

Tomaž
Brejc



Revizije v sodobni umetnostni zgodovini*

Mistični trikotnik, če parafraziram Kandinskega, sestavljajo ga umetnina, umetnostna zgodovina in njene strokovne podvrsti ter estetika, je očitno v gibanju. Kaj ga poganja? Zagotovo najprej neprestano izdelovanje umetnin, njihovo nastajanje in recepcija – in kar pišem, izhaja prav iz tesnega stika s svetom umetnikov in dosti manj iz območja esteto; potem je tu svojevrstna »kriza« moderne umetnostne zgodovine prav ob njeni stoletnici, in končno odsotnost relevantne estetike, njene učinkovite pomembnosti, ki danes meji že na nevidno. Odsotnost sistematične estetske misli za dejavnega umetnika, in tudi kritika, začuda ni prav nič boleča. Morda je vzrok dvojen: najprej v tem, da so v sodobnem svetu vsi veliki splošni sistemi podvrženi toliki diverzifikaciji in specializaciji, da so velike estetske konstrukcije prav tako malo smiselne kot ekonomske megastrukture. Vzrok pa utegne biti v sami umetniški proizvodnji: prvič, danes je tako razplastena in svojstvena, tako hibridna in pluralistična, da se prej zastavlja problem taksonomije kot pa aksiologije (čeprav ne dvomim o njuni povezanosti). In drugič, cela območja umetniškega dela so v resnici že metakritične površine, ki same proizvajajo svoje vrednostne, normativne sisteme in ne potrebujejo tega preostanka iz filozofske sistematike. Pomislimo samo na konceptualno umetnost (J. Kosuth, *Art After Philosophy*, 1969) ali na različne hibridne izraze postmodernega alegoričnega diskurza, od performances in video umetnosti do ekscentričnih objektov osemdesetih let.

Moderna umetnostna zgodovina se je na prehodu stoletij sploh začela kot prava razgraditev, negacija normativne estetike, in pri tem uporabila vse, od historističnih elementov Tainovega pozitivizma, Semperjevega materialističnega determinizma, njemu nasprotnega Rieglovega »umetnostnega hotenja«, Wölfflinove stilne sistematike in celo Dvořákové »umetnostne zgodovine kot zgodovine duha«. Posebej usodni so bili tisti začetki kontekstualne zgodovine umetnosti, ki jo je napovedala ikonografija z Warburgom in kasneje Panofskim.

Kakor koli že, naš mistični trikotnik poganja negativna energija; če pa je kriza v umetnosti nekaj, kar umetnostni zgodovinar brez težav sprejema, ali celo razglša, saj se bolečina dogaja na tujem telesu, pa postane zadeva hipoma drugačna, če ljudje kot Hans Belting razglasijo konec umetnostne zgodovine, resda še z vprašanjem, Victor Burgin konec umetnostne teorije, če The College Art Association of America posveti številko svojega glasila krizi stroke ali če tujec v njej, Norman Bryson, ugotavlja, da so njene današnje metode daleč za tistimi, ki jih uporabljajo literarna teorija, lingvistika, psihoanaliza, semiotika, itd., in če temu pritrdijo Svetlana Alpers,

Kar sledi, je izključno zgolj informacija, namenjena kolegom iz Slovenskega društva za estetiko, ki bi sicer zahtevala mnogo obsežnejšo argumentacijo, kot pa jo kratka intervencija na kolokviju sicer dopušča.

Obsežna bibliografija o teh vprašanjih je objavljena v Biltenu Slovenskega umetnostno-zgodovinskega društva, 4, 1979. V opombah zato navajam samo nekaj novejših prispevkov k diskusiji, ki je v stroki v zadnjih letih še posebej živa.

James Ackerman, Henri Zerner, Martin Warnke, Lionello Puppi, O. K. Werckmesiter, potem ne gre več za domislek, temveč za resno stvar.¹ Če je bila umetnostna zgodovina v razponu od Burckhardta do Panofskega, in pri nas Izidorja Cankarja, prava paradna disciplina humanistike na evropskih univerzah, pa je danes največkrat prav obratno. Stroka živi svoj akademistični iztek v prazno. Kriza namreč pomeni odsotnost dejavne teorije, tistega strastnega metodološkega raziskovanja, ki je nadgradilo neznansko učinkovito triado prve polovice stoletja, ki se ji reče stil, simbol, struktura.

