

KAJA KRANER¹

Epistemološke premene v zgodovinjenu vizualne umetnosti na prehodu iz 20. v 21. stoletje²

Izveček: Na prehodu iz 20. v 21. stoletje je v slovenskem prostoru mogoče detektirati določene epistemološke premene v zgodovinjenu umetnosti in nacionalne umetnostne dediščine 20. stoletja. V članku bomo slednje rekonstruirali na podlagi analize treh izbranih konkretnih primerov, ki se gibljejo na presečišču muzeološke in akademske sfere oziroma se mestoma pomikajo proti t. i. kuratorskemu diskurzu. Na podlagi primerjave bomo analizirane primere umeščali v širši kulturno-politični in teoretski kontekst, na podlagi katerega je do neke mere mogoče tudi pojasniti specifične posameznega primera. Pri tem bomo pokazali, da je v procesu uveljavljanja in definiranja sodobne umetnosti od 90. let mogoče detektirati redefinicijo in geografsko repositioniranje nacionalne umetnostne dediščine 20. stoletja.

Ključne besede: umetnostna zgodovina, epistemologija, modernizem, sodobna umetnost, vzhodna umetnost

UDK: 165:7.072

Epistemological Changes in Historicising the Visual Arts at the Turn of the 20th to the 21st Century

Abstract: The turn of the 20th to the 21st century reveals certain epistemological changes in the historicising of art and of the 20th cen-

¹ Kaja Kraner je doktorandka na *Alma Mater Europaea - Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: kraner.kaja@gmail.com

² Članek temelji na delu doktorske disertacije "Geopolitika umetnosti: primer paralelnega narativa" na AMEU-ISH.

tury national art heritage in Slovenia. These changes are reconstructed through the analysis of three selected examples, which revolve around the intersection of the museological and academic spheres or even tend towards the so-called curatorial discourse. Based on their comparison, the analysed examples are placed in a broader cultural-political and theoretical context, which also serves to clarify their individual specifics. We will show that the process of establishing and defining contemporary art since the 1990s has shown traces of redefinition and geographical repositioning of the 20th century national art heritage.

Keywords: art history, epistemology, modernism, contemporary art, eastern art



V članku bomo na podlagi analize konkretnih primerov predstavili nekatere epistemološke premene v zgodovinjenu vizualne umetnosti na prehodu iz 20. v 21. stoletje v slovenskem kulturnem prostoru. Pri tem se bomo osredotočili na konkretne primere, ki se osredotočajo na nacionalno zamejeno umetnost 20. stoletja, do neke mere tudi 21. stoletja, pri čemer bomo pokazali, da smo v okviru formirajoče se ideje sodobne umetnosti od 90. let priče geografskemu repozicioniranju nacionalno zamejene umetnostne dediščine, predvsem pa novi epistemološki bazi teoretskih in umetnostnozgodovinskih prispevkov o sodobni umetnosti, ki izhajajo iz heterogene discipline kulturnih študij oziroma kulturnoštudijskih teorij recepcije. V primerjalni analizi se bomo osredotočili na konkretne primere, ki se gibljejo na presečišču muzeološke in akademske sfere oziroma se mestoma pomikajo proti t. i. kuratorskemu diskurzu. To

med drugim pomeni, da so – za razliko od primerov iz akademske sfere – v večji meri vpeti v strateška pozicioniranja znotraj lokalnega in globalnega umetnostnega polja ali sistema. Iz tega razloga bomo v članku, vsaj do določene mere, rekonstruirali tudi širši kontekst in logiko t. i. umetnostnega polja/sistema, ki so z analiziranimi premenami tesno povezane.

V analizi epistemoloških premen zgodovine umetnosti se bomo v prvi fazi oprli na arheologijo humanističnih znanosti, kakor jih je predvsem v knjigi *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti* (1966) opredelil Michel Foucault. Umetnostna zgodovina, kot se je znotraj srednjeevropskega kulturnega prostora znanstveno formalizirala konec 19. stoletja, je na tej podlagi razumljena kot humanistična znanost, ki jo v temelju zaznamujejo specifične moderne vednosti. Te je mogoče odstreti na podlagi dejstva, da že vsaj od obdobja italijanskega *quattrocenta* obstajajo osnovne komponente umetnostnozgodovinske vednosti, kakor se bolj določno formirajo od druge polovice 19. stoletja – na podlagi krajevnih, časovnih in/ali kolektivno-identitetnih zamejitev identificiran karakter umetnosti, identifikacija mest dosege popolnosti ali vrhunca, osnovni oris transformacij oziroma oris bolj dolgoročnih razvojnih procesov –, vendar se šele v moderni dobi uveljavi pojem umetnosti na splošno, temu ustrezno pa se tudi vzpostavijo pogoji možnosti za umetnosti imanentno zgodovino.

Moderno umetnostnozgodovinsko vednost hkrati v temelju zaznamuje dejstvo, da se ob uveljavitvi pojma umetnosti na splošno uveljavi tudi opredelitev umetnosti in zgodovine (hkrati in samostojno) kot obliki kolektivnega življenja. To dejstvo je mogoče misliti natanko na podlagi bolj splošnih sprememb v dispoziciji moderne vednosti. Splošno dispozicijo moderne vednosti namreč na eni strani zaznamuje vzpostavitev človeka kot sidrišča vednosti, ki določa vse formalne pogoje izkustva, pri čemer je izkustvo samo

tudi izhodišče vednosti (spoznavna metoda analize). Na drugi strani pa jo zaznamuje odkritje transcendentalnega polja, ki na novo razporedi razmerje med transcendentálnim, tj. od izkustva neodvisnim, in empiričnim, na podlagi česar se na novo diferencirajo tudi tipi in področja znanosti ter vzpostavijo nove oblike vzpostavljanja enotnosti vednosti. Moderno umetnostnozgodovinsko vednost, ki operira z empiričnimi umetnostnimi primeri, tako – podobno kot druge empirične znanosti in znanosti, ki operirajo s človekom v njegovi empiričnosti – v temelju zaznamuje nuja po antropološki utemeljitvi njenih objektov, hkrati pa sprememba organizacijskega principa empiričnosti. Slednje se manifestira na način uveljavitve razvojno-sistemske organizacije, kjer zaznavne lastnosti empiričnih predmetov znanosti postanejo pojmovane zgolj kot povrhnjica globinskih procesov, ki so stranski produkt *zgodovinskih* sprememb. Zgodovina, ki je po Foucaultu tudi osnovna moderna humanistična znanost, tako funkcionira kot “rojstno mesto empiričnosti, tj. prostor /.../, v katerem ta empiričnost prejme svojo bit”.³ Nuja po antropološki utemeljitvi objektov empiričnih in na novo razporejenih humanističnih znanosti je za razliko od tega povezana z dejstvom, da empirične (tj. izpeljane) znanosti lahko prejmejo transcendentalno vrednost le preko posredovanja antropologije, ki priskrbi nekakšno jedro, ki poganja zgodovinske spremembe objektov znanosti.⁴

³ Foucault, 2010, 269.

