

Jožef Muhovič

O DUHOVNEM IN TELESNEM V UMETNOSTI

Pet etud o psihosomatiki (postmoderne) umetniške prakse

The man who cannot believe his senses, and the man who cannot believe anything else, are both insane, but their insanity is proved not by any error in their argument, but by the manifest mistake of their whole lives. They have both locked themselves up in two boxes, painted inside with the sun and stars; they are both unable to get out.

207

(Gilbert K. Chesterton)¹

In life, sometimes the spirit has been over-emphasized at the expense of the body, sometimes one has been preoccupied with the body and neglected the spirit; similar in art content and form have alternatively been over-emphasized or neglected because their inseparable unity has not been clearly realized. To create this unity in art balance of the one and the other must be created.

(Piet Mondrian)²

¹ Gilbert K. Chesterton, *Orthodoxy*, New York 1946, str. 46–47.

² Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, in: J. L. Martin, B. Nicholson und N. Gabo (Hrsg.), *Circle – International Survey of Constructive Art*, London 1937, str. 41–56.

Uvod: Tri konstatacije, dve intuiciji

Naj začnem s tremi konstatacijami in dvema intuicijama, ki sta se mi ob njih porodili. Pa ne zato, ker bi bile te drobne sinopse o postmodernem umetniškem prakticanju le priročna izhodišča za razpravo, ampak zato, ker se po moji oceni že zgolj v njih izrisujejo »vogelni kamni« naslovne problematike.

Prva konstatacija: Likovna umetnost je že zgolj zato, ker njena artikualcija temelji na čutnih in prostorskih senzacijah, usmerjena k ponavzočanju nena-vzočega, k vizualiziranju nevidnega, k transformaciji neobčutenega v občuteno, duhovnega v materialno, transcendentnega v imanentno ... Dejstvo, da je odsotnemu, nečutnemu, presežnemu itn. sposobna dati »obraz«, predstavlja njeno posebno kvaliteto, ki človeku omogoči, da si približa in pred-stavi stvari in pojave, ki bi jih sicer ne mogel doživeti na čutno nazoren način. Seveda pa pri tem obstaja stalna nevarnost, da likovna artikualcija te pred-stave preveč nategne na Prokrustovo posteljo zgolj človeških pogledov na stvari.

208

Druga konstatacija: Opazna lastnost sodobnega odnosa do umetnosti je eks-plicitna posredovanje in intelektualizacija kreativnih in recepcijskih procesov. Postmoderni človek čuti neustavljivo potrebo po tem, da med sebe in umetniško formo interpolira velike količine sekundarnega diskurza. Privajene poti, po katerih ustvarjamo in izkušamo estetsko v postmoderni kulturi, so nasprotne idealom neposrednosti, osebne udeležbe in osebne odgovornosti.³ Z drugimi besedami: prosti tek tega, kar imenujemo »estetska izkušnja«, je dandanes spontano cepljen na opazno diskurzivno posredništvo, tj. na urgentno obli-kovanje mediacijske tamponske sfere med človekom in (»kruto«) realnostjo (artefakta), ki naj bi jo človek estetsko izkusil. Potreba po diskurzivni mediaciji je pri tem najtesneje povezana s produkcijo »blažilnih učinkov« v omenjenem odnosu, ki naj napravijo ta odnos umetno bolj domač, učinkovit in znosnejši, kakor dejansko je. In to tako v recepcijski kot v produkcijski sferi. (a) V okviru recepcijske sfere sekundarni diskurz po eni strani golta vase težko dostopni in izmuzljivi transcendirajoči elan umetniškega izvirnika in ga bruha iz sebe po-manjšanega, fragmentiranega in ravno zato »obvladljivega« in »sprejemlji-vega«. Po drugi strani pa se danes vse pogosteje aktivira v primerih, ko realna prisotnost artefakta ne premore ne izvirnosti ne transcendirajočega in ne pre-roškega potenciala, in je zato potrebno njeno ne dovolj veliko in ne dovolj univerzalno vrednost umetno pretvoriti v vrednoto; v tem pogledu nastopa dis-

³ Cf. George Steiner, *Real Presences*, London-Boston: Faber and Faber, 1989, s. 47–48.

kurz kot neke vrste hermenevtični konverter, ki na performativni način kompenzira tisto, kar realnosti, ki se prestavlja kot umetnina, manjka do polnokrvne umetnine. (b) Analognemu prijemu smo priče tudi v območju produktivne sfere. Z logistiko sekundarnega diskurza – tj. s komentarjem, razlago, utemeljitvijo ipd. – skušajo akcijski radij originalnosti svojih form že v ustvarjalnem procesu »prednapeti« in kompenzirati tudi likovni ustvarjalci sami. Ker imajo občutek, da v njih niso realizirali vsega, kar so želeli, artefaktne forme opremijo s pojasnjevalnim diskurzom in jih predstavljajo kot Kentavre s prostorskim telesom in diskurzivno glavo. Skratka: ker nas je strah pred pritiski tujosti, misterija ali trivialnosti v umetniških idejah in originalih, jih želimo omiliti in »kultivirati« s sekundarnim diskurzom. Sekundarno je naš narkotik. Omamljajoče brnenje žurnalističnega in teoretičnega nas ščiti pred divjim in ukazovalnim izžarevanjem čiste prisotnosti umetniškega originala,⁴ medtem ko strategije razlage postajajo nove metode odtujevanja umetnosti neposredni izkušnji. Še posebej izkušnji originalnosti (v obliki in vsebini).

Etimologija besede je pri tem zgovorna sama po sebi. Govori o »začetku«, »obnovitvi stika z globinskimi viri« in povratku k »izviru«. Pomembna umetniška dela niso nova, kakor so oziroma si prizadevajo biti novice, ki jih prinaša žurnalizem, ampak – premosorazmerno z njihovo težnjo po izvornosti – »arhaična« oziroma »arhetipična«.⁵ Originalnost, trdi Steiner, je v odnosu do novosti v antitetičnem razmerju. To pa v času, ki mu vlada genij žurnalizma, večkrat povzroča neporazume.

