

SLASTI IN PASTI SEKULARNE METAFIZIKE V UMETNOSTI

**Transformacije artikulacijskih paradigem v likovni umetnosti
zgodnjega, visokega in poznega modernizma**

Predtakt

147

Kot izhaja iz najbolj eksponiranih ciljnih kategorij »klasične« estetike – *perennialnosti* in *originalnosti* – je bila umetnost od nekdanjih medij, s katerim je človek iskal lek za shajanje z minljivostjo. Najprej z minljivostjo v smrt tekočega življenja, ki bi se želelo, če se neizogibnosti minevanja že ni mogoče izogniti, vsaj »nesmrtno« zapisati v svet v kakšnem času superiornem materialnem in/ali duhovnem preostanku. Nato z minljivostjo zastarevanja, ki izhaja iz empirične zavesti, da so ureditve, ki so proizvod človeka, nujno vpletene v tok zgodovinskih aktualizacij in deaktualizacij, ki se mu lahko do neke mere po robu postavi samo *izvirnost*, se pravi človekovo stremljenje k iz-virom »bistvenega« in »temeljnega«, ob arhetipiki katerega spodleti razveljavljajoča požrešnost časa. Z drugimi besedami to pomeni, da se umetnost po naravi stvari giblje v »napetostnem polju« med bežnim in trajnim, partikularnim in univerzalnim, vidnim in nevidnim, subjektnim in objektnim, prisotnim in pristnim, novim in izvirnim. Kar se likovne umetnosti tiče, je bilo dogajanje v tem fizično-metafizičnem napetostnem polju, ki ga skuša pragmatično mišljenje zaman odpraviti kot »romantiko«, izrazito turbulentno v času modernizma. Se pravi, v času med sredino 19. stoletja, ko je meščanska umetnost s svojimi rutiniranimi realističnimi prijemi zašla v čudno luč neodzivnosti na svet okoli sebe, šestdesetimi leti

preteklega stoletja, ko je prišel v veliko krizo modernistični model estetskega idealizma, in sedemdesetimi ter osemdesetimi leti istega stoletja, ko se je zaradi nemožnosti nenehnega napredovanja v isti idealizirajoči smeri pokazala potreba po tem, da se z demistifikacijo estetskega in sublimnega testira sama »potresna trdnost« modernističnih predpostavk. Pač v skladu s spoznanjem, da bolj krhke kot postajajo institucije, bolj napet postaja čar njihovih temeljev. Gre za čas menjave paradigem. Najprej za prehod paradigme likovne umetnosti v paradigmo »čiste likovne umetnosti«, nato za prehod od paradigme »čiste likovne umetnosti« v paradigmo »vizualne umetnosti«, katere adut je sekundarna semantizacija vizualnih objektov, dogodkov in kontekstov. Za precizno razpravo se zdi več kot stoletni časovni interval pretiran, vendar ga je bilo potrebno izbrati, saj so paradigmske spremembe, ki bi jih želel povezano tematizirati, v tanjših režnjih časa nevidne. Posledica take odločitve pa za sabo vsekakor potegne zapovedano jedrnatost v ubesedovanju.

148

Modernizem kot mobilizacija metafizičnega zakulisja

In medias res

V drugi polovici 19. stoletja je meščanska umetnost žanrskega realizma tako rekoč zaspala na oblikotvornih standardih naturalistične ikonografije in mimetičnosti. To ekstenzivno stanje pa ni več ustrezalo ne družbenemu dogajanju, ki so mu takrat takt udarjali prva industrijska revolucija, primarna akumulacija kapitala in surova tržna kompetitivnost, ne ustvarjalnim potencialom umetnikov, ki so v soočenju s porajajočo fotografijo skušali preseči že dosežene mimetično-dokumentarne standarde in slikarstvu utreti pot preko njih.

Giblјivost in nestabilnost moderne družbe je dobila svoj zunanji izraz najprej v impresionizmu. Impresionisti so zapustili temačne ateljeje z umetno aranžiranimi motivi in se napotili *en plain air*, na zrak in v svetlobo, kjer so v neposrednem izkustvu srečevali hitro in nearanžirano življenje. Njihove slike so bile slikane na skicozen način, ker so hotele ujeti bežen trenutek življenja. To jim je dalo svežino. Njihov slikarski postopek pa je bilo optično mešanje barv

(divizionizem), ki ga je takrat paralelno odkrivala koloristična znanost.¹ To je impresionističnim delom prineslo barvitost, po drugi strani pa »znanstveno utemeljenost«. Pri čemer je tudi sklicevanje na znanost znak modernih časov. Impresionisti so z njim hoteli poudariti, da so njihove slike »bolj resnične« kot slike naturalističnih slikarjev, saj je impresionistično »resnico« podpirala znanost, tedaj edina trdna in brezprizivna avtoriteta.

Ta impresionistična »znanstvena resnica« pa je *ipso facto* povlekla dve, za nadaljnji razvoj likovne umetnosti v 20. stoletju ključni metodološki potezi. (a) Impresionizem je na temelju znanstvenih spoznanj o optičnem mešanju barv in o simultanem kontrastu videz resničnosti razgradil v njegove optične sestavne dele, v točkaste tvorbe čistih barv.² S tem je bilo nakazano modernistično zanimanje za »zakulisje« sveta, ki je kasneje preraslo v modernistični aksiom. (b) Druga poteza je bila preusmeritev pozornosti od imitativnih vidikov upodabljanja k svobodni produkciji oziroma sintetiziranju vidnega, ki je kasneje tudi prerasla v modernistični aksiom in odprla pot nefigurativni umetnosti. Ta prehod je nazorno kontekstualiziral slikar Fernand Léger, ko je v eseju *Les origines de la peinture et sa valeur représentative* (Izvori slikarstva in njegova reprezentacijska vrednost) zapisal:

149

»Impresionisti so prvi zavrgli *absolutno vrednost motivne snovi* (sujet) in začeli upoštevati le še njeno relativno vrednost. Tu je vez, ki združuje ves moderni razvoj in ga pojasnjuje. Impresionisti so veliki novatorji sedanjega gibanja, so primitivci v tem smislu, da so, ko so se otresli posnemanja, v slikarstvu upoštevali praktično le še barvo, skorajda povsem zanemarili pa so oblike in linije. (...) Posnemanje motiva, ki ga še vsebuje njihovo delo, je zgolj razlog za spremembo, zgolj téma in nič drugega več. Zeleno jabolko na rdeči preprogi za impresionista ni več odnos dveh predmetov, ampak razmerje dveh barvnih tonov, zelenega in rdečega. Ko so živa dela formulirala to resnico, je moralo

1 Prim. Michel-Eugène Chevreul, *Du contraste simultané des couleurs*, Paris: Pitois-Levrault, 1839, str. 1–16, 145–275 in 623–655 (tu cit. po: <http://goo.gl/nhvykL>; dostopno junija 2015).

