

Po drugi strani pa je kritika kot pojem izredno razvejana in tudi široka dejavnost, ki ne pokriva le luščenja kvalitete in rangiranja – gre tudi za oceno pojavov in sploh za njihovo registracijo, ki se lahko odvija tudi na problemskih nivojih, ki ne zadevajo likovne kvalitete. Na koncu koncev tako kritiko tudi imamo – kot primer vzemimo kritiko z arhitekturnega področja. Braco Rotar je v svojih orisih arhitekture pred drugo svetovno vojno opredelil predvsem ideologijo glavnih protagonistov (arhitektov in piscev o arhitekturi), Stane Bernik pa raziskuje predvsem njeno obliko, genezo in odnose med slovensko in širšo, recimo ji evropsko arhitekturo. Hkrati pa pisci iz vrst samih arhitektov poudarjajo tehnološke in formalne prvine svojega jezika, ustvarjajo pa novo(?) ideologijo oblikovanja. Zato teh nivojev in načinov analiziranja ne gre enačiti in od njih zahtevati nemogoče – nekaj drugega!

Tisto, kar se zdi arhitektom samoumevno (zaradi samoumevnosti pa tudi vprašljivo), se pri slikarjih, grafikih, kiparjih in oblikovalcih v drugih medijih k sreči pojavlja le občasno. Vendar pa je škoda, da tudi pri nas nimamo piscev o umetnosti, kot sta v Srbiji Stojan Čelić in Miodrag B. Protić. Naši umetniki namreč le z veliko težavo in s strahom formulirajo svoje videnje likovne problematike. Izjema v pravilu je le Marjan Tršar. Kljub temu pa so članki nekaterih slikarjev iz zadnjih let (Bernard, Kapus, Gruden, Šušnik, Vrezec) izzveneli kot pomembna osvežitev pisanja o umetnosti. Avtorji odpirajo tista vprašanja, ki se jim šolani umetnostni zgodovinarji in poznavalci pogosto težko približajo – pa naj gre za pomen barve kot snovi, za pomen geste, za notranjo likovno »vsebino« ali za odnos med slikanjem in pogledom na sliko od zunaj (vendar skozi slikarsko prakso).

Videti je, da se kritika vnovič vrača k svojemu izvornemu predmetu, k umetnini ali k likovnemu izdelku, k njegovi govorici – prešla je pot od zanikanja predmeta in od prevlade ideje nad snovno realizacijo do vnovične vzpostavitve slike, podobe. Zato pa ne bo nespোরazumov nič manj, saj se celo deklarirana retrogarda obnaša kot klasična historična avantgarda.

Semiotični fantom



Ivo
Antič

Na razstavi *Studia Novi kolektivizem* (naslovno geslo razstave: *Očiščenje in pomlajenje* – po Cankarjevem predavanju v Trstu 20. 4. 1918) v ljubljanski Galeriji ŠKUC (marec, april 87) ni bilo plakata, posvečenega dnevu mladosti. Torej ni bilo tistega »razvpitega« likovnega izdelka, zaradi katerega je – po vsem sodeč – zadevna razstava pritegnila precej večje število obiskovalcev kot druge razstave v isti galeriji: plakat je potemtakem deloval s svojo odsotnostjo. To je bilo povsem v duhu splošne paradoksalnosti, ki se je razprla z znano »afero« ob tem plakatu. Vendar odsotnost plakata na razstavi ni bila absolutna; možno ga je bilo namreč zaslediti »po ovinku« kot drobno informacijo v albumu fotokopiranega gradiva. Pod vtisom družbenopolitičnega škandala, ki ga je

