



PODOBA
KRISTAL

»PODOBA – KRISTAL«

POSEBNA ŠTEVILKA REVIJE PROBLEMI 9

V represivnih okoliščinah, v katerih prihaja do drastičnega zamegljevanja subjekta, seveda tudi na vizualni ravni funkcionira aparat, ki reducira predstavnostni tok na ideološko pojmovane socialne funkcije. Na delu je aparat, ki z represivnim atribuiranjem pomenov vizualnega polja zamejuje distinkcije, izolira in zapira podobe: polje opazovanja je potisnjeno in zamenjano z relacijo negibnega telesa in hermetične slike, ki učinkuje kot zapoved, uniformirano dejstvo, gospodar. Na vizualni ravni tako funkcionira mehanizem, ki s produkcijo nereverzibilnih matric znotraj odprtega in nezaključnega predstavnega niza razklepa relacijo med gibljivim telesom gledalca in predmetom percepcije, ki usmerja in zožuje strukturo pogleda na usklajevanje pozicije telesa z že vnaprej določeno in predhodno osmišljeno sliko. S produkcijo hermetičnih slik seveda v vizualnem polju nastajajo neizogibni zastoji, ki limitirajo govorico in ji odvzemajo regenerativno vrednost. Tako se pred umetnostno prakso postavlja problem, kako znotraj kontaminiranega vizualnega polja evocirati prav tisto, kar hermetični sliki nujno umanjka, to je vspostaviti tisto, kar mora biti v strukturi hermetične slike prekrito, da bi sploh lahko bila v funkciji ukaza in nadzora. Vzpostavlja se problem, kako razkriti vezno ikivo znotraj katerega so številni hermetični rezi šele dostopni in berljivi kot označujoča substanca, drugače povedano, vzpostavlja se problem katarzične vrednosti podobe. Če torej hoče umetnostna praksa ohraniti regenerativno zmožnost in če hoče ostati v funkciji dejanskega komuniciranja in pretoka informacij, neizogibno trči na problem razkrivanja hermetičnih slik, ki blokirajo pot v kontinuumu predstavnosti. Seveda pa razvidenje represivnosti hermetičnih slik ne more biti zaobseženo z aluzivnim nivojem, ki bi si vnaprej lastil proces vizualizacije in ki bi torej temeljil na garantiranem oblikovalnem postopku. Bistveno pri tem je, da razumemo, da se z analizo pozicij in vlog hermetičnih slik postavlja prav problem statusa vizualizacije same. Učinkovitost hermetičnih slik je pogojena s tajnostjo, zatajevanjem in brisanjem odgovornosti pred segregacijami iz katerih derivirajo. Njihova dominantna raven ni raven artikulacije vizualnosti, na katerem bi bila vizualnost asimilirana v sisteme transformacij, ampak raven navidezne sklenjenosti in dokončne integriranosti, to pa je seveda raven gospodarja, na katerem je slika pojmovana kot sredstvo za ekspanzijo dogem in moči. S konstitucijo hermetičnih slik, se torej znotraj kontinuuma vizualnega polja zarisuje fiktivna meja, ki blokira svoboden pretok med informacijami in ki preprečuje, da bi sliko dojeli kot integralni del polja in prav prezrje včlenjenosti in vgrajenosti v vizualni tok, odsotnost povezav z drugimi conami, fiksnost in nespremenljivost strukture hermetičnih slik so tisti dejavniki, ki konstituirajo njihov represivni karakter. Hermetične slike se tako kažejo kot nekaj, kar se nenehno izmika temu, da bi bilo operativno in pomensko določljivo znotraj razpirajočega toka vizualnosti, ki subjekta vseskozi preplavlja, saj bi se z njihovo včlenjenostjo sesula njihova avtoritarna drža in bi njihov represivni karakter splahnel. Umetnostni ugovor represiji torej implicira razkritje manipulacije z vnaprej definiranimi diferencialnimi vizualnoga, terja dešifriranje aparata, ki vizualno sestavo formulativnih polj usklajuje z že vnaprej določenim pojmovnim sestavom, ki je izdelan na temelju povsem drugih virov informacij, kot pa so lahko operativne vrednosti vizualnosti. Terja produkcijo, ki si prizadeva postaviti se v pozicijo dejanske analize perceptivnega polja, v pozicijo komunikativnosti, takšna praksa pa seveda ni razločljiva le s spektrom formalnih lastnosti, ampak zahteva tudi natančen razmislek o tistih psihičnih in socialnih mehanizmih, ki predstavnostni tok blokirajo. Zahteva torej prakso v smislu izdelovanja znamenj, ki nikakor ni identificirano s katerokoli drugo obliko projekcije mišljenja in tudi ni prototip kakršnekoli mentalne aktivnosti, ampak je določljivo na nivoju problema, ko dejansko postane berljiva njegova lastna in posebna sistematika. Umetnostni ugovor represiji predstavlja tisto refleksijo sveta, ki nenehno generira razlike in tako potrjuje lastno specifičnost prav zato, da bi evocirala stanje, kjer preneha podrejenost vizualnega vnaprej predpostavljenej pojmom, ki poljubno premeščajo in zamenjujejo podobe, šele tu pa se dejansko razpre operativni karakter, preko katerega se potrjuje posebna, določena družbenokritična narava umetnostne govorice.



194245

...vrednosti ...



Pričujočo številko je moč brati kot učinek neke opazne spremembe težišča, tako na ravni same »likovne prakse«, kot tudi govora o njej. Obrobna so postala na primer posamezna vprašanja in dileme, ki jih vse skupaj uteleša veliko Vprašanje »modernizem ali postmodernizem?«. Ne le zato, ker so se tovrstni, še do nedavnega tako »akutni« problemi, marsikje sprevgli v »zdravo« jedro ideološke diareze Dobrega in Slabega, ampak predvsem, ker se tisti »pravi« in »res« zanimivi problemi odpirajo drugje. Izhodišče, za katerega bi lahko rekli, da druží »dela«, zajeta v tej številki, bi morda lahko formulirali takole: Izvirnost je res na strani ponavljanja, kar pa ne pomeni nič drugega kot to, da zgodovina ni ponovljiva. Zaradi okamenelosti originala reprodukcija ni več mogoča, saj ni podobna podobi in še sama sebi ni podobna.

KIP postavi gledalca izven njega samega. Namesto telesa je sproducirana distanca do telesa. Obstaja razlika med spredaj in zadaj, obstajajo strani telesa, ki so pozabljene, obstaja parcialno videnje, ki ga ne razreši še tako velika »pošiljka« svetlobe, in obstaja prostor prehoda. Vsak kip je telo in zaradi svoje fizičnosti nosi s seboj tudi »haptičnost«. Vendar pa smo prej soočeni s prepovedjo dotika kot s samim dotikom. Haptičnost je seveda navzoča — navzoča je v poganjku očesa. Oko je dotik roke in zato je oko po definiciji »zlo oko«.

PODOBA ne razkriva ničesar, razen »padca angela svetlobe«. Baročna nabuhlost, nagubanost površine, ne daje nikakršnega razkritja in je prej »smrt luči«. Gledalci naj se počutijo kot utesnjenci, ki jim je vzeta luč, soočiti se je treba z videzom in pogledati zlu v oči. Zlo je včasih dopuščeno in kdaj celo nujno.

SLIKA je lahko nekaj, kar se samorealizira, slika sama je lahko voyeur. Zdelo se je, da bodo s premagovanjem iluzionistične predstavnosti postali jasni resnični odnosi med človekom in njegovim svetom, res pa je postalo le to, da sta iluzionizem in njegovo zanikanje/brisanje le komplementarna dela istega sistema mišljenja in da se vedno prikaže le razkol med željenim in dobljenim. Zato je potrebno, da umetnost postane nekakšen laboratorij za življenje zunaj utopičnega mišljenja, da najprej v sebi do konca razvije človekovo razklanost med videzom in bistvom in obenem problematizira lastne temelje, vendar na drugačen način, kot je to storila t.i. avangarda oziroma tisto, kar smo od nje vzeli, to je ne da le negira in razrezuje, pač pa da se vzpostavi kot pozitivna dejavnost.



Tudi v razmerju do filma se »zunanje« analogije vse bolj brišejo. Stična točka je lahko le nekaj, kar se, ali pa se ne proizvede ob vsakem konkretnem primeru. Izraz PODOBA KRISTAL je sicer res sproduciran v polju filmske teorije (in-kot-da-je-domena-filma), pa to sploh ne izključuje njegove »ilustrativne« moči v polju »likovnosti«. Še več: prav zato, ker je izraz filmski, kar najbolj »odraža« samo notranjo strukturo »del«, o katerih je govora v tej številki, torej »likovnih del«. Sicer ob »gradnji« te številke nismo posebej iskali kakšnih kohezivnih elementov, ki bi dele šivali v celoto — vendar pa se zdaj zdi, da sta prav besedi PODOBA KRISTAL tisti, ki vlečeta »zlato« nit skozi omenjena »likovna« dela. Gre za nek posredovan odnos do filmskega medija, do filmske reprezentacije, in predvsem za tisto, kar je v filmu že ontologija: razsrediščeni in pomnoženi pogled (blizu/daleč, majhno/veliko, stranski pogled/an face enega predmeta). In to je tisto, kar je blizu izdelkom, ki so zajeti v tej številki, blizu v njihovi različnosti. Vidi se, da ni več enotnega gledanja, da se podoba nenehno deli/množi, transformira v necelosti, da videz ni berljiv v enem zamahu, ker je grajen iz različnih rakurzov gledanja.

V tem pogledu nam odgovori teh »del« zastavljajo kar najbolj bizarna vprašanja, teme, ki so se (dobesedno) šele zdaj odprle. Ne da bi bili prehitri ali predrzni lahko rečemo, da se optika stvari, ta svet (namerno je uporabljena beseda svet) prvič gleda na tak način in zagotovo še ni obstajal tak pogled. Seveda se teža te trditve zaveda zgodovinske kontinuitete iluzionizmov, optičnih čaš, anamorfoz, M. Duchampa, ... — a zgodovina ni ponovljiva, je izgubljena ali kvečjemu simulirana, in nikoli to ni Zgodovina neposredno in na sebi. In zato lahko rečemo, da »kaj takega naše oči še niso videle«.

Alenka Zupančič in Jordan Ožbolt



VEDETI NI ISTO KOT VIDETI

J. B.: Recimo, da začnemo s prostorom, in tukaj bi se navezal na izjavo Carla Andrea iz šestdesetih let, ki pravi: »Nehal sem rezati v material, sedaj režem v prostor.« Na vsak način je bilo treba zavojevati realni prostor. Od tod izvira teatralnost kiparstva v 20. stoletju. Zanima me tvoje mnenje o tem in zakaj je do tega prišlo.

M. P.: Do 20. stoletja v kiparstvu ni bilo problema s »prostorom«. Problem je bil, kako prikazati figuro kot tako. Potem se je sčasoma zgubil stik med kiparjem in upodobljeno figuro. Pojavilo se je vprašanje, na kaj se obračaš, ko delaš kip. Ko se je torej prekinil odnos, ki je omogočal vživetje v figuro, so se začeli kiparji ukvarjati s tistim, kar jih je obdajalo — s svetom brez Boga, če lahko tako rečem. V svetu, kar zaseda isti prostor kot mi, to je stvar.

Stvar in prostor. Tukaj se zgodi neka čudna stvar. Če delamo s samim prostorom, s tem še nič ne pridobimo. Važna je struktura kipa in ne gibanje okrog osrediščnega kipa. Stvar, recimo, vidimo vedno na nek način potisnjeno izven »realnega« prostora, potisnjeno v podobo ali ravnino, ki porine stvar samo na raven besede. In naprej na raven vedenja. Ko začne Giacometti delati figuralne glave, se Breton zgrozi in reče: »Saj vendar vsi vemo, kaj je glava.« Točno to. Vsi vemo, kaj je glava, vidimo pa je ne. Vedeti ni isto kot videti. Giacometti je bil na nek način prvi in zadnji, ki je *videl* figuro, na figuri je rešil videnje stvari. Zanimalo ga je — kakšen je moj odnos do realnosti, kaj vendar vidim, ko delam figuro. Rekel je: »Realnost mi je uhajala.« In naprej: »Predmeti brez uporabnosti in vrednosti, za odmet.« Zanimivo je tudi to, da je začel delati »svoje« figure takrat, ko je nehal delati po živem modelu.

Ali, izjava Duchampa, ko je govoril o Stojalu za steklenice: »Stvar, ki se je niti ne pogleda, toda zavedamo se, da obstaja, vidimo jo, ko obrnemo glavo stran.« To je tudi moj problem: stvari sem videla vedno v pozabljenju, ki mi je sploščilo stvar — v pogledu. Če bi postavila predmet kot tak v »tri dimenzije«, s tem nič ne pridobim.

J. B.: Izkáže se, da je Giacomettijeva figura drugačna od figure v prejšnjem kiparstvu. Zanima me, zakaj se to zgodi in obenem me zanima, kakšen je tvoj odnos do figure.

M. P.: Giacometti ni več videl kipa, katerega je delal, kot dvojnika upodobljenega človeka, in prav tu se je zarezala v reprezentacijo moteča distanca, ki ne dovoli kipu, da bi sprejel vse, razložil vse, sam v sebi. Kip postavi človeka, gledalca, izven samega sebe. Na nek način Giacometti ni delal telesa, ampak distanco do telesa.

V klasični reprezentaciji se je kip obračal, če lahko tako rečem, na ideologijo, to se pravi, na »celo« podobo. Tudi danes ima vsak umetnik točko nekega Drugega, vendar ta odnos vidi, ne več travmatično kot Giacometti ali vživeto kot Michelangelo, ampak dela iz njega. Giacomettiju je pomenilo delo »njegovih« figur izgon iz Raja. Iz kakšnega Raja? V klasični reprezentaciji se je imel upodobljen predmet za nadomestilo realnega. To je posledica perspektivno urejenega sveta, ki postavi enkratnost stvari in časa in kar naprej garantira enotnost podobe in stvari. Perspektivno urejena piramida očesa te gleda nazaj iz slike, kipa, in v svoji osrediščenosti dovoljuje iluzorno identifikacijo subjekta s podobo. Zakaj iluzorno? Ker se skušaš dojeti tam, kjer se misliš. In to je prav točka razkritja v klasični reprezentaciji. Sama struktura reprezentacije se odseva na pomenski ravni. Skratka, danes ne moremo več verjeti, da je predmet v podobi.

TELESNOST IN MEHANIZMI ZA VIDENJE

J. B.: Če se vrnemo k tebi, ti se v svojih kipih obračaš na figuro. Imaš naslove, kot sta *Trebuh*, *Noge*. Kako si ti razrešila kip?

M. P.: Imela sem srečo, da sem na Akademiji delala tri leta po živem modelu. Pokazalo se je, da je upodobljena figura drugje, kjer sem jaz, oziroma, kjer je upodobljenec. Skratka, mene ni v figuri. Tu nastopi isti problem, problem distance, ki se pojavi med kipom in mano.

Glede naslovov. Imaš problem prostora in problem podobe. Če jaz nisem več v figuri, kje sem. Ko sem v prostoru, ta prostor ni geometralen, opisen, vsak gib v prostoru ti da to čutiti. Podoba — na en način vidimo vse stvari potisnjene v podobo. In, glede telesa. Če je kip nekakšen negativ telesa in mene ni več v njem, nastopajo ti naslovi kot videnje odsotnosti fizičnega. Prav tu, kjer človek sam sebe nikoli ne vidi kot celo bitje: obstaja razlika med spredaj in zadaj, obstaja parcialno videnje in prostor prehoda, strani telesa, ki so pozabljene.

J. B.: Ti imaš šele sedaj naslove, kot sta *Trebuh*, *Noge*. V večini prejšnjih kipov, ki si jih razstavljala v ŠKUCu, si se ukvarjala predvsem z optiko, videnjem. Ti kipi delujejo kot neke vrste stroji za gledanje...

D. Z.: ..., za produkcijo vrste pogleda.

J. B.: Najprej si se ukvarjala z neke vrste optiko in šele sedaj si združila to s telesom.

M. P.: Vsak kip je telo in zaradi svoje fizičnosti nosi s sabo tudi haptičnost. Vendar, živimo v času, ko je vid, konzumacija vida, dominantna. Soočeni smo prej s prepovedjo dotika kot s samim dotikom, kar lepo pokažejo Kapoorjevi kipi. Če lahko tako rečem, ne čutimo več isto kot tisti, ki je naredil Willendorfsko *Venero*, ko jo držimo v roki. Haptičnost seveda obstaja — v podaljškju očesa. Oko je dotik roke.

Jaz sem naredila tri kipe, katere primeš v roke. Bili so nekakšni mehanizmi mojega videnja, obračali pa so se na gledalca, ki jih je prijel v roko. Gib je obstajal le takrat, ko si kip dvignil in tu se je pokazal paradoks videnja prostora — od opisnega tridimenzionalnega do sploščenega — v kipu z naslovom *Ni brezčasnega prostora*. Potem, asinhronost telesa, kjer gledalec obeh strani ne more videti naenkrat. Imaš dva pogleda, ki eden drugega izključujeta, napram enemu pogledu v klasični reprezentaciji.

Kipi v ŠKUCu so govorili prav o sploščenosti videnja stvari. Na primer, vzela sem odtis stopnic v svincu in ga sploščila na eno ravnino. Ravno, ko sem ploščila stvari, se je pokazal problem roba, ki se izkaže za ključnega.

ROB IN REZ

J. B.: Kako ti razumeš rob?

D. Z.: Rob kaže na spremembo gledanja. Rez, ki obstaja v središču pogleda, pa je popolnoma aktiviran, ker ga zavestno vključiš noter — pri *Trebuhu*.

M. P.: Rob je tista fizičnost, ki omogoča prehod iz enega stanja v drugo. Spomnim se na *Da Vincija*, ki trdi, da je v figuri treba obvladati samo dva profila, Michelangelo pa vztraja na točki enega samega pogleda. Cellini zahteva osem enako važnih pogledov — no, in v manierizmu zahtevajo že sto idealnih obrisov. Samo, s stotimi pogledi nič ne pridobiš. Res je, stvar se pokaže drugačna preko roba, to vemo iz risbe. Tudi anamorfoza v slikarstvu se prikaže prav preko roba.

J. B.: Kipar Deacon se ukvarja zelo veliko z robom, s parcialnostjo pogleda. Glavni pogled nam odkrije podobo. V drugem pogledu pa se podoba spremeni, se zoži, postavi se v svoji sploščenosti drugačna od drugih predmetov.

M. P.: Kip se obrača nate in na tvoje telo. Hkrati pa ga vidiš v pozabljenju — preko robov. Ravno tu se kip konstituira. Prostor roba je prostor prehoda, ki kaže iz enega stanja v drugo in je zato v tem trenutku tudi prostor pozabljenja, spanja, smrti. Rob razbremeni kip, da bi mogel nositi sporočilo v zaključeni podobi. Tu imaš dve podobi kipa, ki se pojavita pri Deaconu in o katerih govori tudi Tucker v svojih zadnjih kipih: kip lahko vidiš kot podobo konja in drugače kot človekovo koleno.

J. B.: Podoba Trebuha se pojavi v glavnem in hrbtnem pogledu, kaj pa je vmes?

M. P.: Vmes gre za izgubo podobe kot take. Gre za to, da sveta ne vidimo več v perspektivni urejenosti, ampak prej v prisotnosti in odsotnosti.

D. Z.: Rob je zavezan prehajanju, rez pa ni več zveza.

M. P.: Prerez je kiparjeva moč zaustavitve. Brancusi ima prereze, Počivavšek tudi. To je odločilni rez, ki predstavlja kiparjevo odločitev med idealno formo in tem, kar ti si. Če hočeš, sprejeta nedokončanost.

NEGATIV TELESA IN PREDMET

J. B.: V svojem kiparstvu uporabljaš realne predmete — vaze, dele raznih predmetov, kot je furniran les, sedaj uporabljaš opeke.

M. P.: Vedno znova zadenem na problem videnja realnosti, zato tudi uporabljam predmete kot take. Predmet je danes v reprezentaciji zamenjal človeško figuro. Kip se je najprej trudil prevzeti pogoje bivanja predmeta — stal je na primer na tleh brez podstavka, kasneje pa je kip tudi pomensko postal predmet.

D. Z.: Predmet te gleda nazaj, človeka postavlja na raven njega samega, po Lacanu. Nevarnost je za samega človeka, da se zgubi med predmeti. Kako ti gledaš na uporabo predmetov v kiparstvu, na subjektivno ali humanizacijsko vrednoto.

M. P.: Figura še vedno obstaja, le da je dokončno izven kipa. Vsa abstrakcija, vsa predmetnost v kiparstvu ostaja posredno vezana na človeško figuro; ali naravo in seveda tudi na umetno naravo, na naravo, katere se je dotaknil človek. Problem je, kaj dati v zameno za čutnost, za spremenljivost, labilnost človeka — kar je neposredno kazala figura v klasični reprezentaciji. Če vzameš figuro ven, ali na primer spremenljivost še vedno obstaja? Kot da bi mogel gledati od zunaj navznoter. Ali je možno razmišljati o čutnem in geometralnem in ne o podstavku in kipu? Kaj dati v zameno za trdno gradnjo perspektivno urejenega sveta? S tem se bomo ukvarjali še nekaj časa.

In, da nekoliko drugače odgovorim na tvoje vprašanje — noben kip, tudi če črpa neposredno iz predmetnosti, se ne more izgubiti med običajnimi predmeti. Sicer pa velja od nekdanj — kip je narejen od človeka za človeka.

Sedaj imaš veliko kiparstva, ki je le prostor besede, miselni prostor, ki obstaja le med vzrokom in učinkom in je zato zelo enoplasten. Čim ne delaš s tradicionalnim kiparskim jezikom — prostorom, časom, telesom itd., kip zgublja na bogastvu interpretacije. Če hočeš, beseda še ni meso postala. Stvar se besedi vedno izmika.

J. B.: Vprašanje je, kako te predmete stisniti na kompleksnost, ki jo človeška figura ima.

D. Z.: Kaj je potem zate presežek, ki dela kip za nekaj več kot predmet? Če lahko o tem govorimo.

M. P.: O presežku ne morem govoriti. Potrebna je kiparjeva prisotnost, da nastane kip. Jaz vedno delam dve stvari hkrati: vzamem predmet, iz katerega izhajam in potem delam telo, ki je negativ mojega telesa.

J. B.: Tudi Počivavšek govori o negativu telesa.

M. P.: Ja, saj to je podoben problem. On je zunaj kipa.

D. Z.: V ŠKUCu so kipi producirali pogled. Pogled povzroči nastanek podobe, ki je vedno tudi simbolna podoba. Ko pa bi morali ti kipi govoriti o pomenskosti podobe, se umaknejo, postanejo zgolj pasti za pogled in nimajo povabila — apolinične dimenzije. Dočim Trebuh v Mali galeriji že kaže to pomensko zvezo s podobo.

M. P.: Že Jože je prej rekel — prej so bili kipi mehanizmi za videnje. Sedaj sem začela delati kipe, oblikujem. Tega prej nisem. Kiparstvo je oblikovanje.

Naprej — kip je vedno podoba in zaradi tega nosi vse bogastvo, ki jo podoba že historično nosi s seboj, med drugim tudi simbolno in tako naprej. Podoba kipa pa ni le človekova podoba. V konstruktivizmu, recimo, so se kipi trudili postati »abstraktni« v tem, da nam niso nudili neposredno človeške podobe. Vendar, zaradi svoje prosojne gradnje so se kazali v trenutku razkritja, enkrat za zmeraj — kot figura v klasični reprezentaciji.

J. B.: Zanimivo se mi zdi, ko rečeš, da si začela oblikovati. Kipar celo potrebuje obdobje, ko se ne ukvarja toliko z oblikovanjem, ampak s tem, kako vidi...

M. P.: ... — kakšen odnos ima do sveta.

J. B.: Na vseh tvojih kipih se opazi simetrija. Ali se to veže recimo na telo in na to, da se vidimo na nek način simetrično? Razstavljeno telo stebra je simetričen kip, vsi tvoji kipi so simetrični.

M. P.: To je res. Zanima me prav najtežja točka. Kip nastopa kot simetrična figura zato, da se podoba prikaže. Dati center in ga izmakniti. Vidim le tisto, kar ne gledam: ni osredotočenega pogleda.

ČAS

J. B.: V tekstu, ki si ga imela v katalogu za Malo galerijo, si pisala o hoji in kako preko hoje v svoje kipe vpelješ čas. Ali lahko poveš kaj več o problemu časa?

M. P.: Mi pripadamo krščanskemu svetu, ki vidi čas ciklično. Z razliko od Židov, ki vidijo čas predvsem v njegovi zaporednosti. Tu se spomnim na Barnettta Newmana, ki je naredil lateralno sliko. Rekel je: »Slika sama je čas.« Zavedal se je tega.

Mi vidimo čas ciklično — lahko rečem, da obstaja v pojmu časa neke vrste zaključenost. To pa je tudi problem naše civilizacije. Ustvarjanje je v svojem bistvu razumljeno teološko. In tudi: ali niso prav teologi tisti, ki so umetniku podelili fantazmo ustvarjalnosti? Ta gesta umesti umetnika kot Umetnika in ta premik zaznamuje prehod v perspektivno urejen svet. Na nek način ne delamo nič novega — v postmodernizmu gre le za prepoznanje nemožnosti postavk, v katere je verjel še modernizem, na primer humanizma, racionalizma.

Umeščamo se simbolno do Boga, do Drugega — ki je izven nas — kot »cele« podobe in potem to »celost« lomimo. Zato obstaja razparceliranost, zato obstajajo dvojne podobe kot so večnost — minljivost, eros — thanatos. Če hočeš, Giacometti ni delal toliko portreta te in te ženske, kot je delal podobo »neke« ženske in šele tu deluje moč erozije vida; nažrtost modelacije učinkuje preko simbolne podobe.

Naprej — hoja vpelje čas: enkratnosti stvari in časa ni v prostoru, v katerem se gibljemo. Toda na drugi strani, pogled drugega človeka oziroma, lahko tudi rečemo, pogled stvari ustavi čas. In prav tukaj vidimo kip. To je zanimivo. V našem omrtvičenem gibu vidimo kip — vidimo podobo. Ravno tu kip postane umetniško delo, ker je mrtva stvar.

REALIZEM IN FILM

J. B.: Ti si uporabljala furniran les iz omar. Ti je bilo na nek način lažje jemati iz predmeta, kakor pa če bi vzela navadne deske in Optično čašo naredila iz njih?

M. P.: Vsi materiali in predmeti so v kipu podvrženi interpretaciji, zato jih lahko uporabljáš — odnos do modeliranja je seveda isti.

Tu je zanimiv problem realizma. Realizem je vedno vzel tisto kar vemo za tisto kar vidimo. Na primer, akademizem koncem 19. stoletja — kiparji so se trudili posnemati živo v mrtvem, to se pravi, v kipu, čim bolj prepričljivo. Pripeljali so stvar do tiste točke, ko je sam kip pokazal nemožnost takega mišljenja. Različne kamne so uporabili npr. za lase, za obraz in to naj bi seveda govorilo o čutnosti, barvitosti figure. Ravno tak način pokaže, da nič ne pridobiš — na čem? Na realnosti kipa. Vsak kip je iluzija.

D. Z.: Vprašal bi te o temeljnih prvinah kiparstva in naprej o bežni analogiji s filmom, ko ta ustvarja navidezno realnost. Prav tako kot film tudi kiparstvo dela z realnostjo, uporablja različne materiale, predmete.

M. P.: Ni realnosti v filmu — to najlepše vidimo prav v dokumentarnih filmih, prav tako kot je tudi v kipu ni.

Glede temeljnih prvin kiparstva: kiparstvo je zapisano vedno istemu materialnemu repertoarju, če lahko tako rečem. Kar vidimo kot navidezne premike naprej, to so redefinicije. Napredka v umetnosti itak ni.

D. Z.: Pomen filma zaobjameš s tem, ko vidiš cel film — vedno delaš rekonstrukcijo kadrov. Isto je pri kiparstvu — ko obhodiš kip, narediš montažo v glavi retroaktivno. Zakaj so rezi tako pomembni?

M. P.: Film govori o linearni gradnji, o prekinitvah v montaži. Mogoče je tu možna povezava s filmom — kip se danes ne razkrije v enem pogledu, ravno tako kot se ti tudi film ne.

Na drugi strani, podoba filma ali podoba kipa obstaja. Mislim, da v našem razumevanju umetnosti ne moremo uiti zaključnosti, ustavitvi časa.

D. Z.: Prej so se kipi še vedno trudili ohraniti eden pogled skozi eno vsebino. Tudi če si hodil okrog, se vsebina ni bistveno spreminjala, razen takrat, ko je prišlo do radikalno različne sprednje in zadnje strani — kot pri tvojih kipih. Tukaj pridemo do zveznosti pogleda — rob je zveza. Zdaj in prej: če pogledaš Brancusija, on dela horizontalne prereze, vse pa drži skupaj gravitacijska vertikalna. Prej sem omenjal osredotočenje in razsredičenje. Sedaj ni več prisotne te gravitacijske vertikale, ki bi držala kip skupaj.

M. P.: Točno tako. Ta gravitacijska vertikalna je hkrati tudi perspektivna točka in je seveda prav tista točka, ki nudi gledalcu — v svoji osrediščenosti — možnost identifikacije. Če pogledamo Brancusija, Brancusi je naredil dva kipa — Ledo in Tjulna — tako, da sta se počasi vrtela okrog svoje osi. To potrjuje, da je bil modernizem zapisan strukturi renesančnega diskurza.

D. Z.: Pomembna je bila gravitacija, osrediščenje v jedru samem. In naprej — Rodinovo delo kaže na premik iz sredine navzven.

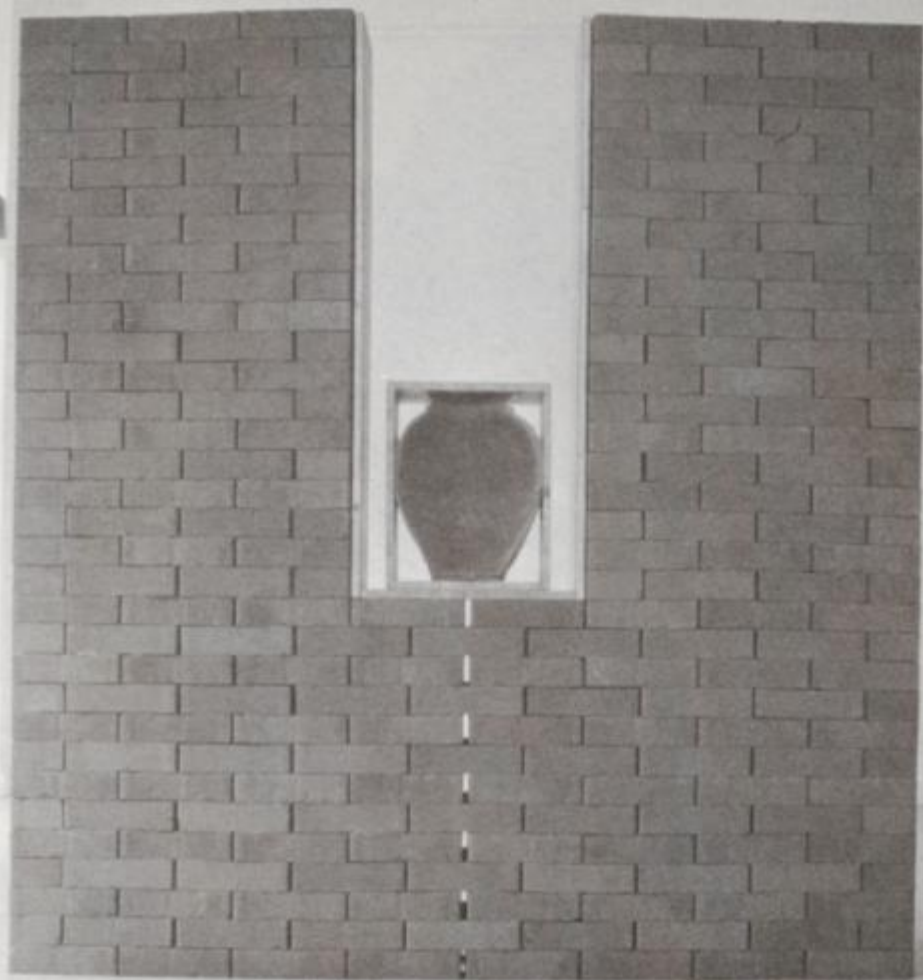
M. P.: Govoriš o navideznem napredovanju kiparstva v 20. stoletju, o razvoju od notranjosti proti površini, od izpraznjega jedra figure proti koži. Glede na film, o katerem smo prej govorili, jaz razumem kip kot konstrukcijo. Ne samo kot delovno konstrukcijo, ampak kot konstrukcijo raznih stanj — telesnega, simbolnega. Polno stvari je, ki jih v kipu parcialno rešujem. Nisem skušala rešit v enem kipu vseh problemov v eni potezi. Mogoče ima to nekaj skupnega s filmsko montažo.

J. B.: Evolucija filma se lahko gleda na bazi različne uporabe planov — veliki plan, splošni plan. Ali je možna analogija s kiparstvom v tej optiki?

M. P.: Gledanje od blizu, gledanje od daleč. Tukaj se spomnim na Giacomettija, ki je rekel, da lahko vsak kip zmanjšaš tako, da greš stran od njega. Če kip postavim zunaj, nič ne pridobi z velikostjo. Giacometti je prinesel na neko pomembno razstavo kip v mali škatlici.

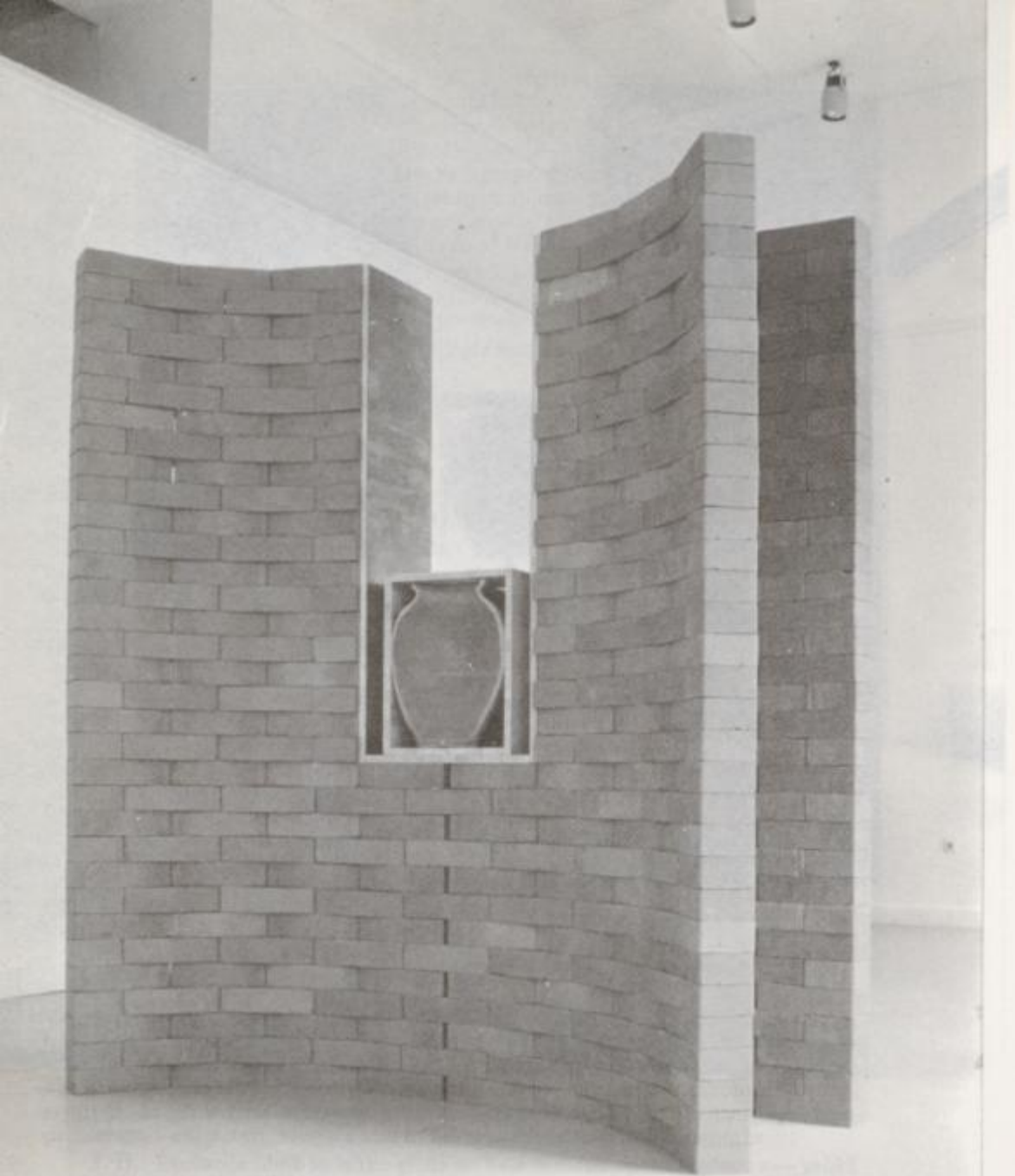
J. B.: Pri Giacomettijevih kipih ne moreš skrajšati distance, ker *on* postavi kip v distanco.

