

Tomaž Brejc

Umetnost opisa

Fragmenti o likovni kritiki, posnemanju in umetniškem delu

1.

Likovna kritika res ne more brez zgodovine umetnosti, v njej so zbrani (in še bolj raztreseni) vsi pojmi, kategorije, standardi in normativi, iz katerih živi. Toda nastaja zdaj, ob sočasni umetniški proizvodnji, in pri tem jo zgodovinska izkušnja enako moti kot jo po drugi strani edino omogoča. Kritike ni brez zgodovine, toda vsaka kritika z zgodovino po svoje manipulira, pri čemer se zdi, da je s preteklimi umetninami laže razpolagati kot z zavezujočo sodobnostjo umetniškega dela: mrtvi so lepo tihi in umetnine ne protestirajo. Po drugi strani je za kritika edino zgodovina tista, ki si jo za svoje predstavne namene in vrednotenja iz zgodovine izlušči sam. Pri tem pa ni svoboden. Bolj kot si domišlja, ga določa sedanja umetniška scena, njen okus, proizvodni načini in sočasni teksti. Noben kritik ni osamljen vir presoje, temveč je njegovo delo – četudi tega ne prizna – že vnaprej “medbesedilno” in odvisno od drugega kritiškega pisanja, je tekst med teksti. Ena najbolj naivnih fraz likovne kritike je, da je subjektivna. V resnici je veliko bolj konvencionalna, sestavljena iz utečenih fraz in besednih iger, zelo redko se sliši subjektivni, posamični kritikov Jaz, večinoma beremo znane in le nekoliko “osebno” predelane paradigme in terminološke obrate. *Tropi* in *ekfraz*e, ki jih uporablja likovna kritika, so bodisi sporočeni iz zgodovine likovne kritike ali pa jih določa kaka utečena sodobna krilatica: npr. znameniti Drugi (J. Lacan) največkrat niti ni oznaka iz teoretske psihoanalize niti ni snov postkolonialne kritike (Homi Bhaba), ampak je le prisposoda, da je nekaj očitno pomembnega zunaj umetniškega dela, ali je v njem tako skrito, da tega v opisu ne znamo povedati; ali pa *sublimno*: oznaka je tako nagnusno razvrednotena, da je

ni več mogoče uporabljati. V primerjavi z literaturo je jezik likovne kritike največkrat okoren in površen, v primerjavi z znanstvenim tekstom pa je nejasen in samovoljen.

2.

Vzemimo za primer besedo *izčiščenost* v smislu: umetnik je izčistil kompozicijo, predstave, metodo. Fizično to največkrat pomeni, da je na sliki manj videti, kot je bilo v njegovi prejšnji fazi, da je umetnik opustil vse nebitveno in moteče ter nas jasno napotil k jedru in bistvu svojega izraza, izjave in načina. V modernizmu so takšne analitične težnje izredno vrednotili. Prešle so v pedagoško prakso in še danes se študenti učijo izčistiti svoje zamisli in postopke. Toda izčiščenost ni izvorna last umetnostne kritike, temveč je izposojena iz gestaltteorije. Če na kratko povzamem obsežna raziskovanja gestaltteorije, v kolikor so pomembna za likovno umetnost in njeno kritiko, gre za naslednje ugotovitve. Gestaltpsiholozi so v eksperimentalnih okoliščinah izločili pojmovne pare, v katerih so zbrali binarne opozicije v človekovem gledanju na svet in vrednotenju: stopnji oblikovanosti in čistotsti oblike so dodali še enolikost-raznolikost, posameznost-celota itd. Najdlje v tej smeri med umetnostnimi zgodovinarji je šel H. Wölfflin, ki je v *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) med renesanso in barok uvrstil pet opisnih oblikovnih parov: linearno in slikarsko načelo; ploskev in globina; zaprta/tektonska in odprta/atektonska forma; mnoštvo in enotnost; razvidna jasnost in slikovita nejasnost.

