

Slovanska knjižnica & KUD Logos  
Pogovorni večeri



1

Sreda, 21. oktobra 2009, ob 19. uri  
dvorana Slovanske knjižnice  
Einspielerjeva 1, Ljubljana

Izhodišče za razpravljanje ob besedilu  
Harryja Lehmana  
DESET TEZ O UMETNOSTNI KRITIKI  
je vprašanje:

*Kaj je z likovno kritiko (v Sloveniji) danes?*

Večer bosta uvedla  
DR. PETER KREČIČ IN DR. MILČEK KOMELJ

Harry Lehmann  
DESET TEZ O UMETNOSTNI KRITIKI

Prevedel Alfred Leskovec  
Nova revija 321–323, str. 271–284, Ljubljana, 2009

Harry Lehmann  
DESET TEZ ZA UMETNOSTNO KRITIKO

Filozofska tema ni na prvi pogled in gledana sama zase niti zanimiva in niti pomembna. O njej se ne razpravlja v javnosti, ni predmet raziskovanj in tudi ne obstaja v filozofiji kot njen brezčasni, večni problem. Filozofija si, nasprotno, sama konstruira vprašanja, na katera poizkuša odgovarjati, in ena izmed njenih najosnovnejših nalog je utemeljevanje pomembnosti teme, s katero se ukvarja. Teme lahko seveda postavljajo tudi politiki, znanstveniki ali umetniki, vendar pa se to pri njih dogaja na podlagi socialnih konfliktov, spektakularnih eksperimentov ali estetske evidence in ne v tako imenovanem pojmovnem mediju. V transparentni kompleksnosti filozofskih pojmovnih konstelacij lahko stvarne teme dobijo svojo pomembnost, ki je poprej niso imele. In ena izmed takšnih tem je tudi umetnostna kritika.

Izhodiščna teza se torej glasi: *Umetnostna kritika postaja odločilna tema za sodobno umetnost*. Sprememba oblike, v kateri se odvija komunikacija o umetnosti, lahko trajnostno spremeni tudi samo umetnost. Tako ima umetnost danes svoj največji inovacijski potencial ravno v svoji kritiki. V sedanji zgodovinski konstelaciji je ravno umetnostna kritika tista, ki lahko postne nov razvojni atraktor umetnosti.

Spričo raznolikosti in diferenciranosti različnih umetnosti se zdi problematičen vsak posploševalen govor o »sodobni umetnosti« ali o »umetnostni kritiki«. Kaj nam daje pravico domnevati, da je abstraktum »umetnost« – ki ne zajema le likovne umetnosti, temveč tudi glasbo, arhitekturo in literaturo – kaj več kot prazna beseda. Enotnosti umetnosti ni mogoče določiti na podlagi njenih stvaritev ali z ozirom na

umetnika, in prav tako tudi ne z vidika recipienta, pač pa je umetnost tisto, kar se v umetnostnem sistemu posreduje, sporoča kot »umetnost«. Ta določitev nima seveda prav nič opraviti s poenostavljanjem, ki trdi, da je umetnost vse, kar pač definiramo kot umetnost. Možnosti, da nekaj razglasimo za umetnost, so veliko bolj omejene, kot bi si nemara mislili ob pogledu na kakšen uporabni predmet, razstavljen v muzeju. Vselej so vezane na lastno logiko umetnosti in njene zgodovine, pri čemer s takšno logiko ne razpolaga kar vsaka entiteta v tem svetu, pač pa le avtonomen komunikacijski sistem, kakršnega je izoblikovala umetnost.

Na tej predpostavki lahko torej formuliramo tezo, ki inducira naš problem: *Materialni napredek je za umetnostno kritiko preteklo merilo*. Da so umetnosti vstopile v stadij postmodernizma, pomeni, da se ne razvijajo več skladno z logiko zgodovinske avantgarde. Ta logika je bila v svojem bistvu logika preseganja, ki se je ravnala po »materialnih napredkih«, doseženih znotraj posameznih žanrov. Medtem ko so se v posameznih zvrsteh razkrivali vedno novi in, v primerjavi z estetsko tradicijo, umetnosti tuji materiali – bodisi da je šlo za predmete vsakdanje uporabe v likovnih umetnosti, četrttone v novi glasbi ali tokove zavesti v literaturi –, se je lahko toliko bolj porajal vtis, da se lahko ta program avantgarde, namreč proizvodnje umetnosti z negiranjem obstoječih tradicij, nadaljuje kratko malo v neskončnost. V trenutku, ko začne prihajati do sistematičnega ponovnega vključevanja starih medijev in zvrsti skupaj z njihovimi tradicionalnimi upodobitvenimi sistemi in kompozicijskimi tehnikami, denimo, figure v slikarstvo ali tonalnih kulis v novo glasbo, postane takšen lasten opis precej krhek. In ravno takšni »materialni napredki« zaznamujejo začetek postmodernizma, kar je ne nazadnje povzročilo, da sta konceptualna umetnost in tabelna slika, skulptura in instalacija v enaki meri postala primerna kot dokument, se pravi, da sta lahko predstavljala najnaprednejše stanje umetnosti.