⁴ Foucault to pojasni predvsem na podlagi analize sprememb fokusa v okviru osrednjih empiričnih znanosti: politične ekonomije, biologije in modernega jezikoslovja. Vse našete družijo pomik proti antropološki utemeljitvi, pa naj gre za razlago ekonomskih procesov z grožnjo pomanjkanja in smrti, opredeljevanje organizmov na podlagi življenja, ki se izraža v živih bitjih, ali analize jezika, ki naj bi prvenstveno označeval človekova dejanja, stanja in hotenja. Glej: Ibid., 307–367.

Najbolj splošno rečeno, torej empirični umetnostni primerki v okviru moderne umetnostne zgodovine postanejo pojmovani kot človekova predmetna povnanjanja, na podlagi katerih je mogoče rekonstruirati zgodovino človeške predstavnosti. Za formalno-estetsko povrhnjico empiričnih umetnostnih del se po tem pojmovanju skratka skriva duhovna komponenta, ki hkrati priča o partikularni predstavnosti nekega prostora in časa (pojem svetovnega nazora) in univerzalnem človeškem estetsko-tvornem potencialu ali kar potrebi, gonu (pojem *kunstwollen*). Kljub temu umetnostno zgodovino od obdobja njene znanstvene formalizacije v epistemološkem smislu zaznamuje nihanje ali kar konflikt med pozitivistično linijo, ki poskuša do umetnostnih del pristopati preko bolj objektivnih zgodovinopisnih metod, in tako poimenovano podoživetveno linijo, katere predmet je natanko duhovna komponenta za golo materialnostjo umetnostnih del. V primeru zagovornikov zgodovinskega objektivizma se tako na primer srečamo predvsem z metodologijo zgodovinske datacije, ikonografske razlage motiva, orisom osnovnega družbenopolitičnega konteksta nastanka itn., ki za zagovornike duhovne razsežnosti umetnosti predstavlja zgolj začetna shematična klasifikacijska orodja, ki v svoji omejenosti na empirično ne morejo zares prodreti do bistvenih delov umetnostnega dela. Specifično znotraj slovenskega umetnostnozgodovinskega polja, distinkcija v veliki meri poteka glede na predmet zgodovinarja: nacionalna (ne)premična dediščina je praviloma deležna znanstveno-objektivističnih interpretativnih pristopov, medtem ko so interpreti moderne umetnosti oziroma umetnosti od 20. stoletja praviloma zagovorniki t. i. metodologije podoživljanja.⁵

⁵ Distinkcija naj bi se sicer vzpostavila že v formativnem kontekstu umetnostne zgodovine v Sloveniji, ki izhaja iz tradicije Dunajske šole, dve osrednji struji bi namreč bilo mogoče detektirati že pri 'utemeljiteljih' umetnostne zgodovine, Francetu Steletu in Izidorju Cankarju. Glej: Grafenauer, 2006, 55-57.

Temni modernizem Tomaža Brejca

Med zagovornike analize duhovne komponente umetnosti je vsekakor mogoče umestiti umetnostnega zgodovinarja Tomaža Brejca, saj pri interpretacijah dosledno izhaja iz analize umetnostnih fenomenov skozi perspektivo človeške eksistence oziroma zagovarja “aktivni odnos gledalca in dela”. V skladu s fokusom članka se bomo v tem primeru osredotočili na njegovo interpretacijo nacionalno zamejenega modernega in modernističnega slikarstva iz knjige *Temni modernizem*, ki je izšla leta 1991. V knjigi Brejc poskuša definirati bistvene določujoče lastnosti slovenskega likovnega izraza ali kar “slovenskega eksistencialnega bistva”, kakor naj bi se manifestiral v stoletni tradiciji slikarstva datiranega med letoma 1880 in 1980. Rekonstrukcija “nacionalnega karakterja” pri tem evidentno črpa iz ključnih virov razumevanja “eksistencialističnega modernističnega individualizma”,⁶ ki umetnosti prve polovice 20. stoletja interpretira na podlagi rekonstrukcije duhovnega razpoloženja specifične dobe, med drugim v temelju zaznamovane z izkušnjo obeh svetovnih vojn (subjektivna drama, tragičnost življenja, obup, odtujenost modernega človeka, umetnikovo tujstvo v sodobni civilizaciji itn.). Medtem ko Brejc utemeljuje svoj metodološki pristop, v knjigi posredno definira tudi svoj predmet: do “eksistencialne podstatni slovenskega likovnega modernizma” se ni mogoče dokopati preko golega objektivističnega zgodovinskega datiranja modernizma, v tem primeru na primer privzemanja uveljavljenih stilsko-klasifikacijskih orodij za modernistične -izme. Hkrati ne na način, da privzamemo funkcionalistično pozicijo socialistične kulturne politike do modernizma ali pozicijo “občudovalcev klasičnih kanoнов”.⁷ Preko Brejčevega metodološkega profiliranja temni moder-

⁶ Šuvaković, 2001, 105.

⁷ Brejc, 1991, 7-8.

nizem tako v veliki meri nastopa kot nekakšen preostanek ključnih soobstoječih umetnostnih, kulturnopolitičnih, umetnostnoideoloških idr. tokov in pozicij, ki so v stoletnem obdobju prečili in zaznamovali umetnostno produkcijo znotraj slovenskega kulturnega prostora. 'Temni modernizem' je nekakšen teritorij, ki je ostal nedotaknjen od različnih, praviloma politično motiviranih stilskih znotraj-evropskih 'kolonizacij', je torej stilski, ideološki, idejni tujek vsemu prej naštetemu, in natanko ta tujost nastopa kot njegovo bistvo, jedro njegove avtentičnosti.

