

RAZPRAVE

194245

**PROBLEMI
PROBLEMI
PROBLEMI**

**PROBLEMI
PROBLEMI
PROBLEMI**

1942/15
+

PROBLEME
PROBLEME
PROBLEME

RAZPRAVE

Problemi, št. 98—99, februar—marec 1971, letnik VIII

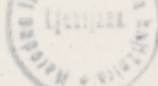
Glavni urednik Dušan Pirjevec, odgovorni urednik Ivo Urbančič, tajnik uredništva Jaro Novak

Uredniški odbor: Hribar Tine, Kermavner Taras, Močnik Rastko, Pintar Milan, Pirjevec Dušan, Rotar Braco, Urbančič Ivo, Žižek Slavoj

Uredništvo in uprava: Ljubljana, Soteska 10, tel. 20-487. Sekretar redakcije posluje vsak delovni dan od 10. do 12. ure, uprava pa v četrtek od 14.30 do 16.30 ure. Naročila pošiljajte na upravo Problemov, Ljubljana, Soteska 10, tekoči račun 501-8-475/1 z oznako: za Probleme. Celoletna naročnina 50 din, cena posamezne številke 5 din, cena dvojne številke 8 din. Nenaročenih rokopisov uredništvo ne vrača. Izdajata predsedstvo ZM in UO ZSJ. Tisk Tiskarna PTT v Ljubljani.

Urednik zvezka: Braco Rotar

KAZALO

- 1** Braco Rotar, Uvod
- 5** Ernst H. Gombrich, Vizualno odkritje skozi umetnost
- 30** Tomaž Brejc, Legenda o srečnem impresionizmu: »Krajina kot tihožitje«
- 35** Meyer Schapiro, O nekaterih problemih v semiotiki vizualne umetnosti. Polje in nosilec v slikovnem znaku
- 51** Tine Hribar, Umetnost in/kot likovnost
- 67** Hubert Damisch, Varuh interpretacije
- 96** Jean-Louis Schefer, Zapis o reprezentativnih sistemih
- 124** Braco Rotar, Nekaj vprašanj o vedi o likovni umetnosti. Za teorijo produkcije likovnih formulacij
- PO 1622/1973
- 

Uvod

Braco Rotar

Večina tekstov, ki so objavljeni v tej številki Problemov, ima nekaj posebnosti, zaradi katerih je bilo uredništvo mnenja, da je potrebno v posebnem uvodu uvesti koncepcije, ki se v njih uveljavljajo. Rezultat tega dogovora je pričujoči uvod, ki tekstov seveda ne bo mogel obrazložiti, pač pa jih bo skušal načelno situirati glede na razmere v znanostih ali vedah, ki zadevajo domeno objavljenih besedil, na Slovenskem.

Gre za področje, s katerim se pri nas ukvarja skoraj izključno stroka, imenovana zgodovina umetnosti, le delno se na to področje spuščata še etnologija in arheologija, vendar pa so njuni postopki za to področje marginalni, čeprav je domena likovnih umetnosti ali širše: likovnih formulacij, sečišče interesov različnih znanstvenih disciplin od sociologije, omenjenih disciplin, komunikacijskih in informacijskih znanosti, psihologije, psihoanalize in drugih do semiologije oz. semiotike. Tako je razumljivo, da bom tukaj svoje klasifikacije naslavljal na zgodovino umetnosti.

Vprašanje stagnacije zgodovine umetnosti in pomanjkanja drugih pristopov k likovnim formulacijam sem že načel v člankih v **Naših razgledih**, tako da teh ocen zdajle ne bi ponavljal več, kot je neogibno. To načenjanje določenega aspekta problematike je, razen pri nestorju zgodovine umetnosti na Slovenskem in dejanskem soustanovitelju te stroke Steletu, naletelo na gluha ušesa, bolj natančno: sprožilo je nekaj kuloarskih govoric in užaljenosti, kar nikakor ni bil moj namen in kar nikakor ni plodno za reševanje olésenele situacije stroke in v stroki. Steletov odgovor je bil (iz razumljivih razlogov) retrospektiven in je pokazal samo njegovo pripravljenost na diskusijo ter osebno prizadetost, ki pa ob splošni inerciji nista dovolj niti za začetek reševanja problemov.

Zgodovino umetnosti je na Slovenskem ustoličil Izidor Cankar, in še danes je sistematika stila, ki jo je izdelal Cankar kot učenec dunajske šole, z nekaj tej sistematiki tujimi dodatki, ki naj bi stroko »pomarksistili« (npr. mehanično prilepljanje Hauserjeve sociologije in drugih sociologizmov na že utečene matrice predwölfflinovske dunajske šole) temeljni nauk katedre, ki se je — delno tudi pod Steletovim vplivom — namesto v kritiko zastarele doktrine usmerila v spomeniško varstveni pragmatizem. Teksti, ki jih je sproducirala ta šola, brez pridržkov ponavljajo cankarjevsko idealistično terminologijo, njene evolucionistične implikacije, pristajajo na njene kategorije itn. To epigonstvo se skriva pod videzom znanosti, ki o sebi meni (drugim pa se tako predstavlja), da je pozitivna, v resnici pa je pozitivistična faktografija, utemeljena na idealističnem (ideološkem) apriorizmu izhodišč in terminov, z nekaj ikonografskimi, t. j. filološkimi dodatki, ki so edina »analitična« komponenta te doktrine in ki so večidel površni in površinski. Seveda je opaziti nekaj »modernizacij«, ki pa so prav tako prirejene cankarjevski konceptiji ali pa so fragmenti velikih mednarodnih koncepcij zgodovine umetnosti, ki zaradi različnih vzrokov, predvsem pa zaradi premajhnega dotoka strokovnih informacij, ne morejo doživeti primerne verifikacije in kritike.

Hkrati pa živi med študentskimi začetniki skoraj izjemen interes za likovno problematiko. Na oddelek za zgodovino umetnosti se že nekaj let vpisuje v prvi letnik okrog 90 slušateljev (letos 88). Destimulativni vpliv anahronistične indoktrinacije te stroke naj ilustrira podatek, da diplomira na tem oddelku na šolsko leto okrog 5 slušateljev, pa še ti zaradi neustrezne izobrazbe ne morejo delati drugje kot v spomeniško varstvenih in muzejskih inštitucijah, ki so že prenasočene. O kakšnem raziskovalnem delu seveda ni govora. Delo slovenskega zgodovinarja umetnosti se giblje med nabiranjem podatkov, odkrivanjem spomenikov, dokumentacijo in opisi. Celo likovni kritik, ki je diplomiral na oddelku, je redke pojave zaradi historicistične (globoko ahistorične) usmerjenosti fakultetnega pouka.

To je zelo površen oris situacije, v katero se podaja pričujoča številka naše revije z upanjem, da je manifestacija podtalnega procesa v domeni znanosti o likovnih formulacijah, da torej ni samo naključen pojav in jalov poskus. Seveda bi bilo mnogo preveč, ko bi od ene številke pričakovali sanacijo razmer, vendar pa bo, upam, omogočila vsaj fragmentaren vpogled v gibanje koncepcij in problematike na področju znanosti oziroma ved o likovnih formulacijah.

Zdaj še nekaj besed o Cankarjevi konceptiji zgodovine umetnosti. To je stilska zgodovina, njene temeljne kategorije/atribucije so: idealizem/ploskovitost, realizem, naturalizem. To so termini evlucijskega mikro in makro ciklusa, oba ciklusa pa temeljita na konceptiji paralelnega umetniško duhovnega napredka, torej umetnostna zgodovina kot duhovna zgodovina, kar je tudi Dvořakova konceptija umetnostne zgodovine in Heglova konceptija estetike, najbrž pa sploh nemške idealistične estetike pred Nietzschejem in (v določenem pogledu) Husserlom. V Cankarjevi sistematiki, zlasti pa pri Steletovi zgodovini umetnosti v Zahodni Evropi, je navzoč še dualizem med

severom (ekspresivnostjo barbarov) in italijanskim jugom (klasično tradicijo), ki tu nista zgolj regionalni oznaki, temveč stilno klasifikatorska termina zahodne umetnosti, ki se tudi v historični kontinuiteti zamenjujeta ter imata tudi evlucijsko kvalitativne implikacije (napredovanje/nazadovanje).

Ta terminološki instrumentarij in njegovo rabo so po njegovi artikulaciji v stilno zgodovinski oz. umetnostno zgodovinski sistem mnogokrat kritizirali, razvijali, dopolnjevali ali pa ignorirali in zavračali v imenu znanosti. Ker pa se ti dogodki niso dogajali na Slovenskem, tiči pri nas ta stroka na pozicijah 19. stoletja in je brez dvoma eden zadnjih okopov njegove prepotentnosti in mistifikacij, ki zadevajo tako epistemološki položaj znanosti o umetnosti kot tudi metodologijo teh znanosti. Razvijale so se (že v 19. stol.) historično analitične metode, na primer ikonografija in ikonologija, ki sicer še nosijo znamke idealistično humanističnih koncepcij in dejansko branijo nekakšen humanizem nasploh pred vdorom rigoroznejših in manj ideoloških koncepcij, ki jih vidijo kot nekaj anti- in a-kulturnega (pri čemer gre seveda za humanistično, t. j. ideološko koncepcijo kulture in umetnosti), kot grobo silo, ki se je realizirala npr. v nacizmu in za nekatere tudi v stalinizmu (ob tem bi nujno opomnil na temeljno razliko med ideološko kritiko ideoloških pojavov, ki je praviloma reakcionarna in ki zamenjuje horizonte, kolikor ni taktična, ter znanstveno analizo), vendar pa obenem pomenijo premik v koncepciji predmeta zgodovine umetnosti, t. j. v koncepciji umetnosti: razodevajo torej tudi določeno krizo te »zgodovinske« koncepcije umetnosti.

V zadnjem času se je izoblikovala popolnoma nova znanost o sistemih pomenjenja: semiotika oz. semiologija, ki se ukvarja (tudi) z likovno problematiko na poseben način, uporabljajoč pri tem modele splošne lingvistike, semantologije in določene matematične modele, obenem pa odriva tradicionalno umetnostno histografijo in interpretativne koncepcije v svojo predzgodovino kot ideološke sisteme klasifikacije in ideološke interpretativne modele. Ameriška semiotika se naslanja na dela Piercea, Morrisa, Bloomfieldda, Richardsa itn. Francoska semiologija izhaja iz saussurianske lingvistike, Hjelmsleva in iz semiotičnih raziskav, ki so izšle iz ruskega formalizma; seveda pa ni mogoče prezreti sorodnosti semiologije s teorijo informacij, kibernetiko, komunikacijskimi teorijami in generativnimi lingvistikami.

V tej številki naše revije so natisnjeni zelo heterogeni teksti, ki pa v zaporedju, za katerega sem po preudarku odločil, vendarle reprezentirajo nekakšno stopnjevanje problematike, razen mojega teksta, ki je na koncu, ker skuša orisati epistemološko situacijo nekaterih umetnostnih koncepcij in podati nekaj iztočnic za nadaljnje delo.

Seveda bi bilo popolnoma zgrešeno iskati v zaporedju člankov v tej številki kakšno razvojno kontinuiteto, saj gre navsezadnje za aktualne prispevke sodelujočih avtorjev, ki sem jih povabil in ki so z veseljem pristali na sodelovanje (kar je seveda — mimogrede — v hudem nasprotju z razširjenim mnenjem, da nobena od tako imenovanih svetovnih veličin ne bi marala sodelovati z našimi inštitucijami). Ne gre torej za razvojno kontinuiteto, temveč za predstavitev različnih konceptualnih horizontov pri obravnavanju likovne problematike. Tako je v isti številki navzoča demon-

stracija nemške ikonološke koncepcije, kakor se je pozneje razvila v Warburgovem inštitutu (E. H. Gombrich) in kritika te koncepcije, kakršno je izdelal Jean-Louis Schefer kot predstavnik že zelo razvite koncepcije pariške semiologije (ta opomba zadeva Scheferovo kritiko Panofskyja, ki je bil med najpomembnejšimi nosilci ikonološke koncepcije). Pri člankih J.-L. Schefera in Huberta Damischa pa gre hkrati za probleme, ki jih lahko postavimo po Freudovem psihoanalitičnem rezu, ki pa pri drugih, »prejšnjih« koncepcijah ostajajo naivne in avtomatično delujoče predpostavke. Pri obeh nazadnje omenjenih avtorjih gre za analizo statusa interpretacije.

Ob tem sem seveda prepričan, da je semiologija močnejši sistem, ki lahko na svoj način povzema formulacije »prejšnjih« koncepcij, jih zase aktualizira tako, da jih razbira na poseben način in zavedajoč se svojih meja, ki so meje znanstvenega diskurza. Zato predlagam zainteresiranemu bralcu, naj prebira objavljene prispevke simptomalno, z rigoroznimi pridržki in išče paralogizme in tabuje, t. j. ideološke predsodke in prezrtja pri koncipiranju predmeta obravnave in pri artikuliranju znanstvenega oziroma interpretativnega diskurza, ker tako omejuje in razmejuje konceptualne horizonte posameznih prispevkov in v posameznih prispevkih.

Ta številka **Problemov** je namenjena tistim bralcem, ki imajo voljo in energijo, da se lotijo znanstvenega dela na tem in sosednjih področjih na neutečeni in kritični način; številka je torej namenjena pretežno mlajšemu občinstvu, ki mu lahko pripisujem omenjene lastnosti ob izkušnjah, ki jih imam v zvezi z napačnim razumevanjem starejših piscev in delavcev na tem področju.

Poleg tega kaže, da tako koncipirana številka izhaja v pravem času, ko se v nekaterih založbah pripravlja nekaj izdaj, ki bodo vsaka do neke mere ustvarile teorijsko situacijo, v kateri bodo postali tukaj natisnjeni prispevki razumljivejši: mislim predvsem na nekaj knjig Sigmunda Freuda, ki jih pripravljajo v DZS in na eno ključnih knjig Erwina Panofskyja, ki jo načrtujejo v CZ. Samo te izdaje seveda še ne bodo pokrile deficita na tem področju, pa tudi naša številka se zdi glede na to perspektivo na prvi pogled nekoliko prezgodnja, toda moje mnenje je, da lahko ta številka aktualizira in instrumentalizira načrtovane izdaje, obenem pa spodbudi tako usmerjeno založniško dejavnost.

Vizualno odkritje skozi umetnost

Ernst H. Gombrich

Avtorjeva opomba: Članek temelji na predavanju, ki sem ga imel na Teksaški univerzi, Austin, 26. marca 1965, v okviru »programa o kritiki« pod vodstvom profesorja R. L. Montgomeryja ml. Organizatorjem se zahvaljujem za povabilo, naj razpravljam o snovi, povezani z mojo knjigo **Umetnost in iluzija** (Art and Illusion).

I

Vsa umetnost se ne ukvarja z vizualnim odkritjem v tistem pomenu, v katerem bi sam rad uporabljal ta pojma. V muzejih nam kažejo neverjetno in osupljivo raznolične podobe, ki se kosajo s stvaritvami živega sveta narave. Tu med temi podobami so kiti in ptički kraljički, velikanske pošasti in drobceni dragulji, izdelki človekovih sanj in nočnih blodenj iz različnih kultur in različnih podnebij. A le dvakrat na tem svetu, v stari Grčiji in v evropski renesansi, so si umetniki sistematično, generacija za generacijo, korak za korakom prizadevali, da bi svoje podobe približali vidnemu svetu in dosegli podobnost, ki bi zmogla prevarati oko. Dobro vem, da se je pri večini kritikov občudovanje za to odkritje v našem stoletju precej ohladilo. Njihov okus se je usmeril k primitivnemu in arhaičnemu. Za to nagnjenje imajo tehtne in zanimive razloge, ki jih bom, upam, podrobneje obdelal v drugi raziskavi; a okus je eno, zgodovina pa drugo. Stari svet je prav gotovo gledal na razvoj umetnosti predvsem kot na tehnični napredek, kot na obvladovanje tiste večšine **mimesis**, večšine posnemanja, ki so jo imeli za temelj umetnosti. Tudi renesančni mojstri so si bili glede tega istih misli. V vrednost iluzije je bil Leonardo da Vinci prepričan prav tako trdno kakor

najvplivnejši kronist renesančne umetnosti Giorgio Vasari, ki se mu je zdelo samoumevno, da hkrati s tem, ko načrtuje razvoj vernega upodabljanja narave, opisuje napredovanje slikarstva k popolnosti. Ni nam treba poudarjati, da se ta razvoj v zahodni umetnosti z renesanso ni iztekel. Proces obvladovanja resničnosti skoz umetnost se je s spreminjajočo se hitrostjo nadaljeval vsaj do 19. stoletja in v bitkah, ki so jih bojevali impresionisti, je šlo ravno za to stvar — za stvar vizualnih odkritij.

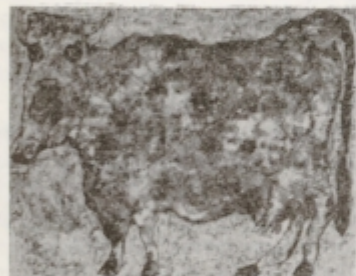
Pri vsej tej stvari pa je očitno nekaj, kar zahteva psihološko razlago. To posnemanje vizualne resničnosti mora namreč biti zelo zapletena in kar neprijemljiva zadeva, zakaj čemu bi bilo sicer potrebno toliko generacij nadarjenih slikarjev, preden so se naučili njenih zvijač? Prav zato, da bi razložil to uganko, sem se odločil v svoji knjigi **Umetnost in iluzija** (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1956, New York /Bollingen Series/, and London /Phaidon Press/, 1960) raziskati odnos med vizualno percepcijo in slikovno reprezentacijo. Zdaj je že pet let, kar je izšla ta knjiga, in več deset let, odkar sem začel pisati predavanja, na katerih je temeljila. Nemara je že čas, da stvar še enkrat pretresemo in razložimo nekatere poznejše misli o tem. Ne zato, ker bi imel kakršenkoli razlog, da bi zavrnil rezultate svoje raziskave, kakor sem jih že predstavil. Pravzaprav bo bralec, ki se je prebil skoz takratno precej nejasno izvajanje, na tem mestu bržčas naletel na nekatere povzetke. Mislim pa, da tokrat lahko nekatere svoje razlage bolj oprijemljivo predstavim tako, da jih trdneje zasidram v izkušnjah (experience: izkušnja, doživetje), ki so vsakomur dostopne. Ko bi danes začel pisati to knjigo, bi razpravljanje utemeljil z razlikovanjem med **spominjanjem** (recall) in **prepoznavanjem** (recognition). Glede tega, da je prepoznavanje pomembno za umetnost, se lahko sklicujem na spoštovanja vredno avtoriteto, na avtorja, ki je povrh še pisal v času, ko so se naturalističnim slikam še čudili. Aristotel, ki piše v 4. stoletju pr. n. št., v svoji Poetiki razpravlja, zakaj je »posnemanje« človeku veselje, zakaj uživamo celo, kadar gledamo popolne posnetke stvari, ki jih v resničnosti težko prenašamo. To veselje pripisuje človekovi vrojeni ljubezni do učenja, ki — kakor vljudno priznava — se ne omejuje le na poklicne filozofe. »Saj ljudje ob gledanju slik uživajo ravno zato, ker se pri tem marsičesa nauče in ker iz njih lahko razberejo, kaj kaka stvar je; kolikokrat kdo ob kaki sliki vzklikne: Da, ravno takle je!« Z drugimi besedami, veselje je veselje v prepoznavanju. Naturalistična slika nam omogoča, da v konfiguracijah barve, razporejenih po platnu, prepoznavamo dobro znani nam svet. Za razliko od Aristotela in njegovih sodobnikov smo mi bržčas na to doživetje (experience: izkušnja) že tako navajeni, da ni za nas nič več vznemirljivo. Toda večina nas še zmerom občuti veselje v prepoznavanju, kadar je položaj obrnjen in pred resničnim prizorom nenadoma vzkliknemo: »Da, ravno takle je!« — nemara Whistler ali pa Pissarro.

Kot zgodovinarji se moramo seveda tega drugega doživetja lotiti skoz prvo. Zakaj ko bi Whistler ali Pissarro ne imela možnosti, da na svojih platnih ustvarita prepoznavne podobe vidnega sveta, bi tudi mi ne mogli njihov podob prepoznati v naravi.

II

Toda četudi je prepoznavanje brez dvoma dejanje pomnjenja, ga le ne smemo zamenjevati z drugo razsežnostjo spomina: našo zmožnostjo, da se spominjamo (recall). To razliko zlahka ponazorimo z enostavnim poskusom, ki nas hkrati vpeljuje v njen pomen za umetnost. Vzemite papir in svinčnik in po spominu narišite karkoli, za kar mislite, da zelo dobro poznate; na primer obliko stolov v vaši delovni sobi ali lik živali, ki jo zelo dobro poznate. Celo brez papirja in svinčnika lahko preskusimo našo zmožnost spominjanja, če si postavimo tako preprosta, a nerodna vprašanja, kakršno je na primer natančen opis, kako ležijo pri kravi rogovi glede na ušesa.

Če pogledate na sliko krave, ki jo je izdelal sodobni primitivec Jean Dubuffet (sl. 1), boste videli, da se je temu vprašanju izognil. Njegova **Krava**



1. Jean Dubuffet, **Krava s subtilnim nosom**; Museum of Modern Art, New York.
2. Dubuffet, **Krava z lepim vimenom**; zbirka gospe in gospoda Sherwooda, Los Angeles
3. Neznani Avstrijec, **Ex Voto**.

s **subtilnim nosom** se, kolikor vidim, ne more pohvaliti s kakimi ušesi. Njegova **Krava z lepim vimenom** (sl. 2) sicer popravlja to pomanjkljivost, toda — ali je odnos pravilen? Prav gotovo ni. In tu naletimo na pomemben paradoks, ki moram nanj takoj opozoriti. Celo kadar se nam je težko spomniti, dobro vemo, potem ko **prepoznamo**, in z Aristotelovimi besedami rečemo, »da, ravno takale je!« Če pa ne moremo prepoznati, si lastimo pravico, da kritiziramo, in rečemo »pa saj krave niso takšne«.

In tako pridemo do tega, da Dubuffetovi nenavadni stvori v resnici niso primitivne, temveč prej pretirano pretanjene slike. Pokazati hoče »videz predmetov, kakor so se utisnili v človekove možgane, ko njegova pozornost ali zavest nista posegli vmes ali pa sta posegli le ohlapno ali pa vsaj nič več kakor v vsakdanjem življenju slehernega navadnega človeka, ki se ponavadi ukvarja z najrazličnejšimi drugimi stvarmi takrat, ko se njegove oči usmerijo na kak predmet« (P. Selz, **The Work of Jean Dubuffet**, The Museum of Modern Art, N. Y. 1962, p. 102).

Videli bomo, da je to zmeta. Človek s ceste se nemara ne bo mogel natančno spomniti krave, toda tisto, kar vidi, ko kravo sreča, je nekaj čisto drugega. Eno je gotovo. Naše težave, da bi se spomnili, nimajo nobene zveze z dejstvom, da smo ljudje s ceste ali s cest in ne kmetje na polju. Vzemimo **ex voto** avstrijskega kmeta (sl. 3). Tudi na tej avtentično naivni podobi je žival težko prepoznati. Je krava ali koza? In vendar bi kmet, ki je to naslikal, ne le vedel, kako prepoznati krave in koze, prepoznal bi celo vsako posamezno kravo svoje črede. Prav tako bi seveda na sliki prepoznal tisto, česar se ne more spomniti, in prav tako lahko prepoznamo mi, če pogledamo sliko najbolj slavnega izvedenca v slikanju goved, holandskega umetnika iz 17. stoletja Paula Potterja (sl. 4). Ta slika dokazuje — če je ta dokaz sploh potreben — kako takojšnja in lahka je prepoznavna.



4. Pavel Potter, **Bik**, Mauritshuis.

Tu je drug paradoks, ki je v zvezi s prvim: paradoks, ki ga je zabrisal Dubuffet, in ne samo on. Prepoznavna je lahka in malone avtomatična, toda — nemara zavoljo svoje avtomatičnosti — v veliki meri nezavedna. Seveda ne nezavedna v Freudovem pomenu, temveč v pomenu tistih avtomatičnih procesov, ki nam jih ni treba in jih pogosto niti ne moremo nadzorovati. Ne vemo, kako in zakaj prepoznamo pravilno narisano kravo, hitro pa opazimo, če je kaj narobe na resnični ali naslikani kravi. Če prehod od krav na ljudi ni preveč žaljiv, mi dovolite, da se dotaknem težav, ki jih portretisti tako pogosto srečujejo. Nadležni sorodniki njihovih modelov bodo vztrajali, da je še zmerom nekaj okoli ust, kar ni pravilno, da še zmerom ne morejo čisto prepoznati strička Pepeta. A vendarle le redkokdaj želijo ali morejo povedati, zakaj se jim zdijo usta narobe. Mogoče bo slikarju uspelo, da jih zadovolji, potem ko bo nekaj časa poskušal in spet brisal, dokler ne bodo usta »prav« videti. Drugače kakor obupani slikar se nagibljem k mnenju, da sorodniki verjetno vedo, o čem govorijo. Prav zares nas moti, če čutimo, da nekaj čudnega pači znani obraz. Navadno takoj opazimo, če so kaj v naši

sobi premaknili, čeprav bi se le redki med nami sploh lahko spomnili, kaj vse imajo v sobi, kaj šele, da bi to narisali.

Na tem mestu umetnostni vzgojitelji navadno začno z majhno pridigo. Pravi izvedenci so postali v tem, da zbudajo v nas občutek krivde, ker ne znamo uporabljati svojih oči in nikoli ne opazimo čudovite raznolikosti vidnega sveta, ki se nam zdi, lenobam, tako samoumevna. Z vsem srcem sem za to, da ljudi naučimo uporabljati njihove oči, toda razen če pridiga ni skrbno premišljena, ima prav zares kaj malo psihološkega pomena. Učitelj, ki mu učenec ne pazi pri pouku, ima pravico, da ga opomni; ne bi pa prišel daleč, če bi od njega zahteval, da pazi na vse okoli sebe, na muhe na stropu, na ropotanje avtomobilov ali na igro svetlobe na klopi. V bistvu pozornosti je, da je selektivna. Osredotočimo se lahko na **nekaj** v našem vidnem polju, nikoli pa ne na vse. Vsaka pozornost se dogaja na ozadju nepozornosti. Povečano zavedanje resničnosti kot take je nekaj, o čemer mistiki lahko sanjajo, česar pa ne morejo uresničiti. Število stimulov, ki nas v vsakem hipu zadevajo, bi bilo — ko bi jih bilo moč prešteti — prav astronomsko. Da bi sploh kaj videli, moramo izolirati in izbrati. Zdi se mi, da pravi čudež ni v tem, da ne opazimo vsega, temveč to, da si kljub vsemu še zmerom nabere mo toliko vtisov, da si zagotovimo prepoznavo znanega.

Jasno je, da mora biti razlikovanje med znanim in nepoznanim izrednega biološkega pomena ne le za človeka, temveč celo za žival. Žuželke in ptiči morajo prepoznati domače ozemlje in z nezaupanjem gledati na sleherno spremembo, ki bi lahko izdajala nevarnost. Ali imajo tudi zmožnost, da se spomnijo, je bržčas brezplodno vprašanje. Kakor smo videli, je pri nas ta sposobnost precej nepopolna. Toda da bi premagali to nezmožnost, smo si razvili sredstvo, ki ga temeljito obvladamo, in to sredstvo je simbol.

Zakaj četudi je tisto, čemur pravimo resničnost, prebogato in preraznoliko, da bi jo mogli po mili volji reproducirati, pa se lahko simbolov naučimo in spomnimo v presenetljivem obsegu. Ista oseba, ki se nemara ne bi mogla spomniti videza svoje lastne desne roke, vam bo lahko mogoče zrecitirala katerikoli Shakespearov sonet ali povedala katerikoli nogometni ali košarkarski rezultat. Zmožnost, da pomnimo simbole, je lahko seveda zelo različna, a zaradi ekonomičnosti njihovih elementov je mogoče simbole veliko lažje hraniti in jih uporabljati. Pomislite na glasbo, ki je nemara skrajen primer. Večina ljudi v naši kulturi se lahko po mili volji spomni velike množine napevov; res, napevi jim bodo brneli v glavi in žvižgali in brundali si jih bodo kot nekakšno razpoložensko glasbo marsikatero uro svojega dne.

Vse, kar lahko kodiramo v simbole, lahko potem spet obudimo in vsega se lahko spomnimo razmeroma zlahka. Zvijaje, kako narisati to ali ono — mačko na primer — ki jih precej obsežno obravnavam v svoji knjigi, lahko zares opišemo kot takšne preproste metode kodiranja. Potreba po shemi je potreba po kodeksu.

V zgodovini umetnosti je veliko stilov, ki uporabljajo zgolj šablonske zapomnljive kodekse, stilov, v katerih se umetnik nauči od svojih učiteljev, kako po preskušenem obrazcu predstaviti goro ali drevo ali Vola in Osla pri jaslih (sl. 5). Večina umetnostnih tradicij pravzaprav deluje na neki tak

način. Starejša psihološka umetnostna teorija, vključno s teorijo mojega učitelja Emanuela Loewyja, je te shematične podobe opisovala kot »spominske podobe« (memory images). Sam zdaj mislim, da ta opis zamenjuje vzrok in



5. Nemško štirinajsto stoletje, **Rojstvo**; z dovoljenjem Warburgovega inštituta, London.

učinek. Ni verjetno, da bi se kdorkoli lahko natanko tako spominjal resničnosti, toda podobe te shematične vrste odlično služijo kot kodeksi, ki pomagajo pri memoriranju.

Seveda se lahko v mejah svobodno odločimo, da kodiramo in tako memoriramo vse, kar si želimo posebej zapomniti. Ko si ogledujemo hišo, ki si jo bomo nemara hoteli kupiti, si bomo skicirali shematičen diagram kot **aide-memoir**, a bomo morali pozneje nejevoljni ugotoviti, da je tu in tam diagram prevladal nad našim spominom na stavbo. Vrniti se bomo morali, da ga popravimo in obogatimo.

Nekaj takega si lahko po potrebi vselej naredimo. Če ste na primer opazili, da ne veste zadosti o odnosu kravjih rogov in ušes, lahko stvar preverite in informacijo prelijete v besede ali pa, še bolje, vstavite informacijo v shemo in ste na varnem; se pravi na varnem, vse dokler vam kdo ne postavi kakega nerodnega vprašanja o nozdrvih — in število takšnih potencialnih vprašanj je pravzaprav neomejeno.

Seveda bi izveden slikar goveda, kakršen je bil Potter, na večino takšnih vprašanj lahko kar na pamet odgovoril. Poznal je krave, slikal jih je lahko

na pamet in slikal jih je tako pravilno, da jih je prepoznava sprejela kot znane in prepričljive.

V svoji knjigi **Umetnost in iluzija** sem za ta postopek približevanja naravi izbral psihološki obrazec »shema plus korekcija«. Na razvoj naturalistične umetnosti lahko gledamo na način tega obrazca. Ne morem pričakovati, da bo bralec to rešitev sprejel, dokler ne odgovorim na vprašanje, ki ga bržčas že nekaj časa muči: ali ni med tako imenovanimi »konceptualnimi« stili, ki operirajo z memoriranim kodeksom, in tistimi obdobji naturalizma, kakršnemu je pripadal Potter, temeljna razlika? Kaj ni Potterova skrivnost čisto preprosto v tem, da je risal govedo po naravi, četudi je lahko pozneje te skice uporabil za slike, ki jih je izdelal v studiu? Ali ne temelji ves naturalizem na načelu, da rišejo po modelu ali motivu? In če so se ti umetniki res izvežbali, da so opazovali in risali tisto, kar so videli pred svojimi očmi, kakšen pomen ima potem za njihovo vrsto umetnosti razlikovanje med spominjanjem in prepoznavanjem?

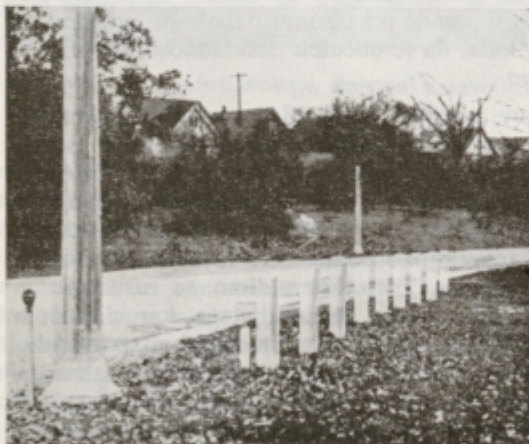
Odgovoriti moramo tako, kakor bi odgovoril sleherni učitelj umetnosti izmed tistih, ki so morali poučevati tradicionalne večšine reprezentacije — če kdo izmed njih še živi. Da je namreč razlika med risanjem po spominu in risanjem po naravi za čuda zgolj razlika v stopnji. Max Liebermann nekje navaja svojega učitelja, ki da je rekel: »Česar ne znate naslikati po spominu, sploh ne znate naslikati.« Kadar slikate po motivu, imate neprecenljivo prednost, da svoje delo zlahka primerjate z modelom. Vsak hip se lahko ustavite in preverite, ali lahko prepoznate motiv na sliki ali sliko v motivu. Toda četudi vam je takšna primerjava v pomoč pri iskanju napak, pa primer portretista, o katerem sem govoril, kaže, da je občutek neskladnosti eno, izumitev primerne kodeksa pa drugo.

Za to težavo je več razlogov, nekatere med njimi sem obširneje analiziral v svoji knjigi. Navedel sem tudi sira Winstona Churchilla, ki je pravilno poudaril, da morate celo, kadar slikate po naravi, uporabljati spomin, ko pogled prenesete z motiva na platno. Prav tako bi bilo celo s slikarjem, ki sliko prerisuje. Pri slikanju po naravi pa nastopijo hujši psihološki problemi. Zakaj psihološko nima kdove koliko pomena, če rečemo, da »kopiramo« tisto, kar vidimo v vidnem svetu. Tisto, kar vidimo, se razprostira v globino, medtem ko je površina slike ploska. Prvine tistega, kar vidimo, se razlikujejo po barvi. Odkritje, kako z barvnimi kombinacijami, razporejenimi po ravnini, upodobimo raznolikost našega doživetja (experience: izkušnja) v resničnem svetu, je seveda dosežek naturalizma. To je dosežek preprosto zato, ker, kakor sem večkrat poudaril v svoji knjigi, resnični svet ni videti kakor ploska slika, čeprav lahko plosko sliko naslikamo tako, da je videti kakor resnični svet. Razlog za ta paradoks obravnava psihologija pod naslovom **vztrajnosti**. To ime zajema celoto tistih stabilizirajočih teženj, ki preprečujejo, da bi se nam v svetu neprestano spreminjajočih se videzov zavrtelo v glavi. Kadar nas znanec na cesti pozdravlja, se bo njegova podoba za dvakrat povečala, če se nam z dvajsetih metrov približa na deset. Če stegne roko, da bi nas pozdravil, ta roka postane neznanska. Stopnje teh

sprememb ne dojemamo; podoba ostaja razmeroma stalna, prav tako tudi barva njegovih las kljub spremembam v osvetlitvi in odbleskih.

Celo amaterski fotograf ve nekaj o tem učinku. Naučil se je, kako žalostno majhen je lahko videti predmet na njegovi sliki, če se mu ne približa zadosti, tako da napolni večji del vidnega polja. Slikarji so se seveda naučili, da prelomijo vztrajnosti s tem, da zmerijo navidezno velikost predmeta s čopičem, ki ga držijo v stegnjeni roki. Novinec, ki prvokrat preskuša to preprosto tehniko, bo doživel marsikatero presenečenje, če zna opazovati svoja vizualna doživetja. In vendar bi se motil, če bi po tem učinku presenečenja sklepal, da so metode, v katerih so ga izučili, le »konvencija«, poljuben kodeks, ki se razlikuje od načina, kako svet »resnično« vidimo. Tovrstne argumente so pogosto uporabljali kritiki matematične perspektive. Prepričan sem, da so zgrešeni, kakor je zgrešena Džubuffetova trditev, da »v resnici« krave nikoli ne vidimo tako, kakor jo predstavlja Potter. Ti kritiki ne upoštevata, da zelo dobro vemo, kadar je slika »pravilna«. Slika, naslikana po zakonih perspektive, bo na splošno zbudila takojšnjo in lahko prepoznavo. In to tako zelo, da bo pravzaprav obnovila občutje resničnosti vključno z vztrajnostmi — in to zadnje je kar najbolj pomembno.

Bojim se, da sem v svoji knjigi nekako zameglil to odločilno dejstvo, ker sem si izbral slab primer. Zato sem tembolj vesel, da lahko na tem mestu ponovim odlični dokaz za to dejstvo, ki me je prvi prepričal v bistveni pomen te transformacije. Dokaz je vzet iz knjige **Barva /Color/** gospoda Ralpha Evansa iz Kodakovih laboratorijev v Rochestru /sl. 6/.



6. Fotografija Ralpha M. Evansa iz njegove knjige **Uvod v barvo** /John Wiley & Sons, 1948/.

Vse, kar je Evans storil, je to, da je podobo cestne svetilke iz ozadja prenesel bliže spodnjemu robu slike in da je isto storil z zadnjim v vrsti stebričev. Učinek je zares presenetljiv. Celo ob ponazoritvi se moramo zateči k merjenju, da bi se prepričali, da je cestna svetilka v ozadju **res** tako majh-

na in da se stebriči v vrsti **resnično** tako zelo zmanjšujejo. Vztrajnosti delujejo celo pri fotografiji. In vendar ne bo nihče niti za hip zanikal, da brez težave prepoznamo znani videz predmestne ulice, če pogledamo sliko. Perspektivno pomanjševanje, naj je še tako presenetljivo, povzroča prepoznavo. Perspektiva je dragoceno sredstvo in Vasari je imel prav, ko jo je razglasil za pravo odkritje.

III

In vendar ostane še neko vprašanje, ki ga Vasari ni postavil, ker se mu je zdel odgovor samoumeven. Če zgolj zvižaje naturalističnega slikarstva pripeljejo do prepričljivih podob, ki povzročajo lahko prepoznavo, kako naj si potem razložimo dejstvo, da se večina kultur čisto lepo zadovolji s shematičnimi reprezentacijami?

Saljiva podobna risba, izdelana v srednjeveškem shematičnem stilu, ki mi jo je neznani bralec moje knjige prijazno poslal iz Avstralije, ne le na novo postavlja to vprašanje, temveč že nemara vsebuje kal odgovora /sl. 7/.



7. »Kako le morejo tako slikati te presnete mize« — Harvey, The Bulletin, Sydney, Avstralija.

Napis nam pravi /kralj obupano gleda, kako mu obed drsi z mize na tla/:
»Kako so le mogli tako slikati te presnete mize!«

Nam se vsaj ob srednjeveški konvenciji zbuja vtis, da je miza postrani in da ne more na njej nič obstati. Ko bi lahko ugotovili, kdaj se je prvič zbudil ta vtis in kdaj bi tovrstno kritiko že razumeli, bi bili že veliko bližje odgovoru, zakaj so umetniki začutili, da je shemo treba popraviti. Ko je enkrat ta proces stekel, je bilo vse drugo nemara le stvar poskušanja, premišljanja in ponovnega poskušanja. **Ce n'est que le premier pas qui coûte.**

V svoji knjigi sem skušal skicirati odgovor na to vprašanje, kolikor se dotika začetkov grške revolucije. Tu bom svoj odgovor skušal na kratko uporabiti za renesanso, podrobnejšo obdelavo obrisov pa puščam za drugič. Mislim, da umetnostno hotenje, ki je pripeljalo do odkritja iluzionističnih prijemov, ni bilo toliko splošna želja, da bi posnemali naravo, kolikor specifična potreba po verjetnem popisovanju svetih dogodkov.

Morda bi morali poudariti razliko med raznimi oblikami slikovne pripovedi /narration/. Eni lahko rečemo piktografska metoda. Ta o svetem dogodku pripoveduje v jasnih in preprostih hieroglifih, ki nam bolj pomagajo, da ga razumemo, kakor da bi ga vizualizirali. Trdimo lahko, da v kontekstu takšnega stila »konceptualna metoda« pri risanju mize ne moti. Hieratične figure treh angelov, ki jih romanska tapiserija prikazuje, kako se udeležujejo Abrahamovega obedu /sl. 8/, so za naše oči nemara videti piktografske,



8. Abraham s tremi angeli; Katedrala v Helberstadtu.

toda prizor kot tak je v svoji slovesni doslednosti prav impresiven. Šele tam, kjer nam skuša umetnik na bolj vizualen način povedati ne le, **kaj** se je zgodilo, temveč **kako** se je zgodilo, postane konceptualna metoda za kritiko ranljiva. Z drugimi besedami, prihod naturalizma predpostavlja spremembo

v gledalčevih pričakovanjih in zahtevah. Občinstvo zahteva od umetnika, da sveti dogodek na imaginarnem prizorišču predstavi tako, kakor bi ga lahko videl kdo, ki je bil zraven. Mislim, da imamo nekaj dokazov, da se je ta zahteva vsilila približno v času Giottove revolucije. V glavnem seveda vsi priznavajo, da si je Giotto v svojih bibličnih pripovedih prizadeval doseči takšno dramatično obnovo. Vemo, da je njegova umetnost sprva povzročila živo presenečenje, kolikšno podobnost lahko pričara mojstrov čopič. Toda če se ne motim, so postale prav zaradi tega uspeha nekatere preostale nedoslednosti v prostorski zgradbi njegove pripovedi tembolj vpadljive. Pred njegovo upodobitvijo Herodotovega praznovanja /sl. 9/ bi nespoštljiv duhovitež prav



9. Giotto, **Herodovo praznovanje**; Santa Croce, Firenze.

lahko vprašal, ali je posoda na tisti mizi res varna. Ne vem, če so se tega dovtipa domislili, niti tega, ali je res kdo na ta način kritiziral Giottovo metodo. Toda odkritje perspektive je tri generacije pozneje odpravilo to potencialno neprijetnost. Hitrost, s katero se je razširila po Evropi, nam daje misliti, da je naletela na že obstoječo zahtevo. Bližji ko je bil kodeks spominjanju na znano resničnost, laže je vernik opazoval ponovno udejanjenje zgodbe in prepoznal nastopajoče.

Četudi je bil bržkone namen prav v tem, pa je tudi res, da ga je kmalu pokrilo tehnično zanimanje. Upodabljanje globine, luči, teksture in izrazov

na obrazu so v prizadevanju za poznavalčevo hvalo oddvojili in vprašanja obrti so postala sama sebi namen. Toda, ponavljam, ta namen so uresničili le v dolgem postopku poskušanja, ki ga je vodilo kritično pregledovanje slik, ki niso prestale »prepoznavnega poskusa«. Sila, za katero si lahko mislimo, da je poganjala razvoj naturalizma, ni želja, da bi posnemali naravne pojave kot take, temveč želja, da bi se izognili kritikovim nestrpnim vprašanjem ali odgovorili na ta vprašanja: »Kaj ta gledalec čuti?« »Kako je izdelan ta plašč?« »Zakaj nima sence?« Ko enkrat opišemo nastanek naturalizma glede na takšno kritično opazovanje, nam tudi postane jasno, da obstoje še druge funkcije podobe, ki sploh ne zbujejo tovrstnih vprašanj. Celo v kontekstu religiozne umetnosti lahko na primer od umetnikov zahtevajo didaktično jasnost v podobah, ki naj bodo predvsem tako jasno razvidne od daleč, kakor so bizantinski mozaiki. Tudi danes poznamo takšne funkcije podobe — kakor na primer reklamiranje /ki poudarja kak »udaren« učinek/ ali diagrami ali piktografski cestni znaki /sl. 10/ — ki jih bolje uveljavimo, če na-



10. Piktografsko prometno znamenje; z dovoljenjem Design Quarterly.

turalistično informacijo omejimo. Zato sta se tudi plakat in piktografska pozoritev postopoma »razvijala« proč od iluzionizma 19. stoletja.

IV

Mislím, da je v takšnih natančno določljivih kontekstih izraz »razvoj« /evolution/ več kakor ohlapna metafora. Shematični proces, ki sem ga ravnokar skiciral, bi pravzaprav lahko opisali na malone darvinističen način. Prilagajanje forme funkcij poteka v procesu poskušanja, mutacije, in najbolj prilagojeni preživijo. Ko je enkrat merilo za jasne ali prepričljive podobe postavljeno, bo tiste, ki se ne bodo prilagodili, družbeni pritisk izključil.

Tu gre za darvinistično vzporednico, ki je ne smemo spregledati. Zakaj evolucijo prepričljivih podob je narava anticipirala že dolgo pred tem, ko so si lahko človeški duhovi to ukano zamislili. Mislím na čudež varovalnih

barv in mimikrije, na svarilne in kamuflažne oblike pri rastlinah in živalih. Kakor smo se naučili v šoli in kakor lahko s presenečenjem vidimo v zooloških zbirkah, obstajajo žuželke, ki so videti natančno take kakor listi drevesa, ki je njihovo domovanje /sl. 11/. Nekatere gosenice so videti kakor ve-



11. Fotografija dveh večč, podobnih listom; American Museum of Natural History, New York.

jice, kadar otpnejo; nekateri sesalci so takšnih barv, da se njihova lisasta ali progasta koža presenetljivo zliva z igro svetlobe v njihovem domačem gozdu; nekatere nenevarne žuželke natančno posnemajo obliko in barvo trupenih vrst in na ta način jim uspe povečati možnosti za življenje.

Umetnostni zgodovinarji in kritiki lahko počnejo še marsikaj hujšega kakor to, da razmišljajo o teh čudežih. Ob njih si bo zgodovinar premislil, preden bo začel brbljati o relativnosti ali o merilih za podobnost in prepoznavo. Oči in možgani ptiča, pred katerim mora varovalna barva skrivati metulja, se prav gotovo na tisoč načinov razlikujejo od naših. In vendar lahko samo sklepamo, da sta tako za ptiča kakor za nas metulj in list postala nerazločljiva. Naturalistični stil teh metuljev preslepi marsikaterega grabežljivca z nami vred. Tako sem, ko sem maloprej presenetljivo raznolikost oblik v umetnosti primerjal z raznolikostjo živih bitij, meril na nekaj več kakor na enostavno ponazoritev mnogoterosti. Zakaj ali ni mogoče trditi, da se oblike v umetnosti izoblikujejo z adaptacijo na različne funkcije? Govoril sem o evoluciji naturalističnih stilov v živalskem svetu. Seveda narava ni vselej naturalistična na ta način. Razvoj nekaterih oblik in barv razlagajo znanstveniki kot svarilce ali privlačevalce v širšem pomenu. Vzemimo »oči«, ki jih pogosto vidimo na krilih večč /sl. 12/. Če lahko verjamemo prevladujoči hipotezi, svarilno učinkujejo na roparje /N. Tinbergen, **Social Behavior in Animals**, London, 1953, pp. 94/5/. Če jih izbrišete, bodo tako obdelane večče prej postale plen kakor tiste, ki lahko nepričakovano pokažejo par teh grozečih oči. Menijo, da ni naključje, da je grozeča oblika privzela prav to formo. Nemara so roparji že od rojstva naravnani na to, da prav v tem stimulu vidijo nevarnost. Par velikih prežečih oči naj bi pomenil roparja, ki

jim je nevaren. Toda rečemo lahko, da te oči niso naturalistične na isti način kakor posnetek lista. Prej sodijo med generalizirane, shematične — a ekspresivne — podobe. Predstavljajo, če hočete, ekspresionistični stil narave.



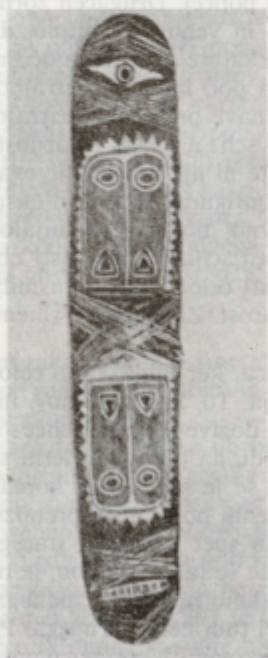
12. Fotografija večje z očmi; z dovoljenjem American Museum of Natural History, New York.

Mislimo si lahko, da se lahko evolucija v umetnosti in prav tako v naravi približuje tudi drugim specifikacijam in ne le standardu lahke prepoznavnosti. Mogoče so se neznansko vznemirljive in ekspresivne forme tistih plemenskih stilov, ki jim pravimo »primitivni«, tudi postopoma razvijale proti grozo zbujujoči ali strašljivi konfiguraciji /sl. 13/. Seveda ni bilo nikogar, ki bi te standarde izrazil in formuliral. Najbrž jih tudi ni tako lahko formulirati. Predstavljamo si lahko, da so enostavno čutili, da so nekatere maske, podobe ali ornamenti nabiti z večjo močjo, da je v njih več **mane** kakor v drugih, in tako so tiste poteze, ki so nosile to magično moč, preživele in se s časom še okrepile.

Vendar pa ne bi hotel pretirano poudarjati teh vzporednic med človeško umetnostjo in ustvarjalnostjo narave. Zdi se mi, da ta primerjava osvetljuje prav tako tisto, kar je v obeh procesih nemara skupnega, kakor tisto, v čemer se razlikujeta. Naučili smo se, da se pri evoluciji naravnih form, ki poteka v dolgih geoloških obdobjih, varujemo teleoloških zmot. Narava si ne postavlja ciljev. Človek pa si jih. Seveda to počne v različnih stopnjah. V modi je, da se tudi o tem dvomi. Kar naprej nas opozarjajo, naj se ne pre-

dajamo srenjski samovšečnosti in naj nikar ne mislimo, da je naša kultura več vredna od drugih. Priznam, da sem nepopravljiv lokalist. Prepričan sem, da je rojstvo kritičnega racionalizma v grški kulturi človeštvu dalo novo orodje, s katerim si oblikuje svojo usodo, medtem ko druge kulture tega orodja nimajo. Pravimo mu znanost. Evolucijska serija grškega in renesančnega slikarstva se od drugih evolucij razlikuje ravno po tem, da je v njej primes znanosti. Da bi pospešili eksperimentacijo, ki naj bi pripeljala do prepoznavnih podob, so se oprli na anatomsko znanost, na znanost projektivne geometrije in optike. Navsezadnje je, kakor vemo, glede tega znanost prehitela umetnost z razvojem fotografije, barvnega filma in širokega platna.

Bržčas lahko samo v teh obdobjih usmerjenega raziskovanja upravičeno govorimo o »vizualnem odkritju«. Tisto, kar s tem pojmom navadno opisujemo, se res kar precej razlikuje od nezavednega procesa, ki sem ga skušal označiti v dosedanem izvajanju. Razlikuje se tako zelo, da je lahko na prvi pogled celo videti, da je v protislovju z mojim opisom procesov prepoznavanja in spominjanja in da ta opis spodbija. Zakaj v nasprotju s tistim, na kar bi lahko sklepali po tem opisu, so tudi vizualna odkritja, za katera občinstvo sprva ni hotelo priznati, da so prepričljiva.



13. Melanezijski leseni ščit; British Museum, London.

14. Honoré Daumier, **Francoski delegat**; Pennsylvania Museum of Art, Philadelphia.

Standardni primeri so odkritja impresionistov, metode plenerističnega slikarstva, ki se je osredotočilo na barvne odseve in barvne sence. Pravijo nam, da sprva to ni bilo videti prepričljivo. Občinstvo se je moralo naučiti, da jih gleda, tako da je preskušalo njihove verifikacije. Simpatetični opazovalci so presenečeni ugotovili, da so, potem ko so si ogledali impresionistične slike, tudi sami lahko prepoznali te barvne sence v naravi. Videti je bilo, kot bi bil celotni proces obrnjen. V glavnem so se ravno zaradi tega doživetja (experience: izkušnja) odvrnili od Vasarijevih teorij o učenju, ker so se jim zazdele naivne, in začeli vse bolj poudarjati vizualni relativizem, ki pa bi ga rad zdaj sam kritiziral.

V

Za celotno mojo metodo je bistveno, da na tem mestu malo podrobneje v psiholoških terminih opredelim, kaj se dogaja, kadar nas, kakor pravijo, umetnik »učí gledati«. V nadaljevanju bi rad vsaj skiciral približen odgovor na to vprašanje, čeprav vem, da ne more biti popoln.

Tu se moramo vrniti k dejstvu, da je prepoznavanje v veliki meri nezavedno in avtomatično. Kljub temu prepoznavanje logično in psihološko še zdaleč ni preprosto dejanje. Zakaj vsakokratni stimuli so le težko vselej identični s tistimi, ki smo jih sprejeli kdaj poprej. Drugačen zorni kot, sprememba v osvetlitvi dražljaje spremeni — in vendar ni nujno, da bi zaradi tega ne imeli vtisa, da stvar poznamo. Nekatere stabilizirajoče mehanizme, ki pri tem delujejo, psihologija obravnava pod imenom vztrajnosti, ki smo jih že obravnavali. Toda stabilnost prepoznavne presega te vztrajnosti. Pomislite na najskrivnostnejšo prepoznavo od vseh: na našo zmožnost, da prepoznamo znani obraz v množici. Za naše čute ni nič bolj gibljivega kakor človeška fiziognomija, saj ima vsaka njena konfiguracija močan ekspresivni pomen. In vendar vzpostavljamo prepoznavno mrežo spreminjajoče se identitete, ki jo prepoznavamo v vseh transformacijah izraza. Isti obraz je zdaj videti vesel, zdaj čemerem. Obraz ostaja isti celo v vseh neusmiljenih transformacijah, ki jih vanj vrezujeta čas in starost. Znanega ne smemo zamenjevati z identiteto.

Izbral sem si primer prepoznave obraza, ker lahko tako celo skeptikom najbolj prikažemo naša vizualna doživetja. To, kar »vidimo«, ni enostavno dano dejstvo, temveč je produkt preteklih doživetij (experience: izkušeni) in prihodnjih pričakovanj. Tako se lahko zgodi, da po dolgih letih srečamo prijatelja in smo vsi pretreseni — tako zelo se je spremenil, komajda smo ga prepoznali. Toda čez kako uro v spremenjenih potezah že prepoznamo prejšnji obraz, spomin in vtis se spet zlijeta in spet »vidimo« starega prijatelja skoz ali prek znamenj starosti. Zares, naj se še tako trudimo, le težko si spet obnovimo prvi vtis tujstva, na njem ne vidimo nič več neznanega.

In vendar nas prepoznavna obrazov učí tudi nekaj drugega. Prepoznavna mreža se laže zmede, kakor bi lahko pričakovali. Neprepoznavna preobleka ni zgolj izmišljotina staromodnih dramatikov. Spremenite dekletu pričesko, dodajte ali odzemite brado in prepoznavna bo neproporcionalno težka, kakor sem se v zadregi prepričal, kadar so se mi študenti prikazali tako spre-

njeni. Prepoznavna očitno zahteva neko sidrišče. Celó kadar si poskušamo zapomniti študente v razredu, si poiščemo neko metodo, po kateri »kodiramo« oblike za prepoznavo. Kolegica Smith je dekile s konjskim repom; kolega Jones mladenič z brki. Poznejše pomnenje se opira na to znamenje identitete, ki določa **Gestalt**.

Tu se vračamo k primeru portretista in k njegovim težavam, ko skuša doseči podobnost, ki jo bodo priznali tudi sorodniki modela. Stvar je očitno v tem, da si mora izbrati kodeks, ki se ujema z načinom, kako ti kritiki »vidijo« model. Poudaril sem, da je njihova kritika prav lahko bolj utemeljena, kakor je pripravljen priznati slikar. Zdaj pa lahko dodamo, da lahko tudi slikar vsili svojo različico. Nemara bo lahko prepričal sorodnike v veljavnost svojega načina gledanja; ko bodo gledali model, bodo nemara v njem nenedoma prepoznali portret. Umetnost je vsilila nov način gledanja na obraz.

Skrajni primer tovrstnega izkoriščanja nestabilnosti v načinu gledanja je portretna karikatura. To je tudi najpoučnejši primer, saj karikaturistu ni treba biti velik umetnik, da ujame tiste nespremenljivke, ki so pravzaprav vse, kar si navažno zapomnimo od videza politikov ali igralcev. Ko prečisti to prepoznavno mrežo v preprost kodeks, nam prikaže formulo in pomaga znani osebnosti do zanesljive prepoznave. Toda karikaturist lahko svojo žrtev tudi preobrazi. Poudari lahko značilne nespremenljivke, ki jih še nikoli nismo uporabili za prepoznavo, in nas tako s tem, da usmeri našo pozornost na te poteze, nauči novega kodeksa /sl. 14/. Tedaj rečemo, da nam je karikaturist pomagal, da žrtev drugače vidimo — in ne moremo si pomagati, da ne bi pomislili na karikaturó, kadarkoli tega reveža srečamo.

Prav v tej smeri bi rad poiskal rešitev za vprašanje vizualnega odkritja v umetnosti. Njegovi najbolj presenetljivi učinki predpostavljajo neko stopnjo plastičnosti v načinu, kako svet »vidimo«, stopnjo plastičnosti, ki ne vpliva na prepoznavo. To mora biti v zvezi z bogastvom ključev, ki so nam na voljo za kodiranje vizualnega doživetja. Tako kot karikaturist nas lahko slikar nauči nov kodeks prepoznave, ne more nas naučiti »gledati«.

