

O semantiki likovnega. Nekaj analitičnih primerov

JOŽEF MUHOVIČ

"Vision is the art of seeing things invisible."

(Jonathan Swift)

"Man sieht nur, was man weiß"

(J. W. Goethe)

"Das Kunstwerk ist keine Antwort. Das Kunstwerk ist eine Frage."

(Parafraza L. Wittgensteina)

POVZETEK

Z ozirom na dejstvo, da izvira likovna umetnost iz dveh povezanih predpostavk, tj. iz likovnikove želje, da izrazi določeno duhovno vsebino na likovni način (ekspresivno-informativni moment) in iz hkratne nuje, da to stori s produkcijo tej vsebini ekvivalentne čutne in prostorske likovne forme (produktivno-formativni moment), imajo likovne umetnine - grobo gledano - dva karakteristična semantična nivoja: referencialnega in (ob)likovnega oz. formalnega. S prvim usmerjajo pozornost na označevane (emocionalne, ikonografske, simbolične ipd.) vsebine, z drugim na domiselnost in morfološko kompleksnost form, v katerih so likovno izražene. Ali preprosteje: referencialni nivo likovnega sporočila odgovarja na vprašanje "KAKO je likovno izraženo oz. predstavljeno?", formalni pa na vprašanje "KAKO likovno inventivno in kompleksno je to storjeno?". Načelno danes ni sporno, da sta oba omenjena semantična nivoja, enako kot ontološki predpostavki, iz katerih izhajata, medsebojno povezana. S hermenevitičnega stališča manj jasno pa je, kakšna je narava njune povezanosti in kakšne (operacionalne in praktične) konsekvence ima ta narava za doživljanje in razumevanje likovnih umetnin.

Prav to vprašanje pa je tisto, ki se mu na temelju empiričnih primerov iz starejše in sodobne umetnosti prvenstveno posveča avtor pričujoče razprave. Z drugimi besedami to pomeni, da skuša avtor na novo in v preverljivi obliki premisliti staro in dozvedno že popolnoma izžeto vprašanje odnosa med formo in vsebino v umetnosti. Razlog za ta ponovni premislek je dejstvo, da je od dveh ravni (referencialne in formalne), na kateri lahko logično razdelimo likovno eksistenco, v likovni hermenevtiki - neglede na deklarativno izraženo pomembnost in povezanost obeh - še vedno daleč največji poudarek namenjen referencialni ravni.

Znanosti, ki se ukvarjajo z likovno umetnostjo, se z njo ukvarjajo predvsem kot z informativno dejavnostjo (vsebina), veliko manj, če sploh, pa kot s formativno dejavnostjo (forma). V njej jih zanima človek v prvi vrsti kot homo narrator oz. homo communicator, zelo malo in zgolj obrobno pa kot homo faber oz. homo poeticus (v izvornem grškem pomenu; od glagola poiein = delati, proizvajati, ustvarjati). Avtor na konkretnih primerih pokaže, da je s stališča likovne stvarnosti taka raziskovalno-hermenevitična reduktibilnost ne le logično vprašljiva,

ampak predvsem fenomenološko docela neutemeljena, saj insuficienca poetičnega deformira ravno bistvo likovnega fenomena, in sicer tako bistvo likovnega uspeha kot bistvo osebnega likovnega doživetja. Bistvo likovne produkcije je namreč ravno v tem, da v njej homo faber (= poeticus) dopolnjuje homo sapiensa na ta način, da mu ničesar ne odvzema, ampak mu dodaja pomembno dimenzijo vstopanja v stvarni svet, se pravi dimenzijo neposredne praktične verifikacije duhovnih spoznanj in dimenzijo konstruktivnega (pre)oblikovanja tega sveta. V umetniški produkciji med tematskim in formalnim, dokazuje avtor, ne obstaja le neka, sicer nujna, a inertna kohabitacija, ampak neogibno funkcionalno sodelovanje in soodvisnost, ki bi jo na metaforični ravni bilo mogoče primerjati s konstrukcijo elipse, ki jo družno oblikujeta dve sodelujoči žarišči.

Osrednje mesto v razpravi posveti avtor (s)likovno dokumentiranemu analitičnemu raziskovanju oblik tega funkcionalnega sodelovanja. Temeljne rezultate raziskovanja pa bi bilo mogoče strniti v naslednjih štirih ugotovitvah: 1. da je formalni oz. poetski sloj - ne le eksistencialno ampak tudi funkcionalno - temeljni (čeprav ne edini NB!) sloj likovne semantike, zaradi česar je v likovno umetnost smotno vstopiti samo skozi njega; 2. da v likovni umetnosti, ki izraža iz radikalne drug(a)čnosti signifikata in signifikanta, ne gre za preprosto oblikovno ponazarjanje "že izgotovljenih" duhovnih vsebin oz. izkustev, ampak za njihovo razvijanje in verifikacijo s pomočjo likovnih artikulacijskih postopkov in strategij; 3. da ima v skladu s tem umetniška artikulacija neizpodbitne semantične konsekvence; in 4. da likovne forme niso samo zbirke ekscentričnih oblik in bolj ali manj atraktivnih barv, čeprav se nam velikokrat predstavljajo ravno na tak način, ampak sistemi takih oblik in barv s sebi lastno prostorsko gramatiko, torej možni modeli poetske organizacije in razumevanja prostora.

ABSTRACT

ON THE SEMANTICS OF THE ARTISTIC. SOME ANALYTICAL EXAMPLES

In view of the fact that fine art stems from two interlinked presuppositions, the artistic desire to express certain spiritual contents in an artistic way (expressive-informative aspect) and the simultaneous necessity to do this through the production of sensual and spatial forms, being the artistic equivalent of such contents (productive-formative aspect), works of art have, generally speaking, two characteristic semantic levels: a referential and an artistic-formative or formal level. The first directs attention to the signified (emotional, iconographic, symbolic, etc.) contents, while the second reveals the imaginative powers of the artist and the morphological complexity of forms, which are the artistically articulated double of the signified. Or, to put it more simply: the referential level of an artistic message answers the question "WHAT is artistically expressed or presented?", while the formal level answers the question "HOW inventively and complexly is this done?". Today it is generally not disputable that the said two semantic levels are interlinked in the same way as the ontological presuppositions from which they stem. However, from the hermeneutic viewpoint, the nature of their interconnectivity and its consequences (operational and practical) for experiencing and understanding works of art is less clear.

The presented contribution is primarily focused on this very question, which is dealt with by the author on the basis of empirical examples from pre-contemporary and contemporary art. In other words, the author attempts to enlighten that

old and seemingly completely "exhausted" question of the relation between form and content in art in a new way and formulate a verifiable form of this relationship. The reason for such renewed contemplation is the fact that, of the two levels (referential and formal) into which artistic existence may be logically divided in artistic hermeneutics (irrespective of the declaratively recognized significance and interconnectedness of the two), the greatest emphasis is still laid on the referential level.

The sciences that deal with fine art usually treat it as an informative activity (content), and much less frequently, if at all, as a formative activity (form). In studying fine art, science is above all interested in the human being as a homo narrator or homo communicator, and to a very small extent and only marginally as a homo faber or homo poeticus (in the sense of the original meaning of the Greek verb *poiein* = to work, produce, create). On the basis of concrete examples, the author demonstrates that such scientific-hermeneutic reducibility is not only logically questionable from the viewpoint of artistic creativity, but indeed phenomenologically unfounded, as the insufficiency of the poetic deforms the very essence of an artistic phenomenon (both the essence of artistic successfulness and the essence of personal artistic experience). The essence of artistic production lies precisely in the fact that homo faber (= poeticus) complements homo sapiens, in that it takes nothing from him but gives him a significant additional dimension - entry into the real world, i.e. the dimension of direct practical verification of spiritual discoveries and the dimension of the constructive (re)formation of this world. The author proves that not only does a kind of inert, yet necessary, cohabitation exist between the thematic and the formal in artistic production, but also an unavoidable functional cooperation and interdependence which, on a metaphorical level, could be compared to the structure of an ellipse formed by the joint action of two cooperating focal points.

The author devotes the central part of his discussion to the artistically (pictorially) documented analytical study of the forms of functional cooperation. The main findings in his study may be summarized as follows: 1) the formal or poetic level is not only existentially, but that there is also functionally, the fundamental (though not the only!) level of artistic semantics, which means that fine art can only be reasonably approached through it; 2) fine art, which stems from the radical contrast between the signifier and the signified, is not merely the formative interpretation of "already established" spiritual contents or experiences it is their upgrading and verification with the help of artistic articulation processes and strategies; 3) accordingly, artistic articulation has incontestable semantic consequences; and 4) artistic forms are not only collections of eccentric forms and more or less attractive colours, although many times they do present themselves precisely in that way, but systems of forms and colours with their own unique spatial grammar, and therefore possible models of poetic organization and understanding of space.

1

Moje današnje predavanje* bi hotelo biti uvod v razumevanje likovne umetnosti. Zakaj v razumevanje? Ali je umetnost potrebno razumeti? Ali ni dovolj, da jo preprosto doživljamo in občutimo? Moje mnenje je, da ne. Ali točneje: moje mnenje je, da nam občutek (t.i. "feeling") za umetnost in sposobnost stabilnega (NB!) emocionalnega vživljanja vanjo nista dana direktno, ampak si ju moramo (neglede na našo nadarjenost za umetnost) šele pridobiti. Zakaj? Preprosto zato, ker je umetnost nekaj umetnega, nekaj kar odstopa od našega vsakdanjega, privajenega, *naravnega* odnosa do stvari, za katerega je poskrbela narava. Med umetnikovim odnosom do sveta in odnosom do stvari v vsakdanjem življenju je takšna razlika kot med vrhovodčevu in navadno hojo. Navadno hojo obvladamo vsi, če hočemo postati vrhovodci (artisti), pa se moramo za to (z dolgotrajnimi vajami) potruditi.

2

Prvo dejstvo, ki ga torej velja opaziti, je razlika med zaznavanjem in mišljenjem v vsakdanjem življenju in zaznavanjem in mišljenjem v umetnosti. Psihologi to razliko običajno opišejo kot razliko med t.i. vsakdanjo in produktivno prakso.

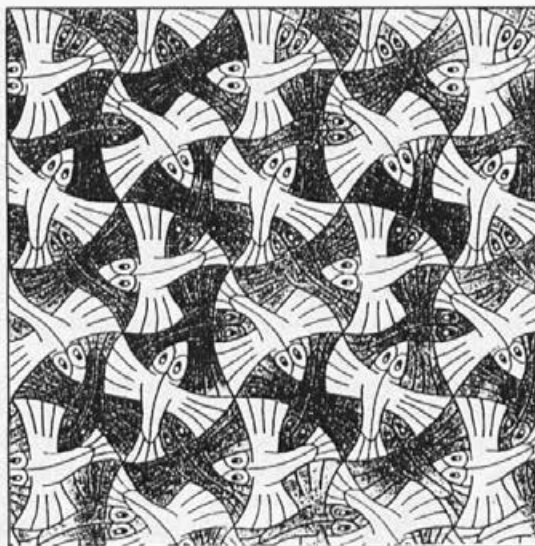
Vsakdanja praksa je skupna oznaka za vse dejavnosti in opravila, ki nam v vsakdanjem življenju služijo za razreševanje običajnih življenjskih situacij, s katerimi se moramo ukvarjati, da lahko normalno živimo. Sestavljena je iz navad, rutine, običajev in drugih podobnih stvari in jo omogoča ravno takim pogojem prilagojeno mišljenje. To mišljenje je posebno v tem, da je avtomatično, nerefektirano, potrjeno in utrjeno v toliko uspešnih izvedbah, da ne zahteva več nobenega miselnega napora, razen takrat, ko se okoliščine toliko spremenijo, da je za pravilno ravnanje potreben skrbnejši premislek. Vsakdanja praksa in njej lastno mišljenje torej ničesar ne vprašujeta, ker je zanju že vse znano, ničesar ne odkrivata, ker je vse, kar je potrebno odkriti, že odkrito, in sprejemata stvari in pojave takšne, kakršni se kažejo.

