

SUBVERZIVNE PRAKSE V SODOBNI UMETNOSTI – STRATEGIJE MAJHNEGA ODPORA

7.01
7.037/.038.01

Umetnost išče izhode iz obstoječih paradigem, značilno obstaja kot mesto preizpraševanja vladajočih diskurzov in njihovih načinov kodifikacije oziroma kot mesto odpora do obstoječih domnevno naravnih vzorcev in ideologij ter do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije. Takšno delovanje je pomembno pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti.

Ključne besede:

sodobna umetnost, subverzija, aktivizem, informacijski mediji, dominacija, diskurzivnost, sodobna družba, kritična zavest

Če je znanost proizvodnja vednosti, bi lahko rekli, da je umetnost proizvodnja pomenov? To vprašanje je povezano z vprašanjem odnosa umetnosti do obstoječih (dominantnih) diskurzov oziroma z vprašanjem njenih možnosti v zvezi s tem razmerjem. Po drugi strani pa je problematično tudi pojmovanje umetnosti kot proizvajanja določenih (»trdnih«) pomenov, ki bi bili neodvisni od samih bralnih procesov. Pomen je namreč vedno »pomen za nekoga«. Dejansko je sodobna umetnost značilno interaktivna, išče razne načine komunikacije z gledalcem (ali poslušalcem), ki je predvsem bralec t. i. umetniškega teksta. A tudi bralec se je iz pasivnega sprejemnika preobrazil v aktivnega uporabnika »aplikacije«. Takšen uporabnik zdaj sooblikuje pomene. Obenem se umetnost ne ukvarja le z označevalnimi (izraznimi) niti le z označevanimi (vsebinskimi) ravnmi, temveč tudi s samimi načini oziroma principi kodiranja, torej z relacijami med označevalnim in označenim, ki jih preizprašuje. Zanimajo jo torej tudi pravila formacije form, pravila formacije pojmov ter pravila formacije razumevanj. Na ta način je umetnost bistveno vezana na diskurzivnost. Ne moremo je razumeti zgolj kot prakso proizvajanja pomenov, temveč prej kot preizpraševanje obstoječih diskurzivnih praks. Sodobna umetnost je tako mesto boja, ki s svojimi taktikami bodisi preverja dominantne sile, se jim izmika ali upira, s čimer deluje značilno subverzivno.

Vprašanje izhoda iz obstoječe paradigme

Znanost raziskuje na osnovi obstoječih znanj, pri čemer se lahko vprašamo, ali na ta način resnično išče izhod iz obstoječega diskurza v nova spoznanja; kakšne možnosti ima za to glede na predpostavlanje določenih »dejev« ali teorij, ki jih upošteva kot predhodno obstoječe »resnice«, na katerih gradi »nova« spoznanja. A če znanost vendarle proizvaja nove vednosti, se lahko vprašamo, na kakšen način se to dogaja. S tega stališča se pri umetnosti srečamo s podobno situacijo – tudi pojavljanje umetnosti lahko temelji na predpostavlanju določenega bistva umetnosti in s tem njenih domnevnih določenih zavezanosti (pri čemer je bilo v zgodovini zahodne umetnosti smiselno govoriti o določenih slogih in usmeritvah, kar je še zlasti postalo očitno z modernizmom in njegovimi številnimi –izmi, ki so s svojo številnostjo in raznolikimi cilji obenem že sami kazali na problematičnost kakršne koli osnovne zavezanosti v stremljenju umetnosti). S koncem modernizma oziroma s pojavom t. i. sodobne umetnosti se zdi, da zanjo nobena usmeritev in definicija nista več obvezujoči. Če se umetnost po eni strani širi na razna področja kulture, se s tem obenem dogaja tudi obratni vdor širšega družbenega oziroma političnega diskurza v polje umetnosti. Umetnost prične svoje cilje locirati v družbi, geopolitiki in znanosti. Pri tem njena naloga nikakor ni potrjevanje obstoječih diskurzov, ideologij, pomenov ter mitologij (če si sposodim izraz Rolanda Barthesa), temveč prej ravno nasprotno – preizpraševanje le-teh. Na ta način je sodobna umetnost subverzivna. Vendar subverzivnost v svoji tendenci danes običajno ni utopično prevratna v smislu neposrednega upora in z zahtevo po popolni dekonstrukciji obstoječe družbene, politične ureditve, tako torej ne vključuje zahteve po totalni spremembi (družbe, lahko tudi le umetniške institucije), kakršno pa lahko srečamo v modernih avantgardah.¹ Subverzivnost v sodobni umetnosti tudi ni vezana na politizacijo umetnosti (ki jo npr. zahteva Walter Benjamin v eseju »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«) v smislu podrejenosti oziroma služenju določenim političnim ideologijam, temveč gre prej za izvajanje mehke subverzije, za sugestije majhnih družbenih sprememb.

Če profesionalnega znanstvenika razumemo kot kompetentno osebo za proizvodnjo vednosti, pri čemer profesionalnost temelji na kompleksnem posebnem znanju,² potem se v tej zvezi ponuja pojem znanstvene paradigme, ki ga je razvil

1 S tem mislim zlasti na levoheglovske avantgardne tendence, ki so se razmahnile v drugi polovici devetnajstega stoletja in zahtevajo totalno spremembo družbe – kot takšno avantgardo se npr. razume partijo v komunistični revoluciji. Poleg teh se v začetku dvajsetega stoletja pojavlja še vrsta radikalnih avantgardnih tendenc, ki sledijo različnim političnim usmeritvam – tako npr. italijanski futuristi ne podpirajo komunizma, temveč fašizem.