209

Za žurnalistično videnje je predmet ali pojav interesanten le kot »novica«, ki je atraktivna in do te mere nazorna, da jo zlahka »konzumiramo« do konca dneva, saj moramo, ko je čas za jutranjo itzdajo, biti spet polni pričakovanja. Z eno besedo: diskurz žurnalizma je strukturiran tako, da sledi pojavom le, dokler so novosti, te novosti pa nato po najkrajši poti »zastara«. Z oziroma na to je treba reči, da je resna umetnost (če uporabim to, danes zelo nepriljubljeno sintagmo) interesantna v popolnoma sprotnem smislu. Njeno bistvo je namreč za razliko od žurnalizma prav »stava na trajnost« [wagers of lastingness],⁶ na »nezastarljivost«.

⁴ »The secondary is our narcotic. Like sleepwalkers, we are guarded by the numbing drone of the journalistic, of the theoretical, from the often harsh, imperious radiance of sheer presence.« Ibidem, S. 49.

⁵ Ibidem, s. 27.

⁶ Ibidem.

Ker torej žurnalistični diskurz opazi predvsem novosti in je v postmoderni za običajnega človeka istočasno eden najpomembnejših posrednikov umetnosti, si ni težko predstavljati naslednjih dveh situacij: (a) žurnalistični diskurz predstavlja kot dela resne umetnosti forme, ki niso izvirniki, ampak predvsem novosti in (b) originalna umetniška dela so za žurnalistični diskurz tako rekoč nevidna (saj ta diskurz nima »instrumentov« za detekcijo izvirnosti, istočasno pa se tudi forme resne umetnosti zaradi upiranja zastarevanju same izmikajo žurnalističnemu »času enakovredne trenutnosti«). Nesporazumi na tej ravni po mojem mnenju bolj globinsko, kot si mislimo, zaznamujejo dogajanja v postmodernem kulturnem okolju. In imajo na ustvarjalni in poustvarjalni ravni tudi temu ustrezno globoke posledice.

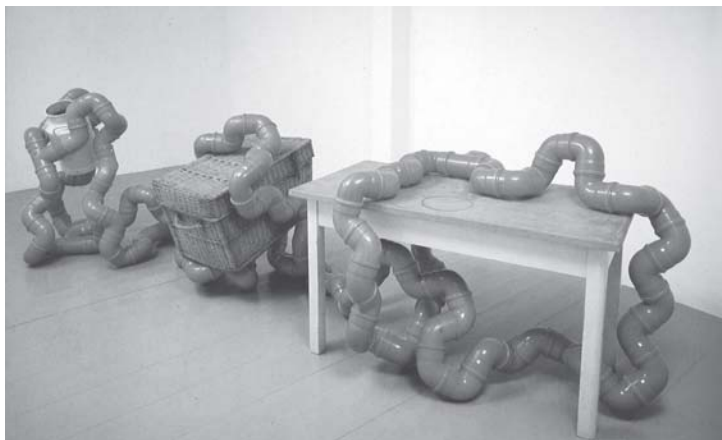
Tretja konstatacija: v *Über die Formfrage* (1912) konstatira Wassily Kandinsky dejstvo, da umetnost na prehodu iz 19. v 20. stoletje mrzlično išče nove oblike, da pa se ob tem le redki zavedajo, kako péhanje za novo morfologijo ni nič drugega kot nezavedno iskanje nove vsebine.⁷ Slabih sto let kasneje, na prevoju 20. v 21. stoletje kaže situacija v umetnosti natančno inverzno sliko. Umetnost bolj zavzeto kot nove oblike išče nove vsebine (dokaz za to so npr. pojavi kot ready-mades, retro-princip, body-art, instalacije ipd.; cf. npr. slikovni prilogi 1 in 2). V hlastanju za novimi vsebinami (v vsem razponu od globalizacije, preko genskih tehnologij, problemov sodobne identitete in politike do človekovih pravic) pa so le redki sposobni videti hrbtno stran nezavednega iskanja nove oblike. Ta popolna inverznost situacij se zdi ne le zanimiva ampak signifikantna.

210

Prva intuicija: Čeprav je umetnost v svojem jedru vedno in povsod enaka, se v njej v kar se da raznovrstnih izrazih pojavljata dve povsem nasprotni težnji. Prva daje prednost obliki (formalizem), druga vsebini (semantizem). Pogosto med obema težnjama vlada odkriti spor. Spor je seveda del življenja in tudi umetnosti, vendar ne pomeni ne celote življenja ne bistva umetnosti.⁸ Umetnost je po mojem mnenju mogoče primerjati s konstrukcijo elipse, ki jo družno oblikujeta dve žarišči – žarišče duhovne koncentracije in žarišče formalne organizacije –, ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni izmenjavi. Ali drugače:

⁷ Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage* (1912), v: W. Kandinsky & F. Marc (izd.), *Der blaue Reiter*, München: Piper Verlag, 1912 (Dokumentarische Neuausgabe 1967), str. 132–188.

⁸ Cf. Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art*. In: C. Harrison and P. Wood, *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1992, S. 370.



Slikovna priloga 1: Tony Cragg, *Jurij in zmaj*, 1984, instalacija.



Slikovna priloga 2: David March, *Kolo se ustavi tukaj* (The Bike Stops Here), 1989, assemblage, mešana tehnika.

umetnost lahko opazujemo bodisi skozi formo bodisi skozi vsebino, avtentično približati pa se ji ni mogoče, ne da bi zasledovali in poskušali razumeti logiko tokov, ki v ustvarjalni elektrolizi tečejo med anodo duha in katodo materije, med anodo vsebine in katodo forme.

Druga intuicija: Umetniška dela niso zgolj znakovno-simbolični reprezentanti odsotnega, ki prav zaradi te temeljne »odsotnosti« potrebujejo vedno nove in nove komentarje in celo komentarje komentarjev, ampak so simultano realne prisotnosti v prostoru in času; v prostoru kot fizične in perceptivne singularnosti, v času pa kot forme, z implicitno intenco h kulturni »nezastarljivosti«. ⁹ Z drugimi besedami: smisel umetniških artefaktov ni le v tem, da (nekaj) pomenijo, ampak da tudi so. Namreč dejstva, za katera po Wittgensteinu velja, da sodijo v nalogo, ne v rešitev. ¹⁰

* * *

212

Iz take ocene »stanja stvari« izvira tudi metoda moje razprave: identificirati (karakteristična) dejstva, ki konstituirajo fenomenalno matrico postmoderne umetnosti, jih prepoznati kot reflektivne »naloge«, in v procesu njihovega preiskovanja in tematiziranja priti na sled njihovi morebitni simptomatiki. Skratka: svojo nalogo vidim po eni strani kot vajo v postavljanju – če le mogoče relevantnih – vprašanj o dejstvih, ki jih naplavlja umetnostna realnost našega časa, po drugi pa kot vajo v artikuliranju »otvoritvenih« konceptualnih matric za iskanje odgovorov na ta vprašanja.