Spričo tega razvoja potrebujemo torej drugačen model, če hočemo opisati umetnost estetskega modernizma. Prišlo ni niti do zamenjave umetniškega dela z umetniškimi procesi – in tudi starih medijev, kot sta kiparstvo in slikarstvo, niso kratko malo izrinili novi mediji fotografije in instalacije – in niti ni konceptualna umetnost premagala estetske umetnosti, pač pa je avantgardna umetnost danes hkrati estetska in konceptualna, obeležuje jo tako umetniško delo kot tudi proces umetniškega ustvarjanja in nastaja tako v starih kot tudi v novih medijih. Ugotovimo lahko, da modernosti posameznih umetnosti ni več mogoče odčitavati v njihovih materialnih napredkih, temveč da je, nasprotno, materialni napredek, če se ozremo na umetnostno zgodovino zadnjega poldruega stoletja, služil imanentni diferenciaciji umetnostnega sistema. To povečevanje stopnje notranje svobode označuje cezuro, prehod v tradicionalno umetnost in konstruira umetnost modernizma.

Seveda lahko še naprej eksperimentiramo z materialom umetnosti in proizvedemo marsikaj presenetljivega, vendar pa te inovacije za umetnost nimajo več enakega razvojnega učinka, kot so ga imele v času zgodovinske avantgarde: ne spreminjajo več njenega pojma, ne emancipirajo je več od njene tradicije, ne delajo je več moderne. To spoznanje se ujema s samorazumevanjem estetskega postmodernizma, ki sam sebe razume kot umetnost *po* modernizmu – kot umetnost po materialnem napredku, ki lahko spremeni sam pojem umetnosti. Vprašanje je torej, ali bi lahko umetnostni kritiki danes pripadal podoben inovacijski potencial, kot je nekdaj pripadal »materialu«. Lahko umetnostna kritika vskoči kot funkcionalni ekvivalent materialnemu napredku, ki je bil skoraj poldruho stoletje gibalno revolucije umetnosti?

Toda najprej moramo razjasniti, o kateri umetnostni kritiki je sploh govor, kar nas pripelje do te vmesne teze: *Imamo umetnostno kritiko, ki je del umetnostnega sistema.* »Umetnostna kritika« je precej široko polje in kot pojem vsakdanjega jezika blokira vsako še tako previdno argumentacijo. Če filozofija tematizira tako brezupen fenomen, njegovega opisa ne more pustiti takšnega, kot je. Pojem, nasprotno, priredi problemom, ki postanejo opazni šele v fokusu njenega teoretskega modela. Ko je govor o »umetnostni kritiki«, se najprej pomisli na feljtonsko dnevno kritiko z njenimi obravnavami knjig, razstav, filmov ter gledaliških in koncertnih uprizoritev. Njena osnovna funkcija je v informiranju potencialnega občinstva o aktualnih dogajanjih v svetu umetnosti in formuliranju pavšalne sodbe o tem, ali se to umetnost splača recipirati ali ne. Temu ustrezno se lahko tu izoblikuje zgolj kritika z omejeno globinsko ostrino, ki jo lahko enoznačno dodelimo množičnim medijem in ne umetnostnemu sistemu; to ima opraviti predvsem s časovnim pritiskom in zahtevo po splošni razumljivosti, katerima je izpostavljena ta oblika umetnostne kritike.

Literarna veda, muzikologija in umetnostna veda (v ožjem smislu) delno prevzemajo naloge umetnostne kritike, vendar pa gre pri njih ne nazadnje za raziskovalne vede, ki so, kot pove že samo ime, del sistema znanosti. V literarni vedi zagotavljajo, denimo, hermenevtične, marksistične, dekonstruktivistične ali psihoanalitične literarne teorije znanstveno obravnavanje literature. S takšnimi teoretskimi pristopi se producira metodološko znanje o literaturi – in ravno to razločuje znanstveno tolmačenje od vseh drugih tolmačenj, kot je, denimo, literarna kritika.

Feljtonska umetnostna kritika in umetnostna veda nista del umetnostnega sistema. Za umetnost bi lahko inovacijsko funkcijo izpolnjevala le sistemsko immanentna umetnostna kritika, ki je konstitutivna za umetnost in ne deluje zgolj reaktivno. Toda ali sploh obstaja takšna notranja umetnostna kritika? V poštev pridejo prispevki, ki jih najdemo v strokovnih revijah posameznih umetnostnih sredin, v razstavnih katalogih likovnih umetnikov, v programskih zvezkih nove glasbe, na okroglih mizah ali

pogovorno-koncertnih prireditvah in niso zavezani ali, bolje rečeno, ne potrebujejo biti zavezani nobenemu drugemu vidiku kot vidiku umetnosti. Načeloma gre zgolj za razgrinjanje posameznih del, ne da bi bilo treba pri tem še upoštevati tudi širše občinstvo ali znanstvene standarde. To področje refleksije umetnosti predstavlja sfero sistemsko immanentne umetnostne kritike.

Pobude za takšno globinsko analizo del prihajajo seveda tudi iz umetnostne vede in množičnih medijev, vendar pa gre pri tem prejkone za izjeme od pravila, ki se ne pustijo normalizirati. Te kritike se predvsem in vedno znova nanašajo na redke uveljavljene in znane umetnike. Učinki povratnega delovanja na umetnostni sistem, do katerih prihaja zaradi takšne zunanje izjemne kritike, so zaradi svoje visoke selektivnosti daleč prešibki; ostajajo sporadični in niso trajnostni. Sistemsko immanentna umetnostna kritika predstavlja zatorej nekakšen deziderat, seveda pod predpostavko, da refleksija umetnosti ni naknadni, pač pa konstitutivni moment umetnosti.

