

**Aleš Erjavec** (1951.) studirao je geologiju, filozofiju i sociologiju na Sveučilištu u Ljubljani. Doktorirao je 1987. godine na temu iz filozofije (estetike). Između 1979. i 1989. godine sudjelovao je na seminarima Instituta za estetiku (C.N.R.S.) u Parizu. 1993./94. bio je Fulbrightov postdoktorski stipendist na Kalifornijskom sveučilištu Berkeley. Znanstveni je savjetnik na Filozofskom institutu ZRC SAZU i redovni profesor estetike na Sveučilištu u Ljubljani i Fakultetu za humanističke studije u Kopru, gdje je i predstojnik Odsjeka za kulturne studije. Iz opusa izdvajamo: Estetika in epistemologija, Kultura kot alibi, Ideologija in umetnost modernizma, Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi, K podobi, Postmodernism and the Postsocialist Condition.

RAZGOVOR S ALEŠOM ERJAVCEM:

## **DANAS VIŠE NEMA PODJELE NA VISOKU UMJETNOST I MASOVNU KULTURU**

**Čemu:** Umjetnost je prolazila i danas prolazi put od Flaubertove teze da je svrha umjetnosti umjetnost sama (l' art pour l' art), do toga da ju se upreže u kola konstrukcije novog svijeta, uske vezanosti uz ideologiju. Koje su sličnosti, a koje razlike između, recimo, odnosa futurizma i fašizma s jedne strane, te realizma i marksizma-lenjinizma s druge?

**Aleš Erjavec:** Zamisao da je svrha umjetnosti umjetnost sama, l'art pour l'art, nastaje nakon 1850. godine s namjerom da bi se političke ili socijalno kritičke funkcije umjetnosti (a i religiozne i moralne) zamijenile s jednom jedinom funkcijom: službom ljepote. Naravno da je takav zahtjev Flauberta, Baudelaira ili Oscara Wildea bio legitiman i poklopio se s izuzetnim usponom umjetnosti, koji ulazi daleko u 20. stoljeće. Ako gledamo s današnje perspektive, takav programski zahtjev jednostavno izražava jedno viđenje umjetnosti koje je jednako legitimno kao ono drugo, koje traži kritički angažman kakvog možemo susresti u realizmu ili naturalizmu.

Uspom lapurlartizma isto tako znači da kritička funkcija postaje nepotrebna za umjetnost i to ili zbog toga jer se njegovim pristašama sama društvena kritičnost čini nepotrebna i nezanimljivom ili pak zbog toga jer je takva funkcija prenesena u druge sfere života i društva (danas svakidašnji život, politički život, tisak, televizija). Naravno da je moguće i to da određena društvena okolina ne omogućuje, odnosno ne dozvoljava „angažiranost“ takve vrste (totalitaristički sistemi) ili joj nije potrebna (suvremene, visoko razvijene socijalne države), jer je većina socijalnih problema riješena, a egzistencijalni ljudski problemi izražavaju se preko masovne kulture, a ne preko tradicionalno shvaćene umjetnosti.

Lapurlartizam, kakav je nastao u francuskom buržoaskom društvu 19. stoljeća, samo se malo razlikuje od usmjerenja klasične kineske, klasične indijske ili pak od perzijske umjetnosti između 14. i 17. stoljeća. U tim slučajevima radi se prije svega o tome da isti segment društva koji se bavi s umjetnošću ili se za nju intenzivno zanima (aristokracija, građanstvo), ne osjeća potrebu da se društveni problemi artikuliraju kroz umjetnost – često prije svega zbog toga što većinu socijalnih problema sâm ne živi i ne osjeća ih kao svoje. Ako uzmemo naprimjer u ruke klasični kineski povijesni roman Tri kraljevstva, kojeg pripisuju Luo Guanzhongu koji je navodno živio u 14. stoljeću i u kojem opisuje događaje iz razdoblja dva stoljeća prije i dva nakon Krista, vidjet ćemo da se sva događanja kreću oko generala, plemića i slično, dok deset tisuća vojnika nastupa samo kao broj u borbama ili kao žrtve. Tako ostaje sve do pojave realizma: do tada takvi likovi za umjetnost uglavnom nisu zanimljivi i zbog toga njihov egzistencijalni položaj nitko umjetnički ne artikulira. A taj segment društva – danas doseljenici, deklasirani itd. – koji ima takve socijalne i društvene probleme,

nije ni sposoban da ih artikulira na način umjetnosti, niti mu umjetnost predstavlja nešto relevantno. Tako da se u biti ništa nije posebno promijenilo.

No svejedno je potrebno dodati da to ne vrijedi svugdje i uvijek. Prošle godine imao sam predavanje u kineskoj provinciji Henan; kada smo se u nedjelju vraćali s posjeta staroj prijestolnici Kaifeng, u manjem smo gradu naišli na veću grupu ljudi koja je pratila izvedbu Kineske opere. Tematika opere bila je ljubav, prijevara i slično – jako slično onomu što u Europi poznajemo s karnevala, skečeva, komedija i srednjovjekovnog kazališta. A sve to je ljudska umjetnost, koja je „visokoj“ umjetnosti intelektualne i građanske elite uglavnom služila kao materijal za njezinu „larpurlartističku“ umjetnost. Slagali se mi s time ili ne, ali visoka umjetnost je nastala kao građanska umjetnost i to je ostala, a mi smo suvremeni nasljednici tog građanstva. Istina, nekako proletarizirani, ali još uvijek.

