

# ANNALES

*Anali za istrske in mediteranske študije*  
*Annali di Studi istriani e mediterraneei*  
*Annals for Istrian and Mediterranean Studies*  
*Series Historia et Sociologia, 29, 2019, 4*





ANNALES

**Anali za istrske in mediteranske študije**  
**Annali di Studi istriani e mediterranei**  
**Annals for Istrian and Mediterranean Studies**

**Series Historia et Sociologia, 29, 2019, 4**

ISSN 1408-5348 (Tiskana izd.)  
ISSN 2591-1775 (Spletna izd.)

UDK 009

Letnik 29, leto 2019, številka 4

**UREDNIŠKI ODBOR/  
COMITATO DI REDAZIONE/  
BOARD OF EDITORS:**

Roderick Bailey (UK), Simona Bergoč, Furio Bianco (IT), Alexander Cherkasov (RUS), Lucija Čok, Lovorka Čoralčić (HR), Darko Darovec, Goran Filipi (HR), Devan Jagodic (IT), Aleksej Kalc, Avgust Lešnik, John Martin (USA), Robert Matijašič (HR), Mateja Matjašič Friš, Darja Mihelič, Vesna Mikolič, Luciano Monzali (IT), Edward Muir (USA), Vojislav Pavlović (SRB), Peter Pirker (AUT), Claudio Povoło (IT), Marijan Premović (ME), Andrej Rahten, Vida Rožac Darovec, Mateja Sedmak, Lenart Škof, Marta Verginella, Špela Verovšek, Tomislav Vignjević, Paolo Wulzer (IT), Salvator Žitko

**Glavni urednik/Redattore capo/  
Editor in chief:**

Darko Darovec

**Odgovorni urednik/Redattore  
responsabile/Responsible Editor:**

Salvator Žitko

**Uredniki/Redattori/Editors:**

Urška Lampe, Gorazd Bajc

**Gostujoči urednik/Editore ospite/  
Guest Editor:**

Dean Komel

**Prevajalci/Traduttori/Translators:**

Petra Berlot (it.)

**Oblikovalec/Progetto grafico/  
Graphic design:**

Dušan Podgornik, Darko Darovec

**Tisk/Stampa/Print:**

Založništvo PADRE d.o.o.

**Založnika/Editori/Published by:**

Zgodovinsko društvo za južno Primorsko - Koper / *Società storica del Litorale - Capodistria*© / Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja / *Institute IRRIS for Research, Development and Strategies of Society, Culture and Environment* / *Istituto IRRIS di ricerca, sviluppo e strategie della società, cultura e ambiente*©

**Sedež uredništva/Sede della redazione/  
Address of Editorial Board:**

SI-6000 Koper/Capodistria, Garibaldijeva/Via Garibaldi 18  
**e-mail:** annaleszdjp@gmail.com, **internet:** <http://www.zdjp.si/>

Redakcija te številke je bila zaključena 30. 11. 2019.

**Sofinancirajo/Supporto finanziario/  
Financially supported by:**

Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS), Mestna občina Koper, Luka Koper d.d.

*Annales - Series Historia et Sociologia* izhaja štirikrat letno.

Maloprodajna cena tega zvezka je 11 EUR.

**Naklada/Tiratura/Circulation:** 300 izvodov/copie/copies

Revija *Annales, Series Historia et Sociologia* je vključena v naslednje podatkovne baze / *La rivista Annales, Series Historia et Sociologia è inserita nei seguenti data base* / *Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in:* Clarivate Analytics (USA); Arts and Humanities Citation Index (A&HCI) in/and Current Contents / Arts & Humanities; IBZ, Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur (GER); Sociological Abstracts (USA); Referativnyi Zhurnal Viniti (RUS); European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Elsevier B. V.: SCOPUS (NL).

Vsi članki so v barvni verziji prosto dostopni na spletni strani: <http://www.zdjp.si>.  
*All articles are freely available in color via website <http://www.zdjp.si>.*

## VSEBINA / INDICE GENERALE / CONTENTS

- Dean Komel:** Kontemporalnost razumevanjskega konteksta kot podlaga interdisciplinarne humanistike ..... 531  
*La contemporaneità del contesto di comprensione come base dell'umanistica interdisciplinare*  
*Contemporality of the Context of Understanding as the Basis of Interdisciplinary Humanities*
- Tina Bilban:** Življenjski svet kot temelj razumevanja znanosti ..... 549  
*Il mondo della vita come fondamento per la comprensione della scienza*  
*The Life-World as the Meaning-Fundament of Science*
- Jožef Muhovič:** Preokvirjanja v *noosferi*. Spremembe v interakcijskih razmerjih med umetnostjo in humanistično znanostjo od razsvetljenstva do danes ..... 563  
*Sovrapposizioni nella noosfera. Modifiche nelle relazioni di interazioni tra le arti e le discipline umanistiche dall'Illuminismo a oggi*  
*Reframing in the Noosphere: Changes in Interactive Relations between Art and the Humanities from the Enlightenment to the Present Day*
- Manca Erzetič:** Vprašanje o zgodovinski umeščeni človeške eksistence ..... 577  
*La questione della collocazione storica dell'esistenza umana*  
*Rethinking the Relationship between Human Existence and Historical Experience*
- Brane Senegačnik:** Individualnost in problem interpretativnega obzorja ..... 589  
*Individuality and the Problem of the Interpretative Horizon*  
*L'individualità e il problema dell'orizzonte interpretativo*
- Andrej Božič:** Pesniški kon-tekst(i) ob robu pesmi Paula Celana "Unlesbarkeit" ..... 603  
*Con-testo(i) poetici al margine della poesia "Unlesbarkeit" di Paul Celan*  
*The Poetic Con-text(s) Paul Celan's Poem "Unlesbarkeit"*
- Aleš Maver & Gorazd Bajc:** Mimobežnost dveh Evrop: premisleki o nerazumevanju evropskega Vzhoda na evropskem Zahodu ..... 613  
*La centrifugalità di due Europe: considerazioni intorno alle incomprendimenti in Europa occidentale riguardo l'Europa orientale*  
*Centrifugality of Two Europes: Thoughts on Misconceptions about the Central and Eastern Europe in the West*
- Urška Lampe:** Zaščita civilnih oseb v času vojne med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo ..... 625  
*Protezione dei civili in tempo di guerra tra passato, presente e futuro*  
*Protection of Civilians in Time of War: Past, Present and Future*

<b>Mira Miladinović Zalaznik:</b> Nепartizanski odpor proti okupatorju na Slovenskem. Primer plemiške družine Maasburg in sorodnikov ..... 645 <i>La resistenza non partigiana contro l'occupatore in territorio sloveno. Il caso della famiglia nobile dei Maasburg e dei suoi parenti Non-Partisan Resistance Movement against Occupiers in Slovenia. The case of the Noble Family of the Maasburgs and their Relatives</i>	OCENE/RECENSIONI/REVIEWS
<b>Tamara Griesser-Pečar:</b> Položaj katoliške cerkve leta 1945 v Sloveniji/Jugoslaviji v primerjavi z državami za "železno zaveso" ..... 661 <i>La situazione della Chiesa cattolica in Slovenia/Jugoslavia nel 1945 in confronto con i paesi dietro la "cortina di ferro" The Situation of the Catholic Church in 1945 in Slovenia/Yugoslavia in Comparison with the Countries behind the "Iron Curtain"</i>	Todor Kuljić: Prognani pojmovi – neoliberalna pojmovna revizija misli o društvu <b>(Avgust Lešnik)</b> ..... 691
<b>Ana Šela &amp; Mateja Matjašič Friš:</b> Nadzor Službe državne varnosti nad revijo <i>Zaliv</i> ..... 675 <i>La sorveglianza da parte del Servizio di sicurezza nazionale della rivista Zaliv Surveillance by the State Security Service of the Magazine Zaliv</i>	Darko Darovec: Vendetta in Koper 1686 <b>(Boštjan Udovič)</b> ..... 693
	Zdenka Bonin: Delovanje koprskih dobrodelnih ustanov. Prehrana otrok v vrtcu in sirotišnici ter bolnikov v bolnišnici v 19. stoletju <b>(Salvator Žitko)</b> ..... 695
	Lenart Škof: Antigonine sestre: o matrici ljubezni <b>(Jernej Šček)</b> ..... 696
	IN MEMORIAM
	Stane Bernik (1938–2019) <b>(Salvator Žitko)</b> ..... 700
	Kazalo k slikam na ovitku ..... 702 <i>Indice delle foto di copertina</i> ..... 702 <i>Index to images on the cover</i> ..... 702
	Navodila avtorjem ..... 703 <i>Istruzioni per gli autori</i> ..... 705 <i>Instructions to Authors</i> ..... 707

## PREOKVIRJANJA V NOOSFERI SPREMEMBE V INTERAKCIJSKIH RAZMERJIH MED UMETNOSTJO IN HUMANISTIČNO ZNANOSTJO OD RAZSVETLJENSTVA DO DANES

Jožef MUHOVIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 23, 1000 Ljubljana, Slovenija  
e-mail: jozef\_muhovic@t-2.net

### IZVLEČEK

*Umetnost in humanistika sta dinamični in povezani področji. Od razsvetljenstva sem obe zaznamujejo opazne spremembe. Umetnost karakterizira razširitev njenega »osnovnega polja« v tako imenovano »razširjeno polje«, ki je v najožji zvezi s »kolapsom estetske difference« in je morda najbolj opazna v likovni umetnosti. Teorijo humanistike pa zaznamuje premik od klasične teorije, ki je sinonim za gledanje in motrenje, k moderni, ki je sinonim za diagnostiko, kritiko in polemiko. V razpravi bo poizkušal avtor najprej tematizirati akcijski radij »razširitve« na področju umetnosti, nato akcijski radij »premika« na področju humanistične teorije, da bi se za tem posvetil študiju sprememb, ki jih v interakcije med umetnostjo in humanistično znanostjo prinaša sočasnost omenjene razširitve in premika.*

**Ključne besede:** umetnost, umetnost osnovnega polja, umetnost razširjenega polja, *Gesamtkunstwerk*, *objets trouvés*, *der erweiterte Kunstbegriff*, humanistika, klasična teorija, (post)moderna teorija

## SOVRAPPOSIZIONI NELLA NOOSFERA MODIFICHE NELLE RELAZIONI DI INTERAZIONI TRA LE ARTI E LE DISCIPLINE UMANISTICHE DALL'ILLUMINISMO A OGGI

### SINTESI

*Le arti e le discipline umanistiche sono campi dinamici e connessi. A partire dall'Illuminismo sono entrambe contrassegnate da cambiamenti marcati. L'arte è caratterizzata dall'estensione del suo "campo base" nel cosiddetto "campo espanso" che è più strettamente legato al "crollo della differenza estetica" ed è forse più evidente nelle arti figurative. La teoria delle discipline umanistiche, tuttavia, è caratterizzata da un passaggio dalla teoria classica che è un sinonimo di visione ed esame a quella moderna che è sinonimo di diagnostica, critica e polemica. Nella discussione l'autore cercherà innanzitutto di affrontare il raggio d'azione dell'"estensione" nel campo dell'arte, quindi di "spostare" il raggio d'azione nel campo della teoria umanistica al fine di dedicarsi allo studio dei cambiamenti determinati dalla simultaneità di detta estensione e spostamento tra le arti e le discipline umanistiche.*

**Parole chiave:** arte, arte del campo base, arte del campo espanso, *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte ideale), *objets trouvés*, *der erweiterte Kunstbegriff*, discipline umanistiche, teoria classica, teoria (post)moderna.