Temni modernizem se po Brejcu napaja iz modernistične mitologije izraza stanja človekove eksistence, ki pa se ne manifestira motivno, vsebinsko, formalno, temveč skorajda indeksalno uresničuje v preobrazbah likovne materije, tj. formalnih in estetskih inovacijah. (Moderno) umetnostno delo je torej treba po Brejcu razumeti na način avtonomiziranega 'izživljanja v ustvarjalni tehniki' in skorajda performativnega indeksalnega puščanja "sledi" preko oblikovanja in rabe likovne materije. Evidentno je torej, da avtor idejo avtentičnega (nacionalnega) eksistencialnega izraza posredno črpa natanko iz podobe umetnostne tvorne ustvarjalnosti, kakor sta jo vnesla ekspresionizem in povojni informel, ki sta bila oba tesno prepletena z eksistencialistično filozofijo. T. i. eksistencialistična slikarska govorica, pri kateri naj bi šlo predvsem za postopek 'uresničevanja subjekta v podobi', se je sicer v slovenskem kulturnem prostoru bolj razmahnila šele od konca petdesetih let 20. stoletja. Pomikanje proti konceptiji umetnosti kot realizaciji avtonomnih estetskih funkcij je v tem primeru mogoče kontekstualizirati s širšo jugoslovansko socialistično kulturno politiko v procesu distanciranja od Vzhodnega bloka od tega istega obdobja, pri čemer se je preko procesov liberalizacije, internacionalizacije in vključevanja v zahodne tokove tedanje sodobne umetnosti poskušalo vnovič vzpostaviti korespondenčni odnos z zahodno umetnostjo. V politi-

čno-stilskem smislu gre skratka v primeru eksistencialistične slikarske govorice za odgovor na institucionalizacijo marksizma na širšem geografskem območju srednje-vzhodne Evrope, kjer se namesto svobode kolektiva, začne izpostavljati svobodno uresničevanje posameznika, individuuma, osebno notranje doživetje.⁸ Brejc skratka v začetku devetdesetih let ponudi (re)interpretacijo nacionalne zgodovine slikarstva 20. stoletja na podlagi politično-stilske formacije, ki se širše uveljavi skozi šestdeseta leta 20. stoletja, in ki je do neke mere v skladu tudi z državno kulturno-politično usmeritvijo tega istega obdobja, ki naj bi bila po meri takrat formirajočega se novega socialističnega srednjega razreda.⁹

Slovensko eksistencialno bistvo, kakor se manifestira v vizualni umetnosti, skratka po Brejcu 'organsko' pripada zahodnoevropskemu prostoru, saj to območje preči podobna zgodovinska izkušnja obeh svetovnih vojn, ki naj bi v temelju zaznamovala eksistencialno podstat (evropskega) modernističnega slikarstva. Performativno udejanjanje nacionalno-specifičnega eksistencialnega bistva v umetnostnemu mediju imanentnih izraznih sredstvih, torej neprestano nastopa v dialogu s širšim splošnim duhovnim razpoloženjem neke dobe. Brejčevo občasno metodološko spogledovanje s socialno zgodovino umetnosti se tako na nobeni točki ne prevesi čez trden okvir disciplinarne zavezanosti umetnostnozgodovinski hermenevtiki, ki analize izrazne plati temnega modernizma misli na podlagi teoretsko-referenčne baze eksistencializma (ki zagotovi legitimacijo

⁸ Piotrowski, 2009, 69–70.

⁹ Če se poslužimo klasifikacije zgodovine slovenske filozofske in teoretske scene (ki je bila znatno povezana tudi z umetnostno produkcijo), ki jo v knjigi *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960* ponudi Miško Šuvaković, je mogoče Brejčevo pozicijo do neke mere umestiti v okvir eksistencialnega neomarksizma 1955–1964 in obdobja heideggerjanstva 1965–1974. Glej: Šuvaković, 2001, 35–37.

izraznega izživljanja v likovni materiji) in fenomenologije (ki zagotovi osnovne metodološko-interpretativne pristope). Umetnostno delo ni stranski produkt ali dokument družbenih okoliščin, družbene materialne baze, zato ne nastopa kot sredstvo njihove rekonstrukcije, umetnost ima namreč svojo lastno materialnost, imanentno zgodovino in razvoj, ki je produkt znotrajlikovnih raziskovalnih postopkov. Brejc torej v svoji obravnavi nastopa na splošnem epistemološkem terenu, ki ga Foucault imenuje analiza doživetega, pri čemer ta predstavlja kontrapunkt umetnostno-zgodovinskih pozitivističnih in teleoloških oziroma eshatoloških analiz. Analiza doživetega namreč predstavlja tip analize, ki do človeka in njegovih predmetnih povnanjenj dostopa kot do subjekta, ki skratka poskuša povezati analizo naravnih in družbenih pogojenosti človeka v teoriji subjekta,¹⁰ pri čemer gre v interpretativnem procesu za obliko estetske relacije z (v tem primeru predvsem) zgodovinskim umetnostnim artefaktom.

Komparativistična metodologija Jureta Mikuža

Za razliko od Brejca poskuša prispevek *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma* umetnostnega zgodovinarja Jureta Mikuža iz leta 1995 (ki je sicer predelava njegove doktorske disertacije iz leta 1982) intervenirati v 'dogmo nacionalne posebnosti in modernistične enkratnosti'.¹¹ Mikuž namreč svojo primerjalno analizo začenja s tezo, da "je namreč - vsaj zahodna - umetnost univerzalna govorica in kot taka samostojna entiteta z lastnimi zakonitostmi, problematiko in razvojem."¹² Skratka posredno začenja z utemeljevanjem

¹⁰ Glej: Foucault, 2010, 389-391.

¹¹ Šuvaković, 2001, 113.

