

*Nadja Gnamuš, Ljubljana*

## REDUKCIONIZEM: PARADIGMATSKA ZANKA MODERNIZMA

Izvor vseh reduktivnih tendenc je tesno stkan z logiko zaznave in s fiziološkimi zahtevami očesa, ki po prirojenih urejevalnih načelih odbira neštete obdajajoče dražljaje, da lahko zaobjame splošni in najosnovnejši vizualni podatek, po katerem se orientira. Redukcija je navzoča v vsakem procesu abstrahiranja predmetnega, ki izključuje odvečno, da izloči osnovno prepoznavno lastnost upodobljenega in se tako oblikuje tudi kot metoda proizvodnje novih znakov. Prek različnih stilizacij pelje v smeri izbrisa predmetnega v najradikalnejšo obliko abstrakcije, kjer se redukcijem kot slikovna paradigma tudi vzpostavi.

Redukcionistične formulacije povezuje ekonomičnost likovne formulacije in načelo maksimalnega učinka doseženega z minimalnimi sredstvi, ki ga najustrežneje povzema Mies van der Rohejev diktum *manj je več*. Logika reduktivnih procesov predpostavlja zvajanje kompleksnega na enostavno, posamičnih spoznanj na skupno načelo in kot takšna nujno vključuje postopke omejevanja, selekcioniranja, odzemanja, izključevanja in poenostavljanja, ki vodijo k zgostitvi vizualnih prvin v idealno strukturo oziroma v slikovni 'emblem', ki bi v procesu očiščevanja izluščil bistveno in najbolj neposredno izrazil neko idejo. V tem kontekstu se pogosto pojavlja geometrizacija oblik, ki je v srži abstrahiranja zapletenih struktur na shematične forme in je dejansko sopotnica postopku redukcije, prav tako pa je v geometriji vedno navzoča neka idealna vrednost. Že v antiki se je harmonija izražala z geometrijskimi oblikami, ki osnovane na matematičnih zakonih obljublajo natančnost, izmerljivost in nenazadnje, kar danes posebej Foucaultov panoptikon, omogočajo tudi nadzor kot del vsake družbene organizacijske strukture. Obenem pa sta geometrija in matematika že od nekdaj povezani z mistiko in lahko nastopata kot most k transcendentalnemu. Kot opaza Jure Mikuž, pa je sama zgodovina umetniške predstavitve vidnega tudi bolj ali manj prikrita zgodovina geometrizacije naravnih oblik.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jure MIKUŽ, Med naravo in geometrijo, *Janez Bernik. Dela na papirju 1952–1992* (Ljubljana, MGLC, Klagenfurt, Landeshauptstadt), Ljubljana 1992, p. 18.

Redukcija se vedno pokaže kot koeficient veliko širšega občutja, zato se v govoru o redukcioniistični paradigmi kot prvo zastavi vprašanje, v odnosu do česa se redukcija sploh vzpostavi. Kaj je tisto, kar je reducirano in kaj se izključuje? Kaj je imaginarna celota, reducirana v podobi? Naše izkustvo je veliko preveč kompleksno in razplasteno, da bi ga bilo mogoče celostno zaobjeti, zato si je njegovo celostnost mogoče le zamišljati in jo konstruirati kot »model celote dejanskosti«.<sup>2</sup> Verjetje in projekcija v to imaginarno totaliteto, ki ni spoznavna, in iskanje znakovnega ekvivalenta, ki bi zapopadel temeljno in občo lastnost ali naravnost, ki sestavlja in določa vse, je ena od temeljnih potez redukcionizma. Ta pa se pravzaprav zdi neskladna in ravno obratna od postopkov redukcije. Še bolj paradoksalno pa je, da se v redukcioniistični paradigmi vzpostavi natanko na zavračanju oziroma tistem, kar ta postopek izključuje. Bistveno je namreč spoznanje, da se kljub svojim univerzalnim težnjam redukcionizem gradi na *manku*, ki ga koncizno ponazori Ad Reinhardtova izjava »tisto, česar ni, je pomembnejše od tistega, kar je«.<sup>3</sup> Zasnovan je torej na dialektičnem razmerju med tistim, kar je izbrano, vključeno, prisotno in izključenim, odsotnim, kjer prvo evocira tisto, česar neposredno ni, in kar se zanikuje.

Z osredotočenostjo na posamična umetniška sredstva, nastala kot posledica reduktivnih procesov, ki poudarjajo konstitutivna *dejstva* slike, se redukcionizem dotika tudi same ideologije »slikarstva kot modela«<sup>4</sup> in je v kontekstu prespraševanj in kritike medija znotraj njega samega ultimativna izpolnitev postavk Greenbergove formalistične kritike, ki ploskovitost (flatness) in njeno zamejitev zastavi kot edino nereduktibilno bistvo slikarstva. Z modernizmom namreč dvodimenzionalni slikovni format ni več samo *nosilec* podobe, ampak postane njen integralni del. Tako redukcionizem pravzaprav uteleša epistemološka vprašanja, ki si jih o slikarskem mediju zastavlja modernizem in se kot tak dotika *konceptualizacije* prakse, kjer je ideja o tem, *kaj* slika je, *kako* so v mejah nosilca optimalno izkoriščene in izčrpane njene mož-

<sup>2</sup> Ernest ŽENKO, *Totaliteta in umetnost. Lyotard, Jameson in Welsch*, Ljubljana 2003, pp. 15–18.

<sup>3</sup> Ad REINHARDT, *Art – as – Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (ed. Barbara Rose), New York 1975, p. 108.

<sup>4</sup> Sintagma je vzeta iz naslova knjige: Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, London – Cambridge (Mass.) 1990.

nosti, uresničena s skoraj programskim potrjevanjem slikovne površine. To pa je tudi mesto, na katerem se vzpostavi paradoksalnost vizualnih strategij in idejnih ozadij redukcionizma, ki onemogoča enosmerno branje. Kot osrednjo paradigmo modernističnega slikarstva ga namreč vseskozi zaznamuje dialektika v odnosu do lastnega položaja, kjer se razmerje med podobo in nosilcem kaže kot dilema med *slikovnim* (*optičnim*) in *predmetnim* značajem slike. Na eni strani gre torej za konfrontacijo med materialnim dejstvom slike, namreč slike kot predmeta med predmeti, in njenim referenčnim, konotativnim poljem. Na drugi strani pa je kontradiktornost navzoča že v samem procesu redukcije, ki v strategijah izločanja in izključevanja odvečnega, da bi vzpostavil bistveno in hkrati celotno strukturo, vključuje latentno samo destruktivno tendenco, ki nakazuje na končnost slikarske prakse. Na podlagi strukturnih metamorfoz, ki skladno s širšim umetnostnim in družbenim kontekstom določajo razumevanje redukcionističnih formulacij, skušam raziskati premestljivost pomenov, predstaviti njihovo spremenljivo branje, predvsem pa dokazati razcepljenost v sami strukturi paradigme. Namreč tudi tam, kjer se najbolj zdi, slika *ni* vedno »poslednji referent slike«,<sup>5</sup> temveč neobhoden ‚stranski produkt‘ drugih vzgibov.

Usmerjenost k zgoščenim, bistvenim strukturam se bo v redukcionizmu velikokrat pokazala v povezavi z iskanjem izvornih izhodišč upodabljanja in slikarske prakse, kar se kaže že v izpostavitvi osnovnih slikarskih sredstev in značilnosti. V tem pogledu je simptomatičen že Malevičev kvadrat, ki je za slikarja prvi korak k čisti umetniški stvaritvi<sup>6</sup> in točka absolutnega izvora, pa tudi Newmanovo hotenje *začeti iz nič – iz praske, iz čačke* (»out of a scratch«)<sup>7</sup> in Rymanovo kirurško razčlenjevanje slikarskih sredstev, slikovne anatomije. Potrebo po vzpostavitvi izvorne lege pa je treba razumeti v smislu Damischeve opredelitve izvora, ki le-tega ne razume kot nekega nepovratnega začetka, ampak kot razmerje »med invencijo in odkritjem«. <sup>8</sup> V razkrivanju in manifestaciji izvornih slikarskih postavk – izvornih v tem, da jim je lasten poten-

<sup>5</sup> Gérard WAJCMAN, *Objekt stoletja*, Ljubljana 2007 (Analecta), p. 130.