Za razliku od Zole, Dickensa, Uptona Sinclaira ili Miška Kranjca, danas u razvijenom svijetu Europe samo rijetki umjetnici osjećaju potrebu i sposobnost da probleme i teme tih ljudi izaberu za temu umjetničkog djela. (Primjer toga je nedavno snimljen slovenski film Kajmak i Marmelada, koji kroz oči bosanskog glumca koji živi u Sloveniji, obrađuje odnos Bosanca i Slovenke u suvremenom slovenskom društvu. U slovenskim kinima taj je film gledalo skoro više gledatelja nego Gospodara prstenova – što jasno svjedoči o tome da su ljudi jako željni takvog „običnog“ oblika umjetnosti koji „govori o nama“.)

Uz sve to, potrebno je upozoriti na sve veću ulogu masovne kulture, koja u postmodernom razdoblju bez posebnih problema nadomješta prijašnji antipod elitne umjetnosti i potrošačke kulture kakvu je kritizirao Adorno. S današnjom estetizacijom svakidašnjeg života, sa suvremenom vizualnom kulturom i s krajem velikih (političkih, ideoloških, a i estetskih) mitova, modernistička podjela na visoku umjetnost i masovnu kulturu srušila se. Sadašnji par masovne kulture na jednoj strani i po većini kvaziavangardne na drugoj strani, jednostavno ju ne zamjenjuje.

Kada to govorim, potrebno je upozoriti i na velike razlike po svijetu, jer sadašnja Europa jednostavno nije cijeli svijet. Ako u „Prvom svijetu“ umjetnost (osim u rijetkim slučajevima,

koje možemo naći u SAD-u) definitivno nema više uzvišenu i izuzetnu ulogu kao u razdoblju modernizma i ako ujedno nema više kritičke i angažirane uloge i funkcije, to još ne znači da tih funkcija nema drugdje po svijetu. Ponegdje – na primjer u današnjoj Sloveniji – umjetnici se jako trude iz umjetnosti iscijediti bilo kakav angažman, od referiranja na status prostitutki po svijetu (muzej P.A.R.A.S.I.T.E.) do „terora/terorizma“ (prošlogodišnji slovenski projekt na Venecijanskom biennalu). Nažalost, u većini se slučajeva pokaže da takvi problemi nisu autentični problemi umjetnika, nego služe samo kao „povod“ za umjetnički projekt koji mora biti politički korektan, odnosno mora biti provokativan, ali na „doličan“ način; dakle takav da uvažava određene neizrečene zahtjeve umjetničke zajednice. Drukčije rečeno, danas u razvijenom svijetu socijalnih država nije lako biti angažirani umjetnik i to biti na autentičan način – na način koji neće biti ni lažan niti će jednostavno emitirati već prošle situacije i načine. Takav angažman možda još najviše uspijeva u filmu, te nekim drugim, više „komercijalnim“, odnosno masovnim oblicima stvaralačkog izražavanja. Mogli bismo reći da se „angažman“ iz visoke umjetnosti seli u masovnu kulturu, a visoka umjetnost čuva auru avangardne umjetnosti kao što su je koncipirali Adorno i Clement Greenberg – jedino što je ta danas izgubila modernistički kontekst i svoj prijašnji legitimitet koji se temeljio u izražavanju neke „istine“.

Ako želimo vidjeti „drugú stranu“, dovoljno je da se osvrnemo na umjetnost koja danas nastaje u zemljama Trećeg svijeta, državama u razvoju („developing countries“). Uzmimo na primjer brazilsku umjetnost ili sadašnju umjetnost na Filipinima i vidjet ćemo da su one itekako angažirane i to često u sasvim eksplicitno-političkom smislu. Tamo je umjetnost integralni dio društva te je često aktivno uključena u njezine probleme i rješavanje istih. Prije dvije godine predavao sam u Manilli i sreo sam puno filipinskih umjetnika, kritičara i pisaca. Ako već nisu marksisti, sigurno su svi redom ljevičari i takva je eksplicitno i njihova umjetnost. Tamo je klasna borba itekako živa; tamo bi bilo besmisleno govoriti o „kraju“ ili o „smrti“ umjetnosti (kao što je već krajem 1984. godine tvrdio Arthur Danto).

Dakle, vrijedilo bi se osvrnuti na umjetnost Trećeg svijeta, odnosno takozvanih „developing countries“, kako bismo vidjeli

kako se tradicija angažirane umjetnosti u tim državama nastavlja i čuva u sasvim jednakom intenzitetu, kao u modernističkoj prošlosti kakvu poznajemo iz Europe 20. stoljeća. Ali istina je da npr. latinskoamerički ili azijski umjetnički projekti s rekonstrukcijom u europske umjetničko-institucionalne okvire, gube svoj originalni kontekst i preoblikovani su u „larpurlartistička“ umjetnička djela. Isto tako, ne smijemo zaboraviti da prije svega u Latinskoj Americi umjetnici, pisci – ukoliko, intelektualci – igraju veliku ulogu, jer su osrednja etička instanca društva; oni su politički i društveni autoriteti, jer državni mehanizmi koje poznajemo u razvijenom svijetu tamo još uvijek nisu uspostavljeni na način koji bi omogućavao pravo, jednakost, vladavinu prava i sl.

Sada ću odgovoriti na drugi dio vašeg pitanja, koji se tiče paralelnosti između futurizma i fašizma s jedne i realizma i marksizma-lenjinizma s druge strane.