¹² Mikuž, 1995, 7.

umetnosti imanentne zgodovine, kjer je ritem slogovnih in vsebinskih premen stranski produkt 'nuje notranje logike', ki se uresničuje arbitrarno glede na kraj nastanka in nacionalno-kulturni kontekst. Povezovanje umetnostnih del in umetnikovih subjektivnih specifik, ki so formirane in določene s časom, prostorom ter pripadnostjo kolektivni identiteti, naj bi bila tako po Mikuževem mnenju predvsem stranski produkt prispevkov pripadnikov majhnih in ogroženih umetnostnih okolij, ki morajo kot taka zagovarjati lastno specifičnost, medtem ko si "ljudje iz velikih in pomembnih umetnostnih okolij", ki neizbežno sodijo skozi prizmo lastnega naroda, lahko privoščijo zagovor avtonomnega razvoja umetnosti. Mikuž v tej navezavi meni, da ni enostavno mogoča nekakšna srednja, uravnotežena pot, ampak je treba komparativno analizo začeti na drugačnem temelju. Določeni umetnostni problemi naj bi v določenih obdobjih bili enostavno "v zraku" – istočasno ali z manjšimi zamiki, pa čeprav na različnih koncih sveta, kjer naj bi sicer imeli povsem drugačno diskurzivno vrednost. Avtor se tukaj posluži naravoslovno-znanstvene teorije morfo-genetskih polj, ki trdi, da se tako pri živalih kot pri ljudeh ob reševanju določenega problema lahko pojavijo isti odgovori, saj vpliv tega polja deluje tako, da vsak naslednji, ki se ukvarja z isto problematiko, najde rešitev lažje in hitreje kot prvi, ki se je lotil nekega problema. Formativna kavzacija ustvarja nekakšne motorne silnice, podobne magnetskim valovom, prek katerih se miselne energije, ki jih porabimo pri reševanju določenega problema, prenašajo skozi čas in prostor, zato nikakor ni nujno, da bi naslednji reševalci problema vedeli za izvorno rešitev, prek morfične resonance lahko sprejemajo le njene mehanizme, ki jih usmerjajo in jim olajšajo delo.¹³

Podobno kot Brejce tudi Mikuž slovensko moderno in modernistično slikarstvo eksplicitno umešča v Zahodno Evropo oziroma

¹³ Ibid., 8.

natančneje predvsem v francoski povojni kulturni prostor, ravno tako pa se distancira od določenih “nasilno apliciranih” tokov: poda predvsem ostro sodbo lokalne epizode socialističnega realizma oziroma povojne socialistične kulturne politike, ki naj bi prekinila “naraven razvoj” lokalne različice univerzalnega umetnostnega razvoja. Da bi potrdil svojo tezo o pripadnosti slovenske moderne in modernistične slikarske tradicije univerzalni (zahodni) umetnostni zgodovini, v svoji študiji uporabi komparativistično formalno likovno analizo. Pri tem upošteva dejstvo, da sta obdobje druge svetovne vojne oziroma povojna “konservativna estetika socialističnega realizma”, ki naj bi se manifestirala na način poseganja ideološkega in administrativnega aparata v usmerjanje slovenske in jugoslovanske umetnosti, vnesla določeno diskontinuiteto v siceršnje morfično rezoniranje imanentnega razvoja univerzalne (zahodne) umetnosti v slovenski umetnosti.¹⁴

Za razliko od Brejčeve “nepomembne epizode” socialističnega realizma iz knjige *Temni modernizem* naj bi skratka “revolucionarna leta” (tj. obdobje narodnoosvobodilnega boja, začetek povojnih let), po Mikuževem mnenju učinkovala precej bolj usodno. Socialistični realizem, ki je tukaj neposredno opredeljen kot “v slovenski prostor prinesena ‘umetnost’ totalitarističnih držav Evrope”,¹⁵ naj bi namreč preko državno-administrativne podpore specifični umetnostni produkciji usodno preoblikovala okus lokalnih (malo)meščanskih po-

¹⁴ “Po drugi svetovni vojni pa sta bila tako logični razvoj in odnos, ki jima sledimo skozi vso slovensko zgodovino, precej nasilno pretrgana. Petim vojnim letom je sledilo še nekaj let formalno narekovanega osredotočenja na sovjetsko umetnost, v kateri se je prelom z normalnim umetniškimi razvojem pojavil kmalu po velikih ustvarjalnih dosežkih porevolucionarne tvornosti in jo je obvladala konservativna estetika socialističnega realizma.” V: *Ibid.*, 12.

¹⁵ *Ibid.*, 13.

trošnikov, kar naj bi rezultiralo v sprejemanju, a hkrati določenem dvomu o zahodnih (buržoaznih) svetovnih nazorih (eksistencializem, fenomenologija itn.), oziroma v zadržanosti s hladno-vojno zunanjo in kulturno politiko povezane 'ekspanzije izvoza ameriške umetnosti s pomočjo trgovcev in velikih uradnih razstav predvsem v zahodno Evropo'.¹⁶ Mikuž skratka – kljub začetni tezi o univerzalnosti zahodne umetnosti in avtonomnem rezoniranju univerzalnih umetnostnih problemov v času in prostoru –, velik del svoje analize posveti rekonstrukciji (kulturno)političnega, ekonomskega in družbenega konteksta slovenskega kulturnega prostora, ki so izoblikovali njegovo partikularnost. Partikularnost je v tej navezavi bolj kot formalno-estetska in izrazna, pojasnjevalno sredstvo, zakaj se slovenska umetnostna produkcija ni nikoli v polni meri oziroma sočasno "organsko vklopila v svetovni razvoj".¹⁷ Univerzalnost svetovnega razvoja umetnosti se skratka po Mikužu odvija v polno delujočem umetnostnem sistemu, ki je pogoj možnosti za domnevno avtonomni razvoj umetnostnih problemov. Za razliko od tega je situacija znotraj slovenskega kulturnega prostora rezultirala predvsem v nekoliko zakasnelem registriranju vzpostavljenih trendov, prvenstveno formalnem povzemanju bistvenih problemov moderne umetnosti in vzpostavitvi nekakšne samozadostnosti lokalnega umetnostnega polja.¹⁸

Mikužev prispevek o slovenskem modernem slikarstvu skratka na eni strani zaznamuje omenjeni kulturno-politični pomik proti koncepciji umetnosti kot realizaciji avtonomnih estetskih funkcij, hkrati pa materialistični pristop k obravnavi nacionalno zamejene umetnosti, ki izpostavlja ekonomske, kulturno-politične, politične

¹⁶ Ibid., 16.

¹⁷ O tem glej, Ibid., 25.