2 Princip lahko danes s pomočjo povečave opazujemo pri barvnih rastroh v vsaki barvni fotoreprodukciji.

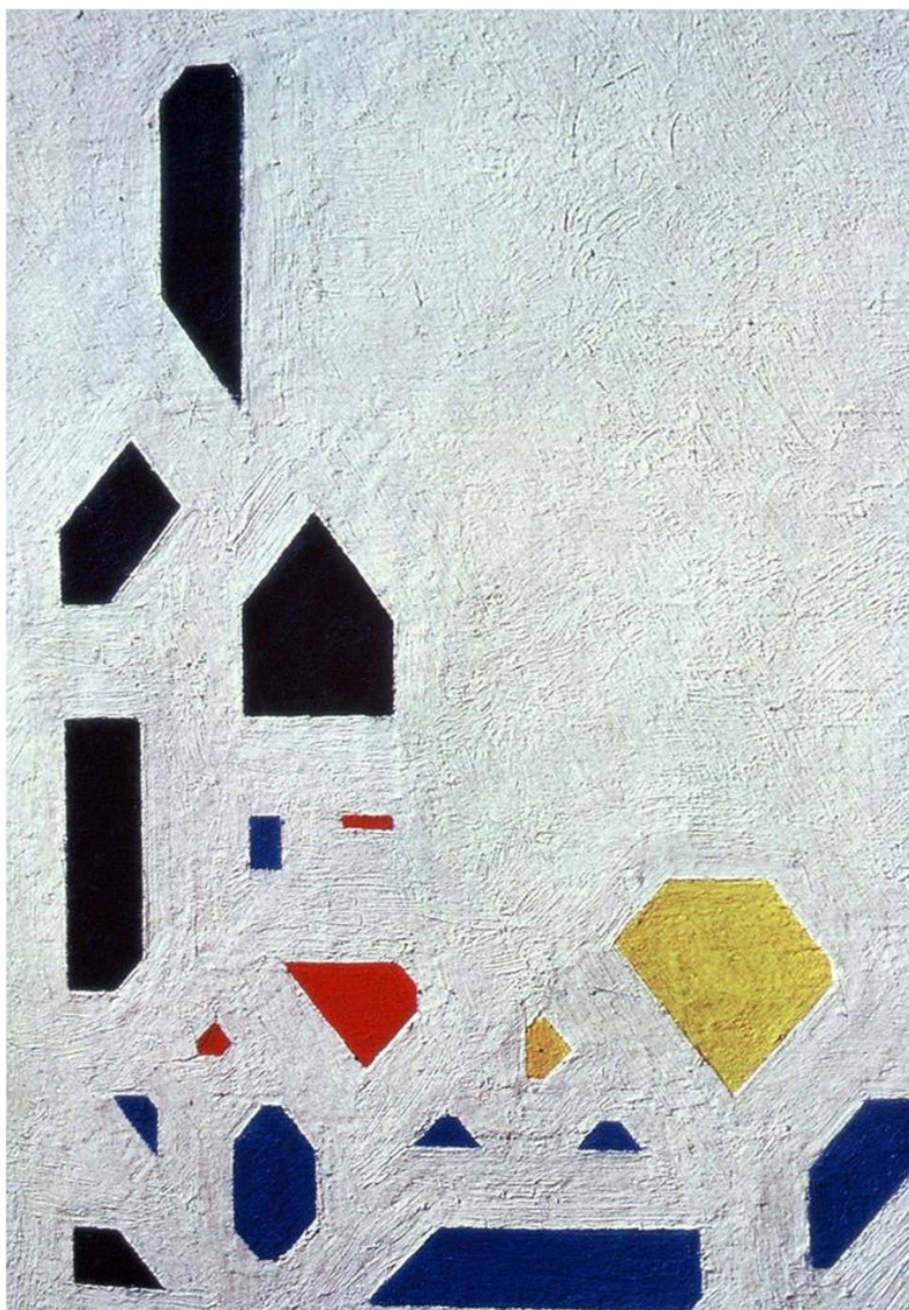
nujno priti do sedanjega gibanja. Prav posebej poudarjam to obdobje francoskega slikarstva, kajti mislim, da se v tem trenutku srečata dva velika slikarska koncepta, *vizualni realizem* in *realizem koncepcije* – prvi končuje svojo krivuljo, ki zajema vse staro slikarstvo do impresionizma, drugi, realizem koncepcije, se z njim začneja».³

Distinkcijo med »vizualnim realizmom« in »realizmom koncepcije« ter umetniško priseganje na drugega so povzela in na svoj način aplicirala poimpresionistična gibanja, kot so fauvizem, ekspresionizem, kubizem in konstruktivizem, ki so vsa po vrsti verjela, da videz stvari ni edina resnica, ampak da obstaja za videzom »nevidna resničnost«, ki ji mora umetnik slediti bolj kot oni prvi. Ali z besedami Vasilija Kandinskega: *Umetnost je zapustila kožo narave, ne pa tudi njenih zakonov, kozmičnih zakonov*.⁴ Ti zakoni so bili zakoni likovnih izraznih sredstev, se pravi zakoni vizualnega zaznavanja in ontične analize prostora, v raziskovanje katerih so se slikarji prve dekad

150

3 Fernand Léger, Les origines de la peinture et sa valeur représentative: notes réunies pour une conférence faite à l'Académie Wassilieff le samedi 5 mai 1913, v: Montjoie! I/8 (Paris, 29. 5. 1913); tu cit. po: Fernand Léger, *Functions of Painting*, London: Thames and Hudson, 1973, str. 3–4.

4 »Die abstrakte Malerei verlässt die 'Haut' der Natur, aber nicht ihre Gesetze. Erlauben Sie mir das 'große Wort', die kosmischen Gesetze. Die Kunst kann nur dann groß sein, wenn sie in direkter Verbindung mit kosmischen Gesetzen steht und sich ihnen unterordnet«, v: Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli Verlag, 1963, str. 203.



Slika 1: Bart van der Leek, *Tihožitje z vinsko steklenico*, 1922, Otterlo: Kröller-Müller Museum.

***Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*⁵**

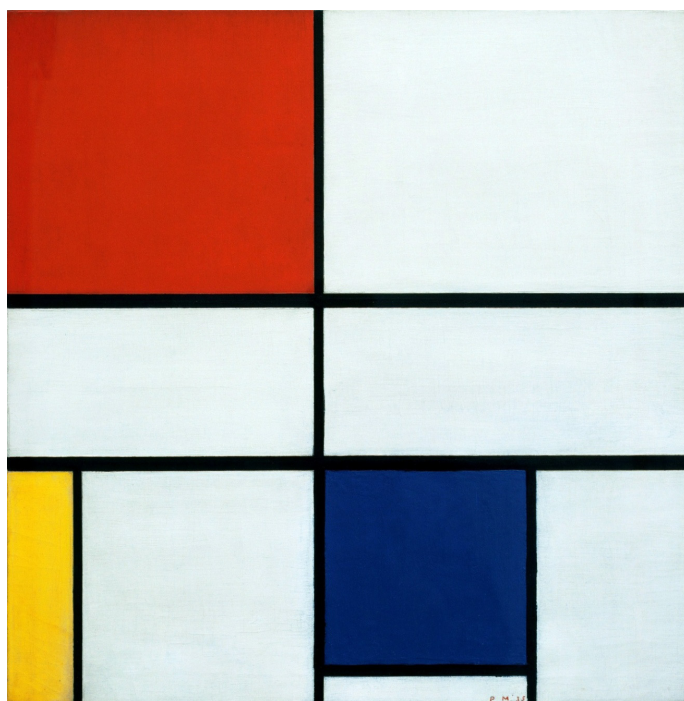
152

Ta znameniti Kleejev stavek v sebi na jedrnat način povzema poimpresionistično spoznanje, da umetnost ne oblikuje po naravi, da ne poustvarja zgolj njenega videza (čeprav ga lahko), marveč ustvarja iz sebi lastnih elementov (svetlo-temno, barva, točka, linija) in po svojih lastnih zakonitostih, na analogen način kot narava. Zavest o tem, da lahko umetnik zapusti »združene države videza« in samostojno ustvarja videz še nevidnega, je odprla umetnikom tistega časa nova obetajoča pota ustvarjalne svobode. Z elanom so se vrgli v raziskovanje novega sveta, ki se jim je istočasno odpiral navzven, v zakulisje sveta (v objektivno) in navznoter (v lastno subjektivnost), medtem ko je *brave new world* družbenega dogajanja v senci napovedujoče se gospodarske krize postajal vedno temnejši. Umetnik, ki sta ga meščanstvo in kapital izrinjala na obrobje družbe, je postajal samotar, meditator, predvsem pa iskalec neke doživljalske in življenjske harmonije, ki mu je svet aktualne tehnopolitike ni mogel dati. Abstraktna – ali bolje nepredmetna – likovna umetnost, ki se je pojavila med leti 1909 do 1919, je poskus umetnikov, da bi na konstruktiven način ujeli ravnovesje med subjektivnim in objektivnim, ki ga v takratnih družbenih razmerah ni bilo. Tekoči trak, ki je človeka ponižal na raven strojevega podaljška, je bil produkcijska nujnost, vendar je implicitno povzročal veliko neravnovesje v občutenju človekove kreativne identitete in kapacitete. Terjal je kompenzacijo in umetniki so na to neravnovesje spontano reagirali. S tem, da je umetnik artikuliral abstraktno sliko iz čistih likovnih prvin, v kateri so oblike zaživele svoje lastno življenje v urejeni in smiselni kompoziciji, je ustvaril simbolično prispodobo tega, kar naj bi človeško življenje bilo – namreč prispodobo človeka kot ustvarjalca smisla.

⁵ *Umetnost ne poustvarja vidnega, ampak dela vidno*; Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, prva objava v: Kasimir Edschmid (izd.), *Tribüne der Kunst und der Zeit*, Berlin: Reiß, 1920; tu cit. po: Günther Regel (izd.), *Paul Klee Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Leipzig: Reclam, 1987, str. 60.

Od likovne k »čisti likovni« umetnosti

Mnogo umetnikov abstrakcije, zlasti geometrijske, je stopilo na to konstruktivno in sintetično pot, najbolj globinski in regulativni kurz v teh prizadevanjih pa predstavljata gibanji *suprematizem* in *neoplasticizem* ter z njima povezani ustvarjalci, kot so Kazimir Malevič, El Lissitzky in Piet Mondrian. Ti ustvarjalci so – bodisi z »intuitivnim občutjem« (*suprematizem*) bodisi z neke vrste racionaliziranim likovnim neoplatonizmom (*neoplasticizem*) – težili k objektivni in univerzalni lepoti in so se prav zato skušali iztrgati iz območja singularnosti, partikularnosti, naključja in subjektivne presoje. Umetnik suprematizma in neoplasticizma se v celoti podredi visokemu idealizmu čistih, prototipnih oblik in iskanju prečiščene, objektivne, univerzalne lepote (**slika 2**).



153

Slika 2: Piet Mondrian, *Kompozicija C (št. III)* z rdečo, rumeno in modro, 1935, olje na platnu, 56,2 x 55,1 cm; zasebna zbirka (delo je od leta 2012 v Tate Gallery London).

Ali kot to prizadevanje v eseju *Likovna in čista likovna umetnost* (Plastic and Pure Plastic Art) leta 1937 opredeli Piet Mondrian:

»Obstoj nefigurativne umetnosti je dokaz, da umetnost vselej napreduje po svoji pravi poti, da ni izraz videza resničnosti, kakršno doživljamo, niti življenja, ki ga živimo, temveč da je izraz resnične stvarnosti in resničnega življenja ... ki ju ni mogoče dojeti drugače, kakor da ju realiziramo v likovni resničnosti. Zato moramo skrbno razlikovati med dvema vrstama stvarnosti: prvo, ki ima individualen, in drugo, ki ima univerzalen videz. V likovni umetnosti je prva izraz prostora, ki ga določajo posamezne stvari oziroma oblike, medtem ko vzpostavlja druga kreativna širjenja in omejevanja prostora z nevtralnimi oblikami, premimi linijami in čistimi barvami. Univerzalna stvarnost izhaja iz jasno določenih odnosov, individualna pa kaže le zastrte odnose. Prav zato je individualna stvarnost nejasna, univerzalna pa razločna«. ⁶

154

Čista likovna umetnost deluje torej kot agens »razsvetljenstva«, s pomočjo katerega permanentna duhovna svetloba pada skozi bežne pojavnosti na »večne strukture«. Njen cilj je, da bi presegla svet videza in na-videznosti, da bi se obrnila stran od vsiljive, konfuzne in turbulentne površine stvari in se s poduhovljenim očesom zazrla k njihovemu »bistvu«, k njihovim »čistim« oblikovnim vrednostim, strukturam in odnosom ter jih poustvarila v duhu in čutom dostopni formi. Vse to pa je delo umetnikov, ki so še vedno verjeli v vrednote klasičnega evropskega humanizma in so skušali v nefigurativno umetnost zgolj prenesti renesančno estetiko z vso njeno vero v zakonitost sveta in znanost, v imanentno logiko likovnih izraznih sredstev, v človekove kreativne in metafizične potenciale. Abstrakcija iz leta 1910 pomeni razkroj zanimanja za predmetni svet, ne pa tudi za njegovo ontično zakulisje. Umetniki abstrakcije so skušali umetnosti vrniti nekdanji blesek in življenjsko potenco, vendar je nadaljnji razvoj ekonomskih odnosov, ki je kulminiral v gospodarski krizi 1929, brutalno razbil njihova pričakovanja.