2 Kot je to razumevanje s sklicevanjem na A. Abbota predstavil John Gibbons z Univerze Newcastle on Tyne v svojem prispevku »Doctorates, Employability and Professionalization in Contemporary European Research: The Generic« na konferenci Education, Media and Art v okviru projekta

Thomas S. Kuhn v svojem slovitem delu *Struktura znanstvenih revolucij* iz leta 1962. Oziroma se ob tem pojavi vprašanje, ali znanost morda ne proizvaja vednosti, ki izhaja iz dominantnega diskurza oziroma je na ta način znanost vednost ideologije, iz katere izhaja. Kuhn verjame, da tako imenovana normalna znanost deluje po principu »reševanja ugank«, kajti pri »normalnem« znanstvenem raziskovanju je rezultat poznan že vnaprej, pri raziskovanju se zato obseg pričakovanja komaj širi, kajti znanstvenik v tem primeru ni usmerjen na nepričakovano novost. Tako normalna znanost po Kuhnu temelji na paradigmi, ki v tistem času velja za gotovo in ki daje merilo za izbiranje problemov, za katere domnevamo, da imajo rešitev. Kuhn paradigme razume kot »splošno sprejete znanstvene dosežke, ki skupnostim znanstvenikov začasno zagotovijo vzorec problemov in rešitev.« (9) Normalna znanost kot »dejavnost, ki ji večina znanstvenikov neizogibno posveča skoraj ves svoj čas, stoji na domnevi, da znanstvena skupnost ve, kakšen je svet.« (16) Normalna znanost tako deluje na podlagi preteklih dosežkov, ki jih priznava za temelj svoje nadaljnje prakse. Toda včasih se problem, ki bi moral biti rešljiv z znanimi pravili in postopki, vztrajno upira reševanju in tako prihaja do anomalij. Normalna znanost tako po Kuhnovi razlagi nenehno zahaja s poti. Ne navadne epizode, ko se zgodi totalna sprememba, ki prinese tudi menjavo paradigme, po njegovem predstavljajo znanstvene revolucije. V skladu s Kuhnem bi tako lahko trdili, da znanost normalno (torej kadar deluje kot normalna znanost) ne proizvaja nove vednosti, temveč zlasti potrjuje obstoječo paradigmo, s tem pa tudi dominantni diskurz. Sprememba se zgodi, ko pride do znanstvene revolucije in s tem do nastopa nove paradigme, pri čemer se potlej spet ponovi znana zgodba. Kuhnov model revolucije temeljni na številnih modernih paradigmah; tako na primer Kuhn pravzaprav še verjame v totaliteto paradigme in revolucije, ki je že sama značilno moderna zahteva, a po drugi strani že kaže pluralnost znanstvenih diskurzov in pozicioniranje določenih diskurzov kot dominantnih, pri čemer se ob menjavah pokaže problem zgodovinenja oziroma konstruiranja zgodovinskih pripovedi. Kakor koli, danes bi radi (še vedno ali spet) verjeli, da znanstveniki svetu darujejo zmogljivost, da se izumlja nova vednost (Gibbons), pri čemer pa zaradi načina znanstvene proizvodnje še vedno lahko govorimo o problemu možnosti izhoda znanosti iz dominantnega diskurza, še zlasti ob dejstvu profesionalizacije, ki znanstveniku zagotavlja seznanitev z veččinami in vednostjo, ki temeljijo na preteklih dosežkih in s tem na obstoječi paradigmi, ki je povezana z obstoječimi oziroma dominantnimi diskurzi.

ADAM TEMPUS (Univerza za umetnost, Beograd, 12. oktober 2007). John Gibbons, ki je predaval o zaposljivosti doktorandov in profesionalizaciji znotraj evropskega izobraževalnega sistema na področju znanosti, razume profesionalnega raziskovalca kot tistega, ki zna izvajati raziskovalne veščine, pri čemer po njegovem znanstveniki svetu darujejo kapaciteto, da se izumlja nova vednost; pri tem je po Gibbonsovem mnenju izjemnega pomena, da doktorandi iz katerega koli področja prek študija pridobijo predvsem splošno večinskost, ki naj bi jim omogočala širše možnosti zaposljivosti.

S podobno težavo se srečamo tudi na področju umetnosti – lahko bi npr. govorili o dominantni formi, ki potrjuje dominantni diskurz. Takšno formo umetnik bodisi sprejme bodisi si lahko zada nalogo iskanja izhoda iz obstoječe paradigme – s tem v zvezi se dandanes rado postavlja tezo, da je umetnost pravzaprav vselej politična (tako npr. verjame Raymond Williams). V sedemdesetih letih Roland Barthes, ki v tem času izrazito razvije svoje levičarsko angažirano stališče, verjame, da sistem jezika uteleša logiko dominantnega diskurza, zato po njegovem prepričanju jezik s svojo normativnostjo podreja. »Jezikovni sistemi so skrivne inkarnacije moči; z njimi je človeku že vnaprej predpisano, kako naj dojema svet in klasificira stvari ter ljudi v njem. To dominacijo sistema jezika je treba razbiti, jezik 'pregoljufati' in ga skušati zaznati onkraj moči sistema,« meni Barthes leta 1976 v svojem nastopnem predavanju na Collège de France (kot povzame Barthesovo predavanje Virk, 117). Možnost za razbitje jezika, preseganje jezika kot sistema vidi Barthes tedaj kot nalogo, ki si jo lahko oziroma mora zadati literatura. Barthes tako vidi smisel literature v dekonstrukciji jezika, ki že sam poseblja dominantni diskurz. A v skladu s to zahtevo se umetnost še vedno na moderni način angažira predvsem z razbitjem forme, ki pa jo razume v skladu s spoznanjem, ki ga prinese jezikovni obrat; to je v smislu tesne prepletenosti forme in vsebine, pri čemer vsebine niso neka zunaj (jezika) obstoječa resničnost, torej ne predhodijo formi in niso položene vanjo kot v prazno konzervo, temveč so proizvedene skupaj z jezikom – z njim se tako realnost ne odseva, temveč tvori. Obenem pa na ta način v jeziku zakodirani pomeni prenašajo in potrjujejo dominantni diskurz, ki tako predhodi naši uporabi jezika oziroma smo z enostavno (predvideno) rabo jezika zavezani potrjevanju dominantnega diskurza.

Zahteva po takšni dekonstrukciji jezika, ki naj ga izvaja literatura, je vendar značilno moderna – od umetnosti pričakuje delovanje znotraj svojega avtonomnega polja. Sorodnosti takšni nalogi dekonstrukcije jezika lahko pravzaprav iščemo v kakršni koli dekonstrukciji (umetniškega) medija, ki nam je lahko poznana iz katerega koli področja umetnosti v 20. stoletju. Gre torej za značilno modernistično tendenco.