## PREDPOSTAVKE

Umetnost in humanistika sta dinamični in poveznici področji. Od razsvetljenstva sem obe zaznamujejo opazne spremembe. Da bi ugotovili, kako temeljne, usodne in dolgoročne so za odnose med njima, je potrebno te odnose reflektirati s stališča njihove sočasnosti in koordinacije.

*Refleksija* v tej zvezi ni kulminacijska refleksija, ki bi vodila na vrh, s katerega bi zavest zrla na široke in pregledne panorame razmerja med duhom, časom in prostorom. Prej je podobna antičnemu stopnjevanju streznjujočega učinka motrenja, h kateremu po naravi sodi minimum budnosti, samopremišljanja, vizije in časa. *Sočasnost* oziroma *kontemporalnost* pa je na tem mestu izraz, ki označuje dvoje. Najprej odnos med kvantitavnim in kvalitativnim vidikom časa, ki je bistven za časovnost estetskega (Gadamer, 2001, 108isl.), in ga definirata grška termina »kronos« (χρόνος), zgodovinski, kronološki, čas in »kairos« (καιρός), čas »važnosti« oziroma »odločilnosti«, v katerem se dogodi kaj posebnega, prelomnega ali trajno pomembnega. In nato »smisel za sinhronost kontekstov«, torej smisel za ustvarjalni in teoretski ekumenizem preteklega, sedanjega in prihodnjega v umetnosti in humanistični vednosti (cf. npr. Komel, 2014, 434–442), ki je na obeh področjih jedro konstruktivnosti in semantične relevance.

Časovni okvir raziskave je sestop moderne iz njenege zenita. Ta se kaže na zunaj kot *kriza*, navznoter pa kot *medvladje* med ne več inspirativnimi *modernimi* in še nepreverjenimi *pomodernimi* vrednotami. Moderna je pri tem gibanje, ki zaznamuje kulturno, politično, filozofsko in umetnostno sfero zadnjih treh stoletij zahodne zgodovine. Če gledamo natančno, predstavlja pravzaprav sekularizacijo idej in perspektiv, izposojenih iz krščanske metafizike. Karakterizirajo jo naslednji procesi: (1) *individualizacija* s pomočjo transformacije starih oblik pripadanja skupnosti, (2) *masifikacija* s pomočjo prevzemanja konformnega načina reagiranja, (3) *desakralizacija* s pomočjo zamenjave velikih zgodb sakralne provenience z »znanstveno interpretacijo sveta«, (4) *racionalizacija* s pomočjo prevlade tehnične učinkovitosti in (5) *univerzalizacija* s pomočjo globalne razširitve enega samega družbenega modela, ki se v svoji svetovljanskosti predstavlja kot »konec zgodovine« (F. Fukuyama; cf. Benoist & Champetier, 2018, 31). Sodobne filozofske šole se kljub siceršnji različnosti strinjajo, da obstaja univerzalna rešitev za vse družbene, moralne in politične probleme. V tej perspektivi postane raznolikost sveta ovira in vse, kar dela ljudi različne, se smatra

kot postransko, nebistveno, slučajno, zastarelo ali celo nevarno. Ker pa modernost ni le skupek idej, ampak predvsem način delovanja, se poizkuša posameznike iztrgati iz njihove pripadnosti določeni skupnosti, da bi bili lažje vključeni v univerzalni način združevanja. V praksi se je kot najbolj učinkovit način za to izkazal trg kot generator absolutiziranja relativnih vrednot, čeprav se čas sicer rad razglaša za »relativizatorja vseh vrednot« (Grün, Halík & Nonhoff, 2016, 64).

## UMETNOST: PREHOD OD PARADIGME OSNOVNEGA K PARADIGMI RAZŠIRJENEGA POLJA

Vse naše predstave o novem se odvijajo na grobu nekoga ali nečesa, pravi pesnik (Bobin, 2014, 47). Enako je s predstavami o *novi* umetnosti. Tudi te skušajo biti ob odprtem grobu preteklosti »sklepne besede« k nekdanj aktualnemu. Kultura sedanosti, piše koncem prejšnjega stoletja Peter Sloterdijk, je velik epiloški stroj, ki s prostodušnim razveljavljanjem včerajšnjega proizvaja kanček orinetacije v sedanosti. Tam, kjer ne more nihče več vedeti, kaj bo veljalo jutri, deluje teza, da je vsaj preteklo minilo, skorajda kot balzam. Sodobni možgani so ta čas še topli od pretoka zadnjih valov epilogov – vse te postfreudistične, postmarksistične, poststrukturalistične, postmetafizične retorike, kdo bi jih ne imel rad v njihovem zavzetem poslavljanju od preteklosti, če je že bodočnost medla in brezizgledna (prirejeno po: Sloterdijk, 1989, 271).

Podobno velja za področje umetnosti. Tudi tu so možgani še topli od pretoka slovityh valov sklepnyh besed k pretesni preteklosti – *Gesamtkunstwerk*, *objets trouvés*, *avantgarde*, *erweiterter Kunstbegriff*, konceptualizem, socialni aktivizem ipd. Bolj silovita ko je sklepna beseda, prej se v sedanosti odpre prostor za pritrjevanja in nove trende.

**Gesamtkunstwerk**

Razširjanju polja umetnosti sta v drugi polovici 18. stoletja pričeli pripravljati pot ideja in praksa t. i. *Gesamtkunstwerka*, celostne umetnine. Najprej s filozofskim premikom od sakralnega k sekularnemu in nato z reformo opere. Pri čemer celostna umetnina ni bila zgolj »multimedijska« povezava vseh umetnosti v enem delu, ampak je vsebovala predvsem tendenco emancipiranja umetnosti. Kar je pomenilo, da so »dobra dela« po letu 1750, ko je bila »izumljena« filozofska estetika, iz teritorija religioznych in historicističnih utemeljitev lahko emigrirala v avtonomni in sekularni estetski teritorij; in pri tem ohranila »odrešiteljsko relevantno«, zahvaljujoč kultu umetnikovega »genija«

in zanimanju za problematiko »celovitosti« v obliki pojma »sistema«,<sup>1</sup> takratnega konceptualnega hita. Kasnejša kritika »religije Gesamtkunstwerka« je sicer pokazala,<sup>2</sup> da v njem sodelujoče umetnosti na račun prisilne in celo nasilne »celovitosti« ter »sistemskosti« izgublajo umetniško svežino in postajajo epifomeni filozofskih spekulacij. Kljub temu pa je razširitev umetnostnega teritorija s heteronomne (religiozno-historicistične) sfere na avtonomistično (estetsko) ostala v veljavi.

### Objets trouvés

Drugi vidik razširjanja temeljnega polja umetnosti predstavljajo znameniti *objets trouvés* in duchampovski *readymades* (njihovo stoto obletnico smo praznovali leta 2017), ki v obliki »premika od retinalnega k mentalnemu« pomenijo širjenje umetnosti od produkcije *artefaktov* k najdevanju in semantiziranju *faktov*. Odmik od metafizičnih fikcij in fantomov, ki so se v zenitu modernizma zaredili v odnosu do umetniških artefaktov, razumljivo vodi v smer njihove demistifikacije. Dobra stran obrata k faktičnosti je v ohranjanju kontakta z vsakdanjkom, v pritegovanju nearanžiranega sveta med horizonte umetniškega zanimanja. Njegova slaba stran pa je nedvomno stalna nevarnost, da iz idealizirane intence po presejanju danega zdrse v pristajanje na že dano v obliki preproste in poljubne semantične eksploatacije (cf. na primer alegorični impulz Walterja Benjamina).

### Der erweiterte Kunstbegriff

je osrednji pojem umetnostnega teoretiziranja in prakticanja kiparja in performerja *Josepha Beuysa* (1921–1986). Izhajajoč iz prepričanja, da je vsak človek umetnik in kot tak sposoben ustvarjati umetnost, je Beuys pod sintagmo »razširjeni pojem umetnosti« razumel človeško ustvarjalnost v zelo širokem spektru, pretežno v smislu antropozofije *Rudolfa Steinera* in njegove predstave o »socialnem organizmu« in »so-

cialni ustvarjalnosti« (Beuys, Beuys & Beuys, 1990, 270). Ta bi po Beuysovem mnenju lahko proizvajala »svet in družbo spreminjajočo socialno umetnost« v obliki t. i. socialne plastike (*soziale Plastik*).