Čisto drugačna v tem oziru pa sta produktivna praksa in produktivno mišljenje. Njuna naloga je ravno vpraševati, odkrivati, ne sprejemati sveta kot danega, dvomiti o vsem, vse analizirati in poiskati bistvo vsake stvari in pojava, da bi bilo nato mogoče oblikovati nove produkte, ki jih narava sama ni proizvedla, jih je pa mogoče ustvariti na temelju poznavanja njenih (imanentnih) zakonitosti.¹

Pomembna oblika vsakdanje prakse je vsakdanje vizualno zaznavanje, katerega rezultat je tisto, kar imenujemo "vsakdanji videz sveta", primer produktivne prakse pa je likovna umetnost, ki sicer temelji na vizualnem zaznavanju, vendar ni identična z njim. V čem pa je bistvo razlike?

* Pričujoča razprava je nekoliko razširjeno in predelano predavanje, ki ga je pod naslovom *Über die (Nicht)Sprachlichkeit der Kunst. Einführung zum Verständnis des Bildnerischen* imel avtor 8. oktobra 1996 na Herder-Institutu Univerze v Leipzigu v okviru ciklusa predavanj na temo "Kunst und Sprache". Ker je bilo predavanje namenjeno profesionalnim lingvistom in semiotikom, so nekatere likovnoteoretske vsebine zaradi lažjega razumevanja podane v skrajšani in bolj poljudni obliki. Čisto mogoče je torej, da bo zaradi tega pozornejši bralec mestoma dobil občutek shematična in preveč toge apodiktčnosti, ki naravnost kliče ta po problematizaciji in dodatni argumentaciji. Vse to je davek obliki predavanja in pa avtorjevi izraziti težnji k nazornosti na ravni osebnega doživljanja. Toda kot kaže preverljivi način pridobivanja in logične interpretacije podatkov, ostaja razprava kljub temu vsebinsko vseskozi odprta, brez slehernih pretenzij po hermenevtičnem monopolu. Njena edina pretenzija, če lahko tako rečem, je zgolj skrajno resno upoštevanje in spoštovanje tega, kar je umetnik v obliki likovne forme postavil pred nas.

¹ Podrobneje cf. Milan Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996, str. 13-24.



Sl. 1: Maurits Cornelis Escher, *Vlakverdelingstudie Nr. 99* (Študija delitve ploskve št. 99), 1954, lavirana risba, 34 x 34 cm; skica za lesorezno vinjeto "Ribe" (1954, 75 x 82 cm).

Zelo preprost odgovor bi bil, da v tem, da je naša pozornost v vizualnem zaznavanju enostavno drugače usmerjena kot v likovnem zaznavanju in da imata obe zaznavnji različni naravi in funkciji. Naj pojasnim. V vizualnem zaznavanju nastajajo zaznave spontano, takorekoč rutinsko. Proizvede jih sam vizualni aparat, ne da bi se mi tega sploh zavedali. V likovnem zaznavanju pa je potrebno zaznavo (narisanege, naslikanega...) šele *proizvesti*. Posledica tega je, da smo v vizualnem zaznavanju (lahko) pozorni v prvi vrsti na "vsebinsko" zaznanega (zanima nas predvsem, kaj vidimo), v likovnem zaznavanju pa moramo biti poleg tega pozorni tudi na obliko zaznanega. Kot umetniki zato, ker moramo to obliko z likovnimi izraznimi sredstvi znati proizvesti (zanimati nas mora, kako je mogoče zaznave povzročati oz. kako so zaznave čutno in prostorsko organizirane, kar pomeni isto), kot gledalci pa zato, ker nam umetnik, kot bom poizkušal pokazati, veliko pove tudi z načinom, na katerega je neko obliko oblikoval. V likovnem zaznavanju torej - ne za umetnika ne za gledalca - ni pomembno samo tisto, kar je v zaznavi predstavljeno (čeprav je pomembno!), ampak tudi *kako* (domiselno in izvorno) je to storjeno.

3

Ker zna na besedni ravni razlikovanje med "kaj" in "kako", ki karakterizira likovno produkcijo, biti nerazumljivo ali razumljeno zgolj kot nekaj "teoretičnega", predlagam, da ga praktično doživimo. V ta namen napravimo manjši eksperiment.

Za začetek si pozorno oglejmo risbo nizozemskega grafika Escherja, ki nosi povsem nepoetični naslov "Študija delitve ploskve št. 99" (sl. 1).²

² Prim. tudi: M. C. Escher, *Regelmäßige Vlakverdeling II*, 1957, lesorez v rdeči barvi, 24 x 12 cm in isti, *Quadratlimit*, 1964, lesorez v rdeči in sivozeleni barvi, 34 x 34 cm (v: J. L. Locher *Iur.J., Leben und Werk M. C. Escher. Mit dem Gesamtverzeichnis des Graphischen Werks*, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1984).

Vprašajmo se, kaj vidimo, kakšne asociacije narisano v nas vzbujajo, kaj bi utegnilo pomeniti ipd... Sedaj po tem samostojnem ogledu pa vas prosim, da skušate to, kar ste gledali in kar še gledate, tudi narisati. Vzemite list papirja in poizkusite. Mnogi morda mislite, da niste dovolj spretni, da bi se vam to posrečilo. Videli pa boste, da to ni res. Kar se ročnih spretnosti tiče, lahko situacijo, ki jo imamo pred seboj, nariše takorekoč vsakdo. Razlog, da se zadeva zdi težavna, tiči drugje. In sicer v preusmeritvi pozornosti, o kateri sem govoril zgoraj.

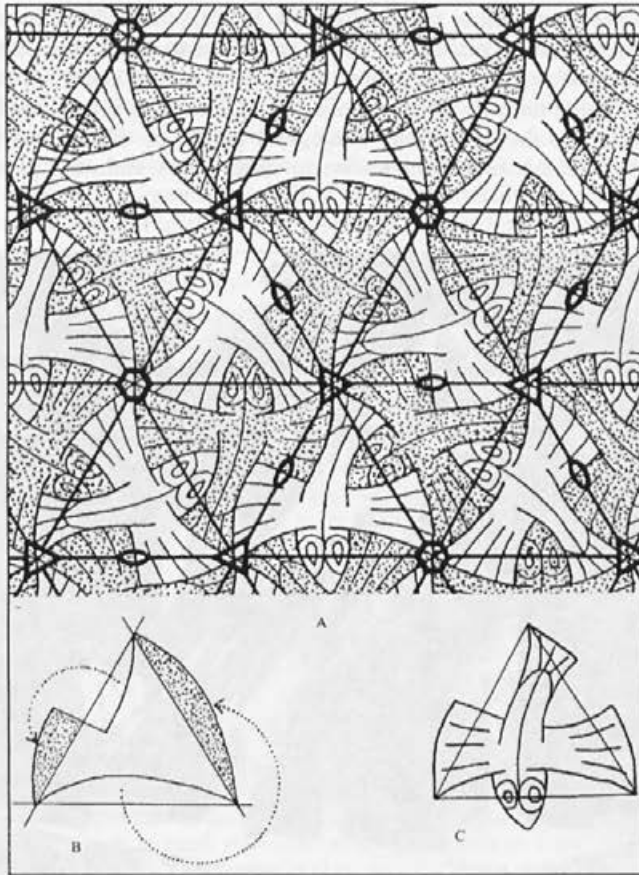
Dokler sledimo le pomenom narisanih oblik, tj. dokler opazimo le narisane "ribe-ptiče", obstaja v našem doživljanju določena zmeda, ki povzroča, da ne vemo, kje bi se naj stvari risarsko lotili. Ta zmeda izvira iz tega, da so "ribe-ptiči" ujeti v neke vrste težko pregledni vrtoglavi ples in da je slika nekako nestabilna: enkrat lahko opazimo ples belih, spet drugič ples črnih "rib-ptičev".

Da bi lahko začeli uspešno risati, bi se morali znebiti ravno te zmede. Zato predlagam, da za začetek sploh ne mislimo na "ribe-ptiče", ampak da raje opazujemo njihovo *obliko*. Kakšna je? Na prvi pogled dokaj komplicirana. Po daljšem opazovanju pa vendarle opazimo, da ima ta kompliciranost precej bolj enostavno osnovo: *enakostranični trikotnik* (cf. sl. 1a). Če namesto "rib-ptičev" gledamo sedaj njihova trikotniška ogrodja, vidimo, da je temelj podobe enostavna mreža enakostraničnih trikotnikov. Nič presenetljivega, ali pač? To mrežo zna narisati vsakdo. A kako naprej? Osredotočimo se sedaj na eno samo obliko, saj je že jasno, da če znamo narisati eno, lahko po istem ključu narišemo vse.

Če obliki "ribe-ptiča" vrišemo trikotniško osnovo, opazimo zanimivo stvar: risar poljubno spreminja obliko trikotnika, pri tem pa skrbno pazi, da ostane ploščina novonastale oblike vedno enaka ploščini izhodiščnega trikotnika. Kar trikotniku na eni strani odvzame, mu na drugi strani doda (cf. sl. 1b in c). Posledica tega je, da so v nastali risbi tako oblike kot prostori med njimi enaki, kar povzroča, da med oblikami praktično ni "praznega" prostora. To dejstvo pa risar izkoristi za to, da nam predstavi dinamično igro figur in ozadja (motiv belih in črnih "rib-ptičev").³

Če to - v osnovi zelo preprosto, v posledicah pa kar lepo kompleksno - logiko poznamo, lahko risbo brez težav narišemo oz. prerišemo. Hkrati pa spoznamo tudi še nekaj več, namreč to, da tisto, o čemer nam je hotel umetnik v predstavljeni risbi govoriti, pravzaprav niso toliko "ribe-ptiči" in asociacije, ki jih v nas vzbujajo, ampak da je to predvsem (nov) način, na katerega je mogoče oblikovati oblike na ploskvi. In z mojega stališča lahko rečem, da bi mi brez vpogleda v ta "način", brez uvida v oblikotvorno zakulisje risbe, ostal prikrit bistveni del njenega šarma. Moje doživetje bi ostalo na pol poti, oropano za izkušnjo, ki bi jo mogoče z lastno fantazijo lahko celo sam uporabil.

³ Ta pojav je v razpravi *Regelmäßige vlakverdeling* (Pravilna oz. sistematična delitev ploskve) iz leta 1958 Escher tematiziral na naslednji način: "Dinamično ravnovesje med motivi: Ta najbolj fascinirajoč med zgoraj omenjenimi aspekti sistematične delitve ploskve je pripomogel k nastanku številnih slik. Likovna predstavitev nasprotij se v njegovem okviru naravnost vsiljuje. Ali fenomena, kakršen je na primer 'dan in noč', ni kar najbolj naravno predstaviti s funkcijo podvajanja oz. podlaganja (Doppelfunktion), ki je lastna tako belemu kot črnemu motivu? Noč je, kadar se belo kot objekt izrisuje na črnem. Dan, ko se črne figure odražajo na belini ozadja. Podobno se na sliki lahko predstavi dualizem 'zrak in voda', če se za izhodišče izbere iz rib in ptičev zgrajeno sistematično delitev ploskve: voda so ptiči v odnosu do rib in ribe so zrak z ozirom na ptiče. Celo nebo in pekel je na ta način mogoče simbolizirati z medsebojno igro angelov in vragov. Predstavitelj je mogoče še mnoge druge dualizme, čeprav je res, da praktična realizacija v večini primerov zadene na nepremostljive težave" (v: J. L. Locher, *Leben und Werk M. C. Escher*, str. 170).



Sl: 1a, b, c.