6 Prva objava v: J. L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo, *Circle: International Survey of Constructive Art*, London: Faber and Faber, 1937; tu cit. po Harry Holtzmann, Martin S. James (izd.), *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, London: Thames and Hudson, 1986, str. 297.

Iz Evrope v Ameriko ali: od idealističnega zakulisja sveta k sublimnemu zakulisju subjekta

V meso zahodne kulture je bil torej vstavljen trn dvoma v možnost njene obnove na starih, antično-renesančnih temeljih. Vendar njegov pritisk v tistem času še ni bil tako močan, da bi zavrl umetnostna raziskovanja v smeri mobilizacije metafizičnega zakulisja stvarnosti. Konstruktivistična in puristična prizadevanja so preživela gospodarsko krizo, obskuren vzpon nacizma in grozote druge svetovne vojne. Le da so zaradi predvojnega in deloma povojnega preseljevanja evropskih umetnikov v ZDA⁷ ter zaradi posebnih razmer v Evropi po drugi svetovni vojni (razrušenost, razdeljenost z »železno zaveso«) močnejše veje pognala v novi, ameriški domovini. In sicer v gibanjih, kot so bila ameriška geometrijska abstrakcija, abstraktni ekspresionizem, *color field painting* idr. Modernizem kot prizadevanje, da se eksplicitno pretvori v implicitno in da se ozadje potegne v ospredje, pa ima v ameriški različici modificirano pogonsko kolesje. Če je konstruktivizem – splošno vzeto – poganjalo z mistiko in teozofijo impregnirano prizadevanje po razkritju metafizičnega zakulisja sveta in po izražanju s čistimi oblikami in kozmičnimi zakoni, ki iz njega izhajajo, potem je za ameriško abstraktno slikarstvo po drugi svetovni vojni značilno postmetafizično prizadevanje po likovnem razkritju zakulisja človekovega stremljenja po presežnem, ki ga nasplošno označuje pojem »sublimno«. O tem, da je sublimno v procedurah tega prizadevanja sekularizirano, priča izjava Barnetta Newmana, ki v eseju *Sublimno je zdaj* (*The Sublime is Now*) iz leta 1948 piše:

»Namesto, da bi gradili katedrale iz Kristusa, iz človeka ali iz 'življenja', jih gradimo iz samih sebe, iz naših občutkov.«⁸

7 Willem de Kooning 1926, Hans Hofmann 1932, Josef Albers, Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy in Ludwig Mies van der Rohe 1933, Piet Mondrian 1940 idr.

8 »Instead of making cathedrals out of Christ, man, or 'life,' we are making it out of ourselves, out of our own feelings«; Barnett Newman, *The Sublime is Now*, prva objava v: *Tiger's Eye* 1/6 (december 1948), str. 51–53; tu cit. po: Herschel B. Chipp, Peter Selz, Joshua C. Taylor (izd.), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Los Angeles: The University of California Press, 1984, str. 553.

Sublimno, kakor se kaže v delih najbolj reprezentativnih predstavnikov ameriške abstraktne umetnosti po drugi svetovni vojni, je sicer metafizično, presežno, a ne v (objektivističnem) odnosu do sveta, ampak v (subjektivističnem) odnosu do človeka kot agensa (samo)transcendirajočih želja, izkustev in občutenj. Pretežno ima dve modaliteti: modaliteto minimalizma, pri kateri je elementarnost, primarnost in »odprtost« rezultata, se pravi njegov »tukaj in zdaj«⁹ v časih kot intelektualna krepost, in modaliteto abstraktne ekspresije, ki skuša biti človekova intimna partnerica v stremljenju po intenziviranih presežnih doživljajih in osebno motiviranem »vživljanju« v stvari (*Einfühlung*¹⁰), v duh časa in v umetnine. Eksemplarični primer prve modalitete je npr. delo Barnetta Newmana (*Vir Heroicus Sublimis* iz let 1950/1951, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* iz leta 1966 itd.), eksemplarični primer drugega pa delo Marka Rothka (zlasti po letu 1948).¹¹

156

Vprašanje pri tem pa je, kako dolgo lahko tako premočrtno slikarsko samopreseganje v smeri minimalizma in abstraktne ekspresije traja, saj se zdi, da po letu 1950 sekularno sublimno z nenehnim apeliranjem na gledalčevo »subtilnost« iz dneva v dan terja večje doživljajske, intelektualistične in volitivne koncesije.

9 Prim. ob tem zapis Jeana François Lyotarda o Newmanovi sliki *Vir Heroicus Sublimis* iz let 1950/1951: »A canvas by Newman draws a contrast between stories and its plastic nudity. Everything is there – dimensions, colours, lines – but there are no allusions. So much so that it is a problem for the commentator. What can one say that is not given? (...) The best gloss consists of the question: what can one say? Or of the exclamation 'Ah'. Of surprise: 'Look at that.' So many expressions of a feeling which does have a name in the modern aesthetic tradition (and in the work of Newman): the sublime. It is a feeling of 'there' (Voilà)«; po: Keith Crome and James Williams (eds.), *The Lyotard Reader and Guide*, New York: Columbia University Press 2006, str. 331.

10 Prim. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München: Piper, 1907.

11 Primerjaj ob tem avtorjevo izjavo, navedeno v delu *Abstract Expressionism* Barbare Hess (New York: Taschen, 2005), str. 42: »A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token. It is therefore a risky and unfeeling act to send it out into the world. How often it must be permanently impaired by the eyes of the vulgar and the cruelty of the impotent who would extend the affliction universally«.

