

Ikonoklazem brez-umetnosti brezimnih: nezavedno in skrivnost

Iztok Osojnik

Ziherlova 6, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
iztok.osojnik@guest.arnes.si

Članek je priporočljivo brati kot polemično analizo dandanašnjega stanja stvari v svetu in hkrati manifest. Teoretsko se utemeljuje v Heideggrovi filozofiji in na podlagi tega govori o razliki med umetniško ustvarjalnostjo »vsakdanjega brezimnega človeka«, ki ga pri ustvarjanju vodi »dogodek«, ne pa neoliberalna tržna ideologija ter prizadevanje za simbolnim in dejanskim dobičkom, in njenim nasprotjem, institucionalizirano Umetnostjo kot »kapitalističnim fetišem«. Pri tem uvede novo besedno zvezo »ikonoklazem brez-umetnosti brezimnih« in utemeljuje njeno rabo.

Ključne besede: umetnost in družba / kapitalizem / neoliberalizem / kulturna industrija / ikonoklazem / netržna umetnost / ustvarjalnost / brezimnost / post-etika

STATI, v osenčju
znamenja rane v zraku.

Za-nikogar-in-nič-stati.
Nespoznan,
samo za
tebe.

Z vsem, kar se tu razprostira,
tudi brez
govorice.

Paul Celan, iz pesnitve *Kristal diha*

V prispevku obravnavam družbenopolitični ekskluziv ikonoklazma brez-umetnosti brezimnih v dvojni optiki nelegitimirane ustvarjalnosti nezavednega dela in fenomenologije skrivnosti. Začel bom pri likovni umetnosti, potem pa skakal sem in tja, tudi v literaturo. Pojem ikonoklazma v pričujočem razmisleku se ne nanaša na religiozno-estetsko-političen spor o prepovedi prikazovanja upodabljanja človeškega lika, njegove figure in telesa oziroma antropomorfnega slikanja Boga (velikega Drugega). Osredinjam se predvsem na celovito družbenopolitično zgradbo Umetnosti, v današnjem času pretežno reducirano na produkcijo in tržno menjavo za akumulacijo dobička. Ko pišem o taki Umetnosti, zato zanjo uporabljam veliko

začetnico, da bi opozoril na razliko med njo in »brez-umetnostjo«, o kateri bom razpravljal v nadaljevanju. Kakor rečeno, je vrednost Umetnosti v njeni funkciji tržnega artikla in kapitalizacije njene presežne vrednosti. Tu me torej zanima aspekt razlike znotraj te celovite tematike. V tem pomenu ikonoklazem ne cilja niti na estetske ali normativne probleme same umetniške ustvarjalnosti in njenih produktov niti se ne posveča vprašanju ukinitve antropomorfne ikonografije in identifikacije (podobe), temveč tematiko Umetnosti problematizira onkraj ukinitve tržnega statusa in izstopa iz inštanca Umetnosti, to je oblastnega sistema, ki Umetnost eksploatira kot kapitalistično investicijo (*monopoly rent*, Harvey). Ukinitve Umetnosti kot reprodukcije tržnega sistema tako po eni strani omogoči videti manko kapitalističnega totalitarizma, po drugi strani pa v brez-umetnosti tržno brezimnih, zamolčanih, izključenih iz tokov monopolnih privilegijev in tržnih dobičkov, ne-umetnikov in brez-umetniških produkcijskih procesov pomaga razkriti neko drugo družbeno brez-umetniško vez in dimenzijo ustvarjalnosti ter brez-umetniško ne-vrednost, ki je kot primarno gibalno za razliko od Umetnosti ne opredeljuje mehanizem dobička, ampak kontingentni dogodek.¹ S tem ko z Umetnosti slečemo kapitalistični morfizem, se ikonoklazem pokaže kot de-teritorij brez-umetnosti, brez-umetnost se odpre v razkritosti izvorne skrivnosti istine ontološke diference. Ta skrivnost za razliko od izrivanja, potlačanja in zamolčanja ne-tržne brez-umetnosti ni stvar nekega manipulativnega, na dobiček osredotočenega karnevala/spektakla (mahinacij) kolektivne *podzavesti*, ampak zadeva brez-umetniško samorazkrivanje skrivnosti oziroma strast nezavednega dela, o čemer več pozneje. Ustvarjalci brez-umetnosti, ki jih kapitalistični trg izniči, odrine in potlači v brezimni ne-obstoj, tako vnaprej izbrisani in nepripuščeni v današnjem času »biokibernetične reprodukcije« (Mitchell, *Umjetniško*) neposredno ustvarjajo v »svobodi« ne-vidne avtentične tubiti brezimnega ne-umetnika v razkritosti skrivnosti porekla umetniškega dela kot sekundarne zadovoljitve nezavednega (Osojnik, *Dioniz*). Tako razumljeni ikonoklazem v tem primeru omogoči golo vidnost dejavnega označevalca, gole besede (Heidegger) brez pred-zapovedanega pomena (telosa,

¹ Potem, ko sem esej že končal, sem pri Evi Bahovec naletel na referenco iz Althusserja, ki govori o potlačenem materializmu, o podtalnem toku materializma, ki ga je filozofska tradicija izbrisala in zamolčala: »V nasprotju s tem in drugimi idealizmi, ki so lahko ostali neprikriti, pa bi bil 'materializem, ki mu pravim materializem srečanja', preveč nevaren, če ne bi bil zamaskiran. Materializem srečanja, torej materializem aleatoričnega in kontingentnega, 'se kot povsem druga misel upira raznim uradnim materializmom', tudi 'materializmu nujnosti in teleologije, se pravi, predelani in zakrinski obliki idealizma'. Drugo ime za materializem srečanja je 'aleatorični' materializem.« (19) Zdi se, da gre v obeh primerih, v mojem in Althusserjevem, za neko strukturno istovetnost, ki jo zaznavam iz specifičnega zornega kota v prispevku opisane scene.

označenca, vrednosti, dominantne družbene konvencije, Imena Očeta) v družbeni realnosti multitude brezimnih, kapitalističnega velikega Drugega, ki je brez-zakon, izmuzljiva zapoved profita. Tako obravnavani drugačni ikonoklazem označuje »ikonični obrat« (Mitchell, *Pokazati*), ovrže zakrivajočo, zavajajočo fajanso, ki je v današnjem času sicer nadomestila jezikovni znak, a sama opravlja strukturno identično vlogo potlačitve socialne realnosti z drugimi sredstvi in v toposu potlačitve zastira/razkriva primarno skrivnost avtentičnega brez-Umetniškega manjkajočega predmeta, neskrto (*alethein*) avtentično skrivnost, ki je skrivnost praznega označevalca ontološke diference (sledí pri Derridaju) kot rezultat subverzivnosti v sijoči razkritosti po darežljivosti biti (dogodka) kot zadovoljitev nezavednega dela. Gre torej za to, kako brezimni človek (tubit) pesniško, ustvarjalno biva na Zemlji kot anonimni član multitude izbrisanih, izločenih, pred-utišanih, ne-kapitaliziranih. Nikakor pa brez-umetnosti anonimne multitude, kakor jo obravnavam tukaj, ne smemo enačiti z množično kulturo (umetnostjo), ki pripade kapitalistični kulturni industriji in artifični, popularni, zabavni Umetnosti.

Ray Brassier, eden od štirih najuglednejših filozofov t. i. spekulativnega realizma, je svoje predavanje o času in smrti pri Deleuzu in Heideggerju začel z izjavo, da so teze, o katerih bo govoril, šele v fazi razvoja. Tudi v primeru mojega prispevka ne bi mogel zanikati podobnega faznega statusa tez, ki jih razvijam, zlasti, ker je že sam naslov razprave problematičen, saj pojma ikonoklazem in brezimnost v utečenem pomenu samo zagrinjata tematiko, ki jo poskušam razplesti, in se ji, kot sem pokazal zgoraj, v pomanjkanju ustrežnejšega pristopa zgolj približata na vidno distanco, ki pa je ni mogoče premostiti. Vrzel namreč pripada sami zadevi. Tozadevno se nekaj izmika, ni mogoče ne spodrsniti na spolzkem mestu praznega označevalca, in sicer prav na mestu neoznačenega realnega, iz katerega ciljам. In vprašanje je, ali ni prav to nujni pogoj mehanizma, singularni agregat, ki me instalira v brezimno temino zunaj, namreč tisto, ki jo je v evangeliju najnatančneje označil Matej, ki je za take, kot sem jaz, iznašel prebivališče na paradigmatiki orbiti skrivnosti: »Neuporabnega služabnika pa vrzite ven v najzunanjejšo temo« (Matej 25, 30).² Nekako v pomenu izjave Jean-Françoisa Lyotarda o »prikazljivi neprikazljivosti« (Paič, *Slika* 54) oba izraza (ikonoklazem in brezimnost) sicer zameglita prekrivanje realnega in adekvatnega označevalca (besede), a ga tudi izzoveta, tako da se pripadajoči označevalec onkraj označenega prikaže v odskoku/preblisku, aktualiziran kot gola brez-umetnost v toposu iznika. Kaligrafija. Zato je moj prispevek najbolje brati kot manifestni esej, ki se vseskozi odvija na

² Jure Detela piše: »S temnokarminskega / stožca v možganih, / ki sije / s svojo notranjo svetlobo, / padajo zvezde skozi prsi / in tonejo / v brezoblično / mračno globino« (*Mab* 11).

ozadju premisleka o »družbeni diskurzivnosti«³ kot strukturi oblastnih odnosov oziroma privilegijev, ki jih t. i. umetnostna teorija reificira in transponira v stvar Umetnosti oziroma socialno-politične zadeve, ki jo reifikacija potlači in zakrije.

