrila rasizem in homofobijo dobršnega dela politične pokrajine ZDA, napad pa so razširili tudi na politična dela kot taka, še zlasti na vsakršno umetniško raziskovanje rasizma. Leta 1994 se je vnela huda polemika ob razstavi *Črni moški* [*Black Male*] v Muzeju ameriške umetnosti Whitney, ki jo je pripravila kustosinja Thelma Golden. Množica upodobitev golih teles, predstavljenih v očitno političnem kontekstu, je načela vprašanje strahu belega establišmenta in podrejenega položaja temnopolnih moških. Sporočilo razstave je bilo zelo povedno sežeto v delu z naslovom *Nočni rap* [*Night Rap*] umetnika Mela China: policijski gumijevki z ročajem, oblikovanim kot nabrekel penis.

Nad razstavo *Črni moški* se niso zgražali samo beli konzervativci, ki jim ni bil po godu politični prizvok teme, temveč tudi temnopolti aktivisti in umetniki, ki so kritizirali poudarjanje golote, kar naj bi po njihovem mnenju potrjevalo prav tisti odnos, ki naj bi ga razstava grajala.



## 1 | Mel Chin, Nočni rap [*Night Rap*]

Na splošno je bilo na začetku devetdesetih let v ZDA veliko vidnih razstav izrecno politične umetnosti in glasnega nasprotovanja celo med zmerno konzervativnimi kritiki, kot sta Peter Schjeldahl in Robert Hughes, ki so družno poskušali doseči, da bi takšna dela izključili iz kategorije »umetnost«. Kot bomo videli, je tem kritikom pozneje uspelo sprožiti modo »lepote« v sodobni umetnosti. Napadi skrajne desnice pa konec koncev niso povzročili vidnejših sprememb v sodobni umetnosti. Skoraj nihče ni resno jemal predlogov, da naj bi sodobno umetnost zamenjala spoštljiva, domoljubna dela, ki so vzniknila naravnost iz McCarthyjeve dobe. Toda njihovo stališče je bilo v osnovi kontradiktorno: kulturni dogodki, ki so jim tako zagrizeno ugovarjali, so bili sad istih ekonomskih sil, ki so jih goreče zagovarjali.

Toda kako je dolga leta prisotna, a malo videna politizirana umetnost aktivistov, ki so se borili proti glavni struji, nazadnje prišla v ospredje? Delno je bila odziv na trgu prijazno umetnost osemdesetih let, ki jo je tako nenadoma pogubila gospodarska kriza. Delno pa je bila pričakovanje liberalnih sprememb v politiki, saj so mnogi v umetnostnih krogih leta 1992 podprli Clintona, nekateri pa so celo zbirali sredstva za njegovo predvolilno kampanjo. Čeprav so se ti upi dolgoročno izjalovili,

je sprva mnogim vtilo poguma Clintonovo spretno obvladovanje kulturnih znakov, ki so napovedovali skorajšnje spremembe. Pomembnejša od tega pa je bila rekonfiguracija ameriške umetnosti v skladu z novo globaliziranim umetnostnim svetom. Če je vzpostavitev New Yorka kot središča svetovne umetnosti po 2. svetovni vojni pomenila preusmeritev ameriške umetnosti z lokalnih in nacionalnih tem k univerzalnim, je novi red zahteval opustitev univerzalnosti v prid raziskovanju raznolikosti, razlik in hibridnosti. Kot bomo videli, se fizično središče svetovne umetnosti ni preselilo, saj imajo v novem sistemu ZDA kot najbolj večkulturna država na svetu prednost svoje gospodarske in politične moči. Toda te prednosti ni bilo mogoče izkoristiti, dokler se Amerika ni soočila z lastnimi predsodki in izločitvami, ki ovirajo trgovanje. »Kulturne vojne« in bitka za politično umetnost, ki so sledile, so bile modernizirajoči proces. Treba jih je bilo ponoviti v drugih državah, kjer je religija imela pomembno mesto v politiki in javnem življenju, in sicer s podobnimi umetnostnimi škandali zaradi zlorabljenih verskih simbolov in eksplicitnih spolnih prizorov, ki so povzročili cenzuro in odpustitve kustosov na Poljskem in v Grčiji.