Kriza estetskega idealizma in obrat k sekundarni semantizaciji¹²

V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je prišla modernistična umetnost v dokazljivo krizo, ki se je pokazala v averziji do konstitutivne modernistične predstave, da obstaja za videzom stvari samobiten metafizični svet »čistih« oblikovnih vrednosti, struktur in odnosov oziroma subtilno postmetafizično onstranstvo sublimnih izkustev, in da do vsega tega vodi videz sveta transcendirajoča nepredmetna morfologija s svojo puristično geometrijo in *all-over*-ekspresijo. Reakcija na ne več prepričljivo metafiziko »čistosti« se je sicer pojavila že v zgodnjem modernizmu, z Duchampom in dadaisti, vendar je v nezrelem času poniknila.¹³ Iz samoabsorpcije je to demistifikacijsko gesto v poznih petdesetih letih prejšnjega stoletja obudil neodadaizem, ki je izšel iz antiidealističnega duha Nove leve, ¹⁴ še posebej pa avtorefleksivni val iz epicentra ameriškega abstraktnega slikarstva, ki je pri raziskovanju oblikotvornih temeljev slikarstva prišel resno zadevati na skrajne meje.

157

Kolaps estetske difference

Ko pravimo, da slika »predstavlja« oziroma »daje videti« to in ono, to pomeni, da aktivno kaže pojavljanje (ali izginjanje) vidnosti nečesa (*Sichtbarkeit*). Vidnost, skratka, naredi za proces, ki se odvija pred gledalčevimi očmi in duhom.

12 Bolj podrobno glej: Jožef Muhovič, *Über das Geistige in der Kunst heute oder: An den Wurzeln der Diskurs(ohn)mächte*, v: G. Kocijančič, V. Snoj, J. Muhovič, *Über das Geistige in der Kunst - zum zweiten Mal*, Münster-Wien-Berlin: LIT Verlag, 2010, str. 51–102, in Jurij Selan, *K razumevanju pogojev sodobne umetnosti. Diskurzivna analiza*, v: *Phainomena* 23/90-91 (2014), str. 137–163.

13 Predvsem zato, ker se je zgodovinsko izkazalo, da duchampovski *ready-mades* in dadaistične demontaže smisla ne zdržijo kot *movens* deestetizacije, ampak spontano zapadejo v perpetuiranje lastne alternative – estetiziranja. Prim. ob tem Duchampovo izjavo: »Sušilnik za steklenice in pisoar sem jim vrgel v obraz kot izziv, zdaj pa ju občudujejo kot estetsko lepo«, Hans Richter, *Dada - Kunst und Antikunst*, Köln: DuMont, 1964, str. 212.

14 Njegovi protagonisti so bili ameriški neodadaisti (Jasper Johns, Robert Rauschenberg; še pred tem John Cage v glasbi) in francoski »novi realisti« (Arman, Yves Klein, Daniel Spoerri).

To, kar kaže materialna eksistenca slike (*signifikant*), in to, kar slika pomeni (*signifikat*), se *razlikuje*. In prav to neločljivo povezano razhajanje signifikata in signifikanta je tudi najpreprostejša definicija umetniške slike. To »idealistično« preseganje signifikanta s signifikatom pa je v antireprezentativnem slikarstvu šestdesetih let prejšnjega stoletja (Robert Morris, Barnett Newman, Ad Reinhardt) postalo čedalje bolj sumljivo. Podoba, videz in referenca so bili denuncirani kot slepilo, minimalistično slikarstvo (npr. Frank Stella, Robert Ryman) pa je na tehnični estetskega odnosa neženirano predstavljalo uteži na njegov objektni, faktični, materialni pol (**slika 3**). Z drugimi besedami: v avtorefleksivni in redukcionistični vročici je vse vodilo v pretrganje vezi med slikovnim signifikatom in signifikantom, tj. v kolaps estetske difference.

158



Slika 3: Robert Ryman, Brez naslova, 1964, vinilni polimer na aluminiju, 45,7 x 45,7 x 2,2 cm (8 x 18 x 7/8 in.); zasebna zbirka.

Bistvene norme slikarstva so omejujoči pogoji, ki jih mora izpolniti neka »površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu«, ¹⁵ da jo lahko zaznamo in interpretiramo kot sliko. Modernizem je ugotovil, da je ne le mogoče, ampak treba raziskati to ireduktibilno bistvo slik. Danes, je leta 1962 pisal Clement Greenberg, se zdi splošno priznано, da ireduktibilno bistvo slikarstva temelji na dveh konstitutivnih normah – na ploskovitosti in njeni omejitvi – in da že upoštevanje zgolj teh dveh norm zadošča za to, da ustvarimo objekt, ki ga je mogoče prepoznati kot »sliko«. Vprašanje, ki ga postavlja umetnost, ni več vprašanje, kaj konstituira slikarstvo oziroma umetnost, ampak kaj konstituira ireduktibilno »dobro« umetnost kot takšno. ¹⁶ Prav na tej točki pa se je za Greenberga močno zapletlo. Monokromno ploskovito površino, ki bi jo lahko zaznali kot omejeno in različno od stene, bi bilo glede na minimalne pogoje omejenosti in ploskovitosti mogoče razglasiti za sliko, vprašanje pa je, če tudi za »dobro« sliko, torej za »umetnost«. ¹⁷ Materialna površina, ki izpolnjuje formalne pogoje za sliko, namreč ne producira nujno tudi estetskega smisla. Greenberg je večkrat opozarjal, da je pikturalna nepredmetna površina, ki ji je dajal absolutno prednost pred predmetno pikturalno površino, nekaj povsem drugega kot materialna površina nosilca, čeprav je bilo razliko med njima težko opisati. Greenberg jo je skušal zajeti tako: ploskovitost, h kateri teži moderno slikarstvo, nikoli ne more biti totalna ploskovitost. Antireprezentativno in neidealistično pojmovanje slikarstva sicer ne dovoli več modelacije in projektivne iluzije (perspektiva), mora pa dovoliti

15 Prim. znamenito izjavo Maurica Denisa iz leta 1890: »(Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement) une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées«; Maurice Denis, Définition du Néo-traditionalisme, v: Art et Critique 66 (30. avgust 1890); ponatis v: Maurice Denis, *Le ciel et l'Arcadie*, Paris: Hermann, 1993, str. 5.

16 Prim. Clement Greenberg, *After Abstract Expressionism*, v: Art International (oktober 1962), str. 30.

17 Clement Greenberg, Recentness of Sculpture (1967), v: Gregory Battcock (ur.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York: University of California Press, 1995, str. 181.

nekakšno »optično«, striktno pikturalno iluzijo neke tretje dimenzije.¹⁸ Skratka: da je ploskovita površina lahko umetnost, mora – po Greenbergu – njen status izpisati delikatno prisotnost »estetske difference« med signifikatom in signifikantom. Še več: izpisati mora njuno tujost in neidentiteto, ki je predpogoj za izoblikovanje estetskega polja, estetskega odnosa in s tem »umetniškosti«.