VI

Ko sem tako opredelil smer, v kateri moramo po mojem mnenju napredovati, bi se rad malo zadržal in vpeljal vrsto distinkcij, ki jih nisem mogel opredeliti v svoji knjigi.

Bojim se, da moram že ob prvem koraku rahlo zmanjšati pomen, ki ga na splošno pripisujejo umetniku in slikarju v tem procesu odkrivanja. Res je seveda, da so slikarji, ki se pač poklicno ukvarjajo z vizualnim doživetjem, odigrali posebno opazno vlogo pri odkrivanju nepričakovanih potez v vidnem svetu. Toda nobenega notranjega razloga ni, da bi taka odkritja morali kodirati na način slikanja in ne z besedami. Naše barvne sence so tu precej ustrezen primer. Že leta 1793 je Goethe poslal nemškemu fiziku in pisatelju Lichtenbergu odlomek iz svoje teorije o barvah, ki obravnava fenomen barvnih senc. Lichtenberg je odgovoril z zelo zanimivim pismom, v katerem pravi, da vse odkar je prejel Goethejevo besedilo, teka za barvnimi sencami, kakor je kot deček tekal za metulji. Lichtenberga pretrese dejstvo, da na-

vadno teh stvari ne opazimo, »ker se v naših sodbah, temelječih na vizualnih vtisih, senzacije in sodbe tako zelo prepletajo, da jih je po določeni starosti že zelo težko razločiti . . . Prav iz tega razloga slabi portretisti čez ves obraz razmažejo rožnato mesno barvo. Ne morejo dojeti, da so na človeškem obrazu lahko modre, zelene, rumene in rjave sence«.

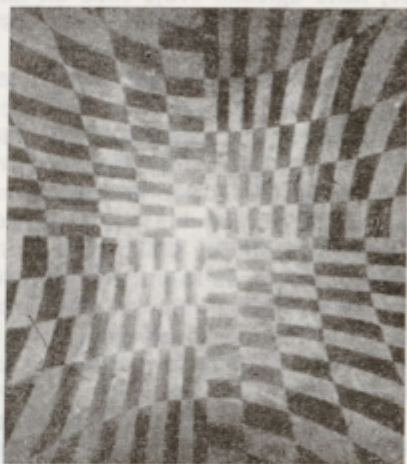
Zdi se mi, da bi pri našem raziskovanju vizualnih odkritij napredovali, če bi razlikovali med spremembo v zanimanju in spremembo v percepciji. Ko se je Lichtenbergu enkrat zbudilo zanimanje, je opazil stvari, ki jih prej ni opazil. V tem pravzaprav ni nobenega problema. To se lahko vselej zgodi in tudi kar naprej dogaja. Če si hočete kupiti nove zavese, boste verjetno opazili zavese in njihove posebnosti, ki bi jih sicer spregledali. Če berete o obrazni asimetriji, se boste zavedeli odmikov od simetrije, ki bi jih sicer nikoli ne opazili. Nekatere od teh fluktuacij so površinske in prehodne, druge so stalnejše. Če moda zbudi zanimanje za starinske avtomobile, bodo stari avtomobili privzeli nov videz; če se bodo zbiralci spomnili in začeli plačevati velike denarje za posebno vrsto zabojev za smeti, bomo na poti na delo začeli opažati zaboje za smeti.

Seveda je umetnost pogost vir takih novih zanimanj. Sodobne umetnike, kakor Rauschenberga, so fascinirali vzorci in tkiva propadajočih zidov z raztrganimi plakati in vlažnimi lisami /sl. 15/. Čeprav po naključju Rauschenberga ne maram, žalosten opažam, da si, odkar sem videl njegove slike, ne morem pomagati, da ne bi na te stvari gledal z drugačnim očesom. Nemara bi spomin hitreje zbledel, ko bi mi bila njegova razstava bolj všeč. Zakaj čustvena zavzetost, naj je pozitivna ali pa tudi negativna, gotovo spodbuja k pomnjenju in prepoznavanju.

In vendar si mislim, da se to doživetje, da stvari opazimo, ker so umetniki opozorili na nekatere motive, vsaj po stopnji še zmeraj razlikuje od vizualnih odkritij.

Pred kratkim sem doživel presenečenje takšnega odkritja. Če ga opišem, bo nemara zvenelo precej trivialno, pokazalo pa bo, da se ta funkcija umetnosti ne omejuje zgolj na reprezentativno slikarstvo. Pod v naši domači kuhinji ima preprost belo črn šahovski vzorec. Ko sem nesel kozarec vode od pipe na mizo, se mnenadoma opazil čudovite in zanimive distorcije tega vzorca, ki jih je videti skoz dno kozarca. Še nikoli prej nisem opazil te spremembe, čeprav sem moral že tisočkrat narediti ta isti gib. Tedaj sem vzorec prepoznal in prišlo mi je na misel, zakaj ga šele zdaj vidim. Obiskal sem bil razstavo slik Lawrenca Gowinga, slikarja, ki ga prav tako zanima percepcija in ki je eksperimentalna z abstraktnim slikarstvom. Z zanimanjem sem si ogledal eno od slik, na kateri je iluzijo prostora in svetlobe v gozdu upodobil s sistematično distorcijo šahovskega vzorca /sl. 16/. Bil je to klasičen primer tistega, čemur bi lahko rekli obrnjena prepoznavna — nisem prepoznal resničnosti na sliki, marveč sliko v resničnosti. Seveda je to prepoznavo sprožilo zanimanje. Brez tega zanimanja bi bržčas lahko še sto ali tisoč kozarcev prenesel od pipe na mizo in ne bi opazil, kakšen je videti pod skoz dno kozarca. Ne da bi opazil — in pravzaprav ne »ne da bi videl«. Saj sem seveda ta vzorec moral videti že poprej, če z »videnjem« razumemo

to, da so dražljaji zadeli mrežnico in prišli do vizualnega možganskega centra. Toda na te dražljaje sem bil pozoren prav tako malo, kakor nisem pozoren na milijone drugih vtisov, ki me zadevajo, ko se premikam po svetu.



15. Robert Rauschenberg, **Naključje**; z dovoljenjem Leo Castelli Gallery.
 16. Lawrence Gowing, **Parabolična perspektiva**; Tate Gallery, London.

Opozoriti moram na razliko med tem primerom in prejšnjim, čeprav gre le za razliko v odtenku. Rauschenberg je morda opozoril na stare deske za plakate kot možne motive umetnostne pozornosti, vendar pa bi močno pretiraval, če bi ob tem primeru rekel, da teh desk še nikoli poprej nisem videl. To pa bi lahko rekel za vzorec, ki sem ga z Gowingovo pomočjo lahko izločil in videl. Še več, omogočil mi je, da o njem razpravljam in da se ga spomnim. Mislim, da lahko rečemo, da je s svojo sliko nehotе ustvaril simbol, s katerim lahko ta bežni vtis kodiram in ga tako izločim iz toka »pred-zavestne« ali »subliminalne« percepcije (vtisa, ki je pod »percepcijskim pragom«). Tako sem doživel pretres in vznemirjenje prepoznave, ko sem na konfiguracijo te slike naletel v tem nepričakovanem kontekstu, četudi se nisem takoj zavedel vzroka, zakaj sem ta dojem izoliral.

Če hočemo nekoliko globlje prodreti v to vrsto vizualnega odkritja, moramo, mislim, raziskati učinek izolacije od konteksta ne le v umetnosti,

ampak tudi v drugih dejavnostih. Zakaj izolacija bo zlahka skalila občutek domačnosti in tako spremenila doživetje. Pomislite na primer na svojo domačo sobo. Vsakdo, kdor se je že kdaj selil, lahko pove, kako tuja zna biti ta stara soba, ko enkrat odnesete pohištvo iz nje. Ne samo tuja, ampak presenetljivo drugačna. Videti je, kakor bi se celo njena velikost spremenila. Zdi se, kot bi se ta nekoč prijetni in udobni prostor skrčil v majhno, mrko celico. Naj pridejo rušilci in podrejo zidove, in ko si boste še zadnjič prišli pogledat temelje, bodo videti neznatni v odnosu do celotne pokrajine. Kar je bilo svojčas udobni okvir vašega življenja, ko ste od gugalnika stopali h knjižni omari, je zdaj le pika na zemljišču. Kontekst popolnoma spremeni doživetje. Pa vendar bi bilo popolnoma napačno, če bi rekli, da si nikoli poprej niste ogledali svoje sobe ali da nikoli niste vedeli, kakšna je njena resnična velikost. Doživetje domačnosti je bilo prav tako resnično, kakor je zdaj doživetje tujosti.

Na področju podob najprepričljivejšo ponazoritev učinkovanja konteksta najdemo ne nemara v umetnosti, temveč v fotografiji. Vsi vemo, da niso vse fotografije videti prepričljive. Nekatere izolirajo del gibanja iz njegovega konteksta in so zato videti presenetljivo neresnične. Na drugih je spet perspektiva tako ostra, da so nenavadne in malone neverjetne. Kaj potem sploh lahko rečemo, da v takih položajih vidimo prav to, kar je na sliki? Da in ne. Interakcija ključev lahko spet povrne občutek domačnosti. Zdaj imamo tehnična sredstva, da to presenetljivo dejstvo lahko preskusimo. Pri cinerami časovni in prostorski kontekst tako natančno posnemata doživetje resničnega sveta, da se nam ostra perspektiva ne samo ne zdi nerealistična, ampak se celo malone umikamo in mežikamo, kadar se nam zdi, da se nam predmet tako zelo bliža.

En odgovor na vprašanje, kako more biti ista podoba hkrati preverljivo pravilna in vendar nedomačega videza, je gotovo v učinku izolacije. Tu se zdaj lahko vrnemo k tistim slovitim impresionističnim barvnim sencam. V šestem poglavju Zolajevga romana *L'Oeuvre* si slikarjeva precej preprosta žena drzne, da ga kritizira, ker je naslikal čisto moder topol. Reče ji, naj pogleda motiv, in ji pokaže rahel moder odtenek na listju. Res, drevo je bilo modro, in vendar se ona s porazom ni čisto sprijaznila; okrivila je resničnost: v naravi ne more **biti** modrih dreves.

Je bila tako neumna? Njeno doživetje domačega in znanega je kakor pri vsakomur temeljilo na poznavanju invariant, na tistem, kar je Hering malce neustrezno imenoval »spominska barva«. Psihologi — vsaj od časov Goetheja in Lichtenberga — uporabljajo umetna sredstva, da ta mehanizem izločijo, tako da onemogočijo interakcijo ključev in izolirajo senzacijo, kolikor je to sploh mogoče. Uporabljajo tako imenovani redukcijski zaslon, s katerim premagujejo vztrajnosti in tako na primer določajo stopnjo, v kateri se spreminja videz osvetljene površine, če jo nagiblujemo ali premikamo glede na svetlobni vir. Naturalistični slikarji so tako ali drugače vselej uporabljali redukcijo, da bi odpravili vztrajnosti. Prizadevajo si, da bi izolirali, in prav zato pripirajo oči. Toda če obnovijo kontekst, presenečenja seveda ne doživimo. Pravilna razvrstitev pravih vrednosti povzroči prepoznavo.

Toda to obnavljanje ima tako tehnične kakor umetniške meje — in od tod vtis neverjetnosti.

Če ta vtis zbudi v nas zanimanje, nas lahko napeljejo, da bomo vsi iskali barvne sence ali druge učinke, ki jih vidimo na slikah — kakor jih je iskal Lichtenberg. Ne bomo potrebovali redukcijskega zaslona; zanimanje in pozornost bosta sama opravila izolacijo. In tako lahko izolacija res pripelje do transformacije — aii, če se izrazimo bolj čustveno, do transfiguracije resničnosti.

VII

In vendar tudi to še ni vse. Zakaj nekaj še bolj zanimivega lahko pripomore k transformaciji s pomočjo izolacije. Na kratko: izolacija teži k temu, da poveča dvoumnost. V resničnem življenju nam interakcija neštevilih ključev navadno omogoča, da se razmeroma zlahka znajdemo v svetu. Vseeno pa je znano, da v nekaterih okoliščinah ne moremo povedati, ali je neki neznan predmet, ki ga vidimo v izolaciji, velik in daleč ali majhen in blizu; ali pa, ali je neenakomerno osvetljeno področje vrsto in osvetljeno z leve ali izbočeno in osvetljeno z desne. S tem, da bo reduciral bogastvo narave, da jo privede na svoj kodeks, bo slikar vselej povečal dvoumnost svoje individualne poteze ali sledi. Črta lahko pomeni vse od vžigalice do daljnega obzorja. Pri tako imenovanih »konceptualnih« stilih si na vse moči prizadevajo, da bi reducirali ali izločili te dvoumnosti in zagotovili nameravano branje. Naturalistični stili se zatekajo k vsem razpoložljivim sredstvom, da bi ključi drug drugega pojasnjevali, in vsaka očitna dvoumnost velja za napako, ki jo je treba odpraviti. Učitelj v navadnem razredu bo opozoril na vsak del, ki ni jasen, na vsako linijo, ki je ni mogoče prepoznati kot tisto, kar predstavlja. Toda potem ko se je umetnost osvobodila svojega namena ilustracij in evokacije, dobi ta dvoumnost novo zanimivost. Od impresionizma do kubizma je raziskovanje izolacije in dvoumnosti vse bolj opozarjalo na nestabilnost vidnega sveta. Teh lekcij se spet lahko spomnimo v okoliščinah iz resničnega življenja — najlaže takrat, kadar je vidljivost zmanjšana: v megli, pri utripajoči luči ali v nenavadnih položajih. Toda vse pogostejše doživljanje te nepričakovane dvoumnosti vizualnih ključev na slikah nas bo opozorilo na nepričakovano dvoumnost vizualnih ključev v resničnem življenju in nas tako pripeljalo do novih odkritij. Ko takšne slike prepoznavamo v naravi, zvemo več o kompleksnosti videnja kot takega.

Spet seveda slikarstvo tu nima nikakršnega monopola. Spominjam se vznemirljivega tovrstnega doživetja, ki ga je sprožil psihološki poskus. Tik pred tem sem bil pri demonstraciji »krožečega trapezoida« Adalberta Amesa, vznemirljivega vizualnega varljivca, ki je v bistvu plosk in perspektivno deformiran okenski okvir, ki se vrti okoli osi, a je videti, kot bi nihal sem in tja. Ko sem stopal skoz pokrajino, sem opazil razbita kmečka vrata, ki so ležala v nedostopnem ribniku. Spomnila so me na trapezoid in nenadoma sem se zavedel, da ne morem določiti njihove resnične oblike ali lege. Za hip me je bilo rahlo groza, ko sem se ovedel dejstva, da isto velja za od-

daljena drevesa in neštevilne druge konfiguracije okoli mene. Ta hipni pretres mi je pomagal razumeti, zakaj raje prezremo to nestabilnost v našem branju sveta.

Pa vendarle je jasno, da bi brez te nestabilnosti ne mogli reči, da lahko slikar vsili svoj pogled na naš svet. To stori na tistih ranljivih točkah, kjer je kodiranje bolj ali manj poljubno. Tisto, za kar tukaj gre, bržčas najbolj ponazarja znani šolski primer dvoumnosti, razvpiti stari »zajec ali racman«, figura, ki sem jo uporabil v svoji knjigi (sl. 17). Pri tem najpreprostejšem



17. »zajec ali raca«; Warburgov inštitut, London.

primeru seveda lahko izbiramo med alternativnima branjema, odvisnima od naslova ali verbalnega opisa — lahko pa še učinkovitejše, če eno od teh branj vsilimo z vizualnimi sredstvi.

Nisem sicer delal poskusov, toda vnaprej bi lahko rekel, da bi lahko povzročili transformacijo zgolj s tem, da bi spremenili vizualni kontekst — ali prostorsko, tako da bi narisali ribnik ali travnik okoli risbe, ali pa časovno, tako da bi pokazali opazovalcu vrsto slik zajcev, preden bi pokazali to dvoumno podobo; v vsakem primeru bi tako imenovana mentalna mreža prav tako delovala in opredelila branje.

Zelo zanimivo bi bilo, če bi šli še naprej in opazovali končni prehod od interpretacije k sugestiji. Na naši risbi je vendarle še objektivno sidrišče, da v njej beremo ali zajca ali raco. To sidrišče bi lahko sistematično reducirali, a bi še zmerom dosegli, da bi opazovalci projicirali pričakovano podobo, če bi le njihovo prvotno prepričanje in želja bila zadosti močna. Zakaj tu je naraven prehod od zavzetosti k mentalni mreži in od tod k projekciji. Lačen lovec na zajce bo tako zavzeto iskal svoj plen na polju, da ga bo lahko speljala gruda zemlje ali kup listja, razen če se ni naučil, da obvladuje svojo domišljijo. O tem, kako zelo lahko lov ali iskanje reorganizira in transformira ključne, sem se prepričal — če lahko nadaljujem s svojo avtobiografijo — ko sem pripravljal pričujoči spis in v knjižnici iskal knjigo s primernimi ponazoritvami mimikrije in varovalnih barv. Ko sem z očesom drsel vzdolž police z različnimi knjigami, sem že mislil, da sem jo našel; »videl« sem knjigo z nenavadnim, a up zbujujočim naslovom »Deceptive Beetles« (Varljivi hrošči) — očitno razprava o kamuflaži žuželk. A ko sem

pogledal поблиže, se je žal pokazalo, da je naslov »**Decisive Battles**« (Odločilne bitke). Počutil sem se precej neumno, vendar si nisem mogel pomagati, da se ne bi začudil nad prožnostjo predzavestnega uma. Od **beetles** na **battles** ni nenavadna transformacija; od sedmih črk je treba le dve prebrati narobe. Toda to, da je v tej radosti napačne prepoznavne moj predzavestni um **decisive** spremenil v **deceptive**, da bi držal obljubo o knjigi o mimikriji, je skorajda vznemirljivo.

Sem se preveč oddaljil od umetnosti? Upam, da ne, če ta skrajni primer moje norosti ponazarja konec spektra, ki se razteza med percepcijo in projekcijo. Ne vem, če je sploh možno oboje popolnoma ločiti. Ko opazujemo svet z zavzetostjo, ki so jo zbudila pretekla doživetja, pretekli vtisi in prihajajoče senzacije težijo k temu, da bi se zlili kakor dve kapljici vode, ki se spojita v večjo kapljo. Kadar slike zbudijo pri nas zanimanje za nekatere konfiguracije, bomo potem bržčas iskali sidrišče in potrdilo in v vizualnem doživetju iskali sleherni namig, da bi našli, kar smo iskali. To velja lahko tako za »konformiste« kot za »progresiste«. Prvemu se bo zdelo, da vse potrjuje njegove predsodke in bo znani kodeks prepoznaval v znanem svetu; prav nad tem so se že od nekdaj pritoževali izumitelji. Toda tudi drugo do-



18. Claude Lorrain, *Narciss in Echo*; National Gallery, London.

živetje je možno. Želja, da bi našel potrdilo za kak nov poskus, lahko progresista odpre za sugestijo in tako umetniku lajša nalogo, da modificira njegov kodeks. Nagrade v samospoštovanju, ki jo nemara ponujajo tistim, ki lahko delijo neki novi način gledanja, med determinantami ne smemo spregledati.

Doživetje vizualnega odkritja, ki sem ga skušal določiti, je verjetno sestavljeno iz vseh teh prvin. Mislim predvsem na doživetje, v katerem je normalni odnos med prepoznavo in spominom obrnjen, tako da prepoznavamo slikovne učinke v svetu okoli nas bolj kakor pa znane poglede na svet v slikah. Pot do tega doživetja nas je peljala od interesa k izolaciji in od izolacije k vse večji dvoumnosti. Ko skoz to doživetje odkrijemo alternativen način branja izoliranega skupka vtisov, se nam skoz prepoznavo daje pravo majceno razodetje. Je to radost učenja, o kateri govori Aristotel?

Vse doslej sem se držal daleč proč od estetike in neprimerno bi bilo, ko bi jo zdaj vpeljal. Toda mislim, da smo lahko prepričani, da to razodetje doživljamo kot novo vrsto lepote. Dobro je znano, da je prav občudovanje učinkov slik Clauda Lorraina, njegovih simbolov vedrine in idiličnega miru /sl. 18/ prvo napeljalo angleške poznavalce iz 18. stoletja, da so bliže svojega



19. Richard Wilson, **Grad Dinas Bran**; National Museum of Wales, Cardiff.

doma odkrili lepote tistega, čemur so pravili slikovita pokrajina. Kak Richard Wilson se je od Claudovega kodeksa naučil, kako izolirati in predstaviti lepote svojega rodnega Walesa /sl. 19/. Pri tem važnem razvoju, ki je vplival na uveljavitev romantičnega čaščenja narave tako v pesništvu kakor v drugih umetnostih, so se prestiž, novi interesi in nova vizualna doživetja tako zelo prepletali, da je ta splet težko razmotati. Wilson je verjetno želel videti Wales na Claudov način. Toda prav beseda »slikovit« kaže, da je bila ena od prvin tudi vznemirljivo in nepričakovano odkritje ljubljjenih slik v tistem, kar je bilo poprej videti kot znana resničnost, resničnost tiste vrste, ki jo nezavedno prepoznavamo, a se je zavestno ne spominjamo.

Ni razloga, da bi dvomili, da se ta proces lahko nadaljuje in da se res nadaljuje. Svet vizualnih doživetij je neskončen v svoji raznolikosti in bogastvu. Umetnost lahko pravilno kodira realnost in vendar paradokсно nimamo nobenega razloga, da bi se bali, da bi bilo umetnikom kdaj treba prenehati razkrivati nam nove strani tega neizčrpnega doživetja.

Prevod: Maruša Šalamun

Legenda o srečnem impresionizmu: »krajina kot tihožitje« Tomaž Brejc

Razvidni objekt realističnega slikarstva se že v pleneru vse bolj spreminja v barvno shemo, ki pa še vedno zvesto sledi slikarjevemu znanju o predmetu, ki ga slika. Vse do impresionizma je večina slikarjev slikala svetlobo na predmetih, na njihovi površini, saj so izhajali iz spoznanja dejanskih, snovnih barv, ki so bile dane neposredno v naravi in so bile samo razlite po predmetih. Snovnost barve je bila poistovetena z obarvano materijo. Slikarji impresionisti pa so odkrili, da svetloba ni le preprosto odbijanje od površine z barvami prevlečene materije, temveč da je svetloba ena osnovnih fizikalnih realnosti. Svetloba je prevzela celovitost pogleda na svet. Slovenski impresionisti so zelo hitro dognali fizikalno resničnost svetlobe in to spoznanje jim je omogočilo prvi prestop v novo formalno strukturo: prozorna svetloba se je mahoma spremenila v realno fizikalno telo, ki je mahoma spremenilo tradicionalno videnje predmetov. Jama se je vse življenje trudil, da bi našel primerne motive, ne le zaradi objekta samega, temveč zaradi izkušenj, ki jih je stalno se spreminjajoča svetlobna zavesa omogočala. Odcepitev od umirjenega gledanja realizma je šokantno učinkovala ne samo na gledalce, temveč tudi na umetnike. Nova spoznavna metoda je totalno spremenila umetniško zavest: ta ni bila več študijsko trdna, objektivna, časovno neomejena, nasprotno, postala je dinamična, zakaj impresionistična podoba vsiljuje trenutek in gib. Z izkušnjo relativnosti ne samo pogleda na predmet, temveč tudi same delovne metode, je postala samostojnost slikarjeve vizije tolikšna, da je umetnikom postalo jasno, da je njihova vizija popolnoma subjektivna, da je ločena od realne strukture predmeta in da predstavlja, potem ko je oblikovana kot določen likovni jezik, samo svojo lastno, avtonomno realnost, ki je, čim bolj so forme izdelane, bolj vezana na izkušnje

likovnega jezika kot pa na rezultate znanosti. Gre za povsem empirično prakso umetnika, ki so mu lahko znani rezultati znanstvenih raziskav svetlobe, pa vendar ne more ničesar neposredno prevesti: njegovo izrazilo in oblike mišljenja pripadajo umetniški imaginaciji.

Slikarjeva zamisel, da bi s sredstvi likovnega jezika sugeriral lastno imaginarno podobo realnosti, kaže najprej na kardinalno novost, ki jo je uveljavil impresionizem in še bolj njegove pozne oblike: človeški duh se je ločil od narave. In ta osnovni problem je prisoten tudi v slovenski slikarski izkušnji impresionizma. Že Wölfflin je, ko je študiral razmerje med renesančno in baročno umetnostjo, dognal, da se ima vsaka nova stopnja v umetnosti bolj zahvaliti izkušnjam poprejšnjega razvoja umetnosti kot pa novemu odkrivanju narave. Še bolj poudarjeno pa je moč razumeti homologno pozicijo med kritičnim načelom »umetnostnega hotenja« in impresionizmom kot »stilom«: »stil« je postal v umetniškem prizadevanju konceptualna shema, omogočil je razvoj likovnega jezika v smeri abstrakcije. Spoznanje o avtonomnosti umetniškega procesa, o njegovem načelnem fenomenološkem statusu pa je pobudilo nove oblike umetniškega mišljenja, ki so pričujoče tudi v sodobnem svetu.

Jama je v slovenskem slikarstvu še najdosledneje uveljavil osnovni model impresionizma, tako imenovani »mrežni ali rešetkasti impresionizem«. Kompozicija njegove podobe »Zimski sončni dan« (Vas v zimi) nas spominja na tradicionalne rešitve. Res gre za luministično platno, toda če sledimo posameznim potezam, če upoštevamo smeri, ki jih nakazujejo, uvidimo, da nam podoba še zmerom sugerira kubični, perspektivni prostor renesanse: v sliko gledamo kot skozi znamenito »Albertijevo odprto okno«. Tudi če gledamo njegova platna iz Dürnsteina, moremo takoj razpoznati konstrukcijo podob, saj vsebujejo »kader« in ločevanje planov po globini. In v resnici je samo tradicionalni model prostora omogočal prvim začudenim gledalcem, da so prepoznali še tako meglene obrise predmetov na impresionističnih platnih. Na Jamovi podobi je vidna sinteza dveh podob: ena je struktura risbe, ki omogoča kubični, perspektivni prostor, na to mrežo pa je naslonjena barvna površina, ki je pri Jami v harmoničnem odnosu do prostorske modelacije, pri Jakopiču pa že povsem prevlada.

Temeljna značilnost našega impresionizma — ki pa ni nikakršna regionalna posebnost — je odkritje, ki največ prispeva k legendi o srečnem impresionizmu: to je preprosto in vendar učinkovito odkritje intimnega izreza iz življenja narave. To, kar se je v slikarstvu Ivane Kobilice kazalo kot žanrska upodobitev in je še pred tem zaseglo samo droben del intimnega umetniškega življenja Jurija Šubica, je postalo z impresionizmom poglavitno izrazilo: takšen je popularni Sternenov »Rdeči parazol«. Sternena slika na svetlo grundirano platno, nanj polaga barvne poteze, a tako, da pri tem ne sledi preveč dosledno realnim obrisom ženske postave. Kontura ženskega telesa ni prav nič drugega kot sled, ki jo zapušča poteza s čopičem; konture barvnih ploskev se še »naknadno« vežejo na obrise predmeta. Nekdaj se je barva podvrгла konturi, uveljavil se je rob ploskev po globini. Pri Sternenovem potretu pa gre za ploskovito barvno shemo, kjer se pokažejo številna svet-

lobna stopnjevanja, ki osnujejo v predstavi gledalca kubus naslikane postave. Nedavno tega je nastal opis podobe, ki sicer učinkovito oriše podobo, toda ob tem se je izgubila prav specifična vrednost te podobe. Kakor je bil Sternen vedno naklonjen telesnosti, haptični razvidnosti form, je vendar prav v tej sliki opustil izrazita napotila k razvidni telesnosti. Nikakor ne bi mogli trditi, da se svet te podobe, zlasti pa še ženska figura, »zgosti v nekam obrtniški čvrstosti oblik, ki jih ob vseh svetlobnih igrarh vendar občutimo v njihovi otipljivi telesnosti«. Sternen v resnici obuja prav nasprotni učinek: pred nami je neprepričljivo nakazan prostor in nikakor ne poudarjena oziroma zgoščena telesnost. Sledeč napotilom svetlobe se slikar mnogo učinkoviteje podreja ploskovitim shemam barvnih planov, ljubeznlive ženske postave v ospredju, ki se ji na nosu zbere »pointe« podobe, svetlejšega plana površine travnika na vrtu in temnejšega plana drevja v ozadju. In to shemo nikakor ne vidimo poredkoma. Jakopičeve drobne študije ženskih podob med drevesi, na travniku so prav takšna znamenja. Sledeč dolgi motivni tradiciji, od zgodnjih Monetovih platen dalje, gre tudi pri teh podobah za tipično impresionistično tematiko. In kar nikakor ne preseneča, v teh primerih gre tudi za oblikovno značilne impresionistične drobne umetnine. V teh podobah se ujmeta motivni svet, ki narekuje formo slikarju, in umetnikova nadarjenost za hiter in neposreden zapis. Sredi tihožitij se pojavi človeška postava, ki bo v podobah, kot so Jakopičeve »Pravljice«, določevala merilo dogajanja: ta svet ima človeško mero. Heroična narava se je umaknila intimni, skoraj brezsrčni in brezvoljni kontemplaciji. Človekova postava je neopredeljena barvna lisa, ki doživlja iste spremembe kot narava sama. V teh podobah se je čas ustavil, toda izgnila je tudi dramatična pripovednost in namesto znamenj usode je nastopil čas srečnega impresionizma.

Toda kot stalna vzporednica srečni legendi je ves čas prisotna tudi želja po ustvarjanju monumentalnih form, ki jih more izraziti predvsem človeška postava. Jamov »Pastir« je predhodnik vrste monumentalno predstavljenih »tipov iz ljudstva«; takšni so Groharjev »Sejalec« in »Črednik« in to vrsto zaključijo še Jakopičev »Slepec«. Vsa žanrska pripovedna nadrobnost se je umaknila povzdignjenemu simbolizmu. Jama je še v pozni dobi svojega ustvarjanja znova oživiljal lastno privatno mitologijo naravnega življenja, nekakšne panteistične neumrljivosti materije, izvorne sile človeštva in Slovanstva posebej, ki je vezana na njegove podobe belokranjskih oziroma hrvaških kmetov in njihovega življenja. Grohar je od časa do časa ustvaril »spomeniške« podobe. Združil je prvinske vrednosti kmečkega dela, ustvarjanja v naravi, v nekakšne nadčasovne simbole, kot so »Sejalec« ali »Krompir«. Toda v vseh teh podobah so se slikarji odrekli impresionističnim načelom. Zasedujoč simbolno vsebino, ki je skušala prikazati supra-naturalne vrednote življenja, so morali zgraditi poseben oblikovni sistem, ki jim je omogočil, da so uresničili svoje načrte. Toda to niso bile več podobe impresionističnega človeka, ki je predvsem zato v podobi, da pokaže svoj šarmantni status opazovalca, ali bolje, človeka, ki uživa, niti niso to liki, ki jih je uveljavil realizem. Groharjevi delavci na polju niso enaki tistim Courbetovim postavam, ki v resnici nekaj opravljajo v naravi. Groharjev »Sejalec« pred-

vsem simbolni lik, njegova narava ni narava realnosti in seje zato, ker s tem opravlja vzvišeno dejanje, ker je, kakor moremo zaslutiti, v Groharjevi miselnosti vključen človek v neskončni krog »svete poroke« — razumljene nekako tako, kot jo je mogel sam razpoznati v Segantinijevem delu.

Podobe slovenskih impresionistov iz prvega desetletja 20. stoletja smemo deliti na dvojce tematskih centrov: na tiste slike, v katerih je krajina izrazito poudarjena, predstavljena sama po sebi, brez človeškega merila, in na tiste podobe, kjer se človeška postava skupaj z zemljo prelevi v monumentalno zamišljeno celoto.

Krajina kot »tihožitje« je rezultat dveh poti: ena je iz romantike poteajoče odkrivanje narave kot Velike celote, druga pa je moderna vizualna izkušnja impresionizma kot »stila«. Še preden so se uveljavile »Breze«, je Jakopič naslikal nekaj drobnih podob drevesc, topolov in, kolikor je to mogoče prepoznati, jagedov. V teh prefinjenih podobah, kjer se izkaže briljantna oblikovna spretnost slikarja — »Samotni drevesi« — prevlada naključni izrez iz narave, ki more predstaviti »Wehen der Luft« ali pa sončni dan brez najmanjših posegov slikarja. Nič ne seže čez rob podobe, krajina je pred nami, skrbno osvetljena, predstavljena kot v podobi »Stranske vasi«, v neposredni sončni luči. V teh podobah ni človeka: čutiti je, kako v slikarjevem delovanju nastaja kontemplativna, brezdelna impresionistična narava. In vendar je bilo potrebno pred tem dognati značilnost romantične, dramatičizirane krajine, kakršna je videti v »Večerni krajini«, iz pokrajine je bilo treba izluščiti detajl, ki ni značilen samo za moderno sliko kot tako, marveč je obenem znamenje intimnega razumevanja narave kot celote; uresničiti je treba sintezo, ki zmore v detajlu zajeti razpoloženje Velike celote. V teh podobah pa je videti tudi drugi pol ustvarjanja; tudi »stilne« značilnosti pridodajajo k poudarjanju »tihožitja«. Svetloba je pglavitna realnost, ki v slikarjevih očeh določuje vrednost in neposredni status naslikanega predmeta. Toda ta svetloba se zdi, da je podvržena nekakšni masivnosti barve, ki postaja neprosojna, vse gostejša in odločujoča. Zračni prostor Jakopičevega impresionizma se zdi izpolnjen s poudarjeno masivnostjo že skoraj ekspresivnega barvnega nanosa. Vendar živi narava nemoteno — nobena poteza ne uničuje zglednega ravnotežja barvnih mas, noben kompozicijski akcent ne ruši kontemplativnega značaja krajine. Gledalec je povabljen k počasnemu uživanju. Težko bi tem podobam pripisovali kakšne melanholične predznake. Zdi se predvsem skrbno slikane in nakazujejo pot slikarstvu, ki bo vedno ocenjeno kot »čisto« slikarstvo — umetnost G. A. Kosa.

Krajina ponuja idealno priložnost za prezentacijo intimnega, vendar modernega odnosa do narave. Ne gre le za privatistični značaj intimnosti — impresionizem je uveljavil njen institucionalni značaj. Že v študijah Janeza in Jurija Šubica je bilo čutiti dovolj intimnega razpoloženjskega občutja, toda šele z impresionisti je nastal nov, tudi za gledalce veljaven status podobe, ki ima vse značilnosti individualne transpozicije narave, a izvedene tako, da je ves čas razvidna njena intimnost kot nov fenomen v slikarski tematiki.

V Jakopičevih »Brezah« se znajdejo v srečnem ravnotežju motiv, umetnikova vizija narave in oblikovalni postopki. »Breze« so zadnje znamenje pasivnega odnosa do narave, so zadnja serija, ki ne kaže delujočega duha, temveč predstavlja kontemplativne forme. Te podobe so intimne, toda ne že kar apriori melanholične. Da je bila melanholija kar obvezen psihični spremljevalec dojemanja krajine, kažejo bolj njegove zgodnje podobe, in tudi nekatere podobe iz te serije. Toda kakor se je Cankar prav značilno zmotil pri prevajanju Verlaina, ko je hotel poudariti »melanholijo spečega sonca«, tako je tudi vrsta interpretacij Jakopičevih in Groharjevih krajinskih »tihožitij« samo odmev opisov, ki sta jih v slovensko kritiko vnesla Cankar in Župančič. Še malo ne, da bi zmanjševali pomen poetičnega pretvarjanja realnosti, ki je bilo zmeraj visoka kvaliteta slovenskega duha — tega je bilo v impresionističnem času le več čutiti kot danes — toda intimnost z obveznim melanholičnim značajem, ki ga vsiljujejo »Breze« že same po sebi, se veže tudi na oblikovno nedoslednost. Tako pri Jakopiču kot pri Jami je dostikrat opaziti občutek pasivnega odnosa do narave, ki takoj sproži predstavo o melanholiji. Toda če natančneje pogledamo, bomo hitro ugotovili, da je vzrok tej pasivnosti — in tako posredno tudi obvezni melanholiji — v udušeni ostrini gledanja. Čeprav sta Jakopič in Jama nepopustljiva glede slikarske forme, se jima je vendar vsilila neka nedoslednost gledanja. Narava je postala s svojim intimnim izrezom nositeljica »štimumge«. Slikarstvo je za kratek čas prepustilo dejavni odnos naravi sami. Toda agresivni značaj slikarstva je uveljavil Jakopič že v sami seriji »Brez«, v »Križankah« in »Med gabri« pa je dejavnost povsem prepustil slikarstvu. Njegovo slikarstvo naravo določuje: to pa je narava, kot so jo skušali razumeti vsi impresionisti, narava slikarstva samega. V teh serijah, ki spominjajo po končnih rezultatih na Monetove, je postala realnost narave samo naključje, motiv narave pa samo pretveza za uresničevanje avtonomne slikarske forme.

O nekaterih problemih v semiotiki vizualne umetnosti Polje in nosilec v slikovnem znaku¹ Mayer Schapiro

Predmet mojega referata so nemimetični elementi v slikovnem znaku in njihova vloga pri konstituiranju znaka. Ni jasno, koliko so ti elementi poljubni (arbitrary) in koliko so navzoči v organskih pogojih upodabljanja in percepcije. Nekateri med njimi, kot na primer okvir, so zgodovinsko razvite in močno spremenljive forme; pa vendar so očitno konvencionalne in za razumevanje slike ni potrebno, da jih preučujemo; lahko celo pridobijo semantično vrednost.

Danes pomeni pravokoten list papirja z jasno določeno gladko površino, ki nanjo pišemo ali rišemo, nepogrešljiv pripomoček. Vendar pa takega polja ni v naravi ali v mentalni slikovnosti, kjer se prikazni vizualnega spomina pojavljajo v nevezani praznini. Preučevalec predzgodovinske umetnosti ve, da je pravilno polje izdelek višje stopnje, pred katero se je umetnost razvijala že dalj časa. Jamsko slikarstvo stare kamene dobe ima za podlago neprirejeno steno votline; skozi podobo se kažejo nepravilne oblike zemlje in skale. Umetnik je takrat deloval na polju brez določenih meja in se tako malo menil za površino in podlago, da je pogosto slikal lik živali kar na poprej naslikano podobo, ne da bi jo bil zbrisal; kot da bi bila ta za gledalca nevidna. Četudi si je svoje delo zaradi posebnega obreda ali šege mogoče zamišljal samo kot izpolnjevanje prostora na zidu, določenega za slikanje, kot pač kdo leto za letom prižiga ogenj na istem ognjišču in na starih ogorkih, tega prostora ni gledal kot polje z enakim pomenom, kot so ga poznejši umetniki, ki so videli figure tako, da so odstopale od primerne kontrastne podlage.

¹ Ta spis je bil prvič prebran na II. mednarodnem pogovoru o semiotiki v Kazimierzu na Poljskem, septembra 1966.

Gladko obdelano polje je iznajdba poznejše stopnje človeštva. Takšno polje spremlja razvoj zglajenega orodja v neolitiku in bronasti dobi ter začetek lončarstva in arhitekture, zidane s pravilnimi stiki. Mogoče je prišlo do tega prav zaradi uporabe teh artefaktov, teh predmetov — nosilcev znakov. Iznajdljiva domišljija je v njih spoznala vrednost podlage in s časom dala podobam in pisanju na gladkih in simetričnih podlagah ustrezno pravilnost smeri, prostorskega nameščanja in razvrščanja v skladu z obliko predmeta, kot na primer ornamentu, zbranemu na mejnih delih. Z zaključenostjo in gladkostjo prirejene slikovne površine, pogosto tudi s posebno barvo zasedenega ozadja, je podoba pridobila svoj lastni prostor, v nasprotju s predzgodovinskimi stenski slikarijami in reliefi, ki so se morali boriti z burnimi naključnostmi in nepravilnostmi podlage, — ta ni bila nič manj razčlenjena od znaka, ki ga lahko obvladuje. Nova zglajenost in zaključenost sta omogočili poznejšo prozornost slikovne površine, brez katere se predstavitev (reprezentacija) tridimenzionalnega prostora ne bi posrečila.²

Kot sem že rekel, umetnost reprezentacije s tem novim konceptom podlage skonstruira polje z določeno ravnino (ali pravilno krivino) površine in z določeno omejitvijo, kar so lahko gladki robovi kakega izdelka. Horizontale te omejitve so prve temeljne nosilne črte, ki povezujejo figure med seboj, pa tudi razdeljujejo površino v vzporedne pasove in trdneje določajo osi na polju kot koordinate stabilnosti in gibanja na sliki.

Ne vemo natančno, kdaj se pojavi ta organizacija slikovnega polja; preučevalci so posvetili malo pozornosti tej temeljni spremembi, ki je za naše predstave, pa tudi za fotografijo, film in televizijsko sliko temeljnega pomena. Pri preučevanju otroških slik kot najprimitivnejšega ustvarjanja podob pozabljamo, da te risbe na pravokotnih listih in na gladkem papirju, ki so pogosto pestrih barv, vsebujejo rezultate dolge kulture, prav tako kot preprost otroški govor po obdobju čebljanja kaže elemente že razvitega fonetičnega sistema in sintakse. Njihove oblike so pogosto v pomembnih ozirih prilagojene umetnemu pravokotnemu polju; v njihovem trdnem zapolnjevanju ozadja odsevajo slike, ki so jih bili videli; njihova izbira barv pa temelji na poprejšnji paleti odraslih, to je, na sistemu tonov, pridobljenem po dolgih izkušnjah v reprezentaciji. Tudi na znamenita izražanja opic-slikarjev v naših živalskih vrtovih je treba gledati s tega vidika. Prav mi izvabljam te presenetljive dosežke, s tem da dajemo papir in barve v roke opicam, prav tako kot pripravimo opice do tega, da vozijo kolo v cirkusu in spretno izvajajo druge umetnije, ki pripadajo civilizaciji. Ko opica deluje kot slikar, brez dvoma razvija impulze in reakcije, ki so v njeni naravi latentni; toda prav tako kot ravnotežje na kolesu je tudi konkretni rezultat na papirju, pa naj se zdi še tako spontan, produkt udomačitve, kar seveda pomeni vpliv kulture. To je poskus, ki ga civilizirana družba opravlja

² Nekatera teh razmišljanj, ki sem jih razvijal v svojih predavanjih na Columbia University pred tridesetimi leti, lahko najdemo v doktorski tezi moje učenke Miriam S. Bunim: *Space in Medieval Painting and Forerunners of Perspective*, New York, 1940.

na živali, prav tako kot eksperimentira tudi z otrokom, ko izvablja iz njega govor in druge navade skupnosti.

Značaj najstarejših slikovnih polj, ki jih poznamo — neobdelanih ali neomejenih — ni samo arhaični pojav preteklosti. Če se nam zdi povsem naravno, da ustvarimo gladko, omejeno podlago, ki je nujna za jasno zaznavanje, moramo tudi priznati, da se raba bolj primitivnih podlag nadaljuje v poznejših kulturah, tudi v naši. Stenske slikarije v Hierakonpolisu v Egiptu (okr. 3500 pr. n. št.) nas spominjajo s svojimi razpršenimi in nevezanimi skupinami na skalne podobe stare kamene dobe; in mnoga primitivna ljudstva še danes slikajo in vrezujejo podobe na neobdelane in neomejene površine. Spontani zarisi na stenah starorimskih stavb se glede tega ne razlikujejo od današnjih; prav tako kot moderni prezirajo polje, ki so se ga polastili; celo tako, da zbrisejo kakšno že obstoječo sliko. Toda polje podobe ni vedno nedotaknjeno, celo če je delo hranjeno z vsem spoštovanjem, ki gre dragocenemu predmetu. Na Kitajskem, kjer je bilo slikarstvo plemenita umetnost, si lastnik ni pomišljal pripisati kakega komentarja v verzih ali prozi na neposlikano ozadje dragocene krajine in močno vtisniti svoj pečat na površino slike. Podlago podobe so komaj čutili kot del samega znaka; za oko figura in podlaga nista sestavljali neločljive enote. Poznavalec je v občudovanem delu lahko videl prazno podlago in robove kot neprave dele slike, kot lahko bralec knjige vidi v robovih in presledkih v tekstu prostor za opombe. Jasno je, da je smisel za celoto odvisen od navad gledanja, ki pa se lahko spreminjajo. Kitajskega umetnika, ki je občutljiv za najdrobnejšo potezo čopiča in na njen položaj na sliki, ne motita napis in pečat, dodana originalnemu delu. Vidi ju kot del slike, kakor vidimo mi slikarjev podpis na spodnjem delu naslikane krajine kot predmet v ospredju reprezentiranega prostora. Tudi v asirski umetnosti, ki je že obvladala pripravljeno in omejeno podlago, so bili na telesih kraljev in bogov vrezani napisi, ki so segali čez obrise figur.

V nasprotnem redu iz drugih nagibov ohranjajo umetniki našega časa na papirju ali na platnu prejšnje poteze in barve, ki so jih uporabili zaporedoma v procesu slikanja. Vsaj nekaj pripravljanih in pogosto poskusnih oblik dopuščajo kot stalno vidni in neločljivi del podobe; te oblike imajo vrednost znakov umetnikove dejavnosti pri izdelovanju umetnine. V njih razberemo drugačen namen, kot ga ima prekrivanje slike s sliko v predzgodovinski umetnosti; vendar pa je na to vredno opomniti kot na izvor podobnega vizualnega učinka, doseženega s popolnoma drugačnega vidika. Ne dvomim, da nam moderna praksa omogoča, da vidimo v predzgodovinski umetnosti čudovit kolektivni palimpsest.

V moderni umetnosti od renesanse naprej, ki si prizadeva za doslednejšo enotnostjo slike — enotnostjo, ki vključuje medigro figure in pridržanih oblik podlage — najdemo tudi primere namenoma narejenega fragmenta ali skice, pa tudi nepopolno umetnino, ki jo cenimo zaradi lastnosti nedovršenosti, in celo poslikavo majhnega dela polja ne glede na praznino okrog njega.

Mogoče je imela nepripravljena podlaga za predzgodovinskega slikarja pozitiven pomen, toda ta misel bo nujno ostala hipotetična. Lahko si mislimo, da je umetnik zaradi prvotne robatosti podlage enačil sliko s skalo ali s steno votline. Moderni umetnik Joan Mirò, ki najbrž pozna stare skalne slike rodne in ljubljene Katalonije, je začutil mik nepravilne površine neuničljive skale in jo uporabil za podlago, na katero je naravnost zasnoval svoje znakom podobne abstraktne forme. Drugi so slikali na prodnike in na najdene fragmente naravnih in umetnih predmetov ter izkoriščali nepravilnost podlage in fiziognomijo predmetov kot del čara celote. Jaz pa se ogrevam za mnenje, da je bila predzgodovinska površina nevtralen in nedoločen nosilec podobe.

Rado se nam dozdeva, da sta pri sliki poleg pripravljene podlage dana pravilen rob in okvir kot njeni bistveni lastnosti. Navadno si ne zamišljamo, kako pozna iznajdba je okvir. Njegov predhodnik je bilo pravokotno polje, razdeljeno na trakove; horizontale kot temeljne črte ali pasovi, ki so povezovali in nosili figure, so bili vizualno bolj izraženi od ločitvenih vertikalnih robov polja. Očitno je šele pozno v drugem tisočletju pred našim štetjem (če sploh že takrat) nekdo pomislil na sklenjen osamitveni okvir okrog podobe, na homogeno zaporo (enclosure), podobno mestnemu obzidju. Ko se okvir boči in ko zapira slike s perspektivnimi pogledi, odrija slikovno površino v globino in pomaga poglobiti sliko; podoben je okenskemu okviru, skozi katerega vidimo prostor za steklom. Okvir pripada bolj prostoru opazovalca kot pa navideznemu tridimenzionalnemu svetu, ki se odkriva v njem in za njim. Okvir je pripomoček, nameščen med opazovalcem in sliko, ter omogoča odkrivanje in osredotočanje. Toda okvir lahko tudi sodeluje pri oblikovanju te slike; pa ne samo zaradi svojih kontrastov ali ustreznosti, ki jih sprošča njegova krepka oblika zlasti v arhitekturnem kiparstvu, temveč tudi takrat, kot v modernih stilih, kadar z okvirjem nepravilno odrežejo predmete v ospredju, tako da se zdijo gledalcu dosegljivi in kot da jih vidi od strani skozi nekakšno odprtino. Ob tako odrezanih predmetih se zdi, da gre okvir preko reprezentiranega polja, ki se razprostira za njim ob straneh. Degas in Toulouse-Lautrec sta bila nadarjena mojstra tega načina upodabljanja.

V zvezi s sodobno prakso nam obrezana pravokotna slika brez okvira ali roba pomaga, da jasneje vidimo drugo vlogo okvira. Takšno obrezovanje, ki je zdaj v navadi pri fotografskih ilustracijah v knjigah in časopisih, poudarja to, kar je na sliki delnega, fragmentarnega in naključnega celo tam, kjer je glavni predmet v središču. Zdi se, da je slika samovoljno izolirana od širše celote in nenadno prinesena v gledalčevo vidno polje. Obrezana slika obstaja bolj zaradi svojega trenutnega sijaja kot pa zaradi pravilnega pogleda. V primerjavi s tovrstno sliko je videti slika v okviru bolj formalno reprezentirana in popolnejša in zdi se, da obstaja v svojem svetu.

Novejše slike obešajo popolnoma brez okvira. Moderna slika brez okvira v nekem pogledu razlaga funkcijo okvira v starejši umetnosti. Okvir je postal nebitven, ko je slikarstvo nehalo predstavljati (reprezentirati) globinski prostor in so ga začele zanimati bolj ekspresivne in formalne lastnosti

nemimetičnih znamk/mark kot pa predelava le-teh v znake. Če se je slika nekoč umaknila v uokvirjen prostor, pa danes platno odstopa od zidu kot samostojen predmet z otipljivo poslikano površino, bodisi z abstraktno temo ali pa z reprezentacijo, ki je večinoma ploskovna in ki kaže umetniškovo aktivnost v določenih linijah in potezah ali pa precej poljubno izbiro barv in oblik. Čeprav platno brez okvira vzdržuje ta vidik modernega slikarstva, to celo za novo umetnost ni postalo univerzalno. Vendar pa leseni ali kovinski pasovi, ki danes rabijo za okvire, mnogim slikam niso več tiste izbočene in bogato okrašene zapore, ki so nekoč pomagale poudariti globine simuliranega prostora v sliki in s pozlačenim okopom izražale idejo dragocenosti umetnine. To so tenke, diskretne meje, pogosto v isti ravni s platnom, s svojo preprostostjo pa zagotavljajo spoštovanje odkritosrčnosti in integritete v umetniški praksi. Brez okvira slika bolj popolno in bolj skromno kaže umetniškovo delo. Sliki brez okvira ustreza moderna skulptura brez podstavka; lahko je obešena ali postavljena naravnost na tla.

Naša koncepcija okvira kot pravilne zapore (enclosure), ki loči polje reprezentacije od obdajajočih ga površin, ne velja za vse okvire. So slike in reliefi, pri katerih elementi podobe presegajo okvir, kot da bi bil okvir samo del ozadja in bi obstajal v simuliranem prostoru za figuro. Tako preseganje okvira je pogosto ekspresivni pripomoček; figura, ki je prikazana, kakor da se giblje, se zdi aktivnejša, če prestopa okvir, kot pa če je v gibanju nič ne ovira. Okvir tako pripada bolj pravemu prostoru podobe kot pa materialni površini; ta konvencija se je udomačila bolj kot element slikovnega prostora ter manj kot element gledalčevega ali nosilčevega. V srednjeveški umetnosti je tako prestopanje okvira običajno, toda tudi v klasični umetnosti najdemo nekaj takšnih slik. V tem primeru se okvir ne kaže kot zapora (enclosure), pač pa kot slikovni milje podobe. In ker lahko to pomaga stopnjevati gibanje figure, lahko razumemo tudi nasprotni učinek: okvir, ki se krivi in zavija v polje slike ter pri tem stiska in zapleta figuro (*Le trumeau de Souillac, Imago Hominis v Echternach Gospels, Pariz, Bibl. Nat. ms. lat. 9389*).

Poleg teh variant odnosa polje-okvir v umetnosti moram omeniti še eno, ki je prav tako zanimiva: včasih je okvir nepravilne oblike in spremlja obrise predmeta. Ni več vnaprejšnja oblika podobe-nosilca (image-vehicle) ali podlage, temveč dodatna oblika, ki je odvisna od vsebine podobe. Najprej je podoba, okvir pa je zarisano okrog nje. Tukaj okvir bolj poudarja forme znakov kot pa zapira polje, na katero so znaki položeni. Kakor v primerih, kjer figure prodrejo skozi okvir, sta neodvisnost in energija znaka zagotovljeni z zavoji, v katere podoba prisili okvir. (*Vézelay*).

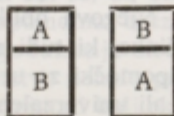
Od teh del smo se naučili, da je dosledno zapirajoči pravokotni okvir, čeprav se zdi naraven in zadošča potrebi po osamitvi podobe, za oko jasni, samo ena možna raba okvira. Njegova oblika je lahko različna, tako da povzroča povsem nasprotno učinke, ki tudi zadoščajo določeni potrebi ali konceptu. Vsi ti tipi so kot pripomočki za urejanje in izražanje razumljivi, toda nobeden od njih ni nujen ali univerzalen. Kažejo umetniškovo svobodo

pri poljubnem sestavljanju učinkovitih odklonov od tega, kar bi se lahko sprva zdelo kot neločljiv in nespremenljiv apriorni pogoj reprezentacije.

Naj se povrnemo k lastnostim podlage kot polja. Čeprav sem za opis neobdelane površine uporabil izraz »nevtralna«, moram reči, da neposlikano prazno polje okrog figure ni povsem brez izraznih učinkov, celo pri najbolj poljubnih neobveznih reprezentacijah ne. Predstavljajmo si figuro, narisano na ozkem prostoru poljskega kamna ter omejeno med robove, ki ji oklepajo telo; in predstavljajmo si isto figuro na širši, čeprav še nepravilni površini. V prvem primeru se bo zdela raztegnjena in krčevita, v drugem pa stoji v prostoru, ki ji daje več svobode gibanja in sugerira potencialno dejavnost telesa. Prostor okrog nje neogibno vidimo ne samo kot podlago v pomenu »Gestaltpsychologie«, temveč tudi kot nekaj, kar pripada telesu in prispeva k njegovim lastnostim. Za estetsko oko se zdi, da si telo in pravzaprav vsak predmet pridržuje prazen prostor okrog sebe kot polje eksistence. Udeležba obdajajoče praznine v slikovnem znaku je še bolj očitna tam, kjer je predstavljenih več figur; tam ustvarjajo posledki med njimi ritem teles in praznin ter določajo učinke povezanosti, poseganja in izolacije, kot intervali prostora v pravi človeški skupini.

Prav takšne lastnosti polja kot prostora z latentno izraznostjo izrabljamo pri tiskanih in slikanih besednih znakih. Pomembnejše besede v hierarhiji besed na naslovni strani knjige ali na plakatu niso samo povečane, marveč tudi pogosto izolirane na podlagi, ki je ob straneh bolj odprta.

Jasno je, da ima slikovno polje lokalne lastnosti, ki vplivajo na naše zaznavanje znakov. Te so najbolj vidne v razlikah izraznih kvalitiet med širokim in ozkim, zgoraj in spodaj, levim in desnim, osrednjim in obrobim, koti in drugim prostorom. Kjer polje ni omejeno, kot pri jamskem slikarstvu, pri neuokvirjenih podobah na skalah ali širnih zidovih, osredotočimo podobo v našem pogledu; v omejenem polju je središče določeno z mejami okvira, izolirano figuro pa delno karakterizira njen prostor v polju. Če je v središču, ima za nas drugačno vrednost, kot če je ob strani, celo če je uravnotežena s pomočjo majhnega detajla, ki premakne težo na obsežnejšo praznino. Vizualna napetost ostane in figura se zdi nenavadna, odmaknjena, celo duhovno prisiljena; vendar pa je tak videz lahko premišljeno izbran kot pri Munchovem portretu, kjer je introvertirani subjekt v praznem prostoru premaknjen nekoliko na stran. Učinek je tem močnejši, ker samoprisiljena drži in drugi elementi podobe učinkujejo tako, da krepijo izraz zamišljenosti in odmaknjenosti. Težnjo k izbiranju položaja zunaj središča so opazili na risbah čustveno prizadetih otrok. Kvaliteti zgoraj in spodaj sta najbrž utemeljeni z našim položajem in odnosom do težnosti in mogoče okrepljeni z našo vizualno izkušnjo o zemlji in nebu. Razliko lahko ilustriramo s celoto, ki vsebuje različno velike elemente, postavljene drug nad drugega in je ni moči obrniti:



Sl. 1

Čeprav sta oba pravokotnika sestavljena iz enakih delov, pravokotnik z majhnim A in velikim B ne učinkuje enako kot pravokotnik z enakim B nad enakim A. Kompozicija ni komutativna, kot spoznavajo arhitekti pri načrtovanju fasade. Isti učinek velja za posamezne elemente; kubistični slikar Juan Gris je opazil, da ima rumena lisa drugačno vizualno težo v gornjem kot v spodnjem delu istega polja. Kljub temu umetniki pri presoji svojih del pogosto obračajo slike, da bi videli razmerje oblik ali barv, njihovo ravnovesje in harmonijo, ne glede na prikazane predmete. Vendar je to samo eksperimentalna abstrakcija z enega vidika; celoto presojamo tako, da preučimo del v njegovi posebni mimetični (ali nemimetični) orientaciji. Abstraktni slikarji pa danes s takim obračanjem odkrivajo nove možnosti, celo boljše forme. Pokojni Fernand Léger si je predstavljal kot smoter figurativnega slikarstva podobo, ki je, ko vrtimo platno, v vseh položajih enako uspešna; ta zamisel mu je navdihnila slike potapljačev in plavalcev, gledane od zgoraj, in razumljivo je, da jo uporabljamo pri talnih mozaikih.