Problematično stanje stroke je opaziti v naslednjih vrednostnih pozicijah: najprej v antifilozofskem in antiestetskem naporu pozitivizma, ki si prizadeva biti toliko znanstven, da uveljavlja standarde meritev, podatkov, dejstev in datumov nad vsakršnim estetskim vrednotenjem, celo morfološki kvalifikacijami; značilno je, kako postanejo sedaj vsi stari artefakti, denimo srednjeveški kipi, kar naenkrat tudi »lepe« in kvalitetne umetnine. Vse, kar je tako določljivo, prej stopi v zgodovino umetnosti kot pa problematični, manj raziskani, ali tej vrsti raziskav manj dostopni izdelki. Pozitivizem je seveda neznansko koristen delovni postopek, ki ga največkrat tudi slabo obvladamo, vendar samo do meje, ki jo narekujejo, recimo, topografije, biografska arhivistika, kataloške dokumentacije ipd., vse tisto, kar kvalificira umetnino kot zgodovinski predmet raziskave. V načelu gre za metodologijo 19. stoletja, vendar opozarjam, da je, vsaj v rudimentarni obliki, še danes koristna povsod tam, kjer takšne raziskave še niso bile opravljene. To pa nikakor ne pomeni, da je s tem umetnina že ustrezno interpretirana. Sodobne oblike neopozitivizma dobesedno razgrajujejo tisto izkušnjo, ki nam jo je z velikim naporom posredoval Dilthey, ko je duhovnozgodovinske vede odtrgal od diktata naravoslovnih. Regresija današnjega pozitivizma v tehnologijo naravoslovnih ved samo dokazuje, kako so si raziskovalci malo na jasnem glede estetske čutnonazornosti umetnine, kako se je bojijo in potiskajo umetnino v laboratorijsko lego dokumenta, stvari, arhivskega teksta. Neopozitivizem najprej izniči »podobo«, ker moti čistost podatka, in prav smešno je potem brati napor »interpretacije«: kot bi bila bedasta poetična dikcija naložena na trdnost in brezčutnost dokazljivih dejstev.

Drugič, govorimo lahko o krizi formalizma, o problematičnosti tistega estetskega idealizma, ki smo ga podedovali iz renesanse; da je namreč umetnina a priori urejen likovni organizem, mikrokozmos za makrokozmos, racionalno obvladana, harmonična struktura, ki jo lahko nadzorujemo, recimo, z gestaltističnimi parametri. Vrednotenje, ki izhaja iz »strukturnih« določil, moralčno deli umetnine na čiste in nečiste, poudarja optične kvalitete nad haptičnimi, favorizira formo nad vsebino ipd. Priznati je treba, da so bili takšni sistemi mojstrsko uveljavljeni v Freedbergovih razpravah o slikarstvu italijanske renesanse in zgodnjega baroka, še posebej učinkoviti in zavezujoči pa v kritičnem delu Clementa Greenberga. Toda njihova izhodišča so bila absolutne estetske kategorije, ki jih ni bilo mogoče vedno ustrezno verificirati v umetnini, v umetniški praksi, saj so izhajale iz metafizičnih, idealističnih sistemov, zlasti neokantovstva. Resnica je, da se v umetnostni teoriji zamisel umetnine, katere najvišji smoter je njena lastna

¹ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1984; V. Burgin, *The End of Art Theory*, London 1986; H. Zerner, ed., *The Crisis in the Discipline*, *Art Journal*, vol. 42, 1982, št. 4; N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983; etc.

popolna znotrajlikovnost, najde že pred Kantovo Kritik der Urteilkraft, leta 1785 v Moritzovem Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten; in tu je najvišji dosežek umetnine skrit v njeni »notranji smotnosti«, v totalni avtonomiji, v kateri je edino mogoče doseči lepoto in popolnost ne glede na »zunanji« svet ali gledalca.

Greenbergov formalizem (sedaj pod neusmiljenim udarom piscev, kot so Donald Kuspit, Thomas McEvilly, T. J. Clark, Tom Crow in drugi) je predpostavljal visoko izkristalizirano izkušnjo gledanja in zamišljanja umetnine, v kateri se zgostijo vrednostne predstave kot logične, optične entitete, spriču katerih je umetnina negotovo, izmikajoče se polje. Greenberg je prišel do svojih prepričanj po dolgotrajnem motrenju, kritičnem šolanju očesa, ni si jih izmislil, toda potem jih je ostro in dosledno uporabil zoper vse, kar ni vzpostavljalo avtonomije barve in forme, nosilca in lika, kar je motilo formalistične intence. Razumljivo je, da je morala sčasoma odpasti kontekstualna spremljava njegovih interpretacij (začel je v marksističnem duhu), usodnejše pa je bilo njegovo tujstvo do hibridnih izdelkov modernizma, še posebej do tradicije, ki jo je sprožil Duchamp. To problematiko je kasneje obdelala institucionalna teorija estetike (Arthur Danto, George Dickie), pravo sociološko nasprotje Greenbergovega formalizma.² Pragmatična enostavnost njenih izhodišč (umetnost je pač tisto, za kar se v določeni situaciji ljudje iz umetnostnega sistema odločajo, da je umetnost; umetnost kot preobrazba banalnosti) je ponudila teoretsko zaslombo za pohod interpretacije na področja, na katerih formalistične metode sploh niso bile več mogoče.