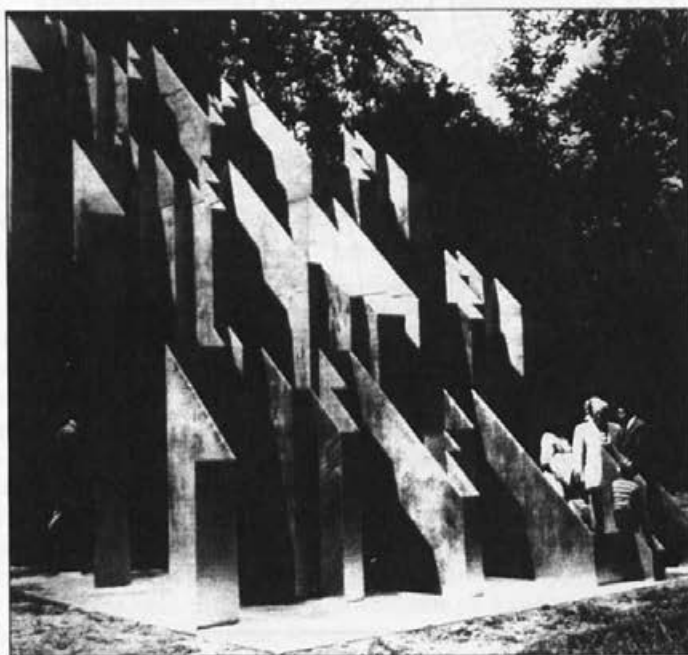
Primer torej pokaže, da obstaja znatna razlika med vizualnim in likovnim in v čem je ta razlika. Mnogo je vidnih stvari, ki jih ne moremo uvrstiti v likovno umetnost. Zato izraz "likovni" govori o tem, da je umetnik duhovno predelal vizualne vtise in jih tako presegel, ker je z njimi zgradil neko novo, duhovno tvorbo. Likovna umetnost je duhovno razvita in preobrazena vizualnost; je vidna in hkrati več kot vidna, saj je na novo ustvarjena možnost bivanja oblik v človeškem prostoru. Umetnik svojim soljudem ustvarja možne modele prostora, tj. modele razumevanja in (poetičnega) organiziranja prostora.

4

Poglejmo si še enega takih modelov.

Pred seboj imamo nenavadno "umetno" obliko v naravnem okolju (sl. 2). Ko se začnemo vpraševati po njenem pomenu, na hitro vznikne šop asociacij, kot so npr. labirint, stilizirane gore, skupina nebotičnikov, orgle ipd. Kljub temu nas naslov skulpture - Spomenik J. S. Bachu (avtor Heinrich Neugeboren /Henri Nouveau, študent in sodelavec Bauhauusa; bron, pribl. 400 x 400 x 600 cm, 1976, park mestne bolnišnice v

Leverkusnu)⁴ - preseneti. Zakaj ravno spomenik J. S. Bachu? Oblika sicer od daleč res spominja na vrste orgelskih piščali, na katere se ob imenu Bach samodejno spomnimo, vendar bi oblika na temelju te asociacije lahko bila spomenik kateremu koli skladatelju orgelske glasbe. Zakaj torej ravno spomenik J. S. Bachu? Kaj ima ta oblika z Bachom? Z njegovo telesno podobo očitno nič. Z njegovo glasbo pa očitno tudi nič. Le kaj bi geometrijsko zapognjeno železje lahko imelo skupnega s čudovito glasbo Tokate in fuge v c-molu?



Sl. 2: Heinrich Neugeboren /Henri Nouveau, Spomenik J. S. Bachu, park mestne bolnišnice v Leverkusnu.

Na prvi pogled nič, v resnici pa veliko več, kot bi si človek mislil. Pomislimo samo na ritem, na ritem glasbe in ritem železnih zavojev. Po oblikovnih karakteristikah si Bachova glasba in skulptura, s katero imamo opraviti, nista nujno tako tuji, kot se dozdeva. Pravzaprav si sploh nista tuji. Še več. Lahko rečem, da sta samo dve plati ali obraza ene in iste realnosti.

Da bi pojasnil ta navidezni paradoks, moram povedati, kako je skulptura pravzaprav nastala. Heinrich Neugeboren je ob študiju glasbe in likovne umetnosti prišel na idejo, da bi bilo mogoče notni zapis glasbe oblikovati tudi prostorsko, *stereometrično*.⁵ V ta namen je vzel v roke notni zapis ene od Bachovih fug za temperirani klavir (*Es-*

⁴ Cf. katalog *Umetniške zbirke Mestnega muzeja Morsbroich Leverkusen*, Leverkusen - Ljubljana: Stadtmuseum Morsbroich & Moderna galerija Ljubljana, 1985 (poglavje *Kunst und Bau*), brez navedbe strani.

⁵ Stereometrija (iz gr. *stereo-* to, kar se nanaša na prostor; čvrsto prostorsko telo; + *-metrija* merjenje = merjenje prostorskih teles), del elementarne geometrije, ki preučuje geometrijska telesa evklidskega prostora, posebej njihove površine, volumne in plašče (Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden: Brockhaus Verlag, 1973, Bd. 18, str. 91).

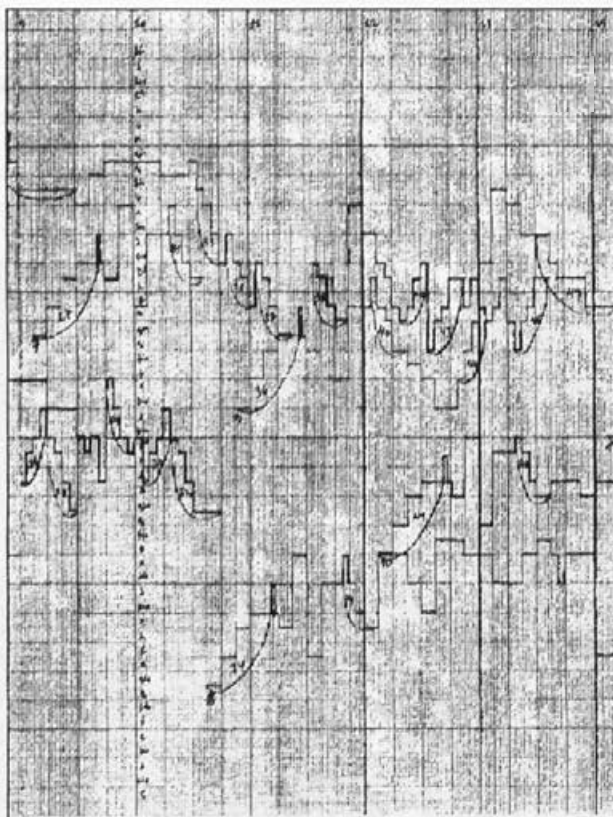
mol fuga iz zbirke "Wohltemperierte Klavier", št. 1) in ga poizkušal transformirati v obliko neke vrste ploskovnega grafikona (cf. sl. 2a). Na levi strani papirja (na y-osi) si je označil vrsto oz. višino tonov (oddaljenost nekega tona od tonike: tonska lestvica), od subkontra c do petkrat črtanega dis, na x-osi pa v obliki ustreznih dolžinskih intervalov dolžino oz. trajanje tonov (šestnajstinka, osminka, četrtnina...) in takte. V to mrežo je začel nato vpisovati konkretne notne vrednosti. Dobil je konfiguracijo linearnih ritmičnih tvorb, katerih segmenti so bili v enakem strukturnem razmerju kot note v notnem zapisu. Na podlagi te strukturne sheme je nato izdelal še prostorski model z z-osjo (cf. sl. 2b) in sicer tako, da je - v tej verziji - frekvenco tonov (razliko med basovskimi, altovskimi, tenorskimi in sopranskimi toni) izrazil s prostorsko višino odsekov na z-osi. Model je obsegal štiri smiselno izbrane takte iz Fuge (52-55),⁶ ki po avtorjevem mnenju predstavljajo njen višek.

Rezultat, ki ga je Neugeboren dobil, sicer ni bila Bachova glasba, bilo pa je nekaj, kar je bilo tej glasbi strukturno povsem podobno, analogno, nekaj, kar je imelo enako (čeprav drugače izraženo) strukturo kot ona. Ko so leta pozneje v Leverkusnu ta stereometrični model ustrezno povečali in postavili v naravno okolje, je dobil človek možnost (cf. 2a), da se dobesedno sprehaja po Bachovi glasbi. Ne sicer med njenimi toni, ampak po njeni strukturi in jo tudi na ta, po moje čudoviti način, ki domišljiji šele zares da krila, doživi.

⁶ Neugeboren v "Bauhaus-Zeitschrift" (1929, Heft 1) svoj poizkus takole komentira: "Ilustraciji kažeta dele grafično (dvodimenzionalno) predstavljene Bachove Fuge in možnosti njene tridimenzionalne predstavitev (študija za Spomenik J. S. Bachu). V obeh primerih ne gre za subjektivno grafično ponazoritev glasbene situacije, ampak za njeno znanstveno natančno transkripcijo v nek drug sistem. Ploskovna predstavitev je nastala iz želje, da bi časovnega in prostorskega poteka glasbe ne bilo le slišati, ampak bi ga bilo mogoče tudi videti, in to jasneje kot v običajnem notnem zapisu... Različni notni ključi nepristranskemu očesu zapirajo smisel glasbe, enako kot prazne in polne note trajanje tonov zgolj pomenijo, ne da bi ga zares pokazale... Iz soočenja s temi pomanjkljivostmi, z navajanjem katerih naj bi se sicer načela najtežja in najbolj brezupna vprašanja novega in boljšega notiranja, je na milimeterskem papirju nastala risarska predstavitev ene od fug iz zbirke 'Wohltemperierte Klavier'... Grafikon ima v glavnem instruktivni namen; konstrukcijo Bachovega dela želi prikazati brez naslanjanja na kakršne koli fikcije. Brez ključev, brez vseh ligatur... je sedaj na širokem traku papirja potek vsakega glasu videti v obliki sklenjene, rastoče in padajoče barvne črte... Kot dopolnilo ploskoviti predstavitvi je nastala tudi tridimenzionalna verzija, pri kateri je bilo fiktivno naraščanje in padanje dopolnjeno z realnim." V treh neodvisnih prostorskih smereh je Neugeboren plastično prikazal tri najpomembnejše muzikalne parametre: (1) v horizontalni smeri (x) trajanje tonov in konstruktivni potek glasbe, (2) v vertikalni smeri (y) višino tonov, se pravi oddaljenost vsakega tona od tonike (3) in v globinski smeri (z) - simbolizirano tako z višino baze kot z rastjo pod kotom 45 stopinj - realno oddaljenost basovskih, tenorskih, altskih in sopranskih glasov med seboj.

"Tak način predstavitve," pojasnjuje Neugeboren, "predstavlja najprej nek eksperiment. V (tej) obliki ima tudi neko pomanjkljivost: visoka frekvenca sopranskih tonov je sicer smiselno predstavljena z odgovarjajočo prostorsko višino ustreznih ploskve, vendar pa izjemna monumentalnost tako dobljene višinske razlike zatira basovske tone."

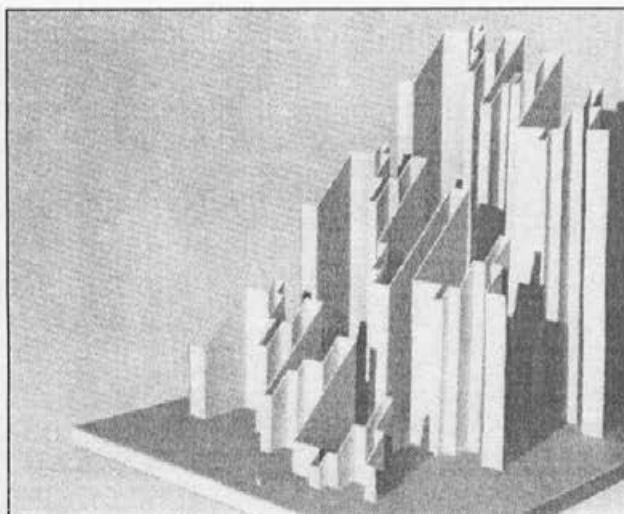
Model uteleša štiri stereometrično predstavljene takte Bachove Es-mol fuge. "V njih se," trdi Neugeboren, "kaže muzikalni višek te fuge, ki zlasti v modelu deluje tako arhitektonsko in monumentalno, da se je ob tem povsem na mestu vprašati, če bi takšna predstavitev ne bila zelo dostojna oblika Bachovega spomenika... S tem bi bilo velikemu nemiškemu ustvarjalcu mogoče postaviti spomenik, ki bi ne bil le podobno monumentalnem kot kakšna piramida, ampak bi poleg tega imel še svoj globlji smisel..." (cf. Hans Maria Wingler (izd.), *Das Bauhaus. 1919-1933. Weimar - Dessau - Berlin*, Braunschweig: Rasch Verlag, 1962, str. 397-98).