Spremenjena narava sodobne umetnosti

Sodobne umetniške prakse niso več zavezane artefaktičnosti, saj sodobno »umetniško delo« ni več samoumevna samozadostna entiteta z zaprto strukturo, temveč je njena struktura vse bolj mrežna, sama pa postaja prostor igre, proizvodnje, intertekstualnosti ter bralnih procesov. Ne nazadnje živimo v družbi posplošene komunikacije, kot je to ugotovil že Gianni Vattimo (1). Zahodna umetnost se po šestdesetih letih vse manj ukvarja s formalnimi raziskavami, raziskavami medija in samoanaliziranjem. Vse manj se zapleta v preizpraševanje lastnega diskurza,

s čimer se, mimogrede, vendarle ukvarjajo tudi umetniškozgodovinske avantgarde – če se le spomnimo znanega primera Duchampove *Fontane* – oziroma je to razvidno iz naloge, ki naj bi si jo v skladu s prepričanjem Petra Bürgerja zastavile, tj. iz samega napada na avtonomijo umetnosti. Sodobne umetniške prakse so primarno vezane na širša družbena vprašanja. Po tako imenovanem koncu umetnosti (ki ga Arthur C. Danto locira v šestdeseta leta z Warholovo *Brillo škatlo*, 1964),³ ko značilno pade prejšnja ločnica med visokim in nizkim;⁴ v širšem smislu pa ta moment sovпада s družbenim, političnim in intelektualnim vrenjem iz šestdesetih let, lahko vse manj govorimo o umetnosti v modernem smislu (torej zlasti v navezavi na njeno avtonomijo).⁵ Svet umetnosti se je od sredine osemdesetih tudi značilno razširil na druga področja kulturnega in ekonomskega življenja. Prej kot o svetu umetnosti (pa tudi o polju umetnosti) lahko govorimo o polju kulture. Umetnik je postal kulturni delavec. Vloga umetnika oz. kulturnega delavca tudi sovпада s številnimi drugimi vlogami, ki jih opravlja, saj deluje na številnih področjih.

Čeprav so se tudi umetniške prakse zgodnjega modernizma razumele kot subverzivne v smislu dekonstruiranja dominantne (prej etabrirane) forme oziroma načina in avantgardne v tem, da so se oblikovale kot odziv na razmah množične kulture, kiča oziroma kulturne industrije (tako na primer Clement Greenberg v tridesetih letih piše o Picassu, Braqueu in Miroju), pa sodobne umetniške prakse s svojim poseganjem v širši kulturni oziroma družbeni prostor prej izhajajo iz zapuščine umetniškozgodovinskih avantgard. Že pri njih je namreč opaziti širše družbeno delovanje, procesualnost, neposredno družbeno oziroma politično angažiranost in značilno dematerializacijo estetskega objekta. Drugačne oblike subverzivnosti v sodobni umetnosti pa so vezane tudi na to, da se umetnost vse manj izvzema iz družbenega življenja, pa tudi iz ekonomskega sveta in se tako vse manj romantično zapira v prostor umetniške avtonomije, kot je to počela moderna umetnost; pač pa si sodobna umetnost prizadeva za širšo angažiranost.

Za razliko od umetniškozgodovinskih avantgard delujejo sodobne umetniške prakse veliko bolj sistematično in organizirano. Srečamo se s kompleksnim konceptom umetniškega projekta (Tratnik, »Contemporary Art Projects«). Prek analogije z znanostjo gre pri tem za neke vrste (umetniško) raziskavo. A te prakse niso postale le temeljno raziskovalne po svoji naravi, temveč so same operacije

3 Tako po Dantovem kot po mnenju Hansa Beltinga se s tem konča doba umetnosti. Glej tudi: Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* Oziroma glej dopolnjen angleški prevod: Belting, *Art History after Modernism*.

4 Med drugimi o tem razpravlja Fredric Jameson v eseju »Kulturna logika poznega kapitalizma« (Postmodernizem 9).

5 To kompleksno razložim v svoji doktorski disertaciji (Tratnik, *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*).

postale tako kompleksne, da jih dejansko vodi skupina ljudi, ki deluje kot v podjetju. V takšnem raziskovalnem projektu lahko sodeluje tudi po dvajset ljudi ali več. Potrebuje se uspešno vodenje, pa tudi inženiring (organizacija in izvedba dela od osnutkov do realizacijske faze), marketing (uravnavanje investicij in proizvodnje) in stiki z javnostjo oziroma neke vrste propaganda. Takšno podjetje značilno temelji na sodelovanju, skupnost sodelavcev pa mora biti dobro sistemsko organizirana. Pogosto so v takšno raziskavo vključeni strokovnjaki iz raznih področij (lahko tudi naravoslovnoznanstvenih), s čimer se pri sodobni umetnosti srečujemo z značilnim konceptom interdisciplinarnosti. Prav tako bi lahko rekli, da sodobni umetnik oz. kulturni delavec ali umetniška skupina gradi na svoji blagovni znamki, kot na področju ekonomije podjetja pridobivajo prepoznavno ime, ki zagotavlja zanesljivost in kvaliteto. V današnjem poznem kapitalizmu se umetnost pojavlja precej drugače, kot je o tem pisal Fredric Jameson v osemdesetih letih (na primer v *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*). Umetniško poslovanje in politike se ne kažejo le v enem izmed trendov trgovanja sodobne umetnosti, temveč bolj splošno v sami funkcionalni organizaciji polja umetnosti, ki postaja temeljno ekonomsko strukturirana in politično delujoča. Sodobni umetniški projekt si zagotavlja svoj obstoj le s kompleksnim pozicioniranjem v širšem družbenoekonomskem in političnem kontekstu oziroma sistemu. Na ta način sodobni umetniški projekti in »podjetja« vodijo k dejanski nadgradnji v osemnajstem stoletju osnovanih temeljev umetnostnih paradigem (od avtorstva ter originalnosti do pojmovanja umetniških del in umetnikov ter umetnosti nasploh) in se prej uravnavajo glede na realnost 21. stoletja.

Padec modernih paradigem, hibridizacija in kompleksnost družbenih polj

Pomembno je tudi poudariti, da se v luči padca modernih konceptov enotnosti, totalitete, resnice in napredka, zahteva po dekonstrukciji enotnega dominantnega diskurza, torej Zahodnega diskurza, izkaže za moderno utopično zahtevo, podobno zahtevi (modernih) zgodovinskih avantgard po totalni spremembi nečesa, kar obstaja v svoji integriteti, enotnosti, pri čemer je po drugi strani tudi tisto, kar se zahteva, po svoji naravi prav tako totalno. Prej kot predpostavljanje rezultatov in popolni nadzor je pri sodobnih praksah relevanten princip eksperimentalnosti, na osnovi katerega se računa z določeno stopnjo nepredvidljivosti. To je bržkone povezano s sodobnim spoznanjem, da nič ni zares resnično, zaključeno in trdno, temveč zgolj tavamo v sferi neskončnega razmotavanja in prepletanja horizontov interpretacije oziroma razumevanja (Hans-Georg Gadamer piše o neskončnem razgovoru), pri čemer ni absolutne poti do resnice in ni univerzalne vednosti. V tem smislu je namreč težko govoriti o enem samem dominantnem diskurzu; prej smo vpeti v številne diskurze, ki se med seboj prepletajo.