Krizo formalizma potencira tudi dejstvo, da je danes s formami silno lahko manipulirati, npr. v elektronski tehnologiji; pa tudi če sledimo umetnostnim dogajanjem zadnjih dvajsetih let, bomo videli, da se bolj menjajo v formalnem kot pa vsebinskem pogledu: alegorični diskurz omogoča neverjetne formalne hibride, čeprav se dogajajo v območju posameznega vsebinskega arhetipa (Beuys, Kiefer, Cucchi, Kounellis).

Potem je tu kriza ikonografije, kriza prepričanja, da je vse slikovno polje a priori poseljeno s pomeni in da moramo le razkrinkati njegov »skriti simbolizem.« Če za to uporabljamo izključno literarne vire, zlasti iz judovsko-krščanske in antične tradicije, kar ikonografija največkrat tudi počne, potem neznansko zožimo interpretacijski aparat in pa obseg del, ki jih moremo tako opredeliti. Umetnina se na koncu postopka vede kot tekst, ki je premagal edino substanco, v kateri je lahko uresničena – podoba samo. Zato ni presenetljiva obsedenost z opombami in bibliografijami (včasih so članki prave male warburgovske knjižnice), saj je večina, kar se dogaja v takšni ikonografiji, črno-belo, kot fotografija, če ne poznate originala, in strašno redke so izjeme (Max Imdahl, John Gage, Martin Kemp), ki ikonografijo tudi »obarvajo«. Včasih pa se zgodi nekaj, nad čemer bi se Panofsky zgrozil: ikonografija se spremeni v sezname, liste umetnin načelno istega motiva – in umetnostna zgodovina ni več interpretativna stroka, ampak filatelija.

Če je kritika formalizma osredotočena na umetnost 19. in 20. stoletja, pa zadeva kritika ikonografije/ikonologije doslej nedotakljiva svetišča: flo-

² Njune široko razprostranjene in obdelane teze je v sociološki luči označil H. S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 1982, posebej 145–164.

rentinski quattrocento, flamsko slikarstvo 15. stoletja, Tiziana in velika imena baroka. Ti revizionistični pogledi niso brez predhodnikov. Julius Held in Otto Pächt sta že pred časom svarila pred ikonografskimi overinterpretations oziroma pred neizpodbitno nujnostjo totalnega simbolnega branja slike, Creighton Gilbert pa je dokazoval, da se tudi v slikah quattrocenta najdejo površine, ki jih ni mogoče globinsko »semantizirati«. Kurt Forster je na lastnem primeru pokazal na zmote, ki sledijo iz utečenih ikonografskih obrazcev: leta 1966 je v monografiji o Pontormu njegovo ustvarjalno krizo razumel kot znamenje hude prevlade saturničnega temperamenta, kot ga je formulirala platonična teologija Marsilia Ficina in njegovega kroga; poznejše raziskave pa so pokazale, da je šlo v resnici za odločne spremembe v patronaži Medicejcev, ki se jim Pontormo ni zmozel več prilagoditi – saturnični temperament ga je pa najbrž obvladoval ves čas.

Samo zelo na kratko in zgoščeno lahko povzamem nekaj ugotovitev, ki jih je nedavno objavil Craig Harbison v zvezi z obveznim dešifriranjem prikritega simbolizma v flamskem slikarstvu 15. stoletja.³ V skrbnih primerjavah slik Jana van Eycka in Roberta Campina je ugotovil, da gre za dva tipa »realizma« in simbolizma, da slikarja uporabljata v svojih upodobitvah predmetnost za različne predstavne namene, ki pa niso vedno in obvezno nosilci globljih simbolnih sporočil. Van Eyck, ki ga v primerjavi s filozofijo približa miselnosti srednjeveškega filozofskega realizma, slika s prepričljivostjo, včasih skoraj žanrsko osredotočenostjo posamične predmete (ki pa niso nikoli čisto konkretni, kot niso konkretna tudi njegova sakralna prizorišča), toda ves predstavní aparat je do zadnjega detajla podvržen simbolni transsubstanciaciji v pomenjenju. »Lucca Madonna« v Frankfurtu ne more biti »domačnostni in neoficialni portret Marije«, temveč je v celoti prežet s simbolnimi označevalci. Ne gre le za sopostavitve zemeljskih predmetov in simbolnih konceptov, kajti van Eyck z genialno preudarnostjo formulira nov estetski red, v katerem se izgublja distinkcija med svetim in posvetnim in nastaja nov ontološki sistem, ki je homologen filozofskim postulatom realizma.