Zato avtor pričujočega prispevka ne nastopa kot racionalni, ampak kot erotični agens, kar po navadi pripisujemo pesnikom ali esejistom, nikakor pa ne učenjakom, za katere akademska veda pričakuje, da se njihove prispevke točkjuje (ne v humanistiki, temveč v znanosti) kot nekaj, kar naj bi dokazovalo, da njihovi avtorji vedo, za kaj gre. Nam gre za kritiko izhodišča, ki je sicer videti zgodovinsko, a le v optiki humanističnih ved, ki jih je že Giambattista Vico ločil od naravoslovja, ker pripadajo gradbeni zgodovini človeške družbe in potemtakem pomenijo zgodovinsko nadgradnjo prvotne »človeške zmote«, so živi fosil metafizičnega zastrtja »izvornega akta logosa kot pokazujoče in razkrivajoče istine vsega, kar je«, kakor bi se izrazil kdo, ki mu heideggerjanstvo ni tuje, zastrtja, za katerega je usodno, da se ga ne zavedamo. Še posebej ga je treba osvetliti v perspektivi kapitalistične potlačitve socialne dialektike, pojava, ki ga je brez težav mogoče uzreti v luči kritike politične ekonomije. Tu je kleč. Lyotard »diskurze, ki tvorijo znanstveno vednost,« imenuje »razvezani diskurzi, ker ti sami po sebi nimajo moči tvorjenja diskurzivnih družbenih vezi,« (Bunta, 117) ki se zdijo nujne, saj z njihovo izključitvijo izključimo tudi ključni argument pričujočega prispevka o realnem »izbrisanege socialnega sveta«, ki ga skušam s premislekom o Umetnosti aktualizirati s pomočjo sprevržene rabe obeh pojmov, »ikonoklazma« in »brezimmnosti«. Elaboracije resnice ali resničnosti so zajete v določeno družbeno strukturo, v primeru Umetnosti pogojene s konkretno mrežo privilegijev in kapitalističnih, tržnih oblastnih konstelacij (kot dispozitiv znanstvenega kapitalizma), recimo, jasneje razvidnih, če jih primerjamo z usodo brezimmnih, na gola življenja zreduciranih usod množic beguncev in prisilnih, izzvanih migracij, ki so seveda zločinski produkt Zahoda. Elaborati kapitalistične znanosti brišejo sledi, zemeljski, zgodovinski izvor, metafizično zamegljeno poreklo, »znanstvenotehnično« ustrojenost oziroma zločinski dispozitiv ekonomistične hipokrizije zahodnjaške družbe, ki ga ekstrapolirajo. To zadnje je rečeno kritično, obtožujoče. Sprenevedanje,⁴ največji izum oblastnega krščanstva, ki ga dosledno ohranja tudi sekularni novi vek, ni samo simptom oblasti, ampak tudi njen učinkoviti morbidni (uni-

³ »Gre za diskurz, skozi katerega se znanstvena vednost utemeljuje v svojem dvojnem konstitutivnem razmerju z *resnico* in *družbo*.« (Bunta 116)

⁴ Ni treba daleč iskati dokazov za to obtožbo. Dovolj je prebrati vsaj Matejev evangelij, še bolje pa vse štiri kanonizirane. O globokem prepadu, ki krščansko vero (vse nicejske derivate) loči od Jezusovega nauka, dokazuje dejstvo, da sam Jezus nikoli ni bil kristjan.

čevalni) motor, epistemološki agregat performansa ubijanja (plesu smrti), reprezentiranega kot svet visoke kulturne tradicije, ne odpravi pa tistega horizonta realnosti, ki mu pripada večina tako imenovanega izbrisane, brezimnega, potlačenega človeštva, na čigar potlačенost lahko natančneje opozorimo s postkolonialnim diskurzom o »subalterni« sceni,⁵ torej o neslišnosti, utišaniosti prezrtih populacij (rankejanski zgodovinarji bi jih označili za nezgodovinska ljudstva), o nevidnosti njihove kulturne biti, njihovih samozasnavljajočih se avtentičnih dogodkov biti. A ta scena ne opisuje samo položaja od zahoda koloniziranih populacij, ampak pomeni tudi notranjo kolonizacijo zahodnjaške (politično in ekonomsko) razslojene družbe, ki kolonialne in družbi notranje izbrise in masakre uresničuje kot univerzalne, globalne agregate nihilizma kapitalističnega sveta, v katere smo neposredno povlečeni. Nekrokratska usoda cepi tudi bit tega prispevka. Pesnik Jure Detela zapiše: »Tudi če sem rastlinojedec, me to ne odreši krivde.« (186) Ali pa: »Kljub rastlinojedstvu se je zelo težko omejiti na hrano, pridelano z metodami, ki so nenasilne do živali. Da bi posameznik bil zmožen živeti nenasilno do živali, bi bila potrebna radikalna transformacija produkcijskih procesov.« (206) To ne velja samo za rastlinojedstvo, ampak za vse parcialne odklone, ki se deklarativno distancirajo od družbenopolitičnih zločinov in funkcionaliziranega uničevanja okolja nasploh, vključno z rastlinstvom in mineralnim svetom, oziroma aktivno (aktivistično) protestirajo proti vsemu temu, pri tem pa z lastnim delovanjem reproducirajo strukturne vzorce tega sistema.

O tem je bilo veliko napisanega. Težko je scela reči, da se polno zavedamo svojega planetarnega deleža in vloge globalnega uničevalca, torej nihilističnega mesijanstva, ki mu sistemsko ni neupravičeno reči nekrokracija. Kritika in kritična teorija, kljub temu da naj bi bili materialni sili, še ne odpravita naše tako rekoč nevidne (tihe, nezavedne) vsakdanje – in lahko bi rekli – aktivne vpletenosti in podpore molka, ki je niti humanitarna pomoč niti kritični aktivizem ne moreta odpraviti ali spremeniti, ker sta sama del strukture. V zvezi z nevidnostjo, ki ni posledica fizične slepote, ampak vsiljeno, strukturirano, načrtno politično »nezavedno« nespoznanje zastrte, zmanipulirane ali celo izbrisane realnosti, se v primeru, ki ga tu obravnavam, tj. v primeru »umetnostne refleksije« postavlja vprašanje, ali lahko upravičeno zanemarimo učinek nezavednega, ideologiziranega strokovnega diskurza, ki ne zazna te vsiljene strukture lastne (ne)dejavne socialne neodzivnosti/vključenosti, torej nečesa, kar nas vzpostavlja kot (navidezne) subjekte znanosti, za katere »se predpo-

⁵ Izraz »subaltern« uporabljam v razširjenem pomenu potlačенih glasov tistih, ki nimajo glasu v javnem prostoru dominantnih govoric in praks, vendar izraz ohranja kompleksno pomensko jedro iz postkolonialnih študij. Glej na primer Loomba 229 in dalje.

stavlja, da vedo«, na primer mene za katedrom, ki je prav paradigmatško mesto re-produkcije tovrstnega procesa. Ne obstaja nobena naravno-transcendentalna prvinskost, ki bi bila naknadno prekrita z ideološkimi packarijami zmanipulirane vzgoje, torej neka primarna zmožnost, ki bi posameznemu človeku omogočila prevrtati se skozi to onesnaženje, se izkopati izpod njega in prebiti cono mraka iz sebi lastnih transcendentalnih izhodišč izvorne neomadeževanosti. S to zadevo se je treba soočiti, z dekontaminacijo lastne pogojenosti kot z nekakšno dekonstrukcijo nad-individualnih formativov, ki jih diktira in zastira nihilistična re-produkcija neoliberalizma. In menda je bilo tako že na historičnem začetku. V zadnjem času je bilo izhodišče Parmenidove ontologije večkrat deležno družbenokritične reinterpretacije, češ »da gre [v izoblikovanju izhodišča predvsem] za *reakcijo na javnost* [marginalizirane aristokracije, za] resentment do odprtja tistega prostora, v katerem nek 'ni', golo dejstvo gramatikalne negacije, pridobi samolastno življenje, [v upor] proti veliki družbeni moči, proti kateri si je potem treba izmišljati hiperbolične in masivne filozofske licence in represije« (Simoniti 127). To na prvi pogled pritrjuje moji tezi o hipokriziji »znanosti«, za katero se predpostavlja, da ve, a z negacijo socialnega diskurza izbriše in z znanstveno objektivizacijo zakrije/izniči socialno usodo in politično emancipacijo brezimnih in izključenih iz reprezentiranega javnega diskurza in delitve družbenih ter materialnih privilegijev. Toda poskus kritike aristokratske zahteve grških filozofov po privilegijih ne razkrije brezimne produkcije izbrisanih, ampak jo dvojno potlači, saj se *per negationem* še naprej posveča užaljenim filozofom, ne pa potlačeni realni socialni sceni. Jure Simoniti jasno opozori: »Zanimajo nas diskurzivna vrata, skozi katera Parmenid stopi v ontologijo.« (124) Toda pri tem ni mogoče izbrisati brezimnega in univerzalnega dogodka čudenja, ko se Parmenidu v uvidu kozmosa razkrije oni »je«, ki ga identificiramo z njegovo veliko pesnitvijo *O naravi*, namreč da naj filozof z besedo ohrani »uvid, da prva je (pot), da je, da ni nebiti, / to je steza prepričanja [*peitho*], saj sledi resnici [*alethein*]« (Parmenid 45). Ta uvid lahko po Badiouju (34–39) prepoznam kot dogodek resnice oziroma po Heideggerju za *Ereignis*, o čemer bo nekaj malega povedano v nadaljevanju. Kakorkoli, zgornji verzi ponudijo jasno razlago, kako je s to zadevo na samem začetku zahodne zgodovine, da je namreč mogoče hoditi po poti biti, ne pa po poti nebiti, čeprav se zdi, da neoliberalizmu (nihilizmu) prav to drugo zelo lepo uspeva.

