

**Maja Breznik**

**O krizi kritike**

**Kritika in kritičsko pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti**

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

Ljubljana, november 2016

**DRUŠTVO  
IGOR ZABEL  
ZA KULTURO  
IN TEORIJU**



## O krizi kritike

### Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni/vizualni umetnosti

V študiji, nastali po naročilu Društva Igor Zabel za kulturo in teorijo, raziskujem, kako se je spreminjala kritika sodobne likovne/vizualne umetnosti v nedavni preteklosti. 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 internetu, bodisi v druge vrste pisanja o sodobni umetnosti v strokovnih revijah, razstavnih katalogih in akademskih spisih?<sup>1</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 *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 zadnjič izhajali, po vsebini in pogostosti izhajanja pa 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>1</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 odlej 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 Študent, 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 pa 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 vse več zapisov o umetnosti v razstavnih katalogih, specializiranih revijah in na spletnih mestih. 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 dnevnih časopisov in vsi so objavljali prispevke likovnih kritikov. To je pomenilo dvoje: da so časopisi, prvič, zaupali presoji »strokovnjakov«, 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 osemdeseta 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) razstavljene umetnine nadvse laskavo ocenile.

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>2</sup> *Delo* je torej dalo kar štirim »kritikom« 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, kolikor samolegitimaciji umetnosti. Po pregledu vzorca pisanja o likovni umetnosti v osemdesetih 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 Bežigrasjski 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'«. 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

---

<sup>2</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.

trpljenje. Izjava pa ima še drugi 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 ožeh – 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. Prav pri tej zadnji študiji Leva Menašaja »Evropska civilizacijska izkušnja in umetnost proti tretjemu tisočletju« (14. 3. 1986) se bomo ustavili zaradi posebnega prijema. 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 determinirano 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 Begića z mumijami iz palermških 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.

Preglednica: Število kritik v letih 1986 in 2016

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

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 potegnejo 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 Šoštanju, 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 osemdesetih 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, sta bila avtorjev prispevek razvrstitev navedkov in pisanje veznega besedila med njimi.

Vsi časopisi skupaj so objavili 4 kritike (v primerjavi s 23 kritikami marca 1986). Te maloštevilne kritike uporabljajo bodisi 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 poskušajo ujeti estetski in spoznavni učinek umetnine s

posebnim jezikom, ki je enigmatičen, pesniški in zloga 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 PR 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: da vse dražbene hiše skupaj 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 igrala mlada sirska begunka sredi blatne mlakuže med hudim nalivom. 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. Toda kitajske oblasti so nanj »usmerile partijski daljnogled« in poskušajo z birokratskimi ovirami 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 sočrealizmu 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 prikrite 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 osemdesetih

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 (Medved 30). Tomislav Vignjević se, nasprotno, suka ravno med »izčrpnim in temeljitim prevpraševanjem medija« in »eksistencialnimi, simbolnimi dimenzijami [...] del«, torej med obliko in vsebino (Vignjević 57). Petra Kapš vzame za izhodišče naslov razstave, še raje eno besedo iz naslova, ki ji rabi 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 pa še globlje v besedila. V zadnji omenjeni kritiki avtorica pravi, da je mogoče razstavljeni dela Alenke Pirman »brati« na različne načine. Najprej skoz »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) ...« (Kapš, »(Z)Branja dela Alenke Pirman« 60). 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 samo eno besedo – tipkanje. V neki drugi kritiki pa najdemo tale zapis: »Kos pohištva, kakršen je klop, pride v najintimnejši stik z obiskovalcem, njegovim telesom« (Puncer 9). 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 mimogrede navrže v opombi, 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 umetniška 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 Elkinsonovimi pričakovanji na slovenskih internetnih straneh nismo našli obilja



kritičkega 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 s pretiravanjem ponazorimo, med otroško risbo in platnom, kot da je najpomembnejše, da je oboje rezultat človeške potrebe po ustvarjanju, se kritike Radia Študent (zavestno) osredotočajo 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 osemdesetih 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 raznimi 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-Prichardovega odkritja, ki jih je opravil G. E. R. Lloyd (Breznik xviii-xix). 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« (Lijster 49). 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.