Pri predstavljanju gibanja dobi pomembnejšo vlogo **cryptesthesia** glede na lastnosti različnih osi in smeri v polju. Živimo bolj v horizontalni kot v vertikalni razsežnosti in nismo presenečeni, ko ugotovimo, da je ista črta videti horizontalno krajša kot vertikalno. Prostor, ki ga občutimo v vsakdanji izkušnji, nima enakih lastnosti v vseh smereh, čeprav se učimo uporabljati metrične lastnosti objektivnega enoličnega prostora, ko prilagajamo fizične predmete drugega drugemu.

Pri prikazovanju gibajočih se figur in prikazovanju zaporednih epizod se slika lahko razširi v obsežne, drug nad drugega postavljene pasove, ki jih moramo brati kot pisano besedilo. Čeprav so nekatere slike izročene očesu kot simultana enota, v njih prevladuje smer.

Usmerjenost kot taka ni konvencionalna; nastala je zaradi prehodne narave prikazanih predmetov in iz naloge izražati časovni in prostorski red. Potreba po usmerjenosti pri zaporednih sosednjih prizorih dovoljuje izbiro smeri. Čeprav postane izbira konvencija, pa vendarle ni poljubna, saj včasih prepoznamo v izbrani smeri dobro rešitev kakega tehničnega ali umetniškega problema. Spreminjajoče se zaporedje od leve proti desni ali od desne proti levi in celo navpično od zgoraj navzdol v slikarski umetnosti, kot tudi pri pisanju, so najbrž določili posebni pogoji polja, tehnika in prevladujoča vsebina umetnosti na zgodnji stopnji. Zgodi se, da v istem izdelku pripovednega upodabljanja obstajata hkrati usmerjenost v levo in usmerjenost v desno, ki prilagajata prizore arhitektonski simetriji ali liturgičnemu žarišču, kot na primer v mozaikih na dveh ladijskih stenah cerkve S. Apollinare Nouvo v Ravenni, kjer se figure v procesiji gibljejo proti vzhodu, medtem ko se evangelijski prizori nad njimi pomikajo od vzhoda proti zahodu. V obeh serijah imata od-leve-na-desno in od-desne-na-levo enak namen in konotacijo.

Lahko najdemo tudi upodobitve v bustrofedonskem redu, ki se začno z leve proti desni, pa se v drugi vrsti obrnejo z desne proti levi (Dunajska Geneza).

Se manj pa je stvar konvencije zaporedje od vrha do dna v serijah razpotegnjenih horizontalnih prizorov. Isti red vlada v vertikalnem zaporedju od zgoraj navzdol pri horizontalni pisavi; ta red moramo razlikovati od vertikalnega reda znakov v kitajski in japonski pisavi in od posameznih črk na nekaterih grških in latinskih napisih na slikah po 6. stol. n. št. Vendar pa prioriteta zgornjega dela polja s predstavitvami druga nad drugo ni strogo pravilo. Lahko omenimo srednjeveške skulpture na cerkvenih portalih s pripovednim zaporedjem, ki se giblje od spodnjih opažev navzgor (Moissac, Verona). V nekaj delih motivira tak red vsebina; kjer je v vertikalnih serijah zgornji prizor končen, kot pri podobah iz Kristusovega življenja, je postavljen na vrh. Lahko tudi pripomnimo, da vidimo navpično črto ali steber, kakor da se gibljeta navzgor.

Problem smeri se lahko pojavi tudi pri posamezni izolirani figuri, zlasti še, če je prikazana od strani ali v mirovanju ali v akciji. Znan primer je egiptovska korakajoča figura na reliefih ali v slikarstvu. Kadar je prikazana v obhodu, stoji zmeraj z levo nogo naprej; togost tega pravila namiguje, da ima ta položaj konvencionalen pomen. Ne morem reči, ali je izbira leve noge odvisna od vraže, ki zadeva prvi korak pri hoji, ali od kake naravne dispozicije. Vendar pa izbiro noge, ki naj bo pomaknjena naprej, ko je prenesena na polje slike ali reliefa, določa smer telesa v profilu; če je telo obrnjeno na desno, je pomaknjena naprej leva noga, če pa je obrnjeno na levo, je spredaj desna noga. V obeh primerih je za prikaz gibanja izbrana tista noga, ki je dlje od gledalčevega očišča. Ta princip lahko uskladimo s strogim pravilom, ki obvladuje figuro v obhodu, in pri tem domnevamo, da je bila zasnovana z desne strani; obrnjena je in giblje se proti desni, torej je njena leva noga, ki je bolj oddaljena, pomaknjena naprej.³

Pri mirujoči izolirani figuri, ki je ne pogojuje kontrolni kontekst, so prevladovanje levega profila razlagali s fiziološkim dejstvom. Obveljalo je mnenje, da je levo usmerjeni profil glave bolj pogost zato, ker je gib navznoter (pronacija), t. j. na levo, za umetnikovo desno roko in zapestje lažji, kar se pokaže tudi pri prostoročnem risanju krogov: desničarji najpogosteje rišejo krog v nasprotni smeri urnega kazalca, levičarji pa v smeri urnega kazalca (glej Zazzojevo delo o otroških risbah).

Vendar pa notranji kontekst pogosto določa to ali ono smer v profilnih portretih; posebnost ene strani obraza portretirane osebe zadostuje za to, da omeji izbiro. Kjer lahko umetnik prosto izbira katerikoli položaj obraza, si izbere posamezen profil zaradi kakšne pomembne kvalitete, ki jo najde v tem pogledu.

Ta pripomba o konvencionalnem, naravnem, svobodno izbranem in poljubnem pri rabi desne in leve na slikovnem polju nas pripeljejo do širšega problema: ali imata leva in desna stran zaznavnega polja inherentno različne kvalitete? Literature o tem predmetu je precej, nekateri avtorji trdijo, da so različne kvalitete in ireverzibilnost obeh strani biološko vrojene in

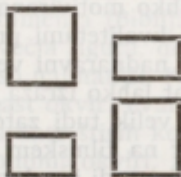
³ Glej Heinrich Schäfer, *Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerie und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbildnerie* (Leipzig, 1923).

da izvirajo iz asimetrije organizma, posebno rok; drugi jih povezujejo s kulturnim običajem branja in pisanja ter običajno orientacijo v prostoru. Tudi posebna dominantna vsebina lahko vpliva na občutek za levo in desno na podobah. Še zneraj nimamo primerjalne eksperimentalne študije o reakcijah na obrnjene slike v različnih kulturah, posebno še pri tistih z različnimi smermi pisanja.

Semiotiki ustreza dejstvo, da se desno in levo že ostro ločita v označenih predmetih samih. Vsakdo se zaveda življenjske pomembnosti levega in desnega v obredih in magiji, kar je preneslo pomen teh dveh besed na njuno metaforično razširitev v vsakdanjem govoru, v katerem sta termina dobrega in zla, pravnega in napačnega, primernega in deviantnega.

Pomen desne strani božanstva ali vladarja na slikah ali pri slovesnostih, ki je ponavadi, čeprav ne povsod, bolj priljubljena stran, vendarle opredeljuje prikaz, v katerem je leva stran slikovne površine z gledalčevega stališča nosilka bolj cenjenih vrednosti. Ta preobrat v polju, kakršnega srečamo tudi pri lastni podobi v ogledalu, je dober primer konflikta, ki lahko nastane med kvalitativno strukturo polja, ki je bodisi inherentna, bodisi narejena, in med strukturo predstavljenega predmeta. V srednjem veku so razpravljali o pomenu različnih položajev Petra in Pavla levo in desno od Kristusa na starih mozaikih v Rimu (sv. Petre in Damian). Kjer pa ni prevladujoče osrednje figure, v zvezi s katero bi bila levo in desno, določa gledalec z bolj direktnim prevajanjem kot po premisleku, levo in desno stran polja, tako kot v resničnem življenju. V obeh primerih sta strani polja potencialna znaka; toda polje je odprto za preobrat, tako da se podredi zaporedju vrednosti v kontekstu predstavljenih predmetov ali na nosilcu podobe.

Lateralno asimetrijo polja lahko ilustriramo z drugo posebnostjo slik in stavb. Če združimo dve obliki, visoko in nizko (kot na sliki 2), preobrat opazno spremeni njun videz.



Sl. 2

Kot vertikalno združeni neenaki pravokotniki, ki smo jih obravnavali prej, tudi lateralno razvrščanje ni zamenljivo. In v »A in B«, kjer se elementa očitno razlikujeta med seboj po velikosti, obliki ali barvi, dodaja, ne pa povezuje; položaj na polju pa izraža ta odnos, prav tako, kot dvojica »Oče in Sin« vsebuje vrednost, ki manjka »Sinu in Očetu«. Če priznamo to razliko, je vprašanje, ali je prevlada ene strani na vizualnem polju inherentna ali naključna (kontingenčna). Pri asimetričnih kompozicijah figur ali krajin vpliva izbira ene ali druge strani za aktivnejši ali gostejši del slike na izraz;

obrat da celoti čuden videz, ki je lahko močnejši od pretresa pri obratu kake znane ali običajne forme. Moramo pa tudi povedati, da so bili nekateri dobri umetniki našega časa, tako kot zgodnji vrezovalci lesenih plošč, indiferentni do obračanja asimetrične kompozicije pri odtiskovanju jedkanih plošč. Picasso se pogosto ni oziral niti na svoj obrnjeni podpis na odtisu. To priča o spontanosti, ki dela vse bolj na hitro; tako je vrednost risbe ali odtisa bolj v energiji in svobodi ter v presenečenju oblik kot pa pretanjenosti detajla in subtilnosti ravnovesja. Lahko pa dvomimo, da bi umetnik pristal na obračanje skrbno skomponirane slike.

Tukaj bi lahko kot dokaz privzgojenega in pridobljenega v percepciji različnih vizualnih kvalitete leve in desne smeri v asimetričnih celotah navedel to, da otroci in neuki odrasli v pisavi pogosto preobračajo veliki črki N in S. Prav ti črki sta tudi pogosto obrnjeni na zgodnjih srednjeveških latinskih napisih. Očitno razlika v kvaliteti vsake od obeh diagonalnih smeri ne zadošča, da bi brez nenehne motorične prakse v spominu krepko utrdila pravo smer.

Kako naj interpretiramo to, da umetnik dopušča obračanje, če sta levo in desno zares različna po kvaliteti? V nekaterih kontekstih je lahko izbira domnevno napačne strani namerna zaradi posebnega učinka, ki ga krepi vsebina prikaza. Če je diagonalna od leve spodaj do desne zgoraj dobila kvaliteto dviganja in ima obrnjena dvojnica padajoč učinek, pa umetnik, ki prikazuje figure, vzpenjajoče se po strmini od spodnje desne do zgornje leve, tako daje vzponu kvaliteto večje silovitosti in napora. Obrat kompozicije bo ta učinek motil ali oslabil. Vendar pa se pri obračanju slike pojavijo nove kvalitete, ki so lahko privlačne za umetnika in mnoge gledalce.

Poleg teh značilnosti polja — pripravljene površine, meja, položaja in smeri — moramo imeti tudi format slikovnega znaka za izrazni faktor.

K formatu prištevam prav tako obliko polja, njegove proporce, dominantno os in njegovo velikost. Preskočil bom vlogo proporcev in oblike polja, kar je obširen problem, in obravnaval velikost.

Velikost predstavitve je lahko motivirana različno: z zunanjo fizikalno zahtevo (requirement) ali pa s kvalitetami predstavljenega predmeta. Velikanski kipi, naslikane figure v nadnaravni velikosti pomenijo veličino svojega predmeta; neznamen format lahko izraža intimnost, občutljivost in dragocenost. Toda znak je lahko velik tudi zato, da ga vidimo od daleč, ne glede na vrednost vsebine, kot na filmskem platnu in na orjaških znakih v moderni reklami. Znak je lahko tudi izredno majhen, da zadosti zahtevam po ekonomičnosti ali po lahki uporabi. Te različne funkcije velikosti lahko približno primerjamo s funkcijami glasnosti in dolžine pri govoru. Očitno je, da so med seboj povezane: ogromen kip opravlja obe funkciji. V vsakem primeru pa ločimo pri velikosti vizualnih znakov dve skupini pogojev: po eni strani velikost kot funkcijo vrednosti in kot funkcijo vidnosti; po drugi strani velikost polja in velikost različnih komponent podobe glede na resnične predmete, ki jih pomenijo, in glede na medsebojna razmerja. Delo je lahko obsežno kot raztegnjen poslikan zvitek, ker predstavlja veliko predmetov, ki pa so vsi poprečno veliki; ali pa je lahko majhno kot miniatura

slika in uporablja omejen prostor ter izraža razlike v vrednosti figur z razlikami v velikosti.

V mnogih umetnostnih stilih, v katerih so predmeti, ki so v resnici docela različnih velikosti, predstavljeni na enem delu, so prikazani, kakor da so enako veliki. Stavbe, drevesa, gore v arhaični umetnosti niso razsežnejše od človeških figur, včasih pa so videti manjše in zato podrejene figuram. Tu je vrednost ali pomembnost za dejansko velikost bolj odločilna kot prava fizična mogočnost prikazanega predmeta. Nisem prepričan, da gre pri tem za konvencijo, kajti prevladovanje človeške figure nad okoljem pri prikazovanju predmetov se pojavlja neodvisno v mnogih kulturah in med našimi otroki. Nihče ne misli, da umetnik ne pozna dejanskih razlik med velikostjo človeka in velikostmi predmetov v njegovem okolju. Velikost stvari na sliki izraža zamisel, za razumevanje katere ni potrebno poznati nobenega pravila. Združitev velikosti in vrednostne lestvice je dana že v jeziku: besede, ki izražajo superlative človeške kvalitete, so pogosto termini velikosti — največji, najvišji itn., celo, kadar jih uporabljamo za nekaj tako neotipljivega, kot sta modrost ali ljubezen.

Velikost kot izrazni faktor ni neodvisna spremenljivka. Njen učinek se spreminja s funkcijo in kontekstom znaka ter z obsegom in gostoto podobe, t. j. z naravno velikostjo predmetov, z njihovim številom in vrsto tipov; spreminja se tudi glede na denotirane lastnosti. Zanimiv dokaz za kvalitativno nelinearno razmerje med velikostjo znaka in velikostjo označenega predmeta je podan s temle poskusom: otroci, od katerih so hoteli, naj narišejo najprej na majhni, nato na veliki poli papirja drugega ob drugem zelo majhnega in zelo velikega človeka, so na veliki poli velikega povečali, majhnega pa so spet narisali takega kot poprej.

V zahodni srednjeveški umetnosti (in najbrž tudi v azijski) je porazdelitev prostora med različnimi figurami pogosto podrejena lestvici pomembnosti, po kateri je velikost v korelaciji s položajem v polju, z držo in duhovno stopnjo. Na neki podobi Kristusa v veličastju z evangelisti, njihovimi simboli in preroki starega testamenta (Biblija Karla Plešastega, Pariz, Bibl. Nat. ms. lat. 1) je Kristus največja figura, drugi po velikosti so evangelisti, preroki so manjši, simboli pa so najmanjši. Kristus sedi frontalno v središču v mandorli, ki jo obdaja rombast okvir; evangelisti v profilu ali v tričetrtinskem obratu izpolnjujejo kvadrante štirih kotov; doprsne podobe prerokov pa so v medaljonih z nepopolnimi okviri, ki se odpirajo med evangelisti na štirih kotih romba. Od štirih simbolov, ki so porazdeljeni po ozkem prostoru med preroki in Kristusom, je Janezov orel na vrhu, kar ustreza višji teološki stopnji tega evangelista; od drugih simbolov se razlikuje tudi po tem, da nosi zvitek, medtem ko drugi držijo knjige.

Tu je očitno, da je velikost, če je sistematično uporabljena, izrazni koefficient delov polja, v katerih so nameščene po stopnjah opredeljene figure. V nekaterih reprezentativnih sistemih — ki so odvisni od vsebinskih sistemov — distinktivne vrednosti različnih mest na polju in različnih velikosti krepijo drugo drugo. Dejstvo, da je uporaba teh lastnosti znaka-prostora (sign-space) konvencionalna, kar se pojavlja zlasti v religiozni umetnosti,

pa še ne pomeni, da sta pomembnost različnih delov polja in pomembnost različnih velikosti poljubni. Zgrajeni sta na intuitivnem občutku za vitalne vrednosti prostora, kakršne izkušamo v resničnem svetu. Za vsebino, ki je hierarhično artikulirana, postanejo te kvalitete polja relevantne za izraz in so temu primerno uporabljene in razvite. Danes bi ustrezna vsebina izsilila od umetnika podobno dispozicijo prostora v znakovnem polju. Če bi dobil nalogo, naj vdela posamične fotografije članov kakšne politične hierarhije v skupno pravokotno polje, ne dvomim, da bi marsikateri oblikovalec (designer) prišel do srednjeveške razvrstitve, v kateri je utemeljitelj na sredi, glavni učenci ob njegovi strani, manjše figure pa bi bile razvrščene po preostalih prostorih, zgoraj ali spodaj, v skladu z njihovo relativno pomembnostjo. In zdelo bi se nam naravno, da so fotografije od središča proti obrobju razvrščene tako, da se pri tem zmanjšujejo.

Razmerje med velikostjo znaka in velikostjo predstavljenega predmeta se spremeni z uvedbo perspektive — sprememba je ista, najsi je perspektiva empirična kot v Severni Evropi ali pa urejena z doslednim pravilom geometrične projekcije kot v Italiji. Na slikah po 15. stoletju je velikost naslikanega predmeta, človeškega ali naravnega, glede na njegovo resnično velikost odvisna od tega, koliko je oddaljen od slikovne ravnine. V nasprotju s srednjeveško prakso je perspektiva vsilila poenoteno lestvico naravnih velikosti, kot da je projicirana na slikovno površino. To ni bilo razvrednotenje človeškega, kot bi kdo lahko mislil; to je v resnici ustrezalo nadaljnji humanizaciji religiozne podobe in njenih nadnaravnih figur. Veličina, socialna ali duhovna pomembnost sta bili tedaj izraženi z drugačnimi sredstvi, kot so insignije, obleka, drža, osvetljava in prostor v polju. V perspektivnem sistemu je lahko dejansko največja figura v ospredju, stranske figure in najodličnejše osebnosti se lahko zde povsem majhne. To je preobrat normalne etikete slikovnega prostora, kjer je mogočna osebnost pogosto predstavljena kot največja figura in se dviga nad manjše figure okrog nje.

Običajno mnenje je, da sta oba sistema, hierarhični in geometrično-optični, enako samovoljni perspektivi, ker oba urejajo konvencije. Če imenujemo obe vrsti slik perspektiva, pomeni, da smo prezrli dejstvo, da samo druga s svojo lestvico velikosti prikazuje perspektivo v vizualnem pomenu. Prva je perspektiva samo metaforično. Ne upošteva variacij navideznih in stalnih velikosti predmetov v realnosti in jih nadomešča s konvencionalnim redom velikosti, ki označuje njihovo moč ali duhovno stopnjo. Razmerje med velikostjo predmetov v drugem sistemu in njihovo navidezno velikostjo v resničnem tridimenzionalnem prostoru v dani oddaljenosti od gledalca ni poljubno; tudi za neveščega opazovalca je takoj razumljivo, saj ostaja pri istih zaporedjih, na katera reagira v občevanju s svojim vsakdanjim vizualnim svetom. Razmerje med velikostjo figur v sliki hierarhične vrste in vlogami figur je v določenem pomenu zares konvencionalno; vendar ostaja konvencija v naravni združitvi lestvice kvalitet z lestvico velikosti. Da govorimo o Aleksandru kot o Aleksandru Velikem in ga predstavimo, kot da je bil večji od svojih vojakov, je lahko konvencija; toda za domišljijo je to naravno in samoumevno.

Zdaj se bom posvetil nemimetičnim elementom slike — ki bi jih lahko imenovali snov — nosilka znaka (sign-bearing matter) — substanci podobe iz črt in lis, zarisanih s črnilom ali naslikanih. (Razlika med modeliranim ali rezljanim gradivom ter isto snovjo kot poljem v kiparstvu vzpostavlja posebne probleme, ki jih tu ne bom obravnaval.)

Upošteva je denotacije prek podobnosti, ki je specifična za slike kot znake, imajo ti elementi drugačne lastnosti kot predmeti, ki jih prikazujejo. Vzemimo za primer črto, narisano s svinčnikom ali čopičem, ali pa črto, vrezano z ostrim orodjem, ki obe predstavljata isti predmet. Medtem ko z vidika, da je risba znak, vsak del te črte ustreza delu predstavljenega predmeta — pri delih besede za ta predmet ni podobno — je z estetskega gledišča črta umetna znamka (mark) s svojimi lastnostmi. Za umetnika in občutljivega gledalca umetnine je značilno, da sta zmožna svobodno premikati pozornost z enega vidika na drugi, predvsem pa razložiti in presoditi kvalitete slikovne substance same.

Če je obris prikazanega obraza črn in debel, še ni nujno, da ustreza posebnim atributom tega obraza. Isti obraz je lahko prikazan na mnogo različnih načinov in z docela različnimi vzorci črt ali lis, ki označujejo oblike. Te so lahko debele ali tenke, sklenjene ali lomljene, pri tem pa mi ne vidimo teh kvalitet kot posebnosti resničnega ali namišljenega obraza. Sliko bomo zmeraj prepoznali kot podobo tega obraza na različnih portretih, ne glede na stil, medij ali tehniko, če predstavitev daje minimalne namige, po katerih lahko prepoznamo narisani obraz skozi vse njegove različne položaje in osvetlitve v resničnem življenju. Močan črn obris je umetni ekvivalent navidezni obliki obraza in je do obraza v enakem razmerju kot na zemljevidu barva in debelina obrisa kopenske gmote do obale. Če bi bil slikovni znak zarisan z belim na črni podlagi, bi za nas še zmeraj označeval isti obraz, prav tako kot je napisana beseda ista pri črnilih različnih barv.

Vendar pa je za slikovni znak značilna predirnost semantične funkcije, celo ob poljubnih kvalitetah snovi podobe. Slikovni znak se zdi skoz in skoz mimetičen in to je vir mnogih napačnih razbiranj starih umetnin. Če vzamemo dele črte iz podobe, jih bomo videli kot majhne snovne komponente: črtice, krivulje, točke, ki kot kocke v mozaiku nimajo v sebi mimitičnega pomena. Vse to privzame vrednost različnih znakov, ko vstopa v določene kombinacije, in njihove kvalitete kot znamke (marks) prispevajo nekaj k videzu prikazanih predmetov. V skladu s kontekstom bližnjih in sosednjih znamk (marks) je lahko točka glava žeblja, gumb ali očesna zenica; polkrog pa je lahko grič, kapa, obrv, ročaj vrča ali lok. Res je, da je na predstavljenem predmetu na risbi ali odtisu mnogo črt, ki jih ne gledamo kot znake realnega predmeta ali njegovih delov v morfološkem pomenu. Drobnost črtkanje sivih tonov in senc na grafiki ne ustreza nobeni taki mreži na predmetu. Šele ko gledamo iz prave razdalje, podaja stopnje svetlobe in sence, nežne prehode in močne kontraste, kar predstavlja prostornino, modelacijo in osvetlitev predmeta. Znaki za te kvalitete, izdelani z različnimi tehnikami, se v svoji majhni in veliki strukturi lahko zelo spreminjajo, pa še zmeraj sestavljajo celoto, ki dovolj ustreza prepoznavne-

mu naravnemu videzu. Prek takih elementov izvedbe odkrivamo drugi aspekt velikosti v slikovnih znakih, spremenljivo lestvico ustreznosti. Prav tako kot majhen zemljevid ne pokaže nobenih nepravilnosti zemljišča, manjšega od določene velikosti, tako na sliki tehnično-umetniška sredstva za sugeriranje modelacije in osvetlitve vplivajo na lestvico ustreznosti (scale of correspondence). V črtkanih črtah so majhne enote, ki same po sebi s svojimi oblikami ne predstavljajo ničesar, šele ko se pojavljajo v velikem številu in v posebnem kontekstu, živo evocirajo posebno kvaliteto predmeta. Po drugi strani pa so v impresionističnih slikah precej obsežnejši elementi pridobili nemimetični vidik. Razsežni predmet-prostor, krajina, je prikazan na majhnem polju z dosledno povečavo pri relativni velikosti enot. t. j. velikosti glede na celotni kompleksni znak, katerega del so. Na sliki so deli naslikanih dreves lise, ki po obliki ali barvi niso jasno podobne delom realnega drevesa. Zdi se, da se tu slikarstvo približuje potezam (feature) verbalnih znakov. Drevo-znak kot celoto pogosto prepoznavamo kot drevo prek njegovega konteksta; deli pa so komaj podobni vejam in listom. Toda tu se v semantičnem razmerju od podobe do predmeta še ni zgodila nobena temeljna sprememba. Impresionist si je izbral in prikazal poseben videz realnega drevesa, v katerem so anatomske deli videti nerazločni, kot da so spojeni drug z drugim in s sosednjimi predmeti. V naravi jih je izkusil kot oddaljene reči, zastrte z atmosfero, in bolj kot variacije luči in barve, ne toliko kot oblike. Perspektivna vizija razloči take predmete prek širokega obrisa, tona in konteksta brez razlikovalnih detajlov. Nekateri barvni lise na sliki, čeprav niso jasno podobne predmetom, ustrezajo zaznavam, in nekatere od njih niso lokalne barve predmetov, temveč so povzročene kontrastne barve in učinki svetlobe.

Prav ta premik zanimanja na drugi vidik ali vsebino realnosti je vodil slikarje, ko so kritizirali poljubnost obrisa kot samostojne entitete, čeprav vsak zavoj predstavlja znani in prepoznavni del predmeta. Ko so ob podpori znanstvenikov zatrjevali, da v naravi ni črt in da vidimo samo barve, so skušali predstaviti vidni svet bolj resnično z vzporednim postavljanjem barvnih lis, ne da bi določali obrise. Toda če so zagovarjali svoj sistem, češ da je zvestejši videzu predmetov, in če so v izdelovanje slik vpeljali nove znake za različne vidike narave, kot so svetloba, atmosfera in interakcije barv, česar starejši stili niso mogli prikazati, pa so zahtevali tudi tako slikovno substanco, ki je v posameznih potezah prav toliko poljubna kot arhaični črni obris — mislim na diskretno vidne poteze slikanja in relief skorjastega pigmenta, kar je nasilje nad kontinuiteto in ustrojem predstavljenih površin. To so materialno-tehnične komponente podobe, ki niso nič manj poljubne od trde črne obrobne črte primitivcev in Egipčanov.

Kot ve vsak umetnik, kvalitete slikovne snovi niso popolnoma ločene od kvalitet predstavljenih predmetov. Močnejši obris naredi videz figure masivnejši; tenka črta lahko prispeva k njeni nežnosti in milini; pretrgana črta odpre obliko igri svetlobe in sence z vsemi njunimi izraznimi implikacijami za zamisel stvari. Primerno viden nanos barve na impresionistični

umetniški prispeva k splošnemu učinku svetlobe in ozračja. Oba pola snovi, stari in moderni, vstopata v vizualno manifestacijo celote in sporočata posebnost razgleda in občutja prav tako dobro kot subtilni pomeni znakov.

Te variacije »medija« konstituirajo poezijo podobe, bolj njen muzikalni kot pa mimetični aspekt. Toda veliki moderni slikar Georges Braque je, ko je imel v mislih figurativnost v poetičnem jeziku, paradoksalno govoril o predstavljenih predmetih na sliki tihožitja kot o poeziji slikarstva. To opazko lahko razumemo ob njegovem delu. Pogosto nas očara s svojo domiselnostjo, ko pri izdelovanju krepko zaznamovanih struktur iz naslikanih črt, lis in barv po nepričakovanih poteh doseže videz predmetov; in nasprotno, njegovi predmeti se zdijo kot presenetljivi nosilci ali viri izvirnih vzorcev iz form.

Če so elementi nosilca in njihove lastnosti korenine estetičnega v delu, v njegovi notranji formalni strukturi in izrazu, so v veliki meri dolžni hvalo za svoj razvoj in raznolikost svoji rabi v predstavitvi. V abstraktnem slikarstvu šo sistem znamk (marks), potez in lis ter določeni načini kombiniranja in razporejanja le-teh po polju postali dosegljivi za samovoljno uporabo, ne da bi zmeraj postali ustrezni kot znaki. Oblike, ki nastanejo tako, niso poenostavljene abstrahirane oblike predmetov; vendar pa elementi, uporabljeni v nemimetični, neinterpretativni celoti, ohranjajo številne kvalitete in formalne povezave prejšnje, mimetične umetnosti. To pomembno povezavo prezre tisti, ki gleda abstraktno slikarstvo kot nekakšen ornament ali kot nazadovanje k primitivni stopnji umetnosti. Impresionistično slikarstvo, v katerem so deli osvobojeni tega, da bi morali podrobno ustrezati delom predmeta, je že korak proti modernemu abstraktnemu slikarstvu, čeprav je generacija slikarjev, ki mu je sledila, imela impresionizem za preveč realističen.

Omenil sem posamezne poti, po katerih podlaga in okvir, zasnovana kot nemimetično polje za elemente podobja (imagery), vplivata na njihovo pomenjenje, zlasti pa na izrazni pomen.

V zaključku bi želel še na kratko označiti daljnosežno konverzijo teh nemimetičnih elementov v pozitivne predstavitve. Njihove funkcije v predstavitvi z obratom peljejo k novim funkcijam izraza in h konstruktivnemu redu v poznejši nemimetični umetnosti.

Talna črta, odebeljena v trak in posebej pobarvana, postane element krajine ali arhitekturnega prostora. Gornji rob je lahko zarisan kot nepravilna linija, ki sugerira obzorje, skalnato zemljišče in griče.

Enolična površina ozadja se zaradi ornamenta ali barve, ki jo ostro loči od talnega traku, pojavi pozneje kot predstavljen zid ali zapora prostora.

Nazadnje, z uvedbo perspektive, postanejo intervali slikovne površine med figurami znaki zveznega tridimenzionalnega prostora, v katerem so komponente njihove dejanske velikosti, njihovih v globino skrajšanih oblik, njihovih tonskih vrednosti odvisne od razdalje med transparentno slikovno ravnino in očesom vključenega opazovalca.

Kot sem že pripomnil, se tudi rob preobrazí v element predstavitve. Lahko reže figure, posebno ob straneh, pa tudi zgoraj in spodaj, tako da

predstavi realne meje neposrednega gledalčevega pogleda na originalno pri-
zorišče. Rob je tedaj kot okenski okvir, skozi katerega zajamemo s pogledom
samo del prostora za njim. V starejši umetnosti so to aluzijo na dejansko
omejeno gledalčevo polje najpogosteje ustvarili tako, da so v slikovnem po-
lju samem predstavili trdno zapirajoče dele arhitekture — odprtine vrat ali
okenske robove — kar je določalo realen in stalen okvir pogleda v polju
signata.

Zamisel, po kateri slikovno polje v svoji celoti ustreza izseku prostora,
povzetemu iz večje celote, je ohrajena v abstraktnem slikarstvu. Ko Mon-
drian ni več slikal predmetov, je zgradil mrežo iz različno debelih vertikalnih
in horizontalnih linij, ki tvorijo pravokotnike; nekateri med njimi niso po-
polni, ker jih seka rob polja, kot reže Degasove figure okvir. Zdi se, da v
teh pravilnih, čeprav očitno neenakih oblikah, vidimo le majhen del neskonč-
no prostrane strukture; vzorec preostanka ni izvedljiv iz fragmentarnega
zorca, ki je čuden in v nekaterih pogledih dvoumen izsek, ki pa vendarle
ima presenetljivo ravnotežje in koherenco. V tej konstrukciji lahko vidimo
ne samo umetnikov ideal, temveč tudi model enega vidika sodobne misli:
zamisel sveta, ki je zakonit v razmerju do preprostih, elementarnih kompo-
nent, vendar pa kot celota odprt, nevezan in naključen.

Columbia University (New York)

Prevod: Nina Souvan

Umetnost in/kot likovnost

Tine Hribar

Platonu bi bilo mogoče očitati, da je degradiral umetnost, če ne bi bil prav on tisti, ki je umetnost sploh šele vzpostavil. Umetnosti kot umetnosti pred njim ni. O umetnosti kot taki je mogoče govoriti le znotraj platonizma (filozofije, t. j. metafizike: ideo-logije, teleo-logije, eshato-logije, tehno-logije, semio-logije), znotraj razmejivte med naravo in zgodovino, naravnim in umetnim ter nazadnje: znotraj estetike. Na kraju platonizma je zato na svojem kraju tudi umetnost kot taka in v celoti.

Hkrati drži tudi narobe: kraj umetnosti je kraj platonizma.

Platonova vzpostavitev umetnosti je dvojnostna in dvoznačna.

Tisto, kar **vse**, kar **je**, povezuje v **enoten** svet, je po Platonu **likovnost**. V likovnosti temelji oblikovnost sveta. Če kaj v tem svetu ni že vnaprej figurativno, pa je zato vsekakor figurabilno. Ničesar ni, kar ne bi moglo biti preoblikovano v nek lik (figuro, podobo, formo) kot določen izgled (eidos), ki je odprt za pozoren pogled. V medsebojni odprtosti izgleda za pogled in pogleda za izgled, v odprtosti celokupnosti izgledov temelji pregledanost in raz**vidnost** sveta. Brez te odprtosti ne bi bil mogoč niti izgled (lik) niti pogleda na vizualnost kot predočenost razkriva kot **navzočnost**.

sveta. Likovnost in vizualnost, ki si v tej odprtosti vzvratno zagotavljata svoj obstoj, pa hkrati prav to odprtost — prostor svojega obstoja — spreminjata v **lastno** predpostavko. Odprtost se glede na likovnost kot predočenost in glede na vizualnost kot predočenost razkriva kot **navzočnost**.

Navzočnost je ime za bit. Nekaj je, kolikor je navzoče: kolikor je razprto znotraj razmerja med likovnostjo in vizualnostjo. Bivajoče je, kolikor je navzoči vizualen lik. V tem nenamišljenem pleonazmu: navzoči; vizualen: lik vlada krog, ki obvladuje strukturo in vso zgodovino platonizma. Šele iz tega kroga je mogoče orisati razumevanje umetnosti kot umetnosti.

Ta krog, ki kot navzočnost povezuje in s tem zaobjema prav tako predočnost kakor tudi predočenost, prav tako gledano kakor tudi gledanje samo, obvladuje in prežema namreč vse: ne samo vsakršno orodje ali živa bitja pa tisto, kar raste iz zemlje, ampak »zemljo in nebo in vse, kar je na nebu, in vse, kar je pod zemljo v Hadu — **skratka vse**«. Vse se odvija in odbija znotraj tega kroga. Karkoli se pojavi v tem krogu, je lahko le odblesk (odsev, odraz) likov, ki so tu: pralikov. Na novo morejo nastati le ponareddki oziroma posnetki. Neka bolj ali manj popačena zrcalna podoba pralikov. Naj človek počne in dela kar si že bodi, navsezadnje je v svetu tega kroga (kroga biti kot navzočnosti) neizogibno zapisan temu, da drži zrcalo temu, kar je zmeraj že bilo: izvornim likom.

Kolikor človek lahko **drži** zrcalo čemur že bodi, se s tem sam na nek način spreminja v zrcalo kot ogledalo vsega, kar je. Spreminja se v samozrcaljenje (samoogledovanje) likov kot takih in v celoti. Bistvo kroga navzočnosti kot združevalke predočnosti in predočenosti, gledanega in gledanja je prav to samoogledovanje: zarezovanje likov (raz) in njihovo odražanje sevanje in odsevanje, prezentiranje in reprezentiranje (mimesis). Prav zaradi neizbežnega sopripadanja teh dvojic v krogu navzočnosti umetnost kot mimesis (reproduciranje, odražanje) v platonizmu nikakor ni nekaj naključnega.

Kljub tej nenaključnosti pa prodira vprašanje, od kod sploh možnost onih dvojic, od kod sploh možnost ogledala nasproti svetu čistih likov. In ali ni ta možnost ogledala kot zrcala, ki omogoča zrcaljenje **čistih** likov, t. j. **pra**-likov kot **izvirnih** likov, hkrati že tudi nemožnost same te čistosti (izvirnosti) pralikov? Zrcaljenje je najprej podvajanje in potlej pomnoževanje. Tako vnaša v enkratnost izvirne čistosti mnogokratnost in s tem nečistost. Navzočnost, ki povezujoče zaobjema predočnost in predočenost in vključuje s tem v lastnem krogu počivajoče samozrcaljenje, se torej kot **čista** navzočnost, t. j. kot čista bit izključuje. Tedaj pa poprejšnja vprašanja že spodrine tole vprašanje: kolikor čista navzočnost, čista prezenca ob njenem hkratnem reprezentiranju ni mogoča, je potem njeno samo-zrcaljenje sploh še zgolj njeno **lastno samo**-zrcaljenje? Kaj je tisto neimenovano, kar onemogoča čistost (izvirnost) navzočnosti in s tem onemogočanjem omogoča ponavljivost, naknadnost, reprezentiranje, zrcaljenje navzočnosti?

V Državi, v odlomku (Politeia 595 a—608 c), kjer Platon obravnava bistvo in različne odnose umetnosti — iz tega odlomka je že tudi zgoraj navedeno mesto — nemožnost čiste navzočnosti sicer ni izpričana, pa tudi biti ne more, saj ves Platonov eros teži ravno k čisti navzočnosti. Vendar pa preseneča, da Platon opre utemeljevanje umetnosti na dvoje oporišč: na boga s praliki po eni plati in na človeka z zrcalom po drugi plati. Umetnost kot mimesis je sproizvod boga in človeka, ima svoje mesto na sredi med praliki in zrcalom.

Dialog o umetnosti se začne z vprašanjem poezije, torej govorne umetnosti, če govorimo že v platonovskem jeziku in spregledamo, da pred Platonom sploh še ni umetnosti kot umetnosti, ki bi se potlej delila na to ali ono

umetnost. Začetek pa je takoj preskočen, vprašanje govora kot poezije je preloženo in Platon nadaljuje na svoj »običajen način (596 a)«: po umetnosti vprašuje nadalje prav tako kakor po mizi ali postelji, ki ju daje za primer svojega »običajnega načina« pristopa k vsemu, kar je. Kaj je miza kot miza, t. j., kaj je miza po svojem izgledu (liku)? Kaj je postelja kot postelja, t. j., kaj je postelja po svojem izgledu (liku)? In enako: kaj je umetnost **kot** umetnost, t. j., kaj je umetnost po svojem **liku**?

Platonov »običajen način« pristopa k stvarjem je potemtakem prav tisti način, ki vsakršno stvar zvede na svoj lik in doseže v **likovnosti** tako enotnost sveta. Odločilno tega pristopa je torej v njegovi vizualnosti. Gledanje in videnje ima v »običajnem načinu« Platonovega vpraševanja odločilno prednost. **Ne govor, ampak gledanje in s tem branje kot razbiranje.** Zato Platon v nadaljnjem problema umetnosti tudi ne rešuje ob poeziji kot govoru, marveč ob zrcalcu in slikarstvu kot **likovni** umetnosti. Umetnost kot umetnost v njenem bistvu (liku) zvede na **likovno** umetnost in jo prav s to redukcijo vzpostavi kot tako. Na tej redukciji temeljijo odslej vse estetike do danes: temeljni kategoriji vseh estetik sta namreč vsebina in oblika (snov in forma).

Redukcija sveta na likovnost in s tem vzpostavitev umetnosti kot take: umetnost, kolikor **je** umetnost, prinaša na dan like, nista razložljivi. Vsaka raz-laga je mogoča le na določenem raz-likovanju in torej sama zajeta v tisto, kar naj bi v tem primeru razložila: namreč v likovnost. Ni mogoče razložiti, zakaj takšno Platonovo razumetje sveta, pa tudi ne, kakšna je raz-lika med njegovim razumevanjem sveta in razumevanjem pred njim. Če bi hoteli dobiti to razliko prav kot raz-liko, bi morali predplatonovski svet predstaviti v določenih likih in ga tako spremeniti v nekaj po bistvu likovnega. S tem pa bi namesto razlike dobili ravno nerazliko. Prav za to nerazliko pa gre. Med platonovskim in predplatonovskim svetom ni razlike. Dogodilo in dogaja se nekaj drugega.

Kljub takšnim nemožnostim, ki so edino naše možnosti, pa se da razložiti vzpostavitev umetnosti **kot** umetnosti, t. j. kot nekega posebnega območja bivajočega znotraj kot takega in v celoti. Na likovnost reducirani svet kot svet likov je sam v sebi zahteva po razlikah. Liki bivajo le, kolikor je med njimi nek raz-(mik, členitev, delitev, dalja, mejitev, postavitev). Svet likov je svet razlik. Iz sopripadnosti likovnosti in vizualnosti pa sledi način uveljavljanja teh razlik, način razmika, razčlenitve, razmejitve in razpostavitve likov: način proizvajanja likov kot likov.

Kjer je sopripadnost likov in videnja teh likov najočja in najčistejša, tu je najodlikovanejšo območje sveta kot celokupnosti bivajočega, ki biva na način likov. Najodlikovanejšo območje je zato območje čistosti: čistega videnja čistih likov. To območje, ki ne pozna zamazanosti, se po Platonu vzpostavlja skozi boga. Celotna struktura vsega, kar je, pa je takale:

1. na vrhu je bog, ki **proizvaja** (poiesis) čiste like vse pestre množice različnih stvari,

2. pod njim so rokodelci, ki **proizvajajo** te ali one stvari na ta način, da ponarejajo one čiste like,

3. na tretjem mestu so slikarji (zastopniki umetnosti sploh), ki **proizvajajo** na način posnemanja: in sicer stvari, ki so jih že poprej proizvedli rokodelci ali pa stvari iz narave.

Niti proizvajanje rokodelcev niti proizvajanje umetnikov ni mogoče brez izvorne proizvodnje boga, ni mogoče brez izvorne proizvodnje čistih likov. Zato bog in po njem proizvedeni čisti liki tudi so na vrhu piramidalne zgradbe. Toda sam ta vrh in celotna arhitektura ne bi bila mogoča, če ne bi bilo **proizvajanja**.

Ob vsakokratnem poudarku na različnih proizvajalcih in različnih vrsteh proizvajanja oziroma proizvedenega se proizvajanje samo sprva izmakne. Potem pa stopi izza ozadja in se izkaže kot tisto, kar šele dopušča vsemu biti to, kar je: proizvajalcu, da je proizvajalec, in proizvedenemu, da je proizvedeno. To je prvo. Drugo pa je naslednje, kar ni nič manj pomembno in kar spregleduje vsa filozofska literatura: proizvajanje je pri Platonu samo v sebi dvojnostno, in sicer razlikovalno ter oblikovalno. In s tem, ko Platon v navedeni razporeditvi postavi na prvo mesto boga, je na prvo mesto postavil že tudi proizvajanje kot razlikovanje. Šele ko proizvajanje kot razlikovanje omogoči razlikovanost sveta, se v svetu lahko zasidra proizvajanje kot oblikovanje. Razlikovalno, like razpostavljajoče proizvajanje je ontološko, oblikovalno pa ontično proizvajanje. Prvo pripada le bogu (nečemu nečloveškemu), drugo pa človeku: najsi bo rokodelcu, najsi bo umetniku.

Proizvajanju kot razlikovanju pripada izvornost in enkratnost: neponovljivost. Ko je lik enkrat postavljen, je to, kar je: vse ponovitve so ponovitve **istega** lika. Oblikovanje ni nič drugega kot ponavljanje po razlikovanju postavljenega.

In kako je to proizvajanje kot oblikovanje mogoče največkrat in najhitreje izvesti? »Najhitreje pač, če vzameš ogledalo (katoptron), pa ga nosiš vsepovsod naokrog (596 d)«. Ogledalo kot zrcalo more hitro in velikokrat karkoli ali vse ponoviti v njegovem liku. V njem se izoblikovanje česar koli zgodi nenadoma in brez odpora. Prenos v posnetek je takojšen. To pa hkrati pomeni, da je vsako oblikovanje, da je vsako posnemanje glede na izvorni: čisti lik že tudi nekaj prenešenega. Ogledalo je prisposoba možnosti prenosa (metafore) in s tem človekovega načina proizvajanja sploh. S tem pa smo seveda spet v nekem krogu. Če je ogledalo prisposoba možnosti metafore (prenosa), metafora pa je enakoznačna s prisposobo, tedaj je ogledalo torej prisposoba prisposobe. Prisposoba je prenos podobe (lika) iz njene čistosti nekam drugam. Ogledalo kot prisposoba možnosti prenosa čistih likov drugam, t. j. v nečistost, je zato samo razumljivo le iz te možnosti prenosa. Prenos spet pa je razumljiv le iz nošenega oziroma nosečega: likov. Prenos v nečistost je razumljiv le iz čistosti.

Ogledalo kot prisposoba prisposobe samo iz sebe potemtakem zmeraj pošilja drugam: k podobi sami. Iz svojega kroga v drug krog: iz kroga prisposobe prisposobe v krog navzočih vizualnih likov. Kako si sopripadata ta dva kroga, kje se srečujeta? Je njuno sopripadanje neizogibno? Je neizogibno sopripadanje RAZ-(mika, postavitve) in PRE-(mika, stavitve, ložitve)? Dia-fore in meta-fore?

Kakšno je sploh razmerje med likom in njegovo premestitvijo? Kakšno je razmerje med čistim likom in njegovo upodobitvijo v ogledalu? Ogledalo more na svoj način proizvesti vse. »Ampak samo pojavno (phainomena), ne pa resnično (aletheia) — 596 e«. Razmerje med ogledalom in čistim likom je razmerje med samokazočim se in neskritim. Na eni strani je **on phainomenon** (samokazoče se bivajoče), na drugi pa **on the aletheia** (neskrito bivajoče). Enako je tudi z odnosom med čistimi liki in slikarjem, t. j. umetnostjo. »Slikar ne proizvaja kot neskrto to, kar proizvaja (596 e)«. Slikar, umetnost prav tako kakor ogledalo na nek način prikrivata bivajoče, čeprav ga obenem kažeta kot to ali ono bivajoče. Najsibo ogledalo najsibo slikar odraza in prikazeta neko bivajoče npr. le z ene strani. Ne moreta pa ga z vseh strani hkrati. Ne moreta ga prikazati v vsej njegovi neskritosti. Sploh pa lahko posnameta le določeno stvar, to ali ono mizo, nikakor pa ne **pralika** katerekoli mize vobče, kateremu edino pripada prava neskritost.

Ogledalo in umetnost se torej le na daleč približata neskritosti kot resnici bivajočega. Docela zajeti pa je ne moreta nikdar. »Daleč od resnice je torej umetnost (598 b)«. Daleč od neskritosti, svetlosti, območja čistih likov. Vendar ta »daleč« ne pomeni odrezanosti, marveč še zmeraj označuje neko bližino. V fenomenih, ki jih dajeta ogledalo ali umetnost, se še zmeraj zrcali aletheia.

Le v tem razmerju med resnico kot neskritostjo in fenomenom, v tej bližini med resnico in fenomenom, ki obstaja kljub razdalji oziroma v tej razdalji, ki obstaja kljub bližini med enim in drugim območjem, pa tudi šele lahko nahajamo umetnost **kot** umetnost. Kjer ni te razdalje v bližini (bližine v razdalji), kjer ni istosti v razliki (razlike v istosti), umetnosti kot take: umetnosti za razliko od drugih načinov proizvodnje, ni. Rečeno vzvratno: umetnost kot taka se lahko vzpostavi šele tam in tedaj, ko se proizvodnje (poiesis) razcepi na različne načine svojega bivanja. In umetnost **kot** umetnosti ni več oziroma je na svojem kraju, ko se ti načini proizvodnje začnejo ponovno združevati.

Razlika med resnico in fenomenom namreč nikakor ni nekaj samoumevnega in od nekdanj ter za zmeraj neizogibno danega. Aristotel nas na to opozori v tretji knjigi spisa O duši (427 a): »Stari so enačili mišljenje (phronein) in čutenje (aisthanesthai)«, zanje so bili torej »vsi pojavi (phainomena) resnični (alethes)«. Če so vsi pojavi resnični, če obstaja neko dojemanje, v katerem ni razlike med mišljenjem kot pojmovanjem in čutenjem, tedaj je možno oziroma je neizogibno tudi obstajalo takšno razmerje do sveta, v katerem ni razlike med teoretskim in umetniškim.

Kjer ni razlike med resnico in fenomenom, tudi ni razlike med neskritostjo čistih likov ter njihovimi posnetki v ogledalu ali umetniškem proizvodu. Nadalje: ni razlike med božjo proizvodnjo in proizvodnjo ogledala (umetnika). Poblizje: ni razlike med proizvodnjo kot razlikovanjem in proizvodnjo kot oblikovanjem. In še naprej: kjer ni razlike, ni razlike in s tem tudi likov kot takih ni. Svet ni reduciran na vizualno: likovni svet.

Gledano še iz sveta razlike med resnico in fenomenom, je svet brez te razlike mogoče opisovati seveda zgolj kot svet brisanja razlik: Resnica je zme-

raj že v položaju fenomena in fenomen je zmeraj že v položaju resnice. Območje čistih likov je zmeraj že v položaju ogledala in ogledalo je zmeraj že v položaju območja čistih likov. Podoba je zmeraj že v položaju prispodobne in prispodoba zmeraj že v položaju podobe. Diafora je zmeraj že v položaju metafore in metafora je zmeraj že v položaju diafore. Razlikovanje je zmeraj že v položaju oblikovanja in oblikovanje že v položaju razlikovanja. Ostaja razločevanje kot brisanje razlike med razlikovanjem in oblikovanjem, k čemur pa kajpada spada obenem produkcija te razlike. Takšno opisovanje je konsekventno strukturalistično opisovanje.

V takšnem opisovanju se giblje še tudi C. Lévi-Strauss ob svojem razlikovanju med divjo in privzgojeno mislijo, ne da bi šel v tem razlikovanju do kraja v nerazlikovanje. Divja misel je »sistem s podobami spojenih pojmov (Divlja misao, Nolit, str. 302)«, v katerega naj bi spadala tudi umetnost, in takole funkcionira: »Značilnost divje misli je, da je izvenčasna. Teži, da bi zajela svet hkrati kot sinhronično in diahronično totaliteto; vedenje pa, ki ga dosega o njem, je podobno podobi sobe, ki jo dobimo s pomočjo na nasprotnih stenah pritrjenih ogledal, katera reflektirajo druga drugo (kakor tudi predmete v prostoru, ki jih ločuje), ne da bi bila pri tem strogo paralelna. Ob tem se istočasno oblikuje množstvo podob, a nobena izmed njih ni popolnoma enaka. Torej nas vsaka podoba samo delno spozna z dekoracijo in opremo, vendar pa vse skupaj označujejo nespremenljive lastnosti, ki izražajo določeno resnico (prav tam, str. 302)«. Divja misel se potemtakem giblje na območju ogledal in zrcaljenja, toda na ta način, da so zanjo »vsebine neločljive od oblike (str. 306)«. Fenomenov in resnice ni mogoče ločiti, čeprav pri tem vemo, da so fenomeneni fenomeneni resnice. »Divja misel je logična v istem pomenu in na isti način kakor tudi naša, toda samo kot ona naša misel, ki si prizadeva, da bi spoznala svet, kateremu prizna hkrati fizične in semantične lastnosti (str. 307)«. Priznati svetu semantične lastnosti pomeni priznati svetu resnico in pojmovnost hkrati s tem, ko mu seveda zmeraj že priznavamo fizikalnost: čutnost, fenomenskost. Skratka: svet naj bi bil za nas zmeraj že v položaju resnice in fenomena **hkrati**, ne da bi pozabili, da ima v tej hkratnosti resnica prednost.

Privzgojena in vzgojena misel je tista misel, ki je udomačena in negovana »zaradi doseganja koristi (256)«. Usmerjena je torej le na en cilj in temu cilju podreja vse ostalo. Ker torej semantičnost vsega, kar je, izhaja le iz tega edinega cilja, pri-vzgojena misel ne more priznavati svetu hkrati fizičnih in semantičnih lastnosti, marveč le fizične in šele glede na cilj potlej morda tudi semantične. Za pri-vzgojeno misel velja torej ostra razlika med fenomenom in resnico. Zanjso so ogledala strogo paralelna, podobe so enake, oblika je ločljiva od vsebin.

Če bi ostalo le pri tem, C. Lévi-Strauss ne bi vnesel ničesar novega v sodobno mišljenje in strukturalistična zavest se ne bi v ničemer bistvenem razlikovala od različnih polpreteklih teleoloških (eshatoloških) zavesti. Novost njegove misli je v tem, da divja misel ne pripada le »divjakom«, marveč je temelj tudi »sodobnih mitologij«, umetnosti itd. ter biva zato **hkrati** s pri-vzgojeno zavestjo: »oba ta dva načina mišljenja moreta koeksistirati

in se medsebojno prežemati (str. 256)«. Do prežetosti pa naj bi prihajalo ravno danes. Zadnji odstavek knjige *Divja misel* zaključuje: »Zares je bilo treba čakati do srede tega stoletja, da bi se srečali dolgo ločeni poti: pot, ki po okoliški poti, preko komunikacije vodi do fizičnega sveta, in pot, o kateri smo zvedeli pred kratkim, da preko fizike vodi k svetu komunikacije. **Ves proces človekovega spoznavanja dobiva tako značaj zaprtega sistema.** Priznati, da je znanstveni duh v svoji najmodernejši obliki, s spojitvijo, ki jo je znala predvideti samo divja misel, zares pripomogel k potrditvi njenih principov in vzpostaviti njenih pravic, pomeni še nadalje ostati zvest njene-mu navdihu (str. 308)«. Moderna, t. j. strukturalistična znanost se prerašča kot pri-vzgojeno mišljenje in se spaja z divjo mislijo: z mišljenjem, za katerega je svet hkratnosti resnice in fenomena v njuni neločljivosti, toda ne nerazločljivosti. Zmagoslavje je na strani divje misli, ki spaja resnico in fenomen, čutno in inteligibilno, konkretno in abstraktno.

Proces človekovega spoznavanja kakor tudi sam proces sveta dobiva s tem značaj zaprtega sistema. Spojena resnica in fenomen kot taka obstajata lahko le v zaprtem sistemu: v krogu svoje razločljive neločljivosti. Njuna zaprtost v krog, njuno kroženje v krogu je do kraja domišljeno možno le kot razpoložljivo menjanje njunih položajev. Razpoložljivost njunih položajev pomeni ravno ono: resnica je zmeraj že v položaju fenomena in fenomen je zmeraj že v položaju resnice.

Do kraja je to naravnost C. Lévi-Straussovega mišljenja in strukturalizma sploh dognal J. Derrida. Skozi to dognanje pa se mu je pokazala že tudi iz kroga izhajajoča nemožnost zaprtosti kroga. Če je resnica (razumljena kot območje čistih likov) zmeraj že v položaju fenomenov in narobe, če so vsi pojavi resnični in narobe: če so vse resnice pojavnostne, iz tega še ne sledi, da ni razpoložljivosti teh odnosov tudi sama razpoložljiva. Korelativna torej z neko možno nerazpoložljivostjo. Razpoložljivost odnosa med resnico in fenomenom je možna le, če **sta**, kakor smo videli, v svoji neločljivosti razločevana: če nista eno in isto. Kolikor bi bila eno in isto, bi bilo o razpoložljivosti njunega odnosa nesmiselno govoriti. Prav tako nesmiselno pa bi bilo govoriti npr. o čisti prednosti fenomena pred resnico. Kako naj ima pojav prednost pred resnico, če pa je pojav ravno pojav resnice? Kako naj ima prispodoba prednost pred podobo, če pa je prispodoba možna le kot premetitev podobe? Kako naj ima oblikovanje prednost pred razlikovanjem, če pa je oblikovanje možno le glede na razlikovane like? Obenem pa vendarle drži, da je podoba zmeraj že v položaju prispodobe, torej v položaju izvornega posnetka: resničnega pojava. In prav zaradi tega ni mogoče reči: vse je prispodoba, vse je posnetek, vse je pojav. V tem primeru ne bi bilo nobene gibanja. Tisto gibanje v krogu bi se skrčilo na nič, na nično točko. Kolikor je pa, kljub temu, da prispodoba ni vse, podoba vendarle vselej že v položaju prispodobe, tako da ju v njuni siceršnji razločenosti nikakor ni mogoče ločiti (postaviti vsako na svoje mesto, od koder naj bi se začela njuna razpoložljiva razmenjava in gibanje v krogu), gibanja med podobo in prispodobo pravzaprav ni jemati kot krožnega gibanja, marveč kot eliptično gibanje. Razpoložljivost odnosa med podobo (resnico) in prispodobo (poja-

vom) ni vključena v »zaprt sistem«, temveč se vključuje v gibanje, ki zaprtost kroga nenehno razpira; jo nadomešča, v tem ko jo briše.

