

Sergej Kapus

Mit in slovenska umetnost*

Proces historizacije umetnosti je epistemološka konstrukcija, ki je nujno parcialna. Preteklost je tekstualno vpisana v sedanjost, toda hkrati je sedanjost tista, ki jo selekcionira in organizira, uokviri in kanonizira. Spremenljivost recepcije, razlika med sedanjim in nekdanjim razumevanjem ali nujnost aktualizacije preteklega pomenijo, da preteklosti ni mogoče naturalizirati, da nam ni neposredno dana. Umetnost ni spomenik, ki bi monološko razkrival svoje zunajčasovno bistvo.¹ Razlika med lastnim in drugačnim kulturnim svetom vsebuje drugačen okvir vzpostavljanja pomena. Nenehno obnavljanje zveze med preteklim in sedanjim zahteva dekonstrukcijo zgodovine kot statistike in kronologije, ki operira s časom kot fiktivnim homogenim medijem. Recepcijska razlika vedno znova predpostavlja potrebo po kanonizaciji in artikulaciji stališč. V nasprotju s klasicističnim proučevanjem tradicije predpostavlja kritično revizijo in dekonstrukcijo umetnostnega kanona. Zavrača avtoritativnost sodbe, toda priznava kontekst. Ni relativistična, saj možne razlage umetnin omejuje z zgodovino njihove recepcije. Predpostavlja zahtevo, da reflektiramo umeščanje umetnosti v referenčne okvire estetskega izkustva in v organizacijo umetnostnega življenja.

Razvojna linija v umetnosti ni nekaj samoumevna, naravnega in dokončnega prav zato, ker je umetnost vedno znova vcepljena v drugačen, enkrat in specifičen kontekst. Starejše koncepcije zgodovine so operirale s kodifikacijsko optiko, ki je bila v jedru redukcioniistična in totalizacijska,

* Besedilo je bilo izvorno napisano za publikacijo *East art map*, v kateri bo objavljeno v angleščini.

¹ Jauss, Hans Robert: *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982. Slov. prevod Tomo Virk: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, Literarno-umetniško društvo Literatura (zbirka Labirinti), Ljubljana, 1998.

sledila je homogenizaciji in centralizaciji dogodkov in procesov ter je bila praviloma teleološko orientirana. Zato se ji je izmikala analiza rizomskih razsežnosti konteksta, ki je usmerjena k ideološki pluralnosti in decentralizaciji povezav ter k prikazu protislovnosti in heterogenosti obdobj. Konceptija konteksta, ki je brez mej prav zato, ker je historičen², predpostavlja dekonstrukcijo totalitet in nenehno mapiranje ter uokvirjanje umetniškega polja. Predpostavlja torej nenehno aktualizacijo okvirja, ki umetnost diskurzivno, produkcijsko in družbeno locira. Ker spremenljivost kontekstov predpostavlja spremembo interpretacij, neko zaporedje ali razvojna linija umetnosti ne more biti ne dokončna ne celovita. Nelagodje ob dešifriranju mitov o slovenskem slikarstvu je razločno pokazalo, kako globoko so še prisotni predsodki zgodovinskega objektivizma. Z demitizacijo nekaterih najvidnejših predstavnikov slovenske umetnosti³ je postalo razvidno, da je struktura mitov vzpostavljala tudi videz povezanosti, sklenjenosti in nepretrganosti tokov slovenske umetnosti in da ga je lahko vzpostavljala prav zato, ker je mit *pervertiral produkcijske okvire* in kriterije, ki so pogojevali strategije umetnikov.