Campinova Madona s pletenim zaslonom, National Gallery, London, pa povezuje stvarne in simbolne elemente v drugačnem zaporedju. Posamični predmeti utegnejo biti nosilci simbolnih pomenov (naslonjalo z levi kot Salomonov prestol, recimo), toda predmetni svet ni podrejen simbolnim označevalcem, prej bi lahko rekli, da realnost in simbolika koeksistirata, in da je umetnik mirno dopustil, da v sliki celo prevladuje občutek neposredne, malone naključne stvarnosti; kar nekako manjka kompleksne spiritualne simbolike, ki jo s tako zavzetostjo razodevajo van Eyckove slike. Campin, v tem smislu nominalist, očitno upošteva neposredno dostopnost predmetnosti v dojetanju slike, zato so njegove slike pogosto zasebne in posvetne v svoji konkretnosti. Van Eyck pa oblikuje zavarovana prizorišča, v katerih se na videz realistični podatki transformirajo v simbolni Tekst. Stvarnost van Eyckovih slik – še celo če gre za Arnolfinijevo poroko – je vedno konstruirana v skladu s simbolnimi funkcijami in religiozno orientacijo dogajanja, v slikah Campina ali van der Weydena (še posebej spričo njegovega talenta za individualno karakterizacijo, ekspresivne učinke figur in pa kompozicij, spomnim samo na nepozabno Križanje iz zbirke Johnson v filadelfijskem muzeju) pa smo soočeni z nekakšno perpleksijo dojetanja,

³ C. Harbison, Realism and Symbolism in Early Flemish Painting, The Art Bulletin, LXVI, 1984, 588–602, z obsežno poprejšnjo literaturo.

s premikanjem pomenskih ravni, ki oscilirajo med realistično samozadostnostjo predmeta in, v spremenjenem kontekstu, njegovo simbolno funkcijo.

Po drugi strani pa tudi slikarskega realizma v 15. stoletju ni mogoče enostransko in apriorno povezovati ali izvajati iz »meščanskega pogleda na svet«, kot da bi bila želja po boljšem optičnem obvladovanju stvarnosti, po konkretnosti videnja in registriranja sveta lastna samo meščanstvu. Realizem, ki ga uvaža *ars nova*, se zdi bolj posledica spremenjene zavesti o psiholoških in seveda religioznih učinkih, ki jih lahko doseže in sproži slika, toda ti učinki, naj bodo še tako konceptualne narave, so zajeti najprej v stopnjevanem realizmu, v izpostavitvi optične stvarnosti. Bolj kot izključno simbolna obveza se v dojemanju teh slik razkriva posebna »realna alegorija« – ko je predmetnost prignana do halucinantne popolnosti, se skozi enako zasveti tudi simbol. Pri tem pa odnosi niso enostranski, ker je konkretnost tega realizma in celo fizična izraznost (pri van der Weydenu) enakovredna in enako smiselna substanca in se skozi odpre povsem nov prostor (posvetnega) slikarskega raziskovanja, ki ni nič manj odločujoč za prihodnjo usodo slikarstva, kot je njegova simbolna nosilnost.

To ravnovesje, za katerega se zavzemajo revizionistično nastrojeni umetnostni zgodovinarji, pa sega v jedro ikonografske interpretacije: ali je res neizbežno za vsak likovni motiv iskati literarni tekst, ali mora res vsaka likovna invencija (če hoče biti legitimna) predpostaviti obstoj literarnega, filozofskega, teološkega libreta? Mar slike v resnici obvladuje ikonološka teleologija, kjer ni prostora za površine, ki jih ni mogoče poseliti s simbolnim kontekstom? Kaj storiti z razvidnimi inovacijami v kompoziciji, gestiki, decorumu, ki ne ustrezajo (doslej) znanim literarnim tekstom, teorijam? In če slike že anticipirajo novo religiozno misel (kot kakšna grafika Lucasa van Leydena), spremenjen teološki model, kakšno je potem orodje identifikacije in »kontrole« likovne govorice? Mar lahko rečemo, da je območje (nezavedne) transformacije ali celo inovacije v predmetni snovi (subject-matter) prepuščeno umetniku in da ukvarjanje s takšnimi malverzacijami sploh ni področje umetnostnozgodovinskega dela?

Prav nasprotno, to so odprta vprašanja, mimo katerih ne more danes nihče, vprašanja, ki od nas zahtevajo, da raziščemo, kako, v kakšni obliki so umetniške intence, zgodovinska realnost, socialna situacija in namen umetnine, njena simbolna uporabnost in funkcija, tehnološki domet in retoričen nagovor, vsebovane v umetnini ali pa so odsotne, prikrite fingirane, itd., kar pa ni nič manj pomembno! V sodobni umetnostni zgodovini se uveljavlja prepričanje, da je mogoče ta vprašanja razrešiti s precizno »sklepno analizo«, s kritično metodo, ki se sprašuje po zgodovinskih okoliščinah glede nastanka umetnine, toda ne v smislu pozitivistične dokumentarnosti, temveč z epistemološkim preverjanjem umetniškega aparata, ki je slikarju na voljo, kontekstualnih analiz trga, vrednosti, pogojev gledanja in vrednotenja slike v določenem primeru, pogojev recepcije, ki jih je umetnik poznal vnaprej, in tedaj je celo mogoče dojeti višino njegovega ustvarjalnega obsega.