Derrida v odnosu med resnico (podobo) in fenomenom (prisodobom) odkriva neko četrto stran, ki se izmika triadi: resnica — fenomen — njuna spojenost. Toda štetje sledi iz ena (resnica : lik) in pride do štiri skozi triado. Tega, kar se izmika razliki med resnico in fenomenom, prihaja skozi to razliko. Drugačen prihod in drugačno štetje tudi ni mogoče. Kolikor gre za štetje in za prihajanje, zapisano zato v ničemer in nikakor ne more govoriti zoper Derrida.

Ostaja pa vprašanje, kako je s svetom pred ENA, pred njegovo redukcijo na vizualno : likovni svet oziroma pred njegovo razcepitvijo na svet likov in svet posnetkov (ponaredkov), svet resnice in svet fenomenov.

Vsekakor le v tem razcepljenem svetu obstajajo raz-like in s tem tudi umetnost **kot** umetnost. Če so stari enačili pojmovanje in čutenje (resnico in pojave), če je bilo zanje čutenje aletetično in resnica estetična, zanje ni obstajala niti filozofija **kot** filozofija niti umetnost **kot** umetnost. Zato tudi božje proizvajanje ni moglo biti uvrščeno na prvo mesto in umetniško proizvajanje na tretje : zadnje mesto. Ni mogla biti filozofija kot spoznavanje po bogu proizvedenih čistih likov privilegirana in umetnost kot ponarejajoče posnemanje čistih likov degradirana. Kjer ni razlike med resnico in fenomenom, mišljenjem in čutenjem, nadčutnim in čutnim svetom, tudi nikakršno graduiranje ni mogoče. Ni višjega in nižjega, najvišjega in najnižjega. Odsotna je vsakršna piramidalna struktura. Vse to nastopi šele s platonizmom, z redukcijo sveta na likovnost.

Ta redukcija vlada še tudi v obratu platonizma. Pravzaprav šele tu dobi vso svojo moč. Nietzsche čutenje in fenomen (Schein, kakor ga razume) postavi na prvo, nasproti resnici in pojmovanju odlikovano mesto. Odlikovano mesto dobi s tem tudi umetnost. Ne velja več: daleč od resnice je umetnost, temveč: daleč od umetnosti je resnica. To pa pomeni, da umetnosti ni mogoče več enačiti z ogledalom in posnemanjem. Umetnik ni več posnemovalca in ponarejevalca po bogu postavljenih likov. Na nek način je zavzel mesto boga: »Identiteta v bistvu zavojevalca zakonodajalca in umetnika : najvišja sila volje — **uobličiti se** v snov...« (Nietzsche, Kunst und Künstler, n. 11). Umetnik je najvišja stopnja volje do moči in na tej stopnji si mora po svojem bistvu podrediti vse oblike. Sam mora biti zakonodajalec, t. j. postavljalca oblik. Njegova izvornost mora biti absolutna. V ničemer ne sme biti posnemovalca.

Po prevratu platonizma je zato mesta le še za tako imenovano abstraktno slikarstvo. Za umetnika zdaj ni ničesar, nobene oblike, nikakršne lepote, ki bi bila kot taka vredna upodobitve. Ni lepega dekleta, ki bi ga bilo vredno upodobiti na platna ali v kamnu. V abstraktni umetnosti velja nekaj le na novo postavljena oblika, ne pa posnetek že neke dane oblike. Umetnost je zdaj: proizvajati nove like in spet nove like. Proizvajati pralike kot vzorce, ki jih je potlej sicer mogoče posnemati in reproducirati, toda to umetnika kot izvirnega likovnika ne zanima več. Nasproti reproduciranju se zadržuje v svoji božanski vzvišenosti, tudi nasproti poprejšnji posnemajoči umetnosti.

Vendar pa tako Nietzsche kot abstraktni umetnik še zmeraj mislita iz razlike med resnico in fenomenom. Kakor je Nietzschejev prevrat platonizma radikalizacija platonizma, tako je abstraktna umetnost radikalizacija likovne umetnosti: umetnosti **kot** umetnosti.

V tej radikalizaciji se ponovno izkaže istovetnost umetnosti in tehnike. Za Platona sta tako posnemovalec kot ponarejevalec (rokodelec) oblikovalca: oba se razumeta na like. Kot oblikovalec je vsakdo izmed njiju zato **t e c h n i t e s**. Oba imata isto ime, ker se morata oba razumeti na vnaprej dane like. Sodobna umetnost in sodobna tehnika pa se srečujeta v informativnosti. Tako sodobna umetnost kot tehnika skušata »uobličiti v snov« čim več povsem novih likov (pralikov ali vzorcev za reprodukcijo), skušata biti čim bolj informativna, kreativna v »smislu produkcije inovacij«: »Bistveno za informacijo je zmeraj stopnja novosti, inovacije dogodka (Max Bense: Einführung in die informations-theoretische Ästhetik, Rowohlt 320, Hamburg 1969, str. 105)«. Kreativnost in inovacija sta sinonima za originalnost: »Kreativno pomeni pri tem toliko kot novo, inovativno, originalno in ta pojem korespondira s pojmom selektivno, v pomenu, da so **k r e a t i v n i** momenti nekega stanja dosegljivi le s selektivnimi procesi (prav tam, str. 33)«. Selekcija se nanaša na določen repertoar elementov, materialov. Najpestrejši, najbogatejši repertoar predstavlja kaos. »Kaogeno stanje enakoverjetne distribucije elementov ima samoumevno maksimum inovacije ali informacije v toliko, v kolikor more biti iz njega selekcionirano vsako drugo strukturalno ali konfiguratívno estetsko stanje. Vsak kaos je realni vir, realen repertoar možnih inovacij v pomenu kreacij (str. 59)«. Kaos je nasprotje in hkrati nekaj k selekciji kot oblikovanju sopripadajočega. S selekcijo oblikujemo elemente kaosa v red, ki smo ga sami izbrali. Izbrana ureditev kot lik oziroma zbir likov nam je zato nekaj poznanega in domačega: »vsaka ureditev elementov predstavlja fenomen redundance, vračanja enakega, poznane, predvidljivega (56)«. Umetnikov zakonodajalski odnos do snovi: kaosa mu zagotavlja samoprepoznavanje, prepoznavanje svoje volje v preoblikovanem kaosu. Preoblikovani kaos mu zagotavlja »vračanje enakega«: njega samega v po njem postavljenih likih. Ti liki so razpoložljivi. Zato ta razpoložljivost dopušča hkrati mnogo večjo svobodnost materialov, kot pa so jo dopuščali že vnaprej dani in zadani liki. »Če sploh moderno umetnost označuje nek enoten princip, potem obstaja v estetski **a v t o n o m i j i** materialov« (str. 60). Ta avtonomija ne more pomeniti nič drugega, kakor da je oblikovanje dobilo glede na razlikovanje določeno prednost: razlike se formirajo šele oziroma hkrati skozi oblikovanje. Razlike postavlja urejanje, nastajajo v samem kreativnem procesu in avtonomnost materialov ni omejena po nobenem vnaprejšnjem izboru.

Proizvajanje kot razlikovanje in proizvajanje kot oblikovanje je razločljivo, toda neločljivo. Ontično proizvajanje je postalo hkrati ontološko. Ker je s tem razpadla vsa arhitektura bivajočega in ni več privilegiranih in degradiranih plasti bivajočega, je tudi umetniški objekt brez činov in lahko stopi na njegovo mesto katerikoli bivajoče. Kvalitetnih razlik ni več, so le kvantitativne, ali natančneje: kvaliteta je neločljiva od kvantitete. Ker tako

umetnost kot tehnika hkrati oblikujeta in razlikujeta, proizvajata nove like, je nujna razlika le v **stopnji** (kvantiteti) informacije: inovacije: kreativnosti, ki jo dopuščata skozi urejene proizvode. Stopnja nekaterih objektov je višja in zato glede na druge posedujejo stanja, estetska stanja, ki jih spreminjajo v umetniške proizvode. Stopnjo informativnosti, umetniškosti neke stvari se da zato matematično določiti. Čim bolj je informativna, toliko več znakov nudi, toliko mnogoznačajnejša je.

Vsako stvar, ki naj bi se imenovala umetnina, se da zajeti torej s številčnimi vrednostmi in znakovnimi razredi. »Informacijska estetika, ki dela s semiotičnimi in matematičnimi sredstvi, označuje estetska stanja, ki jih je mogoče zapaziti na naravnih predmetih, umetelnih objektih, umetniških delih ali designu, s številčnimi vrednostmi in znakovnimi razredi, to pa pomeni, da jih definira kot posebno vrsto informacije, prav kot estetsko informacijo, ki je izoblikovana relativno glede na neki vir, t. j. glede na določen repertoar elementov ali materialnih sredstev« (str. 7). Informacijska estetika kot matematična estetika je še zmeraj estetika, ker ima še vedno opravka z materiali in formami. Vendar to ni več estetika, ki bi se ukvarjala le s tako imenovanimi umetniškimi deli oziroma s proizvodi, ki so proglašeni za umetniška dela.

Ta estetika se ukvarja s tem, kar zdaj faktično je; s tem, kar nastaja ob srečanju umetnosti in tehnike: z umetelnim svetom. Vendar ne zgolj kontemplativno, marveč z aktivno soudeležbo: s proizvajanjem in spreminjanjem tega sveta. »Ni odločilno matematično opisovanje sveta, temveč iz njega dosegljiva principierna konstruktivnosta sveta, načrtna anticipacija bolj ali manj zaključene prihodnostne umetelne realnosti, v kateri bo človek lahko bival kot vitalno, kakor tudi kot inteligibilno bitje... Matematična estetika služi kot osnova generativni in s tem konstruktivni estetiki e s t e t s k e g a o k o l j a. To opravičuje njen nastop in njeno nujnost v modernem svetu. Le predvidljivi svetovi so programljivi, le programljive se da konstruirati in le ti so humano naseljivi« (str. 72). Estetika in z njo umetnost se tako pojavlja kot predhodnica tehnike: anticipiranja, programiranja, konstruiranja. In zato po Marshall McLuhanu predvsem kot navajanje na nove in nove nezaslišane tehnične dosežke, kajti »umetnost je prav vnaprejšnje vedenje o tem, kako se obnašati do psihičnih in družbenih posledic prihodnje tehnologije«, je »točna informacija o tem, kako pripraviti določeno psiho, da bi preprečili prihodnji udarec naših lastnih podaljšanih sposobnosti (Understanding Media-The Extensions of Man, iz prevoda v Pitanjih 15, str. 1830)«. Naše lastne podaljšane: povnanjene (ekstenzivirane) sposobnosti so skozi tehniko opredmetene in ufunkcionirane sile, ki se nam zaradi hkratnosti oblikovanja in razlikovanja, razpoložljivega razločevanja vrivajo kot nekaj nepričakovanega in na prvi pogled nam tujega. Komaj je neka stvar proizvedena, že nas udari nasproti kot nekaj različnega do vsega dozdejšnjega in navajenega.

Kot predhodnica tehnike: razpoložljivega razločevanja, nas umetnost z nenehnim porajanjem novih likov, z nenehnim proizvajanjem novih vizualnih učinkov, pripravlja na vse novo. Nenehno razširja, briše in na novo zari-

suje meje pred-vidljivosti. Znova in znova spreminja odnos med predočnostjo in predočenostjo, likovnostjo in vizualnostjo. Je jedro njunega medsebojnega vzratnega spreminjanja.

Umetnost je prišla do svojega kraja, na kraj svoje poti. Prav tako kakor likovnost in vizualnost, ki sta do kraja zajeli in preželi proizvodnjo (poiesis). Ta redukcija proizvodnje nikakor ni zanikanje proizvodnje, marveč neka skrajna potrditev. Združitev tehnike in umetnosti, natančneje: znanosti kot znanosti (filozofije : estetike itd.) ter umetnosti kot umetnosti v umetnostno-tehniko : v **umetnost**, prepušča proizvodnjo njemu samemu. Ni zaradi nečesa drugega, marveč zavoljo sebe samega. Proizvodnjo kot razpoložljivo razločevanje je proizvodnjo zaradi proizvodnje, ne pa morda zaradi proizvedenega (biti).

Umetnost **kot** umetnost, kot posnemanje, kot resnica v fenomenu, je tu seveda nekaj preteklega (govorjeno v Heglovem jeziku) oziroma nekaj mrtvega (govorjeno v Nietzschejevem jeziku). Jezik je treba razumeti, sicer nam ne pove nič. Niti preteklo za Hegla niti mrtvo za Nietzscheja ne pomeni, da tega ni. Je, toda kot funkcija: najsibo sedanosti najsibo življenja. Iz tega hkrati sledi, da je brez preinterpretacije mogoče govoriti o umetnosti kot preteklosti le iz Heglovega sistema oziroma o smrti umetnosti le iz Nietzschejevega zornega kota: prav tako kakor o umetnosti kot najvišji življenjskosti, kolikor Nietzsche pri tem misli na umetnost-posnemanje, temveč na umetnost-zakonodajalko. Kakor je za Nietzscheja smrt funkcija življenja, tako je tudi umetnost-posnemanje funkcija umetnosti-zakonodajalke. Če pa smrti ne razumemo kot funkcijo življenja, potem se nam vsa stvar pokaže drugače.

Potem se začnemo spraševati po izvoru umetnosti. Takšno vpraševanje je Heideggrovo vpraševanje po bistvu umetnosti. Ker je umetnost kot umetnost neizogibno vezana na platonizem, na likovnost, na razliko med resnico in fenomenom, je Heideggrovo vpraševanje po izvoru umetnosti hkrati vpraševanje po izvoru one razlike, po izvoru likovnosti, po izvoru platonizma (metafizike) samega. Gre prav za izvor umetnosti, ne pa za umetnost samo, kajti o njej je mogoče govoriti le znotraj platonizma.

Umetnost je »odlikovani način, kako postane resnica bivajoča in, t. j. zgodovinska (Holzwege, str. 65)«. Misliti na resnico ne glede na bivajoče, pomeni misliti resnico ne glede na umetnost. Umetnost je zmeraj že neka premena resnice, je zmeraj že neka zgodovinska resnica, neka metafizična upodobitev resnice: »Bistvenemu spreminjanju resnice ustreza bistvena zgodovina zahodne umetnosti (prav tam, str. 68)«. Umetnost se zmeraj že dogaja hkrati z metafiziko, z metafizičnimi epohami resnice. Ker je umetnost torej vezana na metafiziko (platonizem), je mogoče o njej govoriti le metafizično. Ozirajoč se le na umetnost, je vsak jezik o umetnosti lahko le jezik estetike, jezik, ki govori iz razlike med resnico in fenomenom, likom in snovjo: Platonov nič manj kot Heglov, Heglov nič manj kot Bensejev.

Zakaj to, da je v umetnosti »resnica na delu v delu«, da se razpira v bivajočem, hkrati pomeni, da se utrjuje v nekem liku: »Kunst ist das Feststellen der sich einrichtenden Wahrheit in die Gestalt (str. 59)«. Če zadevo obr-

nemo, se torej izkaže, da je umetnost mogoča le iz resnice, da lik (likovnost) temelji na resnici. »Če se resnica postavi v delo, se pojavi (erscheint: zasje). Pojavljenje, kot ta bit resnice v delu in kot delo, je lepota. Tako pripada lepo v samodogajanje (Sichereignen) resnice... Lepo temelji medtem v formi, toda le zato, ker se jasni (lichtet) forma edino iz biti kot bivajočnosti bivajočega. Tedaj se bit dogaja kot eidos.« (str. 67) Lepo ali umetnost spada v samodogajanje resnice. Toda le tedaj, kadar se bit dogaja kot eidos (lik), kot bivajočnost bivajočega: kot metafizika. **Likovnost** je enakoznačna z **bivajočostjo** bivajočega, ki bivajoče razceplja na sebe samo (bistvo, eidos, resnica) in na fenomen. Zato vpraševanje, ki se ozira le na umetnost, le na likovnost, le na bivajočnost bivajočega, sprejema resnico in fenomen le v njuni razliki, ne pa v istosti. Fenomena ne razume kot samodogajanje resnice.

Heidegger v svojem vpraševanju po izvoru platonizma (likovnosti) izpostavi fenomen kot samodogajanje resnice že v Sein und Zeit: »Aletheia, ki... je izenačena s pragma, phainomena, pomeni ‚stvari same‘, to, kar se kaže, bivajoče v kako njegove razkritosti.« (str. 219) Fenomen pripada resnici kot razkritosti razkrivanju. Razkrivanje, resnica kot razkrivanje je poiesis. Vprašanje po izvoru umetnosti, po resnici je zato vprašanje po poiesis.

Na čemer pa počiva poiesis, je govor. Brez govora ni razkrivanja, ni prinašanja bivajočega v odprto. »Kjer ne biva nikakršen govor, kakor v biti kamenja, rastline in živali, tu tudi nikakršne odprtosti bivajočega ni... Govor ni zato poiesis (Dichtung), ker bi bil prapoezija, marveč se poezija dogaja v govoru, ker ta hrani izvorno bistvo poiesis. Gradnja in oblikovanje se torej zmeraj že dogajata in vedno le v odprtem rekanja in imenovanja.« (str. 61) Oblikovanje in s tem likovnost počivata v govoru. Izvor umetnosti je govor. In **platonizem, ki se ozira le na umetnost in ne na izvor umetnosti, je redukcija** (kakor lahko vidimo tudi iz začetka navedenega mesta o umetnosti iz Platonove Države, iz preskoka od poiesis na posnemanje) **govora na likovnost**.

To je bistvo platonizma (metafizika). **Sprejeti tezo, da sta v platonizmu likovnost ali pisava v podrejenem položaju, pomeni zato nanesti samoprevari platonizma**. Ta samoprevara se izkaže kot prevara seveda šele na koncu platonizma in po prevratu platonizma, ki sta prinesla na dan, razvila vso njegovo jedro. Logocentrizem ni prednost govora, marveč branja (logos = zbiranje in razbiranje). Zato logos kot branje od vsega začetka v temelju forsira pisavo, ne pa govorjenje.

To se danes ne razkriva več le na ravni mišljenja, ki sprašuje po izvoru umetnosti ali tehnike, temveč tudi mišljenju, ki sledi zahtevam tehnike-umetnosti: umetelnosti. Iz izvora umetnosti-tehnike se v njenem skrajnem samozadovoljevanju na njenem lastnem področju znova prigovarja govor. »Fragmentarni, pismeni ali vizualni individualizem v elektronsko preoblikovani in implodirani družbi ni mogoč... Ne le, da mora danes vizualni, specializirani in fragmentirani zapadnjak živeti v najtesnejši vsakodnevni povezavi z vsemi starimi ustnimi kulturami na Zemlji, temveč začenja vizualnega in predočujočega človeka njegova lastna električna tehnologija predstavljati

nazaj k plemenskemu in ustmenemu obrazcu . . . » (Marshall McLuhan, *Understanding Media . . .*, Pitanja 15, str. 1371) Začenja se torej kazati neka nemožnost likovnosti in s tem platonizma.

Ta nemožnost seveda ne pomeni, da odslej likovnosti ne bo več. Ne pomeni, da se bit ne bo več dogajala kot eidos. Pomeni le, da redukcija vsega, kar je, na likovnost ni več mogoča. In to ravno v tem trenutku, ko je ta redukcija postala brezmejna.

V brez-mejnosti redukcije kot produkcije likov se pojavlja razpoka: temna pika z gledišča vizualnosti.

Toda kaj naj pomeni ta temna pika, kaj naj pomenijo McLuchanove ontične izjave o umikanju fragmentarnosti, pismenosti in vizualnosti pred ustmenostjo : govornostjo, slušnostjo in totalnostjo? Kam nas naj bi vračala tista temna pika in to umikanje? Gre za vračanje k čistemu : živemu govoru, k čistemu mišljenju, ki še ni umazano s pisavo? Torej k predplatonističnemu svetu?

Se s tem iz beguncev znova spreminjamo v stanovitne prebivalce? Se brezdomeci spet vračamo domov? »Kajti, kdor je začel pisati iz mišljenja, mora biti neizogibno podoben ljudem, ki so pred preveč močnim vetrom zbežali v zavetje. Ostaja skrivnost še zakrite zgodovine, da so morali biti takšni begunci vsi misleci Zahoda po Sokratu, ne da bi to škodovalo njihovi veličini.« (M. Heidegger, *Was heisst Denken?*, Tübingen 1954, str. 52.) Sokrat, ki »ni ničesar zapisal« in je »najčistejši mislec Zahoda«, še ni bil takšen begunec, še ni pobegnil v zavetje pisave. Beguncev od Platona do Heideggra se nasprotno drži nečistost. Njihovo mišljenje, pa če je še tako čisto, je zmeraj že tudi zamazano. Preplavlja ga likovnost. Kolikor je tu govor o »čistem mišljenju«, potemtakem ne gre za mišljenje čistih likov, marveč za mišljenje, ki takšni težnji po čistih likih ali pisavi sploh še ni zapadlo. Kakšna je čistost, ki ni čistost čistega lika in čistega pogleda? In kakšna je tedaj eshatologija, ki ne vrača v dom čistih likov, temveč proglašča ta dom ravno za pribežališče? Za pribežališče, ob katerem se je pozabilo na dom, na prebivališče odprtega prostora. Kakšna je eshatologija, ki vrača iz zavetja na odprt prostor, kjer vleče?

In ali je ta odprt prostor še tisti prostor, ki ga je mislec nahajal, preden je začelo vleči premočno? »Je ne-več-metafizično vsebovano že v še-ne-metafizičnem?« (M. Heidegger-E. Fink, *Heraklit*, Frankfurt 1970, str. 111) Je na vrsti zgolj umaknitev platonizma: likovnosti (pisave) ali pa razprtje odprtega prostora v zavetju samem, nemetafizičnega v sami metafiziki (platonizmu)? To bi pomenilo, da se beg v metafiziko ni nikdar povsem posrečil, da mu je zmeraj že nekaj spodletelo in da se hkrati — po drugi plati — ne: več: metafizično lahko dogaja le, če ostaja hranilec metafizičnega. Toda hranilec metafizičnega ne več kot gospodujočega, marveč kot sodogajajočega se. Razprtost tega sodogajanja bi bilo tedaj tisto, kar že pripada ne-več-metafizičnemu in kar še ni moglo pripadati še-ne-metafizičnemu.

Razpoka, temna pika je že od vsega začetka, ki prav zato ni nikakršen čisti začetek, v ozadju metafizike. Svet metafizike ali metafizika sveta sta mogoča le ob soobstoju čistih likov in zrcala. Zrcalo pa more zrcaliti : odbi-

jati čiste like v njihovi svetlosti, živosti in zgovornosti le, če je samo v sebi temno, mrtvo in molčeče. Enako je tudi z umetnostjo in pisavo, katerih prazastopnik je zrcalo kot ogledalo. »Kdor torej prepusti izvedenost (technē) spisom in tudi kdor jih sprejema z mnenjem, da more po črkah prišpeti kaj trdnega in jasnega, ta je dovolj preprost in dejansko ne ve nič o Ammonovem izreku, če meni, da je napisani govor še kaj drugega kot sredstvo spominjanja za tistega, ki že ve za to, kar one izpisujejo... Kajti to slabost ima pisava (grafe) — in v tem je povsem podobna slikarstvu (zografa), kajti tudi to vzpostavlja svoje rojence kot žive, toda če jih ukaželen kaj povprašaš, tedaj častljivo povsem molčijo.« (Platon, Phaidros 275 c-d) Proizvodi slikarstva se izkažejo kot nekaj mrtvega.

Iz navedenega mesta je tudi šele prav razumljivo, kaj pomeni za Platona bivajoče v vsej njegovi neskritosti. Če je človek narisani in ne govori, je njegov lik nepopoln: njegova neskritost je zamegljena. Narisani človek je za nas — razen po eni strani — docela zaprt. O njem ne vemo ničesar, če ga nismo že poprej poznali. Enako je s črkami in pisavo. Iz njih ne moremo ničesar razbrati, če nam tisto, o čemer beremo, ni že od prej poznano. Nekaj še neznanega se nam lahko razpre le kot razlikovani sestav že znanega.

Zrcalo, slikarstvo, pisava pa tudi rokodelci lahko načrtujejo in vzpostavljajo le že znano (like), toda tudi zgolj na ta način, da to že znano zatemnijo. Vse v svetu proizvedenega je zato »le nekaj motnega (a-mydrōn: ne-žareče) v primerjavi z resničnim (neskritim)«. (Politeia, 597 a) V primerjavi z resničnim, s svetlimi liki so po proizvajanju, namreč po proizvajanju kot oblikovanju, proizvedeni proizvodi motni. V njihovo svetlost je vmešana tema.

Motnost je tista, ki vzpostavlja razliko med resnico in fenomenom. Platon tu ne govori o temi. Toda motnosti ne bi bilo in s tem tudi razlike med resnico in fenomenom ne, če se skozi proizvajanje svetlobi likov ne bi pridružila tema. Razlika med svetlobo in temo je pred razliko med svetlobo in motnim, med resnico in fenomenom, med proizvajanjem kot razlikovanjem in proizvajanjem kot oblikovanjem. Je tedaj sploh še mogoče reči, da se tema pridruži svetlobi skozi **proizvajanje**, da se **pridružuje**? Ni proizvajanje ravno njuno medsebojno razlikovanje in nista tedaj svetloba in tema nekaj povsem enakoizvornega?

Biti enakoizvoren pomeni biti glede na sebe samega neizvoren. Svetloba in tema sta glede na sebe sami enako neizvorni, če in kolikor sta enakoizvorni. Toda ali svetloba in tema sploh moreta biti drugače, kakor na ta način, da sta neizvorno enakoizvorni oziroma enakoizvorno neizvorni? Kakor na ta način, da si sopripadata le skozi prepad med njima? Prepadna sopripadnost pa je pripadnost, ki je ni mogoče označiti kot pripadnost razlikujočih se. Prepadna sopripadnost spada v pripadnost, ki je prerana in hkrati prekasna za pripadnost razlikujočih se ali že razlikovanih.

Zato ni »razlika« med svetlobo in temo pred razliko med resnico in fenomenom, tudi ni nikakršnega »pred«, marveč se resnica vzpostavlja kot nekaj različnega od fenomena hkrati s tem, ko se **prepadna** sopripadnost svetlobe in teme zgublja v sopripadnosti razlikovanih, v **razliki** med svetlobo in temo. »Stari« niso razlikovali med resnico in fenomenom, ker niso razlikovali med

svetlobo in temo; vendar le zato, ker je bil zanje znotraj resnice kot ne-skritosti same nepresegljiv prepad. Ne v ne-skritosti skritosti ne more nikdar zbrisati in je preseči, ker je sam obstojen le, kolikor pripada skritosti in med njo in seboj vzdržuje prepad. Kar je skrito, je v tišini ali temi; kar je ne-skrito, ima zven ali se sveti. Tisto vzdrževanje prepada med ne in skritostjo je zato hkrati vzdrževanje prepada med svetlobo in temo.

V prepadni sopripadnosti ne gre niti za razliko niti za sličnost. Brž ko je prepad med svetlobo in temo razumljen kot razlika med njima, je prepad že tudi brisan, kajti med v razliki razlikovanima je vzpostavljena prav ta podobnost, da se oba pojavljata kot lika. Lik je lik, kolikor se sveti. Vsako brisanje prepada z razliko je zato hkrati tudi preseganje skritosti po neskritosti, teme po svetlobi. In prav v tem preseganju je bistvo platonizma: dokumentiranje čiste neskritosti, čiste luči, čiste biti itd. Le v takšni dokumentaciji se po tej neskritosti tudi lahko razloči na sebe samo in na fenomen kot naknadno zatemnitev njene čistosti; kakor da ne bi ne-skritost že vseskozi nosila skritosti v njej sami. Skritost je »temna točka«, ki je ni mogoče nikdar presvetliti.

Zaradi te skritosti v njej sami je resnica iz sebe same, in ne naknadno, vselej možna le kot fenomen. Fenomen: zatemnjena svetloba ali razsvetljena tema, ne nastane šele kot odboj trčenja resnice ob neko njej vnanjo neprobno steno (ogledalo), marveč je dogajanje resnice same. Ona vnanja stena je tisto najnotrajnejše resnice in zato resnica sama ni nikdar zgolj v sebi sami. Resnica kot neskritost je glede na skritost zmeraj že drugo sebe same, t. j. fenomen. V tem dvojnem dogajanju se vzdržuje prepadna sopripadnost, ki ne dopušča niti skritosti niti neskritosti, da bi kdaj postali zgolj oni sami.

Sodobne estetske izjave, po katerih je glasba npr. umetnost, ki temelji na zavestni organizaciji zvoka in tišine v okvirih časa, ali slikarstvo umetnost, ki temelji na zavestni organizaciji svetlobe in teme v okvirih prostora za realizacijo komunikacije med ljudmi, prepadne sopripadnosti skritosti in neskritosti sicer ne zbršijo, vendar pa se gibljejo na ontični ravni in jo zato brišejo. Zanje je svetloba in tema, zvok in tišina po eni plati ter prostor in čas po drugi plati nekaj bivajočega; prav tako kakor sta za McLuchana nekaj bivajočega govor in pisava. Bivajoče je seveda mogoče tako ali drugače organizirati, reorganizirati in dezorganizirati. Razmerje med prepadno sopripadajočimi se zato zdi razpoložljivo.

Toda če bi bilo povsem razpoložljivo, tedaj bi prepadna sopripadnost razpadla: skritost bi se docela umaknila neskritosti. To se dogaja v območju gole aplikativne tehnike (znanosti), ne pa v svetu tehnike-umetnosti: tako imenovane umetnosti, ki se razpoložljivosti zmeraj znova izmika.

S semiotičnega gledišča se to izmikanje že glede na umetnost kot tako kaže kot neprozornost umetnin: da jih kot znakov ni mogoče prevesti enoznačno na nek prozoren odnos med označujočim in označenim. Z onto-teološkega gledišča, z gledišča utemeljenosti vsakega bivajočega v sprepletenosti štirih vzrokov (materialnega, gibalnega, formalnega in smotrnostnega vzroka) se to izmikanje kaže kot izmikanje umetniškega dela izpod teleološkosti

(umetniško delo »ne ponikne v služnosti«: Heidegger, Holzwege, str. 53), kot ohranjanje in izpostavljanje čiste likovnosti oziroma snovnosti umetniškega dela (»barva ni pozabljena, ampak šele prav zablesti«: isto, str. 36).

S sestopom v izvor umetnosti (platonizma sploh) se to izmikanje razpoložljivosti razkriva kot dogajanje spora zemlje in sveta, igrišča resnice, jasnine v njenem »dvojnem zakrivanju (str. 42)«: glede na bivajoče in glede na resnico samo. Možnost izmikanja razpoložljivosti se razpira iz »praspora« znotraj resnice, iz »praspora« med skritostjo in neskritostjo, »jasnino in zakritostjo«.

Zato je umetnost razumljena kot eden »bistvenih načinov (str. 44)« dogajanja resnice. In sicer kot tisti »bistvenih načinov«, »v odprtosti katerega je vse drugače kot sicer (str. 59)«. Ta drugačnost ni pojasnjena. Ko bi bilo treba to drugačnost določiti, umolkne vsak govor o načinih dogajanja resnice: tudi umetnosti; prav tako, kakor umolkne informacijsko-teoretična estetika, ko bi bilo treba določiti kriterij razmejitve med že ne in že umetniškim na kvantitativni lestvici selekcioniranih redov. Če bi res obstajal glasbeni ali likovni jezik oziroma če bi bilo mogoče dogajanje resnice zvesti na govor, se to ne bi moglo zgoditi. Pomeni to, da dogajanja resnice ni mogoče zvesti niti na likovnost (pisavo) niti na govor? In da ne gre niti za prednost govora niti za prednost pisave? Ker je govor zmeraj že (nikoli) pisava; ker se v tem, ko se sliši, zmeraj že presliši? Ker je pisava zmeraj že (nikoli) govor; ker se v tem, ko se briše, zmeraj že riše?

To bi pomenilo, da obstaja med umetnostjo in likovnostjo zmeraj že nek razmak, neka zarez: umetnost in/kot likovnost.

Varuh interpretacije

Hubert Damisch

«Yet must not we put the strong law on him;
he's lov'd of the distracted multitude,
Who like not in their judgement, but their eyes;»

A z njim ne smem po strogem zakonu:
priljubljen je pri množici brezglavi,
ki ljubi na oko, ne po razsodku;

Shakespeare, Hamlet, IV, 3.
Prevod Otona Župančiča.

IME : NASLOV

V **Psihopatologiji vsakdanjega življenja** predlaga Freud, naj pri raziskovanju sloga nekega avtorja uporabimo načelo eksplikacije, ki omogoča, da pridemo do vzrokov posameznega lapsusa¹: analiza bi se manj nanašala na izrecni tekst, pač pa bi toliko bolj prodirala v njegove robove in med vrstice, pripravljena, da s simptomalnim branjem izkoristi vsako vrzel ali nepravilnost, vsako nenavadno potezo, v kateri bi lahko prestregla individuum. Stavek zazveni prav nepričakovano, če ga približamo odlomku iz eseja o Michelangelovem **Mojzesu**, kjer je omenjena metoda za določanje avtorstva (metoda atribucije), ki jo je svoj čas izdelal eden najslavnejših izvedencev

¹ Sigmund Freud, Zur Psychopathologie des Alltagsleben, Gesammelte Werke, I. del, str. 112.

za italijansko slikarstvo, »poznavalec«, ki se je odlikoval po tem, da je opredeljeval ali, bolje rečeno, karakteriziral individualni slog po navidezno nepomembnih potezah: »Dolgo preden sem mogel slišati za psihoanalizo, sem zvedel, da je neki ruski poznavalec umetnosti, Ivan Lermolieff, ki je svoje prve spise objavil v nemščini med leti 1874 in 1876, povzročil revolucijo v evropskih muzejih, ko je na novo določil avtorje številnim slikam, poučeval, kako zanesljivo ločiti kopije od izvirnikov, in z deli, ki jih je tako osvobodil prvotnih oznak, rekonstruiral nove individualnosti umetnikov. To je dosegel tako, da je izključil učinek celote in glavnih potez slike ter izluščil značilne pomene podrejenih podrobnosti, malenkosti, kakršne so izoblikovanost nohtov, ušesnih mešičkov, avreol in drugih neopaženih stvari, ki jih kopist zanemari, ki pa jih vsak umetnik obdeluje na svoj način, po katerem se razlikuje od vsakega drugega. Pozneje sem z velikim zanimanjem zvedel, da se je pod tem ruskim psevdonimom skrival neki italijanski zdravnik z imenom Morelli. Umrl je leta 1891 kot senator italijanskega kraljestva. Mislim, da je njegova metoda v zelo bližnjem sorodstvu s tehniko zdravniške psihoanalize. Tudi ta ima navado, da iz zanemarjenih ali neopaženih potez, iz zavržkov (**the refuse**: angleško v tekstu)² ugiba skrivne ali skrite stvari.«³

Na več načinov skrivnosten tekst, skrivnosten v sami svoji prosojnosti (in res nas lahko samo osupi, kako je znal Freud v nekaj vrsticah povzeti poznavalčevo metodo in tako dosledno pa natančno opredeliti, **okarakterizirati** podjetje, za katero je lahko opazil, da del njegove zanimivosti, če ne kar pomena, izvira iz lingvistične in obenem anagramatične krinke, za katero se je zatekel Morelli). Kolikšno važnost naj pripišemo primerjavi, ki nam jo predlaga, primerjavi med tako rekoč kliničnim postopkom za določanje avtorstva, ki ga je izdelal italijanski zdravnik (**Arzt**), in tehniko same psihoanalize, ki jo za simetrijo označuje kot zdravniško (**die Technik der ärztlichen Psychoanalyse**)? In če gre za sorodstvo, za bližnje sorodstvo (**nahe verwandt**), kako naj ga razumemo in na kakšne posledice lahko sklepamo v polju, v katero se očitno vpisuje spis o **Mojzesu**, v polju analize in interpretacije umetnin? A še prej — **kdo** tu govori, **kdo** piše in od kod, s kakšno **pravico**⁴, v kakšnem **imenu**? Kdo je torej tisti, ki je, dolgo preden je mogel slišati za psihoanalizo (**Lange bevor ich etwas von der Psychoanalyse hören konnte**), zvedel za pretres, ki so ga v evropskih muzejih povzročila Morellijeva dela? In zakaj je Freud po poznavalčevem zgledu in kakor bi hotel podvojiti analogijo s tem, da zbríše svoje ime in svoj zdravniški stan (na drugem mestu se avtor teksta ne predstavlja kot poklicni psihoanalitik, temveč kot navaden ljubitelj, ki je rad na tekočem s strokovno literaturo), zakaj je torej Freud sklenil, da si nadene krinko in da zmeša sledove okoli teksta in vse v njegovo notranjost, da pomnoži slepe vhode?

² V francoskem besedilu prevaja pisec z **le rebut** — op. prev.

³ Id., *Der Moses des Michelangelo*, Gesammelte Werke, X, str. 185. Pisec navaja (po svoje prirejen) francoski prevod iz *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, 1952, str. 23—24.

⁴ V izvirniku: à quel **titre**.

Lahko si mislimo, da Morelli ni hotel podpisati svojih del z imenom, ki mu ne bi podeljevalo nikakršne pravice ali avtoritete, pač pa bi nasprotno izdajalo ljubitelja; ne glede na to, da v kontekstu kulture, ki vidi v umetniku očeta njegovih umetnin, vsak napad na red poimenovanja postane pravo pohujšanje, brž ko razkrije hkrati arbitrarno in represivno gonilo sistema, ki je vseskoz sistem **avtoritete**. Pri stvareh v zvezi z očetovstvom to, da nekaj nosi očetovo ime, še ne daje naslova: a prepoznava (-pripoznav) nujno poteka prek dodelitve lastnega imena. Kaj je z našo kulturo, je spraševal Morelli, kaj velja ta toliko opevana kultura, če brez izrecnega napotka (določitve avtorstva, shranjene v katalogu) lahko gremo mimo ene najpopolnejših stvaritev renesanse (dresdenska Speča Venera), ne da bi postali pozorni nanjo, ne da bi jo sploh opazili?⁵ Pripomniti je mogoče, da je bil sam poznavalec še žrtev sistema, ki analizo umetniških produktov meša z iskanjem očetovstva, saj proti usodi, ki je je bila deležna slika, tisti čas označena kot Sassoferratova kopija, ni našel drugega sredstva, kakor da ji je pripel ime, ki se odlikuje med vsemi, Giorgionovo ime: kot bi umetnina navsezadnje ne imela druge pravice (titre), da nas zadrži, kakor ime, ki ji ga lahko nalepimo. A prav tu se pokaže, da je ta metoda zares neprimerna (im-pertinentna), celo svetoskrunska. Morelli je predvideval, da bo **argument z nohtom** (ki omogoča, da o avtorstvu odločimo na podlagi oblike, po tem, kako je odrezan noht, ki ga ima ta metoda za karakterističen znak — **ein charakteristisches Zeichen** — velikega slikarja) zbudil pri bralcih največji odpor⁶: in zares, le kako naj priznamo, da se posameznik — ki mora vsako njegovo pomembno delo nositi njegov pečat — razodeva kot pro-kreator zgolj po tako drobnih in malo hotenih potezah, tam, kjer se njegova roka izdaja nehote, z lapsusom, pogrēškom, če tega ne pripišemo učinku neke **mimesis**, ki to roko sili, da se sama reprezentativno razkriva?⁷

A Freud? Zakaj je hotel, da naj »Mojzes« izide v februarški številki letnika 1914 revije **Imago** brez piščevega imena in s pripombo, po kateri »uredništvo ni zavrnilo tega članka, ki, če smo natančni, ne sodi v njegov program, saj je pisec, ki nam je poznan, blizu analitskim krogom in je njegov način mišljenja nekoliko analogen psihoanalitičnim metodam«?

Ernest Jones poroča, kako malo je bilo Freudu do tega, da bi objavil delo, katerega projekt je bil star že več kakor deset let, in kako so ugovarjali Jones sam, Abraham in Ferenczi (pri katerem naj bi šel Freud tako daleč, da je ob tej priložnosti izmenjal z njim nekaj jedkih besedi), ko ga, potem ko se je odločil, da ga objavi, ni hotel podpisati. Isti Jones meni, da so

⁵ Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig, 1891, str. 288.

⁶ Id., *Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, 1890, str. 46—47.

⁷ »Slikar, katerega roke so robate, slika podobne na svojih slikah — in tako je z vsakim udom, razen če ga dolgotrajen uk ne izuri. Skrbno si torej oglej, o slikar, kateri tvoj del je najbolj brezoblični, in trudi se, da ga z učenjem omikaš. Bodi zverinski, take bodo tudi tvoje osebe, in podobno se bo vsaka dobra ali slaba lastnost, ki jo nosiš v sebi, deloma razodeva v tvojih ljudeh.« Leonardo da Vinci, ms. A, Institut de France, fol. 23r., cf. *Les Carnets de L.*, Paris, 1942, II, str. 233.

kaj malo prepričljivi razlogi, ki jih je takrat navedel Freud, da bi opravičil svojo odločitev: »Zakaj bi delal Mojzesu krivico in mu lepil svoje ime? To je zgolj šala, ki pa nemara ni slaba.«⁸ In še: »Mojzes' je anonimen, deloma za šalo, deloma pa, ker me je sram zaradi njegovega očitnega diletantizma, ki se mu je sicer v delih za **Imago** težko izogniti; nazadnje zato, ker še bolj kakor po navadi dvomim v dognanja in ker sem ga objavil le, ker me je sililo uredništvo (Rank in Sachs).«⁹ 1. Šala (ki pa nemara ni slaba); 2. ljubiteljstvo (ki mu je težko oprostiti, ki pa je očitno povezano s samim programom revije); 3. dvomi v utemeljenost interpretacije: ali te tri poteze zadostujejo, da si razložimo dvoumni odnos, ki ga je Freud pokazal do spisa, katerega očetovstvo se je odločil prevzeti šele leta 1924 ob izdaji zbranih del — in ki ima v celoti freudovskega teksta taktičen, če ne strateški položaj, je v kompleksni igri manj pomemben element, ki pa ima nemara sam vrednost simptoma in zahteva, da ga kot takega dešifriramo, interpretiramo?¹⁰

Če ga primerjamo z drugimi poskusj aplikacije (toda ali gre tu res za »aplikacijo«?) psihoanalitičnih načel in metod pri interpretaciji umetniških produktov, in še posebej z »Leonardom«, objavljenim v isti reviji štiri leta poprej, se nam lahko zazdi spis o »Mojzesu« — ta »neanalitski otrok« — nenavadno plašen, kar bled; in prav gotovo avtorja ni zadržal stran pred pohujšanjem, da ga ni podpisal. Tradicionalno interpretacijo, za katero pravi Panofsky, da se je verjetno rodila konec obdobja baroka, v času, ko so se zanimali predvsem za dramatični (spektakularni) vidik plastičnih del,¹¹ in po kateri naj bi Michelangelo predstavil Mojzesa tako, kot bi se sam držal v trenutku, ko bi se vrnil s Sinaja in bi se, ves srdit ob pogledu na ljudstvo, ki pleše okoli zlatega teleta, dvignil, da zdrobi plošči s postavo, — to interpretacijo naj bi po Freudu zamenjali z drugo, na videz v protislovju s svetopisemskim tekstom, ki pa naj bi, kakor trdi, omogočila, da pojasnimo nekatere neprimerne, če ne težko razložljive poteze, ki jih mora poudariti pozoren opis kipa: vihravo prerokovo brado, desno roko, ki sega nazaj, usodo plošč, ki sta obrnjeni narobe — vse te podrobnosti vabijo, če jih pravilno analiziramo in vstavimo v kontinuiteto iste označevalne verige, k novi **rešitvi**: »Naš Mojzes se ne bo pognal in treščil plošč daleč proč. V njem ne vidimo začetka nasilnega dejanja, temveč ostanke čustva, ki ugaša. V na-

⁸ Freud, Pismo Ernestu Jonesu, 16. januar 1914. Navedeno v: Ernest Jones, Freudovo življenje in delo, franc. prevod, II, str. 389.

⁹ Id., Pismo Karlu Abrahamu, 6. april 1914. Dopisovanje med Freudom in Abrahamom, franc. prev., Paris 1969, str. 175.

¹⁰ Da moramo postaviti vprašanje na ravni očetovstva, daje razumeti sam Freud v pismu italijanskemu prevajalcu svojih del: »Moje občutje do tega dela je precej podobno tistemu, ki ga zbuja otrok iz ljubezni. Tiste tri tedne v septembru 1913 sem se vsak dan sam mudil v cerkvi pred kipom; proučeval sem ga, meril, risal, vse dokler nisem dojel pomena, ki sem ga skušal — a anonimno — izraziti v spisu. Šele precej pozneje sem pozakonił tega neanalitskega otroka.« (Edoardu Weissu, 12. april 1933, navaja Jones, op. cit., str. 390.)

¹¹ Erwin Panofsky, Le mouvement néo-platonicien et Michel-Ange; v: Essais d'Iconologie, Paris, 1967, str. 277.

padu jeze je hotel planiti, se maščevati, pozabiti na plošči, a premagal je skušnjavo, potlačil je bes in obsedel bo takole v bolečini, pomešani s prezirom. Prav tako ne bo zavrzel plošč in ju zdrobil ob skali, saj je zaradi njihju obvladal svoj srd; le da bi ju rešil, je premagal svoj strastni zanos. Dokler se je prepuščal gnevu, je moral pozabiti na plošči, odtegnil je roko, ki ju je držala. Zdrsnili sta, nevarno je bilo, da se zdrobita. Ob tem se je streznil. Pomislil je na svoje poslanstvo in zaradi njega se je odrekel temu, da bi zadostil svoji strasti. Urno je segel in rešil plošči, preden sta mogli pasti. Obstal je v tej pričakujoči drži in tako ga je Michelangelo upodobil kot varuha grobnice.¹²

V tej interpretaciji spet ni nič pohujšljivega. In če pri Hamletu psihoanalitik meni, da je odkril globlji vir (*die weitere Quelle*) vpliva, s katerim deluje na občinstvo tragedija, ki za njen ugled ne bi mogli reči, da temelji samo na miselnem vtisu in jezikovnem blesku (*auf dem Eindruck der Gedanken und dem Glanz der Sprache*, G. W., X, str. 174), nas sklep spisa o »Mojzesu« oddaljuje od mračnih in vznemirljivih pokrajin, v katerih na splošno poteka analiza. Kaj naj bi si, daleč od tega, da bi hotel razodeti nezavestna gibala umetnostne produkcije, avtor — ki ga bomo odslej pisali (Freud), da nam ne bi bilo treba ves čas opozarjati na anonimnost, v okrilju katere je sklenil delovati — tu želel drugega, kot da dožene umetnikov namen, ga prevede v besede, kot mora biti mogoče prevesti tudi vsako drugo manifestacijo psihičnega življenja (*Warum soll die Absicht des Künstlers nicht angebbbar und in Worte zu fassen sein wie irgend eine andere Tatsache des seelischen Lebens?* *ibid.*, str. 173)? In glede motivov, ki naj bi gnali Michelangela, da Mojzesa iz zgodovine in izročila nadomesti z drugim Mojzesom, ki prvega »prekaša« (*einen anderen Moses . . . , welcher dem historischen oder traditionellen Moses überlegen ist*, str. 198): v teh motivih naj bi ne bilo ničesar, česar bi ne bilo mogoče priznati, spadali naj bi na področje najbolj vzvišene moralčnosti: kaj ni umetnik v to figuro položil »nekaj novega, nadčloveškega« (*etwas Neues, Übermenschliches*), saj sta njena silna gmota in bujno mišičevje »le materialno izrazno sredstvo, ki naj izpove najhujši psihični napor, kar ga človek zmore: premagati svojo strast v imenu poslanstva, ki se mu je posvetil« (*die höchste psychische Leistung, die einem Menschen möglich ist, für das Niederringen der eigenen Leidenschaft zugunsten und im Auftrage einer Bestimmung, der man sich geweiht hat*)?

In vendar to ravnanje — iz istega razloga kakor poznavalčevo — z vidika metode kaže neko zvezo z metodo psihoanalize: tu kakor tam izhaja interpretacija iz zavržka opazovanja, iz podrobnosti, ki jim izvedenci niso znali ali niso hoteli pripisati pomena (Wölfflin: »Nikoli ne bomo prišli do tega, da bi se zanimali za motiv roke, ki grabi po bradi.«¹³) A namen, ki mu ustreza, ni analitikov, pa tudi strokovnjakov ni. Že vnaprej smo opozor-

¹² Freud, *Essais*, str. 31—32.

¹³ Heinrich Wölfflin, *L'art classique*, franc. prev., Paris, 1911, str. 92—93. Ta lep primer denegacije (franc. *dénégation*; nem.: *Verneinung* — op. prev.) stoji na koncu analize Mojzesove drže, za katero je W. sodil, da prevaja »skrajno napestost pred izbruhom jeze«.

jeni, da pisec ni poznavalec umetnosti, temveč njen ljubitelj (**Ich schicke voraus, dass ich kein Kunstkenner bin, sondern Laie**, str. 172), in ta nam pove, da se le drugotno zanima za formalne in tehnične posebnosti (**die formalen und technischen Eigenschaften**), da ne razume številnih umetnostnih sredstev in učinkov (**Für viele Mittel und manche Wirkungen der Kunst fehlt mir eigentlich das richtige Verständnis**), in zato prosi, da bi bil deležen bralčeve prizanesljivosti. Pa vendar si ta ljubitelj — ljubitelj v psihoanalizi, ljubitelj v umetnosti — lasti pravico, da se izrazi: izredna moč, s katero nanj učinkujejo umetnine (med vrsticami: marsikdo se ukvarja z umetnostnimi produkti, si **prizadeva** okoli njih, ne da bi ga resnično **prizadeli**), in še posebej tiste, ki se upirajo analizi, v katerih vzmeti razumevanje slabo prodira. Da lahko prepnemo to produkcijo z nekim lastnim imenom, nas prav nič ne pouči o učinku, ki ga proizvaja; in res poznavalci ne povedo ničesar, kar bi razvozlati to uganko: eno je razkriti karakteristični pomen umetnine (ki se razreši z določitvijo avtorstva — atribucijo); drugo pa je, poznavajoč avtorja, interpretirati jo in najprej določiti, kaj **predstavlja**. In zakaj Michelangelov Mojzes ostaja skrivnosten, čeprav nihče ne dvomi, da je figura Mojzesova podoba in da je kip izklesala Michelangelova roka? Mar ne zato, ker poimenovanje še ne reši uganke, še ne pojasni njenega učinka, ker je potreben **naslov**, ki pa ne bo zgolj znamka ali kvalifikacija: **napis**, primeren (propre) za navodilo, za kazalo, za prepregališče (Littré: Titre, lovski izraz: kraj, prepregališče, kamor postavijo pse, da poženejo divjad, ko pribeži, v določeno smer) in postavljen na **poimenovano** mesto na izhodišču vsakega branja?

BRANJE : OPIS : DEFINICIJA

Da je treba vprašanje postaviti v perspektivi branja in ga zato povezati s pisanjem, nam daje razumeti sam (Freud) (vsaj v izvirnem besedilu, saj francoski prevod, ki nam je za zdaj na voljo, izvaja sistematično cenzuro, ki se tu kaže v tem, da besedo »branje« nadomešča z besedo »interpretacija«): **»Hat der Meister wirklich so undeutliche oder zweideutige Schrift in den Stein geschrieben, dass so verschiedenartige Lesungen möglich wurden?«** (str. 177) »Mar je mojster res zapisal v kamen tako nerazločne ali dvoumne črke (dobesedno: je zapisal v kamen s tako nerazločno ali dvoumno pisavo), da so možna tako raznovrstna branja?« In res, kako naj se sprijaznimo s tem, da se lahko opisi istega predmeta, branja, prirejena istemu tekstu, toliko razhajajo, da naj bi za ene Mojzesova figura prevajala najsilnejše in že kar surovo čustvo tam, kjer vidijo drugi v njej izraz ponosne preproščine, sled vladarske plemenitosti, malone božanske spokojnosti? Kako je s takim predmetom, kako je s samim načrtom, da ga opišemo? Kako je s tekstom, s pisavo, ki jo lahko vsakdo bere in interpretira po svoje, in kako je s samim načrtom branja, ki se očitno samo vpišuje v polje poprejšnje interpretacije, približno tako, kot so prvi poskusi, da bi razbrali egiptovsko pisavo — kakor vidimo pri začetniku sodobne egiptologije, očetu Athanasu Kircherju — izhajali iz figurativne koncepcije hieroglifov, ki je dopuščala,

da obnovijo označenec napisa, še preden so proizvedli njegov tekst in njegovo označevalno artikulacijo, kar je storil Champollion? (In še: kako opredeliti tekst spisa o Mojzesu v njegovem odnosu do predmeta, do teksta, ki ga opisuje, ki ga interpretira, ki se nanj nanaša? Kako je s (Freudovo) pisavo v tem anonimnem spisu, kolikor se nanaša na Michelangelovo pisavo v kamnu?)

Brati : opisati : definirati

DESCRIPTION (cf. Littré, Robert), lat. **Descriptio**: 1. Diskurz, s katerim opisujemo, orisujemo. **De-scribere** : **de-pingere**. (Dépeindre: predstaviti z diskurzom zadosti živo, da to lahko primerjamo s slikanjem (Littré). Décrire: v XVII. stoletju uporabljajo v pomenu **prepisati**. »Oprostite mi **prečrtavanje** (podčrtal pisec članka), ki so ga polna moja pisma, ki bi mi bila v veliko nadlego, če bi jih moral prepisovati (que je les décrivisse).« Boileau, Pismo Brossettu, 10. nov. 1699.)

2. Retorični in književni izraz. Govorni okras, ko z najprijetnejšimi barvami rišemo tisto, za kar mislimo, da je bralcu prijetno. »Drugi . . . obtežuje svoje opise, na dolgo razpreda podrobnosti,« La Bruyère.

3. Logični izraz: nepopolna definicija. **De-scribere** : **de-finire**. So nekatere stvari, ki jih ni lahko definirati, zadovoljujemo se z opisom (Littré). Koncept **definiramo**, objekt **opišemo** (Robert).

4. Praktični izraz: seznam (deskripcija — popis kake dežele, pohištva), pregled **naslovov**.

5. Geometrični izraz: opisovanje, začrtovanje črte, ploskve. Opis orbite.

Trije navedki iz Littréja: »Pri opisu slike označim najprej snov (sujet), preidem h glavni osebi,« Diderot, *Pensées sur la peinture*. »Prava sreča se ne opisuje; čuti se, in čuti se toliko bolj, kolikor manj jo lahko opišemo,« J.-J. Rousseau, *Conf.*, VI. »Slika, ki jo opisujem, ni vselej dobra slika; tista, ki je ne opišem, je zagotovo slaba,« Diderot, *Salon de 1767*.

In še tale (zaradi tukaj nepredvidljivega omenjanja Mojzesovega imena): »Ves duh pisca je v tem, da dobro opisuje in dobro riše. **Mojzes** (podčrtal pisec članka), Homer, Platon, Virgil, Horac se dvigajo nad druge pisce le po svojih izrazih in podobah,« La Bruyère.

(Ko hoče interpretirati Mojzesa, definirati njegov koncept, ubesediti (**in Worte zu fassen**) umetnikov namen (**Absicht**), nariše (Freud), da bi podprl svoj opis, vrsto risb, katerih ena restituira (re-producira) kip, kakor ga vidimo (**gibt die Statue wieder, wie wir sehen**, str. 192), medtem ko drugi dve predstavljata (**stellen dar**) poprejšnje trenutke, kakor jih domneva interpretacija (1. prvotna spokojnost; 2. trenutek največje napetosti, naraščajoči zanos, roka spušča plošči, ki že drsita). Pomembno pa je s (Freudom) ugotoviti, da se številni opisi, ki so jih predlagali o Mojzesu, nanašajo manj na končno stanje (tisto, ki je pred nami), kot se zdi, da ustrezajo obema pripravljavnima trenutkoma: kot bi avtorji teh opisov prezrli vidno podobo (**Gesichtsbild**) kipa in se nevede (**unwissentlich**) lotiti analize motivov za ta

gib in bi jih analiza pripeljala do istih sklepov, do katerih je prišel (Freud), vendar zavestno in izrecno (**bewusster und ausdrücklicher**); kot bi bilo — če se izrazimo po Boileaujevo — v tekstu (?), ki ga moramo spoznati, nekaj **prečrtano**, kar bi lahko le stežka prepisali (opisali). Pripomba: po (Freudovi) interpretaciji je jezni gib, ki bi se mu bil Mojzes malone prepustil, glede na poslanstvo, ki se mu je bil posvetil, res kakor lapsus, ki ga še isti hip zatre, ki pa bo, prečrtan, ostal za zmerom zapisan v kamnu.)