D. Z.: Ti greš lahko bliže kipu ali dalj od kipa.



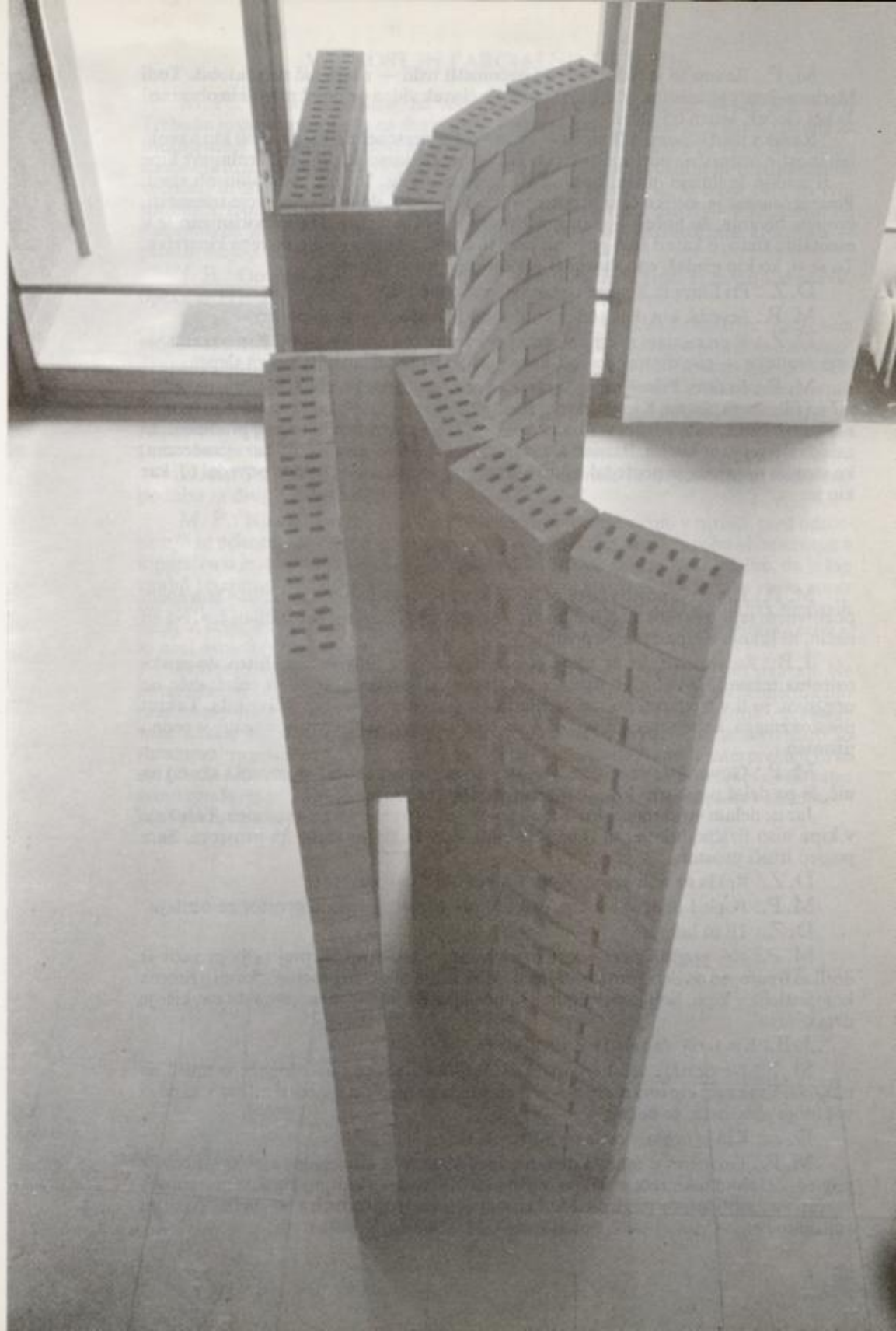
MARJETICA POTRČ:

1, 2, 3: »TREBUH«, 1988; opeka/les/svinec/glinena vaza; 215 × 204 × 73



В. В. Третьяков. 1987. Скульптурная композиция «Степь».

М. В. Третьяков. 1987. Скульптурная композиция «Степь».



M. P.: Ravno to je tisto, kar je Giacometti trdil — s tem nič ne pridobiš. Tudi Merleau-Ponty je, mislim, govoril o tem: ali je človek viden od daleč manjši in obratno? Je isti človek, viden od daleč.

Razlika med kipom in filmom — vedno me je presenečalo to, da je bil kip s svojo telesnostjo historično potisnjen ob zid. Tudi če pogledamo na primer Berninijeve kipe — ti nudijo le iluzijo gibanja okrog strogega središča. In tudi — stojijo ob steni. Presenečalo me je, koliko časa je potrebovalo kiparstvo, da se zaveda svoje telesnosti, svojega bivanja, če hočeš — napram bivanju v »projekciji«. Da ni potisnjeno le v mentalno sfero, o kateri smo govorili prej, in kateri pripada veliko novega kiparstva. Tu se ti, ko kip gledaš, enoplastnost odnosa zelo hitro razreši.

D. Z.: Pri filmu in kipu se izpostavi svetlobno telo.

M. P.: Seveda, kip dela tudi s svetlobo, to je ena temeljnih postavk.

D. Z.: V primerjavi s filmom vidim pri kiparstvu eno plast več. Kip ohranja — brez svetlobe — eno dimenzijo več, katero je izpostavil Brancusi: kip za slepca.

M. P.: In film. Primitivna plemena, ki niso vzgojena v naši civilizaciji, ne vidijo nič na filmskem platnu. Kip, obratno, že od nekdaj nosi s sabo haptičnost. Kip je, nosi s sabo telesnost, zato se tudi v 20. stoletju približuje stvarnosti in naprej predmetu, ki zaseda isti prostor kot mi. Barnett Newman je rekel: »Kip je nekaj, ob kar se zadenem, ko stopim nazaj, da bi pogledal sliko.« Prav v tej »negativni« izjavi je povedal to, kar kip je.

POZITIV KIPA

M. P.: Kip pa je pozitivno telo. In v bistvu — mene zanima narediti v tem enem pozitivnem telesu razkol med »celim« in »ne-celim« videnjem. Ali vpeljati čas. Na en način, ni luknje v kiparstvu, je pozitiv.

J. B.: Ravno tisti, ki se ukvarjajo z negativom, pridejo zelo hitro do stiske oziroma težave. Če začneš v formalnem giacomettijevskem smislu in rečeš: delo na negativu, se ti v trenutku pojavi vertikalna palica in počasi bi še ta izginila. Takrat prostor zmaga. Lepo se mi zdi, ko rečeš, da je delo na pozitivu, čeprav, negativ je vedno prisoten.

M. P.: Govoriš o tem, da če delaš predvsem prostor, se ti kip zmanjša skoraj na nič, če pa delaš predvsem kip, se ti prostor zmanjša skoraj na nič.

Jaz ne delam »tridimenzionalnega« prostora — prostor ni geometralen. Te luknje v kipu niso fizične luknje, tu ti pogled pade čez. Tukaj ni realnega prostora. Sam pogled izniči prostor.

D. Z.: Rekla si: ni luknje v kipu. Če vzameš Deacona . . .

M. P.: Pogled pade skozi kip, isto kot pri meni. V pogledu prostor ne obstaja.

D. Z.: To ni luknja?

M. P.: Ne, pogled pade čez. Če pogledamo Archipenka, prej se je prostor le dotikal figure, on pa dela prostor v formo. Mislim, da ni važen prostor v formi oziroma kompozicija v kipu, bolj je pomemben odnos kipa do prostora oziroma do tja, kjer je drugi.

J. B.: Kje torej obstaja identiteta kipa?

M. P.: Ne obstaja več neposredna identifikacija s kipom. Mogoče si mislil na naslove. Vsak moj kip ima naslov — ne dela se, da ga ni. Nosil s sabo identiteto, ki pa ni več moja identiteta, če hočeš.

D. Z.: Kip je negativ bitja — pozitiv si ti.

M. P.: Govorim o moteči distanci med kipom in človekom, kjer ti kip vrača pogled, če lahko tako rečem. Ni pa možna identifikacija s kipom, kipu ne morem več vračati »zaljubljenega« pogleda. Med kipom in mano se producira rez, meja. To se mi zdi zanimivo.

M. P.: Vedno se nanašaš na večnost s parcialnim dejanjem — kot je kip. Pri Trebuhu je vaza razumljena na dva načina — ena je žarna posoda in druga je posoda za shranjevanje olja ali pač, snovi za človeka; nasploh lahko rečemo za vazo, da zajema simbolno in formalno bistvo kiparstva. Mislim, da ni umetnosti, ki se ne bi nanašala na večnost, in tudi, spomnim se Plečnikovih besed: »Minljiv si, le tvoja dela so tvoj spomin.« Obračaš se na smrt; ali na eros. Eros je matrica smrti — v življenju. Ni slučajno, da je toliko abstrakcije erotične. Recimo, pri modernističnem kiparstvu — prostor hoje je predvsem erotičen.

J. B.: Govoriš o referenci na večnost, hkrati pa imaš kipe, ki se dajo razstaviti, opeka se razstavi, se zvozi domov, na nek način, kipi niso večni.

M. P.: Pri Trebuhu sem uporabila prerez vaze v zrcalni simetriji. Sedaj sem videla, da obstaja rimski kovanec, kjer se Janus prikazuje z dvema profiloma zrcalno. Janus je dobil od Saturna moč videti preteklost in prihodnost. Zanimivo je, problem večnosti: vidiš preteklost in prihodnost, ne vidiš pa sedanjosti. Če lahko rečem, vsak kip nosi s sabo večnost ali »celo« podobo, ki jo potem lomi s parcialnim videnjem, s parcialnim telesom. Vedno obstaja problem med tem kar se prikaže in tem kar izgine, ta razstavljenost kipov, med prisotnostjo in odsotnostjo.

D. Z.: Pri Gombrichu imaš hkratno podobo race in zajca. Enkrat vidiš eno podobo in drugič drugo. Kako videti vmesno stanje?

M. P.: Nikoli ne vidiš dveh podob naenkrat. Vedno vidim v razliki, med odsotnostjo in prisotnostjo. Vmesno stanje je rob. Preko imaginarnega roba ali telesnega v kiparstvu ti je dana druga podoba, drugo stanje. Strogo gledano, jaz mislim, da je kip zgubil referenco na zgolj samega sebe, ponuja prej stanja. Prav sem se vpiše pojav brezštevilnih instalacij. Tudi Beuys z razparceliranostjo telesa, ki je ostanek njegovih akcij. Akcija, ali njegovo besedovanje, ostaja zadaj kot tisti nosilec, spominska celota, ki nosi ostanke, ki nosi ostanke teh kiparskih teles.

Govorim o stanjih: ni več simbolnega predmeta — je prej igra med stvarmi. Ne obračaš se samo na neskončnost, samo na simbolno, samo na mitološko. Konstrukcijo razumem kot igro med stvarmi, ki so prisotne pri delu. Sprva me je motilo, ker so se vaze kazale kot simbolni element. Vendar, kot vidiš, beremo ne le med žaro in shranjevalno posodo, ampak beremo tudi pogled večnosti. Polno je interpretacij in še so. Glede na to, kar sem mislila in na to, kar nikakor nisem. Vsak predmet nosi s sabo svojo zgodovino. Vsekakor pa mislim, da se predmet kaže prej kot napaka v sistemu — je napaka, ne simbol.

OBJEKTIVIZACIJA POGLEDA IN LATERALNA GRADNJA KIPA

KIP Z NASLOVOM »TREBUH«

Marjetica Potrč — 1988 (215 × 204 × 75 cm, opeka, svinec, les, glinena vaza)

Galerijska postavitev ni naključna, kakor bi se utegnilo zdeti. Že pred vstopom v galerijo pogled skozi steklena vrata namiguje na posebnost obstoječe situacije, ki jo tvori kip s svojo prisotnostjo. Z dramaturgijo prehoda v galerijo se soočimo direktno z razmerjem telesnosti, ki kaže zagato, v katero se ujamemo. Prostorska lokacija kipa nosi v sebi odsev njegove notranje strukture. Kip je lociran izven gestalt koordinat galerijskega prostora, izven presečišča obeh simetral prostora, ki jih lahko vidimo v stičišču linij linolej ploščic. Istočasno pa deli galerijski prostor na dva nesimetrična dela: na prostor distance (pred kipom) in na prostor živjetja (za kipom). Dramaturgija prehoda v galerijo se na nek način ponovi s prehodom iz prostora distance v prostor živjetja. S tem kip ohranja bistvo, ki ga dobi, ko ga naslovimo s kipom in ne s skulpturo. Tako je kip podvojen, hkrati pa nas že takoj ujame v prej omenjeno telesno razmerje s prostorom, ne da bi se zavedali časovne dimenzije — izkušnje kipa, ki bi bila posledica retromontažne zavestne dejavnosti. Z našo aktivnostjo, s hojo okoli kipa, razkrivamo njegovo vpetost v čas, njegovo podobo, katero evocira že sam naslov.

Ob tej priložnosti sem si izposodil tolmačenje Deleuzejevega pojma PODOBA-ČAS, ki ga je navedel Zdenko Vrdlovec v svoji knjigi *Lepota prevare*, za bežno analogijo filma in kiparstva: obema je skupno to, da se nahajata v polju reprezentacije in jemljeta realnost za početje navidezne realnosti. V filmu je podoba čas: — opredeljuje jo nerazločljivost realnega in imaginarnega, fizičnega in mentalnega; hkrati pa tu ne gre za pomešanje enega in drugega, ampak za odsev enega v drugem.

— Je razpočenje artikuliranega filmskega prostora in časa, ki ga pogojuje vzročnost z rezi in čiste optične ter zvočne situacije.

— Naracija ne pretendira več na resnico, odpira se lažnim silam, kjer jim pomaga montaža.

— Montaža uvaja odklonska gibanja, iracionalne reze, kjer konec neke serije ne zaznamuje več začetka nove serije; med njima je rez z izključno disjunktivno vrednostjo.

— Trpi razlika med lažnim in resničnim.¹

In ravno ti rezi, o katerih je bilo prej govora — v kipu so rezi in prerezi in ne robovi, se tu kažejo ključnega pomena. Robovi so v kiparstvu še vedno podvrženi kronološki interpretaciji — renesančnemu diskurzu branja celostne podobe. Tudi skulptura je nosila to branje s seboj. Pri tem je imel rob vzročen pomen povezovanja vsebine, odnosi nove vzpostavljajoče slike so bili podaljški izginule. Osredotočenost kipa je ohranjala vertikalna gravitacijska os. Mislim, da nosi rez s seboj moteči vidni pomen, ki daje možnost nadaljnje artikulacije strukture kipa, v nasprotju z robom, ki zaključuje vidno strukturo. Lahko bi rekel, da gre za odprti in zaprti sistem gradnje.

Pri kipu »TREBUH« pa se realizira ravno ta odprti sistem gradnje. Vizualna artikulacija kipa se vidi v gradnji opek, hkrati pa se zrcali v tlorisni sliki. Opeke so zložene v dve zakrivljeni steni, ki ju iz frontalnih pogledov prebada odprtina, istočasno pa ju v stranskem pogledu povezuje (odprtina se namreč materializira v U-profiliranem lesenem telesu, znotraj prevlečenim z svincem, zato se v stranskem pogledu razkrije kot leseno telo). V tej odprtini, ki se v frontalnih pogledih kaže kot madež, »lebdi« prerezana vaza, ki nam vrača del izgubljenega pogleda, kateri se je izgubil v odprtini. Tako se konstituira metaforično bistvo (notranja substanca kipa) preko montažnega sistema in legalizira tisto prehodno stanje, mejo drugega sveta, našo nemoč videti svet, ki zgineva v angelski dispozitiv, v materializacijo časa in gibanja skozi razsežnost nevidnosti.²

Takšna konstitucija lateralne gradnje kipa omogoča pogledu objektivizacijo, lastnost, ko kip preseže dimenzijo objekta, ko pogled postane že sam »objekt«.

Aktivnost kipa izhaja iz samega sebe navzven. Aktiviranje tega stadija kipa se zgodi v dveh smereh realizacije konstelacij: — prvič, v samem aktu utelešenja, ko se izvrši kreativno dejanje, ki daje kiparki in nam alternativo, da pride do ponovne vzpostavitve, ali pa pride do dokončne izgube. Kajti eksistenca kipa je neposredno vezana na temeljni člen — fabriciran material, *opeko*, ki nosi v sebi vse pomene realnega (trpi razlika lažno-resnično)

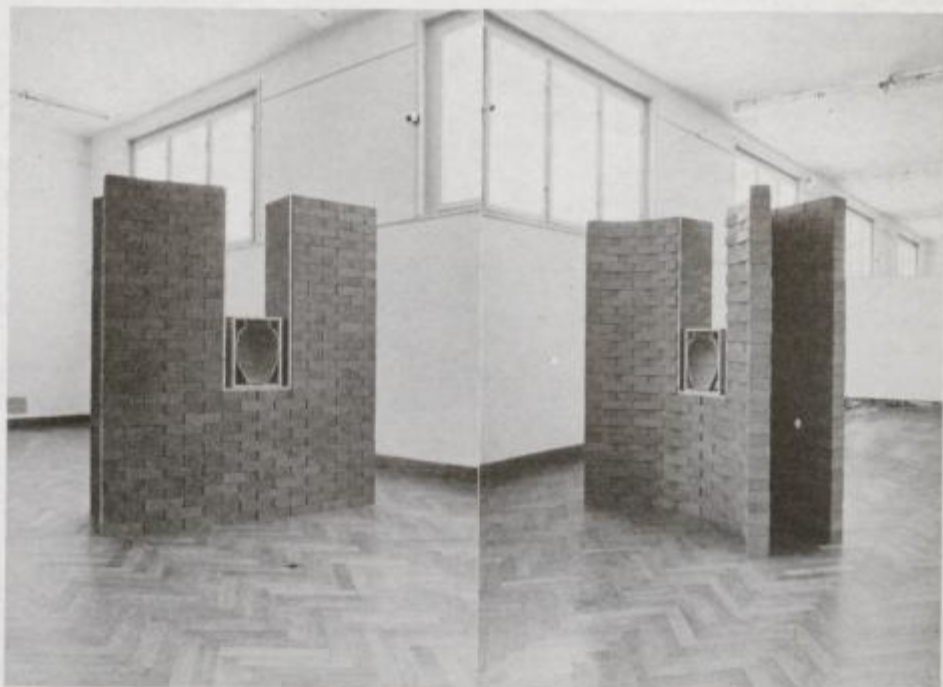
— drugič, mentalno telo — vaza, ki odseva v montaži nevidno mentalno stanje, je izvršena tako, da se realno stanje konstituira tam, kjer se je najbolj intenziviralo irealno stanje kipa — ne celost, v krizi identite. V kipu je postavljena tako, da nas gleda praznina. Prerez vaze in nato ponovna sestava skupaj, postavljata vazo v dva že prevzeta odnosa: v odnos distance in v odnos vživetja. V prvem odnosu gledalec doživi odboj, preko distance lahko sprejme metaforično bistvo vaze, *žare* — osredotočeni pogled ustavi gibanje; v drugem odnosu pa je gledalcu vsiljen odnos vživetja, zato se mu vaza razkrije v drugem metaforičnem smislu, kot *posoda*, ki nekaj shranjuje. Pride do direktne identifikacije gledalca z kipom in mentalnim bistvom vaze.

Na koncu se lahko vprašamo zakaj resnično ne vidimo substance v vazi v obeh relacijah kip-gledalec. Odgovor je sledeč: ker že sama forma prevzame simbolne funkcije.

¹ Zdenko Vrdlovec, *Lepota prevare* str.: 26

² Stojan Pelko *Pogled na gibanje skozi čas*, priloga Pogledi, MLadina 10/11, '88

DUŠAN ZIDAR



Stvar, ki se je začela razraščati pod vprašanjem »Veš slikar svoj dolg?« je več kot le zanimiva in zahteva nekaj uvodnih opomb, preden bo bralec prešel na tekste, ki jih je »izzvala«. Za to uvajanje so morda najzgovornejše nekatere (izmed redkih) »izjav avtorja«, ki jih povzamamo iz lanskoletnega intervjuja na Radiju študent.

Za začetek umestitev:

»Pozicija slovenskega umetnika ali celo umetnika sploh mi je nepredstavljiva. Sem zunaj kolektivnega pogleda, tistega, ki določa kako se na umetnost sploh gleda, kakšen odnos se do nje zavzema. V bistvu sem vedno imel problem komunikacije z umetnostjo, kaj z njo početi, kako jo zavzeti. Nič ni samoumevno in lahko bi celo rekel, da ko sem se nehal ukvarjati z likovno umetnostjo, sem se pravzaprav šele začel ukvarjati z razstavo »Veš slikar svoj dolg?«.

Kar zadeva anonimnost:

»Anonimnost je nekaj, ko se človek doseže v svoji samoti, ko nudi sebe kot lastno izginotje, ko reče: sam kot sem zmeraj bil. Ali celo: moja lastna podoba mi je tuja, ni se mogoče identificirati, ni mogoče dati imen, naslovov.«

Vidno in nevidno, beseda in molk — kje »cenzura« pokaže več kot razkrivanje vsega:

»Ne vem čisto točno, kaj slika je. O umetnosti vem komaj toliko, da je stroj za uživanje, da slikarstvo spreminja svet v sliko, da daruje kip telo podobi. Likovna umetnost je obsojena, da biva v videzu, po moje pa je najvažnejše nevidno, tisto, kjer se predstava neha. Seveda pa gre največkrat za osebne projekcije, za stanja duše, za pokrajine duše. (...) Slikarji so bili mojstri življenja, mojstri imitacije življenja. Znotraj roba je življenje končano, slika je prostor med življenjem in neživim, ali je prinašalec smrti ali pa mrtvo življenje. Robna slika je drugi način življenja, ki je blizu trdni snovi, kamnu. Sem za cenzuro, zato moja slika ni seksualno prizorišče, hkrati pa sem proti racionalizmu, pozitivizmu, kar ne pomeni razvrednotenja vrednot. Gre enostavno za to, da je treba o nekaterih stvareh molčati in ne kričati. (...) V preteklosti sem bil prepričan, da je mogoče prevajati učinke ene umetniške discipline v območje druge. Najprej sem si želel, da bi združil umetnosti v skupni umetnini, da bi presnavljal, mešal forme, diskurze. Zdaj ne gre več čisto za to. Sicer še ostajajo nešteti jeziki, neštete mreže, nepreglednost in prepletanje diskurzov, ampak z množico besed narediš molk, z glasom zapreš usta. V bistvu se mi vse naredi trdno, priklenjeno, težko, nepremično, kamnito. Nematerialen je samo čustveni šok.«

O resnici:

»Nekaterim je tradicija druga narava, drugim pa je čas ječa. Delam stvari zunaj časa, zunaj umestitve, izmečke. Tisto, kar se ne da definirati, skušajo izvreči kot nečisto, sporno. Pa se kljub temu nisem odpovedal prestolu. Tam kjer je nič, lahko to označiš z belino ali črnino, belo platno je nulta točka, orodje za sliko. Vase zaprt sistem moje razstave meri na univerzalnost, na VSE, ni resnice o vsem, resnica je vse.«

Zakaj podzemna jama:

»Svet je dolina solz, zravnana z zemljo, s pogubno gubo. Zato jama, ker je kristal in kristal prekaša razum ter je absolutno lep. Svetlobni signali se prikazujejo v kristalu, globina je globlja od njenih atributov, podoba je neskončna.«

Kje je ključ:

»Človek je iz prahu, vse v njem je spomin. Vzroka vzroka ni mogoče najti, vzroki so tudi tam, kjer jih ni, zato ni mogoče čisto definirati misli, determinirati načela. Tisoč slik je fragmentiranje slik, in učinek nosi posledice vzorca, skrite podobe, prosojnosti, prepletenosti in vse to je na drugi strani determinizma. Ključ ni moč. Konec sveta bo, ko bosta dva bitja čisto enaka, to bo trčenje dveh svetov.«

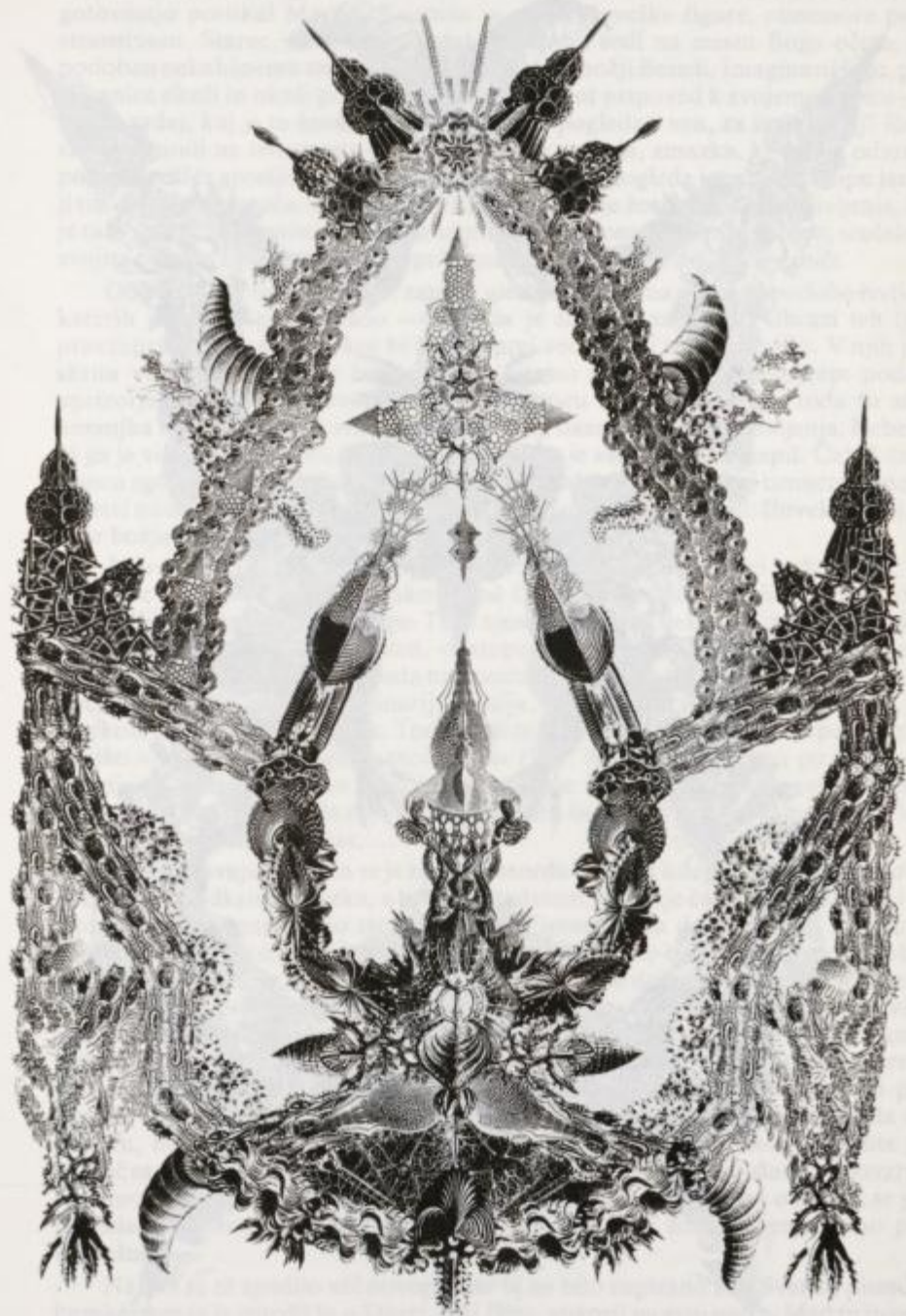
Ne ozirajte se na kvaliteto in teoretski domet tekstov, ki sledijo, lahko rečemo, da zadeva, o kateri se govori, na koncu ne bo stopila gola in razkrita, razkrinkana pred bralca. — Prej narobe, precejšnji del ostaja »neprebavljena kost«. Do tega dejstva lahko seveda vsak sam izbere svojo naravnost, naš predlog pa je tudi lahko samo eden: toliko boljše za stvar samo, saj s tem šele postaja zares zanimiva tako za publiko kot za teorijo, in toliko boljše za teorijo, ki ima priložnost nastajati ob soočenju s presenetljivimi in konciznimi odgovori tam, kjer doslej sploh še ni bilo vprašanj.

Kar pa zadeva omenjeno pričakovanje »golote«, ali celo njeno konstatiranje, ponujamo v premislek tole dvoumno Lacanovo opazko: »Zares, kralj je nag zgolj pod nekimi določenimi številom oblačil — ki so sicer nedvomno fiktivna, niso pa zato nič manj bistvena za njegovo goloto. In kot lepo kaže neka druga zgodba Alphonsa Allaisa, sama njegova nagota v razmerju do teh oblačil nemara nikoli ne more biti dovolj naga. Konec koncev lahko kralju oderemo kožo tako kot plesalki.«

MRTVAŠKI PLES ŽIVIH

Ko je leta 1306 Giotto di Bondone poslikal zidovje kapelice družine Scrovegni v Padovi, je ustvaril podobe, kakršnih dotlej še ni bil videl svet. Lahko bi rekli, da je bil to pravi srednjeveški film, slikanica, ki je besedo spremenila v podobo. Človeške oči več kot tisoč let niso bile videle kaj takega. S priduhom hladnega zidovja se gledalcu še danes kažejo te stare, večne, neumrljive podobe Marijinega življenja, Kristusovega rojstva, trpljenja in naposled njegove smrti. V spoštljivi tišini slediš zgodbi iz podobe v podobo, naslikane figure se premikajo in spreminjajo, celo starajo se, kot da bi jim na otožnih obrazih že bilo zapisano, da potujejo k nekemu koncu. Gledalec ima občutek, kot bi se tu, v tej kapelici, ne rodila le film in slikanica, ampak še kaj več; rodile so se naše, novoveške sanje. Giotto ni uprizoril samo svetopisemske pripovedi, uprizoril je tudi njen čas. In uprizoril ga je v dveh smereh. Najprej, bodo poudarili umetnostni zgodovinarji, je prodril v globino polja. Iz ploščate površine je ustvaril iluzijo globine; človeške figure, ki so oblečene ali zavite v gubaste plašče in halje, ustvarjajo vtis prostora. V nasprotju s staro, paleokrščansko umetnostjo, ki se je vračala nazaj k antičnim, orientalskim vzorom, po katerih je morala biti za jasno pripoved naslikana celotna figura,¹ je Giottu dovolj, da naslika le en del, pa bomo za njim zaslužili še vse tisto, kar manjka. Naslikal bo nežno užaloščeni obraz s sklenjenimi dlanmi pod levim licem; to je vse, kar bo videti izpod gosto nagubanega plašča. A vendar, prav to obrobje oziroma nagubanost bo ujelo pogled, ki si želi videti tisto, kar naj bi bilo zadaj in ostaja nevidno. Pogled se v sliko ujame, vpiše se vanjo in slika zaživi, zaživi v njegovem času. Večna je, dokler traja pogled.

Toda Giotto je na nek način začetnik, živi še v tistem srednjem veku, ko je človeštvo z eno samo ladjo potovalo k onstranstvu. Prve večje epopeje križarskih vojn so pravkar minile in gotske katedrale so odkrile luč, svetlobo. Ostanki jeruzalemskega, Jezusovega križa so se bili raznesli po vsej Evropi in bilo jih je toliko, da bi znjimi lahko sestavili cel gozd. Med vitkim gotskim stebrovjem je zaživila svetloba, prodrila je med mračno cerkveno zidovje in imaginarij je bil tu, svetloba sama je bila Bog. Ljudje na ladji so se začeli zavedati, da jim gre za skupen cilj, da potujejo tja, k onstranstvu, v nebeški raj, za katerega se je zdelo, da bo zdaj zdaj tu. Ko sto let pozneje Giotto nariše in poslika evangelijsko pripoved v obliki življenjepisa, se mu ta pripoved zariše tudi v





tem drugem času, v času zgodbe, ki naj ima svoj konec. Kristusovemu življenju in smrti sledi vstajenje in pot k nebeškemu očetu. Toda prav tu se Giottu roka zatrese, postoji mu za hip, potem pa v dvomeči negotovosti naslika še tisto, kar pride na koncu. Ko je treba naslikati samega Boga očeta, Gitto tega ne zmore. Slikar, ki je s tolikšno gotovostjo poslikal Marijo, Kristusa in srčne človeške figure, obnemore pred onstranstvom. Starec, ki visoko zgoraj na stropu sedi na mestu Boga očeta, je bolj podoben nekakšnemu zmazku, kot pa mogočni božji Besedi. Imaginarij je tu, podobe slikanice okoli in okoli po zidovju nas vodijo kot pripoved k svojemu koncu — toda kaj je zadaj, kaj je ta konec? Je mar mogoče pogledati ven, za imaginarij? Kar nam slikar ponudi na tem mestu je zgolj figura skruperala, zmazka, ki deluje odvrtno in pogled se od te grozljive sence takoj odmakne. Želji pogleda je nemara v hipu jasno, kaj ji tisti zmazek sporoča: tam zgoraj ni kaj videti, vse je že tu, v podobah življenja. Morda je tam zgoraj želja naletala celo na samo sebe, oziroma, drugače rečeno, srečala se je s svojim pravim objektom, in brž pobegnila, saj ji sicer grozi, da se izniči.

Objekt mora ostati drugje, zato se gledalec vrača nazaj, med podobe življenja, v katerih pa se — paradokсно — zdi, da je smrt že zapisana. Obrazi teh ljudi so pravzaprav težki, otožni, kot bi že v naprej vedeli, kaj se bo zgodilo. V njih je neka skrita vednost; tisto, kar bo, je že tu. Giotto se umešča v ta precep: podobe so uprizorjene v času pripovedi, ki vodi h koncu zgodbe, k Bogu, toda tu srečanje umanjka in edini možni korak je pogled nazaj, nazaj k podobam življenja. Nebeški raj, ki ga je visoki srednji vek slutil pred durmi, se je sam v sebi razcepil. Čakal nas je na koncu zgodbe, kjer naj bi duša zapustila telo, toda tam se je nekaj izmuznilo, pogled je naletel na samega sebe in nemara bi se nemi odgovor lahko glasil: človek poglej, ti sam si že božja stvaritev, vse je v tvojih podobah in verovanju.

Morda bi to še šlo, toda glej, presenetljivo, v istem času živi tudi Dante, čeprav izgnanec pa vendar po rodu tako rekoč Giottov someščan. Veliki Dante, ki nas v Komediji prav tako vodi k Bogu. Tudi njemu se ta Bog nekako izmuzne, bolj kot želi biti duhoven, bolj postaja čuten, dostopen skozi črko. Seveda je nešteto možnih načinov branja te Komedije, toda na koncu Dante ne more, da bi ne podvomil v svoje početje. To, kar dela, je imaginarij, poezija, in pa seveda nekakšno simbolno, saj gre vseskozi za vztrajno tkanje črk. Toda sredi rajskih vrtov na koncu svoje pesnitve Dante zapiše: »*All' alta poesia qui mancò possa*« (Par. XXXIII, 142), »ali po naše bankrot poezije... Vsega tri verze pred koncem svoje 14233 verzov obsegajoče Komedije priznava božanski, morda največji pesnik vseh časov, da poezija sama ni nič. Vanitas vanitatum et omnia vanitas;...«²

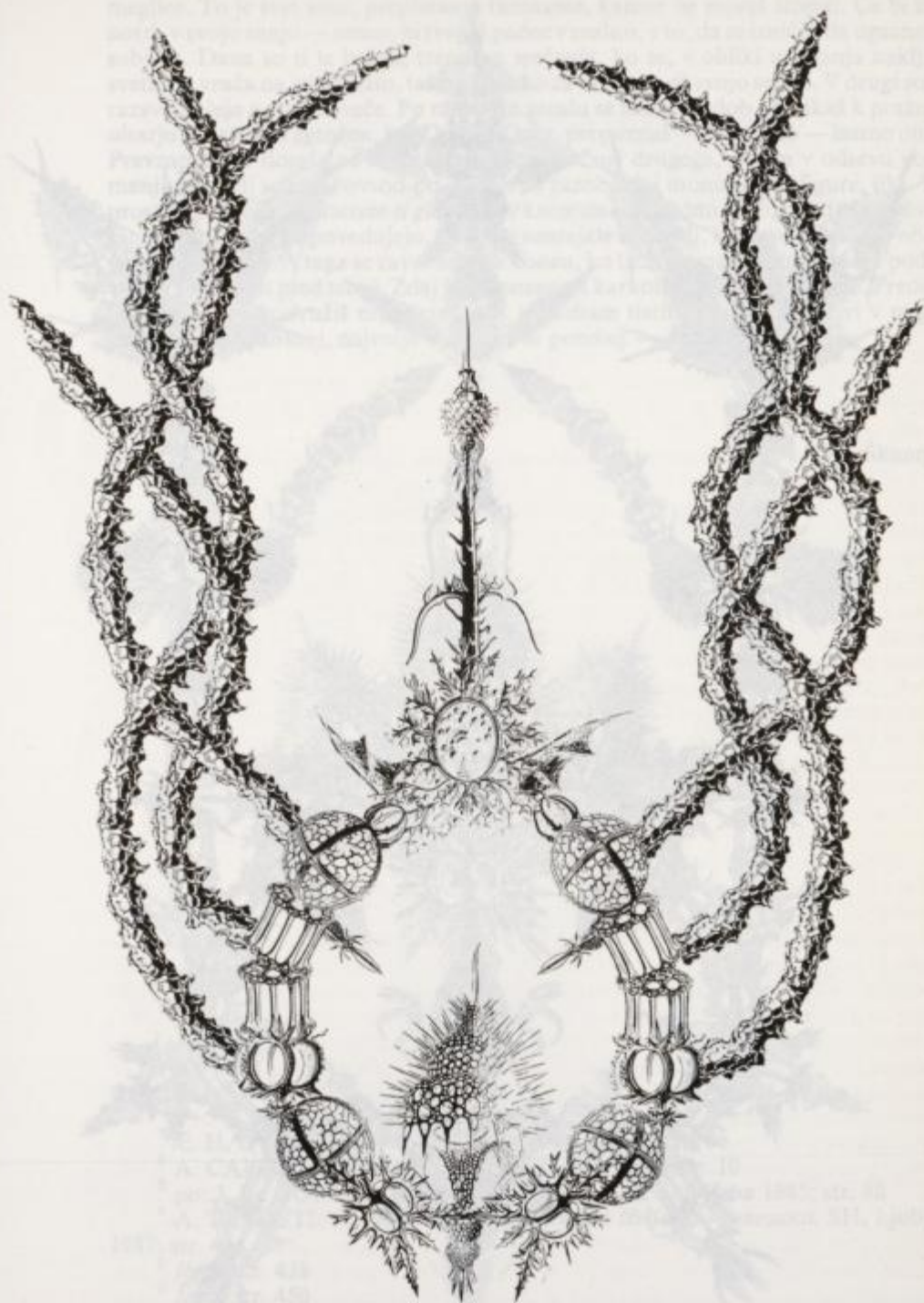
Mirno plavajoča barka se je zatresla morda bolj kot kdajkoli poprej. Na poti je bil humanizem, odkritje človeka, a tudi, in predvsem, odkritje časa. Od Danteja, ki v svoji Komediji že omenja novo stolpno uro v Firencah, pa do Albertija, ki v slovitih besedilih na vprašanje, kaj je tisto tako zelo mojega, celo bolj moje od svojih rok in oči odgovarja — »čas, otroci moji, čas«,³ res ni pretirano dolgega koraka. Sem vmes se bo postavil Boccaccio, Dantejev prvi veliki interpret, ki bo Komediji pridal vzdevek Divina, božanska. Sestop iz nebes na zemljo? Morda, toda najprej se je samo onstranstvo pokazalo kot ne-celo. Ko naj bi ga dosegli, ko naj bi končno prestopili božanski prag, se je le-to pokazalo v svoji čisti obliki: prikazalo se je kot pogled. Spretni Giotto Boga ne more naslikati. Vse kar je, je človeški imaginarij. Toda v istem koraku, nezaslišano, sledi še hujši polom. Na koncu svoje pesnitve Dante prizna nemoč samega imaginarija in njegove govorice, poezije. Sestop božanstva povzroči, da se nemoč, razcep naseli znotraj samega življenja. Ko je umrl živi onstran, se je smrt naselila sredi življenja. Iz nemožnega onstranstva je zdaj življenje samo postalo nemožno.