Si pa seveda ni težko zamisliti, da se avtorefleksivni in reduktivni impetus slikarjev poznega modernizma v svojem zaletu k temeljem slikarstva ni mogel trajno zaustaviti na tej delikatni, lasno tanki barieri, ampak je moral prej ali slej stopiti čez. In v obliki radikalnega minimalizma dati slovo transcendirajočemu »idealizmu duha« v korist »antiidealizma« gole objektности. Premik pozornosti od pomena k njegovi materialni infrastrukturi, od artefakta k faktu, od pomena estetske difference k pomenu nerazlike med označencem in označevalcem, je bil majhen korak za oblikotvornost pa velik korak za konsekvence. Če naslikane slike nič več ne spadajo v nek drugi svet kot njihovi materiali, njihov proces izdelave, njihovo okolje, kontekst, muzejski in institucionalni okvir itd., potem lahko vsi vidiki, ki prostorsko, časovno, kontekstualno in institucionalno obdajajo slikarske umetnine, enakovredno in neženirano stopijo v umetnost.

160

Sekundarna semantizacija in diskurz

In to se je res zgodilo. Slike, ki so postale zgolj objekti, artefakti, ki so se skrčili na fakte, signifikati, ki so sublimirali v goloto signifikanta ... pa se niso obrnili le stran od slikarskega medija, ki ga je estetski idealizem abstraktne

18 »The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensitivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or trompe-l'oeil, but it does and must permit optical illusion. [...] The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist like Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension. Only now it is a strictly pictorial, strictly optical third dimension. The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye«; Clement Greenberg, *Modernist Painting*, v: Richard Kostelanetz (ur.), *Aesthetics Contemporary*, Buffalo: Prometheus Books, 1978, str. 202.

umetnosti vseskozi varoval in ohranjal,¹⁹ marveč so se obrnili tudi k radikalno drugačnim načinom sporočanja pomenov. Ker ničesar ne simbolizirajo, niso več simboli; ker ničesar ne upodabljajo in ne reprezentirajo, niso več ikonski znaki; torej jim kot faktom, ki v dobrem in slabem predstavljajo sami sebe, pripada le še status sledi, samorazkazovalcev, *indexov*.

Predmeti ali pojavi, ki jih zaznamo kot indekse, pa ne prenašajo sporočil na običajen način. Niso sli neke avtorsko fiksirane misli, ideje ali jezika, ampak se lahko s svojo semantično odprtostjo vpisujejo v najrazličnejše (interpretativne) kontekste. Preprosto zato, ker lahko s semantično odprtostjo subjekt zvabijo ali zapeljejo v to, da o njih razmišlja in se tako z njihovo samostojno tematizacijo oz. inkontekstualizacijo sam dokoplje do njihovega pomena. Kakor je namreč mogoče poljubne predmete sekundarno estetizirati, če jih po kriterijih – bolj ali manj reflektiranega – okusa ocenimo za estetske in jih v skladu s to presojo obravnavamo,²⁰ tako je mogoče poljubne predmete (objekte, pojave, kontekste) sekundarno semantizirati, če jih vstavimo v koordinate subjektive interpretativne in pomenotvorne volje. Objekte pri tem zaznavamo kot namige. Objekti ničesar ne de-notirajo (razen seveda sami sebe), lahko pa nase vežejo konotacije, ki so odvisne od njihove oblike, njihovega prostorskega in kulturnega konteksta, od uporabe v obeh kontekstih, predvsem pa od volje in sposobnosti subjekta, ki te objekte semantično eksploatira. Konotativno naprežanje pri tem po definiciji vselej presega indeksni namig oziroma denotacijo; običajno v poetični ali retorični smeri. Skratka: v okviru dvomljive analogije lahko indeksno uporabljene objekte v umetnosti vselej tolmačimo na različne načine. Ker pa refleksija in analitično delo v tej zvezi ne temeljita več na specifično estetskem načinu zaznavanja, ki je bistveno različen od funkcionalnega, marveč na funkcionalni identifikaciji, se temeljito spremenita. Pozni modernizem ne pozna več estetskega zaznavanja in izkušanja v ožjem pomenu besede, ampak je na temelju novodobnega tehničnega in funkcionalnega zaznavanja razvil nove načine percepcije, refleksije in analize; predvsem tiste s funkcionalno, kognitivno, kontekstualno in socialno-kritično

19 Abstraktne slike so v tehnično-tehnološkem smislu povsem analogne renesančnim (platno, napeto na podokvir, grundiranje itd.).

20 Primerjaj ob tem estetizirano rabo starin v sodobnih stanovanjih ali zanimanje za nakupe na boljšem trgu.

provenienco (**slika 4**).²¹



Slika 4: Tracey Emin, *Moja postelja*, 1998, instalacija, ob priliki nominacije za Turnerjevo nagrado postavljena leta 1999 v Tate Gallery v Londonu.

Dokler je bila umetnina rezultat avtorjeve estetske percepcije, invencije in produkcije, s katerimi je avtor v materialnem mediju realiziral formo svojega intencionalnega »pomena«, je bil najprimernejši način spraševanja o umetninah hermenevtika – se pravi re-konstrukcija prvotnega smisla. V dobi, ki ne operira s formami, ampak z indeksno apliciranimi objekti, ki ne vsebujejo »avtorsko fiksiranega smisla«, je hermenevtika iz tira. Pri objektih, ki nimajo imanentno fiksiranega smisla, čeprav so jih montirali in postavili umetniki, namreč ni nobenega »izgubljenega« ali »zatemnjenega« izvirnega smisla (še posebej ne edinega), ki bi ga bilo treba rekonstruirati. *Re-konstruiranje*

21 Johannes Meinhardt, *Das Verschwinden der ästhetischen Einstellung*, v: Jožef Muhovič (ur.), *Kunst und Form. Was heisst »Form« in einer postmodernen Kunst*, v: Phainomena XVII/66-67 (november 2008, posebna izdaja), str. 82–85.

denotativnega pomena mora tu zamenjati avtoritativno *de-konstruiranje* konotativne reference, skratka »eisegeza«, ²²