Sl. 2a: Heinrich Neugeboren, *Planimetrična predstavitev petih aktov 9-14) Es-mol fuge iz Bachove zbirke Wohltemperierte Klavier (št. 1). Alt in bas v črni, sopran in tenor v rdeči barvi. Na milimetrskem papirju, 1928. Bauhaus-Archiv, Darmstat.*

5

Oba primera nakazujeta nekaj za nadaljevanje pomembnih stvari. Najprej, da likovne umetnine ne povejo vsega že kar s svojim videzom, ampak da govorijo tudi z načinom svoje oblikovanosti, do katerega se je mogoče prebiti s pomočjo oblikovno-prostorske analize tega, kar gledamo. Drugič, da se likovno zaznavanje ne zadovoljuje s privajenim zunanjim videzom stvari, ampak poizkuša prodreti v njegovo zakulisje. In tretjič, da likovne forme niso samo zbirke nenavadnih oblik in bolj ali manj atraktivnih barv, ampak sistemi oblik in barv, ki so organizirani po določenih zakonitostih, brez odkritja katerih jih ne moremo doživeti na njim zares ustrezen, se pravi (ob)likovni način.



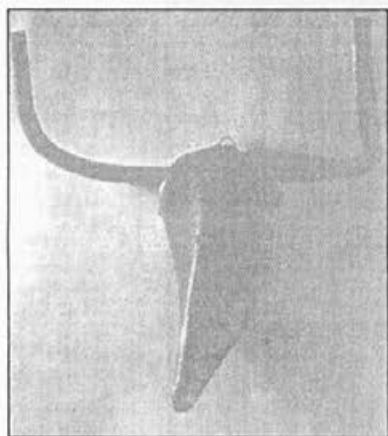
Sl. 2b: Heinrich Neugehoren. Stereometrična predstavitev štirih taktov (52-55) Bachove Es-mol fuge iz zbirke Wohltemperierte Klavier. Skica za Bachov spomenik, 1928.

Replika iz lesa in kartona po originalni maketi, ki jo je po avtorjevem naročilu izdelala Gerda Marx. Bauhaus-Archiv, Darmstadt.

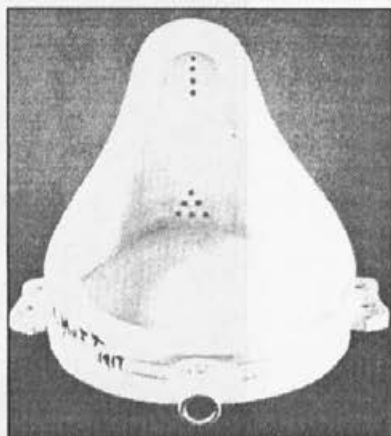
Zadržimo se nekoliko pri zadnjih dveh opazkah.

a) *Pogled v morfološko zakulisje vsakdanjosti.* V vsakdanjem življenju se zdi, da so (lahko) stvari in pojavi samo to, kar so, da nam torej nimajo povedati ničesar drugega kot to, kar nam pripovedujeta njihov ustaljeni videz in funkcija. Umetnost, ki se po definiciji izogiba rutini in stereotipom, pa na tako fenomenološko samoumevnost ne pristaja. V stvarih skuša vedno odkriti še kakšno drugo, še nevideno in nepreizkušeno stran. Na svet in pojave v njem skuša gledati odprto, brez predsodkov, predvsem pa domiselno in sveže. Naj to ilustriram z dvema konkretnima primeroma. - Milijoni parov oči in rok so leta in leta dnevno opazovali in prijemali balanco in sedalo navadnega bicikla, pa v njima niso nikoli videli nič več kot dva banalna uporabna predmeta, dva anonimna, neestetska sestavna dela neke uporabne celote. In to vse do trenutka, ko so ju neke konkretne oči pogledale na drugačen, svež in neobremenjen način in so ju neke konkretne roke povezale v novo celoto - "bikovo glavo" ter s tem iztisnile iz njiju učinek nenavadno sugestivne poetične situacije (cf. sl. 3). - Podobno se je dogajalo s pisoarjem z moškega javnega stranišča. Bil je banalna, neugledna in anonimna uporabna oblika, ki izven in neodvisno od svoje uporabne funkcije ni imela cene in ne pravice stopiti v javnost. Vse dokler je neke oči niso pogledale drugače, jo iz javnega stranišča prenesle na podstavek v galerijski prostor, s tem povzročile škandal, hkrati pa nazorno pokazale, kako, prvič, srečevanje s čistimi (ob)likovnimi aspekti stvari za nas ni niti spontano niti prijetno,⁷ in drugič, kako zlahka uporabna funkcija prekrije estetsko stran stvari (cf. sl. 4).

⁷ S tem v zvezi postane razumljivejša tudi na prvi pogled paradokсна opazka kubistov Alberta Gleizesa in Jeana Metzingerja, ki v razpravi "O kubizmu" (Paris: Figuière, 1912) pišeta, da je "zunanji svet ... v očeh večine ljudi brezoblični" (cf. Slikarji o slikarstvu. Od Cézanna do Picassa izbr. in ur. Tomaž Brejč, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, str. 68).



Sl. 3; Pablo Picasso, *Bikova glava, essemblage iz sedeža in balance bicikla*, 1943, Paris, Musée Picasso.

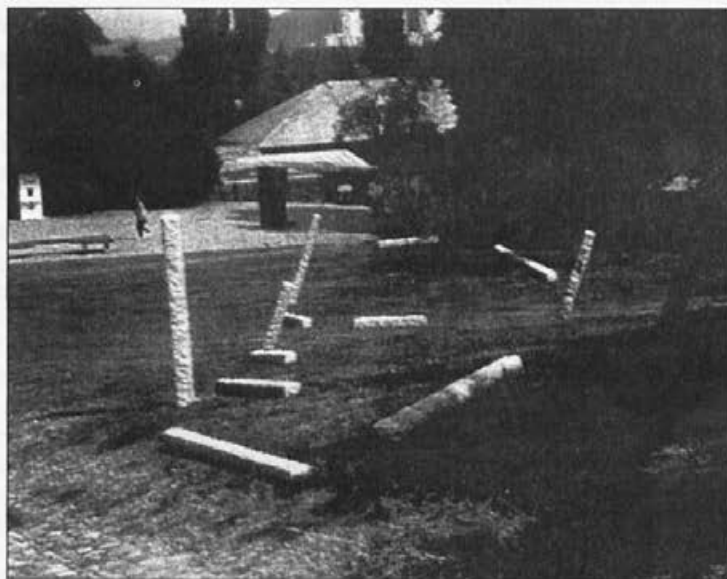


Sl. 4; Marcel Duchamp, *Fontana*, 1964 /tretja verzija, ker je original iz leta 1917 izgubljen/, porcelan, Galleria Schwarz, Milano.

Tak odnos do stvari je na prvi pogled morda videti nepomemben in ekscentričen, a le dotlej, dokler se ne zavemo, kaj nam v resnici dopoveduje. Ko ugotovimo, da nam pravzaprav nazorno kaže, da stvari niso nujno samo to, kar mislimo, da so, da niso uporabne samo za to, za kar jih običajno uporabljamo in na način, na kakršnega jih običajno uporabljamo, da torej same na sebi niso pohištvo naše ječe, ampak mnogostransko uporabna sredstva naše svobode, ki bi jih lahko bistveno bolj domiselno uporabljali, se zavemo, da nas likovna umetnost tudi na tako ekscentričen in humoren način lahko vabi, da prekvasimo naš ustaljeni in neredko okoreli pogled na svet.



Sl. 5a.



Sl. 5b.

b) *Umetnost in gramatika*. Zgoraj sem omenil, da likovne forme niso samo zbirke ekscentričnih oblik in bolj ali manj atraktivnih barv, čeprav se nam velikokrat predstavljajo ravno na ta način, ampak sistemi takih oblik in barv.⁸ Kaj to pomeni. Preprosto to, da so oblike in barve v njih med seboj povezane na zakonit način, po določenih

⁸ Na to dejstvo so nas umetniki vedno, včasih prav drastično in provokativno opozarjali. Zelo izzivalno na primer Igor Strawinsky, ko je v *Chroniques de ma vie* zapisal: "Fenomen glasbe nam je dan samo zato, da prinese zakonitost in red v stvari, še posebej red v odnose med človekom in časom. Da bi bil ta red ustvarjen, je nujno potrebna določena formalna konstrukcija. Ko je ta vzpostavljena in je red dosežen, je vse rečeno. Zaman bi bilo iskati in pričakovati še kaj drugega. Prav ta konstrukcija in ta doseženi red pa sta tudi tista, ki vzbujata v nas čisto posebna občutja, ki nimajo nič skupnega z občutki in reakcijami vsakdanjega življenja" (Paris: Denoël et Steele, 1935, str. 117-118). Stawinskemu bi sicer pri tem lahko kdo očital, da je izraz "konstrukcija" za opis kompleksne narave umetniških form nekoliko preveč tehnicističen, na noben način pa ni mogoče zanikati, da je skladatelj z njim zelo eksaktno *lociral* temeljni smisel umetniškega prizadevanja in realno bazo najbolj avtohtonih umetnostnih doživetij. Ta smisel in baza je formalna konstrukcija ali - kot bi danes rekli - formalna organizacija označevalne materije. S to organizacijo se umetnikov duh naseli v čutni materiji in prav z njo čutna materija postane znakovno-simbolični izraz (umetniškove) ideje.

Podobno - in podobno provokativno - misel je leta 1911 zapisal tudi francoski slikar Maurice Denis (1870-1843): "Naj spomnim, da je slika, preden postane bojni konj, gola ženska ali kakršna koli anekdota, površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu" (cf. R. Goldwater & M. Treves *izd.*, *Artists on Art, from the XIV to the XX century*, New York: Pantheon Books, 1943, str. 380). S to mislijo nas Denis po eni strani opozarja na to, da pred figuralnimi kompozicijami velikokrat zares kar nekako samoumevno pozabljamo, da pred seboj nimamo realnih, ampak le na tak ali drugačen način upodobljene (naslikane) objekte. Istočasno pa izpostavlja še drugo stran te samoumevnosti, namreč dejstvo, da oblike tudi takrat, ko v naši glavi dobijo pomen bojnega konja, golega ženskega telesa ipd., ne prenehajo biti "površine, pokrite z barvami, razporejenimi v določenem redu", in da zato njihovega pomena ne določa samo predmetna referenca, ampak tudi način, na katerega so v njih barve razporejene v določen red. V ikonografskem oziru predstavljajo Ingresov, Cézannov, Modiglianijev, Matissov, Picassov, de Kooningov... akt isto stvar - namreč golo človeško (npr. žensko) telo. To, kar je na njih zares originalno, pa je način, na katerega je predstava iste vizualne strukture (oblikovno realizirana. Če sledimo temu načinu, pomeni prehod od enega k drugemu delu toliko, kot bi pri tem zamenjali svet.

pravilih, da jih, če parafraziram L. Wittgensteina, družī neka posebna "gramatika".⁹ In prav zato, ker te zakonite povezanosti med oblikami in barvami, te njihove gramatike oz. sintaktike (ki je mnogokrat ni niti malo lahko odkriti) pogosto ne poznamo, se nam umetniška dela velikokrat dozdevajo tako čudaška in nesmiselna.

Na kratko razložiti, kaj je likovna gramatika oz. kaj so likovne gramatike, ker jih je več, ni mogoče. Prav tako ni mogoče, kar je za gramatiko dovolj nenavadno, navesti serije utrjenih pravil, ki bi nekemu, če bi se jih držal, zanesljivo pomagala razumeti vsako likovno umetnino ali jo celo ustvariti. (Razlog za to leži v tem, da smisel umetnosti ni v uporabi, ampak v izgradnji oz. izumu (NB!) gramatike.¹⁰) Mogoče pa je pokazati, kje je bistvo likovne gramatike oz. gramatik: namreč v ustvarjanju in razumevanju prostorskih odnosov.



Sl. 5c.