Eden začetnikov te teorije, Christian von Ehrenfels, je leta 1916 objavil razpravo z naslovom *Kosmogonie: Höhe und Reinheit der Gestalt*. Poznejši raziskovalci, Ferdinand Weinhandl, Max Wertheimer, Kurt Koffka, David Katz in Wolfgang Köhler so nato odkrivali podrobnosti primarnih imanentnih kvalitet in jih povezali s psihološkim postulatoma "pregnantnega gestalta". Avtonomne lastnosti stopnje oblikovanosti in čistosti oblik so vedno zbrane v jedrnatih oblikah, v dobrem gestaltu. Idealno torišče takšnega gledanja so likovne umetnine. Tako kot vsako gledanje teži k dobremu gestaltu, ki sledi načelom jedrnatosti, izčiščenosti, urejenosti, celovitosti in povezanosti ter simetriji, je tudi umetnina posledica takšnega vidnega urejanja. Vzgibi iz zunanjega sveta se v njej znajdejo v preurejenih oblikah: najvišji gestalti (po čistosti) bi predstavljali abstraktne likovne tvorbe, najznačilnejši gestalti pa, recimo, "karikature" oziroma figurativne kompozicije, katerih pripovedna govorica bi bila jedrnata, neposredna in jasna – nobene dvoličnosti torej. Načelo jedrnatega, sežetega lika je samo po sebi puristično, ikonoklastično in idealistično, zakriva strah pred nečistimi ponavljanji in "šumi", pred brezoblično fragmentarnostjo in praznimi, nepomenskimi in neznačilnimi prostori. Takšna zagledanost vase je povsem formalistična, izloča podatke, ki motijo idealno stanje lika v podobi, preureja formalna razmerja, da bi nastal čim bolj sežet likovni sestav. Kritiku ponuja idealno iztočnico: ker je izučen v gledanju na

tisoče slik, lahko iz danih elementov kompozicije razbira nadaljnje možne postopke in smeri njenega "razvoja", vzpostavlja dinamiko opazovanja in presoje, v kateri izloča moteče elemente in (nehote) ustvarja novo, prihodnjo idealno strukturo umetnine. Tako lahko odkrije umetnikove "napake", opredeljuje nedorečenosti in nedoslednosti, ki se jih umetnik morebiti sploh ni v celoti zavedel ali niso bile del njegovih ustvarjalnih namenov. Kritik ve potemtakem več kot ustvarjalec, če pa takšne dokaze izvede v sijajnem slogu, je kritik tudi umetnik, kot je zapisal Oscar Wilde in naslovil svojo knjigo Donald Kuspit. Takšna kritiška kozmogonija je utemeljena le v estetskem idealizmu forme, v nesporno utemeljenih novoveških idealih etične presoje in estetske avtonomije, ko pa se hegeljanski postopki samouresničitve duha umetnine ustavijo v pregnantnih gestaltih, je vse zunaj tega predstavnega polja ne-umetnost, kič in slab okus. Nikakor ni naključje, da se terminologija izčiščenosti v postmodernizmu izgubi med novimi dogmami nomadstva, prisvajanja, citiranja in ponavljanja, dekonstrukcije originala ipd.

3.

Ni nedolžne, se pravi izvirne in znanstveno ponovljive, objektivne kritiške interpretacije, ni teoretsko nedotaknjenege mesta, od koder bi lahko izvirala čista kritika. Umetniški in kritiški poskus nista laboratorijsko ponovljiva, v enakih materialnih pogojih in okoliščinah bodo dokazi različni, učinek se ne bo nikoli dokončno ujema s horizontom pričakovanja. Kritiko potem odpravimo z mnenjem, da je subjektivna, pri čemer mislimo, da je vse dovoljeno, ker ni nič objektivno dokazljivo. Vendar ima kritik v najboljšem primeru tri zasebne, povsem tradicionalne kvalitete, s katerimi je mogoče tudi predvidljivo in objektivno ravnati: znanje, občutljivost in retoriko.

V kritiki pomeni znanje predvsem poznavanje originalov, družbenega in ustvarjalnega konteksta, umetniških intenc in razvojnih faz, produkcijskih in tehnoloških pogojev ter zahtev, v katerih je umetnina nastala, biografskih informacij, bibliografske načitanosti ipd. Sem sodijo podatki o naročnikih in mecenih, galeristih in kustosih, o razmerju do drugih umetnikov, skratka informacije iz umetnostnega sistema. Za profesionalnega kritika v današnjem umetnostnem svetu ni nepomembne informacije.

Občutljivost (senzibilnost) je romantična kategorija. To je predvsem umetelna ter s kulturo pridobljena in določena lastnost, ki je ni mogoče izmeriti, vendar se kritiki po njej tudi razlikujejo: vsi so lahko enako izobraženi, vsi pa nimajo enako sposobnega posluha. Šolanje očesa, kot so rekli formalistični kritiki, zahteva izredno optično inteligenco, sposobnost ločevanja in razlikovanja, uvrščanja in sintetiziranja.