Ako govorimo o talijanskom futurizmu – s kojim sam se puno bavio osamdesetih godina – posebno je iznenađujuće baš to kako se malo zna o tom futurizmu. Naime, neprekidno su ga povezivali s fašizmom, a takvo povezivanje bilo je vjerojatno baš za povjesničare umjetnosti, koji najčešće brane čisto odvajanje sfere umjetnosti od drugih sfera društvenosti, nešto traumatično. Godine 1986. u Veneciju su u Palazzo Grassi postavili veliku izložbu futurizma, čiji cilj je očito bio prikazati futurizam kao sasvim nepolitičku umjetnost, nešto što bi na primjer bilo slično kubizmu. Naravno, taj pokušaj nije uspio, a futurizam i dalje ostaje zarobljenik svog političkog kolege i suvremenika, naime, fašizma.

Talijanski futurizam prate dva nesporazuma. Prvi se pokazuje u tome da se ne radi razlika između prvog (1909. – 1915.) i drugog futurizma (nakon rata, to jest nakon 1919. godine). U prvom slučaju futurizam je revolucionaran i avangardan pokret, a u drugom postaje (pogotovo nakon 1924. godine) poluslužbena talijanska umjetnost. Iz »ideje« (koja je otvorena, prazni je označitelj) prelazi u »ideologiju«, odnosno postaje njezinim suradnikom. Drugi nesporazum je izuzetno značenje spritualizma i ezoterike, koja postoji kod Marinettija, Boccionija i drugih. Prošle sam godine u Tunisu sreo Marinettijeva unuka koji vodi Marinettijev arhiv u Briseu i on je rekao da je ezoterika

imala najveći utjecaj na njegova djeda. Zanimljiva teza.

Odnos između realizma i marksizma-lenjinizma je kompliciran na drukčiji način. »Marksizam-lenjinizam« jednostavno je ideološki pečat, koji umjetnost gleda i vidi samo u njejoj propagandnoj funkciji. Ždanov je bio, što se toga tiče, sasvim jasan i nikada se nije posebno trudio da bi umjetnost tretirao na neki drugi način. Kada 1933. godine socijalistički realizam (zvan i romantički realizam) postaje »službena« sovjetska umjetnost, bit je tog čina jednostavno u tome da nudi nekakva mjerila (a prije svega upute) kako stvarati umjetnost koja će služiti u odgovarajuće propagandne svrhe. Glavni problem tog projekta stupa na snagu kada u drugoj polovici četrdesetih godina i zemlje istočne, te srednje Europe postaju dijelom sovjetskog bloka. U tim se zemljama, naime, sve do početka toga rata nastavila tradicija avangarde i modernizma; zbog toga je za njih sovjetsko načelo o socijalističkom realizmu i podređenosti umjetnosti politici i ideologiji nešto nečuveno i neprihvatljivo. Barem neke od njih u tridesetim godinama već iskuse ili svjedoče »sukobu na umjetničkoj ljevici«, koja je nekakva posljedica onoga što se kasnije »stvarno« događa u desetljećima sovjetske vladavine. Problem se dakle pojavljuje s obzirom na socijalistički realizam, a ne toliko s obzirom na pojam »realizma«, koji se kreće od »kritičkog« do »socijalnog« (koji je bio i u Hrvatskoj, a i u Sloveniji je dosta čest). Naravno, stoji da »realizam« u najširem kontekstu značenja u poslijeratnom razdoblju označava poželjan umjetnički termin kojeg se može na jednostavan način suprotstaviti npr. ekspresionizmu. Usput rečeno, pogotovo u sedamdesetim godinama postoji niz iskrenih (iako danas komičnih) pokušaja kako za realizam proglasiti svakakvu umjetnost, pa bila ona realistična ili ne. Francuski marksist Roger Garaudy, u ono vrijeme na primjer govori o »realizmu bez obala«.

**Čemu: Valja priznati, istini za volju, da se o futurizmu ne može govoriti kao o nečemu monolitnom. Unutar njega, ukoliko ga se uopće može obuhvatiti jednim terminom, su postojale velike razlike: političke, nacionalne, pa i umjetničke naravi.**

**Aleš Erjavec:** Nedvojbeno, futurizam je kompleksna pojava. Ne samo zbog toga jer ga možemo naći kao organizirani pokret čak nakon Drugog svjetskog rata, nego i zbog toga jer postaje »manira«, kategorija i način; znači da postaje pravac kojeg se lako prepoznaje (kao na primjer ekspresionizam). Bez da bismo znali od kuda dolazi autor (pisac, slikar, glazbenik ili čak cineast), možemo svejedno brzo zaključiti da se u njemu nalazi nešto »ekspresionističko«, odnosno »futurističko«. Kao što je pokazao talijanski povjesničar i teoretičar futurizma, Umberto Carpi, vrijedi da možemo u početku dvadesetih godina prošlog stoljeća u Italiji naći futuriste, kako među anarhistima i komunistima, tako i među socijalistima i fašistima. Utjecaje futurizma možemo naći sve od Zadra (projekt Jose Matošića za reviju Zvrk, 1914.) i Novog Mesta (Anton Podbevšek, Žolta pisma, 1915.), do Argentine i Japana. Fascinantna je tadašnja povezanost i međusobna informiranost avangardista.

Bez obzira na to što futurizam daje (kao svjetska pojava) utisak kozmopolitske umjetnosti, stoji to da i u njemu, kao u većini modernih i modernističkih projekata, možemo naći »tamnu« ideologiju, ideologiju Blut und Boden, kojoj svjedoče npr. rusko »budetljanstvo« (Velimir Hlebnikov), ili »zenitizam« Ljubomira Micića. Često ju povezuju s Nietzscheovim utjecajem, ali mislim da tu ima mnogo više, odnosno da se radi o nečemu potpuno drugom. Na kraju krajeva, možemo taj moment naći i kod grupe Laibach, koja također eksploatira ruralne, mitske i arhetipske elemente glazbe, nastupa, imidža i tekstova, osim što oni to rade na svjestan i specifičan način.