Beuysov razširjeni pojem umetnosti v novih pogojih razvija koncept *Gesamtkunstwerka*. In sicer v navezavi na avantgardna gibanja 20. stoletja, kakršna so *fluxus* in politični ter socialni diskurz *nove levice* (*New Left*) z elementi anarhizma, subverzije, emancipacije in internacionalizma. Problematizacija pojma umetnost z *objets trouvés* in *readymades* se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja izpela. Beuysova »razširitev« je poizkus, da bi na novih temeljih ponovno oživila. Z njo je v igro vstopila vrsta radikalno novih predstav o vlogi umetnosti v družbi, o vlogi umetnika, njegovih materialov, o vlogi produciranja, publike, zaznave, komunikacije itd. Umetnikova želja po neposrednem in aktivnem odnosu z recipientom je močno spremenila tradicionalno pojmovanje umetnine. Kot forme umetniških del lahko v novi perspektivi nastopajo ne le artefaktni produkti ampak tudi – in celo predvsem – situacije (instalacija, *environment*), interakcije (*performance*), procesi (*happening*), koncepti, komunikacije, institucije, ideološki aktivizmi, politika, v kateri naj bi umetnost aktivno sodelovala, in celo družbeni red sam. Beuysova vizija pod zaščitno znamko »socialne skulpture« priteguje v polje umetnosti celotno družbeno sfero, vsa področja ter oblike socialnega življenja in socialne ustvarjalnosti. V njenem okviru umetnik ni proizvajalec »duhovnih objektov« s praviloma namerno oteženo komunikativnostjo, s katero križajo meče različne oblike hermenevtik in eksegez, ampak tako rekoč *medij*, *agent* in *katalizator* dužbenega ter političnega življenja, s funkcijo, ki so jo v primarnih družbah opravljali šamáni,<sup>3</sup> kasneje »dvorni norci« z licenco za nekaznovano izrekanje resnice, danes pa je očitno pristala v rokah umetnika-artista.

Tak pogled na umetnost je moč konkretizirati s kuratorskim zapisom ob nedavni razstavi *Seeing Eye Awareness* v ljubljanski galeriji Vžigalica, v katerem ameriški kurator *Aaron Moulton* piše:

- 1 Ta pojem je tedaj postal osrednji povesod tam, kjer je pojem Stvarstva (in Boga) kot pojem za Celoto zašel v krizo, in tudi povesod tam, kjer ni bilo dovolj velike »vere v človeka« kot obvladovalca narave in absolutnega tvorca vse človeške zgodovine. Pojem sistema je na »nevtralen način« premostil razdaljo med celovitostjo, ki pripada Bogu-Stvarniku, in celovitostjo, ki pripada človeku-ustvarjalcu. In kjer sta imela realna stvarnika – Bog in človek – težave s celovitostjo, in serija sistemskih pojmov je ravno indic, da sta jih imela, so stopili na plano fantastični sistemski stvarniki – umetniki-geniji, celoviti ljudje za celovitost. Tako da je odtlej Celota dobila svoj domicil v v umetniškem delu, umetniško delo pa v sistemu (z malo in veliko začetnico). Pri čemer se je iskalo in cenilo predvsem umetniška dela, ki so v največji meri dosegala stopnjo sistemskosti oziroma celostnosti. V filozofiji se je fuzija Celote, sistema in umetnine najprej dogodila pri Schellingu, ki je razglasil, da je »dejanski način, na katerega mora biti razumljena (njegova, tj. nemška idealistična, JM) filozofija, estetski, in da je zato ... umetnost resnični organon filozofije«. V tem je, pravi Odo Marquard, izvor ideje *Gesamtkunstwerka* (podrobneje cf. Marquard, 1983, 40–41).
- 2 Primerjaj ob tem nastavljanje ogledala, ki ga je *Gesamtkunstwerk*-u postavil nasproti skladatelj Igor Stravinski v četrtem predavanju *Charles Northon Lecture Series* na harvardski univerzi v šolskem letu 1939/1940: »O tem lahko spregovorimo povsem svobodno, ker so veliki časi wagnerjanstva za nami in nam časovni odmik dovoljuje stvari spet postaviti na njihovo mesto. Trezne glave sicer nikoli niso verjele v raj celostne umetnine in so njeno slepilo vedno ocenjevale po njeni dejanski vrednosti. [...] Tej umetnosti-religiji je uspelo pridobiti kultivirano občinstvo le zaradi nesporazuma, ki izhaja iz prizadevanja, da bi iz drame naredili nekakšno mešanico simbolov, iz glasbe pa objekt filozofskih spekulacij. Na ta način se je spekulativni duh zmotil v naslovu in je – pod videzom, da ji želi najbolje – glasbo enostavno izdal« (Strawinsky, 1945, 90–91).
- 3 Se pravi ljudje, ki so, kar pomeni beseda v tunguščini, sposobni »potovati« v duhovni svet in se z njim v stanju »spremenjene zavesti« sporazumevati. V tem »stanju« lahko šaman ljudem omogoča potovanje v druge sfere, stik z duhovi in dušami, zdravljenje vzrokov bolezni ipd.



Razstava Zavedanje motrečega očesa slavi umetnika kot kulturnega jasnovidca, šamána, kot nekoga, ki se s tretjim očesom razgleduje po skrivnostih družbe, nekoga, ki mu je bilo naloženo, da razkrije mistične resnice. Najbolj pristna naloga umetnika je razkrivati mutacije in anomalije, in to v stvareh, kjer jezik ni zadosten ali kjer se meje zavednega prečkajo tako, da se pokažejo ostri in grobi robovi kulture. Na razstavi so predstavljene prakse in artefakti, ki ponujajo različne oblike razkritij, izmišljotin, psiholoških zagat, zarot in verovanj. Nekateri umetniki v svoja dela vnašajo kozmične ali okultne vidike, spet drugi so zagovorniki misticizma in astralnih tradicij. Tretji prekipevajo od tehnološke iznajdljivosti, zato jih v raziskovalne namene najemajo večji sistemi moči, katerih cilje bo treba še razkriti. So pa tudi takšni umetniki, za katere si domišljam, da so v resnici kulturni operativci ideološko motiviranih avantgard (Moulton, 2018).

### Umetnost osnovnega in razširjenega polja

Če na povedano pogledamo s stališča likovne umetnosti, vidimo naslednje širitve njenega horizonta in kompetenc: (a) *Gesamtkunstwerk* zaznamuje prehod od zavezanosti tradiciji k idejni in estetski avtonomiji; (b) *objet trouvé* pomeni širitev teritorija od ustvarjalnosti na poustvarjalnost, od produkcije artefaktov k semantični eksploataciji faktov (cf. Muhovič, 2014, 58–62); (c) *der erweiterte Kunstbegriff* pa predstavlja razširitev umetnikove dejavnosti z ravni producenta na raven socialnega aktivista, katerega končni cilj so »svet in družbo spreminjajoči« socialni procesi.

Videti je, kot da se umetnost s pridevnikom (likovna, glasbena, literarna ...) danes ekscentrira, tj. najdeva središče izven območja svojega metjeja, medija in kompetenc, v ustvarjalnih prostorjih, v katerih postaja njen pridevnik oziroma njena specifika vse manj pomembna. Njen medij, méttje in kompetence se izkazujejo za nezadostne, ker so preveč specialne, in se morajo kombinirati ali celo povsem nadomestiti z multi- in transartističnimi kompetencami, ki jih »umetnik s pridevnikom« nima (npr. benjaminovska sekundarna semantizacija, akcionistične, aktivistične, digitalne, novomedijske ipd. kompetence). V tej perspektivi postane raznolikost umetnostnih panog ovira ali postranska stvar in vse, kar dela umetnike različne, se smatra kot nebitveno, slučajno in zastarelo. Umetnost je umetnost brez pridevnika, *uniseks*. Sicer pa: kakšna bi bila pravzaprav razlika med katalizatorskim učinkom Beuysove »socialne skulpture« ali, denimo, katalizatorskim učinkom »socialne simfonije« ali »socialne novele« kakšnega v drugem mediju iniciiranega

umetnika. Skratka: v teku dveh do treh stoletij so se radikalno spremenili načini umetnostnega občevanja z obstoječim, z medijem, naravo, družbo in človekom.

Pravzaprav imamo, če gledamo realno, danes opraviti s soobstojem umetnosti »osnovnega« in »razširjenega« polja. Prvo v kompetencah in obsegu karakterizira panožni pridevnik, druga je lahko brez njega. Med obema tipoma oziroma paradigmama obstajajo razlike, ki jih je mogoče predstaviti v obliki določenega števila ontičnih, produkcijskih, kompetenčnih in ciljnih diferenc, ki jih kaže spodnja shema:<sup>4</sup>

Kljub poenostavitvam, ki so davek shematike, je iz sheme razvidno, da je govorjenje o paradigmi osnovnega in paradigmi razširjenega polja umetnosti realistično in dokazljivo.

Paradigma osnovnega polja je *artefakto-centrična*. V njenem okviru je umetnik proizvajalec unikatnih, analognih, kontemplativnih, reprezentativnih »duhovnih objektov«, ki na strani umetnika predpostavljajo specializirano metjejsko znanje in specializirane estetske kompetence, na ravni recipienta pa »iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu drugega človeka, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«, kot sredi prejšnjega stoletja lucidno zapiše Meyer Schapiro (1978, 224). Ultimativni cilj te paradigme – razumljen v najširšem pomenu besede – je »čisto veselje nad neodvisnim obstojem nečesa, kar je odlično«, če povem s sočno dikcijo Iris Murdochove (1971, 86). Tej paradigmi to uspeva, kadar njeni produktivni procesi privedejo do popolnosti oblike, ki je človeka, sposobna povabiti v neposredno kontemplacijo in ga obvarovati pred vsrkanjem v obljudene bližnjice sebičnega sanjarjenja (prirejeno po: prav tam). V okrožju biti je to lokalna kvaliteta, ki človeškemu obnašanju daje univerzalno mero (Sloterdijk, 1989, 265).

Paradigma razširjenega polja umetnosti pa je, nasprotno, *fakto-* in *socio-centrična*. Predstavlja razširitev umetnikove dejavnosti z ravni metjejsko specializiranega producenta na raven nadpanožnega, multimedijskega in multikulturnega »katalizatorja socialnih procesov«, pri čemer so zanj umetniški materiali in ustvarjalni postopki zgolj sredstvo za pospeševanje »svet in družbo spreminjajočih« procesov. Pri čemer umetnik deluje *bona fide*, da so njegove predstave o smeri in načinu odvijanja teh procesov dejansko tisto, kar je stvarnosti najbolj ustrezno, ne pa zgolj to, za kar on misli, da je samo s seboj trenutno lahko zadovoljno. Razširjenemu postmodernemu geslu »*everything is permitted*« pri tem odgovarja pustolovski in provokativni pojem uma, za katerega je pravilno tisto, kar se spoprijema z ovirami, ki stojijo na poti *nebrzdanemu* življenju, in služi kot medij družbene kritike in družbene konstruiranja.

