

Umetnost



kritika

O krizi

kritike

Maja Breznik

Diskurzi, ki  
spremljajo  
umetnost

Izidor Barši in Kaja Kraner

Drhal in  
meje kritike

Martin Hergouth

Šum na  
kritičarkah.

Tretja  
ponovitev.

Mlade kritičarke [sic!]

Foucault  
in „mi“

Eva D. Bahovec

Kaj je  
kritika?

Michel Foucault

# Umetnost ↔ kritika

Partnerji in koproducenti

---

**Društvo  
Galerija BOKS**

[drustvoboks.wordpress.com](http://drustvoboks.wordpress.com)

---

**Društvo Igor Zabel**

[www.igorzabel.org](http://www.igorzabel.org)

---

**Galerija Škuc**

[galerija.skuc-drustvo.si](http://galerija.skuc-drustvo.si)

---

Partnerji in koproducenti

---

## MGLC

Mednarodni grafični likovni center

[www.mglc-lj.si](http://www.mglc-lj.si)

---

## Mestna galerija Ljubljana

[www.mgml.si/  
mestna-galerija-ljubljana](http://www.mgml.si/mestna-galerija-ljubljana)

---

## MG+MSUM

Moderna galerija

[www.mg-lj.si](http://www.mg-lj.si)

---

Partnerji in koproducenti

---

## UGM

Umetnostna galerija Maribor

[www.ugm.si](http://www.ugm.si)

---

## Zavod Celeia Celje

Center sodobnih umetnosti

[www.celeia.info](http://www.celeia.info)

---

## Pizzerija Foculus

[www.foculus.si](http://www.foculus.si)

---

505

Umetnost ↔ kritika: KRIZA!  
Uvodnik

513

Diskurzi, ki spremljajo umetnost:  
pogoji možnosti umetnostne kritike  
IZIDOR BARŠI IN KAJA KRANER

547

Šum na kritičarkah. Tretja ponovitev.  
MLADE KRITIČARKE [SIC!]

571

O krizi kritike: Kritika in kritiško pisanje  
v besedilih o likovni/vizualni umetnosti  
MAJA BREZNIK

607

Drhal in meje kritike  
MARTIN HERGOUTH

623

Foucault in „mi“: Kantov nauk  
in politika osebnega zaimka  
EVA D. BAHOVEC

643

Kaj je kritika?  
MICHEL FOUCAULT

679

Povzetki

683

Abstracts

# Umetnost ↔ kritika: KRIZA!

## Uvodnik

Pričujoča številka se sprva umešča v lokalni umetnostni kontekst, natančneje v okvir relativne pogostosti govora o ‚krizi (umetnostne) kritike‘ v zadnjih dveh letih. V tem času so si namreč na različnih umetnostnih poljih sledili dogodki, ki so slednjo poskušali problematizirati. Med te se na primer umešča serija javnih predavanj *Kako kritično je stanje kritiškega pisanja?*, ki ga od leta 2015 organizirata društvo Igor Zabel in SCCA Ljubljana in v okviru katere je potekala tudi (empirična) raziskava stanja kritiškega pisanja v Sloveniji s strani dr. Maje Breznik, katere izsledke objavljamo v tej številki (*O krizi kritike: Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti*). Nadalje je v letu 2016 v organizaciji društva gledaliških kritikov in teatralogov potekala okrogla miza *Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?!*, že drugo leto zapored pa je potekal tudi mednarodni kritiški simpozij literarnih kritikov, ki ravno tako, vsaj do neke mere, tematizira krizo kritike oziroma kritištva. Tema se sicer na širšem kulturnem polju seveda pojavlja kot bolj ali manj pereča že precej dlje časa in frekventno, v zadnjih letih pa jo je nedvomno mogoče zvezati tudi z učinki ekonomske krize tako na samo kulturno kot tudi medijsko polje, ki se najbolj očitno manifestirajo v obliki kvantitativnega in kvalitativnega manjšanja kritiškega pisanja (upad števila kritik in nižanje honorarjev lahko izsilijo bodisi generalno zmanjševanje številčnosti ali pač hiperprodukcijo posameznikov oziroma posameznic, ki v kritištvu še vztrajajo, in t. i. nižanje kvalitete). Onstran vsega naštetega je predvsem znotraj lokalnega

polja sodobnih scenskih in performativnih umetnosti, do neke mere tudi literarnega polja, v zadnjih letih začela cirkulirati oznaka ‚mlade kritičarke‘, ki bi naj bile domnevno krive za krizo kritike.

Prvi članek v pričujoči številki, *Diskurzi, ki spremljajo umetnost: pogoji možnosti umetnostne kritike*, se tako neposredno umešča v kontekst umetnostnega polja in se poskuša osredotočiti na epistemološke in materialne pogoje možnosti umetnostne kritike kot žanra in prakse, natančneje pa pogoje možnosti, da pride do premika od estetske sodbe lepega v kontekstu estetike do umetnostne kritike, ki se nanaša na empirična umetnostna dela. Nadalje članek zasleduje oblikovanje „strokovnega apriorija“, s katerim bo operiral umetnostni kritik, nato pa se, izhajajoč iz procesa „internalizacije kritike“ v okviru izseka določenih umetnostnih praks, bolj neposredno predstavi na lokalni kontekst ter načine identifikacij in interpretacij krize umetnostne kritike. Na točko, na kateri se prvi članek zaključí, se umešča naslednji, *Šum na kritičarkah. Tretja ponovitev*, namreč: v kontekst krize kritike, predvsem pa v okvir omenjene problematike ‚mladih kritičark‘, pri čemer – izhajajoč iz tega, da je problem cirkulacije te oznake že bil izpostavljen, vendar ne v polnosti pripoznan – kritiko (ali morda bolj ustrezno: kritično držo) postavlja v neposredno bližino, dela(nja) problemov oziroma problematizacije in ponavljanja.

Sledi že omenjena (primerjalna) empirična raziskava stanja kritičkega pisanja o likovni/vizualni umetnosti pri nas, ki za razliko od tega pokaže, da se je kritičsko pisanje od 80. let 20. stoletja ne le kvantitativno radikalno zmanjšalo, ampak da postaja v vedno večji meri „doživljajsko domišljijsko“ in pogosto sestavljeno z jezikovnim aparatom, „izposojenim od drugih disciplin“, četudi so se vprašanja o sodobni umetnosti v akademski/znanstveni literaturi premo sorazmerno zaostri. Onstran tega članek Maje Breznik preko pojmov posebnega in splošnega skepticizma uvaja nekaj, kar bi lahko provizorično poimenovali „mikropolitika kritike“: namreč vidik kritike kot konstitutivne prakse za vzpostavljanje homogenosti posameznih disciplinarnih polj oziroma kot sredstvo diferenciacij in razmejevanj posameznih polj od drugih. Če se namreč posebni skepticizem zdi praksa, ki konstituira relacije moči znotraj posameznega polja, so pogoji možnosti splošnega skepticiz-

ma – predvsem pa seveda kritične<sup>1</sup> prakse, ki na slednjem bazira – globoko zvezani s predhodno umeščenostjo v neko drugo polje (recimo kritika umetnostnih praks ali diskurzov, ki jih spremljajo, preko predhodne umeščenosti v polju znanosti, teorije, filozofije, sociologije ipd.).

Od tod naprej se fokus člankov od umetnostne kritike premakne k širšemu pojmovanju kritike in kritični drži. Drugi del številke torej kritiko jemlje v širšem pomenu; obravnava pojem kritike, kakor je ta razumljen v okviru politične misli in filozofije. Kritika je tukaj na prvi pogled povsem oddaljena od „majhnih polemično-profesionalnih aktivnosti“ umetnostnih kritikov, a v raziskavi njihovih zgodovinskih pogojev možnosti vendarle odkrijemo tudi oblike kritičnih praks, ki imajo povsem druge smotre, področja aplikacije in druga sredstva od teh, ki so lastna profesionalni kritičski praksi. Martin Hergouth v članku *Drhal in meje kritike* tako obravnava kritiko kot osnovno strukturalno dispozicijo modernosti oziroma modernega subjekta, njene skrajne meje pa analizira skozi Heglov pojem drhali, manifestacijo katerega vidi v konkretnih sodobnih političnih in družbenih fenomenih, tako hipsterski ironiji na eni strani kot Trumpovi zmagi na ameriških predsedniških volitvah na drugi. Članek predvsem zveže kritiko kot strukturalno dispozicijo in intelek-

1 Izraz ‚kritičke‘ je v tem kontekstu neposredno vezan na profesionalizirano prakso, ki se primarno izreka, postavlja sodbe, posredno pa ‚normira‘ ‚znotraj‘ posameznega disciplinarnega polja delovanja (vizualna umetnost, literatura, scenske umetnosti ipd.) in ki v veliki meri bazira na relaciji – s strani profesionalnega kritika internalizirane – (umetnostne) tradicije in konkretnega predmeta kritičstva (internalizacija je tukaj v veliki meri učinek discipliniranja in predpogoj pridobitve profesionalnega statusa znotraj polja ipd.). Za razliko od tega se izraz ‚kritično‘ nanaša na kritiko v širšem smislu, ki obsega kritično teorijo, kritično filozofijo, kritične umetnostne prakse, kritično držo itd. Analogijo med kritičstvom in kritičnostjo (kot prakso) ter posebnim in splošnim skepticizmom – pojmom, ki primarno izhajata iz antropologije (glej članek *O krizi kritike: kritika in kritičsko pisanje o likovni/vizualni umetnosti*) –, je mogoče izpeljati izhajajoč iz umeščenosti oziroma samoumeščenja v posamezna polja delovanja tudi na nekoliko drugačen način: (samo)umestitev v – recimo – umetnostno polje je tako mogoče opredeliti kot pogoj možnosti za kritičstvo („kritičnost do posameznih šamanov“), medtem ko je (samo) umestitev v ‚zunanost‘ umetnostnega polja v večji meri zvezana s kritičnostjo („kritičnost do magije nasploh“). „Umetnostni kritiki so posebni intelektualci, ki uporabljajo svoje strokovno znanje o kontekstu, konceptih in/ali zgodovini umetnosti, da umetnosti zagotovijo mesto v javnem prostoru. Kritik/kritičarka torej mora verjeti v umetnost nasploh, njegova/njena naloga pa je, da loči pravo umetnost od lažne, da dá javno priznanje eni in da javno ovrže drugo.“ Thijs LIJSTER, v: Maja BREZNIK, „O krizi kritike: kritika in kritičsko pisanje o likovni/vizualni umetnosti“, v: ŠUM#6, Društvo Galerija Boks, Ljubljana, 583.

tualno držo oziroma diskurzivno dejavnost z „afektivno sfero“, specifično pa z afektom ogorčenja; poleg tega pa navsezadnje ne zapade enostavni negaciji kritike, temveč izpostavi njen konstruktiven potencial.

Članek Eve D. Bahovec, *Foucault in „mi“: Kantov nauk in politika osebnega zaimka*, z izhodiščem v Foucaultevem besedilu *Kaj je kritika?* razvija to, kar je eno večjih, če ne največje vprašanje, s katerim smo soočeni ob opusu francoskega filozofa in ki je toliko bolj aktualno danes, namreč vprašanje Foucaulteve ‚politike‘. Korak dlje od njegovega ‚obrata‘ Kanta ali bolje rečeno njegovih zametkov kreacije nekega drugega Kanta, ki je hkrati korak, vzporeden z Nietzschejem, vodi k politiki, ki ni niti politika Foucaulta kot osebe (njegovo osebno politično prepričanje: „Jaz mislim ...“) niti neko obče gibanje, manifestirano na ravni govora kot razpustitev partikularne pozicije v občem in s tem skladna „metafiziki samoizbrisa“, temveč je politika samega filozofskega dela, politika, ki dejstvo, da je sam diskurz, samo izjavljanje že neka praksa, katere ne obvladuje (nujno) primat sporočilne funkcije, vzame resno. To politiko tako odkriva na ravni same slovnične rabe osebnih zaimkov, pri čemer je prva oseba množine, torej „mi“, tista, ki odpira specifično politično razsežnost Foucaulteve kritične filozofije.

Zadnji članek v tej številki je prevod omenjenega Foucaultevega besedila *Kaj je kritika?*, ki je tudi med ‚profesionalnimi bralci‘ Foucaulta zanimanje zares vzbudil šele v zadnjih letih, saj je urejena študijska izdaja celo v francoščini izšla šele lansko leto. V tem predavanju Foucault zariše širok zgodovinski lok kritike in na njegovi podlagi razvije to, kar imenuje „kritična drža“. Definira jo kot „umetnost ne biti toliko vladan“ oziroma natančneje kot zgodovinsko-filozofsko prakso, pri kateri gre „za ustvarjanje lastne zgodovine, za *fabriciranje* – kot pri fikciji – zgodovine“, ki hkrati implicira tudi proces *desubjektivacije* v obeh pomenih, torej tako izhod iz podrejenosti kot tudi opustitev tistega, v kar smo subjektivirani, torej tistega, kar smo *mi sami*.

Foucaultovo besedilo torej služi kot osnovni vezni člen, ki povezuje večino člankov, vendar posamezni med njimi tvorijo tudi bolj specifične povezave. Tako recimo najin članek in članek Mladih kritičark povezuje ravno obravnava te oznake, v katero so bile interpelirane, medtem ko slednje s člankom Eve D. Bahovec povezuje izpostavitve političnega problema osebnega

zaimka prve osebe množine. Tudi izsledki empirične raziskave dr. Maje Breznik so neposredno povezani z ostalimi članki preko omembe revije Šum in njene posebne umestitve v lokalno diskurzivno polje umetnosti – pravzaprav pričujoča številka ponovno potrjuje status, ki ji ga pripiše Breznik: pretenzija po teoriji, splošni skepticizem itd.<sup>2</sup>

Če članki v pričujoči številki nakažejo nekatere vidike kritike in njene krize, pa je treba vsaj na tem mestu nakazati še dodaten vidik, ki je zgolj mestoma problematiziran, oziroma ni neposredno problematiziran v lokalnem umetnostnem ali širšem intelektualnem prostoru, namreč fenomen t. i. postkritičnosti ali nekritičnosti. S tem v zvezi lahko podava predvsem neko relativno bežno opažanje; zdi se nama, da je ta v veliki meri povezan z neko obliko izgube, pozabe ali potlačitve (kaj od tega, še ne vemo) določenega dela zgodovine – modernosti in kopice gibanj, ki jih lahko k njej prištejemo – in v tem oziru enak nekemu drugemu odgovoru na ‚krizo kritike‘ ki poziva k vrnitvi modernistične kritiške norme (glej članek *Diskurzi, ki spremljajo umetnost: pogoji možnosti umetnostne kritike*). Obe dozdevno nasprotni si stališči velik del modernosti sicer še – vsaka na svoj način – apropiirata, a v največji meri zanemarita povojne

2 Obe oznaki dejansko na svoj način oziroma delno zadaneta pozicijo Šuma, kakor jo vidimo sami. Vendar prav ta delnost nakazuje neko novo problematiko: ali ni tako, da oba izraza uvedeta neko obliko vrednotenja, po katerem je teorija nekaj prav posebnega, nekaj, kar je vendarle nekoliko višje od ostalih praks? Prva oznaka, „pretenzija po teoriji“, to počne na ravni izjave, namreč označuje naše napore kot ‚pretenzijo po‘, torej kot še-ne-teorijo, nekaj, kar teži k njej, a je še ne dosega, pri čemer dobi teorija nek višji, težko dosegljiv status. Druga oznaka, „splošni skepticizem“, pa to počne na ravni izjavljanja, saj ko uvede razliko med posebnim in splošnim skepticizmom ter slednjega vsaj implicitno vrednoti višje, pri čemer se zdi, da kot najvišje postavi mesto lastnega izjavljanja, saj je to mesto tisto, s katerega je mogoče soditi oziroma vrednotiti in katero ni nič drugega kot mesto teorije. V tej navezavi ne gre toliko za to, da bi trdili, da naše delo vendarle je teorija, temveč za to, da se ne moremo strinjati z vrednotenjem tega, kar počnemo (kar koli že to je), kot nečesa nižjega od teorije. Ali rečeno drugače: pravzaprav se povsem strinjamo s tem, da to ni teorija, vprašanje pa je, kaj so pogoji možnosti teorije (zgodovinski, ekonomski, diskurzivni, družbeni) in kdo je tisti oziroma katero mesto je tisto, s katerega je sploh mogoče oznanjati Teorijo? To seveda ne pomeni, da smo nekako proti teoriji, saj se v resnici ves čas gibljemo na teoretskem polju in njegovi okolici, ampak zgolj to, da je ne moremo sprejeti kot nekakšen absolut. Potemtakem bi morali reči, da naš splošni skepticizem ni zamejen na umetnost/umetnostno polje, ampak se nanaša tudi na teorijo/teoretsko polje. To je morda na prvi pogled nevarno blizu cinični ali ironični distanci in figuri hipsterja, tako značilni za sodobni Zahod (glej članek *Drhal in meje kritike*), vendar se te oznake otepamo. Postavlja se vprašanje, kaj potemtakem smo, na katerega lahko odgovorimo zgolj: ne vemo natančno, mogoče pač navadni foucaultevci. Ali pa še huje: ničejanci!

umetnostne prakse, ki jih navadno označujemo kot neoavantgarde, in teoretske prakse, na katere se te v veliki meri referirajo ali iz njih izhajajo.<sup>3</sup> V – pogojno rečeno – metodološkem ali epistemološkem smislu pa fenomen postkritičnosti v veliki meri zaznamuje neproblematizacija, ki jo razumeva kot odsotnost kompleksnejše analize, katera posameznih fenomenov ne bi reprezentirala enoznačno. V tej navezavi se je zato smiselno vsaj v minimalni meri dotakniti nečesa, kar se kaže kot eden od bistvenih zgodovinsko in geografsko določujočih pogojev možnosti post-/ne-kritičnosti: ugotovimo lahko, da so, vsaj lokalno gledano, njeni zgodovinski začetki, ki naj bi jih sama presegla, pravzaprav vezani na kritično teorijo družbe, skratka teoretsko (ne toliko filozofsko) linijo, ki svojo kritiko usmerja v kapitalistični produkcijski način, tvorijo pa jo veliki politični projekti levih intelektualcev, zgodovinski marksizem in njegovi sodobni derivati. V veliki meri gre za teoretsko prakso vračanja k Marxu in – še pomembneje – za teorijo, ki se je bolj kot na katerem drugem razvijala na polju sociologije. Če se v tej navezavi poslužimo Foucaulteve tematizacije discipliniranja vednosti v povezavi z rojstvom biopolitične oblasti, lahko rečemo, da sociologija nastane v okoliščinah nastanka moderne države in njenih institucij, da je eden od kamnov v mozaiku njene konstitucije ter da to dejstvo nikakor ni zanemarljivo za notranjo konstitucijo sociologije kot discipline, česar učinek je denimo njena imanentna težnja po aplikativnosti. Prav ta pa tudi tvori epistemološka tla, na katerih lahko pride do razkola med politično orientirano teorijo in ‚real-politiko‘, katerega stranski učinek je razočaranje nad neuspehom levih projektov in kritično-teoretskimi semeni, iz katerih so ti zrasli, ter navsezadnje obrat k postkritičnosti. Točno to razočaranje nad nedavnimi ‚novimi‘ levimi političnimi projekti, tako globalnimi kot lokalnimi, za katere se je izkazalo, da ne nosijo potenciala, ki so ga obljubljali (ali pa se ga je vanje projiciralo), tako se zdi, zaznamuje lokalno mlajšo levo intelektualno sceno. Na tem mestu je torej potrebno diferencira-

<sup>3</sup> Pri tem ne misliva, da je vse izpuščeno na enak način, temveč predvsem to, da so morda izpuščene ravno tiste prakse, ki so utelešale najbolj radikalno institucionalno ter družbeno kritiko, s performativno umetnostjo in body artom na čelu. Pri tem bi bilo treba nedvomno razlikovati tudi med kontekstom Zahoda in Vzhoda oziroma takratno jugoslovansko sceno. Glej članek *Diskurzi, ki spremljajo umetnost: pogoji možnosti umetnostne kritike*.

ti to specifično linijo kritike/kritične teorije in postkritičnosti, ki prvo vsaj do neke mere nasledi, od t. i. kritične drže, kakor jo izhajajoč iz Kanta razvije Michel Foucault v besedilu *Kaj je kritika?*. Poenostavljeno rečeno: gre za obliko kritike, ki lastno prakso zastavi nekoliko skromneje, hkrati pa se poskuša oddaljiti od vzpostavitve novega hegemonnega subjekta (političnega, institucionalnega, diskurzivnega, psihičnega).

Prav tako si velja zastaviti vprašanje, kaj je specifičnega v našem lokalnem umetnostnem prostoru, da je možen nastop postkritičnosti. V prvi fazi je to vsekakor močno zastopana linija politizirane sodobne umetnosti z zaslombo v mistificiranih 80. letih pri nas (družbena gibanja, ‚alternativa osemdesetih‘, retro-avantgarda), ki v neki točki proizvedejo skorajda diktat ‚politične umetnosti‘, kot tudi bogato lokalno tradicijo ‚parasitizma‘ diskurzov, ki spremljajo umetnost, na teoriji.<sup>4</sup> Lahko bi torej rekli, da je postkritičnost nekakšen *backlash* predvsem prvega; je odmik od diktata kritičnosti v postkritičnost, ki pa v razmerju do njega nastopi v obliki kritične geste. V grobem imamo tako znotraj lokalnega umetnostnega polja v zadnjem času dve ločeni, a razpoznavni liniji: na eni strani rehabilitacijo – pogojno rečeno – ‚klasične umetnosti‘, na drugi pa potovanje s tokom, neproblematizacijo in miselno lenobo. Pogoje možnosti tega dvojega bi bilo najverjetneje mogoče v veliki meri določiti s pomočjo pojma *institucionalizirane povprečnosti*, ki je načet drugje.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Glej besedilo... *O umetnosti* Rastka Močnika. Besedilo dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/mocnikslo.htm>.

<sup>5</sup> Pojem v navezavi na pregledno razstavo *Krize in novi začetki: umetnost v Sloveniji 2005-2015* v MSUM: „Institucionalizirana povprečnost prvenstveno označuje nekakšno metodologijo dela, četudi seveda neizbežno vpliva tudi na rezultate. Morda najbolj očitno jo recimo zaznamuje logika sledenja lastnim, preverjenim profesionalno socialnim mrežam. /.../ Poleg imen, ki jih ni moč izpustiti, ker so pač med lokalno strokovno publiko že dodobra kanonizirana, se v kanonizirajočih pregledih, kamor lahko umestimo tudi pregled desetletke, praviloma dodajajo imena po prej navedenem ključu. /.../ Po podobnem ključu se izbirajo tudi zunanji strokovni sodelavci izbranih kuratorjev, s čimer se poleg prej omenjenega zabrisuje njihove lastne raziskovalne manke. Izbere se ne nujno najbolj kompetentnega /.../. Namesto tega: nekoga relativno zanesljivega, od kogar vemo, kaj pričakovati, s komer že imamo dobre izkušnje. Za operacionalno logiko institucionalizirane povprečnosti je seveda značilno sledenje liniji najmanjšega odpora ob hkratnem upoštevanju globalnih sodobnoumetniških trendov. Ki pa seveda dajo dovolj solidne rezultate, katerim relativno širši krog bolj ali manj strokovne javnosti načeloma nima kaj očitati.“ V: Kaja KRANER, *Art-area 266*, Radio Študent, 27. 1. 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/art-area/art-area-266>.



Lahko se torej zdi, da pričujoča številka teži k nekakšni rehabilitaciji ‚kantovstva‘, pri čemer s tem v zvezi dodajava morebiti bolj ustrezno, vsekakor pa bolj skromno formulacijo: gre za nekega specifičnega Kanta, tistega, ki ga odkriva Foucault, in še to zgolj za njegovo trenutno afirmacijo v pogojih, kjer se to zdi smiselno oziroma potrebno.

Za uredništvo, Izidor Barši in Kaja Kraner

# Diskurzi, ki spremljajo umetnost:<sup>1</sup> pogoji možnosti umetnostne kritike<sup>2</sup>

Izidor Barši  
in Kaja Kraner

V svojem predavanju *Kaj je kritika?* iz leta 1978 Michel Foucault izpostavi osnovno značilnost kritike: kritika obstaja le v odnosu do nečesa, kar ni ona sama. Vedno, ko rečemo kritika, predpostavljamo vsaj dvoje: samo kritiko in njen objekt. Ta razlika je ključna, kritika ne more biti zvedena na svoj objekt in obratno, objekt ne na kritiko; akt kritike avtomatično vzpostavi distanco; glede na svoj objekt je že nekje drugje, četudi je začel le-temu kar najbližje, četudi je začel na terenu, kjer je objekt suveren. V razmerju do svojega objekta je tako lahko cilj kritike njegova zavrnitev oziroma opustitev; lahko je transformacija objekta;

<sup>1</sup> Besedno zvezo ‚diskurzi, ki spremljajo umetnost‘ v besedilu... *O umetnosti* formulira Rastko Močnik. Besedilo dostopno na: <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/mocnikslo.htm>.

<sup>2</sup> Besedilo je nadgrajena različica predavanja *Diskurzi, ki spremljajo umetnost: umetnostna kritika*, ki je bilo izvedeno 6. 10. 2016 v SCCA Ljubljana kot del cikla javnih predavanj *Kako kritično je stanje kritiškega pisanja?* v organizaciji Društva Igor Zabel in SCCA Ljubljana.

lahko pa je njegova uvrstitev v tako ali drugače urejeno serijo objektov. V vsakem primeru je v ospredju pozicija kritika, ki je prek akta kritiziranja inavgurirana kot tista, ki objekt bolje vidi, in je na podlagi te perspektive legitimna pozicija sojenja. Pri tem igra ključno vlogo prav znanje, ki naj bi ga kritik posedoval o polju nastopa objekta. Oziroma znanje, katerega garant je prav to organizirano polje, v katerem lahko kritik sploh nastopa kot kritik. Gre torej za nekakšen krog, iz katerega paradoksnost najlažje izpade prav sam objekt, medtem ko se pozicija kritika venomer samopotrjuje, posredno prek nje pa se vedno znova aktualizira in utrdi tudi dotično diskurzivno polje. To bi lahko razumeli tudi kot samonanašanje diskurzivnega polja, ki instavrira različne diskurzivne pozicije subjekta, ki jih lahko zavzamejo različni govorci in s tem aktom zavzema recipročno realizirajo dano polje. Recipročno zato, ker so govorcem dane znanje, koherenca in določena moč, polju pa reaktualizacija in nadaljnja reprodukcija njegovih oblastnih učinkov.

A to ne velja za vsako vrsto kritike, ampak le za določeno: gre za strokovno kritiko, ki je v vseh ozirih definirana na določenem in zamejenem polju vednosti, ki se nanaša oziroma spremlja neko prakso in na katerem kritika izvaja partikularne sodbe o posameznih delih te prakse, dogodkih in objektih. Pri tem je pomembno, da ta kritika nastopa kot kritika prav na podlagi védenja/znanja, ki tvori dano polje,<sup>3</sup> zato mora ‚nekritično‘ sprejeti danost vseh vpletenih pozicij (objekta kritike, samega kritika in zainteresirane tretje osebe) ter odnosov med njimi, obenem pa mora zanemarjati oblastne učinke, ki so zapleteni s poljem vednosti in segajo onkraj njega. V nasprotnem primeru, skratka v primeru, da bi ta kritika pripoznala dotične oblastne učinke, ne bi bila več konstruktivna za stroko ali polje vednosti,

3 Polje tukaj razumemo kot relativno avtonomno področje neke profesionalne dejavnosti oziroma discipline, ki je tako diskurzivno kot institucionalno določeno kot zamejeno ter distinktivno v razmerju do sorodnih disciplin. Ni nujno določeno zgolj z enim samim tipom diskurza, niti ni nujno, da diskurzi, ki na dotičnem polju nastopajo, pripadajo le oziroma primarno njemu. Poleg tega na tem mestu uporablja sicer pri Foucaultu na nekem obskurnem mestu ter bolj na hitro konceptualizirano razliko med vednostjo (fr. *savoir*) in znanjem (fr. *connaissance*), pri čemer prvo označuje osnovni objekt njegovih arheoloških raziskav, ki v sinhronem prerezu odkrivajo sistem pravil oziroma diskurzivnih regulacij, ki šele botrujejo tvorbi konkretnih in vsebinsko polnih znanj, ki jih discipline proglašajo za svoja. To razliko Foucault izpostavi v intervjuju, objavljenem v angleškem zborniku *Power: Essential Works of Michel Foucault*, ed. Faubion, James D., str. 256–257.

iz njega bi z eno nogo že izstopila in se prelevila v kritiko drugačne vrste.

#### Umetnostna kritika in moderna vednost (Foucault)<sup>4</sup>

Če se sprašujemo o kritiki kot o profesionaliziranem žanru pisanja o umetnosti, jo moramo na začetku umestiti v širši okvir oziroma polje, v katerem sploh obstaja – ne le kot žanr pisanja, ampak kot specifična oblika vednosti. Profesionalna umetnostna kritika se namreč tudi na svojem ‚višku‘, t. i. visokem modernizmu namreč vedno že povezuje in referira na določena zgodovinsko vzpostavljena znanja, ta pa imajo specifične epistemološke oziroma arheološke ter materialne predpogoje, preko katerih umetnost sploh lahko postane predmet moderne vednosti.<sup>5</sup> Če grobo kronološko sledimo konstituciji diskurzivnega polja, v katerem nastopi moderna oblika umetnostne kritike, lahko

4 Za izhodišče najinega orisa področja, na katerem se nahaja umetnostna kritika, vzameva Foucaultovo arheološko analizo moderne *épistémè* v *Besedah in rečeh*, pri čemer takšne interpretacije nikakor ne postavlja kot edine možne ali obče nujne, temveč s tem začenjava iz dveh razlogov: prvič, ker lahko preko tega zariševa najširše polje vednosti, kamor se umeščajo vse med seboj različne vede in discipline, iz katerih črpa umetnostna kritika; drugič, ker se pri natančnejši analizi umetnostne kritike izrišejo fenomeni in figure, za katere se zdi, da so pravzaprav odzven fenomenov in figur, ki so značilni za samo moderno *épistémè* (najbolj očitni sta figuri Kritika in Umetnika, za kateri se zdi, da sta podfiguri figure Človeka, kar bova bolj natančno obravnavala v nadaljevanju). Ob tem pa ne pozabljava, da je bil kasneje Foucault sam zadržan do tega dela, kakor tudi da so vsaj v osemdesetih letih – če ne že prej – natančni bralci in kritiki njegovega opusa izpostavili nekaj večjih zagat arheologije (glej Dreyfus in Rabinow, 1983).

5 Eden od takih predpogojev je po eni strani vsekakor proces avtonomizacije od italijanskega *quattrocento* v Firencah, ko se afirmira pravica umetnikov, da vzpostavljajo (formalne in stilske) zakone znotraj lastnega polja delovanja, neodvisno od podreditve religioznim in političnim interesom. Avtonomizacija naj bi se nadalje intenzivirala z (angleško) industrijsko revolucijo oziroma odzivom romantikov na njene posledice, ki vodijo v postopno diferenciacijo med elitno in množično kulturno produkcijo. Znotraj ožjega področja vednosti je eden ključnih predpogojev hkrati nadgradnja od antike uveljavljene diferenciacije med svobodnimi in mehničnimi umetnosti, ki se v kontekstu industrijske revolucije nadgradi v pridobitno/nepridobitno oziroma – v širšem smislu – produktivno/neproduktivno delo, do neke mere izhajajoč iz Batteuxove (1747) diferenciacije na lepe in uporabne umetnosti. Pri tem ne gre zgolj za uvedbo novega pojma, ampak tudi (uveljavitev) teorije lepих umetnosti, ki prispeva konceptualizacijo njihovih skupnih značilnosti in bistvo. Gre hkrati za obdobje konstitucije estetike, primarno kot filozofske smeri, ki se ukvarja s pesništvo, poetike oziroma filozofije pesništva (Baumgarten, 1735), kasneje pa predvsem ‚logosom‘ čutnega spoznavanja/čutne govorice (Baumgarten, *Aesthetica*, 1750), pri čemer je specifično mesto pripisano (tudi) umetnosti kot obliki te čutne govorice, od koder tudi možnost postopne legitimacije njene moderne avtonomije.

začrtamo naslednjo linijo:<sup>6</sup> najprej estetika (18. stoletje), nato kulturna in duhovna zgodovina (19. stoletje), umetnostna zgodovina (druga polovica 19. stoletja), umetnostna teorija (začetek 20. stoletja), vse te pa spremljajo tudi druge humanistične znanosti.<sup>7</sup> Torej ne velja le, da se je umetnostna kritika šele za časa svoje t. i. krize začela odpirati k okoliškim vednostim, kjer naj bi iskala svoje zatočišče ali utemeljitev, ampak se je že od svojih začetkov umeščala na kompleksno epistemološko polje zahodne *épistémè*, kakor to široko konfiguracijo imenuje Foucault. Analizira jo v svoji študiji *Besede in reči*, pri čemer gre za *najširšo konstalacijo vednosti v neki dobi*. *Episteme* primarno ne označuje nabora vsebin, idej ali tem, ki krožijo med vedami in disciplinami v neki dobi, niti ne označuje znanstvenih ali metodoloških postopkov, preko katerih katerih posamezniki prihajajo do spoznanj na posameznih področjih, temveč označuje pravila regulacije izjavljanja, tj. pravila, ki ne obstajajo zunaj izrečenega, ampak delujejo in so hkrati producirana ravno skozi izrečeno, na način da samo izrečeno oziroma diskurz sam sebi določa to, kar je sploh mogoče izreči. Ta pravila tako niso niti transcendentnega izvora niti ne najdejo svojega tvorca v posamezni zavesti, ampak imajo svojo imanentno ureditev. Arheološka analiza je tako na sledi temu polju, ki vsakršno epistemologijo šele omogoča in katerega ne karakterizira zgodovinski razvoj določenih spoznanj v smeri njihove vse večje racionalnosti, ampak gre za „zgodovino njihovih pogojev možnosti [torej tega, kar sploh omogoča, da nekaj nastopi kot spoznanje]: v tej zgodbi morajo potemtakem v prostoru vednosti priti do izraza konfiguracije, iz katerih so nastale različne oblike empiričnega spoznanja.“<sup>8</sup> V zahodni *épistémè* se na podlagi arheološke analize kažeta dve veliki diskontinuiteti: tista, s katero se nekje na sredini 17. sto-

6 „Kronološko“ ne v smislu, da bi šlo za kontinuiran razvoj od ene discipline do druge, ampak v smislu, da posamezna disciplina, ki se kronološko vzpostavi *po* kateri drugi, na prvo sicer do določene mere referira, vendar se formira kot *specifična* disciplina (v procesu česar se pogosto obenem razloči) ter ohrani specifičnost prve (četudi gre do neke mere za recipročen odnos).

7 Na tem mestu se drživa pojmovanja humanističnih znanosti ter njihove zgodovinske konstitucije, kakor to stori Foucault v *Besedah in rečeh*. Ob tem je jasno, da obstaja več različnih periodizacij in možnih zgodovinskih referenc glede konstitucije humanistike oziroma družboslovja. Glej recimo: Rastko MOČNIK, *Spisi iz humanistike*, /\*cf, Ljubljana, 2009, str. 7–85.

8 Michel FOUCAULT, *Besede in reči*. *Arheologija humanističnih znanosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2010, str. 13.

letja prične klasična doba, in tista na koncu 18. oziroma začetku 19. stoletja, s katero se vzpostavi modernost.

V tem kontekstu je seveda ključna moderna *épistémè*, ki sega globoko v 20. stoletje in v veliki meri velja tudi za diskurze, ki so lastni nam.<sup>9</sup> Zanj je značilno, da se z njo odpre transcendentno polje – s Kantom kot osnovno figuro tega odprtja in kot tistim, na katerega tip kritike se v 20. stoletju med drugimi naveže tudi Clement Greenberg pri svoji utemeljitvi oblike kritike na področju umetnosti. V razmerju do empirije v modernosti tako nastopijo tri „kvazitranscendentalnosti“, od katerih je vsaka podvržena svojim lastnim zakonom, ki so primarno odtegnjeni človeški zavesti, četudi so ti procesi hkrati tisti, znotraj katerih je človek kot bitje produciran: Življenje, Delo in Govorica.<sup>10</sup> Tem trem ustrezajo tri nove znanosti: biologija (objektivno spoznanje živih bitij), ekonomija (objektivno spoznanje zakonov proizvodnje) in lingvistika (objektivno spoznanje zakonov govornice).

Od tedaj naprej gre „za vprašanje velikih skritih sil, ki se razvijejo iz svojega prvotnega in nedostopnega jedra, za izvor, za vzročnost in za zgodovino.“<sup>11</sup> Kot nov vezni člen med vsemi temi kvazitranscendentalnostmi nastopi povsem nova zgodovinska figura na področju vednosti – Človek.<sup>12</sup> Figura človeka je sedaj tista, ki v svoji podvojitvi, v kateri zavzema hkrati pozicijo objekta vednosti in subjekta spoznanja, zagotavlja konsistenco epistemološkemu polju moderne vednosti. Človek kot proizvod njemu neznanih sil in obenem „načelo in sredstvo vsake proizvodnje“<sup>13</sup> se pojavi kot bistveno končen, kar nastopi kot pogoj

9 To ne pomeni, da je moderna *épistémè* nekaj vseobsegajočega, kar bi v polnosti vnaprej določalo vse oblike vednosti, ampak bi jo lahko mislili kot „zgodovinski in epistemološki apriorij“ (predmet Foucaultove arheologije). Skratka kot pogoj možnosti za epistemologijo v kontekstu moderne filozofije in epistemologije na področjih humanističnih znanosti (vezano na njihovo lastno zgodovino oziroma zgodovino njihovih predmetov). Na mestu je vprašanje, ali je v 20. stoletju, še posebej v njegovi zadnjih desetletjih, prišlo do transformacij vednosti, ki bi segale do arheološkega nivoja in bi potemtakem sedanje stanje vsaj deloma že utelešalo vednosti in diskurzivne tipe, ki so različni od modernih. Vendar to za tukajšnji namen ni bistveno, pomembno je, da je profesionalizirana umetnostna kritika žanr in praksa, ki je bila rojena v razmerjih modernega tipa vednosti.

10 Ibid., str. 307.

11 Ibid., str. 309.

12 Pojav Človeka kot figure ne pomeni, da prej, v *klasični épistémè*, ni obstajala ideja „človek“, pomeni pa to, da ta ideja ni imela razsežnosti univerzalnega, ampak da so obstajali konkretni ljudje, ljudstva ali rase, ne pa človek.

13 Ibid., str. 381.

možnosti pozitivnosti moderne vednosti, ki s spoznanjem objektivnih in spoznavajočemu neposredno netransparentnih pravil (ki določajo vsakega od procesov, v katerih je človek producirán) implicira objektivno spoznanje principov produkcije te figure, torej samega spoznavajočega. Konfiguracija vednosti spoznavajočemu subjektu torej daje na voljo spoznanje njega samega, a le na podlagi njegove temeljne končnosti. To odkriva osnovno dispozicijo moderne vednosti, ki je organizirana okoli tega, da se temeljno ponovi v pozitivnem, torej da je temeljno odkrito ravno na bazi tistega, kar je dano najbolj neposredno v empiriji oziroma v vsakdanjem izkustvu živečega, govorečega in delujočega človeka. To ne pomeni, da se različni moderni znanstveni diskurzi nujno referirajo na človeka, temveč da je osnovna epistemološka – oziroma boljše – arheološka dispozicija teh diskurzov nujno organizirana okoli te figure.

Diferenciacija področij človekovega delovanja in vzpostavitve ‚novih‘ področij vednosti je za Foucaulta v temelju zvezana z zgodovino; zgodovina naj bi bila namreč ‚rojstno mesto empiričnosti, tj. prostor /.../, v katerem ta empiričnost prejme svojo lastno bit.“<sup>14</sup> Zgodovina tukaj ni toliko nekakšna zbirka zaporedij, dogodkov ipd., ampak „temeljni način biti empiričnosti, /.../ tisto, kar jih potrди, postavi, razporedi in razdeli v prostoru vednosti za morebitna spoznanja in za možne znanosti.“<sup>15</sup> Vzpostavitev zgodovine pa se opre na koncepcijo o nekakšnih spremenjajočih se ‚notranjih mehanizmih‘, ‚notranjih logikah‘ osnovnih procesov, znotraj katerih je producirán človek, oziroma predmetov novovzpostavljenih področij vednosti. Zgodovina v kombinaciji s temi notranjimi mehanizmi posameznih predmetov vednosti predstavlja vzpostavitev globine.

Če se v tej navezavi osredotočimo predvsem na področje jezika, ker je najbližje področju umetnosti oziroma – v širšem smislu – področju upodablajočih praks, gre na prelomu iz klasične v moderno *épistémè* recimo za premik od predstavnih funkcij besede k temu, da posamezna beseda lahko nekaj pomeni samo v kolikor pripada neki slovnični celoti, *sistemu*.<sup>16</sup> Gre skratka za nekakšno odrezanje govornice od tistega, kar naj bi predstavlja-

14 Ibid., str. 269.

15 Ibid., str. 269.

16 Ibid., str. 343.

la; „govornica se obrne k sebi, dobi svojo lastno globino, razvije zgodovino, zakone in objektivnost, ki pripada le njej, postane eden od mnogih objektov spoznanja, pripade ji lastna bit.“<sup>17</sup> Podobna operacija na primer nastopi tudi v primeru modernega zgodovinopisja, za katerega naj bi bil ključen nastop zgodovine kot kolektivne ednine, preko te pa vzpostavitev metodologije, ki bazira na preusmeritvi pozornosti od sosledja dogodkov na odkrivanje (dolgoročnih) struktur in procesov, kar v končni fazi omogoči tudi oblikovanje pojma ‚zgodovine nasploh‘ oziroma zgodovine, ki ‚transcendira‘ vse posamezne zgodovine,<sup>18</sup> in kar je mogoče opazovati tudi na primeru umetnostne zgodovine oziroma prakse zgodovinjenja umetnosti v širšem smislu.

Foucault moderno *épistémè* sicer misli kot prostor, ki sega v tri dimenzije:<sup>19</sup> v eno naj bi se umeščale matematične in fizikalne znanosti, v drugo znanosti o govornici, proizvodnji in distribuciji bogastev, tretja dimenzija pa naj bi pripadla filozofski refleksiji, ki naj bi zarisovala skupno ravnino s prejšnjo. V vmesni prostor, prostornino te triade, naj bi se umeščale tudi moderne humanistične znanosti, ki moderni (umetnostni) kritiki služijo za konstantno referenco. Moderne humanistične znanosti so skratka tiste, ki se umestijo na to novo epistemološko področje, vendar nekam vmes med epistemološko precej bolj trdno trojico naštetih empiričnih znanosti, od katerih si sposojajo modele in metode, brez da bi uspeli jasno definirati tako svoj predmet kot svojo metodo, temveč ostajajo na trhljih tleh, na katerih se v zadnji instanci morajo opreti na figuro Človeka. Ta figura mora potemtakem na nek način vztrajati tudi na sekundarnih poljih vednosti, kot so diskurzi, ki spremljajo umetnost.

#### Umetnik in Kritik

Diskurzi, ki spremljajo umetnost in ki jih je mogoče umestiti v območje humanističnih znanosti, bodo torej razbirali in potrejevali podobo tega bitja, ki deluje, se izraža in domnevno tvori nek znakovni sistem v podobi individualnega Umetnika-avtorja,

17 Ibid., str. 360–361.

18 Glej Rainhart KOSELLECK, *Pretekla prihodnost. Prispevki k semantiki zgodovinskih časov*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1999.

19 Michel FOUCAULT, *Besede in reči. Arheologija humanističnih znanosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2010, str. 420–421.

kakor se je najbolj razločno figurirala v modernizmu. Tukaj je ključno izpostaviti pojmovanje človeka z vidika humanističnih znanosti: gre za „živo bitje, ki si iz samega življenja, ki mu popolnoma pripada in s katerim je prežeta vsa njegova bit, ustvarja predstave, po zaslugi katerih živi in na osnovi katerih predstavlja tudi samo življenje.“<sup>20</sup> Gre torej za bitje, ki, prvič, svojo prakso tvori iz življenja; drugič, živi ravno preko izvajanja te prakse; in tretjič, ki skozi to prakso potrjuje svojo živost oziroma svojo človeškost. V primeru ključnega humanističnega diskurza, ki spremlja umetnost – umetnostne zgodovine, je to dejavnost mogoče zvezati s klasičnim terminom *kunstwollen*, umetniškim hotenjem, ki v veliki meri sovпада z njenim (samodefiniranim) predmetom in bo predstavljalo neko dodatno, skorajda mistično kvaliteto, na dejstvu obstoja katere se v veliki meri utemelji tudi kritiški diskurz modernizma.

Ta skorajda mističen karakter lika Umetnika-avtorja lahko poskusimo povezati z njegovim mestom v moderni vednosti. Osnovna značilnost moderne *épistémè* – ponovitev bistvenega v temeljnem – namreč označuje tudi nastop *nemišljenega* v razmerju do *cogita* oziroma v pozitivnem smislu nastop nezavednega<sup>21</sup> (v širšem pojmovanju od psihoanalitskega), kamor pa spada tudi slednje, bolj specifično *nezavedno*, ki ga kasneje odkrije Freud: torej procesi, ki človeški zavesti niso neposredno dani, a človeka vendarle obvladujejo oziroma je človek kot psihično bitje v njih produciran. Humanistične znanosti tako med drugim težijo k odkrivanju teh mračnih, netransparentnih, nezavednih procesov in iskanju njihovih imanentnih zakonov. Če v ta kontekst umestimo figuro modernega Umetnika (v širokem pomenu, ne modernističnega), je videti, da njegov mističen karakter pogosto označuje njegovo domnevno privilegirano pozicijo v razmerju do nezavednega (najsibodi široko razumljenega ali pa v nekaterih primerih psihoanalitsko razumljenega kot psihično nezavedno), ki diskurzivno nastopa recimo v oblikah ‚božanskega navdiha‘, ‚Narave‘, ‚Avtentičnosti‘, ‚Realnega‘ in podobnih izrazih, ki ciljajo na neko obliko a-normalnega, neko obliko norosti, na nekaj, kar je hkrati izven zdravorazumske sistematizacije in reda in obenem bolj temeljno, bolj bistveno od njega.

20 Ibid., str. 427.

21 Ibid., str. 396.

A ne glede na navidez ne-racionalno naravo nezavednega, je v tem bistvenem mogoče odkriti imanenten red oziroma logiko, ki določa, kako ono deluje, in ki ni neposredno vidna običajnemu opazovalcu. Pogoji možnosti odkrivanja te logike je oblika pristopa oziroma določena vednost, katere specifičen namen je odkrivanje pod-ležečih pravil, za kar so tudi konstruirani njeni postopki. Osrednja disciplina, ki nastane na prelomu iz 19. v 20. stoletje in katere centralni objekt je človekovo nezavedno, je, kot že rečeno, psihoanaliza. Če se slednja osredotoča na analizo človeške subjektivnosti kot take in za ta namen tvori kompleksen teoretsko-praktičen aparat imenovan klinika, v kateri mesto objekta psihoanalitične vednosti zavzema analizant oziroma njegovo nezavedno in mesto subjekta analitik, pa se vednost v primeru umetnosti nahaja nekje med umetnostno in duhovno, kulturno zgodovino, estetiko in umetnostno teorijo, nosilec te vednosti pa je v razmerju do Umetnika primarno Kritik. Disciplinirano, kultivirano oko Kritika (filozofa umetnosti/umetnostnega zgodovinarja/umetnostnega teoretika) je hkrati tisto, ki ima dostop do nekega presežka od zgolj estetske, tj. čutne izkušnje umetniškega dela, ki mu podlega t. i. naivni gledalec, oziroma se lahko od estetske izkušnje v neki fazi distancira, jo racionalizira. Hkrati pa je Kritik (filozof umetnosti/umetnostni zgodovinar/umetnostni teoretik) tisti, ki na podlagi svoje distanciranosti poseduje zmožnost poustvarjanja lastne izkušnje oziroma umetnikove domnevno izvirne intence. Preko te operacije približevanja in distanciranja umetniškemu delu in umetnostnem postopku se torej vzpostavljajo diferenciacije med Kritikom, Umetnikom-avtorjem in naivnim gledalcem.<sup>22</sup>

Umetnostni zgodovinar, kot bomo videli v nadaljevanju, na primer nastopa na nekem bolj občem terenu razbiranja ‚notranje logike‘ umetnostne produkcije in je primarno fokusiran na obravnavo in – posredno – podeljevanje modernega statusa umetnosti objektom, nastalim pred modernim pojmovanjem

22 Diferenciacijo je mogoče misliti tudi vzporedno z discipliniranjem moderne vednosti, ki ne poteka (več) preko nekakšne ‚forme dogmatizma‘, primarni objekt discipliniranja namreč naj ne bi bilo nadzorovanje vsebine izjav, odbiranje med resnico in neresnico, ampak regulacija izjavljanja: „Problem se zdaj nanaša na to, kdo govori in ali je kvalificiran za to, da govori, na kateri ravni jo izvaja, v katero celoto jo lahko umestimo, v čem in v kolikšni meri se sklada z drugimi formami in drugimi tipologijami vednosti.“ Michel FOUCAULT, „Družbo je treba braniti“. *Predavanja na Collège de France*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2015, str. 200.

umetnosti. Hkrati pogosteje obravnava že kanonizirano moderno produkcijo ter je sploh v večji meri vpet v vzpostavitev totalitete umetnostnega polja – terena, na katerega se bo lahko umestil kritik. Slednji je tako prvi, najbližji vezni člen, ki se bo ukvarjal z empiričnimi umetnostnimi deli, oziroma je najbližje umetniku in njegovemu *individualnemu* ,umetnostnemu hotenju', ki umetnostnega zgodovinarja praviloma ne zanima.<sup>23</sup>

Moderno razmerje med Kritikom in Umetnikom se nam tako kaže kot razmerje med subjektom in objektom, kjer subjekt ob predpostavki presežka pomena, ki ga do neke mere zagotavlja enigmatičnost in mističnost figure Umetnika, in z referenco na omenjena področja vednosti interpretira, pojasnjuje in razkriva pod-ležečo logiko Umetnikovega (intencionalnega) ,ustvarjalnega hotenja'. Vendar za razliko od psihoanalize tu objekt ni človeško nezavedno, ki sicer lahko igra sekundarno vlogo (pri nekaterih tipih interpretacije tudi osrednjo, vendar so takšne interpretacije najpogosteje diskreditirane kot psihologiziranje), in vednost ni vednost o kvaziobčih človeških psihičnih procesih. Objekt bo postalo samo umetnikovo, v širšem smislu človeško, umetnostno hotenje. To pa bo moralo biti, v kolikor ne bo v polnosti pojasnjeno na psihološki način, pojasnjeno v kontekstu tistih vednosti, katerih orodja in postopki so namenjeni analizi formalnozgodovinskih pravil, znotraj katerih nastane umetniško delo, naj bo to umetnostna zgodovina s svojim vzpostavljanjem zgodovinskega zaporedja posameznih dob in njim pripadajočih umetniških slogov oziroma stilov; estetika s pojmovno analizo logike čutnega, estetske izkušnje, lepega in svojim ahistoričnim statusom oziroma po-sistemska estetika (ki jo je bolj ustrezno označiti za filozofijo umetnosti), zaposlena predvsem s postavljanjem definicije umetnosti; ali pa umetnostna teorija s formalno analizo likovnih značilnosti nekega dela, ki na svoj (formalno) način teži k nevtralnosti po zgledu matematične formalizacije.

<sup>23</sup> Individualni doprinos katerega od ,velikih umetnikov' umetnostnega zgodovinarja zanima zgolj v toliko, da ga lahko misli v relaciji do domnevno avtonomne logike razvoja forme, sploh pa ga v vsakem primeru umesti v večjo slogovno enoto. Posamezna slogovna enota, ki je – kot bomo videli v nadaljevanju – zvezana s krajem, časom in svetovnim nazorom, namreč v kontekstu umetnostne zgodovine 19. in začetka 20. stoletja naj ne bi bila produkt individuuma; v končni fazi označuje časovno obdobje, ki ga ,presega'. V tem smislu je potrebno pojem sloga v kontekstu umetnostnozgodovinske (znanstvene) vednosti in umetnostne kritike strogo ločevati.

Na prvi pogled se zdi, da je umetnikovo hotenje oziroma njegov genij predvsem romantična kategorija, ki je bila v nadaljevanju in navsezadnje v visokem modernizmu opuščena. Na nivoju umetnostne produkcije, torej samih umetnikov, predvsem z umetniškimi avantgardami ta kategorija postane odvečna, celo zasmehovana, kar pa ne pomeni, da ne ostane še vedno centralnega pomena za modernistični diskurz, ki spremlja umetnost, in da ji dotični umetniki s svojo obliko samoprezentacije vendarle ne odgovarjajo. Romantična figura se tako morda pomakne v ozadje, a obenem do neke mere nujno vztraja kot arheološki dvojnik Človeka tudi v primeru sistemskih pristopov, četudi jo ti na nominalni ravni zanikajo.

#### Discipliniranje vednosti in umetnostna zgodovina

Če smo vzporedno s Foucaultevim arheološkim projektom rekli, da moderne vednosti skupaj tvorijo moderno *épistémè*, pa je Foucault svoje kasnejše delo posvetil genealogiji, torej zgodovini formacije sistemov, pri katerih njihovih diskurzivnih in nediskurzivnih učinkov ter elementov ni mogoče obravnavati ločeno. Temu reče ,vednost-oblast', pri čemer ena vedno predpostavlja drugo in obratno. Ene ni mogoče zvesti na drugo, a tudi ne misliti brez druge – elementi vednosti, v kolikor so elementi vednosti, so vedno zvezani z elementi oblasti.

O čem konkretno je govora, če nas zanima vprašanje umetnostne kritike znotraj modernosti? V svojih poznih seminarjih Foucault analizira novo obliko vladanja, ki se je razvila ob koncu 18. in potem v 19. stoletju in ki jo imenuje vladnost: širok in kompleksen proces, ki ga v osnovi na eni strani karakterizira racionalizacija tehnik vladanja in na drugi prodor teh tehnik v najmanjše pore družbe: v odnose med družinskimi člani, v odnose med učenci in učitelji v izobraževalnih institucijah, v prostorsko planiranje mest in načrtovanje posameznih domov, v odnos med zdravnikom in pacientom itn. To poteka preko konkretnih mehanizmov, ki v večini zadevajo ,javno higieno', torej preko vseh mogočih inšpekcij, zdravniških pregledov, socialnih delavcev in dobrodelnih organizacij. A v ozadju vseh teh konkretnih in minornih dogodkov in posredovanj je delovala kompleksna politika, ki je za potrebe takšnih intervencij morala razviti aparat, ki je bil povsem drugačen od suverene in disciplinarne oblasti.

Vzporedno s tem oziroma že nekoliko prej, na koncu 18. stoletja, je kot konstitutiven člen paradigmatskega premika v oblikah vladanja prišlo do tega, kar Foucault imenuje ‚normalizacija znanj‘. Disciplinarna oblast 18. stoletja se je morala soočiti z razsvetljskim vložkom v osvobajajoč karakter znanja, ki ga je takrat utelešala množica znanj, lokalnih in neurejenih, v konstantnih spopadih in premenah v odvisnosti od geografske lokacije, zgodovine, materialnega in praktičnega konteksta njihovega obstoja. Vsa ta znanja je država v drugi polovici 18. stoletja uredila in si jih podvrgla preko štirih procesov: selekcije, normalizacije, hierarhizacije in centralizacije:<sup>24</sup> „Vsa znanja so bila organizirana v discipline. Ta znanja, ki so bila disciplinirana od znotraj, so bila nato urejena, postavljena v komunikacijo eno z drugim, porazdeljena in organizirana v hierarhijo znotraj neke vrste celostnega polja ali celostne discipline, ki je bila specifično poznana kot znanost. Znanost v ednini ni obstajala pred 18. stoletjem.“<sup>25</sup>

To „discipliniranje polimorfnih in heterogenih znanj“ ni potekalo le v razmerju do tehničnih znanj, ampak tudi do drugih – Foucault navede medicino, ampak nedvomno generalno velja enako za vsa ostala, v našem primeru lahko sem v grobem umestimo tudi estetiko in umetnostno zgodovino. V tem kontekstu gre razumeti tudi nastanek moderne univerze na koncu 18. in začetku 19. stoletja. Njena primarna funkcija je bila selekcija znanj:

*„To selektivno vlogo lahko igra, ker ima neke vrste de facto – in de jure – monopol, ki pomeni, da vsako znanje, ki ni rojeno ali oblikovano znotraj takšnega institucionalnega polja – katerega meje so dejansko relativno fluidne, a ki sestoji, grobo rečeno, iz univerze in uradnih raziskovalnih teles – da je, karkoli obstaja zunaj tega polja, katerokoli znanje, ki obstaja v divjini, katerokoli znanje, ki je rojeno drugje, avtomatično in že v izhodišču, če ne dejansko izključeno, pa vsaj diskvalificirano a priori. Dobro znano dejstvo je, da je v 18. in 19. stoletju amaterski učenjak prenehal obstajati.“<sup>26</sup>*

24 Ibid., str. 197.

25 Ibid., str. 198.

26 Ibid., str. 199.

V mislih moramo torej ves čas imeti, da je modernistični tip umetnostne kritike zgodovinsko nastal v diskurzivnih in institucionalnih pogojih organizacije posameznih disciplin in njihovih razmerij. Preko slednjega so šele lahko proizvedena posamezna mesta in njihova razmerja, v našem primeru primarno mesta umetnika, kritika in publike. Tukaj bomo omejili predvsem na začetek institucionalizacije umetnostne zgodovine, skratka selitev dela diskurza, ki spremlja umetnost v akademsko sfero oziroma na moderno univerzo (1844 – Berlin, 1852 – Dunaj) pri enem od ‚očetov klasične umetnostne zgodovine‘, Aloïsu Rieglu. Institucionalizacija umetnostnozgodovinske vednosti se torej tukaj že umešča v izobraževalni sistem, reformiran s strani nove državne paradigme.<sup>27</sup> T. i. kulturno-vzgojiteljska država (*Kulturstaat*) seveda ne predstavlja (direktne) intervencije v avtonomijo univerze in njenega zasledovanja napredka objektivne vednosti. Kavzalna relacija avtonomije in napredka vednosti v končni fazi vodi v logičen sklep, da ravno (državno) zagotavljanje avtonomije najbolje služi temu, da bo napredek vednosti v neki točki doprinesel še k napredku v omiki in vzgoji naroda.