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 *Centralizacija sodobnih umetnosti v Avtonomni Tovarni Rog*, v katerem si, med drugim, postavi splošno vprašanje, kaj proizvajajo sodobna umetnost. Med lokalnimi sodobnoumetniškimi projekti najdemo, pravi, izdajanje potnih listov »države v času«, s katerimi so uspeli »naplahtati« nigerijske imigrante, tečajje 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>3</sup> a temu »ne« doda še, da je to »beden približek socialne storitve, ki je zamenjala sfetižirani unikatni dizajn«. Nič milejše ne sodi naprednih kulturnih institucij: Avtonomna Tovarna Rog ne »producira karkoli radikalno drugačnega kot etablirane, 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

<sup>3</sup> Oznaka tradicionalist meri na kritiko sodobne vizualne umetnosti s stališča likovne umetnosti. Jurij Selan, denimo, o sodobni vizualni umetnosti pravi: »Umetnine niso 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« (Selan 89). S stališča likovne tradicije sicer presojata/kritizirata sodobno umetnost tudi Andrej Medved v *Zarečjih* in Emerik Bernard v *Odzivih*.

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 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 osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja, pa naj bi opustila to logiko in vzpostavila »razmerje sil v neskončni igri transformacij« (Zabel 171–172).

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'« (Brejc 19). 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 vidi umetnost kot »sistem dejavnosti, ki si prizadeva spremeniti svet, in ne takega, ki želi posredovati zakodirana sporočila o njem« (Gell 16).

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« (Tratnik, »Odpiranje kipa« 30).

Diskurzi o sodobni umetnosti v publikacijah, ki smo jih zajeli, presenetljivo redko vključijo formalno analizo umetnosti, ki določi problemsko polje neke prakse, njena sredstva izražanja in njen specifični (estetski in spoznavni) učinek.

Verjetno najpomembnejši tak prispevek v zajetem gradivu 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 poustvarja, 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*« (Muhovič 45).<sup>4</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>5</sup> Toda 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>6</sup>, da ne vemo več, kdaj se konča poklic umetnika in kdaj se začne delo filozofa.<sup>7</sup> Tam, kjer se pri Kreftu začne delo filozofa, se pri Muhoviču začne delo interpretacije, in pri

---

<sup>4</sup> Avtorica podčrtuje. Sodobna umetnost, pravi Jožef Muhovič dve strani naprej, »nas ne more zvaбити v avanturo estetske izkušnje, uživanja in kontemplacije, nas pa lahko zvaбити v avanturo interpretacije in socialnokritičnega osmišljanja, skratka v avanturo semantizacije, saj je brez interpretativnih postopkov vsebinsko dejansko prazna, celo absurda« (Muhovič 47).

<sup>5</sup> 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 umetniško delo (Kreft 147).

<sup>6</sup> 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. Že v izhodišču sem se odločila, da se ne ukvarjam vsakič posebej 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 neki 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, Mestni muzej, Ljubljana) in slovarja sposojenih konceptov, kar bi bila gotovo zelo zabavna naloga, a morda tudi prelahka.

<sup>7</sup> »[..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« (Kreft 235).

novinarjih, če se za hip vrnemo nazaj na časopisne kritike, »politični aktivizem«. Iz tega lahko zagotovo ugotovimo, da sodobne umetnine ni mogoče več – 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, interpreteta, 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 spremene v samem umetniškem ustvarjanju povzročile umik kritika iz javnosti. Veliko dela bi morali še opraviti, da bi lahko res odgovorili 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 ravno zatirani, 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 vprašanje 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« (Kreft 227). In nekaj strani naprej analizo sodobne umetnosti sklene z ugotovitvijo, da je »sodobnost kraj – prostor, v katerem se ne da proizvesti smotra« (Kreft 254).

Beti Žerovc se ukvarja s kuratorstvom, ki je glavni motor za institucionalizacijo sodobne umetnosti. Ko pregleduje študijske programe najimenitnejših 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 te šole odpirajo prek stikov z mednarodno uveljavljenimi kuratorji, umetniki in drugimi pomembnimi osebami (Žerovc 124–146).

Bojana Kunst ni nič manj zadržana v kritiki »psevdoangažirane« sodobne umetnosti (Kunst 144). 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 Ranciére, Agamben, Mouffe in Virno. Bojana Kunst vidi srž problema sodobne umetnosti 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 in jih je tudi kratka »zlata doba kapitalizma« 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 katalogu COBISS,<sup>8</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

---

<sup>8</sup> Po knjižničnem katalogu COBISS smo iskali izpise po predmetni oznaki »razstavni 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.

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

### *Avtorski razstavniki – zborniki*

Pri obeh katalogih najprej opazimo, da avtorji in avtorice prispevkov prihajajo iz raznih držav, med tujimi pa 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>9</sup> Pisci navadno niso soustvarjalci ali kakšen »raziskovalni oddelek« 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 (Rendell 156).<sup>10</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/jo 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.

