

# K filozofiji sodobne umetnosti na slovenskem: nekaj poudarkov

*Towards a Philosophy of Contemporary Art in Slovenia: Some Emphases*

## Sinopsis

Prispevek postavlja v središče razprave težavno razmerje filozofije in sodobne umetnosti. Z vidika najvplivnejših diskurzivnih obratov v umetnosti in humanistiki od devetdesetih let dalje preiskuje, kakšni so v slovenskem prostoru poskusi napraviti sodobno umetnost za objekt reflektivne miselne izkušnje in z njo prispevati k razbiranju pomena oz. smisla umetniških stvaritev, tj. k interpretaciji umetnin v perspektivi t. i. kritičnega pluralizma.

**Ključne besede:** sodobna umetnost v Sloveniji, filozofija sodobne umetnosti, estetika, umetnost po koncu umetnosti, ontologija umetniškega dela, diskurzivni obrati, transmedijsko stanje, interpretacija

**Keywords:** contemporary art in Slovenia, philosophy of contemporary art, aesthetics, art after the end of art, ontology of the artwork, discursive turns, transmediality, interpretation.

## Uvod

Filozofijo umetnosti se pogosto enači z izrazom »filozofska estetika«, kar pa je lahko zavajajoče, saj ta obsega širše področje raziskovanja estetskega v neumetniških kontekstih, lahko pa nas usmerja tudi v ožje spraševanje o estetski izkušnji v umetnosti, ob tem pa spregleda vrsto njenih drugih funkcij. Filozofija umetnosti se ukvarja s splošnimi vprašanji, na primer, kaj je umetnost, in o pojmi umetniškega nasploh. Lahko se ukvarja tudi z lastnostmi umetniške forme, s problematiko vrednotenja in interpretacije umetnosti ipd. Naloga estetike, razumljene kot filozofija umetnosti, je, da konstruira in interpretira definicijo umetniškega dela in umetnosti oz. da ponudi argumentacijo za trditve, kako nekaj (predmet, situacija, dogodek, tekst) je ali pa ni umetniško delo (Šuvakovič, *Postmoderna* 26–27). Estetika kot filozofska teorija o umetnosti daje vrednostno, pomensko in teoretsko legitimnost nečemu kot

umetniškemu delu. Estetske definicije so bodisi ontološke (kadar umetniško delo določajo kot morfološko pojavnost) bodisi relativistične (kadar umetniško delo definirajo kot konvencionalno sprejet predmet, situacijo ali dogodek). Estetske definicije obravnavajo pojma »estetike« in »filozofije umetnosti« kot zamenljiva, pri čemer umetnost praviloma opredeljujejo kot sredstvo za estetsko izkustvo.<sup>1</sup> Posebno nas zanima ontološko opredeljevanje umetnosti, kakršnega prispeva filozofska estetika, razumljena kot filozofija umetnosti: filozofsko spraševanje o bistvu umetnosti z vidika ontologije umetniškega dela je v pričujoči razpravi mišljeno kot njen konstitutivni del.

Osrednje vprašanje je, kakšen teoretski diskurz je potreben za tehtno kritično naslavljanje sodobne umetnosti in kako razviti kritično prakso filozofske interpretacije. Ni namreč vsa umetnost »sodobna umetnost« v umetnostno-kritičnem smislu (Osborne 2). Naj spomnimo, da je ideja o imanentno filozofskem značaju umetnosti sredi prejšnjega stoletja prispevala k oživitvi trditve, da je umetnost pri svojem koncu: tako je Dantovo analitično pozitivistično pretresanje znamenite Heglove teze o koncu umetnosti prispevalo oznako »sodobne« umetnosti kot »postzgodovinske«. Danto je med drugim ugotavljal, da je odnos med filozofijo in umetnostjo »zapleten« (*Filozofsko* 27). Tudi po Badiouju imamo danes opravka z »zavozlanostjo« umetnosti in filozofije, ki sta »zgodovinsko speti v par, kakor sta po Lacanu speta Gospodar in Histeričarka« (9, 8). Sam se osredotoča

<sup>1</sup> Estetika (iz gr. besede *aisthesis*, ki pomeni čutno zaznavanje) v 18. stoletju postane oznaka za filozofsko preučevanje umetnosti. Njen začetnik, Alexander G. Baumgarten, jo razume predvsem z vidika čutnega zaznavanja kot nižjo obliko spoznanja. Hegel kljub izrecnemu zavedanju problema poimenovanja filozofske discipline za preučevanje umetnosti ohrani izraz »estetika« za »filozofijo umetnosti« oz. še določneje »filozofijo lepe umetnosti« (13). Analitični filozof Božidar Kante onstran te tradicije predlaga ločevanje na »dve posebni, vendar prekrivajoči se področji preučevanja: filozofijo umetnosti, ki se osredinja na bistvo umetnosti in njeno ustvarjanje, in estetiko, v središču katere je zaznavanje estetskih kvalitete«. Estetika se po Kantetu ukvarja »predvsem z recipientom umetnin«; Kante tudi za svoje lastno pisanje pove, da se tega razlikovanja ne drži strogo, da pa je kljub temu pomembno in se ga je potrebno zavedati (113). Po mnenju Aleša Erjavca estetika danes lovi ravnotežje med tremi področji: preiskovanjem čutnega spoznanja, obravnavo problematike lepega in umetnosti ter samo-pozicioniranjem kot filozofija umetnosti (gl. *Ljubezen*). Podobno je pri Levu Kreftu estetika akademsko »nečista« disciplina, ki jo po eni strani razume v kontekstu filozofije, po drugi pa v tesni zvezi s preučevanjem umetnosti (gl. *Estetikov*).

na »odnos filozofije do umetnosti, ki ob domnevi, da umetnost sama proizvaja resnice, teh nikakor ne poskuša postavljati za objekt filozofije. V nasprotju z estetsko spekulacijo inestetika opisuje strogo znotrajfilozofske učinke, ki jih proizvaja neodvisni obstoj nekaterih umetniških del« (5). Funkcija inestetike v razmerju do umetnosti je torej ta, da za razliko od tradicionalnega koncepta filozofije in estetike, beleži in prikazuje resnico, ki jo kot »imanentno in singularno« mišljenje proizvaja umetnost, razumljena kot »umetniška konfiguracija, ki jo je vpeljal nek dogodkovni prelom« (Badiou 22–23). Drugo vplivno filozofsko pozicijo je prispeval Jacques Rancière, ki vnovič pretresa zdaj že klasično moderno spraševanje o odnosu med umetnostjo in politikom (gl. *The Politics* idr.), h kateremu se povrnemo pri obravnavi družbenega obrata umetnosti. Ta odnos je pogosto v središču razprav filozofske estetike v lokalnem okolju, kakršno vse od svojih začetkov goji Slovensko društvo za estetiko (1983–).

Razreševanja težavnega razmerja med filozofijo in sodobno umetnostjo se loteva tudi Peter Osborne, ki vidi glavna razloga te »težavnosti« v njenem »konceptualnem« značaju ter v napačno razumljeni vlogi estetike (1, 9). Neučinkovitost obrata sodobnih interpretativnih prizadevanj k evropski filozofski tradiciji (detektiramo lahko zlasti povratak k post-kantovski tradiciji) je po Osbornu posledica tega, da se niso ustrezno posvetila odločilnemu momentu zgodovinske transformacije ontologije umetniškega dela kot konstitutivne za njegovo sodobnost (7). Osborne spremenjeni status umetnosti in umetniškega dela opredeli s pomočjo heglovske »spekulativne propozicije«, ki se glasi: »sodobna umetnost je postkonceptualna« (37).<sup>2</sup> To je »umetnost refleksivne mediacije konceptov in afektov«, pri kateri vizualnost ni najpomembnejša karakteristika. Ključno vprašanje je, kako je mogoče razumeti to umetnost in kako dojeti njeno izkušnjo. Spričo neustreznosti teorij vizualne reprezentacije ter pomanjkljivosti lingvističnih in semiotičnih modelov Osborne poseže h Kantovi misli in filozofiji umetnosti t.i. jenskega romanticizma (koncept fragmenta F. Schlegla v interpretaciji konceptualne umetnosti itn.), da bi razkril dolgotrajno zmedo med »umetnostjo kot estetiko« in »umetnostjo kot ontologijo«, kar ga pripelje do paradoksalnega zaključka, da je sodobno »postkonceptualno« umetnost mogoče razumeti kot umetnost »onkraj« oz. »brez« estetike (cf. Malik, v Cox *et al.* 187).<sup>3</sup> Poleg zadreg z razumevanjem postkonceptualnosti, povezanih s problemom mešanja področij umetnosti in estetike

(vključno z Rancièrejevim estetskim režimom umetnosti in Badioujevo inestetiko), Osborne izpostavi tudi nezmožnost mišljenja sodobne umetnosti v neki perspektivi prihodnosti (10). Slednje je videti v soglasju s perspektivo spekulativnega realizma in konceptualizacije post-sodobnosti z vidika spekulativne časovnosti v umetnosti (k čemur se povrnemo v nadaljevanju).<sup>4</sup>

Izjemno heterogene prakse sodobne (vizualne) umetnosti pričajo o tem, kako je estetska izkušnja, vezana na vizualnost, skupaj s slednjo podvržena stalnim spremembam, ter da je tisto onkraj nje prav tako pomembno za njihovo dožemanje. Dominantna kategorija modernistične teoretske refleksije in kritike je bila do šestdesetih let 20. stoletja kategorija medija. Postopna razgradnja meja medijev kot ontološke podlage umetniških praks ter inventivna uporaba različnih (novih) medijev kažeta na »transmedialno« tendenco v sodobni umetnosti (Osborne 46), ki prinaša nove izzive za interpretacijo umetnosti. Pri tem je na delu specifična transdisciplinarnost in transkategorialnost v smislu novih povezav med filozofijo, umetnostno zgodovino, umetnostno kritiko, sociologijo, psihoanalizo, urbanističnimi študiji, politično teorijo, teorijo novih medijev itn. V tej razpravi se interpretativnih izzivov za filozofijo lotevamo s pomočjo nedavnih diskurzivnih obratov v humanistiki in sami umetnosti. Pri tem upoštevamo tudi idejo zgodovinske ontologije umetniškega dela, ki nas torej po Osbornu vodi k heglovske spekulativni trditvi, da je sodobna umetnost zgodovinsko določena kot »postkonceptualna«. Pri tem gre Osbornu zlasti za oživitev ideje umetniškega dela v nemški romantični filozofiji umetnosti – to izročilo je nagovarjalo že Benjamina in Adorna ter vsaj posredno tudi slovenske estetike, ki so se formirali na sledi frankfurtske šole (Kreft, Erjavec idr.). Pri slednjih najdemo tudi kritična stališča o sodobni umetnosti, ki izhajajo iz pretresanja njenega odnosa do modernosti in modernizma. Tako, na primer, Lev Kreft sodobno umetnost označi z nemožnostjo definicije, odprtostjo, razsrediščenostjo, banalnostjo, koncem avantgardnosti, umanjkanjem estetskih kriterijev vrednotenja, izgubo poslanstva ipd. (*Estetikov*).