<sup>6</sup> John MILNER, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven – London 1996, p. 125.

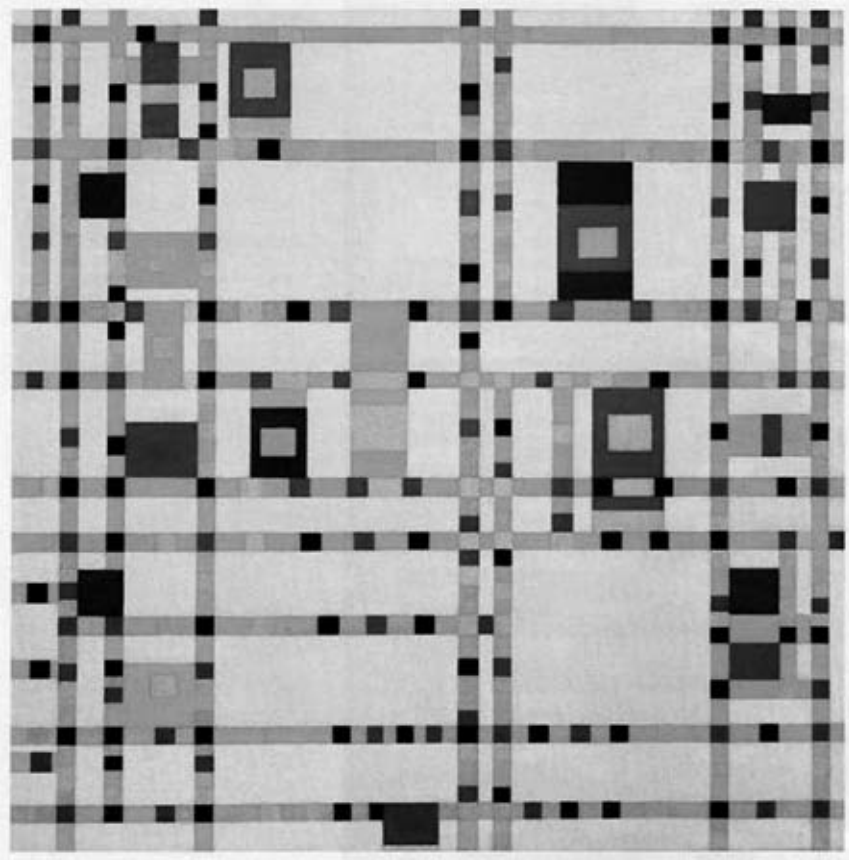
<sup>7</sup> Yves-Alain BOIS, *Perceiving Newman, Painting as Model*, London – Cambridge (Mass.) 1990, p. 187.

<sup>8</sup> Hubert DAMISCH, Intervju s H. Damischem, *October*, 85, 1998, p. 5.

cial generiranja – in raziskovanju minimalnih možnosti za konstitucijo slikarske podobe pa je, kot bomo videli, redukcionizem paradokсно tudi kraj hoje po robu slikarske prakse in mesto stalnega soočanja z možnostjo njenega konca, z (iz)črpanjem njenih poslednjih možnosti in s slikanjem *zadnje* slike, ki bi bila popolno utelešenje *ideje* o sliki, o tem, kaj slika je. Do kam slika lahko gre in katere so tiste minimalne zahteve, ki morajo biti izpolnjene, da še obstaja kot slika? Slikarstvo je moralo obiti cel diapazon mimesisa, da je sploh postal možen razmislek o izvornem ‚madežu‘, namreč še preden je ta karkoli upodabljal, in h kateremu se sedaj vprašanje o *biti* slike obrača.

Redukcionizem, s katerim se ukvarja pričujoče besedilo, je potrebno razumeti v razliki od reduktivnih tendenc, ki so sicer konstitutivne za paradigmo, ne pa odločujoče, saj so prisotne v praktično vseh modernističnih postopkih. Zastavljen je namreč kot specifična slikovna paradigma, ki jo opredeljuje razpon najizrazitejših redukcioničnih strategij, od izhodiščnih simbolnih in metaforičnih vrednosti zgodnjega modernizma, ki nadomeščajo odsotnost narativnega, do absolutne ukinitve zunaj slikovne referencialnosti v imenu emancipacije forme/slike/procesa *per se*.

Redukcionizem uresničuje svoje vsebine izključno prek analize medija, z dekonstrukcijo simbolnega reda slikarstva, barve, oblike, nosilca, okvirja, slikarskega postopka in z njihovo ponovno rekonstrukcijo. Mondrianov slikarski razvoj, ki ga zaznamuje postopno razčlenjevanje likovne sintakse, odlično ponazarja ta proces (fig. 1). Vsi njegovi analitični postopki so vse do leta 1919 trdno vezani na predmetni svet in izhajajo iz sinteze vidne stvarnosti ter njenega krčenja na bistvene sestavne dele. Šele ko slikar odkrije sistem, ki je skupni imenovalec in prepričljiv povzetek vizualnih izpeljav, je predmetni svet lahko nadomeščen z avtonomno slikovno strukturo, ki pa z njim še vedno ohranja latentno podobnost. Tako je značilna horizontalno vertikalna struktura gotovo tudi odmev izkustva domače holandske krajine, kjer v izraziti ravnini vsako nasprotje postane močan poudarek in je edina opozicija ravnici in morski gladini nebo, privezni stebriček ali arhitekturni element. Podobno tudi v poznih newyorških slikah vibrirajoča dinamična površina ni le posledica procesa slikovne dekonstrukcije, ampak odraz živahnega urbanega utripa geometrijske urbanistične ureditve metropole.



1. Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, 1942–43, olje na platnu, 127 x 127 cm, MoMA, New York

Sosledje Mondrianovih morfoloških premen izhaja iz sistema, ki ga zaradi samozamejevanja vzpostavi sam: postopek redukcije vodi od križanja črt v sistemu plus – minus, ki se pretvorijo v osamosvojene pravokotne ploskve, do značilne mreže črnih nepretrganih vertikal in horizontal, ki obliko z integracijo kompozicijsko nevtralizirajo in hkrati ukinjajo klasično prostorsko razmerje med figuro in osnovo, torej orientacijo o tistem, kar je spredaj in kar je zadaj, kaj je prostor in kaj figura v njem. Navsezadnje je degradirana tudi ekskluzivnost linije s podvajanjem in ponovitvami, z variiranjem širine in gostote, dokler na poznih newyorških slikah ne razpade na fragmente, drobne kvad-

ratne ploskve in dokončno izgubi nosilne vloge. Zanimivo je, da na zadnjih Mondrianovih delih nastopi diverzija sistema in je pravzaprav na kocko postavljeno samo izhodišče, na katerem se je ta vzpostavil, namreč ravnovesje in stabilnost vizualne strukture.