Temu ustrezno bi bilo treba postaviti tole tezo: *Refleksija umetnosti je konstitutivna za umetnost.* Med najpomembnejše dosežke zgodovinske avantgarde šteje dokaz, da lahko obstaja umetnost, ki se ne razkriva več neposredno preko estetskega zaznavanja. Konceptualna umetnost označuje v tem razvoju končno točko, ki je simptomatična za vso sodobno umetnost. Po svoji produkcijski strani je skrajno konceptualna, po svoji recepcijski plati pa še kako zelo potrebuje komentar. Avantgardna umetnost je prežeta s teorijo in poizkuša na ta način prodreti v vroča refleksijska področja družbe. Potem ko v umetnostnem sistemu novega ni več mogoče proizvajati zgolj z materialnimi napredki in odkar je v postmodernizmu znova dovoljena uporaba starih materialov, medijev in jezikov form, potrebujejo tudi tabelne slike, kipi, skladbe in pesmi neko odrešilno kritiko. Kritiko, ki posamično delo obvaruje pred predsodkom, češ da je vendarle nekoč že vse obstajalo. Celotna umetniška dela stalne avantgarde postanejo redundantna, potem ko izoblikujejo svojo lastno tradicijo in postanejo primerljiva z inovacijami, ki so že našle svoje mesto v muzejih. Inovacijska vrednost sodobne umetnosti se temu ustrezno od estetskega materiala čedalje bolj pomika k estetski vsebini – torej v sheme estetskega izkustva, ki so vpisane v samo umetniško delo in šele z njegovo interpretacijo razvijejo vso svoje vsebinsko bogastvo.

Da je umetnost, vključno z literaturo, nekaj »neizrekljivega«, ni niti najmanj povezano z idejo sistemsko immanentne umetnostne kritike: tudi najavantgardnejša umetnost se producira in recipira v mediju estetskega izkustva in ne v mediju jezika. Pri tem je odločilno, da se estetsko izkustvo v modernizmu ponovno konceptualizira. Ubeseđenje avantgardne umetnosti postane s tem nekakšen pogoj možnosti njenega izkustva, česar na takšen način nimamo niti v tradicionalni in niti v zabavni umetnosti.

Dejstvo, da umetnostna kritika danes postaja za umetnost odločilna tema, je torej rezultat imanentnega razvoja samega umetnostnega sistema. Materialna logika ni več odločilno merilo za presojanje nove umetnosti, tako da je mogoče to zgodovinsko nastalo vrednostno praznino nekako kompenzirati z drugačno prakso refleksije umetnosti. Na ta način se je izoblikovala nova situacija s povečano potrebo po imanentni umetnostni kritiki. Vendar pa to ne pomeni, da se bo takšna oblika kritike uveljavila kar sama od sebe, kajti umetnostnemu sistemu takšnemu, kot je zdaj, za kaj takšnega ne nazadnje manjkajo potrebne predpostavke. Umetnostni kritiki še posebej manjkata samostojnost in avtonomija.

*Avtonomna umetnost je sama v sebi heteronomna.* Ta paradokсна teza označuje problem avtonomije umetnosti, za opis katerega nam manjkajo ustrezna pojmovna sredstva. Slepa pega vseh avtonomnih estetik je obstoj neke točke prehoda iz sistemskega samodoločanja v sistemsko imanentno določanje po nečem tujem. Običajni pojem avtonomije je z vidika kompleksnih odvisnostnih razmerij, v katerih se odvija sodobno posredovanje, sporočanje umetnosti, nezadostno kompleksen, tako da moramo tu uvesti dodatno pojmovno diferenciacijo: razlikovati moramo med primarno in sekundarno avtonomijo, med avtonomijo prvega in avtonomijo drugega reda. Na podoben način bi morali seveda diferencirati tudi pojem heteronomije.

Z avtonomijo prvega reda moramo običajno razumeti neodvisnost umetnosti od vseh njej tujih vidikov, kot so oblast, denar, znanje in religija. Tako, denimo, srednjeveška umetnost ni bila avtonomna, saj so odločitve o njenih formah v arhitekturi cerkvene gradnje, ikonskem slikarstvu ali liturgični glasbi temeljile na njej tuji religiozni funkciji, namreč na upodabljanju odrešenjske zgodovine in posredovanju Svetega pisma. Moderna umetnost se je, nasprotno, od tega emancipirala: kadarkoli lahko sama sebi postavi zakon, po katerem proizvaja svoja dela. To avtonomijo prvega reda je mogoče moderni umetnosti izpodbijati le posredno, saj ji je ne nazadnje ustavno zajamčena kot svoboda umetniškega izražanja. Tisto, česar pa ta preprosti pojem avtonomije ne zajema, je dejstvo, da umetnostni sistem določene probleme avtonomije kratko malo ponotranji.

Podobno kot ni mogoče enkrat za vselej obvladati problema človekove svobode in vsaka dosežena svoboda proizvaja nove oblike nesvobode, tudi za vsako pridobitvijo ali za vsakim povečanjem avtonomije umetnosti tiči nova oblika heteronomije. Tu ne gre za zakone, ki jih avantgardna umetnost daje sama sebi, pač pa prihaja v izdiferenciranem umetnostnem sistemu do notranjih odvisnosti, ki jih lahko označimo kot heteronomije drugega reda. Pri tem so mišljene oblike samodoločenega določanja po nečem tujem, pri katerih se lahko vrednostne sodbe o uspeli in neuspeli umetnosti sistemsko imanentno programirajo – in sicer znova na podlagi vidikov, ki so

sami umetnosti povsem tuji. Razlika je le tem, da se ti tokrat v umetnost ne vnašajo od zunaj, iz gospodarstva, religije ali politike, pač pa pridejo tu sistemsko v poštev interesi samih sodelujočih v umetnostnem sistemu.