4 Za področje umetniške grafike je podobno karakterizacijo osnovnega in razširjenega polja napravil Črtomir Frelih v razpravi »Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja« (Frelih, 2018, 6).

**Shema 1: Za področje umetniške grafike je podobno karakterizacijo osnovnega in razširjenega polja napravil Črtomir Frelj v razpravi »Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja« (Frelj, 2018, 6).**

Umetnost osnovnega polja	Umetnost razširjenega polja
artefakt	fakt
duhovni objekt	duhovni dogodek
produkt	storitev
artefaktna forma	koncept
trdnost	fluidnost
estetsko zaznavanje	funkcionalno zaznavanje
materialna produkcija	socialna ustvarjalnost
formativnost	in-formativnost
visoka stopnja nekomunikativnosti	visoka stopnja provokativnosti
produkcija artefaktov	družbeno konstruiranje
sistem znakov	socialno dogajanje
homo faber + homo sapiens	homo sapiens (homo faber)
metjejska izobrazba	socialno-politična epistemika
metjejske kompetence	socialno-politične kompetence
intimno / kontemplativno	angažirano / aktivistično
osebno	javno
konstruktivno	kritično in polemično
reprezentativno	manifestativno
intrinzično	ekstrinzično
dobro	prav(no)

S stališča humanističnih znanosti se ob tem postavljata dve vprašanji: V čem je razlog, da so predmoderne in moderne umetnostne mentalitete spontano verjele, da ustvarjalna drama privede k artefaktu, postmoderne pa imajo potrebo pod vprašaj postaviti ravno ta najbolj trdoživi ustvarjalni *a priori*? In drugič: Je éksodus artefakta in njegova substitucija z aktivistično semantizacijo faktov edina ustvarjalna alternativa, ki lahko v pomodernih pogojih shaja z minljivostjo življenja in človekovo potrebo po katarzi? (Muhovič, 2014, 55–62).

#### SPREMEMBE V HUMANISTIČNEM RAZISKOVANJU UMETNOSTI PO RAZSVETLJENSTVU

##### Klasična in moderna teorija

V novejšem času, ko je pod preiskujoči pogled refleksije prišla tudi teorija sama, je postalo priljubljeno govoriti o dveh tipih teorije: o teoriji, ki jo pogojno imenujem *klasična*, in je, kot pove etimologija, sinonim za gledanje in motrenje, in o teoriji, ki jo pogojno imenujem *moderna*, ki je sinonim za diagnostiko,

kritiko, polemiko in terapevtiko. Prva temelji na izvornofilozofskem čudenju stvarem, ki jih proučuje, druga na objektivirajoči distanci do stvari. Razliko med obema je samo navidez naivno opredelil Abraham Joshua Heschel, ko je zapisal: »Svet smo zmožni opazovati na dva načina: z razumom in z začudenostjo. S prvim skušamo razložiti svet in ga prilagoditi našemu spoznanju, z drugo pa se trudimo, da bi naš razum prilagodili svetu« (Heschel, 1951, 11). Poudarek seveda ni na razliki med »razumom« in »začudenostjo«, ampak na razliki med »prilagoditi svet našemu spoznanju« in »prilagoditi naše spoznanje svetu«. V tej navidezni besedni igri je velik ontični razkorak v odnosu znanosti do »predmeta raziskovanja«.

Klasični – aristotelski in sholastični – tip teorije je imel za cilj spoznanje in zrenje tega, kar *je*. Najvišja teorija nastane, ko vidimo nekaj v »poslednji resničnosti«, in ko bít, resnica in misel, ki je njuna vez, sovpadajo. Cilj je idealistično optimiran, v polnosti skorajda nedosegljiv. Vendar je v temelje tega teoretiziranja spontano vgrajena intenca po zvestobi »predmetu proučevanja«, po »prednosti objekta« (*Vorrang des Objekts*), če se izrazim z Adornom (cf. Sloterdijk, 2003, 392). Karakteristika tega tipa teoretskega družjenja s stvarmi je, da pri njem, kot piše Sloterdijk, nastane nekaj, kar lahko imenujemo »erotična« oziroma »estetska« teorija. Kjer je v igri eros, živi teoretska kultura, ki ima bolj podobo umetnosti kot podobo tehnike. Umetnik in erotik živita pod vtisom, da stvari želijo prej nekaj od njiju kot pa onadva od njih, in da so one tiste, ki ju vpletajo v avanturo izkušnje. Napotita se k stvarim, ki jih imata za nekaj avtonomnega, in se izročita njihovem vtisu. Zanju so stvari reka, v katero ne moreta stopiti dvakrat, ker so, čeprav iste, v novem odnosu spet nove. Če se jim spoznavajoči približuje, potem se jim ne približuje kot raziskovalec-gospodar, ampak kot *raziskovalec-radovednež*. Kjer se smisel za radovednost in simpatetični odnos do stvari neha, se začnejo ravnodušnost, prevzetnost, dlakocepljenje in spori, vajeti pa prevzameta guvernantska in prepirljiva zavest. Prav zaradi te »temeljne zvestobe do stvari« so nekdanji filozofi učili, da so dimenzije estetskega za resničnost spoznanj konstitutivne (cf. Sloterdijk, 2003, 393).

Moderna in pomoderna znanost je preveč »realistična« in odrezava, da bi do stvari gojila odprt in naklonjen odnos. Do njih zavzema postrazsvetljensko previdnostno distanco. V njeni teoretski kulturi v odnosu do obstoječega zaznavamo primat skepse, distance, procedur in raziskovalne tehnike. Objekt je tu lahko samo tisto, kar sodi na področje, ki ga obsegajo metode in modeli. Če vse metodično pripišemo subjektu, pa lahko govorimo o tipu znanosti, ki izhaja iz vzvišenosti prepoznavalca nad prepoznanim, o tipu, ki ga karakterizira »prednost subjekta« (*Vorrang des Subjekts*) in neavtonomnost »objekta«. Ta vzvišenost je cena objektivnosti in se kupuje z metodično pomiritvi-

jo ali normiranjem tega, kar subjekt v raziskovanju sme oziroma ne sme (Sloterdijk, 2003, 392–393). Se pravi: s »prilagajanjem sveta človekovemu spoznanju«.

Mišljenje so seveda spoznanja, ki so se podredila avtonomnosti objekta. Ker inteligenca izvorno ni teoretična postavka, temveč kvaliteta ravnanja okolju odprtih bitij, izvira iz srečevanja z objekti, iz »šole ognja«, kot slikovito pravi Sloterdijk (1989, 114–115). *Kapital* lahko beremo tako pogosto kot želimo, vendar o kapitalu nikdar ne bomo razumeli odločilnega, če tega ne bomo spoznali iz *lastnih* izkušenj, če ga ne bomo vsrkali v lastno miselno strukturo in občutje (cf. Sloterdijk, 2003, 345). Vendar nam raziskovalna kultura od razsvetljenstva dalje najgloblje zabičuje, naj spoznanjem »iz prve roke« ne verjamemo. Za razsvetljenje kot nazorsko obliko, katere motor je zaskrbljenost za to, da bi človek ne postal žrtev prevare ali premoči, so namreč objekti, prav zato, ker je v njih vselej nekaj »samosvojega«, nekaj, kar uhaja našim analizam, interpretacijam in teorijam, pojem tega, čemur bi se naj ne zaupali. Še posebej, ker, kot opozarja na primer »kritična teorija«, ta nedostopnost ne korenini le v predmetu, ampak tudi v »samosvojesti« mišljenja. Kdor presoja, zajame v logičnih formah tisto identiteto predmeta, ki je predmetu predpostavljena z mišljenjem, jezikom oziroma pojmom. In ta rezultat, v katerem končuje vsako mišljenje, vodi to teorijo do znane uničujoče sodbe: *Identität ist die Urform der Ideologie*, identiteta je praoblika ideologije (SG, 2018). Se pravi: vsako mišljenje, ki verjame v možnost identitete med predmetom in seboj – kar je seveda iluzija –, je »po naravi stvari« ideološko. Problem pa je, ker ta teorija samo na sebi pravilno ugotovitev posploši kar na vsa mišljenja in smelo zatrdi: *Wissen ist per se Ideologie*, vednost je ideologija *per se*, tj. sama na sebi. In sicer vsaka vednost; torej tudi vednost kritične teorije, kar pa ta ne reflektira in ne upošteva. Prednost objekta bi torej v dvojnem smislu – objek(tiv)nem in subjekt(iv)nem – pomenila: prisilno živeti z neko neulovljivo močjo *nad* seboj. In ker vse, kar je nad nami, kvazi-samodejno enačimo s tem, kar nas podjarmlja, lahko v smislu tega razsvetljenega razsvetljenstva do stvari in misli vzpostavimo zgolj odnos *kritične in polemične distance*. Čeprav, kot opozarja Sloterdijk, ne gre pozabiti, da eksistira še neka druga vrsta prednosti, ki ne temelji na podjarmljanju. Prednost, ki jo objekt uživa v spoštljivem simpatetičnem razmerju in razumevanju, od nas ne zahteva, da se sprijaznimo s podrejenostjo in odtujeno pozicijo. Njen pravzorec in vzor je, čeprav se sliši melodramatično, ljubezen (Sloterdijk, 2003, 393).

#### Epistemološki *simpatikus* in epistemološki *parasimpatikus*

Na metaforični način bi bilo mogoče reči, da ima humanistična epistemologija, podobno kot vegetativni živčni sistem, svojo »simpatično« in »parasimpa-

tično» infrastrukturo. Prvo v odnosu do »predmeta proučevanja« karakterizirajo radovednost, občutljivost, prvoosebni kontakt in metodična prilagoditev naravi predmeta, drugo distanca in rezerviranost do raziskovanega, kritičnost, dekonstrukcija in določena pričakovanja, ki koreninijo v tem, kar se v teoriji na predmetu raziskovanja kritizira. Prva teži k involviranemu spoznavanju umetnostne sfere in vidi umetnost kot *avtonomno* odvijajočo in razvijajočo se stvarnost, druga temelji na znanstvenosti in kritičnosti raziskovanja in vidi umetnost kot *heteronomno*, od lastne znanstvenosti in kritičnosti odvisno sfero.