⁹ V smislu sintakse in logike. Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, § 178: "... To, kar je razporejeno v vidnem prostoru (Gesichtsraum), se v tej ureditvi nahaja a priori, se pravi po svoji logični naravi in geometrija je tu enostavno gramatika." (L. W., *Schriften* 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964, str. 217).

"Gramatika - to so poslovne knjige jezika, iz katerih mora biti mogoče razbrati ne le tisto, kar zadeva bežne občutke, ampak dejanske jezikovne transakcije." (Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Grammatik*, § 44, v: L. W., *Schriften* 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969).

¹⁰ Cf. A. Koestler, *The Act of Creation*, London: Pan Books, 1970, str. 382.

Naj stvar spet ponazorim s primerom (Sl. 5d).^{11,12}

Smo v parku. Ko hodimo okrog, na nekem travniku naletimo na vrsto razmetanih različno dolgih (pribl. 30 x 30 x 150-300 cm) blokov iz obdelanega apnenca. Nekateri ležijo na tleh, spet drugi so po strani zapičeni v zemljo (cf. sl. 5a in 5b). Zdi se, kot bi jih nekdo preprosto pozabil pospraviti. Sprašujemo se zakaj; in morda se ob takem neredu celo slabo počutimo. Zato odidemo dalje. Sprehajamo se naprej, povzpnejo se na griček in sedemo na klop, da bi se spočili. Skorajda smo že pozabili na apnenčeve bloke, ki smo jih prej videli, ko jih spet zagledamo (cf. sl. 5c). A tokrat povsem drugače. Nič več kot kup razmetanega kamenja, ampak kot jasno prepoznavno shematično podobo človeškega obraza (sl. 5d). To nas osupne. Podoba je bila že vseskozi v tistem razmetanem kamenju, le opazili je nismo. In sicer zato, ker nismo videli in razumeli odnosov med marmornimi bloki. Zdaj, na tej prostorsko privilegirani razgledni točki, na kateri smo se znašli skorajda po naključju, pa se je stvar v hipu razjasnila: vidimo povezave. Vidimo smisel prejšnjega nereda. Kakšen čudovit občutek.

Razumeti estetsko vsebino likovne forme pomeni ravno razumeti njej lastne odnose oz. povezave med njenimi sestavinami (oblikami, barvami), odnose, po katerih se bistveno razlikuje od vsake druge likovne forme. V čem pa je ta bistvena razlika? Ne v podobi shematičnega obraza, ki - odkrito povedano - ni nič posebnega, ampak v izvirnem načinu, na katerega nam je bila ta podoba prostorsko "uprizorjena". Ta način, ki se kaže v posebnem tipu prostorskih (sintaktičnih) odnosov med sestavnimi deli instalacije, je estetsko bistvo Raetzove (in nasploh vsake likovne) stvaritve. Tako da lahko pritrdimo Wittgensteinu, ki pravi, da je bistvo vedno izraženo v sebi ustrezni obliki gramatike.¹³

Doživeti estetsko¹⁴ vsebino neke likovne umetnine torej pomeni, doživeti njeno (imanentno) gramatiko, tip vizualno-prostorskih odnosov med njenimi deli. Teh odnosov pa seveda ni mogoče odkriti tako, da se v gibanju po prostoru - kot v Raetzovem primeru, ki je v tem pogledu gotovo nekaj posebnega - skorajda slučajno znajdemo na razgledišču, s katerega se nam stvari razjasnijo. Nasprotno. Pri večini likovnih umetnin takega razgledišča ni v realnem prostoru, ampak si ga moramo izgraditi v svoji notranjosti. In sicer na način, da analiziramo in dešifriramo diskretno vizualno-prostorsko organizacijo likovnih umetnin kot oblik v (realnem in družbenem) prostoru.

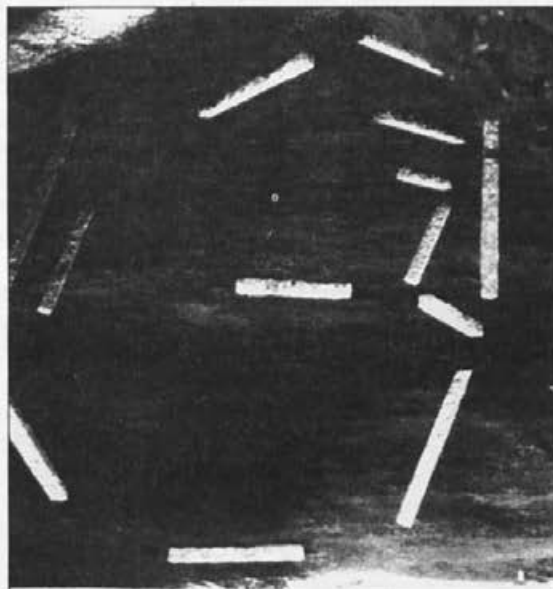
¹¹ Anamorfoza (gr. *anamorphosis* = preoblikovanje), risarska, slikarska ali kiparska predstavitev nekega objekta, ki je za normalni pogled videti popačen, katerega oblika pa se - zaradi dejstva, da je njegova podoba izpeljana z doslednim upoštevanjem perspektivnih zakonitosti -, z določenega zornega kota (ali s pomočjo pripomočkov, kakršna sta npr. ogledalo ali steklena prizma) vendarle razodene v nepopačeni obliki. Anamorfozo dosežemo na ta način, da se perspektivno očišče določi daleč zunaj (slikovnega prostora, distančna točka pa se vanj vključi. Najzgodnejše primere anamorfoz najdemo v Leonardovi "Codex Atlanticus", najbolj znana anamorfoza pa je verjetno podoba popačene lobanje na Holbeinovi sliki "Poslanci" (1533, London, National Gallery) (cf. *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1966, str. 26).

¹² Cf. *Kunstforum International*, Bd. 73-74 (1984), naslovnica in str. 128. Cf. ibidem tudi članka: Markus Brüderlin, *Fäden durch den Skulpturenwald*, str. 89-116 in Lucius Burckhardt, *Skulpturen in Park*, str. 117-141.

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 371. V: L.W., *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, str. 398. Cf. tudi Chris Bezzel, *Wittgenstein zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1996, str. 37-44.

¹⁴ Umetniška dela lahko namreč "nosijo" oz. izražajo tudi li. neestetske (ikonografske, narativne, simbolične, filozofske idr.) vsebine. O njih na tem mestu kljub njihovi pomembnosti namerno nisem veliko govoril in sicer zato, da bi s tem prišlo bolj do izraza - večinoma skrite oz. diskretne - estetske, (ob)likovne vsebine.

Skušajmo to storiti na dveh konkretnih in zelo različnih primerih iz starejše in moderne umetnosti.



Sl. 5d: Markus Reatz, *Anaformoza*, 1984, apnenec, prostorska instalacija, 205 x 600 x 4200 cm, Merian-Park, Brüglingen /Švica/.

7

Po prvi primer stopimo v renesanso (sl. 6).

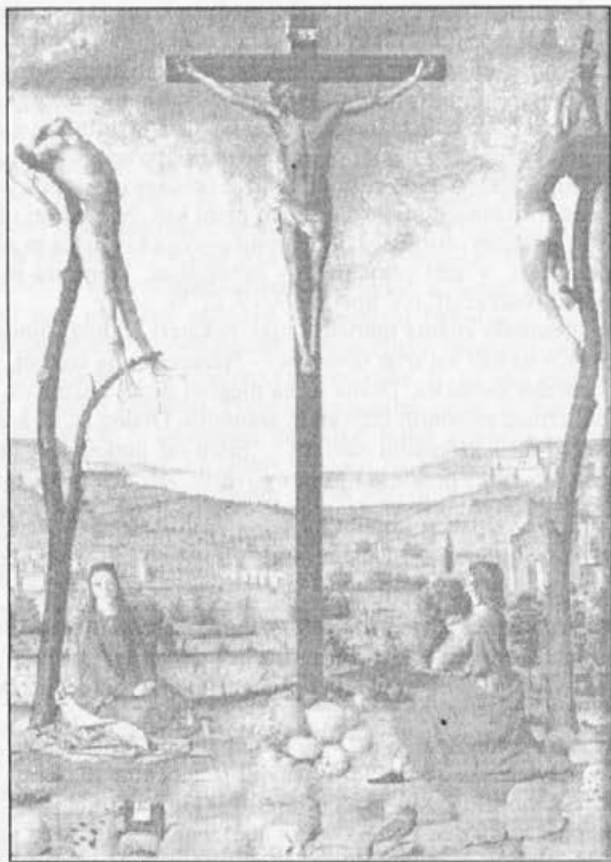
Pred seboj imamo znano in razmeroma pogosto upodabljanjo tematiko križanja. Kot pripadniki kulture, ki ji je krščanstvo vtisnilo globok kognitivno-simbolični pečat, spontano prepoznavamo upodobljene osebe - tj. Jezusa Kristusa v sredini, njegova soobsojenca, popularno imenovana levi in desni razbojnik, Jezusovo mater Marijo, njegovega učenca Janeza, rimske legionarje v tretjem in četrtem planu - in z večjo ali manjšo mero poznavanja sledimo smislu predstavljenega dogajanja, katerega vsakomur dostopni skupni imenovalac je drama skrajnega človeškega nasilja in trpljenja. Toliko zna iz slike spontano razbrati laični gledalec.

Zgodovina, krščanska teologija in ikonografija vedo povedati več in bolj natančno: Slika prikazuje dogajanje, ki se je odigralo leta 30 na 14. dan judovskega meseca nisána¹⁵ okrog poldneva, ko so rimski legionarji na vzpetini Golgota¹⁶ v bližini Jeruzalema po predhodnem sodnem postopku s še dvema drugima obsojencema justificirali Jezusa iz Nazareta (okr. -7-6 - 30), imenovanega Kristus¹⁷ oziroma Mesija (= maziljenec), ker so

¹⁵ Po našem koledarju 7. april l. 30.

¹⁶ Kar pomeni "kraj lobanje": po eni razlagi je vzpetina dobila ime po lobanji podobni skali, po drugi pa po lobanjah obsojencev, saj je bila vzpetina verjetno običajno mesto za eksekucije; latinsko izročilo je iz besede "calva" (lobanja) izvedlo ime Kalvarija.

¹⁷ Gr. *Christós*, prečrkovano v lat. *Christus*, ki pomeni isto kot hebr. izraz *mašiah*, ki se je prek grškega prečrkovanja v slovenščini udomačil kot *mesija* (cf. *Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov*, Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996, str. 1869).



Sl. 6: Antonello de Messina, Kristusovo križanje, 1475, olje na lesu, 59,7 x 42,5 cm, Musée Royal des Beaux Arts Antwerpen; sign. levo sp.: 1475
Antonellus da Messaneus me Oo/oleo?/pinxit.

nekateri Judje v njem prepoznali po prerokih napovedovanega od Boga obljubljenega nacionalnega, političnega, vojaškega in verskega voditelja, ki bo obnovil pravo čaščenje Boga, vladal v miru in pravičnosti in Izraelce osvobodil ter revitaliziral v velik narod. Ta je kakšna tri leta pred tem hodil po Izraelski deželi, obdan z majhno skupino stalnih učencev in somišljenikov, na izviren način pridigal in samozavestno učil svoj nekonvencionalni religiozno-etični nauk ter na nerazložljive načine zdravil ljudi. Po njem se je, kot pravi novozavezna dikcija, godilo "mного znamenj in čudežev" (cf. Apd 2, 22), katerih skupni imenovalcec je fenomenološka neverjetnost in dobro ljudi. Samega sebe je odkrito imenoval *Mesijo* (Jn 4, 25-26) in *božjega sina* (Mt 16, 13-20, Mt 26, 63-64, Mr 14, 61-62), s čimer je prišel v spor z voditelji izraelskega ljudstva, ki so imeli o tem, kakšen bo Mesija in kaj bo storil, ko bo prišel, radikalno drugačne predstave. Obtožili so ga bogokletstva in pri rimskih zasedbenih oblasteh izposlovali njegovo smrtno obsodbo. Usmrtitev je bila izvršena še isti dan in sicer s križanjem, to najokrutnejšo in najsrmatotnejšo obliko kaznovanja, ki so jo Rimljani uporabljali zgolj za kaznovanje upornih ali pobeglih sužnjev in zločincev, ki niso bili rimski državljani.