Kritiki si načeloma ne izmišljajo vsebin. Kot poustvarjalci so zavezani retoričnim kôdom pisanja in sporočanja. Kritik, ki si ne izdelava svojega retoričnega kôda, je mrtev kritik. Kritik, ki ne loči pisanja za časopisni stolpec od

predgovora za razstavo, ki ne zna oblikovati gostote in razvidnosti medijskega sporočila in v javnem nastopu ne prepozna horizonta pričakovanja občinstva, je le napaka v nerazvitem umetnostnem sistemu.

Prav tako zmotna je stara domislica ljubljanske umetnostne zgodovine, da kritikov ni mogoče šolati, da se kritik pač rodi in da je postati kritik bolj stvar značaja (koleriki so primernejši kot melanholiki, kritik mora umetnost po malem sovražiti) kot "stroke", skratka, da je kritik nekakšna pomota v zdravem življenju umetnostne zgodovine. Vzemimo za primer sodobno umetnost, kjer je po utečenem mnenju vsak lahko kritik. Ampak vsakdo je lahko kritik le toliko, kot je vsakdo lahko tudi računovodja ali zobozdravnik, torej če je izurjen za svoj poklic. Če naredimo primerjavo s študijem kreativnega pisanja, kjer ne izdelujejo nobelovcev, pač pa profesionalne literate, lahko tezo razširimo tudi na umetnostne zgodovinarje. Sodobna umetnostna zgodovina bi lahko brez težav oblikovala profesionalne likovne kritike, kot lahko muzealce ali konzervatorje. Sploh pa je odločitev za specializacijo prav tako osebna kot materialna: kdor obvlada klasične jezike, ima boljše pogoje za študij starejših obdobij (viri, literatura, arhivi), vendar bi bil to hudičevo površen razlog za ljubezen do srednjega veka. Kdor ne zna "misliti srednjega veka" skozi moderno epistemologijo, bo ostal na ravni ljubitelja, ne interpreta.

4.

Najpogostejša intencionalna zmota moderne kritike je *re-naturalizacija*. Vse, kar je spravljeno v formah, hočemo videti v naravnih danostih, vsak lik želimo preveriti z obrisom v zunanjem svetu, mogoče je realizem res jezik nezavednega. Najtežje nam je priznati, da je moderna umetnost prva tako povsem umetelna, tehnična in obenem namenoma "nizka", vsakdanja izkušnja, kot je naše moderno življenje. Vse, kar so ljudje nekoč verjeli, da je bilo trdno in "solidno", vera in miti, ideali in bonton, določene in zapovedane meje in razmere med ljudmi in stvarmi, etika in estetika, vse se je razblinilo v zrak, kot je napovedal Marx v *Komunističnem manifestu*. V umetnosti modernizma sta se razblinili tradiciji zgodovinske idealne lepote in samoumevnih naravnih danosti (biotehnologija v modernizmu, genetski dizajn v postmodernizmu). To lahko obžalujemo kot *Verlust der Mitte* (Hans Sedlmayr; pri nas Izidor Cankar, in še pred nedavnim Anton Trstenjak) ali pa slavimo kot novo svobodo modernistične ustvarjalnosti (od J. Maier-Graefaja do G. C. Argana; pri nas Fran Šijanec in Zoran Kržišnik). Toda današnji pogled je lahko samo postmodernističen: potem ko se je modernizem enkrat zgodil, ni več poti v ideale, ker so na poti prepreke holokavsta in eksistencializma v izkušnjah ter teoretske psihoanalize in (post)strukturalizma v mišljenju, skratka, ker so prav z modernostjo vse trdne predstavnosti vzvišenosti postale to, kar so zmeraj bile: samo ideali in idoli, konstrukti, ki jih je načela postmoderna dekonstrukcija.

Misliti moderno umetnost pomeni predvsem vstopiti v njena umetelna znakovna razmerja in priznati prevladujočo vlogo nove umetniške predmetnosti v njej, od ready-madeov do minimalizma in postmodernih kiparskih "kosov"; pomeni opustiti kriterije štafelajne slike in se preseliti v modernistično tавтоlogijo slikovnega polja. Ta odpravlja utečeno zamisel slike kot pogleda skozi odprto okno (L. B. Alberti) ali skozi *camero obscuro* (Vermeer) v nam znani svet. Pogled štafelajne slike je utemeljen v popolnem zaupanju v analogno, vzporedno resničnost upodobljenega na sliki, v stabilne vezi med naravnimi danostmi in vsakdanjimi človeškimi izkušnjami ter njihovo nazorno upodobitev v realističnem bralnem kôdu, ki se ne spreminja tako hitro kot likovna tehnologija, moda in okus.