Zgodovinsko se ponujata dve možnosti dekonstrukcije zastrtosti realnega (morda obstaja še kakšna tretja), ki razbijeta total samovsiljene nihilistične drže. Prvo osvetli postheideggerjanski pojem darežljivosti (Urbančič), tj. dar biti, zasnovan in osvojen po biti sami v dogodku istine

biti (*Ereignis*),⁶ po drugi strani pa šele udarec realnega (zadovoljitev nezavednega dela, ekstimnost) izpljune na sceno potlačeno magmatsko kepo izpod nevidne skorje ikonoklazma, s katero v tem prispevku konceptualno označujem razvodnico med sodobno Umetnostjo (da se neposredno lotimo svoje naloge), to je priznано, občudovano, kapitalizirano, institucionalizirano fasado neoliberalnega dobičkarstva in spektakla, v katerem se ohranja tovrstna nihilistična re-produkcija kot (subverzivni) sistem v ekspanziji, in nevidno, vsakdanjo, neinstitucionalizirano ter nepriznано ali »brezimno« produkcijo, po biti presežno po tem, da »umetniški dogodek« realizira z vsemi prvinami ustvarjalnosti, intence in čuječnosti izven teritorijev blagovnega fetiša⁷ oziroma, artikulirano s Heideggerjevo filozofijo, brez-umetnosti, ki pripade darežljivosti samega dogodka biti (*Ereignis*) »v carstvu neumetniških, neestetskih in neposredovanih oziroma 'neposrednih' izkušenj« (Mitchell, *Pokazati* 36) onstran funkcije oblastnega/tržnega nihilizma.

Oblastne strukture so investirale in še vedno izdatno investirajo v uveljavljanje nazadnjaške ekskluzivne socialne in zakonodajne politike pod pritiskom ekspanzivnega napadalnega nihilizma globalnega neoliberalizma, ki svoje interese uresničuje s pomočjo agresivnih globalnih institucij (Mednarodni denarni sklad, Trilateralna komisija, Svetovna Banka, Organizacija za gospodarsko sodelovanje in razvoj, Organizacija severnoatlantskega sporazuma) in nadnacionalnih sporazumov (npr. Severnoameriški trgovinski sporazum, nastajajoča Čezatlantski prostotrgovinski sporazum in Pacifiški prostotrgovinski sporazum, a tudi drugi). Lep primer za strateško »lobiranje« so »propagandni« napor in sredstva, ki jih v politične in raziskovalne institute ter »projekte, ki proučujejo, kako načela svobodnega podjetništva in klasičnega liberalizma promovirajo bolj miroljubno in cvetočo družbo« (Mayer), zaradi učinkovitega uveljavljanja svojih neoliberalnih interesov vlagata brata David in Charles Koch, lastnika druge največje privatne korporacije v ZDA, ki še zdaleč nista osamljen primer. Običajno norčevanje iz tovrstnih kritičnih opozoril o načrtno vodeni kampanji v ozadju sodobnih globalnih ukrepov velekapitala, češ da gre samo za pogrošno in nesmiselno natolcevanje nemočnih in neosveščeni, torej za teorijo zarote, je mogoče prav z osvetlitvijo njunega primera brez težav dokazati nasprotno.⁸ V članku v *New Yorkerju* je novinarka Jane

⁶ »Ni pa Bit že Darežljivost, ampak *tisto*, kar *podarja to sopripadnost razkритosti Biti in vanjo odprtega človeškega bitja*, je *Darežljivost*, saj je le odtod – iz te *sopripadnosti*, iz te *sredine*, mogoč oni *preblisk*.« (Urbančič 12)

⁷ David Harvey za to uporablja odličen izraz *monopoly rent*, ki sem ga prevedel z zakupno pravico (Osojnik 106).

⁸ Slavoj Žižek v filmu *Žige Virca Houston, imamo problem* pravi, »da je paradoksalni način

Mayer razvejana mrežo »raziskovalnih« ustanov, ki jo financirata in vodita, povsem upravičeno poimenovala »Kochtopus« (Kochbotnica).⁹ Ni težko preveriti, da se vse pod črto našete ustanove posvečajo različnimi tehnikami manipuliranja javnega mnenja in koruptivnega obvladovanja zakonodajne politike, ki servisira njune ekskluzivne interese.

Tudi na področju Umetnosti kot kompleksnem agregatu socialno izvotljene kulturne industrije zahodnih družb delujejo isti dobičkonosni interesi. Umetnost servisira neoliberalni kapital. Ta trži vse, ne glede na navidezno kritično naravnost artefaktov. Tudi skrajno »umetniško« subverzivnost mu je uspelo kapitalizirati kot luksuzno blago. Danes ni nobene potrebe več, da bi kapital svoja zločinska dejanja prikrival za religiozno fasado božje ljubezni, estetike, kulturnih dosežkov, demokracije ali splošnih človekovih pravic. Neoliberalni mafiji se ni treba več skrivati. Gre za grobo, brezobzirno materialno eksploatacijo. Vse drugo pomeni »kupovanje časa«, vezanje pozornosti v pasteh jalovih pogajanj, ki omogočajo, da vsi uničevalni procesi mirno tečejo dalje. Pomislimo na pogajanja o globalni zaščiti okolja. Kapital vse požre. To vključuje tudi spoznanje, da je mogoče v pomanjkanju izdelkov velike Umetnosti prazne stojnice na trgu zapolniti tudi z artikli »spregledane« produkcije brez-umetnosti. Drek, navadno kamenje, z genetskim inženiringom spočet rožnati zajec, stroj, ki proizvaja fekalije, kupčevanje z delnicami na borzi, teroristična akcija, razstava fotografij obrazov prebivalcev na pročeljih hiš v faveli, fotografije ljudi in uničenih domov na vojnih področjih, in za povrh prenos ameriškega napada na Irak, ki mu lahko rečemo televizijski reality show *Vojna v zvalinu* – vse to zadostuje, da se z različnimi interpretativnimi strategijami sprevrže, nevtralizira, zmanipulira in potlači »resnico« realnosti brez-umetnosti, izbriše njeno poreklo, jo iztrga izvornemu habitusu. Jo spremeni v stvar, objekt, blago, dekorativni element, artikel, reportažo, teoretski konstrukt, galerijski projekt, muzejski artefakt, instalacijo. To je pripeljalo celo tako daleč, da brez »potlačene« umetnosti nihilistična Umetnost sploh ni mogoča, saj mora za svoje obstajanje in trženje črpati iz virov žive biti, pa čeprav gre samo za re-produciranje funkcionaliziranih surogatov. Kar velja

prikrivanja prave zarote ravno to, da jo predstavite kot teorijo zarote in računate, da je nihče ne bo vzel resno« (časnik *Delo*, 16. 4. 2016, str. 21).

⁹ Jane Mayer v »Covert Operations: The billionaire brothers who are waging a war against Obama« omenja: Condé Nast Publications. Naštejmo najpomembnejše. V tej mreži so recimo: Cato Institute, Federalist Society, Mercatus Center, Institute for Humane Studies, Institute for Justice, Institute for Energy Research, Heritage Foundation, Manhattan Institute, Reason Foundation, George C. Marshall Institute, American Enterprise Institute, Competitive Enterprise Institute in Fraser Institute, prištetih pa je treba še pomembna gibanja, kot so FreedomWorks, Americans for Prosperity, Freedom Patriots in zloglasno gibanje Tea Party Patriots.

za izkoriščanje zalog fosilnih goriv in drugih primarnih naravnih virov, velja tudi za Umetnost. Na Zahodu so izdelali vrsto zgodovinskih orodij/aparatov za tovrstno eksploatacijo. Stroj sodobne Umetnosti, ki služi temu namenu, je uspešno zlorabil dediščino zgodovinske avantgarde – da pokažem na konkretni primer –, ki je prva detektirala jalovost fetišizirane meščanske umetnosti, čeprav se sama nikoli ni iztrgala iz meščanske komoditete. Zanj bi lahko ugotovili, da je izumila aparat, ki je omogočil kapitalizacijo in trženje prav te avantgardne produkcije in jo »izkoristil« za potlačitev in utišanje izvirnega glasu brezimne »subalterne« populacije, s tem utišanjem pa tudi izbris brezimnih »ustvarjalcev« iz *magne carte* dobičkonosne torte kolonialnega kapitalizma. Ampak niso bila kolonizirana samo ljudstva Tretjega sveta, tudi v Prvem svetu so sočasno pridno kolonizirali, materialno in mentalno, »manjšinske« populacije in sloje spodnjega razreda.