Veliko bolj kot na vseh drugih področjih družbe mora vsak akter v umetnostnem sistemu svoje delovne možnosti in priložnosti optimirati na podlagi svojih obveznosti do drugih akterjev, kar tudi pomeni, da se mora uspešno organizirati v osebni mreži. Takšno je življenje, bi lahko rekli: stalnica bivanja, ki se lahko konstatira, ne pa tudi moralizira. To je obenem pravilno in napačno, kajti tu ne gre zgolj za zasebna, temveč tudi socialna razmerja. Kolikor bolj je družba, podsistem, organizacija, podjetje ali društvo avtonomno, odporno na motnje in zaprta vase, toliko večja je verjetnost, da notranji boji za oblast in razdelitev dobrin izpodkopavajo lastne vrednote teh institucij. Na komunikacijskem površju gre za politične cilje, avantgardno umetnost ali novo znanje, in ne nazadnje pride do razširitve menjalnih razmerij v socialnih podsistemih, v katerih se trguje le še z groši osebnih prednosti. Četudi bi se za pravilno izkazala teorija, da je svetovna družba na tem, da se oblikuje kot »mrežna družba«, samo oblikovanje mreže iz tega razloga še nima nobene vrednosti. Nasprotno bo čedalje pomembnejše razlikovanje družbeno združljivih od družbeno nezdružljivih mrežnih oblik, in tu bi se lahko umetnostni sistem izkazal za primerno eksperimentalno polje.

Vprašanje, ki se navezuje na to diagnozo, je seveda, v kakšnih pogojih se avtonomni umetnostni sistem nagiba k temu, da na ta način zapravi svojo avtonomijo, in še posebej, ali sedanja umetnost teži k takšnim heteronomnim pojavom drugega reda ali ne. S tem povezana zgodovinska teza se torej glasi: *Postmodernistična kultura proizvaja strukturno heteronomijo drugega reda.* Sedanja umetnost je postmodernistična v vsem svojem samorazumevanju. Definiira se na podlagi razmejevanja od zahtev po priznanju veljavnosti klasičnega modernizma in avantgarde, ki ju je na njuni notranji strani označevalo merilo materialnega napredka, na njuni zunanji strani pa merilo pomembnosti odnosa do sveta in družbe. Ko je ideja premočrtnega materialnega napredka v mnogih zvrsteh trčila ob svoje meje in se je pričakovana sprava med najavantgardnejšo umetnostjo in družbenim življenjem izkazala za nesposobno preživetja, so se za umetnost bistveno povečale možnosti sodb. Kulturni postmodernizem je zato postavil pluralizem kot pozitivno vrednost in na splošno dokazoval, da je mogoče dekonstruirati prav vsako normativno diferenco. Naenkrat je bilo mogoče z veliko manjšo gotovostjo kot doslej reči, katera umetnost je bila uspešna in katera ne, ali neko delo predstavlja zgodovinsko cezuro ali pa zgolj reproducira umetnostno zgodovino.

V postmodernizmu se umetnostni sistem znajde v nekakšnem modusu zmanj-

šane razsodne moči glede kakovosti in ugleda svojih najnovejših del. To odsotnost oziroma pomanjkanje meril je treba seveda nekako nadomestiti, saj funkcijski sistem kratko malo ne more sprejemati potrebnih odločitev. Če merila, specifična za umetnost, ne zadoščajo, obstaja verjetnost, da bodo v to vrzel na ravni odločanja vskočile umetnosti tuje vrednote. Zato je umetnost v postmodernizmu še toliko bolj dovzetna za heteronomne pojave drugega reda, ki se seveda v različnih umetnosti kažejo različno.

V likovni umetnosti, denimo, peščica velikih zbirateljev oziroma superzbirateljev določa, kateri umetniki se lahko uveljavijo na umetnostnem trgu. Za razliko od drugih umetnosti imamo tu opraviti z dragocenostmi v obliki slik, kipov in inštalacij, ki jih je mogoče kupiti kot izvirnike in – s povečevanjem svojega socialnega ugleda – razstavljati. Tipičen heteronomni pojav drugega reda je, da umetnost postaja objekt gole špekulacije. Ta težnja postane še posebej pereča, ko posamezni akterji, bodisi da gre za zbiratelje, galeriste ali tudi same umetnike, postanejo tako zelo vplivni, da lahko svoja dela s sredstvi, s katerimi razpolagajo, uveljavljajo tudi v muzejih sodobne umetnosti. Obstaja dovolj opcij za usmerjanje procesov nobilitiranja umetnosti s pomočjo denarja. Že samo možnost financiranja velike razstave in njene učinkovite medijske predstavitve proizvaja nekakšno simbolično dodano vrednost, s katero so lahko poprej operirali le direktorji muzejev. Zbiratelji se v zadnjem času lotevajo ustanavljanja lastnih muzejev, kar vodi k nekakšni refedvalizaciji likovne umetnosti – kolikor tem zasebnim institucijam manjka družbeni korektiv avtonomne umetnostne kritike.

Tudi v literarni dejavnosti lahko nekateri redki kritiki, ki se pojavljajo na televizijskih zaslonih, kanalizirajo zanimanje bralstva, pa čeprav gre pravzaprav zgolj za njihov feljtonski pogled na posamezne knjige, ki so predmet njihove obravnave. Tudi tukaj ne šteje toliko sama vrednost literature, pač pa veliko bolj njena prisotnost v medijih. Do heteronomije drugega reda pride, ko literarna dejavnost ponotranji te estetske sodbe in ko, denimo, založbe začnejo svoje avtorje lektorirati z vidika te literarne klime, ki jo proizvajajo množični mediji.