Mojstrski primer te metode nudi nova Baxandallova knjiga, in še posebej njeno zadnje poglavje, namenjeno analizi Kristusovega krsta, London, National Gallery, ki ga je kmalu po 1440 Piero della Francesca napravil za Borgo Sansepolcro, svoj rojstni kraj.⁴ Vprašanje je, kako daleč lahko

⁴ M. Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

stopimo v tujo kulturo, v njene intence, in še, ali se lahko dovolj približamo zahtevam, ki so bile pred umetnikom: oltarna slika, Pierovo znanje geometrije in perspektive *commensurazione*, ki je odločalo tudi o kakovosti recepcije in jo pogojevalo, lokalne razmere, ki jih je poznal, konvencije, ki jih je seveda upošteval, izziv skulpturalnih in slikarskih dosežkov tega časa; pri tem pa moramo zelo natančno presoditi, kaj od tega je realno vplivalo na delo in kaj ne. Baxandall je povzel dve »visoki«, skrajno zapleteni, vendar kolateralni ikonografski branji (Marie Tanner, Marilyn Aronberg Lavin) in ponudil svoj primer »nizke« ikonografije, ki se sijajno prilega sami sliki, vzeti kar iz pridig florentinskega škofa sv. Antonina (pri tem si ne morem kaj, da bi si za trenutek ne mislil, da je tudi on, podobno kot drug mojstrski razlagalec florentinske renesanse, Frederick Hartt, Antoninov fan) in z njimi razložil navzočnost treh angelov v sliki. Toda nato sam opozarja na odprta vprašanja: na našo navado, da v sliki iščemo rešitev pomenskega zapleta (in ga potem za vsako ceno tudi najdemo!), ne pa, da je bila čisto možno zastavljena kot slikarjevo reševanje problema, v katerem je prav tako kot pomen odločilen njegov slikarski idiom in pa predstava o sami strukturi oltarne slike, njene funkcije in učinkovanja, njene objektivne legitimnosti. Slika predstavlja natančno to, kar hoče: v njej ni nikakršnega »skritega simbolizma«, pač pa dominanten slikarski red, katerega artikulacija je zaposlovala umetnika in gledalce, in katere rešitev (lahko jo, če hočemo, tudi matematično »razrežemo«) pokaže – če prekoračim Baxandallova izvajanja – nov red/tip oltarne slike, ki z drugačno proporcionalnostjo in figurativno razvrstitvijo vzpostavlja civilizacijsko višji dosežek religiozne oltarne naloge. Toda ta tip slike je še v procesu, Baxandall v svojih tezah samo kaže na izziv tistih ustvarjalnih silnic, ki zadevajo predvsem umetnikove intence. Zdi se, da tudi v umetnostni zgodovini počasi prevladuje prepričanje, da je ena metod, ki olajšuje zapletenost takšnega sklepanja (in blaži njeno neizbežno spekulativnost) recepcijska teorija, dobro uveljavljena v literarnih vedah, sam postopek pa me – vsaj obrobno spominja na posebno zvrst »dekonstrukcije« pomena, kakršne izvajajo yalski Deconstructionists.⁵

Pri tem gre predvsem za dekonstrukcijo metafizičnih sistemov, ki so varovali pomen simbolne govorice. Razgrajevanje utečenih ikonografskih obrazcev razkrije tudi šibkost tiste sintetične intuicije, v tretji, najgloblji plasti sistema Panofskega, ki v resnici ni nikoli dosledno kontekstualna, ker z njo upravljajo največkrat kar filološka verjetja ali pa prav tisto, čemur se je Panofsky v zgodnjih razpravah najbolj upiral – psihologizmi. Nova, neustavljiva totaliteta interpretacije (= dekonstrukcije), v katero je zapleten sam interpret, se sedaj loteva analize figurativnih dimenzij jezika, njegovih retoričnih, etimoloških, pripovednih sposobnosti, nosilnosti pomena. To ni dekonstrukcija smisla (ali pa parazitstvo v tekstu in podobi), temveč pozorna, s skrajno subtilnimi sredstvi izvedena analiza mrežnega prepleta možnih smislov, vsebin, razstavljenih v pomenske prafaktorje. Ta metoda je v resnici neznansko pozorna do same umetnine, do pomenskih vzgibov, do prelomov in invencij v njej, do minimalnih zamikov v jezikovni strukturi. Iz takšnih razmišljanj nastaja nova »teorija podobe«, ki utegne biti ena ključnih metod v prihodnosti umetnostne zgodovine.