V slovenskem prostoru velja poleg že omenjene tradicije kritične teorije družbe, ki je odigrala ključno vlogo pri razumevanju estetike kot filozofije umetnosti v njeni tesni zvezi s samo umetniško produkcijo (poudarek na preučevanju umetniških avantgard in kontekstualnih analizah umetnosti v okrožju Slovenskega društva za estetiko), izpostaviti tudi lacanovsko teoretsko psihoanalizo oz. ljubljansko lacanovsko šolo, ki ima v lokalnem diskurzu sodobne umetnosti razmeroma vidno mesto od osemdesetih let dalje. Sicer se ta linija umešča v tradicijo epistemološke

<sup>2</sup> Čeprav Osborne tega ne eksplicira, je v središču njegove razprave tista sodobna umetnost, ki jo sicer ohlapno zajema oznaka »vizualne umetnosti«.

<sup>3</sup> Po Osbornu sodobna umetnost ni »estetska« v nobenem filozofsko pomembnem smislu (10). Suhail Malik nasprotno v duhu spekulativnega realizma dokazuje, da je sodobna umetnost prav primer estetske konstitucije umetnosti, v čemer vidi enega od razlogov za potrebo po »uničenju sodobne umetnosti«, ki je v temelju »korelacionistična« (Meillassouxov izraz); namesto tega si prizadeva za »nekorelacionistični realizem«, ki stremi k resnični zunanosti mišljenja ali pogojev subjektivnega izkustva (Malik, v Cox *et al.* 187).

<sup>4</sup> V grobem lahko povzamemo, da gre za poskus drugačne interpretacije filozofske tradicije in njenih eventualnih konsekvenc za razumevanje sodobnosti in prihodnosti (usmeritev spekulativnega realizma se zateka zlasti h kritiki Kanta in fenomenološke tradicije).

oz. kognitivne obravnave umetnosti in estetike kot načina pojmovanja resnice, z viri v romantični filozofiji in Heglovi estetiki. V okviru ljubljanske lacanovske šole, še zlasti pri Žižku kot njenem najvidnejšem predstavniku, sicer ni najti posebnega prostora, namenjenega razvijanju filozofske estetike in teorije umetnosti, ki bi obravnavali likovno/vizualno umetnost.<sup>5</sup> Čeprav o likovni umetnosti oz. o projektih v kontekstu sodobnega sveta (vizualnih) umetnosti Žižek piše bolj poredko oz. priložnostno,<sup>6</sup> pa je v navezi na pojav alternativne kulture v Sloveniji v osemdesetih (zlasti Laibach/NSK) prispeval koncept nadidentifikacije (1993), ki odmeva tudi še v sodobnih izrazito konceptualnih in aktivistično naravnanih umetniških praksah, h katerim se povrnemo v nadaljevanju (Arns in Sasse; Kreft; Strehovec).

Interpretativno delo filozofije umetnosti, umetnostne teorije in kritike se v sodobnosti nahaja pred oživiljeno zahtevo po kontekstualni analizi in pretresanju širše kulturne in družbene sfere, ki z oživiljanjem marksistične estetike med drugim kliče tudi po vnovični kritiki politične ekonomije (Kreft, *Estetikov* 268). Na tej sledi je v zadnjem desetletju nastala vrsta študij pojavov v sodobni umetnosti, ki jih je mogoče povezati s pojmi marksistične estetike v postsocializmu in posttranziciji (Kreft) ter postmarksistične politične filozofije (z viri pri Laclauju in Mouffovi, Virnu, Rancièrju idr.).<sup>7</sup> Estetika kot transverzalna veda (Erjavec) danes prehaja tako disciplinarne meje kot tudi kulturne razlike<sup>8</sup> in se je primorana soočiti s spremenjenim statusom svojega osrednjega predmeta preučevanja, tj. umetnosti. Peter Osborne, na primer, zasnavlja svojo »filozofijo sodobne umetnosti« z osredotočenjem na spremenjeni status umetniškega dela v sodobnosti – ta premalo poudarjeni vidik postavljamo tudi v središče naše razprave.

## Sodobna umetnost v Sloveniji

Zelo na splošno »sodobna umetnost« nastopa kot oznaka za izjemno heterogeno empirično totalnost del, nastalih v sedanjem oz. sodobnem času, ki dobi svojo konceptualno

opredelitev v devetdesetih letih prejšnjega stoletja.<sup>9</sup> Koncept sodobne umetnosti v slovenskem prostoru sicer bistveno zaznamuje prostorsko-časovni kompleks kot odraz specifične geopolitične zgodovinskosti. Z nastankom samostojne Slovenije leta 1991 namreč nastopi čas postsocializma in tranzicije v neoliberalni kapitalizem, ki je ključen za oblikovanje novih produkcijskih pogojev umetnosti.<sup>10</sup> Posledično se spremeni način delovanja umetnikov in umetnostnih institucij ter tudi samo doživljanje in vrednotenje umetnosti. Vzpostavitev koncepta sodobne umetnosti ter sočasni proces njene institucionalizacije v slovenskem prostoru sega v poosamosvojitveno obdobje stremjenja v mednarodni prostor in je bistveno povezan z delovanjem Moderne Galerije Ljubljana in ustanovitvijo MSUM, ki izhaja iz potrebe po drugačni obravnavi sodobnega. Institucionaliziran obrat k »sodobnosti« zaznamuje leto 1997 z drugim Weiblovim trienalom sodobne umetnosti (*U3*) kot rezultat procesov, ki sicer segajo h konceptualnim praksam šestdesetih in sedemdesetih let in se nadaljujejo s samo-institucionalizacijo alternative osemdesetih. Devetdeseta leta prinesejo možnost institucionalne delitve na moderno in sodobno umetnost. Moderna galerija pod vodstvom Zdenke Badovinac opredeljuje »avtentični interes« prostora sodobne umetnosti (ta interes je pospremljen s prizadevanji za konceptualizacijo vzhodnoevropske umetnosti, samozgodovinenja ipd. – gl. Badovinac 32–35). Zanj je značilen obrat v diskurzu, ki ga v grobem opredeljuje premik od modernističnega univerzalnega (univerzalnost – muzej moderne umetnosti) k postmodernističnemu partikularnemu (partikularnost – muzej sodobne umetnosti). Pri tem je opazna širitev umetnostnozgodovinskega horizonta v smeri sodobne filozofske misli, ki se kaže v upoštevanju predloga novega tipa razumevanja univerzalnosti, kakršnega je prispevala sodobna filozofija »badioujevskega tipa« (ontologija na podlagi matematične teorije množic) (cf. Badovinac 36). Potemtakem polje umetnostne zgodovine ni več pojmovano kot »naravni« umetnostni okvir, ko gre za sodobno umetnost (Grafenauer, v Badovinac 181).

Zgodnje mednarodne konceptualizacije in periodizacije sodobne umetnosti sovpadajo s padcem berlinskega zidu, v Sloveniji pa z že omenjenim trienalom v ljubljanski Moderni galeriji (1997). Opredelitev sodobnosti, kakršno je vpeljala inavguralna razstava MSUM *Sedanost in prisotnost* (2011) in povzema Agambenovo razumevanje sodobnosti kot času neustrezne, lahko dopolnimo z Osbornovim pojmovanjem sodobnosti, ki je na eni strani strukturne

<sup>5</sup> Lacanovska teoretska psihoanaliza je sicer lahko pomembno izhodišče v razpravah o izbranih problemskih področjih teorije in filozofije umetnosti, kot je npr. status podobe (gl. npr. Stanič).

<sup>6</sup> Nekateri priložnostni zapisi so bili naknadno zbrani v spremnih publikacijah k razstavam ipd.: npr. v knjižnem katalogu *Irwin: Retroprincip 1983–2003* (ur. Inke Arns) k istoimenski razstavi v Künstlerhaus Bethanien v Berlinu leta 2003 (v njem so zbrani štiri Žižkovi zgodnejši teksti: »Razsvetljenje pri Laibachu« (1994), »Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?« (1993), »Es gibt keinen Staat in Europa« (1993), »Pismo od daleč« (1989)); novejšega datuma je npr. prispevek v spremni publikaciji *projekta Janez Janša* nevladne organizacije Aksioma, Ljubljana, »Names that Divide« (2018).

<sup>7</sup> V tej perspektivi nastajajo študije, povezane s temo širšega političnega in ekonomskega konteksta t.i. družbenega obrata v sodobni umetnosti od devetdesetih let prejšnjega stoletja (Kunst, Puncer, Praznik, Jelesijević, Pezelj idr.).

<sup>8</sup> Nastaja tudi vedno več študij, ki pri preiskovanju oblik novodobnega rasizma posegajo na področje filozofske estetike, pri čemer razkrivajo načine, na katere estetika povezuje vizualne reprezentacije z estetskim presojanjem in vprašanji estetskih kategorij lepega, sublimnega ipd., in na ta način izpostavijo problematično vlogo estetike od razsvetljenskih teorij rasnega razlikovanja dalje. V odnosu do kulturnih razlik z obratom k evropski razsvetljenski filozofski tradiciji (Kantu idr.) tudi lokalna postkolonialna naravnana kritična teorija odkriva določene vire strukturnega rasizma (gl. npr. razprave Marine Gržinič o rasizaciji, nekolopolitiki ipd.).

<sup>9</sup> Terry Smith se ambiciozno loti mapiranja/klasifikacije sodobne umetnosti kot globalnega fenomena. Pri tem identificira tri glavne tokove: uradno institucionalizirano sodobno umetnost; sodobno umetnost, nastalo v pogojih transnacionalne tranzicije in procesov dekolonizacije; sodobno umetnost kot svojevrstni kozmopolitizem in prevajanje (gl. Smith, *Sodobna*).

<sup>10</sup> Spremembe v oblikah dela pod neoliberalnim kapitalizmom pretresajo tako filozofske kot tudi sociološke analize: poglobljeni domači študiji sta prispevali Bojana Kunst in Katja Praznik, sicer pa se številni pisci o lokalni sodobni umetnosti lotevajo različnih vidikov te problematike (gl. npr. Puncer, *Medprostori umetnosti*).

narave – kot »operativna fikcija« naj bi namreč regulirala ločitev med preteklostjo in sedanjostjo v sedanjosti –, po drugi strani pa mu gre za historično pojmovanje sodobnosti kot »časa globalno transnacionalnega« (15). Ob tem velja omeniti še Osbornov poziv k bolj futurološko naravnanim perspektivam sodobnosti, ki najde svoje dopolnilo znotraj nedavnega spekulativnega obrata (gl. npr. Bryant *et al.*; Kroupa in Simoniti),<sup>11</sup> zlasti pri spekulativnem realizmu (gl. Cox *et al.*).<sup>12</sup> Ustanovitev MSUM sicer zagotavlja institucionalizacijo sodobne umetnosti v njenih razlikovalnih potezah od umetnosti, predstavljene v muzeju moderne umetnosti (Moderna galerija), medtem ko je tako v svetu kot v lokalnem okolju zadnja leta na delu pretresanje koncepta »post-sodobnosti« (gl. npr. Smith, *Deconstructive*; Podgornik), ki spodbuja k vnovičnim premislekom »sodobnosti« dominantne oz. institucionalizirane linije sodobne umetnosti. Futurološke perspektive post-sodobnosti se sicer povezujejo z že omenjenima filozofskima usmeritvama spekulativnega realizma in objektno orientirane ontologije ter s političnimi in estetskimi strategijami akcelerationizma, ki predstavljajo nove izzive sami umetnosti, vendar pa z vidika njenega nespornega humanističnega poslanstva slej ko prej trčijo ob travmatično mejo brezperspektivne distopičnosti, radikalnega nihilizma in dehumanizacije človeškega bitja in sveta.