V sistemu nove glasbe lahko dovzetnost za samodoločeno določanja po nečem tujem nastaja predvsem zato, ker je ta krog sorazmerno majhen, pregleden in hermetičen. Mnoge skladbe, ki nastajajo v tem krogu, se izvedejo le enkrat samkrat, predvsem pa gre tu za občinstvo, ki je na takšen ali drugačen način sestavni del tega podsistema, ki torej sklada, izvaja ali uči novo glasbo. Temu ustrezno so karijerne možnosti mladih skladateljev v izredno veliki meri odvisne od protekcije njihovih učiteljev in osebne dobronamernosti peščice organizatorjev festivalov, radijskih urednikov in glasbenih založnikov.

Tu bo nemara znova kdo ugovarjal, da so umetnostne sredine vendar že vselej delovale na ta način in da ni prav nobenega razloga za bitje plati zvona. Vsaka institucija pač proizvaja svoje lastne institucionalne probleme: so what? Ta argument je zgodovinski, kar pomeni, da ni očiteno. Trdi, da se temeljni problem avtonomije razvije iz te nespektakularne običajne dejavnosti umetnostnih sredin prav tedaj, ko se odpovemo doslej veljavnemu vrednostnemu konsenzu modernizma. Brž ko takšni močni vidiki, kot so inovacija, materialni napredek, odnos do resnice ali družbena kritika, izgubijo svojo privlačnost in prenehajo delovati kot kristalizacijska jedra estetskih sodb, se spremenijo v čiste sodbe okusa, ki se ne kalijo več v javni diskusiji. Zaradi tega zgodovinsko nastalega strukturnega deficita sodb se umetnostni sistem nagiba k temu, da postane heteronom. Če je ta sistemska analiza točna, se zastavlja nadaljnje, s tem povezano vprašanje, ali je umetnost sama sposobna nadomestiti to izgubo avtonomije.

S tem povezana diagnostična teza se glasi: *Avtonomna umetnost potrebuje avtonomno umetnostno kritiko*. Obstajata dve opciji odzivanja umetnostnega sistema na sistemsko imanentno izgubo avtonomije: heteronomni pojavi drugega reda se prenesejo na strukturo umetnostnega sistema in privzamejo obliko heteronomije prvega reda, lahko pa se imanentna avtonomija umetnosti ponovno stabilizira na neki drugi ravni samorefleksije.

V prvem primeru lahko pričakujemo predvsem neposredno odvisnost umetnosti od ekonomskih vidikov, torej od prodajnosti novih knjig, od obiskanosti opernih hiš in gledališč, rekordnih obiskov razstav ali od možnosti trženja pevcev in solistov. Estetske sodbe se neločljivo prepletajo z ekonomskimi izračuni. Ker so merila razlikovanja med uspelo in neuspelo umetnostjo postala skrajno indiferentna in so izgubila svojo razločevalno sposobnost, je treba pomen umetnosti vzpostaviti na drugačne načine. Zato je čedalje več umetnikov odvisnih od lastnega trženja in posegajo po instrumentu agenta, ki jih zastopa. In zato se v umetnostnem sistemu razvije tudi samostojni segment kulturnega menedžmenta, ki ureja dostopnost umetnosti v javnosti.

Osnovna vrednota, po kateri se ravna kulturni menedžerji, ni uveljavljanje umeetniško zahtevnih pozicij, pač pa sta to učinkovita organizacija in uspešnost kulturne dejavnosti. Nesmiselno bi bilo neki poklic kritizirati na podlagi njegove profesionalnosti, saj gre, nasprotno, za to, da se ta poklicna skupina na podlagi splošnih razlik v sodbah en passant usposobi za definiranje različnih kategorij umetnosti. Dokler kulturni menedžment še ni bil študijska smer in ni proizvajal posebne skupine strokovnjakov, ta problem ni bil virulenten, pač pa so ga lahko galeristi in direktorji muzejev, ki so sami sebe razumeli kot del umeetniškega gibanja, ali skladatelji, ki so funkcijo

direktorja operne hiše razumeli kot službovanje glasbi, tako rekoč »idealistično« razreševali. Kolikor bolj pa stopajo v ospredje organizacijski in poslovno ekonomski vidiki, toliko nepriljubljenejša postaja za umetnike ta oblika samoupravljanja in toliko bolj zahtevajo takšne pozicije tudi ustrezno usposobljene strokovnjake.

V izdiferenciranem umetnostnem sistemu je bržkone nujna tudi diferenciacija profesionalnega kulturnega menedžmenta, kar pa še ne pomeni, da mora menedžment svoje odločitve, pomembne za umetnost, sprejemati z vidikov učinkovitosti, tujih sami umetnosti. Alternativa tej izgubi avtonomije bi bilo povečanje stopnje samoopazovanja umetnosti v umetnostnem sistemu. Kratko malo predestinirana za nekaj takšnega je umetnostna kritika, in sicer, če naj bomo natančnejši, ne zunanja feljtonska, temveč notranja esejistična kritika. Ta namreč ne operira z vnaprej oblikovanimi šablonami sodb, s katerimi bi poizkušala izpolnjevati informacijsko funkcijo množičnih medijev, pač pa razgrinja notranji svet dela, ki ga ima pred sabo, in eksemplarično vzpostavlja njegov odnos do sveta. Samo takšna umetnostna kritika bi lahko umetnostni sistem imunizirala proti zanj značilnim nagibanjem k samodoločenemu določanju po nečem tujem, kar bi seveda predpostavljalo, da je ta kritika avtonomna in povsem neodvisna od interesov umetnikov in posrednikov umetnosti. Seveda pa umetnostni sistem ne razpolaga z ravno takšno avtonomno umetnostno kritiko.