Humanistični teoretski *simpatikus*, katerega primarni namen je *spoznavanje* avtonomne kulturne in umetnostne resničnosti, ima značaj avditivne percepcije. In sicer v tem smislu, da si ne predstavlja rad, da bi stal distanciran na robu dogajanja. Ta tip teoretiziranja ima »svet« in »predmete« samo toliko, kolikor je sredi dogajanja. Zato je že od samega začetka možen zgolj kot *teorija vključenosti* (*Theorie des In-Seins*; Sloterdijk, 2007, 52).

Drugače se obnaša t. i. humanistični »parasimpatikus«, katerega primarni namen je raziskovanje kulturne in umetnostne resničnosti kot neavtonomne stvarnosti. Ta privzema bolj naravo okularne subjektivitete. Če hoče gledalec nekaj videti, mora do vidnega vzpostaviti odmik in protipostavitev, ta prostorski »narazen« in »nasproti« pa med subjekt in objekt vstavita distanco, ki nima zgolj prostorskega, ampak tudi ontološki pomen. V zadnji konsekvenci tega distanciranega razmerja se raziskovalci razumejo kot brezsvetni in breztelesni opazovalci, ki lahko do njim vselej odmaknjenega sveta tudi sami zavzemajo zgolj *odmaknjeno, pozunanjeno stališče*. Skratka: Okularna subjektiviteta v eksponiranem stanju teorije se ujema z nagnjenjem, da se teorija samointerpretira kot ne vključena pričevanjska instanca na robu panorame, ki ji pravimo svet (*Theorie des Ausser-Seins*). Teži k posplošitvi, objektivizaciji, popredmetenju in poznanstvenjenju znanja. In prav lahko se zgodi, da v njeni previdni objektivizirajoči luči svet neposrednosti in intime umolkne (Sloterdijk, 2007, 52).

Teoretski simpatikus je zavezan *praktični modrosti* in proučuje stvari *in vivo*. Njegovo raziskovanje je težavno in včasih zbuja dvome. A ima prednost v tem, da se takó dosežena spoznanja kot zmote nanašajo na živo dogajanje. Teoretski parasimpatikus pa je zavezan *teoretski modrosti*. Stvari proučuje v konceptualno in metodično kontroliranih pogojih, *in vitro*. Sam sebe vidi kot generatorja *distance, kritičnosti, polemičnosti*, oziroma, kar mu pomeni isto, *znanstvenosti* v proučevanju kulture in umetnosti. To ga nagiblje k favoriziranju lastnih spoznanj, čeprav veljajo samo za kontrolirane pogoje, in k temu, da samega sebe zaznava kot zaupanja vrednega diagnostika in terapevtika obstoječega stanja.

Gledano s stališča *kontemporalnosti* ima humanistični simpatikus dobro utemeljeno antropološko navezavo na preteklo stanje umetnosti, solidno aktualizirano povezavo s sedanostjo raziskovanja, njegovi v prihodnost merjeni *anticipacijski potenciali* pa so ekstenzivni (skorajda popolno nevmešavanje humanistične vednosti v bodoče umetnostno prakticanje, razen morda z obrambo dobro proučenih »klasičnih« idealov). Nasprotno ima humanistični parasimpatikus danes doživljajsko razrahljano, epistemološko distancirano in skozi filter kontroliranih pogojev precejeno navezavo na fenomenologijo in preteklost umetnosti, solidno navezavo na sedanost (večinoma naravoslovno fundiranega) znanstvenega raziskovanja in izrazito intenzivne, z družbenim konstrukcionizmom impregnirane anticipacijske intence glede umetnostne prihodnosti. Pač v skladu s parafrazo: *teorije so umetnost doslej le različno razlagale, gre pa za to, da jo spremenimo*. Namreč s pomočjo splošne razširitve favoriziranega kibernetkega modela, katerega legitimacijski točki sta vera v znanost (tj. v znanstveno odkritje »naravnih zakonov« razvoja, čeprav je sicer vse družbeno konstruirano) in vera v napredek (pri kateri ni vnaprej znano, ali vodi k obratu na bolje ali le k obratu v spremembo, saj se parasimpatična znanost in teorija ne ukvarjata z vprašanjem vrednot in zato tega ne moreta vedeti).

V sedemdesetih letih preteklega stoletja so se semiotiki pričeli odmikati od čisto strukturalističnega (desaussureovskega) pojmovanja semiotike, v kateri je bila v ospredju formalna in strukturalna analiza (umetniških) znakovnih sistemov, in se začeli nagibati k poststrukturalistični »socialni semiotiki«, ki je usmerjena v proučevanje označevalnih praks v konkretnih socio-kulturnih kontekstih (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard; Umberto Eco, Judith Butler idr.; umetnostna teorija, kritična teorija umetnosti, institucionalna teorija umetnosti itd.). Gledano s tega stališča bi si, zaenkrat še nedokazano, upal trditi, da teorija humanistike v zvezi z umetnostjo danes bolj obvlada natančnost kritika, polemika, diagnostika in terapevtika kot natančnost radovedneža, erotika, empirika in poznavalca. Zdi se, da danes bolje in raje misli s parasimpatično kot s simpatično hemisfero. Če je to res in v katerih primerih je to res, bom poizkušal argumentirano pokazati v nadaljevanju.

#### INTERAKCIJE MED UMETNOSTJO IN HUMANISTIČNO ZNANOSTJO DANES

Času, ki ga živimo, lahko očitamo marsikaj, ne moremo pa ga označiti za dolgočasnega. Sredi digitalne revolucije, globalizacije in spreminjajočega se geopolitičnega ustroja sveta, se bije bitka za resnico. Vsi si jo lastijo. Vsi so jo že našli. In onim drugim odrekajo pravico do nje ter vse, kar imajo ti drugi povedati, označijo za lažno novico. Doba *fake news* je, parado-

ksno, doba spopada za resnico, ki se neposredno ali posredno odvija kot spopad moči, premoči in nemoči spoznanja (prirejeno po: Avbelj, 2018). Vse to definira tudi interakcije v biotopu umetnosti in humanistike.

Čisto na začetku je treba opozoriti na neko temeljno težavo, ki jo imajo znanstvene vede z umetnostjo, tudi v primeru, da jo raziskovalno pojmujejo kot avtohton in avtonomno odvijajoč se fenomenalni sistem. Namreč na dejstvo, da ima vsaka znanost specifični korpus temeljnih pojmov, ki so ji lastni, in so bili razviti zato in tako, da bi lahko zajemali vsebine, ki znanost v proučevanih fenomenih zanimajo. Ko neka znanost vrže mrežo svojih pojmov preko umetnostne stvarnosti, lahko vanjo zajame samo tisto vsebino, ki so jo sposobni identificirati njeni pojmi in jo njen posebni jezik lahko izrazi. Iz tega pa sledi, da to ni vsebina, ki bi bila specifična za umetnost, ampak je specifična za znanost. Estetik – kot estetik – iz umetnosti vedno potegne samo estetiške, se pravi filozofske aspekte in vsebine, sociolog sociološke, psihoanalitik psihoanalitske, umetnostni zgodovinar umetnostnozgodovinske ipd. Umetnostna stvarnost pa ima še več drugih, ravno tako pomembnih aspektov in vsebin in povsem mogoče si je predstavljati, da takrat, ko vse znanstvene discipline opravijo svoje delo, in iz umetnosti ekstrahirajo vsebine, ki jih zanimajo, v umetnostnih pojavih določene vsebine še vedno ostajajo neizčrpane, celo nedotaknjene. In prav te so umetnosti najbolj lastne, zanjo karakteristične, saj niso ne filozofske ne sociološke ne psihoanalitske ne umetnostnozgodovinske itd., ampak umetnostne, torej avtohtone. Vsi znanstveni pristopi k umetnosti so zaradi tega obsojeni na to, da se umetnosti dotikajo na določenih ravneh in v določenih sferah, ne morejo pa je zajeti ne v njeni celoti ne v njeni *specifični biti*, namreč kot umetnost. To ima svoje posledice. Prva je ta, da mora humanistična znanost »zdržati« pritisak dejstva, da nad umetnostno fenomenologijo nima popolne kontrole, ker se ta v celoti ne podreja njenim pojmom in pojmovnim mrežam. Druga pa se kaže v spoznanju, da je znanstvena verifikacija, epistemična efektivnost in aktualnost določene singularne humanistične vednosti o umetnosti dosegljiva šele v sočasni oziroma kontemporalni integraciji z drugimi humanističnimi spoznanji o umetnosti. Se pravi, če sledimo Deanu Komelu, v epistemični matrici »skupnega razumevanjskega konteksta« (Komel, 2014, 434–442; Komel, 2018, 4–6), saj se lahko *sodobnost* najavlja samo kot doba, ki prihaja iz izročila s sporočilom za prihodnost (Komel, 2019, 10). To pa pomeni: proučena preteklost lahko postane humus prihodnosti samo v primeru, da jo z natančnim jezikom celostno pomanjšamo na njeno bistvo, kot se izraža Jordan B. Peterson (2018, 259). Šele takrat lahko zastavimo nov cilj in se usmerimo k njemu. Vprašanje, kako to konkretno storiti v humanistiki pa je natančno problemsko jedro naše današnje konference.<sup>5</sup>

### Humanistika in umetnost osnovnega polja

Umetnost osnovnega polja je usmerjena k produkciji artefaktov kot »duhovnih objektov« in od recipienta ter raziskovalca terja izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva posebno predpripravo. Izhodiščno vprašanje v tej zvezi je torej: Kako lahko humanistične znanosti pridejo blizu z artefakti kot duhovnimi objekti posejani sferi umetnosti osnovnega polja?