Zgodovinska avantgarda je iznašla način, kako eksploatirati vitalne potenciale izbrisanih populacij, tako onih iz Tretjega sveta, a že od začetka tudi svojih na Zahodu, ne da bi jim pri tem dopustila oglasiti se s svojim glasom in jim priznati enakovreden status. Največkrat so se v njihovem imenu oglašali kar sami izkoriščevalci. Izjeme potrjujejo pravilo. Način je znan že od prej. V krščanskem svetu je za rimskega škofa, pozneje razglašena za papeža, od začetka veljalo, da je Kristusov vikar (*vicar Christi*). Reprezentiranje izvirne ustvarjalnosti in kulturnih tradicij s strani tujih kolonialistov v imenu izvornih, instrumentaliziranih tradicij je Edward Said opredelil kot orientalizem. Izjeme so bili posamezni predstavniki koloniziranih perifernih elit, ki so servisirali kolonialne izkoriščevalce in bili za to nagrajeni s privilegiranim položajem in ugledom v centru. O vsem tem priča vrsta zunanjih »etničnih« transfuzij v zahodno Umetnost: od džez in etno glasbe do vpliva umetnosti afriških in azijskih ljudstev na sodobno slikarstvo ali odmevov vzhodne modrosti in literarne ustvarjalnosti Tretjega sveta. In konec koncev tudi izreden prispevek kolonialnega obrobja zahodnointelektualni sceni v centru. Poglejmo si francoski primer: Camus in Derrida sta prišla iz Alžirije, Greimas in Levinas z Baltika, Senghor iz Senegala, Fanon, Césaire, Saint-John Perse iz Antilov, Ionesco, Tzara, Cioran iz Romunije. In tako dalje. Seveda so bili sprejemljivi samo toliko, kolikor jih je Zahod kapitaliziral, vključil v tržno eksploatacijo in reprodukcijo lastnega sistema.

Zgodovinsko ena najpomembnejših utišanih, brezimnih in pokradenih populacij na Zahodu so ženske.¹⁰ Tudi na področju Umetnosti.

¹⁰ Eva Bahovec piše: »Napočil pa je 'pravi čas', da vprašanje, iz katerega so celo pri Freudu ženske izključene, postavimo od znotraj: s pomočjo 'potlačenih žensk', ki so prisotne, paradokсно, prav kot neimenovane ali 'pogrešane' tudi v zgodovini same filozofije in njenega potlačenega materializma. Kako odkriti pogrešano osebo 'podtalnega toka'« (25)

Enosmerni tok blagovne fetišizacije/trženja Umetnosti se torej ne odvija samo na relaciji med razvitim in Tretjim svetom, ampak tudi vertikalno. Kolonizacija že od začetka molze tudi lastno populacijo v razvitem svetu. In danes spet znova. Svet je že dolgo poenoten, poprejšnje horizontalno geografsko razslojevanje populacij (na center in periferijo) se je znova razraslo v grobo vertikalno, glokalno družbeno eksponentno naraščajočo razredno diferenciacijo in eksploatacijo. Prvi svet je hkrati Tretji svet. Brezobzirno odiranje omejuje samó nezmožnost zamišljanja novih oblik prelivanja in akumulacije kapitala. Kapital se ne ozira na patriotizem ali na barvo kože. Brezskrupulozno izkoriščanje je načelo tudi srednji sloj v razvitem svetu, ga prestavilo iz razreda udeleženih pri delitvi globalnega dobička v razred ožemanih (ukinjanje socialne države, fleksibilno delo, prekarnost, zastojno delo, novodobno dninarstvo, ukinitve socialnih transferjev, izbris malih delničarjev, brezposelnost, brezdomskost, zadolženost in podobno), eksploatiranih in razlaščenih (npr. hipotekarna kriza kot ena od oblik kupčevanja z dolgovi, krčenje pokojninskih sistemov, na glavo obrnjena davčna politika). En odstotek ljudi v ZDA ima v lasti že skoraj 80 odstotkov vsega nacionalnega bogastva, 12 najbogatejših pa toliko, kolikor 150 milijonov najrevnejših Američanov skupaj (polovica prebivalstva). Strukturno identični procesi potekajo tudi v kulturni sferi, kjer se na eni strani konsolidirajo kompleksni sistemi kapitaliziranja umetniškega establišmenta, ki je tržno gledano na primer uspešno izčrpaval (in izčrpal) primarno akumulacijo zgodovinske avantgarde in modernizma, v naslednjih desetletjih pa je v t. i. postmodernem obdobju (ki je seveda tržni in ne umetniški trend, menjava blagovne znamke) s plasmajem postavantgardnih, neoavantgardnih, retroavantgardnih in pluralističnih estetik kot emblematičnih tržnih fetišev znova črpal iz ustvarjalnega fundusa v nevidni, brezimni multitudi proizvedene brez-umetnosti.

Vampirski neoliberalni stroj muzejev, galerij, velikih manifestacij, festivalov, založb, sejmov, bogataških in veleposlovnih interiorjev pa je nahranil na primer z »estetiziranimi« produkti poulične ne-umetnosti, grafitov, kiča, smeti, odsluženih tehničnih odpadkov, predmetov opuščene potrošniške in industrijske vsakdanjosti. Ne-umetnost so postvarili/reizirali, da ni bilo treba upoštevati njenih avtorjev, prvotnih proizvajalcev, njihove ustvarjalne provenience, kar bi po eni strani deklasiralo ekskluzivnost Umetniške elite, po drugi strani pa bi postavilo pod vprašaj fetišizirano

Malo dalje pa: »Proletariat ni vedno obstajal, ženske pa so vedno obstajale [...] Vedno so obstajale, in kolikor daleč nazaj nam seže oko, so bile vedno podrejene moškim. Zakaj?« (31) Glej tudi izvrstno knjigo Michelle Perrot, *Ženske ali molčanja zgodovine* v prevodu Taje Kramberger, Vnanje Gorice: Kulturno umetniško društvo Police Dubove; Ljubljana: Zveza Modro-bela ptica, 2016.

dominacijo Umetnosti kot luksuzne komoditete in kapitaliziranega privilegija. Tega torej ni bilo mogoče narediti brez radikalnih izbrisov, ki so bili operativni del pollaščenja same produkcije. Nikakor niso hoteli dopustiti, da bi skupaj z umetniškimi deli pripustili v kroge etablirane Umetnosti tudi izvirne producente, njihove »žive glasove in telesa«, njihove avtorske pravice. S tem so pripadniki establišmenta izbrisali tudi zavest o njihovem obstoju in ustvarjalni kompetenci (z izjemo redkih izbrancev), saj bi ta zavest postavila pod vprašaj njihove uveljavljene privilegije in eksistenco. Establišment je ustvaril velikanski posredovalni, ideološki, interpretativni, kritiški, intelektualni, reprezentativni aparat sprevržene estetizacije, ki po obsegu daleč presega obravnavano umetniško produkcijo. Njegova naloga je bila po eni strani tržna in družbena eksploatacija in plasma ne-umetnosti, po drugi pa izbris socialnih, moralnih in materialnih pravic ter svoboščin konkretnih ljudi, avtorskih producentov pokradenih resursov. V zadnji fazi je ta aparat začel, kot sem omenil zgoraj, kot luksuzno blago tržiti celo samo subverzivnost. To seveda ni nič novega, saj gre za proces, ključen pri primarni akumulaciji kapitala. »Stranski« produkt (že od vsega začetka primarni cilj neoliberalnega projekta) te izkoriščevalske operacije na področju produkcije in trženja umetnosti je pokorjena in razbita »multituda«, množica »brezimnih« (izbrisanih), ukradena/izničena njihova avtorska intelektualna lastnina in odstranjena njihova socialnopolitična bit (tudi iz umetnostne debate o sodobni umetnosti).

Neoliberalni ideološki (umetnostni) aparat je vpeljal polprevodne ventile in videze, ki so vsako re-prezentacijo dopuščali zgolj enosmerno (tako kot polprevodniki in tranzistorji, ključne pogonske naprave svetovne kapitalistične znanstvenotehnične mašinerije) in so jo pri njeni promociji v getoiziranih lokacijah nadzorovane pavperizacije brezimnih in virov transfuzije »sveže krvi« iz potlačene socialne scene celo (cinično) *nominirali* kot izključeno, utišano »ne-umetnost«. Rachel Sukman je v poročilu o 55. Beneškem bienalu leta 2013 in »prelomnem« prispevku Massimiliana Gionia, umetniškega vodje Bienala, zapisala: »Od preloma tisočletja hrepenimo za nečim navdihujočim na področju umetnosti [...] Gioni je prinesel optimistično sporočilo [...] nenadoma je bilo omogočeno opustiti hierarhijo med umetnikom in spretnim izdelovalcem (*artisan*), vključenim in izključenim (*insider and outsider*). Raznim svetovom, ki so bili redkokdaj razstavljeni skupaj,« (Sukman 44) je bilo dano, da so jih predstavili drugega ob drugem. Tudi ugotovitev, da so uporabniki podob prvič v zgodovini postali proizvajalci podob v krožnem procesu, ki ga nič ne omejuje in v katerem podobe sprožajo nove poglede, ti pa zahtevajo takojšnjo uresničitev v sliki (in iskanje ustrezne teoretične platforme), ki bi bila končno sposobna ugledati brisanje meja med visoko in nizko umetnostjo, elitno in popularno kulturo, kakor

tudi med ustvarjalci in uporabniki vizualnih sporočil (Borovičkić 5), kaže v smeri pripuščanja anonimnih, izključenih, »subalternih« v domeno »mega« Umetnosti. Toda ne gre za demokratizacijo umetniškega polja, za »radikalno transformacijo produkcijskih odnosov« (Detela 206), za »umetniško revolucioniranje družbenoekonomskih pogojev za samoproizvodnjo življenja,« kakor pozitivno apelira Žarko Paić (*Suvremena* 11), temveč za formo dokapitalizacije izčrpane visoke Umetnosti (presenetljivo podobne dokapitalizaciji bankrotiranih megabank), ki ob tem sprevrženo vpelje tudi nove prijeme utišanja in potlačitve subalternega življa. Z Lacanom bi lahko rekli, da to spominja na družbeno sceno preneseni mehanizem podzavestne maske (sanj, spektakla) zadovoljitve kapitalističnega nezavednega (Osojnik, *Dioniž*). Morda je zaradi tega skozi psihoanalizo teh postopkov mogoče poiskati drugo obliko ustvarjalnega učinka političnega realnega in dejavni odgovor na vprašanje o etiki ustvarjanja.