Spremembe v pogledih na posamezne velike slikarske osebnosti razkri-

⁵ H. Bloom et al., *Deconstruction and Criticism*, New York 1979.

vajo podobne revizije simbolnih interpretacij. Skoraj dramatično si je mogoče to razliko predočiti, če primerjamo poglede Panofskega na Tizianove »poesie« z rezultati okrogle mize, ki jo je vodil Francis Haskell na velikem simpoziju Tiziano e Venezia leta 1976, in pa s kratkim pregledom Tizianovega dela, ki ga je napisal Charles Hope.⁶ Za Panofskega je Tizian pravzaprav učena osebnost, obdan z humanistično neznansko izobraženimi prišepetovalci, poznavalci najbolj zapletenih mitoloških tekstov in vseh vrst antikvarnih podatkov. Toda za novejšo interprete Tizian ni več »filolog«, temveč genialen manipulator estetskih užitkov in čutnih vrednosti (socialnih vrednosti!), ki so z njimi povezane; to pa ne izključuje ogromnega vizualnega znanja, pri tem pa zlasti neverjetne spretnosti, ko je bilo treba samo s slikarsko fantazijo skop grafični podatek presnoviti v polno, dinamično, živo figuro.⁷

Če je bilo nujno in določeno v slikanju istoriae ali v upodabljanju religioznih motivov (devozione) slediti danemu tekstu in upoštevati načela decoruma, pa je bil slikar dosti bolj svoboden v domislicah, ko je šlo za poesie. Še več: prav v specifičnih invencijah, ki se odmikajo od utečenih likovnih in literarnih predlog in razkrivajo umetnikovo inventivno fantazijo, je bilo mogoče prepoznati njegovo originalnost. Poesie zato niso bile sofisticirani traktati, temveč samozavestni dokazi, kaj slikarstvo kot samostojna, elegantna panoga lahko doseže – v sijajnih držah figur, v čutnem inkarnatu, v bleščečih draperijah, v spretno zamišljenih figuralnih zapletih, v izbranih lokacijah, predvsem pa v mojstrski pennellati, za katero sploh ni bilo treba čakati tašizma dvajsetega stoletja, da bi jo lahko ovrednotili: Aretino in Dolce sta znala opazovati vsako potezo čopiča in vsaka je razodevala perfekcijo, ki je bila v njunih besedah vredna najmanj umetnosti same narave.

Ponoven študij arhivskih virov, zlasti pa široke mreže socialnih, etnografskih in ekonomskih navedkov, postopoma odkriva sinhrone vezi med kategorijami družbenega življenja, vrednostnimi predstavami, sočasno moralno filozofijo, jezikovno rabo, teologijo in likovno umetnostjo. V Foucaultovem duhu se tako razpredajo sinhrone vezi med navidez ločenimi intelektualnimi dejavnostmi, kar seveda povsem logično nadaljuje tisto kontekstualno metodo, ki jo je uporabil tudi Panofsky. Vendar je raziskovalno in interpretativno torišče drugje. Zdaj gre za bolj neposredne socialne, pogosto tudi problematične ravni, znotraj katerih je mogoče razumeti dejansko vlogo slikarstva, ko smo že pri poesiah: za neposredno erotično upodobitev ali pa za motiv, ki je predočal okoliščine seksualne izkušnje. Navidezno poenostavljanje interpretacij – če spremenimo »Sveto in posvetno ljubezen« v Laura Bagarotto ob Venerinem vodnjaku – nikakor ne pomeni tudi osiromašenja: zdaj se šele problem konteksta, slikarjeve intence in recepcije razpre v vsej realnosti. Slikarstvo preneha delovati kot »sektor« imaginacije, kot samozadostno hermetično podobotvorje, spričo te

⁶ E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York 1969; F. Haskell, *Titian – A New Approach?* v: *Tiziano e Venezia*, Venezia 1977, 41–46; v tem smislu velja opozoriti na naslednje prispevke zbornika: Gaetano Cozzi, *La donna, l'amore e Tiziano*; Ch. Hope, *Problems of interpretation in Titian's erotic paintings*; C. Ginzburg, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel '500*.

Ch. Hope, *Titian*, London 1980; prim. tudi D. Rosand, *Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie*, *New Literary History*, 1972, 527–546.

⁷ C. E. Gilbert, *Some Findings on Early Works of Titian*, *The Art Bulletin*, LXII, 1980, 36–75.

menjave v interpretacijski nameri postane usodno polje, v katerem se kažejo izjemno delikatne in odločujoče človeške izkušnje – erotična govorica slikarstva, podob v 16. stoletju, socialni status slikarja v Serenissimi, teorija in praksa slikarstva v prvem knjigotrškem boomu (in Tizian, ki je bral le prevode Ovida, je bil žrtev napak v njih), nova mobilna, spekulativna kapitalska orientacija njegovih naročnikov, tako drugačnih od pomorcev, ki so plačevali Carpaccia, vse to predstavlja zdaj okvir, v katerega je njegovo delo tesno vpeto.