Etuda št. 1 : *Matrix reloaded?*

Dejstvo je, da človek v svojem zagonu k »več bitju« [*plus-être*¹¹] do današnjih dni ni prenehal oscilirati med nekim kultom materije, v katerega ga zvaljla sirenski klic sveta in fizičnih potreb, in nekim kultom duha, s katerim želi

⁹ Ali kot pravi G. Steiner: »*The text, the painting, the composition are wagers on lastingness. They embody the dur désir de durer (žthe harsh, demanding desire for durance)*«. In: Steiner, *Real Presences*, S. 27.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (In: ders., Werkausgabe in 8 Bänden, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, Bd. 1), § 6.4321: »*Die Tatsachen gehören alle nur zur Aufgabe, nicht zur Lösung*«.

¹¹ Cf. Pierre Teilhard de Chardin, *L'Activation de l'Énergie*, Paris: Éditions du Seuil, 1972, s. 290: »*Ce que l'Homme attend en ce moment, et ce qu'il mourait de ne pas trouver dans les choses, c'est un aliment complet pour nourrir en lui la passion du plus-être ...*«

preseči in prekvasiti svet videza in fizičnih determinizmov. O tem osciliranju izdatno pričajo materializmi in idealizmi, hedonizmi in asketizmi, pozitivizmi in spiritualizmi, formalizmi in semantizmi ... v dialektični ples katerih je že od nekdaj ujet dinamizem filozofije, etike, znanosti in umetnosti. Na eni strani zavezanost silam sveta, strast po spoznavanju, obvladovanju in uživanju, na drugi skorajda mistični zagon k skritemu temelju stvari, ki pušča za sabo krhke in nestalne lupine pojavov, in nastavlja radarje skrajnim eksistencialnim in gnostičnim barieram. Na eni strani poezija prisotnosti, dinamike in vpletenosti, na drugi poezija odsotnosti, skrivnostnosti in čudenja, tu fizika, tam metafizika ...

Zgodovina idej in ideologij priča, da se lahko obe sferi najdeta v nepomirljivih nasprotjih, celo do mere, ko druga drugo na prizorišču zgodovine postavljata na zatožno klop. Psihosomatika, ki poganja naša življenja, pa po drugi strani »iz nas samih« nič manj razločno ne govori, da v človeškem svetu obe sferi enostavno ne moreta druga brez druge. Človek čuti, da je sleherna njegovih konkretnih akcij splet in sodelovanje obeh delujočih sil, fizične in duhovne.

Situacija je istočasno paradokсна in tipična. Paradokсна, ker iz nje na prvi pogled izhaja, da je človekova duhovnost glede na moč materije in telesa hkrati odvisna in neodvisna, tipična pa zato, ker je prav ta hkratna odvisnost in neodvisnost na vseh področjih ustvarjalnega delovanja od nekdaj pereče dejstvo (vizija poleti – realizacija striže krila). Danes, v času ekstremne reifikacije in enako ekstremne virtualizacije prostora, telesa, spola in dejanja, morda še prav posebej v umetnosti. Zato se zdi prav, da se z njo soočimo s pomočjo umetnostne fenomenologije. Za začetek s panoramskega razgledišča.

213

Najprej odvisnost. Da bi človek mislil, mora jesti; da bi ustvaril umetniško delo, potrebuje določeno količino materiala, znoja in časa. Ni misli brez hrane, ne umetnine brez snovi. V tej surovi »materialistični« formuli je skrit ekonomični princip, ki kaže na tiranijo materije pa tudi na njene duhovne potence – s katere strani pač pogledamo. Najbolj žlahtno spekulacijo in najbolj inovativno formo kot dvojnik in plačnik vselej spremlja nujni »strošek« materiala in fizične energije. Odvisnost duha od materije je istočasno fascinantna in šokantna. Fascinantna, če pomislimo, da relativnostna teorija ne more brez krušnih kalorij, in šokantna, ko se zavemo, kako je vsa sikstinska genialnost na milost in nemilost prepuščena entropiji vlage in atmosferilij.

In sedaj neodvisnost. Za to, da bi človek mislil in ustvarjal, mora najprej jesti. A za en in isti košček kruha, kakšen snop najrazličnejših misli, form in vizij. Tako kot se iz črk abecede lahko izcimi nesmisel, ali pa rodi nepozabna pesem, je en in isti kos kruha mogoče žvečiti v popoldansko poležavanje ali v Misso solemnis, en in isti kos marmorja klesati v zmazek ali v Davida. In na podoben način, kot so črke brezbrizno na voljo vsebinam, so eni in isti materiali sicer potrebni, a povsem brezbrizni dejavniki duhovnih zgradb, ki so jim material in hrana.¹²

Na eni strani eksistencialni diktat snovi in telesa, na drugi kibernetični diktat duha in invencije. O čem pravzaprav govori ta inverzna, vendar – če natančno pogledamo – v osnovi uravnotežena fenomenologija? Mar ne o tem, da se duh in materija, ki vsak zase sestavljata notranji in zunanji pol umetniške kreacije, kljub nasprotnemu videzu v celoti gledano precej podobno obnašata? Da se med seboj vseskozi spremljata, družita in na neki način – neopazno kot v kakšni vezni posodi – prehajata drug v drugega, čeprav je nemogoče na preprost način razložiti kako? Da njuno kooperiranje ni nekaj kontingentnega, ampak nekaj bazičnega, arhetipičnega?¹³

214

In kaj govorijo ta atavistična vprašanja nam, danes? V času, ko nas postmoderna neženirano provocira z ekstremističnim priseganjem na »čisto« telesnost (body-art) in »čisto« nematerialnost (virtualni svetovi)? Lahko ob njih zamahnemo z roko? Ali pa bo – vsemu aktualnemu videzu navkljub – matrico mind-body-problema v umetnosti potrebno prej ali slej »ponovno naložiti«? Resno in z vso njeno enigmatično celovitostjo vred.