Temu sledi drugi del zgodbe. Ni moj namen samo kritično postaviti pod vprašaj pojmovanje Umetnosti kot ekskluzivnega socialnega in političnega stroja/medija, simbolne konstrukcije, ki med reizirano produkcijo »multitude« in realni svet, iz katerega izhaja, postavlja težko prebojni ideološki zastor (Mitchell 9) in tako problematizira institucijo oz. prazni označevalec same umetnostne »podobe« Umetnosti. V svoji diskusiji bi rad ekonomskopolitično kritiko nadgradil z razkritostjo živega dometa brezimne, potlačene, neopažene, zabrisane ustvarjalnosti ne-umetnikov zunaj umetniških ustanov in paradigem, ki pripada razredu izbranih in anonimnih v njihovem lastnem svetu. Na nagrobniku v španskem pristanišču Portbou, kjer je bil leta 1940 Walter Benjamin, filozof postavrične umetnosti, prisiljen narediti samomor, da ga ne bi živega izročili nacistom, je mogoče prebrati naslednjo njegovo misel: »Težje je počastiti spomin na brezimnega kakor na tistega, ki je znan. Zgodovinska zgradba je posvečena spominu brezimnih.« Žarko Paić pravi, da se je »pomen sodobne umetnosti, prvič, razprl v odprtost novega zgodovinskega sveta kot bistveno po-estetičnega družbenega okolja 'progresivnega' in 'revolucionarnega' časa pod vladavino časovne ekstaze prihodnosti; ter, drugič, v pojavu znova spolitizirane umetnosti kot družbene subverzivnosti v svetu globalnega kapitalizma« (*Slika* 103). Izjava vzbuja določen optimizem in najavlja obrat Umetnosti k brez-umetnosti. Podobno razmišlja Danko Grlić: »Postavrična umetnost novih medijev kot novih tehnologij reproduciranja označuje tako konec tradicionalne umetnosti kakor tudi konec estetične umetnosti« (Paić, *Slika* 113). »Življenje je tisto, ki posvečuje umetnost, ne pa družba ali politika ali ideologija« (125).

Kaj torej pojmujem pod ikonoklazmom sodobne umetnosti? Nobenega dvoma ni, da je treba sodobno brez-umetnost razumeti kot dogodek na

praznem mestu Derridajeve »sledi«, v brezimni realnosti potlačenega razreda v toposu dekonstrukcije tradicionalnega metafizičnega telosa, ekskluzivne institucije/inštalacije Umetnosti kot kapitalističnega fetiša in vzpostavitve označevalca brez označenega (dodane vrednosti) tostran (na profit naravnane) eksploatacije (reprezentacije). Kaj je torej takšna brez-umetnost anonimnih ustvarjalcev, da jo je mogoče obravnavati v začrtanem aspektu? Stroka pravi, da naj bi po zgodovinski avantgardi, neo-avantgardi in post-avantgardi poslednje zatočišče radikalno praznega označevalca kot ikonoklastičnega dogodka omogočila gola subverzivnost kot taka, izbris derridajevske prazne lokacije/»sledi«, oziroma Heideggerjevo anonimno brezno biti (*Sein*) kot dogodje darežljivosti biti, po kateri se Tubit (posameznik) šele zasnuje, torej ne kot produkt, ampak kot istina skrivnosti biti. Vendar, kot rečeno, že David Harvey opaža, da je sama subverzivnost v današnjem času postala »monopolna renta«, luksuzno blago in kot taka fetiš/agens globalnega kapitalizma/nihilizma.¹¹ Kaj bi potemtakem lahko bila skrajna subverzivnost/ikonoklazem, ki bi prestopila bregove ekskluzivnega estetskega fetiša »subverzivnosti«? Bi to lahko bila subverzivnost same subverzivnosti, ukinitvev nje same kot tržnega artikla, konec funkcionalizirane kvazi-avtonomije kapitalistične Umetnosti, dokončna odprava derridajevskega toposa kapitalizacije prazne presežne vrednosti, brezimnost, o kateri govori epitaf na grobu Walterja Benjamina, živa scena multitudine izbrisanih?

Se je mogoče ob premisleku usode opusa dveh judovskih piscev iz Srednje Evrope polemično približati aporijam, ki problematizirajo (blokirajo) vprašanje o ne-umetniškem ustvarjanju v svetu brezimnega ikonoklazma izbrisane Umetnosti? Kaj to pomeni za samo ustvarjeno brez-umetnost in kaj za ustvarjalca, ki ga ne opredeljuje Umetniški establišment? Oziroma še radikalneje: za brez-umetnika, ki se v odpovedi vsakršnemu etabliranju in privilegiranju svoje brez-umetnosti loti razgrajevati ta isti establišment kot edino možnost, ki se podarja avtorju in ga zasnavlja tostran Imena/Pomena v golem aktu ustvarjalnosti. Goli označevalec (gola beseda) brez »blagoslova/terorja« establišmenta: temu rečem ikonoklazem anonimnosti. Dejavnost, ki se ob postajanju ni vzpostavljala in identificirala v polju polnega statusa Umetniškega artikla. Kaj mislim s tem? Pomislimo na čudno bitje v kraškem podzemlju, na proteusa/močerila. V

¹¹ Odličen primer tovrstnega ne-umetnika danes je svetovno ne-znani avtor grafitov Banksy. V zadnjem času njegovi subverzivni in radikalni socialno angažirani grafiti dosegajo visoke cene, kupujejo jih svetovne galerije in bogati posamezniki, prodajajo jih na dražbah pri Sothebyju. Zanimivo je, da sočasno erodira njegova brezimnost, vznika pa – verjetno proti njegovi volji – njegovo pravo ime, namreč Robin Gunningham, nekdanji nogometaš ekipe Eastern Cowboys iz manjšega kraja pri Bristolu.

globoki temi podzemnih vodotokov je ontogenetsko »dorasel«, ko doseže razvojno stopnjo treh četrtin filogenetsko odraslega organizma. In vendar živi šele kot tak.

Avtorja, ki ju omenjam, sta Franz Kafka in Miklós Radnóti, dva različna ustvarjalca, ki sta vsaj deloma ustvarjala v »mraku brezimnosti« zunaj geta Umetnosti. Prvi je pred smrtjo od prijatelja Maxa Broda zahteval, da sežge njegovo delo, ki ga očitno ni dojemal kot prispevek v kanon (literarnega) establišmenta, čigar razkrivanju je posvetil vse svoje brez-umetniške moči. Verjetno svojih literarnih raziskav ni razumel kot produkcije Umetniških artefaktov, namenjenih tržnim mahinacijam in uspehu na polju Umetnosti, čeprav so proti njegovi volji tam končale. Vprašanje, ki se ob tem nakazuje, zahteva analizo oblastnega stroja establišmenta – Jacques Rancière bi rekel policije –, ki žre svoje anonimne krvodajalce. Kafka sam je ta stroj odlično popisal v znameniti kratki zgodbi z naslovom *V kazenski koloniji* (In der Strafkolonie, 1914).

Miklós Radnóti (Miklós Glatter), drugi primer, je avtor, ki so ga umorili nemški vojaki in ga skupaj z drugimi pobitimi zakopali v množičnem grobu v vasi Abda blizu Győra na Madžarskem. Ko so po skoraj dveh letih trupla pobitih izkopali, so v žepu njegovega plašča našli zveščič pesmi. Te pesmi veljajo za najpretresljivejši primer literature holokavsta. V notesu je bilo tudi sporočilo v več jezikih, da naj najditelj beležnico preda Gyuli Ortutayu, predavatelju na Univerzi v Budimpešti. Zanimivo je, da so imele pesmi naslov *Razglednice. Ilustrirani zapiski iz odspodja smrti*.

Naj ponovim, zanima me vprašanje brez-umetnosti, torej domicila in izvora/porekla ustvarjalnosti zunaj Umetnosti. Kako lahko zgornja dva primera uvidim kot »lokacijo« te usodne »izmaknjene« uresničitve pesniške govorice izven ekonomistične funkcije kibernetičnega, komunikacijskega stroja, ki Umetnost eksploatira kot nihilistični blagovni (postestet-ski) fetiš?