Najbrž se ni zgodilo nič novega, kar bi ne bilo zapisano že v Svetem pismu, toda humanizem se je sprožil in o *Stvari*, *Das Ding*, govoril na svoj način. Med tu in onstran se je zagostila neka ovira, kakršne do tedaj še niso poznali. Pojavila se je *ars moriendi*, *arte del ben morire*, skratka — mrtvaškost. Zgodovinar Alberto Tenenti opisuje, da je mrtvaško *nov* izraz: »če ga hočemo razumeti, moramo vedeti, da ga pred letom 1350

domala ni bilo«...⁴ Na mestu zgrešenega srečanja med nebom in zemljo se pojavi neka ovira, ki prevzame obliko smrti. Toda ta smrt postane prav kmalu ovira v samem življenju. Gledalec se zdaj v majhni cerkvi sračuje z novimi podobami, znajde se tam, kjer si živi in mrtvi podajajo rokè: v *mrtvaškem plesu*. Umetniki, ki so upodabljali poosebljeno izgubo telesnega življenja, so ustvarili figure z novimi čustvi. Tisto, kar so ljudje dotlej sprejemali kot preprosto dejstvo, kot dobrodejno ločitev duše — kar je za vernika pravo bistvo — od telesa, je nenadoma naletelo na neko oviro.⁵ Med Boga in človeka se je postavila smrt, ta mirna, dobrodušna figura, ki ne prihaja ne iz pekla ne iz raja. Običajno se pojavlja neoborožena, v drobnem, a odločnem koraku vznemirljive gotovosti. Njeno vabilo, čeprav ne predvideva ponovitve, se skoraj nikoli ne sprevrže v nasilno dejanje. Živega zgrabi iznenada, vendar pogosto z zaupno gesto dobrega prijatelja; ne zdi se, da bi človeka vzeiral vtis nadnaravnosti: okostnjak ne prihaja od zgoraj in ne zraste iz tal.⁶ Od kod pa potlej te vznemirljive figure žive smrti prihajajo? Gibljejo se v postavni hoji ali nekakšnem plesu in slehernik na tej zemlji je, ali pa bo njihov družabnik. Zdi se, da iz teh mrtvaških figur izžareva jasno in nedvoumno sporočilo: — ne delaj si iluzij, podaj mi roko, kajti jaz, mrtva kost, sem tvoje bistvo. Življenje je ob srečanju z resničnostjo smrti naletelo na svojo mejo, postalo je tragično, zavezano minljivosti trenutka, saj ga je nemogoče obvladati. Toda če je slehernik zavezan smrti, kaj so te kosti, skeleti, ki človeka vodijo za roko? Na eni strani je življenje zavezano smrti, na drugi strani pa imamo živi ples mrtvih. Ali je v mrtvaškem plesu — tem morda najizrazitejšem odsevu renesančnega humanizma — spregovorilo realno? Kaj je v tem dotiku, ko si skleneta roke živi, ki ni dovolj živ, saj nosi seme minljivosti, in pa mrtvi, ki ni zares mrtev, saj se gre nekakšen sprevodni ples. Pridi, človeški duh, in pojdi z mano, saj nisi nič drugega kot to — mrtva kost. Toda ti okostnjaki so vendarle živi; od kod prihaja njihov poklic, njihovo sporočilo!?

Seveda ne smemo pozabiti, da se glasi novo renesančno geslo: »L'uomo è tutte le cose«, človek je vse stvari. Ficinovska neoplatonistična konceptualizacija odkriva celoto stvarjenja v človeškem mikrokozmosu. Zato bi lahko rekli, da so mrtvaške figure le zrcalna podoba, iz katere govori resnica subjekta. Da pride Jaz do sebe, mora preko *podobe*. Toda na tej podobi je nekaj, kar v zrcalu ne odseva. Pravzaprav sta zrcalo in podoba privilegirani mesti prepletanja želje, past za pogled. Vzpostavljata iluzijo in skozi artikulacijo prostora in časa se konstituira raven dogodka. Toda tisto, kar manjka, je najbrž nekaj, kar je odveč; npr. *senca*. Senca kot realno, ki nam vedno stoji ob strani, če se je skušamo znebiti, se *vselej povrne na isto mesto*. A je vendar nikjer ni, ni je mogoče prijeti. Oglejmo si mit o Orfeju in Evridiki. Strašno potr in žalosten se Orfej odloči, da bo bogove poprosil, naj mu v življenje povrnejo umrlo Evridiko. Odpravi se v skrivnostni, hladni svet podzemlja, kjer so bogovi umrlih senc voljni ustreči njegovi želji. Vendar le s pogojem, da se vse do praga podzemnega sveta ne sme ozreti na Evridikino senco. Orfej se odpravi proti svetlobi, toda skušnjava je bila premočna, ozrl se je in ljubljeno Evridiko izgubil. Ali je tej zgodbi možno zoperstaviti srečnejšo varianto? Denimo, da se Orfej ne bi ozrl in tako ne bi izgubil Evridike. Ali ne bi, na ta način, Evridika izgubila svoje sence? Nemara gre za vel, za tisti aut — aut, v katerem ni tretje rešitve: ali jo imaš, pa je ne vidiš; če jo vidiš, če se ozreš in pogledaš, pa jo izgubiš... Prepoved, ki jo bogovi naložijo Orfeju, implicira prav tisto izključitev očesa v pogledu, nekakšno slepoto, zaradi katere je vidno polje past za željo.⁷ Tisti, ki gleda, je v resnici subjekt nezavednega. Pogled kot objekt niha, drsi neulovljiv med njim — subjektom nezavednega in podobo.

Ko slehernik vdano stopi v mrtvaški ples, ga smrt zagrabi za roko in poreče: ne skrbi, saj jaz nisem nič, kar ne bi bil že ti sam. Subjektu se skozi podobo Drugega vrača sporočilo lastnega bistva, hkrati pa je ta Drugi, ta mrtvi sopotnik na nek način bolj živ od subjekta samega. »Veliko zrcalo Živega« je v renesančnem jutru dobilo svoj prostor med slikarjami mrtvaškega plesa. Ko se danes, ob novoveškem večeru, nemara spet — glej zanimivost — v spoštljivi tišini sprehajamo mimo podob in monumentov, nam pod nogami škripa razbito zrcalo lastnega odseva. Videti je celo veličastno, in če se na podobah ne prikazuje več smrt, ampak oživiljene figure preteklosti, je to pač zato,





ker smrt sama ni nikoli umrla. Ko stopi subjekt v hišo, je postavljen v medprostor dveh soban. V eni utripa luč, svetloba v presledkih razsvetljuje goste bele pajčevine in meglice. To je svet senc, prepletanja fantazme, kamor ne moreš stopiti. Če bi stopil notri, v svojo sanjo — senco, bi tvegjal padec v realno, v to, da se izničiš, da ugasneš kot subjekt. Dana so ti le bežna, trenutna srečanja, ko se, v obliki utripanja naključja, svetloba vrača na isto mesto, tako da lahko za seboj nosiš svojo senco. V drugi sobani razsvetljujejo prostor sveče. Po razbitem zrcalu se mimo podob pomikaš k praznemu oltarju, v katerem zgrožen, kot Dorian Gray, prepoznaš — prepozno — lastno obličje, Pravzaprav se docela ne moreš prepoznati, če nič drugega, potem v odsevu gotovo manjka štrcelj sence. Povsod po stenah so razobešeni monumenti, figure, liki. To je prostor Drugega, v katerem *si gledan* in v katerem si se vedno iskal; prostor zgodovine. Govoreče figure pripovedujejo, kako so nastajale naše oči, kako so one same oblikovale tvoj pogled. A tega se zaveš šele na koncu, ko trčiš ob medli odsev lastne podobe. Ujel si se, kot vsi pred teboj. Zdaj je prepozno za karkoli, življenje je za tabo. Preostane ti le to, da se pridružiš monumentom, podobam tistih, ki so vedno živi v pogledu drugega. To je muzej, največje — danes še posebej — prizorišče živega.

Igor Škamperle

Opombe:

¹ E. H. GOMRICH: *The Story of Art*, London 1950/66

² A. CAPUDER: *Romanski eseji*, ZTT, Trst 1987; str. 10

³ po: J. Le GOFF, *Za drugačen srednji vek*, SH, Ljubljana 1985; str. 88

⁴ A. TENENTI: *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, SH, Ljubljana 1987; str. 424

⁵ *Ibid.*, str. 438

⁶ *Ibid.*, str. 450

⁷ F. MENNA: »La chiave dei sogni o il doppio statuto dell'immagine«; v zborniku: *L'arte, La psicanalisi*, Ed. Feltrinelli, Milano 1979

I.

DOLG

Zakaj naslov Veš slikar svoj dolg? Kakšen je odnos tega naslova do vašega dela?

Naslov stoji kot dolg besedi ali kot je napisano pri Ivanu Evangelistu: na začetku je bila beseda . . . beseda je bog . . . vse je po njej nastalo . . . v njej je življenje in življenje je svetloba. Odnos med besedo in sliko pa je seveda paralelen, kar pomeni, da ne gre za direktne, simultane zveze — recimo: na razstavi je tisto, kar piše v naslovu ali obratno, da nam naslov pove, kaj je na sliki. Razstava je sicer identificirana z naslovom (ker je pač označevalec), ampak vseeno oba (razstava/podoba in naslov) ostaneta razmejena. (Ni ontološke skladnosti, potrjevanja med imenom in njegovo podobo, saj naslovi niso: Deček s flavto, Zajtrk na travi, Kompozicija treh likov, . . .) Gre za razcep med besedo in sliko. Nobeno umetniško delo ne more biti ogledalo stvarnosti in prav tako ne more biti naš dvojnik, kot tudi ne dvojnik besedi. Svojim slikam pravzaprav sploh ne morem dati naslovov, vendar tudi niso brez naslova; naslov ima le razstava.

Spričo analognosti zastavljenega vprašanja v naslovu vaših ustvaritev Veš slikar svoj dolg? s podobnim vprašanjem iz zgodovine (Veš poet svoj dolg?), kjer se vprašanje in »odgovor« odvijata v istem mediju, »odgovor« na vaše vprašanje pa je moč iskati le v vašem delu, likovni govoric, ki pa, strogo vzeto, tega vprašanja sploh ne rabi, se vam na tem mestu nudi priložnost, da ubesedite to, po čemer ste se že vprašali.

Vsaka podobnost z Ž. je naključna, ali točneje, analogija z njegovim vprašanjem je nujno zlo. Gre za dve povsem različni stvari. Njegovo vprašanje je politično, moje je ontološko. Moj naslov nima naslovnika, in vprašanje ni namenjeno nikomur, tudi slikarjem ne — je čisto prazno. Ali kot sem že nekje rekel: tu se vprašanje nudi kot odgovor, odmevu pa se ne da odgovoriti, je vzrok in posledica samega sebe. Ključno je dostikrat tisto, kjer stoji vprašanje brez odgovora ali odgovor brez vprašanja. Tisto, za kar se mi gre, je neizrekljivo v besedah.

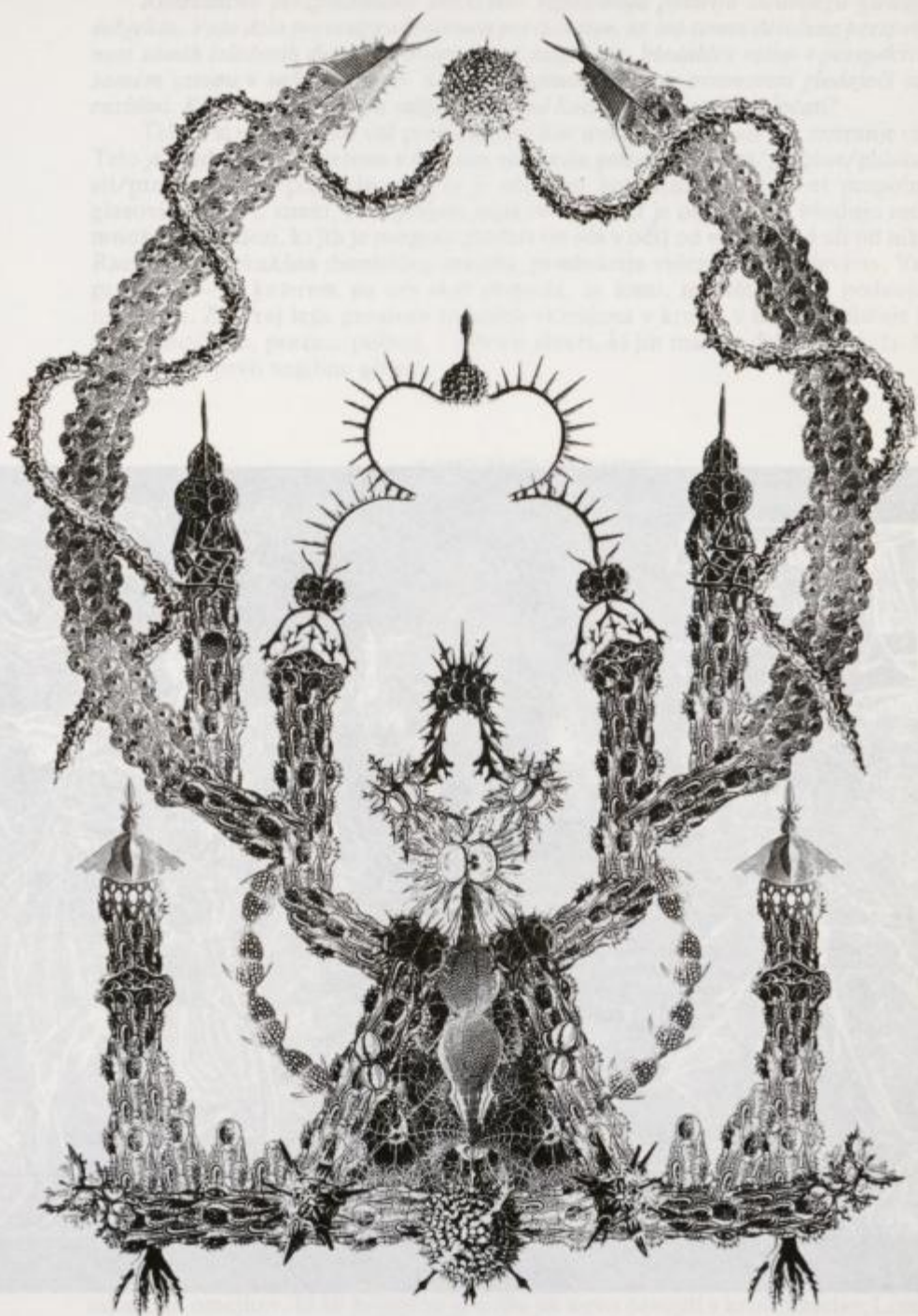
FASCINACIJA

Vprašanje se nanaša na tehniko, tehniko fascinacije, ki je lastna vašemu delu. Kaj je ta tehnika?

Vzrok tehnike je oslikovanje (reprezentacija) ideje, sama tehnika pa je delo rok. Tehnika je zgodovinsko gledano nekaj, kar se neprestano zgublja in se na drugi, naši strani hkrati izumlja; z novim se briše staro. (Duchamp je recimo s precizno, suhoparno tehniko risbe dosegel mehanistični model umetnosti nasproti impresionizmu, ekspresionizmu, . . .) Meni ne gre za modernistično redukcijo, za čiščenje smisla, čistost, jasnost oblike. Težim k bogastvu tehnike, k pretirani natrpanosti, k bleščavosti smisla, k zaslepitvi. Sicer pa ne delam razlik med živalsko ali intelektualno ekspresijo — sonce je tako ali tako najsvetlejša stvar in ni razdvojeno z nobeno črnino.

Vaše podobe na razstavi imajo priokus sakralnega, spominjajo na podobe oltarja, križevega pota, ipd. Gledalec seveda ve, da za njimi ni nič skritega, ni nobene vere, pa ga vendar fascinirajo na podoben način kot ti ritualni objekti. Kje mislite, da je tukaj gledalčeva vera?

Poskušam delati podobe, v katerih je čimveč skrito, prikrito, zastrto. Razstavljati po besedi pomeni razodevati, razgaliti, izdajati — meni pa gre za prikrivanje, za mračno podobo, izginevanje v sliki. Hočem da se gledalci počutijo kot utesnjenci, ki jim je vzeta beseda, morajo pa se soočiti z videzom in pogledati zlu v oči. Kolena naj se upognejo.





PERSPEKTIVA

Renesančno perspektivično slikarstvo vzpostavlja pozicijo zunanega gledajočega subjekta. Vaše delo preveva podvojenost perspektive, na eni strani določena perspektivnost samih izloženih del in na drugi strani subjektov, gledalčev vstop v perspektivo, ob samem vstopu v vašo razstavo. S to podvojenostjo pa se avtonomni gledajoči subjekt razblini. Kako se zdaj situira subjekt, oz., od kod je sploh možno gledati?

Telesa si ne moremo več predstavljati kot avtonomnosti ali kot notranje celosti. Telo je razdvojeno, vpleteno v nejasna razmerja podobe (videza/globine/ploskovitosti/prosojnosti/nepreglednosti), ki ji oči niso kos. Razstava je svet prepolnjen z glasovi, odmevi, znaki, zrcaljenjem znakov. Subjekt je obsojen na blodnjo med pomnoženimi videzi, ki jih je mogoče gledati (iz oči v oči) od vsepovsod ali od nikoder. Razstava je nekakšna dionizična mašina, produkcija videzov in dozdevkov. Vse je v prostoru — v katerem pa ves svet razpada, se lomi, se neštetokrat podvojuje in nadaljuje. Znotraj tega prostora so telesa vklejena v kroge, v krožno gibanje (dan/noč, črno/belo, prazno/polno), v vrtenje stvari, ki jih mašine držijo v mreži. Nič ni negibno, le prvo negibno gibalo.

GIBANJE IN SVET

Kako torej misliti to gibanje?

Očitno je, da življenje podeljuje telesom gibanje (hojo, kretnje...), pravzaprav subjekt postane subjekt šele z gibanjem. Gibanje pa daje včasih bloden občutek, »kot da bi brez krmila hodili«, prazne kretnje, neskončna ponavljanja. Ko hodiš po sledovih, dobiš svinčene noge, ker ti je pot že vnaprej dodeljena na robu spomina. Govoril sem že o krogu, o krožnem gibanju. Krog je hkrati zaključen in neskončen, brez začetka in brez konca. Vendar se vseeno zdi, da konec obstaja pred začetkom, kar pomeni, da čas ni enoten in je raztegljiv. Lahko se igramo z njim, postavljamo luknje v času, ko se čas ustavi, zamrzne ali premakne naprej/nazaj.

»Vse je v prostoru — v katerem pa ves svet razpada«. Torej ne gre več za prostor kot sredstvo, kjer umetnik »razstavi« svoj svet. Kaj je potem ta »ves svet«?

Lahko bi tudi rekli, da nič ne eksistira več. Svet je seveda totalni svet narcizma, vse je usmerjeno na lastno telo, vse izkušnje. Izkušnja prostora se dosega z neskončnim soočanjem s samim seboj; od nenehnega srečevanja s samim seboj imamo klavstrofobijo. V človeku pa se srečuje dvoje svetov, svet mesa in svet železa. Gre za asimilacijo organskega telesa ter avtomata in ni razlike med tem, ali so ljudje mehanizirani ali pa so mašine erotizirane. Ta androgenost pomeni, da sta meso in stroj mišici življenja, zato tvoje telo ne more več biti silhueta, ker v njej hitro postaneš to, kar nisi.

KRISTAL

V vašem delu se da razbrati neko nenehno, trajno nihanje med polnim in praznim. Ali iz tega sledi, da je ta »prvi obris« ogrožje, na katerega se potem nizajo »odkritja«?

Že prva poteza umetnosti ne sme napredovati k poenostavitvam, izvlečkom, marveč k zapletenosti. Sem proti zaobljubi čistosti, ker preveč ustreza črtanju, brisanju, zatiranju, iztrebljanju. Preobilo je seveda presežek prisotnega, naslada — vendar hočem s polnim doseči prazno. Recimo: predstavljanje telesa s pomočjo večih gledanj dá podobo, ki razpade na tisoč koščkov. Slikati belo v belem pomeni skrajno askezo in omejitve. In to praznino je treba na novo osvojiti s kristalizacijo; Lomljena podoba, kristalizirana podoba (PODOBA-KRISTAL) je padec angela svetlobe.

II.

GUBA

?

V gubi se odslikuje vse ostalo, način konstrukcije prostora, na primer. Uporabljanje gube kar čez celo površino slike je onstran razgaljevanja ali razodevanja, in paradokсно je, da je tisto, kar po definiciji oblači goloto slike, zdaj gola slika na sebi. Nagubanost površine ne daje nikakršnega razkritja in je zato smrt luči. Glave so izbrisane, zamaskirane, golota je zamolčana, globina, prostor se izgublja v tostranosti, onostranost je vsa v nepreglednosti.

MADEŽ

?

Pri Avguštinu je vse brez madeža in gube. V sliki pa nasprotno ne sme priti do sožitja. Podoba ni sožitje. Jaz rišem gube in iščem madeže. Nepopolnosti je veliko in marsikaj je z mrakom odeto: mračno, motno, nejasno. Nič ni brez madeža — edino sonce.

TELESA

?

Po mitologiji obstajajo tri vrste teles v vesolju: svetla, prosojna, temna. Svetla so tista zaslepljujoča, bleščava, podobna angelom svetlobe, ob katerih izgubiš vid. Prosojna so tista, ki svojo materialnost prikrivajo in so kot nerealne psihotične meglenice. Obstajajo telesa — črne krogle, ki silovito nasprotujejo praznini in ustvarjajo črni prostor nepremične tišine in temnine (kot da so izgubljene v negativu). Črna telesa bolj kot karkoli drugega predstavljajo smrt: znotraj je vse v tišini, negibno.

PODOBA

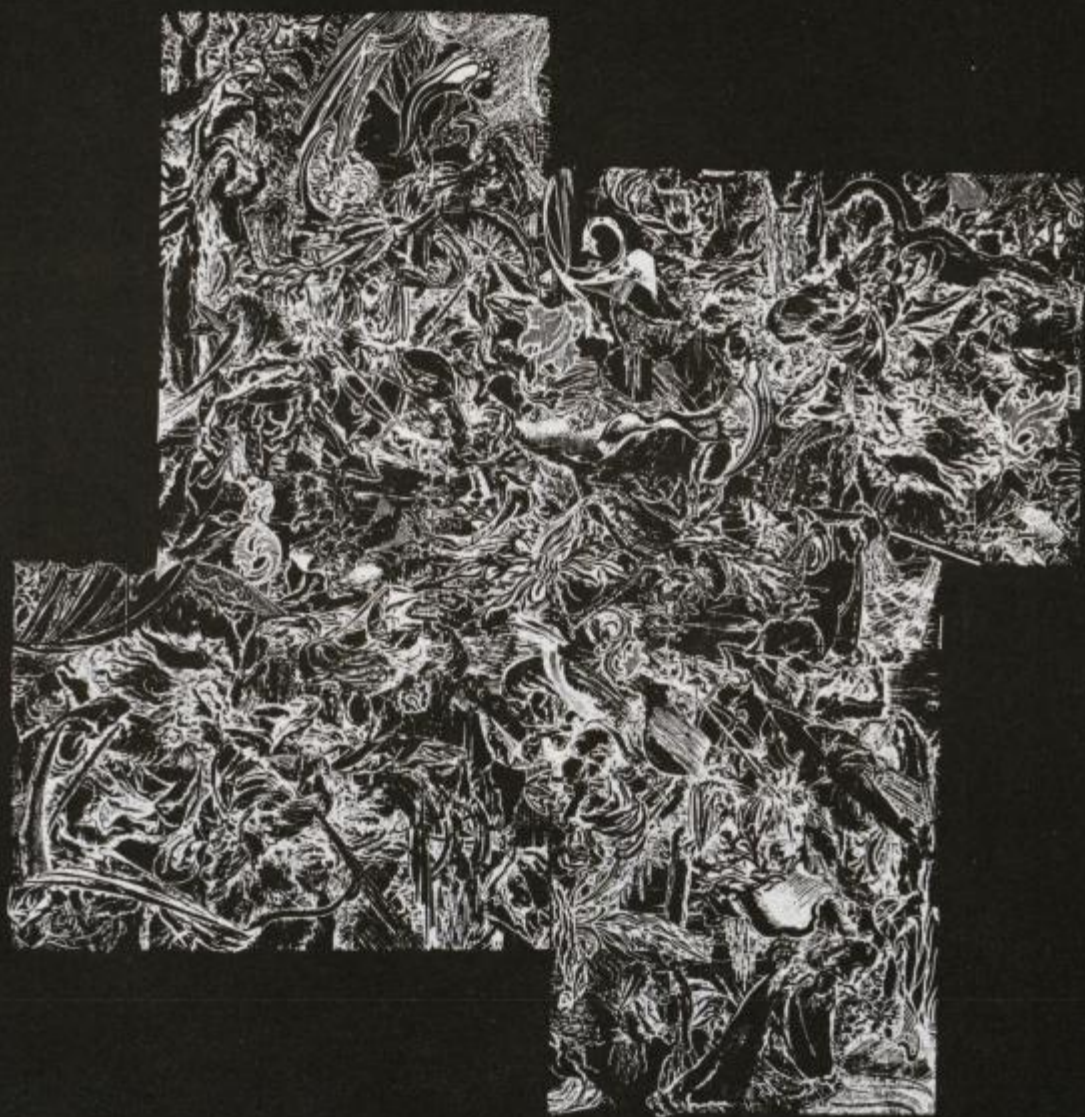
?

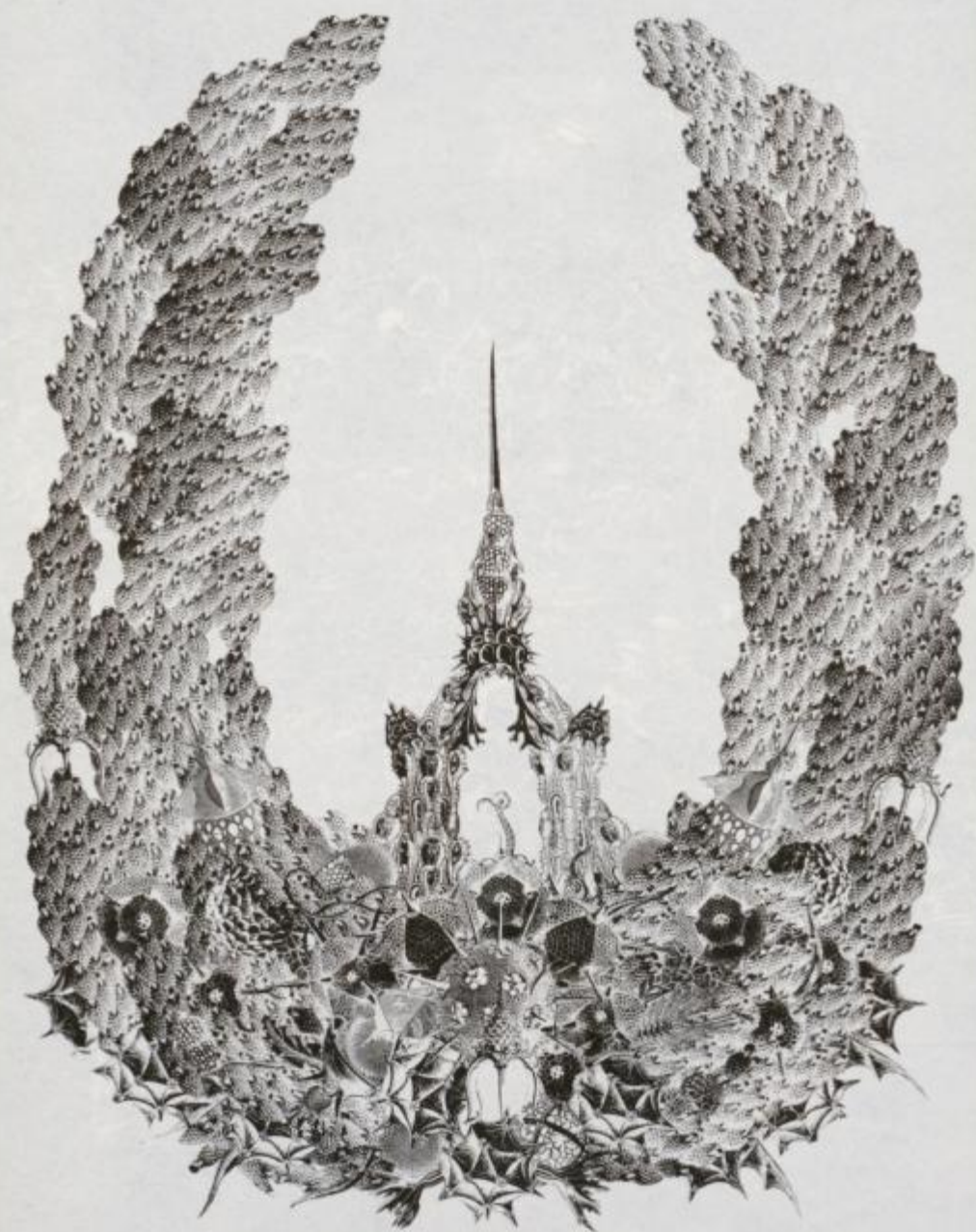
Na področju vizualnosti je reprezentacija vladajoče načelo, anamorfoza pa je tisti eksces, ki kazanje sprevrže v prikrivanje, v maskiranje. Ena podoba v drugi, ko se ena prikaže, druga izgine. Spremenljivost videza nima ene podobe, ker se v njej skrivajo tudi druge, zakrite, parazitske podobe. Slike pogube niso tudi poguba slike: prenatrpanost, pretiranost, prenatitost prehaja polje smisla in tudi je onstran smisla. Moje podobe se zato razkrivajo v mraku, to pomeni, da podob ne razkazujem. Sicer pa je dovolj luči za tiste, ki si res žele videti in dovolj teme za tiste, ki so naravnani v nasprotno smer.

SPOMIN

?

Uganka je seveda ta, ali je podoba v spominu ali pa je spomin v podobah... Imenujem podobo sonca in v mojem spominu je pričujoča prav ta podoba, ni namreč podoba njegove podobe tisto, kar obnavljam v mislih, ampak podoba njega samega: ta sama stoji pred menoj, kadar mislim nanjo. Izgovorim besedo spomin, pa natančno razumem, kaj pravim. Toda kje razumem, če ne v spominu samem? Ali si je potemtakem tudi spomin le v svoji podobi pričujoč, ne pa po samem sebi?









ČRTA

Vam služi črta za »življenje«?

Življenje dosežeš z univerzalnostjo, totalnostjo, samozadostnostjo, če izdeluješ kot »narava« in ne v zrcaljenju narave. Nikoli ne rišem črt, ker mora biti le ena-črta-od-začetka-do-začetka-kroga. Ves svet je potopljen v poti in tudi poteza je sled, risalo je iskalec. Vse povsod zasledovanje, vendar v krogotoku, krožno in neskončno. Srce slike zato nima enega kraja in je v celi črti, v celi površini slike. Črta je v slikarstvu ostrina britve (zareza, brazgotina), kraj življenja in meja izmečka, pa vendar je premalo za življenje.

ŽIVO-NEŽIVO

?

V Egiptu so slike posmrtnega življenja podobe tostranega življenja. O njihovem življenju danes največ najdemo v knjigah mrtvih, kar pomeni, da se živo in neživo medsebojno zrcalita. Malevič je mislil, da so v renesansi, baroku, . . . skušali prenesti žive oblike, pa so v sliko vnesli le mrtva trupla, zaprli duše v marmor, in da je umetnost renesanse spomenik smrti. V resnici pa gre za nejasno mejo med življenjem in smrtjo, kar je posledica nezasišane podobnosti med prikazujočim se in prikazovanjem. Lahko pa se zgodi, da se s pomočjo nihala obrazec dveh narav (živo/neživo) na način perpleksije spremeni v eno samo, ki pa ni niti prva niti druga.

TRNOVA KRONA

Kaj pomeni znotraj strukture razstave trnova krona?

Ne gre ravno za trnovo krono . . . Od peklenške groze se mu je stemnilo pred očmi. Konica, ost, bodica, šilo, igla — vse je pravzaprav enako mrtvem življenju. Zlo je včasih dopuščeno in kdaj celo nujno, kot da obstaja enakost dobrega in zlega. S krvjo namočeno platno ne kaže, koliko žebljev je pravzaprav v njem.

KRAJINA

?

Krajina izgleda kot zelena škatla, poseljena z bitji (raj je kraj, poseljen s sožitjem med bitji), v njej se le redko šepeta o vetru, in redko se gleda v zvezdnato nebo. (Japonci slikajo veter tako, da pihajo z usti barvo na papir.) Nasproti krajini stoji mračna komora izgube vida, se je v mraku in svet ne eksistira več kot odprta knjiga ali odprta dlan — prej kot gluha noč, polna vrtoglavice. Oko ni več projekcija optike, kot odprtina na vrhu stilusa, ker je nemočno, je prazni nič. Če se še malo vrnem h krajini, lahko omenim kiparja Carl Andrea, ki je svoje skulpture brez podstavke razstavljal na istem nivoju, kot so stali gledalci (tla so bila samo del same skulpture). Njegove skulpture prenehajo biti »figure«, »telesa«, ampak imajo bolj pejzažni karakter.

III.

FILM

Walter Benjamin ugotavlja, da v »času tehnične reprodukcije«, ki je vzporeden s časom ekspanzije filma, krni avra umetniških del. Film je kmalu iznašel zdravilo za to —

zvezdniški sistem. Le-ta uvaja avro na ravni same tehnične reprodukcije, preko medijev skrbi zanjo v vsakem domu. Čeprav tudi likovna umetnost vsebolj stavi na medijski preboj, katerega vzratni učinek naj bi bil vrnitev izgubljene avre, pa je tu premoč filma vendarle očitna. Tudi vi nedvomno stavite na medije, toda opaziti je moč tudi neko drugo strategijo, s katero svoj spektakel izmikate tehnični reprodukciji (če jo opredelimo kot postopek, s pomočjo katerega pride neka stvaritev »v vsak dom«) in vztrajate na tem, da mora vsak, ki želi res kaj videti, obiskati vaš tempelj. Ali vam ta strategija služi za produkcijo »avre«?

Slikanje ni isto kot obred ali molitev, včasih je sicer lahko bilo gledanje slik gledanje v božje podobe. To, kar izdelujem, se mi vedno bolj kaže, kot da bi se pogovarjal s samim seboj v tistem radikalnem smislu, da od gledalca dobim le svoj lastni odgovor. Vse bitje prisluškuje in če je gledalec obnemel, je zaradi svetljenja ideje, ki se prikazuje skozi okameneli diskurz. Zaradi okamenelosti originalna reprodukcija stvari ni več mogoča, ker ni podobna podobi in še sama sebi ni podobna. Ko ostaneš brez jezika, v tebi pravzaprav nič več ne eksistira.

Pomudni se še malo pri Benjaminu. In sicer ob njegovi famozni primerjavi razmerja med slikarjem in snemalcem (filmskim) z razmerjem med vračem in kirurgom. Ta primerjava implicira razumevanje slikarjevega očesa kot »sintetizirajočega« — slikarjeva slika je po njegovem v primerjavi z razkosanostjo snemalčeve »totalna« — snemalčevega očesa pa kot »operativnega«, »razdiralnega« — razdor, ki zadobi novo podobo šele preko montaže. V vlogi takšnega slikarja se verjetno ne bi zlahka prepoznali, saj je za vas na neki ravni povsem neumestna že sama oznaka »slikar«. Toda dejstvo ostane, da je film v domeno vseh »umetnosti« vnesel odločilen prelom. Kako bi torej opredelili vaše razmerje do, na primer, postopkov snemalca?

V obeh primerih gre za strategijo neskončnega prostora, obstajajo velike daljave znotraj prostora (znotraj stvari same), ne obstaja pa trdna točka, meja horizonta: vse uhaja, vse je v skrajšavi. Ampak osvajanje prostora ni želja, da ga simuliram, je posledica moje volje, da ga uničim. Ne v smislu abstraktnega izbrisa (za vsako abstraktno sliko je skrit prostor), pač pa kot podreditev. Nasproti izgubljanju časa stoji »večno teči« in onemogoča bledenje barve. Seveda, če ostro pogledaš, vidiš, da svet stoji narobe, in da hodiš po glavi.

BAROK

V tem retro trenutku se zdi vaša navezava na baročnost »očitna«, »vidna«. Je to vaš prispevek osemdesetim letom?

Zgodovini je brezuspešno kazati zrcala in ponavadi jo je največ tam, kjer se o njej najmanj govori in nikoli ni v resnici tam, kjer jo vidite. Umetnost izdelujem kot stvar izven svojega časa, stvar, ki govori izgubljeni jezik. Ne morem imitirati življenja starih mojstrov, delati z njihovimi mislimi in tudi ne z njihovimi rokami. Preteklost je izgubljena in prihodnost ne bo nikoli več ista. Nikoli si niti nisem želel biti sodoben, pripadati temu času, mu dajati prispevke. Moja umetnost je zelo stara.