Etuda št. 2: Modalitete telesnosti

Če pogledamo vzdolž historične sinusoide likovne ustvarjalnosti, tja do njenih najglobljih korenin v paleolitiku, zlahka opazimo, da se nam telesnost v likovni artikulaciji od samih začetkov sem javlja v večjih modalitetah in na mnogo oblikotvornih načinov.

Najprej v modaliteti, ki je do današnjih dni za večino laikov njena »zaščitna znamka«: v obliki dvo- ali tridimenzionalne simulacije videza. Se pravi, v

¹² Prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène Humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 59–64.

¹³ Podr. cf. Jožef Muhovič, *Umetnost in religija*, Ljubljana: Logos, 2002, str. 56–87.

obliki prikazovanja videza obstoječih teles, predmetov in pojavov (mimesis, iluzija; cf. slikovno prilogo 3), in v obliki metaforične oziroma alegorične ponazoritve netelesnih fenomenov s simulacijo telesnosti (antropomorfizem).

Druga modaliteta telesnosti v likovni umetnosti je telesnost artefakta kot premeta v prostoru in času, se pravi telesnost medija (cf. slikovno prilogo 4). Snovnost artefaktov je pomembno sredstvo izražanja. Temelji na apelu na čut tipa, ki je genetično gledano ena najbolj prvotnih in prvinskih oblik zaznavanja zunanjega sveta. Dotik naše telesne snovi nas zbliža z drugo snovjo, ki se je dotaknemo, ali pa nam vzbudi grozo in stud. Notranja dialektika tipnih zaznav omogoča občutja ugodja in neugodja, v obeh primerih pa snovnost artefakta ne vabi človeka toliko k temu, da bi jo interpretiral, ampak da bi z njo vzpostavil direktni kontakt; kar je v vsakem času posred(ova)nosti izkustva izjemno pomembno.



215

Slikovna priloga 3: Ron Mueck, *Pobrita glava* (Shaved Head), 1998, skulptura, mešana tehnika.

216



Slikovna priloga 4: Frank Stella, *Splav Meduza* (The Raft of Medusa),
1. del, aluminij in jeklo.

V zvezi z omenjenima modalitetama je treba povedati, da si z oblikotvornega stališča nasprotujeta, čeprav ju je mogoče tudi kombinirati. Telesnost kot iluzijska vrednost se v sliki ali v skulpturi vedno uveljavlja na škodo telesnosti medija (in *vice versa*). Če naj bo iluzija reprezentirane telesnosti velika in prepričljiva, se mora telesnost medija umakniti čim bolj v ozadje (slikovna priloga 5). In narobe: bolj ko umetnik poudarja telesnost slike in skulpture kot predmeta, manj prostora je v njegovem delu za iluzionizem (cf. slikovno prilogo 6). Dialektika teh dveh modalitet je protislovna: druga drugo izpodrivata. Ali umetnik uporabi eno ali drugo modaliteto, je odvisno od njegovega cilja in



Slikovna priloga 5: Richard Estes, *Hotel Holland*, 1984, olje na platnu.



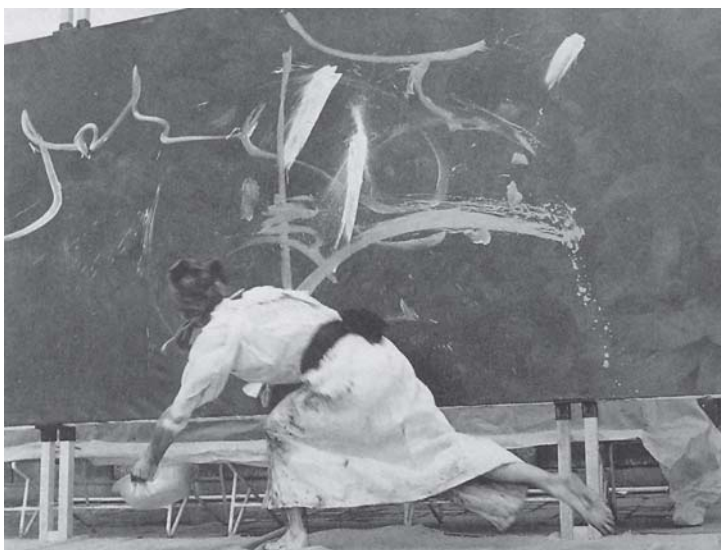
Slikovna priloga 6: Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, akril, emulzija in slama na platnu.

estetskega nazora. V zgodovini likovne umetnosti najdemo obe obliki vsako ob svojem času pa tudi sinteze in kombinacije med njima (cf. slikovno prilogo 7).



Slikovna priloga 7: Tom Wesselman, *Dnevna soba*, 1981, mešana tehnika.

218



Slikovna priloga 8: Georges Mathieu, oblečen v kimono predstavlja akcijsko slikarstvo v veleblagovnici Daimaru v Osaki, 1957.