Prvič, ekonomsko neodvisna umetnostna kritika ne obstaja, temveč je, ko na splošno obstajajo ustrezni finančni viri kot v likovni umetnosti, močno vezana na trženjski interes. Lahko pa se takšna umetnostna kritika pavšalno financira skozi visokošolsko mesto s področja literarne vede, filozofije ali glasbene teorije, ki je razpisano za povsem drugačno delo in običajno ni akademsko honorirano. Drugič, takšna umetnostna kritika nima svojega mesta: ni niti stalni sestavni del izobraževanja na umetniških in glasbenih akademijah – tu bi se namreč lahko in morala institucionalizirati – in se niti v večji meri ne podpira s štipendijami, nagradami ali lastno organizacijsko strukturo, kaj šele da bi bila deležna državnih subvencij. Tretjič, v umetnostnem sistemu ne obstaja ozaveščenost glede tega, da je refleksija umetnosti konstitutivna za avantgardno umetnost. Védenje, ki ga ima zgodovinska avantgarda o potrebnosti komentarjev in o konceptualnosti vsake avantgardne umetnosti, se je kot socialno védenje v postmodernizmu znova izgubilo.

Funkcija umetnostne kritike ostaja še naprej slepa pega v lastnem opisu umetnosti. V enaki meri, kot je nastanek profesionalnega umetnostnega menedžmenta posledica posredovanja oziroma sporočanja umetnosti, ki je postalo indiferentno, tudi oblikovanje avtonomne umetnostne kritike ne postaja nič drugega kot deziderat. Objektivno naraščanje sistemsko imanentne heteronomije proizvaja v umetnostnem

sistemu potrebo po večji sistemsko imanentni avtonomiji – in ta potencial se ne skriva v sami umetnosti, pač pa v obliki njene refleksije.

Vprašanje lastnosti takšne umetnostne kritike nas pripelje do tele paradokсне teze: *Avtonomna umetnostna kritika je afirmativna*. Ko govorimo o kritiki, s tem največkrat povezujemo neko negativno vrednotenje. Ta konotacija pojma kritike ni utemeljena niti etimološko niti pojmovnozgodovinsko in niti v sami stvari, pač pa je zgodovinsko kontingentna. Kritizirati pomeni, če izhajamo iz starogrških izvorov te besede, najprej zgolj »razločevati«, iz česar ne izhaja nujno, da mora kritika operirati z razločevanjem med dobrim in slabim. Vprašanje je, ali je možna povsem drugačna oblika umetnostne kritike, ki ne bi več posegala po pozitivnem ali negativnem vrednostnem merilu oziroma bi to obliko kritike prepuščala feljtonu. Kaj pomeni kritizirati v svetu, odprtem v prihodnost? Kritički potencial umetnosti se danes ne razvija več v neposredni kritiki realnosti, pač pa, nasprotno, tiči v snovanju alternativnega zaznavanja resničnosti. Samo v družbah, ki omejujejo prostor svobode za nastanek protestnih gibanj, umetnosti znova pripade predmodernistična nadomestna vloga neposrednega kritiziranja družbe.

V modernem, spreminjajočem se svetu obstaja nenehna potreba po problemsko izostrenem samoopisovanju družbe, saj vsak takšen opis grozi, da se bo polagoma oddaljil od realnosti in ji postal tuj: stari opisni vzorec se ne prilega več novi strukturi resničnosti. Novi opis pa, nasprotno, predpostavlja, da se svet takšen, kot je postal, zaznava in spoznava tudi drugače kot poprej. Posamezno umetniško delo, skupina del ali določena umetniška smer proizvajajo točkaste protisvetove opazovanja, s tem ko estetsko potujejo določene vsebine, ki postanejo sem in tja prezentne le z razpoložnji, minevanjem časa ali zvoki. Teme, kot so izkustvo prostora in časa, starost, ljubezen, pravičnost, človekova sreča ali socialni mir, so postavljene v drugačno zaznavno konstelacijo, tako da se zdaj opazujejo v novi ali socialno marginalizirani shemi izkustva.

Kjer gre za zaznavanje takšnih umetno proizvedenih neopaznih mest, ki niso sposobna niti umetnostnosistemskega niti socialnega navezovanja, najde svojo funkcijo imanentna umetnostna kritika. Ta poizkuša povezati središče kulturnega samorazumevanja z najskrajnejšim opazovalnim mestom, ki ga konstruira umetniško delo. Eno je, ko se umetniki v zrcalu svoje umetnosti vživljajo v »temu svetu tuji« izkustveni vzorec, nekaj povsem drugega pa ponovno vpenjanje te spremembe perspektive v socialno komunikacijo.

Imanentna in avtonomna kritika postane močno eksperimentalna, saj se ne ukvarja toliko z interpretiranjem, pač pa predvsem s konstruiranjem interpretacij. Nobena estetska forma ne ostane konotirana čisto samoreferenčno, medtem ko napo-

tuje izključno na druge forme v delu ali umetnostnem sistemu, pač pa vselej vsebuje tudi moment tuje referencialnosti. Temu ustrezno je mogoče, da samoreferenčno organizirana umetniška dela na svoji zunanji strani uprizarjajo igro tujih referenc, ki v obliki točk na novo konfigurira življenjskosvetne zaznavne prostore in izkustvene svetove. Izziv za imanentno umetnostno kritiko je v tem, da v konkretnem delu najde to točko prehoda iz estetskega v življenjskosvetno izkustvo.