**Čemu:** Također niti odnos marksizma spram umjetnosti nije uvijek i na svim mjestima isti. Spomenimo samo razlike između ortodoksno-marksističkog pogleda na umjetnost i pogleda Adorna, Benjamina ili Blocha.

**Aleš Erjavec:** Kad govorimo o odnosu marksizma prema umjetnosti, govorimo o dva marksizma. Prvi je »ortodoksnik« marksizam, znači više ili manje službena operativna ideologija sovjetskog bloka, koji ide za tim da bi bila povezana s nekom više temeljnom ideologijom, a kojoj to samo rijetko uspijeva. A drugi je »zapadni« marksizam (kao što ga je nazvao Perry

Anderson), znači marksizam frankfurtske škole, marksističkih disidenata, ranog Györgya Lukácsa, marksističkih »revizionista« itd. Prvi proizlazi iz Sovjetskog saveza i bio je u službi vladajuće ideologije svugdje gdje je bila na vlasti sovjetska ideologija – bilo da se radilo o zemljama istočnog bloka ili komunističkim partijama u raznim Zapadnim zemljama (npr. u Francuskoj – vidi prije spomenuti primjer R. Garaudya). »Zapadni« marksizam bio je teoretski, a ujedno je bio jako sklon kritikama i utopizmu. Za razliku od prvog, drugi svoje stavove nije mogao izjavljivati s pozicije društvene moći, nego samo s pozicije teoretske i filozofske uvjerljivosti. Možemo li oba dva nazvati marksizmom? – Nesporno. Prije 1989. godine u sovjetskom je bloku nekako vrijedilo da je dovoljan samo spomen Marxa u članku ili knjizi kako bi se autoru osiguralo mjesto među »marksistima«. Tako se puno naših kolega sa Zapada svrstalo među »marksiste«.

Kod upravo spomenutog razlikovanja bitno je i neko drugo razlikovanje, naime ono prema kojem dio marksizma umjetnost neposredno svodi (reducira) na društvene prilike iz kojih je proizašla, a dio ustraje kod nesvodljive razlike između društva i umjetnosti. Najočitiiji primjer drugog stajališta svakako je Adorno. Ali s time ne želim reći (iako bi možda to dobro zvučalo) da umjetnost ne smijemo povezivati s društvenim prilikama u kojima je nastala. Dio umjetnosti takve prilike čak svjesno otkriva i bilo bi nesmisleno isključivo tražiti neka sasvim »formalna« načela prema kojima bi trebalo funkcionirati svako umjetničko djelo. Umjetničko djelo skup je funkcija – neka vas ovdje podsjetim na češkoga strukturalističkog estetika Jana Mukařovskoga – i u nekom umjetničkom djelu mogu u različitim razdobljima njegova »života« prevladavati neke funkcije koje takvo djelo posjeduje, među kojima su sigurno i ideološke, nacionalne (naravno i estetske) i sl. Umjetnost je spektar, a ne nepomični entitet.

**Čemu:** Jugoslavija je u Titovo vrijeme imala sasvim specifičan odnos spram umjetnosti, koji je uvijek bio na određenoj distanci, ali i u procesima interakcije, suradnje i razmjene s umjetnicima, kako socijalističkog Istoka, tako i kapitalističkog Zapada i tzv. Trećeg svijeta. U kojoj mjeri

je specifična društveno-politička situacija Jugoslavije pridonijela stvaranju i oblikovanju takvog odnosa spram umjetnosti, te koji su bili i jesu učinci tadašnje umjetnosti, pozitivni i negativni?

**Aleš Erjavec:** Kao što to spominjem i u knjizi Postmodernism and the Postsocialist Condition, Jugoslavija je stvarno imala specifičnu kulturnu politiku, zbog čega je nastao niz djela koja ne bi mogla nastati – a ni uspjeti – u zemljama sovjetskog bloka. Ta je činjenica danas često zaboravljena; sve se te zemlje prečesto – pa i kad se radi o kulturi – tretira kao »totalitarizam« tout court, pa i kada se radi o bivšoj Istočnoj Njemačkoj, Rumunjskoj ili Jugoslaviji, što je evidentna nesmisao.

Problem s kojim se suočila Jugoslavija nakon raskida sa Staljinom 1948. godine, bio je kako uspostaviti svoju ideološku i teoretsku »bazu«, koja bi ju razlikovala od sovjetskog bloka, a i od Zapadnog kapitalizma. Rješenje tog pitanja bilo je oslanjanje na problematične marksističke autore i disidente u teoriji (Karl Korsch, Rosa Luxemburg, Frankfurtska škola, Ernst Bloch), a u umjetnosti podupiranje blagog modernizma. »Problematici« autori su naravno također podupirali modernističku i avangardnu umjetnost i u tom su se pogledu bitno razlikovali od marksističke sovjetske ortodoksije. Za ilustraciju te specifične jugoslavenske situacije neka spomenem meni drag primjer, naime, izjavu preminulog slikara i profesora na ljubljanskoj Akademiji za likovnu umjetnost Milana Butine, koji je u devedesetim godinama u nekom intervjuu rekao da je u pedesetim godinama iz »patriotizma« preuzeo kubistički slog. Takvo nešto bi u sovjetskom bloku bilo sasvim nemoguće, a u Jugoslaviji je Butina tim činom izrazio ne samo svoju pripadnost modernizmu i negodovanje socijalističkom realizmu sovjetskog tipa nego ujedno i svoj patriotizam.

