

PO HEIDEGGERJU: KRAJ SKULPTURE

PAUL CROWTHER

Uvod

»Umetnost in prostor«¹ (1969) je najbrž Heideggerjev zadnji pomemben filozofski spis. Obenem Heidegger prav na tem mestu najbolj zaokroženo razpravlja o umetniškem mediju, ki mu filozofija navadno ne posveča posebne pozornosti, namreč o kiparstvu.

Paradoks je v tem, da je pri omenjenem spisu najbolj provokativen prav njegov naslov. Dejanski pomen kiparstva se namreč pri Heideggerju vzpostavlja okrog veččega premagovanja tega, kar izraža naslov – spoja umetnosti in prostora. Da bi kar najbolj razširil naše razumevanje tega, kaj je v filozofskem oziru posebna lastnost kiparstva, nameravam v pričujoči razpravi pozorno slediti kompleksnemu ustroju Heideggerjeve argumentacije, nato pa podrobneje razviti nekatere izmed njegovih najpomembnejših uvidov.

V prvem delu bodo predstavljeni Heideggerjevi splošni zadržki glede prostora kot filozofskega pojma. V drugem delu bom preučil izmikajočo se strukturo argumentiranja v »Umetnosti in prostoru« in to dopolnil z nekaj ključnimi podrobnostmi, ki jih Heidegger ne omenja. V tretjem delu bom izoblikoval pomembne kritične poudarke in jih nato uporabil za nadaljnjo izpeljavo njegovega stališča v nekaj zanimivih smeri. (Ob tem bom navajal

¹ Sestavek je bil kot »Building, Dwelling, Thinking« objavljen v *Man and the World*, 6. zv, št. 1 (1973), str. 3–8, prevod Charles H. Seibert. Lažje dostopen ponatis prevoda se nahaja v zbirki *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ur. Neil Leach, Routledge, London, 2002, str. 121–124. V Leachevem zborniku (str. 100–109) pa se nahaja tudi Heideggerjev spis »Building, Dwelling, Thinking«, darmstadtško predavanje iz leta 1951 »Bauen, Wohnen, Denken« [»Grajenje, prebivanje, mišljenje«, slov. prevod Aleš Košar, v publikaciji *Arhitektov bilten*, št. 141–142, november 1998, str. 78–84; ponatis predelanega prevoda v Martin Heidegger, *Predavanja in sestavki*, Slovenska matica, 2003, str. 154–174. *Op. ur.*]. Nanj se bom skliceval na številnih mestih v svoji razpravi. [V pričujočem članku se vse navedbe iz spisa »Umetnost in prostor« nanašajo na prevod v pričujoči številki *Filozofskega vestnika*. *Op. ur.*]

primere iz klasičnega, modernističnega in postmodernističnega kiparstva.) Izhajal bom iz teze, da nam Heideggerjevi uvidi, če jih razvijamo naprej, omogočajo opredelitev pomenske značilnosti kiparstva. V četrtem delu in sklepu bom raziskal nekatere ključne posledice te distinkcije.

Prvi del

Najprej moramo vsaj bežno umestiti Heideggerjev odnos do kiparstva v širši pojmovni okvir njegove filozofije, še zlasti pa razumevanja prostora.

V času tako imenovane »Kehre« ali »obrata«, ki ga je njegova misel doživljala v tridesetih letih prejšnjega stoletja, je Heidegger izrazito poudarjal pomen resnice kot neskritosti biti. Ob govoru o »da je, tega kar je« si ne bi smeli prizadevati, da bi to neskritost zamejili z uporabo mikavnih, poenostavljenih kategorij. Filozofski diskurz naj namreč ne bi pristopal svojemu predmetu tako neposredno in naj bi z nepretrgano in raznoliko izmenjavo vpraševanja in deskripcije omogočal postopno prikazovanje biti.

Filozofija bi morala biti tudi pripravljena izumljati nov besednjak, da bi prišla do jezikovnih posebnosti, v katerih se predmeti preučevanja ne pustijo asimilirati pojmovnim strukturam, ki jih določa moderni zahodnjaški nagon po tehničnem in znanstvenem nadzoru.

Ta nagonska potreba se je na poseben način odrazila v razumevanju prostora. V svoji pozni filozofiji je Heidegger bolj pozoren – v nasploh pozitivnem smislu – na prostorske vidike biti.² Toda njegov pristop ostaja skrajno previden. V znameniti razpravi »Grajenje, prebivanje, mišljenje« opaza, da so v modernem svetu pridobile pomen predstave, kot sta na primer ideji *spatium* (vmesni prostori ali intervali) in *extensio* (zasedba širine, globine in višine). Vendar pa je nujno, da se zavedamo njihovega obsega in meja.

Heidegger v zvezi s tem pripominja naslednje:

² Gianni Vattimo meni, da nakazuje znotraj »Kehre« ali obrata v Heideggerjevi filozofiji *Umetnost in prostor* »vrhunec procesa vnovičnega odkritja 'prostorsкости' pri Heideggerju«. Vattimo to obravnava iz splošnega vidika, ne da bi podrobneje razjasnil posebno vlogo, ki jo Heidegger pripisuje kiparstvu. Glej Vattimov sestavek »Ornament/Monument«, objavljen v Leachevem zborniku, prav tam, str. 155–160, zgornji citat, str. 155. Bolj sistematično analizo preobrazbe Heideggerjeve misli o prostoru pa lahko najdemo v delu Edwarda Caseya *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1997, str. 243–284. Casey pokaže, da je sprememba v pojmovanju pomena prostora odločilno zaznamovala logične in metafizične vidike Heideggerjeve misli, pa tudi njegovo razumevanje umetnosti nasploh. Na straneh 282–283 bežno obravnava »Umetnost in prostor« in poudari pomembnost tega spisa, vendar poda le nekaj opazanj, ki zadevajo Heideggerjev opis prostora, ne dotakne pa se njegovih ugotovitev v zvezi s pomenom kiparstva.

Spatium in extensio venomer dajeta možnost, da premerimo stvari in kar stvari uprostorjajo, po razdaljah, daljicah, smereh, in da te mere preračunavamo. Nikakor pa niso števila mer in njihove razsežnosti le zato, ker jih lahko splošno uporabljamo na vsem razsežnem, že tudi temelj za bistvo prostorov in krajev, ki jih je moč premeriti s pomočjo matematičnega.³

To je bistvenega pomena. Vsebine prostora so podvržene meritvam, toda če je to ključni vidik njihove narave, še ni ontološko temeljni vidik. Stvari naseljujejo prostor in mu podarjajo značaj, ne glede na to, ali so nam na voljo sredstva za merjenje. Pravzaprav morajo prostorske stvari že obstajati, da bi lahko prišlo do merjenja.

Če sodobna tehnično in znanstveno opredeljena misel včasih obrne to zaporedje priorit, ga Heidegger prepričljivo obnavlja. V tem oziru obravnava primer mostu, pri katerem se konstrukcija ne kratko malo znajde na neki prazni lokaciji, ampak določa lokacijo s tem, da je postavljena natanko tja. Seveda si lahko most predstavljamo tudi kot zgolj sredstvo, postavljeno na že obstoječi lokaciji. Toda Heidegger hoče povedati, da most kot stvaritev daje določeni lokaciji nov in poseben značaj.

V tem smislu nam pove:

Prostor je nekaj uprostorjenega, svobodno danega v mejo [...]

In nadalje:

Prostor je bistveno to uprostorjeno, spuščeno v svojo mejo. Uprostorjeno je vsakokrat umeščeno in tako usklajeno, torej zbrano prek nekega mesta, tj. reči take vrste kot je most. Potemtakem prostori sprejemajo svoje bistvo iz krajev in ne iz »prostora«.⁴

Ti poudarki nakazujejo, da moramo za razumevanje narave prostora v njegovem prvobitnem smislu skrbno premisliti odnos prostora do *kraja* in lokacije. Heideggerjeva razprava »Umetnost in prostor« se osredotoča prav na ta odnos in na posebno vlogo kiparstva v njem.

³ Glej Leach, prav tam, str. 100–109. Pričujoči navedek str. 106. Citat iz prevoda Aleša Košarja, »Grajenje, prebivanje, mišljenje«, *Arhitektov bilten*, št. 141–142, november 1998, str. 81.