S tem, ko pod vprašaj ne postavimo njihove opacitete, se nam indeksno nastopajoči objekti razkrijejo kot implikacije oziroma verige implikacij, na katere lahko sklepamo na podlagi njihove izbire, uporabe, rabe in tudi lastne invencije. Pozna moderna referenc ne daje v oklepaj niti jih ne suspendira, marveč se zelo veliko ukvarja s tem, da problematizira načine ustvarjanja referenc. In to pretežno na alegorični način. ²³ Alegorični mislec ne verjame več v intencionalni pomen tega, kar se ponuja njegovemu pogledu, ampak se zaveda, da je od njegovega načina postavljanja vprašanj odvisno, kateri uvidi se mu bodo ob določenih objektih in njihovih konstelacijah odprli. Zaveda se tudi omejenosti, vprašljivosti in samovoljnosti teh vpraševanj in dogmatičnosti svojih odgovorov. Alegorik, pravi Walter Benjamin, uporablja objekte oziroma predmete v določeni meri kot indekse, ki ne govorijo sami od sebe, ampak ga usmerjajo na situacije v realnosti, predvsem družbeni. Kaj s temi napotili stori, je odvisno od njega samega. Predvsem pa je pomembno: alegorik sprašuje svet, ne intencionalno fiksiranih izjav. Svet je tisti, ki ga spodbuja k razmišljanju; objekti so le katalizatorji njegovih spraševanj. ²⁴ Skratka: alegorični impulz, ki zaznamuje pozno moderno, naše izkustvo umetnosti od estetskega vse bolj preusmerja k funkcionalnemu zaznavanju in od hermenevtičnega k retoričnemu, tekstovnemu, *diskurzivnemu* občevanju s stvarmi. ²⁵

Če je torej model estetskega idealizma v likovni umetnosti predpostavljal in favoriziral avtorsko semantizirane forme z eksplicitnimi post-metafizičnimi obeležji, se pravi forme, ki so se, kolikor je le mogoče, oddaljevale od

22 Da bi poudaril razliko med »re-konstruiranjem« smisla, ki je značilno za eksegezo in hermenevtiko, in njegovim de-konstruiranjem, ki je značilno za tolmačenje indeksno rabljenih objektov, uvajam inverzni izraz »eisegeza« (gr. *eisegesis*), ki ga slovarji ponavadi opišejo kot »subjektivno, dogmatično razlago virov«.

23 Prim. Craig Owens, *The Allegorical impulse. Towards a Theory of Postmodernism*, v: Brian Wallis (ur.), *Art after Modernism. Rethinking Representation*, New York - Boston: The New Museum of Contemporary Art New York & D. R. Godine Publisher Inc., 1984, str. 235.

24 Prim. Walter Benjamin, *Das Passgen-Werk*, v: isti, *Gesammelte Schriften*, zv. V/1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, str. 466 isl.

25 Prav tam, str. 223.

varljive »fizike« predmetnosti in funkcionalnega zaznavanja, se je model poznomodernistične indeksne semantizacije obrnil natančno k temu, kar je idealistični model želel zapustiti, namreč k singularnosti faktičnega in k funkcionalnemu zaznavanju. In to, paradokсно, iz istega razloga: zaradi *varljivosti* likovno utelešenega estetskega idealizma. Mogoče bi bilo torej reči, da je tu na delu izganjanje preveč mistificiranega estetsko-idealističnega Belcebuba z demistificirajočim Satanom sekundarne semantizacije. Movens te semantizacije pa ni več delovanje v mediju likovne umetnosti, ki spontano kliče k oblikovanju, preoblikovanju, eksistencialni udeležbi in k ustvarjalnemu *erosu*,²⁶ ampak izskok iz tega medija v medij diskurza, ki je neke vrste sinonim za distanco, za metapozicijo, za *epoché*,²⁷ tj. za »korak nazaj« od vseh oblik eksistencialne vmešanosti.²⁸

164

Če so bili artefakti stare, »estetske« umetnosti s svojimi idealizacijami pogosto ne le »polni vsega mogočega«, ampak tudi polni samih sebe (estetski avtonomizem), so (*arte*)fakti (objekti, dogodki, konteksti) sodobne »deestetizirane« umetnosti »intencionalno prazni« in zato »odprti« semantični potenciali, tako da interpretativni (*eisegetski*) vzgon diskurza naravnost iščejo; in da se jim praktično kateri koli diskurz lahko ponudi – ali vsili – kot »najpomembnejši surogat najpomembnejšega«.²⁹ Celó vedno znova, saj fluidnost, polivalentnost, poljubnost, dogmatičnost in – končno – minljivost diskurzov ne more preprečiti, da bi se na prizorišču semantične odprtosti ne prijavljali tudi diskurzi drugih interpretov. In to z enako upravičenostjo.

26 Jožef Muhovič, Likovna ali vizualna umetnost?; v: Črtomir Frelih in Jožef Muhovič (ur.), *Likovno/Vizualno. Eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2012, str. 27–58.

27 Ta umetni izraz za »korak nazaj« iz eksistencialne vmešanosti je leta 1913 vpeljal Edmund Husserl v delu *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, v: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, zv. , št. 1 (1913), § 32.

28 Po: Peter Sloterdijk, *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, str. 34.

29 Prirejeno po Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 223.

Epi-logika: Modernistični utrip v vzratnem ogledalu

Če zdaj v okrajšani obliki povzamem »dodano vrednost« in čeri modernističnega modela estetskega idealizma na eni in modela sekundarne semantizacije na drugi strani, dobim naslednjo panoramsko sliko:

Dodana vrednost in avtonomistična past modela estetskega idealizma

Močna stran metafizične usmerjenosti modernistične umetnosti je po mojem mnenju v artefaktičnosti, v »drami oblikotvornosti«, se pravi v intenci po preseganju danega, po človekovem samopreseganju in po ustvarjanju realnih oblik, ki jih v naravi ni, jih je pa mogoče proizvesti na temelju poznavanja naravnih zakonitosti. Te intence sicer ni mogoče z enako potenco realizirati v vseh duhovnozgodovinskih okoliščinah, povsem brez nje pa si človeške kulture tudi ne moremo misliti. Njena osnova je prizadevanje, da se ozadje potegne v ospredje in se zapletenemu življenju pokaže pot k duhovni urejenosti in prečiščenosti. Ta, za ozadje in prečiščevanje zainteresirani metafizični režim pa je v modernizmu v vseh svojih fazah zavezan presežniku. Ustvarjati to, kar je relevantno, v njem namreč vselej pomeni izraziti, kar je v človekovih predstavah najbolj temeljno, najvišje, najboljše, najbolj trajno, najbolj popolno.³⁰

V tem človeško optimiranem prizadevanju pa tiči tudi največja nevarnost sekulariziranega idealističnega modela. Bolj ko se namreč likovni umetnik ozira navzgor ali navzdol k »bistvenemu«, »temeljnemu« in »čistemu« in skuša na njegovi osnovi »iz sebe« sproducirati še nevidene in neeksistirajoče oblike, bolj prihaja v avtonomistično območje, na katerem mora svoji artikulaciji sam postavljati ne le meje, ampak tudi »zakone« (avto-nomija). To pa je izjemna naloga, na terenu katere mnogi ustvarjalci in celo obdobja izgubijo živce in pristanejo v slepi ulici samo-volje, ki jim pričinja prej ali

30 Podr. cf. Jurij Selan, Biti vmes – umetnost kot praxis, v: Phainomena 21/80-81 (2014), str. 51–65.

slej izstavljati verodostojnostni račun v obliki najbolj zahrbtne zaslepljenosti, tj. v obliki prepričanja, da je tisto, kar je samo s seboj zadovoljno, svetu in času tudi najbolj ustrezno. Posledica tega so pogosto navdahnjene fikcije ali patetični fantomi »nadosebne modrosti«, ki učinkujejo le tako dolgo, dokler jih je pripravljena kreditirati gledalčeva zavestna volja v obliki primernega kvantuma mistifikacije. Ko je kredit porabljen in artikulacija demistificirana, pridejo na vrsto streznitvene strategije in vračanje k bolj realnim možnostim in vrednotam.