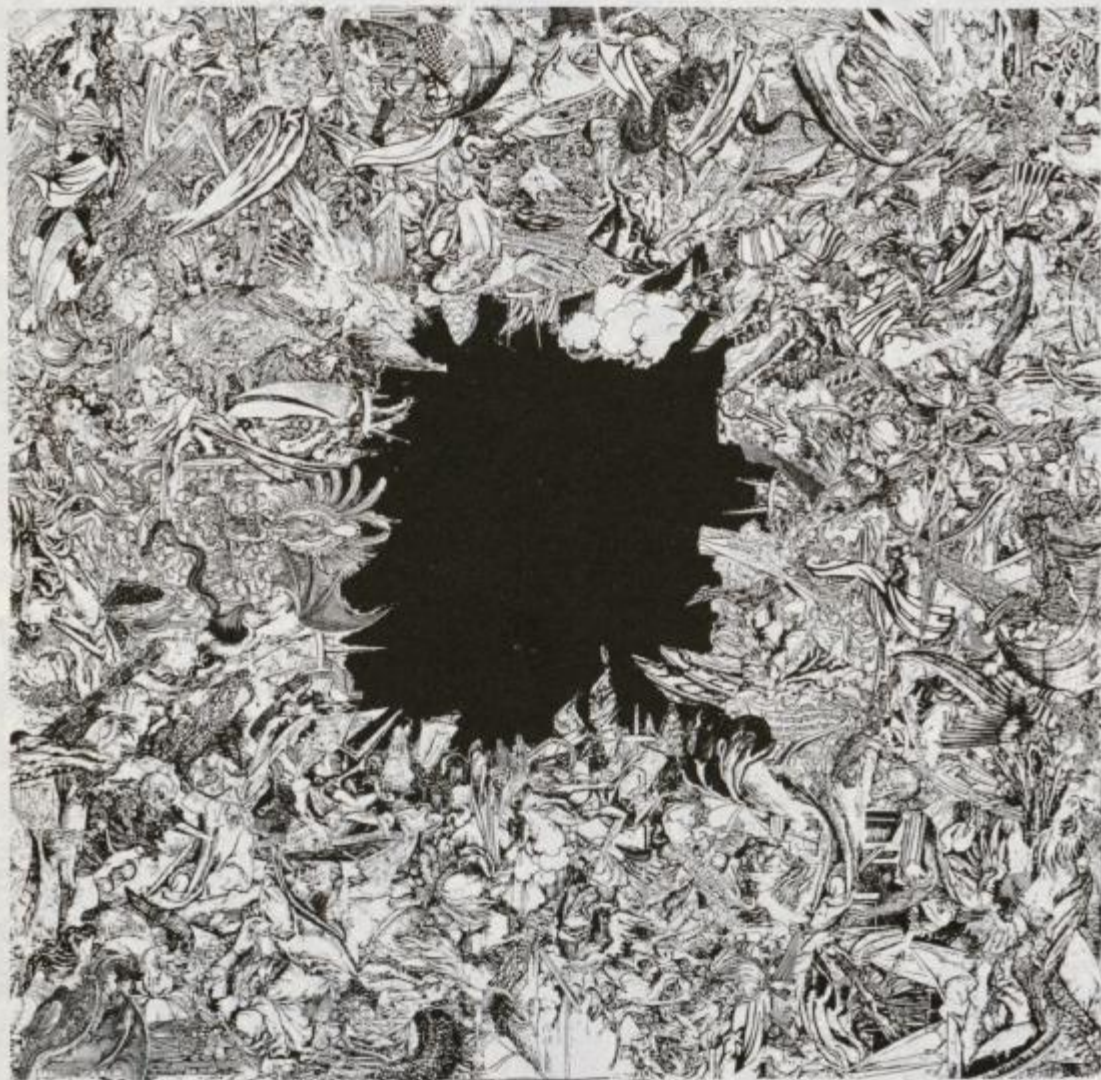
Vaše sklicevanje na nekatere umetnike torej ne pomeni zavezanosti njim?

Zgodovina je po mojem nekakšna »Société Anonyme«, zato se o vzroku vzroka ne da govoriti, prav tako ne o prvem negibnem gibalju. Začetki moje umetnosti ležijo zelo daleč v preteklosti, morda celo predaleč, a nič ni izmišljeno. Na drugi strani pa je original svoje lastno nasprotje in mnogo je stvari, ki te zavezujejo in ki te neprestano gledajo, odtiskujejo. Mnogo je del iz krvi in mesa. Nadaljujem in dograjujem pa le svoje delo, kar je brezpogojna nujnost.

MUZEJ

V tretji fazi — Postojnska jama v Ljubljani — si postavljate muzej. Na eni strani ta na sebe nanašujoča gesta bode v oči, ker je v nasprotju z običajnim, vsakdanjim sklopom





— muzej se postavlja, oz. muzej postavljamo nečemu — sklopom, ki zamegljuje ravno to, da se muzej vedno postavlja sebi (v obeh pomenih: sebi gledalcu in sebi eksponatu), na drugi strani pa beseda muzej evocira neko preteklost, ki je konstitutivna za sedanost — z drugimi besedami, realno moraš umreti, da simbolno zaživiš kot (muzejski) eksponat. Kakšen bo vaš muzej?

Muzeji naj bi bili sila spomina (podoba/spomin), kraji kjer naj se, banalno rečeno, odloča o minljivosti ali večnosti. V primeru, ko nekdo samemu sebi postavi muzej, naj bi šlo za to, da je samemu sebi postal predmet spominjanja, samonanašanja. Takšno blato si je komaj mogoče zamisliti. Delam take podobe, ki jih je nemogoče pošiljati po svetu, lahko se le roma k njim. Niti me ne zanima to, da bi naseljeval (polnil/praznil) galerije. Ker me tudi ne zanimajo zgolj formalna likovna vprašanja, moram poiskati neformalne poti. Zato, če nočem pristati na izgubo vida, glasu, objekta, mi ostane samo ena poteza: da zgradim muzej sam, kar pa ne pomeni nujno posmehovanje ali maščevanje.

Pripravil Boris Čibej

ČRNO SONCE

ČLOVEK JE STVARJEN PO BOŽJI PODOBI IN ŠE NEKAJ VEČ: RAVNO TISTO, KAR ČLOVEKU MANJKA. IN KAJ JE POTEM Z UPODOBLJENO STVARJO — USTVARJENIM ČLOVEKOM? KOT PREDMET USTVARJANJA, UPODABLJANJA JE GOTOVO IZBRAN, NI NAKLJUČEN IN NE NAVADEN: ČLOVEK NI KDORKOLI, KARSIBODI PA NI NITI NJEGOV ARANŽMA, NJEGOVO MESTO SREDI STVARI IN ŽIVALI. TA IZBIRA NI SLUČAJNA IN NITI PROSTOVOLJNA, PA ČERPAV JE BOGU PO VOLJI. USTVARJENI ČLOVEK, UPODOBLJENI ČLOVEK JE PODROČJE, KRAJ KJER BOG NAJBOLJ IN NAJVEČ TVEGA: TO NI SAMO POMEN ALI NAPOLNJENA VSEBINA (TELESA NAŠA, VRČI DRAGOCENI) TEMVEČ NEKAJ, KAR SICER NIMA POMENA IN KAR Z BOGOM NI OZNAČENO IN V SVETU NASTOPA TUDI KOT TISTO, KAR PREK ZNAMENJA, POMENJENJA ZNAKA OZNAČUJE BOGA KOT SUBJEKTA TEGA SVETA...

O, POSVEČENA ZEMLJA TA, KJER KRI JE NAPOLNILA TLA. PREDPOSTAVKA ŽIVEGA BITJA JE MRTVA NAPRAVA, PREDPOSTAVKA ČLOVEKA PA BOLEZEN NA SMRT: SLIKA PRENAŠA... TUKAJ JE SMRT NA GLAVNEM MESTU (SI VIS VITAM PARA MORTEM) JE LATENTNO ŽIVLJENJE, PRAVO ŽIVLJENJE PA JE HIPNO IN JE VES SVOJ ČAS VIRTUALNA SMRT. ŽIVLJENJE JE INTERVAL MED SMRTJO IN SMRTJO, ŽIVLJENJE JE DOLG VSEM BITJEM, PREŽIVETI GA.

IZVIRNOST JE NA STRANI PONAVLJANJA — PRAV ZARADI ČLOVEKA JE BOG SUBJEKT SVETA. IN KAJ JE TEDAJ SVET? PODOBA BOGA IN NE BOŽJA PODOBA. SVET POMENI BOŽJO BESEDO, BOG NE OBSTAJA ZUNAJ NJE (ZUNAJ BESEDE IN ZUNAJ SVETA KOT PODOBE) PA NAJ JE NEBO ŠE TAKO DALEČ OD ZEMLJE, BOG NI ZUNAJ SVOJEGA ZNAMENJA NE OBSTAJA NE DA BI BIL NEKAJ; IMAGO MORTIS ALI SMRTNI MOLK ZNAKA.

STRAST TE MORE ZAJETI KOT POPLAVA, DA TE PRETRESE IN ZALJE ... VEŠ SLIKAR SVOJ DOLG, DO PEKLENSKEGA OGNJA VEČNOSTI. VSI SHRANJUJETE SVOJE PODOBE, DA BI V NJIH VEČNO ŽIVELI: SEŽGITE SVOJE PODOBE, DA BOSTE VEČNO ŽIVELI SAMI V SEBI IN V NJEM, KI ZNA EDINI CENITI TE PODOBE: VSE DRUGO JE NIČ, BIŤI LASTNA SMRT — JEZIK PREDSTAVLJA IZGINEVANJE NAVZOČNOSTI: JEZIK NASTOPA, KO SE BESEDA UMAKNE, JE SIMBOL ODSOTNEGA GOVORA. DOVOLJ JE LUČI ZA TISTE, KI RES ŽELE VIDETI IN DOVOLJ TEME ZA TISTE, KI SO NARAVNANI V NASPROTNO SMER. SVETLOBA: VSE ŠKODLJIVO IN ZLOSLUTNO JE ODVRŽENO V TEMO IN NOČ. BOŽANSKO SE RAZKRIVA SVETLOBNO, APOKALIPSA BO RAZŠIRILA MORALNO PODOČJE TEGA Z UPORABO ANTAGONIZMA NEBESNE SVETLOBE IN NADNARAVNE MOČI TEME. UVIDITE, JAZ SEM SVETLO SVETA, KDOR MENE SLEDI, SIGURNO NE ZAIDE V TEMO, PAČ PA BO IMEL SVETLOBO, KI V ŽIVLJENJE VODI, DANSE MACABRE.

Iz kataloga
Veš slikar svoj dolg I.

SVETLOBA IZ GROBA

O./POST FESTUM

V pričujočem izvajanju smo postopali v treh korakih. Začeli smo neposredno s stvarjo samo in s tem v zvezi s svetlobo. Ker tako seveda nismo ničesar videli, se je bilo nujno iztrgati neposredni fascinaciji, se »odtujiti«, oddaljiti v daljšem teoretskem ekskurzu. Tu smo izhajali iz vprašanja, od kod sploh prihaja notorični pogled (utelešenje svetlobe), ki je vselej »zadaj« in ki »me gleda«. To nas je napotilo k razdelavi momenta/momentov, preko katerih se v logiko skopičnega polja vpisuje funkcija časa. Od tod se nam je vpis funkcije časa pokazal za sploh osnovni konstitutivni moment celotne logike »skopičnega polja«. Specifična odlika časovne funkcije v skopičnem polju, ki je v tem, da odziv za nazaj poraja svoj lastni dražljaj,« pa nas je soočila z mehanizmom subjektivacije. Zdaj je nastopilo vprašanje vloge mesta pojavljanja spektakla pri tem, kdo je tisti Drugi, ki se mu pripíše famozni pogled. S tem se je zadeva prevesila v smeri vrnitve na stvar samo — a tokrat ne več neposredno. In tu smo zdaj v »stvari sami« našli konkreten primer za to, kar smo proizvedli z oddaljitvijo od nje.





Pri vseh treh delih spektakla »Veš slikar svoj dolg?« (O tretjem delu lahko govorimo, ker je glede zadev, na katere se bomo tu opirali, že zasnovan) nas more »zboosti v oči« vztrajanje na zelo specifični formulaciji svetlobe v razmerju do podob. Na hitro in »od zunaj« lahko to skiciramo takole: Svetloba ni »nevtralna«, ne potuje po prostoru, da bi se nato lomila, razprševala in odbijala od podob, edini vir, žarišče, iz katerega vrejo odsevi, so same podobe. Toda ne vse podobe — in tako se zgodi, da ob blesku nekaterih podob, mnoge ostajajo vseskozi nevidne, vseskozi obstajajo, a ne za naš pogled. Podobe, ki vseskozi ostajajo v temi, so nerazločljive od črnih sten, pri čemer postane zelo negotovo, ali je ta skrivnostna, mračna, pa vendar nekako »živa«, »naseljena« tema, sploh še stena. Če se gremo nekakšno klasifikacijo lahko rečemo, da v osnovi naletimo na tri vrste podob: 1. take, ki se izmikajo polju vidnega, ker jih definira odsotnost svetlobne točke; 2. take, ki so hkrati žarišče svetlobe in njen zaslon, ki pa ne zakrivajo le svetlobne točke (kot to počne večina »običajnih« podob), temveč predvsem same sebe, ki se razkrivajo le tako, da prekrivajo same sebe; in 3. take, ki so čisti vir svetlobe, brez zaslona. Zadnje slike — ali bolje slika, saj praviloma nastopa v ednini — imajo hipnotično in fascinatorno moč. Čeprav smo v podobni situaciji kot pri prvih podobah — spet na neki ravni ne vidimo »nič«, tokrat, ker smo neposredno soočeni z virom svetlobe, in sicer brez zaslona (spomnimo se zadnje slike/sobe, kjer smo bili podvrženi nenehnemu utripanju svetlobe, ki nas je v kratkih in bliskovitih sunkih svojega vznika vsakič znova oslepila) — čeprav torej ne moremo v nekem smislu ničesar videti, pa nas ta tretji rang podobe t.r. priklene nase, zaustavi naše gibanje po prostoru, z eno besedo, nas skrajno fascinira. Prvi sklep, ki ga lahko iz tega potegnemo je, da vir svetlobe ni nujno ali izključno v funkciji razkrivanja, temveč je lahko uporabljen tudi kot vir prikrivanja — celo bistvena razsežnost svetlobne točke je v tem, da nas vse prej zaslepi, kot pa nam nudi vpogled. V neposredni zvezi s tem se bomo spomnili Lacanove definicije svetlobne točke, žarišča svetlobe kot »utelešenega pogleda«, to pa nas (kolikor želimo povedati kaj več) napotuje v teorijo »skopičnega polja«.

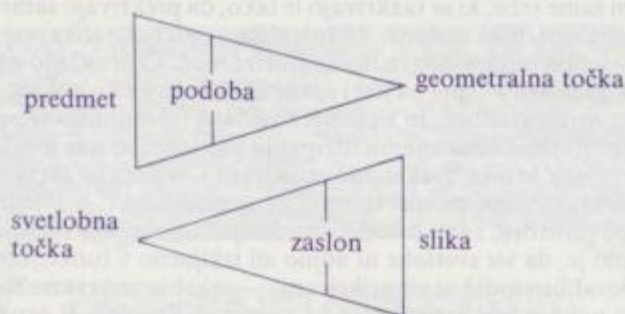
II./EKSKURZ V LOGIKO SKOPIČNEGA REGISTRA: pogled, čas in subjekt

Drugi razdelek Lacanovega Seminarja XI (O pogledu kot *objet petit a*) je — predvsem z ekspanzijo filmske teorije — nedvomno postal eden najbolj eksploatiranih Lacanovih tekstov. Vendar pa (morda prav zaradi tega) tu še vedno ostajajo nekateri problemi, formulacije, ki so sicer splošno znane in mnogokrat ponavljane, a kljub temu domet nekaterih konceptov, ki ležijo »za njimi«, še ni izpostavljen in izčrpan. Tu bomo vsaj na nekem »delčku« poskusili razviti stvari v tej smeri.

Začnimo z občim toposom: Vrednost neke slike je v neposredni zvezi s tem, kateremu pogledu je namenjena, čigavo željo izzove. Na primer, vrednost ikone je v tem, da jo gleda sam bog, da zbuja božjo željo. Nek pogled je vselej »zadaj«, seveda pa ni nujno, da je to prav božji pogled. Vsokoli lahko tudi »družbena funkcija«. Kaj namreč, pravi Lacan, vidijo ljudstva, ki prihajajo v dožvevo palačo, kaj vidijo v štirih kompozicijah, kjer so naslikane bitke? — Pogled ljudi, ki se v tej dvorni posvetujejo, kadar teh ljudstev ni v njej. Toda vprašanje, ki si ga je tu potrebno zastaviti je, *od kod prihaja ta pogled, ki je vselej »tam zadaj«?* Če razkrijemo karte: prihaja od tam, kjer se v sliko vpisuje čas, kjer je v samo sliko vpisana funkcija časa. Seveda nimamo v mislih razglabljanj o tem, kako je slika »zavezana svojemu času«, »historičnim okoliščinam«, niti ne npr. časovne oddaljenosti dogodka, ki ga reprezentira kakšna slika. Gre za tisti čas, ki je — če gledamo na čas kot na kontinuum — sam hkrati izven časa, ki je »mrtvi čas« ali z drugimi besedami za to, kar Lacan v svojem znanem spisu imenuje »logični čas«.

Da je naš poseg, ki bo šel v smeri poudarjanja vpisa časa v skopično polje povsem legitimen, nas prepriča že naslednji Lacanov opomin: »Ne zanikajmo, da se ta digresija o skopični funkciji umešča v eksplikacijo ponavljanja.«¹ Ponavljanje (namreč Lacanov koncept ponavljanja) bistveno opredeljuje natanko tisti čas, ki vznikne ob zaustavitvi gibanja, ob prekinitvi časovnega kontinuuma. Gre za čas, ki se ujame v označevalno sinhronijo, v samo strukturo, gre za tisti znameniti »bo bilo«, za kratek stik, strdek med preteklostjo in sedanostjo (oz. med sedanostjo in prihodnostjo), ki sprevrne logiko časovnega kontinuuma. (Prisila ponavljanja ima vlogo nečesa, kar šele vnačaj vzpostavlja samo »travmo«.) V skopičnem polju je ta »bo bilo« — kot bo pokazano — časovnost »končnega trenutka«, vpis odloženega giba, funkcija ločitve.

Pri nadaljnjem izvajanju se bomo opirali na nek topološki model, shemo, do katere bomo prišli tako, da bomo v Lacanovi shemi skopičnega registra poudarili, naznačili mesto, kamor se vpisuje funkcija časa. Toda najprej deducirajmo samo Lacanovo shemo. Skopično polje opredelujeta dve razsežnosti, geometralna in »svetlobna«, ki ju utelešata naslednja zapisa:

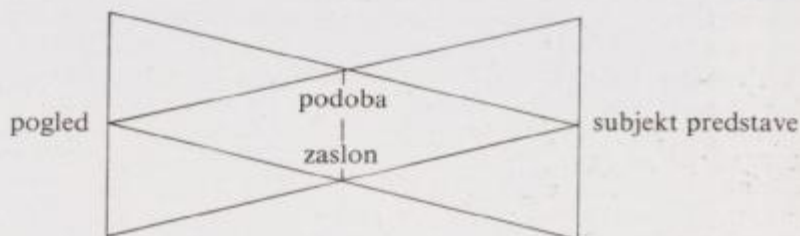


Vsaka od obeh shem predstavlja delno razsežnost skopičnega polja. Pri geometralni razsežnosti, ki jo nahajamo v prvi shemi, ne gre za videnje kot tako, saj jo lahko rekonstruirajo tudi slepi. (»Dali mu bomo, da otipa, denimo, predmet neke določene višine, potem pa stopa za napeto nitjo, naučili ga bomo, da s konci prstov otipa in na površini razloči neko določeno konfiguracijo, ki reproducira določanje točk na podobah — prav tako, kakor si mi v čisti optiki zamišljamo različno proporcionirane in temeljno homologne odnose, povezave ene točke z drugo v prostoru, kar se navsezadnje vselej konča pri tem, da določimo na isti niti dve točki. Ta konstrukcija potemtakem ne omogoča posebej, da bi dojeli, kaj daje svetloba.«²) V geometralni perspektivi gre torej v prvi vrsti za določanje točk v prostoru, poleg tega pa je geometralna razsežnost v funkciji prepustnosti, odkrivanja — tu umanjka funkcija zaslona. »Aparat« geometralne razsežnosti lahko vidimo v Dürerjevih vratcih, torej v pripravi za določanje pravilne perspektive podobe. V veliki meri se sem vpisuje tudi fenomen anamorfoz. — Namreč kolikor anamorfična prikazen deluje na ravni »faličnega simbola«, kot »imaginarno zamišljeno utelešenje $minus\text{-}\phi$ [$(-\phi)$].«³ Geometralna razsežnost videnja služi za to, da ujame subjekt — to pa tako, da kot ekvivalent subjekta postavlja organ, utelešen v anamorfični prikazni. Geom. razsežnosti je immanenten vznik »faličnega fantoma«. Lacan nam tu ponuja kar »sočen« primer, ko razkritje anamorfične prikazni primerja z učinkom erekcije: »Zamislite si organ *ad hoc*, tetoviran v mirnem stanju, in kako potem v drugem stanju dobiva, če smem tako reči, razvito obliko.«⁴ Vendar pa geometralna razsežnost sama še ne izčrpa funkcije videnja. V nekem trenutku se skozi ne prikazuje več »falični simbol«, (anamorfična prikazen), ampak pogled kot tak. Pri spodnji shemi je odločilen prav pogled — svetlobna točka. Za pogled Lacan (kot je znano) vseskozi poudarja, da je zunaj, da je na tisti strani, kjer so stvari, torej na strani, kjer je v zgornji shemi vpisan predmet. Mediacija med pogledom in sliko, je nekaj čisto drugačnega kot geometralni optični prostor, igra prav obrnjeno vlogo: ne deluje zato, ker bi bilo prepustno, ampak, narobe, zato, ker je neprosojno, — je zaslon. In pogled se kaže prav kot ta igra svetlobe



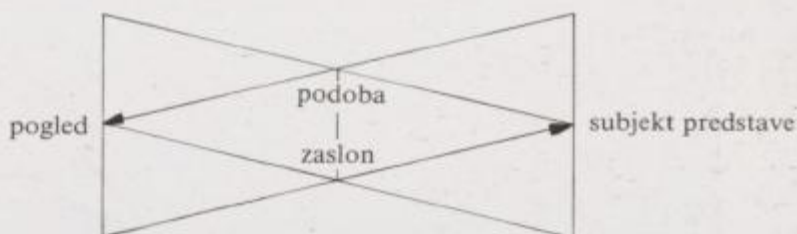


in neprosojnosti. Zaslon namreč na sliki pušča svojo sled, svoj odsev, je markiran, in prav to me pred sliko zbriše kot subjekt geometralne ploskve. K temu momentu se kasneje še povrnemo, zaenkrat pa želimo poudariti to, kako je v skopičnem polju prav zato, ker ga bistveno opredeljuje prostor svetlobe, svetlobni stožec oz. žarišče svetlobe, kako je torej prav zato vir odkrivanja pravzaprav zasenčevanje. Neprosojnost je tista, ki odkriva in odkriva tako, da ločuje, celo »izloča« pogled. S tem ekvivalent subjekta ni več »falični označevalec«, temveč pogled, objekt petit *a*. Dosedanjo eksplikacijo obeh shem je potrebno motriti skozi to, da v skopičnem polju nikoli ne naletimo zgolj na eno ali drugo, ampak se zadevno polje vzpostavlja prav preko tega, da se obe »rasežnosti« prekrivata, kar vpelje določera nova razmerja. Gre za naslednjo shemo:

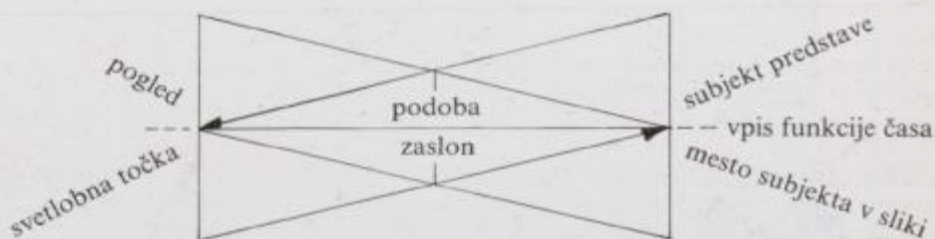


Kot dodatek k predhodnim pojasnilom in kot pojsnilo k tej shemi navedimo Lacanov komentar: »Spodaj sem narisal oba trikotna sistema, ki sem ju že vpeljal, — prvi je tisti, ki v geometralnem polju postavi na naše mesto subjekt predstave, drugi pa mene samega spreminja v sliko. Na desni točki je tako vrh prvega trikotnika, točka geometralnega subjekta, in na tej črti se tudi spremenim v sliko pod pogledom, ki ga moramo vpisati na vrh drugega trikotnika. Trikotnika se tu pokrivata, kot se tudi res pokrivata pri delovanju skopičnega registra.«⁵

Naš naslednji korak bo v tem, da poudarimo tisto razmerje, za katerega nam pri tej shemi gre, to pa tako, da vrišemo časovne vektorje:



Zdaj nam preostane samo še to, da vrišemo »nosilni člen« dialektike subjekta v razmerju do pogleda. To pa je funkcija časa kot končnega trenutka, ki je hkrati v vlogi roba kot nečesa, kar družji in reza kot ločitve, ki preprečuje, da bi v katerikoli točki oba momenta neposredno sovpadla. Za to funkcijo je v shemi možen en sam položaj:



Sedaj imamo pred seboj shemo, ki nam bo služila pri nadaljnjem izvajanju. Časovna funkcija, ki smo jo vrisali kot horizontalo, ni zapis trajanja časa, brati jo je treba kot prerez, ki v vsako točko sheme vnaša en sam trenutek, »končni trenutek«, končno dobo pogleda, ki jo je moč razbrati na ravni slike. To je tisto mesto, od koder prihaja pogled, ki je »vselej zadaj«.

To je tisti paradoksalni čas, v katerem sovpadeta »dva dejanja odlaganja pogleda« kot dva »stranska produkta« gledanja. Prvo dejanje odlaganja pogleda je »stranski produkt« samega nastajanja slike. Lacan daje primer filma, posnetega v upočasnjenem gibanju, kjer ujamejo Matisse pri slikanju. Pomembno je to, da je film pretresel samega Matissa. Tu v kar najčistejši obliki naletimo na paradoksa giba, ki ga raztegnjeni čas podaljša, tako da si ob njem lahko zamišljamo, da je sleherna izmed slikarjevih potez kar najbolj popolnoma premišljena. Vendar pa prav za to ne gre. »V ritmu, v katerem iz slikarjevega čopiča kakor dež padajo te drobne poteze, ki bodo postale čudežna slika, ne gre za izbiro, pač pa za nekaj drugega. Ali ne moremo poskusiti, da bi opredelili to drugo? (...) To, kar se nabira tukaj, je prvo dejanje odlaganja pogleda. Prav gotovo suvereno dejanje, saj prerašča v nekaj, kar se materializira in kar bo — prav zaradi te suverenosti — vse, kar se, prihajajoč od drugod, pokaže pred tem proizvodom, spremenilo v nekaj trhlega, izključenega, neučinkovitega.«⁶ Ta pogled se torej materializira na podlagi giba, na primer — elementaren primer — poteze s čopičem. Časovnost, »končna doba pogleda«, je vpisana v sliko kot zajetje, okamenitev trenutka, ko gib/poteza pride do svojega pojma, ko se torej ustavi, preneha, odloži — saj je gib (Lacan daje primer grozilnega giba) v nasprotju z dejanjem nekaj, »kar je že narejeno zato, da bi se ustavilo in odložilo.« In to, kar se na sliki »materializira«, ujame v označevalno tkivo slike, je prav ta odsotnost, presledek med koncem ene in začetkom druge poteze, rob pogleda. Za *fascinum* tega pogleda je torej bistveno to, da je »odložen« *mimo* imaginarija slike in v določeni meri *mimo* tega, kar bi lahko imenovali »slikarjeva namera«, »refleksija«, »vednost«. Matisse je seveda izreden primer in nikakor nimamo namena, da bi to funkcijo univerzalizirali na podlagi tega primera. Vendar pa je na slikah vsak rob, vsak pregib in vsaka guba vselej nekaj, česar se še ob taki premišljenosti in natančnosti drži nek moment »iracionalnosti« — zakaj prav v tej točki, zakaj ne 2 milimetra višje? Ne gre za zavestno prepuščanje iracionalnosti z namenom, da bi bila slika »boljša«, »bolj avtentična«. Nasprotno, gre za tisti paradoksalni presežek, ki je »druga plat« samega racionaliziranja, organiziranja slike. Gre za to, na kar nas opozarja Hegel v zvezi z »razumno« določitvijo kazni. Določitev, kolikšna kazen naj bo naložena za nek prestop — npr. 5 let zapora — je v neki točki vselej »iracionalna« — zakaj ne 4 leta in 360 dni? Gre torej za to, da je sam akt izbire vedno nezaveden, da je izbira pred tem, kar izberemo, oziroma, da je videno pred tem, kar je »dano-v-videnje«. To je časovni paradoks, na katerega nas v zvezi s tem opozarja Lacan: »Ne pozabimo, da se s slikarjevo potezo konča neko gibanje. Zdalej smo se znašli pred nečim, kar daje nov in drugačen smisel terminu regresija, — znašli smo se pred gonilnim elementom v smislu odziva, kolikor ta za nazaj poraja svoj lastni dražljaj.

Prav v tem je izvorna časovnost, po kateri se kot distinktivno vzpostavlja razmerje do drugega tukaj v skopični razsežnosti časovnost končnega trenutka (*instant terminal*).⁷ To ni le logika »retrogradnosti«, ampak logika »back to the future« — to, da si je subjekt prisiljen svojo eksistenco v sedanosti zagotoviti, utemeljiti v nekem drugem času, ko ga še ni bilo, ko šele »za nazaj« lahko poskrbi, organizira to naključje, da se bosta srečala prava dva človeka — bodoča/sedanja oče in mati. V tem smislu je torej (odloženi) pogled stranski produkt, nekaj, kar se proizvode »mimo«, in kar je kot nekakšna žoga vrženo gledalcu, da se znajde z njim. In kako se »znajde z njim«? Učinek tega pogleda pripada nekemu trenutku *še preden subjekt vidi*, spregleda, trenutku *fascinuma*. Namreč: »To končno dobo pogleda, ki konča gib, tesno povezujem s tem, kar sem pozneje povedal ob zlemu očesu. (...) Funkcija anti-življenja, anti-gibanja, te končne točke, je *fascinum*, in prav to je ena izmed razsežnosti, kjer neposredno učinkuje moč pogleda. Trenutek videnja se lahko vmeša samo kot šiv, spoj imaginarn-





nega in simbolnega, in znova je ujet v dialektiko, v to vrsto časovnega napredka, ki mu pravimo naglica, polet, gibanje naprej, ki se sklene v fascinum.«⁸ Na to srečanje s pogledom, ki se iz slike kaže kot »slepa pega«, subjekt odgovori tako, da umakne svoj pogled, ga odloži in šele od tod »spregleda«, vidi. To »drugo dejanje odlaganja pogleda« je torej zapisano istemu času kot »prvo« — mrtvemu času, času v suspenzu. V trenutku pa, ko subjekt odloži svoj pogled, ko pride do »prekritja dveh mankov«, v tem trenutku »šiva«, se realizira videnje.

Tudi tu, na strani gledalca, je torej odložen pogled vselej nek »stranski proizvod« tega, da vidi kar vidi.

Poglejmo si to problematiko še z druge strani.

Vemo, da je potrebno razlikovati med funkcijo očesa in funkcijo pogleda. Kakšna je torej specifika obeh funkcij, kakšna je dialektika očesa in pogleda in kako se umešča subjekt glede na to dialektiko?

Razmerje med očesom in pogledom bi morda najenostavneje in najbolj koncizno izrekli takole: Pogled gleda, oko vidi — in vidi tako, da nujno, konstitutivno spregleda pogled Drugega v njegovi travmatski predhodnosti videnju. Imamo torej nek predhodni pogled, oziroma Pogled, ki v razmerju do očesa, torej do videnja nastopa le skozi svojo odsotnost, skozi to, kar se na sliki prikazuje kot vpis funkcije manka. Oko, očesni organ, ki ga opredeljuje to, da hoče videti, da hoče zadovoljivše, da hoče potešiti svoj apetit, ki teži k temu, da se zadovoljeno zapre nazaj vase — to oko je nosilec simbolizacije manka, ki se kaže z vsake slike. In skozi to simbolizacijo Pogleda, ki bi mu lahko rekli »Pogled, ki zavaja v smrt« je šele ločen in izločen pogled kot objekt-razlog želje, ki vodi subjekt v skopičnem polju. Vidimo lahko vse, razen tega, da nas stvari gledajo, torej vse, razen samega pogleda. Če gledamo v sonce (v vir svetlobe, torej v Pogled par excellence), ne vidimo ničesar. Če interveniramo z zaslonom in tako izločimo točko pogleda, vidimo vse, vidimo svet. Ta izključitev vpelje v skopični register razsežnost želje, metonimično drsenje, saj žarišče želje vselej ostaja onstran: subjekt je tu v položaju, da to, kar vidi, nikoli ni tisto, kar hoče videti. Cena videnja je to, da se vrtimo v nekem kolobarju, kjer je pogled vselej za našim hrbtom. V tem lahko vidimo srž naslednje Lacanove formulacije: »V našem odnosu do stvari, kakor ga konstituira pot videnja in urejajo figure predstave, nekaj drsi, uhaja, se prenaša iz nadstropja v nadstropje in se vselej malce izmika — to se imenuje pogled.«⁹ In to je tisti pogled, ki je produkt simbolizacije, konstitucije vidnega polja. Subjekt mora pred sliko odložiti svoj pogled, če hoče kaj videti in prav to ga (še) naredi za subjekt. Vešča se bo slepo in »do smrti« zaganjala v vir svetlobe, subjekt pa se bo prilagodil pogledu tako, da se bo ločil od nje, da bo pristal na to, da ga oko odstavi od pogleda. Toda z razsežnostjo želje, z metonimično strukturo, funkcija pogleda v skopičnem polju ni izčrpana. Pri naši izpeljavi je dovolj očitno ostalo ob strani nekaj ključnega, namreč fenomen fascinacije, fascinuma, ki je nedvomno in v čisti obliki učinek vdora »nagona smrti« v skopični register. Ta moment, ki je odločen za sam mehanizem subjektivacije v tem registru, se ponavlja kar prehitro odpravi ali celo preskoči. Morda tudi zato, ker gre pri fascinaciji vselej za hip, za trenutek brez časa, za neko nenavadno naključje, za srečanje subjekta in pogleda, za tisti trenutek, preden subjekt umakne svoj pogled in postane subjekt v pravem pomenu besede, podložnik pogleda (Drugega). Fascinum je učinek presenečenja, je trenutek, ki me potisne na sam rob, kjer zaprepaščeno lovim oporo v Drugem: ali vidiš to, kar jaz vidim? Specifična časovnost v skopičnem polju, ki smo jo že vpeljali, pa je prav ta trenutek, ko se čas ustavi — to je funkcija kočne točke, ki smo jo orisali v naši shemi. Poskusimo natančneje opredeliti, kako je učinek fascinacije povezan s funkcijo časa. Izreden primer in obenem analizo tega učinka nam je zapustil E. A. Poe v svoji noveli »Ovalni portret«. Ker je novela kratka in ker je vsak stavek v njej preveč zgovoren, da bi jo lahko obnovili, jo bomo kar navedli:

Grad, ki si je moj služabnik upal s silo vdreti vanj, da mi ne bi bilo treba hudo ranjenemu prebiti noči na prostem, je bil ena tistih mračnih in hkrati veličastnih stavb, ki že tako dolgo mrko strme v Apenine, in to nič manj v resnici, kakor v domišljiji gospe Radcliffove. Vse je kazalo, da so ga zapustili le za neka časa in prav pred kratkim. Nastanila sva se v eni najmanjših

in najmanj razkošno urejenih sob. Bila je v samotnem stolpu, precej daleč od drugih prostorov. Kar je bilo v nji takih predmetov, ki so ji bili v okras, so bili sicer dragoceni, vendar že obrabljeni in stari. Na stenah so visele preproge, številne in zelo raznovrstne bojne trofeje, hkrati pa je viselo na njih nenavadno dosti zelo živo slikanih modernih podob v zlatih okvirih z razkošnimi rezbarijami. Te podobe so visele na stenah ne samo sredi večjih ploskev, ampak tudi v številnih kotih in vdolbinah, ki jih je ustvarila nenavadna arhitektura tega gradu. Podobe sem opazoval z velikim zanimanjem, mogoče zaradi delirija, ki se je tedaj pričel. Zato sem prosil Pedra, svojega služabnika, naj zapre težke oknice, zakaj bila je noč, prosil sem ga naj prižge sveče na visokem kandelabru, ki je stal pri vzglavju moje postelje, in naj kolikor mogoče na široko odgrne resaste zastore iz črnega zameta, viseče okoli postelje. Želel sem naj stori vse to, ker nisem mogel zaspati in bi se bil rad prepustil opazovanju teh podob in branju drobne knjižice, ki sem jo našel na blazini in ki jih je kritično pretresala in popisovala.

Dolgo, dolgo sem bral in pobožno, pobožno gledal. Hitro so bežale čudovite ure teh užikov in bližala se je temna polnoč. Zdelo se mi je, da kandelaber ne stoji na pravem mestu, zato sem raje z muko stegnil roko, kakor da bi zbudil spečega služabnika, in ga prestavil tako, da so žarki bolje osvetljevali knjigo. To pa je imelo docela nepričakovan učinek. Žarki številnih sveč (bilo jih je precej) so zdaj osvetljevali nišo, ki je prej velika postelja metala nanjo gosto senco. Tedaj sem v živi svetlobi zagledal sliko, ki je prej sploh nisem opazil. Bil je portret mlade deklice, zoreče v zrelo žensko. Naglo sem se ozrl v podobo, potem pa zaprl oči. Zakaj sem to storil tudi sam nisem prav dobro vedel. Medtem, ko sem imel veke trdno zaprte, sem v duhu iskal pravi vzrok. Bilo je naglo nagonsko dejanje, da bi dobil dovolj časa za premišljevanje in rad bi bil prišel do prepričanja, da me oči niso zapeljale v zmoto, rad bi bil pomiril domišljijo in jo ukrotil, potem pa treznejše in mirnejše opazoval podobo. Čez nekaj kratkih trenutkov sem znova uprl oči vanjo.

Nisem mogel dvomiti, da zdaj prav vidim. Ko so prvi žarki svetlobe posvetili na platno, so razpršili sanjsko omamo, ki se mi je prikradla v čute, zdrzil sem se in nenadoma sem bil popolnoma buden.