Opozorim lahko še na eno izmed bistvenih značilnosti sodobne umetnosti, namreč na zavezanost principu mešanja (npr. medijev), ki v marsikateri izpeljavi pomeni hibridizacijo. Principi hibridizacije so pravzaprav značilni za pojav postmodernizma v umetnosti, ko se značilno pričnejo mešati mediji in se pojavi t. i. nomadstvo po zgodovini umetnosti; v principu montaže, kolaža in »assemblagea« pa hibridizacija v umetnosti korenini vsaj v kubizmu in umetniškozgodovinskih avantgardah z začetka 20. stoletja. A v nedavnih teoretskih spisih o sodobni umetnosti se večkrat poudarja prav princip hibridizacije; tako npr. Lev Manovich piše o vizualni hibridnosti oziroma o hibridnem vizualnem jeziku gibljivih podob v času med 1993 in 1998, ko se mešajo in ponovno mešajo različni mediji in z njimi vsebine, tehnike in delovne metode; na ta način danes pravzaprav nobene tehnike ne najdemo več v njenem čistem, izvornem stanju (»After Effects«). Tudi Julian Stallabrass opaža opevanje »prednosti mešanja kultur ali hibridnosti« v svetu umetnosti, pri čemer Stallabrass v tem prepoznava odločitev za politično liberalno plat govorjenja o globalizaciji, podiranju kulturnih meja, ki naj bi spremljalo domnevno rušenje trgovinskih meja ter posledično veličastno prepletanje kulturnih vplivov, dejansko pa se po njegovem v tem močno odraža splošna vizija tega pristopa – sanje o globalnem kapitalu. Stallabrass to povezuje še z ustanavljanjem bienalov in drugih umetnostnih prireditev v devetdesetih, z graditvijo novih muzejev sodobne umetnosti in širjenjem starih muzejev v mestih, pa tudi s posvojenimi poslovnimi ideali muzejev, katerih dejavnost je postala bolj tržno usmerjena in so se tako pričeli povezovati s podjetji. Obenem Stallabrass še opaža, da se je sodobna umetnost tesneje povezala z izbranimi elementi množične kulture, kar po njegovem včasih napačno razumemo kot nov pristop k »resničnemu življenju« (18). Težnja k hibridizaciji je pravzaprav značilna za sodobne družbe in sovпада s spremenjeno obliko pojavljanja kultur danes. Kot piše Wolfgang Welsch, tradicionalni koncepti ločenih kultur, ki težijo k homogenizaciji in separaciji, kot tudi koncepta multikulturalnosti in interkulturalnosti, ki še vedno predpostavljata ločene kulturne otoke, ne ustrezajo več sodobnemu času, ko obstajamo kot kulturni hibridi, saj so naše kulture bistveno zaznamovane z mešanjem in prežemanjem. Prav mrežno delovanje in hibridizacija ključno označujeta tudi sodobne umetniške prakse oziroma obstoj sodobne umetnosti, vključno z umetniško institucijo. Welsch opaža, da je vsaka kultura postopoma postala notranja vsebina oziroma satelit. Verjame, da se to nanaša tako na populacijo, trgovanje kot informacijo. Nove oblike prepletenosti so posledica migracijskih procesov, pa tudi svetovnih materialnih in nematerialnih komunikacijskih sistemov in ekonomskih medodvisnosti ter odvisnosti, pri čemer se seveda pojavlja vprašanje razmerij moči.

Pierre Bourdieu opisuje, kako je diferenciacija družbenih aktivnosti vodila h konstituciji različnih, relativno avtonomnih družbenih prostorov, v katerih se tekmovanje osredotoča okoli določenih vrst kapitala. Takšne družbene prostore

Bourdieu imenuje polja. Dinamika samega polja izhaja iz bojevanja družbenih agentov, ki poskušajo zasesti dominantne pozicije znotraj polja. Polje je tako sistem pozicij, ki so notranje strukturirane v smislu relacij moči; polje je družbena arena boja za prisvojitve določene vrste kapitala, pri čemer je kapital tisto, kar je za socialne agente pač ključnega pomena (najbolj očiten primer je monetarni kapital). Med družbenim, političnim ali kulturnim poljem po Bourdieuju obstajajo številne strukturalne in funkcionalne homologije – v vsakem od njih obstajajo dominirajoči in dominirani, konservativne in avantgardne težnje, mehanizmi reprodukcije in subverzivni boji («The Intellectual Field» 11–12). Polja, ki so sicer pogosto relativno avtonomni, neodvisni prostori družbene igre, so organizirana tako vertikalno kot horizontalno – polje moči je specifično v tem, da obstaja horizontalno skozi vsa polja. Boji znotraj njega nadzorujejo menjalno razmerje vseh oblik kulturnega, simbolnega ali fizičnega kapitala med samimi polji. Vsako polje je po Bourdieuju področje bojev in je tako polje sil, ki težijo bodisi k preoblikovanju ali ohranjanju ustanovljenih relacijskih sil, pri čemer se vsak izmed agentov zavezuje s kapitalom, ki ga je dosegel s preteklimi boji (isto 13). Čeprav ima kulturno polje relativno avtonomijo in intelektualci zasedajo posebno mesto znotraj dominantnega razreda, pa so zanj umetniki dominirani v svojih odnosih s tistimi, ki posedujejo politično in ekonomsko moč (isto 15). Vendar pa gre pri tem po njegovem obnem za protislovno oziroma dvoumno pozicijo dominantnega-dominiranega.⁶ Kulturni proizvajalci za Bourdieuja, četudi dajo svojo moč v službo dominantnega, namreč posedujejo posebno moč – določeno simbolno moč prikazovanja stvari in pa moč doseganja, da ljudje vanje verjamejo. Kulturni proizvajalci imajo po njegovem moč, da na konkreten način razkrijejo bolj ali manj nejasne, celo neizrazljive izkušnje naravnega in družbenega sveta, to je, imajo moč, da jih prinašajo v obstoj (isto 16).