Obsojenec je moral sam nositi prečni tram križa, medtem ko ga je v zemljo zabit navpični že čakal na morišču. Obsojenca so pred eksekucijo slekli, kar je bilo zaradi judovske averzije do golote še posebej sramotno, mu zapestja privezali ali z žebli pribili na prečni tram, ki so ga nato dvignili in pritrdili na navpični del križa, na katerega so nad lesenim podstavkom na polovici pokončnega trama privezali oziroma pribili še njegove noge. Na križ pribiti obsojenci, ki so se z nogami opirali na ta podstavek, so umirali v neznosnih bolečinah, ki so včasih trajale tudi po več dni. Smrt je običajno nastopila zaradi zadušitve, ko je razpetemu zaradi strašnega pritiska izskočil prsni koš. Na križ so običajno pritrdili tudi napis (*titulus*) z imenom obsojenca, krajem njegovega bivališča in zločinom, zaradi katerega je bil kaznovan. V tem primeru je v hebrejščini, latinščini in grščini pisalo: "Jezus Nazarečan, judovski kralj" (cf. npr. Jn 19, 19-22¹⁸).

Križanje je spremljala znatna množica zijal, nekateri voditelji ljudstva in nekateri svoji obsojencev. Ko so bili vsi trije obsojenci - Nazarečan na sredini, na njegovi levi (po apokrifnem izročilu) Gesta oz. Duma in na njegovi desni Dizma oz. Tit - na križu, so jih pričeli mnogi izmed prisotnih izzivati in sramotiti. Dialog se je, kot poroča Lukov Evangelij, razvil celo med križanimi samimi: "Eden od hudodelcev, ki sta visela na križu, ga je (Jezusa, op. avt.) preklinjal in mu govoril: 'Ali nisi ti Mesija? Reši sebe in naju!' Drugi pa mu je odgovoril in ga grajal: 'Ali se ti ne bojiš Boga, ko si v isti obsodbi? In midva po pravici (...) ta pa ni storil nič hudega.' In govoril je: 'Jezus, spomni se me, ko prideš v svoje kraljestvo!' In on mu je rekel: 'Resnično, povem ti: Danes boš z menoj v raj.'"¹⁹ (Lk 23, 39-43)

Poleg Jezusovega križa pa je stala tudi skupina žena z njegovo materjo. "Ko je Jezus videl svojo mater in zraven stoječega učenca, 'katerega je ljubil', je rekel svoji materi: 'Žena, glej, tvoj sin!' Potem je rekel učencu: 'Glej, tvoja mati!' In od tiste ure jo je učenec vzel k sebi." (Jn 19 26-27).

Ob šesti uri (tj. popoldne) se je po vsej deželi stemnilo do devete ure (tj. do treh popoldne). Okrog devete ure pa je Jezus zavpil z močnim glasom: "*Eli, Eli, lemá sabahtáni*" (Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil¹⁹) in izdihnil.

Ker pa je bila naslednji dan Pasha (velika noč), največji judovski praznik, so Judje prosili rimskega prokuratorja Poncija Pilata, da bi križanim noge strli - kar pomeni, da bi pospešili njihovo smrt -, trupla pa sneli, da bi ne ostala na križu, kot zapoveduje starozavezna postava (5 Mz 21, 22-23). Prišli so torej vojaki in zlomili noge obema Jezusovima soobsojencema, ko so prišli do njega in videli, da je že mrtev, pa mu nog niso strli, ampak mu je eden izmed vojakov s sulico prebodel srce (cf. Jn 19, 31-37).

Potem je Jožef iz Arimateje, član Sinedrija in eden od Jezusovih skrivnih pristašev, prosil Pilata, da bi njegovo truplo pokopal in Pilat je dovolil. Truplo so po judovski navadi balzamirali (čeprav zaradi pomanjkanja časa bolj provizorično), povili s povoji in v vrtu, blizu kraja, kjer je bil križan, položili v nov grob, v katerega še nihče ni bil položen (Jn 19, 41), pred vhod pa zavalili velik in težak kamen. Prvi dan po pashi, tj. prvi dan tedna so šle žene (cf. Lk 24), ki so Jezusa že prej spremljale, h grobu, da bi delo balzamiranja do konca opravile. S seboj so nesle dišave, ki so jih pripravile, in se pomenkovale o tem, kako bodo odvalile kamen z groba. Na veliko presenečenje pa so našle kamen že odvaljen in grob odprt - in to kljub temu, da so dali Judje grob zastražiti (cf. Mt 28, 62-66). Vstopile so, a trupla niso našle. "Ko so bile zaradi tega zbegane, sta

¹⁸ Na *titulusu* je bilo navedeno, zaradi katerega hudodelstva je obsojenec umrl: sintagma "judovski kralj" tako po eni strani označuje političnega prevratnika, ki je želel zavladati Judom, po drugi pa lahko pomeni tudi to, da so z napisom Jezusovi sovražniki nehote priznali, kdo je Jezus v resnici (Jn 19, 22): Mesija (Izraelov eshatološki kralj) in Bog (ki je v Stari Zavezi edini "Kralj Izraela"). (cf. prav tam, str. 1575).

¹⁹ Prečrkovanje mešane hebrejsko-aramijske oblike Ps 22.

nenadoma stopila k njim dva moža v sijočih oblačilih. Prestrašile so se... Onadva pa sta jim rekla: 'Kaj iščete živega med mrtvimi? Ni ga tukaj, temveč je bil obujen. Spomnite se, kako vam je govoril, ko je bil še v Galileji: <Sin človekov mora biti izročen v roke grešnih ljudi, biti križan in tretji dan vstati.>' Tedaj so se spomnile njegovih besed." (Lk 24, 4-8) Vrnile so se domov in vse sporočile Jezusovim učencem, ki pa jim niso hoteli verjeti vse dotlej, dokler se, kot poročajo evangelisti, vstali Kristus ni prikazal tudi njim (cf. Mt 28, 16-20; Mr 16, 14-18; Jn 20, 19-23; Lk 24, 36-50; Apd 1, 6-8).

Ta historično dokumentirana ikonografska dejstva vnesejo v naš odnos do slike več oprijemljivih elementov. V tem oziru so nam v pomoč. Vendar pa leži v njih tudi nevarnost, da speljejo našo pozornost *stran* od slike. K temu, da nas bolj od slike začenjajo zanimati npr. politične razmere v okupirani Palestini z začetka našega štetja, življenjepisi protagonistov, podrobnosti eksekucijske tehnologije, religiozno-metafizični aspekti dogajanja ipd., za *estetsko* vsebino slike, tj. za njej imanentno (ob)likovno gramatiko pa se nehamo zanimati. Preprost premislek pove, da tak pristop ne bi bil na mestu: če bi nam slikar o opisanem dogodku hotel govoriti kot politični analitik, biograf, zgodovinar ali teolog, bi lahko to storil na bistveno bolj priročen način (kar pomislimo, koliko bi o zgoraj omenjenih temah bilo mogoče povedati v nekaj stavkih), kot pa da je dneve in dneve v zahtevni oljni tehniki podslikoval, laziral (od. *lazura* = prosojni barvni namaz), modeliral in minuciozno detajliral podobo hipotetičnega prizora. Če je torej dogodek slikal, potem lahko upravičeno sklepamo, da je to počel zato, da bi nam s tem povedal kaj, kar bi bilo npr. z besedami in stavki nemogoče povedati. Kaj?

Skušajmo - z vsem upoštevanjem ikonografskih dejstev - to ugotoviti z oblikovno-prostorsko analizo naslikanega. Poglejmo, na kakšen način, tj. s pomočjo kakšne gramatike - v kateri je, kot rečeno, izraženo *bistvo* - nam slikar govori o ikonografskih dejstvih. In zaslutili bomo to bistvo...

Ko opazujemo Messinovo *Križanje*, je verjetno prvo, kar nas - vajene dinamike in krutosti modernega sveta - preseneti, neka nenaravna, skorajda idilična pohlevnost prizora. Običajnemu gledalcu je ob njem potrebno precej namernega in samodejnega življenja, da občuti vsaj drobec tiste srhljive dramatičnosti, ki mu jo takorekoč sam od sebe pričara filmski posnetek (precej "lažje") usmrtitve na električnem stolu. S svojo neprikrito simetrijo deluje prizor za današnji okus preveč statično, nekam otrplo, podobno gledališki sceni pred idilično renesančno pokrajino, v kateri se nič ne dogaja. Tudi upodobljene osebe so nekam nenaravno rezervirane in pogreznjene vase. Nobene pričakovane mimike, gestike in strasti ni v njih. Kristus in oba razbojnika celo bolj spominjajo na lepo razvite atlete, ki so pravkar stopili iz grškega kopališča, kot pa na ljudi, ki ravnokar prestajajo eno najstrašnejših, če že ne najstrašnejšo torturo, kar si jih je kdaj izmislila človeška *iustitia*. V primerjavi s kakšnim Grünwaldovim Kristusom je da Messinov naravnost galanten.

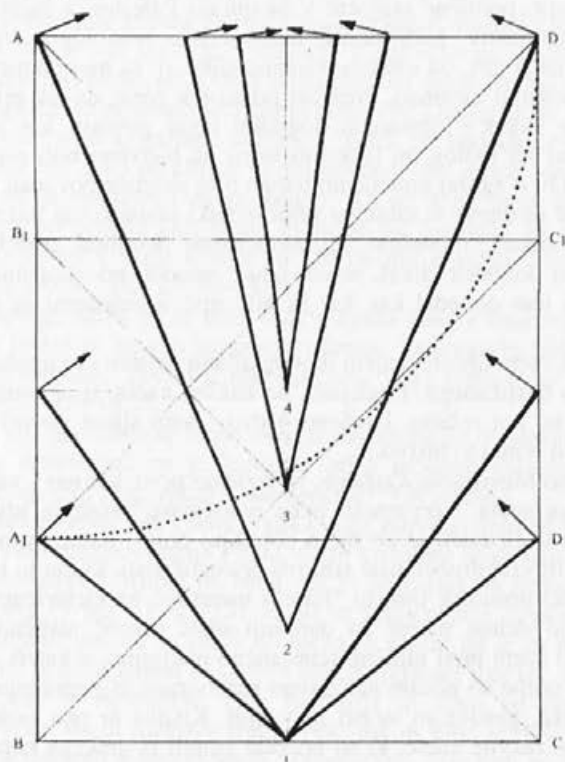
Utegnemo celo pomisliti, da je slikar napravil vrsto neodpušljivijskih ikonografskih napak, ko je na prizoru nekako ponotranjil ali zminimaliziral kopicco ustaljenih predstav, ki po splošnem prepričanju neogibno sodijo k obravnavani tematiki.

Tako nam govori likovna zunanost, tj. videz upodobljenih stvari in oseb. Kaj pa nam lahko pove (ob)likovna struktura tega videza?