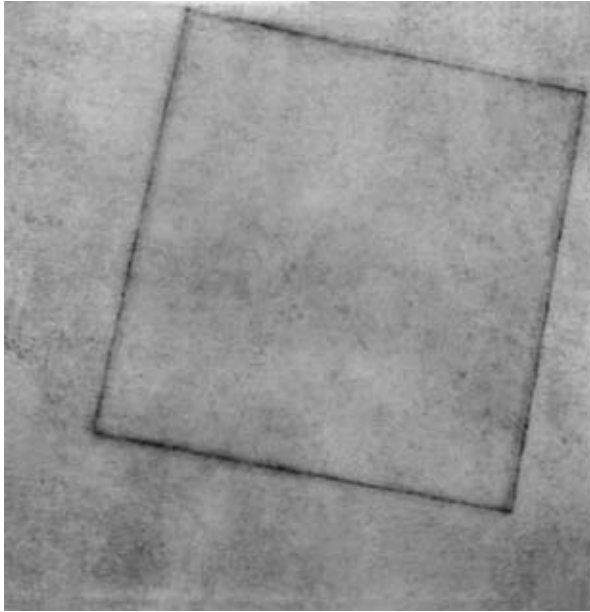
Na drugi strani Malevičev kvadrat (fig. 2), ki ga avtor predstavi kot »stvaritev intuitivnega razuma«,<sup>9</sup> pomeni obratno lego v odnosu do izhodišča redukcije, saj ne nastane kot končni stadij izčiščevanja in odpravljanja podrobnosti pri upodabljanju stvarnosti. Črni kvadrat, ki se je prvič sicer pojavil v funkcionalni vlogi kot kulisa v scenografiji opere *Zmaga nad soncem*, odpira »novi slikarski realizem«,<sup>10</sup> kjer oblika že nastopi kot čisti znak z močno simbolno konotacijo (slika *Črni kvadrat* je nastala leta 1913 in bila razstavljena leta 1915). Slikar ga interpretira kot utelešenje čistega, nepredmetnega občutja, h kateremu se, kot ikoni, zateka pred predmetnim svetom. Kvadrat v beli praznini je torej zanj transformacija mentalne podobe *odsotnosti* predmetnega, pri čemer pa se ta *odsotnost* lahko udejanji paradokсно samo skozi poudarjeno *prisotnost* slikovne površine<sup>11</sup> – kvadrat se približuje koordinatam svojega nosilca – ki prikazuje sliko samo kot objekt. Že v samih začetkih se torej razkriva značilna igra prisotnosti zaradi odsotnosti in obratno, slikovnega in objektnega v redukcionistični paradigmi.

Vendar slikovna umestitev črnega kvadrata, ki lebdi, osvojen teže snovnosti, v neopredeljivem prostoru brez naznačenega horizonta in vsakršne lokacijske točke, odraža tudi nov odnos do prostora, ki ga naznanjajo možnosti neevklidskih geometrij in ugotovitve o relativnosti prostora in časa; zelo verjetno pa je nanj vplivalo tudi navdušenje nad posnetki zračne fotografije, ki nakazujejo obljubo ne samo metaforične, ampak tudi dejanske osvoboditve človeka iz gravitacijske vpetosti. Kvadrat pa je gotovo tudi »emblem« družbene klime in politične misli, ki v prizadevanjih za prenovo nazorov in napredek vključuje umetnost kot pomembnega družbenega akterja. Nova družba naj se uresničuje z novo umetnostjo, ki mora zavreči vse, kar je staro, predvsem pa iluzijo kot sinonim laži in utvar.

<sup>9</sup> MILNER 1996, cit. n. 5, p. 125.

<sup>10</sup> Kazimir MALEVIČ, *Suprematism, Theories of Modern Art* (ed. Herschel B. Chipp), London – Berkeley – Los Angeles 1968, p. 342.

<sup>11</sup> WAJCMAN 2007, cit. n. 4, pp. 83–85.



2. Kazimir Malevič, Suprematistična kompozicija: Belo na belem, 1918, olje na platnu, 79,4 x 79,4 cm, MoMA, New York

Kako drzen je dejansko bil Malevičev kvadrat, kaže ostra kritika slikarja Erika Bulatova, ki v njem vidi blokirajočo dvodimenzionalno površino, ki namesto obljube neskončnih prostranstev pomeni odpravljanje in sploh prepoved prostora.<sup>12</sup> Če je Bulatovu kvadrat dobesedno utelešal zaprto okno – kvadrat namreč ne namiguje samo na slikovni format, ampak tudi na okenski okvir – ga Wajcman, naslanjajoč se na Maleviča, ki pravi, da vidi na njem (platnu) predvsem okno, preko katerega odkrivamo življenje,<sup>13</sup> po kompleksnih miselnih preobratih razlaga ravno nasprotno, kot »okensko luknjo« ali »neko steno, v katero je vstavljena luknja«, ki je poenostavljeno rečeno »pozitiv odsotnosti« in »pozitivirani manko« vsake slike.<sup>14</sup> Pri tem se je pomembno zavedati, da *Črni kvadrat* še vedno ohranja tradicionalen prostorski odnos med figuro in ozadjem in vzpostavlja dialoško razmerje med površino in globino; še vedno ga lahko beremo alternativno, bodisi kot da lebdi *nad* površino bodisi kot

<sup>12</sup> Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin*, Ljubljana 1999, pp. 99–103.

<sup>13</sup> WAJCMAN 2007, cit. n. 4, p. 126.

<sup>14</sup> WAJCMAN 2007, cit. n. 4, pp. 130–132.

odprtino v njej. Prelomen je tu radikalen preskok, ki figuro vidi in jo prevaja v kvadrat, v geometrijsko abstraktno obliko in njuna funkcijska zamenjava. Ukinitiv klasične prostorske orientacije, ki jo uravnava jasno razmerje figura – ozadje, znamenje – podlaga in s tem relativizacija navidezne samoumevnosti zaznave, pa se podobno kot pri Mondrianovi mreži, a na drugačen način, zgodi z Malevičevo sliko *Belo na Belem* iz leta 1918. Ta je za slikarja predvsem simbolno dejanje 'dematerializacije', kjer bel kvadrat kot ekvivalent občutja od ozadja in neločljive spojitve s kozmično svetlobo ločuje samo še komaj vidna kontura. Tako se s problematizacijo razmerja med figuro in osnovo problematizira tudi sama iluzija, kar je v osnovi vseh t. i. deziluzionističnih formulacij redukcionistične paradigme. Pri tem pa ne smemo spregledati, da deziluzionizma ni mogoče misliti brez iluzionizma – deziluzionizem je zgolj negativ iluzije, ki razkriva njene mehanizme za simulacijo resničnosti; ti pa kljub razkritosti običajno ostajajo navzoči tako fiziološko v očesu kot v pogledu. Zato Wajcman v kontekstu *Črnega kvadrata* govori o »iluziji površinskega«,<sup>15</sup> ki v redukcionistični paradigmi ostaja praktično neprekoračljiva, kljub svoji skrajni zamejitvi. Razmerje med figuro in ozadjem je zapleteno do stopnje, kjer se oba enakovredno aktivirata in vzpostavljata, tako da se nadvlada enega ali drugega medsebojno izključujeta. Z utišanjem sestavnih delov na minimalno razliko slikovno polje nastopi kot celota, kjer je prestop v monokromijo samoumeven.

Slika *Belo na belem* neogibno kliče po primerjavi z Ad Reinhardtovimi črnimi slikami, ki pa jim Reinhardt za razliko od Maleviča odreka sleherni simbolno, mistično, idejno, skratka izven slikovno identiteto, in jih razume bolj kot končne, skrajne izjave slikarstva. Pri Reinhardtju lahko govorimo o prostoru *raztopljene geometrije*, kjer je jasna in pregledna izhodiščna geometrična členitev nosilca predpostavljena zato, da se z minimaliziranjem barvnih in svetlostnih razlik rahlja do lastnega izbrisa. Z ukinitvijo kompozicije, risbe, oblike in pravzaprav vseh razmerij, ki se sesedajo v nedeljivo entiteto, je vzpostavljeno polje nestabilnosti zaznave, kjer je gledalec »reduciran na organ svojega vida«,<sup>16</sup> ki zaman skuša fiksirati podobo, ki se prikazuje

<sup>15</sup> WAJCMAN 2007, cit. n. 4, p. 101.

<sup>16</sup> Yves-Alain Bois, *The Limit of Almost*, Ad Reinhardt, New York 1991, p. 28.



in izginja kot *privid*, v katerem se razpušča tudi sama materialna navzočnost slike. Z zrenjem v nekaj, kar je hkrati slika in njena ukinitev se uresničuje Reinhardtovo videnje umetnosti kot čiste odsotnosti, »odsotnosti življenja, odsotnosti smrti, odsotnosti vsebine, odsotnosti forme, odsotnosti prostora in časa«,<sup>17</sup> ki pa se presenetljivo podobno kot Malevičeva brezpredmetnost lahko manifestira samo skozi svoj ‚pozitiv‘, namreč natanko skozi tisto, kar zanikuje.