Kritiške, odporniške in politične strategije v sodobni umetnosti

Lahko bi dejali, da imajo kulturni proizvajalci prek svoje simbolne moči prikazovanja in zmožnosti razkrivanja skritega ali spregledanega možnost izumljanja modelov odpora proti dominantnim diskurzom. Kritiške, odporniške in politične strategije so v sodobni umetnosti velikega pomena. Igor Zabel v eseju »Sodobna umetnost in institucionalni sistem« našteje nekaj takšnih strategij, ki so lahko uporabljene v umetnosti, te pa so: 1. razkrivanje spregledanih in skrivnih mehanizmov, ki jih moč uporablja za družbeni nadzor in discipliniranje, 2. odkrivanje alternativnih rab obstoječih mehanizmov in tehnologij, 3. iskanje in razvijanje alternativnih modelov ekonomskega, socialnega in političnega ravnanja in 4.

6 Tako je dvoumnost po njegovem razvidna zlasti v primerih krize, ko je pozicija kulturnikov v družbenem redu zares ogrožena; v takšni situaciji na primer tisti, ki se upirajo tako imenovani buržoaziji, ostanejo lojalni buržoaznemu redu (takšen primer je za Bourdieuja Zola).

iskanje možnosti za paralelne (včasih le začasne) skupnosti oziroma družbene skupine (191–192). Zabel poudari dva ključna koncepta odporiških strategij – avtonomijo (v smislu »začnih avtonomnih con«, kot jih razlaga Hakim Bay) in invencijo. V avtonomiji se ustvarijo vzporedni prostori, mehanizmi in skupine, ki se lahko izmaknejo vladajočim družbenim sistemom, v invenciji pa umetnost bodisi najde ali izumlja nove pripomočke ali rabe, ki tako avtonomijo omogočajo. Primer takšne umetniške prakse je delo Marka Peljhana, ki svoje delo opiše kot »strategije minimalnega odpora«, s čimer Peljhan poudarja, da je odporiška umetnost, četudi velikopotezna, le majhna točka odpora v primerjavi z velikanskimi sistemi ekonomske, vojaške in politične moči.⁷ Umetnost ima zmožnost, da razkrije skrita razmerja moči in nadzorne mehanizme družbene dominacije, prav tako pa lahko pokaže tudi možne alternative tem odnosom in modelom.

Čeprav lahko z Welschem verjamemo, da smo kulturni hibridi, in tako sklenemo, da mora logika temeljne (politične) orientiranosti odpovedati, pa po drugi strani nikakor ne moremo trditi, da v sodobni družbi ne obstajajo centri moči. V neprestanem boju teh sil se pomembnost in moč posamezne pozicije lahko meri glede na njeno zmožnost distribucije in upravljanja oziroma manipuliranja z informacijami. Ne nazadnje družbo, v kateri živimo, imenujemo informacijska.

Za informacijsko družbo naj bi bila po mnenju Leva Manovicha specifična »infoestetika«, kot je bila za moderniste in industrijsko družbo specifična »estetika novega«. Tako smo prešli od »novih medijev« k »software« kulturi. Množični mediji so od svoje sprva predvsem distributivne vloge prešli na komunikacijsko. Tako je vsak sprejemnik pri sodobnih elektronskih medijih tudi potencialni oddajnik oziroma vsak uporabnik potencialni distributer. Interaktivnost je za sodobne kulture izjemnega pomena. Obenem pa smo ključno vezani na računalniško logiko delovanja in je računalnik dominantna podatkovna tehnologija današnjega dne. Jos de Mul poudarja pomen podatkovnega manipuliranja v sodobni umetnosti, pa tudi skrajno stopnjo interaktivnosti, ki jo danes pri njej zasledimo (»The Work of Art«). Na ta način je kvaliteta umetniškega dela zdaj po njegovem lahko merjena glede na stopnjo, do katere je umetniško delo odprto za manipulacijo. Lev Manovich poudarja pomen interakcije v sodobnem svetu umetnosti in oblikovanja – interakcija se zdaj pojavlja kot estetski dogodek. Tako oblikovalci po njegovem ne delajo več vidnih vmesnikov, temveč se sama interakcija pojmuje kot dogodek v nasprotju z nedogodkom v prejšnji »paradigmi nevidnega vmesnika« (»Interaction as Aesthetic Event«). Po drugi strani pa velja tu omeniti zgodnje oblike net.arta, še zlasti HTML dekonstrukcije, ki jih dela tandem Jodi v drugi polovici devetdesetih (1996–97). Po mnenju Inke Arns te oblike net.arta, ki delajo z materialnim okvirom internetnega

7 Projekt Macrolab Marka Peljhana (1997–) se je pričel z namenom ustanovitve neodvisnega in samozadostnega pojava in raziskovalne strukture v izolaciji. Macrolab se osredotoča na telekomunikacije, klimatske spremembe in migracijske vzorce. <<http://makrolab.ljudmila.org/>> 28. 1. 2008.

medija, gradijo na tehničnem disfunkcioniranju oziroma na motnjah v medijski komunikaciji – interakcija je na ta način radikalno dekonstruirana («The Birth of Net Art»). Tandem Jodi izjavlja, da se opira na hackerski slogan: ljubimo vaš računalnik, pri čemer računalnik umetnika razumeta kot napravo, prek katere stopaš v nekoga, v njegove misli, in pravita: »Ko gledalec gleda najino delo, sva v njegovem računalniku.« (Baumgärtel) Sicer pa je Vilém Flusser že v osemdesetih letih verjel, da je sodobni svet digitalen in da smo zaznamovani z digitalnim videzom. A umetniške prakse so po drugi strani z novim tisočletjem pomembno prešle od računalniške kulture devetdesetih in programskosti na dejansko manipuliranje z živim materialom pri t. i. »networks« (Tratnik, »(Bio)umetnost«).

Sodobne umetniške prakse, ki se zavedajo principa, da je uporabnik tudi potencialni distributer, na ta način niso le interaktivne, temveč značilno stremijo k lastni zmožnosti manipuliranja z informacijami. Vzpostavljajo razne medijske matrice, znotraj katerih upravljajo in manipulirajo z informacijami – s tem so bistveno vezane na preizpraševanje, pozicioniranje in manipuliranje s kulturno, družbeno, ekonomsko oziroma politično močjo.

