

Predgovor

Knjiga zgoščeno povzema tisti del zgodovine idej o umetnosti, ki se vežejo na utemeljevanje označevalca sodobne umetnosti. Tega se približno zadnjih trideset let uporablja na eni strani za domnevno svojevrstne umetniške prakse, ki se na stičišču vizualne in performativne umetnosti razvijajo od 60. let 20. stoletja, na drugi za domnevno svojsko stanje umetnosti in/ali posebno modalnost časa ter tozadevne zgodovine po letu 1989. Utemeljitive sodobne umetnosti in sodobnosti so se najpogosteje artikulirale v isti sapi z distanciranjem od predhodno uveljavljenih definicij umetnosti, interpretativnih, prezentacijskih in zgodovino opisnih pristopov – pogosto skozi artikulacijo zgodovine ali predzgodovine sodobne umetnosti. Zgodovinjenje ali, širše, periodizacija in proizvodnja časovnosti v tem primeru nastopa kot orodje ali kar metodologija definiranja, nerazločljivo prepletena z vrednotenjem umetnosti. Vendar zgodovinjenje v okviru diskurza o sodobni umetnosti nastopa vsaj še kot naloga ali celo odgovornost, pa naj gre za polščanje preteklosti zaradi dolžnosti spominjanja, iskanje potlačene preteklosti, vzpostavljanje lastne vidnosti in vrednosti preko oblikovanja (pred) zgodovine ali oprisitnjenje sedanosti. Ni torej le relativno nevtralna tehnika sistematizacije umetnostne dediščine ali utemeljitvenega mesta umetnosti imanentne zgodovine, ampak je tesno prepleteno s t. i. zunajumetnostno legitimacijo umetnosti.

Kot izpostavljajo številne interpretacije, naj bi sodobno umetnost zaradi »izgube«
futurološkega in utopičnega vidika modernosti zaznamovala prezentizem ter približevanje vsakdanjemu življenju, potemtakem

umeščanje v t. i. profani čas. Temu pritrjuje vse bolj razširjena nujnost, da se umetnost in njene institucije umesti v oprijemljiv prostor, čas in skupnost, da torej postanejo odgovorne in koristne. A kljub omenjenemu imperativu (ki seveda ima svojo zastopanost) se sodobna umetnost zelo pogosto ukvarja tudi s preteklostjo in zgodovino. Med drugim tako, da ne želi več toliko revolucionirati, »pošiljati v zgodovino« že uveljavljene izrazne, estetske in formalne umetniške pristope, ampak se sproti, med nastajanjem že (samo)zgodovini in vpisuje v zgodovino, kar je prej praviloma potekalo retroaktivno. V knjigi se, med drugim, ukvarjam z natanko to, navidez nelogično povezavo med nujnostjo upravičiti umetnost zunaj umetnosti, (samo)umeščanjem umetnosti v konkreten sedanjí prostor in čas ter hkratno obsesijo umetnosti z zgodovino, ki se kaže kot bodisi kopičenje manjšinskih (umetnostno)zgodovinskih pripovedi bodisi pogostnost ukvarjanja sodobnih umetnikov z zgodovinskimi dokumenti in drugimi zapisi preteklosti.

Da bi ugotovila, kako sta znotraj sodobne umetnosti zgodovina in preteklost tesno povezani z upravičenjem in vrednotenjem umetnosti, se najprej osredotočam na samo zgodovinjeno umetnosti in njene temeljne spremembe skozi čas. Četudi te analiziram, ne skušam sistematizirati zgodovinjeno zgodovine umetnosti kot specifičnega načina dostopanja do umetnosti ali strokovnega pristopa k izkušnji umetniških del: zgodovinopisje ali, širše, produkcija časovnosti skozi umetnost je namreč le vstopna točka za rekonstrukcijo sprememb družbenega umeščanja in legitimacije umetnosti oziroma tistega, kar imenujem *osnovno epistemološko polje estetske vzgoje*, preko katerega se umetnost vpisuje v zahodno tradicijo vednosti in oblasti (mišljenja, delovanja, politike).