Misliti modernizem torej pomeni misliti likovno, ne naturalistično. Vzorec je preprost, vendar ga je treba v gledanju vsakič znova čutno-nazorno udejaniti: *naravni predmet – forma – lik – znak – koncept – teoretski predmet*.

Predmet v naravi ima svoj obris, toda v sliki se spremeni v formo (Cézanne, Matisse), ki jo je mogoče abstrahirati v lik (Maljevič, Mondrian, Kandinsky), iz njega sublimirati znak (Newman, Kline, Noland, Stella) in znak prevesti v koncept (Sol Lewitt, Baldessari, Weiner). V območju konceptualne umetnosti pa se predmet vede kot zamisel, ki jo je mogoče po Wittgesteinu: "Ime pomeni predmet. Predmet je njegov pomen. Ime v stavku zastopa predmet" – hipostazirati v teoretski predmet (J. Kosuth).

Umetnostna teorija in kritika, ki sta bili v novoveški misli povezani z načelom realnega in idealnega posnemanja (Panofsky, Gombrich), sta morali zato moderno umetnost označiti bodisi kot pozno eksperimentalno obdobje umetnosti ali pa kot neumetnost. Šele z avtorji, kot so Meyer Schapiro, Leo Steinberg in Rosalind Krauss, se je uveljavilo modernistično razumevanje semiotičnega in intertekstualnega ustroja moderne umetnine in potem je postala npr. psihoanaliza, ali pozneje recepcijska analiza, smiselno in uporabno orodje likovnega kritika. Šele s takšnimi teorijami je bil presežen Greenbergov formalistični horizont.

5.

V sodobni umetnostni teoriji se problem upodabljanja in predstavljanja na povsem nov način vede do aristotelovske zamisli idealnega, realnega in retoričnega posnemanja. *Mimesis* od modernizma naprej ni več ustvarjalni postopek, v katerem umetnik upodablja vidne in dojete reči, temveč je konceptualni vzorec, ki razlikuje različne ravni posnemanja: približek prototipu, naravnemu predmetu in pojavu je v tem pogledu še najmanj pomemben. Območje mimesis zajema namreč vsa ustvarjalna dejanja, ki vzpostavljajo modele podobnosti, fiktivne in realne sorodnosti, v katerih pa množično nastajajo tudi različice, konceptualni modeli in genetske kopije ter kloni realnega ali teoretskega predmeta, ki je le izhodišče posnemanja. Posnemanje v sodobni likovni umet-

nosti je torej hkrati realno in abstraktno dogajanje. Temelj posnemanja ni le analogen in tehničen postopek, temveč konceptualna metoda, ki omogoča projekcije podobnosti, sorodnosti, vzporednosti ter oblikovanje izomorfni (v biologiji genskih) prostorsko-časovnih entitet (ready-madi, ekscentrični objekti, instalacije, video projekti, body art, digitalni vizualni mutanti in kloni). V sodobni umetnostni teoriji se tako spet odpira temeljno ontološko vpraševanje in razumevanje teh entitet: ali še ohranjajo analogno lego, kjer odloča zrcalna podobnost in ontološka vzporednost subjekta in objekta, ali pa gre za konceptualna in tehnološka oblikovanja kvazirealnosti in fikcije, ki vzpostavljajo povsem virtualne modele mimetičnosti. Razmerje med analoškimi in digitalnimi načini reprezentacije postaja skrajno zapleteno in teoretsko vse bolj nejasno, nerazvidno.

Potreben je temeljni premislek osnovnega razmerja med analognimi in digitalnimi modeli mimetičnosti v umetnosti med Duchampom in postmodernizmom. Opraviti je treba podrobno analizo slikovne metafore *mimesis* s stališč, ki jih omogoča Foucaultova konstitucija subjekta v odnosu do podobe (imago): simbolno, semiotično in slikovno analizo tega razmerja začenja Magrittova likovno-lingvistična dekonstrukcija razmerja med besedo in njeno podobo. Duchampovo infratenko vizualno polje, v katerem se očrta mimetični zasnutek njegovih ready-madov in "možganskih dejanj", je že samo posebi "predmet" podrobne semiotične in ožje likovne analize. Tu igra pomembno vlogo nerefencialni predmet, torej čista teoretska hipostazija, ki ji umetnik šele išče likovno reprezentacijo. Ta razmik postvarja konceptualne predstavne modele in omogoča alegorije in simbole virtualnega postmodernizma.