V tej navezavi je potrebno izpostaviti tudi, da so prevladujoči raziskovalno-interpretativni modeli vednosti o umetnosti posameznega obdobja hkrati tesno povezani s prevladujočimi modeli diskurzivnega in ‚materialnega‘ urejanja korpusa empiričnih umetnostnih del (javni muzeji in muzeologija/muzeografija, spomeniškovarstveni zavodi, javne muzejske zbirke itn.). Hkrati pa je mogoče že ob institucionalizaciji umetnostnozgodovinske vednosti v 19. stoletju opazovati operacijo, ki bo (predvsem izhajajoč iz *ready-madea*) eksplicitno izpostavljena v 20. stoletju v okvirih t. i. institucionalnih ali proceduralnih teorij umetnosti; diskurzivno vključevanje empiričnih umetnostnih del v – recimo – umetnostnozgodovinsko naracijo je v temelju zvezano s podeljevanjem statusa. V tem primeru ne toliko statusa umetnosti oziroma umetniške vrednosti, ampak podeljevanjem statusa premične ali nepremične kulturne dediščine, oboje pa je povezano z državno nadzorovanim in financiranim ter z znanstveno vednostjo podprtim sistemom (materialne) zaščite.

27 Gre za reformo pruskega izobraževalnega sistema, kot jo izpelje Wilhelm von Humboldt, ki je del serije t. i. Stein-Hardenbergovih reform pruske države od leta 1807 dalje.

Umetnostna zgodovina že privzema vzpostavljene (epistemološke in materialne) moderne fenomene (avtonomne družbene sfere, distinkcije preteklost/sedanost, moderno/nemoderno, država/družba, civilna družba/trg, Evropa/preostanek sveta itn.), v ožjem smislu znanosti pa se primarno samoumešča in samodefinira na širšem področju predhodno definiranih duhoslovnih znanosti (Wilhelm Dilthey).<sup>28</sup> Skupna točka teh naj bi po njihovi samopercepciji bila, da bazirajo na predmetnih danostih, v katerih naj bi se človeški duh objektiviral, povnanjil oziroma v katerih naj bi se izražala njegova ‚notranja stanja‘. Človek je tukaj že v veliki meri opredeljen psihološko, kot hoteče, čuteče in predstavljajoče bitje, ‚življenjska enotnost‘, katere stanje je mogoče v bralno-raziskovalnem procesu podoživeti, razumeti, ter se v neki točki od seštevka ponotranjenih posameznosti dvigniti do ‚zgodovinske zavesti‘.<sup>29</sup> Operacija, ki jo opisuje Foucault, namreč da se moderna zgodovina vzpostavi kot „mesto, kjer empiričnost prejme svojo lastno bit“, tukaj poteka analogno z zmožnostjo „imeti celotno preteklost človeštva pričujočo v sebi“,<sup>30</sup> preko katere je mogoče ne le doumeti, ampak tudi podoživeti istost tujega (duha)‘, univerzalno komponento človeštva.

Vsaka od duhoslovnih znanosti v procesu lastne avtonomizacije tako na že vzpostavljenem terenu poveže in izolira določen parcialen izsek izmed teh (empiričnih) predmetnih danosti, utemlji lastno operacijo diferenciacije z definiranjem njihovih specifičnosti, preko tega pa oblikovanjem delne specifičnosti lastne raziskovalne metodologije.<sup>31</sup> Vzpostavitev avtonomne znanstvene discipline umetnostne zgodovine v drugi polovici

28 V besedilu bova vzpostavljala analogijo med Foucaultevim pojmovanjem humanističnih znanosti in duhoslovnimi znanostmi (*Geisteswissenschaften*), kakor jih definira Dilthey in kamor se – zraven zgodovine, nacionalne ekonomije, pravoznanstva, državoznanstva, preučevanja vseh umetnosti, filozofskih svetovnih nazorov in sistemov, psihologije – (samo)umešča tudi institucionalizirana umetnostna zgodovina (kontekst berlinske in dunajske univerze). Glej Wilhelm DILTHEY, *Zgradba zgodovinskega sveta v duhoslovnih znanostih*, Ljubljana, Nova revija, 2002, str. 87, 95.

29 Integracija modernega pojmovanja subjekta, kot se vzpostavi v kontekstu filozofije in humanističnih/duhoslovnih znanosti, torej v veliki meri poteka vzporedno z njegovo psihologizacijo. Glej Wilhelm DILTHEY, *Zasnivanje duhovnih nauka*, Beogradski izdavaško-grafički zavod, Beograd, 1980, str. 80–83.

30 Wilhelm DILTHEY, v: Rebeka VIDRIH, *Teorija umetnosti in umetnostne zgodovine v drugi polovici 20. stoletja*, Filozofska fakulteta UL, Oddelek za umetnostno zgodovino, Doktorska disertacija, Ljubljana, 2008, str. 36.

31 Četudi naj bi bila po Diltheyju hermenevtika skupni metodološki temelj vseh duhoslovnih znanosti.

19. stoletja je tako zgodovinsko predpostavljala konstitucijo lastnega predmeta ter hkrati raziskovalnega izhodišča, fokusa in rezultata – konceptualizacijo umetnosti kot samostojnega področja človekovega delovanja –, s čimer se je porajajoča se disciplina po eni strani razločila od sočasno vzpostavljajoče se obče človeške zgodovine, po drugi pa od ravno tako sorodne in že vzpostavljene discipline estetike (18. stoletje). Estetiko Riegl sicer opredeli kot enega od temeljev umetnostne zgodovine, medtem ko naj bi drugega prispeval umetnostni zgodovinar Johann Joachim Winkelmann s pojmom stila in razdelitvijo na slogovna obdobja na podlagi poudarjanja skupnih značilnosti empiričnih umetnostnih del, preko česar jih je povezal v posamezne stilske formacije ter omogočil ključno operacijo ‚dvigovanja‘ od posameznih del k občemu. Vzpostavljane umetnostnozgodovinske vede kot znanosti je pri Rieglu v temelju zvezano z določitvijo metodologije: ker „znanost vprašuje po vzrokih pojavov“, naj bi bila tudi umetnostna zgodovina kot znanstvena veda zavezana k spoznavanju domnevnega bistva (likovne) umetnosti, tega pa naj bi bilo mogoče dojeti le preko razvojne zgodovine njenih elementov – razvojna zgodovina umetnosti se tako manifestira v historični (slogovni) gramatiki.<sup>32</sup>

Če smo že izpostavili, da v kontekstu moderne *épistémè* zgodovina postaja temeljni način biti empiričnosti, historična slogovna gramatika tukaj obenem nastopa kot tip zgodovine, ki jo gre odkriti, in metodologija, preko katere jo je sploh mogoče odkriti. To sovpadanje lahko razumemo na način, da na prvo mesto postavimo metodologijo in šele na drugo sam tip zgodovine, ki je preko nje proizveden. Kot metodologija pa je historična gramatika sočasna z nastopom splošne prevlade lingvističnega modela v humanističnih znanostih in le za kakšnih deset let predhaja Saussurjevi utemeljitvi strukturalne lingvistike. Čeprav ji je načeloma lasten genetičen oziroma razvojni zgodovinski vidik, njen primaren objekt pravzaprav postaja posamezen slog oziroma stil, ki definira neko obdobje in v katerem naj

32 „V tem se prava umetnostna zgodovina razločuje od estetike, biografij umetnikov in specialističnega preučevanja (Riegl); od opisne umetnostne zgodovine, ki slog obravnava le kot izraz značaja posameznega umetnika, od podrobne pripovedi o celotni zakladnici umetniške ustvarjalnosti oziroma od podrobne obravnave del posameznikov (Wölfflin); od umetnostne teorije in umetnostne zgodovine kot stvarne znanosti.“ Ibid., str. 9.



bi se manifestirala ‚biografija svetovnega duha‘ – kar bo obveljalo kot skupni povezovalni dejavnik umetnostne zgodovine tudi v prvi polovici 20. stoletja.

Za nas je v tej navezavi posebej pomembno izpostaviti, da se tukaj zelo eksplicitno vzpostavi analogija umetnosti in jezika,<sup>33</sup> ki bo ostala aktualna vse do semiotike v poznih 60. in v začetku 70. let 20. stoletja (v kontekstu katere naj bi humanistične vede končno zares dosegle znanstveno formalizacijo), ko naj bi se ta analogija in interpretativni modeli, ki ji pritičejo, počasi začeli načenjati, kar seveda temeljno vpliva tudi na umetnostno kritiko oziroma v širšem, splošnejšem smislu na interpretativne modele umetnosti. Umetnost je skratka v prvi fazi modernosti in v okviru umetnostnozgodovinske vednosti mišljena predvsem preko kategorij kraja, časa in svetovnega nazora, ki je vezan na ljudstvo, narod, v končni fazi tudi nacijo; vsak svetovni nazor naj bi v določenem prostoru in času izoblikoval lasten slogovni zakon. Kljub temu raziskovalna dejavnost ni osredotočena izključno na klasifikacijo in sistematizacijo zgodovine umetnosti zavoljo sistematizacije same; ta namreč predstavlja zgolj sredstvo, da se na ustrezen način dokopljemo do tega, kar je pravzaprav primarni predmet umetnostnega zgodovinarja: umetniško hotenje/gon oziroma *kunstwollen*, ki se povnanja kot umetniško ustvarjanje (tudi empirično umetniško delo je tukaj zgolj sredstvo). Sistematizacija preko pojmov sloga (slogovna zgodovina oziroma zgodovina forme) in svetovnega nazora (zgodovina ‚nacionalne psihologije forme‘<sup>34</sup>) torej omogoča, da se dokopljemo do bistva tega ‚povnanjajočega se hotenja/gona‘.<sup>35</sup>

33 To analogijo je seveda potrebno ločevati od estetike, ki se ukvarja s poetiko (tj. filozofije poetike), saj gre za relacijo metodologije in predmeta. Bolj ustrezno jo je misliti v kontekstu razmerja (zgodovine) humanističnih študij, retorike in filologije.

V zvezi z izpostavljenimi analogijami umetnosti in jezika je sicer ključno izpostaviti še določen moment: četudi je institucionalizirana klasična umetnostnozgodovinska vednost primarno osredotočena na zgodovino umetnosti, je ob tem pomembno, da Alois Riegl znanstveno vedo opredeljuje ravno v obdobju začetka formacije modernistične umetnosti, ko se sočasna *umetnostna praksa* postopoma odmakne od upodabljanja (literarne) snovi in preusmeri k raziskavi ‚notranje slovnične strukture‘ medija, skratka k percepciji umetnostnega medija kot jezika oziroma raziskavi specifik umetnostne govornice, ki so značilne za posamezne umetnostne medije.

34 Heinrich WÖLFFLIN, v: Ibid., str. 18.

35 Tudi umetniško hotenje/gon se po Rieglu ne povnanja zaradi povnanjanja: razlog povnanjanja je tukaj že vezan na pojem umetnosti kot specifičnega področja človeškega delovanja, preko katerega se umetnostna zgodovina sploh vzpostavi. Ključno je skratka pripenjanje na že vzpostavljen pojem domnevnega (bistva) človeka/človeštva

Da bi se torej lahko dokopali do svetovnega nazora kot oblike predstavnosti in stremljenj določenega obdobja in ljudstva, je potrebno natančneje določiti in obravnavati temeljne elemente likovne umetnosti (površina, forma, simetrično ali organsko oblikovanje motivov, načelo proporcev, gibanje in njihova razmerja), nato pa njihovo razvojno zgodovino in dejavnik, ki ta razvoj predpisuje. Doumetje zgodovine oziroma logike zgodovinskega razvoja tukaj predpostavlja integracijo še določenega drugega pojma, ki se je že oblikoval v kontekstu filozofskih obravnav govornice čutnega: forme kot označevalca za načine ‚ugledovanja‘, spoznavanja, mišljenja in hkrati upodabljanja, pozunanjenja (notranjih) vsebin.<sup>36</sup> Slednja v veliki meri omogoča diferenciacijo dveh zgodovin (tj. omenjeno zgodovino forme in zgodovino svetovnega nazora), na podlagi česar se lahko določneje konstituira umetnostnozgodovinska hermenevtika.

V kontekstu diferenciacije in relacije med posameznimi disciplinami je na primer zanimivo opazovati operacije še enega od umetnostnozgodovinskih klasikov, utemeljitelja ikonografije Erwina Panofskega. Tako poimenovana umetnostnozgodovinska hermenevtika, kot jo razvija nekje med letoma 1915 in 1930, bazira na privzetju pojma stila in historične stilske gramatike, vendar Panofsky hkrati poskuša umetnostno zgodovino še bolj določno osamosvojiti od tradicionalne kulturne zgodovine 19. stoletja. Diferenciacija v prvi fazi predpostavlja ločevanje posameznega umetnostnega dela oziroma stilske formacije od kulturnega konteksta (posredno: ločevanje umetnostne in kulturne zgodovine), to pa bazira na povezovanju umetnostne zgodovine in umetnostne teorije, pri čemer naj bi slednja formulirala in sistematizirala t. i. ‚umetnostne probleme‘ (formalne vrednote,

in njegova relacija s specifičnostjo umetniškega ustvarjanja; umetniška ustvarjalnost naj bi bila ena od oblik manifestacije temeljnega človeškega boja z naravo. Je eno od področij, kjer si kulturni človek v lastni svobodi vzpostavlja drugi, alternativni svet, področje, kjer naj bi se manifestirala njegova temeljna potreba po harmoniji, redu, sreči. Svetovni nazor pri Rieglu med drugim označuje ravno to človekovo razmerje do narave oziroma, širše, materije, (zunanjega) sveta – določen je kot ‚v umetniškem delu povnanjen pogled na ta svet‘, s katerim se človeško bitje bori, ko ga poskuša preoblikovati po lastnih projekcijah. Glej Alois RIEGL, *Historical Grammar of the Visual Arts*, Zone Books, New York, 2004, str. 298–302.

36 Glede zgodovine pojma forme v kontekstu filozofije glej Władysław TATAR-KIEWICZ, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost - lépo - forma - ustvarjanje - prikazovanje - estetski doživljaj*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana, 2000, str. 175–212.

stilistične strukture, motive, vsebine).<sup>37</sup> Tukaj se med obema disciplinama vzpostavi to, kar Panofsky poimenuje ‚organska situacija‘; umetnostna teorija bo umetnostni zgodovini priskrbelo generične teoretske koncepte, skratka prispevala k razvoju umetnostne zgodovine, vendar umetnostna teorija hkrati naj ne bi bila zmožna vzpostaviti sistema generičnih konceptov, abstraktnih univerzalij, če se ne bi pri tem nanašala na diahrono že sistematizirane umetnine oziroma stilske formacije, ki jih je prispevala umetnostna zgodovina: „Odnos med umetnostnim zgodovinarjem in umetnostnim teoretikom [lahko] primerjamo z odnosom med dvema sosedoma, ki imata pravico streljati po istem področju, pri čemer ima eden od njiju puško, drugi pa vse strelivo.“<sup>38</sup> Da pa se eliminira preveliko bližino umetnostne zgodovine in umetnostne teorije po tej operaciji, se po procesu klasifikacije in sistematizacije posameznega umetnostnega predmeta ta znova kontekstualizira; se skratka znova vzpostavi jo navezave na širšo zgodovino in kulturno zgodovino.

Če se znova bolj neposredno vrnemo na (diskurzivno umeščanje) umetnostne kritike: ta se, kot že nakazano, umešča na teren, ki ga vzpostavi umetnostna zgodovina, predvsem pa umetnostna zgodovina v ‚organski situaciji‘ z že razločeno umetnostno teorijo. Pri tem si bolj ali manj svobodno sposoja bralne, interpretativne modele, pojmovne konstrukte in terminologijo, skratka orodja, ki se preko te operacije transformirajo iz vzpostavljalnega se predmeta vednosti kot tesne relacije raziskovalnega izhodišča, fokusa in rezultata v dani, samoumevni ‚strokovni apriorij‘ (stilske formacije, avtorski opus, nacionalne šole, osnovne likovne prvine in njihove kombinacije itn.). Lahko bi rekli, da sta umetnostna zgodovina v kombinaciji z umetnostno teorijo kot avtonomni disciplini potisnjeni v ozadje, pri tem pa tvorita pogoj možnosti pozicioniranja umetnostnega kritika, medtem ko v ospredje stopi predvsem (umetnostnozgodovinska hermenevtična) metodologija, ki predstavlja pogoj možnosti kritikove ‚pozitivizirane‘ sodbenosti (nakazani premik od sodbe

37 Umetnostna teorija se v tem primeru že percipira kot samostojna veda o omenjenih temeljnih elementih likovne umetnosti, skratka posredno o domnevno imanentni logiki zgodovine umetniške forme.

38 Erwin PANOFSKY, *Pomen v likovni umetnosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1994, str. 34.

v kontekstu estetske sodbe lepega k sodbi v določnejši povezavi z empiričnimi umetnostnimi primerki).

Ker je umetnostna kritika hkrati najbližje posamičnim empiričnim umetnostnim objektom in umetniku, se lahko od posamičnega k bolj splošnemu ‚dviga‘ s pomočjo naštetih strokovnih apriorijev. In ker hkrati ni zavezana spoznavanju domnevnega bistva umetnosti (v temelju zvezanim z obče človeškim), poskuša diahrono ali sinhrono rekonstruirati časovno stilske premene predvsem na ravni individualnega opusa. Umetnostna kritika ravno tako ne pretendira po statusu znanosti, zaradi česar lahko v svoje postopke bolj svobodno vključuje tudi bolj neposredno subjektivistične interpretativne pristope, izhaja iz kakšnih bolj spekulativnih prijemov, kot sta okus, impresija, izpostavlja biografske trivialnosti ter se približuje žurnalizmu. Istočasno je bližje tako ‚umetnostnemu sistemu‘ kot tudi umetnostnemu trgu, skratka celotni mreži institucionalnih tvorb v večji ali manjši navezavi na produkcijo umetnosti, ki segajo onstran produkcije ‚avtonomne vednosti o umetnosti‘.

#### Modernizem in umetnostni sistem

Prvi del članka je bil bolj neposredno osredotočen na oris arheoloških in epistemoloških pogojev možnosti vzpostavitve umetnosti kot objekta moderne vednosti, do neke mere pa je nakazal tudi materialne oziroma institucionalne pogoje. Poskušal je torej nakazati pogoje možnosti znotraj področja vednosti, ki omogočijo premik od estetske sodbe lepega v kontekstu estetike k umetnostni kritiki preko umetnostne zgodovine, ki jo lahko umestimo med humanistične znanosti. Kot izpostavljeno, je umetnostnozgodovinska vednost po eni strani prispevala ‚strokovni apriorij‘, ki se je vzpostavil vzporedno z bolj neposrednim premikom fokusa na empirična umetnostna dela (povezava institucionalizirane umetnostnozgodovinske vednosti z javnimi muzeji, muzejskimi zbirkami in muzeologijo/muzeografijo ter zavodi za spomeniško varstvo preko ‚posredništva‘ t. i. kulturne države). Vzpostavitev javnega institucionalnega sistema na področju umetnosti (izobraževanje, produkcija vednosti, ohranjanje, arhiviranje, varstvo itn.) v evropskem kontekstu je potekala paralelno z vzpostavitvijo zasebne sfere trgovcev, galeristov, kritikov,

umetnikov, bolj neposredno zapletenih v aktualno umetnostno produkcijo, skratka njeno kompleksno ‚ekonomiko‘, kamor se pravzaprav bolj neposredno umešča tudi umetnostna kritika.

V nadaljevanju bo članek poskušal bolj neposredno vključiti tudi umeščanje umetnostne kritike glede na obe diferencirani sferi oziroma v bolj določenem smislu: umeščanje v kontekst t. i. ‚umetnostnega sistema‘. Če sta se v prvem delu besedila ‚sistem‘ in ‚sistematizacija‘ pojavljala predvsem v kontekstu Foucaulteve arheološke analize moderne vednosti, bolj specifično kot tip oblikovanja vednosti glede na lingvistični model humanističnih znanosti, ki stopi v ospredje na prelomu iz 19. v 20. stoletje, nastopa pojem ‚sistem‘ v drugem delu članka na drugačnem ‚materialnem terenu‘. Tega je mogoče povezati z že nakazanima točkama: prvič, preusmeritev fokusa na empirična umetnostna dela znotraj ožjega področja vednosti, ki poteka vzporedno s konstitucijo kulturne države in modernimi (javnimi) institucijami, posredno pa tudi z zbiranjem, varovanjem, prezervacijo teh istih empiričnih del; drugič, vzporedno s konstitucijo javne tudi tvorbo privatne sfere na področju umetnosti, torej vzpostavitev dveh razločenih, a zapletenih sfer, kjer se vzpostavijo pogoji možnosti, da bodo empirična umetnostna dela in umetnostna produkcija po eni strani nastopala kot ‚javna dobrina‘<sup>39</sup> znotraj sfere socialnega (socialna država), hkrati pa kot blago na trgu, oziroma bodo – podobno kot umetnostna kritika – (tudi hkrati) cirkulirala na presečiščih obojega. *Umetnostni sistem* v tem delu članka skratka označuje ravno to heterogeno presečišče področij vednosti, javnih in privatnih institucij in akterjev, hkrati pa – kot bova poskušala zgolj nakazati – sam v neki zgodovinski fazi začne nastopati kot referenčna točka določenih umetnostnih praks in diskurzov, ki jih spremljajo, oziroma postane eden od predmetov njihove kritike (primer t. i. institucionalne kritike v zgodovini umetnosti od 60., 70. let prejšnjega stoletja dalje).

Najin premik od sistema kot možnega (ali celo nujnega) objekta spoznanja v moderni *épistémè*, torej kot epistemološkega modela, k empiričnemu umetniškemu sistemu ima seveda tudi

39 ‚Umetnostno delo kot javna dobrina‘ je tukaj mišljeno v smislu, da obstaja državno podprt institucionalni sistem umetnostne produkcije, predvsem pa dejstvo, da je umetnostno delo proizvedeno diskurzivno v javnem prostoru. Tako empirično delo oziroma materialen objekt lahko kroži med javno in privatno sfero, pri čemer je kritik ena od figur, ki tvori diskurzivno polje, katero do neke mere določa to kroženje objektov.

sam specifične pogoje možnosti. Namreč samo dejstvo, da je umetniško produkcijo mogoče misliti na sistemski način oziroma da se na področju vednosti pojavi institucionalna kritika,<sup>40</sup> ki za svoj objekt vzame umetnostno produkcijo kot sistem, je pogojeno prav z možnostjo sistemskega načina mišljenja, ki se odpre znotraj moderne *épistémè* preko novovzpostavljenih znanosti in lingvističnega modela. Če naredimo še korak dlje, se tudi sam pričujoči članek poskuša umeščati v tradicijo kritične teorije in kritičnih praks, ki so tvorile ‚sistemski obrat‘ oziroma ‚obrat k sistemu‘, ki se recipročno odvijeta tako na ravni kritičnega diskurza kot same umetniške produkcije – vsaj tistega dela slednje, ki se okliče za ‚kritičnega‘. Sistemski način mišljenja tukaj razumeva kot (potencialno) kritičen, v kolikor misli svoje lastne pogoje možnosti, torej poskuša izpostaviti sistem, v katerem je produciran njegov spoznavni predmet, mesto, ki ga zavzema spoznavajoči subjekt, ter njuno relacijo.

Na podlagi, ki sva jo do te točke začrtala, je torej videti, da profesionaliziranega žanra umetnostne kritike ni mogoče misliti onstran specifičnih produkcijskih, političnih in družbenih okoliščin, v katerih se je vzpostavil. Ker se tukaj bolj neposredno osredotočamo na polje umetnosti, je v tem kontekstu vsekakor ključna vzpostavitev tako poimenovanega ‚zahodnega moderne umetnostnega sistema‘ – kategorije, ki še vedno v veliki meri določa tako teren, na katerem se giblje velik del diskurzov, ki spremljajo umetnost, kot tudi pragmatike akterjev znotraj umetnostnega polja.<sup>41</sup> Kronološko naj bi bilo mogoče vzpostavi-

40 Institucionalna kritika ni kritika institucij v obliki teorije oziroma diskurzivni obliki, ampak umetnostna praksa, ki internalizira sistemski pristop kritične teorije, katera postane del ‚materiala‘, iz katerega ta praksa tvori samo sebe oziroma svoje objekte. Razlika v primerjavi s statusom vednosti, vpletene v modernistično umetnostno prakso, temelji na dejstvu, da je bila slednja – grobo rečeno – vezana predvsem na posamezne umetnostne medije in njihove značilnosti, medtem ko je bila vsaka oblika sistemskega mišljenja področje umetnostnega kritika, teoretika oziroma drugih figur humanističnih znanosti.

41 Na primer: v pogovorih, ki jih je med akterji lokalnega področja vizualnih umetnosti med letoma 2007 in 2009 izvedla Maja Breznik in v katerih so ji ti govorili predvsem o tem, kako si sami predstavljajo umeščanje svojega dela v širše družbene procese, se je kot najbolj določujoča izpostavila ravno njihova predstava mednarodnega zahodnega umetnostnega sistema. Sestavni del slednjega naj bi bila mreža muzejev moderne umetnosti, muzejev sodobne umetnosti, razstavišč (*kunsthalle*), neodvisnih galerij, predvsem pa močnih zasebnih galerij, ki imajo dostop do mednarodnih umetnostnih sejmov, na katerih se oblikujejo najnovejši svetovni trendi. ‚Vsi so govorili o strukturi ali logiki ‚umetnostnega sistema‘, včasih kar z angleško besedo ‚art-system‘,

tev zahodnega umetniškega sistema locirati v okvir procesa selitve ‚umetniškega centra‘ iz Pariza v New York. Hkrati pa v okvir vzpostavitve prvega muzeja *moderne* umetnosti v 30. letih prejšnjega stoletja (predvsem zato ker ta na videz predstavlja premeno v zgodovini umetnosti), poleg tega pa tudi v okvir oblikovanja specifične koncepcije modernizma v navezavi na ameriško modernistično slikarstvo, ki ravno tako predpostavlja vzporedno oblikovanje umetnostnozgodovinske linije modernizma.

Medtem ko so bili prej opisani procesi vezani predvsem na političnoekonomski proces vzpostavljanja nacionalnih držav in kulturne dediščine, se modernistični modeli zgodovinjena, modernizem in modernistična kritika formirajo v obdobju boja za politično hegemonijo med nacionalnim socializmom in fašizmom, komunizmom ter liberalnim kapitalizmom. Če se osredotočimo na takratno ameriško umetnostno produkcijo, gre predvsem za modernistično abstraktno umetnost, ki s stališča realnega komunizma predstavlja ‚izraz‘ zahodne buržoazne dekadenca, medtem ko konzervativni politični krogi znotraj ameriškega prostora nanjo projicirajo razširjajoči se ‚virus (komunistične) revolucije‘, ki ga je potrebno zajezi. Ta zajezitev naj bi se po mnenju nekaterih avtorjev odvila preko procesa njene depolitizacije, k čemur naj bi doprinesel tudi članek Clementa Greenberga iz leta 1939 *Avantgarda in kič*,<sup>42</sup> ki naj bi debato o

saj naj bi se vedelo, kateri sistem imajo v mislih in iz katerega konca sveta ta sistem prihaja. Govorili so, da umetniki bodisi ‚pridejo v sistem‘, v nasprotnem primeru, če se ne prebijejo v sistem, pa ne ‚uspejo‘. Umetnine bodisi ‚krožijo po umetnostnem sistemu‘ ali pa se mu upirajo, narava sistema pa naj bi bila takšna, da nenazadnje rekupeira tudi najbolj avantgardne umetnostne prakse. Glavno merilo v umetnostnem sistemu naj bi bila cena umetnin; uspeh naj bi umetnik meril s cenami svojih del in s prebojem v najbolj elitne umetnostne kroge.“ Maja BREZNIK, *Posebni skepticizem v umetnosti*, Sophia, Ljubljana, 2011, str. 1–2.

42 V prispevku Greenberg v navezavi na obravnavo umetniških avantgard izvede operacijo, preko katere bo mogoče vzpostaviti diferenciacijo med nekako sočasnimi analizami umetniških avantgard znotraj evropskega kulturnega prostora, v največ primerih s strani avtorjev frankfurtske šole oziroma kritične teorije družbe, skratka avtorjev, ki črpajo iz marksistične tradicije, pri čemer pa se primarno lotevajo t. i. nastavbe, ki dotlej ni bila deležna tolikšne pozornosti. Obravnave v obeh primerih sicer praviloma bazirajo ravno na prispevkih kritične teorije družbe, vsaj deloma drugačen pa je seveda širši družbeni in ekonomski kontekst (Evropa: povojna socialdemokratska kulturna politika; ameriški kontekst: ugodni pogoji za razvoj kulturnih industrij in množične kulture). Če se – deloma izhajajoč iz specifik širšega konteksta – v evropskem prostoru umetniške avantgarde konceptualizirajo v razmerju z domnevno apolitičnim modernizmom, se diferenciacija znotraj ameriškega prostora primarno odvija na liniji ‚množična versus elitna umetnost‘, od koder tudi podlaga za zblizanje omenjenih diferenciranih ‚tokov‘ umetnosti ‚v boju‘ proti pritiskom poglobljenja

modernizmu zvedel na raven kulturne politike. Depolitizacija in teren kulturne politike kot novi teren mišljenja modernistične umetnosti pa naj bi hkrati olajšala proces, v okviru katerega ameriški abstraktni ekspresionizem v obdobju hladne vojne, predvsem preko pisanja kritikov novega ameriškega formalizma, postane umetniški kontrapunkt sovjetskemu socialističnemu realizmu (v produkciji naj bi bilo namreč mogoče rekonstruirati vrednote individualne svobode, kar naj bi bila ustrezna umetniška podoba zmagovitega liberalizma).

Depolitizacija in dekontekstualizacija sta razvidni tudi v primeru že omenjene domnevne premene v zgodovini umetnosti v deloma novem tipu muzejske institucije – muzeju moderne umetnosti. Tega je potrebno diferencirati od evropske kulturne politike in javnih muzejev nacionalne umetnosti, vezanih na evropsko (predvsem nemško) umetnostno zgodovino, ki vzpostavi model stilske gramatike, vezan na specifičen kraj, čas in svetovni nazor. Umetnostnozgodovinska naracija v muzeju moderne umetnosti namreč topološko načeloma ni več vezana na narodni/nacionalni kontekst in zgodovino. Znotraj paradigmatičnega tipa muzeja moderne umetnosti – newyorške MoME iz 30. let prejšnjega stoletja – gre namreč za nadnacionalno, univerzalno slogovno zgodovino umetnosti, po kateri je sicer v določenem zgodovinskem obdobju pretendirala tudi umetnostnozgodovinska vednost, vendar je v procesu njenega znanstvenega utemeljevanja in diferenciacije od ostalih vzpostavljenih ali vzpostavljaljajočih se specializiranih ved prisoten vidik relativnosti vsake posamezno.<sup>43</sup> Skratka univerzalno slogovno zgodovino umetnosti, ki umetnostno produkcijo v veliki meri dekontekstualizira od političnoekonomskega ter jo misli na način abstrahiranega univerzalnega linearnega napredka. Ta naj bi, na primer po mnenju omenjenega najbolj znanega modernističnega ameriškega umetnostnega kritika in teoretika 20. stoletja, Clementa Greenberga, vodil do domnevnega viška modernističnega sa-

in tržnemu kiču. Greenbergov prispevek pri tem ni izjema, od koder tudi (njegova) bližnja povezava umetniških avantgard in modernizma, ki so v določenih diskurzih, ki spremljajo umetnost znotraj evropskega prostora, praviloma ločeni.

43 Težnja po univerzalnosti je skratka prisotna, vendar potencialno dostopna zgolj preko dvotirnega ‚dvigovanja‘; od posameznega k občemu znotraj partikularne vede ter od združitve prispevkov posameznih ved in zgodovin njihovega predmeta (partikularnega izseka človekove dejavnosti) k obči zgodovini človeštva.

mokritičnega projekta v ameriškem modernističnem slikarstvu. Modernistična umetnostnokritična žanrska norma se torej preko vzpostavljenega strokovnega apriorija (lahko) umešča na teren, ki povsem izključi politični, ekonomski, socialni, kulturni kontekst in kritizira na ozkem terenu umetnostne tradicije.

Če se še nekoliko osredotočimo na Greenbergovo definicijo modernizma iz besedila *Modernistično slikarstvo* iz leta 1961: ta bazira na poskusu aplikacije Kantovega kriticizma na takrat zastopano ameriško slikarstvo, obenem pa na vzpostavljanju njegove umetnostne zgodovine oziroma predzgodovine. Oznaka je pravzaprav bolj epohalna kot stilska, predvsem pa je modernizem konceptualiziran kot do skrajnosti privedena tendenca moderne samokritike preko kritike samih kritičnih sredstev oziroma splošneje: kot samokritika preko uporabe karakterističnih metod za kritiziranje same stroke z namenom utrditve njene lastne kompetence. Aplikacije kantovske (samo)kritike naj bi se v primeru umetnosti manifestirala preko postopne eliminacije vseh učinkov, ki bi si jih posamezna umetniška zvrst oziroma medij (na primer slikarstvo, kiparstvo, arhitektura) lahko sposodila od druge. S tem naj bi se izločili učinki, ki si jih posamezni mediji v neki fazi delijo (recimo izločitev literarnosti, iluzionizma, realizma iz slikarstva in pomik proti abstrakciji, površinskosti), vsaka od umetnostnih zvrsti pa bi se postopoma diferencirala, de-hibridizirala, dosegla lastno neodvisnost in ‚očistila‘ – torej našla jamstvo lastnih standardov kakovosti in hkrati dosegla neodvisnost.<sup>44</sup>

#### Problematizacija modernistične umetnostnokritične norme

Če smo do sedaj poskušali rekonstruirati relacijo umetnostnih praks, njihovega zgodovinenja in umetnostne kritike, do neke mere tudi teorije umetnosti, bi lahko v navezavi na konkreten primer ameriškega modernističnega slikarstva in Greenberga kot njegovega najbolj izpostavljenega kritika rekli, da umetnostna kritika po eni strani identificira ‚imanentno‘ kritičnost sočasne umetnosti, ki jo obravnava, hkrati pa – vsaj do neke minimalne mere – vzpostavi umetnostnozgodovinsko naracijo,

<sup>44</sup> Clement GREENBERG, „Modernistično slikarstvo“, v: *Likovne besede*, št. 6-7, junij 1988, str. 14–21.

da podpre svoje teze. Način, kako Greenberg to stori, skratka mišljenje modernistične umetnosti kot napredka v samokritiki, hkrati vzpostavi teren, na katerem je klasična normativna, sodbena kritika mogoča; umetnostnim praksam je pripisana precej jasna, logična razvojno-raziskovalna tendenca, ki eliminira naključnost in arbitrarnost, tako da je temu ustrezno mogoče tudi kritikovo pozicioniranje, njegovo identificiranje in ‚branje‘ (ne) uspešnosti posameznega dela v kontekstu te jasne, koherentne razvojne in tendenciozne moderne linije.

Zgodovinsko problematizacijo tovrstne umetnostnokritične norme je mogoče praktično neizbežno vzpostaviti kot naracijo na podoben način, kot to stori Greenberg: sam objekt kritike, skratka same umetnostne prakse so v določenem zgodovinskem obdobju pokazale na nemožnost (modernistične) kritike, kar je v kronološkem smislu mogoče locirati nekje v 60., 70. leta prejšnjega stoletja. Šlo naj bi predvsem za problematizacijo predpostavk tradicionalne umetnostne zgodovine in kritike, ki v veliki meri funkcionirata analogno z moderno koncepcijo umetniškega ustvarjalnega postopka: umetnik naj bi v ustvarjalnem procesu transcendiral čutno in snovno materijo, interpret kot privilegirani bralec pa dešifriral v formo vtisnjen pomen in potrdil njegovo umetniško vrednost. Po mnenju nekaterih kritik, ki izhajajo iz takrat vzpostavljenih se umetnostnih form performans in body arta, naj bi bil modernistični tip kritike mogoč preko potlačitve interpretove želje ter zanikanja njegove osebne investicije. V interpretativnem procesu je namreč oboje projicirano na objekt, posredno pripisano umetniku, preko česar se vzpostavlja vtis kritikove nevtralnosti, hkrati pa zabrisuje produktivna vloga interpretativnega procesa samega. Za razliko od tega naj bi omenjene prakse s svojim radikalnim narcizmom, katerega posledica naj bi bila zrušena distanca med umetnikom, umetniškim delom in gledalcem, onemogočale prakso ‚nezainteresirane‘ umetnostne kritike,<sup>45</sup> skratka naj bi erotizirale relacijo interpreta oziroma gledalca in umetniškega dela.

<sup>45</sup> ‚Nezainteresiranost‘ oziroma ‚brezinteresnost‘ je vsekakor ena pomembnih referenc znotraj konceptualizacij performativne estetike/obrata/umetniških praks oziroma modelov njihove interpretacije (Amelia Jones, Erica Fischer-Lichte idr.). Gre seveda za Kantov izraz v zvezi z estetsko sodbo (lepega) na primeru umetnosti iz *Kritike razsodne moči*, pri čemer omenjene kritike pogosto izhajajo iz predpostavke, da gre za Kantovo estetiko oziroma filozofijo umetnosti, hkrati pa iz predpostavke, da je ‚kanto-

Performativne prakse naj bi tako, tudi preko ‚dogajanja v realnem času‘, momenta improvizacije, procesualnosti, uvajanja naključja, arbitrarnosti, v končni fazi tudi preko eksplicitne provokacije publike, bazirale na intersubjektivnem, dialoškem razmerju med umetnikom, ravnokar nastajajočim umetnostnim procesom in kritikom/publiko ter onemogočale projekcijo koherentne samokritične razvojno-raziskovalne linije na umetnostno produkcijo, temu ustrezno pa tudi modernistično sodbeno kritiko. Kritik in umetnik si v tem primeru v nekem smislu delita teren, jasna diferenciacija med umetniškoustvarjalnim in raziskovalno-interpretativnim procesom se zabriše, umetnostna kritika pa naj bi pridobivala na dokumentacijski, pragmatični razsežnosti obeležitve kraja, časa, konteksta ipd. (t. i. *embedded criticism*) ter bila s tem na nek način zrelativizirana. Tovrstne kritike (večinoma iz ameriškega kulturnega prostora, kjer se nove umetniške forme tudi najprej tematizirajo) se skratka očitno umeščajo na oziroma se konstituirajo v razmerju do prej orisanega terena dekontekstualizacije in depolitizacije umetniške produkcije kot tudi ‚univerzalizirane‘ umetnostnozgodovinske naracije.

Klasična umetnostna kritika, ali v širšem smislu raziskovalno-interpretativni, bralni model, ki izhaja iz analogije umetnosti in jezika, namreč predpostavi vsaj dvoje: da je pomen vtisnjen v materijo (‚umetniško formo‘) in da gre za dovršen označevalni proces. Za razliko od tega naj bi zaznavanje v okvirih t. i. performativne estetike preskočilo iz reda reprezentacije (ali ekspresije) v red prezence, kjer naj bi se analogija med umetnostnim delom in jezikom načenjalo, v ospredje pa naj bi prihajala perspektivnost in investicija interpreta. Premik k pragmatično-performativnemu umetniškemu procesu, umetniški intervenciji ipd. tako v veliki meri ‚izsili‘ umetnostnokritičski premik fokusa od sodbenosti (v razmerju oziroma na terenu zgodovinske razvojne linije, skratka diahrono) k (sinhroni) rekonstrukciji konteksta, polja, razmerja sil ipd., v katerega je intervenirano, da bi se sploh lahko dokopali do nekega pomena.<sup>46</sup>

vska estetika‘ baza večine tradicionalnih raziskovalno-interpretativnih modelov znotraj ‚zahodne‘ produkcije vednosti o umetnosti.

46 Deloma spremenjeni fokus umetnostne kritike bi tukaj lahko mislili analogno z neko bolj generalno preusmeritvijo (‚kritičnosti‘) umetniških praks od umetnostne tradicije k širšemu področju ‚kulture‘.

Posredno torej pomik h komentiranju, pa tudi k nevarnemu približevanju mnenjskosti, ki se skorajda izključuje z normativnostjo in avtoriteto.

Če je klasična modernistična sodbena kritika predpostavljala projekcijo nekega logičnega razvojnega raziskovalnega toka ter preko ‚strokovnega apriorija‘ totalizirala stilsko formacijo, avtorski opus, v končni fazi pa tudi združevala polje umetnosti, torej heterogeno množico tega, kar ima ali še bo imelo status umetnosti, pri čemer naj bi (tudi) kritik identificiral nek avtonomni ‚notranji mehanizem‘, ki se preko ‚umetnostnega hotenja‘ povnanja v materiji, se nemožnost tega istega lahko iz več razlogov kaže kot kriza. Po eni strani je v bližini razkroja te totalitete področja ali pa avtorske funkcije, hkrati pa do neke mere v bližini še dveh drugih ključnih nevarnosti, ki občasno grozita že skozi vso zgodovino moderne (avtonomizirane sfere) umetnosti. Denimo nevarnosti, da je produkcija umetnosti definirana na podlagi heteronomnega, ne več domnevno avtonomnega principa. Da je recimo logika trga tista, ki poganja notranjo dinamiko polja, o čemer se je že dlje časa špekuliralo, vendar je bilo to permanentno grožnjo mogoče v veliki meri odpraviti tako, da se je na podlagi množice dihotomnih diferenciacij (na primer elitno/množično, neproduktivno/produktivno) neprestano ‚kritično‘ eliminiralo del produkcije, hkrati pa preostanek še dodatno klasificiralo, diferenciralo in hierarhiziralo, preko česar sta se posredno vzpostavljala nekakšna dva umetniška tokova.<sup>47</sup> Ali pa grožnja, da razpad nekega logičnega normativnega sistema pomeni, da je vse dovoljeno, in ki logiko produkcije znotraj umetnostnega polja pripelje tudi v bližino golega podeljevanja statusa s pozicije avtoritete.

#### Reakcionarne implikacije identifikacije krize kritike

Če se počasi bolj neposredno premaknemo na lokalni kontekst in podobe krize umetnostne kritike, vidimo, da se je o tej v zadnjih letih razpravljalo predvsem na področju literature

47 Recimo dihotomije, kot so obrt/umetnost, mehanične/svobodne umetnosti, mehnične/lepe umetnosti (18. stoletje), množično/elitno, pridobitno/nepridobitno, produktivno/neproduktivno delo (kontekst industrijske revolucije in romantike; 19. stoletje), modernizem/avantgarda, kič/avantgarda, politizirano/apolitično (prva polovica 20. stoletja).

in sodobnih scenskih umetnosti. Peter Kolšek recimo v svojem prispevku na 2. mednarodnem kritičkem simpoziju *Umetnost kritike: sodobna literarna kritika med vrednoto, mnenjem in slogom* leta 2015 zgodovinsko povzame – kot se sam izrazi – „raztapljanje konsistentne literarno-kritičske tradicije“ v 80. letih. Izpostavi, da je zanesljivo mogoče trditi, da se je v zadnjih tridesetih letih zaključil normativni sistem, ki je usmerjal posamezne kritike ali skupino teh, pri čemer naj bi ga nadomestila praksa „improvizacijsko-impresionističnega pisanja“, k čemur naj bi med drugim doprinesel tudi tako poimenovani „zadah postmodernizma“, ki naj bi še vedno vztrajal od 90. let. Ključna specifičnost umetnostne kritike od 90. dalje naj bi skratka bil „subjektiviziran, pogosto celo prvoosebni ton“:

*„To seveda nista atributa, ki pripadata zgolj mladosti, a nespregljivo je, da na sodobnem kritičkem polju deluje /.../ predvsem mlajša in najmlajša generacija dovolj dobro usposobljenih piscev. /.../ Na Slovenskem se je starejša generacija iz literarne kritike namreč že zdavnaj popolnoma umaknila; to je deloma mogoče razložiti z upadanjem družbene vrednosti literature in sploh kulture od 70. let naprej /.../. Težišče literarne kritike je tako /.../ pristalo v rokah generacije, ki je stara od približno petindvajset (pišejo tudi mlajši) do štirideset let, pri čemer je prav v zadnjih letih opaziti naraščanje števila najmlajših kritikov. Ali, boljše rečeno, kritičark, saj je to postalo pretežno žensko opravilo.“<sup>48</sup>*

Če je prispevek Petra Kolška do neke mere še mogoče brati kot relativno nevtralen povzetek nedavnih sprememb na področju umetnostne kritike, pa je domnevna kriza kritike bolj neposredno identificirana na okrogli mizi *Bog živi ali vrag vzemi kritiko!?!*, ki jo je aprila 2016 organiziralo Društvo gledaliških kritikov in teatralogov Slovenije. V poročilu z okrogle mize na Radiu Študent Alja Lobnik in Robert Bobnič tako recimo izpostavita:

*„Da je pri kritičkih poslih potreben metafizičen uvod, je menil tudi usmerjevalec okrogle mize, upokojeni kritik Slavko Pezdir, ki je problem kritike uvodoma naslonil na nihilistično umanjkanje*

48 Peter KOLŠEK, „Kaj je in česa ni?“, Lud literatura, Dostopno na: <http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kaj-je-in-cesa-ni/>.

*sistema trdnih, tako rekoč transcendentnih kriterijev. Temu je sledil tudi literarni in gledališki kritik Matej Bogataj, ki se je kot drugi problemski vektor aktualnega stanja kritike obesil na še eno nihilistično pošast, mešanje visoke in popularne kulture.“<sup>49</sup>*

V tej navezavi skratka pridemo do ključne potencialno problematične točke govora o ‚krizi umetnostne kritike‘. Namreč: identifikacija krize umetnostne kritike pogosto implicitno ali eksplicitno vsebuje nekakšen poziv k ponovni vzpostavitvi modernističnega modela le-te, kar je v tem kontekstu pravzaprav hkrati tudi poziv, ki v veliki meri zanemari, morda celo izključi, ‚potlači‘ velik del omenjenih umetnostnih praks druge polovice 20. stoletja, interpretativnih konsekvenc ter premikov znotraj področja vednosti, teorije in produkcijskih sprememb. Iz tega vidika je identifikacija krize umetnostne kritike, ki vsebuje tovrsten impliciten ali ekspliciten poziv, lahko povsem reakcionarna, saj se zdi, da njena tendenca ni usmerjena toliko v ponovno vzpostavitev legitimne, ‚boljše‘ obravnave umetnostnih praks, ki naj bi slednjim ‚koristila‘, ampak da gre bolj za obupan poskus vzpostavljanja konsistentnosti institucionalnega in diskurzivnega polja, ki bi institucijam moderne dobe zagotovila avtoriteto na področju umetnosti in širše (recimo avtoriteto umetnika, kritika, publike, muzeja itn.). Vrnitev starih vrednot se v tem kontekstu v veliki meri manifestira kot poziv po (umetnostnokritičski) *formi*, ki hkrati zanemarija, da je ta forma oziroma – kot izpostavljeno – profesionaliziran žanr pravzaprav proizvod specifičnih epistemoloških, institucionalnih, produkcijsko-ekonomskih, zgodovinskih, političnih in drugih pogojev ter da ta poziv danes nastopa v precej drugačnem kontekstu in pogojih, v katerih ta žanr enostavno ne more več obstajati na enak način. Poziv po formi umetnostno kritiko radikalno dekontekstualizira, podobno kot je v skladu z modernistično umetnostnokritičsko normo dekontekstualizirana sama umetnostna produkcija.

V tej navezavi je vsekakor zelo pomenljiva še ena lokalna podoba krize umetnostne kritike, ki jo do neke mere nakaže

49 Robert BOBNIČ, Alja LOBNIK, „Gledališče, kritika in... bogovi“, v: *Teritorij teatra*, Radio Študent, 11. 4. 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/gledali%C5%A1%C4%8De-kritika-in-bogovi>.

tudi Kolšek. Ta podoba krize kritike se sicer primarno ravno tako odvija predvsem znotraj polja sodobnih scenskih in performativnih umetnosti, do neke mere tudi literature. V zadnjih letih je namreč znotraj prvega polja začela cirkulirati oznaka ‚mlade kritičarke‘, ki naj bi bile krivke aktualne krize umetnostne kritike, kar naj bi se na stilskem in formalnem nivoju kazalo bodisi na način opisne in mlačne, nesodbene kritike bodisi na način golega povzemanja PR-ja organizatorjev umetnostnih dogodkov; brez dodatnih intelektualnih vložkov ali pa celo v obliki prevelike teoretske investiranosti ‚mladih kritičark‘. Alja Lobnik in Rok Bozovičar tako na Radiu Študent v besedilu *Diskurzivne strategije mladih kritičark*, ki ga gre brati kot odziv na cirkulacijo te oznake, v navezavi na domnevno krizne spremembe umetnostne kritike izpostavita predvsem spremenjen produkcijski kontekst:

*„Po eni strani mlade kritičarke hrepenimo po zlatih časih – stari kritiki so kajpada že vedeli, kaj s kritiko pravzaprav početi – ko se je bilo mogoče s fiksnega mesta ozirati po produkciji in utemeljevati univerzalno mesto izrekanja, podajati sodbo, razvrščati in hierarhizirati za sorazmerno spodobno plačilo, medtem ko se dandanašnje mlade kritičarke znotraj prekarizirane, dehierarhizirane, deprofesionalizirane (nihče ne more več živeti le od kritike), nefiksirane kritiške krajine sporadično izrekamo o partikularnih umetniških produkcijah. Kritikov ni več, naj (komajda) živimo mlade kritičarke! Modernistično paradigmo kritike /.../ je znotraj novih produkcijskih režimov zamenjala nova paradigma. Prekarizirano nomadsko delo brez stabilnosti in kontinuitete, deprofesionalizacija in stapljanje kritike z različnimi institucionalnimi vozlišči /.../.“<sup>50</sup>*

Vse naštete specifike aktualne umetnostne kritike, torej na eni strani bolj ali manj golo povzemanje PR sporočil, ne-sodbenost in interpretativna opisnost ali pač prevelika teoretska investiranost, sicer do neke mere – ‚empirično‘ – nedvomno držijo, vendar morava v navezavi na oznako ‚mlade kritičarke‘,

50 Rok BOZOVIČAR, Alja LOBNIK, „Diskurzivne strategije mladih kritičark“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, 31. 5. 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8Dark>.

skratka kritiške pozicije, ki je hkrati obeležena s spolom in starostjo, izpostaviti naslednje. Mlade kritičarke ne morejo enostavno privzemati modernistične kritiške norme oziroma forme, ker: prvič, institucionalno produkcijsko polje kot eden od njenih pogojev možnosti ne obstaja več, skratka ne obstaja več teren, od koder bi bili mogoči specifična ekonomska ter institucionalna pozicija in od koder bi lahko črpale tudi avtoriteto modernistične kritike; drugič, ne morejo zanemariti konsekvenc določenih umetnostnih praks iz 20. stoletja za interpretativne modele – v končni fazi gre za spolno obeleženo kritiško pozicijo, zato morda ravno teh, ki sva jih bolj neposredno omenjala, skratka določenega izseka performativnih praks 60., 70. let prejšnjega stoletja in interpretativne konsekvence, ki poskušajo direktno intervenirati v domnevno nevtralnost klasične modernistične kritike (ni popolno naključje, da so mlade kritičarke spolno označene, medtem ko so klasični modernistični kritiki pač nevtralnno moškega spola); in tretjič, če odmislimo institucionalni produkcijski kontekst in se osredotočimo na omenjeno – pogojno rečeno – ‚teoretsko tendenco‘ mladih kritičark, je v končni fazi potrebno izpostaviti tudi ‚krizo‘ znotraj same produkcije vednosti v splošnejšem smislu: tudi znotraj ožjega področja produkcije vednosti, iz katerega umetnostna kritika izhaja ali na katerem parazitira, je prišlo do določenih zagat, določeni teoretski pristopi so sami pripepljali do dvoma v epistemološke predpostavke moderne vednosti in s tem posegli v dozdevno jasno in epistemološko koherentno produkcijo vednosti. Za mlade kritičarke kot spolno obeleženo kritično pozicijo je ta isti teren ali kar podtalni tok produkcije vednosti in kritične vednosti lahko tisti, ki jim pravzaprav edini omogoča misliti in artikulirati njihovo lastno partikularno/partikularizirano pozicijo – bodisi znotraj produkcije vednosti ali pač v povsem eksistenčnem smislu. ‚Investiranost‘ je v tej navezavi torej mogoče do neke mere razumeti tudi v smislu re/de-subjektivacijskega procesa preko pisanja.

Pejorativno oznako ‚mlade kritičarke‘ na tem mestu skratka poskuša do neke mere afirmirati ter jo postaviti v kontinuiteto s spremembami, ki sva jih nakazala zgoraj, hkrati pa povezati z nekim specifičnim modelom kritike, ki jo je recimo mogoče misliti preko Foucaultevega pojma ‚kritična drža‘.



Kritika tukaj nastopa na nekem drugem področju kot modernistična norma: kritika postane drža, a ne le intelektualna drža, temveč drža z vsemi svojimi telesnimi konotacijami. V enem od kasnejših tekstov z naslovom *Kaj je razsvetljenje?*, bo Foucault to držo imenoval tudi kritična ontologija nas samih, z njo pa naj bi bilo evocirano vprašanje „Kaj smo mi sami?“ ali „Učinki katerih oblastnih praks smo mi sami?“, pri čemer je to vprašanje sedaj iztrgano idealističnim filozofijam in spiritualističnim vedam ter podvrženo zgodovinsko-filozofski praksi, katere prva značilnost je „desubjektivirati filozofsko vprašanje prek zgodovinske vsebine, zgodovinske vsebine osvoboditi z izpraševanjem učinkov oblasti, na katere vpliva resnica, iz katere bojda izhajajo.“<sup>51</sup> Gre torej za prakso, ki se izmika utemeljitvi svojega subjekta na način, da ves čas razkriva preplet mehanizmov prisile in elementov vednosti, znotraj katerega je vsakršen individuum šele konstituiran. Kritika tukaj ne more biti več utemeljena v neki vednosti ali pa na neki lastni čisti zmožnosti, ampak obstaja zgolj v specifični drži nasproti vsakemu sistemu vednosti in njegovim oblastnim učinkom: Foucault temu reče tudi umetnost, saj gre za ustvarjanje lastne zgodovine, ki je v razmerju do diskurzov, ki utemljujejo resnico, in njihovih prisil čista fikcija. A prav zato služi novim perspektivam v raziskavi tega, kaj smo mi sami, in obenem potencialno odpira nove možnosti desubjektivacije in pobega. Kritična drža je torej posebna vrlina, ki se vedno vrača sama k sebi in ki si za objekt v resnici ne jemlje neke predpostavljene zunanosti, ampak svoje lastne meje; zgodovino pa obravnava tako in zato, da iz nje dela vzvode, s pomočjo katerih lahko izvede samotransformacijo in se premika na vedno nova mesta, ki še niso strateška polja oblastnih mehanizmov.

51 Michel FOUCAULT, „Kaj je kritika?“, v: *ŠUM#6*, Društvo galerija Boks, Ljubljana, 2016, str. 657.

## Literatura

Robert BOBNIČ, Alja LOBNIK, „Gledališče, kritika in ... bogovi“, v: *Teritorij teatra*, Radio Študent, 11. 4. 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/gledali%C5%A1%C4%8De-kritika-in-bogovi>.

Rok BOZOVIČAR, Alja LOBNIK, „Diskurzivne strategije mladih kritičark“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, 31. 5. 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kritiki%C4%8Dark>.

Maja BREZNIK, *Posebni skepticizem v umetnosti*, Sophia, Ljubljana, 2011.

Wilhelm DILTHEY, *Zgradba zgodovinskega sveta v duhovnih znanostih*, Nova revija, Ljubljana, 2002.

Wilhelm DILTHEY, *Zasnivanje duhovnih nauka*, Beogradski izdavaško-grafički zavod, Beograd, 1980.

Michel FOUCAULT, *Besede in reči. Arheologija humanističnih znanosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2010.

Michel FOUCAULT, *Družbo je treba briniti. Predavanja na Collège de France*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2015.

Michel FOUCAULT, „Kaj je kritika?“, v: *ŠUM#6*, Društvo galerija Boks, Ljubljana, 2016, str. ...

Michel FOUCAULT, *Power: Essential Works of Michel Foucault*, v: Faubion, James D., ur., dostopno na: [https://monoskop.org/images/b/b9/Foucault\\_Michel\\_Power\\_2000.pdf](https://monoskop.org/images/b/b9/Foucault_Michel_Power_2000.pdf).

Clement GREENBERG, „Modernistično slikarstvo“, v: *Likovne besede, št. 6-7*, junij 1988, str. 14–21.

Peter KOLŠEK, „Kaj je in česa ni?“, v: *LUD Literatura*, 2015, dostopno na: <http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/kaj-je-in-cesa-ni/>.