Kakor sem že povedal, je bila podoba portret mlade deklice. Upodobljena je bila le glava z rameni, izvršena pa je bila v tisti tehniki, ki ji pravijo *vinjetiranje*, in precej v stilu priljubljenih Sullyjevih portretov. Roke, prsi in celo konci žarečih las, vse se je neopazno spajalo z nejasnimi in temnimi sencami, prepregajočimi vse ozadje. Okvir je bil ovalen, bogato pozlačen in izrezljan. Podoba je bila občudovaja vredno umetniško delo, da mu ni bilo enakega. Ne način, kako je bilo delo izvršeno, in ne nesmrtna lepota upodobljene glave, to oboje ni bilo tisto, kar me je tako nenadoma in tako zelo prevzelo. Še najmanj pa je moglo biti vzrok to, da bi moja domišljija, ki se je prebudila iz dremavice, po pomoti imela to glavo za glavo živega bitja. Takoj sem sprevidel, da so posebnosti potez, ki so bile kakor poteze na *vinjetah*, in posebnosti okvira morale takoj zavrniti tako misel in je tudi za trenutke niso mogle dopustiti. Resno sem premišljeval o teh rečeh in morda celo uro na pol sedel, na pol slonel, oči pa sem upiral v portret. Nazadnje sem doumel skrivnost, zakaj tako vpliva name, in sem znova legel. Odkril sem: čar te podobe je v tem, da njen izraz zbuja občutek, kakor bi človek gledal pravo, *resnično življenje*, in to je bilo tisto, kar me je prvi trenutek presenetilo, me premagalo in skoraj prestrašilo. Z velikim spoštovanjem in občudovanjem sem premaknil kandelaber spet na prejšnje mesto. Ker ni bilo več videti podobe, ki me je tako vznemirila, sem z veseljem segel po knjižici; govorila je o podobah in o njihovih zgodbah. Poiskal sem številko, ki je označevala ovalni portret in pričel brati zanimive in čudne besede:

«Bila je deklica redke lepote in prav tako očarljiva kakor vedra in vesela. Nesrečna je bila ura, ko je spoznala slikarja, ga vzljubila in se poročila z njim. Bil je strasten, prizadeven, mračen, in je že imel nevesto — svojo umetnost. Ona pa je bila deklica redke lepote in prav tako očarljiva kakor vedra in vesela. Pri nji je bilo vse sama svetloba in smeh, in bila je igriva kakor mlada srna. Imela je rada vse stvari in jih je gledala z ljubeznijo, sovražila pa je samo umetnost, svojo tekmičico, bala se je samo palette in čopičev in drugih neljubih priprav, ker so ji jemale ljubezen njenega dragega. Bilo je nekaj strašnega zanjo, ko je slišala slikarja govoriti, da želi portretirati celo svojo mlado ženo. Bila pa je ponižna in poslušna, zato je pokorno sedela več tednov v mračni, visoki sobi sredi stolpa, kjer je luč le od zgoraj medlo svetila na platno. Slikarju pa je dajalo blaženost in srečo njegovo delo, ki je napredovalo od dne do dne. Bil je strasten in čuden in svojevoljen mož, in izgubljal se je v sanjarijah. Tako ni hotel videti, da je luč, ki je tako pošastno svetila v tistem samotnem stolpu, načela in uničevala zdravje in dušo njegove mlade žene, saj je bilo vsemu svetu očitno, da vene, le njemu ne. Vendar se je še zmeraj smejala in se ni pritoževala, ker je videla, da je bilo slikarju (ki je užival velik sloves) njegovo ustvarjanje v velik užitek, da je naravnost gorel od sreče in da se je noč in dan trudil naslikati njo, ki ga je tako vroče ljubila, a je slednji dan bolj medlela in slabela. V resnici je vsakdo, ki je videl portret, govoril s





tihimi besedami o podobnosti kakor o velikem čudežu, to pa je dokaz ne samo za veliko slikarjevo umetnost, ampak tudi za njegovo resnično ljubezen do nje, ki jo je tako neprekosljivo upodobil. Nazadnje, ko se je delo bližalo koncu, pa ni smel nihče več v stolp. Slikar je postal zelo čuden zaradi prevelike vneme, ki je z njo opravljal svoje delo, le poredko je odmaknil oči od platna in se uzrl v obraz svoje žene. In ni hotel videti, da barve, ki jih je nanašal na platno, izginjajo z lic nje, ki je sedela pred njim. In ko je minilo več tednov in je bilo s sliko le še malo dela, ko je bilo treba potegniti samo še potezo na ustnicah in naslikati samo še odsev v očeh, je življenje v tej ženski še enkrat vzplapolalo kakor plamen v svetilki. In poteza je bila izvršena in odsev v očeh je bil upodobljen, slikar pa je za trenutek obstal prevzet pred delom, ki ga je ustvaril. Naslednji trenutek, ko je še strmel v umetnino, pa je začel trepetati, osupnil je, prebledel in na glas zaklical: To je v resnici *Življenje* samo! Obrnil se je, da bi pogledal ljubljeno: *bila je mrtva!*¹¹

V podobi, na kateri si pase oči junak zgodbe je nekaj skrito. In to nekaj se po nekem naključju razkrije. To, kar se tu kaže, razkrije, ga tako fascinira, da mu »zastane srce«, ga omrtvi, navda z grozo v taki meri, da niti ne umakne pogleda drugam, temveč še bolj radikalno zareže v polje vidnega — zapre oči, odreže pogled, da bi si pridobil čas za premislek, da bi se obudil od mrtvih, kamor ga je za hip zapeljala podoba. In tu bi rad prišel do prepričanja, da ga »oči niso zapeljale v zmoto«, da je res videl to, kar je videl, da bi sploh lahko videl. Čas, ki ga obvladuje fascinam namreč ni trenutek videnja, ampak »končna doba pogleda«. Kaj je torej v tem uzrtju tako fascinantnega, da se v trenutku reši na način, ki smo ga prej razdelovali kot mehanizem prilagoditve, subjektivacije? Mrtva stvar — podoba, vinjeta, — v katere tkivo sta se ujela življenje in čas, in ki naredi, da se ustavi čas temu, ki jo ugleda, da ga omrtvi, »zamrzne«, »okameni«. — Podoba, v katero je ujeto življenje, ki ga je v realnosti ubila luč, ki je vodila slikarjev pogled. — Slikar je tu v funkciji zlega očesa. V literaturi, pa tudi v filmu, smo lahko že nekajkrat naleteli na podobno konstelacijo. Npr.: Slika, portret, ki se stara, ki je podvržena življenjskemu ciklu, času — zato pa se na drugi strani, na strani »modela«, upodobljenca, čas ustavi, ostane »večno mlad«. — Dokler se slika ne uniči, v tem trenutku pa se lepota in mladost v hipu sprevrneta v gnusno starikavo prikazen. Poe nam da s svojo zgodbo lepo videti, kako je ta »večna mladost« in »nespremenjena lepota« čista maska smrti, mrtvilo. To je torej način, kako je učinek fascinacije povezan s funkcijo časa. Čas v suspenzu kot nekaj, v čemer paradoksnost sovpadeta preteklost in prihodnost, življenje in smrt, kjer življenje ni nič drugega kot maska smrti — to je tisti »nevidni rob«, ki obvladuje celotno logiko skopičnega polja. Kolikor se v skopičnem polju gibljemo na ravni zadovoljitve potrebe (očesa), torej na ravni načela ugodja, izločanja smrtonosne točke »žarišča želje«-pogleda, pa prav iz te funkcije fascinuma, ki je funkcija anti-življenja, anti-gibanja, razberemo naslednjo Freudovo tezo: »Videti je, da je načelo ugodja dejansko v službi nagonov smrti.«¹²

Subjekt, ki v skopičnem polju vznikne kot posledica odprtja, fascinuma, pogleda, tako, da se postavi v službo tega pogleda, da se mu prilagodi — ta subjekt je natanko način, kako je nagon smrti notranji temu, kar obvladuje načelo ugodja, je način, kako je to, kar se situira »onstran načela ugodja«, notranje samemu načelu ugodja. Sam vznik subjekta je tisto, kar ugovarja, postavlja na laž univerzalnost, univerzaliziranje ugodja v videnju, ki je pretenzija očesa, saj je ta vznik subjekta prav učinek tega, kar pri tej univerzalizaciji/simbolizaciji vselej izpade, se izloči.

Končajmo ta razdelek z naslednjo Lacanovo formulacijo, ki kar najbolj zadeva to, kar smo razvijali doslej:

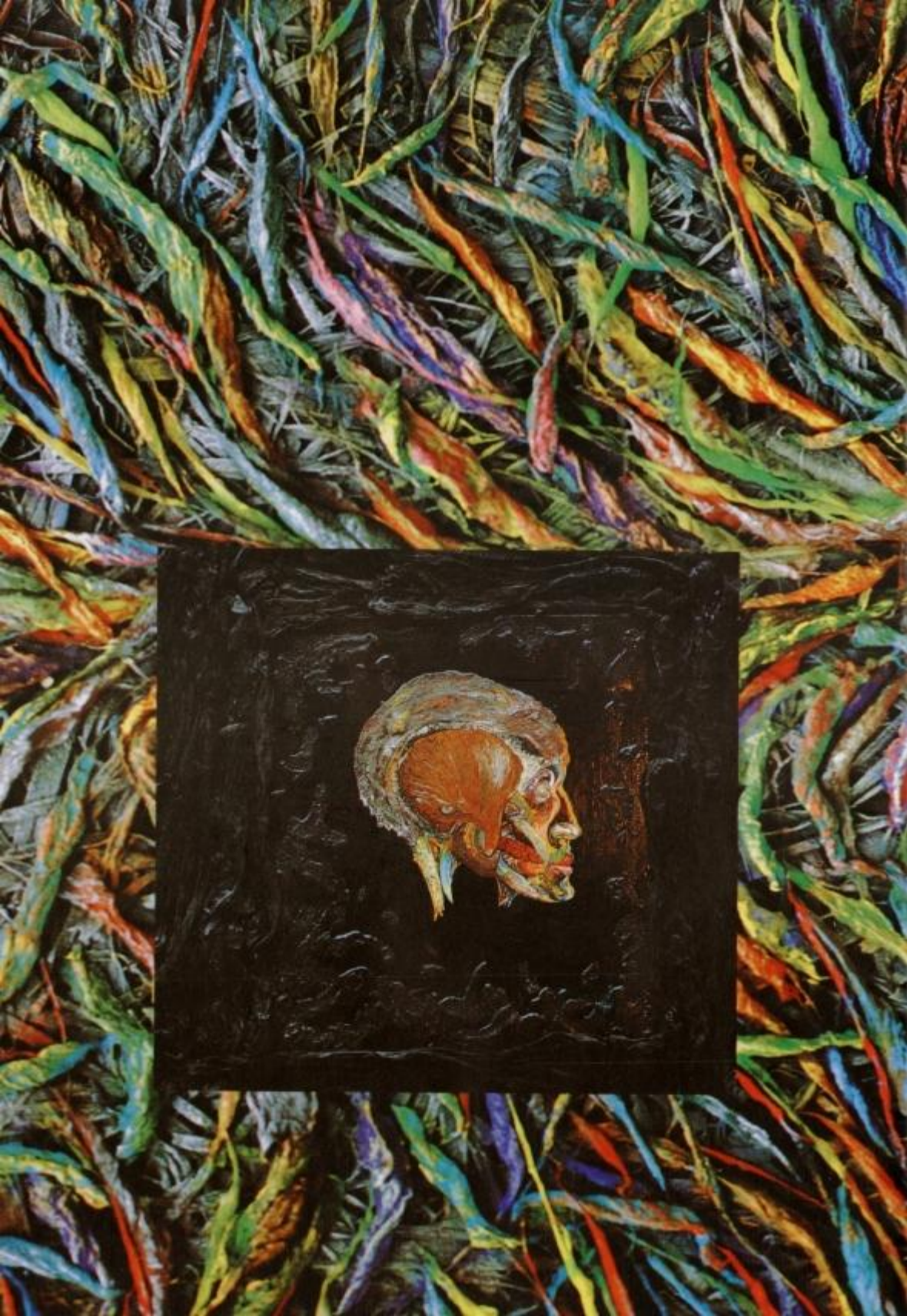
»Kaj torej? Bodimo kar se le da preprosti: če so podobe lepe — in Bog ve, da religiozne podobe vselej, po definiciji, ustrezajo vladajočim kanonom lepote — tedaj ni videti, da so vedno votle. Torej je tudi človek, kolikor je podoba, zanimiv ravno zaradi votline, ki jo podoba pušča prazno — zaradi tistega, česar ne vidimo v podobi, zaradi onstranosti tega, kar je ujeto v podobo, in kjer odkrijemo božjo praznino. Morda je to človekova polnost, toda prav tu ga Bog pušča v praznini.« (Etika psihoanalize (Seminar VII), Analecta 1988, str. 195).

Za spektakel »Veš...?« je poleg specifične formulacije svetlobe, na katero smo že opozorili, značilno še nekaj: vseskozi igra na funkcijo mesta, kjer se pojavlja. — Gre za tendenco, ki ima kulminirati v tretjem delu, ki bo postavljen »za vedno« v podzemlju samega centra Ljubljane, postavljen kot neke vrste muzej. Toda kaj implicira, potegne za sabo ta gesta? Kakšna je običajna muzejska praksa nam je bolj ali manj jasno: ko je npr. neko umetniško delo »rojeno«, »vrženo v življenje«, v »realnost«, praviloma še nič ne govori o tem, ali bo prišlo na častno mesto v muzej, ali ne. Tekom njegove »življenjske dobe«, ko npr. potuje po svetu, ko se vpleta v trgovino in seveda tudi v »politiko«, pride do učinkov, na podlagi katerih »kompetentni« razsojajo, ali je to umetniško delo dovolj »izpovedalo«, da zasluži časten pokop in večni nagrobnik v muzeju. Pravijo nam sicer, da imamo muzeje zato, da nam ohranjajo preteklost »prezentno«, »živo« v sedanosti — kot nekakšen opomin. Toda to je zelo problematično reklo. Že Hegel (pa še kdo pred njim) je vedel, da preteklost ne potrebuje muzeja, da bi igrala vlogo dejavnika v sedanosti — za kaj takega je muzej zelo neprikladno mesto — in da to, kar je bilo na preteklosti resničnega, sploh ni preteklo, ampak je v pozitivni ali negativni obliki vseskozi navzoče v sami sedanosti, tudi če je bilo »potlačeno«. — Konec koncev mehanizem ponavljanja v zgodovini — torej mehanizem, ki »odpira rane preteklosti« — temelji prav na izključitvi. Tu se sicer ne mislimo iti kakšne gonje proti muzejem kot »ideološkimi aparatom«, ki nevtralizirajo »revolucionarni naboj«, »ohranjajo stvari nenevarne«, poudariti želimo le to, da muzej ohranja preteklost tako, da v isti gesti drži nad njo roko simbolne smrti. Toda če se vrnemo k izhodišču te digresije, lahko aspekt, za katerega nam gre, formuliramo takole: nobena stvar ne more priti v muzej, če ni prej *živela* v realnosti, in na drugi strani, v muzej pridejo tiste stvari, s pomočjo katerih je mogoče »rekonstruirati«, ali še bolje, potrditi rekonstrukcijo neke (davno) pretekle realnosti (na primer arheološke najdbe). Tu velja dodati, da se tudi pri rekonstrukciji preteklosti ne upošteva vsaka najdba, problemi, s katerimi se srečuje sodobni paleontolog Stephen Jay Gould pričajo o nasprotnem. — Ko se kdaj pa kdaj pojavijo ne le t.i. »manjkajoči členi«, na katerih temelji Darwinova teorija evolucije, temveč tudi »odvečni členi«, ki se ne vklapljuje v neko že rekonstruirano preteklost, so taki primerki takoj označeni za »anomalije« in vrženi kar se le da daleč proč — naj se še enkrat izgubijo. (Gould opira svojo teorijo evolucije v veliki meri prav na takšne »odvečne člene«, »anomalije«). Muzej je torej v vlogi, da podeljuje »simbolno smrt«, v pomirjajoči vlogi.

Muzej, za katerega gre pri »Veš...?« pa subvertira to logiko. Kot prvo muzej tu še bolj očitno funkcionira kot grobnica, kot »bivališče duhov« (nahaja se pod zemljo, opredeljuje ga določena ikonografija, ki namiguje v tej smeri itd.). Gre torej za mesto, ki je preveč nenavadno, »nevsakdanje«, da bi ga kot mesto pojavitve spektakla enostavno vzeli za arbitrarno in se posvetili zgolj temu, kar ga zaseda, »vsebnosti razstavljenega«. Nekatera deskriptivna opažanja v zvezi s tem »projektom«, ki do sedaj še niso bila natančneje teoretsko razdelana, in ki govorijo o »živosti« sten, o »hiši strahov«, »horrorju«, je moč pojasniti natanko preko teoretizacije te umestitve. Z besedo »horor« v tem tekstu mislimo v prvi vrsti na tisti učinek, ki ga je imela skrita podoba na junaka navedene Poejeve zgodbe. Najprej se moremo vprašati, zakaj je učinek te umestitve (v muzej/grobnico) »živost« in »horor«, torej natanko nasproten siceršnji muzejski logiki, ki je logika »sprave«, »pomiritve«? Odgovor lahko iščemo v časovnem preskoju, ki ga vnese v to logiko »Veš...?« Podoba v njihovi grobnici nima za seboj običajne poti muzejskih eksponatov. Ta podoba še ni imela priložnosti »obeležiti svoj čas«, se »izpovedati«, je torej še ni moč zajeti v polje smisla in pomena.

Komaj nastala, komaj »rojena«, »na višku moči«, pa v isti gesti že roma v muzej, je pokopana in ovekovečena obenem. To je karseda nenavadna, celo grozljiva umestitev — biti, še preden »pride tvoj čas«, zaprt v grobnico. Pri takšni umestitvi še celo povsem vsakdanji, banalni objekti zadobijo nek »skrivnostni blesk«. Da je občutek neznosnega nelagodja, ki ob tem projektu vseskozi spremlja gledalčev užitek v





»yoyeurizmu« dejansko učinek neke neumestnosti, neskladnosti v stilu »to *še ne* spada sem«, so nas prepričali nedavni atentatorji na ta spektakel, ki so se lotili »empiričnega ubijanja« podobe, jo razbijali, metali po tleh, . . . Sem gre dodati še specifično estetiko te podobe, ki temelji na prenasičenosti, živobarvnosti, reliefnemu prekrivanju materiala v mnogih plasteh, kar daje vtis gomazenja. Iz tega dvojega (umestitve in same »estetike«) se da po našem mnenju najbolje pojasniti fascinum »občutka« horrorja in neke neumestne »živosti«.

Tovrstne umestitve so tudi postopek, ki ga s pridom izrablja filmska produkcija. Spielbergov »Poltergeist« je ves utemeljen v nekem posegu, ki loči, razdvoji »empirično« in »simbolno« smrt. Če si osvežimo spomin: Hiša, kjer ena soba oživi, oziroma jo oživijo duhovi, se nahaja na področju, kjer je bilo prej pokopališče. Ko so začeli graditi naselje, so odstranili samo nagrobnike, niso pa preselili samih »kosti«, »posmrtnih ostankov«. Posmrtna sprava je bila s tem porušena, še posebej če gre za grob kakšnega grešnika, ki ni utegnil poravnati vseh svojih računov na tem svetu. V grobem bi lahko logiko strašenja duhov v tem filmu formulirali takole: ko duh, utelešen v nagrobnem spomeniku, ločimo od kosti, ki jih je zastopal na »površju«, se ta duh kot »zli«, »hudobni« spet vrne v kosti in straši z njimi. Čeprav je strašenje duhov lahko zelo smešna tematika, pa prav zaradi izhodiščne umestitve kar dobro učinkuje. Če smo se že spustili v digresijo, na področje filma, lahko navedemo še en, starejši primer. V mislih imamo Sunset Boulevard Billyja Wilderja. Film se začne z off glasom, ki nam ob sliki, ki prikazuje drevenje vrste avtomobilov po cesti proti Sunset boulevardu, pripoveduje, da se je v hiši neke slavne (bivše) hollywoodske zvezde zgodil umor. V bazenu so našli truplo nekega maledniča. Uvodni komentar se zaključuje nekako takole: Na prizorišče že drvijo kriminologi in množica novinarjev in jutri boste lahko v časopisih prebrali fantastično zgodbo. Če pa želite vedeti, kaj se je v resnici zgodilo, prisluhnite meni (glejte film). Po tej uverturi smo prepričani, da je bil to glas kake »skrite priče«, »skritega očividca« ipd. in mirno se prepustimo zgodbi. Tu je v ospredju ves čas mladi pisec B-razrednih scenarijev — zgodbe ne bomo reproducirali, čeprav je zelo dobra — in na koncu je le-ta tisti mladenič, ki ga najdejo v bazenu. Zdaj pa nastopi pravi »horror« zasuk. Iz ptičje perspektive vidimo truplo, ki leži v bazenu in spet se pojavi off glas: že tri ure ležim mrtev v tem prekletem bazenu, pa me sploh ne potegnejo ven (in pokopljejo), ampak me samo fotografirajo . . .

Če zdaj »Veš . . . ?« postavimo v okvir tega, kar smo prej razvijali v teoriji »skopičnega polja«, je potrebno odgovoriti na dva vprašanja. Kateri je tisti pogled, ki je prisoten ob taki umestitvi?, in kje je čas (torej ta pogled) vpisan v njihovo sliko? Primera, ki smo ju vzeli iz dveh filmov, funkcionirata po obrazcu »že mrtev, a še ne (ne več) pokopan«. Tu nas fascinira živ pogled mrliča. »Veš . . . ?« pa se poslužuje inverznega obrazca: »še živ, pa že pokopan«. Tu pa nas fascinira mrtev pogled žive stvari, sam pogled smrti, ki se za svoj »medij« poslužuje žive stvari. Vendar pa je to le ena in morda niti ne najpomembnejša plat take umestitve.

Čas je tu vpisan v sliko natanko kot tisti čas, ki ga ni nikoli bilo. Čas se vpisuje v sliko skozi svojo odsotnost, namreč odsotnost »zunanjega« časa, časa, ko bi slika živela v »realnosti«. V sliki (sestavljeno iz vrste posameznih podob/potez, ki so vse odložene tja, v muzej/grobnico), se čas prikazuje kot svoje drugo. Kaj je to »drugo« časa se lahko poučimo pri Avguštinu (Izpovedi, 11. knjiga). V tem lahko vidimo ekvivalent tistega paradoksalnega »časa«, v katerem je bog živel še pred aktom kreacije, torej tudi preden je bil ustvarjen sam čas. Iz te Avguštinove razprave lahko razberemo, da je to natanko tisti čas, ki ni bil nikoli sedanji — čas ki je bil s trenutkom kreacije (s svojim končnim trenutkom!) šele vnačaj proizveden in v isti gesti tudi že za vselej izgubljen, izključen, da je lahko nastal sam »pravi« čas. Ta gesta preloma se v našem primeru pojavlja v pravem »grow planu«, je tako očitna, da jo skoraj spregledamo, saj je stvar same umestitve. Vsaka posamezna podoba (ekvivalent poteze pri klasičnem slikarskem delu) je v isti gesti ustvarjena in omrtvičena, odložena na to nenavadno mesto, mesto odloga. In skupek, kondenz takšnih podob/potez je za nas slika, v katero stopimo pri »Veš . . . ?«. V primeru muzeja, ki je postavljen dobesedno

mimo »realnosti«, ne da bi realnost »vedela« zakaj, smo pred zelo zanimivo konstelacijo. Muzej se umešča na neko povsem legitimno mesto notranje sami realnosti, hkrati pa je iz nje radikalno izključen, predstavlja njeno lastno notranjo mejo, nekaj, za kar sama realnost ne ve, kako je prišlo »vanjo«. Tak muzej predstavlja svojevrsten tujek, saj njegova referenca ne more biti npr. čas neke pretekle realnosti, ampak je prav čas brez realnosti, čas, ki ni nikoli imel svoje »realnosti«.

Kako se to specifično ukijanjanje razmerja z zunanostjo kaže na ravni same podobe, je moč pokazati tudi ob t.i. »haecklovskih« podobah, ki so eden osnovnih elementov spektakla »Veš...?« Odnos z zunanostjo se tu ukine tako, da se upodobi nekaj, kar uhaja sami tej zunanosti. Toda da lahko pride do ukinitve nasproti postavljanja zunaj — znotraj, mora biti to »nekaj« zelo specifična podoba. — Namreč podoba, kreirana po vseh koordinatah in pravilih same narave, podoba, ki bi ji sama narava nedvomno priznala vso legitimnost, pa vendar te podobe v naravi ne najdemo. Tu je potrebno poudariti prav ta moment, da taka podoba ne more biti neposredno označena, prepoznana za »nedejansko« — ne zadošča, da upodobimo nekaj »neverjetnega«, »fantazijskega«, nekaj, kar takoj prepoznamo za »anomalijo«, temveč nasprotno nekaj, ob čemer dobimo občutek, da smo to že nekje videli, pa vendar, naj še tako iščemo, pa tega v takšni obliki ne bomo našli nikjer drugje kot na mestu, kjer se nahajamo. Stvar nas zgrabi s tem, da paradokсно prepoznamo nekaj, kar »realnostno« prvič vidimo in s tem smo prisiljeni, da ji sami podelimo preteklost in monumentalnost: to je moralo biti že od nekdaj tu. S tem ko je podoba sama svoja edina zunanja referenca, nas v končni instanci vselej napotuje nazaj nase, na lastno razdvojenost, na to, da je podoba v prvi vrsti podoba same sebe, da postane podoba dejanska šele skozi to, da kaže, kako v neki točki ni identična sama s seboj. Točka, v kateri podoba ni identična sama s seboj pa je pogled, ali natančneje, to, kar se kot učinek pogleda in sliko vpisuje npr. kot madež, kot »slepa pega«. Tu se bomo spomnili Lacanovega komentarja Platonovega dviga proti upodabljanju umetnosti. Če bi bila slika resnično nek »nemočen« posnetek posneka, ne bi bilo razloga, da bi se Platon ob tem tako razburjal. Srž Platonovega »obsojanja« slikarstva tiči v tem, da slika na neki temeljni ravni tekmuje s samo idejo, se postavlja kot ideja.

Po tej poti se kar najbolj približujemo t.i. »sublimni podobi«, torej podobi, ki v samem polju upodobljivega uteleša tisto, kar temu polju uhaja. Tu pa zadeve postanejo zares zanimive. To namreč od nas zahteva, da dokončno opustimo razmišljanja tipa, ali lahko to, kar se ne pusti izreči, naslikamo, upodobimo, in se raje vprašamo, kako je tudi v polju podobarstva nekaj, kar temu polju uhaja, česar se ne da neposredno upodobiti oz. videti. Glede tega ni slikarstvo pač nič na boljšem kot jezik, podobe ni potrebno še postavljati v neko razmerje do govornice, da bi na tej ali oni strani konstatirali nek »manko«. In če Adorno pravi, da je napor pojma v tem, da izreče tisto, česar se po neki definiciji z njim ne da izreči, da (vendarle) izreče neizrekljivo, pa lahko za »Veš...?« rečemo, da gre, če že ne za »iznajdbo«, pa nedvomno za eksploatacijo in vztrajanje na »naporu podobe«, za poskus, da se resnični domet podobe pokaže tako, da se podobo prižene do njene notranje meje, do tam, kjer »tisto kaže«.

Zadevni aspekt »napora podobe« nedvomno zadeva pogled. Neupodobljiv je v skopičnem registru sam pogled, ali natančneje, kolikor je upodobljiv, ga mi ne moremo videti, če hočemo kaj videti, nam mora pogled uiti: »Na katerikoli sliki boste prav zato, ker boste iskali pogled v sleherni izmed njenih točk, videli, kako bo ta pogled izginil.«¹³ Vzemimo pogled v njegovem idealnem utelešenju, ki je svetlobna točka, žarišče svetlobe. V hipu, ko nas ta ujame, nam preprečuje, da bi videli, kaj pravzaprav osvetljuje. Predmet, ki ga svetloba prikriva se nam pokaže šele takrat, ko v polje vstavimo zaslon, ki zareže v tisto, kar je osvetljeno, a nevidno, ko to zagrne s senco. Od tega trenutka dalje pa zaslon, markiran na sliki, deluje kot odsev, zadaj za katerim je pogled. Z drugimi besedami, da lahko sploh kaj vidimo, mora pogled izginiti. Subjekt je tisti, ki je v »skopičnem registru« v funkciji zaslona, mediacije med pogledom in sliko. Hkrati pa je to izoliranje funkcije zaslona nekaj, kar odlikuje

edinole »človeškega subjekta« in mu omogoča, da ni popolnoma ujet v imaginarno, celo hipnotično past. Dvoumnost svetlobne točke, ki je hkrati utelešenje pogleda in mehanizem vpisa subjekta v sliko, nam je dal na kar najbolj elementarni, dobesedni ravni videti drugi del »Veš...?« V zadnji sobi/sliki so za nas utelesili pogled — bliskoviti sunki bleščeče svetlobe iz slike. Če smo strmeli v to bleščavo, seveda nismo videli ničesar, zaradi blišča smo oslepeli. Toda potrebno se je bilo le zasukati na tem mestu, pa se nam je »v praksi« razkrila morda zapleteno zvoneča Lacanova formula, da se subjekt pod pogledom spreminja v sliko in da, »če sem sploh kaj na sliki, sem prav tako v tisti obliki zaslona, ki sem rekel madež.« Zadoščalo je, da smo se temu pogledu (svetlobni točki) prilagodili, mu obrnili hrbet, sami sebe ponudili kot zaslon, pa smo pred seboj (na steni) ugledali sliko, na kateri smo se v pulzirajočem ritmu prikazovali in iz nje izginjali mi sami, naša senca — madež. Če torej želimo v skopičnem polju spregledati (seveda v obeh pomenih besede), je nujno, da je pogled vselej za našim hrbtom, »za hrbtom zavesti«.

Alenka Zupančič

Opombe:

¹ Jacques Lacan: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ 1980. Str. 108

² *ibid.*, str. 126

³ *ibid.*, str. 120

⁴ *ibid.*, str. 119

⁵ *ibid.*, str. 141—2

⁶ *ibid.*, str. 152

⁷ *ibid.*, str. 152—3

⁸ *ibid.*, str. 157

⁹ *ibid.*, str. 100

¹⁰ Edgar Allan Poe: *Ovalni portret*, prev. Jože Udovič. Novela se nahaja v *Krokar* (izbrano delo), MK 1985

¹¹ Sigmund Freud: Onstran načela ugodja, v *Metapsihološki spisi*, Studia Humanitatis 1987, str. 299.

¹² J. Lacan: *Štirje ...*, str. 122

»POGLED SLIKE«

Besedilo ob razstavi v Mali galeriji

Že dolgo bivam v robovih slikarstva, razdvojen med izbrisom slike in njenim vedno vnovičnim pojavljanjem. Iz dvomov o možnostih slikarstva poskušam prodreti v podstat ireduktibilnosti podobe kot enega od temeljnih postulatov člokovnega bivanja. Pri tem me vodi tudi skeptično motrenje sistematike moderne linearne evolucije slikarstva. Na nivoju lastnega obstoja je problem vedno: »Kako se dokopati do prve slike?« Protislovnost razmerja med slikarstvom kot specifično socialno prakso in slikarstvom kot potrjevanjem svojega obstajanja predpostavlja nek rob, razklanost in boj za lastno nespremenljivostjo.

V tem času je težišče moje analize v vprašanju jaza in pogleda v slikarstvu. Skušal sem predstaviti strukturiranost lastnega pogleda kot tistega, skozi katerega moje telo vzpostavlja odnose s svetom stvari, v ustroj slike. Dvojnost, ki sem jo vložil v sliko vsled dvoočesnega pogleda, vsled leve in desne strani telesa, mi je namesto zrcala dala novo telo, ki je v obliki slike obstalo pred menoj in se mi rogalo, nepredirno in samosvoje. Slika se mi je začela personificirati, moje projiciranje vanjo je začelo dobivati protipogled iz nje same. Vsaka naslednja je bila vedno bolj »okameneli pogled«, tembolj ker sem izhajal iz formiranja podobe kot prototipa za sliko. Skušal sem izničiti center in izraziti lastno razdeljenost, dobil pa sem sliko brez centra, toda dvakrat močnejšo, dobil sem voyeurja. Kot bi moj lastni etos uzrl svojo drugo stran.

Zastavila so se mi vprašanja:

1. Ali obstaja pomen podobe kot podobnost?
2. Ali in v čem obstaja podoba kot intencionalni korelat človekovega življenja?
3. Ali se da v odnosu do ikonskosti podobe sploh zavzeti zunanje stališče? Se da preostanek ikonskosti kot zavest o sliki »opazovati« in vzpostaviti kot napoved nekega odnosa do sveta?

Tega dela sem se lotil z zavestjo o nujnosti vnovičnega definiranja subjekta v umetnosti. V sedanjem času, polnem mitov in mistificiranja, veljavnosti vsega in ničesar, dojemam vsakdanjo resničnost kot enotnost v mnogoterem, kot delovanje polilogosa, ki se ga da doseči le tako, da se ga vzame nase kot lastno težo. Namesto evolutivnega pristopa k umetnosti tega stoletja in namesto primerjalne metode, ki iz njega izhaja, se mi zastavljajo vprašanja identitete, lastnega telesa in ponovne integracije razcepljenega človeka.

Pri tem se mi zdi pomembna lastna gesta, ki je hkrati zavezujoča in slučajna, stroga in labilna, stvar in predmet analize, konkretna in transcendirajoča.

Vse je odprto.

9. IV. 1987

»GOVOR ZA TRETJEGA«

Besedilo ob razstavi »SVOBODA ZA KAJ?« v Bežigrasjski galeriji

Včasih razmišljam, kam me vodi slikarstvo, kakšen cilj ima zame in v sebi ter katero željo zapolnjuje. Po eni strani ni odraz neke duhovne dejavnosti oziroma ni le njen materialni preostanek, predmet za gledanje, po drugi pa mi tudi pri tem, da je samo sebi cilj, nekaj primanjkuje. Morda sem bliže, če rečem: to so predstave in pojmovanja živega, vrsta realizacije življenja kot temeljni razmislek o okviru določene občutenja sveta in odnosov v njem, oziroma kot izpostavitve čutenja. Pa vendar

nekaj vedno manjka, kajti zakaj so potem tam geste in znaki ter kaj je z njihovim življenjem. (Ob tem, da je slikarska praksa že posebno mišljenje in se o samem slikarstvu ne da veliko povedati, pač pa kvečjemu o določenih okoliščinah, o razmerju med časom bivanja in nomadstvom podobe, o predstavljanju in resničnem v njem.)

Živim v svetu, kjer sta odločilni moč in volja do moči nad drugimi, ki določata način življenja in tudi način izvrševanja dejavnosti. Tako se mišljenje oblikuje na način večnega premagovanja (slabe?) sedanjosti in napredovanja od doseženega k neznanemu skozi tekmovanje. To vrsto mišljenja opredeljuje utopijska struktura, hitenje proti nedosegljivemu cilju onstran dejavnosti, ki to isto dejavnost ves čas naddoloča ter hkrati spodbuja in omejuje. V veliki meri je to značilno tudi za pojmovanje umetnosti.

Čeprav so nekateri misleci-slikarji že ob začetku stoletja zastavili predvsem vprašanje problematičnosti dotedanjega načina človekovega razpolaganja s svetom, so bili v glavnem razumljeni le kot stvaritelji novih oblikovnih sistemov, s katerimi naj bi pripomogli k večji raznovrstnosti, ki pa je danes v utrujenem svetu Evrope privedla le do hiperprodukcije imaga, v posamezniku pa do prevlade Znaka nad osebno svobodo.

Danes v splošnem velja, da je svoboda svobodna izbira uveljavljanja svojih nagnjenj. Ob tem pa so človekove možnosti v svetu, ki je naddoločen z močjo in v katerem je manipulacija eno od gibal, strukturalno omejene. Pravila vsakdanjega življenja mu oblikujejo zavest in od njega vnaprej zahtevajo določeno ravnanje, s katerim se nikoli ne more povsem poistovetiti in je zato ves čas razcepljen med videzom in tistim, kar verjame, da je.

Zdelo se je, da bodo s premagovanjem iluzionistične predstavnosti postali jasni resnični odnosi med človekom in njegovim svetom, res pa je postalo le to, da sta iluzionizem in njegovo zanikanje/brisanje le komplementarna dela istega sistema mišljenja in da se vedno prikaže le razkol med želenim in dobljenim. Težnja po razgradnji renesančne perspektive se je iztekla v nihanje med dvo- in tridimenzionalnostjo slikarstva in v ugotovitev o nepremostljivi razdalji med fizičnim dejstvom slike in nezvedljivostjo prikazovanja na Idejo. Mislim, da se da renesančno perspektivo in njen način govora o človeku, o njegovi identiteti in o njegovi predstavi o sebi le nadgraditi in zajeti v širši sistem, ki ne bi temeljil več na antropocentrizmu in tehnološkem preseganju. Zato tudi mislim, da je potrebno, da umetnost postane nekakšen laboratorij za življenje zunaj utopičnega mišljenja, da najprej v sebi do konca razvije človekovo razklanost med videzom in bistvom in obenem problematizira lastne temelje, vendar na drugačen način kot je to storila tako imenovana avantgarda oziroma tisto, kar smo od nje vzeli, to je ne da le negira in razrezuje, pač pa da se vzpostavi kot pozitivna dejavnost.

23. XII. 1987

»SENCE SLIKARSKE MATERIJE«

Moč novih medijev (film, video itd.) je v njihovi transparentnosti. Skozi gibljivost slike problematizirajo avtonomijo podobe in pred nas postavljajo nove prototipe vseh podob. Na nek način spominjajo na produktivistični projekt v Rusiji, ki je govoril o preselitvi umetnosti iz lastnega medija v Drugo. Avtohtonost tradicionalnega pogleda na stvari je postala sporna, ni več čisto jasno, kaj je tisto, kar se v resnici gleda oziroma se celo predpostavlja neko prazno mesto pogleda, ki je hkrati tudi ireduktibilni prvi razlog samega slikarstva.

Ko pa sem pri snovanju tega teksta skušal prodreti proti temu mestu, se je pokazalo, da obstaja na mestu prvega razloga-vzgiba neko mučno jedro. (Po vseh izkušnjah s slikarsko prakso menim, da slikarskega-likovnega jezika ni — ravno tako kot v negovorjenih mislih ni stavkov. Slikarstvo je mišljenje in njegov način je izmikanje jeziku.) Ob poskusu formuliranja stavkov o praznem mestu pogleda — o podobi vseh podob se mi je razkrilo le nekaj tegobnega, ki je govorilo o tem, da je bolje ne

razkrivati, nekaj bolečega, ki je hitro vzpostavljalo celo nenormalnost, patološkost razlogov za samo ukvarjanje s slikarstvom, kajti ti razlogi so tisto, kar ni posledica kakršnekoli informacije, temveč so oni sami prepovedana informacija, ki bi razkrita uničila njihovo smiselnost. Naša kultura je z renesančno-humanističnim sistemom vzpostavila tudi enovit vrednostni sistem prostora-časa, predstave in figure (subjekt—figura—objekt), zdaj pa se zaradi njegovih omajanih vrednot mi moramo spraševati po strukturi želje oziroma po anonimnem gospodarju podob-predstav. Rekel bi, da se da ravno s tega mesta tudi razmišljati o obnovi socialne funkcije umetnosti (likovne), ki je še vedno preveč zapletena v svojo interno zgodovino in, če citiram M. Pleyneta, deluje preveč na način »multiplikacije fenomenov na izginotju vzrokov«. Logika, ki jo je vzpostavil sistem umetnosti tega stoletja, že bremeni samo produkcijo in proizvaja le simptome travm sodobnega človeka. Danes ni več važno ali modernizem ali post- ali transmodernizem, važno se je (ponovno) ukvarjati s strukturo zaznave in predzaznavnega, važno je nadaljevati naprej od »samotnega subjekta« v drugačno konceptualizacijo umetnosti kot take.

3. V. 1988

KAJ JE GOSTEJŠE: BESEDA ALI OLJE?