plakat izzval po Jugoslaviji, se tudi pričujočemu zapisu zdi primeren določen »družbenopolitičen uvodnik«, preden spregovori o sami razstavi; k utemeljitvi tega ovinka vsekakor prispeva tudi dejstvo, da je plakat deloval z dvojnimi semiotičnimi ovinkom ali z dvojno odsotnostjo: prva je že omenjena odsotnost na razstavi (in sploh v javnosti – razen slabe fotografske reprodukcije v časopisju), druga pa je odsotnost določenih in nedvoumnihih simbolov nacizma na zadevnem plakatu (ali točneje: na osnutku za plakat). Skozi to svojo dvojno odsotnost je plakat kljub vsemu v določenih krogih deloval kot očitna (neo)nacistična provokacija, vendar pa je bila tudi ta »očitnost« razkrita in »doumljena« po ovinku: pred »razkrinkanjem« sta ustreznost plakata priznali za izbor odgovorni komisiji, republiška in zvezna. To prvotno priznanje ustreznosti je (paradoksalno?) najčvrstejši »alibi« inkriminiranega plakata, ker je kot konkreten likovni pojav ustrezal predpisanim zahtevam; šele sekundarno, naknadno »spoznanje« je razložilo njegovo skrajno problematično, tako rekoč kačje zavravno »dvojno« pomen-skost. Zaradi vsega, kar je ta plakat takó razkril v sebi, predvsem pa okrog sebe, in ker je kot »politični plakat« nastopil in odmeval zlasti v političnem prostoru, pa tudi zato, ker po svoji »umetniški plati« tako kot drugi izdelki *Studia NK* ostaja v mejah specifične inferiornosti – ni mogoče spregledati aktualnega družbenopolitičnega konteksta, saj je plakat s svojo vlogo »čistega fantoma« nastopil kot njegova simptomalna transparenta: kot samorazkritje radikalne krize kontekstove identitete. Tako je ta »afera« dober primer za ponazoritev resnice, da ima vsaka fantazma takšen ali drugačen – in zmeraj bolj ali manj problematičen – realni smisel. Razkritje realnega smisla fantazme ima največkrat spektrofobičen učinek, kar se je ob zadevnem plakatu pokazalo v naravnost groteskni obliki: prvotna ustreznost plakata je bila določeno »samoprepoznanje« konteksta, to samozadovoljstvo, ta zadoščenost pa se je po »anagogijskem« pomenskem prelomu ponekod sprevrgla v svojevrsten ikonoklastičen raptus, se pravi v historično-histeričen preboj »zavese« umetnosti z mečem »politike«.

1

Nekatere skrajne oblike determinizma pri razlaganju umetnin so izzvale nasprotno skrajnost, ki so skušale povsem razveljaviti zlasti pojem mimesis in uveljaviti nekakšen »nadvsebinski« in celó »nadpomenski« (neo)-platonizem, pri tem pa se je izkazalo, da je zagrizeno »osvobajanje« umetnosti od vsake realne podlage le specifična oblika determinizma, izganjanje pomenskih vrednosti pa pervertirana kastracijska strast. Determinizem in antideterminizem se v skrajnostih stikata kot dve obliki spektrofobične negotovosti pred umetnostjo in njenimi »informacijami«: prvi s pretirano racionalizacijo, drugi s pretirano iracionalizacijo in abstraktnostjo. Ne le vsaka umetnina, pač pa sploh vsako znamenje kot posebna »postavljenost v obliko« (in-forma-cija) – zmeraj »pomeni«, ta »obremenjenost« s sporočilom pa ni statična, temveč je kljub svoji prvotni določenosti dinamična in odprta, zlasti na robovih. Umetnost seveda spada v kulturo, zveza med členi triade *politika – ekonomija – kultura* pa je skrajno kompleksna in ne dopušča različnih »interesnih« vulgarizacij, ki lahko včasih nastopajo tudi kot povampirjeni »elitizem«, naperjen zoper t.im. meščansko kulturo z najbolj banalnim (malo)meščanskim »orožjem«. O Kafkovi literaturi je npr.