Takav umjereni modernizam se u ono vrijeme nije pojavljivao samo u Jugoslaviji, nego ga možemo naći u cijelom nizu manje razvijenih i »nesvrstanih« država po cijelom svijetu – od Kenije do Indije. Tako na primjer možemo na Punta Balleni u Urugvaju i danas posjetiti ogromnu galeriju (još živućeg) umjetnika Carlosa Páeza Vilarója, koji je u isto vrijeme kao Butina slikao slične radove.

Naravno da je situacija u različitim razdobljima i u različitim dijelovima Jugoslavije bila različita. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, kad sam počeo studirati, bavio sam se filmskom kritikom i sl. i prisustvovao filmskim festivalima, među kojima su tada u Jugoslaviji bili najvažniji Festival jugoslavenskog filma u Puli i Beogradski FEST (festival festivala). Film, čija proizvodnja naravno traži velika financijska sredstva, tada je u Jugoslaviji bio prilično radikaln. Bio je »autorski« i dobivao priznanja iz cijeloga svijeta (u mislima imam npr. filmove Živojina Pavlovića, Bate Čengića, Dušana Makavejeva, i sl.). Lajtmotiv nâs u publici kao i samih stvaralaca tada je vjerojatno bila riječ »sloboda«, a na drugom mjestu često je bio »klasni sukob« (klasni sukob je u ne baš oduševljavajućoj realnosti tada pokazao Želimir Žilnik u svom filmu Rani radovi). Oni koji su se nalazili izvan institucija mislili su da je sve dozvoljeno, dok su oni koji su bili barem nekako »unutar« institucija upozoravali prve da možda »još nije došlo« vrijeme za baš »sve«. Naravno da su se situacije u različitim republikama već tada bitno razlikovale (a postale su još veće u osamdesetim godinama). Početkom osamdesetih tako smo u Ljubljani potpisivali peticiju za oslobođenje srpskog intelektualca u Bosni, kojeg je bosanska vlast zatvorila zbog izražavanja političkih stavova. No, znali smo mu samo ime, a nismo ga poznavali. Bio je to Vojislav Šešelj.

Time hoću prikazati da je situacija bila nepredvidljiva i da je odnos između slobode i neslobode bio dinamičan. Ujedno, htio bi dodati da je veliki dio umjetnosti u Jugoslaviji – s značajnim izuzetkom intimistične umjetnosti – u svojim radikalnim (avangardnim) oblicima stvarno bio političan i politiziran i takav je i htio biti, jer kakva bi to bila avangarda ako nitko na nju ne reagira ili se barem ne osvrne na nju? Među puritancima može biti predmet provokacije erotika, a u politiziranom prostoru socijalizma to je s jedne strane politika i s druge razočaranje njome i »realpolitikom«, obistinjanje njezinih parola i zahtjeva za jednakošću, slobodom i sl.

U Sloveniji je krajem šezdesetih godina takav primjer bio studentski časopis Tribuna (koji je objavio strip s golim partizanima koji hvataju žene) ili malo kasnije revija Problemi, koja je objavila projekt člana konceptualističke grupe OHO »Kama

sutra», zbog čega su uredništvo revije optužili za pornografiju. Nesporno je situacija bila zaoštrenija u Srbiji, Hrvatskoj, na Kosovu i u BiH, gdje je vlast bila osjetljiva na sve što je razumljivo kao «nacionalizam». A inače su eksperimenti koji su bili «sasvim» umjetničke (tj. modernističke) naravi bili dobrodošli i imali su podršku ili su barem bili tolerirani.

**Čemu: 1980-ih godina se na umjetničkoj sceni Slovenije javljaju previranja: Laibach, Irwin, Kazalište sestara Scipio Nasica. Recite nam nešto o njima: tko su oni, na koji su način doprinijeli umjetnosti u Sloveniji i općenito o načinu na koji su povezivali umjetnost s politikom...**

**Aleš Erjavec:** Godine 1980., kada se pojavljuje grupa Laibach, bila je to samo još jedna od mnogobrojnih slovenskih punk-grupa. Od Ljubljane do Londona let traje samo nešto više od sat vremena i dosta slovenskih glazbenika posjećivalo je London, gdje su imali manje angažmane, snimali ploče ili se pak upoznavali s najnovijim trendovima u rock-glazbi i pop-glazbi. Godine 1976. bio sam urednik za kulturu u ljubljanskom studentskom časopisu Tribuna i k meni je došao mladi slovenski pjevač koji se baš vratio iz Londona. Tamo je čuo neku novu glazbu koja je uzrokovala veliki skandal. Slovenski pjevač bio je Andrej Šifrer (koji se sada već dugo profesionalno bavi pjevanjem), a glazba koja je uzrokovala skandal u Velikoj Britaniji (i o kojem je Šifrer za Tribunu nakon toga napisao članak) bila je pjesma »God Save the Queen« grupe Sex Pistols.

Uskoro je u Sloveniji postojalo puno punk-grupa, što možemo pripisati činjenici da je prijašnja rock-glazba (Tomaža Domicelja i sličnih) postala ispuštanom, da je očito postojala potreba za novim provokacijama, novim buntovničkim izražavanjem u glazbi – također je istina, da za punk nije bilo potrebno neko pretjerano poznavanje glazbe i instrumenata. Za razliku od britanskog punka, punk u socijalističkim zemljama često je bio pravi intelektualni pokret o kojem su se vodile teoretske rasprave, a njihovi izvođači bili su studenti, te intelektualci, a ne lumpenproletarijat.