Ni samo moja misel, da je umetnost (pesnjenje, *Dichtung*, prim. Heidegger 105) »dejavno, esklatično samoprepuščanje eksistirajočega človeka v neskritost biti« (80). In če smo že pri mojstru žargona pravšnjosti, naj bralca ponovno opomnim, da se moje »misljenje« odvija v horizontu starogrške *thésis*, ki pomeni »dopuščanje vnaprejšnje položenosti (*Vorliegenlassen*) v njenem [bitne razkritosti] sijaju in prisostvovanju.« (79)

V zgornjem primeru gre za polemično tezo, ki v sebi najbrž skriva določeno aporijo. Toda ni moj namen, da »bi razrešil uganko brez-umetnosti, ampak da jo uzremo« (Heidegger 85). Poskusimo jo uzreti na ozadju razmišljanja o realnosti utopije, bodoče svetovnosti sveta kot obstoječega v njegovem jutrišnjem danes. Dean Komel v pogovoru ob tu omenjeni Heideggerjevi knjigi v zvezi s tem napiše:

Tako lik umetnosti kot obličje človeka gresta skozi dogodkovno razliko kot drugačno prehodnost *naznanjanja prihodnosti*, ki tako rekoč, in to se pravi pesniško narekujoč, prihaja iz niča. Tako se lahko v samem *shodu* (*Zusammenkunft*) porekla (*Herkunft*) in prihodnosti (*Zukunft*) zariše obhod od izvora umetniškega dela skozi **brezumetniškost** do porekla umetnosti [To] izpričuje mesto umetnosti in kraj pesniškega prebivanja, spričo česar zasijeta *vmesnost in sredina* sama, ki pokažeta vso ostrino in skrajnost razpora ter ost in kraj njegove zbravnosti v umetniškem izvajanju kot izborni pokrajini razodevajočega samoodevanja, ki je tisto *pravo delo in dejanje*. (Kornel 347, podčrtal I. O.)

Iz navedenega je mogoče razbrati, da umetnost v času »oresničevanja« izvirata v lastni zdajšnjosti, ki je neka »brezumetniškost«, je torej osvobodjena vsega tistega cirkusa, ki ga uvršča pod kategorijo Umetnosti v njenem nihilističnem postavju. Ikonoklazem brezimnosti, ki je ustvarjalna tubit človeka v dejavnosti njegove pesniške biti (in to ne velja samo za genialnega posameznika, ampak za splošno odliko/obdarovanost slehernika kot izvornega agensa po darovanosti in resnici), je torej tista prikrita realnost, ki jo po eni strani tržni mehanizmi potlačijo, po drugi pa zlorabljajo in eksploatirajo, ampak šele potem, ko njeno produkcijo potisnejo skozi mlin blagovnega fetiša in jo preobrazijo v Umetnost.

Védenje, po katerem brez-umetniškost zgodovinsko že je, ne da bi bila javno znana in priznana znotraj stalno naraščajoče »umetniške dejavnosti«, to védenje samo spada v bistvo izvorne dogoditve [*Ereignung*], ki jo imenujemo tu-bití, *Da-sein*. Iz njene ustanjenosti se pripravlja izničenje prednosti bivajočega in s tem neobičajnost in ne-naravnost drugega izvora »umetnosti«: začetek zastrte zgodovine zamolčevanja brezdanjega odgovarjanja [*Entgegnung*] bogov in ljudi. (Kornel 346)

Upam, da sem približno pojasnil, kaj pojmem kot ikonoklazem brezimnosti. Izraz ikonoklazem izvorno kaže, da gre tu tako za vprašanje umetnosti kakor za vprašanje oblasti. Opozarja na »estetško« delovanje totalitarnega oblastnega stroja, ki ima v našem svetu zgodovinsko dolgi rok trajanja vse od začetkov v antiki, prek celotne zgodovine z današnjim časom vred. Ni videti, da bi kdaj opešal ali prenehal delovati.

Po drugi strani pa kljub vsem naporom, da bi stroj brezhibno deloval in scela potlačil brezimno, javnosti neznano, že venomer in od nekdanj postajajočo in proizvajajočo brez-umetniškost kot bitno dogodne ustvarjalnosti, se ta anonimna, potlačena ustvarjalnost (izključena šele prek potlačitve) že ves čas plodno podarja ne samo kot možnost, ampak kot »esktatično samoprepuščanje eksistirajočega človeka v neskritost biti« (Heidegger 80) tu in zdaj. S tem pa tudi mimo in izven vseh (bio)kibernetičnih mašin nadzora, vodenja in eksploatiranja uresničuje tisto utopično postajanje realnega, ki dere iz prihodnosti in v neskritosti »pesniško« ores-

ničuje »skrivnost« biti v vsakokrat odvijajoči se vsakdanjosti. Več o teh mehanizmih sem zadnje čase pisal na drugih mestih. Tu moram razpravo o tem preskočiti, ker presega okvir zastavljene tematike.

Kar zadeva primer umetnosti Franca Kafke in Miklósa Radnótiya, prepuščam bralcu, da se spopade z zapletenimi hermenevtičnimi aporijami interpretacije usode dela obeh v luči zgodovinske dinamike potlačitve in razkrivanja brez-umetnosti kot naknadnega spektakla eksploatacije blagovnega fetiša v veleblagovnici Umetnosti. Zdaj pa bi rad omenil še primer, ki prav tako kaže omenjeni stroj v luči še ne zgedenega prehoda utopičnega projekta iz prihodnosti v sedanost, prehoda, ki se v luči Umetnosti še ni uveljavil kot cenjeno blago na trgu bitnozgodovinskih in umetnostnih referenc.

Gre za javno, slabo ali skoraj nič poznano in nepriznано, čeprav precej množično in po področjih dejavnosti široko subverzivno »umetniško« gibanje, ki je v Sloveniji delovalo med letoma 1972 in 1980 ter še danes učinkuje v nezavednem/realnosti vsakdanjega brez-umetniškega življenja, ne da bi se kdo tega kaj prida zavedal; vsekakor pa v nobeni etablirani aktualizirani obliki ni pripuščeno v zgodovinsko memorijo prostora in sveta, ki mu pripadamo. Ne gre toliko za samo gibanje kot za »pulzijo«, ki ga je zasnovala, oresničila in generirala. To je t. i. *podrealistično gibanje* v 70. letih v Sloveniji, neopaženo in nikoli ustrezno reflektirano dogajanje, izvor mnogih poznejših na njemu utemeljenih in zasnovanih etabliranih (umetniških) gibanj pri nas (NSK, Ana Monro, Rock v opoziciji in drugih), ki so potlačila zavest o svojih dejavnih virih, tako načrtno kakor nezavedno.

Gre za nevidne učinke nezavedne umetniške »pulzije«, ki se izmika vsaki obravnavi sodobne umetnostne zgodovine. Morda jo še najbolje približa tisto spoznanje, ki ga v pesmi *roc* razkrije ameriška pesnica Jody Gladding.

but what if
the invisible is
simply
 the unseen solid
 black
tar sticking to your shoe

Ne morem si kaj, da se ne bi spomnil neprijetnih dogodkov v Berlinu, ki so nekoč tam prežali name skoraj na vsakem koraku. Bilo je več kot deset let po padcu berlinskega zidu, ko je mesto utripalo v prepletu še vedno živega zahodnega dela in vala še ne zlorabljene svobode, ki se je razlil po alejah in cestah čarobne vzhodne polovice nove stare prestolnice, še preden se je je polastil velekapital. A bilo je še nekaj, kar je preplavilo pločnike in

vse druge za pešce rezervirane koticke mesta, pasji iztrebki namreč. Skoraj ni bilo večera, da nisem stopil na kakšnega. Ne reče se zaman pasja mina, *the unseen solid black tar sticking to your shoe*. Gre torej za tisti »umetnostni« detekt, ki se mu reče »stopiti na drek«. Seveda pa iztrebek ni bil vedno niti črn niti trd. Je pa bil simptom nečesa. Ko so po nekaj letih dreki (realno mesta) izginili s pločnikov (kakor tudi poulični umetniki, razni obstranci, skvoterji in podobni svobodnjaki), se je tudi vzdušje svobodne zračnosti v mestu precej udušilo. Toliko v popestritev.