Seveda: nikakor ni namen sodobne revizionistične umetnostne zgodovine ukiniti veljavo tekstnih preverjanj, še manj pa razvrednotiti delo Panofskega.⁸ Toda ekskluzivnost ikonografije je izbrisana, in to je vidno posebej v tistih razpravah, ki se oddaljujejo od ikonografije, pa čeprav bi ne mogle nastati brez obsežnih ikonografskih priprav.

Svetlana Alpers je v zapleteni razlagi povezala neposredno optičnost holandskih slik 17. stoletja s sočasno znanstveno revolucijo, z novimi znanji v optiki, kartografiji, didaktiki, jezikoslovju, filozofiji in teologiji, ter te izkušnje navezala na starejšo »deskriptivno« tradicijo v slikarstvu Jana van Eycka.⁹ Njeno temeljno izhodišče je, da se je na severu razvil drugačen tip slike, kot ga je v Italiji definirali L. B. Alberti, in da je, če poenostavim, na severu prevladal empiričen, kasneje sicer znanstveno podložen opis, medtem ko je pravilno, matematično organizirano predstavo polje italijanske renesanse sprejelo retorični diskurz, osnovan na Aristotelovi poetiki in retoriki v tki. »humanistični teoriji slikarstva«.¹⁰ Pri tem je treba opozoriti, da ne gre za povratak na morfološko raven, kjer je opis samo izhodišče »višjim«, simbolnim tipom dojemanja. Alpersova ugotavlja temeljno epistemološko homologijo med sočasnimi znanji in slikarsko prakso, v kateri se uveljavlja empirična vizualna kultura, enako podvržena eksperimentalnosti kot sočasna znanost, vendar sintaktično organizirana v nadaljevanju »realistične« tradicije, ki odrija retorični diskurz. Tudi to slikarstvo ni brez alegoričnih, emblematskih in simbolnih konotacij, vendar so opisni mehanizmi slike tisti, ki določajo vstopne simbolnih pomnjenj. Opis, ki se dogaja kot metonimija, pa slikarstva ne potiska v preprosto zrcaljenje sveta, saj je v njem zasidrana epistemološka dimenzija slikarske prakse: vizualni podatki niso brez pomena, pač pa se znajdejo v isti ravni eksperimentalnega vedenja kot, recimo, kartografija; manipulacije podobe s teleskopi in mikroskopi omogočajo posebno osredotočenost detajla in pogleda od daleč v slikovnem polju in nastane celo vrsta metod, ki spreminjajo navidez zrcalne podatke narave v opisno stratifikacijo pogleda. Opisnost tega slikarstva je v resnici visoko selektivna.

Na Holandskem, kot je vedel že van Mander, so znali ločevati med obema tipoma podob, in v 17. stoletju se je problem kazal v tejle dvojnosti: kdaj in v kateri legi zdrzne opis v pripoved (retorična slika) in kako opis določa lastnosti, pomenski obseg in smoter pripovedi. Umetnost opisovanja

⁸ Delo Panofskega je sijajno in večplastno osvetlila M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell U.P. 1984; ob tej knjigi, ki bi morala uvajati vsakega študenta v problematiko stroke, bi rad opozoril na filozofsko dragocene kvalifikacije njegovega nazora v M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982, 178–208; prim. tudi G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Aesthetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, 166–176.

⁹ S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

¹⁰ R. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

je v razgaljanju učinka, v prikazovanje artificialnosti, ki pa ji verjamemo, čeprav se zavedamo njene sproduciranosti. In šele v tej poziciji de Kalfovo tihožitje obenem deluje kot metonimični užitek in moralno opozorilo, ki pa samo »nadaljuje« bogastvo naslikanega. Enostransko razumevanje takih slik, ki naj bi brezpogojno razkrivale vanitas vanitatum ali kako drugo kategorijo moralne filozofije, postaja v resnici dvomljivo¹¹ – slika se uveljavlja kot sijajna in včasih samozadostna deskripcija, v kateri sta dejanje ali pripoved suspendirana, to pa omogoča gledalcu užitek pogleda.