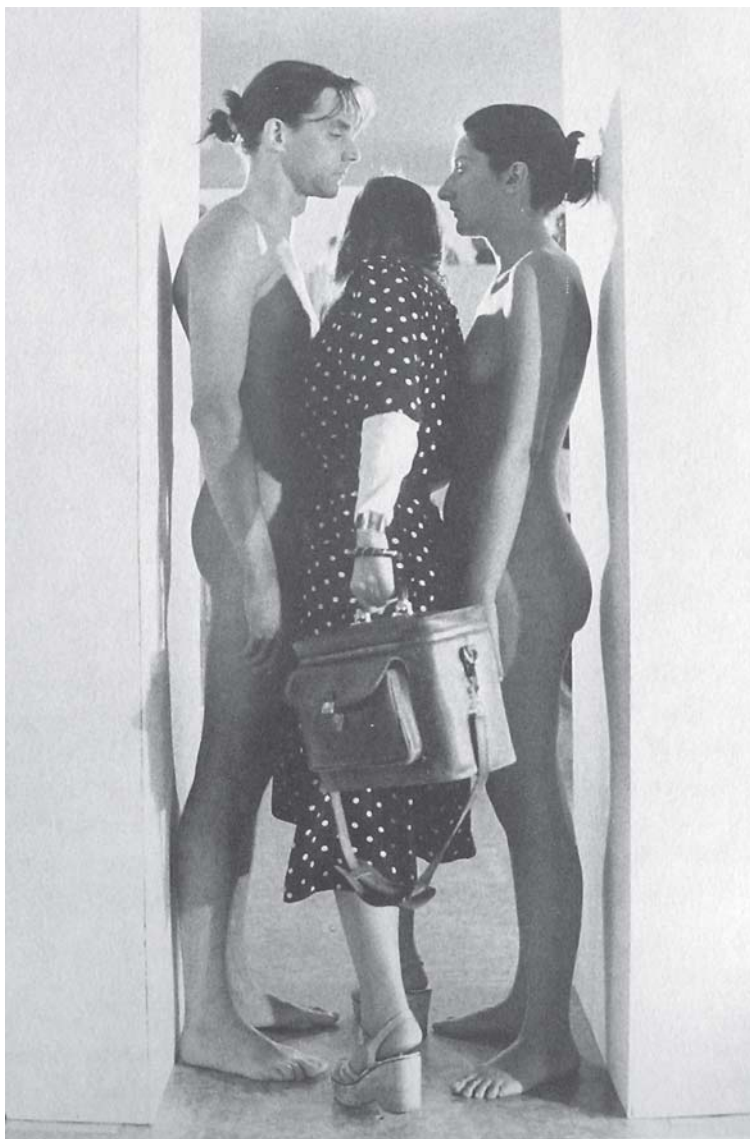
Tretja modaliteta telesnosti v likovni ustvarjalnosti izvira iz aktivnosti umetnikovega telesa. V praksi se ta modaliteta uveljavlja na posredni in neposredni način. – Na posredni način v obliki zapisa, tj. v obliki individualizirane poteze, ki konzervira umetnikovo duhovno in telesno akcijo, in omogoča njeno aktivno podoživetje (cf. npr. action painting; slikovna priloga 8). – Na neposredni način pa v obliki žive prezenca in umetno sprovočirane akcije umetnikovega – ponavadi golega – telesa, kakor se to dogaja v happeningu, performansu in nasploh v body-artu (slikovna priloga 9). Ta vidik uporabe telesnosti je reakcija na posrednost in manipulativnost sodobnega izkustva. Obema se skuša izogniti s poudarjeno neposrednostjo, interaktivnostjo in neženirano intimizacijo telesa, njegovih procesov in njegovih odnosov z družbenim okoljem.

Za konec pa je med modalitetami telesnosti v likovni umetnosti ostala še modaliteta, ki jo moram – glede na tradicionalne modalitete telesnosti – paradokсно poimenovati *modaliteta »netelesnosti«* ali precizneje modaliteta *»derealizirane telesnosti«*.¹⁴ Gre za modaliteto, na katero v novejšem času prisegajo zlasti t.i. vizualni, digitalni in spletni umetniki, ki praktično izkušajo, da postaja v novih pogojih življenja in dela »umetnost veliko bolj izkušnja in storitev, kot pa fizični objekt«, kakor se izraža spletni umetnik *Marc Napier*.¹⁵ Ta modaliteta korenini po eni strani v oblikotvornih možnostih, ki so jih v 21. stoletje zanesle nove digitalne in spletne tehnologije s svojo fleksibilnostjo, fluidnostjo in *nematerialnostjo* (v klasičnem smislu), po drugi strani pa v dej-

¹⁴ Pridevnik »derealiziran« v tej zvezi izvira iz pojava, ki ga filozofi označujejo s sintagmo *derealizacija* realnosti. Gre za pojav, ki izvira iz velikega vpliva elektronskih medijev na človekov odnos do sveta. Svet, ki prihaja do nas s posredništvom medijev, je namreč v večih ozirih podvržen globoki preobrazbi. Predvsem ni neposreden, ampak posredovan, ni enkrat in stabilen, ampak ponovljiv in relativen, še posebej pa to ni svet živih izkušenj, ampak podoživetvi svet. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža. V stvarnem svetu je dogodek nekaj enkratnega, v medijskem zgolj šop »verzij«. Prometna nesreča, ki smo ji priče, nas pretrese, medijsko poročilo o njej nas utegne celo dolgočasiti ... Posledica tovrstnih medijskih posredovanj resničnosti pa je, da vzorci reagiranja, ki jih generirajo, v človeku ne ostajajo povezani zgolj s medijskim posredovanjem resničnosti, ampak se vedno bolj širijo na doživljanje resničnosti same in vanj vnašajo medijske doživljajske standarde. Predvsem neko posebno »lahkost bivanja«, ki izvira iz »proste mobilnosti in brežtežnosti podob« (W. Welsch) v medijskih predstavitvah. Realnost postaja vedno bolj percipirana, prezentirana, nazadnje pa tudi oblikovana v skladu z medijskimi vzorci. Skozi medijsko dioptrijo realno izgublja svojo stvarnost, svojo vztrajnost in enkratnost, postaja lahkotnejše, manj stabilno ... predvsem pa manj zavezujoče; nekako razbremenjeno svoje realnosti, derealizirano (cf. Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, str. 191–202).

¹⁵ Cit. po: Janez Strehovec, *Od umetniškega artefakta k umetniški storitvi*, v: *Filozofski vestnik* 1 (2003), str. 184.

220



Slikovna priloga 9: Marina Abramović & Ulay, *Nedoločljivosti* (Imponderabilia), 1977; performance v Mestni galeriji v Bologni.

stvu, da se je z nastopom novih informacijskih tehnologij tudi pomemben del življenja prenesel v nove (medmrežne) prostore in v nove tipe (predvsem storitvenih) dejavnosti.

Pri tem je treba seveda jasno povedati, da digitalizacija in spletne tehnologije dejansko ne pomenijo »dematerializacije« umetnosti, ampak zgolj odkritje novih oblik in možnosti njene materialne eksistence (saj so konec koncev tudi digitalni impulzi le oblika elektromagnetne materialnosti), čeprav je vsekakor res, da imajo te nove oblike tako v produkciji kot v recepciji umetnosti pomembne in dolgoročne posledice (podr. cf. *Etuda št. 3*).