Za temelj likovne organizacije celotne figuralne kompozicije je slikar izbral v njegovem času pogost kompozicijski princip zvrčanja krajših stranic pravokotnika (*le rabattement des petits côtés sur les grands*²⁰), ki so ga slikarji, ker temelji na obliko-

²⁰ Cf. Charles Bouleau, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963, str. 44-49 (cf. tudi angl. prev. /The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art/, ki je leta

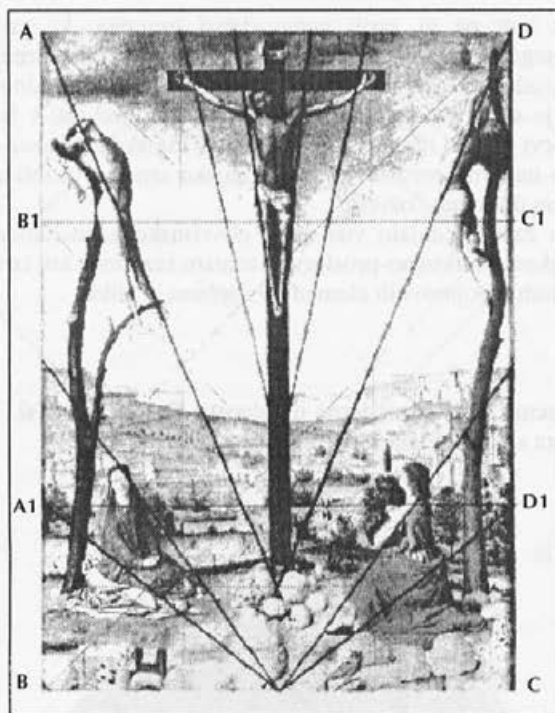
vanju "presečne množice" dveh kvadratov, radi uporabljali takrat, ko so želeli upodobiti srečanje, medsebojni preplet, konflikt ali razhajanje dveh dogajanj. V pokončnem formatu ABCD (sl. 6a) je stranico AD zvrnil na daljšo stranico AB in pri tem dobil točko A_1 . Iz nje je povlekel pravokotnico in na stranici CD dobil točko D_1 . Tako je v zgornjem delu formata oblikoval kvadrat AA_1D_1D . Isti postopek je nato ponovil še v spodnjem delu formata, ko je spodnjo stranico BC zvrnil na levo pokončno stranico AB in s tem oblikoval spodnji kvadrat BB_1C_1C . Celoten format sta tako obvladovala dva delno prekrivajoča se kvadrata, ki jima je slikar včrtal še pripadajoče diagonale. S tem je slikar oblikoval osnovno strukturno omrežje, v katerega je skušal ujeti smiselno in logično prostorsko razporeditev ikonografskih elementov.



Sl. 6a.

To pa je bil šele začetek. To prvo organizacijsko splošnost, ki je bila sposobna nuditi (le) globalno ogrodje za bodočo likovno dramo, je bilo potrebno sedaj nekako razgibati, še zlasti pa konkretizirati. V ta namen je slikar nadaljnji gradnji dela postavil na pot dve temeljni odločitvi. Najprej to, da bo likovno in vsebinsko napetost gradil s pomočjo - z gledalčevega stališča že na prvi pogled močno izraženih - kompozicijskih silnic upodobljenih figur, tj. s pomočjo njihovih gibanjskih rezultatov. In nato, da bo dinamiko dogajanja, ki se izraža skozi stopnjevano eksistencialno stisko upodobljenih oseb, simboliziral s kotom, ki ga njihove gibanjske silnice oblikujejo z gibanjskimi silnicami drugih figur.

1963 izšel pri založbi Thames and Hudson v Londonu) in Matila C. Ghika, *Esthétique des proportions. Dans la nature et dans les arts*, Monaco: Le Rocher (Collection Gnoise), 1987, str. 165-239.



Sl. 6b.

Skica nam kaže (sl. 6b), kako se ta kot logično ostri od obeh prič križanja v spodnjem delu kompozicije - kjer navidezna diagonala spodnjega levega kvadranta formata Marijo dobesedno udarja po glavi in likovno simbolizira težo udarca, ki ga je preživela ob nasilni sinovi smrti - do obeh soobsojencev in do osrednje Kristusove figure z razpetimi rokami. V podobi trpečega Kristusa se silnice že tako približajo, da bi bil naslednji korak popolna sublimacija v simbolično idealiteto vertikale. Upodobitev je torej v fazi, ko bo naraščajoče trpljenje zdaj zdaj prebilo okope nasilja in se izmaknilo v nadzemeljsko in nadjuridično mistično poravnavo, kar je v idealnem soglasju z religiozno intenco tematike. Pred seboj imamo torej v vstajenje naravnane Kristusa. Od tod tudi njegova elegantna polnoplastična upodobitev, ki nas je na začetku zbodla.²¹

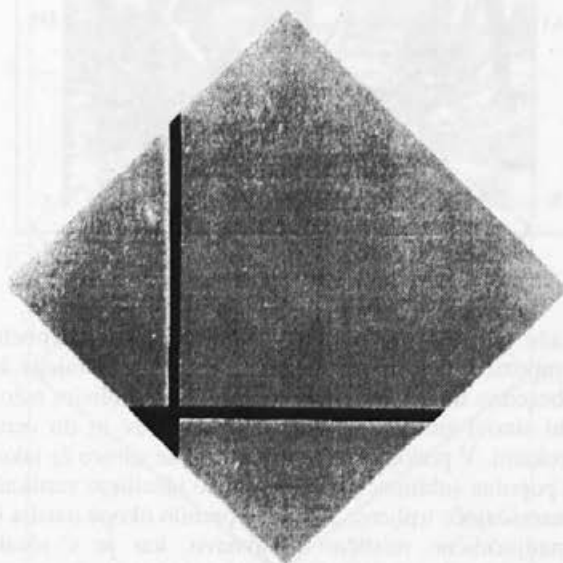
²¹ Ob tovrstnih analizah se seveda redno zastavlja vprašanje, če je umetnik strukturno ogrodje dela zares načrtoval in zarisoval tako, kot je bilo pokazano v analizi. Moj odgovor na to znamenito vprašanje je: Tega nam preprosto ni treba vedeti. Formalna analiza, ki jo je mogoče vselej preveriti, zgolj odkriva, kakšni strukturni odnosi vladajo med oblikami v likovnem delu in kakšne hermenevtične obveze oz. posledice imajo, ne zanima pa je, kako so ti odnosi nastajali v likovnikovi glavi in "prihajali" na platno. Ko si skuša predstavljati okoliščine gradnje slike, da bi na ta način odkril njeno imanentno estetsko, (ob)likovno vsebino, je analitiku povsem jasno, da se je že iz razlogov najbolj navadnega logičnega nasprotovanja nemogoče postavljati na stališče opazovalca, ki bi neposredno spremljal predhodne graditvene faze (čeprav obstajajo tudi - sicer redka - dela, pri katerih so te predhodne faze risarsko /skice, pripravljalne študije/ ali fotografsko dokumentirane). Zato ne pravim, da analiza te faze opisuje take, kot so v resnici bile, temveč kot nam jih narekuje končno stanje forme, s katero imamo opraviti: ne torej nastajanje samo na sebi, marveč tako, kot se prikazuje opazovalcu z vrha lestve, ki mu jo je zgradil sam kompozicijski razvoj forme (povzeto in prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 29-30). - Skromna in preverljiva metoda, ki pa je dovolj, da uvidimo, kako neka struktura formalno-semantičnih odnosov, ki jo je iz likovne umetnine mogoče

Zanimiva pri tem pa ni zgolj nenavadnost trenutka, ki ga slikar izbere iz kontinuitete motivnega dogajanja in ga skuša upodobiti. Zares presenetljiv je - vsaj zame izjemno domiselni in v izrazu (cf. velikost formata) nenavadno monumentalni - način, na katerega je slikar ta metafizični trenutek uspel prevesti v fizične, prostorske ekvivalente, ki na prvi pogled nimajo nič skupnega z logiko religiozne dinamike, jo pa - paradokсно - lahko nazorno predstavijo, doživljajsko izjemno približajo in v gledalcu na zelo intimen način duhovno "oživijo".

To, kar je na začetku dajalo vtis zgolj površinskega odslikovanja videza upodobljenih figur, se skozi oblikovno-prostorsko analizo razodene kot izredno premišljeno in logično komponiranje pojmovnih elementov vsebine in slike.

8

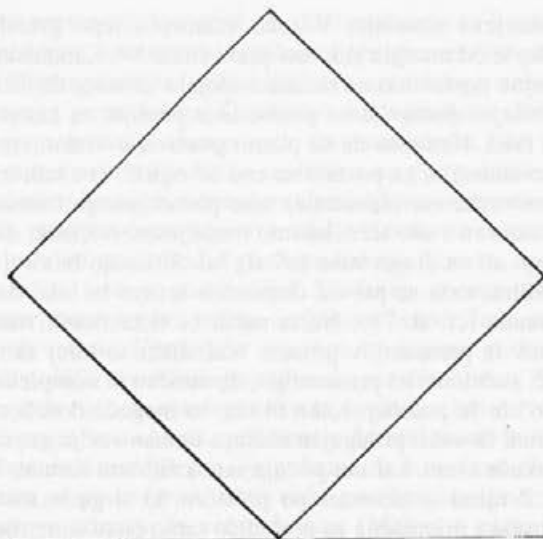
Drug primer sem izbral iz moderne umetnosti. Gre za sliko (sl. 7) *Kompozicija z modro* nizozemskega slikarja Pieta Mondriana.



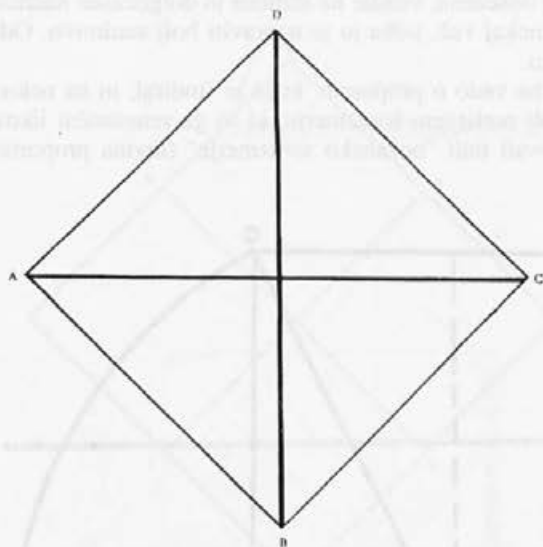
Sl. 7: Piet Mondrian, *Kompozicija z modro*, 1926, olje na platnu, 85, x 85 cm, Museum of Modern Art, New York; sign, in dat. PM 26.

Pred seboj imamo skorajda prazno, na eno od oglišč postavljeno belo platno, na tem platnu pa dve pravokotno prekrizani debeli črni liniji, katerih sečišče je pomaknjeno močno navzdol in na levo od geometrijskega središča slike. Obe liniji v spodnjem levem kvadrantu koordinatnega sistema, ki ga oblikujeta, s stranico formata oklepata majhen trikotnik temne ultramarin modre barve. In to je vse.

torej nastajanje samo na sebi, marveč táko, kot se prikazuje opazovalcu z vrha lestve, ki mu jo je zgradil sam kompozicijski razvoj forme (povzeto in prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 29-30). - Skromna in preverljiva metoda, ki pa je dovolj, da uvidimo, kako neka struktura formalno-semantičnih odnosov, ki jo je iz likovne umetnine mogoče logično in dokumentirano izpeljati, v njej zares eksistira in jo vsebinsko določa.



Sl. 7a.



Sl. 7b.

Treba je imeti že kar razvito domišljijo, da situacija, ki jo imamo pred seboj, vzbudi v nas asociacijo na tloris vile ob morju ali na jambor in jadra Sindbadove ladje. Morda bi v njej še najlaže prepoznali sliko fug med keramičnimi ploščicami v kopalnici. A vse to nas ne bi pripeljalo bliže sliki.

Smisel slike očitno ni ne v asociacijah, ki naj bi jih v nas vzbujala, ne v upodabljanju izrezov iz realnega življenja. V čem pa potem? Najmanj, kar lahko na to odgovorimo, je, da "v delanju slik", v veselju nad konstruiranjem slik.

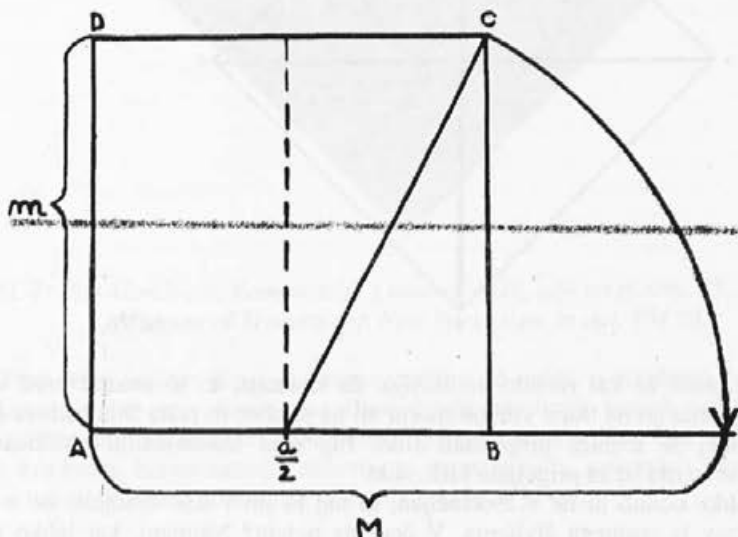
Konstruiranje? Ali je ta slika kako konstruirana? Ali nista obe liniji tam, kjer sta, po naključju? Ju ni slikar tja postavil "po občutku" - tako, kot bi to lahko storil kdorkoli od nas? Poglejmo. A začnimo od začetka.