Taktični mediji in medijski aktivizem

Pri tem lahko govorimo o aktivizmu kot o načinu kulturno in družbenopolitično angažiranega delovanja znotraj umetniškega sistema. Dejansko pa se sam »umetniški sistem« ob tem razširja do te mere, da postaja, kot pri taktičnih medijih, pravzaprav nezamejliv oziroma gre v prvi vrsti za aktivistično delovanje znotraj množičnih medijev. Takšne prakse se osredotočajo na taktično rabo informacijske in komunikacijske tehnologije ter elektronskih medijev. Toshiya Ueno leta 1997 razlaga medijski aktivizem in pravi, da je medijski aktivist tista oseba, ki se zani- ma za politične in socialne zadeve ter uporablja alternativni način za reševanje problema oziroma pride do medijskega aktivizma takrat, kadar nekdo nasprotuje obstoječemu sistemu oziroma institucijam (npr. muzejem, šolam, mrežam) in pri tem uporablja (množične) medije. Medijski aktivist tako uhaja vsakršni dogmatični politiki. Vendar pa po mnenju Toshiye Uena naloga medijskega aktivista ne sestoji le v spreminjanju družbe in družbenih sistemov na splošno, temveč tudi v spreminjanju javne sfere v nekaj drugega. Kot verjame Ueno, je za aktivizem najpomembnejša in najbolj radikalna gesta iznajdba ali zasedba virtualnega ali realnega prostora (npr. zasedba stavbe, oddajanje piratskih medijev, »hacking« na računalniku ipd.). Pri tem »squatting« aktivist zasede stavbo in realni prostor, medijski aktivist pa ustvari prostor v kiberprostoru. Pri tem Ueno kot medije ne razume le elektronskih medijev in tehnologij, temveč tudi medije v alternativni javni sferi, piratsko televizijo, svoboden radio, internet, časopisje, pa tudi govori- ce in druge oblike medijev, ki zadevajo javno komunikacijo.

David Garcia in Geert Lovink, ki pišeta o taktičnih medijih, prav tako leta 1997 v manifestu »The ABC of Tactical Media« zapišeta, da so taktični mediji tisto, kar se zgodi, ko poceni 'naredi-sam' medije, dostopne zaradi revolucije v potrošniški elektroniki in razširjenih oblik distribucije (od javnega dostopa kabelskih mrež do interneta), izkoriščajo skupine in posamezniki, ki se čutijo ogrožene ali izključene iz širše kulture. Taktični mediji o dogodkih ne le poročajo, ampak jih, glede na to, da nikoli niso nepristranski, tudi (so)oblikujejo in to je tisto, kar jih bolj kot karkoli drugega ločuje od mainstream medijev. (»The ABC«) Tako so to mediji krize, kritike in opozicije, kar je tako njihov vir moči, kot tudi njihova omejitve, še zapišeta Garcia in Lovink. Pri aktivističnem delovanju znotraj sodobnih množičnih medijev gre opozoriti na dve zadevi – po eni strani je drugo polovico 20. stoletja močno zaznamovala revolucija informacijskih in komunikacijskih tehnologij, ki pa so – po drugi strani – v večini primerov rezultat raziskovalnih in eksperimentalnih projektov vojaške industrije in znanstvenoraziskovalnih institucij. Na ta način tehnološko kompleksnejši in strateško uporabni sistemi prehajajo od vojaške in znanstvene elite v ekonomsko in civilno sfero. Vendar pa primat nad televizijskimi in radijskimi frekvencami, internetom, satelitskimi sistemi in kabelskimi omrežji še vedno ohranjajo vojska, multinacionalne korporacije ter medijski konglomerati. Tako pa tudi investiranje v telekomunikacije tem institucijam daje moč, vpliv in nadzor nad pretokom informacij v signalnem teritoriju. Prav v tej zvezi se je pojavil interes za raziskovanje, odkrivanje in razvijanje alternativnih uporabnih načinov tehnologij ter eksperimentiranje, s čimer se oblikuje kritičen pogled na politične, družbene, ekonomske in kulturne posledice, ki so jih vpeljale tehnološke spremembe. Takšna delovanja se potemtakem pojavljajo kot strategije odpora oziroma kot strategije ozaveščanja globalne javnosti.

Številne aktivistične prakse se torej usmerjajo v centre medijskega nadzora ter ekonomske oziroma politične moči, pri čemer izvajajo parazitiranje, uzurpiranje in subvertiranje dominantnih sistemov sodobne informacijske družbe. Luther Blissett si prizadeva za sabotažo centrov medijskega nadzora in moči z akcijami kulturne gverile, s katerimi povzroča paniko v raznovrstnih medijih. Brian Springer opozarja na možnost elektronskega uporništvva in gverilske akcije z uporabo satelitske tehnologije – s standardnim potrošniškim satelitskim TV sistemom izkorišča možnost vključitve v odprte TV kanale in prestreza surov, še neobdelan videomaterial. Etoy je umetniški kolektiv, ki razkriva možnosti manipuliranja mednarodnega podatkovnega omrežja. ^{®™} mark izvaja sabotažo korporativnih izdelkov – tako so posegli v računalniško videoigro in vanjo vnesli homerotične vsebine ter zamenjevali glas igračam. Skupina Monochrom opozarja na poseganje v zasebnost posameznika z globalnim obveščevalnim sistemom, mrežo kamer CCTV (Closed Circuit TV) v mestnih središčih in nakupovalnih centrih in elektronskimi sistemi, s katerimi podjetja vse bolj izvajajo preverjanje

in nadzorovanje zaposlenih.⁸ Lep primer medijskega aktivizma je tudi projekt Saša Sedlačka *Infokalipsa zdaj!* (2007), ki predstavlja iniciativo za ustanovitev avtonomne medijske cone na 700 MHz. Sedlaček predstavlja navodila za sestavno enostavnega in poceni mobilnega TV oddajnika, prek katerega je mogoče oddajanje poljubnih vsebin – še zlasti bo ta možnost prišla v poštev leta 2012, ko naj bi Slovenija povsem prešla od analognih na digitalne frekvence. Analogni frekvenčni spekter naj bi bil razprodan na dražbi, čeprav gre pravzaprav za javno dobro. *Infokalipsa zdaj!* je tako iniciativa za civilno oziroma neodvisno delovanje na lokalnem komunikacijskem omrežju, ki na polju medijskih informacij lahko obeta vdor vsebin, ki jih ne obvladujejo in posredujejo velike (komercialne) korporacije. V marsičem je temu soroden tudi projekt *Insular Technologies*, ki ga koordinira Marko Peljhan in ki predstavlja iniciativo za svetovno visokofrekvenčno radijsko oziroma internetno omrežje.

Toshiya Ueno pravi, da taktike medijskega aktivizma močno precenjujejo mikropolitike nad makropolitikami. Medijskega aktivista seveda zanima situacija v makropolitiki, čeprav se posveča mikropolitikam na posamičnih področjih, a njegova kritika in akcija sta v tem, da analizira in dekonstruira makrosituacije z mikrostališča. Po drugi strani pa kritika in akcija medijskega aktivista potekata pod pretvezo amaterskosti, s čimer se aktivist izogiba težjim načinom delovanja.