⁴ Leach, prav tam, str. 105. Citat iz slov. prevoda »Grajenje, prebivanje, mišljenje«, *Arhitektov bilten*, št. 141–142, november 1998, str. 81. Ta primer tenkočutno obravnava Pauline von Bonsdorff v: *The Human Habitat: Aesthetic and Axiological Perspectives*, International Institute of Applied Aesthetics, Jyväskylä, 1998, str. 212–213.

Drugi del

Na začetku razprave Heidegger opozarja, da bodo njegova opažanja ostala vprašanja, tudi če so podana v obliki trditev. Njegova vprašanja so praviloma tudi dejansko številčnejša od trditev. Večji del razprave je napisan v obliki razvejanih in med seboj povezanih retoričnih vprašanj. Na prehodu od enega vprašanja k drugemu se postopoma kopičijo uvidi, namenjeni razkritju ključnih vidikov narave kiparstva.

Heideggerjeva uvodna opredelitev se glasi takole:

Plastične tvorbe so telesa. Njihova masa, ki sestoji iz različnih snovi, je oblikovana na različne načine. Upodabljanje se dogaja v razmejevanju, kot zamejevanje in odmejevanje. S tem stopi v igro prostor. Zaseda ga plastična tvorba, zaznamovan je kot zaprt, predrt in prazen volumen.⁵

Treba je poudariti, da gre pri tej, v določenih ozirih dobesedno stvarni deskripciji, zgolj za začetno opredelitev. Heidegger bo postopoma pokazal, da bi premišljevanje o kiparstvu, ki bi se omejilo le na te skope deskriptivne pojme, prezrlo njegove najbistvenejše pomenske razsežnosti. Nevsiljivi predstavitvi ideje, da ima prostor neko »posebno lastnost«, bo sledila postopna ponazoritev tega, da sam prostor navsezadnje močno odstopa od te začetne, retorične opredelitve.

Heidegger se v nadaljevanju sprašuje, kaj uteleša telo, oblikovano kot skulptura. Ali uteleša prostor? Ali je dominacija prostora tisto, kar bi lahko primerjali z njegovim podjarmljenjem, h kateremu stremljiva tehnološko znanstveni pristop? Umetnost in tehnologija gotovo obdelujeta prostor vsaka s svojimi cilji in sredstvi – vendar pa morebiti le obstaja homogeni prostor kot predmet vseh teh posegov, ki se sicer razlikujejo med seboj. To bi lahko bil »kozmični objektivni prostor«, ob katerem vsi drugi prostori predstavljajo zgolj posamezne vidike. Heidegger postavlja to možnost pod vprašaj na osnovi naslednjega pomisleka:

Kaj pa če ostaja objektivnost objektivnega prostora vsemirja gotovo korelat subjektivnosti neke zavesti, ki je razdobja pred evropskim novim vekom niso poznala?⁶

⁵ Martin Heidegger, »Umetnost in prostor«, slov. prevod Martina Soldo, *Filozofski vestnik*, zv. XXVII, št. 3 (2006), pričujoča številka, str. 39. (Izvirnik: Martin Heidegger, »Die Kunst und der Raum«, *Aus der Erfahrung des denkens, 1910–1976*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983, str. 203–210.)

⁶ Leach, prav tam, str. 102.

Tukaj predstavi odnos do prostora, ki sem ga podrobneje opisal v prvem delu. Značaj prostora je zgodovinsko specifičen – toda, kot bo Heidegger še nakazal, se zgolj z opisovanjem raznolikih zgodovinskih posebnosti ne moremo približati razumevanju specifične narave prostora.⁷

V iskanju tega razumevanja predpostavi še neko drugo možnost:

Ali sodi prostor k prafenomenom, vpričo katerih človeka, ki se jih ové – po nekem Goethejevem reku – spreleti bojazen, ki prerašča v strah? Kajti izza prostora, kot se dozdeva, ni več ničesar, na kar bi se še lahko zvaljal. Pred njim ni zatočišča pri nečem drugem. To, kar je posebna lastnost prostora, se mora kazati iz njega samega.⁸

Iz tega uvida, ki se navezuje na nezmožnost analize narave prostora, Heidegger razbira neko možnost. Posebni značaj prostora se navezuje na njegov ontološki status v smislu omejenosti z njim kot pogojem eksistence, ne pa, kot bi morda domnevali, na sekundarne dejavnike, kakršen je na primer podvrženost prostora meritvam. Dokler ne podrobneje razjasnimo »posebne lastnosti« prostora *per se*, bo način, kako prostor »obvladuje umetniško delo«, ostal zamegljen.

Ta Heideggerjeva trditev nas pravzaprav ne preseneča. Toda na tej stopnji gre pri njej za domnevo, ne pa za implikacijo. Umetniški prostor bi bil lahko »poseben« sam po sebi, iz razlogov, logično neodvisnih od tistih, ki pogojujejo posebni značaj prostora kot takega.

Kljub tej možnosti Heidegger dejansko vztraja pri navezovanju posebnosti prostora na posebnost njegove utelesitve v kiparskem oblikovanju. Toda pred tem pripelje do konca izhodiščno stopnjo razprave z vrnitvijo k nekoliko globljemu retoričnemu vprašanju, ki zadeva formalistični opis skulpture.

Prostor, znotraj katerega je mogoče najti plastično tvorbo kot pričujoči predmet, prostor, ki ga obdajajo volumni lika, prostor, ki obstaja kot praznina med volumni – mar niso ti trije prostori v enotnosti vza-

⁷ Heidegger vse preveč zlahka opušča razgrinjanje različnih načinov pojmovanja prostora. Za razliko od njega Ernst Cassirer na primer poudarja, da se lahko predstave o prostoru spreminjajo hkrati s spreminjanjem kraja, časa, in v različnih kontekstih – fizika na primer pojmuje prostor drugače kot umetnost. Ključ za razumevanje posebnega statusa prostora bi bil torej lahko značaj prostora kot *simbolne forme*, ki jo je mogoče artikulirati na različne načine. Obširnejšo razlago tega najdemo v Cassirerjevi obravnavi prostora v *Die Sprache*, 1. knjigi cikla *Philosophie der symbolischen Formen*, 1923–1929, (*The Philosophy of Symbolic Forms*, prevod R. Manheim, Yale University Press, New Haven & London, 1966.)

⁸ Heidegger, *Filozofski vestnik*, pričujoča številka, str. 40. Leach, prav tam, str. 122.

jemnega prepletanja zmerom le derivati nekega fizikalno-tehničnega prostora, čeprav naj bi računske meritve ne posegale v umetniško upodabljanje?⁹

To je pomembno prehodno vprašanje. Heidegger je že opozoril na neadekvatnost formalističnega opisa kiparstva, obenem pa tudi njegove domnevne povezanosti z modernim evropskim pojmovanjem homogenega prostora. Ko je na tej točki zastavil retorično vprašanje, je dejansko strnil in dopolnil že obravnavano snov, da bi jo lahko presegel. To Heideggerjevo strategijo ponazarjata dve radikalni potezi, ki ju bo vpeljal takoj za tem.

Do prvega premika pride v ugotovitvi:

In če dopuščamo, da je umetnost udejanjanje resnice in da resnica pomeni neskritost biti – ali bi ne moral v delih upodablajoče umetnosti postati merodajen tudi resnični prostor, to, kar razkriva nekaj, kar mu je najbolj lastno?¹⁰

Heideggerjevi prvotni, pa tudi nadaljnji uvidi, se zgrinjajo okrog teh poudarkov. Koncept prostora, ki je naposled odločilen, prinaša nekaj, kar je mogoče navezati na *neskritost biti*. Ta »pristni prostor« je prvobitni temelj *vseh* prostorov; zato mora tudi umetniški prostor kiparstva v določeni meri artikulirati njegovo posebnost.