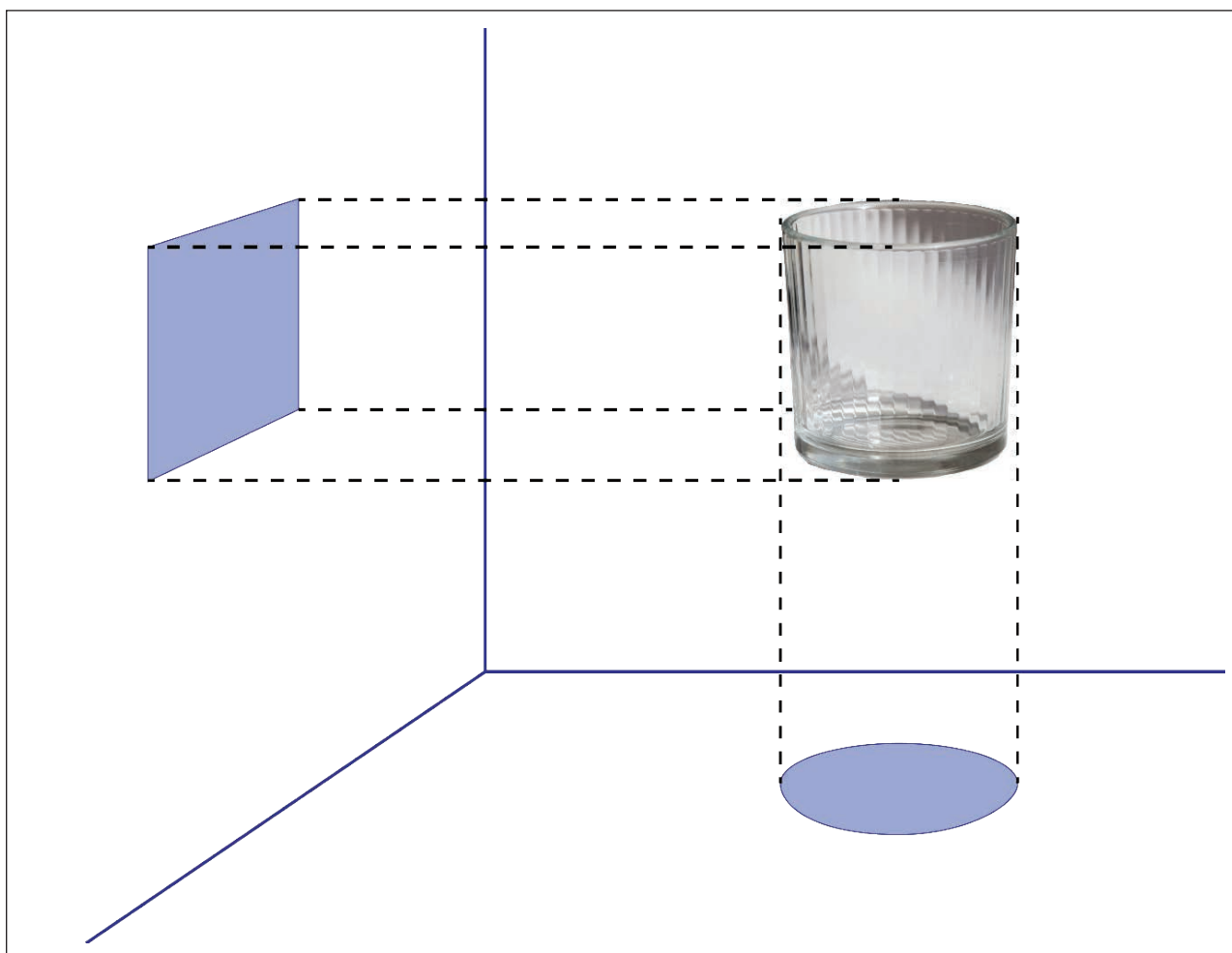
Najmanj, kar je v zvezi z umetniškimi *artefakti* mogoče reči brez vnaprejšnjega utemeljevanja, je, da so fenomeni, pojavi v prostoru in času. Se pravi dejstva oziroma sistemi dejstev. Dejstva in sistemi dejstev pa, kot je znano iz logike raziskovanja, za nas niso odgovori temveč vprašanja, nikoli rešitve ampak *naloge*, kot opozarja Ludwig Wittgenstein v *Logično-filozofskem traktatu* (Wittgenstein, 1984, zv. 1, § 6.4321). Načini, kako te naloge teoretsko rešujemo, ko smo soočeni z dejstvenimi matricami umetniških artefaktov, so *interpretativne projekcije*, če si izposodim sintagmo Viktorja E. Frankla iz njegove »dimenziionalne ontologije« (Frankl, 1985, 24–39).

Umetniški fenomen si lahko figurativno predstavljamo kot tridimenzionalni objekt v prostoru projektivne geometrije, čeprav ima lahko v realnosti tudi več dimenzij in se zato pojavlja v večdimenzionalnem hermenevitičnem prostoru. Skratka: umetniški fenomeni načeloma omogočajo sebi lastne projekcije. Najbolj elementarna med njimi je projekcija na projekcijsko ravnino človekovega spontanega doživetja. Mogoče so tudi projekcije na projekcijsko ravnino človekovega »okusa«, religioznega, političnega ali nazorskega vrednostnega sistema, te ali one umetnostne ideologije, te ali one umetnostne teorije, stila, mode in seveda te ali one humanistične discipline. Vse te projekcije – in teh je veliko – pa so po naravi nižjedimenzionalne od fenomena, ki jih povzročajo. Preprosto zato, ker so projekcije.

Če umetniški fenomen iz njegove večdimenzionalnosti projiciramo na različne dimenzije, ki so nižje od njegovih lastnih, se v skladu s Franklovo dimenziionalno ontologijo odslukuje na dva načina: bodisi tako, da si odslukave nasprotujejo, bodisi tako, da so večpomenske.

*Prvi zakon dimenziionalne ontologije*. Eden in isti fenomen, ki ga iz njegove dimenzije projiciramo v različne dimenzije, ki so nižje od njegove lastne, se odslukuje tako, da si odslukave med seboj nasprotujejo. Če na primer kozarec, ki je geometrijsko gledano valj, iz tridimenzionalnega prostora projiciramo na dvodimenzionalno ravnino tlorisa in stranskega risa, v prvem primeru dobimo krog, v drugem pravokotnik. Iz obeh projekcij pa izhaja tudi protislovje, saj gre obakrat za sklenjen lik, kozarec pa je odprta posoda.

5 Kontemporalnost razumevanjskega konteksta v interdisciplinarni humanistiki, ki je potekala 17. decembra 2018 v City Hotelu v Ljubljani.



**Slika 1: Prvi zakon dimenzionalne ontologije.**

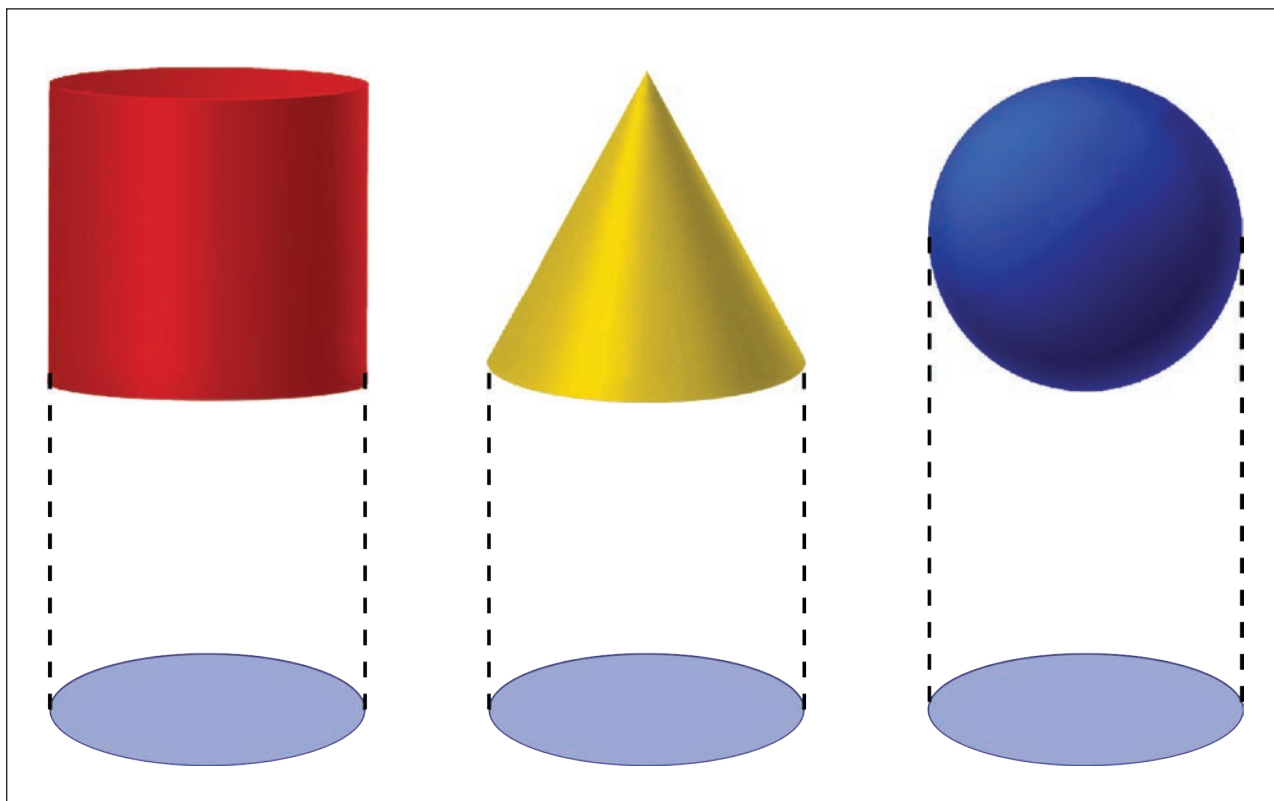
Podobno velja za umetnostne fenomene. Interpretacije enega in istega dela se ne le razlikujejo, ampak si, ker so oblikovane s stališča različnih epistemskih, nazorskih, konceptualnih, vrednostnih ipd. projekcijskih ravnin, tudi nasprotujejo in so lahko med seboj, z avtorjevimi intencami in celo z umetniškim fenomenom samim v popolnem nasprotju.

*Drugi zakon dimenzionalne ontologije.* Različne stvari, ki jih iz njihove dimenzije projiciramo na isto projekcijsko ravnino oziroma v isto dimenzijo, ki je nižja od njihove lastne, se odslkujejo tako, da so projekcije večpomenske. Ko valj, stožec ali kroglo projiciramo na tlorisno ravnino, vselej dobimo krog. In če vemo, da gre pri tem za sence, ki jih mečejo valj, stožec in krogla, uvidimo, da so te sence večpomenske, saj po njih, ker so enake, pač ni mogoče sklepati, katero telo jih dejansko meče.