Kad su 1980. godine zabranili koncert grupe Laibach u rudarskom gradu Trbovlje, ta je zabrana, možemo reći, već sama

po sebi najavljujivala uspjeh. Do njega je stvarno i došlo, ali za razliku od nekih sličnih (ne mnogobrojnih) primjera, grupa je Laibach stvorila još mnogo više nego samo provokaciju. Većina drugih glazbenih grupa s vremenom je nestala, a Laibach još uvijek postoji, što je i svojevrsan fenomen (i uspjeh). Isto vrijedi i za druge grupe, koje su 1984. godine osnovale organizaciju (ili mrežu) Neue Slowenische Kunst, još posebno za grupu Irwin i raznovrsne pojavne oblike kazališta (poznatog pod imenima »Kazalište sestara Scipio Nasica«, »Rdeči pilot« itd.). Danas nam se možda čini da su različite grupe koje danas tvore Neue Slowenische Kunst već početkom osamdesetih godina bile nešto posebno, no tada se to nije činilo. S kolegicom Marinom Gržinić godine 1991. izdali smo knjigu Ljubljana, Ljubljana. Osemdeseta leta v umetnosti in kulturi, u kojoj prikazujemo tadašnje «vrenje», čiji se značajni dio odvijao baš u kulturi, sub-kulturi i umjetnosti. Kad je moj kolega iz Berkeleya, Martin Jay, uskoro nakon što je knjiga izašla iz tiska, vidio knjigu, rekao je da ga jako podsjeća na događaje u SAD-u, Kaliforniji i samom Berkeleyu u šezdesetim godinama, jer se tamo isto tako radilo o učestvovanju umjetnosti i kulture u političkim događajima. To potvrđuje da prečesto gledamo na odnos umjetnosti i politike previše jednostrano: jako često i umjetnost i kultura pomažu artikulirati osobne i društvene stavove te povijesne promjene, iako to rade na svoje specifične načine. Drugačije rečeno, tako su politika kao i umjetnost i kultura dio istoga prepletenog društvenog polja.

O metodi, odnosno o umjetničkom postupku NSK, među njima još posebno grupa Laibach i Irwin, rekao bi da se radilo o izumu novih načina artikulacije prostora, kojeg geografski, kulturno, povijesno i imaginarno zauzima Slovenija. U postmodernizmu prvi je put postalo legitimno da male kulture koje su u prošlosti najčešće živjele na margini velikih kultura i od njih (najčešće sa zakašnjenjem) preuzimale kulturne obrasce, sada od tog preuzimanja i eklekticizma mogu napraviti uspješnu karijeru. Kod toga, još je posebno grupi Irwin koristila šira («globalizacijska») potreba Prvog svijeta po specifičnoj likovnoj umjetnosti Istočne i Srednje Europe, a Laibach je sa svojim enigmatskim glazbenim i medijskim imidžom osvojio pripadnike na većim kontinentima. Kod toga je nesporno pomogla i intele-

ktualna moć. Nema dvojbe da je istinski »korijen« NSK grupa Laibach. Već dugo se odvija rasprava o »enigmi« Laibachove metode, odnosno umjetničkog postupka. Jedan od odgovora je prije nekoliko godina ponudio Slavoj Žižek, a među nedavnima neka spomenem »deleuzeovski«, u knjizi Pluralni monolit (Ljubljana, Maska 2003.) Alexeia Monroea. Kao što sam pokazao u prije spomenutoj američkoj knjizi, nalazimo sličan postupak kao kod Laibacha, a i inače kod NSK, kod niza suvremenih umjetnika po cijelom svijetu, pa neka se radi o Rumunjskoj, Kini ili Kubi. Za sve je značajna upotreba onoga što nazivamo »binarnim pristupom«; naime, istovremena upotreba čistog ideološkog ili čistog estetskog diskursa odnosno obujma. Kako kao ove grupe ili pojedinci, tako i Laibach na sasvim specifičan način subverzira vladajući ideološki diskurs: pomoću postupka mimikrije grupa se predstavi više političkom od same politike i spriječi uspostavu distance između primarnog i sekundarnog ideološkog diskursa (ako se koristim terminologijom Clauda Leforta).

**Čemu: Biste li se složili sa mnom kada bih rekao da se Neue Slowenische Kunst nije uspjela prilagoditi postsocijalističkim uvjetima? Umjetnost NSK, koja je bila je prožeta totalitarnim motivima, duhom kolektivismom i ikonama tijela nacističkih vojnika i socijalističkih radnika, čini mi se, posustala je u uvjetima tranzicije Slovenije od socijalizma prema parlamentarnoj demokraciji i kapitalizmu; njena oštrica je otupjela.**

**Aleš Erjavec:** Istina, grupa Laibach nije se uspjela prilagoditi postsocijalističkoj realnosti. To se dogodilo iz dva razloga.

Prvi je u tome da je grupa Laibach istinski »hard core« NSK-a, što znači da se puno više od drugih grupa obvezala situacijama iz kojih je proizašla i koje su ju esencijalno konstituirale i definirale. Za Irwin – koji je osnovan četiri godine nakon Laibacha i koji je često mijenjao kontekst, postupke, motive i medije – asimilacija novoj situaciji bila je manje bolna. Irwin je nekada djelovao dosta popartistično, tj. lagano i zaigrano. Laibach je u tom pogledu bio puno beskompromisniji i zbog toga

toliko više vezan za specifične povijesne promjene.