Popestritev, ki naj bi prispevala k jasnejšemu uvidu globlje strukture tega vidno nevidnega »črnega katrana, prilepljenega na tvoj čevljev«. Gre za fenomen, ki sem ga poimenoval ikonoklazem brezimnega kot določeno obliko brez-umetnosti, nepoučeno prepričan, da gre za izvirno detekcijo, naknadno pa sem odkril, da se o njej govori že od Platona dalje. Heidegger je o njej razmišljal kot o brez-umetnosti v luči ontološke diference pesniške ustvarjalnosti. Ali kot povzema Dejan Komel:

Beseda je prava, če zadene. Na tej podlagi je moč domnevati, da že z umetnostjo, in ne šele z začetkom filozofije, *prvotno*, če ne kar *prvobitno* narekuje *preobrazba* oziroma *preizbrzba* neskritosti (*aletheia*) v pravost (*orthotes* > pri-roda, rast, vzravnost), ki se zdeva, kot da bi svetile zvezde ali ko napoči jutro. Videznost ranosti se rokuje z videžem godnosti. (Komel 349)

To je, priznam, presešlo prvotni načrt, da o ustvarjalnosti brezimne multitudine pišem samo kot o vzpodbudni avtentični možnosti izstopa iz mehanizmov kapitalističnega nihilizma kot mašine po eni strani potlačitve biti mojega vsakdanjega življenja, po drugi strani pa kot stroja, ki to potlačitev vzpostavlja in izkorišča kot biokibernetični način cenene moljenja ustvarjalnih krav in discipliniranja množic. Sprašujem se torej o pomenu ikonoklazma v tej sprevrženi formi izključevanja, ne toliko v funkciji idolne podobe, temveč tiste ustvarjalne produkcije in tiste družbene realnosti, ki je ikonični obrat – nova ideološka tehnika razredne diferenciacije – ne reducira samo na sodobno podkasto, ampak jo iz družbene in politične razprave scela izbriše s celotnim kompleksom ustvarjalnosti, avtentičnega biti, družbene emancipacije, socialnega varstva in pravičnosti vred. V horizontu tega, čemur se v sferah kulturne produkcije in blagovne menjave reče Umetnost, ni mogoče srečati neposrednih brezimnih ustvarjalcev brez-umetnosti. Ne, ker nasploh ne bi bilo mrzlične produkcije ne-umetniških del in »prireditvev«, ki bi jih ovrednotili kot »nizko«, neumetniško, zanič, kičasto šaro, smeti – ne, te je, kolikor si jo človek poželi, od avtentičnih folklornih spominkov, izdelanih v Hongkongu, cenene zabavne lektire do raznih postavseniških turboveseljakov in modrijanov – ampak zaradi brisanja, utajevanja, potlačenja kot strukturne manipulacije, torej kot

aparata, ki omogoča to brisanje ne samo na področju Umetnosti, temveč (simultano) zaradi splošnega brisanja brezimnih producentov in njihovih celovitih vsakdanjih življenjskih potreb in usod (npr. tekstilnih delavcev v Bangladešu ali rudarjev v Združenem kraljestvu) iz kapitalistične agende scela. V veliki meri je bil prav to cilj kulturnih študij, ki so iz zahodnjaških akademij izrile kritiko politične ekonomije. S kritično mislijo na to Ania Loomba apelira: »Če hočejo postkolonialne študije preživeti, [...] se morajo veliko temeljiteje ukvarjati s sodobnim svetom in lokalnimi razmerami, v katerih so se kolonialne institucije in ideje preoblikovale v neenakopravne kulturne in družbenoekonomske realnosti, ki določajo našo sodobno 'globalnost'«. (252)

V neoliberalnem novoreku (velja tudi za akademske diskurze) je prostor za refleksijo, govor, tematiko o socialni (in vsemu v zvezi z njo) izbrisan. Govori se zgolj o profitu, ekonomiji, trgu, finančni industriji, Heglu, kulturnosti in tako dalje. Zanimivo je na primer v polju literarne ustvarjalnosti opazovati procese, ki sankcionirajo degustacijo in pozabo strukturnih in socialnopolitičnih dispozitivov literarnih stvaritev in njihovo sekundarno repozicioniranje/vrednotenje vzdolž restitucije ekonomističnih ali estetsko normativnih parametrov.

Primer za to je sloviti pojem, ki ga je v terminologijo t. i. sodobnih liberalnih umetnosti (humanistike) privlekel nazaj Harold Bloom. Gre za pojem kanona. Zdi se, tudi na podlagi branja Bloomove precej zajetne knjige, da gre za izraz, ki ga je navidezno mogoče nevtravno obravnavati zunaj njegove zgodovinske rabe, zgolj kot »literarno esejistično« kategorijo, ki omogoči presojo o izvrstni kakovosti literarnih opusov. To vlogo naj bi imel in adekvatno opravil t. i. zahodni literarni kanon. Izbor, ki ga lahko preberemo na koncu omenjene knjige, sam po sebi problematizira Bloomov kanonizirani arhiv. Čeprav Bloom celovito opredeli pomen in svojo rabo kanona za izpostavljene avtorje in njihova literarna dela, pa ni mogoče iti mimo nevtralizirane, zgodovinsko nereflektirane, skrajno problematične in verjetno (vsaj nezavedno) manipulativne zlorabe izraza kanon, še posebej pri nekritičnih posnemovalcih. Izraz je sicer starejšega, starogrškega izvora, ko je pomenil recimo temeljna pravila klasične grške filozofije, a ni moč spregledati, da je v naš čas prijadral dodobra prekvašen z rabo in vlogo v Rimskokatoliški Cerkvi. Poleg tega, da je kanon pomenil zbirko problematičnih dekretalov in pozneje cerkvenih zakonov, je zaobsegal tudi dela, katerih objavo je cerkveni urad dopustil tako, da je na priloženi rokopis udaril pečat *nihil obstat* (brez zadržkov). To so bila dela, ki so uveljavljala nasilno in omejujočo cerkveno doktrino, ne pa dela, ki so imela univerzalno, emancipatorno, osvobajajočo, čeprav za konzervativno Cerkev subverzivno vrednost. Dela, ki jih cerkvena oblast ni kano-

nizirala oziroma jih je prepovedala (kar je lahko imelo za avtorja usodne posledice, preganjanje, ekskomunikacijo, mučenje in, recimo v primeru Giordana Bruna, celo smrt s sežigom na gmadi na – ironično – Campo dei Fiori), je uvrstila na tako imenovani *Index librorum prohibitorum*. Ta je arhiviral dela, o katerih se ni smelo razpravljati, jih brati, izločene, zamolčane, potlačene, nevedne, prepovedane, preganjane knjige. Literaren opis tovrstne scene je populariziral svetovno znani roman Umberta Eca *Ime rože* (1980). Bralci znamenite knjige *Sir in črvi* (1976) Carla Ginzburga pa se spomnijo sveta, v katerem je nad anonimno, neetablirano populacijo visela grozljiva sankcija ekskomuniciranja in kaznovanja vseh, ki so pisali ali brali indeksirane knjige. V tistih časih je prav ta cenzurni mehanizem služil ne samo za vrednotenje knjig kot dobrih ali slabih, »dogmatskih ali heretičnih«, ampak je sveti kancliji omogočal preganjanje, strogo kaznovanje kršiteljev, ohranjanje socialne diferenciacije in ekspanzijo katoliške oblasti. Uporaba izraza literarni kanon v današnjem času torej sekularizira strukturno identično klasificiranje knjig, ne samo v totalitarističnih (fašističnih, nacističnih, komunističnih, versko-fundamentalističnih) sistemih, ampak tudi v demokratičnih družbah, kjer se cenzuriranje dogaja na podlagi »Umetniških« kriterijev. To ima – v Sloveniji – neposredne eksistenčne učinke za prezirane avtorje, saj so po literarni oceni izločeni tudi iz mehanizmov družbenega subvencioniranja. Izjava o tem, da poskuša »sodobna umetnost umetniško revolucionirati družbene pogoje samoproizvajanja življenja« (Paić, *Suvremena* 11), ki postavlja pod vprašaj obstoječe etablirane umetnostne prakse in kriterije, lahko v luči zgoraj povedanega pridobi tudi nasprotni, negativni, vprašljivi pomen cenzurne šablone (Umetnostnega establišmenta), ki uveljavlja represivno politiko prav s pomočjo ideologije progresivne Umetnosti kot »legitimiranega« subverzivnega revolucionarnega ustvarjanja (tak primer je, denimo, socializem). Trditev ima še toliko bolj problematičen učinek, ker »zavaja« umetnike, jih že vnaprej bodisi napačno informira o stvareh umetnosti in uspeha (družbenega ali tržnega) bodisi jih s cela zaveže samo tistemu razumevanju Umetnosti, ki se identificira z Umetnostjo kot establišmentom in se torej samocenzurira in omeji zgolj na njen etablirani ristanc. Vse pod pretvezo, da gre za emancipirano ustvarjanje in svobodo subverzivne dekonstrukcije modernističnega nihilizma (npr. slovenski literarni postmodernizem). Spomnimo se sprevrženega vodila skrajno konzervativnega neoliberalnega ameriškega gibanja Čajanka (Tea Party), ki zahteva uveljavitev abstraktne absolutne svobode (kakor jo je pridigala njihova guru, uspešna literarna avtorica Ayn Rand¹²), ukinitve države itd. (za bogate

¹² Njen najtesnejši občudovalec in prijatelj je bil tudi glavni krivec za zdajšnje neravnovesje med enim odstotkom najbogatejših in vseh drugih (ameriških državljanov) ter za

seveda); ali skrajnega cinizma napisa nad vhodom v nacistična uničevalna taborišča, *Arbeit macht frei*. Zdi se, da gre za identično strukturo, ki cepi tudi svet sodobne umetniške produkcije in reprezentance v luči zgoraj povedanega. To pa seveda pomeni reprodukcijo neoliberalistične družbene ureditve in tiho izključitev brezimnih, vedno številnejših subalternih populacij v dobro privilegiranih.