Umetnostnozgodovinska razlaga Jožefa Petkovška, enega najpopularnejših slovenskih slikarjev, je desetletja temeljila na izključevanju označevalnih ravni njegovih podob in ahistorizaciji njegove pozicije. Petkovška je včlenila v kontinuirani umetnostni niz in ga evolutivno konotirala, vendar pa ga ni umestila v jasno razviden in preciziran referenčni produkcijski sistem, ki je historično pogojen, ampak ga je razbirala zunaj njega. Razlaga je temeljila na pervertiranju slikarjevih spodrseljajev, zaslikav in odklonov od norm realističnega slikarstva tako, da jih je vpisovala v modernistično lego, kjer naj bi navidezno izgubili status napak. Instrumentalizirala je dvoumnost Petkovškovih slik, ki je pogojena z očitnim protislovjem, saj so podobe formulirane z imperativom realistične retorike, vendar pa ta ostaja nedosežena in je vseskozi v nespornem nasprotju z njenimi kriteriji. Sprejemanje Petkovškovih poznih slik, še zlasti znamenite slike *Doma*, je torej slonelo na umeščanju napak z vidika mehanike realizma v kontekst modernističnih postopkov, v tej transformaciji pa naj bi se slike izkazale kot predhodnica modernizma v slovenskem slikarstvu. Petkovškovo neskladje z normativi realističnega slikarstva je tako lahko prevzelo vloge nekega drugega interesnega polja, ki s Petkovškom ni imelo nikakršne historično utemeljene zveze. Razbirati Petkovška kot slikarja, ki je v slovenskih razmerah vzpostavil tradicijo modernizma, pomeni zakrivati Petkovškovo zavezanost normam konvencionalnega umetnostnega sistema, čeprav ni dosegal njegovih meril. Umetnostnozgodovinska razlaga Petkovška je predpostavljala maskiranje institucionalnih okvirov, organizacijskih norm in kriterijev, ki so pogojevali njegovo delo. Pomenila je zakrivanje produkcijskega sistema, v

²Culler, Jonathan: *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1982.

³Kapus, Sergej: *Ugrabljeni slikar*, Ljubljana, 1998, Moderna galerija (Zbirka *Mars*); Beti Žerovc, Rihard Jakopič – *umetnik in strateg*, Založba /^ocf., Oranžna zbirka, Ljubljana, 2002.

katerega je bil umeščen, čeprav ni dosegal njegovih standardov. Umetnostna zgodovina je pri Petkovšku paradokсно obrnila operacijo branja in bistveno premestila njegov referenčni okvir. Aktualizirala je razbiranje Petkovška, ki je praznilo vrednosti historičnega materiala, in ga potiskala na raven parazitske forme, ki je lahko absorbirala drugo, a prav tako historično utemeljeno verigo vzrokov in posledic.⁴ Znotraj mita je bila ambigviteta Petkovškovih slik instrumentalizirana z modernizmom, s tem pa je Petkovškovo protislovje postalo navidezno utemeljeno in zadobilo vrednost lažnega sklepa, ki ga paradokсно ni bilo treba reflektirati in ni potreboval dodatne razlage. Toda prav zato je modernistični modus v Petkovškovih slikah razbiran na ravni proklamacije. Mitologizacija slik vsiljuje prepoznavo, da lahko slikovnost naravno evocira in tudi argumentira modus modernizma. Dolgotrajno vztrajanje pri naturalizaciji modernizma, kot da gre za sistem dejstev, in ne za semiološki sistem, pa jasno kaže, da je bilo sprejemanje modernističnih strategij v slovenskem slikarstvu nekaj vprašljivega, težavnega in spornega. Mit o Petkovšku namreč kaže na prirejenost modernizma in na signalizacijo, ki ustreza bistveno reduciranemu stanju. Mitologizacija Petkovška je torej svojevrstno kazala tudi mejo in kakovost sprejemljivosti modernizma v slovenskem slikarstvu.⁵