Drugi razlog je globalno-kulturni: u sadašnjem Prvom svijetu umjetnost nije više ključni način u kojem se realizira ljudsko imaginarno. Ovu je funkciju u današnjici s jedne strane ispunila masovna kultura (s njezinom vizualnom razlikom), a s druge je danas, prema mojem uvjerenju, barem na neko vrijeme završila velika priča imenovana »umjetnošću«. Kao što je ustanovio već Fredric Jameson, usprkos Hegelovoj tezi o povijesnom kraju umjetnosti, svejedno je nastupio modernizam (koji je u Europi danas živ samo još u Francuskoj) koji predstavlja neočekivan vrhunac moderne umjetnosti. Tome bismo morali dodati da baš zbog toga, baš zbog tog poluprošlog vrhunca, današnja umjetnost najčešće ostavlja dojam prosječnosti i beznačajnosti.

**Čemu: Postmoderna umjetnost, prema Fredericu Jamesonu, odlikuje se brisanjem razlika između tzv. «viske» i «masovne» umjetnosti. U kojoj mjeri je tako shvaćena umjetnost, pokretana kulturnom logikom kasnog kapitalizma, ideološki obojena i što je preplitanje robnog odnosa i umjetnosti zapravo donijelo umjetnosti? Može li se i danas, upravo Laibachovski, izbjeći političkoj manipulaciji umjetnosti tako da umjetnost govori jezikom same manipulacije?**

**Aleš Erjavec:** Kao što kaže Jameson, već danas lakše zamišljamo kraj svijeta uzrokovan ekološkom katastrofom nego kraj kapitalizma. S time se u potpunosti slažem; kapitalizam je danas sveobuhvatan i još zadnje enklave nekaptalizma polaganost nestaju pred našim očima (a još više pokraj njih). Godine 2002. predavao sam u Iranu i pozvali su me na njihovu nacionalnu televiziju kako bih govorio o postmodernom društvu. Voditelja emisije je zanimalo – odmah je bilo jasno da se radi o bitnom političkom pitanju – postoji li mogućnost izolacije od postmodernizma. Moj odgovor bio je da danas više ne vladaju prilike kakve su vrijedile još u osamdesetim godinama, kada je Nicolai Ceaușescu mogao narediti da svi Rumunji koji posjeduju pištolje moraju te pištolje donijeti u policijske stanice i tamo na njima napisati nekoliko redova kako bi policija imala evidenciju o njihovom pištolju kao potencijalnom sredstvu

za umnožavanje tekstova. Dapače, rekao sam, u postmodernom društvu i dobu već smo svi «unutar»: iako iranske djevojke nose «chador», ispod njega nose jeans i Nikeove tenisice, a sa svijetom komuniciraju pomoću interneta. Danas nije teško poslati spam na milijune adresa. Kapitalizam je globalna pojava, koja se manifestira preko nebrojeno puno lokalnih instanci i manifestacija.

Naravno, i danas umjetnost može izbjeći političku manipulaciju tako da govori jezikom same manipulacije, ali to je moguće samo tamo gdje umjetnost, a i politička manipulacija, imaju neku težinu. U današnjem kapitalizmu nema više «autentične» političke manipulacije koja tvori alat strateških ciljeva; manipulacija je jednostavno već sama logika tržišta. Tržište je ono koje omogućuje ili sprječava manipulaciju, i tržište je ono koje i najkritičniju teoriju pretvara u potrošnu robu. (Dobar primjer toga je npr. Baudrillardova kritika postmodernizma, koja se usprkos svojoj izuzetnoj pronicljivosti i radikalnosti uskoro preokrene u njegov hvalospjev.) Mislim da moramo danas o konfliktima, manipulaciji, otuđenju, logici tržišta i kapitalizmu, početi misliti na neke sasvim nove načine. Iako visoko cijenim umjetnost, nisam uvjeren da umjetnost koju poznajemo preko modernizma u takvoj novoj matrici svijeta ima neko posebno, istaknuto ili bitno mjesto. A možda se stvarno radi o tome da još uvijek nismo uspjeli uspostaviti novo »kognitivno mapiranje« o kojem je već 1984. govorio Fredric Jameson.

**Čemu: Boris Groys govori o bioumjetnosti – umjetnosti koja je istovremeno i biopolitika. Umjetnost se, po njemu, dotiče umjetnog i prirodnog, artificijalnog i živog, a umjetničko dokumentiranje umjetno uvodi u život kao ono živo, prirodno. Koji su vaši pogledi na «biodiskurs», bez obzira na sve razlike unutar istog, od Foucaulta preko Agambena i Negrija do Groysa?**

**Aleš Erjavec:** Prije nešto više od deset godina tematika je kiborga, biotehnologije i sl. pridobila domovinsko pravo i u estetici, te općenito u diskursu o umjetnosti. Konzervativan sam i mislim da sva ta otkrića sama po sebi nemaju nekih posebnih konzekvenci po umjetnost. Maurice Merleau-Ponty lijepo nam

govori da je već naša ruka alat i ne samo štap koju takva ruka primi. Isto vrijedi i za postignuća biotehnologije, te za proizvode novih medija i za njihove međusobne veze. Naš dio svijeta već je ionako oslobođen tabua, da su najrazličitiji tehnološki, biotehnološki, kirurški i sl. eksperimenti prije svega to: jednostavno eksperimenti, koji sami po sebi u sfere umjetnosti ili životnih praksi ne donose nešto posebno ili izuzetno. Naravno, slažem se da može njihov odaziv u više puritanskoj i etičkoj, homogenijoj ili više tradicionalnoj okolini, biti više oslobađajući i provokativniji nego što je to u našim zemljama.

Niz novih pitanja se otvara kada se radi o novostima i otkrićima koja se tiču zahvata na submolekularnoj razini. Tu razinu neki vide kao tvorca novih mogućnosti, a drugi kao tvorca novih, do sada nepoznatih opasnosti. Istini na volju, o tome nemam neko kompetentno mišljenje.