»Gledalec v sliki« – problematika tega pogostokrat paradoksalnega odnosa danes zanima vse več umetnostnih zgodovinarjev. Razvila se je prava »receptijska zgodovina«, ki raziskuje notranje vezi med statusom podobe, njenimi retoričnimi nagovori, njeno metaforično strukturo, sintaktičnimi pogoji, ki jo omogočajo na eni, in gledalcem, »subjektom pred sliko«, na drugi strani. Medtem ko v srednjem veku živi predstava o »pluralnem gledalcu«, o kolektivnem pogledu, ki še ni individualiziran,¹² pa se v novoveški Evropi, zlasti pa v 18. stoletju, razvije prava sistematika odnosa med sliko in gledalcem, na katerega pa slika ne apelira neposredno. Michael Fried je pokazal, kako tudi v slikarstvu veljajo Diderotova razmišljanja o teatraličnem prizorišču, v katerega ima gledalec izčrpen vpogled, vendar se akterji dogodka vedejo, kot da on, gledalec, sploh ne obstaja. Najvišja stopnja fikcije je dosežena prav takrat, pravi Fried, ko je s sijajno spretnostjo dosežen učinek gledalčeve odsotnosti pred sliko (ker je vsa zgodba usmerjena navznoter, v prizor sam), obenem pa je njegova absorpcija v dejanju, njegov pogled, pogoj za uresničitev njene privlačnosti, fascinacije. Samo gledalec, ki prepozna to razmerje, lahko v Greuzovem ali Davidovem slikarstvu povsem uživa. Slika ni naslovljena nanj tako, da bi lahko stopil vanjo, obenem pa ga s celotnim dejanjem zavezuje, privlačuje.¹³ Gledalec se pred sliko počuti kot Pigmalion, uživa jo v intimnih »moments heureux«. V 18. stoletju se razvijejo pravi načini, »i modi«, tega odnosa, nenavadna intenziteta doživljanja umetnin, v katerih pa se razrešuje nova predstava samozavedanja in zgodovinskosti subjekta – še posebej v neoklasicizmu. Tega se umetniki zavedajo in ustvarjajo dela, ki ustrezajo modalitetam ogledovalne prakse, toda tudi specifični drži (samodefiniciji) subjekta v civilizaciji 18. stoletja.¹⁴

Opraviti imamo z novo triado: umetnik – umetnina – gledalec (publika). Znova: problem je star, toda obenem neprestan izziv, ki ga je treba znova in znova redefinirati, kajti to razmerje je povsem drugačno

¹¹ E. H. Gombrich se je v tem primeru natančno zavedel meja ikonografije; prim. njegovo oceno Alpersove v *The New York Review of Books*, 10. XI. 1983, 13–17; podobno je sodil tudi o izvrstni razstavi in katalogu P. C. Suttona, *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting* (ki jo je bilo mogoče videti jeseni 1984 v Londonu, Royal Academy of Arts), v istem časniku, 13. VI. 1985, 20–22. Za dosti bolj obotavljajoče se, tradicionalne poglede J. Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1984, 421–438.

¹² Prim. Bryson, op. cit.; za »individualizacijo« gledalca in nove tehnike matematizacije slikovnega polja od renesanse dalje prim. S. Gablik, *Progress in Art*, London 1977.

¹³ F. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.

¹⁴ O. Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, v: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, ed. W. Kemp, Köln 1985, 183–224.

v Parizu 18. stoletja kot pa v Parizu 19. stoletja.¹⁵ Spričo tega se v zadnjem času množijo najrazličnejše študije, ki raziskujejo zgodovino okusa, umetnostnih institucij, oblike javnih funkcij umetnosti, tipe mecenatstva in patronaže ipd. Pri tem se zdi pomembno opozoriti na vlogo konvencij v umetnosti, kajti spričo modernističnih invencij pozabljamo na vlogo tradicije in njene predaje v starejših umetnostnih obdobjih. Transformacije konvencij je pogostokrat težje opisati kot pa prodore avantgard, čeprav so v umetnosti najmanj tako usodno pomembne kot one druge.

Revizionističnim pogledom na umetnostno zgodovino¹⁶ so skupne predvsem tele namere: temeljna usmerjenost interpretacij je naravnana na epistemologijo umetniških govoric, na analizo pogojev produkcije umetnine, na modalitete recepcije in na opredelitev umetniških intenc. Pri tem se interpreti znova lotevajo problematike same ontologije umetnosti, statusa podobe, njene funkcije v artikulaciji civilizacijskih interesov. Revizionistični napor tako spreobrača videnje krize v delovne naloge, vredne tistih, s katerimi se je umetnostna zgodovina tako zmagoslavno uveljavila pred sto leti. Revizije usmerjajo umetnostnozgodovinske interpretacije k temeljnemu namenu: smoter stroke je v produkciji pomenov, in v tem sta tudi njena civilizacijska naloga in njena legitimnost. Kajti samo potem je mogoče umetnost tudi vrednotiti.

¹⁵ T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York 1985.

¹⁶ Strogo terminološko vzeto je izraz revizionizem namenjen le prevrednotenju oficialnega, akademskega slikarstva v 19. stoletju; prim. K. Varnedoe, *Revisionism Revisited*, *Art Journal*, vol. 40, 1980, 348–352.