mogoče govoriti s tako rekoč čisto abstraktnega, imanentno filozofskega stališča, se pravi pretežno »zunaj« časa in prostora, po drugi strani pa je neovrgljivo dejstvo, da njegovi spisi podajajo izjemno plastično, s časom in prostorom nastajanja očitno pogojeno umetniško podobo avstro-ogrskega družbenopolitičnega konteksta, ki ga simbolizira znamenita kratica KUK kot zveza dveh črk K (v znamenju te črke je še avtorjev priimek, pa tudi glavna oseba njegovih del – Josef K.). Kratica KUK ima seveda svoj »pomen« tudi onstran svoje cesarsko-kraljevske smrti, in sicer v smislu posebne simptomalne »etimologije«: Mittelevropa je namreč po svoje še zmeraj nekakšno KUKavičje gnezdo, kjer precej pisan konglomerat narodov, zbeganih na križišču vetrov, kar naprej sadomazohistično odkriva različna »podtahnjena jajca« svoje »neavtentične« eksistence. Najbrž je to gnezdo včasih bolj razvidno iz večje oddaljenosti, npr. šele po letu čez Atlantik (prim. film češko-ameriškega režiserja M. Formana *Let nad kukavičjim gnezdom*, pa tudi Kafka je »nakazal« pot v Ameriko s svojim prvim romanom *Amerika*) ali vsaj do Pariza (Kundera). Kafkova fantastično alegorična literatura je potemtakem ostrejši in globlji »odraz« resničnosti kakor pa kakšen socrealizem, to pa tudi pomeni, da gre v moderni umetnosti za novo in hkrati Aristotelu ustrežnejše razumevanje pojma mimesis ne kot preprostega kopiranja stvarnosti, temveč kot dinamično poglobljenega notranjega izkustva, izvirajočega iz imanentne *razloke*. Ta eksistencialno-fenomenološka *razloka* je hkrati specifičen simptomalni obrat, zato ni deplasirano reči, da umetnost drži ogledalo stvarnosti, le da pri tem velja upoštevati predvsem dejstvo, da je ta zrcalna slika obrnjena in največkrat še kako drugače »izkrivljena«. Novo razumevanje pojma mimesis torej zahteva določeno novo senzibilnost, tako rekoč »novo paradigmo« poglavitnih vrednot, pri čemer je za umetnost še zmeraj pomembna t.im. negativna dialektika, ki sistematično izpostavlja različne »reverze« lažnih pozitivitet.

Pri obravnavanju razmerij med politiko, ekonomijo in kulturo se pri mnogih pristopih pojavljajo nekatera, včasih kar paradoksalna nasprotja; na tem mestu so zanimivi predvsem isti pristopi, ki se imajo – vsaj v širšem smislu – za marksistične. Za nekatere je npr. *politična ekonomija* presežena buržoazna psevdoznanost, hkrati pa zavračajo tudi t.im. »goli ekonomizem«, ki da je prav tako buržoazen ali vsaj socialdemokratski. Lenin v razpravi o imperializmu govori o tem, da je sodobno politiko mogoče razumeti samo skozi vprašanje o ekonomskem bistvu imperializma (kot najvišjega stadija kapitalizma). Čeprav izrecno poudarja, da je zanj ekonomsko vprašanje temeljno, je razvidno, da ne gre zgolj za nekakšno »čisto« ekonomsko razpravo, kajti specifično »moralno« ovrednotenje ekonomskih zakonitosti kapitalizma, navzoče vsaj v »ezopskem« podtonu (Lenin v predgovoru poudarja, da je brošuro pisal v »prekletem ezopskem jeziku« zaradi ruske caristične cenzure), je nedvomno idejno-politično. Tudi »čisti ekonomizem« se idejno opravičuje in upravičuje, in sicer z »moralo« profita, se pravi z moralo, ki je ni, a »deluje«. To moralo računa na svoj prav tako »fantomski način« simbolizira denar kot »figov list« na luknji moralnega ničča, zato je račun točka, v kateri se kapitalistični ekonomski »idealizem« in vulgarni ekonomski materializem stikata v paradoksalnem (p)aktu. Lenin, čigar politekonomska analiza je v svojem času delovala kot neznosno radikalna sekira, je odločno zavrnil ozki ekonomizem kot socialdemokratski oportunistem in poudaril politične vidike v strateški teoriji