¹⁸ Brejc v Ibid., 22.

itn. pogoje umetnostne produkcije. Pri tem glavnino knjige zavzema tudi komparativistična formalna likovna analiza izbranih slikarskih umetnostnih del, ki so sopostavljena praviloma kronološko predhodnim slikarskim primerom iz francoskega kulturnega prostora. Referenčna točka analize je, kot rečeno, interpretativni model iz naravoslovnih znanosti, ki služi kot izhodišče za dekonstrukcijo mita nacionalnega eksistencialnega bistva, ki naj bi se vtiskoval v umetnostna predmetna povnanjenja. Temu ustrezno se Mikuž v svoji primerjalni analizi, v kateri utemeljuje vpetost slovenske umetnosti v univerzalno razvojno linijo (zahodne) umetnosti, tudi omejuje na formalno analizo, ga je torej do neke mere mogoče umestiti v zgodovinsko-objektivistično umetnostnozgodovinsko linijo, ki se distancira tako od produktov "spekulativne metafizike", kot je nacionalno eksistencialno bistvo, ravno tako pa tudi 'spekulativnih' (dialoških, podoživetvenih itn.) interpretativnih pristopov.

Narativ sodobne umetnosti Moderne galerije

Analize umetnostne produkcije na prelomu iz 20. v 21. stoletje, za oznako katere se je od druge polovice devetdesetih let globalno uveljavil generični izraz 'sodobna (vizualna) umetnost', so na splošno v temelju zaznamovali heterogeni prispevki kulturnoštudijske teorije recepcije, ki so se odmaknili od obravnave kulturnih tekstov proti pogojem in učinkom njihove družbene mediacije. Vzporedno z uveljavitvijo kulturnih študij kot osrednjega referenčnega terena sodobne umetnosti in njenih teoretskih, znanstvenih, kritiških refleksij, je tudi znotraj ožjega področja umetnostnozgodovinske vednosti, ki od obdobja znanstvene formalizacije konec 19. stoletja bazira na analogiji umetnosti in jezika, v prvi fazi mogoče beležiti pomik od predhodno uveljavljenega tekstualnega k pragmatičnemu modelu mišljenja. V drugi fazi pa analize sodobne umetnosti od devetdesetih let v temelju zaznamuje tudi medijska teorija, na pod-

lagi česar se uveljavi koncepcija umetnostnega dela kot nekakšnega igralnega algoritma in recepcijskega procesa kot uporabe (ne več branja). Vzporedno z naštetim se tudi v primeru umetnostnozgodovinskih in muzeoloških obravnav sodobne umetnosti postopoma uveljavi preusmeritev pozornosti od umetnostnega teksta k umetnostnemu kontekstu kot tekstu, kar vključuje tudi tekstualizacijo prezentacijskih mehanizmov umetnostnih institucij in procesov kanonizacije umetnosti, vključno z vpetostjo znanstvenih prispevkov vanje. Od konca osemdesetih let se tako začnejo uveljavljati novi samorefleksivni pristopi zgodovinjenja umetnosti, ki izhajajo iz kritičnih muzeografskih prispevkov in tradicije umetnostne institucionalne kritike od šestdesetih let 20. stoletja, in ki pogosto vključujejo refleksijo lastne umeščenosti in vpetosti v (re)produkcijo razmerij moči.¹⁹ Skupna točka naštetih pristopov je tudi težnja po multiplikaciji, dehierarhizaciji in detotalizaciji umetnostne zgodovine, ki v veliki meri sledi imperativu umeščene vednosti, parcialnosti in lokalizacije ter kontekstualizacije umetnostne produkcije, ki se v največ primerih manifestira na način referiranja, interveniranja, umeščanja sodobne umetnosti v specifični kontekst.

V ta okvir je mogoče umestiti tudi muzeološke in umetnostnozgodovinske pristope osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost v Sloveniji, Moderne galerije (MG) od devetdesetih let, ko se začne v lokalnem prostoru uveljavljati in definirati pojem sodobne umetnosti. Oblikovanje ideje sodobne umetnosti

¹⁹ Za nedavne pristope k zgodovinjenju nacionalne umetnosti s stališča sodobne umetnosti v Sloveniji so sicer v tej navezavi ena izmed ključnih referenčnih točk predvsem prispevki poljskega umetnostnega zgodovinarja Piotra Piotrowskega, ki na podlagi analize umetnosti Vzhodno-srednje Evrope utemeljuje metodologijo horizontalne umetnostne zgodovine, ki naj bi kritično intervenirala v uveljavljeni vertikalni model, apriorije discipline oziroma njeno zahodno-centričnost. Glej: Piotrowski, 2009.

je pri tem tesno povezano z utemeljevanjem distinktivne kulturne identitete regije bivših socialističnih držav, kanonizacije pojma vzhodne umetnosti oziroma, bolj splošno rečeno, pozicioniranja nacionalne umetnosti 20. stoletja na Vzhod Evrope. To je najbolj neposredno evidentno v primeru mednarodne zbirke MG *Arteast2000+*, ki se začne oblikovati od druge polovice devetdesetih let in je prvič javno predstavljena leta 2000. Omenjeno (re)pozicioniranje umetnostne dediščine je mogoče na eni strani kontekstualizirati z dogajanjem znotraj ožje sfere umetnostnega sistema in gradnje strategij vstopanja v globalizirani umetnostni sistem od tega istega obdobja, ki jih je mogoče rekonstruirati iz številnih tekstualnih prispevkov predvsem umetnostnega zgodovinarja in kustosa MG Igorja Zabela ter umetnostne zgodovinarke in od leta 1993 direktorice MG Zdenke Badovinac.