Rainhart KOSELLECK, *Pretekla prihodnost. Prispevki k semantiki zgodovinskih časov*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1999.

Erwin PANOFSKY, *Pomen v likovni umetnosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 1994.

Alois RIEGL, *Historical Grammar of the Visual Arts*, Zone Books, New York, 2004.

Władysław TATARKIEWICZ, *Zgodovina šestih pojmov: umetnost - lépo - forma - ustvarjanje - prikazovanje - estetski doživljaj*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana, 2000.

Rebeka VIDRIH, *Teorija umetnosti in umetnostne zgodovine v drugi polovici 20. stoletja*, Filozofska fakulteta UL, Oddelek za umetnostno zgodovino, Doktorska disertacija, Ljubljana, 2008.

Izidor Barši je doktorski študent smeri Teoretska psihoanaliza na Filozofski fakulteti v Ljubljani. V preteklosti je objavil članke in daljša besedila o filozofiji, umetnosti in arhitekturi v *Tribuni*, *Mladini*, *Delu*, *Prazninah* in *Emzin*. V letih 2014–15 je bil urednik pri časopisu *Tribuna*, od leta 2013 je član uredništva revije *Šum*. Sicer je organiziral več bralnih seminarjev osredotočenih na filozofijo in teorijo v Moderni galeriji, MSUM in v Tovarni Rog.

Kaja Kraner primarno deluje kot piska kritičnih, teoretičnih besedil in radijskih oddaj na področju sodobnih umetnosti. Je programska sodelavka Pekarne Magdalenske mreže, članica uredništva revije *ŠUM*, redaktorica oddaje *Art-area* na Radiu Študent ter v okviru raziskovalnega kolektiva *ŠUM* so-vodi bralne seminarje iz področja sodobnih umetnosti. V dosedanji praksi se je osredotočala predvsem na relacijo med umetnostjo, teorijo in politiko ter produkcijskimi okoliščinami sodobne umetnosti. Trenutno v okviru doktorskega študija raziskuje narative sodobne umetnosti v slovenskem prostoru.

# Šum na kritičarkah. Tretja ponovitev.

## Mlade kritičarke [sic!]

*„Koliko neumnosti! Vse to zato, ker se bere hitro in slabo, ker se sodi, preden se razume. Torej, še enkrat od začetka. To nikogar ne zabava, ne vas ne mene. Toda žebelj je treba zabiti.“*  
— Jean-Paul SARTRE<sup>1</sup>

Dramatizirajmo!

(PO MOTIVIH ODGOVORNEGA K.) Počasi postaja jasno, da poudarjanje tega, da počasi postaja jasno, označuje permanentno jasnost, ki jo, jasno, občasno poudarimo. Naj torej ponovno poudarim z besedami Poeta, *žetev zgodnjega časa, bogatega klasa, zatrobila je svoj odhod*. Teza 1: kritika bi morala imeti znaten vpliv na vzvode moči.

<sup>1</sup> Jean-Paul SARTRE, *Filozofija, estetika, politika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981, str. 73.

- (PO MOTIVIH NEODGOVORNE IN NE-DOLŽNE K.) Kaj pa ima to veze? Poglej, samo vprašala sem, kaj ima empirija z vsem tem. In koga citiraš? Pa še to, a si res lahko predstavljaš ta mehanizem kot vzvod? Si kdaj razmišljal o škripcu moči?
- (PO MOTIVIH ODGOVORNEGA K.) Khm, če nadaljujem, teza 1.1: kritika ima lahko vpliv na vzvode moči takrat, ko pozabi nanje. *Do takrat oktober ne bo slab in ne dober, le v večnost zapisan čas ...*
- (PO MOTIVIH NEODGOVORNE IN NE-DOLŽNE K.) U izi, no (je rekel Izi, ki je hotel delat probleme). Če prav razumem tvojo subverzijo navora sil (sedaj vidim, da sem s škripcem moči močno pretiravala), mogoča je takrat, ko potlači, torej takrat, ko ponavlja? Naj se ne ozira na nikogar in zgolj nastaja?
- (PO MOTIVIH ODGOVORNEGA K.) Zakaj samo sprašuješ in ponavljaš? Ne znaš povedati nič svojega? Morda kaj manj teoretičnega. Poglej, lahko je npr. teza 2: najprej je možki spol, ne *kritičarka*, čeprav je teh, tako grulijo že ulični golobčki (je več golobičk ali golobčkov?), bržkone več. Moška oseba normira in *kritičarke* so *kritiki* - nosilci Kritištva. Najprej je *kritik*, ki je po številnosti in zasedenosti vlog polnozaposlen, realno pa krpa kot urednik in avtor (ali dramaturginja, moderatorka).
- (PO MOTIVIH NEODGOVORNE IN NE-DOLŽNE K.) A ti to resno? A ti to ‚faking‘ resno, model? Očitno želiš korektno govoriti o „kritičarki“, pri avtorju in uredniku se ti pa zatakne, al kaj?
- (PO MOTIVIH ODGOVORNEGA K.) Tako pač je, hierarhija kot hierarhija, odgovorno prevzemi mesto, ki ti je namenjeno, razsvetluj in zadovoljuj nevedne, komuniciraj, sodi, bodi kritična v svoji anonimnosti. *Ko smo iskali plodove za pozne rodove, nihče ni vedel za nas.* Hkrati pa bodi premetena, izkoristi prednosti podrejene pozicije, to je tvoja dolžnost, enkrat spodaj, drugič zgoraj, vertikala v horizontalo, to ti je emancipacija v obliki poslanstva.
- (PO MOTIVIH NEODGOVORNE IN NE-DOLŽNE K.) Je to res prva stvar, ki ti pade na pamet ob strukturnih problemih kriti-

ke – pozicije, zadovoljevanja, horizontale? A ni nekdo slabe vice govoril, pa so ga ...?

- (PO MOTIVIH ODGOVORNEGA K.) Še vedno samo vprašanja. Če želimo biti odgovorni, se moramo podrediti. In o slabih vicih sta dva vica. Oba slaba. En od njiju resničen. #trumphthat
- (PO MOTIVIH NEODGOVORNE IN NE-DOLŽNE K.) A če smo dolžni, smo pa kaj bolj neodvisni?
- (PO MOTIVIH ODGOVORNEGA K.) Ko se govori o Umetnosti in Kritiki – akcelerationizma ni za povezovati s hiperprodukcijo – res *rad bi jokal s teboj kot klovn*, draga mlada kritičarka.

\*\*\*

*Ko tajil me boš in lagal, šum na kritiki te bo izdal.*

Ali pa mene for that matter Ali pa njih Ali pa njega Ali pa njo

Teoretizirajmo!

Delo problema ali ko mlade kritičarke, ki tako ali tako preveč teoretizirajo, teoretizirajo še več in še bolj nemarno izrabljajo teorijo za lastne aplikatorne potrebe in kaj ima vse to s kritiko in kaj ima kritika s ponavljanjem in

„Ko smo se pogovarjali, smo rekli, da bi bilo mogoče najbolje začeti ravno na točki, od katere se zdi, da se ne da nič dlje, torej od tega, da ste izpostavili problematiko mladih kritičark, ampak da po eni strani ni jasno, kam bi se dalo naprej, po drugi pa sam problem ni bil prihvačen – kot da je napačen, kot da ne obstaja oziroma je to empirično pač res, zato ne gre iz tega delati problema. No, dejmo narest problem.“

Tako kot vsako delo (misli), tudi delo problematizacije trči ob neštevne odpore; in tako kot vedno so ti odpori notranji in zunanji. In spet, tako kot vsakič je najlažje začeti z odpori od zunaj.

Tipičen negativen odziv na (iz)postavljeni problem pejorativne rabe izraza mlade kritičarke si nadane plašč kvaziempirizma. Predpostavimo, da imamo opravka z *objektivno* določljivim slabim diskurzom in da lahko temu diskurzu pripišemo neko su-

bjektno realnost: „Res so mlade in res so ženske – v čem je problem?“ Prav zares: v čem, še boljše, kako je to problem? Najprej, postavljati problem ne pomeni držati koraka z dejstvi, niti ne pomeni delati koraka proti dejstvu. Ko delamo probleme, nas še najmanj zanimajo dejstva. Na delu ni nikakršnega boja proti dejstvu, nikakršnega napada iz zasede kontraargumentacije. Pa tudi ponavljanja Hegla ni: *če teorija ni v skladu z dejstvi, toliko slabše za dejstva*. Delo problematizacije prej zadeva prostor, kjer se dejstva porazdelijo: stopijo v zavezništva ali se postavijo na barikade.

Od česa in od koga je ta prostor? Nazaj k našemu tipičnemu odzivu. Ta namreč ni tipičen, ker bi izhajal iz reda bebovosti, temveč ker skuša izhajati iz reda logike. Tipični pretendent (prav zato si mora obleči plašč), ki bo po poti logike in množenja propozicij prišel do lastnega faličnega užitka – sklep, ki ga bo logično odmeril, naj bi uničil problem. Tako blazno se podreja logičnemu sklepanju, da se lahko drži le prve – ne pa prvenstvene – izmed dimenzij, ki določajo neko propozicijo: designacijo. „Designacija deluje tako, da besede poveže z nekimi partikularnimi podobami, ki morajo reprezentirati stanje stvari: med vsemi, ki so povezane z neko besedo v propoziciji, je treba izbrati, izluščiti tiste, ki ustrezajo dani kompleksnosti. Intuicija se pri designaciji izreka takole: ‚to je to‘, ‚to ni to‘.“<sup>2</sup> *Ta je mlada, ta je ženska ...* Deleuze pa pokaže, da designacija vedno že predpostavlja nek smisel, ki je natanko tista dimenzija propozicije, ki soobstaja s problemom. Čeprav, opozarja Deleuze, ne moremo reči, da smisel kot tak sploh obstaja, kajti ni ne propozicija niti stanje stvari, ki ga ta designira; ni niti pojem niti pomen. „Smysel je na neločljiv način *izrazljivo ali izraženo propozicije in atribut stanja stvari*. Z eno stranjo je obrnjen k rečem, z drugo k propozicijam. Toda nič bolj ga ni mogoče enačiti s propozicijo, ki ga izraža, kot s stanjem stvari ali kvaliteto, ki jo designira propozicija. Smisel je točno meja med propozicijami in rečmi. Je tisti aliquid, hkrati dodatek k biti in vztrajanje, se pravi tisti minimum biti, ki gre vztrajajočemu. In v tem oziru je smisel ‚dogodek‘,“ če seveda dogodka ne enačimo z njegovim časovno-prostorskim udejanjanjem v nekem stanju stvari. Zato se ne bomo spraševali, kaj je smisel dogodka: dogodek ni nič

2 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 2013, str. 24.

drugega kot smisel.“<sup>3</sup> Dogodek ne izhaja iz vzročno-posledičnih telesnih razmerij delovanja in utrpevanja, ampak teče na netelesni površini, ki poteka vzdolž meje med propozicijo in stanjem stvari. Dogodek ni stanje stvari, zgrabljeno iz mesta, ki je vedno mesto sedanjosti – *biti zelen* –, ampak postajanje, ki gre hkrati naprej in nazaj – *zeleneti* (biti manj zelen, kot boš, in biti bolj zelen, kot si). To je stoiška sprevrnitev platonističnega dualizma med izmerjenostjo reči, ki kot posnetek obstaja v razmerju do ideje, in postajanjem, ki se kot simulaker izmika zmerjenju na ozadju ideje in modela. Ko pa so stoiki ideje pripisali netelesnim dogodkom, so na površino dvignili pošast postajanja in plasti simulakrov. „Kar je nekoč uhajalo Ideji, se je sedaj vzpelo na površje, in to je netelesna meja teles, ki sedaj reprezentira vso možno idejnost, potem ko je ta oropana svojega vzročnega in duhovnega učinkovanja. Stoiki so odkrili učinke površine. Simulakri niso več podtalni uporniki, ampak uspejo uveljaviti svoje učinke (ki bi jih lahko, ne glede na stoiško terminologijo, imenovali ‚fantazme‘).“<sup>4</sup>

Določilo prostora, ki ga zadeva delo problematizacije, bi tako lahko bila fantazmatska površina, kjer delujeta propozicija in označevalec. Foucaultu pa gre zasluga za to, da onstran propozicije in označevalca najde neko tretjo realnost, ki ji enostavno pravi izjava. Foucaulta namreč ne zanima delovanje smisla in govornice, temveč historična materialnost dejstva, da se na točno določenem mestu pojavi točno določena izjava. Ko Foucaulta na ta način zanima realnost izjavnega polja, ga zanima modalnost eksistence, ki pripada neki celoti znakov, kolikor so bili izjavljene. Izjava je dogodek, ki ga ne merimo niti po njegovem smislu niti po tem, kaj naj bi označeval. „[I]zjava je vselej dogodek, ki ga niti jezik niti pomen ne moreta nikoli povsem izčrpati.“<sup>5</sup> Odpade vsakršna interpretacija, ki vselej tvega padec v globino ali vzpon na vrh; ostane le praksa deskripcije, ki iz zgodovinske globine izkopava njeno površino: arheologija. „Deskripcija dogodkov diskurza postavlja povsem drugo vprašanje: kako pride do tega, da se pojavi takšna izjava in da se na njenem mestu ne

3 Ibid., str. 34.

4 Ibid., str. 20.

5 Michel FOUCAULT, *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2001, str. 32.

pojavi nobena druga.<sup>6</sup> Momentum odgovora bo Foucaulta sicer vodil od prostora (arheologija) do časa (genealogija), od vednosti (epistemologija) do oblasti (politika). Toda na mestu odgovora bo Foucault vedno našel le (nov) – problem.

Odgovor ni rešitev problema, ampak nova problematizacija. „Problematizacija je zmeraj vrsta kreacije; toda kreacije v smislu, da na to vrsto problematizacije iz dane situacije ne moreš sklepati. Šele tedaj, ko se določena problematizacija že pojavi, lahko razumemo, zakaj je bil dan te vrste odgovor na nek konkreten in specifičen vidik sveta. V tem je razmerje med mislijo in realnostjo v procesu problematizacije.“<sup>7</sup> Problematizacija je tako (historično) ontološki kot (historično) spoznaven proces. „Prekiniti moramo z neko dolgotrajno navado mišljenja, zaradi katere problemskost dojemamo le kot neko subjektivno kategorijo našega spoznavanja, kot nek empirični moment, ki naj bi označeval samo nepopolnost naše metode, se pravi žalostno nujnost, da vsega ne vemo že vnaprej, pri čemer bo ta nujnost izginila, brž ko se bomo polastili vednosti. [...] Problemskost je namreč hkrati objektivna kategorija spoznanja in tudi red bivanja, ki je popolnoma objektivna.“<sup>8</sup> Kot tak historično ontološki in historično spoznaven proces objektivnosti problemskosti ni iz linearnega reda časa in ni notranja vzročno-posledičnim logičnim relacijam. Problematizacija je prej razmerje do časa, kakršnega Foucault pripiše razsvetljenstvu. Ta ni dogodek v času, marveč odnos do časa kot dogodka. „Vidimo, kako izstopi nov način postavljanja vprašanja o modernosti, ki ni več v longitudinalnem odnosu do Starih, marveč je v odnosu, ki bi ga lahko imenovali ‚puščičast‘ odnos do lastne aktualnosti.“<sup>9</sup> Puščičast odnos skuša skozi izrekanje lastne aktualnosti tej aktualnosti tudi uiti, postati njen drugi. Toda ne v smislu drugačne prihodnosti, ampak destitucije aktualnosti kot dogodka historične narativnosti.

Od tod Foucaultevo razglašanje nujnosti mejne drže in možnosti zgodovinsko-praktičnega testa meja. „S tem ne mislim na zavračanje. Postaviti se moramo onstran alternative zunaj – znotraj; biti moramo na mejah. Kritika dejansko pomeni

6 Ibid., str. 31.

7 Michel FOUCAULT, *Neustrašni govor*, Sophia, Ljubljana, 2009, str. 154.

8 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 2013, str. 68

9 Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*, ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 51.

analiziranje in refleksijo mej. Toda če se je Kant spraševal, pres-topu katerih mej se mora spoznanje odreči, se mi zdi, da mora danes vprašanje kritike spet postati pozitivno: kaj izmed tega, kar se nam daje kot univerzalno, nujno in obvezno, je posamično, kontingentno in proizvedeno s strani arbitrarnih prisil? Na kratko, gre za to, da kritiko, ki poteka v obliki nujnih omejitev, preoblikujemo v praktično kritiko, ki privzema obliko možnega prestopa.<sup>10</sup> Kant, meni Foucault, je utemeljil dve tradiciji, med kateri se deli moderna filozofija: na eni strani je utemeljil filozofijo, ki se sprašuje o pogojih, pod katerimi je možno resnično spoznanje – Foucault temu pravi analitika resnice –, in na drugi strani kritiko kot prakso historične ontologije, ki postavlja vprašanje, kaj je naša aktualnost in kakšno je zdajšnje polje možnih izkušenj.<sup>11</sup> „[T]a kritika bo genealoška v tem pomenu, da ne bo iz tega, kar smo, sklenila, česar ne moremo narediti in spoznati, ampak bo iz kontingence, ki je iz nas naredila to, kar smo, izluščila možnost, da prenehamo biti, delati ali misliti to, kar smo, kar delamo in kar mislimo.“<sup>12</sup> (Foucaultevo) Kritika ni gola epistemološka dejavnost, ampak akt desubjektivacije. Ko se Foucault sprašuje, kaj je kritika, jo kot vrlino, kot etično-politično naravnost, pripne na princip ne biti vladana na ta in ta način. „Torej, kritika bi bila umetnost prostovoljne nepodredljivosti, reflektirane neobvladljivosti.“<sup>13</sup>

Thomas Lemke tako izpostavi tri elemente kritike po Foucaultu: poleg umetnosti prostovoljne nepodredljivosti in poguma izpostaviti samega sebe, je to še problematizacija.<sup>14</sup> Foucaulteve arheološke in genealoške prakse vedno zadevajo problematizacijo. „Arheološka dimenzija analize omogoča analizo samih oblik problematizacije; njena genealoška dimenzija pa analizo njihovega nastanka na temelju praks in njihovih preoblikovanj.“<sup>15</sup> Norost, kaznovanje, seksualnost, (neo)liberalizem kot historično določene problematizacije določenih obnašanj in

10 Michel FOUCAULT, *Vednost-oblast-subjekt*, Krtina, Ljubljana, 2008, str. 263–264.

11 Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*, ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 56–57.

12 Michel FOUCAULT, *Vednost-oblast-subjekt*, Krtina, Ljubljana, 2008, str. 264.

13 Michel FOUCAULT, *The Politics of Truth*, Semiotext(e), Los Angeles, 1997, str. 32.

14 Thomas LEMKE, „Critique and Experience in Foucault“, v: *Theory, Culture & Society*, 2011, str. 36.

15 Michel FOUCAULT, *Zgodovina seksualnosti 2, Uporaba ugodij*, ŠKUC, Ljubljana, 1998, str. 9.

delovanj. Foucault pri tem počne natanko to, da problematizira to točno določeno historično obstoječo problematizacijo. Toda problematizira jo v odnosu do lastne aktualnosti, ki je pogoj njemu lastne problematizacije. Foucault počne to: problematizira preteklo problematizacijo z mesta sedanje problematizacije, ki pa postaja prihodnja problematizacija.<sup>16</sup> Primer: problematizacija zgodovine seksualnosti je pogojena s Foucaultu aktualno problematizacijo seksualne revolucije in nastajanja identitetne politike spola, ki pa je hkrati že postajala problematizacija seksualnosti, ki je lastna naši aktualnosti. Vedno se gibljemo med dvema problematizacijama: problematizacija problematizacije. Razlika med eno in drugo problematizacijo je razlika do časa, ki jo skuša Foucault historično utemeljiti iz Kantovega odgovora na vprašanje, kaj je razsvetljenstvo.

Foucaultovo transgresivno – Batailleov smeh – branje Kantovega odgovora oriše podobo kritike kot transgresije. Prestopiti mejo ... Kritika tako ni enostavno utemeljena na meji kot znaku končnosti, temveč na njeni transgresiji. Meja seveda ni iz reda transcendentnega, temveč iz reda zgodovinskega; meja je meja določene historične forme mišljenja in delovanja. Pravzaprav je meja dvojno historična; kot pravkar omenjena meja določene forme in hkrati kot koncept meje in njene transgresije, ki je notranji natanko določeni formi mišljenja. Kot vemo, je končnost konstitutivna za moderno formo mišljenja, ki ji lahko rečemo tudi forma človeka, medtem ko je neskončnost konstitutivna za klasicistično formo mišljenja, ki je forma boga. Foucaultova kritika kot transgresija pa izhaja iz neke tretje, njemu (nam?) lastne forme, ki bi morala postati predmet kritike na njenem lastnem terenu. Rabimo arheologijo vednosti in genealogijo dispozitivov politično-epistemološkega preloma, znotraj katerega je našla pogoje Foucaultova praksa kritike kot transgresije. Ta in takšen prelom Deleuze misli z naslednjo formulo, ki uvaja novo historično formacijo ne boga niti človeka, temveč nadčloveka: „Ne bo več vključevala niti dvigovanja do neskončnosti niti končnosti, temveč neomejeno končnost, pri čemer bo vzpostavljena situacija sil, v kateri končno število komponent prinaša

16 Robert BOBNIČ, *Foucault in mediji: transpozicija Foucaultove izkušnje na polje medijskih in novinarskih študij*, diplomsko delo, FDV, Ljubljana, 2016, str. 58–65.

praktično neomejeno različnost kombinacij.“<sup>17</sup> Pri čemer se je treba resno vprašati po razmerju med tovrstno formo neomejene končnosti in kapitalistično de- in reteritorializacijo.

Vprašanje ne zadeva le materialnih pogojev možnosti in oblike kritike danes, marveč tudi usodo transgresije. Vemo, kaj govori psihoanalitično navdahnjena kritična teorija: perversnost sodobne situacije je v tem, da zakon sam zahteva transgresijo, tako kot oblast zahteva upor. In vendar transgresija ni zanižanje prepovedi, ampak, kot pravi Bataille, potrjevanje s preseganjem. Prepoved in transgresija se potrjujeta in zadobita eksistenco drug v drugem.<sup>18</sup> Tako transgresija krši prepoved, ne da bi jo odpravila; meja ima svoj obstoj le v trenutku, ko se jo prekorači.<sup>19</sup>

Toda Bataille ne igra dialektičnega špila; transgresija ne deluje pod zakonom negacije, ki samo negacijo vpisuje v pojmovni sistem. Ko se prestopi meja, se – pade. Učinki desubjektivacije so nujni. Transgresija ni le dejanje prekoračitve mej, ampak dejanje, ki nekaj prižene do njegove lastne meje, do mesta, kjer se to samo razprši, do njegove lastne zunanosti. Zunanost namreč nima svojega mesta, ni nekaj, kar je postavljeno nasproti notranosti, ampak obstaja natanko na meji. Spomnimo se Foucaulta z Deleuzovo masko (ali Deleuza s Foucaultovo?): „Zunanost ni fiksirana meja, pač pa premikajoča materija, animirana s peristaltičnimi gibanji, pregibi in gubanja, ki skupaj tvorijo notranost: ta ni nekaj drugega od zunanosti, marveč ravno notranost zunanosti.“<sup>20</sup> Zgodovino lahko v tem smislu mislimo kot zgodovino različnih gubanj zunanosti, ki vsakokrat tvorijo neko notranost in njene meje. In kaj pri tem počne Bataille? „Bataille odpre čas ‚od znotraj‘, skozi razliko, ki ne more biti asimilirana pod zgodovino, in potemtakem tudi on sam nikoli ne more biti popolnoma historiziran. Z izkušnjo transgresije, ki prekorači to mejo, Bataille zasleduje mejo zgodovine.“<sup>21</sup>

Bataille razlike in ekscesa ni izročil sistemu, temveč ju je izročil heterogenosti in breztemeljnosti, ki presega vsak

17 Gilles DELEUZE, *Foucault*, Continuum, London, New York, 2010, str. 109.

18 Georges BATAILLE, *Erotizem*, Založba / \*cf, Ljubljana, 2001, str. 32.

19 Michel FOUCAULT, *Essential Works of Foucault Vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 2000, str. 73.

20 Gilles DELEUZE, *Foucault*, Continuum, London, New York, 2010, str. 80.

21 Benjamin NOYS, *Georges Bataille: A Critical Introduction*, Pluto Press, London, 2000, str. 107.

sistem.<sup>22</sup> Bataille ne dopušča teorije in koncepta razlike, kajti, opozarja Noys,<sup>23</sup> njegovi koncepti so vselej porezanih glav, so a-konceptualni. Kolikor kritika izhaja iz razlike, ki jo po Foucaultu proizvaja problematizacija problematizacije, nam namreč mora biti jasno, kaj je ta razlika, ali pa vsaj, kaj ni. Nasprotno lahko hitro zapademo v tem času aktualno vesplošno politično-ekonomsko, kulturno-umetniško, oblastno-politično in politično-emancipatorno slavljenje razlik –, ki so le razlike med identitetami. Razlika pa ne le, da ni identiteta, temveč tudi ni razlika med identitetami.<sup>24</sup> Razlika je vedno nereduktibilna.

To je ta Deleuzova razlika brez pojma, ki nastopi skozi dvojnost ponavljanja. „Na vsak način je ponavljanje razlika brez pojma. Toda v enem primeru je razlika zgolj postavljena kot zunanja pojmu, razlika med objekti, ki so reprezentirani pod istim pojmom, in pade v nerazlikovanje med prostorom in časom. V drugem primeru pa je razlika notranja Ideji; razvija se kot čisto gibanje, ki ustvari dinamični prostor in čas, ki ustrežata Ideji. Prvo ponavljanje je ponavljanje Istega, ki se eksplicira z identiteto pojma ali reprezentacije; drugo pa je ponavljanje, ki vsebuje razliko in se samo vsebuje v drugosti Ideje, v heterogenosti ‚areprezentacije‘.“<sup>25</sup> Razlika tako ni niti pozitivna niti negativna – in ima za (politično) delovanje drugačen učinek, kakor zatrjevanje različnosti v redu (inter)subjektivnosti. Sploh pa razlika nič ne zatrjuje, pač pa odpira heterogenost in dviguje breztemeljnost.

Na ta – in samo na ta – način transgresija konstituira razliko, tako kot se na ta način ponavljanje daje kot transgresija. „Ponavljanje pripada humorju in ironiji; po naravi je transgresija, izjema, ki vedno izraža neko singularnost v nasprotju s partikularnim, ki je podvrženo zakonu, univerzalnost v nasprotju s splošnostmi, ki tvorijo zakon.“<sup>26</sup> Deleuze obe taktiki ponavljanja – ironijo in humor – izpelje iz razlike med sadiz-

22 Glej Derridajev odličen spis „Od omejene k obči ekonomiji“ v: Jaques DERRIDA, *Izbrani spisi*, Študentska organizacija Univerze, Ljubljana, 1994.

23 Benjamin NOYS, *Georges Bataille: A Critical Introduction*, Pluto Press, London, 2000, str. 92.

24 Ibid., str. 105.

25 Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, ZRC SAZU, 2011, str. 68.

26 Ibid., str. 41.

mom in mazohizmom, ki vsak skozi sebi lasten postopek de- in reseksualizacije priključeta grozljivo moč ponavljanja. „Namesto, da bi živeli ponavljanje kot obnašanje glede na neko doseženo ugodje ali ugodje, ki naj bi ga dosegli, namesto da bi ponavljanje narekovala ideja ugodja, ki ga je treba znova najti ali doseči, se ponavljanje osvobodi, postalo je neodvisno od vsakega predhodnega ugodja. Samo ponavljanje je postalo ideja, ideal. Ugodje pa je postalo obnašanje glede na to ponavljanje, ono samo zdaj spremlja in sledi ponavljanju kot grozljiva neodvisna moč.“<sup>27</sup> Ponavljanje svoj izvor najdeva na instinktu smrti, Tanatosu, ki spet ni preprosto ime destruktivnih in razdružitvenih sil, ki bi bile postavljene nasproti silam konstrukcije in združitve, Erosu – tudi ta namreč deluje preko ponavljanja –, ampak je sama breztemeljna moč postajanja. „Onstran Erosa Tanatos. Onstran temelja breztemeljnost. Onstran ponavljanja-vezi ponavljanje-radirka, ki briše in ubija.“<sup>28</sup> Toda breztemeljnost ni negacija temelja, ampak je njegova zunanost, ki pa je hkrati tudi njegova najbližja notranost. Tudi zato Deleuze pravi, da je izkustvo vedno kombinacija obeh, Erosa in Tanatosa, je vedno le površina,<sup>29</sup> kamor se dvigne temelj in kjer se množijo simulakri in fantazme.

Kam bi nas vse to sploh lahko pripeljalo? „Preobleke in različice, maske ali travestije ne prihajajo ‚od zgoraj‘, temveč so notranji elementi, genetični elementi samega ponavljanja, njegovi sestavni in konstitutivni deli. Ta pot bi lahko analizo nezavednega vodila v resnično gledališče.“<sup>30</sup> In kam je to pripeljalo nas, ki pišemo z masko mladih kritičark?

[Sic!]?

Ponavljajmo!

27 Gilles DELEUZE, *Mazohizem in zakon*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2000, str. 90–91.

28 Ibid., str. 86.

29 Funkcijo omenjenega odziva bi lahko brali v strogem psihoanalitičnem smislu zanikanja, po katerem je zanikanje negativna afirmacija mehanizma potlačitve. Glej: Sigmund FREUD, *Metapsihološki spisi*, ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1987, str. 411.

30 Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, 2011, str. 58.

Bil je maj (ednina)

Takole začne svoj zapis *Kritičarke, krivke krize kritike*<sup>31</sup> v Dnevniku kritičarka, ki je opozorila na vznikanje in vztrajanje specifičnega diskurza znotraj scene uprizoritvenih umetnosti:

„Za upad kvalitete kritičnih zapisov v gledališču so krive mlade nepodkovane kritičarke.“ „Kritičarke so zafrustrirane falirane igralk.“ „Mlade kritičarke prodajajo mnenja brez vednosti.“ „Kritičarke niso hodile na AGRFT.“ „Kritičarke v svojih kritikah kopirajo PR-sporočila.“ „Kritičarke izkoriščajo delo Umetnikov, da bi same sebe vzpostavljale.“

Kar prelahko bi bilo verjeti, da je kritika v krizi zaradi pohoda mladih žensk prek te institucije:

„Dejstvo, da je večina trenutno pišočih gledaliških kritikov ženskega spola, drži. Na žalost bi lahko rekli, da je prej kot kakšna načrtna feministična agenda feminizacija tega ‚poklica‘ posledica statusne degradacije in prekarizacije tovrstnega dela, ki samostojno praktično nobeni od njih ne omogoča preživetja. Po večini gre celo za osebe, mlajše od štirideset let, ki si tak način dela (še) lahko privoščijo. Ali pa, resnici na ljubo, druge izbire nimajo.“<sup>32</sup>

Feminizacija kulturnega polja je prej simptom te krize, ki gre z roko v roki s krizo vrednotenja umetniške prakse, ki nima vedno najbolj neposrednih ekonomskih učinkov in se jo zato drugorazredno tudi obravnava in kulturne delavce pospešeno prekarizira. Odprtje vrat za mlade in celo ženske kritičarke, nekoč paradigmatični ‚očetovski‘ poklic, ki s pozicije, za katero se predpostavlja, da ve, treplja ali pa pravično graja nadebudne umetnike, ki se pred njim dokazujejo, je, če ne preobrnemo tudi tega samega mesta kritika, nezaslišano. Ženska naj bi nemara do dela prišla šele po blagoslovu njenega moškega nadrejenega in da je nemara še dovolj ‚lepa in seksi in samozavestna, kar vse človek pričakuje od perspektivne intelektualke, kritičarke, avtorice in bogve kaj še vse,“ kot nas je spomnila javno zelo odmevna polemika Radaljac–Flisar, ki je sledila po obelodanitvi korespondence med obema s strani Muanisa Sinanovića na Ra-

31 Pia BREZAVŠČEK, „Kritičarke, krivke krize kritike“, v: *Dnevnik*, Ljubljana, 25. maj 2016. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042736285>.

32 Ibid.

diu Študent.<sup>33</sup> Če takšno pozicijo še razumemo – nikakor pa ne toleriramo – s strani predstavnikov ‚starih vrednot‘, pa preseneti domala identično obkladanje kritičark s strani, katero smo imeli za progresivno, ki pa še vedno nostalgичno vzdihuje po izgubljenem Imenu očeta, ki bi jih edino enkrat za vselej nemara potrdilo v njihovi genialnosti:

„Bolj pa preseneča dejstvo, kako naenkrat celotna ‚scena‘, od moderatorjev pogovorov, avtorjev, dramaturgov do umetnikov (vseh spolov), ponavljajoče in vedno znova pejorativno in docela paternalistično uporablja kategorijo ‚kritičarke‘, da bi označili ta fenomen. Kar naenkrat namreč ‚politično korektno‘ slovnico spolno nenevtralnno določilo zvoja posameznice na šovinistično stereotipizirane hibe njenega spola. Tega si v primeru, da bi šlo za večinoma moške kritike, sploh ne moremo predstavljati. Niti tega z danimi pravili slovenščine, po katerih je moški spol pač nevtralen, ni mogoče recipročno izpeljati.“<sup>34</sup>

Tudi jezik seveda ni nek umeten nevtralen in večer sistem, ampak konstrukt, ki dobro odseva neenakost žensk, ki so vedno drugotne, podrejene, obstajajo v obliki izpeljanke. Če v jeziku priznavamo ženski obliki v vsakem kontekstu golo denotativno funkcijo, potem zagovarjamo tudi spolni esencializem ali vsaj feminizem razlike. In ta ni daleč od tega, da vsakemu spolu pripisuje lastno (naravno) mesto ali vsaj način. Na dotičnem primeru poza politične korektnosti ob poimenovanju ‚kritičarke‘, čeprav in prav zato ker resnično gre pretežno za kritike ženskega spola, ni nič drugega kot posmehovanje, saj gre za ‚ženskega kritika‘, kar pa v splošnem imaginariju očitno še vedno velja za oksimoron.

„Hkrati nobena od teh ‚kritičark‘ nikoli ni omenjena z imenom, ki je kratko malo zradirano, kot bi ji bila že z golo omembo imena dana prevelika kredibilnost. S tem hkrati seveda ni nikoli neposredno pozvana v javno razpravo. Ob vsem tem pa je jasno, o kom je govor, saj je ‚kritičarke‘ mogoče prešteti na prste ene roke in vsak lahko ugotovi, katera je prizadela svoje ‚kritike‘. Zdi se mi, da je skrajni čas, da bi ‚zdravorazumske‘ šovinizme

33 Muanis SINANOVIĆ, „Sensual Seduction“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 7. julij 2016. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/sensual-seduction>.

34 Pia BREZAVŠČEK, „Kritičarke, krivke krize kritike“, v: *Dnevnik*, Ljubljana, 25. maj 2016. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/1042736285>.



zamenjali za branje simptomov krize kritike iz strukturnih pogojev, ki otežujejo njen razvoj in zmanjšujejo vidnost. Nespoštovanje do ljudi, ki pišejo o gledališču, namreč neogibno vodi tudi do upada kredibilnosti same umetniške prakse. Vsi smo namreč v istem čolnu, ki hočeš nočeš tone. To miselnost bi morali prvi posvojiti ravno gledališki akterji sami.<sup>35</sup>

#### Nekoliko kasneje (kubik)

Na tem mestu smo morale vse skupaj ponoviti. Ponavljati ravno zato, ker ni česa dodati, dodajati v smislu ponavljanja, ne pustiti, da problem kar tako ponikne, ponavljati, da ne ugasne, saj kljub argumentom ni bil pripoznan kot problem. V tem primeru na naši strani ni ničesar potlačenega, še najmanj je to frustracija, da bi bile rade igralke. Zdi pa se, da bi očitno to čezmerno investicijo v teater, kot v nekakšno očetovsko funkcijo, da bi bile legitimne kritičarke, ravno morale imeti? Da bi bile pridne punčke, ki se čudijo in hvalijo? A ne ponavljam, tako Deleuze, ker potlačim. Potlačim, pozabljam, ker ponavljam.<sup>36</sup> Da bi pozabile težo neprepoznanja problema, ga izbrisale, ga moramo vztrajno ponavljati. Kaj ponavljati, dvigniti na n-to potenco! Pri tem bi rade, še vedno anonimne, kot se nas rado obravnava za namene vsakršne diskreditacije, to svojo pozicijo izrabile in si jo nadele kot masko, ki je ‚resnični subjekt ponavljanja‘. Mladi kritičarki za Radio Študent v članku *Diskurzivne strategije mladih kritičark*<sup>37</sup> pišeta:

„Diskurzivna strategija, ki bi se je bilo smiselno polotiti, je prav spreobračanje pejorativne rabe skovanke mlade kritičarke. Lahko bi uporabili nadidentifikacijsko tehniko in njeno rabo spremenili v parodijo, trol, ki bi zmogel hkrati spreobračati in se posmehovati, nujno pa ohraniti sled pejorativnosti. Edina smiselna strategija se zatorej zdi, da se same deklariramo za to, s čimer nas želijo – vselej naslavljaajo skozi anonimno homogenizacijo generacijsko-spolne oznake – označiti: tudi v to nismo prepričane, ali želijo označiti prav nas. Nikoli se ne ve, kdo se

35 Ibid.

36 Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, 2011, str. 57.

37 Rok BOZOVIČAR, Alja LOBNIK, „Diskurzivne strategije mladih kritičark“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 31. maj 2016. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8Dark>.

znajde znotraj in kdo zunaj, je kategorija zamejena le na biološki ženski spol ali gre prej za specifičen tip diskurza, kakršen ta tip diskurza pravzaprav je, in ali prav anonimnost ne zagotavlja ravno nekakšne prehodnosti in prepišnosti te kategorije.“

#### Pol leta kasneje (n-ta potenca)

Ponavljamo tretjič. Pa ne zato, ker mlade kritičarke dobivamo ‚analize‘ svojih kritik in zasmehovanje naše pozicije izrekanja zdaj že celo znotraj predstav – analizirajo jih vsakovrstni Svetovalci, ustoličevalci zdravega razuma (in kjer še vedno nastopamo brez omembe lastnih imen in smo zvedene na ‚plesalke‘). Zase namreč ne zahtevamo, da se nam vrne pozicija nedotakljivosti in absolutne avtoritete, zato nas poskusi diskreditacije ne prizadanejo. Nadele smo si maske. To, da so brez brkov, je bistveno, saj ne bomo dopustile, da bi bil celo multitudni Anonymous spolno že determiniran kot moški – kot da potrebujemo vsaj najmanjši znak maskuline spolne razlike, da bi postali politični subjekt. Nadele smo si jih že en teden po prvem zapisu, ki ni nikakršen ‚original‘, nikakršna avtentična partikularnost, vedno smo že bile množina, kritičarke. A ne zato, da bi končno same stopile na oder, ampak da bi pokazale, da je cel svet oder. In da lahko legitimno plešemo, kjer se nam zahoče, in medtem ko dvigujemo prah, nam ni mar, da ta zakrije tudi naše lastne obraze.

„Obenem pa je anonimnost tista, ki ne pripusti h govoru, nikoli namreč ne interpelira ali bolje, interpelira s tišino, tako Bahovec: ki v nagovorno razsežnost vpotegne tudi sam ‚negativ glas, odsotnost glasu, tišino‘.<sup>38</sup> Tudi če klika, glasu ali direktnega poziva ni, interpelacija vseeno steče – lahko se preoblikujemo v kategorijo mladih kritičark, a vselej z molkom, brez lastnih imen. Smo problem brez imena, ki ima za svojo hrbtno plat presežno in žaljivo nagovarjanje, ki pa je povezano še s pejorativno oznako mladosti. Gre za bistven mehanizem homogenizacije,

38 Eva D. BAHOVEC, „Kaj je avtorica?: Foucault z Agambenom“, v: *Delta*, let. 12, št. 1/2, 2006, str. 26.

kakor razvijata Sinanović<sup>39</sup> in Mendiževc,<sup>40</sup> ki zmore poenotiti vse realno obstoječe razlike, proizvede vsakokrat nov glas generacije, znotraj tega totalizirajočega diskurza pa utiša vse ostale individuumе. Hkrati pa naznačuje še neko specifično miselno orientacijo, ki je nedoletna, po svoji argumentaciji amaterska in nebistvena. Najbrž bi lahko mirno dejali, da smo mlade kritičarke kljub temu demografsko oprijemljive, res smo ženske in res smo bolj ali manj mlade, le tu in tam se znajde kakšen padalec, a vendar moramo to oznako prej obravnavati kot specifičen tip diskurza (bodisi preveč teoretsko investiran bodisi kopirajoč PR-izjave) in kot strukturni problem, v katerem se je kritika znašla. Manko kritiškega diskurza kot posledica abruptne politično-ekonomske situacije, v kateri se je znašel domači medijski prostor, lahko nekako vzajemno mislimo prav s spolno zaznamovanostjo tega polja. Ta povezava potemtakem ni ne nujna ne samoumevna, je posledica nečesa določenega: upada ugleda kritike. Kakor je na letošnjem Tednu slovenske drame v okviru dogodka *Bog živi ali vzemi kritiko!?*, ki ga je organiziralo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije, povzel Rok Vevar: „Zagate z dnevno kritiko pri nas niso zagate s kritičnostjo, ampak zgolj z umikom določenega medijskega produkta v obliki ocen predstav s ponudbe na medijskem trgu v Sloveniji. Kaj takega je mogoče pričakovati ob privatizaciji medijev, ki so bili nekoč v družbeni lasti in ki so se sprivatizirali v dveh etapah, najprej v 90., ko so zaposleni v medijih postali lastniki, in nato z odprodajo deležev.“<sup>41</sup>

Pod masko kritičark se piše vse sorte kritik. Tudi pavšalne sodbe brez poznavanja področja, tudi poglobljene in argumentirane eseje ob veliki predanosti polju. Pod to masko je nova maska, pa še ena in še ena. Če po načelu identitetne in generacijske generalizacije opazimo samo eno, delamo škodo – vzpostavljamo napačne principe, sočasno pa režemo prese-

39 Muanis SINANOVIĆ, „Sensual Seduction“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 7. julij 2016. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/sensual-seduction>.

40 Aleš MENDIŽEVEC, „Buržuji, kritični glasovi in nasprotna smer“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 21. maj 2014. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/bur%C5%BEuji-kriti%C4%8Dni-glasovi-in-nasprotna-smer>.

41 Gregor BUTALA, Vinko MÖDERNDORFER, Marinka POŠTRAK, Zala DOBOVŠEK, Anja GOLOB, Rok VEVAR, „Bog živi ali vzemi kritiko“, okrogla miza, DGKTS: Teden slovenske drame, Kranj, 30. marec 2016.

žne vrhove. Kje je prostor naših lastnih bojišč in vzpostavljanj razlik? Ena predstava v medijih dobi od nič do eno, redko dve kritiki. Namesto polemike med kritičarkami se razvija antagonistično razmerje edinega kritičarkinega mnenja in same scene, kot bi bila smrtna sovražnika.

„Po eni strani mlade kritičarke hrepenimo po zlatih časih – stari kritiki so kajpada že vedeli, kaj s kritiko pravzaprav početi –, ko se je bilo mogoče s fiksnega mesta ozirati po produkciji in utemeljevati univerzalno mesto izrekanja, podajati sodbo, razvrščati in hierarhizirati za sorazmerno spodobno plačilo, medtem ko se dandanašnje mlade kritičarke znotraj prekarizirane, dehierarhizirane, deprofesionalizirane (nihče ne more več živeti le od kritike), nefiksirane kritiške krajine sporadično izrekamo o partikularnih umetniških produkcijah. Kritikov ni več, naj (komajda) živimo mlade kritičarke! Modernistično paradigmo kritike, torej profesionalizirane in institucionalizirane kritike, katere glavni protagonist je kritik, ki razvršča, hierarhizira in še vztraja na nekakšnem univerzalizmu ter preobstoječih kriterijih – je znotraj novih produkcijskih režimov zamenjala nova paradigma. Prekarizirano nomadsko delo brez stabilnosti in kontinuitete, deprofesionalizacija in stapljanje kritike z različnimi institucionalnimi vozlišči (bodisi izobraževalnimi bodisi umetniškimi) so nevalgične točke novega modusa kritike, katere protagonistke smo prav mlade kritičarke.“<sup>42</sup>

Kljub dražu Starih pa smo votlino enkrat za vselej zasule, celo sonce so prekrile meglice. Na idejo kritikove odgovornosti v teh novih pogojih, ko je vse ena in ista površina – umetnost, kritika, pogoji dela, življenje samo –, se požvižgamo. Celo dolga in dolžnosti ne čutimo, niti do umetnikov niti do Umetnosti. Opravimo že s sodbo! In dolgom! In krivdo! Delamo preprosto tako, da je naša maksima afirmirati tisto, kar bi rade večno ponavljale. Zato tudi počnemo to, kar počnemo, tudi na tem dotičnem mestu.

„Na videz smo mlade kritičarke naenkrat postale središče ‚scene‘, pomembne akterke v proizvodnem krogu, katerih glas vsaj toliko velja, da se scena obreguje ob nas. Že od nekdaj

42 Rok BOZOVIČAR, Alja LOBNIK, „Diskurzivne strategije mladih kritičark“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 31. maj 2016. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8DDark>.

smo si želele udejstvovanja v kolektivnem-programskem telesu. Prekariziranemu, razpršenemu in atomiziranemu mlademu kritičkemu delu je skozi označevanje na neki način omogočeno vzpostaviti to, kar se mu izmika: misliti lastno prakso kolektivno in jo na nek način ponovno vrniti v skupno rabo, jo pravzaprav profanizirati. Profanacija pa, tako Agamben,<sup>43</sup> vselej vztraja kot nekakšen protidispozitiv.<sup>44</sup>

Zato lahko rečemo samo – hvala. Želeli ste ‚razred‘; trudimo se, da ga boste dobili, čeprav se ni najlažje kolektivno organizirati na tako minimalni skupni predpostavki, na neki negativnosti, ki jo trgajo še čisto banalni, preživetveni pogoji, ki nas silijo v medsebojno konkurenčnost.

#### Teoretska investicija in ustvarjanje zamejenih (inter)disciplin

Vrnimo se torej k izjavi, ki ne pomeni nadeti si plašč empirizma ali držati korak z dejstvi, pa tudi ne delati proti njim, temveč zanimanje peljati v smeri historične materialnosti dejstva, da se na točno določenem mestu pojavi točno določena izjava. Realnost izjavljalnega polja pripade celoti znakov, ki meri onkraj smisla in onkraj tega, kar naj bi označevala. Ostaja zatorej le deskripcija izjav kot dogodkov, kjer vselej najdemo le nov problem. Ponovno se pripenjamo na foucaultevsko linijo pretresanja izjavljalnega polja, da bi naznačile materialne in historične pogoje možnosti vznika mladih kritičark in njihovih diskurzivnih strategij.

Ponovimo: „Težava teoretskih investicij – ki so v tujini zamejene zlasti z interdisciplinarno oznako ‚performance philosophy‘ in predstavljajo predvsem težavno bližanje filozofije in performansa [...] – je zlasti težava njihove vmesnosti in ne-zmožnosti oblastnih investicij, da bi jih fiksirali v sholastično matrico enega ali drugega področja in ga neproblematično reproducirali, kot navaja v tekstu *Parhessiastični poskusi o literarnem polju* Sinanović. Težko se umesti v filozofijo, saj ji kot senca sledi apli-

43 Glej Agambenov esej „Pohvala profanaciji“ v: Giorgio AGAMBEN, *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010, str. 83–108.

44 Rok BOZOVIČAR, Alja LOBNIK, „Diskurzivne strategije mladih kritičark“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 31. maj 2016. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8DDark>.

kabilnost, težave pa ima tudi z umestitvijo v teatrološko matrico, ki svojo reprodukcijo nasloni zlasti na AGRFT.<sup>45</sup>

„Nekoliko odveč (je) francoski – beri: poststrukturalističen – besednjak v tekstih“, ponavljamo očitek, da bi lahko ponovile problem in vztrajale na njem. Mlade kritičarke ne le da imamo pretirano teoretsko investicijo, marveč je ta za povrh še poststrukturalistična. Ustavlja se pri teh antifilozofih in anti-humanistih, ki so povrh vsega – kar so tudi one same – nekonistentneži. Sprva maoisti, kasneje podporniki novih filozofov ali pa preprosto ideologi (neo)liberalizma. Mlade kritičarke torej ne poznamo niti zgodovine filozofije niti novih teoretskih bežiščnic, da bi z njimi uspele kritično pretresti sam poststrukturalizem, temveč smo staromodno vsidrane v – niti ne pozni – poststrukturalizem. Slednji staromodno predvideva, da je bilo v nekem trenutku modno, zdaj pa tudi to več ni. Naše teoretsko orientiranje se izvaja na polju umetnosti in to mnogokrat skozi hitro publicistično produkcijo prekarne operacionalne logike. Če se poslužimo te najnižje dokazovalne verige, kar jih je, empirije, lahko v malomarnem preseku polja ugotovimo, da (‚naši‘ ‚mladi‘) filozofi pišejo redkeje in preudarneje. Zagotovo k temu nekaj prispeva, da skušamo mlade kritičarke živeti od svojega pisanja, morda pa gre le za slabo teoretsko pisanje/investicijo.

Kot zapiše Kaja Kraner v zapisu *Teorija-praksa – umetnost: izseki materialističnih analiz umetnosti in diskurzivna arhitektonika*, ni naključje, da piske, ki se približujejo nečemu, kar bi lahko postavili v bližino diskurzivne/teoretske prakse, v veliki meri pišejo bodisi o umetnosti bodisi o feminizmu ali o kakšni tretji marginalni stvari. Zadržane so do občega diskurza, ki preveč smrdi po bližini pozicije univerzalnega intelektualca in ‚opinion makerja‘, plaho izstopajo iz vnaprej določenih rubrik, disciplinarno zamejenih oddaj, v katerih jim je postalo relativno udobno.<sup>46</sup>

Filozofska (teoretska) terminologija, ki preči kritičsko pisanje, je hkrati umik in vzpostavljanje lastne (inter)disciplinarne zamejenosti, ki bi se utegnila izogniti niti ne tako zelo varovani skrivnosti o aroganci filozofije, ki vselej predvideva

45 Ibid. Dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kriti%C4%8DDark>.

46 Kaja KRANER, „Teorija-praksa – umetnost: izseki materialističnih analiz umetnosti in diskurzivna arhitektonika“, v: *Šum #4*, 2015, str. 300.

lingvistični ‚mi‘ kot izhodiščno mesto filozofskega izjavljanja. Umik se izvaja na nenaključnem mestu poststrukturalizma, teoretsko-problemskem polju, ki je potenciral ne le filozofske, marveč tudi umetniške razprave, relativno disciplinarno nepres-  
topne ali pa vsaj hierarhično razporejene.

Ko se odrekamo univerzalizmu, se hkrati želimo odreči tudi neke vrste partikularizmu, ki ostaja na obnebjju načela identitete. Sledimo ‚ontološko-politični enotnosti mišljenja‘, ki jo Deleuze poimenuje enoglasnost: „Enoglasnost biti pomeni, da je bit Glas, ki se izreka, in se izreka v enem samem ‚smislu‘ o vsem, o čemer se izreka.“<sup>47</sup> Vzpostaviti ravnino mišljenja, ki bo omogočila prehajanje konceptov med različnimi problemskimi polji. Na ravni virtualnega obstaja zatorej misel, ki omogoča komunikacijo med problemi in koncepti.

## ME

Ponavljale smo, da bi delale probleme ... takšna je torej bila naloga. Kajti ponavljanje je tu, da dela probleme. Kolikor imata ponavljanje in problematizacija skupno ontološko razrediščenje – temne sile zunanosti –, toliko vzdolž tega razsrediščenja ponavljanje in problematizacija zadevata ob neke subjekte. Ker se vseskozi nahajamo v gledališču, na sceni: „Maska je resnični subjekt ponavljanja.“<sup>48</sup>

Kajpada se ME lahko zajebavamo z Deleuzom, mešetarimo z njegovimi zdaj že oguljenimi pojmi, kot da bi bili na razpolago za vsakršno rabo, toda ME smo vedno le nasledek, rezidual interpelacije. Kot mlada kritičarka se mora nekdo prepoznati. Temu je še posebej tako, ker izjavna raven designacije mladih kritičark ni imela neposredne poimenske interpelacije. „Tudi če klica, glasu ali direktnega poziva ni, interpelacija vseeno steče – lahko se preoblikujemo v kategorijo mladih kritičark, a vselej z molkom, brez lastnih imen.“<sup>49</sup> Tozadevno je tudi tukajšnja ponavljalska reakcija pogojena s tem, da smo bile interpelirane v mlade kritičarke – in se kot take tudi prepoznale. Problemati-

47 Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Ljubljana, Krtina, 2013, str. 172.

48 Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, 2011, str. 60.

49 Glej zgoraj.

zacija (kritika) je predmet interpelacije – in obratno: interpelacija je predmet problematizacije (kritike).

Interpelacija kot pogoj problematizacije tako odpira vprašanje identifikacije in izkustva – ali je identifikacija z mlado kritičarko spolno in generacijsko pogojena? Skačemo na mestu: spet smo pri designaciji, tokrat z drugega konca. Vprašajmo raje drugače: kdaj interpelacija sploh lahko steče? Pristati na spolno (žensko) in generacijsko *avtentičnost* bi lahko pomenilo zdrs pod obnebjje identitetne logike, širjenje interpelacije na *neavtentično odprto* prepoznanje pa bi lahko razumeli kot (moško) politično-solidarnostno gesto, ki pa – s tem, ko predpostavlja obstoj praznega mesta, kamor se lahko umesti kateri koli subjekt, ki se tam z določeno intenco prepozna – pravzaprav identitetno logiko le obrne na glavo. Nasploh lahko razliko med neavtentičnostjo in avtentičnostjo mislimo le znotraj določenega dispozitiva, katerega učinek je avtentičnost. Drugače rečeno: avtentičnost je seveda simulaker, je maska, toda menjavanje mask vedno poteka znotraj določenega dispozitiva, znotraj določene konstelacije sil, znotraj določenih oblastnih razmerij, znotraj določene interpelacije.

Delo problema, kakor ga na tem mestu in v tem smislu prakticiramo ME, tako poteka kot odgovor na določeno interpelacijo; odgovor, ki skuša ravno iz te interpelacije narediti problem, to pa lahko naredi tako, da s ponavljanjem interpelacije iz nje skuša narediti parodijo. Kot smo videli, se parodija preko ponavljanja – ali ponavljanje preko parodije – daje kot nedoločena razlika. Ta ima tudi bolj domača imena: distanca, kritika. Sedaj smo lahko natančnejši: praksa identifikacije je prej kot pogoj problematizacije njena taktika, lahko bi celo rekli učinek.

Identifikacija vseskozi napoteva na red psihičnega, red zavesti, red prepoznanja, medtem ko ima že izvorni Althusserjev pojem interpelacije materialističen ovoj. Vemo: po Althusserju je ideologija imaginarno razmerje individuuma do njegovih realnih eksistenčnih razmer, toda ta ideologija ima preko ideoloških aparatov materialno eksistenco.<sup>50</sup> Tako tudi mesto fantazme ni subjektovo prepričanje, ki bi bilo na kakršen koli način ideološko izigrano, temveč je to zunanji ideološki ritual, ki v sebi nosi fantazmatsko logiko, ki subjektu strukturira določeno

50 Louis ALTHUSSER, *Izbrani spisi*, Ljubljana, Založba /\*cf, 2000, str. 94.

realnost, ki je seveda imaginarno razmerje<sup>51</sup> ... Pa vendar problematizacija, o kateri govorimo na tem mestu, ne eksistira (le) na ravneh prepoznanja in fantazmatske logike in jo posledično ne problematizira, pa četudi jima podelimo materialno eksistenco. Problematizacija prihaja od zunaj, od sil zunanosti, ki so hkrati materialne in strojne sile. Subjekt ni konstituiran le preko simbolnega, preko reprezentacije, ampak tudi materialno, strojno. Zato Lazzarato kritičnim projektom Badiouja, Žižka, Rancièra in Virna pripiše zaostalost v „logocentričnem“ svetu, medtem ko smo s kapitalizmom že davno stopili v „mašinoцентриčni“ svet.<sup>52</sup> „Kapitalistična deteritorializacija deluje na željo, tako da ta ni več človeška, ampak, pravilneje rečeno, strojna. Želja ni več izražanje človeške subjektivitete; izhaja iz sestava človeških in nečloveških tokov, iz mnogoterosti družbenih in tehničnih mašin. Deteritorializirana želja nima nič z ‚goni‘ ali s ‚conatus‘. Prej je vprašanje možnega, ustvarjanje novih potencialnosti, vznik tega, kar se zdi možno znotraj kapitalistične dominacije.“<sup>53</sup> To niso le procesi interpelacije individuumov v subjekte, marveč procesi desubjektivacije preko dispozitivov (kot mnogoterosti družbenotehničnih mašin).<sup>54</sup> Prakso kritike tako ne požira le cinična ideologija, ampak toliko bolj odnašajo desubjektivacijski mašinoцентриčni tokovi, ki nosijo sodobno kognitivno delo, medijsko produkcijo, umetnost, politiko ... Toda to je spet predmet splošnega premisleka o praksi kritičstva, ki zahteva neko drugo igro in drugo ponavljanje.

\*\*\* Konec tretje ponovitve \*\*\*

To Be Continued

...