proletariata. Na teh političnih vidikih je utemeljen leninski boljševidem kot marksistična zgodovinska praksa v izhodiščnem sistemu prve socialistične države sveta. Za radikalni teoretični diskurz je razmerje med politiko in ekonomijo, čeprav sta pravzaprav neločljivi, vendarle »hierarhično«: politika je na prvem mestu, tudi če sta označeni z eno besedo (politekonomija). Eno od »praktičnih« potrdil za to je npr. dejstvo, da na istem geohistoričnem področju lahko istočasno obstajajo sosedne države s povsem nasprotnimi političnimi koncepti ekonomije. Nepolitične ekonomije ni; tudi tista buržoazna ekonomija na današnjem razvitem zahodu, ki se kaže kot čisti ekonomizem, je v svojem »reverzu« imanentno politična. Kot takšna ima korenine v začetkih sodobne epohe industrijsko-tehnološkega imperializma nekje na meji med 18. in 19. stoletjem. V nekaterih najvišje razvitih kapitalističnih državah je zaradi širše uveljavljene blaginje izvorna imperialistična krvočnost tako rekoč »izginila«, postala je tako rekoč »prava demokracija«. Za t.im. »pravo demokracijo« se zavzemajo tudi v socialističnih državah, od katerih so nekatere otrpnile v radikalni kontraimperialistični logiki izbijanja klina s klinom; tu so komunistične partije monopolizirale oblast manj elegantno in manj funkcionalno, kot to uspeva vodilnim upravljavcem kapitala na razvitem zahodu.

»Kakor smo videli, je najgloblji ekonomski temelj imperializma monopol. (. . .) In vendar poraja tudi ta – kakor pač vsak monopol – neogibno težnjo k zastoju in gnitju,« pravi Lenin na začetku osmega poglavja *Imperializma*. Epoha industrijsko-tehnološkega imperializma po vsem sodeč sloni na različnih oblikah monopolizacije profita in oblasti. Gre torej za vprašanje, kako funkcionalizirati to monopolovo »težnjo k zastoju in gnitju«, da bo monopol deloval kot težnja k napredku in razcvetu. Monopol se mora v interesu svoje funkcionalnosti nujno demokratizirati, to pa je povsod zapleten proces, še zlasti v državah s skromnejšo tradicijo politične demokracije. V takšnih državah prihaja v tem procesu tudi do različnih »trčenj« med tesno soodvisnimi členi politično-ekonomsko-kulturne triade. Eno od takšnih »trčenj« predstavlja osnutek plakata za dan mladosti, ki ga je predložil *Studio NK*. Ob tem plakatu kot »predstavniku« kulture (umetnosti) sta trčili politika in kultura na »pogorišču« jugoekonomije. Politika je šele v »flash-backu« spoznala neustreznost osnutka za plakat in ukrepala povsem ustrezno: zavrnila je groteskno obrtniško krparijo, vendar ni – kolikor je znano – razvila konkretnega kaznovanja avtorjev. Pri tem se je vsekakor v vsej ostrini odprlo staro vprašanje: kaj je avtor »zares mislil«. Na področju kulture ostaja odgovor nekakšna skrivnost, na področju (ne preveč demokratične) politike pa je največkrat avtor »zares mislil« tisto, kar je politika »prebrala in razumela« v njegovem izdelku. Hermenevtika je determinirana s tekstom, vendar je tudi tekst v določenem smislu determiniran s hermenevtiko, ki tako postane njegova »usoda«. To usodo izzove zmeraj tekst sam, ko stopi v igro, v kateri je – v smislu sokratske radikalnosti – avtorjev »zagovor« le nebogljena »kontrahermenevtika«, dialog z gluhim.