Zaradi lažjega razumevanja obravnavanega problema naredi Heidegger še drugo radikalno potezo. Izbere »zasilno pot«, na kateri se v izhodišču sprašuje, kako jezik »izgovarja« besedo »prostor«. (Čeprav Heidegger tega ne omenja, rabo jezika, na katero se osredotoča, v bistvu pogojuje pogovorni jezik.) Prostor »govori« takole:

V njem govori odstranjevanje [...] Odstranjevanje prinaša *prosto, odprto* za naselitev in stanovanje človeka. Odstranjevanje, mišljeno v tem, kar mu je lastno, je sprostitiv krajev, na katerih se usode prebivalcev obrnejo [...] ¹¹

Tukaj je bistvenega pomena to, da prostor v svojem najbolj temeljnem smislu temelji v »sprostitvi« krajev. V Heideggerjevem izrazju gre pri tem za »uprostorjanje« in vzporedno tudi za »zagotavljanje« in »pripravljanje«. To opiše takole:

⁹ Heidegger, prav tam, str. 40. Leach, prav tam, str. 122.

¹⁰ Heidegger, prav tam, str. 40. Leach, prav tam, str. 122.

¹¹ Heidegger, prav tam, str. 40–141. Leach, prav tam, str. 122.

Uprostorjanje lahko nekaj pridoda. Pusti vladati odprtemu, ki med drugim pripušča pojavljanje navzočih stvari, na katere je po svojem videnju napoteno človeško prebivanje. Po drugi strani pa uprostorjanje pripravlja stvarjem možnost, da pripadajo svoji vsakokratni usmerjenosti ter izhajajoč iz nje tudi druga drugi [...]

Kraj vsakokrat odpre neko območje, kolikor zbira v njem reči na sopripadnosti.¹²

Kolikor lahko razberem iz tega težko razumljivega odstavka (pa tudi iz drugih), uprostorjanje predpostavlja ustvarjanje pogojev za nekaj, kar bo ponazorilo njegov pomen za človeka, pa tudi njegovo harmonično razmerje do ustroja in smotrnostnosti drugih stvari.

To se morda zdi na prvi pogled skrajno antropocentrično, kajti tako pojmovani *kraj* naj bi nastajal s pomočjo človeškega posega v stvari. Vsekakor pa obstajajo tudi razlogi za ugovarjanje takšni interpretaciji. Na primer dejstvo, da ljudje najdejo kraje s prilagoditvijo lokacijam, ki jih je že pripravilo vzajemno učinkovanje čisto naravnih stvari in procesov. Človeško prebivanje jih lahko preobrazi, lahko jih izbriše s tehničnimi in ekološkimi zlorabami, toda vselej bodo ostali del njegovega značaja in bodo morebiti znotraj tega lahko celo ohranili nekaj svoje individualnosti.

Pozorni moramo biti tudi na svojevrstnost Heideggerjevega razumevanja »prebivanja«. V »Grajenju, prebivanju, mišljenju« nam dopoveduje naslednje:

Prebivati, umiriti se, pomeni: ostati omejen v prosto, tj. v tisto prosto, ki vsakemu prizanaša v njegovem bistvu. *Temeljna poteza prebivanja je tako prizanašanje.*

Pravzaprav gre še za naslednje:

Samolastno prizanašanje je nekaj *pozitivnega* in se godi takrat, ko nekaj že vnaprej puščamo v njegovem bistvu, če ga lastnostno rešimo nazaj v svoje bistvo, ga ustrezno besedi *freien* ogradimo [*einfrieden*].¹³

Heideggerjevi poudarki so tukaj zmes deskriptivnega in normativnega. Lahko bi jih raztolmačili takole. Končni odnos subjekta do biti je zmerom odnos angažiranja in odgovornosti za ohranitev in razmah eksistenčnega in

¹² Heidegger, prav tam, str. 41. Leach, prav tam, str. 123.

¹³ Leach, prav tam, str. 102. Citat iz prevoda Aleša Košarja »Grajenje, prebivanje, mišljenje«, *Arhitektov bilten*, št. 141–142, november 1998, str. 79.

fizičnega okolja, v katerem bivamo. V nekaterih zgodovinskih kontekstih se lahko ta odnos sprevrže v zlorabo, angažiranje in odgovornost pa se skoraj izenačita z nadzorovanjem.

Toda Heideggerjev pojem prebivanja poudarja, kakšen bi moral biti ta odnos. Poudarja pomembnost spoštljivega odnosa do stvari, naravnih obeležij, zgradb in fizičnega prizorišča umrljivega bitja, pa tudi pomembnost tega, da na vse to ne gledamo zgolj kot na sredstva za zadovoljitev svojih potreb. S tem ko jih spoštujemo, namreč hkrati spoštujemo in razodevamo tudi resnico biti.

Drugače povedano, kraj v najbolj prvinskem smislu ni prizorišče stvari, organiziranih le za človeške potrebe, ampak je prej nekaj prirejenega, torej nekaj, kar poskuša te potrebe uskladiti z naravnim ustrojem stvari v luči biti bivajočega.

Zdaj lahko že lažje razumemo naslednje ključno vprašanje, ki ga zastavlja Heidegger v »Umetnosti in prostoru«:

Zastavlja se vprašanje: ali so kraji zgolj in predvsem rezultat in posledica uprostorjanja? Morda pa prejema uprostorjanje svojo posebno lastnost iz ravnanja zbirnih krajev? Če je tako, bi morali iskati posebno lastnost odstranjevanja v zasnutku naselišča [*Ortschaft*] in premišljati o naselišču kot vzajemnem prepletu krajev. Pozorni moramo biti na to, da ta igra iz proste širjave območja prejema napotilo v sopripadnost stvari, in kako to poteka.¹⁴

S tem daljnosežnim spraševanjem nas Heidegger pravzaprav popelje skozi nekatera normativna izhodišča, ki sem jih že razgrnil. Tako se postopoma pomikamo od središčnosti človeške ureditve k odločilni vlogi biti stvari pri opredljevanju kraja. Heidegger iz tega izlušči še nekaj nadaljnjih konsekvenc, ki nas osupnejo:

Morali bi se naučiti spoznavati, da so stvari same kraji in da ne zgolj sodijo na nek kraj. V tem primeru bi bili prisiljeni za dolgo sprejeti neobičajno dejstvo: Kraj se ne nahaja v vnaprej danem prostoru na način fizikalno-tehničnega prostora. Ta se razgrne šele iz vladanja krajev nekega območja.¹⁵

Pod temi pogoji je torej prostor funkcija območij in krajev v zgoraj nakanem smislu, *te pa določa značaj stvari znotraj njih*.

¹⁴ FV 41 Leach, prav tam, str. 123.

¹⁵ FV 42 Leach, prav tam, str. 123.

To pušča za seboj perečo negotovost. Izrek »stvari so same kraji«, navsezadnje pomeni, da kraji izvirajo iz relacije med stvarmi.

Toda obenem odpira mučno možnost, da lahko tudi individualno stvar pojmuje kot kraj. Heidegger te dvoumnosti sploh ne omenja, kaj šele, da bi jo razrešil – vendar pa se zdi, da prav to usmerja njegov končni obrat proti razjasnjenju prostora kiparstva.

Heidegger zatrjuje, da moramo premisliti medigro umetnosti in prostora v smislu prej omenjenih izhodišč. To ga pripelje do še osupljivejših sklepov:

Umetnost kot plastika: nikakršne zasedbe prostora. Kiparstvo naj ne bi bilo spopad s prostorom. Kiparstvo naj bi bilo utelešanje krajev, ki odpirajo neko območje in ga ščitijo ter s tem vzdržujejo okrog sebe zbrano prostost, ki omogoča pomujanje vsakokratnih stvari in prebivanje človeka sredi stvari.¹⁶

Čeprav Heidegger ne ponudi obširnejše razlage, lahko iz povedanega izpeljemo naslednje: Oblikovanje skulpture ustvarja prostor z osvobajanjem forme skulpture in njenega fizičnega, zemeljskega utelešanja, pa tudi (kadar je to potrebno) z osvobajanjem predstavnih vsebin, ki se poraja iz njega.

Odnos med omenjenimi dejavniki prežema edinstvenost navzočnosti, ki vprega različne razsežnosti človeškega interesa. Ta angažiranost ni povezana s prilaščanjem sredstev, ampak se nanaša na zanimanje za delo v njegovem lastnem značaju kiparsko upodobljenega bitja. Zavoljo te posebnosti se prostor čaščenja in uvida zbira okrog stvari. To je torej kraj-vzpostavljajoči dejavnik, ki zavzame določeno mesto med drugimi stvarmi.