Vživimo se v slikarjevo situacijo. V roke vzamemo lepo grundirano, prazno kvadratno belo platno, lepše od mnogih slik, kot pravi slikar W. Kandinsky.²² Podržimo ga v rokah in ga samodejno postavimo na slikarsko stojalo ... tako, da leži na eni svojih stranic, podobno kot običajno postavljamo predse liste papirja, na katere bomo pisali. Naš slikar pa ne ravna tako. Namesto da bi platno postavil v vodoravno lego in tako dobil stabilno prostorsko situacijo, ga postavi na eno od oglišč, in s tem ustvari zelo nestabilen prostor, ker prostorske osi (simetrale) tako postavljenega formata niso usklajene z našimi telesnimi osmi in s silo teže. Imamo (neprijeten) občutek, da se bo format (vizualno) prevrnil na eno ali na drugo stran (cf. sl. 7a). Situacijo bi torej bilo potrebno uravnovesiti. A kako? Hitra, toda ne preveč domiselna rešitev bi bila, da bi v formatu poudarili njegove diagonale (cf. sl. 7b). Na ta način bi sicer dobili stabilen, uravnotežen, ne pa tudi zanimiv in presenetljiv prostor. Naš slikar se torej za to možnost ne more ogreti. On želi več: stabilnost na presenetljiv, dinamičen in kompleksen način.

Toda kaj bi to bilo? In še posebej: Kako bi bilo to mogoče doseči z minimalnimi sredstvi in na nesuhoparen, človeku prilagojen način, s humanizacijo geometrije?

Slikar najprej poizkuša s tem, kar mu ponuja sam kvadratni format. To so njegove diagonale in simetrale. Z njimi se orientira po prostoru, ki si ga je izbral za likovno akcijo. Vendar ima ta risarska orientacija za posledico samo čisto simetrijo: levo je enako desnemu, zgornje spodnjemu itn. Vse skupaj pa je splošno znano in zato dolgočasno. Stabilnost je s tem sicer dosežena, vendar na statičen in dolgočasen način. Iz simetrije je torej potrebno narediti nekaj več, treba jo je napraviti bolj zanimivo. Odnosi med deli morajo postati dinamični.

Slikar se spomni na vedo o proporcih, ki jo je študiral, in na neko v naravi in v človeškem telesu najbolj razširjeno sorazmerje, ki so ga renesančni likovni ustvarjalci prav zaradi tega imenovali tudi "božansko sorazmerje" (divina proportione) ali "zlati rez".

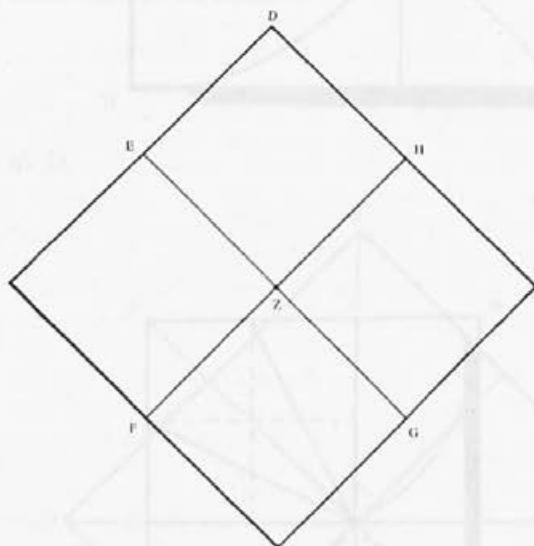


Sl. 7c.

²² Robert Goldwater & Marco Treves (ur.), *Artists on Art, from the XIV. to the XX. century*, New York: Pantheon books, ³1945, str. 7.

V likovni umetnosti, kjer zlati rez služi predvsem za (raz)delitev ploskev in dolžin v estetske aranžmaje, se namesto izračunavanja zlatoreznih razmerij uporablja njihovo načrtovanje. Najpreprostejša oblika načrtovanja zlatega reza, ki pa za naš primer povsem zadostuje, je naslednja. Če imamo dano krajšo razdaljo (m) in iščemo daljšo (M), ki bo z njo v razmerju zlatega reza, ravnamo takole: Nad krajšo razdaljo načrtamo kvadrat, ta kvadrat nato s simetralo razdelimo na dve polovici, za konec pa diagonalo polovice kvadrata s šestilom zvrnemo na podaljšano osnovnico. Razdalja, ki smo jo na ta način dobili, tvori z začetno (dano) razdaljo zlatorezno razmerje (sl. 7c).

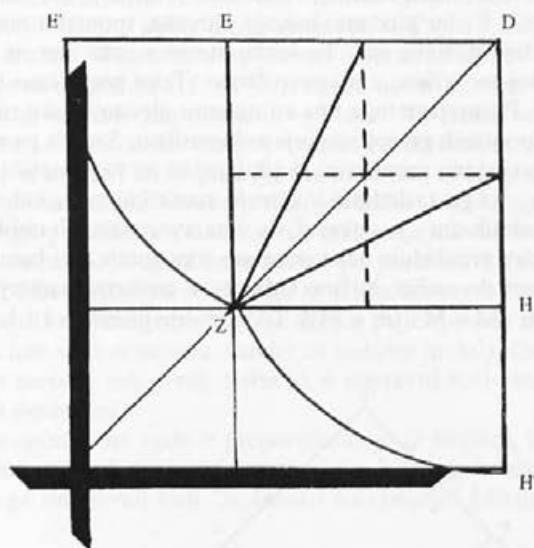
Kaj pa je "zlati rez"? Kadar gledamo kakega človeka, spontano presodimo, ali je vitek, debel, čokat, srednje postave ipd. To lahko storimo zato, ker ne da bi se tega zavedali, primerjamo njegovo višino z njegovo širino. Tako presojamo tudi vse ostale predmete, ki jih vidimo. Primerjave tega tipa so našemu gledanju tako rekoč "vrojene" in jih zato vid v obliki spontanih presoj izvršuje avtomatično. Seveda pa je relacije med dolžinami mogoče tudi eksaktno preučevati in jih izraziti na matematični način. Študij sorazmerij ali proporcev - ki ga zasledimo v že zelo starih kulturah, kot sta egipčanska in grška, in traja do današnjih dni - je pokazal, da v naravno nastalih oblikah nad vsemi drugimi vrstami proporcev prevladuje neko posebno sorazmerje, pri katerem je manjša dolžina (minor) v odnosu do večje dolžine (Maior) v enakem razmerju kot večja v odnosu do vsote obeh [$m : M = M : (m + M)$]. To razmerje je enako $1 : 1,61803\dots$ in se imenuje "zlati rez".



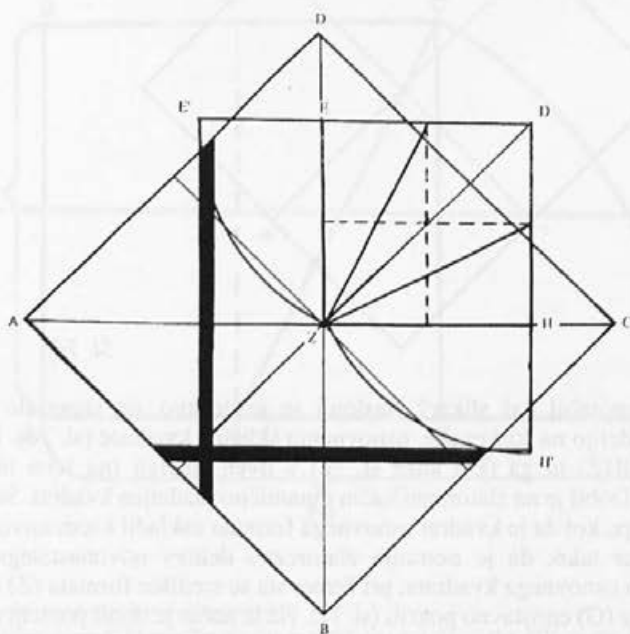
Sl. 7d.

Kako je to uporabil naš slikar? Naslonil se je dejstvo, da simetrale izbranega formata format razdelijo na štiri enake, osnovnemu skladne kvadrate (sl. 7d). Izbral si je enega od njih (EDHZ) in ga (kot kaže sl. 7e) v dveh smereh (na levo in navzdol) zlatorezno razširil. Dobil je na zlatorezni način dinamično razdeljen kvadrat. Sedaj pa mu ni bilo treba drugega, kot da je kvadrat osnovnega formata uskladil s tem novodobljenim kvadratom. In sicer tako, da je notranjo zlatorezno delitev novonastalega kvadrata priredil diagonalam osnovnega kvadrata, pri čemer sta se središče formata (Z) in središče zlatorezne razširitve (G) enostavno pokrili (sl. 7f). Na ta način je dobil poziciji obeh črnih linij in (kar nakazujejo njuni prirezani konci) aktiviral tudi prostor zunaj formata.

S posebnimi oblikotvornimi "transakcijami" je torej slikar hkrati dosegel več stvari: (a) v izhodiščni ("karo") postavitvi formata je dosegel stabilnost, ker je vanjo na presenetljivo mesto vnesel gravitacijski koordinati, (b) ustvaril je prostor, ki se ne končuje s fizičnimi mejami likovnega prostora, ampak se preko njih nadaljuje in je dostopen naši imaginaciji, in (c) vse to je storil na izrazito *human* način, saj je zlatorezno razmerje, ki ga je uporabil, po eni strani - statistično gledano - za človeka najbolj privlačno, po drugi strani pa v umetnikovi rabi tudi izrazito kreativno izkoriščeno.



Sl. 7e.



Sl. 7f.

Primer je, upam, pokazal, da je v likovni umetnosti mogoče zelo veliko povedati tudi takrat, ko na zunaj ni veliko videti, in tudi takrat, ko z likovnimi izraznimi sredstvi ničesar ne opisujemo, ampak zgolj "konstruiramo" nekaj, česar v odnosih med stvarmi še ni bilo.

9 (Zaključek)

To izkušnjo, ki meče posebno luč na doživljanje in "aksijski radij" likovne umetnosti, si po mojem mnenju velja zapomniti. Na tem mestu bi jo za konec rad podkrepil še z dvema citatoma.

Prvi, ki izpostavlja naš osebni angažma v srečevanju z umetnostjo, izvira od Ludwiga Wittgensteina in se glasi: "Vse je tako resno, kot se vzame. In vse je tako pomembno, kot se dojame. (V tem je skrivnost vse umetnosti.)"²³

Drugi, ki nam veliko pove o naravi in funkciji (likovnih) umetniških del, ki jih doživljamo, pa je iz znamenite Arnheimove monografije *Kunst und Sehen*: "Umetniško delo je izjava o bistvu sveta. (...) Umetniško delo je nujna in dokončna rešitev problema, kakšno obliko naj privzame določena struktura resničnosti."²⁴

Likovna umetnina je rešitev problema, katero obliko (NB!) naj privzame določena predstava o stvareh, določen pogled na svet, določena vizija. V tem oziru nas likovne umetnine bogatijo z novimi oblikami predstav, pogledov in vizij. Te so lahko tudi naše, če jih vzamemo resno. Namreč kot oblike...

²³ "Alles ist so ernst wie man es nimmt. Und alles ist so wichtig wie man es auffasst. (Das ist das Geheimnis aller Kunst.)" (Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, str. 155; cf. tudi Chris Bezzel, *Aspektwechsel. Kunst nach Wittgenstein*, 1996, rokopis pred objavo v reviji "Semiotische Berichte" /Wien/).

²⁴ "Ein Kunstwerk ist eine Aussage über das Wesen der Welt. ... Ein Kunstwerk ist die notwendige und endgültige Lösung des Problems, welche Form eine Wirklichkeitsstruktur von bestimmten Charakter annehmen muß." (Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin: W. de Gruyter Verlag, 1965, str. 23).