— Dotakniva se najprej tvoje besede, mislim na tekste, ki jih pišeš v svojih katalogih. Prvo kar pade v oči je, da to nikoli ni beseda nekoga, nekega kritika, ki bi posvetil kakšno besedo tvojim slikam. Vedno torej vse napišeš sam. Drugo kar me zanima pa je občutek, ki ga imam ko berem te tekste: besede so izredno težke, kratek tekst in zelo zgoščen, velika intenzivnost in pomenski naboj. Besede so goste kot olje.

— Besedila pišem samo zato, ker nimam rad, če se razstava določa že v času njenega nastajanja, ne bi rad, da bi se že vnaprej razlagala, ampak pustim, da se v celoti samostojno odvije in jo potem kot tako prepustim svobodi nadaljnega (kritičnega) razmišljanja. Ko ta besedila pripravljam, nastane veliko materiala, ki ga kasneje ob dejanskem zapisu za javno rabo večina odpade. Tako je material v pripravi v glavnem le predtekst za nastanek končnega teksta, ki je ponavadi precej drugačen, ker se mi ves čas kaže razlika med učinkom besedila in čistim razmišljanjem.

— Gre za to, da ne more biti odmeva na razstavo, preden je ta sploh postavljena, ne obstaja nekakšna vnaprejšnja vednost, ker je jasno, da se kritiška beseda nanaša retroaktivno.

— Ja, s tem, ko bi nekdo nekaj ugotavljal, bi se hkrati že določile relacije v času skozi razlago. Samo likovno delo pa nima tega smisla, da se določi, ampak da se spusti na relativno odprt teren. Mislim, da je tako bolje, tudi bolj realno. Tako za kritičnost kot za slikarsko prakso. Mišljenje v slikarstvu in teorija sta dve različni stvari, ki se le na določenih mestih lahko prekrijeta, in kot taki ju tudi obravnavam. Vsekakor pa si nikoli ne privoščim, da bi bil sam razlagalec svojih slik—ta besedila govore vedno o nekih okoliščinah okoli namenov—teoretičnih ali drugih.

— Takoj ob tem je zanimiva beseda, pravzaprav sam naslov slike, ki je v bistvu paralelen sliki: nobena beseda ob sliki ni naključna, ampak zelo premišljeno dodana k sliki. Ali imaš naslov slike v mislih že ko jo delaš, ali ga postaviš šele potem, ko jo vidiš?

— Ti naslovi imajo različne izvore. Večinoma jih izberem po tem, ko so slike že končane. Dajem jih v posebnem stanju koncentracije ob slikah, napol v transu ob vživitvi v njihovo vpletenost v razsežnosti razlogov njihovega obstajanja in zunanjih razlogov za njihov nastanek. Naslovi niso določitev teme slike, ampak gre za približe-

vanje imenom kot limiti. Ni identičnosti med sliko in naslovom, obstaja le približevanje pojmu o sliki. Eni naslovi se nanašajo na učinkovanje slike na mene, druge pa se nanašajo na razloge nastanka ali pa na način obstajanja slike.

— Nimaš istovrstnosti, kakršna je bila v preteklosti, ko beremo naslov slike, recimo »Deček s flavto«, in v resnici na sliki vidimo dečka s flavto.

— Ne, to je pri teh slikah praktično nemogoče, saj problematizirajo ravno pojem figure in njeno premeščanje. Pri naslavljanju me zanima ravno razmerje med figuro, ki daje ime, in stvarjo-figuro, ki je imenovana. Mogoče naslov funkcionira kot nekakšen znak z besedo, s tem da se izpostavi moment dajanja imena kot trenutek celovitega sobivanja s sliko.

— To se izpostavlja kot problematično. Kje je tvoja pozicija, ko daš ime sliki? Ali je moč reči, da daš ime očeta sliki?

— Ne, ker se moja pozicija spreminja, ni striktna. Ne delam slike tako, kakor da sem njen gospodar, ampak se ji že kmalu pustim tudi voditi. Tu ne gre za enovit postopek. Ne gre za to, da bi slike racionalno speljal do konca, temveč racionalnost le uporabljam, da omogoča vse ostalo, ne pa, da bi bila določilo. Samega sebe provociram z namenom, da bi si lahko začel ogledovati lastno investicijo v sliko/slikarstvo. To me zanima.

— V tvojih tekstih piše, da ko sliko delaš, naenkrat opaziš, da te slika gleda, da ti odgovarja, da ti slediš njej. Zakaj se mi zdi to pomembno: ne gre več za to, da slikarji ob delu potopljeni v sliko, korigirajo sliko s pogledom od daleč. Gre za neko čisto drugo razmerje do slike.

— Ja. Korigiranje od daleč je stvar, ki se dogaja skozi gledanje, poleg tega pa je delno ta »pogled od daleč« že vsebovan v izhodiščnem namenu slike (vertikalno-horizontalno npr.). Če bi jo korigiral od daleč, bi mi postala nezanimiva, saj jo hočem na koncu tudi sam videti kot gledalec.

— Ko se slika, ki se izdeluje horizontalno postavi v vertikalo je vmes nek rez, nekakšna avtoritarna gesta preverjanja, razločevanje, pogled Drugega.

— Naše dožemanje je precej določeno s konvencijami in normalnostjo in ravno to svojo omejenost si je treba ogledovati. Vsakič znova je potrebno spoznavati svojo nespremenljivost, šele po tem lahko nastane slika, ki ni odvisna od arbitrarnosti (samovolje kot take). V dosedanji izkušnji poznamo dve možnosti za pojmovanje slikarstva: ali ga jemljemo tako, na kakršnega naletimo ali pa se mu zoperstavimo in mu nasprotujemo. Mene pa zanimajo postopki in razlogi za pripuščanje slike, kateremu gledanje šele sledi.

— Obstaja razklenjenost med prikazovanjem in gledanjem slike. To se v tvojih slikah opazi v tem, da delaš slike, ki imajo veliko površino, s svinčnikom. Svinčnik deluje v razmerju do slike kot zelo tanek. Ni debele poteze, slikovne površine ne moreš na hitro napolniti, kar vse kaže na to, da »misliš« s svinčnikom, skoraj bi rekel, da sliko izdeluješ ne da bi jo sploh »rabil gledati«.

— Ja, v bistvu tudi lapsuse in trenutne domisleke večinoma trenutno vključujem v pomene slike. Mislim, da ne gre za vnaprejšnjo avtonomijo procesa, pač pa za koncept slikarstva, v katerega je vključeno veliko stvari, ki niso opazne. Slika oscilira med nastajanjem in izginjanjem. Precej je postopkov, ki so ključni, hkrati pa ne vidni.

— Moje mnenje je, da je prostor med grafiko in sliko prostor poglobitve. Barve v sliki prekrivaš. Vseeno pa ni principa napredovanja, progresizma. Ne bi mogel reči, da gre tu za kakšen »napredek«.

— Barva predvsem ni enoten smisel, temveč obstaja na terenu odsotnega-prisotnega. Razlika med grafiko in sliko je v tem, da risba za črno-belo grafiko zahteva enoten čas, medtem ko pri sliki ni tako. Prihodnost se v tem slikarstvu kaže na način obstajanja v relacijah sedanjega. Ne gre za napredovanje pri izdelavi predmetov-slik, ki so v zvezi s prejšnjimi predmeti, ampak za zastavitev usmerjenosti h kompleksnejšemu dožemanju »stvarnosti«. Ni razlogov, da bi obstajala pooblastila, ki bi slikarstvu narekovala, da deluje na način evolutivnega napredovanja, zanj obstaja kvečjemu vprašanje anonimnega manjkajočega pooblastila.





— Nekje si zapisal, da ves čas težiš k temu, kako naslikati prvo sliko.
— Vsako sliko delam od začetka kot slikarstvo, skozi koncept slikarstva. V njenem času prehodim neko vrsto zgodovine.

— V tvojih slikah se hkrati dogaja prikazovanje in izginjanje, tam, kjer nekaj porineš v globino, na tistem mestu se nekaj pokaže v videnje. Po mojem v tvojih slikah obstaja globina, če že ne moremo reči, da obstaja prostor.

— Globina je zgolj sredstvo, ni pa moje vodilo v tem, da bi se ji karkoli podrejalo, da bi ustvaril iluzionistično globino. Zanima me globina namena oči, zato v nobenem od postopkov ni končnega cilja.

— Mogoče bi se dalo neke tvoje slike primerjati s postopki montaže. Koliko je njihova transparentnost, prekrivanje, uporaba večih očišč primerljiva z montažo?

— Precej. Nemogoče je po izkušnjah s filmi in t.i. mediji še delati take podobe kot so bile prej, predvsem pa se jih ne da več umeščati na isto mesto in v isti funkciji kot so ju imele prej. Spremembe pa niso določene, niso naučene (od samega filma npr.). Rečem lahko le, da gre za transformacijo, ki ne funkcionira skozi polarnost, ampak da v slikarstvo vstopa tretji element. Ne gre npr. za globino in površino, ki bi ju izdeloval, temveč si slikarstvo ogleduje globino in površino skozi intervencijo s tujim elementom, z elementom, ki je tuj njenemu sistemu; torej sistemu ne sledi.

— Ko vključiš v sliko ogledalo, le-to deluje kot najbolj ploskovita stvar na sliki, s tem ko »odbije« pogled pa nam kaže, kje stojimo, kar je paradokсно. Pravo mesto za ogledalo je verjetno težko najti.

— Ogledalo po moji izkušnji v sliki deluje kot blokada pogleda. Omejuje zmožnost gledanja slike. Ustvari zmedo. To pa je hkrati tudi pravo mesto za uporabo ogledala v sliki.

Važnejša od samega ogledala pa se mi zdi sama zrcalna struktura, ki se veže na dvojno strukturiranost ustroja lastnega telesa in na našo željo po nemogoči istovetnosti s »svetom«, po nerazločenosti z »naravo sveta«.

— V slikah ne delaš redukcij, ne iščeš izvlečkov in zato slike nimajo jasne sheme, vizualnega vtisa, zato se takoj postavi problem, kako sliko brati, kako do nje vzpostaviti razmerje ali pa kako in kdaj jo končati?

— Seveda, ne gre za nobeno redukcijo, celo nasprotno, gre ravno tudi za vpis vidnega. Ravno tako kot gre pri mojem pojmovanju slikarstva za izmikanje jeziku, gre tudi za izmikanje enotnemu sistemu, tudi zato, ker mislim, da slikarstvo tako ali tako ne prebiva v njem.

Vprašanje začetka in konca v sliki sta po mojem mnenju dve plati iste medalje, vezeta pa se na vprašanje eksteriorizacije kot etičnosti bivanja in ukrepanja. Kajti slikarska praksa je ves čas v specifičnem odnosu (protislovju?) tudi s socialnim in drugimi konteksti.

Z Bojanom Gorencem se je pogovarjal
Alen Ožbolt

● *V nevarnosti.*

● *Razlika v mišljenju kot drža subjekta.*

● *Metoda.*

RAZGOVOR Z BOJANOM GORENCEM

Marina Gržinić: Razstavljaš zelo intenzivno že od leta 1979. Ali lahko na grobo orišeš, kdaj so se zgodile in katere so bile odločitve in spremembe, ki so se izoblikovale v tebi in v tvojem delu?

Bojan Gorenc: To se je zgodilo že zelo zgodaj, še pred prvo razstavo v ŠKUC-u. Tedaj sem se zavedel, da je treba vzpostaviti *samostojno paradigmo* v slikarstvu in umetnosti. Kasneje sem se zato tudi izognil vmešavanju v razpravljanje okrog modernizma in postmodernizma. Same formalne spremembe pa so bile bolj zapletene, kot bi jih lahko tukaj enostavno razložil.

M. G.: Kaj pomeni to, da si se izognil vmešavanju v razpravljanje okrog modernizma in postmodernizma?

B. G.: Menim, da so ta vprašanja za slikarsko prakso irelevantna. Problematika slikarstva ne leži v njeni trendovski usmeritvi, da si za vsako ceno moderen, temveč v tem, koliko problemov, ki jih srečaš, tako v praksi sami, kakor v lastni eksistenci, lahko izvlečeš na površje neke prakse.

M. G.: Povrnimo se k tej eksistenci. Ali je le-ta navzoča v sliki?

B. G.: Navzoča? Tisto, kar je prisotno v sliki, je pravzaprav uganka, hudičevo vprašanje. Eksistenca je prisotna v sliki, toda ne na način neke zasebne mitologije.

M. G.: Kako pa potemtakem?

B. G.: Zmeraj, ko sem poskušal, to razbrati v sliki, natančneje — to vnesti v sliko, se je izkazalo, da gre vedno za nekaj drugega. Tisto, kar je v sliki, je zelo konkretno. Nasprotno pa je eksistenca zelo splošna reč. Pravzaprav gre pri slikarstvu za specifično prakso, ki je vpletena v veliko razmerij.

M. G.: Vseskozi skušaš slikarsko prakso definirati na nek zelo materialističen način. To ni več nekaj, kar pripada imaginaciji in subjektivnemu razpoloženju, ampak praksa, ki ima svojo lastno zgodovino. V kaj je konkretno usmerjeno tvoje delo znotraj slikarstva v tem obdobju, recimo pri zadnji razstavi, ki jo pripravljáš za konec tega leta v ŠKUC-u?

B. G.: Lahko rečem, da se je določeno obdobje zaključilo, tudi zato, ker mi je vsebina slik postala preveč eksplicitna. Še vedno se mi zdita pomembni vprašanja *svobode in voluntarizma* v umetnosti. Če hočeš radikalno delovati znotraj slikarske prakse, moraš prodreti na področja, ki so bila do sedaj tabu. Prav tako je potrebno razčiščevati vprašanja, ki se tičejo lastne samovolje. No, vsaj zastaviti jih moraš.

Zdaj izhajajajoč iz dvojnosti, razklanosti, to je prejšnjih tem, poskušam vzpostaviti *ikonografijo razklanosti* med sliko in prikazovanjem. Vprašanje *lokacije (latični topos slikarstva)*, recimo temu tako, to je tisto, s čemer se trenutno ukvarjam.

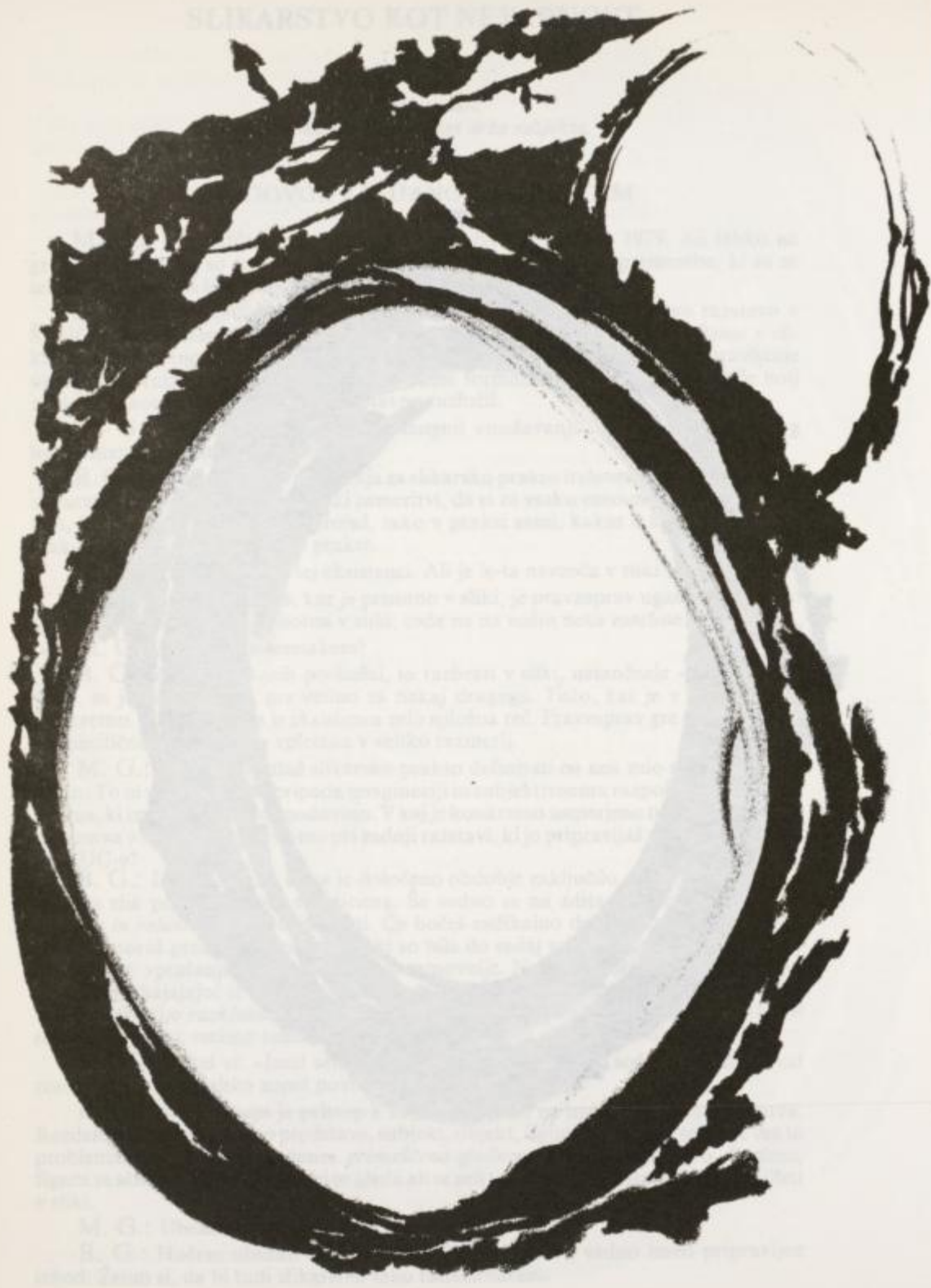
M. G.: Rekel si: »Imel sem neki koncept slikarstva in sedaj ga bom moral realizirati«. Ali se lahko zopet povrneš na ta koncept?

B. G.: Moj koncept je pristop k slikarski praksi na način *koncepta* slikarstva. Razdelujem zadeve, kot so predstave, subjekt, objekt, figura. Zavedam se, da je vsa ta problematika v slikarstvu danes *premeščena* glede na starejše slikarstvo. Recimo, figura se seli iz slike na tistega, ki jo gleda ali se seli v lastno *odsotnost*. In to se da videti v sliki.

M. G.: Ubežati prepoznavnosti lastnih slik?

B. G.: Hočem ubežati *determinaciji*. Za to je treba vedno imeti pripravljen izhod. Želim si, da bi tudi slikarstvo tako funkcioniralo.





M. G.: V esejih o Guernici, ki jih je napisal Tomaž Brejc, je zelo natančno in pravzaprav usodno pokazano, da je slikarstvo lahko poučno. Na način, ko lahko rečemo, da slikarstvo lahko tudi poučuje o družbenem in političnem kontekstu, znotraj katerega je slika nastala. Kako gledaš na to problematiko v povezavi z lastnim delom? Ali o tem razmišljaš tedaj, ko delaš?

B. G.: Zelo veliko. Kako pa je slika vpeta v nek kontekst, to je treba šele ugotoviti. Takšen je moj odnos do tega vprašanja.

M. G.: Po impresionizmu je prišel postimpresionizem, po modernizmu pa postmodernizem. Zgodovina slikarstva, kot pravi Marcelin Pleynet, nadomešča zgodba.

B. G.: V zvezi s tem je važno to, kaj se dogaja z ljudmi, ki delajo v slikarstvu, pa naenkrat lahko postanejo nepotrebni zaradi takega pojmovanja. Važno je, kaj se dogaja z živimi, konkretnimi ljudmi. Zato je zelo pomembno *vprašanje metode*, način vpetosti tistega, kar počneš, v lastno življenje, to je odnos do »lastnega telesa«.

M. G.: Torej, če ne zapadeš trendu, si kmalu potem izključen?

B. G.: Ne, rekel bi, da si v *nevarnosti*. V družbi se to lahko omogoča tudi tako, da obstaja odprt prostor različnih kritičkih interpretacij.

M. G.: Toda kritika je že po svoji funkciji monopolistična?

B. G.: Res je, kritika teži k tej monopolni poziciji, čeprav je to treba jemati za relativno. Vztrajati je treba, da kritika iz svojega moralizatorskega položaja (ocenjevanja na dobro in slabo) preide v nekaj več — proizvede kritički presežek.

M. G.: Zgodba namesto zgodovine je navzoča tudi v samem jeziku kritike. Ta postaja vse bolj fascinantna, giblje se med esejistiko in poezijo in se vse bolj oklepa teorije. To je pravzaprav neznosna lahkotnost interpretiranja.

B. G.: Znotraj slikarstva sem to imenoval hiperprodukcija *image*. Danes prototip podobe ne more biti več tak, kot je bil nekoč. Tudi zaradi vpliva filma in vsesplošne multiplikacije vidnih senzacij.

Važno je, na čem in kako široko se kritika utemeljuje. Marcelin Pleynet recimo v svoji knjigi *L'enseignement de la peinture* (Poučevanje slikarstva) najprej uporabi dolg uvod, kjer razloži svoja stališča in izhodišča glede obravnave likovne umetnosti, šele potem so na vrsti njegove analize konkretnih praks. Vprašanje je; ali v ta prostor vstopaš z nekim stališčem ali tako, da preprosto izdeluješ slike.

M. G.: V začetku tvoje delo ni bilo deležno interpretacij?

B. G.: Interpretacij je bilo malo tudi zato, ker sem sam pisal tekste za svoje kataloge, vendar sem ves čas in še vedno računam na moč slikarske interpretacije, zaradi česar postanejo nekatera dela tudi za nazaj zanimiva.

M. G.: Slikarstvo je tako praksa, znotraj katere si lahko tudi v nevarnosti. In to ne samo v eksistencialnem smislu.

B. G.: Zato ker v sodobni umetnosti ni več neke zunanje avtoritativne instance, po kateri bi se lahko ravnali, pač pa se deluje hkrati s svojimi nameni in z analizo vpetosti umetnosti v različne kontekste, kar pomeni, da je slikar tisti, ki vse nosi, zato pa je tudi veliko bolj ranljiv.

Vsekakor si je potrebno oblikovati posebne obrambne mehanizme. O tem, kako vzdržati, sem se veliko naučil pri Maleviču. V njegovih tekstih sem razbral veliko opozoril, predvsem glede nevarnosti, ki jih prinaša aprioristično gledanje na svet, kjer so pravila igre vnaprej določena. Tako gledanje je zanj predmetno, ker si vse »sveti« jemlje za svoj objekt, medtem ko mu nepredmetnost pomeni odprt, »nadražen« in vedno pozoren odnos do tistega, kar je, brez potrebe po prilaščanju.

Ne zanima me, da vzamem nekaj, kar je že doseženo in potem to naprej razvijam, temveč me zanima prav točka, na kateri se je zgodilo nekaj radikalnega. In pozicija subjekta, ki je to povzročil. Toda ne zato, da bi nekaj *ponovil*, temveč da bi *spoznal*.

Vzemimo še Mondriana in njegovo delo. On je z neko zelo natančno družbeno in zgodovinsko analizo prišel do spoznanj in vzpostavil novo prakso. Potem pa so to

imenovali geometrizem. Kar pomeni, da se le-ta lahko izdeluje v neskončnost. Toda prototip, ki ga je ustvaril Mondrian, ni predmet ali slika, ampak vse tisto, kar je potreboval, da bi vzpostavil ta prototip.

M. G.: Vzpostavil si razliko, ki jo lahko povzamem takole: ne gre samo za razliko v mišljenju, temveč se le-ta manifestira kot drža subjekta.

B. G.: Drugače ne morem razumeti svoje lastne prakse. Morda se v tem nahaja tista tako razvpita avtonomija umetnosti in slikarstva. Torej ne v njeni eksistenci za samo sebe, pač pa tako, da eksistira na način nekega specifičnega mišljenja.

Ljubljana, 2. VI. 1988

Pripravila:
Marina Gržinić

Bojan Gorenc

POTRGANI EKRANI

1. »Prekrižanim razgledom«
2. »Namenoma izvrženi prostor erosa.
Votivna slika.«
3. »Razkol v tistem, česar se ne da videti.
Zgodovina.«
4. »Obrne naj se kam drugam.«
5. »Zgodovina slikarja v telesu modela.«
6. »Ogledovanje.«
7. Vsaki zgodbi namen pogleda. Razlika v sebi.«

April 1988





Začnimo pri koncu, se pravi pri zadnji razstavi Bojana Gorenca z naslovom »Svoboda za kaj?«. Vprašanja svobode si B. G. ne more zastavljati naključno. Sodobno umetnostno ideologijo obvladuje načelo komunikacije, ki jo po njenih merilih lahko razdelimo na dve področji: na ideologijo branja in na ideologijo ustvarjanja, spontano ideologijo umetnostne produkcije. Obe poluti se vrtita okoli vprašanja svobode, pravzaprav gre za fantazmo svobode, saj govoreči subjekt jezika ne dojema kot objektivne norme, kot naddoločenega pravila, ampak kot svobodo. Zaslepljen je v iluzijo o svobodi.

Na začetku osemdesetih se je razpravljalo o Novi podobi. V tej razpravi so zagovorniki in nasprotniki pač izmenjavali različna mnenja (za ali proti). Kaj pa je prinesla nova podoba novega? Novo subjektivizacijo in intimizacijo slikovne površine, osvobajanje in širjenje barvne palete, spontano izumljanje neštetihih novih oblik in motivov. Seveda pa se je vse skupaj končalo pri nekritičnem reproduciranju podob ali kar posnevanju značilnih intervencij. To dogajanje pa je samo kontekst, samo referenčni okvir Gorenčevega dela, sam pri tem ni neposredno sodeloval. Vseskozi se njegovega dela drži kontinuiteta podobe, tako da nova podoba (in omenjeni »boji«) nanj sploh ni vplivala. Kaj pomeni v tem primeru pozicija »biti zvest samemu sebi?« Sigurno ne more odražati olajšanja in je prej »stvar ljubezni kot pa stvar volje«. Vseskozi marginaliziran v razmerju do tistih, ki imajo notranje »vesolje svoje duše« za edini konstitutivni element svojih podob, zastopa tisto slikarsko prakso, »ki je zmožna prepoznavati svojo notranjo vsirjenost, svoje notranje razdalje, imeti distanco do sebe, do Podobe v podobi«. Nekaj podatkov o tem je lahko indikativnih: sodelovanje na skupinskih razstavah je prej izjema kot pravilo, ne pripada nobeni skupini slovenskih lik. um., niti ni vključen v Eqrno, ima na primer kar pet zaporednih razstav v galeriji Škuc, ki uradno nudi prostor »mladim, neafirmiranim umetnikom«, in zakaj potem vztrajanje B. G. v njej?, njegovih razstav se večinoma drži kritiški molk, so brez pozornosti medijev, . . . zato se kar samo ponuja mnenje, da ni tipično slovenski avtor, da mu pomeni slovenska pragmatična identiteta nekaj, kar si je nemogoče naložiti.

Gibanje, ritem, energija in predvsem nepredmetnost so tisti pojmi, ki opredeljujejo koncept Maleviča in so vplivali na formiranje Gorenčeve podobe. Že pri prvih grafikah in slikah-objektih (leseni križi sestavljeni iz delov v »celote«) vidimo neposredno prisotnost razsrediščenja pogleda. »Centralna« točka je že od začetka navznoter vsirjena in nima značilnosti, ki bi jih pogojevalo žarišče. Geometrična osnova (kako narisati kvadrat, krog, križ, krog, vrisan v kvadrat, . . .) je osnova, ki se zaradi intervencije rade preoblikuje v zlomljeno nasprotje, čistost je degradirana in je zato »razumu vzeta teža, ki naj vse postavi na svoje mesto«. Tema izgube središča je sicer že mistična (novodobna slika ni več zrcalo, nima iluzionistične reprezentacije, ima pa zato iluzijo o vrednosti) vendar so Gorenčeve podobe vseeno slike fiktivnega središča, s fiktivno centralno točko, ki je hkrati gravitacijsko središče: občutimo gibanje okoli te točke, okoli osi, ki v bistvu ne obstaja, je ni v sliki, pa je vseeno njen prvi vzrok. Slike ne moremo poljubno vrteti, ker ima pozicijo »od zgoraj-navzdol«, pa kljub temu (ker je slika s fiktivnim središčem) spominja na tarčo (pogledu). Seveda ne gre za tarče Jasperja Johnsa, ki so sestavljene iz koncentričnih, pravilnih krogov. Tarče pri Gorenecu so razklane in so v bistvu tarče razsrediščenega središča, praktično brez središča v podobi. Oko je zato pri razbiranju podobe organ sokrivde (se pravi označevalec), takoj ko preneha biti kartezijska dioptična naprava.

Problemi, ki so načeti že v prvih grafikah (recimo: problem roba, kjer je rob risbe je tudi meja med svetom in drugim in je hkrati tisti rob, ko pogled zdrsnje iz sveta; črta iz črt, ločenost podobe od podlage, lebdenje na nedefinirani belini, . . .) so okvir tistega, kar je realizirano tudi na sliki. Prostor med grafiko in sliko pa je prostor poglobitve-

nega procesa. Grafika ima eno samo ravnino (ena barva; krog, križ, kvadrat na nedefinirani podlagi) slika pa zelo veliko. Množina planov daje učinek prekrivanja, kot pri podobah na steklu, kjer jih več postaviš eno za drugo, v skupni rakurz. Tisto spredaj pada nazaj ali pa tisto spodaj, potisnjeno pod površino, prihaja v vidno. Izginevanje in vračanje je igra v celoti. Pogled nenehno niha med ploskovitim in prostorskim videnjem (podobno kot v kipih Marjetice Potrč), vendar pa prostor v sliki nikoli ni oster in se kaže v globinski neostriini. Ideja čistega reza je sprevržena, ločnica med »zunaj« in »znotraj« je postopna, ni ostrega roba, reza. Prosojni plani zato ne omogočajo videti na drugo stran (za kaj takega bi potrebovali obrnjen pogled, morali bi se znajti za hrptom zavesti. Zrcalo, pritrjeno na nosilec slike, pokaže, da smo mi trdno na drugi strani slike in se nikakor ne moremo potopiti v globino slike, ker ji naše oči niso kos. Vse to govori o krizi identitete in nezmožnosti identifikacije s sliko. V njej vsepovprek nekaj izginja in se hkrati kaže v videnje. Rob je nedefiniran, razpotegljiv in nas vedno lahko pahne v slepoto: pogled v prazno, pogled v nič.

Slike so brezbarvne. Grafit, srebrno, zlato, črno, belo so ne-barve, ne najdemo jih v osnovnem spektru barv. Izdelane so na način risbe, »kot da bi bile risbe«, zgrajene iz »ne-šteto« potez svinčnika, ki seveda ni čopič in je tanek kot igla, kot tanko izrezovanje polja slike. Delo na ta način ponuja ogromno manevrskega prostora v samem jedru slike in omogoča »misliti« s potezo. Poteza »igle« je skoraj nevidna v odnosu do slike in to skoraj pomeni, da se zaradi dolgotrajnega »rezanja« ne moreš zarisati, povedati preveč, ker vedno »zarežeš« premalo. Tukaj se je treba spomniti tistih slik iz lanskoletne Gorenčeve razstave »Pogled slike« v Mali galeriji, ki so izdelane s čopičem in že zaradi tega čisto tehničnega momenta toliko manj zaobsežene. V tem trenutku zgodovine težko verjamemo v še kakšno osebno vživetje, specifični osebni rokopis. Poteza s čopičem je pravzaprav že banalna. Zato lanskoletna razstava v Mali galeriji deluje le kot preverjanje (sinonim je razstaviti, demontirati, ko kaj razgradiš in postaviš na ogled, na razstavo), odpiranje, vnovično definiranje, medtem ko zadnja razstava »Svoboda za kaj?« definitivno kaže virtuoznost.

Slike Gorenec izdeluje ležeče na tleh (Pollock), horizontalno, kot se tiskajo grafike. Zato nima možnosti preverjati podobo s pogledom od daleč, medtem ko reže od blizu. Vendar mu korektura in kontrola pogleda od daleč (kot smo že rekli) sploh ni potrebna, ker s počasno, dolgotrajno gradnjo podobe zmoto (da bi se recimo »zarekel«, »zarisal«) praktično eliminira. Ta trditev je seveda predrzna, vendar ne pomeni, da Gorenec izdeluje slike avtomatično. Toda treba je reči, da v Gorenčevem primeru avtor ne zavzema več pozicije kontrolorja realizacije na sliki, ne stoji niti pred njo niti ni v njo slepo potopljen, zdi se, kot da bi se slika samorealizirala. Na tem mestu je najbolje uporabiti besede samega avtorja, cit.: »V tem času je težišče moje analize v vprašanju jaza in pogleda v slikarstvu. Skušal sem prestaviti strukturiranost lastnega pogleda kot tistega, skozi katerega moje telo vzpostavlja odnose s svetom stvari, v ustroj slike. Dvojnost, ki sem jo vložil v sliko vsled dvoočesnega pogleda, vsled leve in desne strani telesa, mi je namesto zrcala dala novo telo, ki je v obliki slike obstalo pred menoj in se mi rogalo, nepredirno in samosvoje... Slika se mi je začela personificirati, moje projiciranje vanjo je začelo dobivati protipogled iz nje same.«

Odnos med besedo in sliko je seveda paralelen, kar pomeni, da ne gre za direktne simultane zveze — recimo: na sliki je tisto kar piše v naslovu ali obratno, da nam naslov pove kaj je na sliki. Podoba je sicer identificirana z naslovom (ker je pač označevalec) ampak oba, slika in napis pod sliko, ostaneta razmejena. Naslovi so seveda zavezujoči in niti najmanj slučajni: »Razklenjenost vračanja pogleda«, »Slika se gleda v očeh drugih«, »Gledati in ne videti«, »Izgubljeni pogled«,...

Zakaj torej prihodnost slikarstva? Takoj moramo odmisлити kakšne »prihodnostne orientacije«, futurizme, progresizme, ker to ni lastnost Gorenčevih slik. Gre za to, da se v teh podobah zračata sedanost in prihodnost v čisto enovito področje brez izgube spomina in to področje je edino lahko zgodovina.

Alen Ožbolt



T. P.: Kdaj je prišlo do tvojega vstopa v slikarstvo?

S. K.: V trenutku, ko sem razumel, da si notranjost in zunanost slikovnega polja v nobenem primeru ne moreta biti identični, da torej ne gre za prenos. Ko mi je postalo jasno, da je problem slikarstva problem mišljenja.

T. P.: To so bili torej prvi začetki?

S. K.: To je prva slika, govorim o prvi sliki.

T. P.: To so sedemdeseta leta? To je...

S. K.: To je bilo leta 1973. Seveda sem prej počel precej stvari. Toda imel sem probleme s pristopom, potem pa je bilo potrebno narediti samo kratko gesto in sem bil naenkrat v sredini. Čisto preprosto. Hočem reči, če slikamo npr. jabolka, verjetno ne bomo preverili barve teh jabolk, jo izolirali in potem prenesli na platno. To je napaka. Barva teh jabolk je povsem drugače. In takrat, ko sem to razumel, se je moje slikarstvo začelo. Na drugi strani pa se je tudi neskončno odprlo. Sredina stvari se mi zdi ključna, to, da stojim, ne pred stvarmi, ampak da me stvari obkrožajo. Ne gre za nikakršna privilegirana mesta. Ni nikakršne dominacije, pravzaprav ni nobenega opravičljivega izgovora, s katerim bi lahko trdil: ta način vizualizacije je pravilen in v tem načinu jaz lahko delam. Zdi se mi, da gre za ravno obratno zadevo: da trčiš v neznano polje in da se tam znotraj kobacaš, da si se pripravljen kobacati.

T. P.: Jure Detela v svojem tekstu (Problemi, 203, št. 76—79, 1980) opozarja, da je za ta tvoja zgodnja dela zelo pomembna izkušnja Cézannovega slikarstva, predvsem poznih del.

S. K.: Ko se mi je slikarstvo odprlo, se je odprlo na vse strani in tukaj je bil pač Cézanne, ampak prav tako je bil tudi Picasso, Matisse, Klee, tudi Pollock itd., skratka cela plejada slikarjev. Takrat sem študiral umetnostno zgodovino in obenem se je razprla tudi umetnostno zgodovinska problematika. Hočem reči, neznano polje se je razprlo.

T. P.: Za zgodnja dela, nastala v letih 1974—1975, je zelo pomembna izkušnja analitičnega kubizma.

S. K.: Kubizem me je tedaj provociral in me pravzaprav še danes. Mantegnin »Kristus na Oljski gori« recimo, je s stališča kriterijev zunanosti seveda totalno nepravilen prizor. Ustreza modelu, ki ga je Mantegna investiral. Če bi hoteli sliko, to je seveda le primer, prevesti v ta svet, bi se dogajale strašne stvari. Predmeti bi se začeli premikati in to zato, ker bi bilo Mantegnijevemu postopku, da je strnil predmete, da jih je podredil eni točki pogleda itd. v prenosu v resničnost, odgovarjajoče to, da bi se vse pričelo razmikati. Vsi ti postopki-perspektiva itn. — bi se sprelevili, spreobrnili. Kubizem je bil zame neke vrste izziv, kaj se potem dogaja z razširjenim prostorom. Poudaril pa bi rad, da je bil tedaj kubizem zame le ena od možnosti. Kubizem mi ni predstavljal modela, na katerega bi pristal, tako, da bi lahko trdil: zdaj bom v tem smislu delal. Ne, to je bil za mene samo podatek iz zgodovine oziroma fragment kompleksnega spektra izkušenj.

T. P.: V sliki »Tračnice« vzpostavljaš izrazito iluzijo gibanja. Kljub omenjenim izhodiščem (kubizem) pa gre za občutje nekakšnega prelivanja prostorov, zveznega prehajanja po vsej slikovni površini — ploskvi.

S. K.: Kubizem se mi je takrat zdel na nek način zelo cezuriran. Ko je menjal položaje, je v prehodnih vzdrževal cezuro in potem to spremembo zakostenel. V tem smislu sploh nisem bil kubist. Pravzaprav, prostor, ki sem ga hotel projicirati, ni bil v tolikšni meri obremenjen s figuro kot kubizem. Zdi se mi, da so fragmenti pri meni bili zasnovani z dosti širše pojmovano povezavo. Da sem jih lahko pripojil enega na

drugega, sem moral razumevati širši časovni spektrum in videti širše povezave, kot so sosledja zornih kotov neke figure. Opazoval sem širše preplete, to se danes še lahko spomnim. Prehajal sem od legend na konkretna znamenja, od dogodka na splošnejšo izkušnjo; ti preleti so bili zame dosti bolj kompleksni. Hotel sem širši čas in tudi širšo snov.

T. P.: »Signali« (1975) predstavljajo nekakšen prehod. Gre za očitnejšo afirmacijo snovne materije, ki do tedaj ni bila toliko prisotna.