Ta politična umetnost je bila v ospredju samo kratek čas, saj je izpolnila svoj namen: umetnost je postala bolj raznolika, in ko se je prilagodila novim razmeram, ni mogla več nazaj. Svojih lastnih, širših idealov pa ni uresničila zaradi svojega nepopolnega značaja, še zlasti zaradi svoje osamitve od dejanskih političnih procesov. V svojem jedkem, toda zanimivem opisu sodobne umetnosti Benjamin Buchloh trdi, da se v ZDA (pa tudi drugje) dolgoletni trend odmikanja politike od javnosti v zasebno sfero odraža v umetnosti, ki se osredotoča na identitete umetnikov in na to, kako jih je mogoče zgraditi z sestavljanjem konvencionalnih znakov. Udobneje je raziskovati te teme kot brezupno problematiko družbenih razlik in brezbriznih političnih ustanov.



2 | Kara Walker, *Dame iz Camptowna* [*Camptown Ladies*]

Identitete, ki jih tvorita denar in družbeni razredi, ter njihove tesne povezave z drugimi identitetami so v tej politiki pozabljene. Ko je ameriško gospodarstvo oživel, še zlasti sredi devetdesetih let, so v ospredje spet stopila mutirana, trgu prijazna dela, v katerih se identitete kot namišljene asociacije prepletajo in plapolajo zdaj v eno, zdaj v drugo smer glede na potrošniške kaprice. Dober primer je zelo uspešno delo Kare Walker, ki je z izrezanimi fantazemskimi prizori spolnosti in nasilja na južnih plantažah dvignilo veliko prahu.

Identiteta v svoji najbolj travmatični različici, kot najhujše ponižanje suženjstva, je vidna v obrisu karikirane figure sredi najostudnejšega podjarmljanja, izraženega na očesu privlačen, pravljичen način. Kot je poudarila Coco Fusco, tu ni jasnih moralnih meril, delo ne dokumentira in ne pridiga, temveč nagovarja potlačene fantazme in želje. Toda vprašanje je, *čigave* želje? Nekateri temnopolte komentatorje, še zlasti Betye Saar, je nenadni in dramatični uspeh Walkerjeve v osrednjih umetnostnih ustanovah zelo razburil, saj naj bi po njihovem mnenju njena dela zabavala belopolte obiskovalce in tvegano potrjevala njihove predsodke.

Ker je svet umetnosti tesno povezan z ekonomijo kot kapitan Ahab z belim kitom, si lahko ta odnos ogledamo tudi s stališča gospodarskega ciklusa. Obdobje, o katerem govorimo – od leta 1989 do danes (medtem ko pišem, so ameriške enote vdrle v Bagdad in s tem potrdile vzpostavitev novega in odločno protiglobalističnega imperialnega reda) – je zamejeno z dvema gospodarskima krizama. Prva je bila spektakularni zlom leta 1989, ki je razdejal napihnjene umetnostne velikane prenasičenih osemdesetih let, svet umetnosti oropal nadutosti in samozavestnosti ter dolgoročno povzročil nastanek bolj grobih, populističnih del poleg politično angažirane umetnosti. Mehur je počil zaradi nenadnega umika japonskega kapitala s trga, ki so ga zakrivali širši ekonomski problemi, pa tudi škandalozno razkritje, da so mnogi nakupi umetniških del na Japonskem služili za utajo davkov na dobiček od prodaje nepremičnin. Stranski učinek tega je bilo umetno povišanje cen.

Druga svetovna recesija je dlje tlela na Zahodu in povzročila zlom visokotehnološkega sektorja, čemur so sledili padec vrednosti delnic na borzah, škandali zaradi korupcije in vojna. Med tema dvema krizama je bila ponovna oživitev gospodarstva negotova. Cvetelo je samo v najbolj neoliberalnih državah na Zahodu, kjer je bilo utemeljeno na visoki tehnologiji in razvoju interneta. V teh državah je preobilje (kot bomo videli, predvidljivo) povzročilo nasprotovanje teoretično in politično angažirani umetnosti in naklonjenost delom, katerih namen je bilo lepšati, vzbujati začudenje, zabavati in se prodajati.