Ta razlaga omogoča provizorično rešitev poglavitne dvoumnosti, omenjene zgoraj. Stvari so kraji po njihovem vzajemnem razmerju, toda skulptura je kraj na svoj način. Skulptura namreč zbira in razporeja okoli sebe različne načine pozornosti in prizorišča fizičnega prikaza. Skulptura je spravljanje-v-pogon kraja.

Pozneje bi rad razgrnil tudi kritične implikacije in omejitve te razlage. Še prej pa moramo podrobneje premisliti o tem, kaj naredi Heidegger s kiparsko utelesitvijo kraja.

Pravzaprav stori to, da poruši formalistično deskripcijo kiparstva, ki se – kot smo videli – pojavi na začetku, nato pa še na prvi pomembni prelomnici v njegovem pisu:

[Volumen] najbrž ne bo več razmejeval med seboj prostorov, v katerih ploskve ovijajo notranjost nasproti zunanosti. Kar označuje beseda

¹⁶ FV 42 Leach, prav tam, str. 123.

volumen, bi moralo ostati brez svojega imena, katerega pomen ni nič starejši od novoveške tehnične naravoslovne znanosti.¹⁷

Podobni preobrazbi bo podvrženo tudi naše razumevanje praznine prostora. Heidegger ugotavlja naslednje:

In kaj bi nastalo iz praznine prostora? Dovolj pogosto se pojavlja le kot primanjkljaj. Praznina torej velja za pomanjkanje izpolnitve votlega in vmesnega prostora.

Praznina je najbrž vseeno pobratena prav s posebno lastnostjo kraja, in zato ni pomanjkanje, pač pa prinašanje [...]

[...] Praznina ni nič. Ni niti pomanjkanje. V plastičnem utelešanju igra praznina na način iščočega in tvornega ustanavljanja krajev.¹⁸

V kiparstvu se volumen in praznina spremenita, če ju razumemo v povezavi s kiparsko utelesitvijo kraja. Volumen in praznina opredeljujeta vsebino in mejo prostora v abstraktnem, tehnično-fizičnem, ne pa v kiparskem smislu.

Da bi lahko razumeli, kaj izražata v območju kiparstva, se mora naše razumevanje obojega preobraziti v smeri dejavne navzočnosti – priprave ali opredelitve takšne navzočnosti. S pomočjo tega obeležja zgrinjata okoli sebe prostor človeškega prebivanja in ga oživljata.

Pred koncem razprave podaja Heidegger še zadnjo, precej neobičajno ugotovitev. Potem ko je drzno poistovetil skulpturo z utelešenjem kraja, izjavlja naslednje:

Kiparstvo: utelešenje resnice biti v delu, ki ustanavlja kraje. Že predviden pogled v posebno lastnost te umetnosti daje slutiti, da se resnica kot neskritost biti ne navezuje nujno na utelešenje.

Goethe pravi: »Ni vselej nujno, da se resnica utelesi; dovolj je že, da duhovno polebdeva naokrog in ustvarja soglasje, kadar kot glas zvona resnobno in prijateljsko valovi v ozračju.¹⁹

Pomen teh skrivnostnih stavkov se nam bo razjasnil šele potem, ko bomo Heideggerjevo teorijo podvrgli kritičnemu preverjanju in jo natančneje razložili.

¹⁷ Heidegger, prav tam, str. 42 Leach, prav tam, str. 123.

¹⁸ Heidegger, prav tam, str. 42 Leach, prav tam, str. 123–124.

¹⁹ Heidegger, prav tam, str. 42–43 Leach, prav tam, str. 124.

Tretji del

Če si pravilno razlagam Heideggerjeve besede, vključuje tudi posamezna skulptura ustanovitev kraja. Heidegger je imel najbrž v mislih način, kako določeno delo kot stvaritev vzpostavlja okrog sebe kompleksne kontekste možnega prikaza in vrednotenja. Običajno si predstavljamo, da se takšne reči pojavijo šele potem, ko je bilo delo narejeno – in sicer kot vidiki njegove »receptije«. Toda Heideggerjev pristop izpostavi, da že sam proces oblikovanja skulpture zgrne okrog sebe razsežnosti interpretativnih in predstavniških možnosti. Stvaritev morda teži k temu, da bi pritegnila določeno vrsto občinstva ali zadostila neki kulturni zahtevi, toda njeno zmožnost, da to tudi uveljavi, pogojuje bit samega dela.

Tukaj pa naletimo na problem, ki se nanaša na območje delovanja. Slikar, ki ustvarja sliko, na primer niza znamenja na plosko površino; ta znamenja postopoma gradi in odstranjuje vse odvečno, prehajajoč skozi kompleksnih stadijev v potezah. Nastajajoče delo je postavljeno v fizični in psihološki prostorski okvir, ki vstopa v območje njegovega ustvarjanja, tako kot delo v procesu oblikovanja odpira sklop možnih interpretativnih odzivov in predstavniških kontekstov. Čeprav gre morda le za to, da je slika nazadnje obešena na steno, slednje samo po sebi zadošča za vzpostavitev povezave s krajem. Če je delo dovolj prepričljivo, bo samo sebe določalo kot poseben kraj, ki ga je treba obiskati, hkrati pa bo zasedalo določeno mesto v galeriji ali kje drugje.

Drugače povedano – to nakazuje, da ustanovitev kraja ni edinstveno obeležje zgolj kiparstva. S tem ko je izpostavil povezavo s krajem, je Heidegger navsezadnje razgrnil tudi širše zanimiv svetno-zemeljski vidik upodabljalne umetnosti.²⁰ Pravzaprav bi lahko to razglasili za splošno značilnost, po kateri se svetno-zemeljski pomen upodabljalne umetnosti razlikuje od pomena drugih umetniških form.

Dejstvo, da Heidegger v svojem besedilu niha med izrazoma »upodabljalna umetnost« in »skulptura«, priča o tem, da naj bi vez s prostorom zaobsegla upodabljalno umetnost *per se*. Obenem pa daje Heidegger jasno vedeti, da namerava opredeliti nekaj, kar je značilno za oblikovanje skulpture. Prav zato moramo nadalje preučiti njegove iztočnice.

Pri tem je eden izmed očitnih, toda pomenljivih dejavnikov ta, da je kiparstvo po definiciji tridimenzionalno. Ker pa tudi kraji zasedajo tridimenzionalni prostor in so brez njega sploh nezaznavni, bi morebiti lahko

²⁰ Edward Casey podaja (v navedenem delu, str. 265–269) zanimivo razgrnitev relacije svetno-zemeljskega, in jo umešča v širše obzorje Heideggerjevih filozofskih nagibov po letu 1920.

sklepali, da se tukaj vzpostavlja privilegirana vloga kiparstva. Kiparstvo naj bi ponazarjalo temeljno lastnost prostora na način, kot je likovne umetnosti ne morejo.

Tudi arhitektura je tridimenzionalna, toda zanjo je značilno, da ostaja v določenem smislu vselej navezana na funkcionalnost – medtem ko dela z umetniškim pomenom transcendirajo razsežnost funkcionalnosti *per se*. Po tem se arhitektura razlikuje od monumentalnega kiparstva in drugih mejnih primerov.

Prav pri razliki med kiparstvom in arhitekturo pa nastane problem. V arhitekturi je tridimenzionalnost povezana z ograditvijo ali opredelitvijo prostora v funkcionalne namene. Posebnega pomena tridimenzionalnosti kiparstva pa se Heidegger sploh ne dotakne.

To je temeljni problem. Preden se bomo spoprijeli z njim, moramo opozoriti na pomembno vprašanje območja delovanja. Heidegger si kiparstvo očitno predstavlja kot klasično klesarsko ali rezbarsko izdelovanje figure. V dobi modernosti in postmodernizma pa se je pojmovanje kiparstva močno spremenilo. Nasploh velja dandanes za kiparstvo bodisi klesarska ali rezbarska upodobitev, pa tudi vrtnanje, vlivanje ali *prirejanje* tridimenzionalne snovi.²¹

Čeprav Heidegger »prirejanja« morda ne bi navezoval na prvobitno značilnost kiparstva, pojem vseeno omogoča razširitev njegovih uvidov v presenetljivih in tudi koristnih smereh. Da bi to doumeli, moramo pretehtati stališča, ki se porajajo iz nekaterih drugih spornih točk v Heideggerjevih pogledih.