Z demitizacijo Petkovška se je pokazalo tudi nelagodje ob vstopanju v območje recepcijskih raziskav, ki širijo in poglobljajo vedenje o kontekstu, v katerem je umetnost nastajala in ki je njeno produkcijo tudi določal. Sodobni strokovni standardi v umetnostni zgodovini, ki obravnava slikarstvo zadnje četrtine 19. stoletja, ob tem zahtevajo raziskavo umetnostnih institucij, njihovih pogojev, vlog in medsebojnih vplivov ter učinkov. Razlaga slikarstva Jurija Šubica denimo, ki je nesporno eden najvidnejših slikarjev v slovenski zgodovini, še vedno temelji na več kot šestdeset let stari raziskavi, ki se teh problemov konkretno skorajda ne loteva. Institucija pariškega Salona, ki je Šubica postavljala v kontekst veljavnih umetnostnih kriterijev in ki je zlasti za tujce pomenila bistveno orientacijo v slikarstvu, je komajda omenjena, ne da bi bila ustrezno historično razčlenjena. Ker so pisci o Šubičevem slikarstvu spregledovali referenčne okvire, s katerimi bi lahko pojasnili status velike Šubičeve spremembe po prihodu v Pariz, in niso valorizirali obstoječih vlog institucij in organizacijskih norm, so spremembo v odslikovanju dejansko izolirali in jo postavili zunaj konkretnega konteksta produkcije. Spremembo slikanja so pomaknili na kontekstualno nedoločeno, izpraznjeno mesto, saj niso zamejili referenčnega okvira umetnostnega sistema, ki je to spremembo pogojeval. Šubičeva preobrazba v Parizu je bila vezana na konkretno in specifično valorizacijo slikarstva. Pomenila je profiliranje stališča, ki sliko natančno loči od modernizma in ga postavlja v redefinirano salonsko produkcijo, s katero se je Šubicu uspelo vpeti v aktualni, mednarodni kontekst. Oznaka salonskega naturalizma Šubica ne približuje impresionizmu, ampak ga postavlja onstran

⁴ Barthes, Roland: *Mythologies*, Seuil, Pariz, 1957.

⁵ Kapus, Sergej: *Ibid.*

njegovega horizonta.⁶ Vendar pa to ne pomeni spodbijanja vrednosti Šubičeve preobrazbe. Prav nasprotno. Pomeni razvidenje konteksta, v katerem se je Šubic odzval na zahtevo po modernizaciji, ki je v nasprotju s konzervativnimi kriteriji Akademije in protekcionizmom odpirala vrata mednarodnih primerjav. Toda pripoznanje evropskih meril Šubičeve najbolj znane slike *Pred lovom* pomeni tudi pripoznanje ogromne razlike v recepciji slikarstva doma in v tujini. Umetnostne razmere na Slovenskem ob izteku 19. stoletja, ki jih je popisal slikar Ivan Franke⁷, nazorno kažejo, kako oddaljeno je bilo še slikarstvo od razmer prostega trga, ki je pogoj javne, meščanske institucionalizacije umetnosti. Asimilacija novih predstavnih in oblikovnih standardov v evropskih umetnostnih središčih je hkrati pomenila tudi preseganje recepcijskega položaja, ki je prevladoval v kulturno drugačnih razmerah na Slovenskem. Razmik med provincialnimi umetnostnimi razmerami in razvitim institucionalnim umetnostnim okvirom je neizbežno sprožal problem estetske distance oziroma razlike med razumevanjem umetnosti doma in v tujini. Recepcijska razlika je pogojevala tudi raven poročanja, ki ni zmoglo razbrati normativov Šubičevih sprememb in je zelo različna dela vrednostno izenačevalo. Bistveno spremembo v valorizaciji je pozneje paradokсно povzročila že sama umetnostnozgodovinska umestitev slike v razvojno zaporedje, ki pa je znova suspendirala razbiranje pogojev Šubičeve produkcije. Ambiciozna modernizacija Šubičeve vloge v slovenskem slikarstvu je pisce odvrčala, da bi analizirali referenčni okvir, ki je pogojeval njegovo delo. Suspens kontekstualnih markacij je zato pogojil tudi mistifikacijo slike z vidika razvojne perspektive.

Z dešifriranjem mitov se je izkazalo, da je umetnostna zgodovina videz sklenjenosti in nepretrganosti med različnimi tokovi slovenske umetnosti lahko izpeljala le, če je interpretativno potlačila prereze, ki razčlenjujejo mnogoterost sočasnih del, in jih bistveno omejila ter poenostavila. Drugače povedano: učinkovita je lahko bila le, če je izvedla enostransko razrezavo umetnostnega sistema. Pogoj za konstrukcijo sklenjene razvojne linije slovenske umetnosti je bilo zabrisovanje in amnezija konkretnega konteksta, v katerem je umetnost nastajala in ki je njeno produkcijo tudi določeval. Mitologizacija umetnosti je pomenila, da ji je mit odvzemał zgodovino in evidenco produkcijskega odnosa. Mit je pervertiral logiko vpisa in umeščanja v umetnostni sistem. Predpostavljal je ignoriranje omrežja, ki je konstituiralo umetnost v nekem obdobju. Zato nikakor ni nenavadno, da je mitologizacija umetnostne prakse zabrisovala konkretno mrežo odnosov in povezav slovenske umetnosti s širšim prostorom. Toda izločanje umetnosti iz mednarodnih okvirov pomeni vztrajanje pri lokalnosti. Ključni pogoj za komunikacijo z mednarodnim prostorom je internacionalizacija slovenskega umetnostnega sistema. Ne razbirati, kako so umetniške prakse umeščene v širše referencialne sisteme, in ignorirati, katere mreže konceptov in strategij jih konkretno določajo, pomeni ne dosegati