Drugi mejnik v umetnosti devetdesetih let je bil pojav »instalacij«. Ta izraz je zapleten in sporen. Po mnenju nekaterih označuje umetnost, ki se trmasto upira prodajanju in kupovanju, saj je že po definiciji minljiva, poleg tega jo je težko ali sploh nemogoče premikati z enega kraja na drugega. Kot pravi Julie H. Reiss, se je instalacija – ki se je rodila v šestdesetih letih – prebudila iz dolgega spanca v komercialno naravnanih



osemdesetih letih. V svojem prejšnjem življenju (takrat je bila znana kot »environment art« [okoljska umetnost]) je bila javnosti predstavljena v novo vzpostavljenih »alternativnih« prostorih, s katerimi so pogosto upravljali sami umetniki. Nova priljubljenost instalacij se je ujela z gospodarsko krizo leta 1989, vendar se je ta umetnost v svoji novo prebujeni podobi usidrila v samo srce umetnostnega sveta: v muzeje. Sprememba imena »environment art« v »installation art« je pomenljiva, saj postavljamo [install] razstave. Instalacije se torej niso več upirale silam, ki so jih želele spremeniti v potrošniško blago. Zdaj se instalacije pogosto selijo in prodajajo ali pa jih umetniki in galeristi redno uporabljajo kot neprofitno propagandno blago za tržno uspešnejše artikle.

Instalacija ni povezana z določenim medijem niti sama ni medij. Združuje video in vse starejše tehnike, na primer slikarstvo. Lahko jo razumemo kot prostorsko umetnost, v kateri se srečujejo različne tehnike, tudi elementi performansa. Toda njen vzpon je povezan s sorazmernim upadanjem tradicionalnih slikarskih in kiparskih tehnik. Vendar je svet umetnosti vertikalno večplasten in vodoravno heterogen, v njem je veliko prekrivajočih se sfer povezav in trgovine. Ne glede na to, ali je v središču umetnostnega diskurza, je slikarstvo še vedno najbolj prodajana umetnostna zvrst, še vedno nastaja ter se bolj ali manj uspešno prodaja posameznikom in podjetjem, pač glede na stanje ekonomije. Isto bi lahko rekli o risbi, grafiki, monografijah in celi vrsti drugih praks. Toda nas zanima, kaj je v soju žarometov in kaj kroži v višavah mednarodnega kozmopolitskega sveta umetnosti.

Pri tem ima instalacija dve pomembni prednosti. Prva je nadaljevanje tekmovanja z množično kulturo – kako prepričati občinstvo, naj raje odide v muzej ali na kakšno drugo prizorišče, namesto da gleda televizijo, obiskuje kinematografe, koncerte zabavne glasbe ali nogometne tekme ali da nakupuje.

To tekmovanje se je poglobilo: tekmovanje za spektakel proti televiziji, prevzeti pobudo pri preobrazbi z velikimi, širokimi ekrani, veliko ločljivostjo in DVD posnetki. Videli smo, da se umetnost od množične kulture razlikuje po tem, kako obravnava vsebino. Poleg tega reproducirajoči mediji še niso sposobni simulacije občutka telesa, ki potuje skozi določen prostor, obdan z ogromnimi video projekcijami, ali dela, ki ima težo, vonj, vibracijo, temperaturo. Zato se je v ospredje prebila instalacija, ki omogoča naselitev prostora in ne samo predstavitev umetniškega dela, ki naj bi ga gledali.

Druga prednost je, da ekskluzivno naročilo za delo za določen prostor privlači gledalce. Zbirke takšnih del pomembnih umetnikov na bienalih so močan magnet pozornosti umetnostnega sveta. Zato so instalacije in »site-specific«\* dela povezana z globalizacijo sveta umetnosti. So umetnost, ki služi regionalnemu ali urbanemu razvoju. Ker je to zdaj redna strategija, je biti prisoten ne samo v Benetkah, Baslu, in Madridu, temveč tudi v São Paulu, Dakarju in Šanghaju še en način potrjevanja družbenega ugleda gledalca (za to je dovolj že najmanjše izpostavljanje klepetu v umetniških krogih, ki se tako pogosto vrti okrog najnovejšega eksotičnega partyja).