Prva težava se navezuje na njegovo razumevanje kraja. »Kraj« pri Heideggerju pogosto nastopa kot splošni pojem, ki označuje kontekste, v katerih se razodeva bit bivajočega. Iz vsega, kar je bilo že povedano, je jasno razvidno, da je kraj v dobesednem, prostorskem smislu, čisto poseben metonimičen izraz za to zmožnost razodevanja. Toda v Heideggerjevem povezo-

²¹ Pomembno obravnavo prehoda med modernističnim in postmodernističnim kiparstvom najdemo v eseju Rosalind Krauss »Sculpture in the Expanded Field«, vključenem v njeno delo *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1986, str. 276–290. Rosalind Krauss zatrjuje, da naravo kiparstva poslej opredeljuje pomik od upodabljanja določenih objektov k načinom kulturne intervencije. Značilno je, da v svojem eseju nikjer ne omenja tridimenzionalnosti kiparstva. Sam pa zagovarjam stališče, da delo s tridimenzionalnimi formami ali obdelovanje le-teh (kljub preobrazbam v pojmovanju izdelovanja in predmetov, na katere se nanaša pojem kiparstva), ohranja pomen, ki presega zgodovinsko pogojene kontekste tega početja. Veliko subtilnejšo in bolj obširno obravnavo polja, v katerem deluje današnje kiparstvo, lahko najdemo v delu Marthe Buskirk *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2005.

vanju upodablja juče umetnosti z ustvarjanjem kraja izostane nek pomemben dejavnik – namreč *časovnost*.²²

Kraj se ne poraja le iz odnosa med stvarmi, pač pa tudi iz dogajanja, v katerem se stvari zberejo, da bi opredelile določeno lokacijo, in kar je še bolj pomembno – poraja se v njihovem vztrajanju skupaj skozi čas. Oba vidika naznačujeta posebno lastnost krhke edinstvenosti prostora.

Ko se stvari povezujejo, da bi opredelile lokacijo, se rojeva vez med njimi in fizičnim prizoriščem, ki omogoča njihov soobstoj. Za to gre pri prvem vidiku.

Če se stvari, ki tvorijo kraj, prestavijo iz izvirnega prizorišča, hkrati pa ostanejo med seboj v istem prostorskem odnosu, posledaj opredeljujejo kraj, ki ni več izvoren. Ta kraj je nov in umeten. Ozemlje *utemeljitvenega* kraja je za vselej izgubljeno. Tudi če se konfiguracija naknadno vrne na izvorno prizorišče, je čas medtem spremenil njegovo naravo. Ta kraj ni več isti.

Drugi dejavnik se nanaša resnico končnosti, ki je v tem, da morajo prvine kraja razpasti in odmreti. Nekaj izvornih stvari morebiti ostane, toda večino bodo nadomestile nove prvine. Pa tudi tiste, ki se bodo ohranile, bo čas v večji ali manjši meri spremenil. Gre torej za to, da je kraj – po svojem bistvu – *spremenljiv*. To ni pomanjkljivost, ampak je odločilni vidik načina razodevanja biti bivajočega.

Odnos med krajem in časom je torej nadvse pomemben, čeprav ga Heidegger ne poudarja. Zdaj pa lahko – upoštevajoč ta uvid – načnemo tudi vprašanje pomena prostora v odnosu do tridimenzionalnosti kiparstva.

Predvsem preseneča način, kako se kiparstvo v čisto časovnem smislu nanaša na kraj – in sicer pri delih, povezanih s specifičnim prizoriščem. Čeprav Heidegger tega ni izrecno poudaril, je iz njegovega razumevanja kiparstva mogoče razbrati, da gre za pristop, ki pravzaprav temelji pretežno na vlogi kiparstva pri grškem templju. Kip olimpskega boga je bil postavljen v središče templja in je torej opredeljeval mogočno žarišče obreda in kontemplacije.²³ Vsi kipi, ki so se ohranili, pa so zdaj popolnoma izvzeti iz izvirnega opazovalnega konteksta.

Podobno velja tudi za mnoga izmed poznejših del, navezanih na točno določen kraj. Michelangelov *David* je na primer v oblikovalski zamisli nastal

²² Pauline von Bonsdorff poda (v navedenem delu, str. 119–120 in 211–214) blestečo teorijo kraja, ki je bolj pretanjena in prodornejša od Heideggerjeve. Bonsdorffova predvsem s posebnim občutkom poudarja pomembnost časovnosti in subjektivne vidike kraja; to pa so poudarki, ki jih (v nekoliko bolj grobi obliki) vsebuje tudi moja razprava.

²³ Najboljši novejši prikaz Heideggerjevega razumevanja svetišča podaja razprava Babette Babich »From Van Gogh's Museum to the Temple at Bassae: Heidegger's Truth of Art and Schapiro's Art History«, v *Culture Theory and Critique*, 44. zv., št. 2, 2003, str. 151–169.

kot kip, namenjen pogledom od spodaj in postavitvi na visoki opornik firenške katedrale. S postavitvijo tja je bil povezan tudi njegov simbolni pomen mestnega emblema. Toda čas je porušil njegov odnos do kraja in delo ima zdaj zaradi razprostorjenja drugačen pomen. H tej ključni točki se bom vrnil pozneje.

Delo Anthonyja Gormleya *Angel severa* je nastalo veliko pozneje in ga za zdaj še ni doletela takšna usoda. Ta velikanski kip obeležuje vhod v mesto Gateshead na severu Anglije, in je postal v najbolj dobesednem in najboljšem pomenu besede krajinski mejnik. Toda – kakor njegovi zgoraj omenjeni predhodniki – tudi on ostaja podvržen nestanovitnosti časa. Če bi se okoliščine spremenile, kot so se v primeru določenemu prizorišču namenjenih monumentalnih socrealističnih kipov iz komunističnih držav, bi ga morda premestili v poseben spominski park, ali pa uskladiščili v kakšnem anonimnem prostoru.

Precej drugačni pomiselki pa se porajajo, ko gre za dela, ki jih v bolj dobesedno fizičnem smislu pogojuje specifično prizorišče. *Spiralni pomol* Roberta Smithsona ali *Roden Crater* Jamesa Turrella na primer neposredno modificirata konkretno okolje in s tem omogočata, da postane določen kraj kot tak predmet začudenja ali območje raziskovanja zaznav. Delo tukaj obstaja in preneha obstajati hkrati s krajem, ki ga obeležuje. Skulptura in kraj sta popolnoma nerazdružljiva.

Zlasti pomemben in dvoumen pa je primer nekaterih oblik ustvarjanja negativnega prostora pri Rachel Whiteread. *Hiša* iz leta 1993 je kreacija, nastala z razprševanjem betona po notranjih stenah edine preostale terase poslopja v neki ulici vzhodnega dela Londona. Zunanje stene so bile naknadno porušene, tako da so na prizorišču ostali le ogrodje praznega notranjega prostora, in markacije, ki so nakazovale postavitev sten. Ta negativni prostor seveda zbujajo celo vrsto skrivnostnih in simbolnih asociacij, ki se porajajo v priklicevanju navzočnosti odsotnosti ter odsotnosti navzočnosti. Prav v tem primeru pa obstaja tudi izredno močna povezava s krajem v vsej njegovi časovni pogojenosti. Dejstvo, da je bila leto za tem z odločitvijo krajevnega sveta *Hiša* porušena, celotno območje pa popolnoma prezidano, še bridkeje opominja na to povezavo.

Ko gre za dela, namenjena specifičnemu prizorišču, je odnos med krajem in skulpturo odločilnega pomena. Morda se zdi, da velja isto tudi za eno izmed najpomembnejših oblik pozno-modernističnega in postmodernističnega kiparstva, namreč za instalacijo in montažo. Pri instalaciji to gotovo drži, vsaj do mere, do katere morajo biti prvine, ki tvorijo delo instalacije, strnjene skupaj na določenem prizorišču in morajo nekaj časa tam tudi ostati.