⁶Weisberg, Gabriel P.: *Beyond impressionism. The naturalist impulse*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1992.

⁷Franke, Ivan: *Slovenska umetnost*, Slovan, Ljubljana, 1902-3.

mednarodno primerljive ravni. Zato zapora kritičnega vzporejanja in primerjav domače umetnosti z mednarodno nujno pomeni potlačitev in fiksacijo procesa historizacije na lokalni ravni. Zapora dialoga torej v jedru pomeni izmikanje postavkam transformacijskega vidika mišljenja, ki se nezadržno konča z zave-rovanostjo v neko skrito, večno bistvo umetnostnega izraza, v domačijsko predstavnost in provincializem. Recepcija, ki zabrisuje kontekste, totalizira prepoznavo. Na ta način je raven artikulacije, na kateri je vizualnost asimilirana v sisteme transformacij, uravnavana z ravnijo navidezne sklenjenosti in dokončne integriranosti. Suspendirano je namreč tisto videnje, ki se formira kot nenehno premeščanje, konfliki in diskontinuiteta. Drugače povedano: Tovrstno akceptiranje umetnosti ne more temeljiti na ničemer drugem kot na prepovedih in retardaciji izkušnje. Na drugi strani pa tudi ravni, ki ji sledi, ne more prepoznati kot svojevrstnega kodiranja, artikulacijskega modela. Nasprotno. Pojmuje jo kot instanco, naraven oziroma splošno veljaven okvir, ki ga potem poljubno prestavlja in širi, ne pa kot zgodovinsko, ideološko deter-minirano prakso. Gre za mehanizem, ki prepoznava neko razmerje kot naravno in temeljno, dejansko pa prepoveduje refleksijo ideoloških protislovij in zabri-suje analizo okvira, ki umetnost produkcijsko in družbeno locira. Jedro pre-povedi je torej prav v spodbijanju, potlačitvi transformacijskega vidika umet-nosti in zaprtju njenih učinkov v inerten sistem.

Umetnostna zgodovina je lahko konstruirala zveznost in sklenjenost sloven-ske umetnosti le, če je fiktivno in retroaktivno priredila in prirojila umetnost-ne tokove kanoničnemu zaporedju umetnosti v širšem, mednarodnem referen-cialnem okviru. Fiktivno umeščanje v mednarodni umetnostni tok je dovoljevalo prikrivanje lomov, pretrganosti in nepovezanosti slovenske umetnosti. Raziskave konkretnega umetnostnega materiala pa so nasprotno pogosto potrdile, da referenčni okvir slovenske umetnosti ni kanonična smer umetnosti, na temelju katere je tradicija slovenske umetnostne zgodovine sestavila zgodbo o razvoju. Zgolj fiktivno vpisovanje v širši referenčni sistem pa seveda pogojuje tudi izključevanje širših valorizacijskih kriterijev in izgubo transparentne ocene. Pomeni shizmo presoje, vzpostavljanje dvojih meril in tudi zaporo dialoga z mednarodnim prostorom, saj lokalno veljavne kriterije, ki zgolj fiktivno umeščajo lokalni prostor v širši mednarodno veljaven sistem, dekon-struira prav operativnost in učinkovitost tega sistema. Analize mitov o sloven-ski umetnosti so razgrajevale koncepcijo, da je sistem razvojnih tokov nekaj samoumevnega, gotovega in naravnega in so prav nasprotno izpostavile fiktiv-nost njegove konstrukcije. Demontira jo historična analiza, ki konkretizira primerjave s širšim kulturnim prostorom. Z njo se izkaže nekompatibilnost in neučinkovitost lokalnih mitov v mednarodnem prostoru. Ključnega pomena je torej, da je bila z dešifriranjem mitov spodbita konstrukcija, ki je zabrisovala raznorodnost, ideološko pluralnost, razslojenost in protislovnost obdobj. Z njihovo razgradnjo je bila prepoznana parcialnost procesa historizacije in pristranskost koncepcije, ki je zgodovinske dogodke razlagala in vrednotila kavzavno enosmerno in jih kodificirala v zaporedja enotnih in homogenih obdobj.