51 Slavoj ŽIŽEK, *Začeti od začetka: čitanka*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2010, str. 24.

52 Maurizio LAZZARATO, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2014, str. 59–60.

53 Ibid., str. 51.

54 Agamben ob razdelavi Foucaultevega koncepta dispozitiva sodobno desubjektivacijo poda preko primera dispozitiva mobitela. Glej: Giorgio AGAMBEN, „Kaj je dispozitiv?“, v: *Problemi*, 45 (8/9), 2007, str. 13–28.

- Nastopajo
- Giorgio AGAMBEN, „Kaj je dispozitiv?“, v: *Problemi*, 45 (8/9), 2007, str. 13–28.
- Giorgio AGAMBEN, *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010.
- Louis ALTHUSSER, *Izbrani spisi*, Ljubljana, Založba /\*cf, 2000.
- Eva D. BAHOVEC, „Kaj je avtorica?: Foucault z Agambenom“, v: *Delta*, let. 12, št. ½, 2006, str. 19–39.
- Georges BATAILLE, *Erotizem*, Založba /\*cf, Ljubljana, 2001.
- Robert BOBNIČ, *Foucault in mediji: transpozicija Foucaultove izkušnje na polje medijskih in novinarskih študij*, diplomsko delo, FDV, Ljubljana, 2016.
- Rok BOZOVIČAR, Alja LOBNIK, „Diskurzivne strategije mladih kritikar“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 31. maj 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/diskurzivne-strategije-mladih-kritiki>%C4%8Dark.
- Pia BREZAVŠČEK, „Kritičarke, krivke krize kritike“, v: *Dnevnik*, Ljubljana, 25. maj 2016.
- Gilles DELEUZE, *Foucault*, Continuum, London, New York, 2010.
- Gilles DELEUZE, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, 2013.
- Gilles DELEUZE, *Mazohizem in zakon*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, 2000.
- Gilles DELEUZE, *Razlika in ponavljanje*, Ljubljana, Založba ZRC SAZU, ZRC SAZU, 2011.
- Jacques DERRIDA, *Izbrani spisi*, Študentska organizacija Univerze, Ljubljana, 1994.
- Michel FOUCAULT, *Arheologija vednosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana, 2001.
- Michel FOUCAULT, *Essential Works of Foucault Vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 2000.
- Michel FOUCAULT, *Neustrašni govor*, Sophia, Ljubljana, 2009.
- Michel FOUCAULT, *The Politics of Truth*, Semiotext(e), Los Angeles, 1997.
- Michel FOUCAULT, *Vednost-oblast-subjekt*, Krtina, Ljubljana, 2008.
- Michel FOUCAULT, *Zgodovina seksualnosti 2, Uporaba ugodij*, ŠKUC, Ljubljana, 1998.
- Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*, ZRC SAZU, Ljubljana, 2007.
- Sigmund FREUD, *Metapsihološki spisi*, ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1987.
- Kaja KRANER, „Teorija-praksa – umetnost: izseki materialističnih analiz umetnosti in diskurzivna arhitektika“, v: *Šum #4*, 2015, str. 278–302.
- Maurizio LAZZARATO, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*, Los Angeles, Semiotext(e), 2014.
- Thomas LEMKE, „Critique and Experience in Foucault“, v: *Theory, Culture & Society*, 2011.
- Aleš MENDIŽEVEC, „Buržuji, kritični glasovi in nasprotna smer“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 21. maj 2014, dostopno na: [http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/bur](http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/bur%C5%BE-ujji-kritiki)%C5%BE-ujji-kritiki%C4%8Dni-glasovi-in-nasprotna-smer.
- Benjamin NOYS, *Georges Bataille: A Critical Introduction*, Pluto Press, London, 2000.
- Jean-Paul SARTRE, *Filozofija, estetika, politika*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981.

Muanis SINANOVIĆ, „Sensual Seduction“, v: *Dlako z jezika*, Radio Študent, Ljubljana, 7. julij 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/dlako-z-jezika/sensual-seduction>.

Slavoj ŽIŽEK, *Začeti od začetka: čitanka*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 2010.

Mlade kritičarke smo se rodile na diskurzivnem polju (ja, na (bojnem?) polju/njivi/kampplatzu; to ni bil kakšen medikaliziran porod v dojenčku prijazni porodnišnici) mami Sceni, kakršna pač je. Oče nebitven. Že od začetka smo delale probleme. Bile smo precej Sic!, ponavadi enkrat na štirinajst dni, in to v SLOGI.

*We are young, we run free,  
Keep our teeth, nice and clean,  
See our friends, see the sights, feel alright,  
We wake up, we go out, smoke a fag,  
Put it out, see our friends,  
See the sights, feel alright,*

*Are we like you?  
I can't be sure,  
Of the scene, as she turns,  
We are strange in our worlds,*

*But we are young, we get by,  
Can't go mad, ain't got time,  
Sleep around, if we like,  
But we're alright,  
Got some cash, bought some wheels,  
Took it out, 'cross the fields,  
Lost control, hit a wall,  
But we're alright ...*

# O krizi kritike: Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti

## Maja Breznik

Študijo sem napisala po naročilu Društva Igor Zabel za kulturo in teorijo z nalogo, kako se je spreminjala kritika sodobne likovne/vizualne umetnosti v nedavni preteklosti.<sup>1</sup> Obravnavam problematiko, ki so jo mednarodni umetnostni krogi poimenovali ‚kriza kritike‘, ker naj bi kritika sodobne likovne/vizualne umetnosti malodane izginila iz splošnih občil. Ta pojav vzbuja niz vprašanj, ki zadevajo širše povezave med medijskim javnim prostorom in svetom umetnosti ter notranje premene enega kot učinek zunanjega delovanja drugega. Jaz se bom vendarle omejila na ožja vprašanja: Kakšno mesto ima kritika v današnjih množičnih občilih? Če je, kot kažejo rezultati analize, kritiško pisanje redko, kako množična občila pišejo o sodobni umetnosti? Se je kritika preselila bodisi v druga občila, zlasti na inter-

<sup>1</sup> Analiza je del programa *Kako kritično je stanje kritiškega pisanja?*, ki sta ga v letih 2015–16 organizirala Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo in SCCA – Ljubljana/program *Svet umetnosti*.

netu, bodisi v druge vrste pisanja o sodobni umetnosti v strokovnih revijah, razstavnih katalogih in akademskih spisih?<sup>2</sup>

Na zgornja vprašanja bom odgovorila z analizo, kako različne vrste pisanja o sodobni umetnosti utemeljujejo svoj predmet in kako tvorijo svoj analitični aparat. Postavila si bom vprašanje, kakšni diskurzi o sodobni umetnosti so se oblikovali v različnih okoljih, kot so dnevno časopisje, strokovne revije, razstavniki katalogi in akademsko pisanje, kako ti diskurzi vzpostavijo predmet svoje (kritiške, strokovne, znanstvene) obravnave in kako, navsezadnje, razlagajo umetniško obdelavo v sodobni umetnosti. Ukvarjali se bomo torej s pisanjem o umetnosti, ne pa s samo umetniško prakso ali s posamičnimi umetninami.

### Metodologija

Za študijsko gradivo sem vzela manjši vzorec kritiškega pisanja o sodobni umetnosti. Material sem izbrala skupaj z Urško Jurman, Miho Kelemino in Simono Žvanut. Za časopisno kritiko smo vzeli dva vzorca. Najprej vse kritike, objavljene marca 1986 v dnevnikih časopisih *Delo*, *Dnevnik*, *Večer*, *Primorske novice* in v štirinajstdnevniku *Naši razgledi*, da bi ugotovili, kakšna je bila likovna kritika pred tridesetimi leti, še pred privatizacijo časopisnih medijev. Nato vzorec objav v marcu 2016 v istih štirih dnevnikih časopisih in v štirinajstdnevniku *Pogledi* (tisti mesec so zadnjč izhajali, po vsebini in pogostosti izhajanja pa so primerljivi z *Našimi razgledi*). Presenečeno smo lahko ugotovili, da občila iz leta 2016 namenjajo likovni/vizualni umetnosti celo več časopisnega prostora kakor pred tridesetimi leti, a predmet raziskave smo morali razširiti, ker so bile kritike izjemno redke. Hkrati smo se odločili, da ne zajamemo še radijske in televizijske kritike, saj ne bi bistveno vplivali na kvalitativne ugotovitve analize.

Sledil je pregled internetnih portalov, osebnih spletnih mest, blogov ipd., ker nas je zanimalo, če bomo tukaj našli več kritik. Miha Kelemina je pripravil obsežen seznam, s katerega smo izbrali le tiste spletne medije, ki so v prvem polletju 2016 redno objavljali kritike.

<sup>2</sup> Ker sem se osredotočila na diskurzivne analize kritik in vzpostavljanje diskurzov o sodobni umetnosti, sem se odpovedala pomembnemu vprašanju materialnega položaja kritikov, ki bi zahtevalo posebno analizo.

Naslednja skupina so bile strokovne revije: *Likovne besede*, *Acta historiae artis Slovenica*, *Maska*, *Umetnostna kronika* in *Šum*. Med njimi le *Likovne besede* redno objavljajo kritike razstav sodobne umetnosti. Revija je začela izhajati leta 1985, zato smo lahko primerjali zadnji izdani številki iz leta 2015 s prvima številka iz let 1985 in 1986, torej iz istega obdobja kakor vzorec časopisnih kritik. Omeniti moramo še *Artfiks* – zadnja številka je izšla leta 2014, a revija odtlej redno objavlja kritike na internetu, zato smo to produkcijo zajeli v razdelku o internetnih medijih. V isti razdelek smo vključili tudi *Šum*, ki sicer ne objavlja kritik, vendar njegov krog sodelavcev in sodelavk piše kritike za *Radio Student*, ki so objavljene tudi na internetu.

Med razstavnimi katalogi smo izbrali osem primerov, po dva za vsako vrsto razstave iz obdobja 2012–2015. Tako smo se odločili zaradi velike produkcije razstavnih katalogov. Vključili smo tudi akademske znanstvene spise iz istega obdobja 2012–2015, ki so obravnavali sodobno vizualno umetnost.

Preden se lotimo analize, bi se rada zahvalila vodji Knjižnice Moderne galerije Katji Kranjc za prijazno pomoč pri pregledovanju gradiva. Urška Jurman, Miha Kelemina in Simona Žvanut so pomagali pri izboru in zbiranju gradiva ter pregledovanju poročila, za kar se jim toplo zahvaljujem. Odgovornost za interpretacijo pa nosim izključno avtorica te študije.

### Časopisna kritika

„Križa kritike“ razgreva umetnostne razprave, ki se sicer strastno lotevajo vsega, kar govori o krizi in podobnih kroničnih stanjih. Je ta razprava preprosto napihnjena? James Elkins je v knjigi *What Happened to Art Criticism?* (2003) opisal stanje kritiškega pisanja kot prakso, ki je hkrati čvrstega zdravja in bolna na smrt. Kritika je čvrstega zdravja, ker je v razstavnih katalogih, specializiranih revijah in na spletnih mestih vse več zapisov o umetnosti, bila pa naj bi tudi bolna na smrt, ker je vse manj navzoča v javnosti, saj so dnevni časopisi tako rekoč ukinili kritiko likovne/vizualne umetnosti, in ker sicer vse večja količina zapisov o umetnosti nima bralstva. Za ponazoritev Elkins obudi davno preteklost: leta 1824 je v Parizu izhajalo dvajset dnevnik časopisov in vsi so objavljali prispevke likovnih kritikov. To je pomenilo dvoje: da so časopisi, prvič, zaupali presoji „stro-

kovnjakov', in drugič, da se je javnost zanimala za umetniško ustvarjanje in je spremljala strokovne razprave o umetnosti.

#### ČASOPISNA KRITIKA MARCA 1986

V Sloveniji nam ni treba tako daleč v preteklost, dovolj je, da gremo v 80. leta preteklega stoletja. Socialistični dnevni časopisi so redno spremljali umetniško produkcijo s kritikami, ki so jih, kot smo lahko ugotovili iz vzorca objav leta 1986, pisali večinoma zunanji strokovni sodelavci. Marca 1986 je *Delo* objavilo osem kritik razstav, *Dnevnik* sedem, *Večer* dve, *Primorske novice* eno in *Naši razgledi* pet. Zgradba kritike je imela isto železno strukturo, četudi ne nujno isti vrstni red: umestitev umetnika/umetnice v likovne tendence, predstavitev njegove/njene ustvarjalne poti, primerjava razstavljenih del s podobnimi deli predhodnikov in sodobnikov, opis razstavljenih del s stališča likovnih tehnik, motivov, barv in podobno. Kritika je vsebovala tudi vrednostno sodbo, ki jo je kritik kdaj diskretno vpletel v opis razstave. Če naj bi bil namen kritike vrednotenje razstavljenih umetnin, je bržkone nenavadno, da so vse kritike (23) nadvse laskavo ocenile razstavljene umetnine.

Pri *Dnevniku* je vseh sedem kritik podpisal Franc Zalar, ki je vse razstave dobro ocenil. Pisal je, denimo, o „pojavnih oblikah, ki so večpomenske, simbolne in hkrati večne“ (14. 3. 1986, str. 12), o stvaritvah, ki „sugerirajo [...] večno gibanje in valovanje prvinskega življenja“ (15. 3. 1986, str. 16), o „pravem misteriju likovnega razkošja in razdajanja“ (18. 3. 1986).

*Delo* je imelo nasprotno več kritikov in kritičark, ker je pokrivalo zelo različne razstave iz javnih institucij, prve zasebne Galerije Equrna, študentske Galerije ŠKUC, pa tudi iz galerij v „organizacijah združenega dela“, kot je Galerija Krka. Problem raznoličnosti je *Delo* reševalo z zunanjimi strokovno usposobljenimi sodelavci, toda ko smo preverili institucionalno povezanost teh oseb, se je razkrilo nekaj presenetljivega. Cene Avguštin, vodja galerijske dejavnosti pri Gorenjskem muzeju v Kranju, je pisal o razstavi v Prešernovi hiši. Andrej Medved, kustos Obalnih galerij Piran, je pisal o razstavi v Equrni, ki naj bi takoj zatem gostovala tudi v njegovi Mestni galeriji Piran. Marina Gržinić, umetniška vodja Galerije ŠKUC, je pisala o razstavi *Veš, slikar, svoj dolg* (VSSD) v Galeriji ŠKUC. Alenka Domjan, vodja Likovnega salona Celje, je pisala o gostovanju

celjskih umetnikov v Nemčiji.<sup>3</sup> *Delo* je torej kar štirim ‚kritikom‘ dalo možnost, da so pod naslovom kritike objavljali to, kar bi danes morda imenovali propagandna ali *public relations* besedila za svoje kulturne prireditve. Pisali pa so celo nič manj laskave ocene kakor pri *Dnevniku*: „prvorazreden umetniški in medijski dogodek“, piše Marina Gržinić (28. 3. 1986, str. 6), Andrej Medved pa o delu Tuga Šušnika kot o „božanski ter narcisoidni formi brez obraza“ (29. 3. 1986, str. 5). Nezadovoljni so bili lahko edinole bralci zaradi težkega žargona, a besedila sploh niso bila namenjena toliko njim, temveč samolegitimaciji umetnosti. Po pregledu vzorca pisanja o likovni umetnosti v 80. letih lahko vsaj previdno pripomnimo, da sam obstoj kritike še ni jamstvo, da tudi res obstaja kritiška refleksija, ki jo ima razprava o ‚krizi kritike‘ verjetno v mislih.

Privrženci različnih umetnostnih tokov so si kirurško razdelili interesna področja, a je še vedno ostalo dovolj prostora za ‚kulturni boj‘. Janez Mesesnel je v oceni razstave 70 grafik Avgusta Černigoja v Bežigradski galeriji napisal, da „ob prevladujoči, celoživljenjski avantgardni usmerjenosti [Avgusta Černigoja], ki ji ni mogoče očitati neiskrenosti ali poze, je v grafikah prodrla značilna slovenska lirična naravnost [...]“ (Delo, 25. 3. 1986, str. 5). Vrinjeni stavek iz navedka je sestavljen iz dveh argumentov, kot vsaka zanikana izjava: prvi argument pravi, da je „avantgardna usmerjenost“ lahko neiskrena ali poza, drugi argument pa to izjavo v primeru Avgusta Černigoja zanika. Vrinjeni stavek se zato bere takole: avantgarda sicer ni iskrena in med avantgardisti ne manjka pozerjev, a ta (splošna) lastnost ne velja za Avgusta Černigoja. Ta trditev je prišla v času, ko so se ne tako maloštevilni akademski in umetnostni krogi zanimali za zgodovinske avantgarde, jih vneto preučevali in iz njih jemali motive za svoje umetniške obdelave.

Marina Gržinić pa je v svoji kritiki oplazila slikarsko smer ‚nova podoba‘, ki ji je bila tedaj naklonjena večina kustosov in kritikov. V kritiki o VSSD piše, da razstava prikazuje „presežek pikturalnosti in podob, ki predstavljajo s svojo nasičenostjo in kičasto dekorativnostjo milostni udarec podobi – ‚novi podobi‘“.

<sup>3</sup> Tudi likovni kritik pri *Dnevniku* Franc Zalar je bil kustos Mestnega muzeja v Ljubljani, a vsaj v vzorcu kritik iz marca 1986 ni objavil nobene kritike o razstavi iz muzeja, kjer je bil zaposlen.



VSSD je, kot lahko razumemo to izjavo, zadal „milostni“ udarec novi podobi, ki je že bila obsojena na smrt – torej ji je VSSD samo prihranil trpljenje. Izjava pa ima še drugačen pomen, da je VSSD zadal „milostni“ udarec novi podobi z uporabo njenih lastnih sredstev, iz česar lahko sklepamo, da je slikarstvo nove podobe bohotno in kičasto. V dveh primerih lahko vidimo, da so polemike med privrženci raznih umetnostnih smeri potekale v glavnih javnih medijih vsem na očeh – bile so sicer diskretne, a izvedeno oko jih je znalo najti.

V vzorec smo zajeli tudi tri kritike *Večera* in *Primorskih novic*, ki so jih večinoma ravno tako pisali strokovnjaki, vse pa so bile svojim lokalnim umetnikom blago naklonjene. Poseben primer je štirinajstdnevnik *Naši razgledi*. V dveh številkah je izšlo pet kritik, ki so jih pisali dobri poznavalci likovne umetnosti Lev Menaše, Marijan Tršar, Aleksander Bassin, Tomaž Brejc in Milček Komelj, ter nekrolog Josephu Beuysu, ki ga je napisal Brane Kovič. Za tri obsežne zapise bi bil morda primernejši izraz študije ali umetnostnozgodovinske razprave o slikarjih Zoranu Mušiču, Vladimirju Lamutu in o postevropski umetnosti. Zaradi posebnega prijema se bomo ustavili prav pri tej zadnji študiji Leva Menašaja *Evropska civilizacijska izkušnja in umetnost proti tretjemu tisočletju* (14. 3. 1986). Ne upošteva namreč razlike med ‚realnim predmetom‘ (sliko, kipom) in ‚spoznavnim predmetom‘ s koncepti in problematiko, ki naj bi proizvedli spoznanje o tem ‚realnem predmetu‘. Njegovo izhodišče je, nasprotno, da je mogoče sliko ali kip misliti neposredno s samo sposobnostjo gledanja in da je edina ovira svobodi interpretiranja le naša zmožnost gledanja. Prijem nikakor ni osamljen, mnogi so uporabljali in še danes uporabljajo podobnega.

Avtor je v prispevku po uvodnem opisu sodobnih umetnostnih smeri konceptualizma (Marko Pogačnik), pop arta (Andy Warhol), superrealizma in transavantgarde („ta kratkotrajna muha“) napovedal novo tendenco v umetnosti, „postevropsko umetnost“. Njeni utemeljitelji naj bi bili Zdenko Huzjan, Mirsad Begič in Tone Demšar, ki jih obravnava v nadaljevanju, pri čemer nefiguralno umetnost razlaga, kot bi gledal figuralno umetnost, in v izbranih umetniških delih vidi „večnost“, „zgodovino prihodnosti“, „evropsko civilizacijo“, „s smrtjo določeno življenje“. To ga pripelje do celostnega mišljenjskega okvira te umetnosti: najprej do krščanstva, ker je „konec sveta

iz zaključka spremenilo v začetek“, od tod pa k zgodovinskemu loku – od pričakovanja odrešenika (skozi razmišljanja apostola Janeza, prerokovanja kalabrijskega opata Joachima da Fiore v 12. stoletju) do atomske dobe. Zdenka Huzjana potem primerja z Boschevo „evropsko vizijo apokalipse“ (*Vrt naslad*), Mirsada Begiča z mumijami iz palermskih katakomb, Toneta Demšarja pa z „rojstvom ‚novega človeka‘, ki se prebija iz fantastične mehanične, ‚znanstvene‘ maternice“. In še ugotovi, da likovna umetnost (tj. postevropska umetnost) „ne izraža več vere, da bo človek osvajal nova prostranstva s pomočjo svojega znanja in razuma“. Študijo sklene odločno: slikarji bodisi delajo postevropsko umetnost bodisi so konformisti, ki se obračajo po dnevnih modnih muhah.

#### ČASOPISNA KRITIKA MARCA 2016

Danes imajo časopisne kulturne rubrike celo več prostora kakor pred tridesetimi leti. Bistveno pa se je spremenila vsebina in zamenjali so se avtorji/avtorice prispevkov. V preglednici primerjamo število likovnih kritik, ki so jih objavili analizirani časopisi marca 1986 in marca 2016.

časopis	1986	2016
Delo	8	1
Dnevnik	7	2
Večer	2	0
Primorske novice	1	0
Naši razgledi/Pogledi	5	1

Preglednica: Število kritik v letih 1986 in 2016

Ugotovitev je jasna: časopisi, vključno s specializiranim časopisom za kulturo in umetnost, objavljajo likovne kritike le še izjemoma. Objavljajo pa druge vrste člankov, pod katerimi se podpisujejo novinarji kulturnih redakcij in občasno tuji dopisniki. V *Dnevniku*, *Delu* in *Primorskih novicah* so kritike zamenjala poročila z razstav, v katerih novinarji dopolnjujejo to, kar vidijo na razstavi, z izjavami ljudi, ki jih tam srečajo. Pogovarjajo se s kuratorji razstav, umetniki, obiskovalci in kakšno misel poteg-

nejo iz obvestila za javnost ali kataloga. Ne uporabljajo strokovnega žargona in pišejo v lahko razumljivem jeziku.

Zanimiv je tematski izbor razstav. Marca 2016 je *Delo* objavilo štiri poročila z razstav. Jela Krečič je pisala o razstavi v Aksiomi: kako je švicarski umetniški par zagnal računalniški program, ki je sam kupoval na *darknetu*, kupljene predmete pa potem razstavil kot umetnine. V preteklosti je bil največji uspeh švicarskega para nakup ekstazija, ki ga je ozaljšal pregon švicarskega tožilstva in kronala odločitev tožilstva, da v imenu svobode umetniškega ustvarjanja pregon umakne. Peter Rak je pisal o mariborski razstavi z živalskimi in lovskimi motivi v slikarstvu. Vojko Urbančič je poročal s posthumne razstave Marjana Skumavca, *Delovega* pisca nočnih kronik, od koder je slikar jemal tudi slikarske motive. Špela Kuralt je pisala o zaprti Napotnikovi galeriji v Šoštanj, za katero je v depojih ostalo več kakor 70 del ‚jugoslovanskih‘ umetnikov, ki vsa niso niti popisana.

*Dnevnik* ima dve podobni poročili: o že omenjeni razstavi Aksiome (a ko je *Dnevnik* poročal o razstavi, je računalnik že izpeljal izjemen podvig – kupil je viagro) in o ulični razstavi na Vegovi ulici. Skratka, ključ za izbor razstav je bila žgečkljiva in privlačna vsebina: nakupi prepovedanih stvari na črnem trgu, živalske prikazni, prizori iz nočnega življenja, pozabljena umetnostna zbirka, ulična umetnost. Do medijske pozornosti so se torej prebile razstave, ki so ponudile tudi medijsko zanimive ‚zgodbe‘.

*Dnevnik* in *Večer* sta umetnostno kritiko iz 80. let večinoma nadomestila z napovedmi razstav, ki so podpisane le z začetnicami: *Dnevnik* je marca 2016 objavil šest napovedi, *Večer* štiri. Ena od njih je dolga 42 vrstic, od katerih je 24 vrstic navedkov iz promocijskih gradiv. Če odštejemo tehnične podatke o razstavi, avtorjev prispevek predstavlja razvrstitev navedkov in pisanje veznega besedila med njimi.

Vsi časopisi so skupno objavili 4 kritike (v primerjavi s 23 kritikami marca 1986). Te maloštevilne kritike bodisi uporabljajo osnovnošolske formule – ‚razstava je duhovita, razgibana in zanimiva‘ (*Delo*, 25. 3. 2016) – bodisi razstavljena dela obravnavajo s pojmovnim aparatom iz starinskega arzenala: govorijo o ‚človeški bivanjski razsežnosti‘, ‚dilemah sodobne družbe‘, ‚minljivosti in krhkosti človeške eksistence‘ (*Dnevnik*, 16. 3. 2016 in 22. 3. 2016), ‚artikulaciji neartikuliranega‘ in ‚nemožnosti izražanja najglobljega‘ (*Pogledi*, 9. 3. 2016). Kritike posku-

šajo ujeti estetski in spoznavni učinek umetnine s posebnim jezikom, ki je enigmatičen, pesniški in zлага metaforo na metaforo. V marcu 2016 izideta dve številki *Pogledov*: v eni je objavljena kritika, v drugi zapis o tržaških slikarjih po letu 1945, skupaj torej borna mera vsebin o likovnem področju in nič o sodobni umetnosti. To se ujema z oceno Dijane Matković, da so se *Pogledi* oprli na najbolj zakrknjeno umetniško produkcijo.

Če povzamemo, pisanje o sodobni umetnosti sestavljajo:

- *poročila z razstav* s pikantno vsebino,
- *napovedi razstav*, povzetih po reklamnih sporočilih, ter
- *kritike*, ki so po številu zanemarljive in po vsebini doživljajsko domišljajske.

Ostal pa nam je še en tip člankov, oglašanje iz globalnega sveta sodobne umetnosti, zlasti v *Delu*. Jožica Grgič je marca 2016 napisala dva taka članka. Prvi se ukvarja s padcem prihodkov v velikih dražbenih hišah Sotheby's in Christie's. Manjša ponudba velikih mojstrov naj bi bila glavni vzrok, da se je še nedavno cvetoči trg umetnin začel krhati. Avtorica nakaže, da naložbe v moderno in sodobno umetnost niso varne, čeprav podatki govorijo ravno nasprotno: dražbene hiše skupno ustvarijo skoraj polovico prometa (skupaj dobrih 16 milijard dolarjev) z deli povojne moderne umetnosti. Drugi članek govori o kitajskem umetniku Aju Vejveju, ki je v begunskem taborišču na grško-makedonski meji postavil bel klavir, na katerega je sredi blatne mlakuže med hudim nalivom igrala mlada sirska begunka. Potem našteje njegove druge umetniške akcije ob evropski begunski krizi, proti kršenju človekovih pravic in provokacije kitajskih oblasti. Članek ne pozabi namigniti, da je Aju Vejveju ravno to prineslo svetovno slavo. Zorana Baković piše o načrtih za največji muzej M+ v Hongkongu, na katerega so kitajske oblasti ‚usmerile partijski daljnogled‘ in z birokratskimi ovirami poskušajo upočasniti gradnjo muzeja, zavreti svobodo izražanja in utišati umetnike. Milan Ilić pa poroča o razstavi ruske avantgarde na Dunaju, ki je bila seveda nova priložnost za pogrevanje razprave o socrealizmu in komunističnem nasilju nad umetnostjo v Sovjetski zvezi in Jugoslaviji.

*Dnevnik* je marca 2016 objavil en članek iz tujine – poročilo z razstave hrvaškega oblikovalca Dejana Dragosavca Rute, ki je sodeloval z vrsto hrvaških medijev, kritičnih do hrvaških oblasti.

Vsi omenjeni članki opisujejo dela sodobne umetnosti, mnogi pa v ozadju pogrevajo hladno vojno med zahodom in Rusijo ter Kitajsko. S skorajda obsesivno vnemo se vračajo h kršenju človekovih pravic na Kitajskem in v Rusiji, kot da bi jih kršili samo v teh državah. Zanimive pa so zlasti slabo prikrita premise, kot so: *investicije v sodobno umetnost so tvegane; sodobnega umetnika naredi za umetnika aktivizem, ne umetnost in moč sodobne umetnosti je sorazmerna s strahom, ki ga uspe vzbuditi pri oblasteh*. Če upoštevamo še poročila z razstav, ki obsesivno iščejo take s politično žgečkljivimi temami, nam analizirani časopisi govorijo: sodobna umetnost morda ni umetnost, je pa zanimivo prizorišče družbenih in političnih bojev.

#### Kritika v strokovnih revijah

Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov (ZDSLJU) je leta 1985 začela izdajati strokovni časopis *Likovne besede*, ki izhaja še danes. Primerjali smo štiri zvezke: po enega iz leta 1985 in 1986 ter dva iz leta 2015. Primerjava hitro pokaže, da so *Likovne besede* sredi 80. let objavile le po eno kritiko na zvezek, leta 2015 pa sedem v številki 101 in pet v številki 102. Ker so kritike skorajda izginile iz dnevnih časopisov, je strokovna revija očitno morala prevzeti tudi nalogo, da skrbi za objave recenzij in študij o likovnih umetnikih in umetnicah.

Kritike pokrivajo najbolj heterogene zvrsti likovne in vizualne umetnosti, od figurativnega slikarstva do instalacije, performansa, videa in fotografije. Zato so tudi pisanje, prijemi in pojmovni aparati skrajno raznolični. Andrej Medved, denimo, ves pomen konkretnega dela zgrabi z besedno igro „roka, ki daje nekaj roki, ki se daje“, ta pa potem postane iztočnica za navedke vrste filozofov, ki so kdaj kaj rekli o tej „roki“, od Heideggerja do Derridaja.<sup>4</sup> Tomislav Vignjević se, nasprotno, suka ravno med „izčrpnim in temeljitim prevpraševanjem medija“ in „eksistencialnimi, simbolnimi dimenzijami [...] del“, torej med obliko in vse-

<sup>4</sup> Andrej MEDVED, „Jakšetovo slikarstvo: tesnobni vzrok univerzalne želje“, v: *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 30.

bino.<sup>5</sup> Petra Kapš vzame za izhodišče naslov razstave, še raje eno besedo iz naslova, ki ji služi za interpretativni ključ in razvijanje argumentov: beseda ‚guba‘ pri razstavi Metke Kavčič *Ko se duša naguba* ali ‚branje‘ pri razstavi Alenke Pirman *Zbrana dela*.

Pojdimo še globlje v besedila. V zadnji omenjeni kritiki avtorica pravi, da je razstavljenih del Alenke Pirman mogoče ‚brati‘ na različne načine. Najprej skozi „tradicionalno diskurzivno vlogo prenosa sporočila“, potem pa še kot „bodisi teksturo slike – objekta [...] bodisi je s strojno-manualnim postopkom ter kot kopija besedilo preneseno na papir (indigo papir in pisalni stroj) [...]“.<sup>6</sup> Če napisano prevedemo v navadni jezik, lahko frazo „tradicionalno diskurzivno vlogo prenosa sporočila“ na kratko povzamemo kot ‚pomen‘, frazo „strojno-manualni postopek“ ipd. pa lahko strnemo v eno samo besedo – tipkanje. V neki drugi kritiki najdemo tale zapis: „Kos pohišstva, kakršen je klop, pride v najintimnejši stik z obiskovalcem, njegovim telesom.“<sup>7</sup> To je zanimiv opis za sicer najbolj pogosto dejanje: „najintimnejši stik“ je namreč stik zadnjice s klopjo, ko se obiskovalec/obiskovalka usede. Če bi nadaljevali, bi lahko sestavili nov umetnostni jezik, kakor sta Alix Rule in David Levine sestavila *International Art English* z analizo vabil na razstave sodobne umetnosti.

Nekateri prispevki dokumentirajo dela umetnika/umetnice, recimo zapis Mihe Colnerja o Niki Autor in Lilijane Stepančič o performansih Lele B. Njatin, pri čemer se vnaprej odpovedo vrednostnemu ocenjevanju in problematiziranju obravnavane umetniške prakse. Lilijana Stepančič v opombi mimogrede navrže, da se je zavestno odrekla širšemu problematiziranju umetniške prakse, a da se zaveda vprašanj, in da seveda pozna besedila, ki so si podobna vprašanja že postavila. Tako nehote opozori na (tihe) pogoje pisanja pri reviji. Ker *Likovne besede* pokrivajo zelo raznorodne umetniške prakse, se vse te prakse samodejno prikazujejo sinhrono, kot množstvo izrazov prirojene človeške ustvarjalnosti. Zato seveda v reviji ni mogoče začrtati polja posamezne umetniške prakse in njenega problemskega področja, ne odpreti vprašanja, zakaj je neka določena umetni-

<sup>5</sup> Tomislav VIGNJEVIĆ, „Prestopanje medijskih mej ali iskanje sinteze“, v: *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 57.

<sup>6</sup> Petra KAPŠ, „(Z)Branja dela Alenke Pirman“, v: *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 60.

<sup>7</sup> Mojca PUNCER, „Performativni prevoji med umetnostjo in stvarnostjo“, v: *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 9.

ška praksa avtonomna, v čem je njena specifičnost, po čem se razlikuje od drugih družbenih in umetniških praks. Posledica tega je, da ni mogoče misliti zgodovinskosti teh praks in razvijati teoretskega mišljenja.

#### Kritika na internetu

James Elkins pravi, da je kritika mrtva v dnevnem časopisju, a „čilega zdravja“ na internetu. V nasprotju z Elkinsovimi pričakovanji na slovenskih internetnih straneh nismo našli obilja kritiškega pisanja, polemik, izbruhov mnenj laičnih ljubiteljev umetnosti, blogov ipd., skratka, živahne produkcije, ki naj bi nastajala mimo množičnih in strokovnih občil. *Artfiks* in *Koridor*, dodamo pa lahko še *Radio Študent*, v glavnem objavljajo prispevke študentov/študentk, ki se vadijo za svoj prihodnji poklic kritika/kritičarke. *Artfiks* in zlasti *Koridor* objavljata tudi šolske prispevke pod mentorstvom profesorice z oddelka za umetnostno zgodovino.

Pregledali smo internetne objave v prvem polletju 2016. Šele tukaj kritika dobi tudi domnevno najbolj značilno funkcijo, vlogo ocenjevanja. Lahko se torej pojavi šele v okolju, ki je dovolj proč od umetnostnih institucij – ali pa še ne dovolj blizu. Ocene se navadno gibljejo v okornih opozicijah zanimivo/ni zanimivo, zastarelo/novo, genialno/potegavščina. Prispevki so večinoma deskriptivni, poskušajo opisati, kar je oseba videla na razstavi, in to v razumljivem in jasnem jeziku. Nekatere kritike Radia Študent iz oddaje *Fine umetnosti* zmorejo tudi kompleksnejšo zastavitev problema.

To, kar smo ugotovili za kritike v *Likovnih besedah*, seveda še bolj velja za kritike na internetu: polja posamezne umetniške prakse niti ne poskušajo začrtati in so brez zgodovinske razsežnosti. A medtem ko kritike *Artfiksa* in *Koridorja*, podobno kot *Likovne besede*, obravnavajo vse razstave enako in ne ločijo, če ponazorimo s pretiravanjem, med otroško risbo in platnom, kot da je najpomembnejše, da je oboje rezultat človeške potrebe po ustvarjanju, se kritike Radia Študent (zavestno) osredotočajo le na produkcijo v alternativnih razstavnih prostorih (Galerija ŠKUC, Alkatraz, Galerija P74 ...).

#### Kritika in teorija

Potrdili smo, da ima razprava o krizi kritike prav, ko govori o izginjanju kritike iz javnosti. Pokazali smo, da so sredi 80. let dnevni časopisi in štirinajstdnevnik, specializiran za področje kulture, v enem mesecu objavili skupaj 23 kritik, trideset let pozneje pa samo še 4. Tudi če tej številki dodamo objave kritik na internetu (približno 5 na mesec) in v strokovnem časopisu (12 v enem letu), je vse skupaj še vedno za več kot polovico manj kot pred tridesetimi leti. Govorjenje o ‚krizi kritike‘ je zato upravičeno, toda v histerizirani razpravi, ki brzi med različnimi pojmi kritike in vse meče v en koš, je težko ne pozabiti, o kakšni vrsti kritike govorimo.

Doslej smo nedvomno imeli opraviti s kritiko, ki nastaja v okvirih ‚posebnega skepticizma o umetnosti‘. Izraz ‚posebni skepticizem‘ prihaja iz antropologije, izpeljal pa ga je Jack Goody iz Evans-Pritchardovih raziskav o šamanizmu pri ljudstvu Azande v severnem delu osrednje Afrike in iz nadaljnjih analiz Evans-Pritchardovega odkritja, ki jih je opravil G. E. R. Lloyd.<sup>8</sup> Evans-Pritchard je opazil, da so lahko ljudje v okolju, kjer je šamanizem zelo razširjen, kritični do posameznih šamanov, da jih imajo za šarlatane, a vseeno ne nehajo verjeti v magijo nasploh. Navkljub lažnivim in koristoljubnim zdravilcem še naprej verjamejo v tiste ‚prave‘ in v šamanizem. Šele ko so po G. E. R. Lloydju jonski naravoslovci v celoti zavrnilo možnost, da bi se nadnaravne sile vmešavale v naravne pojave, so utemeljili znanstveno mišljenje in odprli pot splošnemu skepticizmu. Toda osnovni pogoj za umetnostno kritiko je poseben skepticizem, kot pokaže Thijs Lijster z Univerze v Groningenu, ko definira umetnostnega kritika: „Umetnostni kritiki so posebni intelektualci, ki uporabljajo svoje strokovno znanje o kontekstu, konceptih in/ali zgodovini umetnosti, da umetnosti zagotovijo mesto v javnem prostoru.“<sup>9</sup> Kritik/kritičarka torej mora verjeti v umetnost nasploh, njegova/njena naloga pa je, da loči pravo umetnost od lažne, da dá javno priznanje eni in da javno ovrže drugo.

<sup>8</sup> Maja BREZNIK, *Posebni skepticizem v umetnosti*, Založba Sophia, Ljubljana, 2011, str. xviii–xix.

<sup>9</sup> Thijs LIJSTER, „Where is the Critic?“, v: Pascal GIELEN, ur., *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* Valiz, Amsterdam, 2013, str. 49.

Če se strinjamo z analogijo iz antropologije, potem se moramo vprašati, ali je morda kriza kritike povezana tudi s spremembami v umetnosti, ne le s spremembami v medijskem, se pravi v družbenem okolju. Postavili si bomo torej vprašanje, kakšne spremembe v sami umetnosti so vplivale na umik kritika. A odgovorili bomo malo pozneje; prej naredimo kratek ovinek, da pokažemo, zakaj je razmislek o skepticizmu pomemben za ‚krizo kritike‘ in kaj naj bi bila specifičnost sodobne umetnosti. Po tem ovinku si bomo lažje odgovorili na zastavljeno vprašanje.

Na misel, ali je treba vprašanje krize kritike obrniti na glavo, so me napeljali prispevki, objavljeni v oddaji *Art-Area* Radia Študent. Ne najdemo zanimivejših ‚kritik‘ kakor v oddaji, ki zase pravi, da ni kritiška oddaja, da je ‚teoretska‘ in meri veliko čez to, kar je Thijs Lijster določil kritiku za nalogo in kar smo mi prepoznali kot posebni skepticizem. Del sodelavcev prihaja iz revije *Šum*, ki ima teoretske pretenzije, kar očitno vpliva na kritiško produkcijo v oddaji *Art-Area*. Za ponazoritev vzemimo dva primera.

Prvi, prispevek Domna Ograjenška *Estetizacija moralnega*, se posveča umetniškemu delu mlade umetnice Ize Pavline z razstave *Talk to Strangers!*, v katerem se Iza kot mlado nedolžno dekle pogovarja s starejšimi moškimi (‚pedofili‘) po internetnih klepetalnicah. Ograjenšek nazorno pokaže, da moralna presoja (splošno obsojanje pedofilije) ni le merilo ocenjevanja domnevne umetnine, temveč je tudi srž umetniške obdelave oziroma procesa umetniškega ustvarjanja.

Drugi primer je zapis Kaje Kraner o razstavi *Decentralizacija sodobnih umetnosti* v Avtonomni Tovarni Rog, v katerem si, med drugim, postavi splošno vprašanje, kaj proizvaja sodobna umetnost. Med lokalnimi sodobnoumetniškimi projekti najdemo, pravi, izdajanje potnih listov ‚države v času‘, s katerimi so uspeli ‚naplahtati‘ nigerijske imigrante, tečaje šivanja za brezposelne ženske, sestavljanje improviziranih bivališč za obubožani ‚tretji svet‘, aktivnosti za mladostnike iz ljubljanskih predmestij, postavitev vrta na opuščnem gradbišču, samoorganizirane seminarje branja teoretskih besedil in pogovore o raznih ‚perečih temah‘. Njen odgovor je kategoričen: „to ni umetnost,“ pravi kot kakšen tradicionalist,<sup>10</sup> a temu „ne“ doda še, da je to „beden približek

<sup>10</sup> Oznaka tradicionalist meri na kritiko sodobne vizualne umetnosti s stališča likovne umetnosti. Jurij Selan, denimo, o sodobni vizualni umetnosti pravi: „Umetnine niso

socialne storitve, ki je zamenjala sfetišizirani unikatni dizajn“. Nič milejše ne sodi naprednih kulturnih institucij: Avtonomna Tovarna Rog ne „producira karkoli radikalno drugačnega kot etabrirane, predvsem tako imenovane ‚progresivne‘ kulturne institucije [...]. Pač to isto počne enostavno bolje [...].“

Taki in podobni premisleki presegajo posebni skepticizem v umetnosti in prehajajo na področje splošnega skepticizma o (zlasti) umetniškem postopku v sodobni umetnosti. Zato ne more biti naključje, da je taka kritika vzniknila v krogu sodelavcev revije *Šum*, ki ima vsaj pretenzije, če ne tudi resničnih zmožnosti za teoretsko delo, zmožno ustvariti okolje za splošni skepticizem. Vendar to nikakor ni posplošeno stališče, če sklepamo po razpravi o zgoraj omenjeni Ograjenškovi kritiki na *Facebooku* med 23. in 30. januarjem 2016, v kateri so sodelovali kritiki, kustosi in umetniki obeh spolov. Razprava je poučno pokazala, da nikakor niso bili zmožni ugovarjati Ograjenškovim argumentom, a so jih vseeno vztrajno zavračali. Še bolj nazorno pa so pokazali, da se zelo dobro počutijo v delovanju sodobnega umetnostnega sistema: v pokroviteljskem kuratorskem sistemu, tržni naravnosti umetniških projektov ali, z njihovimi besedami, „razstavnem šovu“.

#### SPECIFIČNOST SODOBNE UMETNOSTI

V doslej pregledanih kritikah ni niti posredne definicije, kaj je specifičnost sodobne umetnosti. Posvetimo se temu vprašanju, seveda v okvirih našega študijskega gradiva.

Začeli bomo z Igorjem Zabelom, ki sodobno umetnost definira v odnosu do modernizma. Modernizem naj bi se kot poseben zgodovinski pojav oblikoval za nazaj s postmodernizmom, kot tradicija, ki naj bi trajala od poznega 19. stoletja do druge polovice 20. stoletja. Za modernizem naj bi bila bistvena kakovost, norme teh standardov pa naj bi bilo mogoče najti v paradigmatičnih delih visokega modernizma. Tako pridemo do osrednjega

več izvorni izumi, pač pa so zgolj žurnalistično producirane novice, ki pridejo in gredo. Umetnik mora kot producent *stvar-narediti-primerno-za-diskurz* (ta diskurz je žurnalističen, klišejski, tržen) in ne več izumiti izvirnega diskurza (koncepta) za neko stvar.“ V: Jurij SELAN, „Anesthesia: Sodobna umetnost in mehanizmi diskurza“, v: Črtomir FRELIH, Jožef MUHOVIČ, ur., *Likovno, vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012, str. 89. S stališča likovne tradicije sicer presojata/kritizirata sodobno umetnost tudi Andrej Medved v *Zarečjih* in Emerik Bernard v *Odzivih*.

toka modernizma, pravi Igor Zabel, kar je kritike napeljalo, da so tradicijo modernizma zožili in izločili ali zmanjšali pomen umetniškim praksam, ki so kritično razmišljale o svoji družbeni poziciji ali funkciji in so poudarjale politično, kritično in subverzivno razsežnost umetnosti. V tradiciji modernizma je zgodovina umetnosti od druge polovice 19. stoletja zamišljena teleološko, kot postopno približevanje umetnosti svoji končni in absolutni resnici ter temeljni ireduktibilni formi. Sodobna umetnost, ki se je kot specifična umetniška praksa vzpostavila v 80. in 90. letih 20. stoletja, pa naj bi opustila to logiko in vzpostavila „razmerje sil v neskončni igri transformacij“.<sup>11</sup>

Tomaž Brejc postavi začetek (ali, bolje, institucionalizacijo) sodobne umetnosti na Slovenskem v leto 1997, ko „se z drugo izdajo U3 konča obdobje modernizma/postmodernizma in nastopi ‚sodobna umetnost‘.“<sup>12</sup> Sodobno umetnost opredeli problemsko (premika se z ‚umetnostnega‘ na družbeno in tehnološko polje), po metodi (uporaba antropoloških metod zbiranja, kopičenja, razporejanja ...) in prostorsko (pogosto se razstavlja zunaj galerije in muzeja, denimo, ‚site-specific art‘). Pomemben navdih sodobne umetnosti pripisuje antropologu Alfredu Gellu – ta umetnost vidi kot „sistem dejavnosti, ki si prizadeva spremeniti svet, in ne takega, ki želi posredovati zakodirana sporočila o njem.“<sup>13</sup>

Polona Tratnik stori še korak naprej s trditvijo, da se „sodobna družbenokritična umetnost“ (za Polono Tratnik sta oba pridevnika del imena) sploh več ne ukvarja z umetnostjo kot medijem. Ključno značilnost sodobne umetnosti prepozna v „kritiki potrošniške ideologije in rastočega kulturnega uniformizma“, katere namen je „ozaveščenje in spodbujanje kritične refleksije o aktualnih fenomenih“, „sodobni umetnik [pa] je družbeni nomad“, ki „mora biti pripravljen [se] priučiti katerih koli metod in [...] orodij, ki jih potrebuje za izvedbo projekta“.<sup>14</sup>

Diskurzi o sodobni umetnosti v publikacijah, ki smo jih zajeli, presenetljivo redko vključijo formalno analizo umetnosti, ki

11 Igor ZABEL, „Contemporary Art and the Institutional System“, v: Igor ŠPANJOL, ur., *Contemporary Art Theory*, JRP/Ringier, Zürich, 2012, str. 171–172.

12 Tomaž BREJC, „Kronologija slovenskega kiparstva po letu 1975“, v: *Kiparstvo danes. Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010, str. 19.

13 Alfred GELL, *Umetnost in delovanje: antropološka teorija*, Študentska založba, Ljubljana, 2006, str. 16.

14 Polona TRATNIK, „Odpiranje kipa“, v: *Kiparstvo danes. Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010, str. 30.

določi problemsko polje neke prakse, njena sredstva izražanja in njen specifični (estetski in spoznavni) učinek.

Verjetno najpomembnejši tak prispevek je formalna analiza Jožefa Muhoviča, s katero mu uspe pojasniti še en pridevnik, ki se pogosto dodaja k izrazu sodobna umetnost, to je vizualna umetnost nasproti likovni umetnosti. Likovna umetnost, pravi Jožef Muhovič, s svojimi izraznimi sredstvi posnema ali postvarja, pozneje, v času modernizma, ko se je slikarstvo odpovedalo posnemanju (oziroma zunanji podobnosti), pa prikazuje stvari, ki jih ni mogoče neposredno videti, a se kot nefigurativna abstraktna umetnost opre na „notranje zakonitosti“ likovnosti. Kontinuiteto likovne umetnosti naj bi prekinila sodobna umetnost, predmeti predstavljanja pa so postali „vizualni elementi“, ali, konkretnije, „gola naravna snov“. Jožef Muhovič sodobno vizualno umetnost definira takole: „Podobe in slike, ki jih proizvaja, niso simbolični izrazi družbene moči oziroma premoči, ampak njena udejanjanja [...]. Pri pristopu k tej umetnosti naj gledalec, kritika in teorija ne pričnejo s percepcijo, ampak z interpretacijo“.<sup>15</sup> Ključna sta torej dva elementa: prvič, sodobna umetnost ne predstavlja, temveč z „vizualnimi elementi“ pred nami nekaj udejanja, zaigra; in drugič, igra interpretacije, ki steče med umetnikom in gledalcem.

Lev Kreft podobno pravi, da v sodobni umetnosti „biti umetniško delo ni kaka lastnost posebne vrste predmeta“: lahko je industrijska embalaža, ki jo brez kakršne koli umetniške obdelave postavimo v galerijo, kot je storil Andy Warhol, ali pa „gola naravna snov“, kot pravi Muhovič. Te vsakdanje banalne predmete naredi za umetnino pri Muhoviču „igra“ izbranih elementov, pri Kreftu pa „postopek“, po katerem je neka stvar sprejeta v svet umetnosti in priznana kot umetniško delo.<sup>16</sup> Toda

15 Jožef MUHOVIČ, „Likovna ali vizualna umetnost? Po-etika neke dileme“, v: Črtomir FRELJH, Jožef MUHOVIČ, ur., *Likovno, vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012, str. 45.

Avtorica podčrtuje. Sodobna umetnost, pravi Jožef Muhovič dve strani naprej, „nas ne more zvesti v avanturo estetske izkušnje, uživanja in kontemplacije, nas pa lahko zvesti v avanturo interpretacije in socialnokritičnega osmišljanja, skratka v avanturo semantizacije, saj je brez interpretativnih postopkov vsebinsko dejansko prazna, celo absurдна.“ Ibid., str. 47.

16 Lev Kreft na tem mestu povzema ‚institucionalno teorijo umetnosti‘ ameriških umetnostnih teoretikov Arthurja Danta in Georgea Dickieja. Hipotezo o ‚postopku‘ naj bi Danto pozneje dopolnil s kontekstom in z atmosfero umetnostnega sveta, ki nastaja kot historični rezultat ter pogojuje, kaj je lahko in kaj ne more biti sprejeto kot umetni-

oba dejansko govorita o istem pojavu, enkrat opisanem z vidika semantike umetnine, drugič institucije umetnosti.

Do podobnega rezultata avtorja prideta tudi, če vzamemo drugi del Muhovičeve definicije. Lev Kreft pravi, preprosto rečeno, da se umetnost in filozofija v sodobni umetnosti prekrivata,<sup>17</sup> da ne vemo več, kdaj se konča poklic umetnika in kdaj se začne delo filozofa.<sup>18</sup> Tam, kjer se pri Kreftu začne delo filozofa, se pri Muhoviču začne delo interpretacije, in pri novinarjih, če se za hip vrnemo nazaj na časopisne kritike, „politični aktivizem“. Iz tega lahko zagotovo ugotovimo, da sodobne umetnine ni več mogoče – niti deloma – zapopasti z neposredno recepcijo; umetnino kot tako naredi šele interpretacija, ki zahteva široko znanje ne le filozofa, kot pri Kreftu, temveč tudi zgodovinarja umetnosti, poznavalca konceptualne umetnosti, izvedenca za sociologijo, diskurzivne analize, ekonomijo, mednarodno politiko ipd. Ni pomembno, ali je umetnik/umetnica vključil/a vse te premisleke v proces nastajanja umetnine, za gledalca/gledalko (se pravi interpretira, razlagalca) se predpostavlja, da ve in da kot arheolog vednosti koplje po mnogih, neskončnih plasteh pomenov. V tem procesu ni niti pomembno, če slikarji ne znajo risati ali avtorji videofilma ne znajo kadrirati in montirati, ker ne presojamo niti risbe niti videa, ki le nosita pomen.

Tako smo prišli nazaj k našemu vprašanju, ali so premene v samem umetniškem ustvarjanju povzročile umik kritika iz javnosti. Veliko dela bi morali še opraviti, da bi lahko res odgovorili

ško delo. V: Lev KREFT, *Estetikov atelje: Od modernizma k sodobni umetnosti*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, 2015, str. 147.

17 To je tudi problem kritičnega pisanja, ki prenaša filozofske kategorije v kritično pisanje, kakor da bi bile teoretski koncepti, katerih pomena naj ne bi bilo potrebno pojasnjevati. Sama sem se že v izhodišču odločila, da se vsakič znova ne ukvarjam s pravcato epidemijo v pisanju o umetnosti, ki meni, da lahko v filozofskih spisih, denimo, Rancièra, Badiouja, Deleuza in Guattarija ali v freudovsko-lacanovski psihoanalizi najde vse odgovore. Filozofija ima za to pisanje status, kakršnega je imela teologija v srednjeveški hierarhiji ved; da naddoloci vse druge vede, da posoja koncepte brez upoštevanja procesa, v katerem je nek koncept nastal, da se koncepti odbirajo na osnovi zunanje podobnosti dveh pojavov, brez upoštevanja konteksta, v katerem sta pojava vzniknila, in podobno. Prav na začetku sem se torej odpovedala analizi „sposojenega jezika“ (kot je rekel Robert Pfaller na predavanju *Kako je umetnost pomembna. In kako pomeni*, 28. 5. 2016 v Mestnem muzeju v Ljubljani) in slovarja sposojenih konceptov, kar bi bila gotovo zelo zabavna naloga, a morda tudi prelahka.

18 „[U]metniki in umetnice, filozofi in filozofinje dodajajo na kup tako na eni kot na drugi strani, ki se med seboj že skorajda prekrivata, tako da ne vemo vedno z gotovostjo, kdaj gre za konceptualno umetnost in kdaj za upodabljaljočo filozofijo.“ Ibid., str. 235.

na to vprašanje; na tem mestu bomo samo zabeležili temeljni paradoks, ki smo ga odkrili. Umetnost, ki zase pravi, da je sestopila v življenje, da zastopa zatirane in da je njena prva misel namenjena družbenim problemom, je hkrati tudi elitistična. Umetnina nagovarja poznavalce, ki so zmožni interpretativnih akrobacij, brez katerih ni estetskega užitka – nikakor pa ne nagovarja zatiranih, ki so zatirani prav zato, ker niso izobraženi, ker nimajo interpretativnih sposobnosti. Iz istega razloga je težje dostopna tudi splošni javnosti, toliko bolj, če poleg interpretativnih akrobacij upoštevamo še prepad med občinstvom, ki ga ta umetnost želi nagovarjati (zatirane množice), in občinstvom, ki ga dejansko nagovarja (svet elitne umetnosti). To malo pojasni, zakaj se javnost umika iz sveta umetnosti, z njo pa tudi kritika, saj je ena odvisna od druge. Hkrati pa se odpre tudi naslednje vprašanje; ali ni umetnost sama deloma pregnala kritike. Ali če se vprašamo nekoliko drugače: ali ni vprašanje o ‚krizi kritike‘ napačno in bi v bistvu morali govoriti o ‚krizi sodobne umetnosti‘?

#### AKADEMSKO PISANJE O SODOBNI UMETNOSTI

To ugotovitev deloma potrjujejo akademska (znanstvena) dela o sodobni umetnosti slovenskih avtorjev iz obdobja 2012–2015, ki so vsa kritična do sodobne umetnosti. Lev Kreft piše o težišču sodobne umetnosti, ki je „konec historičnosti, saj naj ne bi bila sedanost, ki je razpeta med preteklost in prihodnost, ampak čisto pripadanje sedanosti.“<sup>19</sup> In nekaj strani naprej analizira sodobne umetnosti sklone z ugotovitvijo, da je „sodobnost kraj – prostor, v katerem se ne da proizvesti smotra“.<sup>20</sup>

Beti Žerovc se ukvarja s kuratorstvom, ki je glavni motor institucionalizacije sodobne umetnosti. Ko pregleduje študijske programe najimenternejših šol za kuratorje, ugotovi, da te pri gojencih in gojenkah ne spodbujajo poglobljenega strokovnega znanja, čeprav jih je veliko brez ustreznega umetnostnozgodovinskega predznanja. Učijo pa jih predvsem menedžerskih veščin, konformizma in vulgarizacije trendovskih (predvsem filozofskih) pisanj. Glavna vaba za mlade gojenke in gojence naj bi bila široka pot v elitistični svet sodobne umetnosti, ki jim jo

19 Ibid., str. 227.

20 Ibid., str. 254.

te šole odpirajo prek stikov z mednarodno uveljavljenimi kuratorji, umetniki in drugimi pomembnimi osebami.<sup>21</sup>

Bojana Kunst ni nič manj zadržana v kritiki „psevdoangažirane“ sodobne umetnosti.<sup>22</sup> Avtorica edina piše o umetniškem ustvarjanju od ‚znotraj‘, kot soustvarjalka, da bi umetnost usmerila na pot prave avtonomne in angažirane umetnosti. Pričakovali bi torej, da bo izhajala iz teorije umetnosti, toda ne: med citiranimi avtorji prevladujejo filozofi Rancière, Agamben, Mouffe in Virno. Bojana Kunst srž problema sodobne umetnosti vidi v postfordističnem kapitalizmu, a v literaturi ne navede ene same ekonomske študije. Vseeno se čuti sposobna soditi, da postfordizem parazitira na sodobnem produkcijskem načinu v umetnosti z značilnostmi, kot so fleksibilnost, podjetništvo, prekarnost in mreženje, čeprav kapitalizem 19. stoletja sploh ne pozna drugih oblik dela, tudi kratka ‚zlata doba kapitalizma‘ jih je le deloma omejila. Iz napačno zastavljenega problema avtorica izpelje priporočilo umetnikom, naj na ‚kapitalizacijo‘ umetniške ustvarjalnosti in inovativnosti odgovorijo z lenobo, na težnjo po produktivnosti pa s trošenjem. Ta obrat potem razširi še na političnost umetnosti in umetnikom priporoči, da naj se politično angažirajo kar z ... molkom.