Etuda št. 3: Arte-faktum

Premik od materialnosti k nematerialnosti, od *artefakta* (izdelka, predmeta) k *faktu* (dejanju, dogodku) je v postmodernej umetnosti dejstvo. Razlogov zanj je veliko. Učenih razprav o njih prav tako. Mnogo redkeje pa se zastavlja vprašanje, kaj se je s tem – na pogled nedolžnim – premikom v umetnosti dejansko »premahnilo«. In kam?

Prva spontana opazka, ki spremlja refleksijo postmodernega premika od materialnosti umetniškega prakticanja k njegovi fluidni medijski nematerialnosti, od artefakta k izkušnji, simulaciji ali storitvi, je, da se v njegovem okviru bistveno spremeni narava umetniških idej in stopnja njihove verifikacije. Pač v skladu s koncizno Heglovo formulo iz »*Uvoda v Fenomenologijo duha*«, da je *pot do resnice del resnice same* in – *ex analogia* – način realizacije idej neizbrisni del njihove narave. Ideje, ki so realizirane v »preboju skozi materijo« in njene nepopustljive zakonitosti, so po naravi drugačne od idej, ki so realizirane v »derealiziranih« pogojih medmrežnih, nazorskih ali virtualnih prostorov (cf. npr. *science fiction* filme). Prve zaznamuje dimenzija neposrednega »vstopanja v stvarni svet« in z njim povezan takojšnji *feed-back* »trde« praktične verifikacije (cf. *Etuda št. 5*), druge pa dimenzija »proste mobilnosti in nekakšne empirične breztežnosti« (*W. Welsh*), ki omogoča izjemno fleksibilnost in kompatibilnost, a ima za posledico tudi veliko verifikacijsko laksnost. V prvem primeru se ideje nenehno brusijo, organizirajo, prečiščujejo in reorganizirajo v spoprijemu z oblikotvornimi zakonitostmi in možnostmi materije, dokler ne dosežejo oblike, ki je svoj duhovni in kreativni potencial sposobna potrditi v praktični aplikaciji. V drugem primeru ideje ne razvijejo nujno *realnega* razmerja do sveta (kvečjemu razmerje do drugih idej in ideoloških konstrukcij),

zato so praviloma drznejše in velikopoteznejše od prvih (cf. npr. s futurološko evforijo nasičene ideje o umetni inteligenci, posthumanih življenjskih modelih etc.). Zamah njihovih kril je smel, vizionarski. Če se dejstva ne ujemajo z njimi, »toliko slabše za dejstva« (se že še bodo). Prav ta ignoranca pa je tudi tisto, kar ideje, ki jim nad glavo ne visi nenehno *Damoklejev meč* »hard« verifikacije v razmerju do sveta, peha v najbolj zahrbtno obliko zaslepljenosti – v nekritično prepričanje namreč, daje tisto, kar je samo s seboj zadovoljno, hkrati svetu tudi najbolj ustrezno.

Druga opazna konsekvence premika od artefakta k procesu pa je tavnološko zlitje signifikata in signifikanta v umetniški označevalni praksi, ki ima globok vpliv na pojmovanje statusa umetniškega dela in njegove eksistencialni akcijski radij.

222 Pred moderno estetsko revolucijo, se je umetniška vrednota, piše v *Hvalnici rokam Octavio Paz*,¹⁶ konstituirala iz svojega odnosa do neke druge, eksterne, arhetipične, transcendentne vrednote oz. avtoritete. Umetniški artefakti so bili zaznavne oblike, ki so s strukturo lastne forme praktično kazale dejavno prisotnost in vitalnost te avtoritativne vrednote, jo pomenile. Z drugimi besedami: z realizacijo avtoritativne (božanske) Vrednote v svoji formi je umetnina postala avtoritativno mesto »zlitja« človeka s to presežno vrednoto. Pomen umetnine je bil sicer mnogoter, toda vsi njeni pomeni so kazali na univerzalno in avtoritativno vrednoto in omogočali celostno zlitje z njo. (Post)moderna transpozicija pa je povsem drugačna: za nas je umetnina nekakšna avtonomna, samozadostna resničnost, katere pomen ne leži izven nje, ampak v njej sami. Ne nanaša se na nič drugega kot zgolj nase in nas prav zato tudi ne povezuje in ne »zličiva« z ničimer drugim, razen s seboj, s svojo predmetnostjo in z avtorjevo subjektiviteto, kolikor se je zapisala v njej. Tako kot nekoč božanstva tudi umetniški artefakti sodobnosti ne pomenijo, ampak predvsem *so*. Vedno manj *arte-* in vedno bolj *-fakti*, vedno manj univerzalne *dignitete*, ki bi zdržale bližino naše poslednje eksistencialne resnobe,¹⁷ in vedno bolj zgolj-dogodki, proizvedeni iz take ali drugačne subjektivne (samo)volje, ki se lahko pred utopitvijo v množici drugih efemernih dogodkov branijo le s promocijskimi in marketinškimi prijemi. Signifikat in signifikant sta v njih postala *eno in isto*. A ne

¹⁶ Octavio Paz, In Prais of Hands. Contemporary Crafts of the World, ponatisnjeno v: Cf. Philip Alpers (ur.), *The Philosophy of Art*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1992, str. 402–408.

¹⁷ Cf. Gorazd Kocijančič, *Med Vzhodom in Zahodom*. Štirje prispevki k ekstatiki, Ljubljana: Logos, 2004, str. 96.

tako kot npr. v krščanskem *nauku o transsubstanciaciji*, ko v obredni posvetitvi signifikant (nekvašeni kruh) postane signifikat (Bog sam), ampak v tako, da se v transsubstancialni inverziji signifikat (Bog, ideal, vrednota) sesede v reificirani in trivializirani fakt.

Na tej točki se po mojem prepričanju pojavlja nujnost ponovne *temeljne* refleksije o ontoloških predpostavkah umetnosti in njenega pomenskega akcijskega radija. Nujnost refleksije, ki bo vzela v pretres posledice izgube oz. potlačitve metafizičnega obzorja in se povsem neženirano vprašala, ali je in koliko je umetnost dejansko možna v svetu, kjer je odsotna realna različnost simbola in simboliziranega, singularnega in univerzalnega, imanentnega in transcendentnega, materialnega in duhovnega ... Pri tem je seveda jasno, da ne teorija ne praksa ne moreta »skočiti iz svoje postmoderne kože«. Kar pa seveda ne pomeni, da jima tega ni treba poizkušati. Preprosto zato, ker samo skozi ta »nemogoči« transcendirajoči elan dokazujeta, da sta res to, za kar se predstavljata.