Proces historizacije umetnosti zato, ker ga ni mogoče nasloniti na nek temelj, še zdaleč ni poljuben. Prav zato ker ima status hipotetične konstrukcije, umetnostnozgodovinske stroke ne odvezuje, ampak ji nalaga težavno odgovornost. Zgodovinski kontekst, v katerem se umetnost pojavlja, ni faktično zaporedje dogodkov, ki bi obstajalo neodvisno od gledalca. Gledalec v osemdesetih letih 20. stoletja ni isto, kot je današnji gledalec. Z gledalcem in njegovim posredovanjem umetnost vstopa v spremenljivi izkustveni horizont. Sprememba horizonta pa seveda na novo preformira tudi tradicijo. Nezmožnost razbiranja sodobnih izdelkov spričo zastarelih predstavnihih kategorij⁸ zato pomenita trganje in zabrisovanje vezi med preteklim in sedanjim izkustvom. Zadržanost umetnostnozgodovinskega pristopa do sodobne umetnosti pomeni zavračanje vpogleda v zgodovinsko kodifikacijo sosledja, ki je hkrati pogled na sedanjo umetnost in na selekcijo preteklosti, ki naj bi ji pripadala. Zavračanje novih teoretskih mrež in pojmov, ki vnašajo prevrednotenje kodificirane preteklosti, zato *naturalizira preteklo in prikazuje zgodovino kot nekaj naravnega*, kot da med preteklim in pomenom obstaja naravna povezava.

Moderna koncepcija zgodovine se je usmerila k razgrajevanju enotnih prikazov. Dekonstruirala je logiko linearnega razvoja ter začela opozarjati na mnogoterost, protislovnost, heterogenost in razsrediščenost sovisnosti med dogodki in procesi. Pozicija sodobne umetnosti je homologna. Tudi v Sloveniji so umetnostne prakse mnogovrstne, večplastne in razsrediščene. Umetnost danes ni omejena z generalizacijo in enotnostjo. Če si je znameniti ameriški kritik Clement Greenberg še lahko predstavljal, da je modernizem umetnost pripeljal do bolj artikuliranega mesta samozavedanja in izjavljanja, ker je ekspliciral ter izpostavil temeljne procedure in sredstva, ki so bila v klasični umetnosti prikrita, je danes jasno, da je takšen projekt generaliziranja spodletel projekt, saj se je vsakič znova spremenil zgolj v nekaj posebnega in partikularnega. Postmodernizem seveda ni ukinil dosežkov modernizma, toda z njim se je zamajala prav teleologija umetnosti, miselnost, ki je bila utemeljena z logiko generalizacije in reduciranja. Postmodernizem je pokazal na diskontinuiteto, diferencialno kodiranje in fragmentarnost. Poudaril je prepričanje, da prakticanje določenega diskurza ne more prestopiti mej lastne parcialnosti. Odtod ideološka pluralnost in hibridnost sodobne umetnosti, ki nam s svojo raznovrstnostjo *nenehno kaže*, da umetnost ne poseduje totalizacijskega kriterija.