S. K.: Da, šlo je za to. A to se je zgodilo že prej, s sliko »Puščava« (1975). Postalो mi je jasno, da če bi šel po tej poti nekritično naprej, bi si moral izmišljevati zgodbe in jih lahkotno variirati iz slike v sliko. Tega pa nisem hotel, ker se mi je zdelo, da bi se na ta način oddaljil od vsega, kar mi je bilo pomembno v slikarstvu.

T. P.: Kaj se je dogajalo v letih 1975—1981?

S. K.: Takrat sem naredil precej manj slik, bil pa sem tudi mnogo bolj strog do slik, ki sem jih naredil. Ogromno sem jih zmetal v smeti, lahko bi rekel, da sem imel spet težave s pristopom. Nekaj sem jih vendarle naredil, toda ko sem se lansko leto ukvarjal s pregledno razstavo, sem imel probleme pri izposoji.

T. P.: Povdarjen center slike se razgrajuje že v delih »Puščava«, »Svetišče«, »Signali«, v »Dopolnitvi pravila« pa je očitno celotno izpraznjeno polje z izrazitejšo afirmacijo barvnega kontrasta.

S. K.: Gotovo, celota je ključna. Vendar to ni neka vnaprej pripravljena celota, ki bi jo lahko enostavno presnemavali, preje bi lahko rekel da gre za odnos do preplavljenosti z vizualnim. Problem centra je povezan z vprašanjem operativnosti, s katero na tak ali na drugačen način zavzamemo odnos do celote. Seveda se s tem spreminjajo pozitivna znamenja podobe. Ključna je celota, ki nas preplavlja, ki visi nad sliko, ki jo prepaja. Če slikar zavzame odnos do celote, če je dejansko kritičen ali pa samo variira že znani obrazec se to da razbrati iz slike.

T. P.: Vendar »Dopolnitev pravila« predstavlja nekakšen prelom?

S. K.: Prihaja mi v zavest, da odgovarjam na zavajajoča vprašanja. Postavljaš mi pasti, da ugotavljam nek razvoj mojega slikarstva.

T. P.: Ne gre za razvoj. Ta vzpostavlja napredovanje, kar pa seveda v tem primeru ni nujno. Gre za drugačnost.

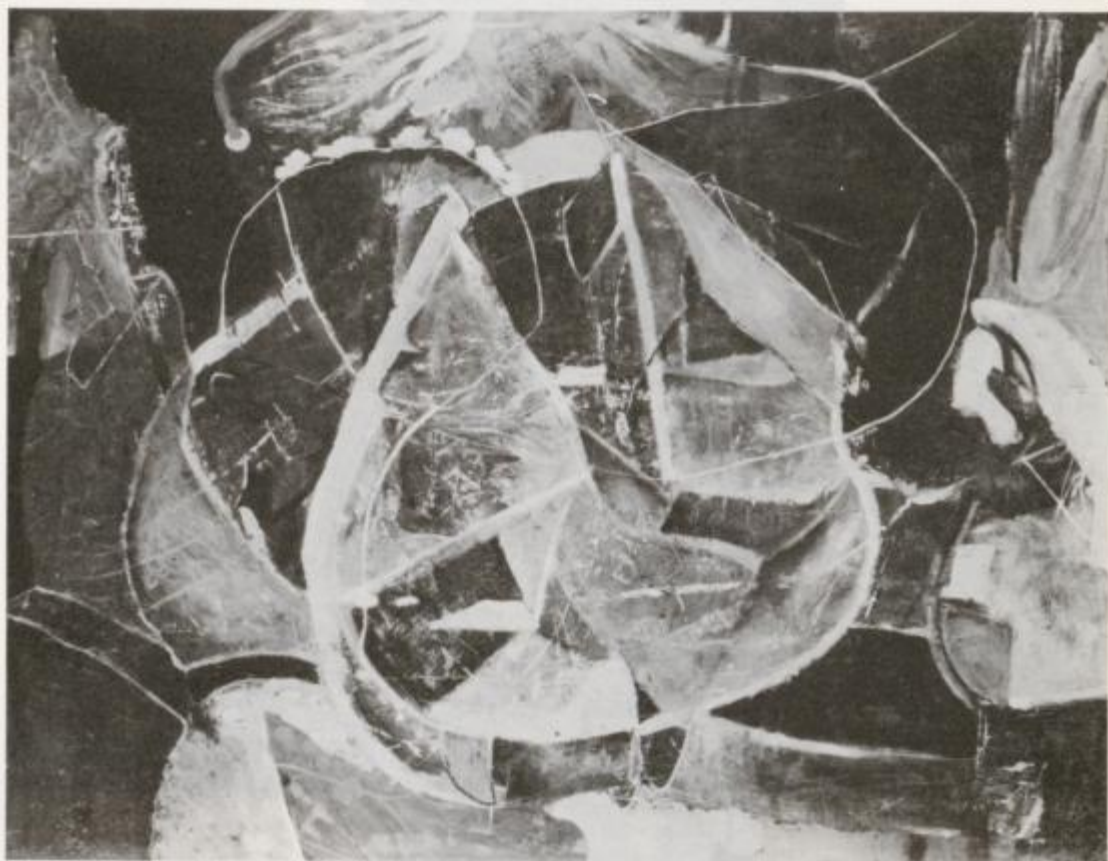
S. K.: Hočem reči to, da z »Dopolnitvijo pravila« mogoče nisem ničesar sintetiziral. Lahko je bilo tudi tako, ne trdim, da je res, postavljam kot možnost, da sem s sliko »Grobek« sintetiziral dosti več, kot z vsemi poznejšimi slikami. Ne trdim, da je to res. Lahko sem sintetiziral največ z mojo zadnjo sliko, ali na to še čakam.

T. P.: Nisem govoril o sintetiziranju. Govoril sem o nekakšnem prelomu.

S. K.: Ti prelomi so čudna zadeva, včasih so tam, kjer se sploh ne opazijo. Hočem le sproblematizirati pogovor. Včasih se prelom pripravlja dolga leta, včasih se v resnici prelomi v nekomu že dosti prej, kot je recimo spremenil gesto na sliki. Kaj je potem prelomno? Tista gesta na sliki? Hočem reči le to, da je mogoče na sliko čakati dolga leta in če si srečen, jo dočakaš, mogoče pa je sploh ne.

T. P.: Toda sliko »Dopolnitev pravila« vidiš kot eno izmed pomembnih točk v tvojem slikarstvu? Gre za drugačno organizacijo prostora.

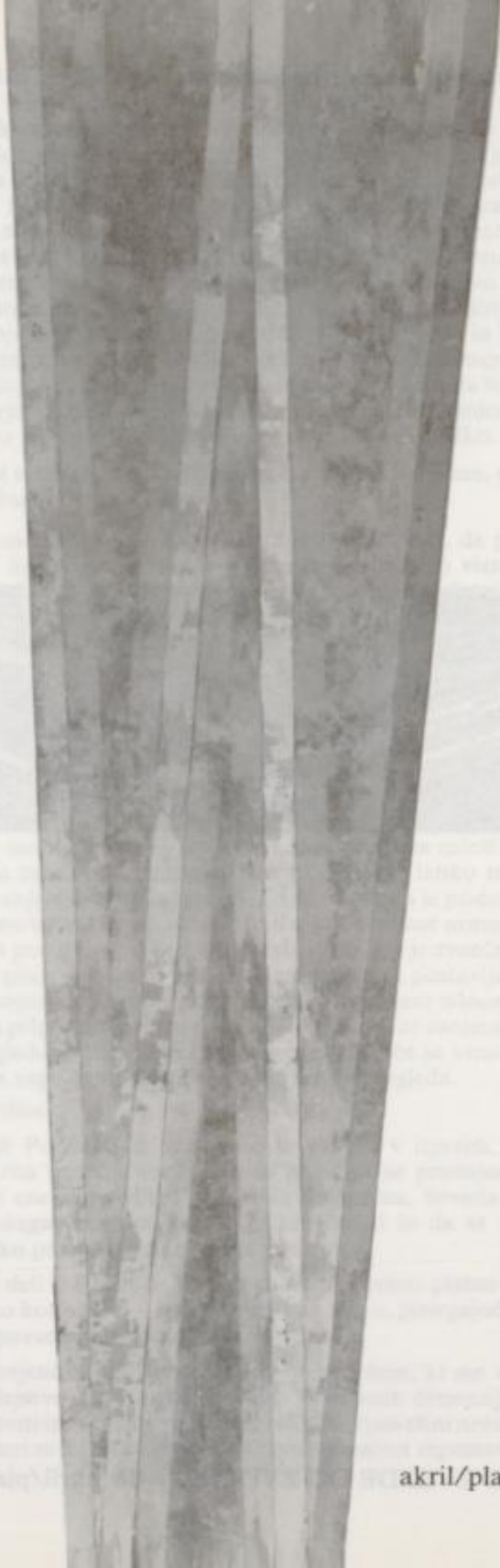
S. K.: Tudi to je delikatno vprašanje. Eno je gotovo, pred to sliko nisem slikal leto dni. To je mogoče pomemben podatek za tako zastavljeno vprašanje. Slikal sem jo izjemno dolgo časa. Pol leta. V tem smislu se mi je takrat zdelo zelo pomembno, da jo naredim, da jo izpeljem. Ne upam pa si trditi, da je bila to prelomnica. Tega si ne upam trditi za nobeno sliko. Če postavljam vprašanje prelomnice, potem moram operirati s projekcijo seznama slik, glede na katere se te prelomnice dogajajo. Moje izhodišče v slikarstvu pa ni seznam slik, temveč odprt prostor, nevaren prostor, neznan prostor. Je prostor, ki te lahko »požre«, seveda v simbolnem smislu. Tu pa se mi zastavlja ključno vprašanje: kaj se dogaja takrat, ko je celota zares problematizirana, ko gre za to, da je telo dejansko umeščeno v tem kar gleda, ko nima nikjer izstopa, ko ga travmatizira



1. PRAZNIK, 1973; akril/les, 100 × 130



3. VRATA OGNJA, 1981;



akril/platno, 213 x 64 x 36



4. OD ZVEZDE DO ZVEZDE, 1986; akril/platno, 70 × 300

vse, kar vidi. Važen se mi zdi tisti odnos do celote, kjer se subjekt šele vpisuje. Vpisuje pa se lahko šele takrat, ko mu obenem tudi nekaj manjka. V tem smislu se mi zdi pristajanje na slikarstvo kot stanje identitete materiala popolna iluzija. Navsezadnje, na kaj pa naj sploh prisežemo v tej zmedi, kaj naj rečemo, da je ključno v tej zmedi senzacij? Toda na drugi strani lahko trdim: Cézanne me je impresioniral, ker je izredno sproblematiziral tisto, kar je videl. Ni si zastavljal lahkkih vprašanj. Zastavljal si je vprašanje, to je sicer klasična teza, neke trdnosti v svetu senzacij. Postavljal si je vprašanje dveh stvari, ki se med seboj izključujeta. Slediti temu je drznost. Shapiro, sicer eminentni strokovnjak, odkriva bizantinsko perspektivo pri Cézannovi seriji Mont Sainte Victoire, kar se mi zdi nesmisel. Toda, ali je ne odkriva prav zato, ker se je izmaknil vprašanju, kje je Cézanne zabredel, trčil v neznano in kako je v tem trku iz neznanega potegnil svojo sliko? Umetnostna zgodovina bi si morala priti na jasno, da slike tudi izginjajo, in da se ne le obnavljajo in množijo. Morala bi si priti na jasno, da v imaginaciji slikarja, ko dela novo sliko, slike tudi izginjajo, umirajo, da slikar ne more pristajati samo na slikovni arzenal, če hoče narediti novo sliko.

T. P.: Ko si v svojih tekstih pisal o visokem modernizmu, si posebno pozornost posvečal Kennethu Nolandu. Zakaj?

S. K.: Noland me je zelo izzval, čeprav moram reči, da predvsem s strategijo delovnih metod. Sprovociralo me je njegovo izjavljanje o vizualnosti kot zadnjem mogočem stadiju podobe, slikarska teza o reduciranju dodatnih modelov, ki naj bi prekrivali, zastirali podobo. Prišel sem do prepričanja, da je to zabloda. Ne, da bi bilo Nolandovo slikarstvo zabloda, temveč, da je zgrešeno slikarstvo, ki je iz njegove delovne strategije potegnilo zaključke, da je mogoče podobo konstituirati izključno z neposredno optičnimi sredstvi. To se mi zdi iluzorno. Vizualnost nenehno doživlja spremljavo nečesa, kar v podobi ni neposredno opazno. Zdi se mi, da slikar, ki nima vstopa do tega odnosa, ne more slikati kaj drugega kot rigidno shemo. To me ne zanima. Vedno me je zanimala slika kot rezultat telesa. To je seveda imaginarno telo, ki je preplavljeno z vizualnostjo. Telesa, ki ne more reči, da je elipsa elipsa in da je krog krog, ki ne more reči ničemu to je to, ki vedno lahko ugotavlja, dojema šele v sredini stvari. Ne gre za natančen študij podatkov, zato da bi se celoti približali, temveč za njuno recipročno relacijo, hkratnost. Nek podatek je lahko točen in konkreten le takrat, če ga opazujemo v sredini stvari. To se pravi, da je podoben metulju. Zvezdo pravzaprav vidimo tako, da gledamo mimo nje. Zorni kot usmerjamo v zvezdo tako, da ga usmerjamo poleg nje, da se torej sprašujemo, kje je zvezda. Zdi se mi, da stvari vidimo tako, da gledamo mimo njih. Na tem mestu se postavlja vprašanje, ki se mu slikar ne more izogniti, ki je vsaj zame ključno: kje v tem odnosu, v katerem gledam mimo, doživljam pripadnost s čimerkoli? Zato me tudi ne zanimajo enoznačne rešitve. Ambigviteta pogleda je zame ključnega pomena. In če se vrnem, kubizem je bil za mene izziv, ker je vzpostavil strategijo ambigvitete pogleda.

T. P.: In Pollock?

S. K.: Tudi Pollock. In prav zato se mi zdi v izjavah, kot je govorjenje o prelomnicah, skrita pozicija moči. Na to pozicijo ne pristajam. Mislim, da v celi zgodovini ni niti ene same slike, ki bi bila dokončna. Seveda pa je jasno, da ima percepcija neznanega prostora korelat v kritičnosti in da se odnos do zgodovine razkriva šele preko percepcije neznanega prostora.

T. P.: Med deli iz 80. let so Vrata ognja oblikovano platno — na razstavi je bilo tudi izpostavljeno kot objekt — prislonjeno na steno, posegajoč v realni prostor. Ob tem se odpirajo povsem novi pomenski sklopi.

S. K.: Zamejenost slikovne površine je problem, ki me v slikarstvu nenehno izziva. Namreč dejstvo, da je slika površina določenih dimenzij, da ima roman svoj konec. Kako ustaviti in zadržati na omejeni slikovni površini nezamejeno? Vrata ognja so pač slika, v kateri se mi je ta konflikt oziroma napetost vzpostavljala z oblikovanjem površine.

T. P.: V tvojih tekstih o slikarstvu modernizma (npr. Razkritje vizualnega, Problemi 192—193, št. 9—10, 1979) si posebno pozornost posvečal formalnim značilnostim organizacije prostora, ob čemer si zadeval tudi na vprašanje robov.

S. K.: Tudi El Greco se je ukvarjal z robovi. Tudi Courbet je vzpostavljala določeno napetost med zamejenim in nezamejenim, oziroma korespondenco med tem kar je na omejeni slikovni površini in tem kar sega izven nje, kar je mentalno širše in se preliva daleč čez robove. S stališča struktur, ki niso označujoče le z vidika razmerij med materialnimi slikarskimi postavkami, so pa temeljnega pomena za konstitucijo podobe, se mi zdi zahteva po tavnološki identifikaciji slikovne površine, v kolikor ni bila razumljena zgolj operativno, kot kritično distanciranje od tradicionalnega iluzionizma, docela iluzorna. V tem smislu se mi zdi postmodernistični odgovor docela upravičen. Zrelativiziral je namreč resnost, ki je vodila v slepo ulico. Jasno je dal vedeti, da je potrebno sliko proizvajati. Ponovno je problematiziral odnos celota — detajl. Seveda je bil eksperimentalen tudi visoki modernizem, vendar ko je zašel v apriorizem celostne organizacije, se je lahko kaj hitro zgodilo, da je podobam umanjka raven evolucije naslikanega, oziroma predstava o gibanju, ki konstituira njihovo časovno dimenzijo. Obenem pa se je seveda zmanjšala organizacijska pluralnost, kompleksnost podobe. Vendar pa tudi postmodernizem v mnogih primerih ponuja enoznačen odgovor, ki mi ne ustreza, kot tudi ne enoznačnost visokega modernizma. Ambigviteta znotraj katere stojim se mi zdi ključna. Ugotavljamo lahko sicer neke čisto določene postopke, toda kdo nam lahko zatrdi, da se bodo obnavljali brez problemov? S tem, ko odkrijemo določene slikovne modele, še nismo odkrili zakona percepcije.

T. P.: Leta 1984 si prvič konkretnije kritično pisal o samoreferenčnosti visokega modernizma.

S. K.: Rezultat samoreferenčnosti je lahko podoba, ki ji umanjka evolutivna raven, ki je skrepenela v otrpel diagram, oziroma podoba, ki se o času ne sprašuje. Ali ni to zabloda? In če gremo dalje, ali ni to despotsko dejanje?

T. P.: Postmodernizem torej vrednotiš pozitivno? Je po tvojem mnenju odprl pot iz slepe ulice visokega modernizma?

S. K.: Postmodernizem je ponovno opozoril na dejstvo, da slikarstvu ni na voljo nikakšren definitiven oblikovalen temelj. Obudil je eksperiment. Sproblematiziral je operativni karakter slikarstva in konstitucijo detajla. Sproblematiziral je enoznačno prosperiteto, razvojnost in opozoril na nedognano miselnost, da je slikarstvo, ki eksplicitno potrjuje ploskost, površino slikovnega polja, ki izpostavlja primarne funkcije snovi, nujno tudi najbolj samorefleksivno. Slikarstvo je lahko v takem primeru tudi docela nereflektirano, lahko gre le za avtomatično pobarvane, dekorativne površine. Ob tem se mi zdi poučna anekdota o Rauschenbergu, ki je izdelal štiri prazne površine z namenom, da bi na njih uprizoril praznino. Newman mu je dejal: Ja, ja, v redu, toda to je potrebno narediti z barvo. To je potrebno z nečim narediti.

T. P.: Modernizem, predvsem visoki modernizem je težil k izdelovanju idealnih slik, idealnih objektov. Postmoderna vzpostavlja necelost, nepopolnost, neidealnost, paradoks...

S. K.: Zame je npr. Rothkova površina konfliktna površina.

T. P.: Rothko se je sam eksplicitno distanciral od modernističnega formalizma.

S. K.: Saj, ravno zato. Neidentitetno stanje se mi pač zdi ključno. To ne more biti le dekorirana površina.

T. P.: Spreminja pa se tudi odnos do zgodovine, če nekoliko poenostavljamo in posplošujemo: od modernističnega iskanja novega, z negativnim odnosom do zgodovine, do postmodernističnega »supermarketa« zgodovine.

S. K.: Če zavzamem ekspliciten odnos do zgodovine, s tem še nisem razrešen. Jasno je tudi to, da bom, če bom zavzel odnos po katerem naj bi neka sintaktična veriga vodila k idealnemu koncu, slej ko prej razočaran. Zato se mi zdi toliko bolj

važno, kaj se dogaja v sredini. Jasno pa je tudi to, da so številne postmodernistične slike izdelane brez notranjega dialoga. Slikalo se je pač z določeno tezo, preko te teze se je prevzelo natančno določen repertoar. To se mi zdi preveč enostavno, prav tako kot se mi zdi premalo obvezujoče slediti le aprioristično zasnovani celostni organizaciji podobe. Toda biti znotraj stvari, jih videti in si jih upati gledati, to se mi ne zdi enostavno.

T. P.: In v slovenskem slikarstvu?

S. K.: Tudi v slovenskem slikarstvu se precej slik napačno razume kot postmodernistične. Zdi se mi, da so številne slike samo nereflektirani stari dolgovi in da je precej slik, ki niso absolvirale modernizma, pa se vrednotijo kot postmodernistične. Vsaj za moje pojme.

T. P.: Problematika dihotomije figurativno: abstraktno?

S. K.: Načelno ni nobene razlike.

T. P.: V sedemdesetih letih je ta dihotomija imela izrazit ideološki predznak.

S. K.: Ja, toda ta predznak je prisoten tudi v osemdesetih, le z druge strani. V sedemdesetih letih je vladala določena represija abstraktnega slikarstva, toda ali je bilo v osemdesetih letih kaj drugače? Enaka represija, le da v imenu figurativne. Kdor ne dojema tega, da je za izdelavo figure potrebno iti tudi skozi nemimetična stanja, preprosto nima zadosti pojma o slikarstvu. To je sicer grobo rečeno, toda zavedati se moramo, da usmeritev v slikarstvu ni upravičeno razlagati kot neko načelno razliko med abstraktnim in figurativnim, ampak kot razliko, ki v temelju izhaja iz problematike načinov, kako je vizualnost strukturirana z miselnimi procesi in koncepti. Če že razpravljamo o stanju neidentitete, potem nam mora biti jasno, da funkcioniranje mentalnih operacij tistega kar percipiramo ne le razkriva, ampak nenehno tudi transformira z vidika lastne organizacije in modifikacije. Vse to pa seveda ne pomeni, da se slikarstvo ne odvija znotraj kritičnega odnosa do zgodovine. Nasprotno. Prav konfrontacija z nerazjasnjenimi aspekti vizualnosti nenehno kliče in potrebuje kritičnost. Analiza vizualnega polja kot nujnost soočenja z nepoznanim in kritična naravnost sta hkratni dejanji. Določeno izključevanje znanih stvari ne predstavlja voluntarističnega dejanja, ampak pomeni, da spričo prestrukturiranega vizualnega polja določeni modeli v trku z neznanim niso več uporabni.

T. P.: Toda monokromne površine so se od Rodčenkina do danes pojavile še najmanj trikrat.

S. K.: To v ničemer ne spremeni dejstva, da je potrebno vedno znova nekaj narediti z vso zavzetostjo in zdi se mi, da nam ta zgodovinopisna računica ne pomaga kaj dosti. Razkriti načini vizualizacije nam ne nudijo razrešujočega odgovora za sliko, ki naj bi jo naredili. Lahko vemo ogromno o Cézannu, o Maljeviču in tako naprej in vendar ne bomo naslikali slike. Lahko poznamo določene teze, določena stališča, za sliko pa je potreben vstop v polje, v katerem se lahko izgubiš, ki te lahko zmelje, sežge. Narediti sliko je čista sreča. Kje se začne aura slike? Prav gotovo ne v preletih, ki jih je mogoče docela skontrolirati, napovedati. Iracionalnost in racionalnost sta dve plati podobe, v sredini, vmes pa je njeno tkivo.

INTERVJU Z MARETOM KOVAČIČEM

Ves čas se mi pojavlja referenca na film, na filmske postopke. Naredim kip in to je, če naredim analogijo s filmom, posnet material, potem pride na vrsto montaža — pri razstavi problem postavitve — itn. Pogled gledalca je spet kakor gibanje kamere. To sem hotel doseči z gibanjem gledalca po prostoru in z upoštevanjem tega, kako so bili posamezni prostori v galeriji prej razporejeni (kar se vidi po razporeditvi talnih ploščic), pa z uvodnim labirintom. Gledalca sem skušal usmeriti, kam naj gre gledat, in v bistvu se labirint vleče čez celo razstavo, dokler se krog ne zaključi.

Morda ne razmišljam tipično kiparsko. O tem, kar delam, se ne morem pogovarjati z veliko ljudi. Ne zanima me objekt kot fetiš, ki ga pokažeš, in vsa ta aura okrog izdelka. V bistvu me zanima instalacija — osrednji problem, ki ga hočem vzpostaviti šele s celostno postavitvijo, je ta: ko stopiš v galerijski prostor, si del same razstave in nimaš voyeurске distance.

Je kakšna razlika med tem in tistim, čemur se klasično reče ambient?

Ni mi šlo za ambient, ampak sem razmišljal o razstavnem prostoru, ki je točno določen, naj bo galerija, na prostem ali kjerkoli. Povsod imaš umeščenost in perspektive in zgodovino in namen prostora — vse to udari vame, ko se soočim z njim. Spopadam se s to danostjo prostora, z njegovo tipologijo.

V bistvu sem hotel dojeti prostor skoz tistega, ki bo gledal. Predstavljam si idealnega gledalca in ta gledalec sem pri postavljanju razstave pač jaz. Ne gre mi torej za to, da bi kazal gledalcu svoje psihično stanje, ampak upoštevam gledalca tako, da mu sugeriram in ga spodbujam k temu, da bi opravil pot, za katero želim, da bi bila idealna. Da ga peljem iz sobe v sobo — z vsemi napetostmi, kadri, ulovljenostmi, ko zagleda samega sebe v ogledalu. Ta relacija me zanima — soočiti se s svojo podobo, z nekom, ki te gleda, in v bistvu si to sam — da bi doživel neki šok, presenečenje.

Suspenz?

Ja, suspenz bi bila prava beseda.

Predpostavljaš pozornega gledalca, ki ne opravi vsega že s tem, da s pogledom bežno ošine stvar. Mislim, da je pri tej razstvi zelo bistvena raznoterost gledišč, ki so jo skušali doseči slikarji in kiparji — to, da ni enega samega gledišča na stvar. Tukaj gre za to, koliko si pozoren, zainteresiran — da tudi gledalec nekaj investira, ob premikanju opazuje stanja, ki se spreminjajo. In ne samo, da ugleda samega sebe in gre naprej, ampak da skuša s spreminjanjem pozicije najti skrite podobe.

Ja. S postavitvijo usmerjam gledalčeve poti, želim mu sugerirati kadre in točke pogleda. Z uporabo velikih ogledal sem skušal vpeljati zrcaljenje realnega prostora. Na klasični razstavi je točka pogleda vedno gledalec in tisto, kar gleda, mu vrača pogled. Z zrcaljenjem materialov — pri meni gre konkretno za ogledala — ujamem ta prostor in s tem tudi gledalca. Dam mu vedeti, da stoji v prostoru, da ni on tisti, ki je središče, tisti opazovalec, voyeur, ampak je v bistvu opazovan.

In že samo to, da gledalec naredi prvi korak, ko se odloči, da bo šel v galerijo na razstavo, zadošča: takoj ko prestopi prag, se mu mora nekaj dogajati. Ne gre za to, da bi vstopil v posvečen prostor občudovat neke fetiše. Vstopnica zagotavlja, da bodo vrata odprta in vsi prijazni s tabo.

Si zato vpeljal vstopnice za razstavo (na otvoritvi)?

Tudi zaradi tega, ker se zelo strinjam s tem, da si je treba užitek kupiti; gledalec pokaže interes tudi s tem, da plača simbolično vsoto. S tem že pred vhomom vpelješ dramaturgijo, s to zmedo, ko eni imajo karte, drugi pa ne, negotovost...

To je tudi analogija s kinom.

Všeč mi je izjava, da umetnost ni več skladišče podob, ampak knjižnica, kjer jemlješ podobe, da jih uporabiš nekje drugje. Recikliranje podob iz drugih medijev, ki

se pojavi v 80. letih, je vpeljal že pop art, Warhol. Pri meni v bistvu ne gre za kiparstvo, vsaj ne samo za kiparstvo.

O postmodernizmu sem hotel govoriti zaradi značilnega pretakanja žanrov, prestopanja različnih delovnih postopkov iz enega medija v drugega. Reference seveda segajo v 50. leta. Zdi se mi, da je postmodernizem sproduciral prav razvoj tehnologije, tehnologija sama. Kar naenkrat, v 60. in 70., pri nas v začetku 80. let, imaš možnost priti do tehnologije in jo uporabljati. Tehnologija postane potrošni material. Danes, v času množičnih medijev, reklamne mašinerije itn. pa gre tudi za iskanje odnosov med množično, popularno kulturo in tisto umetnostjo, ki jo učijo in ohranjajo institucije.

Če pa gledaš tako, da je kiparstvo to, kar delaš ti, potem je to kiparska razstava.

Seveda. Saj sem dal podnaslov Kipi 1985—88. Tri leta. V bistvu predolgo. Mislim pa, da si ne moreš privoščiti več le produkcije idej, kakor v 70. letih, to, da je že sama ideja umetniško delo. Če se vrnem spet v 19. stoletje: biti mora vsaj še metje. Recimo, če vzameš Degasa: pri njem je pogled prestopil na ekran. Začel je uporabljati filmski oz. fotografski izrez in je omejil prostor s tem drugim očesom — kamero, in izbiral izrez le čez okular. Zato mu iz slike uhajajo deli telesa ali pokrajine — tudi tu je šlo za prevrednotenje pogleda. Hkrati pa je obvladal tudi metje, zato se ni ukvarjal s fotografijo. Gre za to, da moraš narediti izdelek do konca, da samó proces dela in samó ideja, ki je le nakazana, ne vzdržita več.

Da se pravzaprav nimam za umetnika, to sploh ni važno.

Ampak za kaj?

Ne vem. Ampak če hočeš biti umetnik, moraš biti prepričan v svoj medij, moraš imeti sam pri sebi neko zagotovilo, da je to, kar delaš, umetnost in da si v tem strokovnjak. Jaz pa se ne morem imeti za strokovnjaka v umetnosti. Zabavno se mi zdi to prebivanje — da uporabljam tudi množične medije, vključujem neumetniško, glede na akademsko pojmovanje umetnosti.

Na svoj način imam možnost podaljšati otroštvo — skoz umetnost razvijam otroške fantazme. In tega ne počnem samo na enem področju, nimam nekega prvobitnega problema, ki ga hočem razrešiti, ampak se mi zdi vse tako kompleksno ...

Kaj je narobe z akademskim pojmovanjem umetnosti?

V redu je, da sem napravil šolo, kjer sem dobil določen vpogled; postavil bi se lahko v pozicijo, ki daje neka zagotovila in to pozicijo zavzame veliko umetnikov. Ampak jaz tega ne odobravam, ker je sam ne morem zavzeti, ker me vedno nekje odbije.

Kje?

Zdi se mi, da gre za čisto socialne pogoje. Imel sem čisto drugačno socialno sceno kot nekdo, ki je imel že pri desetih letih vse dispozicije, da postane umetnik. Zato ne maram te nekakšne meščanske pozicije.

Kaj je narobe z njo?

Nič, ampak jaz se moralno ne morem postaviti v vlogo akademskega umetnika. Sicer je pa jasno: saj kdo drug pa fura umetnost, če ne ravno ta dobro stoječi sloj. Od tega, da financirajo izkopavanja starih kultur, do tega, da financirajo sodobno produkcijo in jo edini pravzaprav razumejo.

Torej: komu je namenjeno umetniško delo?

Je vprašanje. Odgovor pa je ta, da je umetnost v veliki meri namenjena intelektualcem. Po moji izkušnji delaš za nekaj ljudi, saj ne delaš za maso. Rad pa delam z množičnimi mediji.

Mislim, da je umetnost daleč od kakšnega razsvetljenstva, ampak je samo produkcija podob čez zgodovino. To bi lahko bil odgovor, čeprav gre za dosti kompleksnejšo stvar in je s tem ne bi mogel tako na hitro odpraviti. Mene v bistvu bolj zanima sama razstava, bolj sem razmišljal o tem, kako jo postaviti, kakor o tem, kdo bo kaj razumel pa komu je namenjena.

OK, razstava. Sestavljajo jo labirint in, lahko bi rekel, še druge pasti za gledalca.

Ja, labirint imam za nekakšno uverturo. Da bi premagal labirint, moraš premagati občutje, ki ti ga da tista železna konstrukcija, ob katero kar naenkrat udariš, ko bi

rad stopil v prostor in si ogledal razstavo. To se mi zdi tako kot pri glasbi in filmu, ko se po uverturi ali uvodni sekvenci znaš organizirati, kako gledati ali poslušati. Pri labirintu gre za neko iniciacijsko izkušnjo, ki diskriminira gledalce, ko se prebijajo do skritega središča, služi pa tudi kot obrambni sistem.

Labirint je izrazito povezan s konkretnim prostorom, ker moraš v njem narediti konstrukcijo.

Po doslednejših izkušnjah postavitve ne morem ponoviti kje drugje. Ne zato, ker bi bila neponovljiva, ampak ker je vedno treba organizirati konkreten prostor.

Vmes so pa kipi, ki so bili narejeni že prej. Kakor da si razstavil svoje izdelke, to so ti kipi, in potem gledalca peljal okoli njih.

Ravno ta strategija me zanima. Pri kipu je bila hrbtna stran vedno problem. Hotel sem napeljati na to, da se pri kipu vedno pojavlja neka hrbtna stran, da je to pogojeno s samo zgodovino kiparstva. Sprva je bilo kiparstvo podrejeno arhitekturi, pritrjeno na steno, in potem se je skoz stoletja osvobajalo, dokler se ni arhitekture osvobodilo in je ostal samo še podstavek, na katerem se je zableščala kiparjeva psihična opna.

Ti pa ga vračaš v arhitekturo?

Ne, ne bi mogel reči tega, ampak hočem ravno vzpostaviti to zadnjo stran kipa, če to tako imenujem. Tukaj se šele vzpostavi to, kar ni več kiparstvo, ko kip opazuješ recimo s sprednje ali zadnje strani, z enega ali drugega konca... Stalno obračam ekran stran od gledalca, ker bi rad dosegel to dramaturgijo, da se prebiješ do ekrana in pogledaš vanj. V bistvu to ni več kiparstvo, tukaj se kiparstvo neha.

In se začne kaj?

Pogled. S tem hočem vzpodbuditi mehanizem pogleda, zavedanje, da ti, gledalec, nisi središče, iz katerega gledaš, in zavedanje vsega tega procesa, ampak da si gledan, in ta realni prostor, ta iluzija, ki je morda bolj domena slikarstva, je ravno tisto, kar je za kiparstvo preveč.

Rekel bi, da sta pri razstavi nekako dva vodilna elementa: labirint na samem začetku takoj opredeli stvar. Ne moreš mimo, jasno, ker moraš skoz. Druga stvar pa so ogledala.

Ja, ampak ta labirint se potem nadaljuje čez celo razstavo...

Se strinjam. Samo, če ga ne bi imel na začetku v taki konkretni obliki, morda nihče ne bi dobil vtisa labirinta. Ampak ti si ga postavil na začetek in tako determiniral potovanje skoz prostor. Na drugi strani pa ogledala. Mogoče lahko vpeljem tako razliko: labirint ujame telo, ogledalo pa pogled. Labirint ne ujame pogleda.

Ampak gledalca: nelagodnost povzroči. Na samem začetku mora gledalec nekaj investirati. In v labirintu lahko uideš ujetosti telesa, se temu izogoneš, ne moreš pa uiti ujetosti pogleda.

Imaš kakšno referenco za ta labirint?

V umetnostni zgodovini jo vidim v Egiptu, v labirintih piramid, ki nekaj skrivajo — jaz vedno nekaj skrivam. Vedno imam kakšne skrivnosti, ker sem imel tako življenje, da sem bil stalno prisiljen imeti skrivnosti in se mi zdaj to pač investira v umetnost. Pri labirintih piramid gre vedno tudi za zakrivanje, za spravljanje na lažno pot, vse zato, da ne bi prišel do željenega. V umetnosti gre zmeraj za psiho. In jaz jo zakrivam, nočem te enostavne poti gledalca do katarze, do bistva, ki zanima umetnost, do tega psihičnega stanja umetnika, ampak bi hotel, da moraš v to nekaj investirati. Zdi se mi dobro, da je pot do tega malo bolj zapletena.

Kaj pa ogledalo?

Omogoča mi, da zgolj s premikom oči premestim tudi očišče. Izostritev planov v očesu se dogaja podobno kot pri filmski kameri. Ogledalo bi lahko začel razlagati tudi skoz zgodovino upodabljanja ogledala, od tedaj, ko so slikarji skušali naslikati to zrcaljenje, skoz narcisizem... do razvoja fotografije, futurizma... Ko je prišlo do prekinitev z evklidskim prostorom, z renesančno perspektivno predstavo kot sistemom določanja prostora. Ko je bilo pri fotografiji že mogoče delati s krajšo ekspozicijo in si dobil občutek gibanja — pa še film, ki se je tedaj razvijal.

Če se pogledaš v trikotno razlomljeno ogledalo, katerega kosi so združeni pod različnimi koti, se vidiš iz različnih zornih kotov, nimaš več enega očišča, ampak je

očišče razlomljeno, zlasti, če se premikaš. Tu je referenca na futurizem oz. na kakšno futuristično sliko, čeprav ne na konkretno, in na kubizem, ki je začel s tem, da na en predmet ni enega očišča, ampak jih je več.

Potem so še avtoportreti, kjer se skoz vso umetnostno zgodovino pojavljajo ogledala. Že samo zato, ker delaš avtoportret, moraš uporabljati zrcalo, dostikrat pa je ob avtoportretu še zrcalna podoba. Tu je narcisistična funkcija ogledala, pa tudi pogled minljivosti.

Ko se vidiš, se zgroziš.

Tudi časovno konotacijo ima. V bistvu si vsakič, ko se spet pogledaš, že starejši. Vanitas, memento mori, minljivost, nečimrnost.

Kako je v Ljubljani postaviti kiparsko razstavo zate, torej za nekoga, ki že nekaj časa dela v tem prostoru?

Greš od prijatelja do prijatelja in jim razložiš svoje probleme, če so ti pripravljene pomagati, če jih to zanima. Ker v času, ki ti je na razpolago, v enem tednu (kolikor sem imel v Galeriji ŠKUC), ne moreš vsega sam narediti.

Imaš kakšno pomoč, strokovno, tehnično?

Imam pomoč, ker se učim od veliko ljudi. Pri nas ti galerija nudi le prostor, ni pa tvoj menežer, ni pravega interesa z njihove strani. Če jim predstaviš projekt, ki bi zahteval več organizacije, investicije in dela, niso več posebno zainteresirani. Zato moraš sam prevzeti in obvladati organizacijski aparat, če hočeš imeti dobro samostojno razstavo; če paziš na več stvari in ti ne gre le za to, da narediš nek estetski objekt, ki ga potem pokažeš. Enostavno ne moreš se ukvarjati samo s tistim, s čimer bi se moral — s postavitvijo razstave.

Kaj pa kulturne institucije, so te v kakšno pomoč?

Tukaj ti nihče nič ne pomaga. Niti akademija niti društvo. Za program, ki ga oddaš na kulturne skupnosti, imaš sicer možnost dobiti denar. Ampak vprašanje je, kaj ta denar predstavlja. Ali je to eksistenčni minimum ali presežek, ki ga lahko vložiš v projekt? Vendar samo ta sredstva tudi za to ne zadoščajo.

Hočeš reči, da s tem denarjem ne moreš hkrati živeti in vlagati v delo?