Za kakšno filozofijo umetnosti nam torej gre v pričujočem prispevku? Zanimajo nas tako prevladujoče filozofske reference, ki se pojavljajo v procesu konstrukcije lokalno obarvanega koncepta sodobne umetnosti, kot tudi nekatere bolj obrobne usmeritve. Detektiramo refleksijo stanja v »umetnosti po koncu umetnosti«, ki izhaja iz ene najplivnejših tradicij evropske modernosti, kot jo je začrtala Heglova filozofska misel o koncu umetnosti, ki odmeva še danes (Erjavec, *Ljubezen*; Tratnik; Žižek, *Less*, Žižek *Umetnost*; Strehovec, *Contemporary*). Pri vprašanju umetnosti v luči njene vedno večje abstrakcije, konceptualizacije in hibridizacije medijev se ne moremo izogniti Heglovi trditvi, da je umetnost z vidika svojega najvišjega določila, ki je bilo v zadovoljevanju duhovnih potreb, stvar preteklosti. Na tej podlagi naj bi umetnost ne ponujala več bistvenega načina razkrivanja resnice, marveč vrsto novih funkcij in smotrov. Odslej vprašanje o bistvu umetnosti poraja konceptualne odgovore, saj je velik del sodobne umetnosti bistveno (post) konceptualen (Osborne; Strehovec). Z nedavnim obratom

sodobne umetnosti v realizem in materializem, ki je obenem tudi obrat k objektnosti, pa je postavljena pod vprašaj tudi sama »konceptualnost« kot produkt »korelacionizma« (vzajemnosti subjekta in objekta oz. intencionalne korelacije med subjektom in objektom). Tako je mogoče Osbornovo »postkonceptualnost« sodobne umetnosti razumeti z vidika razveze med sodobno objektno naravnano ontologijo in tradicijo moderne epistemologije, ki usmerja tudi konceptualizacijo sodobne umetnosti (na sledi diskurza o umetnosti po heglovskem »koncu umetnosti« itn.) ter njen zasak v družbeno. Zlasti od slednjega se želijo distancirati mlajši ustvarjalci in interpreti njihove produkcije na področju likovne/vizualne umetnosti v Sloveniji (cf. Kraner). Prevladujočo funkcijo sodobne umetnosti sicer številni interpreti vidijo v službi interesov globalizirane neoliberalne ekonomije, k čemur bistveno prispevajo nenehni procesi družbene in kulturne hibridizacije (gl. npr. Stallabrass).

## Diskurzivni obrati in medprostori umetnosti: spremenjena ontologija umetniškega dela

### Prostorski, družbeni, novomedijski in spekulativni obrat

Filozofska refleksija umetnosti si prizadeva zlasti za izraz miselnega koncepta, ki predpostavlja poznavanje širšega idejnega (ideološkega) konteksta. Kriteriji tovrstne interpretacije so zunaj samega dela, v ideji, ki jo delo uteleša in po kateri umetnost sama postane refleksija svojih lastnih možnosti (npr. v konceptualizmu). Za postopke sodobnih umetniških praks je ključno poseganje onkraj (likovno) umetnostnih meja v območja raziskovanja idejnih in širših družbenih pojavov. Umetnostna zgodovinarica in kritičarka Claire Bishop posebej izpostavi »družbeni obrat« umetnosti v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, s katerim se umetnik iz ustvarjalca objektov prelevi v proizvajalca situacij, ki jih soustvarja skupaj z drugimi udeleženci projekta (*Umetni 9*).<sup>13</sup> S širitvijo polja likovne/vizualne umetnosti je poleg družbene usmerjenosti (razmah participatorne, nove javne umetnosti ipd.) tesno povezan tudi t. i. prostorski obrat z začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja. Prostorski obrat v humanistiki je kot epistemološki premik v šestdesetih letih napovedal Foucault, ob vstopu v devetdeseta leta pa sta ga razglašala Soja in Jameson.<sup>14</sup> Nekje sočasno je v velikem

<sup>11</sup> Med glavnimi predstavniki so: Ray Brassier, Quentin Meillassoux (spekulativni realizem), Graham Harman, Iain Hamilton Grant (predmetno orientirana ontologija), Steven Shaviro in Armen Avanessian (akcelerationistična estetika).

<sup>12</sup> Odgovor na tovrstne pozive nekateri interpreti prepoznava v pojavu spekulativno-realističnih, objektno usmerjenih in t. i. akcelerationističnih perspektiv v produkciji mlajše generacije vizualnih umetnikov pri nas: npr. v 105. številki *Likovnih besed* (2017) več piscev tematizira to polje: gl. prispevke Sergeja Kapusa (o delu Andreja Škufce z vidika alienacije), Blaža Miklavčiča (dela Andreja Škufce, Žive Božičnik Rebec, tandem Kladnik & Neon v perspektivi objektno naravnane »post-odtujitve«) ter tudi Tjaše Pogačar Podgornik (vpeljava koncepta post-sodobnosti); to linijo razmisleka v 115. številki *Likovnih besed* (2020) zaokroži Kaja Kraner, ki naboru omenjenih ustvarjalcev dodaja umetniško raziskavo objektnosti Neje Zorzut.

<sup>13</sup> Avtorica družbeni obrat kontekstualizira mdr. s padcem komunizma leta 1989 (*Umetni 9*).

<sup>14</sup> Vire za njegovo postmodernistično artikulacijo je sicer potrebno iskati že v kantovskem projektu modernosti. S sklicevanjem na Foucaulta (»O drugih prostorih«, 1967: vplivni koncept heterotopije) in Lefebvreja (*Produkcija prostora*, 1974: prostorska »družbena praksa«) je ta epistemološki premik geograf Edward Soja leta 1989 oklical za *spatial turn*. V slovenskem prostoru se mu v povezavi s sodobno (konceptualno, likovno in novomedijsko) umetnostjo teoretsko posvečata Aleš Vaupotič in Narvika Bovcon (*Prostorski*; za filozofsko obravnavo prostora v navezavi na družbeni obrat gl. tudi Puncer, *Medprostori*).

valu nastopil še novomedijski obrat, osredotočen na vplive znanosti, novih tehnologij in medijev ter njihovo (intermedialno) prepletanje v umetnosti (Manovich; Strehovec, Bovcon idr.). Poleg omenjenih diskurzivno epistemoloških premen oz. »obratov«, ki vzajemno součinkujejo, je pri pojmovanju razširjenega polja vizualnih umetnosti potrebno omeniti tudi posledice konceptualnega in performativnega obrata, ki nastopita že v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja.<sup>15</sup> Sicer pa je nekaj več kot desetletje na delu tudi že omenjeni spekulativni obrat (gl. npr. Bryant *et al.*), katerega glavni znanilec je filozofska smer spekulativnega realizma (od leta 2007):<sup>16</sup> med ključnimi predstavniki je Badioujev učenec Quentin Meillassoux, ki stavi na izključitev človeške perspektive iz reda biti v imenu matematičnega absolutna zunaj misli in jezika; njegovo opredeljevanje za »nečloveško« pomeni svojevrsten umik pred t. i. »korelacionizmom« evropske filozofske tradicije (kantovsko vzajemnostjo mišljenja in biti); potem je tu objektno orientirana ontologija (OOO) Grahama Harmana, ki človeško razmerje s svetom razlaga kot eno od številnih drugih možnih relacij med objekti, pri čemer se sklicuje na temeljnost čiste produktivnosti narave, ki predhodi človeški; svojo perspektivo OOO Harman v novi knjigi *Art and Objects* (2020) pretresa tudi na področju (post)sodobne umetnosti.

### Prostor, telo in novi mediji v umetnosti instalacije

Znanilec prostorskega obrata v umetnosti je danes prevladujoča forma umetniške instalacije, ki je že bila deležna poglobljene refleksije s pomočjo filozofskih konceptov subjektivitete, pri čemer prevladujejo prispevki fenomenologije, teoretske psihoanalize, poststrukturalizma, dekonstrukcije, feminizma in postmarksizma (gl. Bishop, *Installation*). Raven ontologije tovrstnega umetniškega dela lahko razumemo tudi z vidika prostorske artikulacije njegove izrazito (post)konceptualne, abstrakne in dematerializirane strukture v sodobnosti. Pri tem je na delu značilna prostorska dialektika kraja/nekraja: na eni strani imamo prostor kot materialno podporo deljenju časa družbenih praks, ki z virtualizacijo postaja vse bolj »nekraj«.<sup>17</sup> Elektronski (virtualni) prostori nepretrganega toka informacij, umetniško posredovani kot specifični novomedijski objekti (Manovich), so postali nekraji *par excellence*.<sup>18</sup> Ukvarjanje

s spremembami, ki jih v dojetje prostora v umetnosti prinašajo tehnološke razširitve realnosti, nove oblike virtualnosti in digitalizacija prostora, so v zadnjih dveh desetletjih tudi v slovenskem prostoru deležni vedno več teoretske pozornosti (Strehovec, Bovcon, Vaupotič, Tratnik idr.). Sočasno z usmeritvami, ki sodobne filozofske in umetnostnoteoretske obravnave sodobne umetnosti po t. i. prostorskem obratu obravnavajo z vidika pretresanja družbenokritične vloge umetnosti (k njim se povrnemo v nadaljevanju), se oblikuje pristop, ki se enakovredno pogloblja v pojavnost umetniške instalacije z vidika razširjenega fenomenološkega modela gledalske izkušnje (gl. Bishop, *Installation* 48–81). Ta model se z razmahom novih medijev stopnjuje v smeri »postmoderne« doživljanja hiperprostora, virtualnosti in utelešene simulacije (gl. Berlot, *Prostor* 42; 49–50).<sup>19</sup> Tako so, na primer, v središču teoretskega in praktičnega umetniškega snovanja Uršule Berlot invencije prostora na presečiščih umetnosti, znanosti in filozofije.<sup>20</sup> Kot rezultat večrazsežnih znanstveno in filozofsko podprtih raziskav ostaja v središču zanimanja umetniško ustvarjanje prostorov svetlobe s pomočjo svetlobno občutljivih materialov.<sup>21</sup> V tej raziskovalno naravnani umetniški praksi vseskozi pridobiva na pomenu koncept simulirane narave oz. t. i. »tehnarave« (Crowther, v Berlot, *Prostor* 48). Ta je nasledek sistematičnega raziskovanja možnosti konstruiranja in posredovanja umetne narave, ki jo umetnica ustvarja s pomočjo umetnih, industrijsko proizvedenih materialov. Nadalje s posredovanjem mikroskopske tehnologije in ustrezne računalniške programske opreme zasnavlja nove, abstrahirane in likovno reartikulirane znanstvene vpogledе v zgradbo snovi na fizikalni ravni, pri čemer so na delu t. i. tehno-podobe (gl. Vaupotič), ki vizualizirajo pojavnost materije, sicer dostopne v nano-dimenzijah. V svojih novejših projektih se Uršula Berlot osredotoča na človeško telo s pomočjo medicinskega snemanja in mikroskopskih raziskav (mikroskopski posnetki delcev umetničnega telesa, kot sta koža in las v nano-dimenzijah). O njenem delu lahko razmišljamo kot o svojevrstnem poetičnem realizmu, ki se v določenih potezah približa perspektivi sodobne »spekulativne poetike« z vidika razbiranja »naravnega jezika sveta« (Avanessian, v Cox *et al.* 352). Slednja obravnava (post)sodobno umetnost z vidika *poiesis*, ki s kreacijo umetniškega objekta kot načina spreminjanja in so-ustvarjanja novega sveta omogoča drugačen pogled na fenomen človeške percepcije ter

15 Tehnični termin »performativni obrat« je vpeljala nemška gledališka teoretičarka Erika Fischer-Lichte v okviru svoje estetike performativnega za usmeritev umetnosti od šestdesetih let 20. stoletja (v podlagi je pojem performativnega, povzet po analitični filozofiji jezika Johna L. Austina: gre za performative kot samonanašalna govorna dejanja, ki se udejanjajo v stvarnosti in jih je mogoče prenesti tudi na telesno dejanje oz. samouprizarjanje umetnika).