Mislim da Agambenova teorija i filozofija biopolitike traži opsežnu raspravu koja možda ide izvan okvira ovog razgovora. Nesumnjivo je Agamben sa svojim kategorijama kao što je homo sacer aktivirao potrebnu i jako bitnu diskusiju, koja je bila nužna s obzirom na današnji promijenjeni status čovjeka, pojedinca i najzad subjekta – kao filozofske i kao pravne kategorije.

Također mislim, da rasprava o Agambenovoju filozofiji traži da ponovo razmislimo o Lyotardovoju filozofiji, jer je već Lyotard (uz Foucaulta i Deleuza) nesumnjivo ključni autor za razumijevanje problema koje postavlja Agamben.

**Čemu: Naš razgovor se cijelo vrijeme vodi oko odnosa umjetnosti spram društva, politike i života. Ne tražim od vas konačne odgovore. No, do koje mjere umjetnost može izlaziti iz vlastite autonomije, prestajati biti larpur-lartistička, a da istovremeno ne postaje i manje umjetnost, pa možda i prestaje biti umjetnost. Gdje je granica između umjetnosti i života, društva, politike?**

**Aleš Erjavec:** Povijesno gledano, što je ono što radi umjetnost kakvu poznajemo barem od romantike, ako već ne od renesanse nadalje? Nesumnjivo nam (to jest, autoru i publici) omogućuje imaginarno prisvajanje doživljenog svi-

jeta. Umjetnost naravno nije jedini način i mogućnost takvog prisvajanja: na svoj način tu funkciju baš toliko dobro izvršava i masovna kultura, prije svega televizija, te tisak, koji kreiraju događaje koje shvaćamo preko slika i imaginacije. Umjetnost u tom kontekstu može imati značajno mjesto, iako ju barem u razvijenom svijetu danas sve više zamjenjuje kultura kao vrijednosno neopterećen entitet, a umjetnost koja nastaje je sve češće zarobljenica galerija, kustosa i njihovih projekata. Nezadovoljstvo takvom situacijom možemo naći kako u Latviji, tako i u Čileu i isto tako u Kini, kao i u Francuskoj. Uvjeren sam da će se iz tog nezadovoljstva uskoro roditi neka reakcija, jer je očito taj sustav velikih galerija i njihovih kustosa u procesu gašenja. Ali kada kritiziramo noviju ili «suvremenu» umjetnost, ujedno ne smijemo zaboraviti da stara umjetnost, tj. klasična, tradicionalna i ona koja je dio umjetničkog i kulturnog kanona, ne samo da živi dalje nego ujedno za nju raste sve veći interes. U Bruxellesu ste prije nekoliko godina za izložbu Magritta morali rezervirati kartu tjedan dana unaprijed, a kada otvore izložbu Georges de la Toura, Davida Hockneya ili još jedan novi svjetski muzej, morate za ulaznicu stajati u redu veći dio dana. Očito ova, već asimilirana prošla umjetnost, sve više igra i ulogu koju je u prošlosti i poluprošlosti igrala «suvremena» umjetnost, bilo da se radi o Picassu ili Jacksonu Pollocku. Nešto slično kao za likovnu umjetnost vrijedi i za literaturu, iako je zanimanje za suvremenu literaturu šire i jače kao u slučaju likovne umjetnosti – možda i zbog toga jer se ona manje razlikuje od svoje prethodnice nego likovna umjetnost.

Spominjete autonomiju umjetnosti: uvjeren sam da danas taj pojam ima bitno drukčije značenje nego u poluprošlom vremenu modernizma. Tada je političnost umjetnosti bila konstitutivna za samu umjetnost – pa iako samo per negationem. Zašto bi inače zahtjev za autonomijom bio tako značajan, zašto bi inače u umjetnosti neprestano nastupao taj zahtjev? Kao što sam već napisao u knjizi Ideologija in umetnost modernizma (1988. i 1991.), modernizam bez ideologije teško zamišljamo. Kada kažem «ideologija», u mislima imam velike priče 19., a posebno 20. stoljeća, u koje nesumnjivo ubrajamo i priču imenovanu umjetnost. Kada jednom nastupe lyotardovske «male

priče», ispriča se i velika priča umjetnosti: granice između «umjetnosti» i kulture postaju labilne, a isto vrijedi za granice među žanrovima i kulturnim okvirima, te tradicijama. To je situacija u kojoj se u razvijenom svijetu nalazimo danas. Ali dovoljno je da odete u «manje razvijene» dijelove svijeta i vidjet ćete da umjetnost tamo dosta uspješno igra staru ulogu «velike priče». Hoće li se to ponovo dogoditi i kod nas teško je reći. Vjerojatno; umjetnost uvijek nađe način za otkrivanje novog i prelaženje već automatiziranog, iako stoji da takvi načini ne spadaju nužno među već uspostavljene i poznate oblike umjetnosti.

Uvjeren sam da baš nedostatak informacija o umjetničkim i kulturnim zbivanjima u brojnim kulturama i zemljama koji je povezan s našim suvremenim, izuzetno uniformiranim načinom gledanja i poimanjem svijeta (te s našim naivnim uvjerenjem da znamo što se u svijetu bitno događa), uzrokuje da nismo senzibilni na ogroman broj radova koji nastaju i autora koji djeluju po svijetu, a koji na našu štetu nisu toliko medijski pokriveni kao što su brojne svjetske kulture i medijski mediokriteti.

Priredio **Boris Josipović**

Sa slovenskoga prevela **Nataša Ferenčak**