Akademsko pisanje o umetnosti je torej nedvomno kritično do umetnosti svoje dobe. Toda kot bomo videli v naslednjem ogledu pisanj specialistov o sodobni umetnosti, ta kritika bodisi nima posebnega vpliva na umetniško prakso bodisi ima umetniška praksa sposobnost, da jo vključi v vrtoglavo samozadostno proizvodnjo kritike in samokritike.

### Specialisti o umetnosti v razstavnih katalogih

Ena izmed hipotez razprave o krizi kritike je, da naj bi se kritika ‚preselila‘ tudi v pisanja specialistov, zato smo v analizo vključili tudi razstavne kataloge. Po letu 2008 se je produkcija razstavnih katalogov zmanjšala za približno petino glede na obdobje pred krizo, kot pokaže primerjava zapisov v knjižničnem

21 Beti ŽEROVC, *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana/Archive Books, Berlin, 2015, str. 124–146.

22 Bojana KUNST, *Umetnik na delu: Bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012, str. 144.

katalogu COBISS,<sup>23</sup> a je bilo število razstavnih katalogov še vedno težko obvladljivo, zato smo se odločili, da izberemo nekaj primerov po tipih razstav. Te smo razdelili na glavni skupini, na samostojne in skupinske razstave, ki smo ju naprej razdelili po časovnem/tematskem zajetju razstave; za vsako od štirih skupin smo izbrali po dva kataloga, skupaj torej osem.

#### A. Samostojna razstava/projekt umetnika/umetnice /umetniške skupine:

##### 1. Avtorska

- Janez Janša: *Life II [in Progress]*, 2014
- Jasmina Cibic: *Za naše gospodarstvo in kulturo*, 2013

##### 2. Pregledna

- Alenka Pirman: *Zbrana dela*, 2015
- NSK od Kapitala do kapitala, 2015

#### B. Skupinska razstava:

##### 1. Večletna

- 30. grafični bienale: *Prekinitev*, 2013
- *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, 2015

##### 2. Študijska/tematska

- *Kiparstvo danes*, 2010–2013
- *Narobe obrnjeno - ne tako bela kocka*, 2015

Analiza katalogov raznih razstavnih projektov je videti skoraj prezahtevno delo. Za začetek lahko od vseh katalogov ločimo samostojne razstavne projekte, pri katerih je vodja projekta avtor, ne kurator, čeprav ima razstava lahko tudi kuratorja. Zato lahko domnevamo, da se bo zasnova takih katalogov razlikovala od katalogov preglednih ali skupinskih razstav, kjer imajo kuratorji več pristojnosti. Taka avtorska kataloga sta v našem vzorcu

23 Po knjižničnem katalogu COBISS smo iskali izpise po predmetni oznaki ‚razstavnih katalogi‘ in kraj izdaje ‚Slovenija‘. Primerjava izpisov je pokazala, da je v obdobju 2005–2008 izšlo povprečno 418 katalogov na leto, v obdobju 2012–2015 pa 337.



*Life II [in Progress]* Janeza Janše in *Za naše gospodarstvo in kulturo* Jasmine Cibic.

#### AVTORSKI RAZSTAVNI KATALOGI – ZBORNIKI

Pri obeh katalogih najprej opazimo, da avtorji in avtorice prispevkov prihajajo iz raznih držav, med tujimi prevladujejo Anglija in ZDA, in da so številni pisci profesorji ali raziskovalci na uglednih univerzah. Skupaj (vsaj) vzbujajo vtis, da zastopajo elito globalnega sveta umetnosti. K pisanju so bili povabljeni v času nastajanja projekta in pisali so na osnovi idejnega osnutka, iztočnic in materialov, kolikor jim je umetnik/umetnica omogočil/a, da se z njimi seznanijo.<sup>24</sup> Pisci navadno niso soustvarjalci ali kakšen ‚raziskovalni oddelk‘ pri umetniškem projektu, da bi gledalcem pojasnjevali konceptualno zasnovo ali reference, na katere so se umetniki opirali med ustvarjalnim procesom. Še manj bi lahko bili kritiki, ki nepristransko analizirajo umetnino, razen če se ne strinjamo z Jane Rendell, da ‚kritik zasede diskretno mesto posrednika med umetniškim delom in občinstvom‘, se pravi, da se postavi za njegovega zagovornika.<sup>25</sup> Če kritika razumemo v tem pomenu, tedaj sta zbornika res objavila po več ‚kritik‘, mednarodne avtoritete pa so za avtorja zastavile svojo moč in ugled, četudi projekta morda sploh niso videle ali pa vsaj ne v celoti. Umetniku/umetnici je ta ‚kritika‘ bržkone pripravnejša kakor tradicionalna: ne skrbi ga/je več, kako bodo kritiki sprejeli umetnino, dogodek je močnejši za niz utemeljitev, ‚kritike‘ mednarodnih poverjenikov za umetnostna vprašanja pa so vizitka za globalni svet umetnosti.

24 Kot piše kurator razstave *Za naše gospodarstvo in kulturo* Tevž Logar v uvodu, je ‚publikacija hkrati gradnik instalacije in neodvisna entiteta, ki sodeluje v umetniških arheoloških strategijah, mehanizmih razkrivanja [...]‘. V: Jasmina CIBIC, *Za naše gospodarstvo in kulturo/For Our Economy and Culture*, Muzej in galerije mesta Ljubljane – Galerija Škuc, Ljubljana, 2013, str. 13.

25 Jane RANDELL, ‚Sredstva uprizorjanja: Postavitev scene za nekaj, kar bi lahko bilo‘, v: Tevž LOGAR, Vladimir VIDMAR, ur., *Za naše gospodarstvo in kulturo/For Our Economy and Culture*, Muzej in galerije mesta Ljubljane – Galerija Škuc, Ljubljana, 2013, str. 156.

Prevod smo malo popravili. Jane Rendell je po zgledu ‚participatorne umetnosti‘ Claire Bishop iznašla ‚participatorno kritiko‘, ki o umetnini ne piše na osnovi opazovanja, temveč ‚sodeluje‘ v umetninah. Participatorna kritika, pravi Jane Rendell, ‚ugotavlja, kako učinkovito umetnik opravlja svojo interpretativno vlogo‘, toda vsi avtorji in avtorice prispevkov niso dela v njegovi celoti niti videli pred svojim pisanjem, avtorje izbira umetnik ali kustos sam in jih objavi po svoji lastni presoji in vesti.

Nismo pa še pojasnili, kaj je predmet pisanja takih ‚kritik‘. Uvodna pisanja Adriana Heathfielda in Tima Etchellsa v katalogu *Life II* ter Tevža Logarja in Petje Grafenauer v katalogu *Za naše gospodarstvo in kulturo* opravijo nalogo, ki je tipična za razstavni katalog: opišejo umetnikova pretekla dela in njegov umetniški razvoj. Drugi prispevki gradijo na ‚iztočnicah‘, ki so jih dobili od avtorja.

V katalogu *Life II* Mladen Dolar piše o zmotni predstavi, da so otroci nedolžni, Amelia Jones o Heglovi dialektiki hlapca in gospodarja, Aldo Milohnić o odzivu represivnega aparata na trganje državne zastave, ko je bil umetnikov prejšnji projekt *Life* predstavljen na Hrvaškem. Projekt *Za naše gospodarstvo in kulturo* ima bogato polje referenc (dela Vinka Glanza, arhitekta državnih objektov sredi 20. stoletja, stenografski zapisnik seje komisije za pregled umetniških in kiparskih del iz leta 1958 ter slovenskega endemičnega hrošča nesrečnega imena *Anophthalmus hitleri*) in je zato hvaležnejši za spremno pisanje. Nika Grabar piše o zgodovinskih referencah iz arhitekture, Jane Rendell o spominjanju v psihoanalizi, Suzana Milevska o problemu (znanstvenega) poimenovanja, Lina Džuverović o ‚indeksu mehke moči‘ držav v povezavi z nacionalno kulturo.

Če se tukaj ustavimo, lahko ugotovimo, da prispevki skačejo med posameznimi vidiki dela in izhodišči, ki sta jim jih ponudila umetnik in umetnica in na katere bolj ali manj virtuozno pripenjajo odlomke iz drugih (svojih ali tujih) del. Tako razširijo interpretativno polje umetniškega dela, kar je, kot smo videli, nadvse pomemben prispevek v sodobni umetnosti. A kljub temu: če niso ne kritika, ne razčlemba (kot bi jo naredil kakšen dramaturg), ne teorija, kaj torej so?

Avtorje, prvič, gotovo vodi veselje v pisanju, ki se hrani z igro eruditskih asociacij na idejne iztočnice umetniškega projekta. V tem smislu so ti prispevki avtoreferencialni, samoljubni, asocijalni. In drugič, spoj akademskega in umetnostnega sveta ustvari vzajemno dinamiko, v kateri avtoriteta enega sveta preskakuje na drugega, se krepi z avtoriteto drugega, kakor ‚mana‘, skrivna magična moč, ki jo poznamo iz antropologije.

#### KURATORSKI RAZSTAVNI KATALOGI

Drugi korpus razstavnih katalogov (pregledne samostojne in skupinske razstave) se od prvega razlikuje po tem, da so ned-

vomni uprizoritelji razstavnega dogodka (in kataloga) kuratorji (v primeru preglednih samostojnih razstav sicer v sodelovanju z umetniki). Poskusili bomo ugotoviti, ali so ti pisci prevzeli nekatere funkcije kritike, s tem da bomo pozorni predvsem na elemente specifičnosti sodobne umetnosti iz formalnih analiz, ki smo jih obravnavali v prejšnjem razdelku (gl. razdelek Specifičnost sodobne umetnosti).

#### NOVA SENTIMENTALNOST

Začnimo s katalogom *Krize in novi začetki* za četrto v nizu preglednih razstav slovenske umetnosti po letu 1975, ki je zajela obdobje 2005–2015. V tem obdobju ‚velike gospodarske depresije‘ se je umetnost res ukvarjala s političnimi temami, s problematiko migrantov, beguncev in delavcev, bila je družbeno angažirana, kot se pričakuje od sodobne umetnosti. Tudi naslov razstave in kataloga nas napoti na ‚krizo‘, zato si bomo pogledali, kako so jo kustosi Igor Španjol, Bojana Piškur in Vladimir Vidmar obravnavali.

V spisu Igorja Španjola je zanimivo le to, da se temi izogne in jo prikrije v motni gostobesednosti.<sup>26</sup> Vladimir Vidmar ugotovi, da apliciranje dnevnopolitičnih bojev na umetniške prakse pogosto poraja splošen občutek razočaranja nad mankom realnega učinka. Potem pa naredi filozofski preobrat, da je umetnost najbolj politična, ko sploh ni politična: „Umetnost je lahko katalizator akcije predvsem brez direktnega vstopanja v polje političnega, onkraj svoje neposredne aplikacije na politiko.“ In nazadnje odkrije nič manj kot „novi romantizem“, sanjarskega romantičnega umetnika, ki se „izpostavlja naravnim silam“, navdihuje s svojim „telesnim angažmajem“, prikazuje „žrtvovanje in mesijanstvo“, „čutenje“ in kot „čarodej, moderni alkimist, mag“ proizvaja „skrivnostno kemično/alkimistično substanco“ ter, najbolj pomembno, „ustvarja zaradi ustvarjanja samega“.<sup>27</sup> Kustosinja Bojana Piškur se ukvarja s politizacijo umetnosti,

26 Na primer: „Gre za generacijo, ki je v refleksiji svojih predhodnikov nostalgijo nadomestila z melanholijo, banalnost vsakdanjika z vzvišenim patosom, realna pričakovanja pa z zavestno prenapihnjene ambicijami.“ V: Igor ŠPANJOL, „Med inovacijo in smrtjo: Posvečeno Igorju Zabelu“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005-2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015, str. 13.

27 Vladimir VIDMAR, „Umetnost, ki deluje (trije nastavki za razmislek o umetnosti v preteklem desetletju)“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005-2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015, str. 27–35.

zanimajo jo „konstitutivne dejavnosti“ (Rauning) kot drugačne oblike kulturne in umetniške produkcije. Najde jih v „kolektivih“ TEMP, Delavsko-punkersko univerzi (DPU) in Neteoritu, za katere pravi, da gojijo „drugačno vrsto estetike“. Zagotovo lahko vsaj za DPU rečemo, da ni imela nobene estetike, razen če zavračanje umetnosti kot malomeščanske ideologije štejemo za posebno estetiko. A glavno še pride: kuratorji so DPU kar izenačili s statusom umetnine, ko so jo razstavili z drugimi umetninami. Ker kustosinja projicira svoj apriorni politični nazor na umetnost, vidi umetnost tam, kjer je ni, in ‚ne vidi‘ tistih del, ki naj bi bila res družbenokritične umetnine (Nika Autor, projekt *Delavci brez meja*, Mojca Pungerčar, Arjan Pregl, Jože Barši, Jurij Meden in mnogi drugi). To umetniško produkcijo zato obdela v nekaj stavkih in jo zgrabi edinole z empatijo: da se pri vseh teh prikazih odraža „širše zavedanje o tem, da izkoriščanje delavstva pomeni hkrati tudi izkoriščanje njih [umetnikov] samih“.<sup>28</sup> Skratka, burno desetletje, ko so se umetniki spustili v središče družbenopolitičnega življenja, ko so se vprašanja o postopkih, estetskih in spoznavnih učinkih sodobne umetnosti ponujala na pladnju, so kuratorji speljali na najbolj staromodni romantičen pogled na umetnost in se v velikem loku izognili temeljnemu vprašanju sodobne umetnosti.

30. grafični bienale najavi „poklon tradiciji in apoteozo sedanosti“, dialog med preteklostjo in sedanostjo.<sup>29</sup> Katalog sestavlja besedilo Petje Grafenauer o 60-letni zgodovini grafičnega bienala, predstavljeni na spremljevalni razstavi, in uvodna predstavitev kuratorke Deborah Cullen za glavni del bienala. Petja Grafenauer predstavi sijajno zgodovino bienala, ki se je rodil iz duha gibanja neuvrščenih in grafike kot medija demokratizacije kulture in umetnosti. Zanimivo je, kaj kuratorka vzame iz sveta grafike kot sodobni dostavek k tej dediščini: „aktualnost grafike“ (poleg dopolnitve medija s sodobnejšimi tehnologijami in tehnološkimi postopki) vidi v delih, ki predstavljajo nezmožnost komuniciranja, namesto občevanja nejezik, v čemer je, moramo priznati, dosledna. Če je prireditev res apo-

28 Bojana PIŠKUR, „Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005-2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015, str. 25.

29 Nevenka ŠIVAVEC, „Uvod“, v: *Prekinitev, 30. grafični bienale Ljubljana*, Mednarodni grafični likovni center Ljubljana, Ljubljana, 2013, str. 7.

teoza česa, je apoteoza tihe kontemplacije, potegnjene stran od velike predstave sveta, umik iz sveta namesto osvajanja sveta, kar naj bi bilo izvirno izročilo bienala. Kuratorka nam pokaže, denimo, knjigo D. Ashbauga in W. F. Gibsona, ki izgine, ko je prebrana. María Elena González razstavlja glasbeno skrinjico, ki igra zapis vzorca, prepisanega z brezovega lubja. Mario Čaušič razstavlja grafike eksplozij, Mihael Giba likovno upodobitev nerazumljivega pravnega jezika, Xu Bing sestavlja nov jezik iz simbolov z mednarodnih letališč, Dragan Ilić predstavlja risbe, ki jih je napravil robot, ipd.

Tretji primer je pregledna razstava Alenke Pirman *Zbrana dela*, h kateri je Marko Jenko napisal odlično študijo. A kaj naredi z avtoričinimi deli, ki obsegajo gospodinjiski taylorizem, domačijsko subkulturo, nacionalne prismojenosti, čistokrvne jezikovne tujke, zabijanje časa z adolescenti, skvotanje in zagovarjanje piratstva? To so samo nepomembni dodatki, pravi Marko Jenko. Naroči nam, naj si nataknemo „masko naivneža“, da bomo lahko spet presenečeni; skratka, igravimo norce, da bomo doživeli umetniško katarzo. To lahko dosežemo tako, da pozabimo na vse „nepomembne“ dodatke“, ki so sicer že del vseh njenih „plehkkih“ umetnin“. Samo tako se bomo lahko spustili v samo bistvo teh umetnin, ko „objekt [...] izpričuje lastno mišljenje, onkraj ali venomer vsaj malo ločeno od teh ali onih zavestnih, recimo avtorjevih namer, pa tudi okoliščin ali konteksta“. <sup>30</sup> Marko Jenko skratka predlaga, da se preusmerimo „stran od besed ali od pomenonosnega k očesu“, <sup>31</sup> zato da bomo videli umetnino kot „njeno notranjo samo-razliko, tj. kot neujemanje objekta s seboj, kar se lahko kaže kot njegova nenadna ‚identiteta‘, ki je kot ambivalentnost, ki vzbuja zmedenost in nepoznavanje.“ <sup>32</sup> Ne zdi pa se mu pomembno pojasniti, zakaj je banalen vsakdanji predmet še vedno lahko umetnina, se pravi redko blago na trgu umetniških blag v okolju neizmernega obilja. Ne pojasni, zakaj po Warholovih Brillo škatlah ne moremo reči, da je „že vse videno“. Nasprotno, vse, kar je prismojeno zabavnega v delih Alenke Pirman, zavrže kot „dodatke“, interpretacijo pa

30 Marko JENKO, „Vsakdanja redkost“, v: *Alenka Pirman: Zbrana dela*, Mednarodni grafični likovni center Ljubljana, Ljubljana, 2015, str. 27.

31 Ibid., str. 28.

32 Ibid., str. 18.

spelje na metafizično substanco umetnine, še eno pojavno obliko novega sentimentalizma med kuratorji.

#### SODOBNA UMETNOST IN ZGODOVINA

Iz bežnih omemb v preostalih dveh katalogih (*NSK from Kapital to Capital* in *Narobe obrnjeno - ne tako bela kocka*) lahko ugotovimo, da si slovenska sodobna umetnost ustvarja tudi svojo zgodovino, spleta pa se okoli več toposov, katerih preplet na koncu proizvede samoheroizirano zgodovino. Vse topose povezuje argument, da institucije sodobne umetnosti postavljajo „umetnostni sistem“, ki prej ni bil razvit <sup>33</sup> in ki je priznal spregledana in zatirana avantgardna umetnostna gibanja „po padcu železne zavese“. <sup>34</sup> Da je socialistična država takoj po drugi svetovni vojni ustanovila Akademijo upodablajočih umetnosti (prvi študenti so nosili še partizanske uniforme), dve leti pozneje Moderno galerijo v Ljubljani, potem še Umetnostno galerijo Maribor in mnoge druge razstavne prostore, dajala številna javna naročila umetnikom itn., tega kuratorji ne smatrajo za dobro razvit umetnostni sistem; opazijo pa, da je bila socialistična kulturna politika „okorela, konservativna in sovražna do reformističnega in eksperimentalnega duha neoavantgard“. <sup>35</sup>

Morda iz uslužnosti do slabo poučenega bralca, ki o Vzhodni Evropi ve samo dve ključni besedi, stalinizem in socrealizem, spletajo nejasne argumente, da lahko vključijo obe ključni besedi: „[Kontradikcija v institucionalnem sistemu]“ <sup>36</sup> je ena izmed najbolj škodljivih posledic stalinistične kulturne politike, ki jo

33 Bojana PIŠKUR, „Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005-2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015, str. 20; Zdenka BADOVINAC, „An Exhibition about the NSK Commons“, v: Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, ur., *NSK from Kapital to Capital*, Ljubljana: Moderna galerija/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2015, str. xii.

34 Alenka GREGORIČ, Suzana MILEVSKA, „Narobe obrnjeno: umetniške prakse, ki kritično obravnavajo umetnostni sistem in njegove institucije“, v: *Inside Out - Not so White Cube/Narobe obrnjeno - ne tako bela kocka*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana, 2015, str. 32.

35 Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, „Introduction: Neue Slowenische Kunst from Kapital to Capital“, v: Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, ur., *NSK from Kapital to Capital*, Moderna galerija, Ljubljana/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2015, str. 15.

36 Avtorji to kontradikcijo opišejo takole: „V institucionalni sistem se je prikradla hromeča kontradikcija med državno ideologijo, ki je izhajala iz mednarodnega socialističnega gibanja, in nacionalno usmerjenostjo državnih kulturnih politik.“ Ibid., str. 15.

ponazarja napad na zgodovinska avantgardna gibanja v tridesetih letih 20. stoletja in ki je zato sprejela socialistični realizem v likovni umetnosti in literaturi ...“<sup>37</sup> A ker sta imela stalinizem in socrealizem le kratkotrajen in omejen vpliv v Sloveniji in Jugoslaviji, malo naprej vpeljejo novo zgodovinsko kategorijo: „hibriden, domnevno zmeden tip socialističnega modernizma“.<sup>38</sup>

Z zgodovinsko pozabo in interpretativnimi bližnjicami proizvedejo dvojni učinek: prvič, podprejo in podžgejo ‚evangelizacijsko‘ argumentacijo zahodnih ‚demokracij‘, ki naj bi prinesle svobodno umetniško ustvarjanje v postsocialistične države; in, drugič, onemogočijo tako zgodovinsko primerjavo kot tudi zmožnost samoanalize.

Pregledna razstava skupine Neue Slowenische Kunst *NSK od Kapitala do kapitala* se v to zgodovinsko interpretacijo zlekne z dodatnim presežkom: mistifikacijo umetnosti. Kuratorka Zdenka Badovinac takole razloži pomen umetnosti NSK v 80. letih 20. stoletja, v desetletju pred razpadom Jugoslavije: „NSK je moral ustvariti svoja lastna pravila, če je hotel misliti svojo umetniško prakso. V procesu ustvarjanja svojih lastnih pravil pa je moral ustvariti tudi svojo lastno skupnost [v izvorniku *commons*]<sup>39</sup>. Skozi svojo zvestobo ideji skupnosti – kar je rdeča nit naše razstave – se je NSK sam razkril kot dogodek v Badioujevem pomenu, se pravi, kot ‚dogodek v zadnjem desetletju Jugoslavije‘.“<sup>40</sup> Uredniki kataloga pojasnijo, kako si razlagajo pojem dogodka: „[D]ogodek se zgodi, ko izključeni del družbenega tkiva, ki v normalni državi počiva pod prtom vladajoče ideologije, naglo in nenadoma vstane ter se pojavi na družbenem prizorišču.“<sup>41</sup>

37 Ibid., str. 15.

38 Ibid., str. 15.

39 Ang. beseda *commons*, ki prihaja iz gibanj za odprtokodne računalniške programe proti režimu avtorskih pravic in intelektualne lastnine, se navadno prevaja kot ‚gmajna‘. Tega izraza ni mogoče uporabiti za 80. leta, ker takrat sploh še ni obstajal, zato smo to besedo prevedli nevtravno kot ‚skupnost‘. Takrat se je navadno uporabljajl izraz ‚civilna družba‘, ki pa je z NVO-zacijo zadnjih 25 let postal že skorajda psovka. Uporaba besede *commons* je torej spretna zvijača, kako se izogniti nevšečnemu izrazu.

40 Zdenka BADOVINAC, „An Exhibition about the NSK Commons“, v: Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, ur., *NSK from Kapital to Capital*, Ljubljana: Moderna galerija/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2015, str. xxxvii. Koncept dogodka je iz knjige Alaina Badiouja, *L'être et l'événement* (Pariz, Seuil, 1988, ang. prev. *Being and Event*, Continuum, London, 2005).

41 Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, „Introduction: Neue Slowenische Kunst from Kapital to Capital“, v: Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in

„Dogodek desetletja“, radikalni preobrat vladajoče ideologije, zahteva novo artikulacijo vseh starih družbenih ravni. NSK je torej lahko „dogodek“, če je uspel povezati vsa tleča nezadovoljstva s prejšnjim režimom, jih artikuliral in se [z njimi] dvignil iznad silnega pritiska vladajoče ideologije. To pa lahko pomeni le, da so umetniške prakse tistega časa, politična gibanja in teoretske produkcije ustvarjali pod velikim plaščem NSK. Razstava prikazuje očitno problematično interpretacijo, predstavlja pa jo institucija, ki naj bi bila pooblaščenca za zgodovinske interpretacije. Pri tem ni pomembno, na katerega umetnika ali umetniško skupino se ta interpretacija nanaša; najbolj problematičen je narcističen, v umetnost zagledan pogled, ki umetnost dvigne nad vse druge družbene prakse.

Z zgodovino sodobne umetnosti se s stališča „institucionalne kritike“ ukvarja razstava *Narobe obrnjeno – ne tako bela kocka* v Mestni galeriji Ljubljana, ki je bila, kot pravita avtorici Alenka Gregorič in Suzana Milevska, rezultat dolgoletne raziskave. Tudi njuna zgodovina umetnosti v Srednji Evropi in na Balkanu pozna cenzuro pred padcem železne zavese in po njem, čas zatiranja in čas postopne otoplitve, ko so umetniki in umetnice dobili več umetniške (in podjetniške) svobode. A če opazujemo umetniške prakse „institucionalne kritike“ od 60. let naprej, te cezure ne vidimo. Poleg te argumentacije zbode v oči tudi, kako interpretirata „institucionalno kritiko“. To je trenutek, ko umetniki vzamejo za predmet umetniške obdelave sam umetnostni (institucionalni) sistem, medtem ko kuratoriki, nasprotno, institucionalno kritiko razumeta kot željo umetnikov, da „spremenijo in izboljšajo vse, kar ni izpolnjevalo pričakovanih meril poklicne etike, ravnanja, delovnih pijač in odnosa do vsebin in predmetov umetnosti [...]“.<sup>42</sup>

Umetnikom pripisujeta, da nadzorujejo umetnostne institucije s skorajda birokratsko pametjo; in če z institucijami niso zadovoljni, jim jo zagodejo z anti-umetninami, z „institucionalno kritiko“. A ne preveč, ker naj bi bili ujeti v „začarani krog

Anthony GARDNER, ur., *NSK from Kapital to Capital*, Moderna galerija, Ljubljana/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2015, str. 10.

42 Alenka GREGORIČ, Suzana MILEVSKA, „Narobe obrnjeno: umetniške prakse, ki kritično obravnavajo umetnostni sistem in njegove institucije“, v: *Inside Out – Not so White Cube/Narobe obrnjeno – ne tako bela kocka*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana, 2015, str. 31.

institucionalne kritike“ – v „dihotomijo med tem, da so umetniki kritični do institucij in da obenem potrebujejo institucionalno potrditev ali priznanje svoje kritike“.43

Kuratoriki torej s svojo interpretacijo „institucionalne kritike“ hkrati postavita tudi mejo, ki je ni mogoče prestopiti, se pravi, ni mogoče načeti vprašanja umetnosti kot družbene institucije, a kjer se institucionalna kritika v resnici šele začne. Zaradi svojih ideoloških omejitev morata kuratoriki pojem institucije zato zožiti z abstraktnega na konkretno, na konkretno galerijo ali muzej, za nameček pa vpeljeta še državo kot tretji člen v „institucionalni kritiki“.44 Na osnovi tega trikotnika – umetnik, muzej in država – kuratoriki izbirata umetnine. A kaj imajo skupnega kosovska ambasada Alberta Hete na Cetinju, „protest“ proti nepriznanju Republike Kosovo, prazne embalaže izdelkov, ki jih je umetnik Jusuf Hadžifejzović použil in potem prodajal kot umetnine, oglas Gorana Trbuljaka *Star in plešast iščem galerijo* in kampanja za financiranje muzejev BiH, ki je navsezadnje le politična kampanja? Skupina izbranih umetnin je videti kot skupina štirinožcev, v kateri so mačke, samorogi in volkodlaki.

#### SODOBNA UMETNOST IN ZNANOST

Študijska razstava *Kiparstvo danes* v Celju je bil štiriletni razstavní projekt o „aktualizaciji kiparske problematike“.45 Kustosi Tomaž Brejc, Alenka Domjan, Polona Tratnik in Jiří Kočica (zadnja dva hkrati tudi razstavljalca) so v nizu štirih razstav46 obravnavali kiparstvo kot „razširjeno polje, ki presega medijsko določenost in stopa v polje družbenega, znanstvenega, tehnološkega in interdisciplinarnega“. V tem smislu se zdi paradigmatična razstava *Nova renesansa in transhumanizem* (2012), ki je predstavila dela, ki združujejo umetnost in znanost.

43 Ibid., str. 33.

44 Ni jasno, zakaj sta izbrali le državo, ne pa tudi umetnostnega trga, ki je morda celo pomembnejši selekcijski mehanizem: tudi v državah, kjer, kot se rado govori, umetnostni trg ni razvit, ima ta pomembne učinke prek mednarodnega umetnostnega trga. Ne smemo pa tudi pozabiti, da so državni podporni mehanizmi v veliki meri oblikovani po zgledu tržnih kriterijev z merili, kot so gledanost, obisk, nagrade ipd.

45 Alenka DOMJAN, „Uvod“, v: *Kiparstvo danes: Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010, str. 19.

46 To so razstave *Komponente, stičišča in presečišča* (2010), *Kipi, figure in telesa* (2011), *Nova renesansa in transhumanizem* (2012), *Performativna telesa in okolja* (2013).

V utemeljitvi povezovanja umetnosti in znanosti se kustosinja Polona Tratnik opre na knjigo *The New Production of Knowledge*,47 manifest in železno referenco organizacij, kot so OECD, Svetovna banka in Evropska komisija, ki je soavtorico Helgo Nowotny celo imenovala za direktorico Evropske znanstvene fundacije. Avtorji ločijo tradicionalni in stari znanstveni način, ki mu pravijo „modus 1“ in ki po njihovem izhaja iz „newtonskega prakticanja znanosti“, in sodobni način, „modus 2“, ki uveljavlja neoliberalne ekonomske in družbene prakse in institucije. Govorijo o obratu v znanstveni paradigmi, o prehodu od temeljne znanosti k aplikativni, pri čemer gre v resnici za podreditev znanosti kapitalu, hkrati pa se uničujejo temelji znanstvenega raziskovanja, saj znanstvenega raziskovanja ni mogoče začeti z aplikacijo.48 Misleci novega načina, kako prakticirati znanost, priporočajo novo vrsto „interdisciplinarnosti“ – mešanje različnih raziskovalnih področij.

Umetniki in umetnice, vneti za sodobne tehnologije, vidijo v interdisciplinarnosti utemeljitev, da se še sami vključijo v mešanje disciplin. Z zagovorniki aplikativne znanosti pa jih druží globoko nerazumevanje znanosti. Avtorji *The New Production of Knowledge* ugotavljajo, na primer, da je zgodovinska šola *Annales* „priznala za legitimne predmete zgodovinskega proučevanja čudna in celo šamanistična verovanja, ne le vzvišene rutine zleščene uma“.49 Zgodovinska šola *Annales* je vpeljala, da zgodovinopisja ni mogoče delati brez teorije družbe, da se mora zgodovinopisje predstaviti s pisanja vladarskih kronik na raziskovanje ljudskih množic, njihovih preživetvenih strategij in tudi njihovih družbenih predstav. V radikalni zastavitvi zgodovinopisja avtorji *The New Production of Knowledge* opazijo le nov predmet preučevanja, „čudna in celo šamanistična verovanja“, opustijo pa vse drugo, kar je res značilno za šolo Anna-

47 Gl. Michel GIBBONS, Camille LIMOGÉ, Helga NOWOTNY, Simon SCHWARTZMAN, Peter SCOTT, Martin TROW, *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage, London, 1996 [1994].

48 Za zgled ponujajo izdelavo nadzvočnega letala, ki je odprla številna vprašanja, kakršnih si poprej v eksperimentalnem raziskovanju niso postavljali. Dilema pa je, koliko je ta zgled preveč nespecifičen – in koliko je izdelava nadzvočnega letala pripeljala do zares prelomnih odkritij. Predsednik francoske akademije znanosti je komentiral: „Elektrike niso iznašli, ko so poskušali izboljšati svečo.“

49 Michel, GIBBONS, et al., *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage, London, 1996 [1994], str. 107.

les. Podobno gledajo na znanost sodobni umetniki. Kuratorko in umetnico Polono Tratnik prevzame možnost biotehnologije, da ustvarja nova umetna živa bitja, da kot demiurg ustvarja resnične stvaritve in žive umetnine.<sup>50</sup> Znanost ji prebujajo pravo ekstatično občutje ob možnosti, da se lahko postavi na mesto narave same.<sup>51</sup> Toda temeljno delo znanosti niso ne aplikacije ne ,umetni stvori': temeljna orodja znanosti so teoretski koncepti in njeno edino polje je polje teoretske problematike.

Res je, stiki med znanostjo in umetnostjo vselej obstajajo. V renesansi, ki jo Polona Tratnik omenja v uvodnem besedilu, so se slikarji učili pri geometriji, anatomiji in optiki, toda vključevanje teh ved so podredili nalogi upodabljanja ali posnemanja, ki je bila specifična za likovno umetnost in po čemer se je likovna umetnost ločila od drugih družbenih praks kot posebna družbena praksa. Polona Tratnik pa govori o identifikaciji umetnika z znanstvenikom: med umetnikom in biotehnologom ni več razlike, pravi, Aristotelovo večino posnemanja je nadomestil *technē bios*, „obvladovanje in dizajniranje življenja, ultimativni inženiring“.<sup>52</sup> Toda to je malce težje uresničljivo v konkretnih eksperimentih, zato je treba najti umetnosti nalogo, ki bi ji bila lahko kos. Tisti specifični delež umetnosti naj bi bil ,subverzivni akt', sposobnost umetnosti, da se upre silni moči biotehnologije, ki obvladuje naravne sile. To naj bi pomenilo, da je v spregi znanosti in umetnosti umetnost prevzela vlogo etičnega (moralnega) razsodnika. Skratka, potem ko si je kapital podredil znanost, potem ko ji je naložil, da je odgovorna samo njemu, ne človeštvu, bi bila rada zraven še umetnost kot ,etično razsodišče'.

50 Polona TRATNIK, „Renesansa in preživetje človeške vrste“, v: *Kiparstvo danes: Nova renesansa in transhumanizem*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2012, str. 17.

51 Kurator mariborske razstave *Soft Control* (2012) Dmitrij Bulatov je glede mističnega občutja zelo jasn: „Razstava *Soft Control* [...] nam razkriva današnje ,tehnološko nezavedno', ki zajema mitološko domišljijo, apokaliptične vizije in utopične sanje. *Soft Control* predstavlja, kako lahko jezik in ideje v moderni post-biološki družbi spreminjajo in znova konfigurirajo meje naše resničnosti in celo naših identitet.“ V: Dmitrij BULATOV, „Uvod“, v: *Soft control: Art, Science and the Technological Unconscious*. KID, ACE Kibla, Maribor, 2012, str. 6.

52 Polona TRATNIK, „Renesansa in preživetje človeške vrste“, v: *Kiparstvo danes: Nova renesansa in transhumanizem*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2012, str. 20.

### Sklepne ugotovitve

Primerjava pisanja o likovni/vizualni umetnosti je pokazala, da je trideset let minilo v intelektualnem nazadovanju. Sredi 80. let 20. stoletja so časopisi v enem mesecu objavili skupaj 23 kritik, trideset let pozneje samo še 4 in to razmerje se bistveno ne popravi, tudi če prištejemo objave v strokovnih revijah in na internetu. Kritika v dnevnikih časopisih je imela ,interpretativno mrežo', ki je kritika/kritičarka vodila po obveznih sestavinah interpretacije umetnine, danes je le še doživljajsko domišljajska. Sodobni časopisi pišejo celo več o sodobni umetnosti kot nekoč, toda o razstavnih dogodkih poročajo *in situ* in *in actu*, s kuratorji, z umetniki, obiskovalci razstave se pogovarjajo o pikanterijah, ki so po meri standardnih medijskih vsebin.

Kritika je vse redkejša, a so se premo sorazmerno zaostri vprašanja o sodobni umetnosti v akademski/znanstveni literaturi. Tu šele srečamo nekatera temeljna vprašanja, denimo, o umetniški obdelavi v sodobni umetnosti. Vendar pa ti prispevki nimajo vpliva na strokovno pisanje o umetnosti (denimo v pisanju za razstavne kataloge) ali pa je ta vpliv zanemarljiv. Kuratorji in kuratorke pred temi vprašanji tako rekoč bežijo v novi sentimentalizem, zgodovinsko teleološkost (ki povezuje sodobno umetnost z razvojem umetnostnega sistema in demokratizacijo) in v druge družbene prakse, kot je znanost.

## Literatura

Zdenka BADOVINAC, „An Exhibition about the NSK Commons“, v: Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, ur., *NSK from Kapital to Capital*, Ljubljana: Moderna galerija/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2015.

Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, „Introduction: Neue Slowenische Kunst from Kapital to Capital“, v: Zdenka BADOVINAC, Eda ČUFER in Anthony GARDNER, ur., *NSK from Kapital to Capital*, Moderna galerija, Ljubljana/The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2015.

Emerik BERNARD, *Odzivi*, Hyperion, Koper, 2015.

Tomaž BREJC, „Kronologija slovenskega kiparstva po letu 1975“, v: *Kiparstvo danes. Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010.

Maja BREZNIK, *Posebni skepticizem v umetnosti*, Založba Sophia, Ljubljana, 2011.

Dmitrij BULATOV, „Uvod“, v: *Soft control: Art, Science and the Technological Unconscious*, KID, ACE Kibla, Maribor, 2012.

Jasmina CIBIC, *Za naše gospodarstvo in kulturo/For Our Economy and Culture*, Muzej in galerije mesta Ljubljane – Galerija Škuc, Ljubljana, 2013.

Miha COLNER, „Kratkovidnost zgodovinskega spomina“, v: *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 38–43.

Alenka DOMJAN, „Uvod“, v: *Kiparstvo danes: Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010.

James ELKINS, *What Happened to Art Criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

James ELKINS, Michael NEWMAN, ur., *The State of Art Criticism*, Routledge, New York in London, 2008.

E. E. EVANS-PRITCHARD, *Witchcraft, Oracles, and Magic Among the Azande*, Clarendon Press, Oxford, 1977 [1937].

Alfred GELL, *Umetnost in delovanje: antropološka teorija*, Študentska založba, Ljubljana, 2006.

Michel GIBBONS, et al., *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage, London, 1996 [1994].

Jack GOODY, *Med pisnim in ustnim: študije o pisnosti, družini, kulturi in državi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1993.

Petja GRAFENAUER, „Grafični bienale, z vami vse od leta 1955“, v: *Prekinitev, 30. grafični bienale Ljubljana*, Mednarodni grafični likovni center Ljubljana, Ljubljana, 2013.

Alenka GREGORIČ, Suzana MILEVSKA, „Narobe obrnjeno: umetniške prakse, ki kritično obravnavajo umetnostni sistem in njegove institucije“, v: *Inside Out – Not so White Cube/Narobe obrnjeno – ne tako bela kocka*, Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana, 2015.

Marko JENKO, „Vsakdanja redkost“, v: *Alenka Pirman: Zbrana dela*, Mednarodni grafični likovni center Ljubljana, Ljubljana, 2015.

Janez JANŠA, ur., *Life II [in Progress]*, Maska, Ljubljana, 2015.

Petra KAPŠ, „(Z)Branila dela Alenke Pirman“, v: *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 58–61.

Petra KAPŠ, „Ko se duša naguba Metke Kavčič“, v: *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 34–37.

Kaja KRANER, „Centralizacija sodobnih umetnosti“, v: *Art-Area 275*, Radio Študent, 22. junij 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/art-area/centralizacija-sodobnih-umetnosti>.

Lev KREFT, *Estetikov atelje: Od modernizma k sodobni umetnosti*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, 2015.

Bojana KUNST, *Umetnik na delu: Bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012.

Thijs LIJSTER, „Where is the Critic?“, v: Pascal GIELEN, ur., *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World* Valiz, Amsterdam, 2013.

G. E. R. LLOYD, *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origin and Development of Greek Science*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Indiana, 1999 [1979].

Dijana MATKOVIČ, „Konec Pogledov“, v: LUD Literatura, 2. 3. 2016, dostopno na: <http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/konec-pogledov>.

Andrej MEDVED, „Jakšetovo slikarstvo: tesnobni vzrok univerzalne želje“, v: *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 30–33.

Andrej MEDVED, *Zarečja: vsakdanjosti, laži in aletheia*, Hyperion, Koper, 2015.

Jožef MUHOVIČ, „Likovna ali vizualna umetnost? Po-etika neke dileme“, v: Črtomir FRELIH, Jožef MUHOVIČ, ur., *Likovno, vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012.

Domen OGRAJENŠEK, „Estetizacija moralnega: Kratka študija dveh primerov“, v: *Art-Area 269*, Radio Študent, 9. 3. 2016, dostopno na: <http://radiostudent.si/kultura/art-area/art-area-269>.

Bojana PIŠKUR, „Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Mojca PUNCER, „Performativni prevoji med umetnostjo in stvarnostjo“, v: *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 9–11.

Jane RANDELL, „Sredstva uprizarjanja: Postavitev scene za nekaj, kar bi lahko

bilo“, v: Tevž LOGAR, Vladimir VIDMAR, ur., *Za naše gospodarstvo in kulturo/For Our Economy and Culture*, Muzej in galerije mesta Ljubljane – Galerija Škuc, Ljubljana, 2013.

Alix RULE, David LEVINE, „International Art English“, v: *Triple Canopy*, 30. 7. 2012, dostopno na: [https://www.canopycanopy.com/issues/16/contents/international\\_art\\_english](https://www.canopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english).

Jurij SELAN, „Anesthesia: Sodobna umetnost in mehanizmi diskurza“, v: Črtomir FRELIH, Jožef MUHOVIČ, ur., *Likovno, vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012.

Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Lilijana STEPANČIČ, „Ne-spomeniki Lele B. Njatin in konstrukcija množinskega spominjanja“, v: *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 44–51.

Nevenka ŠIVAVEC, „Uvod“, v: *Prekinitev, 30. grafični bienale Ljubljana*, Mednarodni grafični likovni center Ljubljana, Ljubljana, 2013.

Igor ŠPANJOL, „Med inovacijo in smrtjo: Posvečeno Igorju Zabelu“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Polona TRATNIK, „Odpiranje kipa“, v: *Kiparstvo danes. Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010.

Polona TRATNIK, „Renesansa in preživetje človeške vrste“, v: *Kiparstvo danes: Nova renesansa in transhumanizem*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2012.

Vladimir VIDMAR, „Umetnost, ki deluje (trije nastavki za razmislek o umetnosti v preteklem desetletju)“, v: Tamara SOBAN, Igor ŠPANJOL, ur., *Krize in novi začetki. Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Tomislav VIGNJEVIĆ, „Prestopanje medijskih mej ali iskanje sinteze“, v: *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 57–58.

Igor ZABEL, „Contemporary Art and the Institutional System“, v: Igor ŠPANJOL, ur., *Contemporary Art Theory*, JRP/Ringier, Zürich, 2012.

Beti ŽEROVC, *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art*, Društvo Igor Zabel za kulturo in teorijo, Ljubljana/Archive Books, Berlin, 2015.

Maja Breznik, doc. dr. (1967–), raziskovalka, sociologinja. Doktorirala iz sociologije na UL leta 2001. Doslej vodila ali sodelovala v 15 raziskovalnih projektih. Bila je štipendistka Institute of International Education/Arts International (New York) leta 1992, leta 1998 študirala na Ecole des hautes études en sciences sociales v Parizu, med letoma 2002 in 2004 pa je bila raziskovalka na Oddelku za sociologijo pri Università degli studi di Padova. Objavila je več knjig: *Obrt in učenost* (2003), *Kulturni revizionizem* (2004), *Kultura danajskih darov* (2009), *Posebni skepticizem v umetnosti* (2011), *Za napisom Nezaposlenim vstop prepovedan* (2014) in veliko poglavij ter člankov.

# Drhal in meje kritike

## Martin Hergouth

V redu je biti kritik, začnimo s tem. To ni mišljeno kot empirična sodba o poklicu kritika (ki je verjetno ‚v redu‘ kvečjemu na način relativne zaželenosti, kar danes med drugim pomeni, da v ekonomskem smislu ne obstaja), temveč meri na določeno privilegirano mesto, ki ga zaseda strukturna pozicija kritike v najširšem smislu v splošni konstelaciji modernosti („Kritikom ne postavljajo spomenikov,“ se sicer glasi en znan avtorsko lebdeč citat, toda ne priča nujno o nasprotnem – navsezadnje v prav tej isti dobi spomeniki niso na vrhuncu mode). Verjetno ni naključje, da Marxu in/ali Engelsu v eni redkih nazornih opisov komunizma – v *Nemški ideologiji* – med možnimi dejavnostmi posameznika v družbi brez delitve dela pride na misel ravno kritika (v nenavadni družbi lova, ribolova in živinoreje). ‚Kritična misel‘ je tudi zadnje označevalno pribežališče, kamor se zateče nedoločena (tj. humanistična) intelektualna dejavnost, ko mora kje upravičiti svoj smisel in instrumentalnost. Kritika je dobesečno v *redu*, torej ima, ali morda vsaj je imela, vnaprej pripravljeno mesto v redu moderne družbe.



### Umetnost ne biti toliko vladan

Modernost in kritika, torej. Strinjali se bomo s Foucaultem, da je Kant, avtor, ki pomembno zgošča ti temi, dobra točka vstopa: nemara je tako smiselno najprej razčistiti, v kakšnem razmerju sta ‚kritičnost‘ Kantove filozofije in kritika v splošnejšem, običajnejšem smislu diskurzivnega zavračanja.

Kant s svojim pojmom kritike v filozofijo vpelje nov način resnice: nekje v ozadju je razočaranje nad nezaključljivostjo in nedokončnostjo filozofskih vprašanj, ki bo eksplicitno našlo mesto v njegovi obravnavi antinomij uma. Če problema ne znamo rešiti, pa morda njegovo resnico lahko iščemo vsaj v njegovi nerazložljivosti. Filozofijo je tako treba začeti s preučitvijo (= kritiko) spoznavnih možnosti človeka in njihovih meja. Kantova kritika torej pomeni obrat pozornosti k transcendentalnemu, od empiričnega spoznanja k njegovim *pogojem možnosti*.

Poznamo nek standarden narativ o novoveškem, samostojnem, samogotovem subjektu, ki od Descartesa dalje najprej pojmovno in potem praktično vlada nad svojo zunanostjo, torej naravo. Toda v takšnem narativu obstaja nevarnost zavajajoče zgotovitve, kolikor se v njem ne upošteva tega bistvenega preloma, ki se je zgodil s Kantom. Le strogo Descartesov (oziroma racionalistični) subjekt *cogita* je namreč tisti, ki je res samogotov, poln, substancialen – toda da vzpostavlja odnos s svetom okoli sebe, se mora prav zato zanašati na boga. Začenši s kantovskim obratom pa se filozofiji postavi naloga, da možnost umeščenosti subjekta v svet – torej najprej zmožnost spoznanja – pojasni na podlagi specifičnega ontološkega ustroja subjekta samega. Edinstvenost spoznavne (in kasneje delovalne) zmožnosti se sedaj pojasni z edinstvenostjo ontološke strukture. Subjekt tu ni več preprosto eno izmed bitij v svetu, bitje v katerem bi svet odseval, temveč sama struktura tega odsevanja. Šele od tod dalje imamo zares opravka z modernim subjektom, ki mu je svet v celoti padel v naročje – toda to se zgodi prav za ceno njegove samogotovosti in ontološke substancialnosti.

V resnici je prav s tem, ko je subjekt postal aktivno vpleten v konstitucijo sveta, in s tem tako rekoč odgovoren zanj, to razmerje postalo nekam travmatično. Tako zgodnji, relativno

romantični Hegel znamenito govori o človeku kot „noči sveta“<sup>1</sup>, kar ne pomeni le, da je subjekt sedaj izgubil polnost monade in namesto tega postal temna prekinitiv v redu biti, „prazni nič, ki v svoji enostavnosti vsebuje vse – bogastvo neskončno mnogih predstav, podob, od katerih nobena prav ne sovпада z njim“, temveč tudi da je ta „noč postala strašna“, v njej „tu zablisne okrvavljena glava, tam druga bela postava in takoj spet izgine-ta“. Torej moderni subjekt za razliko od novoveškega do sveta ni več najprej v odnosu spontanega dvoma – ni namreč ničesar, o čemer bi se tu dalo dvomiti, problem predstavlja ravno gola faktičnost predstav –, temveč v odnosu izhodiščnega nelagodja in tesnobe (odmev tega občutja tvori denimo Sartreva *La Nausée*.)

V tem smislu je izvorna dispozicija modernega subjekta kritična. To odpira dobo, v kateri je nekaj lahko predmet kritike že zato, ker je *nekaj*. Tako je Hegel filozofsko kariero začel s kritiko ‚pozitivnosti‘ krščanske religije, kjer pozitivnost pomeni ravno to grobo, postavljeno, nerazumljivo in neprilučeno faktičnost krščanskega rituala in dogme. In to je v resnici splošna forma razsvetljenske kritike: podvreči upravičenje obstoječega *razumu* pomeni natanko pripoznati dopustnost obstoja le tistemu, kar si subjekt lahko prisvoji v redu razlogov, torej čemur lahko raztopi videz pozitivne faktičnosti v mreži odnosov smotrnosti. Tako se je v gibanju modernosti kritična dejavnost najbolj posrečila prav v primerih, ko je šlo za raztapljanje fiksnih pozicij in identitet, od družbenih slojev (za razliko od razredov) do, bolj aktualno, fiksnih spolnih identitet.

Toda da se to izhodiščno nelagodje pretvori oziroma udejanji v aktivnosti kritike, je verjetno potrebno še nekaj. Kritika, zatrjevanje nujnosti izničenja ali predrugačenja te ali one reči, je vedno politična dejavnost v smislu, da predpostavlja *voljo*, na katero se naslavlja. To je dovolj jasno: kritika je dejavnost prepričevanja in vplivanja, je *izrekanje* nujnosti negacije, ne pa negacija sama, in zato že predpostavlja osrediščeno politično skupnost, ki posluša in se odloča – politična predpostavka kritike je moderna suverenost obče volje.

Foucaulteva elegantna mala formula, s katero opredeli dejavnost kritike v specifičnih zgodovinskih pogojih njenega

<sup>1</sup> G. W. F. HEGEL, *Jenaer Systementwürfe III: Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, Meiner Verlag, Hamburg, 1986, str. 172.

nastanka: „umetnost ne biti tako zelo vladan“, „l'art de n'être pas tellement gouverné“<sup>2</sup> s tem ni v nasprotju – opozarja le, da se historično občja volja seveda ni formirala s svečanim podpisom družbene pogodbe. Foucault v izhodišče kritičnosti postavi vznik in eksplozijo tehnik vladanja v zgodnji moderni dobi, ko je vladanje prvič privzelo formo natančnega sistema pravil in postopkov. S tem, ko je vladanje privzelo formo vednosti in v subjekt poseglo kar se da intimno, se je tudi odpor lahko artikuliral v polju vednosti, kot kritika.

Kritičnost in vladnost torej sestavljata vzajemno pogojujoč se pojmovni par. Ena smer te vzajemnosti je očitna, skorajda tavitološka: namreč da kritika ne more obstajati brez nečesa, kar naj bo kritizirano. Toda velja tudi obratno, vladanje je možno le na način, da je subjekt v njem mobiliziran, kar pomeni tudi, da ima do reda vladnosti neko zahtevo. Hitro nam je lahko jasno, da je ideja popolne, enostranske podreditve, torej popolne neavtonomnosti, vsaj anahrona (predmoderna), če že ne povsem protislovna. Takšno popolno podrejanje je predvsem v konkurenci režimov podrejanja precej neučinkovito, ker se mora zanašati na potratno investicijo v fizično silo. V vsakem učinkovitem razmerju podreditve mora subjektu v tej podreditvi *za nekaj iti*, kar že pomeni, da mora biti do instance, ki se ji podreja, v vsaj minimalni poziciji zahtevanja. V tem smislu je oblast možna le tam, kjer obstaja vsaj možnost kritike.

Kakor koli, v članku bomo – v povezavi z nekaterimi dovolj vpadljivimi razvoji politične sedanosti – poskušali opojmiti verjetno ne prav kontroveržno zvenečo slutnjo, da ta splet kritičnosti in moderne vladnosti ne opisuje več naše dobe. Zanimalo nas bo, ali in v kakšnem smislu ta kritična dispozicija zadane ob svoje meje oziroma, nemara bolje, ali ob njih sploh ne zadane, tj. da se izpenja onkraj njih. V strukturi Heglove države (ki je v nekem smislu dovršena artikulacija političnih idealov zgodnje modernosti) že naletimo na prav tak pojav – imenujmo ga *hiperkritičnost* – v znamenitem pojmu drhali, podrobno analiziranem v delu Franka Rude *Heglova drhal*<sup>3</sup> (od lani prevedeno tudi v slovenščino).

2 Michel FOUCAULT, „Kaj je kritika?“, v: ŠUM, pričujoča številka.

3 Frank RUDA, *Heglova drhal*, Sophia, Ljubljana, 2015.

### Drhal in Empörung

Drhal, znameniti kontroveržno odprt konec Heglove filozofije. To je mesto, kjer Hegel najeksplicitneje pripozna, da tržno (kapitalistično, četudi sam tega pojma ne uporablja) gospodarstvo, če je prepuščeno samemu sebi, po notranji nujnosti proizvaja iracionalne učinke neenakosti, disproporcionalno koncentracijo bogastva in revščino okoli njega – in s tem postavlja izziv arhitektoniki Heglove države, utemeljene na splošnem udejanjenju svobode in pravice.

Kot izčrpno prikaže Frank Ruda, je drhal pri Heglu mnogo preciznejši pojem, kot bi sklepali iz kratke omembe, ki jo najdemo v odstavku 244 *Orisa filozofije pravice*. Pomembno je predvsem, da – kot je razmejeno že v opombi k paragrafu – drhal ni preprosto isto kot revščina ali zelo intenzivirana revščina. Drhal vznikne skupaj s specifično *nastrojenostjo* „notranjega upora proti bogatim, proti družbi, proti vladi itn.“<sup>4</sup> Druga bistvena opredelitev drhali je, da se odkrito izloči iz ‚sistema časti‘, ki notranje ureja civilno družbo, ko nanjo naslavlja brezsravno in škandalozno zahtevo po tem, da ji zagotovi preživetje, ne da bi za to morala delati.

Heglovo razvitje pojma drhali se zlahka bere kot čista moralna obtožba, obžalovanje nad neodpravljenim deležem prebivalstva, ki zavrača vključitev. Toda Hegel drhal le vpelje kot poseben pojem z lastnim strukturnim mestom, kar bi že moralo nakazovati na to, da se problema ne da v celoti zvaliti na subjektivno neprilagojenost, da sam fenomen poseduje neko raven objektivnosti in s tem dejanskosti, kar pomeni, da drhal škandaloznost svojih zahtev in svoje nepripravljenosti podrediti se običajnim pravilom pravičnosti ravno tako črpa iz nekega lastnega vira pravičnosti.

Njeno objektno zahtevanje preživetja v zameno za nič tako ni enostavna inercija materialnega življenja: gre za zahtevo – in zahteva ne more ne imeti podlage – določene *moralne* upravičenosti. Njena osnova je, da je drhal predhodno že podvržena zahtevi – ki velja za vsakega posameznika nasploh –, da *mora* preživeti, tj. mora si z lastnim delom vzpostaviti mesto v družbi.

4 G. W. F. HEGEL, *Oris filozofije pravice*, Krtina, Ljubljana, 2012, str. 339, opomba k §245.

Sfera civilne družbe (torej trga) ima znotraj družbenega sicer res strukturno mesto naravnega (tj. prostor egoizma in neposrednosti volje), toda ta naravnost je vselej že poduhovljena, torej moralizirana in zapovedana: *treba je biti* (dovolj uspešen) egoist. Predpostavka obstoja drhali je torej dejstvo, da je vsak posameznik v samem izhodišču, preden je kar koli drugega, že podvržen izvorni transcendentalni dolžnosti imeti dolžnosti, dolžnosti postaviti se na mesto v družbi. Ker je torej tu zahtevano neko vnaprej nezagotovljeno srečanje med objektivnim sistemom družbenih potreb in subjektivno umestitvijo vanj, se pač lahko zgodi, da se nekaterim to ne posreči oziroma Hegel očitno izhaja iz predpostavke, da je nujno, da se nekaterim ne posreči.

Na koncu je treba poudariti, da je glavna zapreka reševanja problema drhali prej na strani subjektivnega kot objektivnega. Ko Hegel reče, da „ob preobliju bogastva civilna družba ni dovolj bogata“,<sup>5</sup> da bi rešila problem drhali, to pomeni: ni dovolj bogata, da bi ga rešila, ne da bi bili za to žrtvovani principi njenega delovanja, torej državna intervencija ne koristi, ker z zadostitvijo zahtevi drhali slednje še vedno ne bi vrnila v režim časti.

Kar je prevedeno kot „notranji upor“ drhali, se v izvorniku glasi „innere Empörung“, kar bi se nemara dalo bolj precizno prevesti kot ‚ogorčenje‘. *Empört euch!* se denimo glasi nemški prevod Hesslovega *Indignez-vous!*, dokumenta navdušenosti ljudskih gibanj z začetka tega desetletja, menda tudi izvor imena španskih ‚#Indignados‘. Torej, ne poimenuje dejanja, temveč držo, ki dovolj očitno aktualno odzvanja v sodobnosti.