16 Spekulativni realizem nastopi z inavguralno konferenco 2007 v Londonu, ki jo je navdihnila knjiga Quentina Meillassouxa *Po končnosti* iz leta 2006 (izvirna skupina vključuje Brassierja, Granta, Harmana in Meillassouxa).

17 V smislu tehnološko in novomedijsko razširjenega de Certeaujevega in Augéjevega pojmovanja; svojevrstni nekraji so tudi tipski prostori »bele kocke« (O'Doherty).

18 V lokalnem prostoru se s preiskovanjem pojavnosti novomedijskih objektov pri slovenskih ustvarjalcih teoretsko poglobljeno ukvarjata Narvika Bovcon in Aleš Vaupotič (gl. Vaupotič in Bovcon, *Prostorski*; Bovcon, *Umetnost*), ki sicer tudi sama ustvarjata tovrstno umetnost.

19 Pri tem so priročne teorije simulakra in simulacije Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuza idr., ki pričajo o tem, da ni več mogoče začrtati jasnih ločnic med realnostjo in simulacijo.

20 Uršula Berlot je v tematski številki revije ČKZ zbrala nekaj reprezentativnih domačih in tujih piscev na temo »Invencije prostora na presečiščih umetnosti, znanosti in filozofije« (Philippe Comar, Oliver Grau, Or Ettliger, Tomislav Vignjevič, Ernest Ženko, Tomo Stanič, Sašo Dolenc), pri čemer se sama osredotoča na umetniško instalacijo – gl. <[www.ursulaberlot.com/wp-content/uploads/2020/09/Berlot-ed.-Invencije-prostora-CKZ-XLVI\\_274-.pdf](http://www.ursulaberlot.com/wp-content/uploads/2020/09/Berlot-ed.-Invencije-prostora-CKZ-XLVI_274-.pdf)>.

21 Gl. <[UrsulaBerlot-PORTFOLIO\(ursulaberlot.com\)](http://UrsulaBerlot-PORTFOLIO(ursulaberlot.com)>)>.

razširjeno razumevanje človeškega življenja in prebivanja v svetu. Ta spremenjeni način umetniške kreacije in posledično tudi percepcije umetniškega objekta je sicer bistveno povezan z znanstvenimi in tehnološkimi invencijami ter tudi z novimi filozofskimi uvidi. S preseganjem fascinacije s specifično izraznostjo posameznih detajlov tovrstni znanstveno in tehnološko podprti procesi kreacije pri Uršuli Berlot vendarle ne merijo na možnost razveze med kreacijo umetniškega objekta in osrednostjo človeškega subjekta oz. njegovim (estetskim) izkustvom, kot je to v primeru spekulativnega realizma in objektno orientirane ontologije, marveč nasprotno, izpostavljajo vlogo utelešene subjektivitete tako v »objektivnem« znanstvenem opazovanju kot v kontekstu sodobne (likovne/vizualne, novomedijske) umetnosti. Umetnice torej ne zanima post- oz. trans-humano pozicioniranje objektnosti (kljub ukvarjanju z »nečloveškimi« dejavniki, kot so svetloba, atomi, fraktalne strukture, magnetizem itn.), marveč v svojih tehnološko stopnjevanih svetlobnih instalacijah (kjer pogosto posega po tehnološko naprednih optičnih raziskovalnih orodjih radiologije in mikroskopije pri raziskovanju mejnih vidikov percepcije), ki ndr. naslavlja pogoje človeškega dojemanja realnosti, vseskozi ohranja fokus na »utelešeni zaznavi« oz. na estetski izkušnji vizualnega razkrivanja nevidnih in nematerialnih vidikov realnosti. Pri tem so ključnega pomena prispevki fenomenologije zaznave (z viri v Merleau-Pontyjevi filozofiji), nevroznanosti in neuroestetike (Berlot, *Nevroumetnost*). Z razumevanjem neuroestetike kot svojevrstne »eksperimentalne estetike« Uršula Berlot v slovenskem prostoru prispeva pomembno dopolnilo prevladujočim usmeritvam v filozofski estetiki.

### Prostorski in družbeni obrat v novi javni in novomedijski umetnosti

Prostorski obrat je v teoretsko refleksijo devetdesetih let prejšnjega stoletja v velikem valu vnesel zavest o pomenu prostora v sodobnosti in s tem okrepil teoretsko podprto analizo prostora kot družbene kategorije.<sup>22</sup> Pri preučevanju prostorskih in družbenih odnosov ter prostora in identitete pa so vedno bolj ključni tudi relacijski in performativni vidiki, ki v razmerju s prostorom poudarjajo časovno razsežnost, k čemur pomembno prispeva dogodkovnost »nove javne umetnosti« (izraz Geralda Basta – gl. v Bast *et al.* 28), kakršno prakticirajo tudi slovenski umetniki, med njimi, na primer, skupina iz Društva likovnih umetnikov Celje s svojim osrednjim festivalskim projektom *Vstop prost.*<sup>23</sup> Tako se v refleksijo časovnosti lokacijsko specifič-

nega položaja mestnega jedra v Celju vpisujejo umetniški dogodki festivala kot posebna »kritična prostorska praksa«, če privzamemo izraz britanske arhitekturne in umetnostne teoretičarke Jane Rendell, ki se porajajo iz odpora do neoliberalnih pristopov k urbani sodobnosti ter iz želje po preizkušanju alternativnih načinov delovanja. Skupaj s prenosom poudarka z izdelka na proces produkcije je velikega pomena obrat k lokalni problematiki.

Pojavov nove javne umetnosti oz. participatornih umetniških praks (izrazov je veliko – gl. Bishop, *Umetni* 7–8) ni mogoče ustrezno ovrednotiti znotraj tradicionalnega okvira umetnostne zgodovine in kritike, ki uporablja zgolj formal(istič)no-estetska konceptualna orodja, zato interpreti posegamo po splošnejših konceptih s področja filozofije. Pri refleksiji tovrstne umetnosti nam je lahko v pomoč rehabilitacija estetike Jacquesa Rancièrja. Rancière poleg tega, da izpostavi razmerje med estetiko in politiko, poda tudi kritiko t. i. etičnega obrata, po katerem prevladajo etična merila pri presojanju participatorne umetnosti (dober/slab model participacije ipd.), kar pomeni kolaps umetniških in političnih nesoglasij v novih oblikah konsenza (gl. *Nelagodje*, 139–162). Claire Bishop posebej opozori na nelagodje participatorne umetnosti v razmerju do estetike, ki se kaže kot nepriznavanje ali utaja estetske dimenzije in se odraža tudi v kritičnem pisanju. Diskurzivni okvir za pretresanje vzrokov tega nelagodja najdemo v produktivnem protislovju Rancièrovega estetskega režima med avtonomijo (avtonomija estetske izkušnje, vezana na umetniško formo) in heteronomijo umetnosti v njeni težnji k družbeni spremembi (preseganje meja med umetnostjo in družbeno stvarnostjo, zlitje umetnosti in življenja). Spričo vzpona participatorne umetnosti v devetdesetih letih 20. stoletja je v njenih prizadevanjih za družbeno spremembo potrebno na novo preizprašati zmožnost umetnosti za povezljivost v skupnost kot politiziran estetski proces, posledično pa tudi spremljajoči kritični diskurz o tovrstni umetnosti. V tem kontekstu nas zanima zlasti pomen filozofskih konceptov za artikulacijo kritičnega diskurza tovrstne umetnosti v slovenskem prostoru (gl. Puncer, *Medprostori*).

Nova javna umetnost se manifestira skozi umetniške akcije, intervencije, performanse in instalacije, ki o urbani sodobnosti pričajo z vidika aktivacije obstoječih prostorov oziroma odkrivanja medprostorov, nekakšnih foucaultovskih heterotopij oz. »protipoložajev« žive dogodkovnosti in zavezujoče performativnosti.<sup>24</sup> Tovrstne umetniške prakse delujejo v skladu z maksimo, da je v abstraktnem,

<sup>22</sup> Poleg Foucaulta (heterotopija), Lefebvra (produkcija prostora) in Soje (»vmesni« oz. »tretji« prostor) lahko med predstavnike uvrstimo tudi Michela de Certeauja (prostor vsakdanjih življenjskih praks), Ernesta Laclaua in Chantal Mouffe (pluralizem in agonizem v javnem prostoru) idr.

<sup>23</sup> Festival poteka od leta 1999 (gl. Puncer in Džakušič) – lahko ga umestimo v drugi val umetnosti v javnem, urbanem, družbenem (socialnem) prostoru pri nas (skupaj s KUD Obrat, Kolektivno idr.); prvi val tovrstne umetnosti nastopi sredi devetdesetih let (večina ustvarjalcev prihaja z ožjega področja likovne umetnosti in

arhitekture, med njimi predstavnica novega slovenskega kiparstva, Marjetica Potrč, slikarka Petra Varl Simončič, arhitektka in vizualna umetnica Apolonija Šušteršič, arhitekt in kipar Jože Barš idr.).