Na splošno kuratorski diskurz tega obdobja zaznamuje nekaj, kar bi lahko poimenovali '(geo)politizacija umetnostnega sistema', v okviru katerega se postopoma tudi uveljavi omenjeni imperativ umeščene vednosti in samorefleksivnosti. Medtem ko naj bi novi trendi v muzeoloških in muzeografskih pristopih iz anglo-ameriškega prostora (*critical museum theory, new museology*) črpali iz omenjenih kritičnih umetnostnih praks ter v veliki meri bazirali na antologiji *The New Museology* Petra Verga iz leta 1989, je ta proces v slovenskem kulturnem prostoru deloma specifičen. Reflektirata ga predvsem Zabel na primeru analize spremembe terminologije iz razstave v razstavne strategije v devetdesetih letih²⁰ in Badovinac v opredelitvi samorefleksivnega muzeja:

Danes muzej v svojo logiko delovanja prenaša nekatere umetniške strategije, tako, recimo, ne reprezentira nujno samo umetnosti, ampak tudi sam sebe in se poskuša opazovati z neke me-

²⁰ Glej: Zabel, 2006, 339–359.

tapozicije. Tako se muzej spoprijema s svojo lastno travmo, s procesom lastne instrumentalizacije s strani kapitala in ideologij ter hegemonih pozicij znanja. Danes, ko se vsi ti pritiski stopnjujejo in dobivajo nove, včasih tudi težko prepoznavne oblike, samorefleksija pomeni nujni pogoj avtonomije institucije.²¹

V formativnem kontekstu oblikovanja ideje sodobne umetnosti gre na eni strani za intervencijo v modernistične prezentacijske, interpretativne in umetnostnozgodovinske pristope, ki naj bi tako ustrezali modernistični konceptiji avtonomnega umetnostnega dela, kjer gre za osredotočanje na avtonomne estetske vrednosti na račun zgodovinskega, političnega in družbenega konteksta. V razstavnih in zbirateljskih dejavnosti MG, ki do neke mere sledi sočasnim umetnostnim pristopom, se tako postopoma uveljavi kontekstualizacijski in t. i. dialoški odnos do umetnostne tradicije. Ta se odmika od nevtralnih razstavnih postavitev in izpostavlja historično distanco, vidik interpretiranja, prisvajanja in aktualizacije, ki ga je do neke mere mogoče na primer povezati z idejo aktualizacijske (umetnostne) zgodovine, ki jo ponudi že Theodor Adorno v *Estetski teoriji*. Ideja aktualizacijske umetnostne zgodovine pri Adornu črpa iz zavračanja ideje neposrednih in univerzalno-komunikativnih potencialih umetnostnih del, na katero se je v veliki meri opirala umetnostna zgodovina 19. stoletja. Na splošno rečeno, Adorno zagovarja tezo, da do (avtentičnega) zgodovinskega umetnostnega dela ni mogoče dokopati s stališča neke univerzalne pozicije ali kategorije, ampak je treba umetnostno dediščino analizirati s stališča najnovejših umetnostnih del.²² Dialoški odnos do umetnostne tradicije MG zraven

²¹ Badovinac v Španjol, ur., 2011, 40.

²² Glej: Adorno, 1979.

aktualizacije umetnostne dediščine s stališča sodobnosti izhaja tudi iz refleksije konstruiranosti umetnostne zgodovine, prepletenosti procesov zgodovinjenja s trenutnimi razmerji moči in kanonizacije umetnosti, temu ustrezno pa procesi (re)produkcije simbolnega in ekonomskega kapitala.

Na drugi strani gre v formativnem kontekstu oblikovanja ideje sodobne umetnosti za strateško redefiniranje nacionalne umetnostne dediščine, ki je tesno povezano z dogajanjem oziroma logiko globaliziranega umetnostnega sistema. Slednjo morda najbolj neposredno razgrne ruski teoretik umetnosti Viktor Misiano v razstavnem katalogu ob prvi javni predstavitvi mednarodne zbirke *MG Arteast 2000+*. Zbirateljska in razstavna politika MG naj bi se po Misianu vsaj deloma izvila iz prevladujoče dihotomične logike globalno-lokalno ali center-periferija, ki se na primer na Vzhodu manifestira na način, da so muzejske zbirke praviloma nacionalno zamejene, primerki "zahodne" umetnosti pa funkcionirajo predvsem kot "atributi globalnih vrednot".²³ Preko zbirke MG po Misianu tako ponuja svoj, partikularen in parcialen pogled globalnosti, ki je, kot še izpostavi, tudi najučinkovitejši način, kako postati polnovreden del globalnega sveta. "Polnovreden član globalnega sveta" Misiano povezuje s tem, da muzej udejanja neko kompetenco brez primere, da si pridrži neko specializacijo: "Kaj je lahko naravnejše za Ljubljano, ki je kulturni center na meji med Vzhodom in Zahodom, kot vzpostavljjanje te mejnosti, osvajanje tiste edinstvene perspektive globalnega sveta, ki se odpira s tega kraja?"²⁴

Ker nas zanima predvsem geografsko (re)pozicioniranje umetnostne dediščine, je v tej navezavi ključen proces, ki ga analizira predvsem Zabel, ki sredi osemdesetih let detektira postopno eli-

²³ Misiano, 2000, 20.

²⁴ *Ibid.*, 20.

minacijo samoumevnosti (samo)umeščanja slovenske umetnosti na Zahod. Gre namreč za kontekst, ko so

[P]oskusi umetnikov, da bi bili naravni (“normalni”) predstavniki mednarodne (tj. zahodne) umetnosti, /.../ začeli delovati kot dokaz njihove vzhodnosti. Drugače rečeno, vzhodna narava umetnosti se kaže prav v teh (nujno neustreznih) poskusih, kako prevzeti tuj umetnostni idiom, tj. vizualni jezik zahodne umetnosti. Bolj kot so bili ti poskusi histerični, bolj vidna je bila njihova vzhodnost.²⁵

Konec osemdesetih let skratka po Zabelu predstavlja spremenjeni kontekst, ko se “vzhodnost”, s tem pa tudi provincialnost slovenskega umetnostnega prostora začne v vedno večji meri kazati natanko v “histeričnem” poskusu potrjevanja “naravnih vezi” z Zahodom, medtem ko samopozicioniranje na Vzhod, kot bi bilo mogoče sklepati, vzpostavlja vtis – če že ne “zahodnosti” – pa vsaj ne-provincialnosti. Glede splošnega razumevanja kategorije Vzhoda kot označevalca Zabel v tem istem besedilu hkrati izpostavi že nakazano temeljno razliko v osemdesetih letih in v devetdesetih letih: medtem ko je bil v osemdesetih letih ‘Vzhod’ praviloma rabljen in mišljen za označevanje političnoekonomskega sistema, začne v devetdesetih letih označevati kulturno razliko, torej tudi nekaj domnevno substancionalnega. Specifično v navezavi na situacijo znotraj umetnostnega sistema v devetdesetih letih Zabel hkrati izpostavi, da gre za obdobje povečanega zanimanja za “vzhodno umetnost”,²⁶ še posebej rusko umetnost, ki naj bi ga bilo mogoče do neke mere pojasniti tudi z logiko in zahtevami umetnostnega trga. Ravno tako pa detektira, da

²⁵ Zabel, 2006, 276.