Umetniške prakse so lahko aktivistične tudi z načini infiltracije v umetniški sistem, s čimer manipulirajo z razmerji moči znotraj umetniškega oziroma kulturnega polja, pri čemer npr. z namernimi sabotажami preizprašujejo uveljavljene umetnostne norme in kanone ter jih prilagajajo novi komunikacijsko-informacijski realnosti. Takšen primer je praksa skupine 0100101110101101.org, ki ima celo dvoumno identiteto. Naslanja se na možnosti spletne manipulacije, da prikaže protislovja vsakdanjih kulturnih sistemov (zlasti glede pojmov izvirnosti in avtorstva). Podoben primer je Luther Blissett, ki ima tudi nenavadno identiteto, saj gre pravzaprav za kolektivno ime, ki ga lahko uporabi kdorkoli. Luther Blissett in 0100101110101101.org so v letih 1998–1999 realizirali projekt *Darko Maver*, ki je bil velika umetniška potegavščina. Maver naj bi bil srbski »vojni« umetnik, ki je leta 1999 celo razstavljal na Beneškem bienalu, vendar pa je bil ta umetnik in njegovo umetniško delovanje zgolj konstrukcija omenjenih avtorjev, ki je v »svetu umetnosti« obstajala na osnovi rabe spleta. Fotografije domnevnih Maverjevih del so bile dejansko fotografije vojne fotografije razmesarjenih trupel. Projekt *Darko Maver* je bil način upora proti kakršnim koli razširjenim umetniškim oblikam (Blissett).

8 Leta 2001 je bila v galeriji Škuc v Ljubljani v okviru Sveta umetnosti pripravljena razstava z naslovom Medij je orožje, vzemi ga v roke, ki se je osredotočila ravno na aktivizem kot način kulturno in družbenopolitično angažiranega delovanja znotraj umetnostnega sistema. <http://www.worldofart.org/0001/tekst_tecajnice.htm>

Sklep

Nekateri kritiki sodobne umetnosti verjamejo, da med samopodobo sodobne umetnosti in njeno dejansko funkcijo zija globok prepad, saj je umetnost upravljana in vključevana v novi svetovni red, na ta način pa služi interesom neoliberalne ekonomije. Tako Julian Stallabrass sodobno umetnost kot »območje svobode« vidi v tesni zvezi s svobodno trgovino; obe naj bi bili namreč »dejavnika, ki družno ustvarjata prevladujoč sistem in njegovo dopolnilo.« (13) Četudi kritike te vrste prinašajo marsikateri pomemben uvid v delovanje sodobnega umetniškega sistema, takšen pogled vendar preveč posplošuje in s tem izkrivlja subverzivnost mehanizmov, ki jih lahko zasledimo v nekaterih praksah sodobne umetnosti (kot na primer pri medijskem aktivizmu oziroma pri rabi taktičnih medijev), v svoje nasprotje. Medijsko(umetniško)aktivistične skupine ali posamezniki se upirajo pasivni drži družbenih individuumov do aktualnih družbenih in političnih vprašanj. Z umetniškimi eksperimenti kritično reflektirajo uporabo tehnoloških inovacij, institucije politične, ekonomske, medijske oziroma informacijske moči, družbeni nadzor in poseganje v zasebnost ipd. Po eni strani na derridajevski način iščejo razpoke v dominantnih tekstih, do katerih ne nazadnje nujno prihaja ob kompleksnih razmerjih in igrah moči v družbenem prostoru, in na ta način izvajajo dekonstrukcijo. Po drugi strani iz protislovij oziroma disruptivnih sil,⁹ ki jih najdejo v takšnih hegemonskih tekstih, razvijajo strategije opozicijskega branja,¹⁰ ki vodijo k oblikovanju tistih pomenov, ki tvorijo strategije odpora do dominantnih diskurzov. Razvijajo torej kritične in odporniške strategije do obstoječih domnevno naravnih vzorcev in ideologij, ki pa so dejansko kulturno in zgodovinsko pogojeni (torej do t. i. »vsakdanjih mitologij«) oziroma do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije. Pri tem so izjemnega pomena načini kodifikacije, ki pomenijo »oformiti in hkrati postaviti forme«, kot pravi Bourdieu v eseju »Kodifikacija« (*Sociologija kot politika* 131) Kodifikacija namreč »vpliva na to, da so stvari preproste, jasne, sporočljive« (133) in je »tesno povezana z disciplino in z normalizacijo praks.« (132) Uspešna kodifikacija je tako v tesni zvezi z vzpostavljanjem diskurzov kot dominantnih, povezana je z dominantnimi načini mišljenja, vrednostnimi sistemi in ideologijami. Subverzivna umetnost, ki ji je posvečen ta prispevek, je tako mesto boja, kjer se preizprašujejo vladajoči diskurzi in njihovi načini kodifikacije, v katere umetnost zdaj aktivno posega: pokaže na njihovo logiko in mehanizme ter ponuja drugačne poglede nanje, jih transformira, deformira in nastopa celo kot neke vrste virus. Kot motnja v sistemu je takšno delovanje pomembno pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti.

9 Izraz si sposojam od Johna Fiskeja, glavnega predstavnika kulturnih populistov (»Televizijska kultura«).

10 Ob odkodiranju televizijskega diskurza Stuart Hall, eden glavnih predstavnikov birminghamske šole kulturnih študijev, razmišlja o dominantno-hegemonskem, pogajalskem in opozicijskem branju (»Encoding, Decoding«).

Povzetek:

Če je sicer že moderna umetnost subverzivna (zlasti v času modernizma), pa je subverzivnost sodobne umetnosti specifična v tem, da pri njej ne gre za umetniškoreferencialno subverzijo obstoječih kanonov in form (kot pri /visoko/modernistični umetnosti), pa tudi ne za radikalne zahteve po spremembi umetniške institucije ali celotne družbe (kot jih srečamo pri umetniškozgodovinskih avantgardah), temveč prej za strategije majhnega odpora. Če znanost razumemo kot proizvodnjo vednosti, pa umetnost neprestano išče izhode iz obstoječih paradig in je temeljno preizpraševalna. Sodobne umetniške prakse svoje cilje značilno locirajo v aktualnih družbenih in političnih vprašanjih, v znanstvenih diskurzih in na polju množičnih oziroma informacijskih medijev. Subverzivne prakse v sodobni umetnosti, ki temeljijo na aktivističnem pristopu, npr. pri t. i. taktičnih medijih, se odločajo za neposredno politično delovanje, a odporniška umetnost je, četudi velikopotezna, le majhna točka odpora v primerjavi z velikanskimi sistemi ekonomske, vojaške in politične moči (Peljhan).