<sup>24</sup> Po Foucaultovi opredelitvi gre za dejansko obstoječe kraje, svete in prepovedane kraje, kot so npr. psihiatrične klinike, zapori, pokopališča; sem se uvrščajo tudi kulturne ustanove, kot so gledališče, muzej ali knjižnica. S konceptom heterotopij lahko tematiziramo privilegirane kraje oz. prostore deviantnosti, drugosti, zunanosti, heterogenosti ipd., kot nekakšne »protipoložaje« glede na oblastniške prostore normalizacije in homogenizacije (gl. Foucault, *Življenje* 214–223).

odtujenem urbanem prostoru potrebno razpirati medprostore oziroma iznajti nove prostore, ki bodo utemeljeni v stvarnosti in utopični ob enem – heterotopične protipoložaje, za katere je konstitutivna prav vmesnost, odprtost za večrazsežna srečevanja, prečenja in stapljanja. Med izhodiščnimi idejami je tudi misel, da umetnost lahko živi izven umetnostnih institucij, kar odpira pomembno temo avtonomije in s tem povezanega vprašanja družbene funkcije in političnega potenciala umetnosti.<sup>25</sup> To bi lahko povezali z Rancièrjevo konceptualizacijo delitve čutnega (gl. *The Politics*) in nesoglasja (gl. *Dissensus*), ko umetniški dogodek z elementom nepričakovanega vnese prelom v običajno porazdelitev čutnega v javnem prostoru. Tovrstne umetniške geste lahko mestoma uzremo v politični perspektivi – namreč politika po Rancièrju ni izvajanje vladne avtoritete niti organizacija moči (to označi kot policijo), marveč je poseg, zarez v obstoječe družbeno tkivo s težnjo k novi porazdelitvi čutnega. Pri tem je z estetskim dejanjem umetnika v igri precej več kot zgolj sprememba v perspektivi, saj gre za vzpostavitev svojevrstnega antagonističnega razmerja, ki je podvrženo radikalni Drugosti, nezvedljivi, denimo, na identitetne delitve obstoječega ustroja mestne skupnosti. Samonikli umetniški prostori, kolektivni projekti in lokalne skupnosti so svojevrstne heterotopije, ki lahko vplivajo na izboljšave v sedanosti in na ta način zamajajo *status quo* v (lokalni mestni) politiki.

Sporočila posameznih iniciativ umetniki posredujejo skozi heterogena in večdimenzionalna dela, ki so estetska in se ob enem širijo v družbeni prostor (nabor del zajema žive dogodke, instalacije, dokumentarno gradivo, načrte, skice, risbe, fotografije ipd.). Njihovo umetniško vrednost je tako mogoče utemeljevati tudi v luči estetskega preloma z navadami zaznavanja umetnosti v danem okolju (Rancière, *The Politics* 23; Bishop, *Umetni* 38, 50). Umetniška sredstva raziskave urbanega življenja so vselej kontekstualno specifična ter s tem zavezana singularnosti določanja pomena (Rancière, *The Politics* 23; Bishop, *Umetni* 335). V sodobnosti, po obratu umetnosti in estetike k vsakdanjemu življenju, ko je vsa področja življenja zajel kapitalistični stroj, se potreba po tovrstni kritiki očitno kaže glede na stopnjevanje popredmetenja medčloveških razmerij v skladu z merilom uporabnosti, »ker blagovna forma odnose med ljudmi prevaja v odnose med predmeti« (Kreft, 268). Kot subverzivna družbena moč nasproti kapitalizmu mora umetnost posegati proti družbenemu (čutno izkustvo skupnosti) in ob enem ostajati v domeni umetnosti (estetsko izkustvo) ter biti uspešna na obeh področjih, kar pomeni, da – skladno

z Rancièrovim estetskim režimom – vztraja v stalni napečnosti, celo protislovju. Umetniška re-prezentacija ima moč posega v javni diskurz, kar se kaže kot kontekstualno specifična umetniška oz. estetska strategija (razdora, intervencije, nadidentifikacije ipd.), ki je z vsakim projektom vedno znova na preizkušnji.

\* \* \*

Družbeni obrat sodobne umetnosti lahko ugledamo tudi v izrazito novomedijskih perspektivah. Janez Strehovec poglobi razumevanje temeljnega paradigmatnega premika v sodobni umetnosti od stabilnega artefakta k umetniški storitvi z vidika njene vedno večje konceptualizacije in dematerializacije kot posledice novomedijskega obrata ter skozi optiko družbenega obrata (v kontekstu kulture družbenih omrežij itn.), ki se kaže v povezovanju umetnosti z ekonomijo, znanostjo in politiko (*Contemporary*). Eno od novih funkcij umetnosti lahko najdemo v tem, da danes ni več poudarek na razstavnih, marveč na komunikacijski vrednosti (zlasti v interakciji sodobne umetnosti z novo ekonomijo in medmrežnim aktivizmom). V zvezi s političnimi nalogami umetnosti Strehovec izpostavi nekaj najpogostejših načinov delovanja. Subverzivno afirmacijo (izraz Inke Arns in Sylvie Sasse) obravnava na primeru projekta *Janez Janša* (glede poimenovanja cf. Lukan, v Janez Janša et al., *Name*), ki izhaja iz preimenovanja treh slovenskih umetnikov po aktualnem predsedniku vlade (gl. tudi Kreft, *Name*) – predhodnica te pa je »strategija nadidentifikacije« (Žižek). Pogosta načina sta tudi defamiliarizacija (»napraviti nekaj za čudno«, z viri v ruskem formalizmu) in *detournement* (taktika, ki izhaja iz situacionizma). Nadalje Strehovec opozori na ciljno naravnost novomedijske umetnosti, ki si prizadeva za reševanje konkretnih problemov, v zvezi s tem pa vpeljuje svoje novejšje koncepte, kot sta »bližina, ki se širi proti uporabniku« in »tehnični prostor-čas«, ki so nam lahko v pomoč pri analizi tovrstnih umetniških praks.<sup>26</sup> Strehovec sicer izhaja iz stališča, da je naša osnovna pozicija v svetu novih mobilnih tehnologij t.i. *nomadski kokpit* (izvirni avtorjev izraz), kjer smo opremljeni s številnimi navigacijskimi mobilnimi zasloni ipd. To je treba razumeti v kontekstu pojava kiberprostora in razširjene oz. mešane realnosti (vključuje navidezno, »kot-da« realnost), ki je praviloma dostopna le prek tehnoloških vmesnikov. Poleg že omenjenih konceptov so za teorijo in filozofijo novomedijske umetnosti pomembni še drugi Strehovčevi koncepti iz njegovih predhodnih del: beseda-podoba-gibanje, digitalno tipno, besedilo kot vožnja, tehno-napetost, tehno-presenečenje, e-literarna storitev, novomedijsko delo kot program in aplikacija ter estetika bližine. Koristna je

<sup>25</sup> Oživitvev modernistične polemike med avtonomijo in družbeno angažiranostjo oz. heteronomijo umetnosti je prinesla institucionalna kritika s konca šestdesetih let, ki je ohranila svojo aktualnost do danes (Andrea Fraser idr.; v slovenskem prostoru se npr. kaže v obliki umetniške strategije samoinstitutionalizacije od osemdesetih let dalje). Med ključnimi misleci te problematike so Theodor W. Adorno, Peter Bürger, Pierre Bourdieu in Jacques Rancière, ki temeljito pretresajo dialektiko avtonomije in heteronomije umetniškega dela/umetnostne institucije.

<sup>26</sup> Med primeri, ki jih Strehovec obravnava (gl. *Text*), so novomedijska dela Sreča Dragana, Vuka Čosića, Jake Železnikarja in Tea Spillerja; kot primer raziskovalnega, aktivistično naravnane umetniškega delovanja navaja tudi delovanje slovenske skupine KITCH.

tudi vpeljava koncepta *elevator pitch*: Strehovec npr. piše o tem, da morajo pri produkciji modnih kulturnih vsebin njihovi ustvarjalci upoštevati, kako se kibernetični jezik obnaša znotraj omejitvenega kriterija te t. i. elevator pitch paradigme, zato snujejo svoja dela na način, da ta pritegnejo bralca/uporabnika<sup>27</sup> v zelo kratki časovni enoti (zelo kratek čas pozornosti). Med koncepti, ki opredeljujejo estetiko novih medijev (Strehovec, Tratnik idr.) sicer najdemo tudi interaktivnost, taktilnost, potopitev, participativne digitalne medije, ludični (igri podobni) interaktivni ambient ipd. Temu lahko dodamo tudi »estetiko umetne inteligence« (Manovich, *Estetika*).

Sicer pa velja poudariti pomen družbene sfere za razumevanje novomedijske umetnosti. Tovrstni umetnosti je namreč tuj koncept umetniške avtonomije, značilen za modernistično umetnost, ki se distancira od družbene stvarnosti, saj je definirana skozi uporabo novih medijev in tehnologij in je vse bolj eksplicitno umeščena v svet novih družbenih paradigem in sodobnih načinov produkcije. Spektakelske podobe, logotipi in uprizarjanja niso zamejeni z okviri umetniške avtonomije in sveta estetskih vrednosti; njihov pomen v svetu »nematerialnega« dela in postfordističnega načina produkcije namreč vse bolj narašča (Negri, Virno idr.). Interpreti posebej zanima, v čem je novost, prednost, morda celo radikalnost tovrstne novomedijske umetnosti (slednja ima pogosto opravka s pojmi, kot so: biopolitika, telo, družbeni spol, taktični mediji, performans, aktivizem itn.), za katero je ključno razumevanje vpliva širše družbene paradigme sodobnega tehnologiziranega sveta (kritično razmišljanje o digitalni kulturi, uvajanje novih umetniških in umetnostnoteoretskih pristopov itn.).

Družbeno, konceptualno in novomedijsko naravnana sodobna umetnost sicer soobstaja s tradicionalnimi oblikami, se z njimi prepleta in spaja, pri čemer ustvarja številne vmesne prostore oziroma medprostore (razcvet umetniške instalacije; socialni prostor in participacija itn.). Nadalje se umetniške vsebine srečujejo z vsebinami s področij znanosti, ekonomije, medijev, politike in vsakdanjosti ter vzpostavljajo nove medprostore in v njih proizvajajo različna vmesna področja, kot so v lokalnem okolju na primer bioumetnost, t. i. postgravitacijska umetnost (spoj umetnosti, znanosti in tehnologije)<sup>28</sup> in umetniški aktivizem (spoj umetnosti in aktivizma v strategiji subverzivne afirmacije).<sup>29</sup>

Ko Inke Arns in Sylvia Sasse razpravljata o strategijah in taktikah eksplicitne potrditve oz. o t. i. »subverzivni afirmaciji« v tekočih projektih medijskega aktivizma, njihove zgodovinske predhodnike odkrivata predvsem pri skupini

Laibach oziroma gibanju NSK v celoti. Pri tem se v veliki meri sklicujeta na psihoanalitično konceptualizacijo »strategije nadidentifikacije«, kakršno v zvezi s skupino Laibach/NSK zastavi Slavoj Žižek, ko povleče vzporednice s psihoanalitičnim zdravljenjem pri poznem Lacanu, kjer konec procesa obeležuje identifikacija s simptomom.