²⁶ Zabel v besedilu izpostavi tudi nekaj referenčnih besedil iz mednarodnih strokovnih revij o umetnosti v 80. letih, glej: *Ibid.*, 282–283.

izpostavljanje distinktivne identitete vzhodne umetnosti s strani samih umetnikov v devetdesetih letih v določenih primerih korenini tudi v dejstvu, da so v spremenjenem družbenopolitičnem in kulturnem kontekstu njihova dela postala nerazumljiva, "saj so se nanašala na izkušnje in kontekste, ki novemu občinstvu niso bili blizu".²⁷ Poudarjanje "vzhodnosti" umetnostne produkcije – kar je v veliki meri mogoče trditi tudi za prezentacijske strategije MG – je torej povezano tudi z družbenopolitično kontekstualizacijo umetnostnih del kot predpogojem njihove ustrezne interpretacije.

(Samo)pozicioniranje umetnosti slovenskega kulturnega prostora na Vzhod je sicer mogoče detektirati znotraj dela umetnostnih praks (ki bodo kasneje predstavljale tudi pomemben del razstavne dejavnosti MG) že v osemdesetih letih. In sicer v okviru dejavnosti Neue Slowenische Kunst, predvsem pa njenega vizualno-umetnostnega dela, umetniške skupine Irwin na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta.²⁸ To samopozicioniranje umetnikov se v devetdesetih letih iz več razlogov razširi v razstavno, umetnostnozgodovinsko, zbirateljsko politiko osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost. Privzemanje identitete in pojma vzhodne umetnosti je v tem primeru v temelju povezano z definiranjem sodobne umetnosti, sodobnosti sodobne umetnosti oziroma muzejem sodobne umetnosti s strani te iste institucije oziroma nekaterih njenih akterjev. Zbirka *Arteast 2000+*, ki v samem poime-

²⁷ Ibid., 284.

²⁸ Zabel to samopozicioniranje NSK in Irwin misli v treh korakih: v prvi fazi so umetniki sprejeli položaj vzhodnih umetnikov, ki so jim ga diktirali predvsem od zunaj, nato so v svojo umetnost in od te težko razločljive preostale družbene dejavnosti vpisali ta položaj, prednosti in težave tega položaja, njegove ideološke in politične temelje, nakar je sledil še tretji korak v obliki dekonstrukcije vzpostavljene ideje delitve na Vzhod in Zahod preko aktivnega spreminjanja. Ibid., 286.

novanju nakazuje na lastno časovno in prostorsko umeščenost, je pri tem osredotočena predvsem na konceptualno umetnost in neoavantgardne struje iz držav Vzhodne Evrope, skratka umetnostna dela, ki v lokalnem prostoru in regiji niso bila sočasno in v polni meri vključena v kanon nacionalne umetnosti (na podoben način kot znotraj severnoameriškega in zahodnoevropskega prostora). Ob prvi javni predstavitvi zbirke leta 2000 je hkrati izpostavljeno, da se preko zbirke MG poskuša zavzemati za dialog med Vzhodom in Zahodom ter poskuša zavzeti kritično pozicijo do “univerzalnega modela muzeja”, zaradi česar nikakor “nima ambicije ponuditi celovitega vpogleda v umetnost vzhodnoevropskih držav,”²⁹ ampak se omejuje na obdobje od šestdesetih let do danes (tj. takrat leta 2000). Specifično pozicioniranje zbirke naj bi pri tem imelo nekaj opraviti z “ujetostjo v posebno politično geografijo na meji dveh Evrop”, zaradi česar naj bi bila zbirka namenjena natanko “novemu dialogu med Vzhodom in Zahodom”.³⁰

Glede redefinicije umetnostne dediščine sta v tej navezavi morda najbolj informativni delno dopolnjujoči se razstavnii postavitvi, *Sedanost in prisotnost*, ki je izbor iz mednarodne zbirke *Arteast 2000+* in nacionalne zbirke MG, in ki dopolni novo “stalno” postavitev izbora del iz nacionalne zbirke v MG naslovljeno *Kontinuitete in prelomi* (prva je postavljena v novo odprtem Muzeju sodobne umetnosti Metelkova) obe iz leta 2011. Razstavnii postavitvi namreč vzpostavita temeljni (dihotomični) okvir, v katerem je mišljena relacija moderne in sodobne umetnosti/muzeja: kontinuitete in linearna koncepcija časa (moderne umetnosti) nasproti prelomom (avantgardnih praks, katerih izhodišče je sodobna umetnost), nacionalno/lokalno (moderna umetnost/muzej) nasproti internacio-

²⁹ Badovinac, 2000, 18.

³⁰ Ibid., 17.

nalnemu/globalnemu (sodobne umetnosti/muzeja), sedanjost kot netematizirana pripadnost času nasproti prisotnosti kot reflektiranemu, aktivnemu odnosu do časa sodobno-umetniških praks. Medtem ko nova stalna postavitev del iz nacionalne zbirke *Kontinuitete in prelomi* do neke mere prostorsko še vedno sledi “modernističnemu” kontinuiranemu kronološkemu pogledu nacionalne umetnosti od impresionizma do leta 1991, pri čemer se v to kronološko kontinuiteto zažirajo ‘umetniške diskontinuitete’ (zgodovinska avantgarda, partizanska umetnost, neoavantgarda, alternativna scena osemdesetih v razstavi *Kontinuitete in prelomi*), razstava *Sedanjost in prisotnost* poskuša v sami prostorski postavitvi manifestirati težnjo po diverzifikaciji, multiplikaciji, detotalizaciji (umetnostne) zgodovine, saj je razdeljena na več “časovnih sklopov” (Življenjski čas, Čas prihodnosti, No Future, Vojni čas, Ideološki čas, Dominantni čas, Kvantitativni čas, Ustvarjalni čas, Čas odsotnega muzeja, Retročas, Čas prehoda). Nova stalna postavitev del iz nacionalne zbirke pri tem prvič vključuje določene umetnostne fenomene (t. i. umetniške diskontinuitete), ki so postali relevantni natanko v kontekstu oblikovanja ideje sodobne umetnosti in ki posredno tudi tvorijo njeno predzgodovino.