Pri razumevanju paradoksalnega značaja redukcionističnih formulacij je smiselno vpeljati koncept modernistične mreže, kot ga je izoblikovala Rosalind Krauss.<sup>18</sup> Ta se namreč v svoji opredelitvi na več ravneh sklada z redukcionistično paradigmo, kjer je tudi najbolj dosledno izpeljan. V tem kontekstu je kot ena od bistvenih lastnosti mreže relevantna njena ambivalentna struktura oziroma shizofreni značaj, ki združuje centrifugalno in centripetalno tendenco. Kraussova ju interpretira na primeru Mondrianovega slikovnega prostora kot najnazornejšega primera modernistične mreže. Mondrianova struktura se kljub relacionalnosti posamičnih enot obnaša kot celovit fragment, ki nakazuje možnost razraščanja in vzpostavlja dinamično dialektiko med odprtim in zaprtim, končnim in neskončnim, kjer se neskončno lahko kaže samo z zaključenostjo slikovne formulacije, z njeno ‚končno‘ podobo. Kot je opazil Schapiro, je slikovno polje zasnovano kot znotraj sebe zaključena, izpopolnjena in koherentna celota, ki pa kot struktura ohranja odprtost, da se lahko samovoljno vključuje in širi v prostor izven slike, ki pa ga ni mogoče rekonstruirati na podlagi slikovnega fragmentarnega vzorca.<sup>19</sup> Ta je vzeta iz obsežnejše tkane strukture, ki vsiljuje zavest o svetu za okvirjem in se dojema v kontekstu do zunanje- ga in tako ustreza centrifugalnemu značaju mreže. Na drugi strani pa centripetalno branje usmerja pogled iz zunanosti v notranost slikovnega polja in tvori zaključen in organiziran prostor znotraj sebe, ki ne teži k dematerializaciji slikovne površine, temveč jo tvori kot objekt pogleda. Takšne so, kot opazuje Kraussova, tiste Mondrianove slike, kjer

<sup>17</sup> Ad REINHARDT, *Art as Art, Art in Theory 1900–1990* (ed. C. Harrison, P. Wood), Oxford 1992, p. 809.

<sup>18</sup> Rosalind KRAUSS, *Grids, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.) 1985.

<sup>19</sup> Meyer SCHAPIRO, *Mondrian. Order and Randomness in Abstract Painting, Mondrian. On the Humanity of Abstract Painting*, New York 1995.

se linije končajo pred robovi nosilca in tako zanikujejo branje slike kot fragmenta.<sup>20</sup> Mreža tako zaznamuje najproduktivnejša ambivalentnost redukcionistične prakse: kroženje med avtoteličnim, materialističnim razumevanjem podobe in njeno odprtostjo navzven, nanašanjem na zunanji svet. Mreža torej lahko preseže samoreferencialnost in se nanaša na svet izven slike, na samo družbeno strukturo, kjer se njeno potencialno širjenje lahko povezuje z zgodnje avantgardistično željo ekspanzije umetnosti v življenje, kjer slika predstavlja izhodiščno idejno zasnovano nekega idealnega sistema, ki bi koordiniral širšo bivanjsko strukturo. Tako se razume tudi Mondrianova mreža, ki ni samo hipotetičen nadomestek prostorske topografije, temveč metafora nekega idealnega ravnovesja sveta. V mreži se torej zrcali idejni ambient nekega utopičnega reda, ki naj bi idealno premostil vrzel med dejanskim, in njegovo mentalno korekcijo. Nehierarhično in razsrediščeno strukturo mreže, ki razpredena po nosilcu ukinja privilegiranost in funkcijsko večvrednost enega samega središča, so razlagali celo kot avantgardistično težnjo po družbeni enakovrednosti in decentralizirani kolektivnosti.<sup>21</sup> Vendar pa mreža, kot opozarja že Krausova, ni samo odprt in svoboden manevrski prostor, kjer se lahko sistem neizčrpano generira z neskončnimi permutacijami, ampak je v svoji nefleksibilnosti – mreža se v osnovi namreč lahko samo ponavlja in variira znotraj izbrane matrice – izrazito restriktivna struktura,<sup>22</sup> ujeta v neko kontinuirano predstavnost. Zopet je Mondrian idealen primer prav te dihotomije, ko na eni strani vzpostavi tiranijo neke totalitarne slikarske discipline, ki ne dopušča kršitev in odstopanj od sistema in kjer je že uvedba diagonale herezija; na drugi strani pa sam taisti sistem stalno spreminja, ruši in na novo vzpostavlja, kjer se svoboda ponudi ravno v kontekstu samo zastavljenih omejitev.

Zasnove slikovnega prostora, ki sta jih zastavila Malevič in Mondrian, se transformirajo v okviru povojne rekonceptualizacije slikovnega polja newyorške šole, zlasti z Barnettom Newmanom (fig. 3).

<sup>20</sup> KRAUSS 1985, cit. n. 13, pp. 19–21.

<sup>21</sup> Andrew McNAMARA, Between Flux and Certitude. The Grid in Avant-Garde Utopian Thought, *Art History*, XV/1, 1992, p. 63.

<sup>22</sup> Rosalind KRAUSS, The Originality of the Avant-Garde, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.) 1985, p. 160.

T. i. novo ameriško slikarstvo vpelje velik slikovni format kot semantično kategorijo, ki v celoti zaobjame subjekt in vpije njegovo vidno polje, hkrati pa funkcionira kot operativni prostor za popolno emancipacijo slikovnih prvin in njihove najbolj sugestivne izraznosti. Zaradi celostnega in neposrednega učinka je opuščena relacionalnost slikovne strukture, še implicitna Mondrianovi mreži, in izločen detajl, kar še radikalneje ukinja tradicionalna razlikovalna razmerja spredaj – zadaj, zaprto – odprto, znotraj – zunaj, zamejeno – nezamejeno, odločilna za organizacijo gledanja in gotovost subjekta. V tem pogledu je eksemplaričen Newmanov *zip*, značilen vertikalni barvni ris, ki ne učinkuje več kot delitev prostora, ne razmejuje odprtega od zaprtega ali notranjega od zunanjega, ampak vzpostavlja prostorsko širjenje in raztezanje v vseh smereh, kjer ni več, kot pravi Newman, občutka prostora kot obvladljivega »volumna«, ampak se ta »deklarira« kot celota.<sup>23</sup> Vertikala se v redefiniciji prostora prvič pojavi pri Cézannu, kjer nadomešča globinska vodila klasične slikarske podobe. Cézanne je namreč kaj kmalu opazil relativnost pojmov globine in širine, ki so v naravi spremenljivi, odvisni pač od zornega kota pogleda. S stališča prostorskega zvrčanja pa vertikala podobo enoti z slikovnim formatom, kjer se izkustveno polje dviga kot *vzporedna narava* slikovne površine. Podobno Newmanov *zip* v okviru formalistične kritike interpretira Michael Fried, ki ga razume v deduktivnem smislu, namreč kot izpeljavo robov formata, ki odmevajo znotraj slike in potrjujejo obliko nosilca.<sup>24</sup> S fenomenološkega vidika pa je vertikala neposreden odmev človekove drže in bilateralne simetrije, ki angažira tako gledalčev usmerjeni kot periferni vid in hkrati sliko tvori kot *vzporedno telo*, v katerem je vzpostavljeno drugačno razumevanje prostora. *Zip* preprečuje rutinsko zaznavo, saj ga zaradi nenehne izmenjave z barvnim tkivom ni mogoče prostorsko umestiti: oba elementa se podpirata in delujeta istočasno in nerazdružljivo, tako da se *zip* bere kot pozitiv in negativ, površina in globina, rez in šiv, kjer se z nevidno, a intuitivno občuteno pulzacijo, širjenjem in zgoščevanjem, v neobvladljivosti slikovnega prostora udejanji učinek sublimnega, h kateremu je slikar težil.

<sup>23</sup> Barnett NEWMAN, *Frontiers of Space, Selected Writings and Interviews*, New York 1990, pp. 247–251.

<sup>24</sup> Michael FRIED, *Art and Objecthood*, Chicago – London 1998, p. 233.