### »Družbeno« v sodobni umetnosti s heglovsko-lacanovske perspektive

Selektivno branje Hegla, povzemanje Lacanovih pojmov in posluževanje Marxovih idej Žižek poveže v prepoznavno teoretsko vozlišče, ki poganja glavne filozofske, psihoanalitične in politične smeri njegove kritične analize kulture in družbe.<sup>30</sup> Za to razpravo je zanimiva zlasti pretvorba strategij osebnega samo-spraševanja v klinični analizi v politično taktiko znotraj kolektivnega javnega prostora. Žižek vseskozi premešča lacanovske koncepte iz območja individualne analize v družbeno sfero. Umetniška produkcija je pri Žižku identificirana zlasti s funkcijo odsotnega objekta želje (Lacanova *objet petit a*).<sup>31</sup> Poleg tega so za Žižkovo razumevanje vizualne umetnosti ključni lacanovski koncepti sublimacije, prekoračenja fantazme in identifikacije s simptomom. V številnih razpravah ponazori psihoanalitične in filozofske koncepte z zgledi iz filmov. Na likovno umetnost v ožjem smislu se nekoliko podrobneje osredotoči v razpravi o Heglovem koncu umetnosti (Žižek, *Umetnost; Žižek, Less*) ter pri obravnavi delovanja sublimacije (Žižek, *The Fragile*). Medtem ko Žižkova obravnava umetnosti po Heglovem »koncu umetnosti« po eni strani vodi v približevanje lacanovskemu Realnemu v sodobni (vizualni) umetnosti (in popularni kulturi) kot učinku suspenza sublimacije (razrast postopkov desublimacije), pa druga možna pot obravnave sodobnih fenomenov v umetnosti in kulturi »po koncu umetnosti« vodi k strategiji nadidentifikacije v korelaciji s sklepnimi fazami v procesu klinične analize. Erik Vogt usmeri pozornost na nedavni razmah vdiranja »abjekta/objekta a«, sorodnega nesimbolizabilnemu (lacanovskemu) Realnemu, v realnost ter v svet umetnosti pod vplivom Kapitala (*Vrnitev* 285). Ob tem je videti, da Žižkove razmeroma redke izjave o vizualni umetnosti »namenijo privilegirano mesto modernistični umetnosti in njeni zmožnosti sublimacije« (Vogt, *Vrnitev* 285–286).<sup>32</sup> Pri sodobni pojavnosti abjektne vizualne umetnosti,<sup>33</sup> kjer je poudarek na ekskrementalnem in gnusnem kot posledici suspenza sublimacije v prid »vrnitve Realnega«, je videti na delu »psihotična«

<sup>30</sup> Ian Parker skuša npr. razviti »argumentativni okvir za razumevanje Žižkovega dela kot nekakšnega 'mehanizma', s pomočjo katerega je mogoče uporabiti Lacana pri odbiranju in povezovanju heglovskih pojmov, nato pa te prenesti na kulturo kot predmet preučevanja« (129).

<sup>31</sup> Lacan je namreč svoj objekt, znameniti *objet petit a*, pobje opredelil kot glas in pogled.

<sup>32</sup> V tej sublimnosti objekta je implicirana referenca psihoanalitične sublimacije na kantovsko sublimno.

<sup>33</sup> Primere v lokalnem okolju lahko najdemo v bioumetnosti ter feministični in queerovski umetnosti.

<sup>27</sup> Namesto tradicionalnega gledalca/bralca nastopi digitalni uporabnik kot hibridni gledalec/bralac/poslušalec...

<sup>28</sup> Npr. bioumetnost Polone Tratnik in Špele Petrič ter postgravitacijska umetnost avtorjev Živadinov::Zupančič::Turšič.

<sup>29</sup> Npr. projekt *Janez Janša*.



izguba zmožnosti razlikovanja med simbolno realnostjo in Realnim, ki je ključna za sublimacijo (Vogt, *Vrnitev* 279), kar lahko razumemo kot enega od iztekov umetnosti po t. i. koncu umetnosti.

Žižek se z vprašanjem umetnosti po koncu umetnosti ne ukvarja toliko v luči njene vedno večje konceptualizacije, hibridizacije ipd., ampak se s sklicevanjem na delo Roberta Pippina *After the Beautiful* sprašuje, kako torej »proti Heglu in njegovi diagnozi konca umetnosti, a vseeno v duhu Hegla zagovarjati še naprejšnjo relevantnost umetnosti?« (Umetnost 7).<sup>34</sup> Pri tem z odobravanjem zasleduje določene konsekvence »modernističnega preloma« (pojav abstraktnosti umetnosti), medtem ko iztek v »postmodernizmu« na drugem mestu v splošnem okarakterizira kot negativen (gl. Žižek, *Less* 255). Žižek za razumevanje umetnosti po koncu umetnosti (tj. »umetnost v spravljenem svetu«) pri Heglu povzame, da je ta zanj nujno komična ter podvržena samouničenju (cf. Hegel, v Žižek, *Umetnost* 35–36). Že sam Hegel je torej umetnost po koncu umetnosti označil z njenim samouničenjem – na tej sledi je moderna umetnost po eni strani videti kot »ujetnica brezskrajnega procesa samoizpraševanja, ki sega vse do samouničenja«; po drugi strani pa Žižek sugerira drugačno razumevanje, namreč kot »regresijo umetnosti v plitvo komedijo«, ki perpetuira v porajanju vedno novih vsakdanjih nepomembnih konfliktov (*Umetnost* 36). Modernizem po Heglu naj bi bil sicer videti tako, kot je napovedal po romantični umetnosti, tj. kot »samopreseganje umetnosti, toda *znotraj svojega lastnega področja in v formi umetnosti same*« (Hegel, v Pippin, *Persistence* 306, poudarek R. P.; cf. Hegel 104). To pa ni več videti v skladu z Žižkovim sklicevanjem na regresijo umetnosti v »plitvo komedijo« današnjih humorističnih serij (sestop umetnosti v popularno kulturo kot en od vidikov »konca umetnosti«) na eni strani ter s pojavom t. i. »transestetike« (v smislu preseganja tradicionalnih kategorij lepega in sublimnega) in »transumetnosti« (spajanja umetnosti in znanosti, umetnosti in vsakdanosti ipd. – še ena različica »konca umetnosti« je bila naznanjena v znamenitem avantgardnem raztapljanju umetnosti v življenju) na drugi.<sup>35</sup>

V zvezi z Žižkovim izvajanjem lahko povzamemo, da samo »prava« (modernistična) umetnost osvetli fiktivni status fantazme oz. je zmožna uprizarjati prečkanje fantazme – s to postavko je mogoče demonstrirati tudi določeno prednost (vizualne) umetnosti pred popularno kulturo (Vogt, *Vrnitev* 286). Po drugi strani pa z vidika zavračanja etike

<sup>34</sup> Robert Pippin želi dokazati, da v Heglovi filozofski zgodovini umetnosti vendarle obstaja osnova za teoretiziranje o poznejšem modernem razvoju umetnosti v smeri vedno večje konceptualizacije, dematerializacije in abstrakcije (gl. Pippin, *The Persistence* 279, 280).

<sup>35</sup> Čeprav Žižek sam »krši« pravila tradicionalne humanistike, ko z uporabo politično nabite lacanovske psihoanalize prestopa v domene drugih disciplin, kot so filozofija, sociologija in tehnologija, za osvetlitev določenih fenomenov popularne kulture in umetnosti, pa podobnim tendencam v sami (vizualni) umetnosti ne posveča posebne pozornosti oz. poda zgolj kratko odklonilno stališče: edini rezultat prizadevanj za »sintezo« znanosti in umetnosti vidi namreč kot »nekakšno *new age* pošast estetizirane vednosti« (*Organs* 150).

nereprezentabilnega pri razpravi o (ne)možnosti umetniške reprezentacije radikalnega zla, kakršno predstavlja holokavst, uspe Žižek estetiki v prid pokazati na nek presežek označevalca nad označenim (bistven tudi za Rancièrov estetski režim umetnosti), ki učinkuje kot anamorfoza in kontaminira naš pogled na tovrstno umetniško podobo v času, ko realnost »ne poseduje več nobenega substancialnega ontološkega temelja« (Vogt, *Razmišljanja* 181; 180).

V sodobnosti postane vprašljiva tendenca h generalizirajočemu prenosu psihoanalitičnih konceptov na fenomene kulture in umetnosti. Žižek namreč vse fenomene motri po enem in istem modelu konceptualizacije sklepnih faz poteka individualne psihoanalize – t. i. identifikacije s simptomom in prekoračitve fantazme (Dean; Parker 142, 143). V podlagi njegovih analiz je stališče o izhodiščni breztemeljnosti subjektivitete oz. o njeni bistveni opredeljenosti s (heglovsko) negativnostjo kot temeljno matrico, ki poganja interpretacijo.<sup>36</sup> Toda ali je Heglova perspektiva še relevantna za obravnavo sodobnih umetniških praks? Dantova analitično orientirana smer razmisleka o koncu umetnosti temu ne pritrjuje, saj zadeva predvsem moderno umetnost; za razliko od te analitične pozicije Žižkova »post-marxistična« orientacija tvega korak v soočanja z ideološko ustrojenostjo sodobne subjektivitete, ki bistveno zadeva tudi dojetje področja sodobne (vizualne) umetnosti. Vprašanje subjektivnosti Žižek formulira glede na porajanje razcepljenega subjekta, ki ga po lacanovski teoriji zaslužuje *objet petit a*. To razmerje določa prav temeljna fantazma subjekta, ki po Žižkovem mnenju razkriva tudi delovanje »sublimnega objekta ideologije« (cf. Žižek, v Parker 130). Nadalje Žižkovo formuliranje zapovedi »Uživaj v svojem simptomu!« načinja vprašanje o cilju pri poznem Lacanu: »identifikacijo s simptomom« kot cilj ali konec analize bi lahko v območju politike ponazarjali postopki »nadidentifikacije« (Parker 86). Različico slednje lahko najdemo tudi v nedavnih izrazito konceptualnih umetniških projektih, kakršen je *projekt Janez Janša* treh slovenskih umetnikov, pri čemer pri Žižku ostajajo heglovsko-lacanovske koordinate ključ njegove interpretacije (*Name*).<sup>37</sup>

Možni povzetek Žižkovega razumevanja (sodobne vizualne) umetnosti torej zadeva dva stadija psihoanalitičnega procesa: interpretacijo simptomov in prekoračenje fantazme z njunim iztekom v »identifikacijo s simptomom«. Žižek se sicer osredotoča na širšo družbeno dimenzijo sublimacije skozi umetnost, medtem ko umetniško delo praviloma zreducira na simptom kot kompromisno reakcijsko tvorbo oz. produkt ideologije (razumljene s pomočjo razširjene,

<sup>36</sup> Za razliko od heglovsko marksističnih teorij frankfurtske šole želi Žižek ohraniti odprtost subjektivnosti za negativno (Parker 130).

<sup>37</sup> Žižek v svojem prispevku za spremno publikacijo k projektu ime kot osrednji »predmet« (ime kot *readymade* – gl. Kreft, *Name*) umetniškega dejanja razlaga v luči lacanovskega koncepta simptoma, pri čemer se osredotoči na funkcijo imena kot simptomatske entitete, ki radikalno razdeli subjekt v odnosu do objekta *a*, itn. (*Names* 115).

post-althusserjevske teorije) (Dean, Parker), ne da bi pri tem dopuščal relativno avtonomijo umetniškega dela na eni strani (Dean) ali se ukvarjal z njegovo spremenjeno ontologijo v sedanjosti na drugi (ta vidik z določenim nanašanjem na Hegla in filozofski romanticizem poudarja Osborne).<sup>38</sup> Sicer pa Žižek pri obravnavi vizualne umetnosti vseskozi naslavlja širšo družbeno (marksistično) tematiko, pri čemer je na delu tendenca k odpravi sleherne »tujosti« umetniških del, ko jih enkrat zajame njegov interpretativni stroj.