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 razstavniki 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

---

<sup>9</sup> 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 ...« (Cibic 13).

<sup>10</sup> 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 pred pisanjem svojih prispevkov dela v njegovi celoti niti niso videli; avtorje izbira umetnik ali kustos sam in jih objavi po svoji lastni presoji in vesti.

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, asocialni. 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 razstavniki katalogi*

Drugi korpus razstavnih katalogov (pregledne samostojne in skupinske razstave) se od prvega razlikuje po tem, da so nedvomni 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 predvsem pozorni 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>11</sup> Vladimir Vidmar ugotovi, da apliciranje dnevno-političnih 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«,

---

<sup>11</sup> 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 prenapihnjjenimi ambicijami« (Španjol 13).



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« (Vidmar 27–35). Kustosinja Bojana Piškur se ukvarja s politizacijo umetnosti, 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 rečemo vsaj za DPU, 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« (Piškur 25). 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 sedanjosti«, dialog med preteklostjo in sedanjostjo (Šivavec 7). Katalog sestavljata 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 neuvrščeni 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 apoteoza 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 Čaušić 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 gospodinjski 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 natakne »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 že sicer 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« (Jenko 27). Marko Jenko,

skratka, predlaga, da se preusmerimo »stran od besed ali od pomenonosnega k očesu« (Jenko 28), 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« (Jenko 18). Ne zdi pa se mu pomembno pojasniti, zakaj je banalen vsakdanji predmet še vedno lahko umetnina, se pravi, redko blago na trgu umetniških blagov v okolju neizmerne obilja. Ne pojasni, zakaj po Warholovih Brillo škatlah ne moremo reči, da je »že vse videno«. Nasprotno, vse, kar je prismojenzabavnega v delih Alenke Pirman, zavrže kot »nepomembne dodatke«, interpretacijo pa 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 (Piškur 20; Badovinac xii) in ki je priznal spregledana in zatirana avantgardna umetnostna gibanja »po padcu železne zaves« (Gregorič in Milevska 32). 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 nimajo za dobro razvit umetnostni sistem; opazijo pa, da je bila socialistična kulturna politika »okorela, konservativna in sovražna do reformističnega in eksperimentalnega duha neoavantgard« (Badovinac, Čufer in Gardner 15).

Morda iz uslužnosti do slabo poučenega bralca, ki ve o Vzhodni Evropi samo dve ključni besedi, stalinizem in sočrealizem, spletajo nejasne argumente, da lahko vključijo obe ključni besedi: »[Kontradikcija v institucionalnem sistemu]<sup>12</sup> je ena izmed najbolj škodljivih posledic stalinistične kulturne politike, ki jo ponazarja napad na zgodovinska avantgardna gibanja v tridesetih letih 20. stoletja in ki je zato sprejela socialistični realizem v likovni umetnosti in literaturi ...« (Badovinac, Čufer in Gardner 15). A ker sta imela stalinizem in sočrealizem le kratkotrajen in omejen vpliv v Sloveniji in Jugoslaviji, malo naprej vpeljejo novo zgodovinsko kategorijo: »hibriden, domnevno zmeden tip socialističnega modernizma« (Badovinac, Čufer in Gardner 15).

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 zlekne v to zgodovinsko interpretacijo z dodatnim presežkom: mistifikacijo umetnosti. Kuratorka

---

<sup>12</sup> 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« (Badovinac, Čufer in Gardner 15).

Zdenka Badovinac takole razloži pomen umetnosti NSK v osemdesetih 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 izvirniku *commons*<sup>13</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'« (Badovinac xxxvii).<sup>14</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« (Badovinac, Čufer in Gardner 10).

»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 narcisističen, v umetnost zagledan pogled, ki dvigne umetnost 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 cezuro 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 sledimo predstavljenim umetniškim praksam »institucionalne kritike« od šestdesetih 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. Kuratoriki, nasprotno, razumeta institucionalno kritiko kot željo umetnikov, da »spremenijo in izboljšajo vse, kar ni izpolnjevalo pričakovanih meril poklicne etike, ravnanja, delovnih pogojev in odnosa do vsebin in predmetov umetnosti ...« (Gregorič in Milevska 31).

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 institucionalne kritike« – v »dihotomijo med tem, da so umetniki kritični do institucij in da obenem potrebujejo institucionalno potrditev ali priznanje svoje kritike« (Gregorič in Milevska 33).