3. Barnett Newman, Onement, III, 1949, olje na platnu, 182.5 x 84.9 cm, MoMA, New York

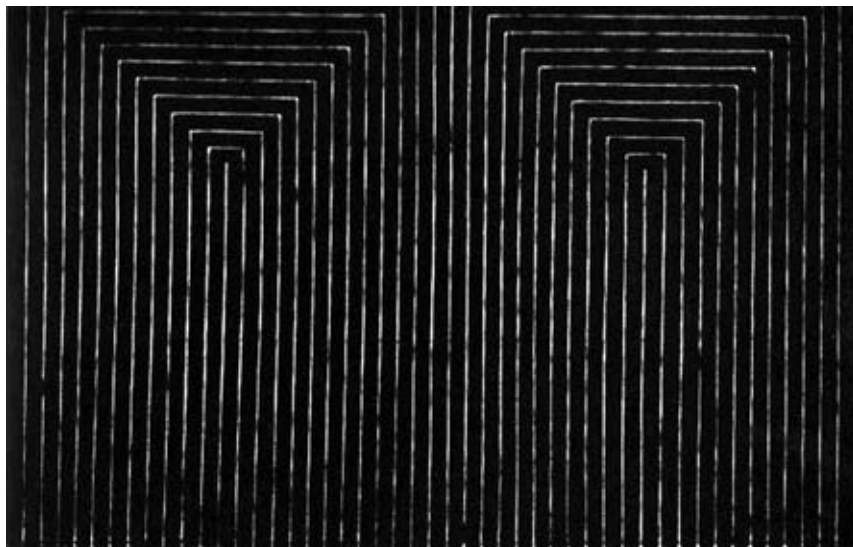
Newmanova zasnova slikovnega prostora se je izkazala za najvplivnejšo pri nastanku minimalizma, ki pa je kljub formalnim vzporednicam na teoretski ravni vzpostavil popolnoma drugačen odnos do forme. Ta je kategorično ovrgel tako idealizem evropske geometrijske abstrakcije, kakršnega sta razvila Malevič in Mondrian, kot Newmanovo sublimno retoriko in se usmeril v raziskovanje izključno formalnih vprašanj. Prizadeval si je za emancipacijo forme z njeno pomensko redukcijo na čisto sintaktično-formalno dejstvo, na Stelin *what you see is what you see*, kjer ta funkcionira samo sama na sebi brez nanašanja na družbena, filozofska, teozofska, metafizična ali druga ozadja, v odnosu do katerih se je idealizem geometrijskih oblik običajno interpretiral. Minimalizem torej opredeljuje reistični pogled, kjer je stvar neodvisna, avtonomna in ravnodušna do pojmovnih ali funkcionalnih kontekstov, s katerimi jo poskušamo razlagati; v ospredju je njena konkretna pojavnost. Od tu tudi *objektnost* minimalizma, skladna z vedno bolj komodificirano družbo, kjer artefakt, minimalistični *objekt*, v katerem je že predelana tudi zavest Duchampovega readymada, nastopa kot

stvar med stvarmi in je vedno na meji neumetniškega. Zato je značilna tudi uporaba navadnih industrijskih in komercialnih materialov in serijska izdelava, ki izključuje individualnost.

V tem se minimalistični gestalt močno približuje dizajnu, vendar pa se prav na mestu bližine izrazi *namera* minimalistične forme, ki se postavlja onstran uporabnosti. Hladna razumska forma se namreč želi pretvoriti v intuitivno občuteno in čimbolj neposredno vizualizacijo, da bi se predstavila kot fenomenološko dejstvo, ponotranjeni del izkustva in bistveni del zaznave, ki ga Merleau-Pontyjeva fenomenologija opredeljuje kot »modalnost *predobjektnega* pogleda« (kurziv moj).<sup>25</sup> Enotnost in nevtralnost minimalističnih postavitev, ki podrejajo dele in notranja razmerja celoti in ukinjajo relacionalnost, si prizadeva celostno vplesti gledalca in ga usmeriti na neokrnjeno interakcijo dela in prostora. S fenomenološko predispozicijo se skuša razkriti struktura zavesti, v katero se vpisuje svet, in kjer se subjekt, ki oza-vesti to, kar gleda, in objekt sestopata v eno, ki se usmerja v definiranje smisla. V tem osmišljanju pa se postulacija same stvarskosti minimalizma problematizira, saj se utemeljuje v nameri, ki sugerira veliko širšo situacijo od Robbe-Grilletovega reističnega *biti tu – za nič*.

V želji minimalistov oddvojiti formo od vsakršne referencialnosti in jo predstaviti kot čisti označevalec, ki ničesar ne pomeni in ničesar ne predstavlja, se izenačevanje reprezentiranega in reprezentacijskih sredstev postulira kot temeljna zahteva. V tem kontekstu je tudi slika zasnovana kot predmet, ki predpostavi popolno istovetenje podobe in nosilca, kjer bi sleherna reminiscenca iluzije pomenila spodkopavanje nosilca, torej tistega, na čemer se podoba sploh vzpostavlja. Slika skuša iluzijo, ki stoji na poti neposredne zaznave, odpraviti z vpeljavo hibridne strukture *slike-objekta*, optimalno uresničene z *oblikovanimi platni*, kjer že samo odstopanje od nevtralnosti pravokotnega/ kvadratnega formata izpostavlja *obliko* kot temeljno prepoznavno lastnost predmetnega. Takšne so denimo Kellyjeve slike, ki z združevanjem dveh slikovnih ravnin v enoten gestalt aktivno oblikujejo in fizično posegajo v dejanski prostor. *Slika-objekt* si za cilj zastavi ukinitev dvojnosti med objektnim in optičnim, česar pa, kot bomo videli, ni mogoče absolutno izpeljati. Že Kellyjeve slike kljub 'popredmetenosti' ohranjajo optične učinke, ki se

<sup>25</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologija zaznave*, Ljubljana 2006, p. 98.



4. Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor* (druga verzija) (Poroka razuma in nesnage), 1959, emajl na platnu, 230,5 x 337,2 cm, avtorjeva zbirka

odvijajo v interakciji uravnoteženih barvnih oblik oziroma oblikovane barve in ne dopuščajo drugačnega od alternativnega branja, kar s stalno izmenjavo med figuro in osnovo stimulira vizualno dinamiko in vznemirja pogled. Tipičen primer aporije, ki izpostavi objektni značaj slike in hkrati dopušča odprtost njenih optičnih možnosti, pa predstavljajo slike Franka Stelle. Istočasno, ko se Stella spopada s problemom, kako upodobiti dobesednost površine, ki poudarja identiteto slike, uporablja strukturo, ki ohranja iluzionističen potencial (fig. 4). Tesna stkanost med obliko, robom in slikovno površino je namreč pri njem ustvarjena s ponavljajočim se vzorcem, ki je izpeljan iz robov formata in tvori centripetalno mrežo, ki se obrača vase in podoba identificira z materialnim značajem slike. Po drugi strani pa ta isti linearni vzorec sproža vzratni učinek iluzije. Ponavljanje v psihoanalizi označuje mehanizem stalnega vračanja k izvoru travme, ki nadomešča potencialno možnost njene identifikacije in omogoča stalno kompenzacijo manka. Kot takšen ta psihični mehanizem na eni strani ohranja stabilnost subjekta, na drugi pa ga s prisilnim procesom ponovitev drži v stalni odvisnosti. V podobnem smislu, ugotavlja Freud, tudi stvari, ki jim namenjamo največ pozornosti in jih idealiziramo, izhajajo prav iz tistih zaznav in izkušenj,