## Sklep

Pri filozofski obravnavi tako moderne kot tudi sodobne vizualne (konceptualne, novomedijske) umetnosti se torej lahko strinjamo s stališčem, da se ne moremo zlahka izogniti Heglovi tezi o koncu umetnosti oz. njegovi trditvi, da je umetnost z vidika svojega najvišjega določila, ki je bilo v zadovoljevanju duhovnih potreb, stvar preteklosti. Na tej podlagi umetnosti ne gre več razumeti kot bistvenega načina razkrivanja resnice, marveč v luči njenih novih funkcij in smotrov. Z vprašanjem o umetnosti po t. i. koncu umetnosti se je torej smiselno ukvarjati v luči vse večje konceptualizacije tako umetnosti kot tudi drugih področij, s katerimi je umetnost v bolj ali manj intenzivni interakciji (Strehovec, *Contemporary* 30–52). Odslej vprašanje o bistvu umetnosti poraja konceptualne odgovore, saj je velik del sodobne umetnosti bistveno (post)konceptualen in transmedialen (Osborne 4–5; 46) – gre za ključni potezi »umetnosti po koncu umetnosti« (Pippin, *The Persistence*), ki pa jima Žižek v svojih bolj redkih obravnavah (vizualne) umetnosti ne namenja posebne pozornosti. Konceptualno osnovana sodobna umetnost soobstaja s tradicionalnimi oblikami, se z njimi prepleta in spaja, pri čemer ustvarja številne vmesne prostore oz. medprostore. Nadalje se umetniške vsebine srečujejo z vsebinami s področij znanosti, ekonomije, medijev, kreativnih industrij in politike ter vzpostavljajo nove medprostore in v njih proizvajajo različna hibridna področja, kot so na primer bioumetnost, umetniški aktivizem in hektivizem (t. i. transumetnost). Tovrstni medprostori (ki mdr. zamajajo Heglovo tezo iz *Predavanj* o »samopreseganju umetnosti« znotraj njenega lastnega področja in v formi umetnosti same) so tako materialni kot mentalni in pogosto delujejo kot foucaultovski heterotopični, vzporedni, »drugi« prostori, ki so lahko moteči, protislovni, podvrženi neprekinjenemu toku sprememb, stopnjevanju intenzivnosti ipd. – kot svetovi znotraj vsakdanjega sveta zrcalijo, soustvarjajo in hkrati vznemirjajo tisto, kar jim je zunanje. Pri tem ne gre

nujno za materialno zamejene druge prostore, marveč za imanentno *drugost* prostora brez lokacije.<sup>39</sup>

Toda morda je prav pot, ki se sprašuje o ontologiji umetniškega dela kot konstitutivni za estetsko izkušnjo, tista, ki lahko pomembno prispeva k prenovi kritičnega/kritičnega diskurza o sodobni umetnosti (Osborne). Spraševanje o ontologiji umetniškega dela v sedanjem transmedijskem stanju je videti bolj produktivno za nadaljnji razvoj estetskega/teoretskega in kritičnega diskurza o vizualni umetnosti, kot pa Žižkovo zavračanje trans-umetniškega povezovanja z drugimi področji, kot je npr. znanost, medtem ko vztraja na interpretaciji umetnin v luči družbene/kulturne simptomatike (v kontekstu padca ločnice med »visoko« in »nizko« kulturo po t. i. »slikovnem obratu« v devetdesetih letih prejšnjega stoletja), saj prav ta spremenjena ontologija umetniškega dela na svojstven način izpostavlja estetsko izkušnjo le-tega v sodobnosti. Bolj produktivni so videti tisti bolj redki momenti pri Žižku, ki pričajo o vztrajanju pri »trdnem jedru« umetnosti in izkustva, ki ga najdemo samo v umetniškem delu. Toda ti momenti zadevajo zlasti modernistično umetnost, medtem ko je postmodernistična oz. sodobna (vizualna) umetnost ovrednotena predvsem z vidika spodletele sublimacije oz. kot reakcijska (ideološka) tvorba v kontekstu univerzalne simptomatologije v globalizirani kulturi in družbi. Žižek sicer razmerje med modernizmom in postmodernizmom opredeli z vidika prehoda od t. i. »simptomatskega branja« k »obsedenosti s Stvarjo« (Žižek, *Enjoy* 137–142). Postmodernistične oz. sodobne tendence so videti zaznamovane s »povratkom Realnega«, medtem ko lahko v sodobnih različicah prakse nadidentifikacije oz. subverzivne afirmacije prepoznavamo afiniteto z modernističnim simptomatskim branjem. Pri tem se lahko strinjamo s pomisleki glede tovrstne hegllovsko obarvane lacanovske interpretacije umetnosti po »koncu umetnosti« oz. po »postmodernističnem prelomu«, ko se ločeno področje vizualne umetnosti domnevno povsem razpusti v območju nadvse heterogenih sodobnih fenomenov vizualne kulture. Žižkovim lastnim teoretskim intencam navkljub pa so njegove interpretacije vizualne umetnosti, ki so znotraj njegovega zelo obsežnega in kompleksnega opusa sicer v manjšini, dobrodošel vir in spodbuda za nadaljnjo refleksijo pojavov konceptualno in aktivistično naravnane vizualne umetnosti v sodobnem transmedijskem stanju. Omenjeno razmerje med modernizmom in sodobno umetnostjo ter vloga razsvetljske dediščine modernosti nasploh je sicer pomembna tema filozofske estetike v slovenskem prostoru (gl. npr. Kreft, *Estetikov*).

V sodobni vizualni umetnosti po »koncu umetnosti« smo po eni strani priče vse večje konceptualizacije, abstrakcije in dematerializacije (Berlot idr.), a tudi poglobljenja

<sup>38</sup> Tradicija »umetnosti kot (zgodovinske) ontologije« (umetnostno-kritična sodba) teče od romanticizma preko Hegla, Duchampa, nadrealizma in konstruktivizma h konceptualni umetnosti in konsekvencam v »post-medijskem« (Krauss) ali »transmedijskem« (Osborne) stanju; v tej tradiciji (prvi, ki misli ontologijo umetniškega dela kot pogoj njegove izkušnje) Osborne išče konceptualni temelj za kritično filozofsko refleksijo sodobne umetnosti (Osborne 46).

<sup>39</sup> Koncept medprostorov v sodobni umetnosti je lahko predmet različnih teoretskih opredelitev (gl. Puncer, *Medprostori*); tovrstne medprostore je mogoče razlagati tudi kot »nekraje«, ki zadevajo prehod v neko drugo ontološko domeno itn.

(Kreft, Kunst, Strehovec idr.); po drugi pa njenemu zatekanju v participatornost in bližino vsakdanjemu življenju (marksistične, post-marksistične idr. kontekstualne analize sodobne umetnosti). V številnih primerih je na delu zabrisovanje meja med umetnostjo in ne-umetnostjo (aktivizem, intervencija, umetnost in znanost, transumetnost itn.). Vrnitev realnosti v sodobni umetnosti je sicer treba ločiti od lacanovskega Realnega, ki je v bližini abjektivnih fenomenov v sodobni umetnosti in kulturi, o katerih kritično razmišlja Žižek. Še ena možna usmeritev umetnosti k realnosti oz. realizmu se danes kaže v zasuku filozofije in umetnosti v spekulativni realizem in materializem (OOO), pri čemer jo interpreti kot »post-sodobno« poskušajo ločiti od sodobne umetnosti že na ravni terminologije. S poskusi tovrstne diskurzivne razveze se s posredovanjem spekulativnega realizma razpira novo problemsko polje, kjer je v središču nekakšna »zarota objektov« kot oznaka za »kontingenco demokracije samih objektov« (Végső). Vire tako za afirmacijo kot tudi protiinterpretacijo lahko najdemo pri Marxovem blagovnem fetišizmu in Kreftovem poudarku na popredmetenju medčloveških razmerij, Baudrillardovem razmisleku o privlačnosti blaga/estetskih objektov, Žižkovem konceptu potujitve dominantne ideologije itn.

Družbeni obrat v umetnosti od devetdesetih let dalje nemara v veliki meri afirmira prav tisti vsakdanji, prozaični svet majhnih konfliktov, o katerem razmišlja Žižek »po koncu umetnosti«. Pri tem je pomenljiva vztrajnost modernističnega simptomatskega branja umetnosti, ki s strategijo nadidentifikacije, aktivizmom subverzivne afirmacije in drugimi sorodnimi strategijami v aktualni umetniški produkciji na Slovenskem vendarle uspejo pokazati na moment radikalne drugosti ali tujosti, nezvedljiv na raven interpretacije. ■