Tolikšna je pretkanost umetnosti, da je Mojzesova figura, figura tistega, ki je trl malike, sama dobila vrednost malika, ki zbuja navdušenje v tistih, ki jih slepi, nema uganka, ki je ne znamo ogovoriti, ki pogleda nanjo ne moremo prenesti.¹⁴ Spis o Mojzesu izhaja iz paradoksa, da nekatere »najbolj vzvišene stvaritve umetnosti« ostajajo razumevanju nedostopne: občudujemo jih, čutimo, da nas imajo v oblasti, vendar ne bi mogli povedati, kaj predstavljajo (**Man bewundert sie, man fühlt sich von ihnen bezwungen, aber man weißt nicht zu sagen, was sie vorstellen**, str. 173). A prav s tem, pravi pisec — ko hkrati priznava, da umetnostni produkti delujejo nanj z izredno močjo — se ne more sprijazniti: umetnina sama mora omogočiti analizo (**Das Werk selbst muss doch diese Analyse ermöglichen**), če je izraz umetniških imenovanj in čustev, ki deluje na nas. (**Der auf uns wirksame Ausdruck der Absichten und Regungen des Künstlers.**) Toda če hočemo uganiti ta namen, moramo najprej odkriti pomen in vsebino tistega, kar umetnina predstavlja, in biti zmožni, da to tudi interpretiramo (**Und um diese Absicht zu erraten, muss ich doch vorerst den Sinn und Inhalt des im Kunstwerk Dargestellten herausfinden, also es deuten können**). Možno je celo, da umetnina, koncipirana na ta način (**repräsentativno delo v vseh pomenih tega izraza**), zahteva interpretacijo (**Es ist also möglich, dass ein solches Kunstwerk der Deutung bedarf**) in da ne moremo ugotoviti vzrokov za njen učinek, vse dokler nismo interpretacije dognali do konca (**nach Vollziehung derselben**), ne da bi mogla analiza — (Freud) to še posebej poudarja — ta vtis kakorkoli zmanjšati. (Pripomba: če je Valéry iz več razlogov videti kot tisti esteta, na obstoj katerega namiguje avtor spisa in ki naj bi videl v zmedenosti duha — vsaj skrivni —, v presenečenju bistveni sestavini učinkovanja umetnine, si moramo v tej zvezi zapomniti pri njem, da moč teh učinkov lahko narašča zato, ker umetnina vabi k analizi, interpretaciji, le da bi porabnika še uspešneje vlekla za nos glede resničnih pogojev svoje produkcije in zaresnih gibal svojega delovanja.)

Tako se vprašanje o opisu že vnaprej prireja vprašanju o reprezentaciji — s tem pomembnim pridržkom, da ima francoski jezik — kot so že večkrat opozorili — na voljo le eno besedo tam, kjer nemščina vpelje odločilno konceptualno cepitev. **Vorstellung** (postavljanje pred, naprej, pro-dukcija,

¹⁴ »Kolikokrat se nisem povzpел po strmem stopnišču, ki z zoprnega Corso Cavour vodi na samotni trg, kjer stoji zapuščena cerkev! Vselej sem skušal vzdržati razjarjeni in zaničljivi junakov pogled. A včasih sem se potem previdno izmuznil iz polmračne ladje, kakor da bi sam pripadal drhali, ki ni zmožna biti zvesta svojemu prepričanju in ki ne zna ne čakati ne verovati, temveč veselo kriči, brž ko ji vrnejo iluzornega malika.« Essais, str. 12.

(re)prezentacija na način simboličnega pro-cesa, imaginarna (re)produkcija prvotne percepcije, na kar deluje izriv,¹⁵ zgubljeni znak, ki ga interpretacija hoče obnoviti v položaju označevalca v literalni povezavi), **Darstellung** (prezentacija, reprezentacija v pomenu vizualne ali dramatiške figuracije): v razkreko (écart) med tema izrazoma (v razkreko med označujočim in figurirajočim, med tekstom, ki ga pro-ducira reprezentacija, in figuracijo, vidno napravo, ki spremlja to produkcijo) se vpisuje sama možnost uganke in analize, ki zahteva prehod od trpnega načina v tvorni način (od produkta k produkciji), to je pot, ki jo **opisuje** interpretacija. Seveda figuro Mojzesa, kakršnega nam je predstavil Michelangelo, lahko **opišemo**: sedi, trup se obrača k nam, bradati obraz gleda na levo, desna noga se opira ob tla, leva je napol dvignjena, tako da se le prsti dotikajo tal, desna roka drži plošči in del brade, leva dlan počiva na kolenu (G. W., str. 175). A za tega Mojzesa ne vemo povedati (**man weiss nicht zu sagen**), kaj predstavlja (**was er vorstellt**).

Vedeti, povedati, predstavljati: uganke se odigrava na klaviaturi, v konceptualnem registru (védenje v svojem odnosu do besede in do reprezentacije), ki vključuje možnost upiranja, celo cenzure, izriva, katerega posledice lahko razberemo na sami opisni ravni. Dokaz je presenetljivo približna, če že ne nenatančna narava opisov, ki jih je (Freud) popisal v svojem seznamu: tisto, česar ne razumejo, zmotno hkrati dojemajo in razlagajo (**Was nicht**

¹⁵ **Refoulement**; nem.: **Verdrängung**; angl.: **repression**; ital.: **rimozione**.

Francosko-slovenski slovar (Pretnar-Kotnik, 1960): **refoulement**: valjanje; tlačenje, potiskanje (sovražnika), potlačitev, zadrževanje. **Refouler**: nazaj poriniti; nazaj potiskati, odbiti, zavrniti; tlačiti, stiskati (grozdje).

Nemški izraz pa razni nemško-slovenski slovarji prevajajo takole: Krek (Mali besednjak ..., 1834): **verdrängen**: preriniti. Janežič (1850): **verdrängen**: pregnati, odgnati, izgnati, pretiščati. Cigale (1860): **verdrängen**: spodriniti, spodrivati, tiščé, tiščé pregnati, prepahnuti, izpahnuti, odgnati, odganjati, odpraviti, odpravljati, odriniti. **Verdrängung**: spodriv, pregon, odprava. Janežič-Bartel (1889): **verdrängen**: izpodriniti, odriniti, odtisniti; impf. izpodrivati, odrivati. Bartel-Janežič (1921): **verdrängen**: izpodriniti, odriniti, odtisniti, *izpodrivati, odrivati. **Verdrängung**: izpodriv, pregon. Tominšek (1924): **verdrängen**: izpodriniti, odriniti; izpodrivati, odrivati. Tomšič (1959, 1964): **verdrängen**: odriniti, izpodriniti, izriniti.

Aleksander Maklecov (Psihoanaliza in kazensko pravo, LZ 1931) prevaja s »potiskati«: »Mučni doživljaji **se potisnejo** v podzavestno sfero... V podzavest **potisnjene** predstave in goni tvorijo glavno sfero nezavednega.«

Dr. A. Šerko (O psihoanalizi, 1934) predlaga vrsto prevodov, a se za nobenega posebej ne odloči: »Človek take doživljaje in spomin na nje aktivno **izriva** iz svoje zavesti, jih **zavrača** in **potiska** v pozabljenje, oziroma jim brani se dvigniti iz pozabljenja, ako se mu je bilo posrečilo jih **potisniti** tja. Tako aktivno **odrivanje** in **zavračanje**... imenuje Freud »die Verdrängung.«

Leo Novak (Individualna psihologija, njene odlike in napake, LZ 1938): »... nevrotične težave, katerih vzrok je bilo »**odrivanje**« (Verdrängung) spolnega nagona...«

Frane Jerman v prevodu Kalivodovega spisa Marx in Freud (Moderna duhovna stvarnost in marksizem, 1969) uporablja **potlačiti, potlačitev**.

Prevajalec je v prevodu Sollersovega spisa »Sade v tekstu« (Katalog I — Problemi, 1968) »refouler« slovenil z »zatreti, zatirati«, »refoulement« pa z »odrinjenje«. Če bi se res odločili za sicer zelo obremenjeni glagol »zatreti, zatirati«, potem bi bil ustrezni samostalnik lahko »zator«. — Op. prev.

verstanden war, wurde auch ungenau wahrgenommen oder wiedergegeben, str. 176). Paradoks pa je v tem, da je tu videti, kakor da lahko ljubitelj na področju opazovanja deli nauke izvedencu: le koliko poznavalcev bi tako kakor on dolge tedne kip proučevalo, merilo in risalo, ne da bi se dalo le za hip zapeljati neposredni intuiciji, vtisu celote, pač pa bi ves čas skrbelo, da upošteva na videz najbolj nepomembne podrobnosti? Vsak količkaj do-gnan opis že sega v interpretacijo: opisati je že »razumeti«; a če analiza po-teka po delih, »na drobno« in ne »na debelo«, je vendarle videti — če se držimo ločitve, ki jo Freud vzpostavlja v drugem poglavju **Traumdeutung** — da smo bliže tehniki dešifriranja (**Chiffriermethode**) kakor pa tehniki simbo-lične interpretacije.¹⁶ Kakor strokovnjak analitik dela z znaki (signes), z indi-ci. A tam, kjer poznavalec išče znamenja, karakteristična za individuuma (»stil«, ki se zanj vzvratno reducira na celoto potez, v katerih se izdaja »ro-ka« v svoji enkratnosti), pa gre našemu »ljubitелju« za kaj drugega kakor za stilistiko. Za Morellija je bil način, kako slikar slika roke svojih figur, naj-zanesljivejši kazalec njegovega sloga: in prav tako je (Freud) dodelil Moj-zesovi desni roki (če že ne njegovemu kazalcu) odločilno vlogo v svojem dokazovanju. A potem je nikakor ni priličil drugim rokam, ki jih je naslikal ali izklesal Michelangelo, kakor bi to storil Morelli — pač pa se je odločil, da se drži tega posamičnega motiva in ga postavi v zvezo z drugimi, nič manj skrivnostnimi potezami na figuri.

To moramo še toliko bolj poudariti, ker je videti, da sta Mojzesovi roki (in ne le desna roka, temveč tudi — in nemara še bolj — leva, ki na več kakor dvoumen način počiva v odprtini med stegni in očitno zahteva, ka-kor priznava sam (Freud), svoj del v interpretaciji, **seinen Anteil an unserer Deutung zu Fordern**, str. 194: a /Freud/ se na to zahtevo ne odzove¹⁷) pr-vina, ki je še posebej nabita s »stilom«. Roko z odmaknjemim palcem, s ka-

¹⁶ »Ze od prvih poskusov aplikacije te metode opažamo, da je treba pozornost usmeriti ne na sanje kot celoto, temveč na različne dele njihove vsebine (**nicht den Traum als Ganzes, sondern nur die einzelnen Teilstücke seinen Inhalts**)... Iz tega prvega pogoja aplikacije je razvidno, da se interpretacijska metoda, ki jo razvijam, oddaljuje od popularne metode simbolične interpretacije, ki jo slavi legenda, in se približuje metodi dešifriranja. Kakor slednja je tudi ta metoda analiza »na drobno« in ne »na debelo« (**eine Deutung en détail, nicht en masse**); kakor slednja tudi ta že od samega začetka vidi v sanjah sestavljenko, konglomerat psihičnih dejstev« (**als etwas Zusammengesetztes, als ein Konglomerat von psychischen Bildungen**), Freud, *L'interpretation des rêves*, franc. prev., Paris, 1967, str. 67; G. W., II—III, str. 108.

¹⁷ Odlomek iz **Traumdeutung**, na katerega me je opozoril Jean-Louis Baudry, bi nemara lahko pojasnil to potezo, hkrati pa tudi že pravo izmikanje (refus) inter-pretaciji, ki ga tu lahko zasledimo v (Freudovem) tekstu. To je odlomek, v katerem v zvezi z »Bismarekovimi sanjami« Freud povezuje dogodek iz Mojzesovega življenja (voda drugič iz skale) z masturbacijsko fantazmo: »Odlomek iz biblije vsebuje več podrobnosti, ki jih lahko uporabi masturbacijska fantazma. Mojzes zgrabi za svojo palico kljub Gospodovemu ukazu, Bog pa ga kaznuje za to neposlušnost in mu ozna-ki, da bo umrl, ne da bi videl obljubljeno deželo. Palica — nesporni falični simbol — ki jo prime kljub prepovedi, tekočina, ki jo povzroči udarec, grožnja s smrtjo docela povzemajo glavne momente masturbacije pri otroku« (ibidem, str. 327; G. W., str. 385—386).

zalcem, izproženim v gibu, ki lahko kaže, poziva, označuje, lahko pa je tudi gib prekinitve, zavrnitve, umika, premišljanja, s sredincem, prstancem in mezinem, ki so bolj ali manj skrčeni, kot bi hoteli še bolj poudariti ta gib, to roko opazamo skoz vso Michelangelovo figurativno produkcijo, ne da bi ji mogli pripisati kako notranjo vrednost, ki bi ne bila odvisna od konteksta, najdemo jo od Device na stopnišču do Giulia Medičejskega in do sikstinskih slikarij: roke Noeta in njegovih sinov v Žrtvovanju in Pijanosti; stvarnikova roka, zdaj zapovedovalna (v Stvarjenju zvezd), zdaj zadržana (ko se bliža v neskočnost odloženemu dotiku z roko stvaritve); roke prerokov in sibil, praviloma povezane z besedo in pisavo, ki ju ponazarjajo odprta usta, knjiga, napis; Mojzsova roka, ki se je z vso močjo zagnala naprej, a se je takoj spet umaknila z vzvratnim gibom, katerega brazda je zapisana v junakovi bradi. Mišičaste roke močno poudarjenih sklepov, krepkih žil, njihove igre, razporeditev, mimika pa dajejo misliti na gestualno prakso, če ne kar na kodeks, ki bi ju lahko proučili le, če bi se opirali na neko splošno semiotiko.

Med preroki na stropu Sikstinske kapele je eden še posebej vreden naše pozornosti. Po opisu Charlesa de Tolnaya je prerok Jeremija res videti, kot da je zatopljen v globoko kontemplacijo; desna roka, katere prsti se igrajo (?) z brado, podpira težko glavo »z običajnim izrazom melanholije«. Leva roka počiva med kolena, med kazalec in sredinec je stisnjena guba oblačila, kakor bi označevala (isti motiv je tudi na Pieta v Svetem Petru), da je vse življenje zapustilo to telo, duh pa se je dvignil na najvišjo stopnjo mistične vizije.¹⁸ Od tega opisa si bomo zapomnili sklicevanje na gestualno signaletiko, hkrati pa dvoumnost zaznamovanega: kontemplacija/melanholija. Glede tega se zdi, da Jeremija iz Sikstine bolje od Mojzesa ustreza opisu, ki je vsaj presenetljiv in ki ga je o slednjem dal Ascanio Condivi, Michelangelov sodobnik, opisu, ki ga /Freud/ ni pozabil omeniti: »Mojzes, vodnik in poglavar Hebrejcev, sedi v zamišljeni in oprezni drži, stiska pod desno lahtjo plošči in si z levo roko podpira brado kakor nekdo, ki je utrujen in ves v skrbeh.«¹⁹ Ta primerjava dobi ves svoj pomen, če se spomnimo, da je figura preroka Jeremije nameščena v zadnjo travejo (obočno polje) na stropu, v tisto, ki je nad papeževim prestolom (prestolom istega Julija II., katerega grobnico naj bi varoval Mojzes), in če temu dodamo, da je figura v tej traveji na eni strani povezana s podobo Boga, ki ločuje svetlobo od teme, na drugi strani pa s podobo libijske sibile, napol obrnjene h knjigi, ki jo drži v rokah, sibile, o kateri že od Vasarija razpravljajo, ali jo bo vsak hip zaprla ali pa jo je, nasprotno, pravkar odprla. Figure, s katerimi se začenja ci-

¹⁸ Charles de Tolnay, Michelangelo, II, The Sistine Ceiling, Princeton, 1949, str. 51—52.

¹⁹ »Moise, duce e capitano degli Ebrei; il quale se ne sta a sedere in atto di pensoso e savio, tenendo sotto il braccio destro le tavole della legge, e colla sinistra mano sostenendosi il mento, come persona stanca i piena di cure,« Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, Roma, 1553.

kel v gibanju **anafore**²⁰, ponazorjene s podobo stvarnika, ki se sam trga iz kaosa in vzpostavlja prvo označevalno opozicijo, opozicijo svetlobe in teme, in še podvojene z (dvopomenskim) sibilinim gibom²¹ in s fonetično transkripcijo prve črke v hebrejski abecedi — »aleph«, s katerim se v vulgati začnajo vse kitice Jeremijevih tožba²² — na zvitku, visečem ob preroku.

A /Freudova/ analiza se sploh ne usmerja na to pot. Mojzesovega giba ne meri v tistem, kar vzpostavlja ali producira, temveč se opira na sledi, na ostanke, ki dopuščajo, da opišemo, obnovimo njegovo pot. Analiza se niti enkrat ne sklicuje na kak gestualni kodeks, prav tako tudi ne na gestualnost, razumljeno kot semiotično dejavnost, ki je pred vzpostavitvijo predstavljenega ali predstavljivega sporočila.²³ Vsa se giblje znotraj prostora reprezentacije in v mejah komunikacijskega toka; in če je nemara videti, da po svoji volji razpolaga z Mojzesovo roko (Essais, str. 27), je temu vzrok, da se slednji v /Freudovi/ interpretaciji pojavlja manj kot kamnit kip in bolj kot človek iz mesa in kosti, igralec v zahodnjaškem pomenu besede, kot **interpret**, katerega mimike ne moremo dešifrirati same na sebi, marveč le, če se zatečemo k tekstu, ki ga ponazarja in iz katerega črpa svojo upravičenost. Na misel nam pride trditev dobrega Ernesta Jonesa, da ni možna nobena dramška kritika o osebah gledališkega dela, če ne priznamo, da gre za živa bitja²⁴, trditev, ki drži le v nekem določenem kulturnem kontekstu, v kontekstu reprezentacije, kjer igralci nastopajo kot psihološki subjekti, katerih ravnanje naj bi bilo podložno razumljivim, četudi nezavednim²⁵ motivacijam in katerih dejanja in gibi naj bi se povezovali po logičnem zaporedju: »Desna roka je bila najprej zunaj brade; v zanosu silnega čustva se je dvignila proti levi, da bi jo zgrabila; potem pa je spet omahnila in potegnila za seboj del brade... In ta novi položaj, ki ga lahko razložimo le po izpeljavi iz poprejšnjega giba (**die nur durch die Ableitung aus der ihr vorhergehenden verständlich**, str. 189), je zdaj utrjen v kamnu.«

²⁰ V etimološkem pomenu besede (*αναφορα*: vznik, dvig, vzpon, vzpenjanje z dna ali povratek nazaj, *αναφοριχος*: ozirajoč se na, tičoč se), ki ga Julija Kristeva uporablja za označevanje bazične — anaforične ali »gestualne« — funkcije teksta na splošno: »Pred in za **glasom** ali **grafijo** je **anafora**: gib, ki **kaže** (indique), vzpostavlja **odnose** in izključuje entitete.« (Julija Kristeva, Gib, praksa ali komunikacija?, *Langages*, 10 (junij 1968), str. 53.)

²¹ Po Philippu Barbieriju naj bi libijska sibila prerokovala, da »bo prišel dan in razjasnil gosto temo, ko se bodo razdrle vezi sinagoge in bodo ustnice ljudi obmolknile.« (Philippus de Barbaris, *Opuscula*, Rim, 1481, navedeno po Frederick Hartt, *Ligum vitae in medio Paradisi, The Stanza d'Heliodore and the Sixtine Ceiling*, *Art Bull.*, 1950, str. 194/5).

²² Cf. Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle, II, Michelangelo, München, 1905*, str. 372 sq.

²³ Kristeva, navedeni članek, str. 50.

²⁴ Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, franc. prev., Paris, 1967, str. 17.

²⁵ »Podzavestnim« — motivations ... inconscientes. Nem.: unbewusst; angl.: unconscious. — Šerko (O psihoanalizi, 1934) dosledno uveljavlja **podzavest** (das Unbewusste), **podzavesten** (unbewusst). Maklecov (LZ 1931) niha med **podzavesten** in **nezaveden**, za samostalnik uporablja **podzavest** in **nezavedno**. Novak (LZ 1938) uporablja pridevnik **nezaveden**.

Tu se sklicuje na neki **prej**, na poprejšnje stanje, na preteklost, bližnjo, kolikor hočete; a prav sama Mojzeseva figura je s trojno vertikalno stratifikacijo, katere pečat nosi (**Eine dreifache Schichtung drückt sich in seiner Figur in vertikaler Richtung aus**, str. 194), omogočila to **izpeljavo** (dérivation): »V potezah na obrazu se zrcalijo (**spiegeln sich**) afekti, ki so prevladali, na sredini figure so vidni (**sichtbar**) znaki zatrtega zagona (**die Zeichen der unterdrückten Bewegung**), noga še kaže (**zeigt**) lego, ki bi jo imela v name-ravanem dejanju, kakor da bi bilo obvladovanje napredovalo od zgoraj navzdol (**als wäre die Beherrschung von oben nach unten vorgeschritten**).« Taki so znaki in sledi, po katerih se usmerja interpretacija, tak je **tekst**, ki ga proizvaja: znaki in sledi manj pisave kakor interpretacije, ekspresivne mimike; tekst, ki črpa svojo koherenco le iz interpretacije, ki **opisuje** njegovo stratifikacijo, izražajočo na svoji strani pot reprezentacije (**Ausdrückung**). Ko obdeluje indice, ki so na videz brez pomena, a ki jih noče tako razumeti, gre analiza svojo pot in najprej zajame vse, kar je v zvezi z roko in ploščama, v enotno sekvenco, ki bo pozneje nameščena v središče konstrukcije (tja, kamor se vpisujejo znaki prečrtanega giba). A usoda interpretacije je tukaj, da se na svoji poti od dela k celoti nanaša le na delno totaliteto: zakaj kip, četudi ga odslej dojema v njegovi celovitosti, je še zmerom le fragment, izvzet iz vse obsežnejše in bolj kompleksne celote: nagrobnega spomenika, ki so ga Julij II. in potem njegovi dediči naročili pri Michelangelu.

Ali je možno interpretirati figuro Mojzesa, kakršnega vidimo danes sredi spodnjega dela grobnice — in kakor njenega varuha (po /Freudovi/ formuli) — ne da bi upoštevali ikonografski program, v katerem je bila sprva le prva med drugimi? Tu ni primerno mesto, da bi spomnili na burno zgodovino tega spomenika in na zaporedje načrtov, ki jih je izdelal Michelangelo, če tudi sam /Freud/ ni menil, da bi moral svoje dokazovanje (in zavrnitev tradicionalne interpretacije, po kateri naj bi bil Mojzes na tem, da se vsak čas zažene) podpreti z argumentom **avtoritete**, utemeljenim na dejstvu, da kip pripada celoviti strukturi, v kateri naj bi mu bila naložena funkcija (**Aufgabe**), vseskozi obvezna, nujna naloga, ki se ji figura ne bi mogla odtegniti, ne da bi prekršila red, načela, ki jih avtor spisa očitno jemlje za samoumevna. Ni govora, po /Freudu/, da bi se Mojzes hotel zagnati: ta zagon bi ne bil združljiv z vtisom, ki ga mora narediti grobnica, bil bi prepogaba nedoslednost, ki bi je brez absolutne nujnosti ne mogli pripisati »velikemu umetniku« (**dem grossen Künstler**). Obstati mora v zvišeni negibnosti iz istega razloga kakor drugi kipi, ki bi jim moral biti pridružen (po prvem načrtu kipu svetega Pavla in po Vasariju kipom aktivnega in kontemplativnega Življenja). In res je takšna prava **reprezentacija**, ki se je dala /Freudu/ ob njegovih prvih obiskih v cerkvi svetega Petra v okovih. Ko se je usedel pred kip, pričakujoč, da ga bo videl, kako bo nenadno planil na izproženo nogo, treščil plošči ob tla in izlil vso svojo jezo, se ni zgodilo nič takega: »Kamen je nasprotno vse bolj krepnel, sveta in malone uničujoča negibnost je lila iz njega in občutil sem, da je tu predstavljeno nekaj za večno negibnega, da bo ta Mojzes ostal za večne čase sedé in v jezi.« (Essais, str. 21—22.)

Kakor je upravičeno opozoril Panofsky²⁶, je sedeča Mojzesova drža s stališča tradicionalne interpretacije popolnoma nerazumljiva: je bil junak torej tako utrujen, da se je moral usesti, ko se je z gore spuščal k svojemu ljudstvu? Isti ugovor velja na videz tudi proti /Freudovi/ interpretaciji, ki ne pojasnjuje te, vendarle tako presenetljive poteze na figuri (četudi je vseeno ne zanemarja). A to zato, ker za /Freuda/ Mojzes ni niti čisto reprezentacija junaka v nekem določenem trenutku njegovega življenja niti čisto poustvaritev značaja, figuracija karakterja-tipa (**Charakterbild**), po opoziciji, ki v grobem ustreza razdelitvi verbalnega stavka in postavlja časovne, osebne itd. opredelitve za nasprotje nominalnemu stavku, v katerem je izjava (énoncé) zunaj vsakršne časovne ali modalne določitve²⁷: Michelangelo naj bi priredil značaj osebe — ki jo tradicija predstavlja kot razdražljivo in nagnjeno k nagli jezi — in prikrojil temo o razbitju plošč postave tako, da je njegov Mojzes videti kakor vzor človeka, ki zna premagati svojo strast v imenu poslanstva, ki se mu je zavezal. Plastičen vzor, saj na izrazni ravni črpa zgolj iz materialnih, telesnih, če ne kar mesenih sredstev (**nur zum leiblichen Ausdrucksmittel**, str. 198). A junakovo snov, njegovo mišičevje lahko prepoznamo v njuni označevalni funkciji le prek interpretacije, ki znova in spet vidi v podobi figuro **interpreta**, igralca, katerega izrazno mimiko razjasnjuje upoštevanje teksta, ki naj ga ponazarja. Zadosti nepomembno je, ali je bil Michelangelo nezvest svetopisemskemu tekstu ali ni bil (videli bomo, da je o tem moči razpravljati): bistveno je, da lahko figuro dojamemo in **razložimo** le, če izhajamo iz teksta, le v funkciji teksta, v katerem se prepletajo protislovni prispevki zgodovine in izročila²⁸, teksta svetega pisma, ki ga interpretacija nadomešča z **drugim** tekstom, ki se prikazuje kot njegova **transformacija** (prav tako, kakor je Michelangelov Mojzes transformiran Mojzes: **ein umgewandelter Moses**, str. 198).

In prav tako skuša Panofsky pojasniti to figuro s pomočjo nekega drugega korpusa tekstualnih referenc, tokrat povzetih po neoplatonistični tradiciji. Doktrina florentinske akademije je res ves čas povezovala Mojzesa s svetim Pavlom in videla v obeh junakih vzor človeka, ki je dosegel duhovno nesmrtnost s popolno sintezo kontemplacije in akcije: prav v tej dvojnosti vodje in preroka, zakonodajalca in vidca naj bi Michelangelo predstavil svojega Mojzesa in naredil iz njega navdihnjenega človeka, katerega »ne nadno skrepneli gib« in »izraz« naj ne bi razodevala razburjenja, temveč »nadnaravno vznemirjenje«, o katerem piše Ficino, da »okameni in malone izniči telo, napolnjujoč z radostjo zamaknjeno dušo«²⁹. Očitno je, da se ta interpretacija ne opira na natančen opis kipa in da ne omogoča, da bi razložili

²⁶ Panofsky, loc. cit.

²⁷ Cf. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, str. 159—160.

²⁸ O odnosu med **pisano ustalitvijo (fixation)** dogodka in **oralnim** predajanjem, **izročilom**, tradicijo, ki je hkrati njeno dopolnilo in nasprotje in ki bi bilo lahko natančnejše, saj je manj podvrženo **deformirajočim težnjam** kakor uradna zgodovina, cf. Freud, *Moïse et le Monothéisme*, franc. prev., Paris, 1948, str. 106—107.

²⁹ Navajamo po Panofskyju, loc. cit.

poteze, iz katerih izhaja /Freudova/ interpretacija, pa naj gre za gib roke ali za položaj plošč. Daleč od tega, da bi se od delov vzpenjala k celoti, izvira iz celovite zamisli, iz hipotetične rekonstrukcije ikonografskega programa, v katerega naj bi bil poklican Mojzes, da opravi svojo nalogo.³⁰

Tako se usoda interpretacije odigrava v nedoločnem razmiku (*écart*) med **opisom** in **definicijo**³¹: a če je, v logični govorici, opis le nepopolna definicija, je to zato, ker **de-scribere**, ki se prireja objektu, ne more — za razliko od **de-finire**, ki se prireja konceptu — zadeti na mejo. Definirati je po Littréju predvsem neko stvar razložiti z atributi, po katerih se razločuje od vsake druge: tako poznavalec definira kip iz cerkve svetega Petra v okovih kot »Michelangelovega Mojzesa«. Tu se začinja interpretacijsko delo: in naslov /Freudovega/ spisa, daleč od tega, da bi zaznamoval njegovo vsebino, zaznamuje samo njegovo izhodišče, saj razviti naslov — Michelangelov Mojzes **po Freudu** — ne more stati v vzglavju dela, za katero je njegov avtor hotel, da ostane anonimno. Pomembno pa je, da mora sama interpretacija (in to velja prav tako za neoplatonistično interpretacijo) potekati na način definicije, saj si interpretacija prizadeva proizvesti koncept Michelangelovega Mojzesa v njegovi bistveni, konstitutivni razliki (in vemo, da je Freud vznemirjen skušal zvedeti, ali se je Michelangelo lahko navdihoval, kakor navaja Wölfflin, pri Donatellovem Mojzesu, kar bi interpretacijo spodkopalo, saj bi bilo treba potem vprašanje postaviti ne na način izraza, temveč na način umetnostne medsebojne odvisnosti³²). Interpretacija bi se lahko dopolnila šele, ko bi izoblikovala formulo, ki bi določila (ustalila, obmejila) celoto značilnosti, ki pripadajo temu konceptu in se kot take izmikajo opisu. Če postavimo opis v odvisnost od interpretacije, ji s tem podelimo **moč definicije** v optičnem pomenu izraza, moč, da izostri pogled. »Lastnost definicije je, da izjasni (*déclarer*) svoj predmet (*subject*) z njegovo snovjo in obliko, cilj opisa pa je le, da izjasni lastnosti predmeta — in to pogosto z uganko.« (Poétique de Boissière, navajamo po Littréju): v sistemu reprezentativne umetnosti je definirati »umetnino« ne le izjasniti njene lastnosti, temveč tisto, kar predstavlja (reprezentira), to se pravi ponuditi jo gledanju in razumevanju prek mreže eksplcitnega (svetopisemskega) ali implicitnega teksta (umetnikov namen, kakor ga moramo moči prevesti v besede). Treba je le še doumeti, zakaj — vsaj v takem sistemu — tovrstno podjetje nima

³⁰ To je po načrtu iz l. 1505, kakor ga je obnovil Panofsky, samostojen spomenik velikih razsežnosti, na katerega ploščadi bi bili razpostavljeni štirje kipi, Mojzes, sveti Pavel, **Vita activa** in **Vita contemplativa** (to sta po Landinu obe poti, ki peljeta k Bogu), ta ploščad pa bi obkrožala drugo, ki bi bila podnožje papeževi podobi. Načrt iz l. 1513 je videti kot hibriden spomenik, naslonjen na zid, ki pa ustreza še kompleksnejšemu programu (šest kipov namesto štirih na ploščadi itd.), in ga Panofsky interpretira ne kot vstajenje v duhu krščanske dogme, temveč kot vnebohod v neoplatonističnem duhu. Cf. Panofsky, navedeni članek, in isti avtor, *The first two projects of Michelangelo's Tomb of Julius II*, *Art Bull.*, 1937, str. 561—579.

³¹ O razločevanju med **designatum** in **definitum** cf. Jean-Louis Schefer, *Lecture et système du tableau*, v *Scénographie d'un tableau classique*, Paris, 1969.

³² Ernest Jones, loc. cit.

konca, saj sama interpretacija, v kateri bi morala uganka umetnine najti svojo rešitev (**Lösung**), privzema podobo uganke, ki spet zahteva interpretacijo.

MEJA

Vrnimo se k (Freudovemu) tekstu: videli smo, kakšni dvomi so povezani z razumljenjem (conception) Mojzesove figure (**wilche Zweifel sich an die Auffassung der Figur des Moses knüpfen**, str. 175) in kako za temi dvomi skrito leži tisto, kar je za razumevanje (compréhension) te umetnine bistveno in najboljše (**hinter ihnen das Wesentliche und Beste zum Verständnis dieses Kunstwerkes verhüllt liegt**). A zdaj, ko je prišel do konca svoje analize in do razumljenja (**Auffassung**), ki z ovrednotenjem nekaterih podrobnosti pelje k presenetljivi interpretaciji (**Deutung**) figure v celoti in namenov, ki jo gibljeno, se (Freud) ne obotavlja priznati, da je nemara šel po napačni poti (**sich auf einem Irrwege befinden**): kaj potem (**wie nun aber**)? »O tem ne morem razsoditi,« piše (**Darüber kann ich nichtentscheiden**). »Ne vem povedati, ali je primerno, da Michelangelu, v katerega umetninah se tolikšna miselna vsebina bori za izraz (**in dessen Werken soviel Gedankeninhalt nach Ausdruck ringgt**), pripišemo takšno naivno nedoločnost, in to prav ko gre za nenavadne in presenetljive poteze Mojzesovega kipa.«³³ A kako naj priznamo, da si mora umetnik z interpretom deliti odgovornost — v najmočnejšem pomenu — za to negotovost (**sich die Verschuldung dieser Unsicherheit der Künstler mit dem Interpreten zu teilen habe**)? In kako naj se zadovoljimo s sklepom, da je Michelangelo v svojih stvaritvah neštetokrat prišel prav do skrajne meje tistega, kar zmore umetnost izraziti (**bis an die äusserste Grenze dessen, was die Kunst ausdrücken kann**), in da mu nemara z Mojzesom prav tako ni popolnoma uspelo, če je imel namen (**wen es seine Absicht war**), da dá uganiti vihar strasti po indicijah, ki ostanejo, ko se je človek že pomiril (**aus den Anzeichen erraten zu lassen, die nach seinem Ablauf in der Ruhe zurückblieben**)?

Ideja o Michelangelu, ki se trudi razširiti meje izraznih možnosti umetnosti, ni posebno nova. Tako Wölfflin: »Michelangela napeljuje njegov značaj, da vse do njihovih zadnjih možnosti izkorišča sredstva, ki so mu na voljo. Obogatil je umetnost z vrsto novih učinkov.« (L'art classique, str. 54). A že Reynolds: »Naša umetnost je zdaj na ravni . . . h kateri bi si nikoli ne upala stremeti, ko bi Michelangelo svetu ne razodel njenih skritih moči« (Discours sur la Peinture, XV). In zdi se, da burna zgodovina grobnice Julija II., zaporedje nezmernih načrtov, ki so navsezadnje pripeljali do nam znanega žalostnega mavzoleja, kar dobro ponazarja usodo umetnika, katerega ambicije naj bi bile brez meja. Če verjameмо (Freudu), naj bi bilo čisto možno, da je Michelangelo predvidel neuspeh, ki mu je bil usojen — prav tako kot njegovemu delodajalcu — in da je hotel v Mojzesu upodobiti

³³ G. W., str. 201; Essais, str. 39—40.

kritiko in samokritiko, spodbuditi se, naj se obvladuje.³⁴ In res je vprašanje, zakaj je izmed leta 1513 predvidenih šestih kipov, ki naj bi krasili ploščad grobnice, Michelangelo izdelal (in to od leta 1515 ali 1516) edino Mojzesa. Toliko nujnejše vprašanje, ker kip bržčas dolguje nekaj svojih potez, ki nas danes najbolj presenečajo — ko ga gledamo tako dokončno osamljenega —, položaju, ki bi ga moral prvotno imeti v monumentalni kompoziciji.

Stoječ na levi od kipa skuša Wölfflin razbrati njegove vodilne črte: kót lakti, kót desne noge; na levi strani junaka opaza »degradacijo konture«, medtem ko se mu zdi del, ki je skrit njegovemu pogledu, manj močno izpeljan.³⁵ Za Panofskyja je leva stran kipa **odprta** in po diagonalni beži, zgineva, medtem ko je desna **zaprta** in se projicira v vertikalo; to držo (ki je povzeta po Davidu) po njegovem mnenju pojasnjuje dejstvo, da bi moral biti Mojzes pridružen drugi sedeči figuri, postavljeni na levi pravokotno nanj, figuri, ki bi mu bila pendant.³⁶ A ta isti Mojzes, ki ga je načrt iz leta 1513 postavljala na vogal ploščadi podzidja, je danes vložen v nišo razmeroma omejenih razsežnosti, ki se odpira v središču podstavka: ta odlomek celote, ki je ostala le načrt — odlomek, ki je popolnoma jasno privilegirana, kakor kaže njegov položaj v Michelangelovi produkciji — je odslej prevladujoči motiv v kompoziciji, ki se organizira okoli njega, a jo je nemogoče prirediti tako, da bi ji deloma ne uhajal.

Odprta: zaprta — ni brez pomena, da sama stilna analiza izhaja iz kategorij, ki so tesno povezane s pojmom **meje**. A če si je Michelangelo drznil čez meje umetnosti, to ni toliko zato, ker je prekršil normo stila, sistema, utemeljenega na natančnem obrisu figur, da bi utrl pot novemu stilu, za katerega je značilna degradacija konture (če prevzamemo — vsekakor **teoretično** — nasprotje, ki ga je začrtal Wölfflin med »klasičnim« in »baročnim« stilom). /Freud/ tu nič bolj ne razmišlja na način »dob« kakor na način »stilov« in njegov projekt nima nič skupnega s projektom »umetnostne zgodovine«. Meja, ki jo izrecno predpisuje »umetnost«, se ne nanaša na nikakršno drugo formalno normo kot na samo normo figuracije, ali bolje rečeno, **figurabilnosti (Darstellbarkeit)**, katere koncept je proizvedla **Traumdeutung**. Zakaj plastični umetnosti, slikarstvo in kiparstvo, sta glede tega — to sam Freud še posebej poudarja — v podobnem položaju kakor sanje.³⁷ Delo umetnosti je kakor delo sanj v tem, da izrazi tisto, kar moramo omejeno označevati kot našo »misel«, misel, ki jo umetnost **prepisuje** (transcirire), **transformira** v »pikturalno« govornico: tu kakor tam je izrazna nezadostnost povezana z uporabljeno snovjo, s samimi sredstvi, s katerimi razpolaga umetnost — kakor sanje v svojem registru —, s figurativnimi postopki (**Darstellungsmittel**), ki jih uporablja. A če je utemeljeno, da govorimo o sanjah na splošno in o mejah, ki jim jih predpisuje njihov stroj in na podlagi katerih lahko definiramo sanje kot moment originalne psihične

³⁴ G. W., str. 198—199. Essais, str. 36—37.

³⁵ Wölfflin, op. cit., str. 92—93.

³⁶ Panofsky, The first two projects . . . , str. 578.

³⁷ Freud, L'interprétation des rêves, franc. prev., Paris, 1969, str. 269. G. W., II—III, str. 317.

pisave,³⁸ kaj je potem z umetnostjo, s pisavo umetnosti v trenutku, ko je vsaka definicija, ki jo lahko o njej damo, ravno nasprotno relativna, ožigosana s pečatom zgodovine? V trenutku, ko se zgodovina umetnosti — če »zgodovina umetnosti« sploh je — globlje, v zadnji analizi razporeja okoli vprašanja figuracije, če ne kar okoli vprašanja same **figurabilnosti**?

To vprašanje — pa čeprav ga /Freud/ formulira na način, ki ni nič manj kot relativen — je v središču spisa o Mojzesu. Če se za dvomi, povezanimi s koncepcijo **figure**, skriva tisto, kar je za razumevanje umetnine bistveno, je temu vzrok prav to, da je figuracija problem in da interpretacija nujno poteka prek upoštevanja figurabilnosti, ali, kakor prevaja Lacan, sredstev za predstavljanje³⁹ (**die Rücksich auf Darstellbarkeit**, če povzamemo naslov iz **Traumdeutung**, pogl. VI. § 4). A če je /Freud/ lahko zapisal, da svetopisemski tekst s svojo nekoherentnostjo in očitnimi protislovji ne nudi dobrega nastavka za **reprezentativno umetnost (der darstellenden Kunst keine gute Anknüpfung bot**, G. W., str. 197), vendarle ni proučil v zgodovinski perspektivi, v perspektivi zgodovine reprezentacije, njenih figurativnih postopkov, ki jih uporablja Michelangelo. Toda mar ne zato, ker naj bi po shemi te zgodovine, ki jo na grobo oriše **Traumdeutung**,⁴⁰ z Michelangelom prišli do tistega trenutka, ko umetnost, potem ko je dolgo iskala svoje lastne izrazne zakone (**der für sie gültigen Gesetze des Ausdrucks**), nazadnje najde način, da izrazi namene oseb, ki jih predstavlja, drugače kakor z banderolami? Lahko si mislimo, da gre umetnosti za kaj drugega kakor za to in da se zato njene meje ne ujemajo nujno z mejami sistema reprezentacije, kolikor lahko tega na tako elementaren način sploh definiramo. A /Freudov/ poskus je zato le še znamenitejši, saj se manj prireja dešifriranju pisave kakor rešitvi uganke (toda ali ni uganka navsezadnje uganka same pisave, od katere je kamen prejel obliko, dvoumne pisave, ki vabi k različnim branjem, k neskončno obnavljajočim se interpretacijam?).

Interpretacija Mojzesa se ravna po istih načelih kakor interpretacija sanj; in formula iz **Traumdeutung**, ki pravi, da v sanjah senzacija inhibicije giba predstavlja konflikt v volji (**Die Sensation der Bewegungshemmung stellt einen Willenskonflikt dar**, G. W., I—II, str. 343), velja prav tako za Mojzesa, kakor ga interpretira /Freud/.⁴¹ Analiza — to je očitno, ker gre za interpretacijo gibov — ne vključuje vzpostavitve kodeksa, s pomočjo katerega bi lahko dešifrirali figuro, pa tudi ne meri na to, da bi ta kodeks proizvedla. Prodira od dela k delu, sproti izumlja svojo gramatiko, na vsaki stopnji izreka sintaktična pravila, po katerih se poteze, ki jih ima za pertinentne, razporejajo vzdolž niza označevalne verige in trojne vertikalne stratifikacije, ki smo jo že omenili. Podatki, ki jih obdeluje, so manj **znaki** (signes — **Zeichen**) kakor indici (indices — **Anzeichen**), po katerih je moči uganiti namen, ki mu interpretacija **odgovarja** v dvojnem pomenu te be-

³⁸ Cf. Jacques Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, in *L'Écriture et la différence*, Paris, 1968.

³⁹ Izvirnik: des moyens de la mise en scène.

⁴⁰ G. W., II—III, str. 318—319.

⁴¹ Wölfflin, ki ga navaja (Freud), govori o »zavrtem gibu«.

sede.⁴² Prehod od ene interpretacije k drugi in od igralčeve igre k analitikovi (zakaj prav za igro gre: a k tej igri **kliče** sama umetnina), ta prehod je transkripcija (**Übertragung**), transformacija (**Umformung**). Transkripcija, transformacija, ki ji je tekst manj njen pre-tekst kakor produkt, a produkt, katerega produkcija je kar naprej odložena,⁴³ produkt, ki ga je treba kar naprej re-producirati, re-prezentirati. Še več, prav pri Mojzesu črpa tekst, ki ga proizvaja analiza, svoj pomen le iz razlike, iz razmika, ki se odpira med njim in svetopisemskim tekstom — ki sam ni nič izvirnega, temveč nosi sledove številnih kompilacij in izposoj (emprunts) — tekstom, katerega transformacija je spet sam (prav kakor Mojzes umetnosti glede na Mojzesa izročila). Interpretacija proizvaja svoj tekst: a tako kmalu odkrije, da je treba transformacijski proces, katerega produkt je ta tekst, v načelu vselej znova začeti, saj tudi interpretacija nikakor ne more razgrniti nekega prvotnega teksta, in ker vendarle v svojem načrtu implicira, da mora biti vse — tudi sam umetnikov namen — mogoče **prevesti v besede**. Z umetnino je glede tega spet kakor s sanjami: nikoli nismo prepričani, ali smo jih popolnoma interpretirali; in celo, kadar je rešitev videti zadovoljljiva in **brez vrzeli (lückenlos)**: podčrtujemo, da bi se pozneje k temu vrnili), je vselej možno, da ima umetnina — kakor sanje — drug pomen.⁴⁴

V kontekstu reprezentativne umetnosti ima ta trditev poseben doseg: interpretacija proizvaja tekst reprezentacije, ne more pa proizvesti reprezentacije kot tekst. Sistem reprezentacije, utemeljen na iluziji, na **trompe-l'oeil**, vključuje razdelitev na čisto tehnični register in izrazni register, razdelitev, ki je takšna, da je lahko isti analitik, ki je pokazal, da je bistvo dovtipa (**Witz**) prav tako kakor sanj v specifičnem delu in v specifičnih tehničnih postopkih, zapisal, da pa nasprotno proučevanje sredstev, ki jih uporablja umetnik, razkrivanje umetnostne tehnike, ne sodi na njegovo področje.⁴⁵ Ko se loteva sistema, ki zavrača vprašanje o svojem označevalcu (da ga postavi drugače — kot vprašanje svojih meja, svoje norme), sistema, v katerem se figurativna pisava reducira na mrežo bolj ali manj izdelanih indiccev, interpretacija — daleč od tega, da bi že na samem začetku zmogla razkriti tekstualni označevalec, ki ga bo pozneje morala obdelovati — konec koncev ne more spoznavati iz drugega teksta kakor iz svojega. Brati je že o-pisovati (pisati-o), interpretirati; a če je dešifriranje do te mere odvisno od interpretacije, ga bo treba — kakor interpretacijo — kar naprej znova začeti. Vprašati, kaj umetnina **predstavlja** (reprezentira), se pravi že vnaprej se sprijazniti, da se zapremo v krog, v katerem se bo lahko interpretacija — začasno — dopolnila le tako, da bo označila svojo mejo (tisto, kar je sistemu implicitno).

⁴² Izvirnik: l'intention à laquelle **répond** l'interprétation, au double sens du mot. Drugi pomen te besede slovenski pravopis seveda prepoveduje.

⁴³ Izvirnik: mais un produit dont la production est toujours différée.

⁴⁴ »... main eigentlich niemals sicher ist, einen Traum vollständig gedeutet zu haben; selbst wenn die Auflösung befriedigend und lückenlos erscheint, bleibt es doch immer möglich, dass sich noch ein anderer Sinn durch denselben Traum kundgibt.« G. W., II—III, str. 285.

⁴⁵ Freud, *Ma vie et la psychanalyse*, Paris, 1949, str. 102—103.

FANTAZME⁴⁶

Na tem mestu smo v veliki skušnjavi, da bi skušali spis o Michelangelovem Mojzesu namestiti v splošnejši kontekst freudovskega podjetja, predvsem pa poskusili razbrati njegov karakteristični pomen v morellijevskem pomenu tega izraza. Kaj je za Freuda **predstavljal** Mojzes (Michelangelov, a prav tako interpretacija, ki jo zanj predlaga (Freud)) v času, ko je spis izšel v **Imago**, reviji za aplikacijo psihoanalize v duhovnih znanostih (*Zeitschrift für die Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*)? In še: v kolikšni meri nosi znamko Freudove individualnosti? Naj je njegov avtor sprva še tako želel, da bi bil anonimen, kaže ta tekst vendarle izraziti osebni slog: kot bi se Freud nikjer ne pustil tako dobro dojeti kakor tam, kjer je prečrtal svoje ime (»Mar ne mislite,« mu je pisal Abraham, »da bodo vseeno prepoznali levji krempelj?« *Corresp.*, str. 173). Ko /Freud/ poroča o izredno močnem vplivu, s katerim delujejo nanj umetnine, še posebej literarne in plastične, redkeje slikarske (medtem ko ga nasprotno glasba malone ne prizadene, zato tudi ni znal razpoznati razlogov za užitek, ki ga sicer ni poznal), ko pripoveduje o svojih vsakodnevnih obiskih v Svetem Petru v okovih, kaj nam ni, kakor bi brali pismo Wilhelmu Fliessu ali pastorju Pfisterju? Mar to pomeni, da mora interpretacija, ki jo spis očitno zahteva, soditi v biografski red in da nekaj namigov na Freudov položaj v letih 1910—1914 zadostuje, da pojasnimo ta projekt?

Prav v to smer stopa Ernest Jones, ko opozarja, da sta ravno v teh letih odpadla tako odlična (pa čeprav dvomljiva) učenca, kakršna sta bila Adler ali Stekel, medtem ko je Mojzesa — prav tako kakor Oris zgodovine psihoanalitičnega gibanja in spis o narcizmu — spisal le malo po dokončnem sporu z Jungom, sporu, katerega nepričakovani pomen sprevidimo po Freudovih pismih Abrahamu.⁴⁷ Oris, Narcisizem, Mojzes: teksti, ki se vpisujejo v kontekst krize psihoanalitičnega gibanja. In nemara nosi Mojzes figurativno znamko te krize, nemara ga lahko gledamo kot način njene predstavitve (mise en scène). Mar ni Freud v pismu Ferencziju dne 12. oktobra pisal, da »ima ob položaju na Dunaju občutek, da je bolj podoben zgodovinskemu Mojzesu kakor pa Michelangelovemu«⁴⁸ Bo znal slediti vzoru Michelangelovega Mojzesa, mu bo uspelo premagati bes in se obvladati v imenu poslanstva, ki se mu je posvetil? Na to vprašanje, kakor ga postavlja Jones, je odgovorilo njegovo nadaljnje delo. Toda ali lahko domnevamo, da je del dvomov, ki jih izraža Freud glede utemeljenosti svoje inter-

⁴⁶ Ednina: fantazma. Izvirnik: fantasmes. Nemški izraz: Phantasie; angleški: fantasy ali phantasy; italijanski: fantasia ali fantasma. — Op. prev.

⁴⁷ »Bodite strpni in ne pozabite, da je vam pravzaprav laže kakor Jungu slediti mojim mislim, zakaj prvič ste popolnoma neodvisni, nadalje pa ste zaradi najine skupne rasne pripadnosti bližje moji intelektualni konstituciji, medtem ko on kot kristjan in kot pastorjev sin išče svojo pot k meni le v boju proti hudim notranjim odporom. Njegov pristop je zato toliko bolj dragocen. Rekel bi skorajda, da se je šele z njegovim prihodom psihoanaliza odtegnila nevarnosti, da postane zadeva židovskega naroda.« Karlu Abrahamu, 3. maja 1908, *Corresp.*, str. 42.

⁴⁸ Navedeno po Jonesu, op. cit., str. 390.

pretacije, povezanih z negotovostjo, ki jo je čutil glede svojih reakcij, s skušnjavo, v kateri je bil, da bi popustil razdiralnemu gonu (pulsion), medtem ko naj bi čedalje pomembnejše mesto, ki ga je od tega časa začela v psihoanalitični tematiki dobivati Mojzesova figura (na račun Hamleta, paradigme sina in nevroje), ustrezalo dokončni Freudovi namestitvi v vlogi Očeta?

Da so se Freudovi učenci, dediči, radi predajali takim fantazmam,⁴⁹ da jim je Freud sam tako ali drugače dal povod za to in da je spis o Mojzesu v kontekstu, v katerega je posegel, lahko — ne da bi kdo to izrecno poudaril — privzel vrednost parabole, da so ga Freudovi tovariši sprejeli kot nase naslovljeno sporočilo, vse to gotovo ne bi bilo razlog, da bi temu tekstu pripisovali posebno teoretsko vrednost. Drugače pa je, brž ko sodimo (kakor sodi sam /Freud/ glede Morellijevih del), da je pertinentna poteza teksta kot takega krinka, pod katero deluje avtor, razdalja, v katero se namešča glede **connoisseurship** prav tako kakor glede same psihoanalize, in nemara še bolj namerno **diletantska** narava tega spisa, spisa, ki ga je moral pozneje Freud označiti kot »neanalitskega« otroka, otroka iz ljubezni, plod nenaavadne kopulacije. Del velikanske celote (Freudovega dela), ta manj pomembni tekst, ki nas v marsikateri točki razočara (a nemara je pisec tako hotel) in ki ni videti, da bi kakorkoli krepil teorijo, vendarle vpliva na bralca tako nenaavno, da zbudi skušnjavo, da bi v teh obrobnih in večkrat zanemarjenih straneh videli indic, s pomočjo katerega bi lahko kaj uganili o Freudovih skrivnih namenih: kakor da bi tu šlo za del, ki ima vrednost uganke, za del, za katerega ne vemo povedati, kaj **predstavlja** (reprezentira), kakšnemu načrtu ustreza, kakšna je njegova funkcija v splošni ekonomiji freudovskega teksta, še tega ne, kam se vpisuje. Kakor da bi bil ta tekst, ki je lahko našel mesto v **Imago** — kot poudarja uvodna opomba — le za ceno odmika od programa revije, manj rezultat aplikacije psihoanalize na zunaj-medicinski predmet kot pa rezultat obrata, ki je Freudu omogočil, da se je vrnil k temeljem in mejam interpretacije kot take in tako proizvedel tekst, ki bi ga mogli — s pogoji, ki jih je treba še določiti — aplicirati **na samo** psihoanalizo in predvsem na njene podaljške, na njene praktične aplikacije. V tej zvezi skuša (Freud) s svojim vztrajanjem, da se predstavi kot **amater**, očitno razkrinkati nujno diletantsko naravo del, ki so jih objavljali v **Imago** — in to prav tako mojstrovih del kakor del njegovih učencev — naravo, ki jo ugotavlja v že navedenem pismu Abrahamu. A še enkrat: kje stoji, od kod govori ta anonimni amater (ki pa ga uredniki revije poznajo in ki je blizu analitičnim krogom)? In če tu ne govori analitik v svojem (lastnem) imenu, kako to, da v tem tekstu ne gre za nič drugega kakor za analizo samo in za prostor, kjer se izvaja, za področje, kjer se odvija interpretacija, za oporo (support) — kakor bomo videli — na katero se vpisuje?

⁴⁹ Cf. Jean Starobinski, *Hamlet et Freud*, predgovor k *Hamlet et Oedipe* Ernesta Jonesa. Opazimo lahko tudi, da je Freud, ko je izbral anonimnost, podvojil Mojzesa, ki predlaga Bogu, da zbrise svoje ime s kraja, kamor ga je zapisal, v zameno za odpuščanje za Hebrejce. (Cf. Louis Ginzberg, *The Legends of Jews*, Philadelphia, 1911, 3. izd., 1947, III, str. 131—134.

ALEPH

Zdaj je treba obrniti člene problema — in to ne na način fantazme, temveč na analitični način. Vprašati se, kaj **Mojzes predstavlja** (reprezentira), to je pravzaprav ukloniti se specifičnemu gibanju reprezentacije, nepretrganemu preobračanju, ki opredeljuje njeno ekonomijo in ki določa, da lahko predstavljeno (reprezentirano) vsak hip stopi v položaj predstavljajočega (reprezentirajočega), tako kakor po Derridajevi formuli označenec v govorici vselej že deluje kot označevalec. Psihoanaliza (tako pravi /Freud/) je znala razrešiti uganko pretresa, ki ga povzroči Shakespearov Hamlet, tako da je substanco te tragedije prevedla na Ojdipovo temo (**durch die Zurückführung des Stoffes auf das Oedipus-Thema**, str. 174). Toda če se ugled umetnine ne omejuje zgolj na miselni vtis in jezikovni blesk, če prihaja iz globljega vira, kako je potem z interpretacijo Michelangelovega Mojzesa: ali lahko rečemo, da je /Freud/ razrešil njegovo uganko tako, kakor naj bi bila psihoanaliza razrešila Hamletovo?

»Hamletov pomen se končuje v Ojdipu in po Ojdipu. **Univerzalno** zavzetost, ki jo zbuja Hamlet, gleda Freud kot indic: tolikšna zavzetost bi nikakor ne mogla temeljiti na tistem, kar je v Hamletovi »nevrozi« individualno in enkratno: temelji na navzočnosti Ojdipa (univerzalne teme) v Hamletu . . . **Ojdip ne potrebuje interpretacije: sam je figura, ki interpretacijo vodi.**«⁵⁰ A Mojzes? A Michelangelov Mojzes? Fantazma gleda Freudovo zanimanje za to figuro kot indic: toda v tem zanimanju ni bilo nič univerzalnega; in to, da bi odkrili osebne razloge, zaradi katerih bi mogel tisti čas kip na Freuda narediti poseben vtis, prav gotovo ne bi rešilo te uganke. Če se nam zdi interpretacija prenaglana, kaj ni temu vzrok, da analitik ni znal prevesti substance umetnine na »univerzalno temo«? Od tod razočaranje, ki bi ga na koncu branja občutil bralec pred veliko Mojzesovo figuro, razočaranje nad tem istim Mojzesom, za katerega vemo, kako pomembno mesto mu gre v zadnjih Freudovih spekulacijah. Toda videti je, da je to razočaranje, kakor smo že namignili, hotel (Freud), on, ki je sodil, da se za dvomi, povezanimi z doumevanjem te figure (figure, katere vpeljava na tej točki freudovskega teksta dobiva **enkratne razsežnosti**), skriva vse, kar je za njeno razumevanje važno. Interpretacija Mojzesa je prenaglana ne toliko zato, ker (Freud) ni razgrnil univerzalne teme, ki leži pod umetniškovi namenom, kolikor zato, ker tej temi ni znal dati njene **figure**, ker ni razkril nujne vezi, ki povezuje figuro svetopisemskega junaka s predstavo (reprezentacijo) originalne fantazme, v odvisnosti od katere se vzpostavlja analiza. Z eno besedo, ker iz Mojzesa — in natančneje: iz tega **Mojzesa tu**, iz Michelangelovega Mojzesa, kakor ga interpretira /Freud/, ni znal narediti figure — če smo natančni, brez dvoma manj vodilne kakor **uravnalne**⁵¹ — figure interpretacije.