Vendar ikonoklazma ne razumem samo kot kritiko in zavračanje opisanega neoliberalnega stroja, ki servisira kastni sistem Umetnosti, pač pa predvsem kot brez-umetnost vsakdanjega brezimnega človeka, ki ga pri ustvarjanju vodi »dogodek«, ne pa neoliberalna tržna ideologija in interes profita, torej nekaj predvsem človeškega, družbenega, konstruktivnega in ne ujetega v »revolucionarni pogon subverzivnosti« kot aktualne oblike Umetnosti. O tem tu ne morem obširneje razpravljati, saj presega meje mojega prispevka. Vendar v tej smeri kažejo nekatere teze Martina Heideggerja, glede katerih sem nakazal dve možni oresničitvi brez-umetnosti po obratu iz imperativnega kroga Umetnosti: prva sledi dogodju darežljivosti, druga transferju nezavednega dela, kakor ga opredeli pojem ekstimmnosti pri Jacquesu Lacanu. O obeh sem izčrpno pisal drugje prav v zvezi z vprašanjem poezije kot meta-etike *poiesis*. Taka ustvarjalna sodobna brezimna brez-umetnost seveda ni tisto, kar je predstavljeno na posvečenih umetniških prireditvah (sejem v Baslu, *Documenta* v Kasslu ali bienale v Benetkah), muzejih in galerijah, kjer so namesto umetnikov kuratorji, kustosi in kritiki zavzeli ključni položaj urednikov in direktorjev-upravnikov Umetnosti kot »Umetniški« agensi globalnega neoliberalizma in kjer je umetnikom dodeljena vloga fleksibilnih, trošnih producentov/prekarcev – za enkratno uporabo. Ni čudno, da se umetniško delo dojema kot posamični projekt. Vzrok za to bi lahko bila tudi nevidnost brez-umetnosti za kuratorje, ki z neoliberalnim sistemom, ki ga servisirajo in uveljavljajo, delijo tudi njegovo postavje, njegovo ideologijo ter vneto iščejo samo tisto nekaj, kar bi bilo mogoče pod pretvezo demokratičnega pluralizma lansirati in prodati kot Umetnost. To dokazuje njihov napor, da bi presegli meje Institucije in jo ažurno dokapitalizirali z vedno novo krvjo brezimnih darovalcev. Že omenjeni Massimiliano Gioni, umetniški vodja Beneškega bienala, piše: »Od preloma tisočletja dalje hrepenimo za nečim navdihujočim na področju umetnosti.« (Sukman 44) Dejansko so prav ti kraji reprezentirane, monopolizirane subverzivnosti proti-subverzivni *par excellence*. Samodeklarirana postakademska stroka bi se morala zavedati eksistencialne in socialne razsežnosti tega problema in bi morala dekonstruirati osnovno zgodovinsko razumevanje »umetnosti« (ene in druge) onstran

postopno erozijo globalne dolarske hegemonije iz Breton Woodsa, bivši predsednik Ameriške federalne banke, Alan Greenspan.

ekskluzivnosti institucije in privilegiranih neoliberalnih lokacij kapitalizacije umetnosti v vseh njenih oblikah. Radikalni ikonoklazmični obrat seže onkraj prevlade slike kot novega dominantnega označevalca neoliberalne socializacije (spektakla) in odpira brezno biti kot skrajno svobodo nič (Paić, *Sloboda* 568) brez-umetnosti kot anonimne ustvarjalnosti onkraj privilegirane luksuza neoliberalnega pollaščenja in trženja v posthumanem svetu. Ikonoklazem, brezimnost, konec umetnosti, osvoboditev od »monopolne rente«, končni samomor Umetnosti v dobi posthumanega sveta, končna dekonstrukcija »sledi« umetnosti kot Umetnosti »ne-sledi« kot take. Konec avtonomije Umetnosti, preboj iz geta, osvoboditev od delitve na periferijo in center, brezimen izstop/ekstaza.

LITERATURA

- Bahovec, Eva. »Razlika in naključje: Freud, Beauvoir, Althusser«. *Uganka, skrivnost, čudež ali naključje*. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave, 2014. 19–37.
- Badiou, Alain. *Etika: razprava o zavesti o Zlu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996.
- Borovičič, Marija. »Uvod«. *Vizualni studiji danes; moč slika*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, 2013. 5–6. https://issuu.com/modernavremena/docs/vizualni_studiji_danas
- Bloom, Harold. *The Western Canon, The books and School of the Ages*. London: Papermac, 1995.
- Brassier, Ray. »The Pure and Empty Form of Death: Deleuze and Heidegger«. *A/V* 2 (2006). Splet. 17. jun. 2016 <<http://www.actualvirtualjournal.com/2014/11/the-pure-and-empty-form-of-death.html>>.
- Bunta, Aleš. »Lyotard: filozofija in vprašanje legitimne vednosti«. *Problemi* 47.8 (2009): 113–147.
- Detela, Jure. *Mab in srebro*. Maribor: Založba Obzorja, 1983.
- — —. *Orfijčni dokumenti I, II; teksti in dokumenti iz zapuščine*. Koper: Hyperion, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Kdo sem jaz in kdo si ti*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2016.
- Gladding, Jody. *Translation from Bark Beetle*. Minneapolis: Milkweed, 2014.
- Harvey, David. »The Art of Rent: Globalization, Monopoly, and the Commodification of Culture.« *A World of Contradictions*. Ur. Leo Panich in Colin Leys. *Socialist Register* 38 (2002): 93–110.
- Heidegger, Martin. *O umetnosti*. Ljubljana: Apokalipsa, 2016.
- Komel, Dean. »Od izvora umetniškega dela skozi brezumetniškost do porekla umetnosti«. Martin Heidegger. *O umetnosti*. 335–350.
- Loomba, Ania. *Kolonializem in neokolonizem*. Ljubljana: Orbis, 2009.
- Mayer, Jane. »Covert Operations: The billionaire brothers who are waging a war against Obama«. *The New Yorker* (30. 8. 2010). 20. 6. 2016 <<http://www.newyorker.com/magazine/2010/08/30/covert-operations>>.
- Mitchell, W. J. T. »Pokazati gledati: kritika vizualne kulture«. *Tvrda* 1–2 (2006): 25–36.
- — —. »Umjetničko djelo u razdoblju biokibernedtičke reprodukcijex«. *Tvrda* 1–2(2006): 37–48.
- Osojnik, Iztok. »Dioniz se vrača«. *Soren Kierkegaard: 5. mednarodni filozofski simpozij Miklavža Ocepka, Mengeš, Ljubljana, Škocjan, Trst, 11.–18. 6. 2015*.

- Pačić, Žarko. *Slika bez svijeta*. Zagreb: Literis, 2006.
- . »Suvremena umjetnost i njena teorija: Djelo, događaj, izvedba«. *Vizualni studiji danas: moć slika*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, 2013. 11–14.
- . *Sloboda bez moći, Politika u mreži entropije*. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2013. 522–570.
- Parmenid. *Fragmenti*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- Simoniti, Jure. *Svet in njegov predikat 2. Preizkušanje meja izrekljivega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2014.
- Sukman, Rachel. »The Encyclopedic Palace«. *Terminal* 50 (2013): 44–40.
- Urbančič, Ivan. *O krizi*. Ljubljana: Slovenska Matica, 2012.

The Iconoclastic Anonymity of Freedom-from-Art: Unconsciousness and Mystery

Keywords: art and society / capitalism / neoliberalism / cultural industry / iconoclasm / non-market art / creativity / anonymity / post-ethics

For the first time in history, the users of images have become the producers of images, within an unrestrained circular process, wherein images yield new insights, and insights demand their instantaneous pictorial foundation. This article reaches beyond “art” itself and questions the very foundation of the notion of art as an exclusive social and political neoliberal phenomenon, the institution or monopoly topography of the artistic signifier itself as a profit-oriented commodity. “Post-auratic arts of new media as the new technologies of reproduction mark the end of traditional art as well as the end of aesthetic art,” claims Danko Grlić, a Croatian philosopher of art.

Therefore one should consider modern art as an event in the space and location of Derrida’s “trace,” referring to the deconstruction of traditional metaphysical meaning and establishment of the signifier without any significant. After the avant-garde, neo-avant-garde, and post-avant-garde movements, the last retreat of contemporary artlessness as a radical empty signifier, the mystery of being (*Sein*) as an iconoclastic event (*Ereignis*), would be bare subversiveness as such, the cancellation of the Derrida’s empty “location/trace” in Heidegger’s anonymous abyss of being (*Sein*) without privileges.

The subversiveness of subversiveness itself, the end of (the autonomous field of) art as a profit-oriented market commodity, could be the ultimate iconoclasm or subversiveness. This article presents such an anonymous subversive (or iconoclastic) “artless” movement that operated in the 1970s. The sub-realistic movement in Slovenia was an invisible and never truly recognized foundation of a number of later art movements (NSK, Ana Monroe Theater, etc.) that suppressed the awareness of their origin, both intentionally and unknowingly. Thus, the radical,

socially and politically “unconscious” contemporary phenomena of artlessness are not works represented at consecrated art exhibitions, such as Documenta in Kassel or the Venice Biennale, where curators took over the position of editors and managers-in-chief of arts as the authorized agents of global neoliberalism and where artists themselves are granted only the position of flexible precarious artisans. It is exactly those localities of represented “subversiveness” that are counter-subversive and “monopolistic” as such. Post-academic criticism should be aware of the existential dimension of the problem and should re-elaborate the basic historic understanding of art not as *techne* but as *poiesis*.