Če slike različnih ženskih aktov (na primer Ingresovega, Modiglianijevega, Derainovega, Matissovega, Schielejevega, Picassovega, de Kooningovega itd.) projiciram na projekcijsko ravnino ikonografije, dobim

vselej isto pomensko strukturo – golo žensko telo. Vendar je ta ikonografska struktura večpomenska, saj iz nje ne morem sklepati, na katerega avtorja in na kateri izrazni način se nanaša, čeprav je v oblikotvornem smislu prehod od Ingresovega k de Kooningovemu ženskemu aktu takšen, kot bi gledalec pri tem »zamenjal svet«.

Podobno je, če raznolike umetnostne fenomene projiciram na projekcijsko ravnino ene humanistične discipline. Interpretativne projekcije različnih umetniških del na projekcijsko ravnino določene ideologije, vede in teorije so večpomenske, saj iz različnih del ekstrahirajo parametre istega tipa, ki zanimajo ideologijo, vedo in teorijo, iz njih pa ni mogoče razbrati, kako bistveni so ti parametri za formalno in semantično identiteto dela. Če različna slikarska dela projiciram na primer na projekcijsko ravnino sociologije umetnosti, se bodo dobljeni podatki v vseh primerih nanašali na problematiko družbe, družbenih institucij in družbenih odnosov, a bodo *večpomenski*, saj iz njih ne bo mogoče razbrati, ali je problematika družbe, družbenih institucij in družbenih odnosov za določeno delo nekaj



**Slika 2: Drugi zakon dimenzionalne ontologije.**

primarnega in odločilnega ali le nekaj sekundarnega in spremljevalnega (kot, denimo, za slike surrealizma, kubizma, geometrijske abstrakcije, slikarstva velikega barvnega polja ipd.).

S stališča umetnostne hermenevtike je mogoče reči, da poliperspektivno in polemično nasršeni čas, v katerem živimo, o umetniških delih producira predvsem velike količine nižjedimenzionalnih interpretativnih projekcij. In ne bi se smeli čuditi, da postaja spričo mnogih »interpretativnih modelov« podoba umetniških del vse bolj nejasna, in da na koncu nihče več ne more ugotoviti, o čem pravzaprav ta dela *govorijo*, ampak le še, o čem bi v skladu z različnimi interpretativnimi modeli *morala* govoriti.

Nižjedimenzionalne projekcije so v načelu enakovredne, vendar izkustvo kaže, da za formalno in semantično identiteto umetniških pojavov niso vse enako bistvene. V tej zvezi se danes postavljata dve vprašanji: Kako med številnimi možnimi interpretativnimi projekcijami identificirati tiste, ki so – kot na primer *naris*, *tloris* in *stranski ris* v projektivni geometriji – karakteristične in konstitutivne za določen umetniški fenomen in zato omogočajo hermenevtično re-konstrukcijo njegove identitete? In drugo: Kako naj se interdisciplinarni izsledki humanističnih raziskovanj umetnosti med seboj povežejo, da bi epistemologija umetnosti ne bila samo zbirka razmontiranih kolesc,

oluščenih plasti ter nekompatibilnih modelov, ampak celovit in operativen »razumevanjski kontekst«?

Pred tema vprašanjema se nahaja humanistična znanost danes, ko se sooča z umetnostjo t. i. »osnovnega polja«. Obe sta še posebej pereči, ker »stoji«, kot je ugotavljal že Jacques Derrida, vsak umetniški artefakt med stvarjo in znakom, ker »je vmesnost, odnos med stvarjo in znakom« (Derrida, 1972, 292). In njegova moč ter posebnost izvirata iz dejstva, da ne zapade *povsem* nobeni od obeh ontoloških kategorij, na kateri sicer delimo svet: niti sferi narave oziroma predmetov (formalnost) niti sferi duha oziroma znakov (vsebina). Očitna posledica tega je, da se umetniško delo v hermenevtičnem pogledu upira tako razlagalni znanosti o stvareh in njihovih kavzalnih razmerjih kot pojasnjevalni razlagi znakov in njihovih pomenskih razmerij (Menke, 2005, 15–17).

Če izhajamo iz povedanega, se v hermenevtiki likovnih del kot ključno postavlja vprašanje, kako se je mogoče v obliki analitične racionalnosti približati kompleksnemu stanju predmetno-znakovne oziroma formalno-semantične matrice umetniškega fenomena, in preseči tako goli formalizem kot pomenotvorno samovoljo interpretirajočega subjekta. Če napravimo prerez skozi valj, katerega premer je enak njegovi višini, dobimo v vodoravni smeri krog, v vertikalni kvadrat. Znano pa je, da kvadratura kroga ni mogoča (Frankl,

1985, 61). Sta bolj mogoči in verjetni »formalizacija vsebine« ali »semantizacija forme« v likovni hermenevtiki? Zdi se, da nič bolj. Formalistični pristanek na razpoložljivost »golihi dejstev«, ki duhu ne zadajajo nobenih nalog več, in metafizični prelom s »površinskostjo«, v katerem »razsvetljeni duh« skozi bežne pojavnosti zre direktno na »večne« semantične strukture in jih postavlja kot definitivne določitve (po: Sloterdijk, 1989, 130–131), se hermenevtično nista izkazala. Nasprotno. Izkustveno je postalo jasno, da kompleksnega odnosa med predmetnostjo in znakovnostjo ni mogoče srečati niti v poslednjih destilatih *formalizma* niti v poslednjih destilatih *semantizma*. Toda, ali je potem dostop do izmuzljive formalno-semantične ontologije umetnostnih fenomenov sploh mogoč?

Hermenevtično izkustvo kaže, da je. Če bi ne bilo tako, bi tudi (likovne) umetniške ustvarjalnosti že zdavnaj ne bilo, saj bi bila v pogojih ploskega formalizma in enako ploske pomenotvorne samovolje zanesljivo nezanimiva. Mogoče je namreč dokazati, da se ustvarjalna in poustvarjalna »zanimivost« likovne umetnosti začne s strateškim dvigom v ontologijo naslednje, formalizmu in semantizmu nadrejene dimenzije, dimenzije koordinacije, na kateri se vsebina kot »notranjost« in likovna formalnost kot »zunanost te notranjosti« vzajemno določata in navdušujeta; podobno kot dve gorišči iste elipse, kot »sestavljene sile« v fiziki ali kot duša in telo v naših življenjih.

Tu pa je s stališča učinkovitega bodočega humanističnega srečevanja z umetnostjo osnovnega polja jedrno področje, ki mu lahko pride nasproti zgolj nova metodologija formiranja medkonceptualne razsežnosti humanistične vednosti o umetnosti, za katero velja, da smisel ni nikoli (že) dan, ampak ga je potrebno aktualizirati, aktualizacija pa brez kontemporalnega upoštevanja horizontov preteklega, sedanjega in prihodnjega, ostaja zaprta za relevantno interpretacijo in še bolj za relevantno anticipacijo umetnostnih dogajanj (Komel, 2018, 4). Kar je slabo tako za umetnost, ki se ne more relevantno opazovati v ogledalu teorije, kot za teorijo, ki ostaja nerelevantno fragmentirana na robu panorame, ki ji pravimo umetnostna resničnost.

Humanistika v bodočem občevanju z avtonomno pojmovanim področjem umetnosti stoji na tej zeitgeistovski koordinati pred urgentno nalogo. In ni vnaprej mogoče povedati, kako jo bo rešila. Morda le to, da rešitve zelo verjetno ne bo moč najti v tem, da bo urgentno poniknilo v taki ali drugačni obliki ideološke načelnosti, in tudi ne mimo integriranega strokovnega diskurza.

### Humanistika in umetnost razširjenega polja

Kakšen pa je odnos humanistike do paradigme razširjenega polja umetnosti, katere jedro ni artefaktna, ampak *socio-centrična* fenomenologija s sekundarno semantizacijo socialnih faktov in procesov. S to pa-

radigmo danes v največji meri interferira paradigma parasimpatične modalitete humanističnega raziskovanja. Umetnost razširjenega polja in parasimpatična infrastruktura humanističnega raziskovanja sta kompatibilni, ker izhajata iz skupnega verovanjskega temelja: iz vere v družbeno konstruiranje. To je iz pojmovanja, da je vse – spol, etika, morala, kultura, vrednota, umetnost, država, hierarhija, inštitucije in družbene vloge – *socialni konstrukt*, ki ga lahko družba vselej rekonstruira in če je potrebno tudi de-konstruira. Pač v skladu z odkritji znanosti ali idejami družbenih elit. Tako videnje in taka »razpoložljivost« človeške in družbene narave sta umetnikom in filozofom odprli možnost, da svet ne le razlagajo, ampak tudi spreminjajo; ne da bi se pri tem preveč menili za naravne meje in zakone, ki med seboj ločijo področja in kompetence. Na takem skupnem imenovalcu oboji zlahka ne le sodelujejo, ampak tudi prestopajo kompetenčne meje in področja. Danes ni malo umetnikov, ki se (samo)razglašajo za »filozofe«, in ni malo filozofov, ki s svojimi nastopi in idejami aktivno posegajo na področje – največkrat performativne – umetnosti. Za to jih domnevno avtorizira čudaška teza, da je njihova teorija »odkrila«, »kako umetnost misli samo sebe« (prim. npr. lacanovsko teoretsko psihoanalizo) in so zato poklicani, da nam to razodenejo na »praktični« način. Konkretna prakticanja tega tipa umetnosti imajo neredko instrumentalne cilje in indoktrinacijske konsekvence. V obeh primerih – ko umetniki nastopajo kot filozofi in filozofi kot umetniki – pa gre za heteronomno pojmovanje strokovnih in kompetenčnih stvarnosti, ki jih je v volčji lakoti po novostih, ekspresiji in socialnem vplivu mogoče avtonomistično konstruirati, rekonstruirati in dekonstruirati.

Kar se umetnosti tiče, ima dogajanje ne glede na nadzgodovinski pojem »družbene konstrukcije« zgodovinske korenine. Razsvetljenstvo želi univerzum preobraziti v skupni pojem poročil in informacij. To opravlja z dvema komplementarnima medijema, z leksikonom in časopisom. Z leksikonom skuša zajeti celoten ciklus vedenja, s časopisom vsakodnevno poraja rastrsko sliko gibanja in spreminjanja realnosti. Leksikon obsega konstante, časopis variable. Podobna pa sta si po sposobnosti »z *minimumom struktur prenesti maksimum informacij*« (Sloterdijk, 2003, 340).