ki jih najbolj sovražimo.<sup>26</sup> Stella se vpisuje v ta shizoidni rez, ko na eni strani izpostavlja sliko kot »stvar«, katere predmetnost je pač danost – »Moje slikarstvo temelji na dejstvu, da samo to, kar se tu lahko vidi, je tu ... to je zares predmet« – hkrati pa se zaveda, da je lahko dominacija materialnosti nosilca hitro izpodrinjena prav z vizualnim dejanjem na platnu, če je le-to dovolj »močno«. »Izgubim vpogled v dejstvo, da so moje slike na platnu, čeprav vem, da slikam na platno, in samo *vidim* svoje slike« (kurziv moj).<sup>27</sup> V tem *videnju* se razkrajata ideologija minimalizma o identifikaciji podobe in nosilca. Totalitarnost označevalca, ki naj bi bil povsem nemetaforičen, je onemogočena prav z metodičnim udejanjanjem teh strogih načel, ki bolj ko si prizadevajo poudariti *istost* podobe in nosilca, opominjajo na dvojnost forme, ki ju razlikuje. Nosilec se identificira kot nosilec le, če izključuje podobo kot svoje Drugo in se kot tak lahko ovrednoti samo v antitezi, ki njegovo integriteto postavi pod vprašaj. V dialektiki, kjer je eno lahko določeno le s pogojem, da ni drugo in s tem drugo v ozadju vključuje kot svoj pogoj, se v ortodoksnem sistemu minimalizma, ki idealizira dobesednost forme, vzpostavi njeno nasprotje. Tu v idealni uravnoveženosti, esencialnosti in monumentalnosti forme, ki teži k univerzalnemu, lahko preseva še tako kritizirana transcendentalnost substance ali pa se, kot je ravno obratno dokazovala Anna C. Chave, minimalistična dela lahko berejo kot »jedrnate reformulacije fraz vladajočega diskurza«, kjer se uobliči »retorika moči«.<sup>28</sup> Kakorkoli, znotraj dvojnega učinka forme, med njeno nevtralno predmetnostjo in inducirano ‚vsebino‘, se celo dela ideologa minimalizma, Donald Judda, lahko ovrednotijo v nekem vmesnem prostoru *med kuhinjo in katedralo*.

V interpretacijah pa je prevladala minimalistična reifikacija, enačenje umetniškega in predmetnega, skupaj s produkcijsko logiko, ki je v kontekstu komodificirane družbe in naraščajoče tržne vrednosti umetniških del v končni fazi dostopna le kapitalu in zato podvržena

<sup>26</sup> Sigmund FREUD, Potlačitev, *Metapsihološki spisi*, Ljubljana 1987 (Studia Humanitatis).

<sup>27</sup> Frank STELLA, Intervju s F. Stello in D. Juddom, *Theories of Modern Art* (ed. Herschel B. Chipp), London – Berkeley – Los Angeles 1968, pp. 158–160.

<sup>28</sup> Anna C. CHAVE, Minimalizem in retorika moči, *Likovne besede*, 17–18, 1991, p. 43.

konceptualistični kritiki. Tu pa ne gre samo za vprašanje komodifikacije umetniških del, ampak za samo logiko redukcionistične paradigme, postopkov krčenja maneverskega prostora do minimalistične redukcije umetniškega dela na stvar med stvarmi, na predmetno dejstvo, ki ne samo, da takšno je, ampak se kot takšno tudi predstavlja. Od tu dalje je redukcija možna samo še z ukinitvijo materialne osnove artefakta – z dematerializacijo umetniškega dela na idejo in v območje verbalnega diskurza konceptualne umetnosti. V tem pogledu redukcionistično razčlenjevanje postavk medija do svojega skeleta predpostavi tudi njegovo ukinitvev. Konceptualistično »strateško ločevanje umetnosti od oblike prezentacije«<sup>29</sup> namreč v jedru razkroji modernistično mišljenje, utemeljeno na samorefleksiji, oziroma njegovo materialno podstat.

Monokromija, ki meji na konceptualni akt, je hkrati območje absolutne realizacije slikarskega redukcionizma. Vendar v najradikalnejši obliki monokromnega slikarstva paradoksalno ne gre za barvno, temveč za oblikovno redukcijo, kjer je edina oblika pravzaprav skrčena na format in znotraj maksimalne barvne zasičenosti ni ne kompozicije, risbe, delov ne razmerij, s tem pa je ukinjena tudi sleherna podobnost. Nasprotno, podoba v tem največjem možnem približku izbriša vseh predmetnih aluzij, kjer se barva osvobaja denotativne vloge in celo konotativnih vrednosti,<sup>30</sup> zlasti simbolnih in pojmovnih sugestij, obstaja in se oblikuje ravno skozi svojo 'odsotnost', namreč odsotnost podobnosti.

V monokromnem slikarstvu se izostri dvojnost v recepciji in interpretaciji intencionalnosti slike. Na eni strani se monokrom s stališča radikalne ukinitve reprezentacije kaže kot končna slika in poslednja možnost formalnih inovacij; na drugi strani pa, ravno obratno, odpira slikovno polje kot izhodišče za nove predstavne možnosti – kako na primer misliti vesolje, kako misliti praznino, kako misliti odsotnost. V prvem interpretativnem kontekstu je monokrom v skrajno deziluzionistični legi, saj s popolnim ujemanjem podobe in ploskovitosti nosilca (barva enakomerno prekrije obliko platna) poudarja materialni značaj slike in poskuša ukiniti še zadnji iluzionizem površine. Poslikano platno je predmet z odsotnostjo vsake figuracije; brez temeljnega orientacijskega raz-

<sup>29</sup> Charles HARRISON, *Modernizem in konceptualna umetnost*, Ljubljana 2001, p. 98.

<sup>30</sup> Briony FER, *On Abstract Art*, New Haven – London 2000<sup>2</sup>, p. 140.



merja; madež in podlaga sta, vendar se vzajemno zakrivata, da ju ni mogoče videti, kaj šele razlikovati; ni več možne projekcije v asociativnost oblik – oblike ni, razen oblike platna in barve. V drugem kontekstu pa barvna prežetost polja, kjer ni videti drugega kot barve, lahko z učinkom optičnega valovanja izključi materialno navzočnost nosilca in teži k dematerializaciji slikovne površine ter nastopi kot možen medij za izražanje kontemplativnih stanj. Polemika med materialističnim in metafizičnim značajem monokroma se razvije že v izhodiščnih postavkah redukcionalizma, v znameniti slikarski polemiki med Rodčenkoma in Malevičem. Rodčenkovi triptih *Čista rumena*, *Čista rdeča*, *Čista modra* (1921) avtorju predstavlja logičen končni stadij slikarstva, ko ostane samo še površina in ne potrebujemo več reprezentacije.<sup>31</sup> Če Rodčenkoma monokrom predstavlja materialno realizacijo in spoznanje o neogibni slikovni ploskovitosti, ki se zanj konča z izbrisom reprezentacije, Malevič svoje slike zaznava simbolno, kot pot h kontemplaciji in v kozmično dimenzijo, kjer izgine vse odvečno, tako čustvovanje kot diskurzivna misel<sup>32</sup> in se razprostre poligon za novo interpretacijo sveta. Malevičevo duhovno interpretacijo nasledi Yves Klein, ki globoko modrino svojih slik identificira s kozmičnim prostorom in jo občuti kot možno podobo neskončnega, kjer *praznina* učinkuje kot prostor skrajne odprtosti in dojemljivosti. Podobno monokromijo razlaga McEvilley, ko jo tematizira v kontekstu Plotinove refleksije o Enem in Mnogoterem kot nasprotje med enotnostjo kozmosa in njegovo razpršenostjo, kjer enotnost monokromne slike uteleša prvobitnost in nerazdvojenost Enega<sup>33</sup> in lahko funkcioniral kot ikona absolutnega.

Razpetost monokromne slike med izhodiščnim, generativnim poljem in njeno skrajno, končno lego ostaja nerešljiva zaradi razmerja med *praznim* in *izpraznjenim* platnom, ki sta na formalni ravni istovetna, na simbolni pa se bistveno razlikujeta. Tu se praznina monokroma bodisi dojema kot konec reduktivnih procesov, ki pripelje do ukinitve same reprezentacije, bodisi kot pomenska zasičenost in polje

<sup>31</sup> Thomas Mc EVILLEY, La peinture monochrome, *La couleur seule* (Ville de Lyon, Musée St. Pierre), Lyon 1988, pp. 15–35; Magdalena DABROWSKI, Aleksandr Rodčenko. Innovation and Experiment, *Aleksandr Rodčenko* (New York, The Museum of Modern Art), New York 1998, p. 43.

<sup>32</sup> Mc EVILLEY 1988, cit. n. 31, p. 20.