V poznejših poglavjih si bomo ogledali povezave med različnimi elementi umetnosti od leta 1989. Ameriške kulturne vojne lahko razumemo kot domač preludij širših problemov svetovne hibridnosti in vzpostavljala jih je enaka razporeditev sile: na eni strani liberalno potrošništvo v boju proti vsemu, kar ovira trgovino v najširšem pomenu besede; na drugi strani pa lokalne sile tradicije, religije in moralnega obnašanja. Instalacija (spet v širšem pomenu besede) je povezana s spektaklom in tekmovanjem z množičnimi mediji. Sodobna instalacija je draga in ponavadi odvisna od zasebnega sponzorstva in javnega

\* To so umetniška dela, ki so ustvarjena za nek določen prostor. [Op.ur.]

financiranja. Zato je povezana z angažiranostjo podjetij v umetnosti in komercializacijo muzejev, kar je navzkriž z njenim izvorom kot neodvisnim umetniškim projektom. To pa ima opraviti s povezavo globalizacije in privatizacije (pri čemer je privatizacija sveta umetnosti majhen delež), ki muzeje in galerije sili k vse bolj spektakularnim postavitvam. Podobno je simbioza z elitnimi elementi množične kulture in sla po ukvarjanju z »resničnim življenjem« (ki je potrošniška kultura in tisto, kar zanima množične medije) del iste gonilne sile.

Čeprav se ta pripoved zdi lično razdeljena na posamezne elemente, upam, da je razvidno, da med njimi vladajo precejšnje napetosti in nasprotja. O teh nasprotjih bomo govorili v naslednjih poglavjih o globalizaciji, povezavi z množično kulturo, stroških in rabah umetnosti, značilnostih umetnosti in pisanja o njej. Nenazadnje je treba poudariti, da je knjiga tega formata lahko samo uvod in da je iz nje veliko več izpuščenega, kot je vanjo vključenega. Izbor predstavljenih umetnikov in del ne odraža razsojanja o kvaliteti, temveč je samo pokazatelj njihovega pomena za glavno temo knjige: upravljanje in vključevanje umetnosti v novem svetovnem redu.



## 2. poglavje

# Novi svetovni red

KOLUMBIJSKA UMETNICA Doris Salcedo ustvarja kipe iz pohištva, ki je nekoč pripadalo »izginulim« med dolgo državljansko vojno v njeni domovini. Obe strani, vpleteni v hude boje, gverilci in vladne enote sredstva za vojno pridobivajo s prodajo mamil. Poleg tega kolumbijsko vojsko kljub njeni dolgi zgodovini kršenja človekovih pravic velikodušno financirajo ZDA. Paravojaške enote, povezane z vladnimi silami, nekaznovano ugrabljajo in pobijajo. V nekaterih umetniških delih je en kos pohištva pazljivo položen v drugega, tako da tvorita par. V drugih najdemo človeški las, ki na prvi pogled spominja na lesno vlakno. Ti sestavi so spojeni s cementom, ki ponekod delno zakriva vrata ali narobe obrnjeno mizo. Ta dela ustvarjajo vtis zelo počasnega potapljanja ali erozije, so kot graf delovanja z molkom in cenzuro zapečatenega spomina, ki se nasilno zažre v um in se nezaželen vrača v sanjah in nehotenih mislih. Z nezmanjšano bolečino postaja sčasoma vse bolj brezoblična in prekrijejo ga novi spomini, spomini na spomine.

Liverpoolska anglikanska katedrala Gilesa Gilberta Scotta je ogromna gola gotška zgradba, konvencionalno veličastna in arhitekturno tipična stavba, ki so jo zgradili v prejšnjem stoletju. Med sprehodom po njeni notranjščini te prežema močan občutek grozljivosti. Obiskovalci se sprašujejo, kje so znamenja zgodovinskega spomina, znaki njihovega brisanja in erozije, domači nered stoletij. Starodavno katedralo so na novo skovali in pustili golo.

Na prvem Liverpoolskem bienalu sodobne umetnosti leta 1999 je bil pod okriljem kustosa Anthonyja Bonda predstavljen