Sklep

Na podlagi primerjave treh primerov zgodovinjena umetnostne dediščine 20. stoletja na prehodu iz 20. v 21. stoletje smo poskušali pokazati, da gre v vseh primerih za specifično umeščeno in zainteresirano perspektivo. Pokazali smo, da je Brejčeva analiza nacionalno zamejenega modernega in modernističnega slikarstva v temelju zaznamovana s teoretskim in kulturno-političnim okvirom, ki je bil uveljavljen v obdobju začetka njegovega profesionalnega delovanja. Nadalje smo pokazali, da Mikuževo analizo nacionalno zamejenega modernističnega slikarstva vodi kritika tako uveljavljenih koncepcij

nacionalne posebnosti, ki jih sam razume kot izraz provincialnosti določenega kulturnega prostora, hkrati pa odklik od podoživetvenih umetnostnozgodovinskih metodologij, ki so (bile) uveljavljene natančno med interpreti modernistične umetnostne dediščine. Nadalje smo pokazali, da je umetnostnozgodovinski pristop akterjev osrednje nacionalne institucije za moderno in sodobno umetnost v Sloveniji na eni strani v temelju zaznamovan z v devetdesetih letih uveljavljajočimi se samorefleksivnimi muzeološkimi pristopi, na drugi strani pa s spremembami v razumevanju kategorij Vzhoda in Zahoda znotraj globaliziranega umetnostnega sistema. V določenih aspektih podobno kot umetnostnozgodovinska podoživetvena metodologija t. i. dialoški odnos do umetnostne dediščine zavrača nevtralnost in objektivnost znanstvene discipline, vendar za razliko od prvega ne cilja toliko proti čim bolj ustrezni rekonstrukciji v umetnostnem delu povnanjenega subjektivnega doživetja (modernistična mitologija izraza), ampak izhaja predvsem iz tendence po kritični intervenciji v uveljavljena razmerja moči znotraj umetnostnega sistema. Umetnostni sistem je v tej navezavi in v okviru diskurza o sodobni umetnosti mogoče razumeti tudi kot eno od osrednjih pojasnjevalnih sredstev, na podlagi katere se percipira umeščanje umetnostne produkcije v širše družbene procese,³¹ hkrati pa kot alternativo totaliteti svetovne umetnostne zgodovine oziroma umetnostne zgodovine nasploh v kontekstu (najprej) postmodernistične, nato pa sodobno-umetnostne kritike “modernih univerzalij”.

Nove pristope k rekonstrukciji in prezentaciji umetnostne dediščine smo v primeru narativa MG med drugim detektirali tudi v primeru muzeološkega pristopa k razstavni postavitvi umetnostne

³¹ Slednje se je pokazalo tudi v analizi, ki jo je med leti 2007 in 2009 na podlagi pogovorov z akterji lokalnega področja vizualnih umetnosti izvedla sociologinja umetnosti Maja Breznik. O tem glej: Breznik, 2011, 1–18.

dediščine 20. stoletja, ki ne poteka več na način “modernistične” razvojne kronološke linije, ampak na eni strani dialektike kontinuitet in diskontinuitet (razstava *Kontinuitete in prelomi*), na drugi pa multiplikacije in detotalizacije časovnih sklopov (razstava *Sedanjest in prisotnost*). Umetnostna dediščina slovenskega kulturnega prostora v okviru narativa MG ni več integralni del splošnega duhovnega razpoloženja 20. stoletja znotraj zahodnoevropskega prostora (Brejc), niti ni vzporednica, zaradi “notranjih kolonizacij” nekoliko zakasnelega univerzalnega in umetnosti imanentnega razvoja (Mikuž), ampak specifično umeščena oblika lokalnega umetnostnega dogajanja, pri čemer je dekonstruirana ideja univerzalnega umetnostnega razvoja. V tem kontekstu je mogoče narativ MG, kot že rečeno, postaviti v bližino s pristopom horizontalne umetnostne zgodovine Piotra Piotrowskega, ki si prizadeva za multiplikacijo umetnostnih centrov, hkrati pa kot integralni del vključuje tudi zgodovinske spremembe recepcije, interpretacije umetnostnih del in fenomenov, torej tudi kanonizacijo samo proučuje kot tekst in del umetnostne zgodovine. Na tak način se tudi potrди teza, da kulturnoštudijske teorije recepcije predstavljajo osnovni epistemološki teren glavnine sodobne umetnosti oziroma njenih teoretskih in umetnostnozgodovinskih interpretacij.

Bibliografija

- ADORNO, V. T. (1979): *Estetička teorija*, Nolit, Beograd.
- BADOVINAC, Z. (2000): “Uvod”, v: *Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom. Od 1960. let do danes. Razstava del za nastajajočo zbirko*, Moderna galerija, Ljubljana, 17–19.
- BADOVINAC, Z. (2010): *Avtentični interes*, Maska, Ljubljana.
- BREJC, T. (1991): *Temni modernizem. Slike, teorije, interpretacije*, Cankarjeva založba, Ljubljana.

BREZNIK, M. (2011): *Posebni skepticizem v umetnosti*, Sophia, Ljubljana.

GRAFENAUER, P. (2006): "Slovenska umetnostna zgodovina in težave z metodologijo", *Monitor ISH*, VIII/2, 49–72.

FOUCAULT, M. (2010): *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*, Studia Humanitatis, Ljubljana.

MIKUŽ, J. (1995): *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana.

MISIANO, V. (2000): "Vzhodna zbirka umetnosti globalnega sveta", v: *Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom. Od 1960. let do danes. Razstava del za nastajajočo zbirko*, Moderna galerija, Ljubljana, 20–21.

PIOTROWSKI, P. (2009): *In the Shadow of Yalta: Art and the Avantgarde in Eastern Europe, 1945–1989*, Reaktion Books, Cornwall.

ŠPANJOL, I., ur. (2011): *Pojmovnik sedanjosti in prisotnosti*, Moderna galerija, Ljubljana.

ŠUVAKOVIĆ, M. (2001): *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

ZABEL, I. (2006): *Eseji o moderni in sodobni umetnosti I, /*cf.*, Ljubljana.