Vse povedano pa nikakor ne pomeni, da so paradoksi v zvezi s plakatom za dan mladosti 1987 povsem »izčrpani«. Plakat, ki je obveljal kot nadomestilo za prvotno izbrani osnutek *Studia NK*, so nekateri (časnik *Borba*) skušali razkrinkati kot plagiat, vendar so bili različni drevesni listi že tolikokrat uporabljeni na raznih plakatih, da nima smisla govoriti o plagiatu. *Borba* je za »vzorec« navajala švicarski plakat *Environment* '74; vseka-

kor je bližji plakat, ki ga je za svetovni dan varčevanja 31.10. 1985 izdelal Marjan Bizilj (LB/OPID 85). Na vseh omenjenih plakatih je velik list, znotraj lista pa nekatera znamenja z jasno simbolično vrednostjo. Bolj zanimivo je nekaj drugega: novi in splošno sprejeti plakat *Dan mladosti* (Studio marketing Delo) bi bilo mogoče v ozračje forsiranega »političnega branja« – kljub povsem prazni sterilnosti zadevnega izdelka – prebrati tudi v nekem precej »subverzivnem« smislu (rdeča zvezda kot del rdečega ozadja nažira zeleni list); to »ekološko razlago« pričujoči zapis seveda prepušča humorju.

Razstavo *Studia NK* sta v temelju določali oznaki, ki si ju je izbrala zadevna skupina likovnih delavcev: NOVI KOLEKTIVIZEM in OČIŠČENJE IN POMLAJENJE. Obe imata določeno emblematično vrednost; novi kolektivizem naj bi sugeriral »novo« razumevanje totalitarizma kot specifičnega »pozitivnega« radikalizma. Ta nova »pozitiviteta« totalitarizma naj bi se pokazala šele po »očiščenju in pomlajenju« njegovih starih simbolov, ki jih je treba precediti skozi postmodernistično in retrogardistično refleksijo; v tem smislu naj bi bil tudi plakat za dan mladosti posebna »prekvalifikacija« nekega starega nacističnega plakata, in sicer na osnovi problematičnega nadomeščanja nacističnih simbolov z jugoslovanskimi, socialističnimi. Mogoče je med drugim v ozadju tudi misel o dialektično paradoksalni točki, v kateri določena težnja na poti k svoji skrajnosti preide v lastno nasprotje ali kot pravi kitajski pregovor: v gozd greš lahko le do polovice, potem greš že iz njega. V tem smislu lahko moralizem preide v moralizem, zavzemanje za totalitarizem v demokratično toleranco in obratno. Prav osnutek za zadevni plakat je jasno pokazal, da je umetniški koncept na takšnih osnovah sicer po svoje lahko tudi zanimiv, da pa so v praksi njegove možnosti dokaj ozke tako v pogledu politične kot umetniške ustreznosti, zlasti če ga izrabljajo le kot preprosto citatno krparijo in »provokativnost«. V sodobnem svetu plakat deluje kot nekakšen emblem in »totem«, kot ena od avtonomnih umetnostnih zvrsti med likovno in besedno umetnostjo, saj je v glavnem zmeraj opremljen tudi s besednimi sporočili. Ker je namenjen predvsem množičnemu informiranju, je zanj bistven kriterij komunikacijske funkcionalnosti, medtem ko je t. im. umetniška vrednost tako rekoč v drugem planu, čeprav je seveda jasno, da se v dobrem izdelku medsebojno dopolnjujeta. Plakati in razne opreme (knjig, plošč), ki jih je razstavil *Studio NK*, v svojem trdem stilu nekakšnega neoekspresionizma v glavnem ne zadovoljujejo niti osnovnega komunikacijskega kriterija. Prevrednotenja različnih likovnih citatov s postavitvami v nove kontekste pretežno ostajajo zaradi svoje hermetičnosti brez pravega stika s publiko, pri tem pa so tudi spremni napis in naslovi največkrat v takšni izvedbi, da jih je mogoče prebrati le s posebnim trudom. Osnutek plakata za dan mladosti 87, ki ga je zasnoval *Studio NK*, je bil vsekakor kulminacija določene semiotične produktivne prakse, ki predstavlja svojevrsten idejno-politični in umetniški nesporazum. Umetnost je sicer po svoje res zmeraj kritična in tudi provokativna, vendar to ne more biti njena edina kvaliteta, še posebno ne, če je le skromno artikulirana.