<sup>33</sup> Mc EVILLEY 1988, cit. n. 31, p. 15.

novih izkustvenih možnosti. Če lahko praznino monokroma mislimo kot materializacijo odsotnosti, lahko tudi neposlikano platno mislimo kot polno. Prazno platno je kot Mallarméjev prazen list papirja, ki je odraz stanja nenapisane pesmi, *predtrenutka* izpolnitve in zato toliko ekspresivnejši. Njegova belina je *bleščanje*<sup>34</sup> temeljnega prostora slikarske imanence, ki ni še »ne ploskev ne globina«,<sup>35</sup> temveč mesto, ki šele bo zapolnjeno; ploskev in globina, ki šele morata nastati, in prostor, v katerem se razmerja šele vzpostavljajo in sploh lahko obstajajo. K temu *bleščanju* se monokrom metaforično stalno obrača. Istočasnost polnosti in praznine kot rečeno poraja dialektiko med videti vse, torej popolnim *razkritjem*, in videti nič, torej popolnim *zakritjem* podobne. Vsak madež na površini s tem, ko postane viden, skrije tisto, kar je za njim; tako vse, kar je vidno, hkrati tudi prikriva, na čemer se, kot opaza z naslonom na Lacana Wajcman, konstituira tudi sam akt gledanja, kjer »oko vstopi v sistem šele s tistim, kar mu je prikrito, ne s tistim, kar vidi, temveč s tistim, česar ne vidi«. <sup>36</sup> Na monokromu pa sta madež in površina povsem izenačena, vzajemno se razkrivata in prikrivata in v ukinitvi razlik, na katere se pri gledanju naslanja subjekt, omajata njegovo gotovost in nakazujeta na njegovo potencialno razpršenost. Praznina, ki je navdihovala tako Kleina kot Reinhardta, oba vezana na budistično misel, se v vzhodnjaški filozofiji navezuje na nekaj zelo podobnega, namreč v uvid v brezsebnost, kjer je ukinjena želja, namen in cilj. S tega stališča se v navzočnosti 'odsotnosti', ki jo onkraj materialnega in metafizičnega udejanja monokrom, lahko uresniči brezstrastno in brezciljno zrenje.

Diapazon reduktivnih tendenc je smiselno zaokrožiti z Robertom Rymanom (fig. 5). Če je vse do tega trenutka slikarstvo kristaliziralo svoj izraz z ekonomijo slikovnih sredstev, se Ryman usmeri k tematizaciji samega slikarskega procesa. S krčenjem tako sredstev kot postopkov izolira glavne značilnosti medija, podlago, površino, okvir, potezo in nanos, tako da vsaka ohranja razvidnost, ki kaže na specifično vlogo v procesu izvedbe. Metodološko se Ryman vključuje v kon-

<sup>34</sup> Izraz bleščanje uporabi Marcelin Pleyne v kontekstu obravnave belih slik Jamesa Bishopa, Agnes Martin in Roberta Rymana (Marcelin PLEYNET, in: *De Pictura* [Paris, Galerie Rencontres], Paris 1975, p. 14).

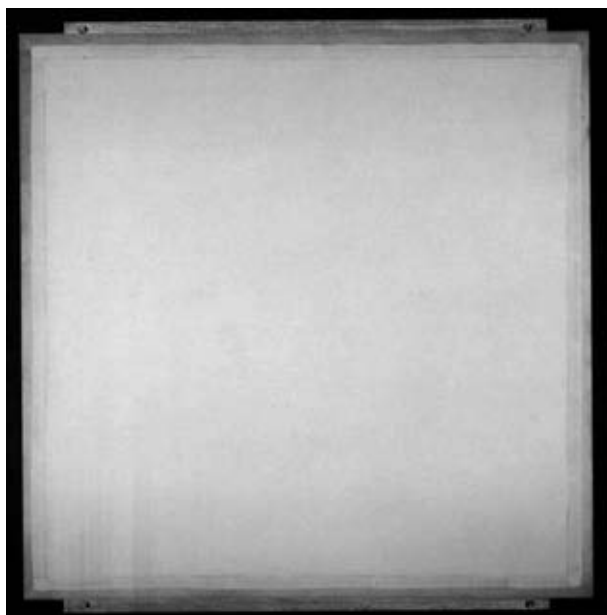
<sup>35</sup> *ibid.*

<sup>36</sup> WAJCMAN 2007, cit. n. 4, pp. 97–98.

tekst primarnega slikarstva, ki zadeva sistematično dekonstrukcijo slikarskega simbolnega jezika. Primarno slikarstvo tako ni samo še en stadij redukcionizma in njegovih formalno-sintaktičnih rešitev, temveč je predvsem odmev konceptualističnih metodičnih analiz narave same umetnosti, ki tudi v polju slikarstva spodbudijo ponovni razmislek o njegovi identiteti in so skladne s poststrukturalističnim diskurzom, ki si prizadeva za analitično razčlenitev razmer, pogojev, sredstev in vzročnosti lastne prakse. V primarnem slikarstvu slika ni razumljena kot končni produkt, ampak je v ospredju proces, ki funkcionira kot sredstvo za izpraševanje in prikazovanje narave slikarstva kot sistema vednosti, znanj in postopkov. Primarno slikarstvo je *slikarstvo o slikarstvu*, saj se ukvarja z osnovnimi propozicijami, pogoji, teorijami in zakonitostmi slike ter se vedno utemeljuje v zgodovini, kontekstu in mediju slikarstva. Analiza je tu transformirana v *métier*, v tehnično zmogljivost materialov in sredstev – v produkcijo slike, ki od tu še naprej prodira v slikarsko znanje in (z)možnosti. Slika je le trenutek v procesu označevanja, trenutek, ki proizvaja in določa pomen slikarstva, pri čemer pa nikakor ne gre za dokončen in za vedno zasidran odnos. Odločujoča za podobo je metamorfoza, ki se odvija na nosilcu in je rezultat investirane pozornosti do medija. Analiza njegovih sestavnih delov postaja sama »motiv« slikarske prakse,<sup>37</sup> zato ni nenavadno, da za Rymana ni vprašanje *kaj* slikati, ampak *kako* slikati; *kako* slikarstva pa je, kot pravi avtor, vedno že podoba.<sup>38</sup> Ryman vseskozi raziskuje medij: preučuje različne možne nosilce in njihove vgrajene kode oz. način reagiranja, ki vnaprej določa estetsko priložnost; slikarske snovi, olje, pigmente, veziva in njihovo obnašanje v danih situacijah; ustreznost barvnih nanosov in potez za različne velikosti formata, odnos med nosilcem in barvo, sliko in zidom ter vrsto bele barve in njene specifične načine nanašanja. Bela je tu najprimernejša, saj je najbolj nevtralna in pušča vidne vse premike čopiča in sledi postopka, tako da je mogoče rekonstruirati pot nastanka slike. Slikar se je seveda zavedal, da je slika že a priori objekt, zato je vse usmerjeno na izpostavitve materialnosti poslikane površine, hkrati pa je v postopek dela vključeval celo pritrje-

<sup>37</sup> PLEYNET 1975, cit. n. 34.

<sup>38</sup> Robert STORR, *Robert Ryman* (London, Tate Gallery), London 1993, p. 18.



5. Robert Ryman, *Bond (Vez)*, 1982, enamelac na lesonitu, štirje heksagonalni vijaki, dve aluminijasti zaponki, 81,3 x 76,2 cm, avtorjeva zbirka

vanje slik; skrbno izbrani vijaki, lepilni trakovi in celo avtorjev podpis so postali vitalni del označevalnega sistema.

Rymanovo slikarstvo pa nam zopet dokazuje pragmatičnost slikarske prakse, kjer je tisto, kar je dano v vidnost, kar je eksplicitno navzoče in se najbolj poudarja, pogosto občuteno drugače. Njegovo obsesivno poudarjanje tehnologije in raziskovanje možnosti, ki jih ponuja postopek, se v zaznavi sprevrne v proizvajanje občutja, ki se iztrga dobesednosti sredstev. Za vsakim potegom čopiča, za vsako odločitvijo je verjetje v njen, čeprav zgolj trenutni pomen, ki se zaleze v slikovno površino in ustvarja njen čutni potencial. Z osredotočenjem na ozko izbiro možnosti znotraj številnih variacij, s poslušom do snovi in pozornostjo na vizualnem vidiku vsake poteze, tona, nanosa, na sleherni drobni senzaciji, se Rymanovo slikarstvo oblikuje kot meditativno polje.