---

<sup>13</sup> Ang. beseda *commons*, ki prihaja iz gibanja za odprtokodne računalniške programe proti režimu avtorskih pravic in intelektualne lastnine, se navadno prevaja kot »gmajna«. Tega izraza ni mogoče uporabiti za osemdeseta leta, ker takrat sploh še ni obstajal, zato smo to besedo prevedli nevtrarno kot »skupnost«. Takrat se je navadno uporabljal 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 nevspešnemu izrazu.

<sup>14</sup> Koncept dogodka je iz knjige Alaina Badiouja, *L'être et l'événement* (Seuil, Pariz, 1988; ang. prev. *Being and Event*, Continuum, London, 2005).

Kuratorki 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 kuratorki 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«. <sup>15</sup> Na osnovi tega trikotnika – umetnik, muzej in država – kuratorki 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 razstavni projekt o »aktualizaciji kiparske problematike« (Domjan 19). Kustosi Tomaž Brejc, Alenka Domjan, Polona Tratnik in Jiři Kočica (zadnja dva hkrati tudi razstavljalca) so v nizu štirih razstav<sup>16</sup> 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.

V utemeljitvi povezovanja umetnosti in znanosti se kustosinja Polona Tratnik opre na knjigo *The New Production of Knowledge*,<sup>17</sup> 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 prakticiranja 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.<sup>18</sup> 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 družijo

---

<sup>15</sup> Ni jasno, zakaj sta izbrali le državo, ne pa tudi umetnostni trg, 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.

<sup>16</sup> To so razstave *Komponente, stičišča in presečišča* (2010), *Kipi, figure in telesa* (2011), *Nova renesansa in transhumanizem* (2012), *Performativna telesa in okolja* (2013).

<sup>17</sup> Gl. Michael Gibbons, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Scott in Martin Trow, *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies* (Sage, London, 1996 [1994]).

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« (Gibbons in sod. 107). Zgodovinska šola *Annales* je vpeljala, da zgodovinopisja ni mogoče delati brez teorije družbe, da se mora zgodovinopisje prestaviti 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 *Annales*. 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 (Tratnik, »Renesansa in preživetje človeške vrste« 17). Znanost ji prebuja pravo ekstatično občutje ob možnosti, da se lahko postavi na mesto narave same.<sup>19</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« (Tratnik, »Renesansa in preživetje človeške vrste« 20). 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«.

## Sklepne ugotovitve

Primerjava pisanja o likovni/vizualni umetnosti je pokazala, da je trideset let minilo v intelektualnem nazadovanju. Sredi osemdesetih 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/kritičarko vodila po obveznih sestavinah

---

<sup>18</sup> 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.«

<sup>19</sup> Kurator mariborske razstave *Soft Control* (2012) Dmitrij Bulatov je glede mističnega občutja zelo jasen: »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« (Bulatov 6).

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:

Badovinac, Zdenka, »An Exhibition about the NSK Commons«, v: *NSK from Kapital to Capital*, Zdenka Badovinac, Eda Čufer in Anthony Gardner (ur.), Moderna galerija/Ljubljana in The MIT Press/Cambridge, Mass., 2015.

Badovinac, Zdenka, Eda Čufer in Anthony Gardner, »Introduction: Neue Slowenische Kunst from Kapital to Capital«, v: *NSK from Kapital to Capital*, Zdenka Badovinac, Eda Čufer in Anthony Gardner (ur.), Moderna galerija/Ljubljana in The MIT Press/Cambridge, Mass., 2015.

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

Brejc, Tomaž, »Kronologija slovenskega kiparstva po letu 1975«, v: *Kiparstvo danes: Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010.

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

Bulatov, Dmitrij, »Uvod«, v: *Soft Control: Art, Science and the Technological Unconscious*, KID, ACE Kibla, Maribor, 2012.

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

Colner, Miha, »Kratkovidnost zgodovinskega spomina«, *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 38–43.

Domjan, Alenka, »Uvod«, v: *Kiparstvo danes: Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010.

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

Elkins, James in Michael Newman (ur.), *The State of Art Criticism*, Routledge, New York in London, 2008.