⁵⁰ Starobinski, navedeni članek, str. XXV—XXVI (podčrtal jaz).

⁵¹ Izvirnik: moins directrice que régulatrice.

Za nadaljevanje tega spisa je zelo važno, da za razliko od Ojdipa (in Hamleta, te izvedene paradigmatične podobe) Mojzesova figura ni sposojena iz gledališča, temveč iz svetega pisma. In prav na temelju biblijskega teksta se Freud loteva interpretacije Mojzesa, tako da nazadnje vidi v njem rezultat transformacije, preračunanega odmika (écart) od posvečenega teksta: odmik, ki razodene prerokov besni zanos kot ponesrečeno dejanje, lapsus, ki naj bi ga zgodovinski Mojzes za razliko od Michelangelovega ne znal zatreti. Vsaj presenetljivo pa je, da je /Freud/ zanemarljivo neki drug odlomek iz Eksoda, odlomek, ki sledi tistemu, ki ga v celoti navaja, in za katerega si lahko mislimo, da bi bil reprezentativni umetnosti v boljšo »oporo«. Zakaj Mojzes (svetopisemski Mojzes) se ni spustil z gore le enkrat, temveč **dvakrat**. In prav tako poroča svetopisemski tekst o **dveh** različicah plošč postav, o prvi, ki naj bi jo Mojzes zares raztreščil, in drugi, ki bi jo naj prerok prinesel célo v hebrejski tabor. Ali je treba videti v tem pozabljenju, v tej /Freudovi/ malomarnosti neke vrste lapsus (nemara preračunan, kakor je tu preračunan izbris njegovega imena) in indic konflikta, katerega ključ bi morali iskati v svetem pismu?

EXODUS⁵²

XXIV, 12 Gospod je rekel Mojzesu: »Pridi k meni na goro in ostani tukaj! Dal ti bom namreč kamnitni tabli s postavo in zapovedmi, ki sem jih zapisal za njihov pouk.«

XXXI, 18 In ko je nehal z Mojzesom govoriti na gori Sinaju, mu je dal dve tabli postave, kamnitni tabli, ki ju je popisal prst božji.

XXXII, 15 Mojzes se je odpravil nazaj in je šel z gore z obema tablama postave v roki; tabli sta bili popisani na obeh straneh, popisani sta bili spredaj in zadaj.

16 Tabli sta bili božje delo in pisava je bila božja pisava, vrezana v tabli.

17 Ko je Jozue slišal hrup vrešččega ljudstva, je dejal Mojzesu: »Bojno vpitje je v taboru.«

18 Odgovoril je: »To ni glas ukajočih zaradi zmage, ne glas vpijočih zaradi poraza, glas prepevajočih slišim.«

19 Ko se je približal taboru, je videl tele in ples. Tedaj se je vnel Mojzesov srd in vrgel je tabli iz roke ter jih razbil pod goro.

20 Zgrabil je tele, ki so ga bili naredili, in ga sežgal v ognju in ga zmlal v prah, stresel ga v vodo in to dal piti Izraelovim sinovom.

XXXIV, 1 Gospod je rekel Mojzesu: »Izsekaj si dve kamnitni tabli, kakršni sta bili prvi, da napišem na tabli besede, ki so bile na prvih tablah, ki si jih razbil!

2 Za jutri bodi pripravljen in zgodaj stopi na goro Sinaj; tam se postavi predme na vrhu gore!

⁵² Navajamo po: Sveto pismo stare zaveze. Prvi del. Iz hebrejskega jezika prevedel dr. Matija Slavič. Založil Lavantinski škofijski ordinariat v Mariboru. Imprimatur: Maribor, dne 12. julija 1958.

3 Nihče naj s teboj ne gre gor in naj se tudi nihče ne prikaže po vsej gori; tudi drobnica in goved naj se ne paseta proti tej gori.»

4 Izsekal je dve kamnitni tabli, kakršni sta bili prvi. Ko je Mojzes zjutraj zgodaj vstal, je šel na goro Sinaj, kakor mu je Gospod zapovedal, v roko pa je vzel obe kamnitni tabli.

5 Gospod je stopil dol v oblaku in se postavil ondi poleg njega ter klical ime Jahve.

XXXIV, 27 Potem je Gospod rekel Mojzesu: »Zapiši si te besede; kajti po teh besedah sklepam zavezo s teboj in z Izraelom!«

28 Bil je tam pri Gospodu štirideset dni in štirideset noči; kruha ni jedel in vode ni pil. Napisal je na tabli besede zaveze, desetero besed.

29 Mojzes je šel s Sinajske gore; obe tabli postave sta bili v Mojze-sovi roki, ko je šel z gore; in Mojzes ni vedel, da žari koža njegovega obličja zaradi pogovora z njim.

30 Aron in vsi Izraelovi sinovi so videli Mojzesa, in glej, njegovo obličje je žarelo; zato so se mu bali približati.

31 Mojzes pa jih je poklical in vrnilo so se k njemu Aron in vsi knezi občine in Mojzes je govoril z njimi.

32 Nato so se približali vsi Izraelovi sinovi in zapovedal jim je vse, kar je Gospod na Sinajski gori z njim govoril.

Če s prevajalcem opozorimo,⁵³ da žarenje Mojzesovega obraza izraža glagol *qâran*, »biti rogat« (od tod vulgata: *ignorabat quod cornuta esset*), smo tu prišli vsaj do vira dveh izrastkov, ki krasita Mojzesovo čelo: **znak**, ki sodi v red, drugačen od reda ekspresivnosti, mimične reprezentacije. A ta Mojzes, prinašalec plošč, katerega obraz tako čudno žari, ta Mojzes, h kateremu stopajo knezi občine in za njimi vsi Izraelovi sinovi, ki jim bo poročal o vsem, o čemer mu je Jahve govoril na gori, ta suverena figura **interpreta**, četudi je videti, da bolje ustreza podobi Michelangelovega Mojzesa, vseeno ne dopušča, da bi razsvetlili vse njene poteze, vsaj ne takšne, kakršne je razodel /Freud/ (in predvsem položaj plošč, ki bi naj bili obrnjeni narobe). Toda zdi se, da je težko reči, da /Freud/ tega teksta ni poznal in da ni vedel za dve različici plošč postave: če o tem ne govori — namerno ali ne — mar ni temu vzrok, da mu je predvsem do tega, da Mojzesovo figuro odtegne svetopisemskemu tekstu, da bi jo postavil nekam drugam — v uvod **Interpretaciji** kot taki, katere mejo naj bi označevala?

Michelangelov Mojzes za /Freuda/ brez dvoma ni toliko paradigma Očeta kolikor Interpreta v dvojnem (in nemara trojnem) pomenu besede: a) igralec, ki naj s svojo mimiko označuje namene, ki ga gibljejo; b) božji glasnik med ljudmi; c) analitik, posvečen delu brez konca. Kakor je napisal Freud na začetek drugega dela svojega Mojzesa, resda »ni prav nič privlačno, da bi se dali uvrstiti med sholastike in talmudiste, ki se zadovoljujejo

⁵³ Avtor se tu sklicuje na francoski prevod Edouarda Dhorma. Slovenski prevod ima podobno opombo, ki se glasi: Vulgata ima »obličje je bilo roгато«, ker pomeni hebrejska beseda, iz katere je nastal hebrejski glagol za »žareti«, rog in žarek; zato se v umetnosti Mojzes upodablja z žarko v obliki rogov.

s tem, da razvijajo svojo bistroumnost, stopnja resničnosti njihovih trditev pa jih ne skrbi.«⁵⁴ A Karl Abraham: »Talmudski način mišljenja ni mogel kar naenkrat zginiti iz nas.« (Corresp., str. 44.) Sodba, ki je Freud ni spodbil, ki pa jo je po ovinku takole popravil: »Konec koncev so za nas Žide stvari lažje, saj nam manjka mistične prvine.« (Ibid., str. 52.) Pomemben pridržek, ki za bralca spisa velja kot opozorilo: Freudovo pisanje je — že zato, ker se nanaša na malika⁵⁵ — vseskoz tuje religiji, katere tekst posredno ali neposredno obdeluje, in tako daleč od vsakršnega mysticizma, da se zdi, da se je /Freud/ raje ustavil na svoji poti, kakor pa da bi si pri židovskem izročilu sposodil prvine, ki bi mu dopustile, da bi svoji interpretaciji dal popolno razsežnost. Ni pa mogel preprečiti, da bi se ta interpretacija in sam predmet, ki se nanj nanaša, ne vpisovala na podlago, ki je sama skrivnostna, in da ne bi iz nje črpala del svojih čarov, čarov, v katerih pa ni — kakor bomo videli — prav nič mističnega.

Vprašanju, kaj je doživel Izrael takrat, ko je sprejemal deset zapovedi, je v Talmudu posvečena razprava, ki poudarja Mojzesovo funkcijo, da ljudstvu interpretira božji glas.⁵⁶ Kakor piše Gershom Scholem, je edini Mojzes lahko prenesel moč tega glasu in potem s človeškim glasom ponovil te besede najvišje avtoritete — deset zapovedi.⁵⁷ Toda Maimonidov komentar, in še bolj komentar Rabbija Mendela de Rymanowa (+ 1814), ki po Scholemu samo eksplicira Maimonida, nenavadno osvetlujeta Mojzesovo figuro glede na to, kako se kronološko uvršča v Michelangelov opus za freskami v Sikstini in še posebej za figure preroka Jeremije, libijske sibile in stvarnika, ki ločuje svetlobo od teme.⁵⁸ Po Maimonidu je treba v vseh odlomkih razodetja, kjer je rečeno, da so Izraelci slišali besede, prevesti, da so slišali **nearti-**

⁵⁴ Freud, Moise et le monoteisme, str. 28.

⁵⁵ Exodus, XX, 4 »Ne delaj si rezane podobe, tudi ne kakršne koli podobe tega, kar je zgoraj na nebu ali kar je spodaj na zemlji ali kar je v vodah pod zemljo.«

⁵⁶ Gospod je rekel Mojzesu: »Glej, pridem k tebi v gostem oblaku, da bo čulo ljudstvo, ko bom s teboj govoril, in verovalo vate za vedno.« (Exodus, XIX, 9) Vse ljudstvo je opazovalo grmenje, bliskanje, glas trombe in kadečo se goro; in ljudstvo se je balo in trepetalo in stalo od daleč. Rekli so Mojzesu: »Govori ti z nami in bomo poslušali! Bog pa naj ne govori z nami, da ne umrjemo!« (Ibid., XX, 18—19)

O funkciji **meje** v tej skušnji, cf. Exodus, XIX, 12: »Napravi za ljudstvo mejo okrog in reci: Varujte se stopiti na goro ali dotakniti se njenega vznožja; kdor koli se dotakne gore, mora umreti!« Ibid., 15: Potem je rekel ljudstvu: »Bodite pripravljani na tretji dan; ne bližajte se ženi!«

⁵⁷ Gershom G. Scholem, La Cabbale et sa symbolique, franc. prev., Paris, 1966, str. 39—41.

⁵⁸ O (transgresivnem?) zanimanju, ki so ga za mistično židovsko tradicijo in še posebej za kabalistične teorije gojili krščanski humanistični krogi v 16. stoletju, cf. G. Scholem »Zur Geschichte der Anfänge der christlichen Kabbala«, in »Essays presented to L. Baeck«, London, 1954, in Frances A. Yates, »Giordano Bruno and the hermetic Tradition«, Chicago, 1964.

G. Scholem posrečeno opozarja, da se je Pico della Mirandola med humanisti prvi ukvarjal s kabalo in da je skušal pokazati njene afinitete s krščansko miselnostjo. (Cf. njegovo Apologia fratris archangeli de Burgonovo... pro defensione doctrinae Cabalae, Bologna, 1564.)

kuliran zvok glasu in da je le Mojzes sprejel besede v njihovi ekspresivni artikulaciji in jih sporočil svojemu ljudstvu.⁵⁹ Komentar, ki ga Rabbi Mendel takole razvija: »Vse, kar je bilo razodeto, kar je Izrael slišal, ni bilo nič več kakor tisti **Aleph**, s katerim se začenja prva zapoved v hebrejskem tekstu svetega pisma, **Aleph** besede 'Anochi — »Jaz«. »Zakaj soglasnik **Aleph**,« piše Scholem, »predstavlja v hebrejščini le prvi pregib grla pri izgovorjavi (kakor **spiritus lenis** v grščini) pred samoglasnikom na začetku besede. Ta **Aleph** je torej tako rekoč tisti element, iz katerega izvira vsak artikuliran glas; in res so kabalisti imeli soglasnik **Aleph** za duhovni koren vseh drugih črk, za koren, ki v svojem bistvu vsebuje celotno abecedo in zato tudi vse prvine človeške govorice. Slišati **Aleph**, to se prav ne slišati nič, **Aleph** je prehod k vsakemu razumljivemu jeziku, in prav zares ne moremo reči, da bi se pojavljal s kakim posebnim pomenom, z določeno naravo.«

Pripomba: hebrejska pisava ima samo soglasnike; ali bolje, kot lahko beremo v Spinozovem Orisu hebrejske slovnice: ker je **črka** znak ustnega giba, giba, ki je glede na vir izgovorjenega glasu različen, **samoglasnik** pa znak, ki kaže na stalen in določen glas, samoglasniki v hebrejščini niso črke. Samoglasniki so »duša črk«, črke brez samoglasnikov pa »telesa brez duš«, kakor je zvok flavte v nasprotju z luknjami, po katerih igrajo prsti.⁶⁰ »Stari so pisali brez pik (to se pravi brez samoglasnikov in brez naglasov). Pike so poznejši dodatek iz časa, ko so mislili, da morajo sveto pismo **interpretirati**«. (Spinoza, Tractatus theologico-politicus, VII. pogl.) Poleg tega, da postavlja vprašanje kulture, utemeljene na tekstu, ki sam ni izrekljiv, ki ni punktiran, razkriva ta stavek tisto funkcijo, ki jo opravlja interpretacija — interpretacija tekstu, če že ne njegovemu darovalcu, vrača besedo — hkrati pa pridržuje pravice branja, ki (za razliko od interpretacije) ne bi potekalo v odvisnosti od **phoné**.

ROBUR SCRIPTURAE

Če se zdaj spomnimo, da je ta isti soglasnik **Aleph** zapisan na zvitku, razvitem ob preroku Jeremiji, in da je v okencih prve traveje sikstinskega stropa preroku **pendant** libijska sibila, napol obrnjena h knjigi, za katero na podlagi samega ogleda ne moremo odločiti, ne da bi anticipirali interpretacijo, ali jo misli zapreti ali pa jo je nasprotno pravkar odprla, če smo vrh tega še pozorni na **anaforično** vrednost — v pomenu, ki smo ga že povedali⁶¹ — giba stvarnika, ki se trga iz kaosa in z ločitvijo svetlobe od teme vzpostavlja prvo označevalno opozicijo, potem se mistični komentar presenet-

⁵⁹ Scholem, op. cit., str. 42, op. 25.

⁶⁰ Spinoza, Abregé de grammaire hébraïque, franc. prev., Paris, 1968, str. 35—36.

⁶¹ Ko natančneje določa etimologijo besede **anafora**, Julija Kristeva opozarja, da predpona $\alpha\nu\alpha$ zaznamuje ne le gibanje proti nečemu, na nečem, prek nečesa, temveč jo uporabljajo tudi za označevanje stalne prisotnosti (prezence) v spominu ali v **ustih** (podčrtal jaz). Za Homerja in druge pesnike prislov $\alpha\nu\alpha$ pomeni »razgrinjati se po vsem prostoru, vsevprek« (nav. članek, str. 53).

ljivo prepleta z »naivnim« opisom teh figur. Toda to prepletanje se tu ne ustavi: zakaj figura Mojzesa, ki sedi in drži plošči postave, nas prek razločka med dvema skupinama plošč, ki naj bi ju bil dobil Mojzes, pošilja še k neki drugi dihotomiji, ki naj bi odsevala prvo, k dihotomiji med **napisano** Toro, ki naj bi imela absolutno veljavo in naj bi se izlivala naravnost iz boga, in **oralno** Toro, zgodovinsko Toro, uporabno v človeškem svetu, izročilom, ki je nujno dopolnilo in konkretizacija zapisane Tore. Zgolj zaradi tradicije je Tora razumljiva: brez nje bi bila, kakor piše G. Scholem, napisana Tora za ortodoksnega Žida odprta za vse interpretacije, napačne in heretične. Ravno tradicija (oralna Tora) določa pravo Židovo dejanje. Še enkrat dihotomija, ki ustreza razločku med dvema različicama plošč postave. Po rabskem izročilu je Mojzes na Sinaju prejel oralno Toro hkrati z napisano Toro⁶²: »Na prvih ploščah je bilo razodetje Tore, ki je ustrezalo izvirnemu stanju ljudi, ko jih je še vodilo načelo, utelešeno v drevesu življenja. To naj bi bila čisto spiritualna Tora, sporočena svetu, v katerem sta bili razodetje in odrešenje eno, v katerem je bilo vse sveto in v katerem moči greha in smrti ni bilo treba obvladovati s prepovedmi in omejitvami... A tega utopičnega trenutka je bilo kmalu konec. Ko sta bili prvi plošči strti, 'so črke, ki so bile vanju vrezane, odletele', to se pravi, da se je čisto spiritualni element umaknil in je odtlej viden le mistiku, ki ga zmore dojeti tudi pod novim in zunanjim oblačilom, v katerem se je prikazal na drugih ploščah. Na drugih ploščah se Tora prikazuje v zgodovinskem oblačilu in kot zgodovinska moč.«⁶³

Toda iti moramo še dlje in se — predvsem — izmakniti vrtoglavic mistične interpretacije. Tisto, za kar gre tukaj, zadeva manj razodetje kakor interpretacijo, manj spiritualni element kakor odnos med tekstom in njegovo **oporo** (support): **napisana** Tora (in prvi plošči, tisti, ki ju je strl Mojzes in katerima ustreza) je zapisana s prvotno, **originarno** pisavo, s pisavo, ki proizvaja prostor, v katerega se vpisuje, in samo svojo oporo, ne da bi mogli razlikovati med **recto** in **verso**, med nalično in hrbtno stranjo (»Tabli sta bili božje delo in pisava je bila božja pisava, vrezana v tabli... tabli sta bili popisani na obeh straneh, **popisani sta bili spredaj in zadaj**,« podčrtal jaz)⁶⁴, medtem ko

⁶² Scholem, op. cit., str. 60.

⁶³ *ibid.*, str. 82.

⁶⁴ »Originarna pisava, če je, mora proizvesti prostor in telo samega lista.« (Derrida, nav. stavek, str. 311.) Po lepem izrazu svetega Petra Damjana je bog, ko je ustvaril firmament, ustvaril sam les Pisma, **robur scripturae** (cf. Hartt, nav. čl.). Hebrejsko izročilo poudarja, da prvi plošči ni samo vrezal, temveč tudi izklesal šam bog, in da na njiju ni bilo ne **recto** ne **verso**: bili sta, pravi legenda, iz kamna, podobnega safirju, in deset zapovedi se je vanju vpisovalo tako, da so bile njihove črke vidne z obeh strani (kakor bi se bila pisava tako močno vtisnila v oporo, da je bila ta popisana na obeh straneh, **spredaj in zadaj**). Drugo pomembno dejstvo je, da sta se ti plošči, čeprav izklesani iz najtršega kamna, lahko zvili kakor pergament (podrobnost, ki pojasnjuje številne **krščanske** upodobitve podeljevanja plošč). Bili sta zelo težki, a vendar ju je Mojzes nosil brez težave: šele ko se je pisava zbrisala, ko so črke »odletele«, se je zavedel neznanosti bremena, ki je bilo odtlej nekoristno, in je pustil plošči, da sta padli na tla, kjer sta se raztreščili (cf. Ginzberg, *The Legends of the Jews*, III, str. 118—119 in 129).

je oralna Tora (in drugi plošči) kakor prenos, zapis božje besede **na oporo, ki jo nudi interpret** (»Izsekaj si dve kamnitni tabli, kakršni sta bili prvi, da napišem na tabli besede, ki so bile na prvih tablah, ki si jih razbil!«, a nadaljevanje svetopisemskega teksta jasno označuje, da je Mojzes pisal po božjem nareku⁶⁵). Akt interpretacije zahteva od interpreta, da sam izdela razgrne na mesto in namesto izvorne opore zaslon, na katerega se bodo kot na dojemljivo ploščo zasedrali pobegli znaki, zgubljene pismenke, »pobegle črke« (interpret pa lahko, to moramo poudariti, od dela, ki ga določa v njegovi funkciji, pričakuje precejšen **dobiček**: sam bog je, če verjamemo hebrejskemu izročilu, Mojzesu pokazal safirni kamnolom, v katerem si je moral izklesati drugi plošči; in okleščki dragocenega kamna, ki so zleteli spod njegovega kladiiva, so iz Mojzesa naredili bogatega človeka, tako da je imel odtlej, pravi legenda, vse lastnosti preroka: bogastvo, moč, ponižnost, modrost⁶⁶). Oporo, ki nudi le svoj **recto** črtanju (aux tracés) drugotne, izvedene pisave, dvojnice besede, katero podvaja. Oporo, ki je vsa površinska in ki podeljuje tekstu, ki ga sprejema, katerega usedek (dépôt) hrani, umetno, krhko enotnost, enotnost artikulacije, puntuacije, fonacije⁶⁷ — ki pa so vselej le pogojne.

»Tisto, čemur pravimo napisana Tora, nam je dano že s posredovanjem oralne Tore, to ni več oblika (forma), skrita v beli svetlobi, temveč oblika, izšla iz črne svetlobe, ki določa, omejuje... Vse, kar v Tori vidimo v določni obliki, s črnilom zapisani na pergament, vse to so navsezadnje interpretacije, popolnejše določitve skritega pomena.«⁶⁸ Kakor ga /Freud/ opisuje, je Michelangelov Mojzes res videti (a v pomenu, ki se zelo razlikuje od tistega, ki govori iz /Freudovega/ teksta) kot figura najhujšega psihičnega napa, ki ga zmore človek, in razumemo, da je moral /Freud/, da bi prišel do te koncepcije, če že ne prezreti tisti odlomek svetega pisma, ki pripoveduje o podelitvi drugih plošč, pa vsaj v eno samo figuro **kondenzirati** dva različna momenta. Če interpretacija (interpretacija, ki je plod ljubezni in kot taka povezana s poželenjem (désir), z užitkom (jouissance)) tu zadene na svojo mejo in če si nemara umetnik s kritikom deli odgovornost za to negotovost, je to zato, ker sta si oba upala do roba, kjer se v iskanju zlomljene (brisé) opore razpusti sleherna pisava — **sleherna drugotna**, izvedena pisava. Nihče ne more obrniti lista, ki se nanj vpisuje interpretacija, da bi odkril, kaj skriva (kaj se skriva za dvomi, za negotovostjo, ki se kaže na njem). Nikoli, beremo v **Traumdeutung**, ne moremo biti prepričani, da smo sanje popolno interpretirali: ravno takrat, ko je rešitev videti zadovoljiva in **brez vrzeli**

⁶⁵ »Zapiši si te besede« itd. — Hebrejsko izročilo potrjuje, da je drugi plošči napisal Mojzes: ko je končal svoje delo, je otrl pero v lase in božansko črnilo, ki mu je kapnilo na čelo, je porodilo svetlobne žarke, ki so krasili njegov obraz, ko je prišel s Sinaja. (Ginzberg, op. cit., str. 143)

⁶⁶ Legenda pravi, da je hotel bog Mojzesa nagraditi, ker je poskrbel za Jožefovo truplo (Jožef, prvi interpret sanj), medtem ko si je ljudstvo Izraela prilaščalo egiptovske zaklade (ibid., str. 141).

⁶⁷ **Phonation**, n. f. (1836; od **phon-** in **-ation**). **Didaktično** (učeno). Proizvajanje fonemov z glasovnimi organi. (Petit Robert.)

⁶⁸ Scholem, op. cit., str. 62—63.

(**lückenlos**), je vselej mogoče, da imajo sanje še **drug** pomen. Interpretacija (in na primer tudi tista, ki je napeljevala Freuda k sklepu, da je Mojzes egiptovskega rodu⁶⁹) ni nikoli **gotova** in nepretrgano si moramo prizadevati, da bi ji utrdili temelje, zakaj — piše Freud — verjetno ni vselej resnično in resnica ni vselej verjetna, pa četudi je videti, da se vsi podatki problema drug drugemu prilegajo tako natančno kakor deli sestavljavnice: »**Selbst wenn alle Teile eines Problems sich einzuordnen scheinen wie die Stücke eines Zusammenlegspiels, müsste man daran denken, dass das Wahrscheinliche nicht notwendig das Wahre sei und die Wahrheit nicht immer wahrscheinlich.**«⁷⁰

Interpretacija je nujno fragmentarna (in izhaja od fragmenta), njena usoda je, da si prizadeva rekonstituirati nepopravljivo zlomljen tekst in skuša restituirati njegov pomen, a da ne more upati, da bo kdaj proizvedla njegovo izvirno oporo — razen nemara, če dospe do **biološkega dejstva** (**die biologische Tatsache**), s čimer se končuje eden zadnjih Freudovih tekstov, tekst, ki že sam njegov naslov veliko pove: »Končna in neskončna analiza.«⁷¹ Interpretacija nima, sama na sebi ne more imeti druge enotnosti kakor enotnost uganke sestavljavnice, na ploskev zreducirane zlagalnice, katere koherenca se meri po koherenci figur, vzpostavljajočih se prek mreže prelomov (brisures), katerih neizbrisno sled nosi podoba, podoba, ki ji je v oporo le njena lastna konfiguracija in ki se dokoplje do neke navidezne kohezije le tako, da se podvaja, brez konca zлага in razlaga in neskončno variira svojo razrezanost. **Robur scripturae**: kako naj bi se ne bil analitik, ujetnik nekega sistema mišljenja, neke ideologije, če ne kar kulture, ki zadržto zamenjuje branje in interpretacijo, da bi potem iz njiju laže napravila nasprotji, kako naj bi se ta analitik ne bil spozabil in se ves buden zasanjal pred Michelangelovim kipom, zasanjal in s kondenzacijo izoblikoval — kakor nemara sam kipar — figuro Mojzesa, ki bi znal obvladati svojo strast, Mojzesa, ki bi ne zlomil prvih plošč in ki bi, pa čeprav **obrnjeno narobe** (kakor bi hotel zaznamovati ponižanje, razvrednotenje pisave, ki ju prinaša interpretativno delo), v rimski cerkvi še naprej razkazoval oporo prvotne pisave — varuh teksta pred vsakršno besedo, odtegnjen trdemu zakonu človeškega diskurza, varuh interpretacije vse do njenih sanj, do njenega najbolj **brezumnega** poželenja.

Prevedla Zoja Skušek-Močnik

⁶⁹ Freud, *Der Mann und die monotheistische Religion*, G. W., XVI, str. 112—113.

⁷⁰ *Ibid.*, str. 114—115.

⁷¹ *Die endliche und die unendliche Analyse*, G. W., XVI, str. 99.

Zapis o reprezentativnih sistemih

Jean-Louis Schefer

V okviru tistega, kar bomo tukaj imenovali »reprezentativni sistemi«, je za slikarstvo značilen najprej moment njegove konstitucije kot specifičnega proučevanja in pozneje formalizacije. Definicija slikarstva kot avtonomnega formalnega sistema je solidarna s konstrukcijo zgodovinske opore, ki z imenom zgodovine umetnosti — kakor vsaka posebna zgodovina — prevzema nalogo, da vpisuje (inscrire) diskurzivno logiko svojih predmetov proučevanja in da splošni zgodovini izmakne periodičnosti, strukture, ireduktibilne na tisto kavzalnost, ki teži k iracionalizaciji vsega tistega, česar modela ne reproducira, se pravi tistega, česar specifične narave ne reproducira, ker pogoji in determinacije, ki jih predlaga, zanj niso specifični. Tako torej zgodovina umetnosti (ki jo tu izražamo v njeni teorijski možnosti) živi od tавтоloškega postulata figurativne reduktibilnosti: figurativno mora misliti iz figurabilnega ali narobe, vsak pogoj producirati kot figurabilen. Medtem ko tu puščamo zgodovino ob strani, se lotevamo pogojev figuracije, zakonov in ekonomije reprezentacije. Jasno pa je, da je edina zgodovina, ki zmore artikulirati naddeterminacijo (surdétermination) predmetov, katerih produkcijo formulira, lahko samo materialistična zgodovina; seveda z vsemi pridržki do neteorijske uporabe materialističnih tekstov (opomba 1): se pravi, slikarstva ali kateregakoli simboličnega sistema nikakor ni mogoče speljati na izključno zgodovinske, ekonomske pogoje njegove produkcije, ne da bi takoj padli v ideologijo, ki bi iz njega bržkone skušala črpati kak transcendentalen pomen (ki bi poskušala tako rekoč po Marxu uvesti Hegla), zakaj pomenjenje (signification) teh sistemov, ki jim pravimo simbolični sistemi, se producira tudi po simbolični ekonomiji. Ekonomiji, ki uravnava hkrati konstitucijo podob (images), figur, tudi konceptov vsega tistega, kar lahko definiramo kot »re-

prezentacijo»: Vorstellung, hkrati tisto, kar se dogaja na ideološki sceni, ki v svojem prostoru a priori — na ideološkem ozadju, ki je s svojo konvencijo, na primer tisto o enotah, za »dekor« — uravnava vse tisto, kar hoče urediti zgodovino po njenem posnetku, in torej prav tako vse tisto, kar **se producira** (v hkrati pronominalnem, odgovornem, in quasi avtomatičnem pomenu tega glagola na tej isti sceni). Teh sistemov torej ne moremo ustrezno misliti v ideologiji, kateri se pod imenom umetnosti ponujajo; semiotika jih mora rekonstruirati kot ideološke sisteme.

Ta zgodovinska rezerva, v katero se je odložilo slikarstvo, je hkrati sestavni del definicije (ki nam bo tu njegov apriorni pogoj) sistema izražanja (système d'expression), kolikor ta ne ve za svoj temelj in paradoksalno živi v prepričanju, da si pravila izjave (énoncé) lahko prilasti že s tem, da obvlada sistem izjavljanja (énonciation). Prav iz te institucionalne slabosti reprezentacije je narejena ta ideološka zgodovina, tu pa jo beremo samo, kolikor opravičuje slikarstvo. Semiotične zakone reprezentativnih sistemov je zmeraj mogoče izraziti le zato, ker je reprezentacija, ko se sistemizira, dana kot zavest o reduktibilnosti njenih pogojev (in njenih pogojnih protislovij, torej zgodovine, prenesenih na značaje ali epizode, na kako narativno razdelitev) na tisto, kar re-producira. Ta tip sistema kot tak producira zunaj sebe — kot »svet« — in retroaktivno (in ta retroakcija je prav v perspektivnem učinku edinole in samo svojo pogojnost; biti hoče njen simbolični tekst (zakaj »ekspresija« je zmeraj navezana samo na tisto hoteti-reči (vouloir-dire) reprezentacije kot hotenje realnega, ki bi specificiralo simbolično). V vsakem reprezentativnem sistemu, ki se formalizira, zmeraj obstaja, in za alibi reprezentiranega je to nujno (reprezentacija kot sistem se pravzaprav gradi na verjetnosti ekvivalentov reprezentiranega, da bi se tem bolj zagotovo izognila vprašanju svojega označevalca; ta sistem se upravičuje zgolj s semiotičnimi verjetnostmi — hkrati reflektivnimi in tranzitivnimi) pretenzija po izviri, ki je sama hipoteka pomena: pomen je analogija strukture, ki ga označuje /pomen se upravičuje zgolj kot presežek znaka: prebiva v institucionalni slabosti znaka. Takšno je gibanje alibija reprezentativnih sistemov — to je **circulus vitiosus** pomena, iz katerega lahko pridemo (v tej isti logiki) samo, če se zatečemo k označujoči analogiji: kolikor subsumira isto označujočo kontingenco.

Konstitucija zgodovine umetnosti je dovolj pozna; datira iz renesanse, se pravi od trenutka, ko so umetnost začeli razumevati kot družbeno dejavnost, ki se razlikuje od vseh drugih vrst produkcije, ko — ker sta bila pojma produkcije in dela pač črtana iz te družbe — umetnik, ki se tako razlikuje od obrtnika, ni več člen v ekonomiji produkcije (saj je simbolični reprezentant porabe (dépense) razreda, kateremu se vdinja), temveč postane korporativen razred, ki mu je zgodovinsko namenjeno, da za osebe ali družbe izkorišča vsako presežno vrednost kot posvečeno govorico (langage) (v fevdalni koncepciji dela, ki produkt vselej **vidi** le kot njegovo presežno vrednost). Zgodovina umetnosti se je torej konstituirala kot (v celoti upravičujoč) sistem dela na figurativni presežni vrednosti zgodovine. Prav tako je nemogoče preučevati reprezentativne sisteme (tu slikarstvo, toda videli bomo, da

je njegova specifičnost zmeraj dvomljiva, da je celo tam, kjer je nesporna, še toliko bolj sumljiva) zunaj zgodovinskih konstrukcij, katerih hkrati vzrok in izloček so. Če lahko, kakor bomo skušali v tem spisu, razpravljamo o strukturalnih pogojih izdelave reprezentativnih sistemov, je treba torej uvideti, da je tisto, čemur lahko rečemo »opora« njegove specifične narave, solidarno z zgodovino, predvsem pa z zgodovinskimi konstrukcijami, v katerih pod pretvezo zgodovine umetnosti (ki jo skušajo danes oživetiti za vsako ceno, se pravi za ceno najhujših kompromitiranj) hočejo iz realnosti, iz protislovij zgodovine izločiti predmet (umetnost, slikarstvo), katerega specifično, nepredvidljivo naravo bo treba kar naprej utrjevati: predmet znanosti, zgodovine umetnosti, ki je mogoče vsa samo njegov referirani (référé) korpus. Umetnost je privid znanosti, ki beži pred realnostjo in ki se ni mogla nikoli lotiti reprezentativnih sistemov, ne da bi se imela za konstruktivni del »umetnin« (seveda brez slehernega semiotičnega namena, se pravi, predpostavlja neko strukturo suplementarnosti, katere teorijo, ki so se je nenehno izogibali, so izkoriščali le kot možnost interpretacije »v zadnji instanci«, kar je pripeljalo do prave izključitve vprašanja označevalca).

A. I. Vasarijeva zgodovina umetnosti je prva, ki že artikulira pravi sistem (prav v tem tekstu se pojavi koncept »rinascimenta«). Njegova »Življenja najodličnejših slikarjev, kiparjev...« (1550 in 1568) datirajo iz konca renesanse. To delo, ki biografski repertoar artikulira v monumentalen repertoar, zajema celotno renesanso od začetkov (pravzaprav je Vasari tisti, ki dela iz Cimabueja mit izvira umetnostne zgodovine do manierizma: prva zgodovina umetnosti se potemtakem ne predstavlja samo kot retrospektivna zgodovina, temveč je nekako tudi napisana ob koncu zgodovine. Zato jo je mogoče karakterizirati že kot knjigovodsko (comptable) zgodovino (njeni zakoni bodo torej zakoni njenega knjiženja (comptabilisation) in retroaktivni učinek izjavljanja (énonciation): bo njen celotni korpus določen kot sistem: tisti, ki pripoveduje zgodovino, stoji natančno tam, kjer zgodovina umira (opomba 2).

Pri Vasariju je koncepcija o zgodovinskosti umetnosti (determinacija specifične zgodovine) zelo pomembna, saj je ta koncepcija model za malone vse zgodovine umetnosti: temelji na trojni periodični razdelitvi; katere rastlinsko metaforo naj bi se Vasari sposodil pri Pliniju Starejšem. Če sežemo še nazaj od Plinija (opomba 3), je ta model v celoti sposoben in prav v tej sposobi tiči odločitev, ki »specificira« predmet) iz teogoničnega in kozmogoničnega dna triad/ tetrad: ne toliko sposoja, se pravi neprimernost, temveč odločitev, da ta model nanese, mora služiti namenu zgodovine. Pri Vasariju najdemo model vsake zgodovine, katere totalnost (v tem, kar ima ta zgodovina skupnega z Vicom Herderjem, Heglom) je zgrajena s sistematično specifikacijo nekega naravnega/ svetega modela, ki zmore vzpostaviti apriorni razlog zgodovinskega diskurza: zgodovinska slovnica ni postavljena na tip produkcije dogodkov, temveč na pojavljanje modelov, potekajoče v zaporedju, ki potrjuje verjetnost faz logičnega sklepanja. Za naravnimi alibiji ali v prikrievanju svoje posvečene narave je ta zgodovina lahko samo ideološka (idealistična): triada, hkrati stanje in struktura sveta, postane paradigma zgodovi-

ne kot pripovedi (récit) o svetu: zgodovina zmeraj re-producira zgolj razlog strukture sveta. Zgodovina umetnosti bi tako bila zgodovina rastline, pri kateri opazujemo tri zaporedne stopnje: rast/razcvet/propad (pri vsaki stopnji pa ostajajo možnosti prezgodnje ali zazpoznele rasti). Vsakemu obdobju ustreza neka »manira« (in videli bomo, da je pri Panofskyju določati zgodovino stila isto kot načrtovati samo zgodovino, saj le-to najprej postavlja samo s pridržkom glede njenega predmeta). Vsaka manira zase pa ustreza eni od treh Vasarijevih knjig: 1) otroštvo: prelom s srednjim vekom (lokaliziranim v Bizanc kot zunanost Italije): Cinabue, Pisana, Giotto, do konca XIV. stol. 2) mladost: Jacopo della Quercia, Massaccio, Donatello, Ghiberti, Brunelleschi, do konca XV. stol.; to je čas perspektivne teorije in »suhe manire«; 3) zrelost: »zlata doba Leona X.«, XVI. stol.: Giorgone, Tician, Andrea del Sarto, predvsem pa Leonardo, Rafael, Michelangelo. V tej isti periodi slednjič »slutnja manieristične 'dekadence', ki jo bo izrazil še Burckhardt« (Schlosser, **op. cit.**, cf. opomba 3). Z Michelangelom se trojni krog sklene. Isti model bomo našli spet pri Aloisu Rieglu (**Grammatik der bildenden Künste**: isti trojni cikel bi lahko »opazovali« v Mezopotamiji, v Egiptu, v Italiji: dolgo obdobje elaboracije, ki ustreza srednjemu veku, kratko obdobje teoretske graditve, ki ji sledi tretje, dolgo obdobje dekonstrukcije, ki se križa s prvim obdobjem novega trojnega cikla) (opomba 4).

Še nekaj je značilno za vso zgodovino umetnosti: poteze, ki jih imajo za distinktivne poteze umetnin, torej obdobje, pa tudi kraji, kjer so jih izdelali (trem Vasarijevim obdobjem ustrezajo tri mesta, Bizanc, Firenze in Rim, nato pa bo to skoz vse XIX. stoletje nasprotje med Severom in Jugom), niso nikoli čisto distinktivne, temveč so — ker opravljajo funkcije rejeja označevalca v zgodovini, ki zapisuje samo svojo normo — v veliki meri predpisne (préscriptives) poteze; tukaj pa je zgodovina umetnosti kritika umetnosti: ker normalnost meri po najdaljših obdobjih, so poteze, ki veljajo za neko obdobje, zanj značilne samo zato, ker so distinktivne glede na poteze vseh drugih obdobj. Če kaka umetnina ne spoštuje teh potez, se torej upira zgodovini umetnosti, se pravi »logičnemu redu v zgodovinskem razvoju«, kot je 1847. zapisal Jules Renouvier v **Idées pour une classification générale des monuments**. To bo tudi načelo Wölfflinova klasifikacija (5 tipov neekskluzivnih potez v artikulaciji renesanse in baroka) in kriterij za atribucijo umetnin, ki ga je obdržal Morelli v XIX. stoletju: značilen del umetnine je tisto, kar lahko označimo z njegovim referentom. Ta artikulacija prek detajla ustreza nujnosti deskripcije in poimenovanja (dénomination): poteza je zares izrazna (expressif) le v formi ali v detajlu, torej toliko, koliko: ustreza minimalnim enotam diskurza. Res pa je, da je bilo to nasičenje z detajlom zmeraj povezano z organizacijo monematičnega tipa, se pravi z nemožnostjo, da bi referent atomizirali. To je pglavitno ogelno protislovje »naravne« semiotizacije slikarstva, ki je neločljivo povezano z zgodovino umetnosti in ki postavlja kar največje teorijske probleme, saj sta celotna zgodovina in kritika umetnosti lahko živeli na podmeni, da je referent vedno dan hkrati z delom v sistematični podvojenosti, ki so jo imeli za temelj figuracije (**opomba 5**).

Skratka, ta zgodovina se zmeraj vpisuje v neko splošno zgodovino danega: predpisne (prescriptives) ali opisne (descriptives) poteze se nanašajo na nekaj danega, kar je treba razvrstiti (to torej implicira popolnoma književno konceptualno zgodovino). Če so bili predmeti zgodovine umetnosti vselej najmanjši karakteristični elementi (Wölfflin, Renouvier, Morelli itn.), so bili to kot dani elementi in ne kot sproducirani, se pravi, kolikor naj bi bil subjekt zmeraj pri izviru tistega, kar producira.

2. S svoje strani je problem »pomena« umetnin (ne označevalec ne označenec ne moreta biti postavljena v okvir, v katerem lahko delujejo samo verjetnosti interpretacije) postavljen v odvisnost od konstitucije te zgodovine: ker se vsaka umetnina s svojimi potezami nanaša na neko obdobje, lahko v svojem odnosu do tistega, kar ima podobne poteze, sreča kaj drugega, kar se skupaj z njo pojavlja v istem zgodovinskem polju, ali pa opredeljuje stilistična polja, ki preskakujejo zgodovinsko periodičnost. Ta aspekt, značilen za metodo Panofskyja, precej dobro osvetljuje njegov članek o Dürerjevem »Sol Iustitiae« (**Dürers Stellung zur Antike**, Dunaj, 1922). Dürerjevo grafiko karakterizira s tem, da jo je možno permutirati v nekem ikonografskem polju (permutativna karakterizacija hkrati nadomešča definicijo in določa svoje predmete samo po polju, v katerem se pojavljajo). Ta prostor substitutivne definicije začrtuje nemška ikonografija s konca XIV. stoletja, iste poteze so navzoče v islamski ikonografiji, v astroloških reprezentacijah (Panofsky navaja primer kapitela iz Doževe palače), v slovarjih ikonologije (**Repertorium morale** Petra Berchoriusa, 1499), v devetnajstem poglavju Apokalipse. Panofsky iz tega sklepa, da je »na domišljijo s konca srednjega veka močno vplivala apokaliptična literatura in grško-arabska astrologija«, da potemtakem v ikonološkem polju, v katero se uvršča ta Dürerjeva grafika, »apokaliptični helios predkrščanske antike« ni več sonce, »temveč dobi obliko astrološkega demona, ko postavlja figuro Sodnika vesolja«. V tej ikonografiji je treba torej Sonce-Sodnika, ki sedi na levu, brati po Berchoriusovem slovarju takole: »sodnik in iudicio, toda tudi 'in leone', v astrološki hiši sonca, tam, kjer je njegova moč največja, 'fervidus et inflammatus' s svojim razvnetim čelom, toda 'sanguineus et severus' kot apokaliptični Bog maščevanja«. Vse te reprezentacije se torej berejo druga v drugi, ker se hkrati pojavljajo v polju, ki ga opredeljujejo, in ker je vsaka od njih predpisna (prescriptive) glede na vse druge. Konec koncev, se pravi po pravilnem ikonološkem branju, ki v ikonološkem polju nikoli ne proizvaja teksta, bo za Dürerja značilen njegov genij (**opomba 6**): »es bedürfte der ganzen künstlerischen Kraft eines Dürers, um dieser Vorstellung die Bildprägung zu geben...« Zgodovina je torej tukaj samo zemljišče, na katerem se reprezentacije prikazujejo in kjer — ker zaradi predpisane moči svojih členov niso nikoli osamljene — te reprezentacije spajajo ikonološka polja: edini sistem, od katerega so odvisne upodabljajoče umetnosti, je zmeraj samo sistem interpretacije, ki mora za vsako reprezentacijo konstituirati približno izčrpno ikonološko področje. Polje, ki ga tako obmejuje, je nekakšna ekvivalenčna enačba, se pravi, da tega polja nikoli ne koncipirajo kot polje ideološke produkcije: funkcije medsebojne figurabilnosti vseh terminov, ki ga opredeljujejo, ga popolnoma

zasitijo. Potemtakem v polju, ki opredeljuje značilnost predmeta z možnostjo njegove interpretacije, ni mogoče sproducirati nobenega predmeta. Zgodovinska strogost je tu v tem, da zahteva, da noben predmet ni razumljiv (intelligible), če ga postavimo ven iz polja, ki je polje njegove karakterizacije prek kontaminacije simboličnih terminov. Ta historicistična strogost se v več kot eni točki ujema z vstavljanjem stavkov pri Chomskyju (**opomba 7**): tudi tu je spočnenjanje (engendrement) lahko samo tautološko. Kakor pri Chomskyju pravila interpretacije nikoli ne vpadajo (incidence) v tekst, ki ga ni mogoče spočnjeti (engendrér), temveč je ta **opisan** po načinu vstavljenosti (enchâssement) svojih sekvenc kot niz, ki je pod (sous-jacent) ikonološkim poljem; ikonološko polje je sestavljeno iz izomorfnih nizov, ki zahtevajo najmanjše število pravil transformacije: neposredne konstituante so torej prav (in edino) konstituante transkripcije. To je načelo, katerega sistem bi morala refleksija o figuraciji ravno šele izdelati. Paradoksalno je, da problema neposrednih konstituant ni mogoče formulirati, ker se pojavljajo 1) samo v že konstituiranem ikonološkem polju (ali v njegovi anticipaciji); in 2) ker to isto polje določa ravno hkratno pojavljanje »ikon« in »tekstov« (repertoarji, slovarji, Ripovi, Vasarijevi opisi, itn.), ki imajo to predpisno (préscriptive) moč, da so temelj redukcije — in odločitve — celotnega interpretativnega polja. Pravila za derivacijo med različnimi »nizi«, ki sestavljajo polje, so torej izključno sintagmatska: lahko presodimo, v kolikšni meri tisto, česar ni mogoče interpretirati, se pravi navsezadnje označevalec, še čaka na teorijo svoje produkcije. Interpretativno delo meri na konstrukcijo ikonološkega polja. Ker konstitucija »končnega niza« nalaga temelju redukcije funkcijo generatorja celotnega polja (ker je konstituenta polja tista, ki mora to polje spočnjeti (engendrér), tako da opravlja funkcijo pravila transformacije), se vsak ikonografski element nanaša izključno na neposredne konstituante temelja redukcije. Zunaj ravni sintagmatske reprezentacije ni možno sproducirati nobene ravni; ta nemožnost, da bi označujoče elemente obravnavali drugače kot v njihovi prevedljivosti, prav tako onemogoča, da bi ikonografske konstituante raziskali kot označujoče elemente, sploh pa onemogoča vsako analizo, ki bi atomizirala ikonološki referent. Glede na problem označujočega se lahko ikonološka odločitev torej odpre samo s tole **petitio principii**: figurativna specifičnost je samo na sebi opisljivost.

Struktura umetnin je torej konstituirana iz ravni reprezentacije (lahko je samo analogna strukturi polja, ki ga določajo z elementi, ki vstopajo v interpretacijo: ikonološki material je možno aplicirati in konstruirati samo na kompoziciji, se pravi, na ravni sintagmatske reprezentacije). Ravni Panofskyjeve interpretacije (v resnici je iz njegove metodološke tabele lepo razvidno, kako je na vsaki ravni predmet interpretacije »spočet« (egendrér) predmet in da sta zadnji dve skupini načel interpretacije za okvir pravilom ponovnega zapisovanja, ki ga sestavljata predikonografska deskripcija in ikonografska analiza, cf. Panofsky, Gallimard, 1967, str. 31) so konceptualne in kontekstualne ravni naraščanja, v katerih specifična neposredna konstituenta (ki jo je mogoče konceptualizirati in formalizirati le kot predmet Erfahrung) povečuje svoj princip figurabilnosti s povečanjem razločnosti, odvis-

ne zgolj od sintaksičnega reda: zadnja figurativna instanca ni nič drugega kot opisljivost, se pravi figurativna nespecifičnost. Treba je še raziskati, v kakšni meri je ta možnost interpretacije odvisna od ekonomije reprezentativnih sistemov, oziroma natančneje, ali samo ti pogoji že omogočajo razumevanje ekonomije reprezentativnih sistemov. A tudi tu se, ker je predmet že dan, vprašanje njegovega označevalca ne more postaviti — saj ne gre za to, da bi ga konstituirali v branju, ki se zadovoljuje s tem, da se nanj nanaša —; in prek neposredne implikacije: zgodovina lahko zmeraj nastopa samo kot figurativna zgodovina, samo brana kot najsplošnejši korpus reprezentacije: kot **sistem** reprezentacije. V neposredno impliciranem logičnem polju je torej zmeraj samo hkratno pojavljanje predmetov polja: to pomeni, da kronološko polje, se pravi področje, ki ga uravnava dominanten tip reprezentacije, ni zgodovinsko polje, temveč **kategorialno polje (opomba 8)**.

Formula zgodovine, ki jo daje Panofsky s tistim, kar njegovemu tekstu manjka, ima dve implikaciji: problem formalizacije reprezentativnih sistemov, izhajajoč iz znaka (se pravi iz nečesa vnaprej danega), in implikacijo zgodovinske sheme, ki razgrinja samo neko klasifikatorsko metodologijo in je zelo eksplicitna pri Lévi-Straussu.

3. Lessingu brez dvoma dolgujemo prvi poskus karakterizacije slikovnega znaka v njegovi specifičnosti s pomočjo podrazdelitve aristotelovskih kategorij **mimesis** in **diegesis**: »Če je res,« beremo v Laokoonu, »da slikarstvo uporablja za svoje posnetke sredstva oziroma znake, ki se razlikujejo od poezije, namreč oblike in barve, ki se razširjajo v prostoru, medtem ko slednja uporablja artikulirane zvoke, ki si sledijo v času; če je nespodbitno, da morajo biti znaki v naravnem in preprostem odnosu do označenega predmeta, tedaj znaki, ki stojijo drug ob drugem, lahko izražajo samo predmete, ki stojijo drug ob drugem, ali predmete, katerih elementi so drug ob drugem; prav tako kot znaki, ki si sledijo zaporedju, lahko reprezentirajo samo zaporedne predmete ali predmete, katerih elementi so zaporedni.« Tu torej označenec je referent (»označeni predmet«), pomenjenje (signification) pa analogija sistema znakov. Noben znakovni sistem (vsak sistem je namreč postavljen kot ireduktibilen) ne more prevajati drugega; vsak sistem ima specifičen predmet, ki ga odsevajo njegove formalne značilnosti; njegov **denotatum** je samo **designatum** in ti sistemi se karakterizirajo samo prek ravne denotacije. »Predmeti, ki so drug ob drugem ali katerih deli so drug ob drugem, se imenujejo telesa. Torej so telesa s svojimi vidnimi lastnostmi pravi predmeti slikarstva. Zaporedne predmete ali predmete, katerih deli so zaporedni, nasplošno imenujemo dejanja. Torej so dejanja pravi predmet poezije.« (Laokoon, poglavje XVI.) Iz tega sledi, da slikovni znak motivira njegov odnos do tistega, kar označuje (désigne): njegovo produkcijo je torej mogoče misliti samo kot analogijo in nobeno vprašanje, ki se nanaša na specifičnost tega tipa znaka, nikoli ne načne problema pomenjenja (signification) (tako vprašanje postavlja samo pravilo ekonomije znaka, ki je kopiciran kot predikat telesa ali dejanja: »**Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malarischen Beiwörter, un der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlichen Gegenstände**«; slikovna »vsebina« (sujet) je telo svojih predikatov), pomen je

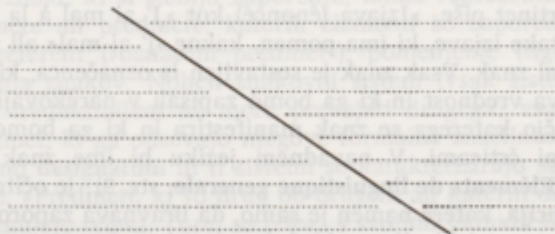
tu nameček (surcroît) znaka: na eni strani je označenec, ki je mehanično prilepljen in ki ga neposredno obvladuje **mimesis** (juktapozicija delov), in ta označenec, če lahko tako rečemo, postane zgodovinsko verjeten (probabilisé) samo prek interpretacije, kakršna je Panofskyjeva: juktapozicija delov, ki je pri Lessingu obvezna mehanika korpusa plastičnih znakov, je z razširitvijo iste fizike pri Panofskyju spet zaprta z juktapozicijo ikonoloških podatkov, ki sestavljajo splošno polje (inteligibilnosti) »umetnin«; obstajata torej dva hkratna izhoda označenca: prvi čisto fizičen, lasten motivaciji znaka (zakaj njegova motivacija je samo njegova denotacija), in drugi, ki se pojavlja v ikonološkem polju kot kategorialnem polju, ki ima zmeraj samo zgodovinske alibije in ki prekriva drugi, navsezadnje komplementarni aspekt: to je transcendentalni označenec.

Če Lessing v svojem izvajanju ruši Horacov »ut pictura poesis«, to počne tako, da uvaja mišljenje znaka, katerega sistem je karakteristika referenta: obstajata dve **mimesis**, se pravi dva tipa figurabilnosti (poezija — slikarstvo), ki ju obvladuje ena narava znaka. Pripomniti je treba, da se ta problematika znaka, ki je hkrati ustvarjanje pogojev za označevalec in za zgodovino, eksplicira v času po Lessingu in celo po poskusih karakterizacije, ki so jih opravili Vasari, Morelli, Riegel, Wölfflin idr., v klasični koncepciji označevalca (ki jo predstavlja Martinet), se pravi v koncepciji enostavne in čiste potlačitve (suppression) označujočevalca, ki bi danemu znaku ne bil notranji odrezek (**découpe**) (**opomba 9**). In to tako zelo, da aktualna razmišljanja o »pikturalni govoricí«, ki po svoji osrednji problematiki izhajajo iz zgodovine umetnosti, zmeraj bolj ali manj eksplicitno uporabljajo teorijo znaka, katere aplikacija na slikarstvo omogoča označencu samo, da stopi na mesto referenta. To je pomembno opomniti zato, ker je to kamen spotike vseh poskusov formalizacije nelingvističnih sistemov reprezentacije.

4. Ko Martinet piše: »Izjava (énoncé) kot »J' ai mal à la tête« (boli me glava) ali del take izjave, ki ima pomen, kakor »j' ai mal« ali »mal«, se imenuje lingvistični znak. Vsak znak je sestavljen iz označenca, ki je njegov pomen ali njegova vrednost in ki ga bomo zapisali v narekovajih, ter označevalca, s pomočjo katerega se znak manifestira in ki ga bomo predstavljali med poševnimi črticami. V navadnem jeziku bi ime znak prihranili za označevalec« (**Eléments de linguistique generale**, str. 9); je očitno, da je označevalec **konvencija**, katere namen je samo, da uravnava zaporo (clôture) znaka zakaj, kakor pravi idealizem, ki daje zmeraj svoje jamstvo »čisto« metodološkim, refleksijam: »forma in eksistenca sta tesno združeni in prežeti druga z drugo, tako da ju v realnosti ni mogoče ločiti, ne da bi se izničila realnost eksistence«. (Fichte, **Initiation à la vie bienheureuse**, Paris, 1944, str. 220—221)], zaporo znaka, ki zmeraj postopoma producira samo eno raven. Bolj odkrito skoraj ne bi mogli reči, da tu ni označevalca. In zgodovina umetnosti je prav iz tega razloga, se pravi izhajajoč iz implicitne figurabilnosti znaka (**opomba 10**), ki se uravnava po njegovi paranomaziji tavola = table = tabularna transkripcija (znak, mišljen v njegovi specifičnosti), mogla izdelati preformalizacije (kot je sistem odprtih in zaprtih form pri Wölfflinu).