Toda tukaj se pravzaprav pojavi zanimiva posebnost. Kraji večinoma ob-

stajajo, ne da bi bili omejeni na določeno življenjsko dobo. V primeru instalacij pa takšna omejitev obstaja. *Les Immatériaux* J.–F. Lyotarda je na primer privzela obliko razstave, katere labirintna fizična zgradba in kompleksnost interpretativnih slojev naj bi po formi ponazarjala razmere v postmoderini dobi. Sama razstava je bila umetniško delo. Prikazana je bila junija leta 1985, nato pa so se njene vsebine za vedno razblinile.

In prav s tem je prinesla zanimivo razodetje. Kajti sama vednost o kratki življenjski dobi tega dela je izzvala izostritev zavesti, da se ob globalnih in tehničnih preobrazbah prostor nenehno sooča z grožnjo totalne spremembe in izgube substančne enotnosti. Razstava je obenem prepričljivo ponazorila dejstvo, da noben kraj ne more trajati večno na temelju končne konfiguracije. Drugače povedano, *Les Immatériaux* je ponazorila dejstvo, da vsiljena omejenost življenjske dobe del, namenjenih specifičnemu prizorišču, lahko *per se* nekoliko osvetli tudi končno usodo kraja.

Ko gre za umetnost montaže, pa stopijo v veljavo precej drugačni vidiki. Tukaj imamo opraviti z deli, ki so sicer pogosto namenjena specifičnemu prizorišču, vendar jih je mogoče načeloma tudi zopet postaviti v drugih razstavnih prostorih (izjemo v glavnem predstavljajo dela, katerih sestavine so iz pokvarljivih snovi). Pomen tega zaznamuje dvoumnost. Medtem ko namreč združeni fragmenti tvorijo kraj (v smislu, kot ga je nakazal Heidegger v »Umetnosti in prostoru«), pa pomeni dejstvo, da jih je mogoče zopet postaviti drugje, da so z vidika časovnosti kraja, ki sem ga opredelil zgoraj, nekako umetni. Že iz tega se porajajo zanimiva vprašanja, ki se nanašajo na ugotavljanje, v kolikšni meri je kraj odvisen od svoje nepretrgane navezanosti na določen čas in na izvorno prizorišče.

To vprašanje močno pogojuje značaj posamezne stvaritve. Spomnimo se na primer dela Cornelije Parker *Mrzla temna snov*, instaliranega v londonski galeriji Chisenhale leta 1991. To delo je konstrukcija iz vrtno lope in njene razsute opreme, potem ko so jo pognali v zrak vojaški strokovnjaki za eksplozive. Uničenje tega kraja je bilo posneto na film, fizični drobcu ruševin pa so bili zopet sestavljeni po vzorcu nasilnega razblinjenja, ki ga je dokumentiral film. Drobci so zato viseli s stropa na žicah in so bili osvetljeni s posebno lučjo. To je ustvarilo dramatično igro senc, ki je učinkovala tako, kot bi bila usklajena s fizičnim gradivom stvaritve in neločljivo povezana z njim.

Takšno delo je sicer načeloma mogoče predstavljati na različne lokacije, vendar pa bo vseeno ohranilo specifično vez s porušenim izvornim krajem – razen v primeru popolne preslikave začetnih dimenzij in sistema osvetljave iz prvotnega galerijskega prostora, bo delo, razstavljeno v drugem prostoru, na pogled drugačno.

Povedano z drugimi besedami: stvaritev lahko načeloma ustvarja okrog

sebe nove kraje, hkrati pa ohranja obeležje svojega porekla. To zopet osvetli splošni dejavnik učinkovanja kraja. Kajti, tudi če časovni vidiki kraja ne dopuščajo njegove verne rekonstrukcije na drugih lokacijah, lahko kraj vseeno postane vir navdiha in vodilni dejavnik pri oblikovanju novih krajev; podarja jim del svojega značaja kot ustvarjalno zapuščino.

Poanta, ki jo lahko izluščimo iz navedenih primerov, zadeva ugotovitev, da lahko tridimenzionalni vidik kiparstva – še zlasti (ne pa tudi izključno) v njegovi pozno-modernistični in postmodernistični obliki – poglobljeno uteleša in osvetljuje bit kraja. Umetniškemu delu omogoča, da nastopa kot konstitutivni element fizične biti kraja in kot njeno razodevanje.

Heideggerjevi temeljni uvidi torej lahko oživijo, če svoje razumevanje kraja razvijamo tako, da zajamemo tudi njegove časovne razsežnosti.

Toda najbolj zanimivo možnost moramo šele razjasniti. Gre za ugibanje, ali lahko posamezno kiparsko delo, ki ni sestavljeno, in katerega narava je tridimenzionalna, opredelimo kot pristno utelešenje kraja – za razliko od ostalih načinov upodabljanja, na primer slikarstva, ki ne premore te lastnosti.

Tu je zopet marsikaj odvisno od značaja posameznega dela. Kot smo videli, je pri Michelangelovem *Davidu* značaj izvornega kraja skulpture utelešen v podobi stvaritve. Vendar pa je to bolj izjema kakor pravilo. Večinoma namreč temu podlegajo nekatera monumentalna kiparska dela, ostala pa bolj redko. Dela, ki so nastala po obdobju renesanse (in seveda mnoga iz obdobja pred njo), so večinoma prosto stoječa. To pomeni, da lahko načeloma ustvarjajo številne nove kraje prikaza in interpretacije, saj jih v teku zgodovine predstavljajo na različna mesta.

Kot smo videli, so tega zmožna tudi številna dvodimenzionalna umetniška dela. Toda samostojno tridimenzionalnost kipa obeležuje še neka radikalnejša lastnost. Lahko jo opredelimo na različne načine, izhajajoč iz posameznega dela. V tem oziru je na primer zanimiv trajni projekt družine Boyle *Potovanje na površje Zemlje*. Začetki projekta, ki še zmeraj poteka, segajo v leto 1964. V enem izmed njegovih izhodišč gre za poustvaritev tridimenzionalnosti naključno izbranih točk na površju zemlje. S tem naj bi projekt reproduciral posamezna območja na osnovi »nepristranskega ovrednotenja«, torej zatrtja vseh osebnih in kulturnih predsodkov, ki pogojujejo videnje resničnosti.

Tudi sami umetniki odkrito priznavajo, da je to nemogoče. Proces pripelje kvečjemu do do stilizirane *izvedbe* kraja, ki jo omogoča uporaba kompleksnih surovin, na primer smole in steklenih vlaken. Sicer neznana lokaci-

ja se vzpostavi kot kraj natanko zato, ker je bila izražena skozi umetnikovo dejavnost v odnosu do nje.²⁴

Vendar pa takšno delo in tudi vse kiparstvo nasploh samo po sebi uteleša kraj še v nekem drugem, veliko pomembnejšem smislu. Razlog za to tiči v dejstvu, da se zavedamo, da je tridimenzionalna stvaritev plod človeške večine. Obstoja večine tridimenzionalnih stvaritev se preprosto ovemo z zaznavanjem njihovih poglavitnih vidikov, ali pa – kot se dogaja v primeru funkcionalnih umetnih proizvodov – s tem, da jih uporabljamo. Pri kiparskem delu pa je drugače.

Poglavitni dejavnik predstavlja način, kako je bil predmet narejen – njegov proizvodni, estetski značaj. Predmet pa lahko dojamemo edinole v primeru, če se preko čutil neposredno seznanimo z *vsemi* njegovimi tridimenzionalnimi vidiki. To pomeni, da se moramo sprehoditi okrog njega ali skozenj (pri nekaterih abstraktnih delih); včasih pa si moramo predmet tudi prirediti tako, da ga lahko zaznamo v vseh njegovih razsežnostih.