‚Empörung‘ od upora pomembno razločuje nekoliko drugačna moralna ekonomija; implicira nekoliko večjo distanco od svojega predmeta kot upor. Upor v običajnejšem smislu zahteva zgoščena razmerja čiste dominacije, ‚ogorčeni‘ pa smo nad tem, kar gre nekoliko mimo nas. Prav to opredeljuje drhalskost. Gre za upor proti situaciji, ko ni niti pravice do upora. Drhal ni vključena niti v režime dominacije in izkoriščanja. Z vidika drhali se tako celoten sistem, ki mu hkrati pripada in vanj nima vstopa, kaže kot monolitna zločinskost.

5 Ibid., str. 169, §245.

### Ironična drhal

Dovolj pojmovno čisto zapopadenje Heglove drhali nam nemara še vedno megli predstavna podoba razcapanega in umazanega lumpenproletarca zgodnjega 19. stoletja. Glede na to, da Hegel še ni artikulirano zapopadel kapitalizma in njegove dinamike, je pojmovna nujnost, ki jo pripisuje drhali, znak kar dobrega sociološkega instinkta.

Okrepljeni, denimo, z Marxom in predvsem dvema stoletjema zgodovinske izkušnje več, pa lahko rečemo, da je mehanizem proizvodnje drhali globoko vgrajen v pojmovno ogrodje kapitalizma; in na koncu se nemara izkaže, da se ne tiče zgolj očitnih izmečkov z margine družbe in da niti ni neobhodno zvezan s situacijo materialnega pomanjkanja.

Na tem mestu na kratko skicirajmo pojmovno arhitekturo kapitalizma: kapitalizem v družbo vgradi zahtevo, da se njena splošna dejavnost diferencira v sistem posebnih dejavnosti, katerih produkti se potem v interakcijo spravijo preko tržne menjave. Ta zahteva po diferenciaciji je izvorna in ne funkcionalna, tj. na najvišji, sistemski ravni diferenciacija ne služi zunanjemu smotru (denimo večji učinkovitosti), temveč obstaja in se razpreda, ker je to edini način, kako sistem zna delovati. Tudi potrebe, ki jih gospodarski sistem zadovoljuje, igrajo v njem drugačno vlogo, kot bi si nemara hoteli predstavljati; niso smoter, ki naj ga sistem zadovoljuje, temveč so potrebe, gospodarstvu potrebne kot točke, na katerih sistem privatnega razporejanja dejavnosti pridobi občost in s tem splošno legitimacijo.

To pa tudi pomeni, da kapitalistična organizacija gospodarstva ne sovpa nujno in avtomatično s ‚sistemom potreb‘, kakor je, se zdi, predpostavljala Hegel, pa tudi denimo kak Keynes, za katerega je bilo bolj ali manj samoumevno, da bo zmanjševanje potrebe po človeškem delu brez večjih pretresov vodilo v krašanje delovnega časa in v prisile prosto organizacijo dejavnosti onkraj njega.<sup>6</sup> Toda zelo očitno ne obstaja nobena takšna zunanja instanca, ki bi lahko razločevala, kje in kdaj so bistvene potrebe zadovoljene: da kapitalizem ustvarja nove potrebe, ni empirična, temveč analitično nujna trditev, ker je izvedena

6 J. M. KEYNES, „Economic possibilities of our Grandchildren“, dostopno na: <http://www.econ.yale.edu/smith/econ116a/keynes1.pdf>.

tržna transakcija edini kriterij tega, ali nekaj potreba ali ne. Res pa je, da smisel „potrebe“ tu ne ostane nespremenjen – nič ne zagotavlja, da bodo te nove potrebe obdržale isti značaj občosti, kot to velja za denimo potrebo po hrani in prebivališču, zaradi česar tudi ne zagotavljajo istega učinka družbene konsenzualnosti in integracije.

Onkraj zadovoljenosti obćih potreb se ne nahaja postkapitalizem, pač pa kapitalizem, ki bo še vedno vseboval zahtevo po zaposlovanju in izkoriščanju delovne sile, po diferencirani produkciji, le da bo vedno težje zagotoviti stabilnost procesa izkoriščanja, ker bo vedno težje najti obće sprejet smoter, ki ga bo upravičeval. Brez zaslombe instrumentalnosti ekonomsko delovanje vedno bolj pridobiva značaj čistega dejanja subjektivne ekspresije – od tod rast zahteve po ‚avtentičnosti‘ in ‚kreativnosti‘ znotraj/v ekonomiji: nič drugega ne preostane.

Hipstersko-umetniška ekonomija samoudejanjenja, ki vznikne, ko se krči samoumevnost tega, kar je *treba početi* (heglovsko rečeno: krha se gotovost nravnosti), se sooča z istimi antinomijami, ki jih Hegel opisuje v poglavjih *Fenomenologije duha* o Moralnosti in tudi v *Filozofiji pravice*. Tam se Hegel sooča s svojim verjetno ključnim predmetom kritike v lastni sodobnosti, namreč romantično ironijo (hipsterstvom njegove dobe). Slednja pravzaprav – če zelo zgostimo izpeljavo – izvira že zgolj iz zaostritve notranje paradoksnosti pojma delovanja. Ta sestoji iz dejstva, da je dejanje bistveno izražanje subjekta, tj. dejstvo, da se je v nekem dejanju izrazil nek subjekt, je za sam karakter dejanja pomembnejše od objektivne plati učinkov. Toda ko se *subjekt sam* zaveda dejanja na ta način, postane njegova drža ironična, saj je „/.../ nepripravljen pozabiti nase in se odreči sebi, ne potopi se v njegovo [nraavno objektivnega] resnobo in ne deluje iz njega, temveč ga v tem odnosu hkrati drži stran od sebe /.../“,<sup>7</sup> tj. v svoji drži in dejanju ne pride do ničesar dejanskega. Z drugimi besedami, najdemo se pri zagatah z intersubjektivnim pripoznanjem, ki jih Hegel opisuje v zvezi s figuro lepe duše: brez fiksirajoče odtujitve služenja potrebam je upravičevanje delovanja prepuščeno arbitrarnosti, torej, lastna dejanja si je načeloma vedno mogoče obće upravičiti pred občostjo, toda

7 G. W. F. HEGEL, *Oris Filozofije pravice*, str. 140, §140.

enako lahko je do dejanj drugih čutiti pravičniški hejt egoizma in pritlehnosti.<sup>8</sup>

Kar je Hegel še lahko odpravljal kot zmotno, nedejansko moralno držo, ki je tako ali tako obsojena na to, da „izginja kot brezoblični dim, ki se razblinja v zrak“,<sup>9</sup> pa ima ta breztemeljnost v razmerah razpuščenosti poznega kapitalizma vedno močnejši ekonomski temelj. Opravka imamo s *prisilno ironijo* CV-ja in človeškega kapitala, ko je ničta zahteva, ki jo subjektu postavlja kapitalizem in ki se glasi: „Deluj! Toda vselej deluj najprej zase, za bildanje referenc in kompetenc.“ Tu gre še za nekaj več kot zgolj za klasično zapoved iskanja lastne koristi, ki jo narekuje klasični tržni liberalizem – posameznik mora sedaj iz sebe zagotavljati celoten smoter in konsistenco svojega delovanja. In če to romantično ironijo pojmuje kot dejansko družbeno silo, lahko ugotovimo, da ima nadvse podobne strukturne lastnosti kot drhal: isto spojitev egoizma in prikrajšanosti, soočenost z isto nemogočo zahtevo po podreditvi brez mesta za to podreditev.

#### Neizogibno, Trump

Hegel svojo omembo problema drhali zaključi z ugotovitvijo, da „[porajanje drhali] še toliko bolj olajša koncentracijo nesorazmernih bogastev v rokah nekaterih.“<sup>10</sup> Četudi torej formalno Heglova obravnava drhali ni brez vzporednic z njegovo zgodnejšo kritiko francoske revolucije,<sup>11</sup> vsaj v smislu, da ponavlja njegovo splošno teoretsko zavračanje družbenih sil nedoločenosti in abstraktne negativnosti, pa zanj problem drhali očitno ni problem potencialne revolucionarne nevarnosti: politično učinkovanje drhali kvečjemu *krepi* situacijo neenakosti, odgovorno za njen nastanek.

Hegel sicer tu ne doda nobene razlage mehanizmov, ki naj bi to omogočali. Nemara pa lahko sklepamo, da dinamika ni brez sorodnosti s tisto, ki jo lahko spremljamo v velikem demokratičnem razsulu 2016. Po povedanem namreč najbrž ne bo zvenelo močno sporno ali presenetljivo, če fenomen drhali in podrhaljenja povežem z aktualnim valom disruptivnih volilnih

8 G. W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana, 1998, str. 322–342.

9 G. W. F. HEGEL, *Prav tam*, str. 335.

10 G. W. F. HEGEL, *Oris Filozofije pravice*, str. 196, §244.

11 Frank RUDA, *Heglova drhal*, Sophia, Ljubljana, 2015.

izidov – z Brexitom in Trumpom na čelu –, ob katerih se zdi, je bila prestopljena neka epohalna meja samo-ne-razumevanja zahodnih demokracij.

Seveda ne gre za to, da bi lahko o glasovanjih za Trumpa in Brexit povedali le to, da ju je izglasovala brezumna, neizobražena, rasistična drhal, ki ne ve, kaj je dobro zanjo. Nasploh je preslikati seštevek volilnega izida na izraz volje predobstoječega idealnega volilca, ki je ta rezultat že vseboval, kočljiva zadeva. (Pogled v preciznejše demografske podatke takoj naredi rezultat manj nerazumljiv; denimo dejstvo, da je Trump dobil absolutno manj glasov ne le kot Hillary Clinton, temveč tudi kot Romney leta 2012 – in tudi mi, razsvetljeni ljudje, pravzaprav lažje razumemo nekoga, ki je glasoval za Trumpa proti Clintonovi, kot za Romneyja proti Obami). Politika je dogodkovna zadeva in četudi si lahko oba rezultata poskušamo razjasniti kot kaotičen seštevek mikroodločitev, ki vsaka zase niso tako presenetljive, pa golo dejstvo končnega izida zato ne bo nič manj resnično ali šokantno. Predvsem pa logika Trumpove zmage ne zadeva zgolj števila ljudi, ki so v ključnem trenutku obkrožili to ime na volilnem listku, temveč celoten proces prebijanja do nominacije, skupaj z nezanemarljivim prispevkom medijskega *outrage porn* (ponovno *Empörung!*) poročanja.

Vsekakor pa – tu je splošni modrosti težko nasprotovati – se da oba izida zlahka razumeti kot bistveno protestni glas. Clinton in referendumski opcija Remain sta pač ponujala nič drugega kot *sistem* v najbolj prečiščeni in brezupni podobi; glavni argument obeh opcij je bil, da zunaj njiju obstaja le nedoločena groza. Nemara najboljša in najbolj jedrnata analiza poraza Clintonove, na katero sem naletel, se je glasila: „Ljudje ne marajo sodelovati v neizogibnosti nekoga drugega.“<sup>12</sup> Trump je po drugi strani svojo notorično (zdaj ob vsem že nekoliko zbledelo) zahtevo po prepovedi priseljevanja muslimanov (trenutno sicer očitno podvrženo samocenzuri) opremil z manj odmevno, toda pomembno zamejitvijo: „... [U]ntil the representatives of the state figure out what the hell is going on!“ Nemara ta pristavek bolje zajame duh Trumpovega uspeha kot škandaloznost izvorne izjave. Opravka smo torej imeli z zaprto sistemsko samogo-

12 Sam KRIS, „How you lost the world“, dostopno na: <https://samkriss.com/2016/11/09/how-you-lost-the-world/>.

točnost Clintonove proti Trumpovi brezsrarni nevednosti in med tema alternativama Trump dejansko ustrežneje *reprezentira* tipičnega volivca.

Na delu je torej privlačnost nedoločenosti. Ta ne zavede zgolj nevedne raje; nekaj demokratično disfunkcionalnega je že v tem, s kakšno lahkotnostjo, celo samoumevnostjo v kontekstu volilnih dilem *vs*i avtomatično zasedemo stališče niti-niti – *vs*i vemo, da danes v politiki vedno izbiramo manjše zlo (ali pa ga pač ne). Pravzaprav sam ideal demokratičnega odločanja od nas zahteva, da bi morali *zares dojeti* neobstoje tretje možnosti, tj. da bi se percepcija skorajšnje dejanskosti popolnoma in brez preostanka razcepila na dve možnosti, tu torej Clinton in Trump, na način, da ne bi preostala nobena moralna zaslomba za zavračanje izbire. Namesto tega se zdi ustrežnejši naslednji opis političnega odločanja: dejanskost se razcepi na dejanskost in *nekaj drugega* in v teh okoliščinah zmaga kandidat, ki bolje reprezentira ta prazni ‚nekaj drugega‘.

Toda – in to je srž problema drhalskosti – postaja jasno, kako je v tej odprtosti le malo oziroma nič možnosti progresivnosti. Vsekakor se je v obeh političnih potresih ustvaril nek prazen prostor, toda problem praznega prostora je, da ga lahko zasede marsikdo. Ostaja dejstvo, da bo predsednik ZDA postal Donald Trump; zaenkrat se predvsem ne zdi verjetno, pa naj bo to dobro ali slabo, da bodo antiesteblišmentski elementi njegove kampanje preživeli moment, ko bo postal del njega. Ob tem pa možnost, da se bodo odločitve sedaj sprejemale v modusu „until we figure out what is going on“, stežka zveni pomirjujoče. Podobno velja za Brexit, ki je bil nemara bolj avtentično antisistemski referendumski izid, vendar je njegov realpolitični učinek dvomljiv. Ljudstvo je tu izreklo kritiko vsega, kar jim je ponujala leto poprej izvoljena vlada, toda ko se je izkazalo, da niti nihče od vodilnih zagovornikov izstopa z njim ni mislil resno, se je ta totalna kritika iztekla v dejstvu, da je na oblasti v grobem ista vlada, le da sedaj odvezana kakršnega koli ljudskega mandata in relativno prosta pri interpretaciji, kaj ji je bilo z referendumskim izidom naloženo.

Sklep

Torej, problem kritike je, da je neizogibno prepletena z zagone-tno strukturo subjektne privrženosti: možna je le, dokler subjektu na nek način *gre za* predmet kritike, dokler je z njim zaprt v nek omejen prostor, v katerem lahko kritika odzvanja. Vedno torej obstaja nevarnost, da kritika zapade v samookrepljujočo se dinamiko razkrajanja. Prvič, kot smo videli, bolj kot je kritika zunanja, torej bolj kot je izrekana s stališča izključenosti, bolj se zaostre do nemočne ali potlačene destruktivnosti *Empörung*. In drugič, izid kritike je lahko le še nadaljnje razbijanje ali sploh opustitev okvira, ki jo omogoča, namesto da bi dosegla spremembo znotraj njega. Razvezava tesnosti razmerja, ki pogojuje kritiko, pogosto ni rešitev le za kritiziranega, temveč tudi za kritika samega – namesto določnosti kritike, ki predpostavlja moment solidarnosti oziroma kolaboracije, se lahko odmakne na maksimalno distanco ogorčenosti, ki je sicer neučinkovita, toda subjektu kritike pusti kar največ. Seštevek tega je splošna tendenca, da se oblastne strukture preprosto vzpostavljajo na način, ki je kritiki manj dosegljiv: pomemben in morda glavni pogoj Trumpove zmage je bil, da je bil bolj odporen na kritike kot Clinton – verjetno ne, ker bi se mu dalo manj očitati, temveč ker je uspešno vzpostavil videz, spričo katerega se ga je zdelo absurdno meriti po istih standardih.

Toda ta težnja je širša: spremembe v delovanju kapitalističnega sistema zadnjih desetletij se da nasploh razumeti kot vedno agilnejše izmikanje kapitala (pa tudi drugih oblastnih struktur) iz okvirov možnosti kritike, ki so zaznamovali fordistični produkcijski način. Prav to je izčrpno raziskana tema dela *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*<sup>13</sup> Luca Boltanskega in Eve Chiapello, kjer postavitva tezo, da se je sistem po krizi, v katero je zašel v poznih 60. letih, reformiral na način, da je proti svoji ‚socialni kritiki‘, kritiki specifičnih alienacij, neenakosti in revščine, izkoristil svojo ‚artistično kritiko‘, kritiko generične alienacije, uperjeno proti standardiziranosti, stabilnosti, repetitivnosti in rigidnosti hierarhičnih struktur oblasti (ter življenja na splošno), in s tem dosegel predvsem osvoboditev struktur moči.

13 Luc BOLTANSKI, Eve CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Editions Gallimard, Pariz, 1999.

Torej, četudi se zdi preteklo leto v marsičem prelomno, nas mora prej čuditi oziroma skrbeti, kako dolgo že traja ta doba absolutne in dokončne krize racionalnega režima oblasti: kot kandidata za njen izvorni dokument predlagam film *The Network*<sup>14</sup> (kar nas mimogrede lahko opomni, da je treba ‚zadnjih 30 let‘, konvencionalno zamejitev *našega časa*, počasi zamenjati s 40). Film govori o degeneraciji klasičnih medijev, konkretnije o izroduitvi forme TV poročil v šokantno-zabavljaški format. Ključna in zaskrbljujoča poteza tega zatona, ki jo film posreduje, je, *da se degeneracija medijev zgodi na način kritike degeneracije medijev*. Torej, v izvoru je nek nejasen, neartikuliran *zlom smisla* konvencionalne forme medijskega diskurza. Razočarani odslovljeni TV voditelj Howard Beale v svoji poslovilni oddaji grenko zabrusi, da mu je zmanjkalo ‚bullshita‘, kar mu naposled dovolj izjemno popravi gledanost, da mu televizija raje ponudi celo lastno oddajo, osnovano prav na tovrstnih kontrarnih izbruhih. Za nas je pomembno, da opozicijskost oddaje v resnici ni utemeljena na opoziciji do ‚resnosti‘ in ‚objektivnosti‘ klasičnega formata. Nasprotno, prav ta naj bil razkrinkan kot motiviran, zavajajoč, pacifirajoč ideološki *bullshit* in nova oddaja proti njemu postavlja avtentično in ekstatično *resnico za vsem* ter cilja na zavezniški stik z občinstvom preko podvajanja/posredovanja ekspresivne raztrganosti njihovega lastnega izkustva – toda seveda, prav ta pretenzija dostopanja do *izstopajoče* resnice stvari je tisto, kar potem dejansko vzpostavlja neskončno spiralo *bullshita*, vse do danes. Pred kratkim nam je bilo rečeno, da se je začela doba *postresnice* (ob čemer bi se sicer lahko presenečeno vprašali: ‚Šele zdaj?‘), toda ob tem je ključno prepoznati, da se to ni zgodilo zaradi enostavne opustitve kritičnega dispozitiva ‚politike resnice‘, temveč prej z njegovo panično intenzifikacijo. Splošna formula dobe je torej *neizginljiva nemožnost občosti*: mediji prepričajo le kot kritika medijev, politika le kot kritika politike, in ni videti, da bi se ta performativna protislovnost kdaj morala ovesti same sebe in se sesedla vase.

Vsekakor ne bi bili prvi, ki bi od tod izpeljali predlog, da se kritika samoukine, ker je tako ali tako že ukinjena. To je približ-

14 *The Network*, Sidney Lumet, 1976.

no ideja landovskega *akceleracionizma*,<sup>15</sup> kjer je celotno pojmovno-zgodovinsko vozlišče kritike, razsvetljenstva, občosti, subjekta in (leve) politike nasploh reducirano le še na nemočno alergično reakcijo na nečloveški pohod tehnologije in kapitala. Toda če Landa ta smer misli vodi v relativno kul temačno poetiko strojev, vročine, hitrosti, razkroja in smrti, si je nemara dovršeno postkritično dobo prej treba predstavljati kot grozljivo sončno in urejeno socialnoomrežno distopijo bebave tiranije afirmacije, ki jo prikaže prva epizoda zadnje sezone *Black Mirror*. V vsakem primeru pa menim, da sta obe ti projekciji bistveno zmotni: kot sem poskušal pokazati, vsaj zaenkrat subjekt kritike ne izginje, vsaj vztraja v hiperkritični nemrtvosti, reduciran na nemoč čiste-ga *rejđža* – toda nemoč, ki ima, kot smo videli, vendarle politične učinke, brez upoštevanja katerih nam je sedanjost nerazumljiva.

Tvegal bom torej rahlo patetiko *against-all-odds* voluntarističnega zaključka. Konec koncev nam gre vedno za odgovor na vprašanje „Kaj početi?“ in tako akceleracionistična prepustitev procesu kot – kakor koli konsekventen že – zdrš v hiperkritičnost sta tu izjemno dolgočasna odgovora. Namesto tega se da prej opreti na dejstvo, da očitno obstaja *presežna zaloga kritične negativnosti*, hejterskega potenciala, ki se upira razpustu svojih objektivnih pogojev: zakaj konec koncev nismo že postali indifereentne vesele živali? Treba je le obrniti perspektivo glede kritike, afirmirati dejstvo, da je že nesmiselna, in ravno zato, kolikor je disciplinirana (tj. ne hiperkritično ogorčenje), *ustvarja smisel*, tj. iz nič vzpostavlja zapore in razlike, kjer se je zdelo že vse razpuščeno; kritiko si je treba zamišljati kot bistveno konstruktivno (to se nemara sliši grozno, toda moj poudarek je ravno, da je vsekakor treba opustiti spontano vezanje progresivnosti na gibanje razpuščanja), in to ne le v smislu, kot se reče, da je kritika lahko ‚konstruktivna‘ in ne ‚destruktivna‘, temveč v smislu, da danes že sam akt kritike najprej zahteva napor konstrukcije terena zanjo.

15 Glej Nick LAND, „Stalitev“, v: ŠUM 5, Stalitev: Srednja Evropa. Akceleracionizem, Ljubljana, 2016, str. 417–430.

## Literatura

Luc BOLTANSKI, Eve CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, Editions Gallimard, Pariz, 1999.

Michel FOUCAULT, „Kaj je kritika?“, v: ŠUM, pričujoča številka, Ljubljana, 2016.

G. W. F. HEGEL, *Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana, 1998.

G. W. F. HEGEL, *Jenaer Systementwürfe III: Naturphilosophie und Philosophie des Geistes*, Meiner Verlag, Hamburg, 1986.

G. W. F. HEGEL, *Oris filozofije pravice*, Krtina, Ljubljana, 2012

J. M. KEYNES, „Economic possibilities of our Grandchildren“, dostopno na: <http://www.econ.yale.edu/smith/econ116a/keynes1.pdf>.

Sam KRISS, „How you lost the world“, dostopno na: <https://samkriss.com/2016/11/09/how-you-lost-the-world/>.

Nick LAND, „Stalitev“, v: ŠUM 5, Stalitev: Srednja Evropa. Akceleracionizem, Ljubljana, 2016, str. 417–430.

Frank RUDA, *Heglova drhal*, Sophia, Ljubljana, 2015.

Martin Hergouth (1988), univ. dipl. fil. in soc. kult., je doktorski študent filozofije. Njegovo raziskovanje se poskuša osredotočiti na temo navad in navadnosti v Heglovi politični misli in okoli. Sicer tudi član programskega odbora Inštituta za delavske študije in član uredništva revije Razpotja. Prevaja in piše (Problemi, Razpotja, Borec, Airbeletrina, Ekran ipd.).

# Foucault in „mi“: Kantov nauk in politika osebnega zaimka

Eva D. Bahovec

Tako kot mnogi drugi tudi jaz sam pišem, da bi zgubil obraz.  
*Arheologija vednosti*

Kritične ontologije nas samih seveda ne moremo razumeti  
kot teorijo.

*Kaj je razsvetljenstvo?*

V nasprotju z Althusserjem, ki je napisal svojo avtobiografijo v času, ko je bil interniran v psihiatrični ustanovi in ko je s „podtalnim tokom materializma srečanja“ potegnil črto pod zgodovino filozofije, Foucault ni nikoli napisal avtobiografije. V nasprotju z Derridajem, ki je napisal svojo avtobiografijo kot izziv, odgovor in dopolnilo pod črto in kot „nevarni“ osebni, privatni ali celo intimni dodatek objektivnemu prikazu njegovega dela s strani druge osebe, Geoffreyja Benningtona, Foucault ni nikoli napisal avtobiografije. V nasprotju z Althusserjem, ki svojo avtobiografijo vpelje z „anekdoto“ o svoji mrtvi ženi,<sup>1</sup> in Derridajem, ki začne pisati o sebi s pisanjem o smrti svoje

1 Louis ALTHUSSER, *L'avenir dure longtemps*, STOCK/IMEC, Pariz, 1992, str. 35.



matere,<sup>2</sup> Foucault ni nikoli pisal ne o materi ne o svojem partnerju, Danielu Defertu, pa tudi ne o seksualnih avanturah, kot še ne tako daleč pred njegovim časom Simone de Beauvoir, avtorica obsežnih avtobiografij, dnevnikov in intimnih zapisov o „pariških mandarinih“.<sup>3</sup> Marsikdo bi si morda želel, da bi pisal o svoji homoseksualnosti,<sup>4</sup> toda Foucault je pisal o homoseksualnosti z distanco in v kontekstu dispozitiva seksualnosti, ki je konec devetnajstega stoletja proizvedel lik homoseksualnih kot neko posebno in pretirano obeleženo identiteto.<sup>5</sup>

Foucault tudi ni pisal o sebi ali o „politiki lastnega imena“, ki jo je ob branju Nietzscheja vpeljal Derrida. Nietzsche piše avtobiografijo, *Ecce homo*, za svoj rojstni dan, za obletnico in ob ponovitvi – obletnici kot ponovitvi rojstva. Nietzsche piše o tem „daru“, ki prežene smrt, rojstni dar na ta dan, leto na leto.<sup>6</sup> Nietzsche piše, a ne nam, bralcem, meni in tebi, vam ali nam. Nietzsche piše – samemu sebi.<sup>7</sup> O sebi, za sebe, sebi. Politika lastnega imena Friedricha Nietzscheja, ki je zgodovino razsekal na dvoje, je politika imena, ki v trenutku, ko ga zapišem, pomeni smrt in je skoz in skoz zavezano posthumnosti.<sup>8</sup> Zapisano ime pomeni odsotnost mene same – stoji namesto mene, poleg mene, na koncu besedila. Tudi če bi bilo na začetku, to ničesar ne spremeni. Zapisovanje imena je zapisovanje lastne smrti, prav tako kot je jezik govorjenje odsotnosti, govorjenje besed namesto stvari, morda celo v njenem imenu, nekje vmes med ‚besedami in rečmi‘. Lastno ime stoji zapisano tam zunaj mene in hkrati namesto mene. Osebo ime je ime osebe v njeni odsotnosti.

Toda politika lastnega imena pomeni še nekaj drugega. Pomeni, da ne smemo pozabiti na politični značaj samega imena – na ime kot politiko. Ime ni lastno, in nikoli ni moje, zato Derrida piše o Nietzschejevem imenu kot imenu filozofa, ki ga bere in hkrati razvija „teorijo“ tega branja. Nietzscheja bere in

2 Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Pariz, 2005, str. 23.

3 Simone de BEAUVOIR, *Drugi spol*, 2. zv., Krtina, Ljubljana, 2003, str. 2, 602.

4 Glej spremno besedo k slovenskemu prevodu Foucaulteve *Zgodovine norosti v klasični dobi*.

5 Michel FOUCAULT, *Zgodovina norosti v klasični dobi*, Založba /cf/, Ljubljana, 2001, str. 109.

6 Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Pariz, 2005, str., 53.

7 Ibid., str. 55.

8 Ibid., str. 84.

ga mora brati drugače kot Hegla in prav to, lastno ime in njegova politika, povezana z avtobiografijo, je tisto, kar za vselej ločuje Nietzscheja od Hegla.<sup>9</sup> *Nietzschejev nauk in politika lastnega imena* je Derridajev izum, pogoj za ta izum pa je neko ime, ki je kot lastno Nietzschejevo hkrati psevdonom in homonom, nek podpis, ki s podpisovanjem izumlja podpisanega, in neko sestvo, ki šele vznikne z jezikom in iz jezika.<sup>10</sup>

Derrida bere Hegla skozi njegove zanemarjene koticke, odsotne še-ne koncepte, ekscentrične centre, medtem ko Nietzscheja bere skozi njegovo ime in skozi mesto njegovega izjavljanja. *Jaz, Nietzsche, govorim?* Rad bi pisal v indirektnem stilu, začne Derrida, ampak to ni mogoče; tako vam bom govoril o tem, o čemer ne bom govoril. Prišel sem vam govorit, nam na ameriškem predavanju pove Derrida, o Deklaraciji neodvisnosti in Deklaraciji o pravicah človeka, v katerih je s samim govornim dejanjem vzpostavljen nek „mi“: „*We therefore the representatives of the American people* [...]“.<sup>11</sup> Nietzschejeva avtobiografija je torej sopostavljena deklarativnemu „mi“, ki proizvede samo kategorijo ‚nas‘ in samo kategorijo ameriškega ljudstva. Pred deklaracijo in pred performativnim dejanjem ljudstvo kot tako ni obstajalo.<sup>12</sup> Ustanovitveni jezik je hkrati njegov ustanovitveni akt.

#### Ni mogoče vsega vprašati od vsepovsod

Foucault tako kot Derrida bere Nietzscheja, toda nikoli ne vzame v roko njegove avtobiografije, na katero se osredotoči Derrida, ki postavi v ospredje prav Nietzschejevo lastno ime in osebno pisanje, pisanje samemu sebi za svoj rojstni dan. Kategorija imena je Foucaulta zanimala kot „problematika“ avtorstva in anonimnosti, tako anonimnih avtorjev literarnih del, preden so se začeli podpisovati,<sup>13</sup> kot anonimnega glasu, ki ga nagovarja. Foucaulta nagovarja anonimni glas, ko pride predavat na Collège de France, medtem ko njegovi kolegi ostajajo na periferiji

9 Catherine MALABOU, *Bodi moje telo. Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Krtina, Ljubljana, 2013, str. 121

10 Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Pariz, 2005, str. 22–23, 47, 49.

11 Ibid., str. 26.

12 Ibid., str. 21.

13 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008, str. 49.

francoskega akademskega življenja, na ‚revolucionarni‘ univerzi Vincennes. „Nadaljevati je treba, torej bom nadaljeval [...],“ Foucault začne svoje nastopno predavanje.<sup>14</sup> Torej bo nadaljeval – toda s katerega mesta in v čigavem imenu?

Kdaj Foucault reče „jaz“, kdaj reče „mi“? Razvpito dejstvo je, da je Foucault „pisal, da bi zgubil obraz“. „Kaj pa je pomembno, kdo govori?“ začne svoj inavguralni govor na Collège. In izjavo podvoji z mestom izjavljanja: „Nekdo je rekel, kaj pa je pomembno, [...].“<sup>15</sup> Vprašanje je treba precizirati: s katerega mesta izjavljanja lahko zastavim od Becketta sposojeno vprašanje, *Qu'importe qui parle?* Namesto koga lahko to vprašam? Tako kot ni mogoče vsega videti od vsepovsod, tudi ni mogoče vsega vprašati od vsepovsod. Če hočem zgubiti obraz, da me ne bi ujela institucija policijske države,<sup>16</sup> potem se Foucault postavlja tako proti metafiziki samoizbrisa kot proti nadzorovanju in politiki discipliniranja, normiranja in normaliziranja. Če hočem tako kot Althusser ali Derrida pisati o umoru lastne žene ali smrti lastne matere ali pa kot Kristeva s pisanjem obeležiti rojstvo lastnega sina, ko besedilo o materinstvu device Marije razširi s sopostavljenim stolpcem o lastnem rojevanju,<sup>17</sup> se lahko hitro zgubim v ‚napačno osebno‘. Pisati v svojem imenu pomeni nekaj drugega kot pisati o osebni, privatni ali celo intimni izkušnji, v iluziji neposrednosti – osebno, a s sposojenim glasom.<sup>18</sup>

*Kaj pa je pomembno, kdo govori?* Odgovorila bom: seveda je pomembno! Pomembno je, če ne moreš govoriti, če drugi govorijo namesto tebe, če si, kot Foucaultev norec ali sam Althusser, obsojen na tišino in ‚odsotnost dela‘. Prav tako govorijo drugi namesto tebe, če si ženska, in to počnejo v stoletjih in tisočletjih zamolčane zgodovine in njenih ‚tišin‘.<sup>19</sup> Če si histeričarka, prav tako ne moreš govoriti, če ne prideš k Freudu. Histeričarke govorijo Freudu, in govorijo mu tako, da se Freudova izjavljalna funkcija, njegov govor in njegovo telo prav tako histerizirajo,

14 Ibid., str. 7.

15 Ibid., str. 7–8.

16 Michel FOUCAULT, *Zgodovina norosti v klasični dobi*, Založba /cf/, Ljubljana, 2001, str. 22.

17 Julia KRISTEVA, „Stabat mater“, *Delta*, 1995, št. 1–2, str. 9.

18 Shoshana FELMAN, *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Harvard University Press, Boston, Mass., 1993, str. 13.

19 Christiane, KLAPISH-ZUBER, „Pogovor s Christiane Klapish-Zuber“, v: *Delta*, 2007, št. 1–2, str. 31.

kot je histerizirana sama histeričarkina govorica, konvertirana v telesne simptome.<sup>20</sup> Kot je govor o norosti tišina same norosti, ki ne more in ne sme govoriti, so epistemologiji tišine zapisani tudi glasovi žensk v dolgi zgodovini naše civilizacije. Namesto glasu pa nastopi simptom. Videti je, kakor da tišine ni bilo mogoče prekiniti drugače kot s *tussis nervosa*, ki s pokašljanjem v mučni tišini boječe, a vendar glasno opozarja nase, kot nemara edina sled ženske in njene odsotnosti.<sup>21</sup>

Foucaulteva zgodnja dela, pravzaprav ves Foucault, arheološki in genealoški, vse do „poznega Foucaulta in njegove etike“,<sup>22</sup> veljajo za brezosebna, napisana v distanci, morda celo v Althusserjevem ‚ničū‘, vezanem na odsotnost avtobiografskega. Ampak pozni Foucault sam vpelje še nekaj drugega, čemur reče „pisanje sebstva“. Pozni Foucault piše o tistih, ki pišejo o sebi. ‚Foucault osebno‘, to pomeni iskanje možnosti za pisanje sebstva s pomočjo dnevnikov, pisem in *hypomnemata*, ki jih zdaj najde v antiki. Stari Grki pišejo, da ‚skrbijo zase‘, se samooblikujejo kot etični subjekti, ko na svoj lastni način tematizirajo lastno mesto ali funkcijo izjavljanja. Takšna ‚skrb zase‘ in ‚kultura sebstva‘ nista povezani z derridajevsko politiko lastnega imena, vendar pa tudi nista zvedljivi na etiko, s pomočjo katere se običajno bere poznega Foucaulta.<sup>23</sup>

Drug izraz za to pozno obdobje je ‚genealogija etike‘, ki metodo prejšnje, odmaknjene in nevpletene arheologije zamenja z genealogijo kot emancipatorično „proti-znanostjo“ in etiko „v nastajanju“. <sup>24</sup> To je nastajanje nečesa drugega, morda tudi že nekega drugega Foucaulta. To je Foucault „nas samih“ in naš Foucaultev „mi“. Prav zaradi tega je genealogija etike oblika kritike ali kritične filozofije.

20 Shoshana FELMAN, *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Harvard University Press, Boston, Mass., 1993, str. 101.

21 Eva D. BAHOVEC, *Freud, ženska in popotnikova senca: feminizem, psihoanaliza, filozofija*, Društvo za kulturološke raziskave, Ljubljana, 2007, str. 57–58, 257

22 Paul Veyne, „The Final Foucault and his Ethics“, v: Arnold I. DAVIDSON, ur., *Foucault and his Interlocutors*, The University of Chicago Press, Chicago in London, 1997, str. 225.

23 Piergiorgio Donatelli, „Foucault, éthique et subjectivité“, v: Daniele LORENZINI, Ariane REVEL in Arianna SFORZINI, ur., *Michel Foucault. Éthique et vérité (1980–1984)*, Vrtn, Pariz, 2013, str. 194.

24 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008, str. 269.

### Kaj je kritika?

Foucaulteva filozofija je kritična filozofija. To je naprej povezano s Kantom, njegovo filozofijo kot kritiko in njegovimi tremi kritikami. Kritična filozofija za Foucaulta ni kantovska filozofija, ki preprečuje umu, da bi prestopil meje mogočega izkustva in legitimnega spoznanja. Foucault se orientira po nekem drugem Kantu, včasih manj znanem ali obrobem, zdaj tudi po Foucaultevi zaslugi ne več tako manj znanem. To je Kant vprašanja *Kaj je razsvetljenje?*, ki ga Foucault poveže z vprašanjem kritike.<sup>25</sup>

Filozofija za Foucaulta ni kritična, ko se sprašuje o zvezdnatem nebu nad mano ali moralnem zakonu v meni, ampak kot diagnoza sedanjosti, tako da zastavi „problem sedanjosti, in tega, kaj [mi] smo, v tem trenutku“. <sup>26</sup> Naša naloga, danes, v obdobju razsvetljenstva, ki še ni razsvetljeno obdobje, ni odkrivanje same sebe ob Nietzschejevem avtobiografskem vprašanju „Kako postaneš, kar si?“. Diagnoza, in z njo moderna filozofija, imata namesto odkrivanja nas samih in naše notrine nalogo reorientacije k praksi in iskanja možnosti za odpor. Zavriniti mora to, kar smo, in na tej osnovi, zgolj na tej osnovi, izumljati taktike in strategije novega in novega, manj in manj podrejenega, nikoli pa povsem osvobojenega „mi“.

Filozofija kot kritika je za Foucaulta „natančno izziv vsem pojavom dominacije na kateri koli ravni in v kateri koli obliki, v kateri se predstavi – politični, ekonomski, seksualni, institucionalni [...]“ in zadeva prav razmerje med razsvetljenstvom in kritiko.<sup>27</sup> Kantovo vprašanje o razsvetljenstvu, *Was ist Aufklärung?*, je intimno povezano s Foucaultevim vprašanjem *Kaj je kritika?* Odgovor: razsvetljenje je znamenje, da gre na bolje od zdaj naprej in da je to problematika „nas“ in „mi“. Vprašanje o razsvetljenstvu je vprašanje o ontologiji sedanjosti in nas samih v njej. Sedanjost je problem aktualnosti, ki je naša aktualnost, in prav z njo so prepredena Foucaulteva besedila. Kritična onto-

25 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 41.

26 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008, str. 267–268.

27 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 43.

logija je vselej „kritična ontologija nas samih [...], kjer je kritika tega, kar smo, istočasno zgodovinska analiza meja, ki so nam naložene, in preskus možnosti njihove prekoračitve.“<sup>28</sup>

Razsvetljenje in „mi“, ki živimo v dobi razsvetljenstva, to je nov Foucaultev dispozitiv. Mi, filozofi, ki beremo Kanta z Nietzschejem. Mi, zgodovinarji, ki beremo resnično in učinkujočo zgodovino, do potankosti razčlenjeno v programskem besedilu *Nietzsche, genealogija, zgodovina*.<sup>29</sup> Mi, individuumi v skupnosti ‚nas samih‘, odgovarjajoči na vprašanje o razsvetljenstvu. Ampak to nismo ne ‚mi, ameriško ljudstvo‘, ki se vzpostavljamo performativno s samim aktom izjavljanja, ne Nietzschejev ‚otobiografski‘ ‚jaz, ki gre skozi derridajevsko ‚uho drugega‘.“<sup>30</sup> To smo mi, ki se lahko konstituiramo na osnovi obeh tesno povezanih vprašanj, *Kaj je razsvetljenje?* in *Kaj je kritika?*, v samem govornem dejanju odgovarjanja, ki je vselej že na strani odpora: ‚Ne biti toliko vladan, ne na takšen način, ne od njih [...]‘.<sup>31</sup> To je Foucaultev odgovor namesto Kantovega *Odgovora na vprašanje*.<sup>32</sup>

Kritika pomeni v razmerju do razsvetljenstva nek zamik.<sup>33</sup> Kjer Kant postavi nagovorno geslo *Sapere aude!* (Drzni si vedeti!) in ga hkrati zameji z nujnostjo pokornosti,<sup>34</sup> postavi Foucault brezosebni ‚biti v konkretnih praksah ne-podrejanja in prostovoljnega ne-suženjstva‘. Kjer nastopa pri Kantu *Wahlspruch* kot zahteva po individualni izbiri, ki je pogoj za kolektivno akcijo, je pri Foucaultu volja do odločitve, ki je odločitev za ‚ne biti vladan‘. To ni pogum za rabo uma in s tem povezana drznost, ampak volja za spremembo vseh mnogoterih konkretnih praks in izumljanje lokalnih strategij za njihovo odpravo. To je natančno volja ‚ne biti vladan na tak način, tako zelo in ne od njih.‘<sup>35</sup> In če je Kantovo razsvetljenje definirano kot izhod iz nedole-

28 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008a, str. 267.

29 Ibid., str. 98.

30 Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Pariz, 2005, str. 108.

31 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 37.

32 Immanuel KANT, ‚Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenje?‘, v: *Zgodovinsko-politični spisi*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2006, str. 21.

33 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 50.

34 Ibid., str. 41.

35 Ibid., str. 57.

tnosti, je Foucaulteva premestitev glede na Kanta prav volja do tega izhoda in volja do odločitve.<sup>36</sup>

Toda Foucaultev „mi“, njegov razsvetljensko-kritiški „mi“, je „mi“ izjave, veliko bolj kot „mi“ izjavljanja. Foucault uporabi osebni zaimek, ampak za opis stanja, ne pa za izpostavitve in elucidacijo lastnega mesta – mogočega – izjavljanja. Pogoji možnosti in zgodovinski apriori, ki so Foucaultev veliki arheološki izum in njegov odgovor na vprašanje *Kako pisati resnično zgodovino?*, v njegovem razsvetljenstvu ne nastopajo kot problem. Mi, zdaj, zgodovinsko umeščeni, in tako v svoji univerzalnosti in večnosti prestreljeni s puščico sedanjosti? Videti je, da tu ni več pravega prostora za kantovski program pogojev, ki jih je Foucault tako lucidno vključil v utemeljitev svoje arheologije vednosti kot take.

Bolj kot problem pogojev je to morda niečejanski problem „kako postaneš, kar si“, predelan skozi hadotovsko „skrb zase“. Foucaultev poudarek ni „mi“, ampak je pomembno, da je to prav zdaj. Tudi tu ni pomembno, kdo govori, ne prva oseba, ne jaz ne mi, ampak je najprej to prav zdaj, v odnosu so zdajšnjosti ali ‚aktualnosti‘. Z Deleuzovim Nietzschejem bi lahko rekli ‚času neprimerno‘ delovati na naš čas, torej proti našemu času in za čas, ki prihaja. „Aktualno ni tisto, kar smo, temveč tisto, kar postajamo, kar pravkar postajamo [...]. Sedanje pa je, nasprotno, tisto, kar smo in prav zaradi tega že nismo več. Razložiti moramo ne le del preteklosti od dela sedanjosti, temveč, precej globlje, delež sedanjega in delež aktualnega.“<sup>37</sup>

Foucaulteva zgodovina je tako kot Nietzschejeva resnična in učinkujoča, in prav kot taka je genealoško-kritična zgodovina, ki ne pozna izvora, napredka, cilja in ne more abstrahirati od telesne cene zgodovinskih dogodkov. Zato mora Foucault v *Nadzorovanju in kaznovanju* Nietzschejevo genealogijo krivde vpisati v telo. Podati mora natančno sliko in konkretno pojavno obliko oblasti, ki takoj na začetku knjige vpelje Foucaultev veliki genealoški projekt: „Damiensa so 2. marca 1757 obsodili na ‚častno globo pred glavnimi vrati pariške Cerkve‘, kamor naj bi ga ‚pripeljali in ga golega, v sami srajci vozili na cizi, držal pa naj

36 Ibid., str. 58.

37 Gilles DELEUZE in Félix GUATTARI, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 116.

bi gorečo voščeno baklo, težko dve livri‘; nato naj bi mu, na trgu Grève na že omenjeni cizi in na odru ki ga bodo tam postavili, z razbeljenimi kleščami ščipali prsi, roke, stegna in meča – v desnici naj bi držal nož, s katerim je bil zagrešil patricid, žgali naj bi mu jo z žveplenim ognjem, na mesta, kjer ga bodo ščipali, pa naj bi mu zlili staljen svinec, vrelo olje, gorečo smolo, staljena in pomešana vosek in žveplo [...].“<sup>38</sup> Videti je, da je potrebna prav takšna, prav tako natančna diagnoza nas samih v resnični zgodovini, da bo lahko Foucault pozneje zastavil vprašanje o razsvetljenstvu kot kritični ontologiji naše aktualnosti, izhajajoč iz njenega zgodovinskega porekla. Razmerje med racionalnostjo in oblastjo, ki povezuje Foucaulta in francosko „filozofijo vednosti, racionalnosti in koncepta“ z nemško kritično teorijo družbe, je potrebno izpeljati prav iz zgodovinskosti znanosti kot take.<sup>39</sup>

#### Brezosebna „nečastna življenja“

Foucault ne poveže Nietzschejevega „jaz“ z razsvetljenskim „mi“. Poveže pa njun negativ in njuno negativno definicijo. Ne „jaz“, ne „mi“: to je impresivna Foucaulteva invencija, ki jo je na prvi pogled težko umestiti, uteleša pa jo nova in enigmatična kategorija njegove historične analize. To so nečastna življenja ali življenja nečastnih ljudi, ki jim pripada obrobno, in vendarle pomembno mesto v njegovem opusu.<sup>40</sup>

Nečastna ali zloglasna življenja so najprej brezosebna življenja. To so življenja, ki niso bila izključena iz življenja v družbi v posebne psihiatrične in azilarne ustanove. Težavo pomenijo prav zaradi njihove vključenosti in vpisa v antologijo „življenj, zapisanih v nekaj vrsticah ali na straneh“, kot nekakšna „zbirka bežnih življenj, naključno vpisanih v knjige in dokumente.“<sup>41</sup> Življenja nečastnih ljudi so kot „človeški madež“; veliko bolje bi bilo, če bi bila spregledana. Tako kot je norost zavezana tišini in je govor o norosti govor drugih namesto nje, so nečastna

38 Michel FOUCAULT, *Nadzorovanje in kaznovanje. Nastanek zapora*, Krtina, Ljubljana, 2008b, str. 9.

39 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 46.

40 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008, str. 173.

41 Ibid.

življenja zavezana pisanju drugih namesto njih samih. Nori in nečastni so predmet govora drugih, ki jih opisuje, definira in stigmatizira. Fiksira jih v arhivih, ki so videti neuničljivi. Avtobiografija je nekaj, za kar se odločiš sama in jo lahko v vsakem trenutku prekličeš ali uničiš, arhiv pa te spremlja vse življenje. In še veliko dlje.

Nečastna življenja so zaigrana življenja. Nečastna življenja so Foucaultev negativ avtorja: ne ime in jaz v eni osebi. Nečastna življena ne bodo nikoli napisala avtobiografije in ne bodo nikoli dosegla praga Derridajeve politike lastnega imena. To so življenja zločincev, morilcev in transseksualcev, Pierrov Rivierov in Heculinov Barbinov, ki so zgolj objekt popisa s strani druge osebe. Popisujejo jih ‚od zunaj‘, urejajo jih zapisovalci medicinskih dosjejev in sodnih registrov. ‚Živijo‘ le kot medicinski ali sodni arhiv. Vanj so zapisani z lastnim imenom, in vendar so anonimni ‚avtorji‘ pretirano prisotnih, ekscesnih ‚stvaritev‘. Kar jih določa, ni ne delo ne odsotnost dela, ampak neizbrisljivi zapis njihove ekscesnosti.

Na eni strani avtor, na drugi nečastno življenje? Težko si je zamisliti večje nasprotje. In vendar povezava bode v oči. Tako natančen bralec Foucaulta, kot je Giorgio Agamben, je lahko lucidno povezal enega in drugega v novo kategorijo avtorja kot geste: „Možno je torej, da tekst iz leta 1982 vsebuje nekaj takega kot ključ šifre predavanja o avtorju. Drugače povedano, sramotno življenje konstituira paradigmo prisotnosti-odsotnosti avtorja v delu.“<sup>42</sup> Agambenov „avtor-gesta“ je nekaj drugega kot Nietzschejev „jaz“. Agambenov avtor ni ne prva oseba ednine ne funkcija izjavljanja. Agambenov avtor se, nasprotno, „obotavlja na pragu besedila“ in od tam, z robov ali s strani, zarezuje vanj, „prisoten“ zgolj v svoji bežnosti in izginevanju. „Avtor naznačuje neko mesto,“ piše Agamben, „v katerem se je neko življenje zaigralo v delu. Zaigralo in ne izrazilo; zaigralo in ne izpolnilo. Avtor je tisto neberljivo, kar omogoča branje, je legendarna praznina, iz katere izhajata tako pisava kot diskurz.“<sup>43</sup> Avtor je neberljiva gesta, ki je pogoj za samo branje.

Tako postane tudi avtor pogoj možnosti. Avtor-gesta omogoča branje, hkrati pa je pogoj samega dela. Prav avtor je tisto,

42 Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Vrin, Pariz, 2008, str. 12

43 Ibid., str. 15.

kar omogoči, da se življenje zaigra v delu, tako kot je bilo zaigrano življenje nečastnih ljudi. Njihova življenja, za vedno predana nemilosrdnemu arhivu sramote, „niso imela namena ne spoznati ne predstaviti – edini njihov namen je bil sramotno ožigosanje. Ne glede na to pa življenja v teh straneh vsaj za hip zasijejo s črno oslepljujočo lučjo. [...] [Z]di se, da jih je gesta, ki jih je fiksirala, za vedno odtegnila vsaki možni predstavitvi.“<sup>44</sup> Ni pomembno, kdo je avtor niti komu pripada nečastno življenje; edino, kar v tej brezosebnosti šteje, je samo življenje kot tako. Prav to pa bo Foucaulta naposled močno približalo Deleuzu in njegovi vztrajni insistenci pri desubjektivaciji, brezosebnem in predindividualnem, vse do njegovega zadnjega dela s pomenljivim naslovom *Imanenca, neko življenje*...<sup>45</sup>

Kljub temu pa lahko razmerje med enim in drugim določimo natančneje. Videti je, da so Foucaulteva nečastna življenja simetričen lik avtorja in njegovega lastnega imena. Foucault je na začetku *Nadzorovanja in kaznovanja* Roberta-Françoisa Damiensa, ki je bil obsojen in mučen zaradi poskusa patricida, natančneje opredelil v razmerju do kraljevske oblasti. Pomanjkanje oblasti na strani obsojenca je postavil v razmerje do presežka na strani kraljevega lika. Česar je bilo pri enem premalo, je bilo pri drugem preveč. Obsojenec je „simetričen in obrnjen kraljevski lik.“<sup>46</sup> In kot je obsojenec negativ kralja, lahko tudi v nečastnih življenjih prepoznam „obrnjen lik“ avtorja. Nečastna življenja ne bodo nikoli izpolnjena, ne izpričujejo ne velikih stvaritev ne imen, ki so po modelu Shakespeareovega za vselej zapisana v veliki kanon; iz anonimnosti pa so iztrgana le zato, da bi bila ožigosana, obsojena in izničena. Veliki zločinci nimajo opusa, imajo le nečastni arhiv, ki ga ustvari nevidna gesta „nepoštenih komentarjev“ anonimnih pisarjev in „najneznatnejših funkcionarjev.“<sup>47</sup>

Poleg skupne paradigme lahko že pri Foucaultu izluščimo tudi bistveno razliko: nečastna življenja imajo osebno ime, nimajo pa nikakršnih možnosti, da bi dosegla raven kakega „jaz“ ali kakega „mi“. Foucaultev *Jaz, Pierre Rivière, ki sem zadavil svojo*

44 Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Vrin, Pariz, 2008, str. 12

45 Giorgio AGAMBEN, „L'immanence absolue“, v: Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, Synthélabo, Pariz, 1998, str. 167.

46 Michel FOUCAULT, *Nadzorovanje in kaznovanje. Nastanek zapora*, Krtina, Ljubljana, 2008, str. 37.

47 Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Vrin, Pariz, 2008, str. 12

sestro, svojo mater in svojega brata,<sup>48</sup> ne more postati ne ničejanski avtobiografski „jaz“ ne „ti“, ki bi lahko prevzel simbolni mandat kantovskega *Sapere aude!* Še najmanj pa bi se mogel pridružiti tistemu „mi“, ki skrbi za aktualno sedanost „nas samih“ kot kritično dediščino razsvetljenstva.

### Kaj je za Foucaulta politika?

Foucault pogosto uporablja besedo „politika“, pa tudi njegovo življenje je videti, kot da nenehno izpričuje tisto „politično funkcijo „intelektualca“, ki jo je izpostavil v intervjuju prav v času raziskovanja dosjejev o Pierru Rivièru.<sup>49</sup> Čeprav je v politiko vstopil sorazmerno pozno, je bil militantnemu aktivizmu, povezanim z njegovim življenjem z Danielom Defertom, zavezan vse do smrti.<sup>50</sup>

Foucaultev aktivizem je bil usmerjen proti izvajanju „resnične“ oblasti in njenih realnih učinkov povsod tam, na vseh tistim mestih, kjer jo je bilo mogoče zaznati in se z njo soočati s taktikami odpora. Temu je bilo namenjeno tudi njegovo poučevanje: „V roke vam dajem zemljevid,“ je povedal svojemu poslušalstvu na začetku leta, „s pomočjo katerega boste lahko razbirali raznovrstne in razpršene investicije oblasti, in to prav z namenom, da se jim boste lahko uprli.“<sup>51</sup> Kjer je oblast, tam je odpor, se glasi tudi osnovno Foucaultovo geslo, ki ga lahko postavimo v samo izhodišče njegove „politike“.

Besedo „politika“ moramo dati v narekovaj, ker Foucault ni raziskoval političnih topoi, kot so demokracija, država, pravice in vse, kar je s tem povezano. Zato tudi odsotnost politike v njegovem delu ni naključna in je vpisana v samo njegovo analitiko oblasti. Ko Foucault piše o disciplinski oblasti, je to „politična tehnologija posameznika“, ko piše o vladnosti in regulaciji populacije, pa vpelje novo besedo, ki bo postala osrednji „oblastni“ koncept poznega Foucaulta. To je njegova „biopoli-

48 Michel FOUCAULT, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle*, Éditions Gallimard, Paris, 1973.

49 Michel FOUCAULT, *Dits et Ecrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Editions Gallimard, Paris, 1994, str. 109.

50 Eribon DIDIER, *Michel Foucault*, Harvard University Press, 1991, str. 222.

51 Paul Veyne, „The Final Foucault and his Ethics“, v: Arnold I. DAVIDSON, ur., *Foucault and his Interlocutors*, The University of Chicago Press, Chicago in London, 1997, str. 226.

tika“, ki skrbi za celotno populacijo in stopi na mesto prejšnje bolezenske „noso-politike“, razširjene v „anatomopolitiko“ disciplinske oblasti, do potankosti razvite v *Nadzorovanju in kaznovanju*. Oblastna razmerja prehajajo v notranost telesa, zato se mikrotelesu individuumov, nečastnih Damiensov ali zaprtih anonimnežev z uvedbo biopolitike pridruži „analitika“ makrotelesa populacije. Foucaulteva oblast kot diagram sil in dispozitiv vladnosti pa tako dobi nov teritorij in novo bojno polje, po katerem je treba razporejati svoje uporniške sile, potegovati bojne linije in z uporabo vojaškega izrazja<sup>52</sup> nenehno opozarjati na kritiški protivladnostni imperativ.

Kako Foucault zastavi svoje politično vprašanje? Foucault ne vpraša: *Kdo sem?* In tudi ne ponovi stare, domala večno aktualne formule: *Spoznaj samega sebe!* V predavanju *Kaj je kritika?* zastavi svoj odgovor še v nedoločniku, a ta se vseeno, ali pa morda prav zato, lahko dotakne tebe, mene in vsakega od nas. Ne biti toliko vladan, ne na ta način, ne od njih – ne od teh vladarjev tu, ne od teh uzurpatorjev zdaj. To ni „ne“ v imenu očeta, vladarja ali boga, ampak v imenu racionalnosti in nujnosti upora.

Čeprav med foucaultevskimi raziskovanji ni prostora za derridajevsko politiko osebnega imena, čeprav hoče namesto podpisa „zgubiti obraz“, pa lahko prav iz njegovih analiz razsvetljenstva razberemo neko razsežnost, kjer namesto etike brezosebnega pisanja in namesto zgubljeno-osebnega nečastnih življenj izluščimo neko skrb, ki jo nakazuje Foucaultovo poudarjanje prve osebe množine. Razsvetljenstvo, to smo „mi“, ki presprašujemo same sebe in se na ta način samokonstituiramo. To smo „mi“ etične drže modernosti in estetike eksistence, ki jo Foucault ponazori z nepogrešljivim primerom Baudelaira in njegovim ‚flâneurstvom‘ kot instantnim in mimobežnim odnosom do časa, v katerem živi.<sup>53</sup>

Iz vseh Foucaultevih poudarkov, ki jih nameni sedanosti in aktualnosti, lahko izločimo neko posebno aktualnost in njeno ‚zdajšnjost‘. Njegova puščica, ki meri v srce sedanosti, je hkrati nek nov moment, na katerega meri prav njegova raba osebnih zaimkov. „Mi“ v naši dobi, naši aktualnosti, ontologiji

52 Michel FOUCAULT, *Dits et Ecrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Editions Gallimard, Paris, 1994, str. 28.