Dodana vrednost in čeri sekundarne semantizacije

166

Odmik od metafizičnih fantomov in fikcij razumljivo vodi v smer njihove demistifikacije, deidealizacije in de-univerzalizacije. Pač v skladu z Nietzschejevo in Popperjevo kritiko teleološkega uma, s katero je bilo pokazano, da je vse spoznanje lokalne narave in da se noben človeški opazovalec ne prebije tako daleč, da bi lahko dejansko transcendiral svoj lastni položaj. V tem smislu namen sodobne vizualne (objektne, instalacijske, novomedijske, aktivistične itd.) umetnosti, ki temelji na sekundarni semantizaciji, vsekakor ni v tem, da bi se na ljubo tej ali oni nadosebni »modrosti« poglobljala v vizualne objekte, dogodke in kontekste ter jih transcendirala, marveč je njen namen v tem, da jih ne ignorira na osebni ravni, čeprav so morda »nizki« in efemerni, da jih najde (*ready mades*), privleče v fokus, se jih semantično polasti in jih, skratka, eksploatira.

Dobra stran obrata k faktičnosti, k deidealizaciji človeških metafizičnih apetitov, k pragmatizaciji umetniških objektov, procesov in institucij je v ohranjanju kontakta z vsakdanjikom, v pritegovanju nearanžiranega sveta med horizonte umetniškega zanimanja, v povratku od idealiziranega k profanemu življenju. Dobra stran diskurzivne meta-pozicije, ki je formatirani prostor za aktiviranje človekovih interpretativnih, asociativnih in konotativnih potencialov, pa je permanentno semantično aktualiziranje vseh vidikov sveta, še posebej tistih, v katerih se kažejo načini, na katere se družbene diskurzivne moči in premoči manifestirajo skozi vizualnost in podobo.

Vendar pa nad obema pozitivitetama visi tudi Damoklejev meč dveh drobnih napačnih gibov s pomembnimi posledicami. Ohranjanje kontakta

z neposrednostjo sveta namreč zlahka zdrsne v zabrisovanje meja med umetnostjo in življenjem, če pa je umetnost življenje in življenje umetnost, kmalu nimamo več ne avtentične oblike prve ne avtentične oblike drugega. In enako zlahka se zgodi, da se nenehno semantiziranje in aktualiziranje faktov in kontekstov, ki ni nikoli verificirano v izvendiskurzivni, plastični formi, popači v permanentno entropično strinjanje s samodejnim, bežnim in fatalno nespremenljivim »tekom sveta«. Diskurzivne semantizacije razpolagajo z neskončnimi variantami seznanjanja s stvarmi in informiranja o njih, vendar zaradi metapozicionirane distance tudi s takimi, ki s seboj na najrazličnejše načine nosijo možnost, da ostajajo ob njih naše človeške zavesti imune za dejanska stanja in njihove posledice, za odpor sveta in njegovo korektivnost. Brez stika s prezenco, brez njenega odpora, korektivnosti, trpljenja in užitka pa se lahko bistveno spremeni narava ustvarjalnih idej in celo ustvarjalne inteligence. Tako je na koncu pred nami vprašanje: Kaj pravzaprav pridobimo, če se od vprašljivega pretiravanja, ki mu je bilo v metafizičnem modelu estetskega idealizma ime *beg v trajno*, obrnemo k enako vprašljivemu, čeprav nasprotno predznačenemu pretiravanju, ki mu model indeksne semantizacije pravi *beg v bežno*?³¹

Koda

Vprašanje na mikro-ravni sugerira odločitev. Vendar je jasno, da (od) ločitev ne pomaga: ne *beg v trajno* ne *beg v bežno* sama zase stvari ne rešujeta, ampak jih z enostranskostjo in pristranskostjo (klasični binom apolinično-dionizično) le še zapleteta. Dobimo vtis, da se v obeh primerih spreminja le agregatno stanje ustvarjalnosti in se na eni in na drugi strani enako entropično izteka v ekstremizem. Motreči makro-pogled nad neobrzdano zgodovinsko situacijo pa razodene drugačno sliko, sliko široke soodvisnosti. Metafora te soodvisnosti je lahko »srčni cikel« s svojo sistolično-diastolično komplementarnostjo. Če gledam na modernizem s stališča te primerjave, je mogoče reči, da je njegova ekspanzivna, sistolična faza *estetski idealizem*, ki je skušal kolikor mogoče globoko prodreti v vidno in v mistično-skrivnostni

31 Prim. Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 145.

svet za njim, njegova korelativna diastolična faza, ki še traja, pa je *estetski antiidealizem*, ki je navezan na faktičnost in njeno sekundarno semantiziranje. Prva faza je bila od vsakdanjega sveta usmerjena v epicenter »poduhovljene« likovnosti, druga faza pa od ekskulzivne in včasih mistificirane likovne duhovnosti k življenju »v prvi osebi ednine«. S tega stališča je mogoče uvideti, da se je »kardiodinamika« modernizma po eni strani prebila do vzvišene metafizike čistosti in sublimnega, ki uvidita in zagrabitja dejstva iz njihovega temelja, pojavnosti iz njihovega bistva in strukture iz njihovih funkcij, po drugi strani pa je ustvarjalca in gledalca po prelomu z metafizičnimi utvarami ponovno priklicala nazaj v prizemljeni, gibki in konfuzni realni svet. Tako govorijo preverljiva zgodovinska dogajanja.

Ob tem pa se zdi na mestu tudi vprašanje, ali je sistolično-diaastolična komplementarnost estetskega idealizma in antiidealizma zgolj modernistična posebnost, ali pa je v njeni kardio-dinamiki mogoče videti splošno akcijsko modaliteto na ravni metodičnega univerzalizma.