Tako je. Morda kdo, ki dela projekte, ki zahtevajo zelo malo denarja. Mene zanima prav uporaba tehnologije, s katero se vsak dan srečujem, živim z njo. Seveda pa sem prisiljen delati z odpadno tehnologijo. Vendar se mi zdi pri razstavi pomembna vključitev osvetlitve, ki asociira teater, in glasbe, ki asociira film. To sta pri zadnji razstavi odlično opravila Cian. KB in Inštitut Egon March.

Pa potem pri nas sploh vidiš možnost, da bi kot kipar živel od svojega kiparskega dela?

Ne.

Imel si tri samostojne razstave. Prvo l. 1983 v galeriji Škuc, potem l. 1985 v sklopu projekta »Back to the USA« v Škucu in l. 1987 v Splitu. Greva po vrsti. Že pri prvi si imel performance.

»Caus belli«.

To je tudi film...

Film, performance, razstava.

Pa so povezani drug z drugim?

V teh medijih sem delal hkrati. Mogoče sem jih uspel najbolje združiti v performance na Video CD v Cankarjevem domu l. 1983, ko sem imel na razpolago osem monitorjev in je prišlo do sprotnega razkrinkanja pogleda. V Škucu nisem imel videa, ker to ni bilo možno in je do tega razkrinkanja prišlo šele na koncu.

Kakšno vlogo pa ima performance pri tvojih razstavah? Naredil si vsaj še enega, »Ogledalo pozna skrivnost«, l. 1986. Uporabljaš ta multimedijski pristop zato, da bi osvojil gledalca, ga zapeljal? S tem se pojavlja tudi osebno. Kakšno funkcijo ima to pri tvojem kiparskem delu?

Včasih se osebno pojavim, zdaj se nisem.

No, ampak pri prejšnjih razstavah.

Razmišljal sem na liniji slikarstvo ali kiparstvo — performance. Pri sliki ali kipu si

kot avtor, kot fizično telo čisto skrit, ni tvoje fizične, dobesedne navzočnosti. To navzočnost čutiš drugače kakor skoz fetiš. Ne bi rad delal fetišev, zato se ukvarjam s prostorom — bolj kompleksno gledam na prostor, na razstavo — predstavljam se ali pa se postavljam. V tem neposrednem stiku s publiko se grem neko igro, hočem pri njih sprodicirati neke občutke, grem prav na vzpodbujanje občutkov. Da tam ni samo fetiša, ampak da celoten proces, že ko vstopiš v prostor, začne vzbujati občutja. Zato se mi zdi zanimivo delat z glasbo. Dosti poslušam muziko in se mi zdi to že tako vsakdanje, da sploh ne pomislim na to, da bi naredil razstavo, kjer muzika ne bi bila konstitutivni del.

Kakšno zvezo pa ima ta performance-razstava s teatrom kot medijem, s sodelovanjem z Gledališčem Ane Monro? Je potem tudi teater tvoj medij?

Ko grem delat razstavo, ne morem brez zavesti o teatru, ker delam tudi teater. Mene zanima teater in GAM se mi zdi edini teater, ki me v Ljubljani zanima.

Druga razstava je bila »Back to the USA«; kaj boš rekel o njej?

Zanimiva izkušnja skupinskega dela, tako kot pri teatru . . .

To je bila razstava skupine Irwin, nisi pa z njimi ostal. Si individualec?

Ni me zanimalo delati na ta način.

Na kakšen način?

Na način skupine Irwin. Jih pa spoštujem in to, kako so sfurali.

Pa razstava »Back to the USA«?

Ideja me je zelo zanimala — zapolniti prostor, narediti ambient, posneti razstavo, ki smo jo poznali samo po katalogu in reprodukcijah; prestaviti atmosfero te razstave, postaviti jo v pomanjšani obliki sredi Ljubljane . . . Takrat smo z Ano Monro delali na Kersnikovi v kapelici, ki smo jo dobili v popolnoma razsutem stanju, in smo hoteli imeti za vsako predstavo čisto drugačen, preurejen prostor, da bi bil gledalec takoj, ko bi stopil v prostor, že v teatru.

Tretjo razstavo si imel v Splitu, v galeriji Protiron. Kako je bilo tam? Praviš, da imaš slabe izkušnje.

Nimam rad dela s pogodbami, zato verjamem ljudem, s katerimi se dogovorim, da bo vse v redu. Pa ni bilo. Tam sem imel razstavo in performance z Markom Košnikom in Borutom Cajnkrom. Ujeli so me na prostor, na Split, na Dioklecijanovo palačo, na vso to zgodovino . . . Bila pa je slaba organizacija in velika živčna napetost vse do konca.

Omenil si prevrednotenje pogleda.

Ja, reference na prevrednotenje pogleda. Renesansa se mi zdi dovolj močan temelj, iz katerega lahko izhajam, čeprav bi lahko šel še dosti dalj v zgodovino. Renesansno realistično slikarstvo je zahtevalo točno določitev prostora, ki je glealca umestilo v prostor reprezentacije skoz slikarjevo oko. Pravilna matematična — evklidska perspektiva je bila ob čim bolj realistični odslikavi splošno veljavno pravilo. In potem je vsaka doba prevrednotila ta renesansni kanon perspektive, ta evklidski prostor. Že manierizem z anamorfozami, pa Michelangelo — pri Davidu se zdaj, ko je slikan z višine par metrov, vidi, da je upošteval zakonitosti gledalčevega pogleda od spodaj. Potem barok, ki je privedel iluzionizem do skrajnosti, stopnjevano s samo barvo, s tem, ko začne upoštevatvi popačenost, do katere pride, ker so stropne slike prirejene za pogled gledalca od spodaj.

Zame je torej temelj renesansa. Takrat se pojavi pravilna matematična perspektiva in pozicija gledalca oz. umetnika, ki gleda iz ene točke. Razvoj pogleda se nadaljuje najprej čez okno, zato da bi lahko še potencirali to perspektivo, potem pa začnejo slikati ogledala, dokler se perspektivni pogled s svojimi iluzijami v bistvu čisto ne prevrednoti.

Dokler Degas ne vzame v roke fotoaparata in pogleda skozi kukalo in s tem naredi nov korak, novo prevrednotenje, ki se vleče skoz zgodovino, v bistvu skoz vsako obdobje. Degas si v bistvu zameji, omeji prostor. V kubizmu pa ni več evklidskega prostora; iz enega samega pogleda, slikarjevega, dobiš sliko, ki kaže različne točke pogleda. Poleg kubizma bi moral omeniti vsaj še dadizem, futurizem in »luči-

zem« (Larjonov); očisti se premešča tudi zaradi vpliva filma, ki omogoča zdaj delati sličico na sličico in dobiti imaginarno gibanje. Pri »lučizmu« ti pogled zbeži iz enega prostora v drugi, se ti zamakne. In nazadnje so začeli umetniki uporabljati video, idealno točko, iz katere gledaš na predmet oz. dogajanje, ki ga hočeš na ekran.

Napraviš si tak obrat v prevrednotenju pogleda: v teatru, filmu, na klasični razstavi je gledalec zmeraj subjekt, ki opazuje kakršenkoli že objekt. Ti pa si izrecno napravil tako, da je gledalec opazovan, kontroliran kakor npr. v samopostrežni ali pa iz čisto umetniške perspektive, ko je subjekt umeščen v umetniško delo, postane del razstave in na ta način objekt. Se pravi, vsaka iluzija suverenosti subjektivne pozicije se s tem konča.

Ja, to sem skušal doseči, to vpletenost.

Že z labirintom, ko gledalcu pustiš, da se lahko izgubi, hkrati pa mu določaš pot in ga povrh še opazuješ.

Za zrcalo pravijo, da je simbol simbolike, instrument psihe in strahu spoznanja samega sebe. Tako je na simbolni ravni. Hkrati pa omogoča preskok: iz ene točke lahko prek zrcala zgolj z izostritvijo globine samo z enim odbojem gledaš dva plana, dve podobi: z izostritvijo na enem planu, kjer je ogledalo, vidiš samo ogledalo, okolico ogledala ali kar je že okrog, z izostritvijo na drug plan, ne da bi se premaknil, pa še predmet, podobo, nekaj, kar se nahaja zunaj vidnega polja. Ravno ta možnost ogledala me je privedla do tega, da sem začel graditi take sisteme.

Pri njih gre za stopnjevanje napetosti. Ko greš na razstavo, predstavo, v kino, greš vedno z namenom, da boš nekaj videl. Pri tem se mi zdi pomembna dramaturgija, s katero gledalcu ne pokažeš takoj tistega, kar bi želel videti. Da ga počasi pripelješ do tega. Da mora narediti neko pot, da se mora za to potruditi. Zato sem vpeljal tudi karte na otvoritev. V tej povezavi vidim napetost, ki bi jo lahko imenoval tudi dramaturgija gledanja.

To se sliši nenavadno, ker se ta pojem uporablja v filmu in gledališču oz. v performativnih umetnostih. Pri tebi pa gre za likovno umetnost z dramaturgijo. Navsezadnje je nekakšna dramaturgija, vsaj spontana, sestavni del vsakega dogajanja. Pri tebi pa ni le spontana. Tu si jo prav izrecno gradil.

Še glede sodelovanja z Ano Monro: imam pozitivne izkušnje, nekaj stvari sem lahko realiziral prav z njo, drugače jih ne bi mogel. Fino mi je delati z ljudmi, ki imajo podobne probleme kot jaz, ne morem pa delati v veliki skupini. Sedanja oblika Ane Monro mi ne odgovarja, ni mi blizu. Pri veliki skupini je vedno problem delitve dela in organizacije in konec koncev hierarhije.

In ti se nočeš podrejati?

Ne, jaz sploh nimam občutka, da nočem delati z veliko skupino zato, ker se ne bi hotel podrejati, ampak gre za to, da se raje ukvarjam s stvarmi, ki me bolj zanimajo. To je seveda paradoks.

Težko delaš v veliki skupini. Za to mora biti razlog.

Pri majhni skupini dogovarjanje o realizaciji ideje poteka dosti bolj neposredno, veliko bolj pride do sodelovanja med ljudmi, s katerimi delaš. Če pa je projekt velik, to fizično ni mogoče, vsaj po mojih izkušnjah.

Ti sicer vztrajaš pri tem, da si kipar, delaš pa vse vrste medijske projekte.

Mislím, da medijev ne smeš gledati preveč specifično. Imaš ideje, ki jih lahko realiziraš skoz kiparstvo, film ali teater, dostikrat pa se zgodi, da ne skoz točno določen medij. To vem iz svoje izkušnje, ko sem prišel s projektom in se je kar naenkrat zgodilo, da ga niso mogli nikamor umestiti, niso vedeli, kako naj me vodijo. To je čisto problem institucij. Jaz tega ne morem gledati tako.

Resorsko?

Ja. Saj ne uporabim filma v performancu zato, da bi uporabil film, ampak hočem s tem doseči neki učinek. To pretakanje in uporabljanje različnih postopkov iz različnih medijev se mi zdi zanimivo ravno zaradi učinkov.

Zdaj hočem realizirati eno svojih mladostnih travm — posneti film.

Kakšen film?

Če je to mladostna travma, ne more biti drugega kot sciencefiction. Igran,

celovečeren film. Kratke sem že delal. Zelo problematičen projekt. Težko je kot kipar posneti film.

Misliš kot »usmerjeno izobražen«?

Ja, ker živimo v usmerjeni družbi.

Bogdan Lešnik
Barbara Borčić

UMETNOST, ZGODOVINA IN PONAVLJANJE

Ali lahko umetnost — ki jo pojmuje skozi ideološke pojme »ustvarjalnosti«, »čutnosti«, kot »proces povnanjanja, izražanja neke subjektivne kreativnosti« ali kot »čutno figurativno obliko spoznavanja« — vzdržuje razredna razmerja, razmerja gospodstva, za kar gre v reprodukciji družbenih/produksijskih razmerij?

In ali mar ni danes pojem ideološkega razrednega boja zastarel? Odgovor na to vprašanje je v končni instanci cilj pričujočega teksta; čeprav ga ne bomo posebej eksplicirali, upamo, da ga bo mogoče razbrati iz številnih »ovinkov« in parcialnih analiz, ki ga sestavljajo.

Torej, če pogledamo na ideološki razredni boj kot na izjemno težek in trden boj na ideološki fronti, se moramo pravzaprav danes zopet vrniti k njegovim najbolj pomembnim učinkom na ravni različnih družbenih praks. In ker je ta vrnitev eden izmed pogojev, ki nam lahko omogoči, da si prilastimo nadzidavo, ne smemo pustiti v nemar nobene prakse, ki jo investira vladajoča ideologija, najsi so te prakse še kako *ekscentrične*.

Sicer pa, ali ni utvara o enem središču ena izmed glavnih ideoloških pasti? Tako je lahko specifična struktura »evolucije« *modernega slikarstva* zelo poučna, četudi je ujeta v verigo potlačitev, ki so producirane prav z nezmožnostjo (ali z odklonitvijo?) upoštevanja poglobitvenega protislovja — razrednega boja.

Skratka, »rigorozni marksizem mora upoštevati semiotične prakse s slikarstvom vred kot dejavnost iste vrste kakor druge družbene prakse. Zato se nam razločki, ki vrednotijo slikarstvo v smeri nekega *simboličnega* in/ali *realističnega* početja ne zdijo pertinentni. Družbena vrednost neke semiotične prakse je pravzaprav odvisna od globalnega modela sveta, ki ga ta realizira; ta vrednost obstaja pa le glede na način, ki ga ta semiotična praksa predlaga za razdelitev *korpusa* v smeri zgodovinskih prelomov, ki obnavljajo družbo«.

Vse to pa je tudi poskus, da bi interpretirali zgodovino moderne slikarstva v smislu velikih ekonomskih in revolucionarnih preobratov, ki ga determinirajo, in

poskus, da bi spoznali učinek teh preobratov na specifični zgodovini modernega slikarstva. In nadalje, izkaže se, da, ko upoštevamo ideološke učinke preobrazbe produkcijskih procesov in produkcijskih odnosov v 19. stol., je treba vpeljati v okviru marksistične prakse, ki je edina zmožna interpretirati obseg te revolucije, konceptualni aparat dveh znanosti: *psihoanalize in lingvistike*.

Psihoanaliza in lingvistika, čeprav produkta protislovij, ki so specifična za pozitivistično ideologijo znanosti, opravita odločilno vrnitev k samim sredstvom, ki konstituirajo ideološki predmet te znanosti.

Hkrati pa sta ti znanosti o označevalnih sistemih še zmeraj edini, ki lahko proizvedeta povezavo, potrebno za razumevanje ideoloških fenomenov, povezavo, ki v družbeni praksi lahko pomeni edino realno podlago za katerokoli specifično prakso.

Navsezadnje je tudi to naše poseganje v slikarsko prakso usmerjeno v ponovno utemeljitev te prakse v njeni operativni kompleksnosti kot spoznavnega predmeta v okviru drugih družbenih praks. Če se torej hočemo približati transformaciji nekega predmeta, povsem »razveljavljenega od vladajoče ideologije«, v spoznavni predmet, je nujno potrebno dekonstruirati različne diskurze, ki jih danes prekriva slikarska »fantazma«. Če hočemo slikarstvo dvigniti na raven teorije, na raven znanosti, skratka, če hočemo govoriti o slikarstvu kot konkretni družbeni praksi, kjer delo v okviru slikarske problematike pomeni nekaj več kakor udejanjanje lastnih fantazem iracionalnega ali neideološkega, moramo poudariti prav razmik ali obrat, ki ga proizvede ta dekonstrukcija.

»Vsaka znanost je — najsi sta njena aktualna raven razvoja in mesto v teoretski strukturi kakršnakoli — sproducirana z delom konceptualne mutacije v konceptualnem ideološkem polju, do katerega ustvari distanco, ki ji z enim samim gibom da spoznanje poprejsnjih zablod in garancijo za njeno znanstvenost.« V tem pomenu je vsaka znanost načelno znanost o ideologiji, od katere se je odtrgala; ali — »vsaka znanost je najprej znanost o ideologiji v lastni domeni«.

II. INTEPRETACIJA

Izhajamo tudi iz ugotovitve, da je *zgodovina umetnosti le zgodovina interpretacij*, opredeljena z različnimi ideološkimi mehanizmi, v katere je ujet subjekt izjavljanja. Torej, za zgodovino umetnosti, ki jo sprejemamo kot samoumevnost, kot nevtralnno fakticiteto, kot pomirjajoče dejstvo, da to je umetnost, se zmerom skriva subjekt izjavljanja, obsceni dejavnik, ki je druga plat te samoumevnosti, te nevtralne fakticitete, tisti, skozi katerega se zgodovina umetnosti/umetnost izreče. Iz tega sledi, da je pogoj za uveljavitev nekega univerzalnega zakona ravno v *prikritju* subjekta izjavljanja, saj je prav skozenj zakon pridobil svojo zakonitost, legitimnost.

Zato lahko rečemo, da tautologija »umetnost je umetnost« (s katero bi lahko zamenjali vprašanje: »Kaj proizvajajo umetniki?« in odgovor, ki mu sledi: »Umetnost«), ki v zadnji instanci temelji zmeraj v sami sebi, v svojem lastnem procesu izjavljanja, izgubi svoj prazni formalni značaj, ko se začnemo spraševati o subjektu izjavljanja te tautologije.

Namreč: pogoj za uveljavitev zgodovine umetnosti/umetnosti, oziroma tautologije »umetnost je umetnost«, je prav izognitev tistemu obscenemu dejavniku, — ki mora utajiti, »požreti«, »spregledati« nekatere umetnike in umetniške prakse ter produkcije, ki »niso na višini naloge«, da bi lahko konstituirale določeno zgodovino umetnosti — subjektu izjavljanja, ki je opredeljen z različnimi ideološkimi mehanizmi, v katere je ujet.

Tautologija »umetnost je umetnost« pomeni prav to, da se te »umetnosti« drži neka zunaj-umetnostna fakticiteta: »umetnost je umetnost«, pomeni *prav izvirno ne-umetnost »umetnosti«*.

Razlog za vse to izhaja iz spoznanja, da mesto, kjer se konstituira zgodovina umetnosti, ni opredeljeno s samimi objekti, npr. slikami, itd., pač pa ga pogojuje tisto,

Čemur Lacan pravi »predeksistenca pogleda«, konkretna družbena razmerja — družbeni antagonizmi, v katere je ujet subjekt izjavljanja. Družbeni antagonizmi, ki se na sprevernjen ideološki način kažejo v »umetnosti« kot idejni boj ali tendenčnost znotraj »umetnosti«, na nivoju refleksije pa kot interpretacije, določene z različnimi ideološkimi izhodišči.

Zato je treba, da bi omogočili npr. sintagmo »Mladi slovenski umetniki«, »požre-ti« — če se sklicujemo na tistega obscenega dejavnika, ki žre zadnjega kanibala, da bi zagotovil vladavino kulture — nekatere umetnike in njihove umetniške prakse.

III. ODVEČNA UMETNOST

Lahko rečemo, da se skozi logiko sita institucionalizirane (likovne) kritike vses-koz zapisuje zgodovina (likovne) umetnosti kot zgodovina *nacionalne* (likovne) umetnosti, kajti vladajoča ideologija potrebuje takšne umetnike in takšno (likovno) umetnost, v kateri se bo videla/prepoznavala kot vladajoča ideologija. Drugače povedano, kritika funkcionira kot praksa ideološkega prevajanja umetnin v govornico vladajoče ideologije — ravno prevedljivost v preizkušene ideološke diskurze pa je merilo za državnost in državotvornost slehernega diskurza.

Seveda ta logika vladajoče umetniške institucije v svoji občosti, v razmerju do oblasti, velja za vse dežele, vendar z eno bistveno razliko med deželami zahodnega razvitega kapitalizma in deželami realnega socializma. Avantgardna gibanja na zahodu so s strani kulturnega establishmenta absorbirana, prevzamejo vodilno vlogo kot dominantni tok znotraj neke določene umetnostne produkcije, medtem ko so ta ista gibanja znotraj umetnosti v deželah realnega socializma potisnjena ob stran, zamaskirana, da ostanejo čim dlje prikrita, potlačena.

Prvi, ki so na »lastni koži« občutili to razliko, so bili umetniki ruske avantgarde dvajsetih let, ko so po zmagi revolucije 1917, še posebej pa po Leninovi smrti — »postali odvečni«. Dejstvu, da so ruski umetniki občutili revolucijo kot lastno, dovolj zgovorno pritrđita citata Maljeviča iz leta 1919, ko pravi: »Kubizem in futurizem sta bili revolucionarni gibanji v umetnosti, ki sta anticipirali revolucijo v ekonomskem in političnem življenju leta 1917«, in Tatljina, ki je zapisal: »Politični dogodki v letu 1917 so bili naznačeni v naši umetnosti v letu 1914, ko so bili predmet, volumen in konstrukcija postavljeni za izhodišče«. Toda ta umetnost, ki je imela vse značilnosti »internacionalizma«, se je izkazala za odvečno. To ni bila umetnost, ki bi odlikovala moč državnega socializma v takratni marksistični Rusiji.

Da je umetnost vedno v razmerju do oblasti, nam potrjuje tudi izkušnja slovenskega konstruktivizma dvajsetih let. Prvo konstruktivistično razstavo na Slovenskem, razstavo Avgusta Černigoja leta 1924, je slovenska kritika *prezrla*; sicer pa se likovna kritika tudi danes kaže kot »priden« uslužbenec kulturno-političnega establishmenta.

Navedli bomo opis takratne situacije v slovenski likovni kritiki, kot jo podaja Peter Krečič in ki je po šestdesetih letih še vedno enaka: »Černigoj je prinašal tako v umetnostnem kot v idejnem oziru toliko novosti, da bi morala kritika po eni strani temeljito preoblikovati svoj kritički aparat, ki je bil prilagojen ekspresionizmu, po drugi strani bi se morala neogibno spopasti s celovitim sporočilom te razstave, to je s konstruktivizmom kot vidikom proletarske umetnosti, z idejami o kolektivizaciji in planifikaciji v umetnosti, o razodtujitvi človeka itd., ter s političnimi in ideološkimi elementi, ki jih je vseboval ta vidik. Tega pa očinto ni bila voljna storiti«.

Leto pozneje je Černigoj zaradi političnih razlogov moral zapustiti Ljubljano. V povojni marksistični Jugoslaviji je Černigoj šele leta 1978 dočkal svojo prvo retrospektivno razstavo in izid monografije, ki jo je uredil Peter Krečič.

Veliko bolj tragično usodo je doživel Ljubomir Micić, ustanovitelj in urednik *Zenita*, mednarodnega časopisa za zenitizem in novo umetnost; časopis je izhajal v Zagrebu in Beogradu od leta 1921 do prepovedi v letu 1926, ko so Micića oblasti preganjale z obtožbo, da razširja marksistično propagando. Micić je pobegnil v Pariz,

od tam se je leta 1936 vrnil v Jugoslavijo. Prav v zvezi z njim se pokaže resnica potlačenega. Tisto, kar je v razmerju do oblasti v stari Jugoslaviji funkcioniralo kot levičarstvo, marksistična propaganda, se v novi socialistični Jugoslaviji pokaže kot sprevrnjena slika, saj ga beograjski dnevnik *Borba* ob predstavitvi njegove umetniške zapuščine razglasi za desničarja in mu pripiše oznake srbskega nacionalizma.

Četudi je vsaka interpretacija *retrogradna*, nam to ne dovoljuje takšnih poenostavitvev, kakršne zgovorno izpričuje naslednji citat: »M. Protić, Z. Makuš in N. Kusovac ne zanikajo Micičevega nacionalizma, posebej na tiste variante, ki je prišla do izraza v njegovem *post-zenitističnem* obdobju, toda nagibajo se k temu, da v tistem, s čimer se je ukvarjal v začetku dvajsetih let, najdejo nekaj pozitivnega. Govore o njegovem interncionalizmu, o normah meščanske družbe in dvoičnosti države SHS«.

Čeprav funkcionira iskanje nacionalizma danes kot mašilo, utajitev nekega drugega bolj žgočega družbenega problema, ki ga je treba brati skozi beline med stavčnimi členi, je nekaj kar se več kot zgovorno kaže skoz primer Micić: razmerje umetnosti do vladajoče ideologije in kulture.

IV. NAZAJ V SEDEMDESETA

Marcelin Pleynet, francoski teoretik, se je v 70-ih letih z dvema knjigama *Poučevanje slikarstva* in *Umetnost in literatura* lotil velikanskega projekta: znova pretehtati modernistično tradicijo slikarstva, in sicer z vpeljavo osi praksa/teorija v slikarstvu in z drugačno interpretacijo ameriškega abstraktnega slikarstva po 2. svetovni vojni.

Pleynetov projekt je temeljil med drugim tudi na teoretičnem delu Marca Dea, Philipa Sollersa, itd., ki so skupaj sestavljali jedro kritike in teorije, ki se je izoblikovala ob francoskem abstraktnem slikarstvu v sedemdesetih letih.

Njihovo kritično-teoretično delo lahko pojmuje kot *prelom*, preiskali pa ga bomo z njegovimi lastnimi teoretskimi koncepti, predvsem pa ob sintagmi *os teorija/praksa v slikarstvu* in ob izpostavitvi nekaterih značilnosti ameriškega abstraktnega slikarstva, ki se je razvilo po drugi svetovni vojni.

To, kar je karakteriziralo povojno ameriško abstraktno slikarstvo, in kar lahko razumemo kot njegovo pridobitev — razvita abstraktna forma in *allover* tehnika, so interpretirali kot »prekinitev z umetnostjo, ki je temeljila na naravi, v prid raziskovanju likovnih elementov, ki so specifični za slikarstvo« — je treba brati v povezavi s širšimi spremembami, ki so zajele ameriško družbo v povojnem obdobju.

Formalistični koncept kritike, ki se je razvil ob spremljanju tega slikarstva, pa je skušal obravnavati to specifično prakso samo zase — slikarstvo v terminih slikarstva — tako da je zanikal razmerje med specifično prakso in ideološkim, s tem pa tudi družbenim in zgodovinskim kontekstom. Formalisti utemeljujejo svoj kritiški sistem s pojmom *napredka*, ki se je razvil v času industrijske revolucije v 19. stoletju in z idealom, ki se na ta napredek opira — na perfekciji.

Formalizem je ujet v paradoks: zagovarja napredovanje v umetnostni formi, hkrati pa stagnacijo, kajti sklicevanje na napredek, ki je *par excellence* pojem vladajoče ideologije, zahteva tako spremembo, ki se z njo v resnici nič ne spremeni. Če je ozadje tega formalizma kakšna teorija, potem gre za teorijo evolucije — »s čimer mislim na biološko utemeljeno doktrino, ki hoče prilagodljivo spremembo, zanika pa možnost kakršnekoli bistvene spremembe«. Zato formalistična kritika raziskuje formalne invencije v slikarstvu, slikarstvo pa pojmuje kot serijo šol ali izmov, povezanih v kavzalno verigo. Zato ta formalizem niti ne potrebuje teorije in temelji na »pragmatičnem, empirističnem srečanju s samim slikarstvom«. Tako se slikarska praksa utemeljuje z razločki med dobrim in slabim, med konstruktivnim in destruktivnim, med produktivnim in neproduktivnim, itd.

V nasprotju s formalistično tendenco se francosko abstraktno slikarstvo '70-tih let umešča v določen ideološki kontekst. Hkrati je francosko abstraktno slikarstvo '70-tih let moralo — če ni hotelo podpirati vladajoče ideologije in ob upoštevanju razmerja med slikarsko prakso ter ideološko in družbeno strukturo, ki jo obdaja — usmeriti svojo prakso k osi teorija/praksa; teorije pa niso pojmovali kot ustrezno razlogo nekega dela, temveč kot početje, ki je *paralelno in simultano s slikarskim delom*.

Poleg tega je ta kritična praksa, ki je obdajala francosko abstraktno slikarstvo, spoznala, da mora biti temeljno pravilo *teorije*, če naj ima kakšno pertinenco, vzpostavitve relacije med slikarstvom in vladajočo ideološko strukturo, ki ga obdaja. Teorija mora prezentirati kritiko vladajoče strukture in orisati območje, kjer se vrednosti slikarske prakse postavljajo na nasprotno stališče glede na obstoječe vrednote in narobe.

Tako je mogoče slikarstvo zapopasti kot politično prakso. S Pleyntovimi besedami: »Teoretična podlaga omogoča politično učinkovitost te ali one specifične prakse«. Torej se teorija predlaga kot regulator razmerja med zgodovino in mišljenjem ali med zgodovino in ideologijo. Potemtakem zgodovina ne more biti ločena od svoje interpretacije, to pa pomeni, da je mogoče videti *»preteklost na način, ki omejuje konstrukcije sedanjosti«*.

Poudarjanje interpretacije pomeni tudi to, da je med sliko in slikarstvom *tekst*. Slikarstvo celo ni možno brez teksta, šele tekst za nazaj ustvarja slikarsko umetnost. Tako Paul Rodgers pravi in se sklicuje na Marca Devadea: »klasično slikarstvo se kljub svojim pretenzijam ne nanaša na realnost, temveč na tekst, posebej na *religiozen tekst*«.

Tukaj se potemtakem predlaga radikalno drugačen pristop k moderni slikarski in umetnostni problematiki. Ne gre za umetno sproducirano razliko med tradicionalno in moderno umetnostjo, ki naj bi bila razlika med figurativnim in abstraktnim slikarstvom/umetnostjo, temveč gre za razliko v »mišljenju«.

Tradicionalno mišljenje, zlasti v umetnosti, vsiljuje dvojnost teorija/praksa in s tem ločevanjem spreminja posamezno prakso v empirično dejavnost. Posledica pa je, da se obdrži privilegirani čut vsake posebne prakse: vida v slikarstvu, sluha v glasbi, itd. . . To specializacijo čutov označi Pleynt za *le corps morcelé, razkosano telo*. Na splošno lahko rečemo, da to »privilegiranje prakse (ki je glede na ta kontekst empirična) producira — v razliki med njo in njeno kritično (teoretsko) artikulacijo in v odvisnosti od specifične označevalne prakse — hipostazo enega izmed telesnih organov: uho za glasbo, oko za slikanje, itd. . . (. . .) Modernizem se tako v prvi vrsti kaže kot razkosano telo . . .«, ki »samega sebe razume le skozi vselej fragmentirano predstavo (v prevodu, v ideološki refleksiji), ki si jo ustvarja o sebi«. Pravkar vzpostavljena razlika je očitna že ob vprašanih, ki zadevajo vizualni prostor v slikarstvu, ki ga to »kritično jedro« pojmuje kot »ideološki prostor«.

Svoj namen v pričujočem besedilu bi z Rodgersovimi besedami opisali tudi takole: »Namigovati, da se slikarska dejavnost ukvarja zgolj s svojimi lastnimi formalnimi problemi, pomeni, da ji odrekamo vse, razen najbolj ozkega interesa. Recimo raje, da je problematika slikarstva zunaj slikarstva, samo slikanje pa mora to spoznati na ravni posebne prakse. To mora spoznati v svojem boju z družbo, ta boj pa ni nič drugega *kakor boj subjekta z njegovim prostorom*«.

Literatura:

- Filipčič, V., »Onstran videza ni stvar na sebi, pač pa pogled«, v: *Mladina*, 21, 12., Ljubljana 1983.
- Herbert, Thomas, »Remarques pour une théorie générale des idéologies«, v: *Cahiers pour l'analyse* 9, Pariz 1969.
- Ideologija in estetski učinek* (Althusser, Balibar, Macherey, Pecheux), CZ, Ljubljana 1980
- Jacoby, Russell, *Družbena amnezija*, CZ, Ljubljana 1981.
- Krečič, Peter, *Av gust Černigoj*, Založništvo tražaškega tiska, Trst 1980.
- Lacan, Jacques, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ, Ljubljana 1980.
- Mandič, Dušan, tekst v katalogu, ki je izšel ob njegovi razstavi, Galerija ŠKUC, Ljubljana 1981.
- Močnik, Rastko, *Raziskave za sociologijo književnosti*, DZS, Ljubljana 1983.
- Pajk, Josip, »Gledališke kot oblika spektakelske funkcije« (recenzija), *Problemi* 201—202, Ljubljana 1980.
- Rotar, Drago, *Govoreče figure — eseji o realizmu*, — DDU Univerzum, Ljubljana 1981
- Rotar, Braco, *Pomeni prostora*, DE, Ljubljana 1981.
- Rotar, Braco, *Sociološka konceptualizacija semiotične analize likovnih formulacij* (doktorat), FSPN, Ljubljana 1974.
- Skušek-Močnik, Zoja, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, DDU Univerzum, Ljubljana 1980
- Skušek-Močnik, Zoja, »Uvod«, v: *Ideologija in estetski učinek* (zbornik)
- Žižek, Slavoj, *Filozofija skozi psihoanalizo*, DDU Univerzum, Ljubljana 1984.
- Žižek, Slavoj, *Hegel in označevalec*, DDU Univerzum, Ljubljana 1982.
- Žižek, Slavoj, *Zgodovina in nezavedno*, CZ, Ljubljana 1982.

Tiskarna Slovenija
z izrazitim smislom za dober tisk
sa izrazitim smislom za dobru štampu
with an outstanding sense for a good print

Kaj tiskamo

programi, knjige, učbeniki, strokovna literatura, katalogi, letopisi, plakati, revije, časopisi, uradna dokumentacija, letopisi in zborniki

naš izdelki

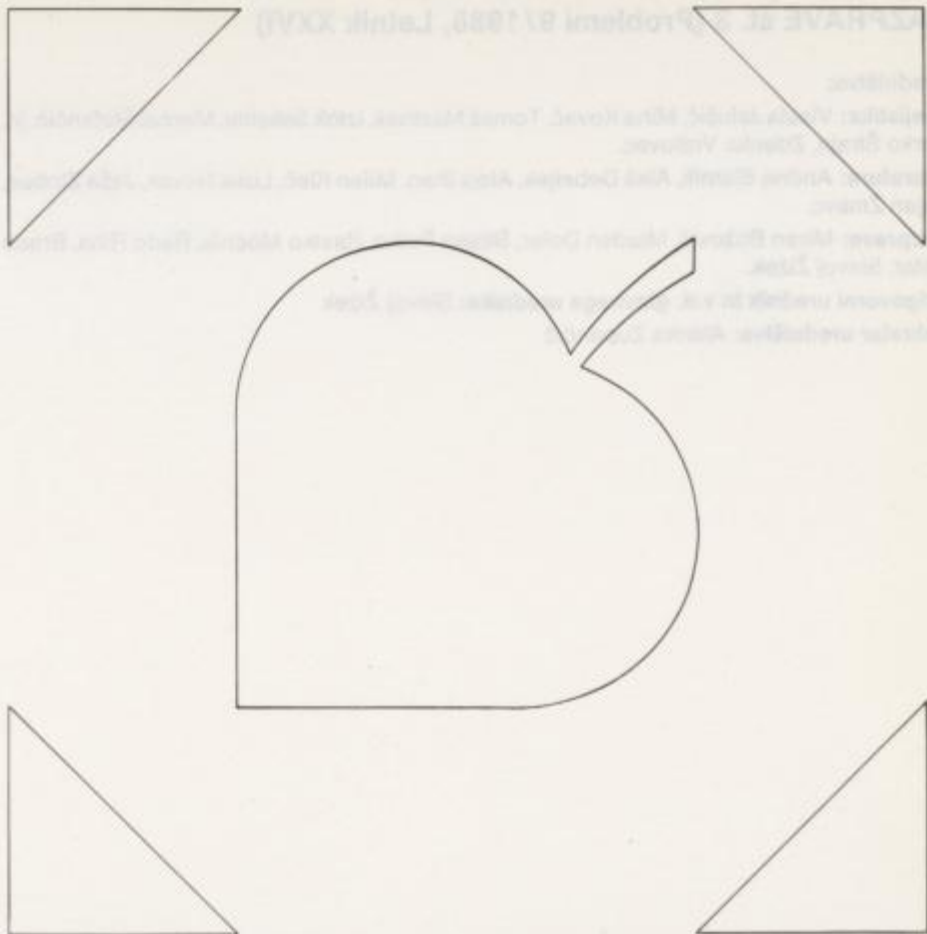
100% papir
100% barve
100% kvaliteta
100% servis

Kaj nas zbuja

Tiskarna Slovenija
Brodarska 21
1000 Ljubljana

produktivnost

1980 Slovenija
Priznanje št.
najbolj razvite tisk.
www.tiskarnaslovenija.si



Tiskarna Slovenija

z izrazitim smislom za dober tisk
sa izrazitim smislom za dobru štampu
with an outstanding sense for a good print

kaj tiskamo

*prospekte, kataloge, almanahe, monografije, brošure, kalendarje,
etikete, nalepke, ogledne kartone, posterje, razglednice, obrazce in
formularje*

naši telefoni

*061/572 260 centrala
576 227 komerciala
572 470 direktor
teleks: 32281 slotis yu*

kje nas dobite

*Tiskarna Slovenija
Bravničarjeva 18
61000 Ljubljana*

predstavništvo

*11000 Beograd
Prizrenska 6/I
telefon: 011/686 635
telex: 12679 slotis yu*

RAZPRAVE št. 3 (Problemi 9/1988, Letnik XXVI)

Uredništvo:

Esejistika: Vlasta Jalušič, Miha Kovač, Tomaž Mastnak, Iztok Saksida, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn, Zdenko Vrdlovec.

Literatura: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Alojz Ihan, Milan Kleč, Luka Novak, Jaša Zlobec, Bojan Žmavc.

Razprave: Miran Božovič, Mladen Dolar, Stojan Pelko, Rastko Močnik, Rado Riha, Braco Rotar, Slavoj Žižek.

Odgovorni urednik in v.d. glavnega urednika: Slavoj Žižek

Sekretar uredništva: Alenka Župančič



Tiskarna Slovenija

Svet revije: Andrej Blatnik, Aleš Debeljak, Mladen Dolar, Miha Kovač, Rastko Močnik, Luka Novak, Braco Rotar, Marko Uršič, Jože Vogrinc, Jaša Zlobec, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Ciril Baškovič (predsednik), Milan Balažic, Pavle Gantar, Valentin Kalan, Dragica Korade, Duško Kos, Lev Kreft, Vladimir Kovačič, Mojmir Ocvirk (delegati širše družbene skupnosti).

Naslov uredništva: Ljubljana, Gosposka 10/1

Uradne ure: ponedeljek, od 13. do 15. ure; torek, od 17. do 19. ure

Tekoči račun: 50101-678-47163, z oznako: za PROBLEME

Letna naročnina: za letnik 1988: 25.000 din, za tujino dvojno

Izdajatelj: RK ZSMS Ljubljana, Dalmatinova 4

Grafična priprava in tisk: Kočevski tisk, Kočevje

Naklada: 1300 izvodov

Cena te številke: 5000 din

Revija denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije.

Po sklepu Republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74, z dne 14. 3. 1974, je revija oproščena davka od prometa proizvodov.



JATSIK
PODOBA