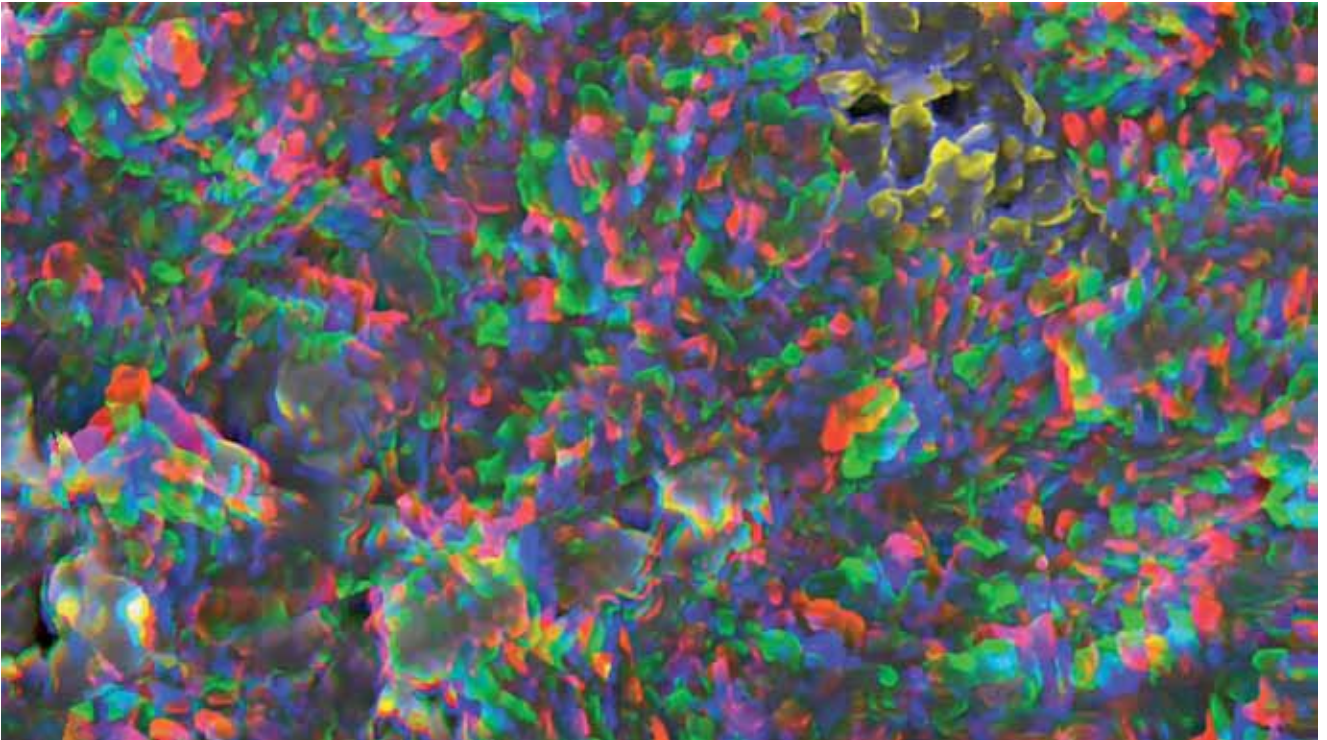
#### Literatura

- Agamben, Giorgio. »Kaj je sodobno«. *Likovne besede* 87–88 (2009): 2–5.
- Arns, Inke, ur. *Irwin retroprincip*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- Arns, Inke. »Afirmacija in/kot odpor: o strategiji subverzivne afirmacije v zdajšnjih medijskoaktivističnih projektih (skupaj z nekaj zgledi s področja sodobnega performansa)«. *Maska* 20.1–2(90–91) (2005): 53–56.
- Arns, Inke, Sasse, Sylvia. »Subverzivna afirmacija: o mimezisu kot strategiji upora«. *Maska* 21.3–4(98–99) (2006): 5–21.
- Badiou, Alain. *Mali priručnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Badovinac, Zdenka. *Avtentični interes*. Ljubljana: Maska, 2010.
- Bast, Gerald, Peter Weibel in Herwig Steiner, ur. *Performing Public Art*. Berlin: De Gruyter (Edition Angewandte), 2015.
- Berlot Pompe, Uršula. »Nevroumetnost, nevroestetika in vprašanje zavesti«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 44.265 (2016): 39–53.
- . »Prostor in gledalec: utelešena zaznava v umetnosti instalacije«. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* 46.274 (2018): 27–54.
- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate, 2005.
- . *Umetni pekli: participatorna umetnost in politika gledalstva*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Bryant, Levi, Nick Srnicek and Graham Harman, ur. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press, 2011.
- Bovcon, Narvika. *Umetnost v času pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, 2009.
- Cox, Christoph, Jenny Jaskey in Suhail Malik, ur. *Realism Materialism Art*. Annandale-on-Hudson, New York/Berlin: Center for Curatorial Studies, Bard College/Sternberg Press, 2015.
- Danto, Arthur C. »The End of Art«. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986. 81–115.
- . *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- . *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Dean, Tim. »Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytical Criticism«. *Diacritics* 32.2 (2002): 21–41.
- Erjavec, Aleš. *Ljubezen na zadnji pogled. Avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- . *Postmodernism, Postsocialism and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.
- Foucault, Michel. *Življenje in prakse svobode: Izbrani spisi*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- Harman, Graham. *Art and Objects*. Cambridge, Manford: Polity Press, 2020.
- Hegel, G. W. F. *Predavanja o estetiki: Uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2019.
- Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša, ur. *NAME Readymade*. Ljubljana, Berlin: Moderna Galerija, Revolver, 2008.
- Kante, Božidar. *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Jutro, 2001.
- Kraner, Kaja. »Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji«. *Likovne besede* 115 (2020): 4–15.
- Kreft, Lev. »Name as Readymade: An Interview with Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša«. Ur. Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša. *NAME Readymade*. Ljubljana, Berlin: Moderna Galerija, Revolver, 2008. 147–170.
- . *Estetikov atelje: od modernizma k sodobni umetnosti*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2015.
- Kroupa Gregor in Jure Simoniti, ur. *New Realism and Contemporary Philosophy*. London idr.: Bloomsbury Academic, 2020.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu*. Ljubljana: Maska, 2012.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- . *Estetika umetne inteligence*. Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestni muzej, Zavod Basic, 2019.
- Meillassoux, Quentin. *Po končnosti: razprava o nujnosti kontingence*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

- Miklavčič, Blaž. »Politika kože«. *Likovne besede* 105 (2017): 55–57.
- Kapus, Sergej. »Potujitev«. *Likovne besede* 105 (2017): 52–54.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London, New York: Verso, 2013.
- Parker, Ian. *Slavoj Žižek: kritični uvod*. Ljubljana: Ropot, 2009.
- Pippin, Robert B. *The Persistence of Subjectivity On the Kantian Aftermath*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005.
- . »Kaj je bila abstraktna umetnost? (S Heglovega stališča)«. *Od Hegla do westerna*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2011. 7–48.
- . *After the Beautiful: Hegel and the History of Pictorial Modernism*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2014.
- Pogačar Podgornik, Tjaša. »O razstavi in seriji slik *Futur antérieur*«. *Likovne besede* 105 (2017): 63–69.
- Puncer, Mojca. *Sodobna umetnost in estetika*. Ljubljana, Maribor: Publicistično društvo ZAK, Pedagoška fakulteta, Maribor, 2010.
- . *Medprostori umetnosti*. Ljubljana: Sophia, 2018.
- Puncer, Mojca, Andreja Džakušič, ur. *Vstop prost: 20 let festivala urbanih umetniških akcij v Celju*. Ljubljana: Sophia 2019 (*Borec* 71.772–774).
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*. Trans. Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum, 2004.
- . *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012.
- . *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London in New York: Bloomsbury, 2015.
- Rendell, Jane. »Space, Place, and Site in Critical Spatial Arts Practice.« Ur. Cameron Cartiere, Shelly Willis. *The Practice of Public Art*. 33–55.
- Shapiro, Steven. »Accelerationist Aesthetics: Necessary Inefficiency in Time of Real Subsumption«. *E-flux Journal* 46 (junij 2013). Splet. 1. 9. 2021. <<https://www.e-flux.com/journal/46/60070/accelerationist-aesthetics-necessary-inefficiency-in-times-of-real-subsumption>>
- Smith, Terry. *Sodobna umetnost in sodobnost*. Ljubljana: Slovensko društvo likovnih kritikov, 2013.
- . »Deconstructive States & The Post-Contemporary Distraction«. 12. 10. 2017. *YouTube*. Splet. 1. 9. 2021. <<https://www.youtube.com/watch?v=irb2aDwG01A>>
- Stallabrass, Julian. *Sodobna umetnost: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina, 2007.
- Stanič, Tomo. *Podoba in njena zunanost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2018.
- Strehovec, Janez. *Text as Ride*. Morgantown, Rochester: Computing literature, 2016.
- . *Contemporary Art Impacts on Scientific, Social, and Cultural Paradigms: Emerging Research and Opportunities*. Hersey PA: IGI Global, 2020. 30–52.
- Šuvaković, Miško. *Postmoderna (73 pojma)*. Beograd: Nova knjiga/Alfa, 1995.
- Tratnik, Polona. *Konec umetnosti. Genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*. Koper: ZRS UP, Založba Annales, 2008.
- Vaupotič, Aleš. »Vključevanje nanotehnoloških raziskav v likovno umetnost: *Polimorfni odtis* Uršule Berlot«. *Likovne besede* 105 (2017): 42–45.
- Vaupotič, Aleš, Narvika Bovcon. »Obrat po prostorskem obratu: umetniškoražiskovalni pristop«. *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 225–244.
- Végső, Roland. »The Conspiracy of Objects«. *Filozofski vestnik* 41.3 (2020): 225–243.
- Vogt, Erik M. »Vrnitev Realnega v popularno kulturo in (abjektno) umetnost«. *Borec* 57.621–625 (2005): 277–292.
- . »Razmišljanja o odnosu med umetnostjo in etiko: Badiou, Rancière in Žižek«. *Borec* 62.672–675 (2010): 158–189.
- Zabel, Igor. »Sodobna umetnost«. Ur. Igor Španjol, Igor Zabel. *Teritoriji, identitete, mreže: slovenska umetnost 1995–2005*. Ljubljana: Moderna galerija, 2005. 6–19.
- Žižek, Slavoj. »Why are Laibach and NSK not Fascists«. *M'ars – časopis Moderne galerije* 5.3–4, (1993): 3–4.
- . *The Fragile Absolute Or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For*. London, New York: Verso, 2000.
- . *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York, London: Routledge, 2004.
- . *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York, London: Routledge (Routledge Classics), 2008.
- . *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. New York, London: Verso, 2012.
- . »Umetnost po Heglu, Hegel po koncu umetnosti«. *Problemi* 55.9–10 (2017): 5–38.
- . »Names that Divide«. Ur. Janez Janša, Janez Janša, Janez Janša. *Janez Janša and Beyond*. Ljubljana: Aksioma – Institute for Contemporary Art, 2018. 108–117.

#### Summary:

The article deals with the complex and difficult relationship between philosophy and contemporary art. Starting from the mutual influence of the most expressive discursive turns in art and the humanities (spatial, social, new media, speculative) after the so-called "end of art", it examines the attempts in Slovenia to make contemporary art the object of reflexive cognitive experience and thus contribute to the understanding of the meaning or significance of artistic creations, i.e. to the interpretation of artworks in the perspective of so-called critical pluralism. The discursive turns discussed do not follow one another in time, but coexist and interact, introducing notches into the prevailing epistemological paradigm. On the basis of such turns, which have been effective in Slovenia since the 1990s, i.e. since the conceptualisation of contemporary art under the auspices of the Museum of Modern Art in Ljubljana, we can identify some important shifts and emphases in the field of local art theory and the philosophical interpretation of art. Thus, we can follow the reflection on the rise of the art installation, which can be linked to the spatial turn in the humanities, and furthermore consider it as a harbinger of the social turn in art (the causes and effects of the latter are the focus of the Slovenian Society of Aesthetics, for example). We can also connect the Lacanian psychoanalytic interpretation of phenomena in contemporary art with the social turn of art from the point of view of social/cultural symptoms (Žižek). Simultaneously with these shifts, a turn in new media is in the making, which more or less defines all other discursive and epistemological shifts or turns (theory and philosophy of new media in Strehovec, etc.). In recent years, the effects of a speculative turn in the humanities have also been present in the local environment, as can be seen in the artistic production of a group of young artists and their interpreters in their affinity to speculative realism, object-oriented ontology and so-called accelerationist aesthetics. The article does not claim to be exhaustive but aims to highlight those orientations in the reflection on contemporary art in Slovenia that testify to the proximity of philosophy and art, with an important emphasis on the ontology of the artwork in relation to the aesthetic experience in the contemporary transmedia condition.



Uršula Berlot, *Hiperoptika / Hyperoptics*, 2021, video 4.22', foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive



Marko Glavač, *Krokar / Corvus Corax / botanična sonda / botanical probe*, 2018, novomedijski objekt / new-media object, *Speculum Artium* 2018, foto / photo: arhiv / archive DDT Trbovlje