Temeljno dilemo, ki se iz sesedanja artefakta v fakt na globinski ravni odpira pred postmoderno umetnostjo, bi s parafrazo *Chestertona* lahko takole formuliral: Če umetnost zatrjuje, da je *ideal* (kriterij, mera itn.) v *človeku*, potem z njo človek vedno ostaja sam v sebi; z zatrjevanjem, da je *ideal zunaj človeka*, pa lahko človek preseže samega sebe.¹⁸

223

Etuda št. 4: Trubadurski efekt in njegove konsekvence

Človek je fragment, ki strastno teži za tem, da bi se prepoznal v generativni matrici svoje eksistencialne totalnosti. Še posebej intenzivno v okoliščinah, v katerih družba, v kateri živi in dela, ne more več zagotoviti stabilnega simbolnega sveta, ki bi upravičeval institucionalni red in ga prežemal z razvidnim višjim smislom.

Vse, kar nas obdaja, je prej gradivo za svet, kot pa svet. Dane so nam barve, vendar ne barve na sliki, ampak barve na paleti. Na nas je, da ugotovimo, kaj želimo z njimi naslikati (in seveda kako). Za to pa potrebujemo »predmet«, »model«, »določeno videnje«. Človek, pravi *Chesterton*,¹⁹ mora biti zaljubljen

¹⁸ Chesterton, *Orthodoxy*, str. 131.

¹⁹ *Ibidem*, str. 102.

v ta svet, da bi ga imel voljo spremeniti. Hkrati pa mora biti zaljubljen tudi v drugi svet (resničen ali namišljen), da bi vedel, v *kaj* naj ta svet spremeni.

Prav z zaljubljenostjo v ta »prototipni« drugi svet pa so v postmodernej težave. Preprosto zato, ker je njegovo mesto bodisi nezasedeno bodisi prešibko zasedeno. V jedru je problem v tem, da postmodernej trubadur – če povem v metafori – za razliko od srednjeveškega nima nadvse cenjene in skrajno ljubljene *dame*, pravzaprav *Dame* (Ideala), da bi v pesmi zanjo lahko dal vse od sebe in ustvaril veliko poezijo. Ko v odsotnosti Dame po sili razmer prepeva damam in damicam, ki ga ne prevzamejo, tudi sam ne more biti povsem prevzet in predan svoji umetnosti. Pesmi se pozna, da manjka adrenalinski vzgon, ki bi prihajal od Dame. Trubadur sicer še naprej poje, a je z lastnim petjem nezadovoljen; dokler tudi tega nezadovoljstva ne pogoltnje apatija.

Tako stanje ima svoje razloge in seveda posledice.

224

Najprej *razlogi*. – Ideal, katerega operativna manifestacija je »velika zgodba«, je oblika imaginarne reprezentacije človekove *totalnosti* v določenem času in družbi. Bolj celovito ko je ta totalnost dojeta in ovrednotena, bolj bogat in stabilen je »genom« ideala in večji akcijski radij ima na njem osnovana »zgodba«. In narobe: necelovito dojete in nekompleksno ovrednotene totalnosti rezultirajo v šibkih in nestabilnih idealih in v »majhnih« zgodbah z majhnimi transcendirajočimi potenciali. Prav to pa je značilnost postmoderne situacije. Očitno fragmentirana, izjemno obsežna in skrajno težko predstavljava narava postmoderne totalnosti človeku, ki istočasno poudarjeno izkuša svojo gnostično omejenost (»*il pensiero debole*«, šibka misel), onemogoča artikualcijo celostnega ideala in ene same enotne zgodbe, ki bi lahko na dolgi rok kibernetizirala odnos med stvarnostjo in človekovo družbeno realnostjo. To ne pomeni, da postmodernej človek ne išče in ne konstruira idealov in zgodb, pomeni le, da so spričo šibke reprezentacije totalnosti ti ideali in zgodbe tudi same kibernetično šibke, nevelikopotezne, brez splošne veljavnosti in obligatoričnosti. Predvsem pa nestalne in zamenljive.

Kar ima seveda *posledice*. – Bolj ko se namreč množijo bogovi in se spreminjajo podobe rajev, bolj enako mizeren ostaja svet. Če ni ideala, ki bi dovolj dolgo trajal, da bi se mogel vsaj deloma uresničiti, udarja takt palica hitropoteznega začenjanja in hitropoteznega obupovanja. Slikarji imajo včasih navado, da napravijo veliko hitrih študij svojega modela. Nič hudega, če slikar

zavrže dvajset skic, hudo bi pa bilo, če bi dvajsetkrat dvignil oči in videl vsakokrat pozirati drugo osebo. Če sledim tej metafori, lahko rečem, da ni pomembno, kolikokrat se človeštvu ne posreči realizirati njegov ideal, saj so v tem primeru vsi stari neuspehi koristni. Je pa strašno pomembno, kako *pogosto* menja svoj ideal, saj so v tem primeru vsi stari neuspehi nekoristni. Nastane vprašanje, kako doseči, da bo umetnik vselej nezadovoljen s svojim izdelkom, da pa ne bo imel razloga, da bi postal usodno nezadovoljen s svojo umetnostjo? Kako doseči, da bo portretist vrgel skozi okno portret, ne pa tudi portretiranca.²⁰

Bistvo postmoderne je po mojem mnenju v tem, da natančno na ti vprašanji (ki sta v bistvu eno samo) nima operativnega odgovora, čeprav si za njim prizadeva. Postmoderni človek je podoben slikarju, ki ne utegne biti nezadovoljen s svojim izdelkom preprosto zato, ker je usodno nezadovoljen že z vsakim modelom. Ker je »razpadni čas« referenčnih vizij, modelov, idealov, vsebinskih in nazorskih atraktorjev ipd. dandanes tako kratek, da ga lahko merimo v mesecih in celo dnevih, ustvarjalni proces do nove, stabilizirane in verificirane forme, ki zahteva potrpežljivost in čas, enostavno nima časa priti. Zato ostaja, kar je: *work in progres*, dogodek, fragment ... Vendar ne fragment iz kakšne umetniške kaprice, ampak iz dejansko fragmentiranega postmodernega »stanja stvari«.