Ob tej shematizaciji ostaja saussurovska podoba o listu papirja (katerega sprednja in zadnja stran sta označenec in označevalec) kljub mehanističnemu videzu zanimivejša toliko, kolikor je vsak člen, manj kot nasprotna stran, predvsem **transparenca** drugega (v transparentci se eden bere v drugem), to pa daje povsem drugo težo metodološki izključitvi označenca in pridržuje (réserve) možnost anagramatičnega prostora v jeziku. Toda po drugi strani se v primeru /ž e mal a la tet/ označevalec pojavlja le kot simptom redukcije, ki je toliko boljše karakteriziran, ker tu označevalec paradoksalno ne ve za svojo produkcijo. Ko Martinet izključi označenec iz druge artikulacije, dovoljuje označevalcu, da se producira samo kot premaknjena (décalé) (transkribirana) znamka (marque) fonetične instance, če fonološko analizo mislimo **narobe**, kot sistem produkcije označevalca, je to tudi v nemožnosti koncipiranja izjave (énoncé) kot anagramatskega produkta (Martinet vendarle daje dve gesli: il a fail le mal / il a pris leur tête) sama potlačitev jezika kot prostornine (volume) naddeterminacije (surdétermination), ki implicira atomizacijo označujočega, njegovo ne-ustaljenost (non consistance) v prostoru znaka; znaka »brez izvira«, »zmeraj že tu«, ki ostaja opora vsake idealistične koncepcije govornice, ki izganja zgodovino v vpadno funkcijo (fonction d'incidence) v transmisiji »sporočil« (trajanje in pregibanje v izjavljanju).

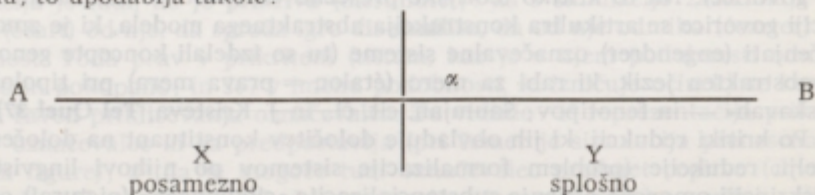
5. Videli smo, da ima pri Panofskyju produkcija zgodovinska polja, se pravi resorpcija zgodovine na čisto metodološki nivo, za dopolnilo prek tistega, kar mu manjka, konstrukcijo zgodovinske »matrice«, ki je reprezentacija njegove metode. Zdi se, da prav tu Lévi-Strauss zaokroži Panofskyjev projekt in ma da vso strogost. V zadnjem poglavju **Divje misli** (La pensée sauvage) Lévi-Strauss producira matrico zgodovine, ki ni videti docela kritična in ki jo označuje za **prazno matrico**. »... v kateri vsaka črta predstav-



lja razrede datumov (dates), ki (...) jih lahko imenujemo urne, dnevne, letne, stoletne, tisočletne itn.« in v kateri »lahko tako imenovano zgodovinsko kontinuiteto predstavimo le z goljufivimi progami«. Opozoriti moramo, da spodnje plasti matrice tu datirajo »psihične dogodke«. Če si zamislimo vzdolž diagonale, ki v matrici s skupno osnovnico določa dva trikotnika (tisti, katerega vrh je spodaj, prikazuje na vsaki ravni čas, ki ga pokriva izjavljanje (énonciation) subjekta; tisti, ki ima osnovnico spodaj, na vsaki ravni proporcionalno predstavlja trajanje življenja subjekta kot izjave (énoncé) zgodovine), če si zamislimo še dva kazalca (courseurs), ki tečeta po diagonali

v nasprotnih smereh in sta nabita z vztrajnostno silo, njuno hitrost pa določa kronometraža, lastna vsaki ravni zgodovine — v bistvu jo določa hitrost izjavljanja (na vsaki ravni je dolžina izjave obratno sorazmerna času izjavljanja), je tu »pomen« tista pot, po kateri se subjekt, ki izjavlja zgodovino, vanjo dobesedno »pogreza«; oba kazalca (courseurs) se, prvi zaradi pospeška, drugi zaradi zaviranja, srečata sredi matrice, 1) tako določata črto, ki ločuje zgodovino od psihologije: spodnja stran je prihranjena hkrati za izjavljanje in za njegov sistem (torej so sanje in nezavedno tako pridržani individu: »vsaka epizoda revolucije ali vojne se razkroji na množico psihičnih in individualnih gibanj; vsako od teh gibanj prevaja nezavedne evolucije, le-te pa se razrešujejo v cerebralnih, hormonalnih in živčnih fenomenih ...« (P. S. str. 340), po načelu fonološke analize, ki, v skladu z idealističnim preobratom, znova umešča subjekt v izvir vsake izjave, potemtakem naddeterminacijo (surdétermination), ki je lastna subjektu, ni premestljiva v zgodovino, kajti »vsaka raven matrice je iracionalna glede na vse druge« (opomba 11). Zgodovino torej v celoti poganja razlika v toploti (chaleur) vzdolž strahov, ki jih zaobjema. 2) Kar pomeni, da zgodovina ni nikoli produkcija, temveč je možna kronologija reprezentiranih predmetov. Edina specifična produkcija zgodovine je torej docela simbolična produkcija: učinkovita produkcija zgodovine poteka samo v obliki njenega izjavljanja: »zgodovina je metoda, ki ji ne ustreza noben poseben predmet ... Zgodovina ni vezana na človeka niti na kakršenkoli poseben predmet. Vsa je v svoji metodi (Elle consiste entièrement dans sa méthode) (P. S. str. 347); to je sicer tudi edina »konsistenca«, ki je tukaj priznana, zakaj njeni predmeti nekako »medlijo« v matrici, ki jih iracionalizira na njihovi črti vpisovanja (ligne d'inscription); to konsistirajoče lahko inventarizira pomembno (significatif) (se pravi dogodke), toda pridržuje si monopol produkcije označevalca. Ta zgodovina je torej razumljiva (intelligible) v tem, kar reprezentira, od trenutka, ko jo kot korpus deferenciranih izjav postavimo v odnos z njenim izgovarjanjem, se pravi z njeno metodološko produkcijo: tu prek metode, v kateri konsistira, najde dano strukturo prek strukture dotacije.

Ta možnost inšcripcije kot zgodovine hitrosti izjavljanja, ki ji ustreza dolžina izjave, je temeljna shema Gustava Guillaumea, glede na katero lahko spočnemo (engendrer) Lévi-straussovski matrico (ki je sploh samo njena subskripcija): prav tako, kot pri Lévi-Straussu prehajamo od psihologije k zgodovini, pri Guillaumeu v tistem, čemur pravi gibanje gramatikalizacije (**Langage et science du langage**, str. 109), prehajamo od posameznega k splošnemu; to upodablja takole:



»(x = koren; y = del diskurza; B = stavek)«

»Tako gibanje, pa naj je še tako hitro, zato nič manj ne zahteva »časa«, naj je še tako kratek, kakor zahteva »čas« vsako gibanje, pa četudi je gibanje misli. In misel, ki v svoji globini — v notranji reprezentaciji svojih lastnih dejanj — vidi, kako to gibanje poteka v času, prodira vanj in ga analizira tako, da ga postavlja v odnos s potekom operativnega časa, ki ga to gibanje za svojo dopolnitev zahteva« (op. cit. str. 109). To pa je zelo pomembno toliko, kolikor je vsej francoski fenomenologiji, zlasti pa fenomenologiji percepcije, do izjav tega tipa (svet je moj svet itn.); se pravi, da je na dnu vsake izjave zmeraj subjekt, ki jo konstituira, ki ga je mogoče postaviti v oklepaje, toda na katerega se je treba sklicevati v trenutku konstitucije te izjave. Na dnu vsake izjave (= vsake zgodovine transkripcije) je subjekt izjavljanja. Čas, uporabljen, da izjava doseže fazo svoje maksimalne razprostrtosti (étallement) (kar je dostojanstvo datiranega (datable) pri Lévi-Straussu), konstituira časovno **gostoto** v konstituciji zgodovine, ki je vselej le zgodovina, ki jo **izreka** subjekt.

Reprezentacija zgodovine (kot klasifikatorske metode, ki producira predmete svoje metode: zgodovina umetnosti) je možna iz načela figurabilnosti, ki je implicitna sistemu lingvistične reprezentacije. Tu naj opomnimo na nekatere popravke, ki jih je vnesel Šaumjan (**Diogène**, št. 51) v generativne slovnice, zlasti pa v Chomskyja, prek tega pa v vsako formalizacijo, ki označkovne sisteme tako v deskriptivni slovnici obravnava, izhajajoč iz problema neposrednih konstituant (cf. A. 2.), in jih torej uvršča med sisteme konkatenacije; sintaktične relacije je možno obravnavati tako, kot da pripadajo zgolj sintagmatski ravnini le, če ne upoštevamo sintagmatske osi, se pravi jezika. Po znaku konkatenacije dobimo verigo, usmerjeno (orienté) (in vstavljanje (enchâssement) tega problema ne opravlja, kolikor je sintagmatski indikator možno predstaviti linearno — Ruwet, 1967, str. 300) k **svojemu vzroku** (raison), katere preprosta motivacija je hkrati v izviru in v raztezanju verige (jedro/končni niz) (**opomba 12**). Ta operacija je čista ideološka redukcija: a) kolikor sodi, da sintagmatski (figurativni) odnosi »zadostujejo« za reprezentacijo skupkov nizov (ensembles de suites) (kar je čisto tavitološko); b) kolikor obravnavanje teh odnosov v transkripciji na verigo, ki jih zadostno reprezentira, iz razlogov, ki jih razglašajo za metodološke, potlači (supprime) prostornino naddeterminacije (surdétermination), ki pa sama prikazuje to konkatenacijo kot produkt in ostanek druge zgodovine, ki ni tista zgodovina, katero posnema (mimer) diskurz (način, kako so sestavine obravnane kot **elementi** diskurza, omogoča ideologijo **mimesis** in vsako platonično koncepcijo govornice). Na to kritiko teorijske presežne vrednosti v idealistični koncepciji govornice se artikulira konstrukcija abstraktnega modela, ki je zmožna spočenjati (engendrer) označevalne sisteme (tu so izdelali koncepte genotipa — »abstrakten jezik, ki rabi za mero (étalon = prava mera) pri tipoloških raziskavah« — in fenotipov; Šaumjan, cit. čl., in J. Kristeva, **Tel Quel 37**).

Po kritiki redukcij, ki jih obvladuje določitev konstituant na določenem temelju redukcije (problem formalizacije sistemov **po** njihovi lingvistični transkripciji omogoča nošenje substancializacije »slikovnega« (pictural) označujočega kot »analogiški« odpor sistema, ki jo je zmožen formulirati), kajti v

recipročni indeksaciji obeh sistemov se eksistenca »sistema-predmeta« defini-
ra v svoji negativnosti in v svoji odločljivosti, in ker ta indeksacija ustvarja,
če smemo tako reči, sistem-zaslón (système—écran), ki je pravi beneficiat pri
vsej operaciji (ne da bi zanemarili ideološko dominantno, ki obravnava vsak
označevalni skupek (ensemble signifiant) kot produkt specifične dejavnosti,
zmeraj odprte samo analizi svoje produkcije, ki je insencionalno »velarna«,
se pravi nameščena zunaj ekonomije, uravnane na realnost označevalne
naddeterminacije (surdétermination signifiante), in ki v pravi grški igri od-
stiranja-zastiranja vpisuje skoraj v besedni igri ekonomijo neba na to pre-
pono — ko resnica ostane ne-zastrto samo zaradi ne-vpisanega — **velarium**,
ki pokriva teater te produkcije, ljudsko etimologijo besede **vélin** (tenek per-
gament), ki pušča na notranji strani prehod nezapisanih zakonov [zaradi be-
sedne igre cf. izvornik: réinscrivant dans un véritable jeu grec du dévoile-
ment — dissimulation á un jeu de mot près, **l'économie du palais** sur ce voile
— la vérité restant le non-voilé n'y est qu'au titre de non-inscrit, **vélarium**
couvrant le théâtre de cette production, étymologie populaire d'un vélin lais-
sant sur sa face intérieure le passage des lois non écrites.] (voile du palais =
mehko nebo; velaire = velaren, mehkoneben; voile = tenčica, koprena, za-
stor; palais = palača; op. prev.): zato je torej nujno zgraditi apliciran model
spočenjanja (engendrement) (brez indeksacije, se pravi, brez temelja redukci-
je), model, »ki se prek svoje logične strukture nanaša na nelinearne sisteme
abstraktnih predmetov, se pravi, na sisteme, v katerih je relacija med ab-
straktnimi predmeti določena neodvisno od njihovega lingvističnega izraza«
(Šaumjan, cit. čl.).

B. 1. Kakšne so za osnutek takšnega modela značilnosti reprezentativ-
nih sistemov glede na nezadostnosti formalizacije (ki so zgodovina zgodovi-
ne umetnosti) in glede na zgodovinske in lingvistične predpostavke teh neza-
dostnosti?

1. Slikarstvo (tu figurativno) lahko najprej karakteriziramo kot tehniko, ki
si prizadeva producirati učinek (sheffet) — producirati samo sebe kot nekaj,
kar se docela uravnava po ekonomiji te produkcije učinka. V reprezentativ-
nih sistemih učinek teži k temu, da zaznamuje njihovo specifičnost nasploh
(in slikovna semiologija je, kolikor je to specifičnost ponovno zazna(mova)la
(re-marquer), samo razvijala idejo o substancialnosti slikovnega označevalca
(signifiant pictural)).

2. Slika (tableau peint = poslikana tabla) ni razdružljiva od taksinomične
tabele (tableau taxinomique), predpostavlja jo in podvojuje hkrati: njena
funkcija je tudi, da jo **prikriva** (dissimuler): da s simulacijo zaznamuje od-
mik (écart) od nje, da sproža igro **dis-similisa**, da od nje odmika (écart) po-
dobnost. Toda prav v prikritem (tistem, kar je v njeni podobnosti odmak-
njeno in pokopano; in še: v imenu podobnosti, ki izničuje učinek) se konsti-
tuira raven priklicevanja označevalca. Tu vidimo: 1^o reprezentacija prikriva
prav označevalec in ga predpostavlja (pri čemer je simulacija prenesena na
račun figure); 2^o da je mogoče tudi označevalec predmet cepitve (clivage)
(**opomba 12**): to je tako rekoč konsumacija njegovega učinka v učinku slike;
učinkovanje (l'efficace) kot zabrisovanje (obliteration) označevalca, njegova

totalna implikacija, njegova usedlinska (résiduel) stran v figurativni strukturi. Reprezentativen sistem bo torej mogoče analizirati glede na elemente, ki karakterizirajo učinek, sproduciran z izvršitvijo ali ne-izvršitvijo (effectuation ou la non-effectuation) označevalca. Učinek nastopa torej kot prikritje (recel) strukturalnih pogojev izdelave reprezentativnih sistemov.

3. Prejšnjima točkama je korelativno: možnost, da sistem beremo, izhajajoč iz drugih sistemov.

4. Nemožnost, da ga beremo v njem samem ali da v njem beremo še kaj drugega kot tipologijo, ki karakterizira njegove artikulacije.

5. Torej se označevalci slike reprezentirajo neposredno v označencih (drugih sistemov); prav to pa je tisto, česar teorijo je treba narediti:

a) označevalec je zapopaden (saisi) iz sistema figur kot indic premestitve na strukturi, v kateri ga bomo brali.

b) ko ga beremo v strukturi (strukturi njegove implicitacije), ki je vsekako bolj kompleksna, kakor je kompleksen zgolj sistem figure (itn.), je torej predmet naddeterminacije (surtermination).

6. Teh sistemov ne moremo brati na podlagi znaka, ki jih zapira (in še bi zadostovalo, če pripomnimo, da celotna zgodovina umetnosti iz **teorijske** nemožnosti ni mogla nikoli sproducirati enega samega branja slike). Te sisteme je torej treba brati v problemu konstitucije označevalca (postavljamo namreč, da gre za edino možnost branja: z dezimplicitacijo **podobe**), to pa je toliko pomembnejše, ker najdemo v tem tudi edino možnost za situiranje predmeta v zgodovino, ki je lahko temu predmetu kaj drugega kot njegov referirani (référé) pol; in nazadnje še kaj drugega kot kronološka konstitucija korpusa predmetov.

Učinek, vezan tukaj na ne-efektuacijo označevalca in njegov korelat: sposoja (emprunt) označevalca, zapopadena kot tekstualno dejstvo implicitacije v korpusu sistema, sta vse, kar je lastno reprezentativnim sistemom. Možno je torej iz teh nekaj karakteristik zarisati abstraktni model, katerega dejanska izdelava bo tudi program proučevanja teh sistemov.

2. Zdaj lahko že postavimo nekaj semiotičnih pravil:

Vsak sistem (zabeležen: Sl, torej površina (kot slika) oziroma to, kar bomo imenovali **figurativni** sistem oziroma **figurativna** struktura) je v sorazmerju z nekim /sistemom/ (zapisano med dvema poševnima črticama ali oklepajema), ki ga determinira in od katerega prvi prejema svojo zaporo.

Model torej lahko začrtamo takole:

$$\frac{\text{Sl}}{\text{Sx}}$$

zapisali ga bomo tudi: /Sl (Sx-determinacija)/ z naslednjimi pravili (**opomba 14**):

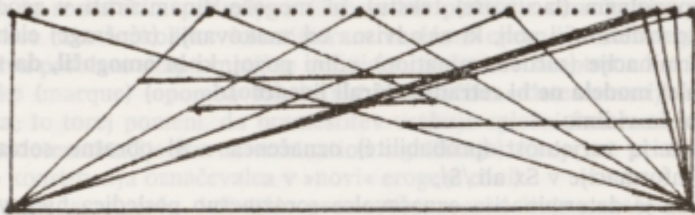
— ekstenzija Sl je torej njegova x-determinacija v /Sl/.

— x-determinacija Sl je lahko enaka ekstenziji Sl ali pa večja (superieure), nikoli pa manjša.

— x od $/S/$ indicira moč, ki je **sama v sebi** nedeterminirana, vendar pa jo kot polje determinirajo predmeti, ki se v njej reprezentirajo.

Iz obeh skrajnih točk SI lahko torej potegnemo po dve črti v vse točke Sx s pripombo, da razdalja $SI-Sx$ ne »predstavlja« kakšne realne razdalje, pač pa situira ravni branja (ki jih bomo imenovali »leksija« sistema SI).

— odnos SI je torej odnos predpostavke (presupposition), ki definira reprezentacijo.



Sx -determinacija

— notacija $/Sx$ -determinacija/ med poševnima črticama kaže na nujnost, da zapremo meje $/Sx/$; ta zapora ne omejuje informacije (ki predpostavlja možno neskončnost leksij), temveč se definira v zapori spočetelega (engendré) korpusa (prav to pa je pogoj, potreben za odločanje o tem, ali je sistem reprezentativen ali ni. Ta zapora $/.../$ pomeni: da noben element ne more vstopiti v $/Sx/$ na način, ki bi nasprotoval $/sistemu/$, da »transformacije« lahko pričakujemo samo znotraj polja, da seznam izoliranih transformacij ne more determinirati polja.

— reprezentacija bo torej definirana kot totalna struktura, v kateri se determinira figuracija. Odnos med SI in Sx je analogno odnos med transfinitnim elementom in končnim skupkom (ensemble fini) — in zato lahko specifičnost SI razumemo kot trans-strukturalno specifičnost.

— označevalec je zapopadljiv (saisissable) samo iz specifične strukture reprezentacije, se pravi iz označevalne naddeterminacije (surdetermination signifiante).

— reprezentativni strukturi je lastno, da artikulira označevalec samo tako, da ga »deklarativno« zgublja, da ga speljuje, da ga »žene« proti figurativni tipologiji,

torej: **namera (dessein)** (ki izhaja iz same strukture) vsakega figurativnega sistema je, da speljuje označevalec (to je tudi »zadovoljiva« definicija reprezentativnega sistema).

— v strukturelno reprezentativni sistem prezentira transfinitni pod-skup (sous-ensemble) kot končni skupek (ensemble fini), se pravi povzroča, da prezentirani sistem prejme ireduktibilen karakter, hkrati pa, protislovno, postulira neverjetnost (improbabilité) $/sistematizacije/$ prezentiranega sistema.

— reprezentativen sistem razberemo še vselej, kadar kategorizacija izjave ne mara biti (réfuse d'être) iz pod-skupka (sous-ensemble), kar nujno je: to splošno protislovje (v katerem se intervencija semiotike nanaša na odločljivost označevalca) je najpomembnejša značilnost reprezentativnih sistemov. (Našo shemo torej lahko beremo kot ledeno goro, katere plavajoči del predstavlja Sl. Vendar pa je res, da figurativne freudovske ledene gore — ker lahko upošteva samo indeterminacijo/naddeterminacijo (indétermination/surdétermination) Sl in ker postavlja celotno polje v eksponent ravnine sumacije (prostornina naddeterminacije je arheološko rekonstituirana na nekem nepopolnem (lacunaire) tekstu), ni mogoče dinamizirati v zgodovino, kar pa je v definiciji polj, ki ni odvisna od znakovanja (répérage) elementov naddeterminacije (surdétermination), edini pogoj, ki bi **omogočil, da skupka (ensemble) modela ne bi retranskribirali linearno.**

Zdaj že vidimo:

— da je verjetnost (probabilité) označenca v Sl obratno sorazmerna stopnji informacije v Sx ali /S/.

— da je determinacija označevalca sorazmerno posledica njegove naddeterminacije v Sx (to torej pomeni, da označenec vstopa v naddeterminacijo označevalca),

— da je Sl torej sproduciran kot virtualnost Sx (Sl lahko beremo v totalni strukturi samo zato, ker je v svojem odnosu do Sx **zmeraj virtualen**: ta preobrat torej implicira ne-odločljivost (non-décidabilité) označevalca v Sl.

V konstrukciji modela, se pravi zaradi semiotičnih zakonov sistema, ki ga je treba analizirati, lahko zadržimo tele točke:

1. premestitev (déplacement), katere označevalec je zapopaden (saisi) v Sl kot »indic«, zlasti glede slikovnega učinka.
2. naddeterminacija (surdétermination), ki ta model konstituira,
3. nujnost, da v semiotični operaciji, ki bo ta model konstituirala, obravnavane sisteme beremo, izhajajoč iz teh njihovih karakterjev (leksij, C. 3.).

C. 1. **propozicija 1.**

Označevalec je zapopaden (saisi) iz totalne strukture /sistema/ kot glavni indic **premistitve** (déplacement) tistega, kar je treba konstituirati (premistitve, ki je hkrati telo Verschiebung in razloke (difference)).

demonstracija

1. Premestitev je korolarij sistemu lastne nemožnosti, da se razbremeni (decharger) nujnosti, da daje svoj označevalec samo v nekakšni pridušenosti (étranglement). Telesa tega sistema nikoli nimamo kot posedovano telo (corps possédé): to je telo, h kateremu nas obseda (posséder) analiza oziroma deskripcija, zakaj v njem se vsaka namera, naravnana na te konstituira-joče člene, nekako zamaši, doživi nekakšno seminalno zadavitev, je vpisana (inscrite) kot deviacija. Demonstracija objektivnih karakterjev teh sistemov je v svoji aktivni (actif) zmeraj samo deviiirana trditev, ki se odmika (devoyée) proti vsemu, kar jo (med prehajanjem: je samo **ta** prehod (passage)) privlači: zakaj išče (v tem, po čemer **prehaja** (passe): kar zaznamuje (marque) in zabrisuje (oblitére)) svoje načelo in svoj referent. To je torej nasprot-

je od tistega, kar najdemo tam, kjer razbremenitev (décharge) nastopa v splošni ekonomiji: v tekstualni produktivnosti ni reprezentacije, je materialistična efektuacija označevalca. (Enačba zgodovina, spolnost, označevalec ne uravnava načinov reprezentacije, ti termini so prek tistega, kar manjka, sproducirani v reprezentaciji kot zadnji obseženi instanci; vztrajanje na njihovem prvenstvu zmeraj zaznamuje nujnost, da mislimo vsako označevalno produkcijo v njeni naddeterminaciji.

2. Ta »premestitev nekega kvantuma energije z ene reprezentacije na drugo« (Freud) se producira hkrati med reprezentacijami in med reprezentativnim in somatskim področjem (dobesedno področje označevalne materialnosti kot take in kolikor konstituira v realnem raven simboličnega); to pa prekriva problem simptomatične definicije, pojavitev simptoma kot lokativne znamke (marque) (**opomba 15**), ki naj bi ga »čista« determinacija ne obvladovala; to torej pomeni, da premestitev vsebuje splošni fenomen označevalne naddeterminacije (surdétermination signifiante) (preprost primer tega je lahko konstitucija označevalca v »novi« erogeni coni).

3. Glede na našo definicijo premestitev opredeljuje označevalec (ki ga torej nikoli ne razumemo kot predmet preproste determinacije), ker prepočuje, da se zaznamuje (marquer), /sistem/ v celoti, ker integralnost istega /sistema/ zapopadamo (saisir) zaenkrat le kot ekstenzijo polja, v katerem lahko delujejo vsi učinki naddeterminacije; torej polje, v katerem se vsaka izjema od pravila (od vzroka), danega v njegovi predpisni (prescriptive) strogosti, srečuje s tem pravilom kot tisto, kar je že normativna formulacija pravila implicitirala kot izjemo, in tako kaže, da učinki niso **kategorialni produkt** tega pravila, se pravi, da niso specifični učinki korpusa pravil, temveč so tudi, kakor pravi Althusser, determinirani, »ne da bi pravilo to vedelo«.

4. V delu (travail) sanj je kondenzacija (se pravi načelo linearne nerazvozljivosti (indéchiffabilité), v kateri vidimo, kako se sanje gradijo kot jezik, se pravi **zoper** neki **implicite** linearne transkripcije vsake »vsebine«) uči nek premestitev. In naddeterminacije, zakaj ta dva termina se pri Freudu in po svoji logiki artikulirata drug v drugega. Tu se torej lahko povrnemo k slikarstvu: sanje so nerazvozljive (indéchiffable); pa tudi niso narejene, da bi **bile** kaj drugega kot izjava svojega nerazvozljivega (indéchiffable) karakterja, kar pa pomeni, da so samo prek teh **karakterjev**, ki skušajo svojo šifro izgnati iz jezika. Iz istih razlogov je tudi slikarstvo samo na sebi nerazvozljivo (indéchiffable), daje se, glede na tisto, na čemer temelji (Sx-determinacija), kot »neznanka«; je kitajščina (je »španska vas« /orig.: c'est **du chinois** = to je nerazumljivo/) našega jezika: ki pa se hoče konstituirati **kot** jezik, se pravi tako, da »opira« svoj nerazvozljivi (indéchiffable) karakter izganjajoč svojo šifro iz sistemov, na katerih temelji, in ki bodo (z interpretacijo) odslej postavljeni samo kot člen analogije, nikoli pa zajeti (compris = zajeti/razumljeni) v njegovi strukturi kot eminentno protisloven moment njegove determinacije. Seveda pa je res, da ga lahko zapopademo, izhajajoč iz formalizacije govornice, spet kot učinek reprezentacije te slednje.

Strukturalna formula sanj je v tem, da rekonstruiramo njihov lastni jezik tako, da preprečujemo njihov **diskurz**: jezik se zmeraj gradi zoper dis-

kurz, se pravi na načelu, ki ni nikdar načelo hkratnega pojavljanja (co-occurrence) ali zaporednosti (consécussion) enot izjave, temveč je v totalni prostornini njihovih protislovij; torej ga je konstituirati kot nekaj, česar (si) linear-
nost, ki je domnevno linearnost označevalca, ne more natančno pojasniti. Kot »nezadostno« raven, na kateri označevalca, čeprav lahko preštejemo, koliko-
krat se pojavlja, ni mogoče izračunati v njegovi verjetnosti.

5. Figurabilnost tudi ni moč domnevno »dane« figure, temveč sam glo-
boko zapopaden (saisi) pridržek (réserve) (in tako konstituira totalno struk-
turo /sistema/, v kateri premestitev ni toliko operacija kot **funktiv** (fonctif),
se pravi, da se nanaša na semiotično operacijo, kolikor ji daje stopnjo ozna-
čevalca); pridržek (réserve), zapopaden kot teorijska ali tekstualna implika-
cija, ki v vsaki implicitirani seriji implicira **ne-efektucijo** (non-effectuation)
označevalca (torej možno reprezentacijo), na kateri premestitev deluje kot
na mrtvih označevalcih [Verschiebung je torej nekaj, kar omogoča znova
ujeti tisto, kar je s tem bočnim drsenjem (glissement latéral) izstopilo (**deces-
sus**) iz realnega, in omogoča ujeti ga takšnega, kakršno je v svojem stanju
priminulega (décédé); zunaj realnega, kamor se znova simbolično uvaja];
označevalci, katerih premestitev neposredno, v odprtju (ouverture) in/ali re-
troaktivno, izgovarja pred-minulo (pré-décés): v naši definiciji se reprezen-
tativni sistem karakterizira s temle: da živi na smrti (poprejšnji ali tisti, ki
jo razglasi sam, se pravi v vsakem primeru nujni) nekega drugega označe-
valca, da je izkoriščanje le-tega, da je njegov **izkupiček** (recette).

To se pravi še, da ne-efektucijo (non-effectuation) označevalca določa
totalna struktura reprezentacije; sumacija (sommation) jezika ima v njej ta
učinek, da vsak označevalec zunaj njegove efektucije (effectuation) resorbira
v njegovi figurabilnosti prav zaradi njegovega »učinka smrti« (effet de mort).

6. Namesto efektucije označevalca (ki je vedno dobesedno material-
istična, seksualna, kolikor se konstituira v **razbremenitvi** (sprostitvi) (déchar-
ge), ki jo struktura/ekonomija/ideologija izključuje kot **zgubo** tistega, česar
ne konstituira) najdemo dejansko rek »is fecit cui prodest«: smo torej v siste-
mu, v katerem se vse dogaja v zaprti ekonomiji. Dobiček figurabilnosti se
meri po notranji porabi sistema, se pravi, po kvantifikaciji premestitve, ki
definira zaprte meje /sistema/. Dobiček figurabilnosti je torej treba izreči:
je obratno sorazmeren naključnemu kvantizmu razbremenitve sistema, se
pravi vsaki efektuciji označevalca, ki ni predvidena v njegovi najtesneje
zaprti ekonomiji, prav na ta način je z barvo — in to je absolutno eksempla-
ričen primer omenjenega protislovja pravila. Tako je v zadnji redukciji svoje
metafore je Verschiebung premestitev z drsenjem, zakaj v **Psihopatologiji vsak-
danjega življenja** jo najdemo ravno pod imenom **bočno drsenje** (glissement
latéral). Koren Verschiebung (schieben, drseti, potiskati koga ven, ga vrniti
na mejo, prestaviti na naslednji dan, odgoditi plačilni rok) najdemo v nem-
ščini v besedi »predalnik«: Schubkasten: kapaciteta, ki ima lastnost: nekaj,
kar, naj je polno ali prazno, lahko drsi (schieben (**opomba 16**) in ne gleiten:
drseti po dolgi drsnici) pod desko ali ploščo tako, da se opira na žlebičke in
na koncu zadene ob odbijač, zaradi katerega zadoni njegova polnost ali
praznina.

7. Glede na to ne-efektucijo (non-effectuation) označevalca (tako rekoč tranzitivni in reflektirani, saj konstituira reprezentativni sistem) lahko navedemo primer Carpacciiovih 10 000 mučencev, religiozno sliko in sliko klanja — oba termina se pri tem vzajemno absorbirata (ko ta religiozna slika ne bi resorbirala svojega krvavega tesanja kot svoj notranji produkt, kot »konvertibilni označenec«, bi to modificiralo sistema v celoti) (**opomba 17**).

Zaradi ilustracije opozarjamo na nekaj značilnosti te slike. Komponirana je v dveh glavnih sekvencah prek horizontalne in perspektivne ravnine, na kateri vojaki pribijajo gole ljudi na veje, na križe (lahko jo karakteriziramo kot ravnino smrti na križu); in prek vertikalne in čelne ravnine (ravnine Križanja; sicer lahko pripomnimo, da vsaka figuracija križanja mobilizira isti simbolični prostor kot nekakšno enklavo na slikah perspektive), ki jo določajo tri drevesa, na katerih se križani **vzpenjajo** v vsej višini slike. Leksije (sekvence ali termini branja, na katerih bomo konstituirali označevalce slike) so mnogotere — presegajo tako imenovane lekseme, ki jih lahko določimo na sliki, natančno rečeno, jih naddeterminirajo — hkrati svete in poganske (Evangelij, Jezus in oba razbojnika; dejanja apostolov, figure svetega Petra, svetega Andreja, svetega Sebastijana — in vse upodobitve teh mučencev; Joseph de Maistre, **Eclaircissement sur les sacrifices**: krvave človeške žrtve, odrešitev s krvjo, angeli, ki se spuščajo, kadar teče kri; Sade, ekonomija krvi in sperme; simbolizem drevesa, soka (to je vzpon telesa, privezanega na drevo, njegova kri pa pada nazaj), genealoško drevo, drevo križa, drevo mučenja in odrešitve: **etimologija** molitve (prière) je mučenje (supplice) v korenu supplicari (Jos. de Maistre). Analogne figuracije Dürerja, Tintoretta, Antonella de Messina itn.). Na drugem mestu smo poskušali dati prvo definicijo tega polja determinacije (Scenographie d'un tableau, str. 181 do 193, Seuil, Tel Quel 1969) kot primer konstrukcije /sistema/. Razumeti moramo, da sta obe sekvenci »provizorni« — po odločitvah, ki jih skupaj omogočajo kompozicija in mobilizirane leksije; in da sta lahko samo provizorni, če upoštevamo kako bolj pretanjeno definicijo determinant polja, se pravi algoritmov, ki lahko spočnejo (engendrer) označevalce /sistema/.

Cruor in **semen** sta tu označevalca branja, sta torej simbolična znotraj sistema, ki se odpira njuni simbolični produkciji, nikoli pa njuni označevalni efektuciji (njuni efektuciji kot označevalcev). Ko semen/cruor ne bi denotirala opozicije označevalcev branja (ko ne bi determinirala leksij), torej simbolik /sistema/, bi efektucija teh členov potekala pod artikulacijo njihovega najpomembnejšega učinka: ne reprezentacija, **brana** v cruor/semen, temveč označevalec, zapopaden prek krvi, prek sperme (sicer pa se lahko po logiki tega »požiranje« (avalement) vprašamo, ali ta »simbolični cruor« ni dovteten za denotiranje prek »sanguis«). V tej sliki lahko cruor in semen s svojo opozicijo determinirata tipe označevalcev, ki si jih sposoja slika, hkrati pa sta (in to odvisnost zelo poudarjeno zahteva zaprta ekonomija /sistema/, ki se v njej definira) simbolična zaradi produkcije figur znotraj tega istega /sistema/. Ko bi bilo drugače, bi torej ne bilo niti sistema niti reprezentacije, temveč slikarstvo kot produktivnost (v kateri bi leksija pri določevanju strukturalnih pogojev efektucije označevalca ostala pertinentna. Se pravi, da je

efektuacija označevalca, ker se ne more formulirati v svoji lastni ekonomiji, odvisna od splošne materialistične in zgodovinske ekonomije.

Potemtakem se v problematiki efektuacije označevalca jasno vidi, da umetnost ni odvisna od lastne zgodovine, temveč je, ker je samo determinirano polje v splošni ekonomiji označevalca, najprej odvisna od zgodovine, glede katere nima moči, da bi jo zasitila ali determinirala, kolikor je predmet, katerega **učinkovitost** (efficace) (glavni učinek) je, da se daje kot nekaj, kar mora biti konstituirano iz splošne strukture (strukture/sistema/), katere premestitev konstituira termine: obenem dele in meje. Premestitev njenega skupka (ensemble), katerega metonimija in metafora lahko omogočita deskripcijo stanj in artikulacije, ne omogočata pa razlage **označevalne resorpcije**, tako karakteristične za sisteme, ki vstopajo v ekonomijo reprezentacije.

C. 2. propozicija 2

V sliki ni mogoče imenovati označevalcev, na podlagi katerih razbiramo neko pomenjenje, ki **se zdi** očitno. Ali pa lahko to storimo samo tako, da se zatečemo k analogiji s tistim, kar te figure zaznačujejo (designirajo) iz realnosti: kar je eno in isto.

demonstracija

1. Torej je treba najprej tu povedati o označevalcu reprezentacije tole: pod njegovo navidezno indeterminacijo (povezano z dejstvom **opore** njegovega konstituirajočega karakterja **kot** nerazvozljivega (indéchiffable)) lahko zapopademo kar sam resor (ressort = gonilo, območje) njegovega učinka kot izgon njegovega referenta iz sistemov, na katerih temelji, sistemov, ki jim odloča njihovo referencialno neverjetnost (improbabilité) prek opore specifičnega karakterja; zaradi tega pa figuracija obvezuje k temu (obveznost, ki se vrača kot specifična lastnost njenega lastnega jezika), da postavlja enačbo samo prek analogije z realnim; ta indeterminacija (v **tistem**, kar skriva z operacijo, v kateri se abstrahira od svoje ideologije) je še samo konsekvenca naddeterminacije (surdétermination) (**opomba 18**) označevalca, videna v tej zadregi.

Naddeterminacija (surdétermination) ne označuje pluralnosti vzrokov, ki determinirajo formacijo (Bildung), a imenujemo jo lahko samo v mnogoterosti Bildungen, a) iz katere je figuracija sposojena (prélevée), b) katere skrčenje (contraction) je. Semiotična konsekvenca tega je, da ima podoba (Bild) svojo avtonomijo paradoksalno samo v svojem drugem imenu »Bildung«, v konfiguraciji, se pravi, kolikor se, da je razumljiva (intelligible), razvozljiva (dechiffable), nanaša na skupek (ensemble) svojih momentov, svojih serij, konstituirajočih sekvenc. Torej nikoli na preproste faktorje:

2. Kot bi to lahko bile tradicije (ikonografska ali druga) z dodatkom politično-kulturnega konteksta, ekonomije, vladajoče ideologije itn., kar bi omogočalo umetnosti, da se izmakne ekonomiji, v kateri se determinira kot vsaka ideološka produkcija, ki se hoče afirmirati v najradikalnejši in do-

mnevno čisti, abstraktni posebnosti (particularité); tako, da nenehno **izganja** označevalca ven iz strukturalnih pogojev njene produkcije, kajti tu bi našli tole: ti pogoji implicirajo specifičnost v splošnosti polja, v katerem se umetnost producira iz istih pogojev, celo istih protislovij, ki definirajo vso produkcijo nekega zgodovinskega polja. Če kaki slikovni produkciji pravijo revolucionarna, konservativna, reakcionarna, romantična, itd., to dejansko nikoli ni zato, ker bi bila odsev prevladujoče (ali obvladane) ideologije, temveč zato, ker je to produkcija te iste ideologije po istih pogojih, in ker so jo toliko časa imeli za odsev samo zato, ker je njena specifičnost (kot opora njenega **karakterja**) **prikritje** (recel) strukturelnih pogojev, prek katerih **se postavlja** (dviguje: érige) **kot lastni ostanek** (reste) **svojega dela**.

Slikovna produkcija torej nikoli ni vsota ali produkt x faktorjev, saj je zapopadena v skupku determinacij samo kot nekaj, kar se v seštevku vzrokov konstantno izmikata: to je najpomembnejši učinek njene naddeterminacije. To pa pomeni, da podoba navsezadnje **v njej sami** berejo sekvence, ki jo determinirajo in katerih skrčenje (contraction), učinek prestavitve je hkrati to branje. Dve semiotični konsekvenci sta torej: premestitev in leksija, kolikor sta dejanje branja vsake Bildung prek njene naddeterminacije in njenih učinkov premestitve. Leksija — ki je poleg tega tudi dejanje konstitucije, semiotizacije Bildung — je vprašanje odprtja (ouverture) označevalca (njegovu prvo vprašanje, vprašanje njegovega odprtja): nikoli se ne postavlja glede na Bild (podobo), ki od samega začetka imenuje zaprto totalnost znaka, radikalno izganja vprašanje označevalca (saj smo videli, da tega vprašanja nikoli ni mogoče zastaviti v vprašanju znaka, videli smo, da označevalec **odpira** prostor in prostornino: prostor in prostornino jezika prek njegovih paradigmatskih karakterizacij; in da je označevalec tradicionalno postavljen v znak (= označevalec/označenec) samo kot metodološki razdelek, ki naj **izolira** koncept, in tu torej nikoli ne more producirati označenca, saj je hkrati njegova nasprotna stran in odpadek (déchet = tudi zguba); sicer pa bi lahko videli, da vsako mišljenje Bild (in v tej točki Wittgenstein brčkone ni brez vsake zveze s Fichtejem) lahko formulira svet in jezik samo v skupnosti njegove spekularne (spéculaire) zapore: v Wittgensteinovem Bildu leži svet v jeziku in je samo kot struktura jezika. In če designatum prehaja v definitum, da konstituira denotatum, to ni iz istega razloga.

Sanje ('Delo sanj' v **Znanosti o sanjah**, Pariz 1967, str. 273) nikakor ne morejo izraziti **alternative**, temveč njene člene združujejo v niz kot ekvivalentne (...). V takem primeru mora biti pravilo interpretacije tole: postaviti na isto ravnino oba člena navidezne alternative in ju združiti z veznikom 'in'. Prav tako je v naših sistemih premestitev tudi učinek, ki služi za zaznavanje naddeterminacije: alternativa v prostoru (Sl/sx-determinacija) nikoli ne implicira izbire med vzroki, ki producirajo označevalec kot svoj **učinek**, temveč je alternativa, »ali ali«, ekvivalent besede »in«: to je konjunkcija vsega, kar tako **preneha biti vzrok**, in v ekonomiji šteje samo kot material označevalca.

4. Kaj je podoba (image) kot Bildung? Če se lahko strinjamo, da »ima slika specifično sanjsko strukturo«, pa moramo videti, da je to, kot smo že

videli, samo prek materialne opore svojega **karakterja**, kolikor označuje (designé) najprej tisto, kar je v sebi nerazvozljivo (indéchiffable); po drugi strani pa je treba imeti njeno strukturo za »kompromisno formacijo«, se pravi, da se moramo vrniti k tistemu, kar karakterizira delo sanj, in prav na teh terminih se lahko odpre teorija figure. Freud piše, da v sanjah »izrinjene (refoulées) reprezentacije obramba tako **deformira**, da so nespoznantne«. Vemo, da je tehnično ta obramba obramba zoper diskurz in to, kar se v njem gradi iz simplifikacije glede statusa subjekta, ki v tem diskurzu govori. Ostanec nam, da o terminu »izrinjen« (refoulé) povemo še, da v naši definiciji ustreza procesu implicitacije, s pomočjo katerega so označevalci Sl najprej zapopadeni prek ekvivalentov označencev, v katerih se reprezentirajo v Sx-determinaciji, v katerem ga konstituirajo šele ti označevalci branja (tisto, kar tu imenujemo leksija).

5. Situiranje semiotičnega predmeta iz simbolične ravni (ker Sl ni nikoli zadnja raven kakega sistema — reprezentacije, v katerem je v svoji ideologiji, sam edina konstituenta, v katerem pa je v semantični strukturi, ki mu ne pripada, se pravi **ki je ne more zasiti** (saturer) le del in ostanek) nas mora poučiti, da tukaj ne vemo, kaj je označevalec, da to ni nikoli nekako nominalno pobočje nečesa, da ima še enkrat **opora** specifičnega **karakterja** za posledico zgubo označevalca in absolutno nujnost tekstualnega branja prek zatekanj (recours), prek ponovnega rezanja (recoupement), se pravi v premetitvah znotraj totalnega sistema, prek katerega se Sl vpleta v Sx-determinacijo. To pomeni, da je torej denotirano raven graditi iz obtoka (circuit) konotacije: označevalec je tu v nenehnem substitutivnem gibanju, zmeraj se prikaže samo »namesto«, drugače povedano, predstavlja subjekt za neki drugi označevalec. Drugače povedano, konotacija je izvedljiva v konstrukciji/branju označevalca (kar je v sistemu zapopadeno **kot** premestitev in kot preobremenitev (surcharge)) samo, če jo uvedemo v Freuda. V tej točki Hjelmslev narobe in proti svoji volji predpostavlja freudovsko teorijo Bearbeitung sanj (**opcmba 19**). In prav tako tudi razumemo o označevalcu, da je »to, kar reprezentira subjekt za drugi označevalec«, in to subjekt drugega, ki ga determinira kot označevalec tako, da vanj vgreza svojo reprezentacijo.

6. Podoba kot Bildung je torej produkt naddeterminacije s številom x sekvenc ali serij [njena strukturalna specifičnost je torej konvergenca vsake sekvence v Sl; struktura Sl je torej njegovo premeščanje po Sx, njegova mobilnost, da prepotuje polje Sx-determinacije], s številom serij, v katerih je označevalec materialno konstituiran prek (= kot) možnosti branja Sl v Sx. »Forma« Sl torej ni njegov izvir v Sx, temveč označenec, ki se tam predstavlja /da je/ **implicite**; analogično sama struktura nezavednega (to bi se moralo pojasniti s skupno oporo karakterja, pritiska na črko (lettre), ki jo tako močno zaznamuje samo zato, da jo kot nerazvozljivo (indéchiffable) lastnost deformira, pa še prek dejstva, da se mora vsaka reprezentativna struktura brati **na** sanjski strukturi, njeni pogoji v pogojih izdelave (élaboration) sanj v delu (travail), karakteriziranem predvsem kot moč premeščanja). **Forma** Sl torej ni njegov izvir Sx, temveč označenec, ki se v njem pred-

postavlja (suppose), da je, implicite, nezaznamovan, odklonjen (decliné) in **kot tak** (iz svojega prikrivanja (dissimulation)) dovteten za **delo** (travail) (delo sanj in delo ogrodja na vlagi (de la charpente à l'humidité)): prekrivanje (dissimulation) nanese (référé) na to, kar konstituira, edino delo (travail), kjer je označenec označevalec; delo (travail) označevalca na njegovem lastnem telesu.

Torej: v Sl eksplicitno figurira **simbolična raven** v odnosu do totalne strukture /Sl) sx-determinacije/ (ponovna uvedba »decessus« kot predmeta reprezentacije).

Premestitev, naddeterminacije (déplacement, surdétermination): torej po teh terminih, v katerih se definira označevalec reprezentacije v svoji sposobnosti (emprunt), bo treba brati sisteme, za katere gre.

C. 3. propozicija 3

Sistem Sl se determinira na /Sx/, se pravi, v x-determinaciji in v njej gradi svoj označevalec samo zato, ker ga lahko v tej x-determinaciji oziroma prostoru /Sx/ **beremo**. Beremo ga torej v /implicitiranih/ označencih, ki definirajo njegov prostor v oklepaju S.

demonstracija

1. Momenti in enote branja (Sx-determinacije (Sl)) se imenujejo leksije. To so z drugimi besedami kodeksi, zgrajeni v nečem, kar bi lahko okarakterizirali kot jezik, katerega sumacija (sommation) je Sl. Njegova incidenca na »denotirano« raven je v tem, da se tam designatum ali referirani pol figure filtrira in konstituira v definitumu, z drugimi besedami, v tem istem implicitiranem/označencu, ki spet privre na dan v Sl pod »imenom« (titre) označevalca. In način, kako spet privre na dan kot serija, ki determinira Sl kot serijo v serialnem skupku (ensemble) Sx. To je torej način, kako ga **beremo** (in gre za branje v pravem pomenu) v ekonomiji totalnega sistema. To je tisto, kar tukaj z izrazom, sposojenim od Aristotela (Poetika, pogl. 20, 21) imenujemo leksija (tudi zato, da zaznamujemo, v kolikšni meri v teh sistemih leksikalno »spočnjanje« (engendrement) prekriva konstituantno kategorialno polje).

2. Aristotel označuje tako elokucijo (élocution; slov. prevod **Lexis** = dikcija; cf. Poetika, CZ 1959) in njene dele (lexis), se pravi postopoma vse, kar sestavlja — na analitičen način — to, kar bi lahko imenovali označevalec. Lexis, eden od šestih delov tragedije, razlikuje od dejanja (tisti, zaradi česar »osebe ne delujejo, da bi posnemale značaje, pač pa si jih pridobijo kot **nameček**«: ta nameček je torej tisto, kar bo treba razbrati v lexis): nadalje se razlikuje tudi od zgodbe (od peripetij); potem od misli (smisla) (ki je v zmožnosti, da najdemo govornico, ki jo implicira situacija: »misel je tam, kjer dokazujemo, da nekaj je ali ni«); od značaja (kar kaže linijo vedenja: »ni značaja v besedah (paroles), v katerih se tisti, ki govori, za nič ne odloči ali se ničemur ne izogne«): značaj tako zahteva prek drugega subjekta, subjekta izjavljanja, isto definicijo kot misel glede na subjekt izjave. To,

kar je ali ni: misel/to, za kar se kdo odloči ali kar zavrne, linija: značaj (hêtos)/to, kar jih artikulira: **lexis** (»z lexis, inherentnim delom govornice, mislim na prevajanje misli s pomočjo besed«); **herménéian dia tês onomasias** = hkrati verzi **emmetros**, kar je metrično- in **logos**, beseda (mot), ki rabi za govorjenje, rek.

Elementi **lexis** »so v celoti tile: črka, zlog, veznik, členica, ime, glagol, sklon, stavek.« Aristotelovska elokucija (dikcija) z igro svojih delov producira označevalec z analitičnim ponavljanjem: to je njegov elokutorski akt; prevajanje, prek-vajanje (traduction, trans-duction) misli z besedami je dovolj, da ga zasiti v analitičnem odnosu do vseh členov, ki jo sestavljajo (to je mera — prek subjekta — in utemeljilo algoritmov, ki zadoščajo, kolikor je suma izjavljiva (énoncable) kot že sproducirana. Lexis ima samo pregibne incidence).

3. Opozoriti še moramo, da Aristotel podreja metaforo, se pravi **vse premestitve**, **lexis!** »Če na neko stvar prenesemo ime, ki že označuje ime neke druge stvari, če naredimo prenos z rodu na vrsto ali z vrste na rod ali z vrste na vrsto ali po odnosu analogije« (1457-b, 6—11). Kvalitete **lexis** so dejansko raba odličnih (insignes) (malo rabljenih) imen, vsakdanjih imen, preprostih imen, sestavljenih imen, metafor, neologizmov, podaljšanih, skrajšanih, modificiranih imen . . ., z drugimi besedami vsega, kar priča o delu (travail) označevalca, ali natančneje: **lexis** omogoča, da v celoti preletimo (parcourir) eminentno klasifikatorsko fiziko znaka. **Lexis**, odtod njena poglavitna in mogoče pri Aristotelu neopažena vloga, je koncept, pod katerim so mišljene vse formalne karakteristike tistega, kar bomo imenovali označevalec, postavljene v odnos s pogoji njegove produkcije. To Aristotel misli kot re-produkcijo (ki je gangrena vsake definicije prek mimesis); toda re-produkcijo, zunaj katere ni mogoče **izmeriti** nobene produkcije, ki je izpolnjena z isto elokutorsno prostornino in ki je torej v njenem telesu definirana ta reprodukcija. To je materija, v kateri se formira, nanesena na dele **lexis**, mimesis, tisto kar na dvoumen način producira in reproducira misel. To je čisto abstraktna in teorijska forma — ekstenzija glasu, ki poudarja —, v kateri se črkujoč (épeler) producira, izgovarja, in izdaja vsaka označevalna premestitev; — to je anticipirana Verschiebung v svoji prvi fonetični rabi, kolikor je mišljena najprej kot **preместitev poudarjanja (accentuation) naploh** in mišljena v vprašanju označevalca, v njegovi notranjosti.

4. Zapomnili si bomo torej zmogljivost premeščanja in analitični odnos leksije do vseh terminov, ki jo sestavljajo. Leksija omogoča branje neznanega sistema (Sl), torej konstituiranje njegovih označevalcev, izhajajoč iz označencev, v katerih se ta sistem implicitno reprezentira, označencev, ki bodo konstituirali enote branja, zajete v polju (Sx) determinacije Sl, — ki je hkrati tudi polje njegove produkcije —: torej po tistem kar determinira enote leksike Sl in konstituira edino možnost leksikalizacije reprezentativnega sistema. Vse to implicira, da je leksija nujnost, ki jo neposredno opredeljuje totalna struktura (Sx-determinacija Sl); torej nujnost, kolikor prinaša označevalec 1) v seriji, 2) izhajajoč iz označencev, 3) kjer je produkt tipologije (ki jo karakterizirajo vse ravni prisile: perspektiva, kompozicija, di-

stribucija figur, karakterizacija figur po opoziciji ali bližini, itn.), ki karakterizira sistem S1 ali pa je zmožna dati relativno »definicijo« (v pomenu, v katerem govorimo o definiciji podobe, izhajajoč iz števila linij, ki jo analizirajo) njegove avtonomije, tudi sam podvržen pogojnosti svoje reprezentacije na Sx.

(februar 1969)

OPOMBE

1. Ker je nujna kritika vsake idealistične koncepcije govornice, figurativne presežne vrednosti, ki rabi »umetnosti« (Hegel) za konceptualno vsebino. Na teh temeljih je mogoče formulirati teorijo označevalca in materialistično zgodovino, ki se ne bi preoblačili v zgodovino umetnosti. Na stopnji teorijskega pristopa, na kateri smo, je ne moremo formulirati kot obrambo slikarstva, če nočemo regresivno uporabljati analitični in lingvistični material. Namen tega dela je, da izpostavi strukturelne (se pravi semiotične) pogoje izdelave reprezentativnih sistemov. Se pravi, da je njegova teorijska realnost kot residualni produkt splošne strukture implicitacije, ki se pojavlja v vsakem reprezentativnem sistemu. »Slikovno« materialnost obravnavamo tukaj kot to, kar je iz svojega spočenjanja (engenderment) prek teh sistemov: za neteorijsko presežno vrednost; kar je tudi, naj nam bo dovoljeno, **zgodovinsko** precejšen del figurativne ideologije. Materialistična praksa slikarstva se dejansko zmeraj definira zoper sisteme, katerih zakone determiniramo (in prav ponoven vpis (reinscription) te presežne vrednosti v prakso je revolucionaren), zakone, ki ustrezajo banalni idealistični inverziji: gre za to, da ne bi **nič spočeli**, da bi sprodcirali pogoje ne-spočenjanja (in to bi lahko bili prvo poglavje splošne teorije: I. Perioda zgodovine figurativne umetnosti in njena teorijska realnost: reprezentacija).

In pomembnost aristotelizma v renesančnih teorijah ni mogla določiti druge smeri: determinacija pravil na temelju redukcije, nezmožna producirati koncepte prakse in nazadnje resorbirati to prakso samo kot komplementarno prakso že definiranega polja (posledice tega merimo prek Winckelmanna do Panofskya): ta praksa, ki jo je delno dovršilo heglovstvo, se je vpisala samo v idealistično koncepcijo govornice. Perspektivni sistem, iztočna točka (tukaj bomo merili njeno incidenco na teorijo barve), »simbolična reprezentacija Weltanschauung neke periode, ki je bila vnesla zgodovinsko distanco (...) med samo sebe in klasično preteklost in bila namestila človeškega duha v središče vesolja prav tako, kot je perspektiva namestila oko v središče grafične reprezentacije« (Panofsky, **Vita e opere di Dürer**, Feltrinelli 1967), piše Panofsky, ko rekonstruira zgodovino na ideoloških utemeljitvah, čeprav je mogoče šlo preprosto za rekonstruiranje znanstvenih pogojev idealizma na vseh ideoloških področjih (idealizma, utemeljenega na predikabilnosti »realnega«), idealizma, ki naj bi konstruiral paradigme vsake znanosti in vsake zgodovine z vlado izpraznjenega prostora: barva je naključje (Michelangelo), Massaccio zna »bucare il muro« (predreti zid figuracije, Vasari). Materialnost je prepust (laissez) za njegov ideološki ... »učinek«.

2. a) Torej je že postavljeno, da je ta tip zgodovine umetnosti v svojem dvojnem, retrospektivnem knjigovodskem vidiku (in z določitvijo konca zgodovine, ki omogoča njeno izrekanje) v resnici brez avtonomije. Da bi opredelila specifičnost predmeta, prevzema stari triadični fundus, ki ji vrača njen transcendentalni predmet; samo temu transcendentalnemu predmetu je naloženo, da — pod mimom zgodovine — **a priori** utemelji njeno možnost, in tako prenaša naprej protislovje ideologije: predmet naj bi bil že dan modelu, ki ga ureja, hkrati pa je temu predmetu

v zadnji instanci naloženo, da odloči o samem redu modela ..., ki ga producira. In brez dvoma lahko rečemo, da je ideološko protislovje zgodovine umetnosti to, da je njen predmet v dvojnem položaju referenta in označenca: predmet je sam redukcija diskurza, za katerega produkcijo rabi. Zgodovina umetnosti je torej ta diskurz samega protislovja, ki se v svojih najbolj normativnih obdobjih producira kot referent in/ali referirani korpus označenca nekega »divjega« teksta, ki ga konstituirajo »umetnine«.

b) To ni edino protislovje: prav ko zahteva radikalno avtonomijo svojega predmeta (posebno specifično figurativnega polja), ga lahko reprezentira samo v kronologiji, ki je izomorfná s kronologijo vseh elementov, ki jih je za upoštevanje priredila zgodovina. Izrazito vstrajanje pri specifični naravi tega privilegiranega predmeta (v njegovi ekspresivni in simbolični funkciji v odnosu do drugih: sociološki in ikonološki predmet) se kaže v neki vrsti vektorializirane figuracije vseh področij zgodovine, ki prikazuje figurativno polje kot specifičen produkt, vrh, poslednjo in nepretvorljivo raven, se pravi kot raven, odprto branju, v katerem bi se nenehno vsiljevalo priznavanje njegove specifičnosti, njegove zapore, simbolike, ki je postala bistvena; medtem ko je — ob vsem upoštevanju njegove eksplicitno simbolične funkcije — tisto, kar je specifična obveznost umetnosti, kakršna je zahtodna, ravno to, da se pojavi na koncu procesa izdelave (élaboration), v reprezentaciji, **kot ostanek** dela (travail) zgodovine, se pravi: toliko kolikor je zgodovina mogla biti konstantno speljevana proti figurabilnosti tega, česar produkciji se ni mogla izmakniti (na primer civilizacije, »kulture«, v katerih se je prav njen diskurz produciral kot gledališki prolog), odpirajoč s tem protisunkom prostor istega teatra, v katerem se je zmeraj igrala le drama usedline (résidu), ki si je uzurpirala ime celotne zgodovine. Zakaj vsako »historijo« so dolgo časa imeli za avtonomen razlog, se pravi, zanje se je organizirala na načelu »enot« (čas/kraj/dejanje) reprezentacije. V tej tezi pod realnostjo zgodovine leži normativni predpis (prescription) nekega tipa diskurza, ki je zmeraj težil k temu, da bi jo uravnaval, in v katerem se je na simptomatičen način realnost zasitila (saturée), artikulirala v krize v funkciji izjav, od katerih je bila v svoji normi odvisna. To nasilno protislovje, vneseno v psevdo model, najde v zgodovini umetnosti svoje eksemplifikacije (koliko je slovníc zgodovine, normalizacij — rojenih iz ideje, da zgodovina mora referirati podatek, pa tudi iz te edinstvene možnosti za zgodovino, da uravnava podatek, katerega reprezentacija je — ki skušajo v funkciji kar najpogostejšega vračanja (récurrance) periodičnosti, uravnnavati pojavljanje tega, kar je reprezentabilno, se pravi, je zmeraj samo ostanek (reste), ki ga štejejo za podatek, ostanek procesa izdelave (élaboration), z drugimi besedami, zgodovine same).