Po analogiji bi bilo mogoče reči, da sposobnost z *minimumom struktur prenesti maksimum informacij* zaznamuje tudi na družbenem konstruiranju temelječi prehod od umetnosti osnovnega polja v dobi meščanstva k umetnosti razširjenega polja v postmoderni.

Umetnost in umetnina sta v 18. stoletju emfatično predstavljali estetski red nasproti leksikalnemu kaosu enciklopedistov in novinarskemu kaosu časopisne empirije. V umetnini se je zgodilo nekaj trajnega, kar se je razlikovalo od vse večje poplave sodanih ravnodušnosti. Formulirano v jeziku, ki je prihajal v uho in v oko ter se oprijemal srca, v formi, na katero



se je bilo mogoče sklicevati, in okrog dejanj, ki se zdijo pregnantno zanimiva ter življenje pred človekom dramtizirajo. Z vsem tem je meščanska umetnost formirala in krepila zaradi naraščajočega izkušnjskega kaosa ogroženo človeško zavest in tlakovala pot razvoju meščansko-kapitalistične družbe. Le umetnost je tedaj človeku še približno mogla ponuditi tisto, kar mu niti približno nista več mogli ponuditi teologija in racionalistična filozofija: *pogled na svet kot univerzum in na totaliteto kot kozmos* (Sloterdijk, 2003, 342).

S koncem meščanskega obdobja ugasne tudi to kvazifilozofsko izvajanje umetnosti. Že v 19. stoletju je umetnost z bledenjem njene upodablajoče funkcije zapadla v narcistično kroženje okrog same sebe in okrog artističnega kroga. Kmalu se ne pojavlja več kot medij, v katerem se je lahko z edinstveno pozornostjo »dojemal« in prikazoval (ves) svet, temveč sama postane uganka. Bolj ko zapušča nadomestno reprezentativno, nadomestno teološko, nadomestno kozmološko funkcijo, bolj stoji pred zavestjo kot fenomen, ki se od drugih »informacij« razlikuje predvsem po tem, da se pri njej ne ve več, »kaj naj bi to pomenilo«, da ni več tisto pozorno, da ni več medij razlage, ampak ostaja bolj nejasna kot vse preveč lahko razložljivi preostanek sveta (povzeto po: Sloterdijk, 2003, 342–343).

Trenutno nam kaže obraz »razširjenega polja«, ko je v ospredju in cenjena njena sposobnost z *minimumom struktur prenesti maksimum socio-kibernetizirajočih informacij*. Ker ne producira form, ampak informacije, je razumljivo, da je zanjo simpatična humanistična raziskovalna infrastruktura, ki proučuje forme, strukture in vsebine (formalna likovna analiza, teorija stila, ikonografija, hermenevtika ipd.), iz tira. Dobro pa se ujame z vedami parasimpatične humanistike in ideologijami, ki jih zanimajo informacije, tj. avtono-

mistično konstruiranje, posredovanje, afirmiranje in instrumentaliziranje informacij v družbenopolitične in ideološko-aktivistične namene (npr. kritična teorija umetnosti, teorija spola, kulturni marksizem, ideologija multikuturnosti itd.). Dejavnost raziskovanja in dejavnost anticioativne aplikacije doseženih spoznanj v tem primeru nista jasno diferencirani in se odvijata na način »konceptualne osmoze«, da uporabim ta evfemizem.

Važno pri tem pa se je zavedeti, da je umetnosti, teoriji in ideologiji le skozi informacije z minimumom trdnih struktur dostopno vse. In le skozi take informacije se lahko med seboj idilično ujamejo.

#### NAMESTO ZAKLJUČKA

Vendar ima vsaka idila tudi svoj »trn v mesu«. In ta lahko vse nepredvidljivo obrne. Spomnimo se, kako je, ko na računalniku namestimo nov program in moramo pri tem podpisati pripadajočo pogodbo z večimi stranmi pravniškega jezika v drobnem tisku. Pogodbo le ošvrknemo s pogledom, se hitro pomaknemo na zadnjo stran, odkljukamo »strinjam se«, in nato nanjo pozabimo. Podobno je v življenju. Srečevanje s pogodbami lahko, piše Yuval N. Harari, tudi tu povzamemo v eni sami povedi: ljudje se v zameno za »delovanje programa« odrečemo preciznemu branju, razumevanju in pomenu (Harari, 2017, 201–202). Problem pa je, ker je pomen, kljub temu, da mislimo, da življenje ni drama, da nima scenarija, dramatika, režiserja in producenta, vkomponiran v matrico naših dejanj in nas zato zlahka pocuka za rokav. Še posebej tedaj in tam, kjer postane življenje res koncentrirano in od nas nepričakovano in nezmerno zahteva, da z *minimumom informacij ustvarimo maksimum trdnih struktur*.

REFRAMING IN THE *NOOSPHERE*: CHANGES IN INTERACTIVE RELATIONS BETWEEN ART AND THE HUMANITIES FROM THE ENLIGHTENMENT TO THE PRESENT DAY

Jožef MUHOVIČ

University of Ljubljana, Academy of Fine Arts and Design, Erjavčeva 23, 1000 Ljubljana, Slovenia  
e-mail: jozef\_muhovic@t-2.net

## SUMMARY

*Art and the humanities are dynamic and connected disciplines. From the Enlightenment onward, both have been marked by visible changes. Art is characterised by the expansion of its »basic field« into the so-called »expanded field«, which is closely connected to the »collapse of aesthetic difference« and is perhaps most noticeable in fine/plastic art. The theory of the humanities, however, is marked by a transition from classical theory as a synonym for viewing and contemplation, to modern theory as a synonym for diagnostics, critique and polemic. The first tends toward an involved understanding of the art sphere and sees art as an autonomously unwinding and developing reality, while the other is based on the scientific nature and criticality of research, and sees art as a heteronomous reality dependent on its own criticality, which often has instrumental and indoctrinational consequences (critical art theory, gender theory, cultural Marxism, theory of multiculturalism, etc.).*

*During the discussion, the author will first attempt to thematize the action radius of »expansion« into the sphere of art, followed by the action radius of the »transition« in humanistic theory, in order to be able to finally devote himself to the study of changes in interactions between art and the humanities brought on by the contemporaneity of such expansion and transition.*

**Keywords:** art, art of the basic field, art of the expanded field, *Gesamtkunstwerk*, *objets trouvés*, *der erweiterte Kunstbegriff*, the humanities, classical theory, (post)modern theory

## VIRI IN LITERATURA

- Avbelj, M. (2018):** Trenutek preloma. Dostopno na: <https://goo.gl/bPSYXN>, Online portal IUS-INFO (zadnji pristop: 19. 12. 2018).
- Benoist, A. de & C. Champetier (2018):** Manifest za evropski preporod. Ljubljana, samozaložba
- Bobin, C. (2014):** Ruševine neba. Ljubljana, Književno društvo Hiša poezije.
- Beuys, E., Beuys, W. & J. Beuys (1990):** Joseph Beuys: Block Beuys. München, Schirmer/Mosel Verlag.
- Cuénot, C. (1968):** Nouveau lexique Teilhard de Chardin. Pariz, Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1972):** Die soufflierte Rede. V: Derrida, J.: Die Schrift und die Drifferenz. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 259–301.
- Frankl, V. E. (1985):** Der Pluralismus der Wissenschaften und die Einheit des Menschen. V: Frankl, V. E.: Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn. München, Piper, 24–39.
- Frelj, Č. (2018):** Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja. V: Majski salon ZDSLU 2018 – grafika. Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, 5–12.
- Gadamer, H. G. (2001):** Resnica in metoda. Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Grün, A., Halík, T. & W. Nonhoff (2016):** Gott los werden. Wenn Galube und Unglaube sich umarmen. Münsterschwarzbach, Vier Tuerme.
- Harari, Y. N. (2017):** Homo deus: Kratka zgodovina prihodnosti. Ljubljana, Mladinska knjiga založba.
- Heschel, A. J. (1951):** Man is Not Alone: A Philosophy of Religion. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Komel, D. (2014):** Gadamer and Kierkegaard: On Contemporaneity. Filozofia, 69, 5, 434–442.
- Komel, D. (2018):** Kontemporalnost razumevanjskega konteksta v interdisciplinarni humanistiki. Ljubljana, Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko.
- Komel, D. (2019):** O umetnosti, Slovenski čas, 105, 10–11.
- Marquard, O. (1983):** Gesamtkunstwerk und Identitätssystem: Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik. V: Szeemann, H.: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Frankfurt am Main, Sauerländer Verlag, 12–18.
- Menke, C. (2005):** Einführung. V: Koch, G. & C. Voss: Zwischen Ding und Zeichen: Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst. München, Wilhelm Fink Verlag, 15–19.
- Moulton, A. (2018):** Zavedanje motrečega očesa / Seeing Eye Awareness. Ljubljana, Galerija Vžigalica. Dostopno na: <https://goo.gl/KCpthx> (zadnji pristop: 18. 12. 2018).
- Muhovič, J. (2014):** Modernism as the Mobilisation and Critical Period of Secular Metaphysics: The Case of Fine/Plastic Art. Filozofski vestnik, XXXV, 2, 47–65.
- Muhovič, J. (2015):** Leksikon likovne teorije: Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznimi iz angleške, nemške in francoske terminologije. Celje-Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba.
- Murdoch, I. (1971):** The Sovereignty of Good. London, New York, Routledge.
- Peterson, J. B. (2018):** 12 pravil za življenje: Protistrup za kaos. Ljubljana, Družina.
- Schapiro, M. (1978):** Modern Art. 19th and 20th Centuries. New York, G. Braziller.
- SG (2018):** Sozialistische Gruppe, Hochschulgruppe Erlangen / Nürnberg. Die 10 beliebtesten Dogmen der ‚Kritischen Theorie‘. Dostopno na: <http://www.wissenschaftskritik.de/fach/philosophie/> (zadnji pristop: 8. 12. 2018).
- Sloterdijk, P. (1989):** Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Sloterdijk, P. (2003):** Kritika ciničnega uma. Ljubljana, Študentska založba.
- Sloterdijk, P. (2007):** Der ästhetische Imperativ. Hamburg, Philo & Philo Fine Arts.
- Strawinsky, I. (1945):** Poétique musicale. Pariz, J. B. Janin.
- Wittgenstein, L. (1984):** Tractatus logico-philosophicus. V: Wittgenstein, L.: Werkausgabe in 8 Bänden (zv. 1). Frankfurt am Main, Suhrkamp.