Sodobna družba sestoji iz relativno avtonomnih družbenih polj, v katerih se tekmovanje osredotoča okoli določenih vrst kapitala, pri čemer polje moči preči vsa druga družbena polja (Bourdieu). Dominantni segment družbe predstavljajo tisti agenti, ki posedujejo politično in ekonomsko moč, ter tisti centri moči, kjer se izvaja medijski nadzor oziroma nadzor nad distribucijo in kroženjem informacij. Sodobne umetniške prakse, ki sledijo logiki komunikacijsko-informacijske družbe, kjer je vsak sprejemnik tudi potencialni oddajnik oziroma vsak uporabnik potencialni distributer, stremijo k vzpostavljanju matrice, znotraj katere upravljajo in manipulirajo z informacijami – s tem so bistveno vezane na preizpraševanje, pozicioniranje in manipuliranje s kulturno, družbeno, ekonomsko oziroma politično močjo. Kritični in aktivistični pristopi, ki jih najdemo tudi na področju umetnosti, funkcionirajo kot mesto preizpraševanja vladajočih diskurzov in njihovih načinov kodifikacije oziroma kot mesto odpora do obstoječih domnevno naravnih vzorcev in ideologij ter do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije. Takšno delovanje, ki ne nazadnje tudi presega moderne paradigme umetnosti, je pomembno pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti.

Literatura

- Arns, Inke. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006. (Transformacije, 20).

- Arns, Inke. »The Birth of Net Art Stems from an Accident. Comments about net.art in Europe from 1993–2000.« <http://www2.dortmund.de/do4u_intern/artnet_archiv/eng/per/inke_jpgs/arns.html> 22. 04. 2008.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Pariz: Seuil, 1957.
- Baumgärtel, Tilman. »Interview with Jodi.« <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6187/1.html>> 22. 4. 2008.
- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« Prev. J. Vrečko. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998. 145–176.
- Blais, Joline in Jon Ippolito. *At the Edge of Art*. London: Thames & Hudson, 2006.
- Blisssett, Luther. *Velika umetniška potegavščina: imate kdaj občutek, da ste bili prevarani?* Prev. P. Mesec. Ljubljana: Založba /*cf., SCCA, Zavod za sodobno umetnost, 2001. (Žepna zbirka, 9).
- Bourdieu, Pierre. *Sociologija kot politika*. Prev. Z. Skušek. Ljubljana: Založba /*cf., 2003. (Rdeča zbirka).
- Bourdieu, Pierre. »The Intellectual Field: A World Apart.« *Theory in Contemporary Art since 1985*. MA, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Fiske, John. »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil.« *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt. Ljubljana: Študentska založba, 2004.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Prev. Š. Virant. Ljubljana: Študentska založba, 2000. (Zbirka Koda).
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Verlag, 1960.
- Garcia, David in Geert Lovink. »The ABC of Tactical Media.« <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/74.htm>> 28. 1. 2008.
- Gregorič, Alenka, Jarc, Pavla, Sajovic, Sandra, Trampuš, Meta, Zavrtanik, Sonja, Zorko, Simona, Tečajnice Sveta umetnosti. »Medij je orožje, vzemi ga v roke!« <http://www.worldofart.org/0001/tekst_tecajnice.htm> 28. 1. 2008.
- Greenberg, Clement. »Avantgarda in kič.« Prev. A. Jereb. *Likovne besede* 47–48 (1999): 142–149.
- Gibbons, John. »Doctorates, Employability and Professionalization in Contemporary European Research: The Generic.« Konferenca *Education, Media and Art*. Beograd: Univerza za umetnost, 12. oktober 2007.

- Hall, Stuart. »Encoding, Decoding.« *The Cultural Studies Reader*. Ur. During, Simon. New York: Routledge, 1993.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizem*. Prev. A. Bogovič, B. Čibej, P. Klepec idr. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001. (Zbirka Analecta).
- Kuhn, Thomas S. *Struktura znanstvenih revolucij*. Prev. G. Jurman, S. Krek. Ljubljana: Krtina, 1998. (Zbirka Temeljna dela).
- Manovich, Lev. »After Effects, or Velvet Revolution in Modern Culture.« <<http://www.manovich.net/>> 22. 4. 2008.
- Manovich, Lev. »Interaction as Aesthetic Event.« <<http://www.manovich.net/>> 22. 4. 2008.
- Mul, Jos de. »The Work of Art in the Age of Digital Reproduction.« *XII. Mednarodni kongres za estetiko*. Ankara, 2007.
- Rush, Michael. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson. 2005.
- Stallabrass, Julian. *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*. Prev. L. Klančar. Ljubljana: Krtina, 2007. (Zbirka Kratka, 4).
- Tratnik, Polona. *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*. Doktorska disertacija. Koper: Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem, 2007.
- Tratnik, Polona. »Contemporary Art Projects in the Late-Capitalist World.« *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti. Anthology of Essays by the Faculty of Dramatic Arts*. Beograd: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, 2008.
- Tratnik, Polona. »(Bio)umetnost in manipuliranje z živim.« *Annales – Series historia et sociologia* 18. 2 (2008).
- Tribe, Mark in Uta Grosenick. *New Media Art*. Köln: Taschen. 2006.
- Ueno, Toshiya. »Who is a Media Activist?« <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/13.htm>> 22. 4. 2008.
- Vattimo, Gianni. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1999.
- Welsch, Wolfgang. »Transculturality: the Changing Form of Cultures Today.« *Filozofski vestnik* 22.2 (2001): 59–86.
- Zabel, Igor. *Eseji I: o moderni in sodobni umetnosti*. Ljubljana: Založba /*cf., 2006.
- <<http://makrolab.ljudmila.org/>> 28. 1. 2008.
- <http://www.sasosedlacek.com/shranjeno/projects_infokalipsa.htm> 22. 4. 2008.

SUBVERZIVNE PRAKSE U SLOBODNOJ UMETNOSTI – STRATEGIJE MANJEG OTPORA

Rezime

Umetnost traži izlaz iz postojećih paradigmi, opstaje kao mesto preispitivanja vladajućih diskursa i njihovih načina kodifikacija, odnosno istrajava kao otpor postojećim dominantnim pogledima na svet i ideologijama svakidašnjih oblika društvene i političke dominacije. Takvo delovanje je značajno pri uspostavljanju kritičkog suda šire javnosti.