Ima umetnost, ki vedno bolj širi svoje bregove, proti temu kakšno zdravilo?

Etuda št. 5: Telesnost umetnosti in humanistične vede

V humanističnih znanostih zadnjih dveh stoletij je komaj še kakšna tema, ki bi po priljubljenosti lahko tekmovala s problemom telesnosti. To je nedvomno res, vendar je s stališča likovne umetnosti potrebno ob tem takoj povedati, da interes humanističnih znanosti pri tem ni bil enakomerno porazdeljen na vse modalitete telesnosti, ki v njej nastopajo, ampak je bil osredotočen predvsem na tiste, ki so vizualno ali teoretsko privlačnejše. To je na modaliteto simulacije videza telesnosti, ki je do današnjih dni ohranila svojo fascinantnost, na modaliteto telesnosti umetnikovega telesa v neposredni akciji (body-art, akcionizem), ki je prisilno pritegnila pozornost s provokativnostjo in socialno šokantnostjo, v zadnjem času pa deloma tudi na modaliteto nematerialnosti, ki vstopa v teoretski okvir skozi očaranost z »novimi mediji« in to prav zaradi

²⁰ Cf. ibidem, str. 104–105.

ontološke bližine materialnosti teh medijev s (teoretskim) konceptom in diskurzom. Izven teoretske pozornosti humanističnih ved pa je v veliki meri ostajala in še ostaja »funkcionalna« obravnava modalitete telesnosti artefakta z njenim formativnim nabojem, ki je likovni (NB!) umetnosti imanenten in znjo konstitutiven.

Razlogi za tako stanje so globinski. Eden od njih, ki po mojem mnenju meče prav posebno luč na vsako teoretsko obravnavo sleherne oblike telesnosti v likovni umetnosti, je v nerazumevanju ali neupoštevanju globinske logike likovne in-formativnosti.

Znanosti, ki se ukvarjajo z likovno umetnostjo, se z njo še danes ukvarjajo v prvi vrsti kot z (*in*)formativno dejavnostjo (vsebina), veliko manj, če sploh, pa kot s formativno dejavnostjo (forma; *in-forma-re* = v-obliko-spraviti). V njej jih zanima človek v prvi vrsti kot *homo narrator* oz. *homo communicator*, zelo malo in zgolj obrobno pa kot *homo faber* oz. *homo poeticus* [v izvirnem grškem pomenu; od glagola *poiein* = delati, proizvajati, ustvarjati]. Ni težko dokazati, da je s stališča likovne (in tudi teoretske) stvarnosti táka raziskovalno-hermenevtična reduktibilnost ne le logično vprašljiva, ampak predvsem fenomenološko neutemeljena, saj insuficienca poetičnega deformira ravno bistvo umetniškega fenomena. In sicer tako bistvo likovnega uspeha kot bistvo likovnega doživetja. Bistvo likovne produkcije je namreč ravno v tem, da v njej *homo faber* dopolnjuje *homo sapiensa* na ta način, da mu ničesar ne odvzema, ampak mu dodaja pomembno dimenzijo »vstopanja v stvarni svet«, se pravi dimenzijo praktične verifikacije duhovnih spoznanj in dimenzijo konstruktivnega preoblikovanja tega sveta. V umetniški produkciji med *informativnim* in *formativnim* ne obstaja le neka, sicer nujna, a inertna kohabitacija, ampak neogibno funkcionalno sodelovanje in soodvisnost, ki bi jo na metaforični ravni bilo mogoče primerjati s konstrukcijo elipse, ki jo, kot je bilo že rečeno, v medsebojnem izmenjevanju kreativnih »koordinat« oblikujeta gorišče informativne koncentracije in žarišče formativne organizacije.

Naša kultura, ki nas preplavlja s podatki in informacijami, nas na področju *formativnega*, če parafraziram Sloterdijka,²¹ vzgaja v legastenike. In to je škoda. Za umetnost in za teorijo. Predvsem pa za človeka, ki se s tem sam osiromaši

²¹ Cf. Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, str. 165–166.

za vse tisto, kar se ne ujema s kriterijem informacijske in interpretativne distance, to je za oblikovno invencijo, neposrednost doživetja, *konvivalno* duhovnost, libidinozno bližino sveta ... Se pravi za ves tisti globoki ekspresivni – in impresivni – »kontekst«, ki s svojim arhetipičnim generatorjem univerzalnosti šele omogoči dejansko pretvorbo perceptivnih in kognitivnih faktov v likovno likovno in-formacijo.

LITERATURA:

- Chardin, Pierre Teilhard de, *Le Phénomène Humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965.
Chardin, Pierre Teilhard de, *L'Activation de l'Énergie*, Paris: Éditions du Seuil, 1972.
Chesterton, Gilbert Keith, *Orthodoxy*, New York: Dodd, Mead and Company, 1946.
Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage* (1912), v: W. Kandinsky & F. Marc (izd.), *Der blaue Reiter*, München: Piper Verlag, 1912 (Dokumentarische Neuausgabe 1967), str. 132–188.
Kocijančič, Gorazd, *Med Vzhodom in Zahodom. Štirje prispevki k ekstatiki*, Ljubljana: Logos, 2004.
Mondrian, Piet, *Plastic Art and Pure Plastic Art*, v: J. L. Martin, B. Nicholson & N. Gabo (izd.), *Circle – International Survey of Constructive Art*, London 1937, str. 41–56.
Muhovič, Jožef, *Umetnost in religija*, Ljubljana: Logos, 2002.
Paz, Octavio, *In Prais of Hands. Contemporary Crafts of the World*, ponatisnjeno v: Philip Alperson (ur.), *The Philosophy of Art*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1992, str. 402–408.
Steiner, George, *Real Presences*, London-Boston: Faber and Faber, 1989.
Strehovec, Janez, *Od umetniškega artefakta k umetniški storitvi*, v: *Filozofski vestnik* 1 (2003), str. 183–200.
Welsch, Wolfgang, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997.
Wittgenstein, Ludwig, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, v: isti, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, Zv. 1.