53 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008, str. 258.

nas samih. Foucault ne reče „jaz“ kot Derridajev Nietzsche in ne uporabi performativnega „mi“ samokonstituirajočega ljudstva ali naroda. Prav tako Foucaultev individuum ni interpeliran v subjekt in priklican v bivanje s strani instance drugega, ki ga Althusser prikaže na modelu religiozne interpelacije.<sup>54</sup> Pri Althusserju ideologija interpelira individuum v subjekte po modelu religiozne interpelacije, pri Foucaultu pa ni ne ideologije ne subjektov, ampak ostane brezosebni „biti“ v zahtevi „ne biti toliko vladan“, ki se v obeh predavanjih o razsvetljenstvu pretvori v osebni zaimek „mi“. Ta Foucaultev „mi“ lahko izluščimo, ne moremo pa ga izločiti iz njegove razsvetljenske „skrbi za sebe in za druge“, ki prav z razsvetljenstvom lahko postane „skrb za nas“. Zato bi lahko sklenili, da je prav ta „mi“ glavna ‚problematika‘ Foucaultevske politike.

#### Politika osebnega zaimka

Onstran etične drže modernosti in estetike posamične eksistence, ki jo Foucault v letu svoje smrti predlaga v enem od dveh predavanj o razsvetljenstvu kot izhodu iz nedoletnosti, je porajanje neke nove – ne etike ne estetike, ampak politike „v nastajanju“, ki jo je mogoče izpeljati iz instance osebnega zaimka. Toda to ni ne „jaz“ avtobiografije in prve osebe ednine ne druga oseba: ne „ti“ Kantovega razsvetljenskega imperativa *Drzni si!* ne „vi“ njegovega *Ubogajte!* To tudi ni brezosebna tretja oseba nečastnega življenja ali pa simetrično in inverzno lastno ime, ki zaznamuje avtorsko funkcijo v njenem odpiranju novih možnosti diskurzivnih praks. Videti je, da lahko zdaj namesto derridajevske politike osebnega imena prav na to mesto umestimo neko novo, morda predvsem foucaultevsko politiko slovnice množine, ki je hkrati „politika osebnega zaimka“. To je njegov razsvetljenski „mi“, konstituiran v kolektivnem projektu, ki nas, nenazadnje, od vprašanj o kritiki in o razsvetljenstvu napotuje k Foucaultevemu zadnjemu vprašanju, ki se glasi: *Kaj je revoluci-*

54 Louis ALTHUSSER, *Izbrani spisi*, Založba /cf, Ljubljana, 2000, str. 102.

*ja?*<sup>55</sup> Če katere kritične ontologije nas samih, potem te poslednje Foucaulteve „seveda ne moremo razumeti kot teorijo“.<sup>56</sup>

Toda to ni vprašanje o objektu ‚revolucija‘, o referentu te besede ali o revoluciji kot vsebini izjave, torej ne o neki novi entiteti foucaultevske zgodovine ali genealogije. In bolj kot kantovsko vprašanje razsvetljenskega imperativa se približa ničejanskemu „postajanju sebe“. Foucaultovo ‚resnično‘ vprašanje, ki mora zamenjati vprašanje po revoluciji, se namreč glasi: *Kaj je volja do revolucije?* Čeprav ga Foucault v prvem naslednjem koraku že naveže na dobro znani topos o entuziazmu, ki se še kar drži refleksij o francoski revoluciji,<sup>57</sup> pa hkrati naznačuje nek povsem drug izhod iz nedoletnosti in nekega povsem drugega Foucaulta.

Kaj je naša aktualnost? Kaj je zdajšnje polje mogočega izkustva?<sup>58</sup> To so vprašanja, ki jih je zastavil Kant o razsvetljenstvu kot obdobju, v katerem je postalo mogoče prepoznavati znamenja nekega postajanja in znamenja, da gre od zdaj naprej na bolje. Diagnoza sedanjosti ni preprosta definicija tega, kar smo, ampak razlaga „zakaj in kako to, kar je, lahko da ni več to-kar-je. Zato mora biti vsak opis vedno v skladu z vrsto virtualnih fraktur, ki odprejo prostor za svobodo, za konkretno svobodo, kar pomeni prostor za transformacijo.“<sup>59</sup> Ta prostor je pogoj možnosti za spremembo samega sebe in hkrati prostor za transformacijo sveta, v katerem živimo. Odgovor pa je hkrati tudi odgovor na vprašanje *Kaj storiti z voljo do revolucije?*, ki se nanaša na nas same in na to, „kar smo mi v naši aktualnosti“.<sup>60</sup> Ko gre za našo svobodo, nam ni več treba poslušati in slišati imperativa pokornosti.<sup>61</sup>

55 Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode*, Jelica Šumić-Riha, ur., Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 56; Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 45.

56 Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008, str. 268.

57 Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode*, Jelica Šumić-Riha, ur., Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 56.

58 Ibid., str. 57.

59 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015.

60 Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode*, Jelica Šumić-Riha, ur., Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 56.

61 Zato lahko Deleuze in Guattari skleneta odgovor na Foucaultovo vprašanje s postajanjem; razsvetljenstvo je „diagnoza naših postajanj: ‚postajati revolucionar‘, ki se – po Kantu – ne meša niti s preteklostjo, sedanjostjo niti s prihodnostjo revolucij.“

Domala absurdno bi bilo Foucaultu pripisati politiko osebnega imena, ki jo je iz Nietzscheja tako prepričljivo izpeljal Derrida. Toda prav njegov razvpiti – ponekod metafizično prirejani – refren *Kaj pa je pomembno, kdo govori?* nas usmeri na pot, ki bo poslej nosila njegovo ime. Njegovo razsvetljenje je „drža“ in hkrati „revolucija“, ne eno ne drugo pa ni ločljivo od kolektivnega „mi“, v katerega se iztečeta predavanji o razsvetljenstvu. Kar nam Foucault ponudi v letu svoje smrti, je naposled združitve dveh poti izteka ali izhoda iz kantovskega nauka, ki ga lahko povzamemo kot „politiko osebnega zaimka“. Toda te politike ne določa ne jaz, ki piše ali govori in v „pisanju sebstva“ beleži skrb zase in za druge, ne performativni mi, ki vzpostavlja zunaj jezika obstoječo kategorijo kolektivnega. Ne določa je avtor kot gesta, ki vztraja na pragu besedila, ne anonimni glas nečastnih življenj in hkrati anonimnih pisarjev, ki jih zapisujejo. Nima ne lastnega imena, ne dela, v katerem bi bilo življenje zaigrano, ne presežka, ne primanjkljaja; in nenazadnje, kar najmanj mora biti na strani kar najmanj oblasti. Ko razpravljamo, da „naši družbeni in ekonomski organizaciji manjka racionalnost, smo se znašli pred ne vem če preveč ali premalo razuma, v vsakem primeru pa pred preveč oblasti [...]“<sup>62</sup> Pred preveč oblasti se je znašel ta brezosebni „mi“ prve osebe množine, konstituiran na ozadju volje, ki jo Foucault natančneje opredeli kot voljo do odločitve in voljo do revolucije in ki v skrajni konsekvenci določa tako Kantovo kot njegovo lastno postajanje, v katerem se arheologiji in genealogiji pridruži hkratna strategija odpora.<sup>63</sup>

Derrida je novo „politiko lastnega imena“, ki je ni mogoče ujeti v pasti osebnega in povzeti v avtobiografijo, izpeljal iz Nietzschejevega nauka in njegovega poučevanja. Foucaulteva „politika osebnega zaimka“ pa sledi drugačni logiki, ki hkrati s tem, da s singularnim prestreli univerzalno in večno, z vpeljavo razsvetlensko-kritiškega „mi“ omogoči konstitucijo kolektivnega, voljo do nam vsem skupnega, ki bi potem, ko bi enkrat izstopili iz obdobja razsvetljenstva v razsvetljeno obdobje, morda lahko postala tudi rousseaujevska splošna volja. Ni pomembno,

V: Gilles DELEUZE in Félix GUATTARI, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 17.

<sup>62</sup> Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015, str. 47.

<sup>63</sup> Ibid., str. 56.

kdo govori, ne kdo piše, ne kdo ostaja anonimen ali pa se narcistično zrcali v svojem jazu in lastni osebi. Pomembno pa je, da je to prav zdaj in da smo to prav mi.



## Literatura

Éric ALLIEZ, *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Synthélabo, Pariz, 1998.

Giorgio AGAMBEN, „L'immanence absolue“, v: Gilles Deleuze, *Une vie philosophique*. Synthélabo, Pariz, 1998, str. 165–188.

Giorgio AGAMBEN, *Signatura rerum. Sur la méthode*, Vrin, Pariz, 2008.

Louis ALTHUSSER, *L'avenir dure longtemps*, STOCK/IMEC, Pariz, 1992.

Louis ALTHUSSER, *Izbrani spisi*, Založba /cf, Ljubljana, 2000.

Eva D. BAHOVEC, *Freud, ženska in popotnikova senca: feminizem, psihoanaliza, filozofija*, Društvo za kulturološke raziskave, Ljubljana, 2007.

Simone de BEAUVOIR, *Drugi spol*, 2 zv., Krtina, Ljubljana, 2003.

Geoffrey BENNINGTON in Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida*, Seuil, Pariz, 1991.

Arnold I. DAVIDSON, ur., *Foucault and his Interlocutors*, The University of Chicago Press, Chicago in London, 1997.

Gilles DELEUZE in Félix GUATTARI, *Kaj je filozofija?*, Študentska založba, Ljubljana, 1999.

Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Pariz, 2005.

Piergiorgio DONATELLI, „Foucault, éthique et subjectivité“ v: Daniele LORENZINI, Ariane REVEL in Arianna SFORZINI, ur., *Michel Foucault. Éthique et vérité (1980–1984)*, Vrin, Pariz, 2013, str. 194.  
Éribon DIDIER, *Michel Foucault*, Harvard University Press, 1991.

Mariapaola FIAMINI, *Foucault et Kant. Critique, clinique, éthique*, L'Harmattan, Pariz, 1998.

Shoshana FELMAN, *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Harvard University Press, Boston, Mass., 1993.

Michel FOUCAULT, *Dits et Ecrits, 1954–1988. Tome III: 1976–1979*, Editions Gallimard, Paris, 1994.

Michel FOUCAULT, *Zgodovina norosti v klasični dobi*, Založba /cf, Ljubljana, 2001.

Michel FOUCAULT, *Življenje in prakse svobode*, Jelica Šumić-Riha, ur., Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2007.

Michel FOUCAULT, *Vednost, oblast, subjekt*, Mladen Dolar, ur., Krtina, Ljubljana, 2008.

Michel FOUCAULT, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIXe siècle*, Éditions Gallimard, Paris, 1973.

Michel FOUCAULT, *Nadzorovanje in kaznovanje. Nastanek zapora*, Krtina, Ljubljana, 2008.

Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? suivi de La culture de soi*, Vrin, Pariz, 2015.

Christiane KLAPISH-ZUBER, „Pogovor s Christiane Klapish-Zuber“, *Delta*, št. 1–2, 2007, str. 29–36.

Julia KRISTEVA, „Stabat mater“, *Delta*, št. 1–2, 1995, str. 9–29.

Daniele LORENZINI, Ariane REVEL in Arianna SFORZINI, ur., *Michel Foucault. Éthique et vérité (1980–1984)*, Vrin, Pariz, 2013.

Immanuel KANT, „Odgovor na vprašanje: Kaj je razsvetljenstvo?“, v: *Zgodovinsko-politični spisi*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2006, str. 21–30.

Catherine MALABOU, *Bodi moje telo. Dialektika, dekonstrukcija, spol*, Krtina, Ljubljana, 2013.

Paul VEYNE, „The Final Foucault and his Ethics“, v: ur. Arnold I. Davidson, *Foucault and his Interlocutors*, The University of Chicago Press, Chicago in London, 1997, str. 225–233.

Eva D. Bahovec je profesorica filozofije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer predava zgodovino idej, sodobno filozofijo in psihoanalizo; njene novejšje objave vključujejo poglavje „The Ego and the Other in Lacan's Return to Freud“ v publikaciji *The New Klein-Lacan Dialogues* urednic J. Borossa, C. Bronstein in C. Pajzkowska (London, Karnac, 2015), razpravo „Usodno naključje: Althusser, Beauvoir, Rousseau“ v reviji *Problemi* (Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2016), v pripravi za tisk pa je njena monografija *Foucault in filozofija*.

# Kaj je kritika?

## Michel Foucault

### Opomba uredništva

Besedilo *Kaj je kritika?* je besedilo Foucaultevega predavanja v prostorih *Francoskega filozofskega društva* dne 27. maja 1978. V francoščini je bilo prvič objavljeno v publikaciji društva leta 1990 v obliki transkripcije zvočnega zapisa.<sup>1</sup> Druga, študijska izdaja z opombami, ki je poleg zvočnega zapisa upoštevala tudi Foucaultev rokopis, pa je sledila šele leta 2015.<sup>2</sup> Ameriški prevod v zborniku *The Politics of Truth*<sup>3</sup> predavanje umesti na prvo mesto serije treh predavanj, ki so si zapored sledila v obdobju zadnjih šestih let Foucaultevega življenja in so tematsko povezana, saj je v vseh treh obravnaval Kanta in vprašanje razsvetljenstva. *Kritiki* tako sledita predavanji *Kaj je revolucija?* in *Kaj je razsvetljenje?*. A ta jasna serijska sopostavitev je, kolikor je sicer smiselna in funkcionalna, rezultat uredniškega posega, saj je naslov *Kaj je revolucija?* uredniški, pri čemer je besedilo pravzaprav del Foucaultevega seminarja *Vladati sebi in drugim* na Collège de France v letih 1982/83.<sup>4</sup> Odlomek slednjega že imamo preveden v slovenščino pod naslovom *Kaj je razsvetljenje?*<sup>5</sup> Poudariti je treba, da kljub na prvi pogled marginalnemu statusu teh predavanj v Foucaultevem opusu njihova pomembnost tiči v dejstvu, da Foucault v njih na specifičen način umešča samega sebe oziroma svoje delo v določeno filozofsko in kritično tradicijo, vezano na razsvetljenje.<sup>6</sup>

1 Michel FOUCAULT, „*Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*“, Bulletin de la Société française de Philosophie, 1990, let. 84, št. 2, str. 35–63.

2 Michel FOUCAULT, *Qu'est-ce que la critique? Suivie de La culture de soi*, Vrin, Paris, 2015. Tej izdaji je dodano še predavanje iz Foucaultevega seminarja na Berkeleyu naslovljenega *The Culture of the Self* (audio posnetek je dostopen na internetu). V uvodniku, ki sicer predavanje umešča v širši kontekst Foucaultevega dela, Daniele Lorenzini in Arnold I. Davidson pojasnjujeta, da so se za to skupno izdajo odločili, ker je slednje predavanje edino, kjer Foucault eksplicitno poveže svojo refleksijo Kanta, *Aufklärung* in kritike s svojo sočasno raziskavo antike in tehnik sebstva.

3 Michel FOUCAULT, *The Politics of Truth*, ed. Sylvère Lotringer, Semiotext(e), Los Angeles, 1997.

HENRI GOUHIER: Gospe, gospodične, gospodje, najprej bi se rad zahvalil gospodu Michelu Foucaultu, da je kljub zelo natrpanemu urniku našel čas za današnje predavanje, saj se je šele pred kratkim vrnil z dolgega potovanja po Japonski. Vabilo na današnje srečanje je bilo zato precej lakonično, odgovor Michela Foucaulta pa pravo presenečenje. In ker bi lahko rekli, da gre za prijetno presenečenje, vas ne bom pustil več dolgo čakati, saj se vsi veselimo njegovih besed.

MICHEL FOUCAULT: Prav lepo se vam zahvaljujem za povabilo na današnji pogovor v družbi članov tega društva. Mislim, da sem tu pred leti že govoril, takrat na temo *Kaj je avtor?*

Kar zadeva vprašanje, o katerem bi govoril danes, mu nisem nadel naslova. Gospod Gouhier je prizanesljivo hotel reči, da zaradi mojega potovanja na Japonsko. Po pravici povedano je to zelo prijazno olepševanje resnice. Recimo, da pravzaprav vse do zadnjih nekaj dni naslova sploh nisem našel oziroma da me je en naslov preganjal, vendar ga nisem hotel izbrati. Videli boste, zakaj: bilo bi nespodobno.

Vprašanje, o katerem bi govoril danes in o katerem še vedno želim govoriti, je: *Kaj je kritika?* Morali bi poskusiti imeti nekaj govorov na temo tega projekta, ki se nenehno oblikuje, podaljšuje, preraje na obrobju filozofije, povsem blizu nje, povsem proti njej, na njeno škodo, v smeri filozofije, ki bo prišla, morda celo nadomestila vsakršno možno filozofijo. Zdi se tudi, da je med visokimi kantovskimi dejanji in majhnimi polemično-profesionalnimi aktivnostmi, ki nosijo ime kritika, zdi se mi, da je na modernem Zahodu (katerega začetek lahko v splošnem, empirično določimo v

4 Michel FOUCAULT, *Le Gouvernement de soi et des autres: Cours au Collège de France, 1982-1983*, Éditions du Seuil/Gallimard, 2008. Besedilo z naslovom *Kaj je revolucija?* je angleški prevod prvega dela predavanja tega seminarja datiranega 5. januar 1983, ki je bil v francščini objavljen v *Le Magazine Littéraire* maja leta 1987.

5 Michel FOUCAULT, „Kaj je razsvetljenstvo?“, v: *Življenje in prakse svobode*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 49–57. Vendar je ta naslov ponavadi vezan na predavanje o razsvetljenstvu in modernosti (leta 1984 na univerzi Berkeley), ki je enako naslovljeno ter prav tako prevedeno v slovenščino v zborniku: *Vednost – oblast – subjekt*, Krtina, Ljubljana, 2008, str. 251–268.

6 Vprašanje *Aufklärung* neposredno obravnava tudi v svojem besedilu o Georgesu Canguilhemu, ki je služilo kot uvod v ameriški prevod avtorjevega temeljnega dela *Normalno in patološko: „Življenje: izkustvo in znanost“*, v: *Življenje in prakse svobode*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2007, str. 58–71.

15.–16. stoletju) obstajal določen način razmišljanja, govorenja, celo delovanja, določen odnos do tega, kar obstaja, kar vemo, kar delamo, odnos do družbe, kulture, tudi odnos do drugih, ki bi ga, recimo, lahko poimenovali kritična drža. Seveda se boste čudili, ko boste slišali, da nekaj takega, kot je kritična drža, sploh obstaja in da je specifično za moderno civilizacijo, ko pa smo bili priča tolikim kritikam, polemikam itn., poleg tega tudi kantovski problemi izvirajo iz časov pred 15.–16. stoletjem. Čudili se boste tudi, da pri tej kritiki iščemo neko enotnost, medtem ko se že po svoji naravi, po funkciji, lahko bi rekel po svojem poklicu zdi obsojena na razpršenost, odvisnost in čisto heteronomijo. Navsezadnje kritika obstaja zgolj v odnosu do nečesa, kar ni ona sama: je instrument, sredstvo za prihodnost ali resnico, ki ju ne bo poznala niti to ne bo bila, je pogled na področje, kjer želi igrati policista in kjer ne more narekovati zakonov. Zaradi vsega tega je kritika funkcija, ki je podrejena temu, kar pozitivno predstavljajo filozofija, znanost, politika, morala, pravo, literatura itn. Ne glede na užitke ali kompenzacije, ki spremljajo to zanimivo dejavnost kritiziranja, se obenem zdi, da dokaj redno, skorajda vedno prinese ne zgolj togost<sup>7</sup> uporabnosti, za katero trdi, da jo poseduje, ampak tudi da je njena osnova neke vrste splošnejši imperativ – še splošnejši od tistega, da se izogibamo napakam. V kritiki je nekaj sorodnega vrlini. In na nek način je to, o čemer sem hotel govoriti, kritična drža kot vrlina v splošnem.<sup>8</sup>

7 V rokopisu namesto „togost“: vrednost.

8 *Rokopis*: Po mojem mnenju je na Zahodu med visokimi kantovskimi dejanji in malimi polemično-profesionalni aktivnostmi obstajal način misliti, govoriti in delati, ki bi ga lahko imenovali ‚kritični način‘. Ta nikoli ni bil avtonomen (in tak po definiciji nikoli ne more biti) in se danes še vedno izvaja v neki domeni ali v razmerju do neke domene – filozofije, znanosti, prava, ekonomije, politike. Torej je razpršen, vendar mu igre razmerij, povezav, transferjev omogočajo, da te raznolike aktivnosti artikulira ene drugim; precej specifično tudi zato, ker se navkljub tej razpršenosti določen stil in določeni skupni postopki brez večjih težav lahko v tem prepoznajo. V kritiki nihče ne nosi titule, nihče ni teoretik. Univerzalna in radikalna kritika ne obstaja. Kritika sama na sebi in sama zase ne obstaja. Vendar na Zahodu vsaka aktivnost razmišljanja, analize in vednosti s seboj nosi dimenzijo možne kritike. Dimenzijo, ki je hkrati videna kot potrebna, zaželena, v vsakem primeru uporabna; in ki ne poteši, ki se ne more ustaviti pri sami sebi in zaradi tega celo vzbuja nezaupanje in kritiko. Priljubljena in nepriljubljena kritika, zasmehovan posmeh; njene agresije so nenehno pod napadom, ker ona napada, ker ne dela drugega, kot da napada, in ker je zakon njenega obstoja, da je ona sama napadena.

Zgodovinskega pregleda te kritične drže se lahko lotimo po različnih poteh. Želel bi vam preprosto predlagati naslednjo pot, ki je, še enkrat, le ena izmed številnih možnosti. Predlagal bi naslednjo variacijo: krščanska pastoralna oziroma krščanska cerkev, v kolikor je vzpostavljala točno specifično pastoralno aktivnost, je razvila idejo – po mojem mnenju edinstveno in povsem tujo antični kulturi –, da naj bi bilo vsakemu posamezniku, ne glede na njegovo starost ali status, vse od začetka do konca njegovega življenja in celo v vseh podrobnostih njegovih dejanj treba vladati in da se mora on sam pustiti biti vladan, torej da se mora pustiti, da ga k odrešenju vodi nekdo, s katerim ima nek globalen, a hkrati tudi natančno določen in podroben odnos ubogljivosti. In to vodenje k odrešitvi skozi odnos uslužnosti nekemu se mora odviti v trojnem odnosu do resnice: resnica, razumljena kot dogma; resnica v kolikor to vodenje implicira določeno vrsto partikularne in individualizirajoče vednosti posameznikov; in nazadnje v kolikor se to vodenje vzpostavlja kot premišljena tehnika s splošnimi pravili, partikularnimi spoznanji, nauki, načini preverjanja, zaobljub, pogovorov itn. Navsezadnje ne smemo pozabiti, da je to, kar so skozi stoletja imenovali *technè technôn* v grški cerkvi ali *ars artorum* v rimski, pravzaprav vodenje vesti: gre za umetnost vladanja človeku. Ta umetnost vladanja je seveda dolgo ostala vezana na relativno omejene prakse, kar velja tudi za srednjeveško družbo, na samostansko življenje, predvsem na relativno omejene duhovne skupine, ki so jo prakticirale.<sup>9</sup> Vendar bi po mojem mnenju lahko rekli, da je po 15. stoletju in od reformacije dalje prišlo do prave eksplozije umetnosti vladanja človeku, in to eksplozije v dveh smislih. Najprej v smislu premika glede na njegovo religiozno okolje, lahko bi rekli tudi laicizacije, širjenja te teme umetnosti vladanja človeku in njenih metod v civilno družbo. Na drugem mestu pa tudi množenja te umetnosti vladanja na različnih področjih: kako vladati otrokom, kako vladati revnim in beračem, kako

Neučakano prestajanje neučakanosti. Kaj je torej ta neučakanost na Zahodu v načinu biti in misliti? Bistvena in prekarna, minljiva in trajna.

Ta še vedno prezrta obveza?

<sup>9</sup> *Rokopis*: Res je, da je v zadnjem času izgubila veliko svoje pomembnosti, kompleksnosti in predvsem avtonomije v odnosu do humanističnih znanosti.

vladati družini, hiši, kako vladati vojskam, kako vladati različnim skupinam, mestom, državam, kako vladati lastnemu telesu, kako vladati lastnemu umu. *Kako vladati*, to je bilo po mojem mnenju eno temeljnih vprašanj dogodkov 15. ali 16. stoletja. Temeljno vprašanje, na katerega je odgovorilo množenje vseh umetnosti vladanja – pedagoške, politične, ekonomske, če želite – in vseh institucij vladanja v tistem širokem pomenu, ki ga je takrat imela beseda vladanje.

Od tega povlodenja, ki se mi zdi precej značilno za družbe evropskega Zahoda 16. stoletja, pa po mojem mnenju ne moremo ločiti vprašanja „Kako ne biti vladan?“. S tem *ne*<sup>10</sup> želim reči, da bi se povlodenju v nekakšnem dvoboju zoperstavila nasprotna trditev „Ne želimo biti vladani, *nikakor* ne želimo biti vladani.“ Želim reči, da v tej zaskrbljenosti nad načinom vladanja in pri iskanju načinov vladanja zasledimo večno vprašanje: „Kako ne biti vladan *tako*, s tem, v imenu teh principov, v skladu s takšnimi cilji in s takšnimi postopki, ne tako, ne za to, ne od njih“. Če temu gibanju povlodenja družbe in posameznikov obenem pripišemo zgodovinsko vpetost in obseg, ki mu po mojem mnenju pritičeta, se zdi, da bi na to stran lahko postavili nekaj takega, kar bi imenovali kritična drža. Nasproti, na nasprotni strani, ali bolje kot hkrati partner in nasprotnik umetnosti vladanja, kot način, prek katerega jim ne zaupamo, jih zavračamo, jih omejujemo, jim najdemo pravo mero, jih preoblikujemo, iščemo, kako bi ubežali tem umetnostim vladanja oziroma jih premestili na podlagi osnovne zadržanosti, vendar tudi kot linija razvoja umetnosti vladanja, bi bilo nekaj, kar se je v tistem trenutku rodilo v Evropi, neka vrsta splošne kulturne forme, hkrati moralne in politične drže, načina mišljenja itn., kar bi poimenoval preprosto umetnost ne biti vladan ali pa umetnost ne biti vladan na tak način in za to ceno. Kot prvo definicijo kritike bi torej predlagal naslednjo splošno opredelitev: umetnost ne biti toliko vladan.

Rekli boste, da je ta definicija zelo splošna, zelo ohlapna in zelo nejasna. Seveda! Vendar vseeno mislim, da nam lahko pomaga prepoznati nekaj preciznih sidrišč tega, kar

10 Podčrtano v rokopisu.

skušam imenovati kritična drža. Gre seveda za zgodovinska sidrišča,<sup>11</sup> ki jih lahko določimo takole:

1. Prvo sidrišče: V času, ko je bilo vladanje ljudem predvsem duhovna umetnost oziroma predvsem religiozna praksa, povezana z avtoriteto Cerkve, predpisi Svetega pisma, je ne hoteti biti vladan na tak način v bistvu pomenilo v Svetem pismu iskati nek drug odnos kot tistega, ki je bil povezan z delovanjem Božjega nauka,<sup>12</sup> ne hoteti biti vladan je bil nek način zavračanja, odvrčanja, omejevanja (recite temu, kakor želite) cerkvene avtoritete, pomenilo je vračanje k Svetemu pismu, pomenilo je vprašanje, kaj je avtentično v Svetem pismu, kaj je bilo v njem dejansko zapisano, pomenilo je vprašanje, kakšna je resnica, ki je zapisana v Svetem pismu, kako dostopati do te resnice Svetega pisma v Svetem pismu in to morda navkljub zapisanemu; in to dokler ne pridemo do zelo preprostega vprašanja: ali je bilo Sveto pismo resnično? Kritika, vse od Wycliffa do Pierra Bayla, se je v določeni meri, ki je po mojem mnenju poglavitna in seveda ne ekskluzivna, razvila v odnosu do Svetega pisma. Recimo, da je kritika zgodovinsko biblična.

2. Drugo sidrišče je ne hoteti biti vladan na nek način, obenem tudi ne hoteti sprejeti nekih zakonov, ker so nepravilni, ker se za njihovo starodavnostjo ali bolj ali manj grozečim sijajem, v luči katerega jih predstavlja trenutni vladar, skriva bistvena nelegitimnost. Iz tega vidika, zoperstavljen vladanju in ubogljivosti, ki jo ta zahteva, kritika torej pomeni nasprotovati univerzalnim in neodtujljivim pravicam, katerim mora biti podvrženo vsakršno vladanje, naj gre za monarhijo, cerkveno oblast, vzgojitelja ali glavo družine. Na kratko, če želite, tu najdemo problem naravnega prava.<sup>13</sup> Naravno pravo seveda ni iznajdba renesanse, vendar pa je po 16. stoletju zavzelo kritično funkcijo, ki jo ima še danes. Na vprašanje „Kako ne biti vladan?“ odgovarja: Kakšne so

11 *Rokopis*: kritika ima genealogijo.

12 *V rokopisu namesto „Božjega nauka“*: verske institucije.

13 *Rokopis*: Kritika se izvorno nanaša na naravo.

omejitve pravice do vladanja? Recimo, da je kritika na tem mestu (bistveno) pravna.

3. In nazadnje „ne hoteti biti vladan“ seveda pomeni, tukaj bom zelo hiter, da tega, za kar avtoriteta pravi, da je resnično, ne sprejmemo kot takega oziroma da tega vsaj ne sprejmemo zato, ker je neka avtoriteta rekla, da je resnično, ampak da to sprejmemo le takrat, ko sami presodimo, da to delamo iz pravih razlogov. Tokrat je sidrišče kritike v problemu gotovosti v konfrontaciji z avtoriteto.

Biblija, pravo, znanost; pisanje, narava, odnos s samim sabo; vladavina, zakonodaja, avtoriteta dogmatizma. Vidimo lahko, kako je igra povlodenja in kritike omogočila nastanek po mojem mnenju poglavitnih fenomenov v zgodovini zahodne kulture, naj gre za nastanek filoloških znanosti, naj gre za razvoj mišljenja, juridične analize ali metodološke misli. Predvsem pa lahko vidimo, da je srž kritike pravzaprav snop odnosov, ki oblast, resnico in subjekt veže med seboj, ali pa vsaj enega od njih veže na druga dva. In če je povlodenje res to gibanje, s katerim se v realnosti socialne prakse posameznike podjarmi z mehanizmi oblasti, ki se ravna po resnici, potlej bi rekel, da je kritika gibanje, s katerim si subjekt podeli pravico, da resnico izprašuje glede njenih oblastnih učinkov in oblast glede njenih diskurzov o resnici. Torej, kritika bi bila potemtakem umetnost prostovoljne nepodrejenosti, preiščene nepokornosti. Funkcija kritike pa bi bila desubjektivacija [*désassujettissement*]<sup>14</sup> v igri tega, kar bi z eno besedo lahko imenovali politika resnice.<sup>15</sup>

14 Gre za besedno igro dvojnega pomena besede subjekt [*le sujet*], ki lahko pomeni bodisi subjekt v smeri avtonomnosti osebe oziroma subjekta samozavedanja bodisi subjekt kot tisti, ki je podvržen. [op. prev.]

15 *Rokopis*: Če sem orisal to hitro genealogijo ‚kritičnega načina‘ in če sem jo primerjal z velikim procesom povlodenja, sem to seveda storil z namenom, da bi jo znova umestil v zgodovino, ki presega zgolj kantovski moment, in iz nje naredil nekaj povsem drugega od dediščine določene filozofske misli. A tudi zato, da bi jo znova povezal s temi elementi religioznega življenja, za katere se mi zdi, da jo označujejo že od samega začetka:

- Kritika kot prevpraševanje vladnosti (v njenih splošnih ali partikularnih oblikah), njenih principov, metod in rezultatov zastavlja vprašanje odrešenja vseh in vsakogar: odrešenje, večna blaženost ali preprosto sreča.

Čeprav je ta definicija po svojem značaju empirična, približna in udobno oddaljena od zgodovine, ki jo določa, si dovolim misliti, da se ne razlikuje prav dosti od Kantove – ne definicije kritike, temveč neke druge stvari: ni prav dosti oddaljena od njegove definicije *Aufklärung*. V resnici je značilno, da je v besedilu iz leta 1784, ki razlaga *Aufklärung*, slednjega definiral v odnosu do določenega stanja nedoletnosti, v katerem naj bi bilo človeštvo vzdrževano, in to avtoritativno. Drugič, to manjšino je definiral, jo okarakteriziral z določeno nezmožnostjo, v kateri je človeštvo vzdrževano, z nezmožnostjo poslužiti se lastnega razumevanja brez nečesa, kar pa je prav vodenje nekoga drugega, in pri tem je uporabil *leiten*, ki ima zgodovinsko dobro definiran religiozni pomen. Tretjič, po mojem mnenju je značilno, da je Kant to nezmožnost definiral z določeno korelacijo med izvajanjem avtoritete, ki človeštvo drži v tej nedoletnosti, korelacijo med ekscesom avtoritete in na drugi strani nečim drugim, za kar pravi ... kar poimenuje pomanjkanje odločanja in poguma. Posledično ta definicija *Aufklärung* ne bo zgolj neka zgodovinska in spekulativna definicija – v njej je namreč nekaj, kar bi bilo brez dvoma malce smešno imenovati pridiga, v vsakem primeru pa Kant v tem opisu *Aufklärung* poziva k pogumu. Ne smemo pozabiti, da gre za časopisni članek.

- Kritika kot suspenzija usklajenih učinkov oblasti in resnice s strani tistega, ki je hkrati sam njen subjekt (hočem reči podvrženi element), ta kritika za tistega, ki se je loti, implicira odločitev. Odločitev, ki v odnosu do kritične aktivnosti ni sinhronizacija [*une voix off*], ni izbira kariere ali področja, katere arbitrarno ostaja zunanje temu, kar je bilo izbrano, vendar še vedno trajna in definitivna volja, čeprav ima to srečo, da se konča. Gre za poskus v polnem pomenu besede; da ima govor v prvi osebi ali ne, da sledi potem dedukcije ali empiričnega raziskovanja, je brez dvoma pomembno, vendar ne eliminira, ne načne niti ne zmanjša želje biti kritik kot individualne drže in drže sprejemanja odločitev.
- Ukoreninjenost kritike v zgodovini krščanske duhovnosti razloži tudi, da se kritična drža ne zadovolji z demantiranjem ali v splošnem izpodbijanjem, ne govori v prazno, temveč naslavlja; naslavlja vse in vsakogar; želi vzpostaviti splošen konsenz ali vsaj skupnost učenjakov ali razsvetljenih umov. Ne zadošča ji, da je enkrat za vselej povedala, kar je imela za povedati. Ampak da je slišana, da najde zaveznike, da spreobrne v svojo spreobrnitev, da ima privrženca. Dela in se bori. Oziroma njeno delo je neločljivo od boja med dvema redoma stvari: na eni strani avtoriteta, tradicija ali zloraba oblasti; na drugi to, ker je prvemu komplementarno, inercija, zaslepljenost, iluzija, strahopetnost. Skratka proti ekscesu in za prebujenje.

Z eno besedo: kritika je drža prevpraševanja vladanja ljudem, ki je razumljeno kot skupek usklajenih učinkov resnice in oblasti, in to v obliki boja, ki si začeni z individualno odločitvijo zastavi cilj odrešitve skupka.

Razmerje med filozofijo in novinarstvom od konca 18. stoletja dalje je še v veliki meri neraziskano ... Razen če že obstaja kakšna raziskava, ampak nisem prepričan ... Zelo zanimivo je opazovati, od katerega trenutka dalje filozofi intervenirajo v časopise, da bi povedali, kar je za njih zanimivo s filozofskega stališča, a se vendar vpisuje v določen odnos do publike in učinkuje kot poziv. Nazadnje je značilno tudi, da Kant v tem besedilu kot primere vzdrževanja človeštva v nedoletnosti in posledično kot primere točk, na katerih mora *Aufklärung* dvigniti nedoletno stanje in na nek način opolnomočiti ljudi, navaja religijo, pravo in spoznanje. To, kar je Kant opisal kot *Aufklärung*, je prav to, kar sem sam pravkar skušal opisati kot kritiko, kot to kritično držo, ki se je kot specifična drža na Zahodu pojavila po zgodovinsko gledano velikem procesu povladi družbe. In kako bo Kant v odnosu do *Aufklärung* (katerega slogan, ki ga dobro poznate in na katerega nas Kant opominja, je *„sapere aude“*, na kar Friderik II odgovori: „Naj rezonirajo, kolikor jih je volja, dokler ubogajo!“) definiral kritiko? Oziroma – ker menim, da ne zmorem v celoti zaobjeti projekta kantovske kritike v njegovi filozofski strogosti, si tega ne bi dovolil pred občinstvom filozofov, medtem ko sam nisem filozof, še kritik le stežka – kako bi lahko v odnosu do *Aufklärung* umestili kritiko kot tako? Če Kant pozove celotno kritično gibanje, predhodno *Aufklärung*, kako bo umestil to, kar razume kot kritiko? Rekel bi, in to so popolne otročarije, da bi v odnosu do *Aufklärung* kritika v Kantovih očeh bila to, kar pravi za vednost: Ali veš, do kod lahko veš? Rezoniraj, kolikor te je volja, vendar ali veš, do kod lahko rezoniraš brez nevarnosti? Kritika skratka pravi, da gre manj za to, česa se lotimo (bolj ali manj pogumno), kot za našo idejo o lastnem spoznanju in njegovih mejah, da gre za vprašanje naše svobode in da bomo posledično, namesto da bi nekomu drugemu pustili, da reče *„ubogajte“*, v tistem trenutku, ko se jasno zavemo meja lastnega spoznanja, lahko odkrili princip avtonomije in nič več ne bo treba slišati tistega *ubogajte*; oziroma bo *ubogajte* temeljil na sami avtonomiji.

Ne želim izpostavljati morebitne opozicije med analizo *Aufklärung* in projektom kritike pri Kantu. Menim, da bi

zlahka pokazali, da za Kanta samega ta resnični pogum „vedeti“,<sup>16</sup> ki pride iz *Aufklärung*, ta isti pogum vedeti sestoji iz prepoznavanja meja spoznanja; prav tako bi zlahka pokazali, da zanj avtonomija še zdaleč ni v nasprotju z uboganjem vladarja. A vendar je Kant kritiki v svojem poskusu desubjektivacije v odnosu do igre oblasti in resnice kot prvobitno nalogo, kot prolegomeno vsakršnemu preteklemu in bodočemu *Aufklärung* določil poznati spoznanje.<sup>17</sup>

Ne bi želel nadaljevati o implikacijah tovrstnega razkoraka med *Aufklärung* in kritiko, ki ga je Kant hotel izpostaviti. Želel bi le poudariti ta historični vidik problema, ki nam ga nakazujejo dogodki 19. stoletja. Zgodovina 19. stoletja je podala več možnosti za nadaljevanje kritike, kot jo je Kant na nek način umestil v oddaljenosti do *Aufklärung*, kot pa za nekaj takega, kot je sam *Aufklärung*. Z drugimi besedami, zdi se, da mora zgodovina 19. stoletja – in v še večji meri 20. stoletja – pritrditi Kantu ali pa vsaj ponuditi konkreten oprijem tej novi kritični drži, ki se umika *Aufklärung* in kateri je Kant odprl možnost.

Ta historični oprijem, ki se zdi bolj naklonjen kantovski kritiki kot pogumu *Aufklärung*, je enostavno obsegal tri temeljne značilnosti. Najprej pozitivistično znanost, torej takšno, ki zaupa predvsem sami sebi, čeprav je ostala skrbno kritična do vsakega svojega rezultata. Nato razvoj države ali državnega sistema, ki samega sebe postavi za počelo in globoko racionalnost zgodovine in ki je za orodje izbral postopke racionalizacije ekonomije in družbe.<sup>18</sup> Iz tega sledi tretja lastnost, spajanje tega znanstvenega pozitivizma in razvoja

16 V rokopisu v navednicah.

17 *Rokopis*: Prav tako je iz predpostavke razuma, njegove nezmožnosti obdržati se znotraj svojih meja, njegovega naivnega pozabljanja svojih izvornih determiniranosti, naredil princip dogmatizma-despotizma: do te točke, da je v kritično držo vpeljal to razpoko, zaradi katere je tudi tisto, kar omogoča ne biti vladan (ali vsaj omejiti ta biti vladan), morda dobro, to, kar ‚nam vlada‘ v nas samih, ne da mi to vedeli, in nas pahne v heteronomijo despotizma. In če bi bili vladani, ne da bi to vedeli? Če bi nas to, kar nam služi v boju proti temu, kar nam vlada, podrejalo neki vrsti neskončnega povlodenja – takšnega, ki se izvaja v imenu razuma?

Od tu umikanje kritike v odnosu do prve: naivnost *Aufklärung*, katerega nepremišljena naivnost je v imenu naravnih pravic vsakega razumnega subjekta pripravljala podaljšanje in intenzifikacijo vseh učinkov dogmatizma-despotizma.

18 *Rokopis*: v kolikor lahko oblikuje nacionalosti in jim podeli avtonomijo.

držav: znanost države oziroma etatizem, če želite. Med njima se tke cel kup tesnih vezi, zaradi katerih bo znanost igrala vedno pomembnejšo vlogo pri razvoju proizvodnih sil, medtem ko bodo bile državne moči vedno bolj izvajane prek izpopolnjenih tehnik. Dejstvo, da vprašanje iz leta 1784 „*Kaj je Aufklärung?*“ oziroma način, na katerega je Kant v odnosu do tega vprašanja in odgovora, ki ga je podal, skušal umestiti svoja prizadevanja, to izpraševanje odnosa med *Aufklärung* in kritiko legitimno vzbudi nezaupanje ali vsaj vedno bolj sumničavo izpraševanje: za katere ekscese oblasti, za katero povlodenje, še toliko bolj neizogibno, ker je razumno utemeljeno, razum sam ni zgodovinsko odgovoren?

Menim, da prihodnost tega vprašanja v Nemčiji ni bila enaka kot v Franciji iz zgodovinskih razlogov, ki jih zaradi njihove kompleksnosti moramo analizirati.

V splošnem bi lahko rekli naslednje: morda manj zaradi nedavnega nastanka povsem nove in racionalne nemške države kot dejstva, da univerze in *Wissenschaft* že dolgo pripadajo administrativnim in državnih strukturam, obstaja sum, da je v racionalizaciji in morda celo v razumu samem nekaj, kar je odgovorno za ekscese oblasti. Rekel bi, da se je ta sum razvil predvsem v Nemčiji in lahko bi rekli, da bomo še bolj jedrnati, da se je razvil predvsem v tem, kar bi lahko imenovali nemška levica. V vsakem primeru je vse od hegeljanske levice do frankfurtske šole obstajala kritika pozitivizma, objektivizma, racionalizacije, *technè* in tehnizacije, kritika odnosov med temeljnim projektom znanosti in tehnike, katerega cilj je pokazati vezi med naivnimi domnevami znanosti na eni in oblikami dominacije, ki so lastne današnji družbi, na drugi strani. Vzemimo primer, ki je brez dvoma najbolj oddaljen od tega, kar bi lahko imenovali levičarska kritika: ne smemo pozabiti, da je Husserl leta 1936 krizo evropske človečnosti navezal na vprašanje odnosa spoznanja do tehnike, odnosa *épistémè* do *technè*.

V Franciji so bili pogoji za filozofijo in politično misel povsem drugačni, zato se zdi, da kritika domišljavega razuma in njegovih specifičnih oblastnih učinkov ni potekala na enak način.<sup>19</sup> Menim, da bi na strani določene desničarske

19 *Rokopis*: razen pri nekaj mislecih, ki so ostali izolirani ali marginalizirani.

misli v 19. in 20. stoletju našli enako zgodovinsko obtoževanje razuma ali racionalizacije v imenu učinkov oblasti, ki jih ta prinese. V vsakem primeru je blok, ki so ga vzpostavili razsvetljenci in revolucija, brez dvoma splošno onemogočil, da bi resnično in poglobljeno prevprašali odnos racionalizacije in oblasti; morda je tudi dejstvo, da reformacija, torej to, kar mislim, da je bilo v svojih najglobljih koreninah prvo kritično gibanje v smislu umetnosti ne biti vladan, dejstvo, da reformacija v Franciji ni bila tako razširjena in uspešna kot v Nemčiji, brez dvoma vzrok, da v Franciji ta ideja *Aufklärung* z vsemi problemi, ki jih je zastavila, ni imela tako širokega pomena, poleg tega nikoli ni postala tako daljnosežna zgodovinska referenca kot v Nemčiji. Recimo, da se je Francija zadovoljila z nekakšno politično valorizacijo filozofov 18. stoletja, medtem ko je razsvetljensko misel diskvalificirala kot nepomembno epizodo v zgodovini filozofije. Na drugi strani je Nemčija to, kar je bilo razumljeno kot *Aufklärung*, brez dvoma imela – pri čemer je vseeno, ali je bilo to boljše ali slabše – za zelo pomembno, za neke vrste briljantno manifestacijo temeljne destinacije zahodnega razuma. V *Aufklärung* in vsem tem obdobju od 16. do 18. stoletja, ki služi kot referenca ideji *Aufklärung*, so skušali dešifrirati, prepoznati najbolj poudarjen naklon premice zahodnega razuma, medtem ko je bila politika, na katero je bila vezana, tista, ki je bila objekt nezaupljivega preučevanja. Na kratko je to shizma, ki karakterizira način, na katerega je bil v Franciji in Nemčiji problem *Aufklärung* zastavljen v 19. stoletju in prvi polovici 20. stoletja.

Menim, da se je v zadnjih letih situacija v Franciji vendarle spremenila in da je v bistvu ta problem *Aufklärung* (kakaršen je bil tako pomemben za nemško misel vse od Mendelssohna in Kanta do Hegla, Nietzscheja, Husserla, frankfurtske šole itn.), da smo prišli v čas, ko prav ta problem *Aufklärung* lahko znova mislimo v precej pomembni bližini z recimo deli frankfurtske šole. Naj povemo, na kratko in jedrnato, da – in to ni presenetljivo – je vprašanje tega, kaj je *Aufklärung*, prišlo prav iz fenomenologije in problemov, ki jih je zastavila. V bistvu je to vprašanje prišlo iz vprašanja smisla in tega, kaj lahko konstituira smisel. Kako smisel lahko pride iz nesmisla? Kako pride smisel? To vprašanje je

komplementarno naslednjemu: kako nas je veliko gibanje racionalizacije lahko pripeljalo do toliko hrupa, do toliko besa, do toliko tišine in otožnih mehanizmov? Navsezadnje ne smemo pozabiti, da sta *La Nausée* in *Krisis* nastala v le nekaj mesecih razlike. In po mojem mnenju je bil s povojno analizo tega, torej da smisel konstituira zgolj sistemi prisile, značilni za označevalni stroj, se pravi, da je bil z analizo tega, da smisel nastane le prek učinkov prisile, ki so lastni strukturam, prek neke nenavadne bližnjice najden problem med *ratio* in *oblastjo*. Prav tako menim (in to bi bilo treba brez dvoma raziskati s študijo), da analize zgodovine znanosti, vse te problematizacije zgodovine znanosti (ki je prav tako brez dvoma ukoreninjena v fenomenologiji, katera je v Franciji prek Cavaillèsa, prek Bachelarda in prek Georges-a Canguilhema šla povsem drugo pot), zdi se mi, da zgodovinski problem zgodovinskosti znanosti ne more imeti nekaj odnosov in analogij, ne da bi na neki točki odseval ta problem konstitucije smisla. Kako se racionalnost rodi, kako se oblikuje iz nečesa, kar je povsem drugo? To je tisto, kar je recipročno in obratno problemu *Aufklärung*. Kako racionalizacija lahko vodi v razbesnelost oblasti?

Zdi se, da bodisi raziskave konstitucije smisla, ki odkrivajo, da smisel konstituira zgolj strukture prisile označevalca, bodisi analize zgodovine znanstvene racionalnosti s prisilnimi učinki, vezanimi na njeno institucionalizacijo in vzpostavljanjem modelov, vse to, vse te zgodovinske raziskave so se po mojem mnenju zgolj kot žarek svetlobe skozi majhno univerzitetno okno združile s tem, kar je bilo v zadnjem stoletju ne nazadnje temeljno gibanje naše zgodovine. Z zatrditvijo, da naši socialni ali ekonomski organizaciji primanjkuje racionalnosti, smo se znašli pred ne vem ali preveč ali premalo razuma, v vsakem primeru pa brez dvoma pred preveč oblasti. Z opevanjem obljud revolucije – ne vem, ali je tam, kjer je nastala, bila dobra ali slaba – smo se znašli pred inercijo neke oblasti, ki se je ohranjala v neskončnost. In z obsojanjem opozicije med ideologijami nasilja in resnično znanstveno teorijo družbe, proletariata in zgodovine smo obtičali z dvema oblikama oblasti, ki sta si bili podobni kot jajce jajcu: s fašizmom in stalinizmom. Zato se vrnimo k vprašanju: *Kaj je Aufklärung?* S tem pa se reaktivira serija



problemov, ki so zaznamovali analize Maxa Weberja: kaj je s to racionalizacijo, za katero bi lahko rekli, da ni značilna le za zahodno misel in znanost od 16. stoletja dalje, temveč tudi za družbene odnose, državne organizacije, ekonomske prakse in morda celo spoznanje posameznikov? Kaj lahko povemo o racionalizaciji in njenih učinkih prisile in morda celo zameglitve, masivne in vedno večje, a nikoli radikalno izpraševane vzpostavitve obširnega znanstvenega in tehniškega sistema?

Tega problema, katerega breme moramo v Franciji prevzeti na lastna ramena, tega problema vprašanja *Kaj je Aufklärung?* se lahko lotimo po različnih poteh. Verjemite na besedo, da te poti nisem izbral z namenom polemiziranja ali kritiziranja. Polemike ne maram, za kritiko pa nisem nadarjen. Iz teh dveh razlogov želim zgolj izpostaviti razlike in na nek način videti, do kod lahko množimo, širimo, med seboj razlikujemo, dislociramo, če želite, oblike analiz problema *Aufklärung*, kar je navsezadnje morda problem moderne filozofije.

Pri tem problemu, ki nas povezuje s frankfurtsko šolo, bi najprej opozoril, da ko *Aufklärung* postane osrednje vprašanje, to brez dvoma pomeni več stvari. Najprej, da se lotevamo določene prakse, ki bi jo lahko imenovali zgodovinsko-filozofska in ki nima nikakršne zveze s filozofijo zgodovine in zgodovino filozofije. Želim reči, da domena izkustva, na katero referira to filozofsko delo, nikakor ne izključuje nobene druge. Ne gre za notranje izkustvo, ne gre za temeljne strukture znanstvenega znanja niti za nabor zgodovinskih vsebin, razloženih drugod, pripravljenih s strani zgodovinarjev in vnaprej sprejetih kot zgodovinska dejstva. Pri tej zgodovinsko-filozofski praksi gre v resnici za ustvarjanje lastne zgodovine, za *fabriciranje*<sup>20</sup> – kot pri fikciji – zgodovine, katero preči vprašanje odnosov med strukturami racionalnosti, ki artikulirajo resnični diskurz, in s tem povezanimi mehanizmi subjektivacije; vprašanje, za katerega je jasno, da običajne, zgodovinarjem znane zgodovinske objekte premešča k problemu subjekta in resnice, s katerim se zgodovinarji ne ukvarjajo. Vidimo tudi, da to vprašanje

20 Podčrtano v rokopisu.

obsega filozofsko delo, filozofsko misel, filozofsko analizo v empiričnih vsebinah, ki jih ona sama oblikuje. Iz tega sledi, če želite, da bodo zgodovinarji, soočeni s tem zgodovinskim ali filozofskim delom, rekli: „Ja, ja, seveda, morda.“ V vsakem primeru to nikoli ni čisto tako, kar je posledica zamegljenosti, ki nastane zaradi premestitve k subjektu in resnici, o kateri sem govoril. Filozofi, četudi se vsi ne obnašajo kot užaljene pegatke, pa si navadno mislijo: „Filozofija je, kljub vsemu, nekaj povsem drugega.“ Razlog za to je efekt padanja, ki nastane zaradi povratka k empiričnosti, ki sploh ni zagotovljena z notranjim izkustvom.

Dodelimo tem stranskim glasovom vso pomembnost, ki jo imajo; in to je velika pomembnost. Vsaj negativno namreč indicirajo, da smo na pravi poti, kar pomeni, da prek zgodovinskih vsebin, ki smo jih ustvarili in s katerimi smo povezani, ker so resnične ali ker kot takšne veljajo, zastavljamo vprašanje „Kaj je torej to, kar sem jaz?“; jaz, ki pripadam človeštvu, morda nekemu delu, trenutku, hipu človeštva, ki je podvrženo oblasti resnice v splošnem in resnic v partikularnem? Prva značilnost te zgodovinsko-filozofske prakse je, če želite, desubjektivirati filozofsko vprašanje prek zgodovinske vsebine, zgodovinske vsebine osvoboditi z izpraševanjem učinkov oblasti, na katere vpliva resnica, iz katere bojda izhajajo.<sup>21</sup> Po drugi plati se ta zgodovinsko-filozofska praksa nedvomno nahaja v privilegiranem odnosu z nekimi empirično določljivimi obdobjem. Čeprav je relativno in nujno nejasno, je to obdobje brez dvoma označeno kot trenutek formiranja modernega človeštva, *Aufklärung* v širšem pomenu besede, na katerega sta se navezovala Kant in Weber itn. To je obdobje, ki ni datumsko določeno<sup>22</sup> in ki ima več vstopnih točk, saj ga lahko definiramo s formiranjem kapitalizma, konstituiranjem malomeščanskega sveta, vzpostavljanjem državnih sistemov, ustanavljanjem moderne znanosti z vsemi njenimi tehniškimi soodvisnostmi, organizacijo soočenja med umetnostjo biti vladan in umetnostjo ne biti toliko vladan. Za zgodovinsko-filozofsko delo je to

21 *Rokopis*: Povejmo: ni fiksne točke, ni apodiktičnega [apodiktične resnice], ni končnega rezultata – gibanje, ki ne dela drugega kot to, da se giba.

22 *V rokopisu namesto „obdobje, ki ni datumsko določeno“*: obdobje, ki je datumsko prilagodljivo.

obdobje posledično privilegij, saj se v njem na nek način v živo in na površju vidnih transformacij kažejo odnosi med oblastjo, resnico in subjektom, ki so predmet analize. Privilegij tudi v smislu, da se na tej točki formira matrika za pregled celotne serije drugih možnih domen. Recimo, če želite, da na problem *Aufklärung* ne naletimo zato, ker bi privilegirali 18. stoletje, se zanj zanimali; rekel bi, da ker želimo temeljno zastaviti problem „Kaj je *Aufklärung*?“, naletimo na zgodovinsko shemo<sup>23</sup> naše modernosti. Ne bomo govorili o tem, da so Grki 5. stoletja podobni filozofom 18. stoletja ali da je bilo že 12. stoletje neke vrste renesansa, temveč bomo skušali videti, pod katerimi pogoji, za ceno kakšnih modifikacij ali katerih generalizacij lahko na kateri koli trenutek v zgodovini apliciramo vprašanje *Aufklärung*, torej odnose med oblastjo, resnico in subjektom.

To je splošni okvir te raziskave, ki bi jo imenoval zgodovinsko-filozofska. Sedaj se lahko vprašamo, kako naj jo izvedemo?

Pred kratkim sem rekel, da želim zelo okvirno orisati druge poti kot tiste, za katere se mi zdi, da so bile do sedaj najraje izbrane. Nikakor jih ne želim obtoževati, da ne vodi jo nikamor ali da ne prinesejo nobenega tehtnega rezultata. Želel bi le reči in predlagati naslednje: zdi se mi, da je bilo zaradi Kanta in po vsej verjetnosti zaradi razkoraka med *Aufklärung* in *kritiko*, katerega je vpeljal, vprašanje *Aufklärung* od Kanta dalje bistveno zastavljeno v okviru spoznanja, torej začeni s tem, kar je bila zgodovinska usoda spoznanja v trenutku konstituiranja moderne znanosti; obenem pa tudi z iskanjem tega, kar je že v tej usodi kazalo na nedefinirane učinke oblasti, s katerimi je bila nato nujno zvezana prek objektivizma, pozitivizma, tehnicizma itn., s povezovanjem tega spoznanja s pogoji konstituiranja in legitimnosti vsakršnega možnega spoznanja in nazadnje z iskanjem, kako se je v zgodovini odvil prehod iz legitimnosti (iluzija, zmota, pozaba, zakritje itn.). Z eno besedo, menim, da je to postopek analize, katerega je temeljno spodbudil razkorak *kritike* v odnosu do *Aufklärung*, ki ga je vzpostavil Kant. Od tu dalje imamo postopek analize, ki je v svojem temelju enak

23 V rokopisu namesto „shemo“: prag.

kot tisti, ki je najpogosteje izbran, postopek analize, ki bi ga lahko imenovali preiskava legitimnosti zgodovinskih načinov vedeti. Vsaj tako so ga razumeli nekateri filozofi 18. stoletja ter Dilthey, Habermas itn. Še preprosteje: kakšno zmotno idejo o samem sebi si je spoznanje ustvarilo in kakšni pretirani rabi je postalo izpostavljeno, s katero nadvlado je bilo posledično zvezano?<sup>24</sup>

Vendar ... Prej kot postopek, ki prevzema obliko preiskave legitimnosti zgodovinskih načinov vedeti, bi morda lahko začrtali drugačen postopek. Ta bi v vprašanje *Aufklärung* lahko vstopal ne skozi problem spoznanja, temveč problem oblasti; izveden ne bi bil kot preiskava legitimnosti, temveč kot nekaj, kar bi imenoval preizkus *eventalizacije*. Oprostite mi to grozovito besedo! In pa, kaj sploh pomeni? Kar razumem s postopkom *eventalizacije* – na strah in grozo zgodovinarjev –, bi bilo naslednje: najprej, da vzamemo skupine elementov, kjer lahko že sprva, torej povsem empirično in provizorično, prepoznamo povezave med mehanizmi prisile in vsebinami spoznanja. Raznoliki mehanizmi prisile, morda tudi zakonodajni elementi, predpisi, materialne možnosti, fenomeni avtoritete itn.; ter vsebine spoznanja, obravnavane v svoji raznolikosti in heterogenosti, v luči oblastnih učinkov, ki jih nosijo, v kolikor so validirane kot del sistema spoznanja. Kar želimo ugotoviti torej ni, kaj je res in kaj ne, kaj je utemeljeno ali neutemeljeno, dejansko ali navidezno, znanstveno ali ideološko, legitimno ali zloraba. Želimo ugotoviti, katere so vezi, povezave, ki jih lahko najdemo med mehanizmi prisile in elementi spoznanja, kakšne igre zavračanja in podpore se razvijejo med njimi, kaj je tisto, zaradi česar nek element spoznanja lahko privzame učinke oblasti, ki so v takšnem sistemu pripisani resničnemu, verjetnemu, negotovemu ali lažnemu elementu, in kaj tisto, zaradi česar postopek prisile prevzame obliko in utemeljitve, lastne racionalnemu, premišljenemu, tehnično učinkovitemu itn. elementu.