Drugače povedano, v estetskem smislu pomembna tridimenzionalnost skulpture priklene našo pozornost nanjo kot na žarišče preučevanja. Medtem ko pri estetski zaznavi likovne umetnosti zadošča večč enosmeren pogled, se estetsko zaznavanje kiparstva nujno navezuje na videnje, otip in mobilnost. Prav to pa so dejavniki, ki pogojujejo naše seznanjanje s krajem in prebivanje v njem. Povedano z drugimi besedami – tridimenzionalnost kiparstva vključuje estetska merila, ki ga povezujejo s tridimenzionalnostjo kraja; po tem se ta tudi razlikujejo od meril, ki veljajo znotraj likovne umetnosti.

Seveda je očitno, da se omenjeni poudarki v nekem smislu nanašajo tudi na arhitekturo. Toda, kot že rečeno, estetsko zaznavanje arhitekture odredjajo tudi kriteriji uporabnosti. Ti kriteriji arhitekturi nikakor ne odrekajo estetskega statusa. Vseeno pa se bo zaradi njih krajevno pogojeni značaj arhitekture nujno izražal drugače kakor krajevno pogojeni značaj kiparstva – arhitektura torej predpostavlja drugačna načela estetske celovitosti. Medtem ko se arhitektura ukvarja predvsem z določenim omejenim prostorom, se kiparstvo pretežno posveča opredeljevanju prostora (monumentalna skulptura pa predstavlja prehodno območje med obojim).

Razliko med kiparstvom in arhitekturo na najbolj otipljiv način izpričuje nekaj, kar je značilno samo za kiparsko tridimenzionalnost. V drugem delu razprave smo se seznanili s Heideggerjevo ugotovitvijo (ki sicer ni podrobneje razvita), da to, kar je prostorsko, obeležuje tudi pomembne ekstenčne meje.

²⁴ Tukaj gre za to, da Boylovi sicer izbirajo že obstoječe lokacije, vendar te nimajo značaja krajev, dokler se ne navežejo na človeško razodevanje biti. Projekt Boylovih jim dodeli ta pomen, če ga prej niso imele.

Nečesa, kar obstaja, namreč ni mogoče zaznati, če se ne navezuje na zasedbo določenega prostora. Kar *je*, predpostavlja določen prostorski kontekst pojavitve, pa čeprav bi bil – kot v primeru zvoka – njegov značaj predvsem časovno pogojen. Narava prostorskega konteksta pa je povezana z odrejanjem, kaj je pri končnih bitjih možno in kaj ne. To na primer odraža spekulativna resnica, da nobeno materialno telo ne more zasedati določenega prostora istočasno z drugim telesom.

Prostor v najbolj konkretni obliki je prostor stvari.²⁵ Dvodimenzionalne reči so sicer tudi stvari, toda nobena resničnost ni nikdar čisto dvodimenzionalna, razen v pojmovnem smislu. Tridimenzionalna stvar torej predstavlja najbolj celovit izraz temeljnega, eksistenco omejujočega značaja prostora.

Če to drži, se *v* kiparsko oblikovani stvari dogaja nekaj izrednega. Stvaritev je določena materialna stvar, vendar pa s tem, ko nastaja kot prikaz pomembne oblikovne konfiguracije, izraža nekaj drugega kakor lastno surovo predmetnost. Ta stvar je podoba *nečesa drugega*.

Abstraktno kiparstvo (zlasti v minimalistični različici) morda na videz predstavlja izjemo. Toda v resnici ni tako. Zaradi skrivnostnih oblik in gmot imajo ta dela povsem prepoznaven značaj podob.²⁶ Tudi abstraktna dela so stvari, ki nakazujejo utelešenje drugih pojavnih oblik in sil, delujočih iznad in onstran njihove telesne materialnosti. V tem smislu so abstraktne stvaritve *podobe-aluzije*, njihov nakazovalni značaj pa celo še stopnjuje občutek, da je v delu navzoče tudi nekaj drugega, in nas prisili k premišljevanju, kaj neki bi lahko to bilo.

Podobne ugotovitve veljajo tudi v primeru večine minimalističnih del. Kljub temu pa obstajajo znotraj minimalizma pomembni mejni primeri, kakršen je denimo *Blok* Roberta Morrisa. Gre za pravokotni blok iz nerjavčega jekla, ulit v livarni po umetnikovem načrtu. V tem primeru stvaritev najbrž ne izraža značaja podobe. Toda stvar je v tem, da ob takšnem delu niti ne pomislimo, da gre za skulpturo, razen če ni postavljeno v časovni odnos z zgodovino kiparstva kot medija, tako da izstopi v svoji drugačnosti od funkcionalnih umetniških del. Skozi naš čut za te relacije začne pritegovati pozornost sam izrecno stvarni značaj umetniškega dela. *Blok* je stvar, ki izraža lastno fizično navzočnost na način, kot je večina stvari ne. To mu podarja skrivnostni značaj. Zdi se, da zgolj s svojim vztrajanjem, da je to, kar je, postane nekaj, kar ga presega.

²⁵ Utemeljitev, ki sledijo, je navdihnil Heideggerjev esej »Das Ding«, 1950, (*Reč*, slov. prevod Vitko Kogoj, Hyperion, Koper, 2000). (»The Thing«, v: zbirki *Poetry, Language, Thought*, prev. in ur. A. Hofstadter, Harper & Row, New York, 1971, str. 182–185.)

²⁶ To temo sem izčrpno obravnaval v svojem esej »Painting, Abstraction, Metaphysics; Merleau-Ponty and the 'Invisible'«, *Symposium*, 8. zv., št. 3, 2004, str. 633–646.

S tem hočem torej povedati, da ima vse kiparstvo dvojni značaj. To je izrednega pomena zlasti zato, ker se zdi, da kiparstvo prav zaradi svojega zaradi dvojnega značaja izpodbija omejujočo naravo samega prostora.

Ko gre za kiparsko stvaritev, se dve različni stvari ali dva različna reda biti po vsem sodeč lahko istočasno nahajata na istem kraju. Kot vemo, je seveda to mogoče racionalno utemeljiti z značajem podobe pri kiparstvu – toda v območju estetike je odločilnega pomena pojavnost, ne pa dejanskost.

Če vidimo ptico v letu ali gibanje valov, upodobljeno v kamnu, je v to domišljijem smislu čudežna povezava. In prav zaradi te nezdružljivosti, pravzaprav pa tudi nezdružljivosti vseh drugih sopostavitev v kiparstvu, bo imelo utelešenje ali nakazovanje neke stvarne forme v drugi substanci vselej tako rekoč magični značaj.

To pa pomeni, da se kiparska stvaritev ne more ustaliti kot natanko določena stvar, ampak bo zmerom učinkovala tako, kot bi hotela postati nekaj drugega. Kiparstvo nastaja v območju, kjer je sam dogodek izsleditve ali zbiranja različnih stvari – torej obenem kraj vzpostavljajoči dogodek – osredotočen na določenem mestu; to pa omogoča posebni značaj kiparskega dela kot predmetne, tridimenzionalne reprezentacije. Drugače povedano: kiparstvo s svojim kvazi magičnim značajem razodeva, kako *nastaja* kraj.

Četrto del

Za konec bi rad razgrnil še dve daljnosežnejši konsekvenci, ki izhajata iz zgornjih trditev. Eno izmed njiju bi Heidegger najbrž sprejel z obema rokama, medtem ko bi se mu druga *morda* zdela bolj vprašljiva.

Sprejemljiva konsekvence se nanaša na kontekst, ki je lasten kiparstvu, in ki pogojuje njegovo zanikanje iluzij virtualnih resničnosti, ki jih proizvajajo elektronski mediji. V postmodernih časih smo priča maničnemu hlepenju po virtualnih resničnostih; toda njihov domet je močno omejen in zato jih bo trajnostna razsežnost kiparstva vselej spodkopavala.

Naj to še nekoliko razložim. Virtualni svet je nujno podvržen volji. Zato pitev v tridimenzionalne virtualne »resničnosti« predpostavlja vpreganje določenih sredstev za doseg želenega cilja – vklop in izklopitev ustreznih aparatov. Delo na koncu izgine, dokler ga zopet ne aktiviramo. Odločimo se za priklop na mehanizem, ki omogoča iluzijo, nato pa se ujamemo v njegove zanke. Tudi v primeru, da bi odkrili način, kako bi lahko ljudi proti njihovi volji zapirali v takšne resničnosti, bi bila ustvarjanje te strategije in sredstva izvedbe še vedno podvržena volji pobudnika.