Imanentni umetnostni kritiki gre za raziskovanje možnih odnosov do sveta v delu in ne za neposredno presojanje posameznih del. Takšna eksplicitno ocenjevalna kritika se prepoveduje sama od sebe, saj z vidika na novo generiranega lastnega opisa nujno manjkajo negativna in pozitivna vrednostna merila. Imanentna kritika je zatorej vselej afirmativna kritika, ki potrjuje veličino umetniškega dela – kolikor je delo dostopno kritiki in kolikor kritika sploh uspe. Povedano drugače: le umetnost, ki jo je mogoče kritizirati, je uspela umetnost. Vsa druga dela kratko malo izpadejo iz področja pristojnosti te oblike umetnostne kritike. Ideja takšne kritike brez vsakršnih meril ni nekaj novega in nas napotuje na umetnostno kritiko nemške romantike.

Tudi za romantike je bilo delo, ki ga je mogoče kritizirati, uspelo delo, kar nas pripelje do te teze: *Romantična umetnostna kritika je zgodovinski vzor avtonomne umetnostne kritike*. Na začetku 19. stoletja je v Nemčiji nastala romantična umetnostna kritika, ki je izhajala iz tega, da mora »prava« kritika sama postati produktivna in da umetniško delo najde svojo dovršitev šele v takšni kritiki, ki dela razgrne v vsem njihovem vsebinskem bogastvu. Umetnostna kritika postane s tem še zlasti za zgodnje romantike jenskega kroga nekakšna forma umetnosti. Bržkone pa je dobro, da ta predstava o kritiki ni bila nič drugega kot romantična ideja, ki jo je umetnost modernizma že zdavnaj preseгла. Kaj govori v prid takšnemu navezovanju na romantično tradicijo?

Velika skupna značilnost postmodernistične in romantične umetnosti je, da predstavljata končni fazi v zgodovini diferenciacije umetnostnega sistema. Romantika zaključuje štiri stoletja trajajočo novoveško umetnost, postmodernizem pa umetnost industrijske moderne. Novoveška umetnost se je po eni strani razvijala že znotraj avtonomnega umetnostnega sistema, vendar pa je lahko po drugi strani te razvojne možnosti uresničevala le v okviru vsebinsko-estetske paradigme, kar konkretno pomeni, da se je z avtonomnimi sredstvi odzivala na počasi odvijajoče se družbene transformacijske procese, pri čemer pa so se vse te inovacije še vedno gibale v okviru slogovnih iznajdb, ki so izpolnjevale reprezentativno funkcijo. Korak v estetski modernizem, ki sovpada z opuščanjem te reprezentativne funkcije, še ni zaključen, ker negacija umetnosti v umetnostnem sistemu še ni postala sposobna navezovanj.

Brž ko umetnost razpolaga z opcijo lastne negacije, zamenja paradigmo in se iz vsebinsko-estetske preusmeri v materialno-estetsko evolucijo, kjer gre v prvi vrsti za refleksijo njenega medija in njenega pojma.

Romantična umetnost je stala prav na tem pragu moderne, ne da bi ga tudi prestopila. Pod vplivom izredno hitro spreminjajočih se družbenih razmerij in še zlasti francoske revolucije je predstava o celotnem, v sebi sklenjenem svetu, kot jo je oblikovala staroevropska podoba sveta, v veliki meri izgubila svojo verodostojnost, prepričljivost. To, na kar niso romantiki računali niti v zvezi z družbo in niti v zvezi s svojo umetnostjo, je bilo dejstvo, da se svet razvija. Za statično podobo sveta, ki je postala disfunkcionalna, so, nasprotno, poizkušali najti ultimativno rešitev: romantizacijo sveta. Svetovne razmere, ki so postajale čedalje zapletenejše in nepreglednejše, so se še naprej obravnavale kot celota, vendar kot takšna celota, ki je reflektirana sama v sebi in se temu ustrezno še kaže v najmanjših, najobičajnejših in najbolj vsakdanjih fenomenih. Dinamični presežek sveta se je preinterpretiral kot neskončna imanentna refleksija.

Modernizem je, nasprotno, zastopal stališče, da svet proizvaja svoj lastni razvoj, in je temu ustrezno historiziral lastno podobo sveta. Zahteve po opisu totalitete ni opustil, vendar pa je upošteval dejstvo, da se svet kot celota spreminja v času. Temu ustrezno privzemajo lastni opisi za umetnost v enaki meri obliko filozofije zgodovine. Modernistični umetnostni kritiki je zato pripadla naloga sinhronizacije obeh opisnih vzorcev, se pravi interpretacije materialnega napredka v umetnosti kot izraza družbenega napredovanja oziroma nazadovanja, ki ga sprožajo napredki v znanosti in tehniki.

Razsvetljenski napredek kulturnega postmodernizma je bil v kritiki tudi tega temporaliziranega mišljenja totalitete. Njegov facit je bil, da si sveta ne moremo predstavljati kot enotnosti v času, pač pa da je svet, nasprotno, postal kontingenten, kompleksen, pluralen in večkonteksten. Iz tega so potegnili več kot očiten sklep o »koncu zgodovine«, na podlagi spoznanja, da novega v umetnosti ni več mogoče meriti z zgodovinskimi materialnimi napredki, pa so postulirali »konec umetnosti« in seveda tudi »konec umetnostne zgodovine«.