Na tem prvem nivoju torej ne gre za podeljevanje legitimnosti, za pripisovanje mest zmote in iluzije.<sup>25</sup> Zato se mi

24 *Rokopis*: Prav to je implementacija kantovskega vprašanja.

25 *Rokopis*: meja ekscesa ali zlorabe.

zdi, da na tem nivoju lahko uporabimo dve besedi, katerih funkcija ni imenovanje identitet, moči ali česa podobnega transcendentalnostim, temveč zgolj v odnosu do domen, na katere referirajo, izvesti sistematično redukcijo vrednosti, recimo nevtralizacijo učinkov legitimnosti in osvetlitev tega, kar ju v nekem trenutku naredi sprejemljivi ali poskrbi, da sta sprejeti. Torej besedi *vednost* [*savoir*], ki se navezuje na vse postopke in vse učinke spoznanja, ki so v nekem trenutku in na določenem področju sprejemljivi; in *oblast* [*pouvoir*], ki zgolj pokriva celo serijo posameznih mehanizmov, določljivih in definiranih, ki se zdijo zmožni spodbuditi spoznanja ali diskurze. Takoj vidimo, da je edina vloga teh dveh besed metodološka. Ne gre za to, da bi prek njiju prepoznali splošne principe realnosti, ampak da na nek način fiksiramo pročelje analize, tip elementa, ki mora biti pertinenten zanjo. Na tak način se želimo izogniti, da bi v igro vstopila perspektiva legitimacije, kot se to zgodi pri besedah *spoznanje* [*connaissance*] ali *dominacija* [*domination*]. Gre tudi za to, da jim v vsakem trenutku analize lahko damo določeno in natančno vsebino: takšen ali drugačen element spoznanja, takšen ali drugačen mehanizem oblasti. Nikoli ne smemo misliti, da obstaja *ena* vednost ali *ena* oblast; ali še huje *ena in edina* vednost ali *ena in edina* oblast, ki bi operirali sami po sebi. Vednost in oblast sta zgolj sredstvo analize. Vidimo tudi, da slednjega ne sestavljata dve kategoriji, ki bi si bili tuji; da nimamo na eni strani tega, kar je spoznanje, na drugi tega, kar je oblast – in kar sem povedal pred kratkim, ju naredi zunanji eno drugi –, saj nič ne more biti element vednosti, če po eni strani ne ustreza naboru pravil in prisil na primer nekega tipa znanstvenega diskurza v nekem obdobju in po drugi ne poseduje učinkov prisile ali preprosto spodbude, lastnih temu, kar je preverjeno znanstveno, preprosto racionalno ali preprosto splošno sprejeto itn. Nasprotno, nič ne more funkcionirati kot mehanizem oblasti, če pri vzpostavljanju ne upošteva postopkov, sredstev in ciljev, ki se jih v bolj ali manj koherentnih sistemih vednosti da preveriti. Ne gre torej za to, da bi opisali, kaj je vednost in kaj je oblast in kako ena zatira drugo ali druga zlorablja prvo, temveč da bi opisali neksus vednost–oblast, ki omo-

goča zaobjeti to, kar konstituira sprejemljivost sistema, naj gre za sistem duševnih bolezni, prestopništva, seksualnosti, kazenski sistem itn.

Skratka, zdi se mi, da od empirične obzervabilnosti nekega skupka do njegove zgodovinske sprejemljivosti, do samega obdobja, ko ga je moč opazovati, naša pot poteka prek analize neksusa vednost–oblast, ki ga podpira, ga na točki, kjer je sprejet, povrne k tistemu, kar ga naredi sprejemljivega, seveda ne v splošnem, temveč le tam, kjer je sprejet. To je tisto, za kar bi lahko rekli, da ga povrne v njegovi pozitivnosti. Imamo torej tip postopka, ki onkraj legitimacije in posledično izključujoč temeljni vidik zakona teče skozi cikel pozitivnosti in postopa od dejstva sprejetja do sistema sprejemljivosti, analiziranega skozi medsebojno igro vednosti in oblasti. Recimo, da je to približno nivo *arheologije*.

Drugič, iz tega tipa analize takoj vidimo, da nam grozi nekaj nevarnosti, ki ne morejo ne izgledati kot negativne in drage posledice takšne analize.

Te pozitivnosti so skupki, ki niso samoumevni, in sicer v smislu, da jih ne glede na navado ali rabo, ki sta nam jih lahko naredili vsakdanje, ne glede na moč zaslepitve mehanizmov oblasti, ki jih vpokličejo, in ne glede na njihove lastne utemeljitve za sprejemljive ni naredila nikakršna prvotna pravica. To, kar moramo izluščiti, da bi dobro doumeli, kaj jih je lahko naredilo sprejemljive, je, da to ni bilo samoumevno, da ni bilo vpisano v noben *a priori*, da tega ne vsebuje nobena anteriornost. Izluščiti pogoje sprejemljivosti sistema in slediti linijam preloma, ki označujejo njegov vznik, sta dve korelativni operaciji. Še zdaleč ni bilo samoumevno, da se v institucionalnem in znanstvenem sistemu psihiatrije norost in duševna bolezen prekrivata; kot tudi ne, da se kazenski postopki, zapor in disciplina prestajanja kazni artikulirajo v kazenskem sistemu; kot tudi ne, da se morajo poželenje, pohota in posameznikovo spolno vednjenje artikulirati drug o drugem v sistemu vednosti in normalnosti, imenovanem seksualnost. Identificiranje sprejemljivosti sistema je neločljivo povezano z identificiranjem tega, zaradi česar ga je bilo težko sprejeti: njegova arbitrarnost v terminih spoznanja, njegovo nasilje v terminih oblasti, na

kratko njegova energija.<sup>26</sup> Da bi bolje sledili zvijačam te strukture, je zanjo treba prevzeti odgovornost.

Druga posledica, prav tako draga in negativna, je, da skupki niso več analizirani kot univerzalije, katerim bi zgodovina s svojimi partikularnimi okoliščinami prinesla določeno število modifikacij. Seveda, veliko sprejetih elementov, veliko pogojev sprejemljivosti ima lahko za seboj dolgo kariero. Vendar to, kar je treba ponovno pridobiti pri analizi teh pozitivnosti, so na nek način čiste singularnosti, ne utelešenje nekega bistva, ne individualizacija neke določene vrste: singularnost norosti v modernem Zahodnem svetu, absolutna singularnost seksualnosti, absolutna singularnost juridično-moralnega sistema kaznovanja.

Brez temeljnega zatekanja, brez pobega v čisto formo; to je brez dvoma ena najpomembnejših in najspornejših točk tega zgodovinsko-filozofskega pristopa: če se noče nagibati ne k filozofiji zgodovine ne k zgodovinski analizi, mora ostati na področju imanentnosti čistih singularnosti. In kaj potem? Prelom, diskontinuiteta, singularnost, čisti opis, nepremična slika, brez razlag, brez izhoda, vse to poznate. Rekli bi, da analiza teh pozitivnosti ne spada pod t. i. razlagalne postopke, katerim se vzročna vrednost pripiše pod tremi pogoji:

- 1) vzročna vrednost je priznana le razlagam, ki ciljajo na zadnjo instanco, ovrednoteno kot globoko in edinstveno – za nekatere je to ekonomija, za druge demografija;
- 2) da ima vzročno vrednost, prepoznamo le to, kar uboga piramidalizacijo, ki kaže proti vzroku ali vzročni fokalni točki, unitarnemu izvoru;
- 3) in nazadnje je vzročna vrednost priznana le tistim, ki vzpostavljajo neko določeno neizogibnost ali se vsaj približujejo nujnosti.

Analiza pozitivnosti, v kolikor gre za čiste singularnosti, pripisane ne neki vrsti ali nekemu bistvu, temveč preprostim

pogojem sprejemljivosti, no, takšna analiza predvideva vzpostavitev kompleksne in strnjene vzročne mreže, ki pa je brez dvoma nekega drugega tipa, vzročna mreža, ki ne bi sledila zahtevam nasičenosti z globokim, unitarnim, piramidalnim in nujnim principom. Treba je vzpostaviti mrežo, ki to singularnost upošteva kot učinek. Od tod nujnost številnosti odnosov, razlikovanja med različnimi tipi odnosov, razlikovanja med različnimi oblikami nujnosti veriženj, dešifriranja krožnih interakcij in akcij upoštevajoč križanje heterogenih procesov. Tovrstni analizi torej nič ni bolj tujega kot zavračanje vzročnosti. Vendar pomembno je, da pri tovrstnih analizah ne gre za to, da bi skupek izpeljanih fenomenov zvedli na en sam vzrok, temveč da singularno pozitivnost naredimo razumljivo prav v tem, kar je na njej singularnega.

V opoziciji do *geneze*, ki se usmerja k enotnosti prvotnega vzroka, obremenjenega s številnimi potomci, lahko v splošnem rečemo, da gre za *genealogijo*, se pravi za nekaj, kar skuša povrniti pogoje vznika singularnosti iz večih determinirajočih elementov, iz katerih ne izhaja kot proizvod, temveč kot učinek. Gre torej za to, da jo naredimo inteligibilno, vendar moramo uvideti, da ta inteligibilnost ne deluje po principu zaprtosti, in to iz večih razlogov.

Prvi razlog je, da so odnosi, ki omogočajo opisati singularni učinek, če ne v celoti pa vsaj večidel odnosi interakcije med posamezniki in skupinami, se pravi, da implicirajo subjekte, tipe vedênja, odločitve, izbire. Tej mreži doumljivih razmerij ne moremo najti podpore v naravi stvari, gre za logiko, ki je lastna igri interakcij in njenim večno spremenljivim mejam negotovosti.

Zaprto ni nadalje ni, ker razmerja, ki jih skušamo vzpostaviti, da bi opisali singularnost kot učinek, ta mreža razmerij ne sme sestavljati ene same ravni. To so razmerja, ki nenehno drsijo eno od drugega. Ne nekem nivoju logika interakcij operira med posamezniki, ki so zmožni upoštevati njena pravila in specifike, njene singularne učinke, medtem ko z drugimi elementi vzpostavlja interakcije, ki na nekem drugem nivoju operirajo tako, da na nek način nobena od teh interakcij ni videti primarna ali absolutno totalizirajoča. Vsaka interakcija je v igri, ki njo samo presega, lahko zamenjana; in obratno, nobena, naj bo še tako lokalna, ni

26 V rokopisu namesto „njegova energija“: njegov vznik.

brez učinka ali brez tveganja učinka na tisto, ki ji pripada in katera jo obdaja. Torej, če povemo shematično, brezkončna mobilnost, temeljna krhkost ali pa raje prepletenost tega, kar poustvari isti postopek, in tega, kar ga transformira. Skratka, gre za to, da pridobimo celotno formo analiz, ki bi jih lahko označili za *strateške*.

Ko je govora o arheologiji, strategiji in genealogiji, ne mislim treh zaporednih nivojev, ki bi nastali en iz drugega, temveč gre bolj za to, da okarakteriziramo tri nujno simultane dimenzije iste analize, tri dimenzije, ki bi morale prav v svoji simultanosti omogočati doumevanje pozitivnega, se pravi tega, kateri pogoji delajo singularnost, katere doumljivost se vzpostavlja z identificiranjem interakcij in strategij, v katere se integrira, sprejemljivo. Takšno raziskavo, ki upošteva te tri dimenzije, lahko imenujemo postopek eventualizacije. [...] <sup>27</sup> se proizvede kot učinek in na koncu eventualizacija, v smislu da imamo opravka z nečim, česar stabilnost, ukoreninjenost, česar temelji nikoli niso takšni, da ne bi mogli na tak ali drugačen način če že ne misliti njegovega izginotja pa vsaj identificirati, s čim in iz česa je njegovo izginotje možno.

Kot sem govoril pred kratkim, ne gre za to, da problem zastavimo v okviru spoznanja in legitimacije, temveč da vprašanje odpremo v okviru oblasti in eventualizacije. Vidite, da nam ni treba imeti opravka z oblastjo, ki bi jo razumeli kot dominacijo, pokoritev iz naslova temeljne danosti, edinstvenega principa, razlage ali neizpodbitnega zakona. Nasprotno, vedno jo moramo misliti kot razmerje v polju interakcij, v nerazdružljivem razmerju z oblikami vednosti in na način, da vidimo povezave z domeno možnosti in posledično reverzibilnosti, možnega preobrata.

Tako vidite, da vprašanje nič več ni, prek katere napa-ke, iluzije, pozabe, prek katerega manjka legitimnosti uspe spoznanje spodbuditi učinke dominacije, ki jih v modernem svetu manifestira primež *technè*. Vprašanje bi bilo prej sledeče: kako lahko nerazdružljivost vednosti in oblasti v igri interakcij in večih strategij hkrati spodbudi singularnosti,

<sup>27</sup> Zaradi menjave traku manjka nekaj besedila, ki je bilo deloma obnovljeno s pomočjo rokopisa.

pritrjene glede na svoje pogoje sprejemljivosti in polja možnosti, odprtini, neodločnosti, preobratov in možnih dislociranj, ki jih naredijo krhke, nestalne, ki iz teh učinkov naredijo dogodke, nič več in nič manj kot dogodke? Na kakšen način učinki prisile, lastni tem pozitivnostim, ne postanejo razkropljeni z vrnitvijo k legitimni destinaciji spoznanja in refleksije transcendentnega ali psevdotranscendentnega, ki spoznanje fiksira, temveč preobrnjeni ali razvezani znotraj konkretnega strateškega polja, tega konkretnega strateškega polja, ki jih je povzročil, začeni z odločitvijo ne biti vladan?

Gibanje, ki je kritično držo potisnilo v vprašanje kritike, oziroma gibanje, zaradi katerega je *Aufklärung* znova postal del kritičnega projekta in njegovega namena, da bi si spoznanje lahko ustvarilo pravo idejo o sebi; kaj ne bi bilo treba tega gibanja, tega zdrsa, načina deportiranja vprašanja *Aufklärung* v kritiko sedaj skušati odpeljati po nasprotni poti? Kaj ne bi mogli prehoditi iste poti, le v obratni smeri? In če je vprašanje spoznanja treba zastaviti v njegovem odnosu do dominacije, bi morali najprej in predvsem začeti z voljo sprejemanja odločitve ne biti vladan, to voljo sprejemanja odločitve, hkrati individualne in kolektivne drže odhoda, kot je rekel Kant, iz svoje nedoletnosti. Vprašanje drže. Sedaj lahko razumete, zakaj nisem mogel, zakaj si nisem upal nasloviti svoje konference. Naslov bi namreč bil: „Kaj je *Aufklärung*?“

HENRI GOUHIER: Najlepša hvala Michelu Foucaultu, da nam je predstavil tako dobro koordiniran skupek razmišljanj, ki bi jim rekel filozofska, čeprav je zase rekel, da ni filozof. Takoj moram reči, da je s tem, ko je najprej rekel: „Nisem filozof,“ in nato dodal, „še kritik le stežka,“ vendarle bil malo kritičen. Po današnji predstavitvi se sprašujem, če biti malo kritika ne pomeni biti veliko filozofa.

NOËL MOULOU: Rad pripomnil dve ali tri stvari. Prva je naslednja: zdi se, da nas je g. Foucault postavil pred splošno držo misli, zavračanje oblasti ali zavračanje omejujočega pravila, ki tvori splošno držo, kritično držo. Od tu je prešel na drugo problematiko, ki jo je predstavil kot podaljšanje te

drže, kot aktualizacijo te države. Gre za probleme, ki se trenutno zastavljajo glede odnosov vednosti, tehnologije in oblasti. Sam bi na nek način gledal lokalizirane kritične države, ki se vrtijo okoli določenih jeder problemov, katerih viri ali pa, če želite, meje so zgodovinske. Že tu potrebujemo prakso, metodo, ki doseže določene meje, ki zastavlja probleme, ki konča v slepi ulici, da bi lahko orisali kritično državo. In tako so na primer metodološki uspehi pozitivizma tisti, ki so – s težavami, ki jih je ta izpostavil – proti njemu samemu sprožili dobro poznane kritične reakcije, ki so se pojavile pred pol stoletja, se pravi logicistično misel, kriticistično misel. Mislim na popperijansko šolo ali pa na wittgensteinovsko refleksijo meja normaliziranega znanstvenega jezika. V teh kritičnih trenutkih smo pogosto priča nastanku nove rešitve, iskanju obnovljene prakse, metode, ki ima sama na sebi regionalni aspekt, aspekt zgodovinske raziskave.

**MICHEL FOUCAULT:** Povsem imate prav. To je tista pot, po kateri je kritična država stopala v 19. stoletju in na privilegiran način razvila svoje konsekvence. Tu bi rekel, da gre za kantovski kanal, se pravi da močni, bistveni trenutek kritične države mora biti problem preučevanja spoznanja o svojih lastnih omejitvah in slepih ulicah, če želite, na katere naleti v svoji primarni in konkretni izvedbi.

Osupnili sta me dve stvari. Po eni strani, če želite, kantovska raba kritične države – in v resnici je pri Kantu ta problem zelo eksplicitno zastavljen – kritiki ni preprečila zastaviti tudi (ali je temeljno ali ne, o tem lahko diskutiramo) naslednjega vprašanja: kaj je uporaba razuma, katera uporaba razuma lahko obrodi učinke na ekscese oblasti in posledično konkretno destinacijo svobode? Menim, da se je Kant dobro zavedal tega problema in okoli te teme je, predvsem v Nemčiji, nastalo celotno gibanje refleksije, če želite, ki je striktno kritični problem, ki ste ga omenili, generaliziralo, ga zamaknilo proti drugim regijam. Omenili ste Popperja, vendar je bil navsezadnje tudi zanj eksces oblasti temeljni problem.

Po drugi strani sem hotel pripomniti – in pri tem se opravičujem za hiter prelet, če lahko tako rečem –, da bi izvor zgodovine kritične države v tem, kar je pri njej specifičnega na Zahodu – in na modernem Zahodu od 15. ali 16. sto-

letja dalje –, morali iskati v verskih bojih in duhovnih državah druge polovice srednjega veka. Prav v tistem trenutku, ko se zastavi problem: kako biti vladan? Ali bomo sprejeli, da smo tako vladani? Takrat so stvari na najbolj konkretni ravni, najbolj zgodovinsko determinirane. Vsi boji okoli pastore in drugi polovici srednjega veka so odprli pot reformaciji in mislim, da so bili nekakšen zgodovinski prag, na katerem se je razvila ta kritična država.

**HENRI BIRAULT:** Ne želim biti vznemirjena pegatka! Povsem se strinjam z načinom, kako je Kant prevzel vprašanje *Aufklärung*, da bi ga obenem podvrigel odločilni teoretski restrikciji glede na moralne, religijske, politične itn. imperativne, ki so značilni za kantovsko misel. Mislim, da se glede tega vsi v celoti strinjamo.

Kar pa zadeva bolj neposredno pozitiven del predstavitve, ko gre za preučevanje na talnem nivoju, na nek način na nivoju dogodka, navzkrižnega ognja vednosti in oblasti, se sprašujem, če vendar ni nekaj prostora za podtalno in, lahko bi rekli, bolj bistveno ali bolj tradicionalno filozofsko vprašanje, ki se nahaja v ozadju te dragocene in podrobne študije medsebojne igre vednosti in oblasti na različnih domenah. To metafizično in zgodovinsko vprašanje bi lahko formulirali takole: kaj ne bi mogli reči, da je v določenem trenutku naše zgodovine in na določenem področju sveta sama vednost, vednost kot taka privzela obliko neke oblasti ali moči, medtem ko je oblast, vedno definirana kot nek *savoir-faire*, kot določen način, kako znati vzeti ali kako se znati lotiti, naposled manifestirala pravo dinamično bistvo noetičnega? Če je temu moralo biti tako, potem ni presenetljivo, da lahko Michel Foucault najde in razjasni mreže oziroma mnogovrstna razmerja, ki se vzpostavljajo med vednostjo in oblastjo, saj je vsaj od nekega obdobja dalje vednost v svojem temelju oblast in oblast v svojem temelju vednost, vednost in oblast enake želje, enake volje, katero moram imenovati volja do moči.

**MICHEL FOUCAULT:** Vaše vprašanje zadeva splošnost tega tipa odnosa?

HENRI BIRAULT: Ne toliko njegove splošnosti kot njegove radikalnosti oziroma njegove okultne utemeljenosti v tej strani dualnosti izrazov vednost–oblast. Kaj ni možno najti nekakšnega skupnega bistva vednosti in oblasti, kjer bi vednost sama sebe definirala kot vednost oblasti in oblast sama sebe kot vednost oblasti (četudi moramo nato pozorno raziskati mnogovrstne pomene tega dvojnega genitiva)?

MICHEL FOUCAULT: Brez dvoma. Tu pravzaprav nisem bil dovolj jasen. Kar bi želel narediti, kar bi predlagal, je, da je pod in tostran neke vrste opisa – v splošnem imamo intelektualce in oblastnike, imamo znanstvenike in zahteve industrije itn. – v resnici povsem prepletena mreža. Ne zgolj z elementi vednosti in oblasti – vednost lahko deluje kot vednost le, v kolikor izvaja oblast. Znotraj drugih diskurzov vednosti v odnosu do možnih diskurzov vednosti vsaka izjava, smatrana za resnično, izvaja določeno oblast in hkrati ustvarja neko možnost; nasprotno, vsako izvajanje oblasti, četudi gre za usmrtitev, implicira najmanj nek *savoir-faire* – in navsezadnje je divjaško zlomiti posameznika le eden izmed načinov, kako se nečesa lotiti. Sam se torej, če želite, popolnoma strinjam in to sem skušal izpostaviti: pod polarnostmi, ki se nam zdijo jasno distinktne od polarnosti oblasti, je neke vrste lesketanje ...

NOËL MOULOU: Vrnili bi se na skupno referenco, ki si jo deliva z g. Biraulem, na Popperja. Eden izmed Popperjevih namenov je pokazati, da v konstituiranju sfer oblasti ne glede na njihovo oblast, se pravi dogem, imperativnih norm, paradigem, ni vednost sama tista, ki je angažirana, ki je odgovorna, temveč je to devijirajoča racionalnost, ki nič več ni prava vednost. Vednost sama (ali racionalnost, v kolikor je formativna) ne vsebuje paradigem, ne vsebuje receptov. Njena lastna iniciativa je, da pod vprašaj postavlja svoja lastna zagotovila, svojo lastno avtoriteto in da ‚polemizira proti sami sebi‘. Prav iz tega razloga je racionalnost. In metodologija, kot jo pojmuje Popper, je deliti, ločiti ti dve spoznanji, poskrbeti, da bi bilo nemogoče zamešati ali zamenjati uporabo receptov, vodenje postopkov in iznajdbo razlogov. Vprašal bi se, čeprav je to veliko težje, če na človeškem, socialnem in

zgodovinskem področju družbene vede v celoti ne poskrbijo prav tako in predvsem za to odpiranje: to je zelo težavna situacija, ker so dejansko tesno zvezane s tehnologijo. Med neko znanostjo in oblastmi, ki jo uporabljajo, obstaja razmerje, ki ni resnično bistveno: čeprav je pomembno, ostaja na nek način ‚kontingentno‘. Prej kot pogoji same vednosti so tehnološki pogoji uporabe vednosti tisti, ki so v neposrednem odnosu z izvajanjem oblasti, to je oblasti, ki ubeži menjavi ali pregledu; in v tem smislu argumenta ne razumem v celoti. Poleg tega je g. Foucault podal razsvetljujoče opazke, ki jih bo brez dvoma dalje razvil. A vendar se sprašujem, ali med obveznostmi ali zahtevami vednosti ter obveznostmi ali zahtevami oblasti resnično obstaja neposredna vez?

MICHEL FOUCAULT: Presrečen bi bil, če bi lahko naredili tako, se pravi če bi lahko rekli: obstaja dobra znanost, ta, ki je hkrati resnična in se ne dotika zlobne oblasti; in nato seveda slaba raba znanosti, bodisi njena aplikacija v imenu določenih interesov bodisi njene napake. Če mi zatrdite, da gre res za to, potem bom danes odšel srečen!

NOËL MOULOU: Ne pravim, da do te mere. Rekel bi, da je zgodovinska vez, faktografska vez močna, vendar opažam več stvari: nove znanstvene raziskave (biološke, humanistične) zamenjujejo človeka in družbo v situaciji ne-determiniranosti, jima odpirajo poti svobode in ju tako omejujejo, če tako rečem, da znova odločata. Nadalje se opresivne oblasti redko opirajo na znanstveno znanje, raje na ne-znanje, na znanost, vnaprej zreducirano na ‚mit‘. Dobro poznamo primere rasizma, ki temelji na ‚psevdogenetiki‘, ali političnega pragmatizma, ki temelji na ‚neolamarckovski deformaciji biologije‘ itn. In nazadnje, zelo dobro razumem, da pozitivne informacije znanosti kličejo po distanci kritične presoje. Vendar se mi zdi – in to je približen smisel mojega argumenta –, da se humanistična kritika, ki se poslužuje kulturnih in aksioloških kriterijev, lahko v celoti razvije in uspe le s podporo, ki jo nudi spoznanje samo, kritizirajoč njeno osnovo, njene predpostavke, njene antecedense. To zadeva predvsem razlage humanističnih in zgodovinskih znanosti. Zdi se mi tudi, da predvsem Habermas to analitič-

no dimenzijo vključi v to, kar imenuje kritika ideologij, tudi tistih, ki jih tvori vednost.

**MICHEL FOUCAULT:** Mislim, da je prav to prednost kritike!

**HENRI GOUHIER:** Rad bi vam zastavil vprašanje. Povsem se strinjam z načinom vašega preseka in s pomembnostjo reformacije. Vendar se mi zdi, da v vsej zahodni tradiciji obstaja kritično vrenje, ki prihaja iz sokratske misli. Rad bi vas vprašal, če z besedo *kritika*, kot ste jo definirali in uporabljali, ne bi mogli poimenovati tega, kar bi provizorično imenoval kritično vrenje sokratske misli v vsej zahodni misli, ki je prek vračanja k Sokratu igralo pomembno vlogo v 16. in 17. stoletju?

**MICHEL FOUCAULT:** Postavili ste me pred še težje vprašanje. Rekel bi, da je bil ta povratak sokratske misli (zdi se, da ga čutimo, zaznavamo, ga zgodovinsko vidimo na prelomu iz 16. v 17. stoletje) mogoč le v kontekstu po mojem mnenju veliko pomembnejših verskih bojev in problema vladanja ljudem, vladanja v zelo polnem in širokem smislu srednjega veka. Vladati ljudem je pomenilo prijeti jih za roko, jih voditi k odrešenju prek delovanja, prek tehnike natančno določene ga vodenja, ki je impliciralo cel nabor vednosti o posamezniku, ki je bil voden, o resnici, h kateri je bil voden, itn.

**HENRI GOUHIER:** Ali bi vašo analizo lahko znova izvedli, če bi predstavili Sokrata in njegov čas?

**MICHEL FOUCAULT:** To je v resnici pravi problem. Da bi na hitro odgovorili na to težko vprašanje, se mi zdi, da v osnovi, ko tako izprašujemo Sokrata oziroma – tega skorajda ne upam reči – sprašujem se, če Heidegger tega ne naredi, ko preučuje predsokratike ... Ne, nikakor ne, ne gre za to, da bi se poslužili anahronizma in 18. stoletje prenesli na 5. ... Vendar vprašanje *Aufklärung*, ki je po mojem mnenju vseeno temeljno za zahodno filozofijo od Kanta dalje, sprašujem se, če ni to vprašanje tisto, s katerim na nek način pregledujemo celotno zgodovino vse do radikalnih izvorov filozofije, tako da mislim, da lahko sojenje Sokratu izprašamo na velja-

ven način, brez vsakršnega anahronizma, vendar začenši s problemom, ki ga Kant v vsakem primeru razume in ga je razumel kot problem *Aufklärung*.

**JEAN-LOUIS BRUCH:** Zastavil bi vam vprašanje glede formulacije, ki ima osrednjo vlogo v vaši predstavitvi, vendar je bila formulirana v dveh oblikah, ki se mi zdita različni. Na koncu ste govorili o „volji sprejemanja odločitve ne biti vladan“ kot o temelju, kot o povratku *Aufklärung*, kar je tema vaše predstavitve. Na začetku ste govorili o „ne biti vladan na tak način“, o „ne biti toliko vladan“, o „ne biti vladan za to ceno“. V enem primeru je formulacija absolutna, v drugem relativna, in po katerih kriterijih? Sprašujem, če do radikalne pozicije, volje odločanja ne biti vladan, ne pridete zaradi tega, ker ste občutili zlorabo povlodenja? In nazadnje, kaj ne bi morala ta zadnja pozicija biti objekt preučevanja, izpraševanja, ki bi bilo v svojem bistvu filozofsko?

**MICHEL FOUCAULT:** Dve dobri vprašanji. Glede variacij pri formuliranju ne mislim, da je volja nikakor ne biti vladan nekaj, kar lahko razumemo kot izvorno aspiracijo. Menim, da je volja ne biti vladan dejansko vedno volja ne biti vladan tako, na tak način, od njih, za to ceno. Kar zadeva formulacijo nikakor ne biti vladan, se mi ta na nek način zdi filozofski in teoretični paroksizem nečesa, kar bi bila volja ne biti relativno vladan. In ko sem na koncu omenil voljo odločanja ne biti vladan, tam je šlo, to je bila napaka z moje strani, za ne biti vladan tako, na tak način. Nisem se nanašal na nekaj, kar bi bil temeljni anahronizem, kar bi bilo kot izvorna svoboda, absolutno in v svoji globini neobčutljiva za vsakršno povlodenje. Tega nisem rekel, vendar to ne pomeni, da to povsem izključujem. Menim, da se moja predstavitev pravzaprav tu zaključuje, ker je že tako trajala predolgo, vendar tudi zato ker se sprašujem, ... ali si želimo raziskati to dimenzijo kritike, ki se mi tako pomembna zdi zato, ker hkrati je in ni del filozofije. Če bi raziskali to dimenzijo kritike, kaj ne bi kot jedro kritične drže prepoznali nekaj, kar bi bilo bodisi zgodovinska praksa upora, ne-sprejemanja neke dejanske oblasti na eni strani bodisi individualno izkustvo zavračanja povlodenja na drugi? Kar me zelo preseneča – in vendar



morda tudi preganja, ker so to stvari, s katerimi se sedaj veliko ukvarjam –, je, da če je to matriko kritičnega odnosa v zahodnem svetu treba iskati v srednjem veku v religijskih državah in državah do izvajanja pastoralne oblasti, je vseeno osupljivo, da je misticizem razumljen kot individualno izkustvo, institucionalni in politični boj pa kot absolutna celota in v vsakem primeru se nenehno navezujeta en na drugega. Rekel bi, da je bila mistika ena prvih velikih oblik upora na Zahodu; in vsa ta žarišča upora proti avtoriteti Svetega pisma, proti posredovanju duhovnika so se razvila bodisi v samostanih bodisi izven njih med posvetnim prebivalstvom. Ko uvidimo, da so se teh izkustev, teh duhovnih gibanj pogosto posluževali kot oblačil, besed in celo še bolj kot načinov biti ter podpore upanju boja, ki bi ga lahko imenovali ekonomski, popularni, v marksistični terminologiji tudi razredni boj, takrat imamo nekaj temeljnega.

Ali ne bi morali v pregledu kritične države, katere zgodovina se po mojem mnenju začne prav v tem trenutku, sedaj izprašati to, kar bi volja ne biti vladan na tak način bila tako v svoji obliki individualnega izkustva kot v kolektivni obliki? Sedaj moramo zastaviti problem volje. Skratka – in rekli bi, da je to samo po sebi umevno –, tega problema ne moremo načeti tako, da sledimo niti oblasti, ne da bi se seveda na koncu znašli pred vprašanjem volje. Bilo je tako očitno, da bi to lahko opazil že prej. Vendar je ta problem volje problem, ki ga je zahodna filozofija vedno obravnavala z neskončno mero previdnosti in težav; recimo, da sem se mu hotel izogniti, kolikor je to bilo možno. Recimo, da je neizogibno. Tu sem vam podal nekaj premislekov dela v nastajanju.

ANDRÉ SERNIN: Kateri strani ste bolj naklonjeni? Tisti Augusta Comta, ki okvirno rečeno strogo ločuje duhovno in temporalno oblast, ali Platonu, ki je rekel, da stvari nikoli ne bodo dobro potekale, dokler filozofi sami ne bodo imeli v rokah temporalne oblasti?

MICHEL FOUCAULT: Res moram izbrati?

ANDRÉ SERNIN: Ne, ni treba izbrati, vendar v katero smer bi se bolj nagibali ...?

MICHEL FOUCAULT: Skušal bi se izmuzniti!

PIERRE HADJI-DIMOU: Uspešno ste nam predstavili problem kritike v povezavi s filozofijo in na koncu prišli do odnosov med oblastjo in spoznanjem. Rad bi dodal majhno razlago glede grške misli. Mislim, da je ta problem zastavil že g. predsednik. ‚Vedeti‘ [*connaître*] pomeni imeti *logos* in *mythos*. Mislim, da z *Aufklärung* ne uspemo vedeti; spoznanje ni zgolj racionalnost, ni zgolj *logos* v zgodovinskem življenju, obstaja še drugi vir, *mythos*. Če se navežemo na pogovor med Protagorasom in Sokratom, ko Protagoras zastavi vprašanje glede *Politejine* pravice do kaznovanja, njene oblasti, reče, da bo pojasnil in ponazoril svojo misel o *mythosu* – *mythos* je z *logosom* povezan, ker ima neko racionalnost. Več nas nauči, lepše je. Vprašanje, ki sem ga želel dodati, je naslednje: ali z zatiranjem misli, iracionalne misli, ki doseže *logos*, se pravi z zatiranjem *mythosa*, spoznamo vire spoznanja, spoznanja o oblasti, ki ima tudi mitični pomen?

MICHEL FOUCAULT: Strinjam se z vašim vprašanjem.

SYLVAIN ZAC: Rad bi podal dve opazki. Rekli ste, upravičeno, da bi kritično držo lahko imeli za vrlino. Filozof po imenu Malebranche je preiskoval prav to vrlino – svobodo duha. Po drugi strani se z vami ne strinjam glede odnosov, ki jih pri Kantu vzpostavljate med njegovim esejem *Kaj je razsvetljenje?* in njegovo kritiko spoznanja. Slednja seveda postavlja meje, vendar je sama neomejena, je totalna. Ko beremo omejeni esej, vidimo, da Kant naredi zelo pomembno distinkcijo med javno in zasebno rabo. V primeru javne rabe mora ta pogum izginiti. Kar pomeni ...

MICHEL FOUCAULT: Ravno obratno, saj je to, kar imenuje javna raba ...

SYLVAIN ZAC: Ko nekdo na primer zasede mesto profesorja na univerzi, tam govori javno in ne sme kritizirati Biblije; po drugi strani to lahko počne zasebno.

MICHEL FOUCAULT: Ravno obratno, in to je tisto, kar je zelo zanimivo. Kant pravzaprav pravi: „Obstaja javna raba razuma, ki ne sme biti omejena.“ Kaj je ta javna raba? To je tista, ki kroži od učenjaka do učenjaka, se pojavlja v časopisih in publikacijah ter apelira na vest vseh. Te rabe, te javne rabe razuma ne smejo biti omejene in zanimivo je, da je to, kar imenuje zasebna raba, na nek način funkcionarjeva raba. In funkcionar, uradnik, pravi Kant, nima pravice svojemu nadrejenemu reči: „Ne bom te ubogal in tvoj ukaz je absurden.“ Ubogljivost vsakega posameznika, v kolikor je del države, do nadrejenega, voditelja ali njegovega predstavnika je tisto, kar, zanimivo, poimenuje zasebna raba.

SYLVAIN ZAC: Strinjam se z vami, zmotil sem se, vendar iz tega sledi, da so v eseju meje manifestacije poguma. In te meje sem našel povsod, pri vseh *Aufklärer*, seveda tudi pri Mendelssohnu. Nemško gibanje *Aufklärung* vsebuje del konformizma, ki ga ne najdemo niti pri pripadnikih francoske reformacije v 18. stoletju.

MICHEL FOUCAULT: Povsem se strinjam, ne razumem prav dobro, kako to nasprotuje mojim besedam.

SYLVAIN ZAC: Mislím, da ni intimne zgodovinske vezi med gibanjem *Aufklärung*, ki ste ga postavili v središče, in razvojem kritične drže, drže odpora z intelektualnega ali političnega vidika. Mislíte, da tega ne moremo reči?

MICHEL FOUCAULT: Po eni strani ne bi rekel, da se je Kant počutil tujega *Aufklärung*, ki je bil njegova aktualnost in znotraj katerega je interveniral, ne zgolj z esejem *Aufklärung*, ampak tudi na številne druge načine ...

SYLVAIN ZAC: Beseda *Aufklärung* se pojavi v delu *Religija v mejah čistega razuma*, vendar je aplicirana na čistost čustev, na nekaj notranjega. Prišlo je do enakega obrata kot pri Rousseauju.

MICHEL FOUCAULT: Rad bi dokončal, kar sem govoril ... Torej Kant se čuti povsem povezanega s to aktualnostjo, ki jo

imenuje *Aufklärung* in katero skuša definirati. In zdi se, da v odnosu do gibanja *Aufklärung* vpelje dimenzijo, ki bi jo lahko razumeli kot bolj partikularno ali, nasprotno, kot splošnejšo ali radikalnejšo, ki je: prvi pogumen korak, ki ga moramo storiti, ko govorimo o vednosti in spoznanju, je vedeti, kaj lahko vemo. V tem je radikalnost in za Kanta poleg tega univerzalnost njegovega dela. V to sorodnost verjamem ne glede na, seveda, meje poguma, ki ga ima *Aufklärer*. Ne vidim, v čem, če želite, bi plahost *Aufklärer* kar koli spremeni pri tej vrsti gibanja, ki ga je Kant doživljal in katerega se je, tako verjamem, bolj ali manj zavedal.

HENRI BIRAULT: Menim, da kritična filozofija tako pravzaprav predstavlja hkrati gibanje restrikcije in radikalizacije v odnosu do *Aufklärung* v splošnem.

MICHEL FOUCAULT: Vendar so v tistem času vsi zastavljali vprašanje njene povezave z *Aufklärung*. Kaj izrekamo, kaj je to gibanje, ki je bilo v času tik pred nami, kateremu še vedno pripadamo in ki se imenuje *Aufklärung*? Najboljši dokaz je, da je časopis objavil serijo člankov Mendelssohna in Kanta ... Šlo je za aktualno vprašanje. Podobno kot si mi zastavljamo vprašanje: kaj je kriza trenutnih vrednot?

JEANNE DUBOUCHET: Vprašala bi vas, katero materijo postavljate v vednost. Oblast menim, da sem razumela, saj je šlo za vprašanje ne biti vladan; vendar kakšna vrsta vednosti?

MICHEL FOUCAULT: Če uporabim to besedo, je to še enkrat več v bistvu z namenom nevtralizacije vsega, kar bi lahko bila bodisi legitimacija bodisi preprosto hierarhizacija vrednot. Če želite, zame – kolikor se to v očeh učenjaka, metodologa in zgodovinarja znanosti lahko in v resnici mora zdeti škandalozno –, jaz med izjavo psihologa in matematičnim dokazom, ko govorim o vednosti, za zdaj ne razlikujem. Edina točka, skozi katero bi vpeljal razlike, je vedeti, kateri so, če želite, oblastni učinki indukcije – vendar ne v logičnem pomenu besede –, ki jih ta izjava po eni strani lahko ima znotraj znanstvenega področja, znotraj katerega jo formuliramo (matematika, psihiatrija itn.), in katere so po

drugi strani institucionalne mreže oblasti, ne-diskurzivne, ne-formalizirane, ne posebno znanstvene, s katerimi je povezana od tistega trenutka dalje, ko vstopi v cirkulacijo. To je tisto, kar bi poimenoval vednost: elementi spoznanja, ki ne glede na svojo vrednost v odnosu do nas, v odnosu do čistega duha, znotraj in zunaj svojega področja izvajajo oblastne učinke.

**HENRI GOUHIER:** Naj se zahvalim Michelu Foucaultu za nadvse zanimivo seanso, kateri bo brez dvoma sledila posebno pomembna publikacija.

**MICHEL FOUCAULT:** Najlepša hvala.

# Povzetki

Diskurzi, ki spremljajo  
umetnost: pogoji možnosti  
umetnostne kritike  
IZIDOR BARŠI IN KAJA KRANER

*Ključne besede:* modernost,  
umetnostna zgodovina,  
estetika, umetnostna kritika,  
kriza (umetnostne) kritike

Prvi del članka oriše arheološke (v foucaultevskem smislu), epistemološke in materialne pogoje možnosti, da pride do premika od estetske sodbe lepega v kontekstu estetike do umetnostne kritike, ki se nanaša na empirična umetnostna dela. Pri tem se osredotoči na proces institucionalizacije umetnostnozgodovinske vednosti konec 19. stoletja, ki hkrati predstavlja vzpostavitev pogojev možnosti za pozicioniranje umetnostnega kritika, in na razvoj umetnostnozgodovinske hermenevtike v začetku 20. stoletja, kjer se vzpostavi temeljni ‚strokovni apriorij‘, s katerim bo operiral umetnostni kritik. Če prvi del članka oriše oblikovanje ‚strokovnega apriorija‘ preko procesa discipliniranja vednosti, ki poteka vzporedno

z ozgodovinjenjem predmetov novovzpostavljenih znanosti ter vzpostavitvijo specifične relacije med empirijo in zgodovino preko vznika globine, drugi del članka zasleduje prehod fokusa od ‚sistema‘ na področju vednosti in ‚sistemskega mišljenja‘ k t. i. umetnostnem sistemu, ki v neki zgodovinski fazi postane referenčna točka samih umetnostnih praks oziroma diskurzov, ki jih spremljajo. Še pred tem pa oriše materialne pogoje možnosti tega istega; oblikovanje ‚zahodnega umetnostnega sistema‘, ki v veliki meri še vedno predstavlja referenčno točko pragmatike akterjev umetnostnega polja, muzeja moderne umetnosti in konceptualizacijo modernizma, vezane predvsem na ameriški kulturni prostor. Zadnji del članka se, izhajajoč iz procesa ‚internalizacije kritike‘ v okviru izseka določenih umetnostnih praks, bolj neposredno prestavi na lokalni kontekst ter načine identifikacij in interpretacij t. i. krize (umetnostne) kritike.

UDK 111.852:7.072

Šum na kritičarkah.  
Tretja ponovitev.  
MLADE KRITIČARKE [SIC!]

*Ključne besede:* mlade kritičarke, kritika, kriza (umetnostne) kritike, problematizacija, ponavljanje

Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem. Mlade kritičarke, to je problem.

UDK 7.072:141.72

O krizi kritike: Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti  
MAJA BREZNIK

*Ključne besede:* kriza kritike, umetnostna kritika, likovna/vizualna umetnost, slovenska likovna kritika 1986–2016, kritiško pisanje

V članku avtorica primerja kritike, ki so bile objavljene v časopisih, izdanih marca leta 1986 na eni in marca leta

2016 na drugi strani. Primerjava pisanja o likovni/vizualni umetnosti je pokazala, da je trideset let minilo v intelektualnem nazadovanju. Sredi 80. let 20. stoletja so časopisi v enem mesecu objavili skupaj 23 kritik, trideset let pozneje samo še 4 in to razmerje se bistveno ne popravi, tudi če prištejemo objave v strokovnih revijah (13 v enem letu) in na internetu (približno 5 mesečno). Kritika v dnevnikih časopisih je imela ‚interpretativno mrežo‘, ki je kritika/kritičarko vodila po obveznih sestavinah interpretacije umetnine, danes je le še doživljajsko domišljij-ska in pogosto sestavljena z jezikovnim aparatom, ‚izposojenim‘ od drugih disciplin. Sodobni časopisi pišejo celo več o sodobni umetnosti kot nekoč, toda o razstavnih dogodkih poročajo in situ in in actu, s kuratorji, z umetniki, obiskovalci razstave se pogovarjajo o pikanterijah, ki so po meri standardnih medijskih vsebin. Kritika je vse redkejša, a kot je razvidno iz vzorca objav v obdobju 2012–2016, so se premo sorazmerno zaostriala vprašanja o sodobni umetnosti v akademski/znanstveni literaturi. Tu šele srečamo nekatera temeljna vprašanja, denimo o umetniški obdelavi v sodobni umetnosti. Vendar pa ti prispevki nimajo

vpliva na strokovno pisanje o umetnosti (denimo v pisanju za razstavne kataloge) ali pa je ta vpliv zanemarljiv. Kuratorji in kuratorke pred temi vprašanji tako rekoč bežijo v novi sentimentalizem, zgodovinsko teleološkost (ki povezuje sodobno umetnost z razvojem umetnostnega sistema in demokratizacijo) in v druge družbene prakse, kot je znanost.

UDK

7.01:7.072(497.4)“1986/2016”

Drhal in meje kritike  
MARTIN HERGOUTH

*Ključne besede:* kritika, drhal, ironija, ogorčenje, Hegel

V članku najprej skiciram pojmovne temelje kritične drže in prikažem njeno globoko vgrajenost v strukturo modernosti. Potem v Heglovem pojmu drhali najdem pojmovno zasnovo, po kateri je, trdim, moč razumeti (že kar trajno) krizo oziroma razkroj tega moderno-kritičnega kompleksa, s tem ko se kritika v svoji zaostritvi sprevrže v hiperkritično ogorčenost. Na kratko načrtam, kako razvoj gospodarstva, ki sfero potreb pušča za sabo, pripelje do pojmovnih pogojev posplošenega podrha-

ljenja. O slednjem na kratko razpravljam v kontekstu demokratičnih disrupcij v letu 2016, britanskega referendum in ameriških volitev ter zaključim s poskusom artikulacije, kakšno držo je danes treba oziroma je danes možno zavzeti glede kritike spričo njenega paradoksalnega statusa v kritike polni postkritični dobi.

UDK 111.852

Foucault in „mi“:  
Kantov nauk in politika osebnega zaimka  
EVA D. BAHOVEC

*Ključne besede:* Michel Foucault, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Jacques Derrida, kritika, kritična drža, avtobiografija, mi

Foucault ni pisal o sebi. Razvpito dejstvo je, da je pisal, „da bi zgubil obraz“. Toda z odgovorom na vprašanje Kaj je razsvetljenje? je odprl neko novo pot, ki zadeva „nas same“. Foucaultovo razsvetljenje je puščica v srce sedanosti, ki napotuje na drugo, nič manj pomembno vprašanje: Kaj je kritika? Šele z njim lahko razsvetljenje postane „natančno izziv vseh pojavov dominacije na kateri

koli ravni in v kateri koli obliki“, mi sami pa se lahko v njem prepoznamo prav kot „izzivalci“ vsakršne dominacije.

UDK 111.852

•

Kaj je kritika?

MICHEL FOUCAULT

*Ključne besede:* kritika, kritična drža, Kant, razsvetljenje, arheologija, genealogija

UDK 111.852

# Abstracts

Discourses That Accompany Art: Conditions of Possibility of Art Criticism  
IZIDOR BARŠI & KAJA KRANER

*Key words:* modernity, art history, aesthetics, art criticism, crisis (of art) criticism

In the first section of the article, the authors delineate archeological (in the Foucauldian sense), epistemological and material conditions for the possibility of a shift from the aesthetic judgment of the beautiful in the context of aesthetics towards art criticism, one related to empirical works of art, to occur. In doing so, they focus on the process of institutionalization that history of art underwent in the late 19th century and that simultaneously represents the establishment of conditions for the possibility to position the art critic, as well as on the development of the hermeneutics in history of art in early 20th century, where the fundamental “professional a

priori”, with which the art critic will operate, is established. If the first section is dedicated to delineating the “professional apriorium” by the process that disciplines knowledge and runs in parallel to the historicization of objects of the newly-established sciences and to the establishment of a specific relation between the empirical and history through the emergence of depth, the second section tracks the shift of focus from a “system” in the field of knowledge and from “systemic thinking” towards the so-called art system, which at some point becomes the point of reference for art practices and discourses that accompany them. Before doing so, the article also delineates the material conditions of possibility for the very same thing, that is, designing a “Western art system” that largely still represents the point of reference for how pragmatic are the actors in the field of art, the museum of contemporary art and the conceptualization of modernism—a pragmatism that

is linked foremost to the American cultural space.

The last section takes as its starting point the process of internalization of criticism in the context of certain art practices and then switches to the more indirect local context and different identifications and interpretations of the so-called crisis of (art) criticism.

UDC 111.852:7.072

.

Young Female Critics Who Made SUM Noise: Take Three  
YOUNG FEMALE CRITICS [SIC!]

*Key words:* young female critics, criticism, crisis of (art) criticism, problematization, repetition

Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem. Young female critics, that's the problem.

UDC 7.072:141.72

On Crisis of Critique:  
Critique and Critical Writing  
in Texts About Visual Art

MAJA BREZNIK

*Key words:* crisis of criticism, art criticism, fine/visual art, Slovenian art criticism 1986–2016, critical writing

In the article, the author compared the critiques published in newspapers in March 1986 and those published in March 2016. The comparison confirmed that criticism is disappearing from daily newspapers. In the mid-1980s, daily newspapers and a biweekly focusing on culture published a total of twenty-three critiques in one month, while thirty years later this number dropped to four. Even if we add the critiques published online (approximately five per month) and in the academic journal (thirteen in one year), the total number still amounts to less than half the critiques published thirty years ago. Critiques published in daily newspapers used to have an “interpretative net” that led critics through the necessary components of interpreting an artwork, while today critiques are experiential and imaginal and often bound together by language “borrowed” from other disci-

plines. Compared to the past, contemporary newspapers write more extensively about contemporary art, but they report on exhibitions in situ and in actu, they talk to curators, artists, spectators about juicy topics tailored to standard media content. Although the number of critiques is decreasing, the questions about contemporary art have proportionally become more acute in academic/scientific literature, as shown in the sample of writings from the 2012–2016 period. It is only here that we encounter certain fundamental questions, such as the question of artistic (re-)elaboration in contemporary art. However, these contributions either have no influence on professional writing about art (for example, writing for exhibition catalogues) or this influence is negligible. Curators shy away from these questions, resorting to a new sentimentalism, historical teleology (connecting contemporary art to the development of a system of art and democratisation) and other social practices, such as science.

UDC

7.01:7.072(497.4)“1986/2016”

.

Rabble and the Limits of Critique  
MARTIN HERGOUTH

*Key words:* critique, rabble, irony, indignation, Hegel

The article first delineates the fundamental notions of the critical attitude and shows how deeply it is built into the structure of contemporality. It then proceeds to identify Hegel's notion of rabble as the foundation on which the (permanent) crisis or rather the decay of this contemporary and critical complex can be understood; by criticism, as it becomes sharper, turning into hypercritical exasperation. The author proceeds to briefly delineate how the development of economy, one that is leaving behind the sphere of needs, results in notional conditions for rabble to become commonplace. Rabble is then briefly discussed in the context of the democratic disruptions of 2016, the British referendum and the American presidential election, followed by an attempt to articulate the kind of attitude that should or rather can be taken today regarding criticism in view of its paradoxical status in the era of post-criticism that is, in fact, teeming with criticism.

UDC 111.852

**Foucault and “We”: Kant’s  
Lesson and Politics of the  
Personal Pronoun**

EVA D. BAHOVEC

*Key words:* Michel Foucault,  
Immanuel Kant, Friedrich  
Nietzsche, Jacques Derrida,  
critique, critical attitude,  
autobiography, us

Foucault did not write about himself. It is a notorious fact that he wrote in order to “lose face”. However, by answering the question *What is enlightenment?* he opened a new path that bears upon “ourselves”. Foucault’s enlightenment is an arrow into the heart of the present that leads to another, no less important question: What is critique? It is only through this question that enlightenment becomes “precisely the challenging of all phenomena of domination at whatever level or under whatever form they present themselves”; whereas we, on the other hand, can identify ourselves in it precisely as the “challengers” of any domination.

UDC 111.852

•

**What is Critique?**

MICHEL FOUCAULT

*Key words:* critique, critical  
attitude, Kant, Enlightenment,  
archaeology, genealogy

UDC 111.852



# ISSN 2536-2194

Šum, revija za kritiko  
sodobne umetnosti

ŠT. 6

Umetnost ↔ kritika  
december, 2016

**IZDAJATELJ**

Društvo Galerija Boks  
Marije Hvaličeve 14  
1000 Ljubljana

**OBLIKOVNA ZASNOVA**

Ajdin Bašić

**OBLIKOVNA REALIZACIJA**

Anja Delbello &  
Aljaž Vesel/AA

**UREDNIKA ŠTEVILKE**

Izidor Barši  
Kaja Kraner

**PREVOD & LEKTURA**

Miha Šuštar

**UREDNIŠTVO REVIJE**

Izidor Barši  
Kaja Kraner  
Tjaša Pogačar  
Andrej Škufca

**TISK**

Demat, d. o. o.  
Ljubljana

**PISKE**

Izidor Barši in Kaja Kraner  
Mlade kritičarke [sic!]  
Maja Breznik  
Martin Hergouth  
Eva D. Bahovec  
Michel Foucault (prevod)

**NAKLADA**

300 izvodov

[sumrevija@gmail.com](mailto:sumrevija@gmail.com)

[www.sumrevija.si](http://www.sumrevija.si)

ISSN TISKANE IZDAJE: 2335-4232

NAVODILA in  
TEHNIČNE SPECIFIKACIJE

Prispevki naj bodo napisani  
v slovenščini ali angleščini.

Dolžina prispevkov naj bo od 20.000  
do cca 40.000 znakov s presledki  
(daljša besedila je mogoče objaviti v  
nadaljevanjih) z razmakom med  
vrsticami 1,5.

Slikovno gradivo naj bo primerno  
podnaslovljeno in poslano v jpg formatu  
skupaj z besedilom. Slikovno gradivo  
bo tiskano črno-belo, po potrebi  
izjemoma barvno.

V kolikor gre za formalno specifično  
oblikovan prispevek, ki zahteva avtorsko  
postavitev, naj avtor besedila uredništvo  
o tem pravočasno obvesti.

Besedilom avtorji priložite še:

- kratek življenjepis  
(max. 500 znakov s presledki);
- podatke za avtorsko pogodbo (ali  
študentsko napotnico).

Citiranje in navajanje virov  
Viri citatov naj bodo enotni in navajani  
po spodnjem modelu v opombah na dnu  
posamezne strani.

- Navajanje knjižnih virov:  
Ime PRIIMEK, *Naslov knjige*, Kraj, leto,  
str. \_\_.
- Navajanje člankov:  
Ime PRIIMEK, „Naslov članka“, v: *Naslov  
vira*, Kraj, leto, str. \_\_.
- Če je avtor članka različen od avtorja  
vira:  
Ime PRIIMEK, „Naslov članka“, v: Ime  
PRIIMEK avtorja vira, *Naslov vira*, Kraj,  
leto, str. \_\_.
- Ponovna navedba knjižnega vira:  
ko se ponovi takoj: *Ibid.*, str. \_\_.;  
ko se ponovi na nekem drugem mestu:  
Ime PRIIMEK, *Naslov knjige*, str. \_\_.
- Ponovna navedba članka, če je avtor  
članka različen od avtorja vira:  
ko se ponovi takoj: Ime PRIIMEK, „*Naslov  
članka*“, v: *Ibid.*, str. \_\_.;  
Ko se ponovi kasneje: Ime PRIIMEK,  
„*Naslov članka*“, v: Priimek avtorja knjige,  
nav. delo, str. \_\_.

PODNPISI SLIKOVNEGA GRADIVA

Če gre za umetniško delo (avtorsko delo):  
Ime Priimek, *Naslov dela*, leto, tehnika,  
dimenzije, vir:\_\_\_\_\_ .

Kadar gre za opise slikovnega gradiva:  
Opis, Ime Priimek, fotografija: Ime in  
Priimek.

<i>časopis</i>	<i>1986</i>	<i>2016</i>
<b>Delo</b>	8	1
<b>Dnevnik</b>	7	2
<b>Večer</b>	2	0
<b>Primorske novice</b>	1	0
<b>Naši razgledi/Pogledi</b>	5	1

Preglednica: Število kritik v letih 1986 in 2016