3. O Vasarijevih literarnih virih: Julius Schlosser, *La Letteratura artistica*, Firenze 1956; o Vasarijevih konceptih, *ibidem*, str. 324—332.

4. Alois Riegl, *Grammatik der bildenden Künste*, Dunaj 1966 (predavanja iz let 1897/8 in 1899). Riegl je brez dvoma edini, ki je v zgodovini dekorativnega motiva in figuracije začudo opravičeval to naravno metaforo kot strukturo predmeta: v svojih produkcijah bi morala umetnost posnemati zakone narave: »prav tako, kot so predmeti narave organski ali neorganski, živi ali neživi, so vsebine (sujets) upodabljaljoče (plastique) umetnosti lahko samo organske ali neorganske«. Pri Lessingu je enako premišljevanje sproduciralo definicijo narave slikovnega znaka.

5. Prav zato je ta semiotični projekt samo kritični projekt: seveda ne gre za konstituiranje semiotike slikarstva, ne da bi nasilno začrtali, da predmet ne bo mogel dajati novega orožja nobenemu malomeščanskemu podjetju, ki obravnava zgodovino izhajajoč iz sistematizacije njenih figurativnih presežnih vrednosti.

6. O tem primeru lahko tudi rečemo, da Panofsky na nepravem mestu uporablja zelo veliko lucidnost: ime je navsezadnje tavitološko zatočišče, kajti dejanski avtor so karakteristike ikonološkega polja. Prav tega pa Panofsky ni mogel formulirati, čeprav v istem članku (str. 27, opomba 101) posveča opombo sistemu ponovnega zapisovanja (réécriture) imena kot signature, ki nastopa v ikonološkem polju (... Dürerjevo pismo Pirckheimeru: »Dürer je bil presečen zaradi hrabrosti, s katero se je Pirckheimer bojeval zoper »Škote«, se pravi zoper pristaše viteza

Kunza Schotta (= Škot, ki se je zapletel v spopad z Nürnbergom) »el mi raveio, como el possible star uno huomo cosi vu contra tanto sapientissimo Tiraisbuli milites«, Panofsky komentira: »besedo »Tiraisbuli« (beri Tiraybulj) moramo jemati kot lastno ime, kar kaže velika začetnica, in je samo helenizirajoči ponovni zapis (reécriture) (...) Kunza: Kunz=Konrad=Künhrat=Thrasöbulus« (po kodu ponovnega zapisovanja (reécriture) XVI. stoletja, ὄψαζι in kühn enako denotirata pogum).

7. Cf. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, pogl. V, Plon 1967 in Chomsky, *Structures syntaxiques*, str. 29—32, Seuil, 1969. O neposrednih konstituantah cf. še Ruwetov pretres, *op. cit.* III, 1 in 2.

8. Prav tu je protislovje in »abstraktna zasičenost« (saturation) te zgodovine umetnosti. Ta ideološka zgodovina ni zgodovina; v svojem projektu je urejen (ordonné) repertoar konceptualnih ko-determinacij, katerih vsaka je predmet zgolj segmentalnih determinacij, njihov skupek (ensemble) (ki ga definirajo zakoni interfigurabilnosti: koncept=forma=figura) pa determinira polja, ki jih lahko producira interfigurabilnost **zgolj** ideoloških definiensov. Variiranje teh polj je le variiranje »Weltanschauungen«: vsaka ideološka zgodovina je torej avto-determinirana zgodovina! Kot zmeraj je teorijsko podstat (soubassement) mogoče določiti: 1) v mimetičnem determinizmu, ki umešča (installer) označevalec kot instanco referenta, 2) v vztrajanju pri specifičnosti, ki je ni mogoče toretizirati drugače kot po analogiji, 3) v ideji, da naj bi »slikovni« označevalec (cf. 2) imel specifično zgodovino (zgodovino umetnosti), z drugimi besedami, lastni diskurzivni razlog, diskurzivno **determinacijo**, ki jo je mogoče pripovedovati; zraven pa pozablja, da spočnenjanje označevalca ni reprodukcija podobne poprežnosti, aktualizacija virtualnega, temveč **ostaja verjetnost** (probabilité) **ko-determinacij kot nesubstancialna realnost**. Označevalec, ki nima nobene zveze z leksematično razdelitvijo (découpage léxématique), je verjetno trajanje njene odločljivosti (décidabilité) po lacanovskem izrazu »instance črke« (instance de la lettre); vidimo, zakaj je zgodovina označevalca (ki operira na ideološki ravni), ki ni zgodovina tega, kar je mogoče interpretirati (to je lažni naslov znaka v zgodovini umetnosti), zgodovina instanc v zgodovini črke (lettre) in v svoji ne-odvisnosti od črke (cf. infra B: SI je zmeraj virtualen v svojem odnosu do Sx).

9. Lessing, *Laokoon*, Uvod (podčrtujemo mi): »... ta zmotna kritika (...) je hotela narediti iz poezije govoreče slikarstvo, ne da bi natančno vedela, kaj hoče in mora slikati, iz slikarstva pa narediti nemo pesem, preden ie preiskala, v kakšni meri lahko slikarstvo izraža splošne ideje, **ne da bi se oddaljilo** od svoje določenosti (destination) (Bestimmung: določenost, ki jo moramo razumeti kot določenost prek strukturalne **determinacije** in ki stoji namesto definicije: »ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen«: ne da bi se oddaljevalo od svoje definicije, kot moči slikati — kot mimično telo **tega**, kar ga determinira na kraju in mestu vsakega telesa, ki pomeni (voulant-dire); učinek, ki ga je mogoče strukturelno imenovati v »učinkih izražanja« (effets d'expression), od tod naredi Lessing iz Laokoona eponimični naslov zgodovine, ki jo je mogoče formulirati kot vzrok učinkov, katerim je vendarle upravičilo (titre) »in ne da bi postalo poljubna (arbitraire) pisava« (eine willkürliche Schriftart: prek tistega, kar v pisavi denotira »stil« (Schrift-art) in bi lahko bilo prav toliko despotsko, »willkürlich«, kolikor je »poljubno«).

Od tega teksta, ki bi ga bilo treba vsega komentirati, glosirati ob njegovih protislovljih (na primer tisto, v katerem: vsak znak lahko pomeni (vouloir dire) samo to, kar mora biti, se pravi svojo determinacijo), si bomo zapomnili na koncu paragrafa to pisavo, ki je še toliko despotska, da denotira stil na sami sebi; to, kar je poljubno, je pisava, ki je tako poljubna ali despotska (willkürlich= prek podvojitve volje /will/ na izbiri /Kür/), da piše nekaj, kar ni njena determinacija, ki je strukturelno — Lessingova teza je definicija neprimernosti znaka v njegovih fiziki — ne-časovnosti, **torej** nikoli dejanja. Noben tekst ne more biti vzrelast (lacunaire), saj je zapolnjen z znakom svoje determinacije. Lessingovo razmišljanje, ki prikaže »sintaksični pomen«, ima za posledico, da misli reprezentacijo samo kot njen učinek: imitacijo.

Zgodovina Laokoonov je zgodovina izrazov pod nespremenjeno determinacijo. Naj bo operacija pomena kakršna koli, refleksija o statusu označevalca lahko tako formulira samo mehaniko znaka in ga formalno misli kot korpus njegovih determinant (a). Pri Lessingu se konsekvence povezujejo: znak si želi (biti) svoj referent (in želi od tega glagola biti svoj **Beiwort**: sosed in pridevnik): pomen je **torej** distanca, ki jo branje vzpostavlja med znakom in referentom (in slikarstvo bi držalo svojo reč — **rem** od tega **niča** (rien), ki interpretira): ker je »storiti«, se pravi akcija, »lastno poeziji«, so predmet slikarstva samo predikacije na znak iz referenta, z drugimi besedami iz tega, kar reprezentira (in zakona, po katerem: iz referenta />da se bojuje brez nevarnosti...«/ produciramo samo znak kot pomenjenje (vouloir-dire) referenta: to pomenjenje (vouloir-dire), ki je v bistvu problema ekspresije v Laokoonu, je hoteti biti (vouloir-être): sistem Beiwörter (ali predikablov) opisuje (circonscriit) znak z njegovim eksistenčnimi postulati. (»hierauf fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter...« **Laokoon XVI**)

Panofsky lahko razvozlja to krizo Aufklärung samo tako, da jo radikalizira: ikonologija je Lessing-Winkelmannova nujnost. Artikulacija ikonologije na ikonografijo bi ustrezala eliziji te willkürliche Schriftrat, o kateri piše Lessing, in ki eksponira »neverjetne« (improbables) znake — ikonografija je tu podvržena determinaciji pomena, paralelni z in brez incidence na označevalec, kot instanca, ki onemogoča, da ga konstruiramo, ker ga mora nadomestiti.

(a) Sicer pa je isti niz navošč pri Rieglu (op. cit. str. 75): na področju neorganških bitij narava deluje prek kristalizacije, pri tem ima predmet kristalno strukturo, to pa je tista struktura (kajti »umetnost tekmuje s produkcijami narave v enem od obdobjih njene zgodovine«, ibidem), ki jo spet najdemo v zgodovini ornamentacije. Pri Rieglu je predmet strukturelno sedimentacija splošne zgodovine (Cf. Al); prek neskončnega ovinka si torej sposoja svojo strukturo od metafore, ki konstituira njegovo zgodovino! po shemi, ki omogoča, da izmerimo, do katere stopnje so ideološki učinki vpisani (inscripts) kot vzroki zgodovine:

vegetalno > mineralno

čas/struktura

zgodovina/realizacija narave/ — umetnosti

10. Figurabilnost, ki se eksplicitira v znaku kot takem; kolikor bi bilo označevalec možno **videti**, kolikor bi bil »občutljiv za pomen« po koncepciji, ki je vladala v lepih dneh merlau-potijevske filozofije. Na svoji strani je resorpcija figurabilnosti v »padlem predmetu« (objekt chû) vladala v lepih dneh neke emigracije, ki ji je bilo do njene teologije (Joseph de Maistre, **Soirées**, drugi pomenek).

1. Ta analiza je zgolj analiza figurativne oborine (ne more torej bremeniti (hypothèquer) branja poglavij XIII in XIV **Strukturalne antropologije**). Ta »matrica človeka« se v svoji figurativni implicitaciji navezuje na zakone, ki jih je izrekel Dürer v tretji knjigi **Traktata o proporcih** (in to matrico samo determinira načelo definicije površine kot prostora, ki ga pometajo linije, — pri Albertiju): relacije, ki obstajajo med različnimi deli telesa, spočetega v matrici, postanejo prek projekcij, ki omogočajo, (da človeku vrnemo njegovo prostornino, »neizrazljive v terminih alikvotnih ulomkov« (**unnenberlich in der Zahl, die man messen will**), se pravi iracionalne (Citirano po Panofskyju, op. cit., Feltrinelli, 1967, stran 348).

12. Prav ta zasičenost (saturation) verige je tudi osrednja teza estetike Stuttgartске šole: »auf jeden Fall existiert ein mathematisches Problem der Melodie: bestimmen, bis zu welchem Punkt die Ordnungsrelationen zwischen die Noten die effektive Ursache der Melodie konstituieren...« (Georg David Birkhoff, **Einige mathematische Elemente der Kunst**, Rot 37, Stuttgart 1967, podčrtujemo mi). Tudi tam lahko relacije reda (v razvrstitvi) konstituira, se pravi, **se prevajajo kot reprezentacija diskurzne efektuacije vzroka**.

13. Tukaj je treba citirati lepi tekst Michela Torta (»Učinek Sade« (L'Effet Sade) Tel Quel 28, str. 75): »učinek Sade je odvisen (...) od označevalca: medtem ko ta reprezentira, po terminih J. Lacana, »subjekt za drugi označevalec«, omogoča v sadovskem stroju (machine sadienne) dvojno gibanje, ki je neogibno in neznosno. Na eni strani je narejeno zato, da se pride, ko nekako brizgne iz slike (tableau),

vsilit subjektu; na drugi strani in narobe se subjekt kmalu reducira in se implicira v označevalec in pri tem zgubi svoje mesto opazovalca. Tako vsrkan v označevalec je v njem na vsak način gotovo **razcepljen**.« To, kar oznanja razcep (subjekta), determiniranega z učinkom slike, je tudi ekonomija teorije; tekstualna disperzija ni disperzija referenta /ne subjekta/, kar bi (paradoksalno) bilo eno in isto. Narcisovski odnos — kolikor je to obvezen odnos do slike — ne eksplicira nič drugega kakor razcep subjekta: a ravno to ni »tisto, za kar gre«. Prav s tem tipom slik smo v dobi, v kateri označevalec ne producira »subjekta«, temveč je sproduciran zaradi svojega učinka ... prek svoje ne-efektuacije. Paradoks Narcisa kot eponimne figure vsake ideologije reprezentacije je natanko njegova realnost: neodpor **podobe** (neodločljiv (non décidable) v označevalcu, sposojenem od mrtvih itn. sistemov), temveč odpor **podobi**.

14. Tega modela, katerega preverljivost preračunavamo, ne smemo konstruirati na slikah; zmožen mora biti, da spočne vsako strukturo $\frac{Sl}{Sx}$.

15. Lokativna determinacija, prek substancializacije načina, in ne »lokalna«. Vzemimo Žrtvovanega orjaka (Spekulativne himne iz Vede, prev. Renou. Pariz 1956): »spreminjajoč netivo v kosti /so odložili osem voda/ spreminjajoč maslo v spermo /so bogovi stopili v človeka (...) Zato ta, ki pozna Človeka /misli: »to je brahman«./ Zakaj vsa božanstva bivajo v /njem, kot krave v hlevu/ (...) V stoječih, ostarelih vodah /notri v njih je telo./ Notri v njem je moč (sava[s]):/ zato ga imenujemo »truplo (sava)« (str. 186—187). Tu je treba še izmeriti natančnost pre-minulosti (dé-ces), ki v znaku obvladuje opozicijo označevalec/označenec.

16. Upošteva je to, kar v aktu premetitve (schieben) kot pisava naddeterminira bočno drsenje Schreiben — cf. C.2.3).

17. Struktura bi se transformirala, toda ostala bi natančno odločljiva v istem polju naddeterminacije, zakaj red reprezentacij ni sintaksičen, se pravi, da red predikatov, ki definirajo sliko, ne bi mogel rezultirati iz istega pojavljanja v modelu aplikacije; da Sx v ničemer ne predstavlja chomskijevsko »kompetenco«, ki v predmetu reprezentacije anticipira isto raven sintaksičnega uverženja. Za drugimi besedami, izhajajoč iz naddeterminacije že lahko spočnemo **vsaj** dve sliki z računom transformacije v polju (implicirajoč torej pogojenost Sl na Sx in ne nasprotnega: teoretično je Sl incidenca računa totalnega polja).

18. Videti moramo, da zatekanje k Freudu tukaj ni mišljeno tako, da bi znanstveno reševalo figuracijo, da bi nekako s slikarstva spralo njegovo ideologijo. Toliko manj verjetno podjetje, ker so pri Freudu vsi ekskurzi o umetnosti (Leonardo, Michelangelo, Gradiva, itn.) antiteorijski poskusi, ker se je teorija torej prav tako zgradila izboriščajoč figurativne odpore in ker je **Znanost sanj** tudi teorija »hieroglifičnih« odporov, ki jih Freud ni nikoli mogel premagati; (zlasti v njihovi karakterizaciji kot »stari hieroglifi« naddeterminira sanje v njihovih hieroglifičnih formacijah nujnost njihove starosti (antiquité); to, kar povzroča, da je branje v sočasnem polju manj verjetno, izvira iz tega, da je hiéros (sveto) glifa samo vračanje starosti (antiquité)). V teh tekstih, ki dajejo ceno figuraciji, spet najdemo isto protislovje pri Freudu in pri Panofskyju: determinacija polja interpretacije kot merilo nivoja reprezentacije, ki sam v sebi ni naddeterminiran: naddeterminacija je naddeterminacija elementov interpretacije. **Podoba** je didaktično, v tekstih, ki jih Freud posveča umetnosti, eksemplifikacija analize, ki spekularno igra na obrambnem sistemu svojega bralca.

19. Se pravi, da delo (travail) ni to, kar zgine, da bi se za njim pojavile konstituirane sanje, temveč ostane v njih kot vzrok njihove nerazvozljivosti (indéchiffrabilité) in ga le **jemljemo** kot njihovo strukturo. Zato prav tako lahko rečemo o izjavljanju samo tole: da ostane v izjavi kot struktura izjave in da ne izgine, da bi omogočila njeno pojavitev; torej je daleč od tega, da bi nosilo zakon njene produkcije.

(prev. Rastko Močnik in Braco Rotar)

Nekaj vprašanj o vedi o likovni umetnosti za teorijo produkcije likovnih formulacij Braco Rotar

Lévi-Straussovo razlago umetnosti, kakršno razvija v knjigi **La Pensée Sauvage**¹, bomo tu uporabili kot vstop v specifično problematiko, ki jo implicira naslov in ki jo postavlja pred nas zahteva po znanstvenem obravnavanju produkcije, v običajni terminologiji (ki je prav zaradi svoje običajnosti potrebna preverjanja) imenovane produkcija likovne umetnosti ali kar likovna umetnost, kar pa prikriva njeno sproduciranost.

Ker razlaga Cl. Lévi-Straussa ni razlaga umetnostnega zgodovinarja ne umetnostnega teoretika (esteta), je za nas toliko bolj zanimiva, zlasti še, ker se vede v odnosu do lepe umetnosti, kar je najustrežnejše ime za to skupino produktov, torej do umetnosti kot ideološkega postulata in produkta, izredno spoštljivo, čeprav ga logika njegove znanosti sili v bistveno drugačno koncipiranje in lociranje umetnosti. Tudi ta pritisk Lévi-Straussove etnologije pri njegovem opredeljevanju umetnosti ni ostal brez sledov, vendar so ti sledovi skrbno pospravljeni v okvir estetske koncepcije umetnosti. To seveda ne pomeni, da imamo Lévi-Straussovo razlago za neoporečno, vendar pa ji najbrž ni mogoče oporekati s stališča estetike ali zgodovine umetnosti, ki ju, kot bomo videli v nadaljevanju besedila, nevede načinja v nekaterih zanju bistvenih točkah. Ugovore, ki jih bomo naslovili Cl. Lévi-Straussu, torej ne gre polagati v kontekst estetike ali vede o umetnosti, pač pa si jih raje poskusimo zamisliti v nekem drugem horizontu (ki bo omogočil njihovo verifikacijo), ki je neestetski in neumetnostnozgodovinski, ki pa je po našem mnenju horizont problematiziranja, v katerem sta možna neka zgodovina produkcije, imenovane umetniška, in teorija te produkcije kot znanstvena

¹ Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1955, srb. prevod, Nolit, Beograd 1966.

zgodovina in teorija, ne pa več kot humanistična disciplina (pri tem je seveda treba pustiti ob strani vprašanje, ali bo to zgodovina umetnosti ali česa drugega, kolikor gre zgoj za vprašanje besed, ni pa mogoče opustiti pretresanja tega vprašanja, kolikor gre za bistvene konceptualne razlike med zgodovino ali teorijo umetnosti in med zgodovino in teorijo umetniške — natančnejše likovno formulativne produkcije).

Ko govorimo o umetnosti, se moramo zavedati, da govorimo hkrati o meščanskem humanizmu in v jeziku tega humanizma, katerega ideološke implikacije determinirajo umetnost kot ambivalenten fenomen, kot konstitucijo likovne (figuralne) mašinerije posamezne umetnine, katere produkt ali, natančnejše, efekt je transcendentalni objekt.² Te vrste objektivnosti je zaprt v krog empirističnega lažnega spraševanja z vnaprejšnjim odgovorom, oziroma z danim idealnim modelom spoznavanja (razbiranja), ki prejudicira odgovore na ustrezno (napačno) zastavljena vprašanja. Bistveno v umetnosti je torej tisto, kar določa estetika prek empirističnega tipa spraševanja, ki se v tem pogledu kaže kot sredstvo njene projekcije oziroma projekcije njenega nodela v realni predmet — umetnino (konkretno, čutno strukturo likovne formulacije), ki postane (ne vsa, temveč njen urejen del) predmet spoznavanja, t. j. predmet pritrjujoče primerjave med modelom in investirano modelovo podobo na vizualnem nivoju.

Če torej Cl. Lévi-Strauss pravi, da je »umetnost na pol poti med znanstvenim spoznanjem in med mitsko in magično mislijo . . . : z obrtniškimi sredstvi izdeluje materialen predmet, ki je hkrati predmet spoznavanja . . .«, e to konstatacija o ambivalentnosti umetniške produkcije, toda ta konstatacija, kakor bomo še videli, ni dovolj za znanstveno konceptualizacijo, predvsem ker vidi determinante umetnosti na pol poti med znanstvenim spoznavanjem in mitsko in magično mislijo in ker v nadaljevanju teksta premalo insistira na drugi konstataciji, ki je pomembnejša za znanstveno koncipiranje problematike, na tem namreč, da z obrtniškimi sredstvi izdeluje realen predmet, ki je obenem predmet spoznave. Skrivnost paralogizma je v tem, da sta obe konstataciji v bistvu tautologija: umetnost je na pol poti med znanstvenim spoznavanjem in mitsko . . . mislijo, pomeni natanko isto kot . . . obrtniškimi sredstvi izdeluje materialen predmet, ki je obenem predmet spoznave. Istovetnost obeh izjav je očitna šele, ko se vprašamo po dimenzijskih posameznih uporabljenih pojmov. Znanstveno spoznavanje je očitno empiristično spoznavanje objekta (ki je tu objekt umetnosti, umetnost ima torej določen vidik empirizma), objekt pa je naravni objekt, ki postane prek spoznavanja (klasifikacije) transcendenčni objekt, umetnost je torej znak za svoj objekt (to je vsebina znanstvenega spoznavanja). Pri mitski misli je treba biti nekoliko bolj previden, ker je lokacija tega termina očitna šele v konteksta Lévi-Straussovega razpravljanja o divji misli. Magična misel je ojmovana kot strukturalna substanca magičnih struktur, torej kot model

² Louis Althusser: *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1965.

Louis Althusser-Etienne Balibar: *Lire le Capital*, Paris François Maspero (Pte. Coll.) 1969.

(ideologija) magičnih družb. Bistvene razlike med znanstvenim spoznavanjem in magično klasifikacijo ni (kot navsezadnje pravi *explicite* Cl. Lévi-Strauss sam prav v tej knjigi). V prvi in drugi izjavi locira umetnost (natančneje bi morali reči umetnine) kot umetno (obrtniško) izdelani predmet spoznavanja. S tako razloženimi implikacijami obeh trditev se sicer strinjamo, toda razpoka se kaže prav v zakrivanju tautologije, ki smo jo razgalili.

»... vemo, da je (Clouet) rad slikal v pomanjšanem merilu; njegove slike so torej, kakor japonski vrtovi, pomanjšana vozila in ladje v steklenicah, tisto, kar se v jeziku brkljača (*bricoleur*) imenuje pomanjšani model... Kajti zdi se, da ima vsak pomanjšani model estetsko vokacijo — in od kod naj bi črpal to stalno lastnost, če ne iz teh dimenzij samih? — in nasprotno, velika večina umetnin so tudi pomanjšani modeli... slike iz Sikstinske kapele so pomanjšani model kljub svojim imponantnim razsežnostim, ko je njihova tema Poslednja sodba... Navsezadnje celo »naravna velikost« izhaja iz pomanjšanega modela, saj se mora umetnik pri grafičnem ali plastičnem transponiranju odpovedati določenim dimenzijam objekta: volumna v slikarstvu, barv, vonja in celo taktilnih vtisov v kiparstvu; obe umetnosti pa se odpovedujeta dimenziji časa, saj celoto izoblikovanega dela opazimo v trenutku...«

»... S pomanjševanjem merila pride do obrnjene situacije: ko je predmet pomanjšan, se zdi mnogo manj nedoumljiv; ko je kvantitativno pomanjšan, se nam zdi kvalitativno poenostavljen. Natančneje, zaradi kvantitativnega transponiranja se poveča in popestri naša moč nad predmetom, ki je homologen realni stvari... pri pomanjšanem modelu je poznavanje celote pred poznavanjem delov...«

Pomanjšani model je selektor, po katerem se dogaja eliminiranje odvečnega, nebitvenega, to je razdalja, ki loči umetnino in vsak posnetek od predmeta posnemanja, ki konstituira umetnino kot znak za njen predmet, ki v vizualno strukturo investira pomensko formalni model. Pomanjšani model je pomensko formalni model, apliciran kot kriterij formulativne produkcije. Zato je seveda jasno, da je njegov efekt estetski efekt, saj je navsezadnje plod kontrainvesticije estetike v strukturo formulacije. Konstatacija o pomanjšanem modelu locira umetnost kot efekt (*prezenco*), o homologiji pa je mogoče govoriti samo, če pristanemo na nivo iluzionizma oz. verovanja. Konstatacija je izvedena na empirični ravni in na temelju primerjave efektov posameznih tipov umetnin, kljub temu pa locira umetnost kot določen tip produkcije. Na ta način zastavljena konstatacija lahko pripelje do koncipiranja problemskega polja znanosti, ki se ukvarja z umetnostjo, potrebno je le postaviti vprašanje implikacij termina umetnost.

Če je umetnina relejni objekt, t. j. transcendenčni objekt oz. predmet-znak, je pomanjšani model prav to, tako lahko govorimo o iluziji homologije, saj je umetnina znak za nekaj, kar ni ona. Umetnina kot predmet-znak pa je dvoumne narave. Za estetiko obstajajo samo predmeti-znaki, t. j. predmeti, ki se vedejo v luči estetike kot lastni efekt (*prezenca*), ta efekt pa je reprodukcija nečesa, česar v strukturi formulacije ni po nujnosti produciranja, temveč po investiciji estetike (oz. ideologije), tako so umetnine zna-

ki-znamenja. Predmet umetnosti torej ni predmet spoznavanja, temveč predmet prepoznavanja, kar je bistvena razlika. Zadeva je še nekoliko bolj zapletena, kot bi se utegnilo zdeti iz povedanega: tudi umetnina sama je avtonomen predmet spoznavanja in prepoznavanja, torej ambivalenten predmet, ki je po eni strani primerljiv s svojim predmetom, po drugi strani pa z investiranim estetskim (ideološkim) modelom, povrh tega pa ni identični nobeni od teh postavk, saj je tudi realen predmet.

»... Toda pomanjšani model ima še eno lastnost: narejen je 'man made', in celo ročno. Torej ni navadna projekcija, ni pasivni homolog objekta: je torej pravi eksperiment na predmetu. Če pa je model umetni izdelek, potem lahko razumemo tudi, kako je narejen, in to razumevanje načina njegove izdelave pa daje njegovi biti še eno dimenzijo; poleg tega... je ta problem zmeraj mogoče rešiti na več načinov... splošen pregled teh permutacij je dan hkrati s posebno rešitvijo, ki se ponuja gledalčevemu pogledu... Z drugimi besedami, bistvena lastnost pomanjšanega modela je v tem, da odsotnost čutnih dimenzij nadomešča z razumljivimi dimenzijami.«

»... Slikarjeva genialnost, ki zmeraj ostaja na pol poti med shemo in anekdoto, je v tem, da spoji notranje in zunanje spoznavanje, bit in nastajanje; da s svojim čopičem izdelava predmet, ki ne obstaja kot predmet, ki pa ga vendarle zna ustvariti na svojem platnu: to je popolnoma uravnovešena sinteza ene ali več umetnih in naravnih struktur, enega ali več naravnih ali družbenih dogodkov. Estetsko vznemirjenje prihaja iz te enotnosti... med strukturo in dogodkom...«

»... ustvarjalno dejanje, ki zasnavlja mit, je obratno simetrično dejanju, ki je izvor umetnine... Umetnost torej izhaja določene celote: (predmet + dogodek) in teži k razkrivanju njene strukture; mit izhaja iz strukture, da bi z njeno pomočjo konstruiral določeno celoto: (dogodek + predmet) ...«

Kljub pravilni in pomembni opazki o tem, da je pomanjšani model (in s tem tudi umetnina) narejen ročno, z obrtniškim orodjem, kljub tej opazki, ki implicira nezastavljeno, na nivoju torej, ki ga determinira pomanjšani model kot ideološka investicija v produkcijo. Mistične vrednote individualnega, zlasti pa ročnega dela sodijo kljub svoji nedvomni točnosti v ta zaprti horizont, ker ni zastavljena problematika njihovega efekta v umetnini, temveč so podane kot lastni efekt (kot prezenca, kot one same), ki je vrednota meščanskega individualizma. Koncipirane so torej kot imanentni, ne pa kot eksterni kriteriji efekta, ki je efekt produkcije po danem modelu. Te vrednote so v historični perspektivi kontrainvesticija konkretne ideologije konkretne socialne situacije v formulativno produkcijo, situacije, ko se je zgodil razhod med »bazo« in »nadgradnjo« in instauriral ideologijo z delnim karakterjem religije namesto religije (ki jo ideologija odtlej vključuje na poseben način v posebni obliki), govorimo o ideološko socialni situaciji okrog meščanske revolucije. Čas industrijske revolucije in kartelske ekonomije znižuje »vrednost« individualne dejavnosti pri avtonomni ideologiji (seveda relativno avtonomni, saj se kot ideologija konstituira v odnosu do produkcije na temelju investicij in kontrainvesticij). Meščanska humanistična ideologija postulira individualno in ročno delo kot vrednoto (kar utemeljuje tudi

romanticizem in historične stile). Tako postanejo bojne parole meščanske revolucije (iz časa liberalne ekonomije) ideološke dogme, prav tako vzvišene in »neživljenjske« kot dogme sekularizirane religije.

Tako beseda Cl. Lévi-Straussa na dveh nivojih opredeljuje umetniško produkcijo:

1. Na nivoju produkcijskega procesa (skozi prizmo njegovega efekta), ki je dejansko (kot ideološka kontrainvesticija in tako norma določene ideologije) individualen in ročen;

2. na nivoju ideologije, ki ta proces (ki je anahronizem glede na produkcijske procese v »bazi«) postulira kot imanentno vrednoto umetniške produkcije prek njenega efekta.

Pristajanje na absolutno veljavnost te vrednote je simptom, da Cl. Lévi-Strauss kljub nedvomni lucidnosti svoje analize ne prekorači nivoja ideološkega (humanističnega) tretmaja umetnosti in njene produkcije. Vprašanja tipov umetnosti ni mogoče razrešiti s totalizacijo enega formulacijskega modela (v tem primeru so tipi umetnosti nezgodovinska izmišljotina), pač pa je treba to vprašanje reševati na dveh med seboj povezanih nivojih; 1. na nivoju ideološke produkcije modelov, in 2. na nivoju produkcije po modelih (ki implicirajo tudi namembnost posameznih tipov likovnih formulacij), pri čemer intervencija tistega, kar Cl. Lévi-Strauss imenuje naključje, nikakor ni naključna in ne gre za permutacije, temveč za različne tipe formulativne produkcije, opredeljene po ideoloških (funkcionalnih) normah.

Torej je vprašanje »Ali nismo tako definirali samo eno zgodovinsko in lokalno obliko estetskega ustvarjanja...?« več kot na mestu. Ni pa na mestu forma tega vprašanja, ki postulira estetiko kot edini model formuliranja in ki tako že vnaprej implicira negativen odgovor, zapelje analizo v zaprti horizont projiciranja in kontraprojeciranja (razbiranja) estetskega modela. Če bi to vprašanje hoteli razviti in mu nuditi možnost, da zapusti hermetizem, ki ga vzpostavlja sam pojav umetnosti, bi se moralo to vprašanje glasiti: Ali nismo obravnavali umetniške produkcije samo v kontekstu (po modelu) ene ideologije (ki je naša lastna), ki to produkcijo locira kot umetniško v pomenu, ki ga instituirá buržoazni humanizem od 16. do 20. stoletja? To pa seveda pomeni postaviti vprašaj nad absolutno validnost pojma umetnosti, ki v drugačnih ideologijah mogoče sploh ni validen (ne poznajo umetnosti kot posebne formulativne produkcije) ali pa je validen na drugačen način (umetnost pomeni nekaj drugega), in da je unifikacija obravnave, utemeljena na položaju te kategorije, kakor jo ima v meščanski ideologiji, imputacija tujih kriterijev v določeno formulativno produkcijo. Temeljni problem je torej problem koncipiranja likovne formulativne produkcije.

Iz opisanega je dovolj očitno, da se Lévi-Straussova razlaga giblje znotraj tradicionalne estetske, t. j. meščanske ideološke koncepcije umetnosti, ki določa prek modela (norme oz. normativnega sistema) delu likovno formulativne produkcije hierarhično (vrednotno) pozicijo umetnosti, ki sicer oscilira glede na posamezne produkcijske tipe, toda le toliko, kolikor jih lahko povzame v enoten model umetnosti. To pozicijo umetnosti ima le glede na svoj efekt (skladnost modela in projekcije modela v produkt), to pa po-

meni, da je aktualni pojem umetnosti validen samo s stališča meščanskega idealizma, katerega investicija v formulativno produkcijo je, meščanski idealizem (s tem tudi meščanska estetika) pa je dejansko tisto, kar v marksistični terminologiji imenujemo nadgradnja. Takšna Lévi-Straussova koncepcija umetnosti pa je v nasprotju z znanstveno koncepcijo kulture, ki jo predlaga in razvija v svojih tekstih³ kot globalno strukturo (kot strukturo produkcijskih odnosov na vseh nivojih) socialnih formacij. Hkrati pa Lévi-Straussova koncepcija umetnosti — sicer nevede, vendar nevede na poseben način — zadeva na meje tradicionalne koncepcije umetnosti, znotraj katerih se giblje, kar se dogaja po logiki njegove znanstveno (etnološko?) koncipirane kulture. Tako se mu nujno zastavlja vprašanje umetnosti v aktualnem pomenu besede kot v času in prostoru omejenega pojava, toda to vprašanje je formulirano kot vprašanje iz ideologije, na katerega je mogoče odgovoriti (saj je vprašanje samo v tej obliki že odgovor) samo s totalizacijo ideološke koncepcije umetnosti, se pravi s podreditvijo (prikrojitvijo) heteronomne produkcije enotnemu modelu, to pa seveda ne more biti znanstveno koncipiranje, ki se lahko konstituira ali konstruira le glede na formulativno produkcijo (z vsemi njenimi pogoji in efekti). Totalizacija ideološkega postulata umetnosti nosi s seboj vse implikacije idealistične zahodne misli in pri (neustrezni) obravnavi formulacij, produciranih zunaj tega postulata in imperativov zahodne idealistične misli, v drugih ideoloških kontekstih, po drugačnih formulacijskih modelih, projicira vanje meščanski estetski model oz. formulacijsko shemo kot absolutno produkcijsko in funkcionalno shemo.

Hermenevtika meščanske ideologije (in s tem modelov idealistične estetike), ki jo tradicionalna umetnostna zgodovina in etnologija projicirata kot ključ dešifriranja neke imaginarne vseobsežne formulacijske prakse v tujo formulativno produkcijo (denimo v produkcijo nemeščanskih socialnih formacij), sproti povzročča nesporazume, ko se pollašča produkcije, in določa poljubno število intepretacijskih variant, toda le v svojem okviru (ki je okvir zahodne metafizike), to je v okviru prek miselno-percepcijskega modela danega sistema paralogizmov (to pa niso paralogizmi za to hermenevtiko).

Delno smo že omenili kompleks problematike, ki jo moramo obdržati pred očmi, če hočemo na neideološki način govoriti o ideoloških postulatih: predvsem pa nas tukaj ne more voditi zatrjevanje apriorne vrednostne pozicije umetnosti, če ne pristavimo, da velja ta vrednostna pozicija v posebni socialno ideološki situaciji, ki jo imenujemo meščanska družba oz. meščanske družbe od 15. do 20. stoletja. Tako omejeni apriorizem pa je lahko tema znanstvenega obravnavanja. Estetske postulate oz. formulacijske modele lahko koncipiramo samo kot produkcijske sheme glede na zahtevani efekt (po estetiki). Nikakor ne smemo pozabiti, da je vsa aktualna selekcija, tudi neevropskih in historičnih likovnih formulacij narejena po ideološkem modelu novoveške estetike ali estetik, če dopuščamo tako veliko avtonomijo variant istega, ne pa po imanetnih kriterijih formulativne produkcije. Seveda

³ Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958.
Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques I—III*, Paris, Plon, 1964—68.

je res, da se estetski postulat umetnosti in kriteriji produkcije pri novoveški umetnosti na določen način pokrivajo, vendar je to pokrivanje rezultat estetskega postulata oz. ideološke kontrainvesticije v formulativno produkcijo, tako da je za resnejšo obravnavo te problematike bistvena ustreznost konceptija formulativne produkcije, po kateri postane aktivnost efekta oz. ideološkega (estetskega) modela očitna in predmet obravnave (denimo analize).

Umetnost je v aktualnem pomenu tega termina izrazito dvoumna kategorija:

1. Kot estetski postulat se nanaša na določen del formulativne produkcije kot njena (vrednostna) klasifikacija, to je kot spoznavna projekcija ideološkega postulata umetnosti, ki daje umetnini karakter objekta spoznave oz. transcendenčnega objekta, nujno izpostavljena empiristični analizi, zato tudi Lévi-Strauss govori o razumljivosti kot efektu pomanjšanega modela, pri čemer pa je iz tega, kar smo povedali, očitno, da je prav pomanjšani model ta razumljivost sama: o tem priča tudi izjava o poznavanju celote pred poznavanjem delov, o kvalitativni poenostavitvi, ki je kvantitativna redukcija (gl. cit.). Pomanjšani model pa je, kot nam dokaže sam Lévi-Strass, temeljni formulativni princip likovne umetnosti. To pa pomeni še nekaj: ideološki (estetski) postulat umetnosti kot klasifikacija opredeljuje formulativno produkcijo kot relej med naravo (dogodkom, naključjem, namenom, po Lévi-Straussu) in kulturo (humanizmom, racionalizmom, redom, etiko, estetiko) in s tem sicer locira umetniško produkcijo kot produkcijo specifičnih znakovnih struktur, toda obenem zakriva ambivalentnost teh struktur: te strukture so tudi relej med kulturo in naravo in proces pomenskega projiciranja (ki je model, razumljivost itn., torej sam postulat umetnosti z vsemi opisanimi implikacijami) poteka v nasprotni smeri (ko se dotikamo te problematike, smo se prisiljeni sklicevati na svojo žal še neobjavljeno knjigo **Likovni jezik**, odlomki pa so bili že objavljeni v slov. revialnem tisku).⁴

2. Nanaša se na prezenco produkcijskega procesa, torej na njegov efekt. Efekt je torej nivo prezenca, nivo z investiranim pomenjenjem in intencioniranostjo, ki omogočata percepcijo. Idealistični zgodovini umetnosti je tako dano na voljo, da analizira (kar je v tem primeru enako kot dodatno investira) in klasificira ali nivo prezenca, efekte posameznih formulacij in jih tako podreja estetskemu principom oz. modelom produkcije (Wölfflinova morfologija⁵) ali intestirano pomenjenje in intenco (Dvořakova Kunstgeschichte als Geistesgeschichte⁶) ali oboje kot sklenjen krog prezenca s stratologijo pomenskih nivojev (Panofskyjeva ikonologija⁷)⁸.

⁴ Braco Rotar: *Likovni jezik*, Problemi 67—68, Ljubljana 1968.

⁵ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.

⁶ Max Dvořak: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Dunaj 1924.

⁷ Erwin Panofsky eksplicira v uvodnem poglavju *Humanistic Themes in Renaissance Art* v knjigi *Studies in Iconology*, Oxford U. P., New York 1939, teorijo o treh pomenskih nivojih ali plasteh: primarna vsebina — sekundarna ali konvencionalna vsebina — notranji pomen umetnine.

Zgodovina umetnosti v pomenu, kakršnega ima ta pojem danes (ko je umetnost kategorija meščanske ideologije), je dvotirna obravnava dvoumnega predmeta, ker je **aktualna** interpretacija učinkov formulacijskih procesov in kot taka aktualna interpretacija spoznavnih modelov (kar je navsezadnje tudi zgodovina take zgodovine). Tako lahko rečemo, da je zgodovina umetnosti efekt učinkov in kot taka bistveno nehistorična (historična samo kot predmet obravnave). Tak pogled na zgodovino umetnosti nam omogoča dvoje:

1. lociranje problematike umetnosti, zlasti problematike njenih kriterijev;

2. lociranje problematike umetnostne zgodovine.

Na dnu je katerikoli kriterij, ki se kaže za (in tudi je) kriterij umetnosti, natančno tisto, čemur pravimo normativna estetika⁹. Vseeno je, če ta kriterij imenujemo lepota ali izraznost¹⁰.

Estetski (normativni) kriteriji determinirajo in omejujejo status umetnosti. To so metafizični kriteriji (estetika je sistem vsebinskih norm, ki so obenem etične norme), in za nas je še kako zanimivo, da so to kriteriji tradicionalne (meščanske) humanistične ideologije, ki sicer doživljajo modifikacije, ko si prilagajajo efekte (ko se prilagajajo učinkom) posameznih figurativnih mašinerij, toda ne doživljajo sprememb (zmeraj ostanejo estetski — normativni kriteriji): zmeraj so aplikacija kriterija ekspresivnosti. Tako je status umetnosti glede na humanistično ideologijo status njej ustreznega efekta, prezence, ne pa status formulativne produkcije (pač pa slika/efekt statusa dela te produkcije). S tem pa pridemo do problema efekta oziroma prezence, t. j. do problema vizualnosti (čutni nivo — nivo vizualne percepcije)¹¹, ki po eni strani skriva v sebi dve komplementarni funkciji likovnih formulacij, dva superefekta:

⁹ Seveda ti tretmaji s povedanim niso odpravljeni, nasprotno, povedano je treba razumeti kot priporočilo za intenzivno branje in hkrati opozorilo za kritično branje. Če tekste teh avtorjev pripisujemo krogu empiristično metafizične analize, to pomeni, da samo kot predmet kritičnega branja odlično razkrivajo lastne razsežnosti, s tem pa tudi položaj umetnosti in kriterija umetnosti. Lahko nam bolj kot čista estetika razkrijejo ideološko penetracijo prek efekta v produkcijski proces. Če torej obravnavajo zgolj nivo prezence, opravljajo to tako temeljito, da postane njihova obravnava koristna tudi za drugačno koncepcijo.

¹⁰ Ta poudarek na normativnosti naj bi namigoval na obstoj neke nenormativne estetike, prave, neidealistične estetike, kar je iluzorno, saj je funkcija estetike ločevanje zrnja od plev, kar pa je mogoče samo prek normativnosti.

¹¹ Auguste Rodin: Umetnost (Pogovori Paula Gsella z Rodinom), Slovenski knjižni zavod v Ljubljani, 1947.

¹² Tega dvojnega efekta bi se seveda morali lotiti po dvojni poti. **Effekt**: pokazati bi morali, da je **ideologem znaka** tisto, po čemer se Lévi-Strauss vrača v meščansko epoko zahodne misli, in da zato njenega obzorja kljub temu, da ga ves čas načanja, vendarle ne more prebiti. **Prezenca**: sledeč fenomenološki redukciji bi morali pokazati, kako je pogoj za tisto, kar tu imenujemo čutno-nazorna prezenca, prisobnost transcendentnega subjekta v logosu, potem pa po derridajevskem rezu prek te prisobnosti kot auto-afekcije priti do tistega, kar tu imenujemo »produkcija« in kar je njen (ne)izvir v označujočem.

1. evociranje pomenov in

2. dekorativno funkcijo, kar se pokriva s problematiko dihotomij estetike v 19. stol. (forma in vsebina, dezinteresirana dejavnost, gradacije: lepo, ugodno itn.).

Po drugi strani pa je nivo vizualnosti identičen znakovni strukturi, kar ga locira v problematiko spoznavnega in produkcijskega procesa. Nivo vizualnosti kot fiktivni indiferentni, dezinteresirani nivo čutne percepcije (efekta), ki je »naravni psihofiziološki proces«, prikriva razhod, ki se je delno že zgodil, ko je sektor likovne formulativne produkcije pripadel drugačnim (denimo estetskim) kriterijem, ki pa zato niso nič manj ideološki in niso brez takšnih ali drugačnih zvez s humanistično ideologijo. To zadeva industrijsko oblikovanje kot najbolj sveži tip formulacijske prakse (to je najbrž že tretji ali četrti veliki prelom v zgodovini likovne formulacijske produkcije: prvi se je najbrž zgodil z razhodom obrti na umetno obrt in simbolične formulacije, drugi z osamosvojitvijo pisave, tretji z nastankom arhitekture; vrstnega reda, ki smo ga tu podali, ni treba upoštevati) in potencialni razhod, ki se najbrž pravkar dogaja v najnovejši umetniški produkciji. To pa pomeni, da je nivo vizualnosti samo navidezni skupni imenovalac likovne formulacijske produkcije in kot tak primerno sredstvo za ideološke kontrainvesticije v produkcijo. Nivo prezence oz. nivo efekta povzroča v umetniški produkciji permanentno krizo posebne vrste: to je kriza namenov, med katere je produkcija razpeta:

1. Izpolnjevanje transcendenčne funkcije »vzornega« objekta percepcije;

2. izpolnjevanje estetske (čutne, tudi dekorativne) funkcije, ki je samo druga plat transcendenčnega objekta percepcije. To krizo lahko opišemo kot podrejanje vseh form istega principa druge drugi, kar danes konstituira fiktivno estetsko problematiko (eden prominentnih nosilcev tega razpravljanja je G. Dorfles). Na nivoju socialno-ekonomskih odnosov, ki nikakor niso tako nedolžen faktor, kot bi hotela humanistična ideologija, se nivo vizualnosti (efekt) kot produkt zlahka prevaja v menjalno vrednost (v pomenu, kot ga ima ta termin v marksistični ekonomski terminologiji), ki je slika njegovega statusa v posameznih socialnih formacijah.

Vede o likovni umetnosti se kot praksa estetike ali praktična estetika (verificiranje oz. potrjevanje modela) nujno gibljejo v horizontu empirizma in iščejo in producirajo po estetiki dano bistvo svojega predmeta ter tako potrjujejo estetiko (z že opisanimi ideološkimi implikacijami), te vede se trudijo vzpostaviti enoznačen pomenski tok po postopku, ki eliminira vse, kar je nebitveno, kot da je (in zanje je, kljub vsemu spoštovanju do tako koncipirane produkcije vizualnih efektov, ta produkcija vendarle nečista, ker jo je treba šele uskladiti z modelom) formulativna produkcija kljub svoji podrejenosti modelu ustvarila nečiste objekte (to je seveda z določenega aspekta res, ker je formulativna produkcija, pa čeprav po modelu, naredila nekaj več kot zgolj model), kar pa je dejansko idealistična (neznanstvena) koncepcija predmeta obravnave oz. investiranje pomenske superstrukture v realni objekt, in tako vzpostavljajo iz neproblematizirane vizualne strukture transcendenčni objekt, ki ga razlagajo z vnaprejšnjo razlago. Vizualnost

s svojo dvoumnostjo ni koncipirana kot predmet analize ali znanstvene obdelave, pač pa je koncipirana kot (prikriti) prostor pomenske ali formalne (kar je isto) investicije določene ideologije (estetike), vizualnost ni koncipirana kot efekt z implikacijami tega termina (čeprav in ker prav na efektu sloni vsa stavba estetike), pač pa kot utelešenje modela, kar vzpostavlja zaprti krog med modelom in njegovo sliko. V tem je ves hermetizem ved o likovni umetnosti: možne so kot doktrina, navodilo za dešifriranje vizualnih struktur, ne pa kot teorija ali zgodovina formulativne produkcije. Metodološke oscilacije teh ved: stilna zgodovina — morfologija — teorija simbolnih form — ikonologija — delno semiotika so, kljub včasih izredno širokemu vključevanju elementov v estetske modele (to velja zlasti za novejša metode) še zmeraj oscilacije v horizontu idealistične estetike, čeprav so operativne vrednosti nekaterih (npr. semiotike) neovrgljive.

Za teorijo formulativne produkcije in za zgodovino formulativne produkcije so humanistične vede o umetnosti (in vse humanistične vede so na svoj način vede o umetnosti, ker so humanistične vede vede o vsem) in idealistična estetika na določen način predzgodovina, ki to teorijo in zgodovino na določen način (zamolčano in prikrito) vsebuje, to vsebovanje pa zadeva samo problematiko, ne pa problemskega polja, ki ga morata obe znanosti šele koncipirati, kot morata šele koncipirati svoj predmet — formulativno produkcijo in njeno razmerje do zanjo validnih kriterijev (sodobne estetike), validnih seveda za konkretno produkcijo in njeno situacijo. Treba je torej izvesti epistemološki rez, začrtati demarkacijsko linijo med formulativno produkcijo in njeno ideologijo, kar pa ne pomeni izključitve ideologije, pač pa osvetlitev odnosov med ideologijo in produkcijo in koncipiranje neideološkemu (odprtemu) raziskovanju ustreznega predmeta. To, kar predlagamo, ne izključuje modelov, pač pa vključuje produkcijo kot produkcijo po modelu.

V tej luči se nam temeljna Francastelova¹² doktrina »voir — déchiffrer« prikazuje v vsej ambivalentnosti: dešifriranje (razbiranje pomenov in form) predpostavlja ključ šifriranja, po katerem je mogoče tudi razbiranje, torej nekaj, kar je že pred produkcijo in zunaj nje kot njen model. Voir je pot dešifriranja, v vizualno percepcijo je že vgrajen model (ključ) razbiranja pomenov, torej je s pogledom (perspektivo itn.) dan model (ključ) formulativne produkcije kot njen efekt in ideal. Pri Francastelovi analizi ni predmet formulacijska produkcija, temveč reprodukcija ključa (modela), kar zapira že opisovani percepcijski krog.

Kaj je torej produciranje, če gre na nivoju efekta očitno za reproduciranje modela (ključa), ki se kaže kot najvišji princip organizacije znakovne (vizualne) strukture likovne formulacije, obenem pa je njen smisel in smoter? Umetniško ustvarjanje je torej za znanost popolnoma prazen pojem, ki pa ima v ideološkem kontekstu svojo emocionalno-vrednostno vsebino.

¹² Pierre Francastel: *Peinture et société*, Paris-Lyon, Audin 1951.

Pierre Francastel: *La réalité figurative*, Paris, Gonthier 1965.

Pierre Francastel: *La figure et le lieu*, Gallimard (Scien. Hum.) 1967.

Produciranje in reproduciranje efekta (modela) sta samo dve plati enega procesa: gre za produkcijo likovne formulacije in hkrati za reprodukcijo validnega modela (ključa), ki je estetska (ideološka) investicija v formulacijsko produkcijo, pri čemer pa se produkt kljub podrejenosti modelu, dejansko razlikuje od modela, česar pa z vidika modela (z ideološkega vidika) ni mogoče videti, ker se model in produkt prek pomenskih (formalnih) relacij pokrivata. Ta skladnost je očitno vir nesporazumov, ki konstituirajo vede o likovni umetnosti.

Pri »voir-déchiffrer« gre torej za empiristični problem spoznavanja, ki je dejansko problem prepoznavanja (uskaljevanja) estetskega modela v vizualni strukturi formulacije, torej za problem ideološke kontrainvesticije v katerokoli formulacijo, za Heglov »sinnliches Scheinen der Idee«.

Potreba po začrtanju demarkacijske linije med horizontom ideologije in horizontom znanstvene konceptualizacije je akutna, ker se govorenje o umetnosti v slabših primerih preobrača v mistifikatorsko blebetanje, ki ga posvečuje umetnost kot njegov predmet (večina kritike), v boljših primerih pa v subtilno zabavo prefinjenih humanističnih intelektualcev, ki opravljajo mentalno samozadovoljevanje. Lahko celo trdimo, da se večji del sodobnih ved o likovni umetnosti prav zaradi slednjega, zaradi nenehnega reproduciranja in potrjevanja lastnine modela, obotavlja pred odločilnim korakom, ki bi seveda model in vrednote postavil v drugačno luč. Ta korak bi pomenil postaviti vprašaj nad meščansko humanistično tradicijo in njeno vrednostno strukturo, saj bi se umetniška produkcija izkazala za enakovredno drugi in drugačni formulativni produkciji, njen efekt pa za enega od možnih in obstoječih efektov kompleksa formulativne produkcije.

Za nas je ključni problem pravilno koncipiranje predmeta obravnave. Vprašanja, ki vodijo naravnost v problematiko tega predmeta, ki je na svoj (recimo »napačen«) način tudi predmet tradicionalnih ved o umetnosti, že imajo odgovore na področjih drugih znanosti (npr. v psihoanalizi): Kaj je vizualnost? Kaj je percepcijski model? Kaj je zavest? Kaj je spoznavni proces? Kaj je socialna funkcija umetniške produkcije? Kakšna je investicija formulativne produkcije v estetiko? itd. . . .

Stanje v aktualni umetniški produkciji (arte povera, popart, primary structure, konceptualizem itn.) lahko imamo za **simptom**, da se tudi v tako imenovani visoki umetnosti (specifična formulativna produkcija s skoraj izključno simbolno funkcijo, ki je v idealistični estetiki najbolj cenjena) dogaja nekaj, kar »ločuje duhove«. Zdi se, da ta umetniška produkcija (in to smo skušali dokazati v nekaj člankih o skupini OHO) ni več ali ni popolnoma adekvatna ideologiji, ki vzpostavlja njen posebni status: meščanski idealistični estetiki. Zdi se, da skuša ta produkcija (ki je tako le še na videz visoka umetniška produkcija) zapustiti svojo relejno vlogo med to estetiko in naravo (ne glede na »kvaliteto«, ki ni znanstveni, temveč tehnični problem adekvatnosti modelu), torej (za to estetiko) funkcijo transcendenčnega objekta. To se dogaja na več načinov: kot insistiranje na spektaklu (igri, prizoru, efektu, prezenci), produciranje (za ideologijo) absurdne strukture pomenov,

ki se ne sklada s predlaganim modelom, kar po tradiciji funkcije umetnosti neposredno zadeva model.

Trditev, da se sodobna umetnost grize za rep, torej ni popolnoma privlečena za lase. Zadeva odnos med umetnostjo in ideologijo, ki umetnost konstituira kot umetnost, zadeva tudi vede o umetnosti, ki razpete med modeli in neustreznimi efekti čakajo, da se razmerje uredi, normalizira, t. j., da se omenjena produkcija nekako vključi v modificirani model produciranja, kar se je že tolikokrat zgodilo.

Trenutno sta ta nova umetnost in humanistična ideologija pripravljene druga drugo zavreči popolnoma (seveda za njuno tradicionalno razmerje) legitimnih pozicij: prva v imenu položaja, ki ji ga je kot visoki umetnosti dodelila druga in ki si ga lasti kot produkcija efektov (kot ustvarjalna dejavnost), druga pa v imenu modela, podeljevalca položaja po lastni imanentni vrednostni lestvici (ki sintetizira: etika + estetika = kvaliteta). Ta paradoks pa kljub vsej intenzivnosti ostaja v zaprtem metafizičnem horizontu na relaciji umetnost—smisel (objekt—pojem—ideja—forma). Ta horizont je mogoče odpreti s pravilnim koncipiranjem formulacijske produkcije kot objekta znanstvene analize, ki brez prejudiciranja rešitev omogoča situiranje umetnostne problematike v problemskem polju likovne formulativne produkcije, le tako lahko postane umetnost predmet znanosti, ne pa transcendenčni objekt idealistične gnoseologije.