Ko gre za vednost o kiparstvu, lahko interpretacija pomena posamezne stvaritve sicer vključuje prvine volje – toda prepoznavanje dela *kot* skulpturne upodobitve določene vrste stvari poteka neodvisno od volje. Znamenje pojava iluzije je *per se* vpisano v prepoznanje skulpture.

Medtem ko virtualne resničnosti stremijo k prikritju okolnosti svojega iluzornega značaja, kiparstvo neprenehoma razkrinkava naravo tridimenzionalne iluzije – namreč tako, da zgosti in razglaša pogoje svoje pojavitve v samem značaju umetniškega dela.

Skulptura zaradi svojih (zgoraj opisanih) skoraj magičnih tridimenzionalnih lastnosti, pogostega postavljanja v javne prostore, pa tudi dejstva, da je ni mogoče odklopiti, z edinstveno lucidnostjo in dramatičnostjo razkriva iluzijo-v-nastajanju.

Skulptura tako opozarja naraščajoče appetite postmoderne senzibilnosti po popolni tridimenzionalni iluziji na njihove meje, in nenazadnje tudi na njihov izvor [...]

Konsekvenca, s katero se Heidegger morda ne bi strinjal, pa je bolj kompleksna. Gre namreč za to, da skulptura sicer res fiksira kraj vzpostavljaajoče dejavnike na enem mestu, vendar pa ostaja kljub temu načeloma mobilna. Mogoče jo je premikati z ene na drugo lokacijo, še zlasti v primeru, ko gre za manjše delo. Kot sem že omenil, je poustvarjenje časovno specifičnega kraja na drugi lokaciji – ali njegova razgraditev in vnovična postavitve konfiguracije nekje drugje – skrajno umeten postopek. Novi kraj ne bo enak izhodiščnemu. Stvaritev pa bo v ontološkem (če že ne tudi v hermenevtičnem) smislu ostala, kar je bila, ne glede na to, kam bo postavljena.

S tem skulptura poteši neko subjektivnejšo potrebo po kraju, ki je Heidegger ne upošteva. V mislih imam to, da bo človek, naj se napoti kamorkoli že, vsepovsod skušal graditi zase okolje iz stvari, ki so mu blizu ali pa so zanj dragocene. Utelešeni subjekt si bo *gradil svoj kraj*. Najbolj znani odraz tega je dom. Toda tudi zunaj območja doma si ljudje – ko prirejamo ali proizvajamo stvari – prizadevamo, da bi ustvarili naselišče, torej razmere, primerne za prebivanje, ne pa zgolj zadrževanje v njih.

Kot smo videli, kiparstvo obsega zgoščanje kraj vzpostavljaajočih znamenj. To pomeni, da v kiparski stvaritvi najdemo *idealizacijo vzpostavitve kraja*. Idealna upodobitev kraja učinkuje, dokler živi skulptura, ne glede na to, kje se ta trenutno nahaja.

V najbolj neposrednem smislu seveda noben subjektivni kraj ne more preživeti človeka, ki ga je ustvaril; toda živo ostaja hrepenenje, da bi bilo to mogoče – želja, da bi se nek kraj ohranil, ne glede na vse. Kipar doseže to idealno upodobitev kraja z izdelavo stvaritve.

Tudi občinstvo, ki ima pred seboj takšno delo, se vsekakor lahko poveže

z idealno upodobitvijo preko užitka, ki mu ga nudi estetska in ontološka razsežnost tega, kar delo uteleša. Skozenj namreč prebivamo – četudi še tako posredno in začasno – v potencialni neskončnosti subjektivnega kraja.

Ne vem, ali bi bil Heidegger temu naklonjen; gre namreč za odraz hrepenenja po preseganju končnosti. Morda je lahko preskusni kamen avtentičnosti zgornje domneve dejstvo, da preseganje tukaj ne pomeni zanikanja končnosti, ampak posebno prilagoditev le-tej preko temeljnega dejavnika človekove prehodne pripadnosti svetu, namreč njegovega prebivanja s stvarmi in skozi stvari. V Heideggerjevem obzorju bi lahko to predstavljalo vizijo – pa čeprav še tako neznatno – nekega višjega reda biti, ki ga je sam obravnaval kot področje Bogov.²⁷

Ne glede na Heideggerjevo dejansko stališče v zvezi s tem, se obravnava – skupaj z vsemi nanizanimi utemeljitvami – ujemata v ključnem uvidu. Pokazeta namreč, da ima odnos kiparstva do kraja globoko fenomenološko obeležje – to pa vključuje dejavnike, ki v temelju pogojujejo človeško izkušnjo kraja.

Sklep

Nazadnje moramo razjasniti še dva tematska poudarka, enega splošnega in drugega posebnega. Splošni se nanaša na način, kako naj bi poslej razumeli odnos med kiparstvom in prostorom. Kot smo videli, Heidegger postavlja ob stran uporabo terminov kot sta volumen in praznina v kiparstvu – osnovo za to sem poimenoval »formalistična deskripcija« – in daje prednost povezavi s krajem. S tem nas zagotovo usmerja h globljemu razumevanju tega, kar kiparstvo povzroča; toda, kaj to pomeni za formalistični pristop? Ali gre pri njem le za moderni način opisovanja skulpture, ki v odločilnih točkah odpove, ali pa je mogoče vseeno še do neke mere upravičen?

Sam bi se zavzel za slednje. Kajti, četudi se osredotočamo na kraj-vzpostavljajoče vidike kiparstva, da bi lahko pojasnili, kako ti pravzaprav učinkujejo pri posamezni stvaritvi, ostajajo formalni pojmi, kot so volumen, masa, zgradba, gostota in praznina, še kako dragoceni za splošno analizo – in to kljub temu, da izvirajo iz moderne dobe.

V tem oziru moramo pomisliti na pojem »tridimenzionalnosti«, v katerem so strnjene poteze, ki po Heideggerju vzpostavljajo moderno pojmo-

²⁷ Kolikor sem lahko ugotovil, se Heideggerjev izraz »Bogovi« dotika načina, kako določeni kraji ali dejavnosti po vsem sodeč transcendirajo svojo posamično, končno naravo, tako da delujejo kot žarišča razodevanja biti in porajanja občutka za povrnitveni značaj tega razodevanja.

vanje prostora. Sam sem ga uporabil, da bi pojasnil posebnost odnosa kiparstva do prostora. Takšna aplikacija je možna, kajti obstajajo pojmi, ki so sicer morda pogojeni z zgodovinskimi obdobji, vendar pa so redko poljubni v svojem izvoru. Njihov značaj omogočajo fenomeni, ki jih ti pojmi opredeljujejo. To pomeni, da lahko natančna analiza značaja pojmov vzvratno pripelje do razumevanja fenomena, ki je toliko bogatejše, če ima lahko za svoje izhodišče nekaj zgodovinsko specifičnega.

Poseben tematski poudarek, ki ga moramo osvetliti, pa se nanaša na to, da je Heidegger – kot sem opozoril v drugem delu razprave – najprej povezal kiparstvo z utelešenjem resnice, nato pa namignil, da lahko resnica obstaja, četudi se ne utelesi. Toda, kakšen pomen ima lahko omenjena pripomba v *tem* kontekstu? V zvezi z njo mi ne preostane drugega kot domneva, da gre za način, na katerega Heidegger preklicuje vsakršno domnevo, da bi imelo lahko utelešenje resnice v kiparstvu hierarhični pomen. Tudi če kiparstvo mnogo prispeva k razodevanju resnice, resnica *per se* ni odvisna od takšnega razodevanja. Isto lahko dosežejo forme mišljenja, brez dvoma pa tudi umetniška dela (na primer poezija ali zgodba), katerih obstoj ni nujno pogojen z utelesitvijo v fizični stvarnosti.

Toda Heidegger nam le omogoča, da prepoznamo značilne poteze kiparstva – pa čeprav zaradi njih kiparstvo ne postane pomembnejše od drugih načinov razodevanja resnice. Heideggerjevi uvidi so torej hkrati osupljivo izvorni in razsodno uravnoreženi.

Prevedla Martina Soldo