Analoški modeli posnemanja so svoj estetski razvoj od renesanse do modernizma utemeljevali v psihološki in ontološki resničnosti naravnih danosti, prestavljenih v štafelajno sliko, ter na kartezijskem subjektu. Zdi se, da so zdaj ustvarjalno izčrpani. Postmoderni razpršeni subjekt (Barthes, Foucault: "smrt avtorja"; Ch. Harrison: "smrt gledalca"; H. Belting: "nevidna mojstrovina") je edini, ki lahko "zaznava" digitalne modele umetelne, postmoderne narave, narave, ki je polna znanstvenih taksonomij, eksperimentalnih projekcij in fikcij. Ta fiktivna, umetelna narava je konceptualno (biotehnološko) utemeljena v sodobni znanosti in tehnologiji in že zamenjuje naše analogne zgodovinske modele in predstave. Sodobna umetnost ("artificial art" 21. stoletja) nastaja v razmerah digitalne mimetičnosti in zdaj je pred umetnostno teorijo temeljna naloga, določiti teoretske vzorce in meje takšne ustvarjalne prakse. Razviti bomo morali posebno teorijo digitalne *mimesis* v razmerah virtualnega, fluidnega estetskega prostora v 21. stoletju. V njej bodo znanstveni modeli narave (biotehnologija, nevrobiologija ipd.) soočeni z aktualno umetniško prakso (live art, genetska umetnost, artificial art, biotehnološka umetnost ipd.): modeli simulacije in virtualne "razlike" se v sodobni umetnosti znajdejo na položajih, ki jih je nekoč zavzemala objektivna narava, in omogočajo nove predstave mimetične vmesnosti. Prav mimetična vmesnost, ki je v enaki meri

diskurzivna (znanstvena) kot konceptualna (umetniška), ustreza današnji prepletenosti estetskega učinka s teorijo, v katerem razlikovanje ni več možno oziroma smiselno. Pri nas v tej smeri raziskuje Uršula Berlot.

6.

V likovni kritiki je manj pomembno določanje prostora kot časa. Prostor je predvidljiv in univerzalen, čas je negotov in lokalni. Določanje časa: kaj je sodobno, kaj je v času pomembno in odmevno, je za kritika največja preizkušnja. Pri tem si največkrat pomaga s psevdomorfozami, v primerjavo potegne nepriemerljive snovi.

Po drugi strani pa mu časovna razsežnost dopušča nebrzdano širjenje metafor, asociacij in predstav. Zato je za dejavnega kritika opis nekaj tako nujnega, prvotnega in zahtevnega, kot je vmesno polje posnemanja naporno za delujočega umetnika. Ko ste pred sliko, sredi instalacije, v galeriji ali v urbanem prostoru, v "razširjenem polju umetniškega dela", potem resnični problem ni kontekst, v katerem zaznavate umetniško delo, temveč vprašanje, kako ga iz konteksta izluščiti, identificirati. Zato potrebujete opis. S pomočjo opisa "zagledate" posebnost in ločenost umetniškega dela od predstavnega okolja, opis, ta najbolj zanemarjena vrlina kritiškega pisanja, je tisti mimetični stik, ki navsezadnje odloča, ali je kritik sploh "videl" umetniško delo, ali ga je samo markiral kot *pars pro toto*, ali pa ga je v resnici izločil iz konteksta v njegovi posebnosti in drugačnosti. Opis kot metonimično gledanje je preizkusni kamen postmoderne kritike. Uvodne teze (ki jih lahko vsak opisovalec razlaga in širi naprej) so naslednje:

1. Opis se ukvarja z videnim, otipnim, fizičnim.
2. Ni nedolžnega očesa, ni nepristranskega opisa.
3. Opis je po topološki in ontološki naravi tukaj in zdaj, je haptičen in metonimičen (kontigviteta).
4. Opis je oblika prevajanja iz enega medija v drugega (prevaja vidno v bralno, podoba v tekst, tekst v kontekst), pri čemer so meje jezika tudi meje sveta, ki ga opisujem.
5. Praviloma je diskurzivni kontekst močnejši od opisa: problem je, kako ga izolirati.

Po precej razširjenem prepričanju je opis le ostalina zgodnjih umetnostnozgodovinskih praks in je v sodobni vizualni imageriji v zatonu, ker je samo še tehnika predstavnne redundance. Konec opisovanja pomeni tudi konec tradicionalne umetnostne zgodovine. Zdaj je na vrsti *Kunstgeschichte als Medien-geschichte*. Vendar tu ni treba prehitovati. Opis je počasna intelektualna disciplina, škripajoči skrupul v naglih obratih elektronske komunikacije. Njegove informacije so počasne in včasih okorne, arhetipske.