V kroženju pomenov znotraj (formalno) restriktivne redukcionistične forme se istočasno pokaže njena fleksibilnost in odprtost za naselitev različnih, celo kontradiktornih vsebin, ki se v osnovi lahko izključujejo, in njena dovzetnost za različne interpretativne modele.

Tako so se kljub svoji relativni statičnosti formalne strategije redukcionizma zlahkoto prenesle tudi v postmodernistični diskurzivni kontekst. Ta je, zasnovan na postrukturalistični obsodbi zahodne metafizike, razgradil in sprevrgel dogmatični fundamentalizem redukcionizma in ga pretvoril v le še en znak kulture, kot nam kažejo Halleyeve reinterpretacije idealistične geometrijske abstrakcije ali Taeffejeve ironične in dekorativne parafraze Newmanove sublimne estetike.

Totaliteta in reduktivnost se v redukcionični paradigmi stikata v iskanju poslednjih možnosti slike in njeni zadnji, skrajni in absolutni realizaciji. Ni presenetljivo, da se obe najradikalnejši dialektični poziciji slikarskega redukcionizma udejanjita v najkrajšem časovnem in prostorskem razmiku, v Malevičevem *Črnem kvadratu* in Rodčenkovem triptihu *Rdeča, Rumena, Modra*. Prav tako pa je zgovorno, da je v minimalnem časovnem razmiku nastal tudi drugi za modernizem odločilni akt, Duchampovo *Stojalo za steklenice* iz leta 1914, ki polemizira o naravi in statusu umetnosti in, kot ugotavlja Wollheim,<sup>39</sup> enako, a na drug način, proizvede umetniško delo v kontekstu minimalnih kriterijev, potrebnih za njegovo identifikacijo. Če gre redukcija s postopnim procesom izločanja in odvzemanja v logični smeri samoukinitve, ki se na eni strani uresniči z likvidacijo umetniškega 'predmeta' v konceptualizmu, tudi izhodiščna težnja redukcionizma po metaforični konstrukciji totalitete, ki »spoznavanju omogoča povezavo v neko širšo enotnost«,<sup>40</sup> na drugi strani nakazuje na sicer drugačno, a prav tako končno uresničitev in cilj. Vendar tu tisto, kar želi postati prisotno, lahko to postane samo prek tistega, česar ni oziroma, kar je odsotno. Takšna je Malevičeva dilema, o kateri piše Wajcman, ko skuša ustvariti sliko odsotnosti objekta, s tem da se ta slika sama kar najbolj približuje objektu samemu oziroma poslikanemu platnu<sup>41</sup> in tudi paradoks minimalizma, kjer je nosilec lahko prisoten kot nosilec samo z zavestjo o podobi, ki jo nosi. ‚Negativ‘ se tu lahko manifestira samo skozi pozitiv, globina nastaja prek površine, dematerializacija prek materializacije in polnost prek praznine. Redukcionizem, vzpostavljen na

<sup>39</sup> Richard WOLLHEIM, *Minimal Art, Minimal Art. A Critical Anthology* (ed. G. Battock), Berkeley – Los Angeles – London 1995.

<sup>40</sup> ŽENKO 2003, cit. n. 2, p. 18.

<sup>41</sup> WAJCMAN 2007, cit. n. 5, pp. 83–88.

tej shizi, ni paradigmatičen samo za ontološka in epistemološka vprašanja modernistične slike, ampak se v svoji izmuzljivi naravi dotika problematike slikarstva nasploh.

Za njegovo doumetje je torej potrebno ozavestiti njegovo ambivalentno, celo konfliktno naravo, ki strukturira pomen. Tudi najradikalnejši materialistični redukcionizem lahko funkcionira kot svoje nasprotje na drugih ravneh, ko v recepciji presega racionalno vizualno dejstvo in se pretvarja v sublimiran znak. Čeprav redukcionizma ni mogoče oddvojiti od problema materialnosti – vedno je razvidna površina – je odločujoč njegov odnos do le-te, kako jo interpretira in postavlja v razmerje do slike. Askezo in ekonomičnost redukcionistične paradigme bi bilo napačno razumeti samo kot realizacijo nekih ideoloških slikarskih tendenc, ki preizkušajo skrajne formalne možnosti lastne prakse. Redukcija je tu predvsem sredstvo in strategija za razširitev in poglobitev zaznave, ki v askezi izraza odpira izkustvene prostore, obsežnejše in kompleksnejše od tistih, ki so bili izhodišče za naš pogled.

## REDUCTIONISM: PARADIGMATIC LOOP OF MODERNISM

Reductionism, which is the main topic of this article, must be understood in the context of differences with reductive tendencies that are constitutive for the paradigm, but not decisive, because they are present in practically all modernist procedures. The logic of reductive processes entails the reduction of the complex to the simple and of individual realisations to a common principle. As such it invariably incorporates the procedures of restriction, selection, deduction, exclusion and simplification that lead to the densification of visual elements into some ideal structure. Reductionism is conceived as a specific pictorial paradigm defined by the range of the most distinct reductionist strategies from symbolic and metaphoric values of early modernism, which replace the absence of the narrative, to the absolute cancelation outside pictorial references on behalf of the emancipation of the form/image/process as such.

Reduction always manifests itself as a coefficient of a much wider sentiment and consequently when speaking about the reductionist paradigm one must first determine in relation to what reduction establishes itself. What is being reduced and what is excluded? What is the imaginary whole reduced in an image? Two basic traits of reductionism are a belief in and projection of this imaginary totality that is not cognitive and the search for a signifying equivalent that would represent a fundamental and general quality or leaning that is a universal component and determinant. But this seems to be paradoxical and the opposite of reductive procedures. It is even more paradoxical that within the reductionist paradigm it establishes itself precisely on the rejection: on what this procedure excludes. It builds on its *deficit*; what is not there is more important than what is.

By focusing on individual artistic means that are the result of reductive processes with emphasis on the constitutive *facts* of a painting, reductionism touches upon the very ideology of painting and embodies epistemological questions formulated by modernism with regard to the medium of painting. Consequently it touches upon the practice of *conceptualisation*, where the idea of *what* a painting is and *how* its potentials are optimally pursued and exploited within the limits of the piece is implemented with an almost programmatic affirmation of the pictorial surface. This is also the place where the paradox of strategies and conceptual background of reductionism is established and prevents one-way reading. As the central paradigm of modernist painting it is invariably marked by the dialectic of its own position where the relationship between the image and the artistic vehicle manifests itself as a dilemma between *the pictorial (optic)* and *objective* character of the painting. It is not surprising that both

dialectic extremes of painterly reductionism are implemented in the shortest temporal and spatial interval in Malevich's *Black Square* and Rodchenko's triptych *Red, Yellow, Blue*.

On the one hand, there is a confrontation between the material aspects of the painting (the painting as an object among other objects) and its referential, connotative dimension. On the other, a contradiction is already implied in the process of reduction, which in the strategies of exclusion and inclusion of what is redundant incorporates a latent self-destructive tendency that implies the finality of the practice of painting and leads to self-abolition. This is in one way carried out with the cancellation of the art object in conceptualism.

Based on structural metamorphoses, which in accordance with a broader artistic and social context determine the understanding of reductionist formulations, this paper explores the transferability of meanings, presents their different readings and above all proves the duality in the very structure of the paradigm.

#### Captions:

1. Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White*, 1918, oil on canvas, 79.4 x 79.4 cm, MoMA, New York
2. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942–43, oil on canvas, 127 x 127 cm, MoMA, New York
3. Barnett Newman, *Onement, III*, 1949, oil on canvas, 182.5 x 84.9 cm, MoMA, New York
4. Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor* (the second version), 1959, enamel on canvas, 230.5 x 337.2 cm, the artist's collection
5. Robert Ryman, *Bond*, 1982, enamelac on fiberglass panel, redwood, with two aluminium fasteners, four hexagonal bolts, panel, 81.3 x 76.2 cm, the artist's collection