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

- Gell, Alfred, *Umetnost in delovanje: antropološka teorija*, Študentska založba, Ljubljana, 2006.
- Gibbons, Michel, et al., *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage, London, 1996 [1994].
- Goody, Jack, *Med pisnim in ustnim: študije o pisnosti, družini, kulturi in državi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1993.
- Grafenauer, Petja, »Grafični bienale, z vami vse od leta 1955«, v: *Prekinitev: 30. grafični bienale Ljubljana*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2013.
- Gregorič, Alenka in 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.
- Jenko, Marko, »Vsakdanja redkost«, *Alenka Pirman: Zbrana dela*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2015.
- Janša, Janez (ur.), *Life II [in Progress]*, Maska, Ljubljana, 2015.
- Kapš, Petra, »(Z)Brana dela Alenke Pirman«, *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 58–61.
- Kapš, Petra, »Ko se duša naguba Metke Kavčič«, *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 34–37.
- Kraner, Kaja, »Centralizacija sodobnih umetnosti«, *Art-Area 275*, Radio Študent, 22. 6. 2016 [<http://radiostudent.si/kultura/art-area/centralizacija-sodobnih-umetnosti>].
- Kreft, Lev, *Estetikov atelje: od modernizma k sodobni umetnosti*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana, 2015.
- Kunst, Bojana, *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*, Maska, Ljubljana, 2012.
- Lijster, Thijs, »Where is the Critic?«, v: *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, Pascal Gielen (ur.), Valiz, Amsterdam, 2013.
- Lloyd, G. E. R., *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origin and Development of Greek Science*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Indiana, 1999 [1979].
- Matković, Dijana, »Konec Pogledov«, 2. 3. 2016 [<http://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/konec-pogledov>].
- Medved, Andrej, »Jakšetovo slikarstvo: tesnobni vzrok univerzalne želje«, *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 30–33.
- Medved, Andrej, *Zarečja, vsakdanjosti, laži in aletheia*, Hyperion, Koper, 2015.
- Muhovič, Jožef, »Likovna ali vizualna umetnost? Po-etika neke dileme«, v: *Likovno, vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Črtomir Frelih in Jožef Muhovič (ur.), Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012.
- Ograjenšek, Domen, »Estetizacija moralnega: Kratka študija dveh primerov«, *Art-Area 269*, Radio Študent, 9. 3. 2016 [<http://radiostudent.si/kultura/art-area/art-area-269>].

Piškur, Bojana, »Nekaj izhodišč umetnosti zadnjega desetletja«, v: *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Tamara Soban in Igor Španjol (ur.), Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Puncer, Mojca, »Performativni prevoji med umetnostjo in stvarnostjo«, *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 9–11.

Rendell, Jane, »Sredstva uprizarjanja: Postavitve scene za nekaj, kar bi lahko bilo«, v: *Za naše gospodarstvo in kulturo / For Our Economy and Culture*, Tevž Logar in Vladimir Vidmar (ur.), Muzej in galerije mesta Ljubljane in Galerija Škuc, Ljubljana, 2013.

Rule, Alix in David Levine, »International Art English«, *Triple Canopy*, št. 16, 30. 7. 2012 [[https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international\\_art\\_english](https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english)].

Selan, Jurij, »Anesthesia: Sodobna umetnost in mehanizmi diskurza«, v: *Likovno, vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Črtomir Frelih in Jožef Muhovič (ur.), Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2012.

Soban, Tamara in Igor Španjol (ur.), *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Stepančič, Lilijana, »Ne-spomeniki Lele B. Njatin in konstrukcija množinskega spominjanja«, *Likovne besede*, št. 101, 2015, str. 44–51.

Šivavec, Nevenka, »Uvod«, v: *Prekinitve: 30. grafični bienale Ljubljana*, Mednarodni grafični likovni center, Ljubljana, 2013.

Španjol, Igor, »Med inovacijo in smrtjo: Posvečeno Igorju Zabelu«, *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Tamara Soban in Igor Španjol (ur.), Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Tratnik, Polona, »Odpiranje kipa«, v: *Kiparstvo danes: Komponente, stičišča in presečišča*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2010.

Tratnik, Polona, »Renesansa in preživetje človeške vrste«, v: *Kiparstvo danes: Nova renesansa in transhumanizem*, Zavod Celeia Celje, Celje, 2012.

Vidmar, Vladimir, »Umetnost, ki deluje (trije nastavki za razmislek o umetnosti v preteklem desetletju)«, v: *Krize in novi začetki: Umetnost v Sloveniji 2005–2015*, Tamara Soban in Igor Španjol (ur.), Moderna galerija, Ljubljana, 2015.

Vignjevič, Tomislav, »Prestopanje medijskih mej ali iskanje sinteze«, *Likovne besede*, št. 102, 2015, str. 57–58.

Zabel, Igor, »Contemporary Art and the Institutional System«, v: *Contemporary Art Theory*, Igor Španjol (ur.), JRP/Ringier, Zürich, 2012.

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



## Abstract

In the article, we 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 a 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 the 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 disciplines. Compared to the past, contemporary newspapers write more 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 have no influence on professional writing about art (for example, writing for exhibition catalogues) or this influence is negligible. Curators run away from these questions towards 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.