Postmodernizem potegne na podobno radikalen način kot nekdanja nemška romantika potrebne sklepe za umetnost in njeno kritiko v času, ko se začne krhati stara paradigma družbene usmeritve – vendar ne da bi jo tudi zapustil. Zavrača se idejo zgodovine filozofije o nenehnem napredku, vendar pa se je ne nadomesti z novo paradigmo. S tem abstraktnim negiranjem zgodovine ostajajo prav tako ujeti v modernistični paradigmi zgodovine filozofije, kot je nekdanja romantika še vedno sledila reprezentacijski logiki, ki je bila obvezna za umetnost celotnega novoveškega

obdobja. Le da je vrednost, ki se pridaja umetnostni kritiki, zdaj diametralno nasprotna: za romantiko je umetnostna kritika tista, ki dovrši umetnost, medtem ko postane za postmodernizem brezpredmetna.

Slepa pega romantike je bila v njeni ugotovitvi, da svet ni statičen, temveč da se razvija, slepa pega postmodernizma pa, nasprotno, v ugotovitvi, da se družbeni procesi celo tedaj, ko ne sledijo neki premočrtni zgodovinski logiki, ne odvijajo brezgodovinsko, temveč da se družbeni razvoj refleskivno ponovno stabilizira in povratno znova zgosti v zgodovino.

Teze o umetnostni kritiki dosežejo na ta način svoj vrhunec v tezi o refleksivnem modernizmu: *Umetnostna kritika postane v dobi refleksivnega modernizma avtonomna*. Refleksivni modernizem je poseben pojem, ki razvojni potencial zahodne družbe na alternativen način opisuje kot samorazumevanje postmodernizma. Novi vek je skupaj z romantiko izhajal iz paradigme brezčasne biti, modernizem pa skupaj s postmodernizmom izhaja iz paradigme zgodovinskega procesa. Paradigma, katere obrisi se nam kažejo danes, je paradigma strukturnega povratnega vezanja, vključevanja družbenega razvoja v družbo. Kot primer lahko navedemo odnos do ekoloških problemov, torej vizualizacijo učinkov na okolje v socialnih sistemih, ki te učinke povzročajo. Vendar pa gre pri tem ne nazadnje za shemo, ki preoblikuje vso družbo in spreminja celotno družbeno strukturo.

Strukturno povratno vezana družba je refleksivna v dvojnem smislu: na ravni družbene strukture reflektira samoproizvedene »stranske posledice« nazaj v družbeni sistem, na ravni družbenega opisa pa reflektira ta dogajanja kot tveganja, nevarnosti in probleme. V prid temu, da takšno reflektiranje družbe ne ostaja le miselna opcija, govori medmrežna računalniška komunikacija, tehnološka inovacija, ki že kakšno desetletje enako korenito spreminja obliko družbe kot nekdanji izum knjigotiska. Tu imamo opraviti z novim distribucijskim medijem, ki načeloma lahko daje vsakomur takoj in brezplačno na voljo vsako informacijo. To ne proizvaja le nekakšnega presežka smisla, ob katerem se razbijajo stare družbene strukture, pač pa odpira tudi kvalitativno novo obliko ponovne refleksivne stabilizacije: vsa dejanja, proizvodi, strategije, programi in tudi umetniška dela se dajejo na računalniškem zaslonu v potencialno globalno primerjanje.

Brž ko pride do takšne družbene transformacije, to označuje zgodovinski prehod v postmodernizem. V tem kontekstu dobiva tudi umetnost in umetnostna kritika drugačen pomen. Refleksivna družba je v prihodnost odprta družba, ki v »realnem času« povratno vpliva sama nase. Ker takšnih samoreferenčnih struktur ni mogoče fiksirati, je potrebno nenehno povratno vključevanje drugačnih razvojnih posledic, ki pa morajo najprej postati takšne, da jih je mogoče opazovati. In na tej točki dobi

umetnostni sistem svojo funkcijo v družbi: proizvaja namreč nove sheme lastnega zaznavanja in spoznavanja v mediju estetskega izkustva. Da pa ta funkcija v umetnostnem sistemu ne bo tekla zgolj v prazno, temveč dejansko začela delovati kot družbena funkcija, je potrebna avtonomna umetnostna kritika, ki razgrinja takšne estetske vsebine.

Tudi v znamenju refleksivnega modernizma postane umetnost, podobno kot v času romantike, refleksivni medij, le da je tokrat njegova funkcija radikalno spremenjena. V romantiki je šlo za medij absolutnega, zdaj pa gre, nasprotno, za medij potencialnosti. Umetnost refleksivnega modernizma je usmerjena v konceptualno podprto možnost spoznanja zgodovinsko mogočega sveta.

Navedena deseterica tez za umetnostno kritiko ne predstavlja formulacije neke utopije in prognoze, pač pa razvija miselni model, ki želi nakazovati realno možnost zgodovine. Argument privzema obliko kategoričnega imperativa; s konstelacijo desetih tez zamejuje neki prostor možnosti in navaja vrsto relacijskih razlogov, zakaj mora ta opcija avtonomne umetnostne kritike najti svoje udejanjenje v družbi. *Filozofi ne le različno razlagajo svet, pač pa razvijajo tudi teoretske modele, ki lahko svetu omočijo njegovo lastno spremembo.*

*Prevedel Alfred Leskovec*