V formativnem obdobju moderne dobe pojem estetske vzgoje neposredno uvede Friedrich Schiller, ki izhajajoč iz umetniških primerov, estetske razprave o umetnosti določi tako za polje zamišljanja, uprizarjanja, udejanjanja preobrazbe posameznika in družbenih scenarijev kot tudi urjenja v vsem omenjenem – denimo v občutljivosti zaznavanja, ki ni zgolj domena (osamosvojenega) estetskega, temveč tudi mišljenja in vednosti. V knjigi razmišljam o estetski vzgoji preko umetnosti

razširjeno, kot o prepleteni zgodovini razprav, uresničitev in politik, vezanih na sposobnost umetnosti, da civilizira, kultivira, tvori in preoblikuje – čemur lahko sledimo že od antike in kar, kot poskušam pokazati, tvori temelj poljubne vednosti o umetnosti. Moja teza je, da lahko k bistvu zgodovinskih sprememb v umetnosti pristopimo prav preko zasledovanja te epistemološke osnove, ki uvaja umetnost kot univerzalno človeško dejavnost in s tem privilegiran predmet vednosti in oblasti. Od formativne zasnove modernega pojmovanja umetnosti konec 18. stoletja do sodobne umetnosti na prelomu iz 20. v 21. stoletje temeljne spremembe v estetski vzgoji sledijo splošnim spremembam na področju vednosti in vrednotenja. Najprej, v formativnem obdobju moderne dobe, splošnemu pomiku od utemeljevanja narave kot vira vrednosti in objektivnega sidrišča vednosti proti utemeljitvi človeka, človeških resursov in človeškega dela kot vira vrednosti in vednosti, ter nato, od druge polovice 20. stoletja, pomiku proti kontroliranju pojma produkcije na podlagi inventivne kreativnosti, informacije in – rečeno s pravnimi režimi lastnine – intelektualne lastnine kot sredstvom reprodukcije kapitala.

V prvi fazi poskušam, izhajajoč iz prepleta proizvodnje vednosti o umetnosti in njenega vrednotenja na podlagi osnovnega epistemološkega terena, ki prispeva ideje o družbeni funkciji in umeščanju umetnosti v družbene procese, razširiti v zadnjih desetletjih prevladujoči fokus obravnave, ki se praviloma omejujejo na »dolgo 20. stoletje«. Pri tem se strogo gledano ne omejujem niti na spekter t. i. specializiranih vednosti o umetnosti, ki so posredno ali neposredno osredotočene na utemeljevanje avtonomije umetnosti (umetnostna teorija, umetnostna zgodovina, filozofija umetnosti, sociologija umetnosti itn.), niti na spekter prispevkov, ki se umetnosti lotevajo sporadično in pogosto ilustrativno (zaradi česar si lahko dovolijo zanemariti vprašanje ontologije umetnosti). Kronološko in transdisciplinarno razširjen fokus obravnave pokaže, da nedavno brisanje ločnic do ostalih področij kulturne sfere, zastopanost »socialnih ciljev« v utemeljevanju umetnosti (denimo v različnih oblikah njene javne podpore) ali kar zamenjava formalnih in estetskih kvalitet ter kriterijev z etičnimi, družbenimi,

političnimi, ni nikakršna posebnost umetnosti in njenih utemeljitev zadnjih desetletij. Niti ni, kot predlagajo nekatere interpretacije, dokaz dokončne razgradnje avtonomije umetnosti, njenega poblagovljenja ali izenačitve s kulturnimi in kreativnimi industrijami, pri čemer naj bi bila izpostavljenost zunajumetnostne legitimacije v okviru (zlasti politizirane, aktivistične, intervencijske itn.) sodobne umetnosti pokazatelj nekakšnega novega produkcijskega načina, ki temelji na (zapovedani) transgresiji. Kot pokažem, je družbena vloga umetnosti izražena v samem temelju modernega pojmovanja umetnosti, ki ga zaznamuje nov status umetnosti kot javne službe, pri čemer je njena vez z zgodovinjem in proizvodnjo časovnosti imanentna modernosti. Natanko zato, ker umetnost v moderni dobi nastopa na presečišču političnih interesov, vednosti in bolj ali manj rigorozno ločenih družbenih polj, je potrebno spremembe v načinih utemeljevanja umetnosti (ti so tudi osrednji predmet knjige) misliti na podlagi širših epistemoloških sprememb, ki so neločljive od oblastnih in produkcijskih.