Razgrajevanje mitov je opozorilo na redukcionistično razlago zgodovine iz enovitih gibal in izpostavilo pomen partikularnega, eksotičnega in marginalnega. Zgodovinski kontekst ter razlike med lastnim in drugačnim svetom zahtevajo, da razločimo lasten horizont od drugega, in prav zato moramo vedno znova artikulirati stališče. Dešifriranje mitov je opozorilo, da konzumenti mitologizirane umetnosti razbirajo pomenjenje, kot da gre za argumentacijo dejstva, in ne za sistem vrednosti. Razgrajevalo je razbiranje pomena na ravni

⁸ Breje, Tomaž, v: *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.

naturalizirane vzročne povezanosti. Zgodba o sklenjeni umetnostni tradiciji na Slovenskem, neprekinjenem, smiselnem zaporedju smeri in obdobjih ter linearnem razvoju je torej konstrukcija, ki zakriva lastno ideološko sproducirano. Seveda proces konstruiranja videza enotnosti in nepretrganosti slovenske umetnosti nikakor še ne pomeni, da je zato ta podoba tudi poljubna ali celo družbeno nevtralna. Prav tako kot so historično pogojeni miti o slovenski umetnosti, je namreč historično pogojena tudi podoba enotnosti. Svojega velikega vpliva v slovenskem prostoru vse do danes ni izgubila, kljub temu, da so se novejšje koncepcije historičnosti usmerile k razgrajevanju nekdanjih totalitet. Kaj jo torej instrumentalizira? Odgovor je preprost. Gre za logiko, kjer se nepretrganost, sklenjenost in homogenost umetnosti vpisuje kot transzgodovinska konstrukcija in kot taka seveda ustreza reprezentaciji nacionalnega. Natančneje rečeno, ustreza koncepciji, ki operira z modelom nacionalne identitete, ki je ne zmore pojmovati kot nekaj, kar je notranje prepreženo z razliko, protislovjem in konfliktom, ampak jo sprejema kot nekaj substancialno danega, pozitivnega, samosvojega, avtentičnega in v temelju neprotislovnega. Toda tudi strategija demitizacije je pokazala na diskontinuiteto oziroma na to, da je tisto, kar konstituira kontinuiteto slovenske umetnosti, prav nasprotno zaporedje prelomov ali rezov s preteklo umetnostjo, ki so vsakič znova s kontinuiteto prekinili in preformirali tradicijo.⁹ Ker analitični postopki dešifriranja mita identitete ne zastavljajo kot nečesa samosvojega, substancialnega in na ravni pozitivnega kot dejstvo, tudi serije vplivov, vnos modelov in vzorcev iz širšega umetnostnega sistema v ožjega ne koncipirajo kot nekaj, kar bi lahko od zunaj ogrozilo in dekonstruiralo podobo avtentične umetnosti. In prav v tem je jedro nelagodja, ki se kaže ob dešifriranju mitov. Postopek dešifriranja namreč ni razumljen kot dekonstrukcija fiktivnega umeščanja, ampak kot groznja, ki preti z izgubo avtentične zgodovine. Nelagodje ob demitologizaciji podobe slovenske umetnosti je torej nasledek zastavitve nacionalne identitete kot pozitivnega temelja in fiksne merila, ki odmerja domače in tuje. Toda strategija demitizacije prav nasprotno s tem, ko kaže na diskontinuiteto, na prelom in na rez s tradicijo, preprečuje, da bi umetnostno prakso lahko obravnavali diskriminatorno in segregacijsko. Onemogoča torej marginalizacijo umetnostnih praks. Kajti vsaka umetnostna praksa je konstituirana v intertekstualnosti¹⁰, ki jo preplavlja. Intertekstualnost pa odpira pluralne vezi umetnosti z raznoterostjo družbenih praks. V perspektivi intertekstualnosti umetnost zado bi status odprtega dela, ki nima več trdnih mej, je necelo, dialoško, nedokončano in zajema širše področje znakovne interakcije, kot jo je lahko prikazovala teleološka, redukcionistična pripoved o preteklosti.

⁹ Dolar, Mladen: *Slovenska nacionalna identiteta in kultura – Navodila za uporabo*; v: *Nacionalna identiteta in kultura*, uredila Neda Pagon in Mitja Čepič, Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK, Ljubljana, 2003; Boris Groys: *Teorija sodobne umetnosti: izbrani eseji*, Slov. prevod Špela Virant, Študentska založba (knjižna zbirka Koda), Ljubljana, 2002.

¹⁰ Kristeva, Julia: *Semeiotike: recherches pour une sémantique*, Seuil, Pariz, 1969.