Iz tega razloga poskušam v prvi fazi rekonstruirati, kaj je splošna specifična zgodovinjena (umetnosti) v moderni dobi, saj je osnovne komponente zgodovinjena umetnosti mogoče najti že vsaj v obdobju renesanse. Nadalje se osredotočim na povezavo umetnostne zgodovine, estetike in (proto)socialne teorije, na tej podlagi pa poskušam razgrniti ključne ideje moderne estetske vzgoje, ki se na specifičen način aktualizira v okviru utemeljitev sodobne umetnosti. V knjigi na podlagi obdobja, na katerega se omejujem, predlagam razločitev dveh temeljnih usmeritev estetske vzgoje preko umetnosti: na eni strani kot povezava razprav o umetnosti in estetiki z etičnimi problematikami, na drugi strani kot njihova povezava z epistemološkimi problematikami. Medtem ko je v okviru prve estetskovzgojne usmeritve v ospredju etični potencial umetnosti, se druga posebej osredotoča na spoznavne potenciale umetnosti. Kot pokažem, je v okviru utemeljevanj umetnosti nekje od druge polovice 20. stoletja dalje mogoče zaznati vedno večji preplet teh usmeritev, ki se jih je pred tem še dalo do neke mere razločiti. Ta preplet je med drugim povezan s spremembami percepcije preteklosti in prihodnosti; slednja ne nastopa več kot projekcijska

površina upanja, ampak zlasti kot grožnja. Hkrati je povezan s t. i. uprostorjenjem zgodovine, ki sledi kritiki enotne linearne razvojne zgodovine (umetnosti), kronološko najprej s stališča feminističnih in postkolonialističnih teoretskih prispevkov. Ko se utemeljitve umetnosti povežejo s politiko pripoznavanja in t. i. identitetnimi politikami, hkrati pa se oprejo na zgodovinske utemeljitve demokratičnosti, egalitarnosti in skupnosttvornostnih potencialov umetnosti, je natanko metoda kopičenja partikularnih (umetnostno)zgodovinskih narativov v okviru sodobne umetnosti eden ključnih generatorjev aktualizacije estetske vzgoje iz konca 18. stoletja. Kot pokažem, je to isto kopičenje partikularnih (umetnostno)zgodovinskih narativov na eni strani tesno povezano z ekonomijo sodobne umetnosti v globaliziranih okoliščinah, na drugi strani pa se tiče sprememb v obravnavanju in (družbenem) umeščanju vednosti: izhaja iz imperativa »mobilizacije epistemologije za etične namene« oziroma imperativa odgovornega znanja v okviru t. i. raziskovalne kulture.

V knjigi se pretežno omejujem na osnovno kontekstualizacijo sprememb v estetski vzgoji od formativnega konteksta moderne koncepcije umetnosti dalje s stališča sodobne (zlasti, ne pa izključno vizualne) umetnosti. Pri tem se izogibam normativnemu vrednotenju sodobne umetnosti – bodisi temu, ki v umetnosti vedno išče (in tudi najde) ideologijo, v novih umetniških izraznih oblikah in trendih razbira splošno krizo vrednot, bodisi umetnost misli kot zrcalo nekega družbenega stanja. Menim, da se natanko v vsem naštetem kaže točno tisto, za obdobje od moderne dobe dalje značilno dostopanje do umetnosti, ki me pravzaprav zanima.



Uvod v estetsko vzgojo preko umetnosti

Massacio je bil zelo dober posnemovalec narave, z velikim in vsestranskim *rilievo*, dober *compositore in puro*, brez *ornato*, ker se je posvetil le posnemanju resnice in *rilievo* svojih figur. Gotovo je bil dober in izurjen v perspektivi kot kdorkoli v tistem času, in je delal z veliko *facilita*, bil je namreč zelo mlad, saj je umrl pri štiriindvajsetih. Fra Filippo Lippi je bil *gratioso* in *ornato* in skrajno izurjen; zelo dober je bil pri *compositioni* in v različnosti, v *colonire*, *rilievo*, in zelo pri vsakršnih okrasih, bodisi posnetih po resničnosti bodisi izmišljenih.¹

Cristoforo Landino v svojem poročilu o umetnikih iz leta 1480, natisnjemem v predgovoru h komentarju Dantejeve *Božanske komedije*, že v osnovnih potezah periodizira razvoj slikarstva z metodo stilskih kategorij,² stilske kategorije povezuje s kulturnimi oziroma kolektivno-identitetnimi in, v najbolj splošnem pomenu, zarisuje nekakšno (pred) zgodovinsko kontinuiteto, ki vodi do zanj sočasnega florentinskega slikarstva. V citatu privzet sveženj tehničnih terminov iz umetnostnih

¹ Cristoforo Landino v Michael Baxandall, *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*, slov. prev. I. Zabel, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1996, str. 142.

² Privzetih iz z njegove strani prevedene Plinijeve *Naravne zgodovine*, »najpopolnejše kritične zgodovine klasične umetnosti« (prav tam, str. 139) iz 1. stoletja našega štetja.