7.

Delo opisa je reprezentacija (prenos v sedanjik), torej opis zmanjšuje distanco, ki je stalnica v pogledu. Opis je v literarni izkušnji ikonični strdek, zamrznjeni fragment, ekfrazija: Ahilov ščit pri Homerju, Tizianova Assunta pri Izidorju Cankarju, citat v postmodernizmu. V ontološkem pogledu teži k praktičnemu nominalizmu: ime je pomen in predmet dojemanja, kontigviteta v imenovanju stvari pove vse, pojmi so abstrakcije, imena so stvari; in k empirizmu, ne idealizmu (metafore, interpretacije). Opis je v bistvu materialističen, zahteva otip v vidu, dotikanje, neposredno bližino, soseščino, pričanje in sotorilstvo. Opis je (performativni) vmesnik med posamično podobo in splošnimi predstavami.

Opis nima neke univerzalne generativne matrice, po kateri nastaja: npr v realističnih podobah se je treba potruditi, da ločimo opis od pripovedi. Nastaja v detajlu in se v njem spet izgublja. Zato so podvojeni opisi prevare. Pri tem pa je vsak opis hočeš nočeš določen z množico sopomenov in soznakov, tudi če skuša biti kar se da protokolaren. Problem je ponavljanje istih ali sorodnih besed za različne elemente podobe: v besedah so si podobni, v podobah različni.

Analogna *mimesis* je poleg tega posebej usmerjena k afirmativni, pozitivni dejavnosti; posnemanje je že samo po sebi neka pozitivna, življenje potrjujoča odločitev. V njej najde gledalec varnost, poroštvo verjetnosti in razumljivosti. Ta zveza je za nas samoumevna in od izuma fotografije naprej tudi vsakdanje dokazana – še vedno uporabljamo fotografijo kot dokazno gradivo, čeprav se pojavi problem interpretacije in se forenzični dokaz sklicuje še na druge tehnike identifikacije.

Če povzamemo: na razpolago so nam tri ravni, v katerih se premika opis. Prvo je območje mimetičnih analogij; drugo polje je jezikovno – gre za metonimije, še preden postane neka figura personifikacija, alegorija, simbol; tretja pozicija je tautologija: opišete samo tisto, kar je mogoče opisati. Mojster tega minimalističnega, protokolarnega opisa je bil (kot izjemno pomemben likovni kritik) Donald Judd.

9.

Že Panofskyjev predikonografski opis je v navidezni objektivni izkustvenosti skrival močno kulturno preddoločeno, in je veljal le za zahodnoevropski, judovsko-krščanski in antični svet ter poznejšo zahodnoevropsko tradicijo. Uklanjal se je estetskemu kánonu in bontonu. Tu je bilo brez besed, molče določeno, kaj je v opisu dostojno in kaj ne, kaj se izpušča in kaj se razume samo po sebi. Takšno čistunstvo je bilo značilno za generacijo z viktorijansko etiketo, ki pa ni bila ne etično ne estetsko nevtralna (v Kantovem smislu). V pozitivistični zgodovinski metodi je bil vzporednik arhivskemu podatku, se pravi, da je bil razumljen kot posamičen zidak v bodočem "Leonardovem zidu" možnih podob in interpretacij. Šele iz posameznih opisov specifičnih stanj umetnin,

naj bi nastajale velike stilne strukture in pojmi, in nihče ni bil pripravljen priznati, da je bil stil posamičnemu opisu pogosto naddoločen: nekaj, kar je bilo videti "romansko", je bilo ali zelo staro ali pa zelo primitivno, če se je izkazalo, da je bilo iz novejšega časa.

Toda opis mora vsebovati tudi fizično nevidne, a zato toliko resničnejše presežke, ki tičijo v podobi: vonje, okuse, zvoke, otip in dotik, in če je treba, tudi tiste "prizvene in prisluhe", ki jih predvideva gibalni nagovor figuralne kompozicije. To pa so učinki, ki jih ne zaznavamo samo z vidom, temveč z vsem telesom, in zato je tako bedno premišljevati reprodukcijo in tako zanimivo opisati original.

So kipi res brez vonja? Mar iz slik ne zaudarja? So teksti brezgrešno čisti? Je elektronska slika popolnoma sterilna? V romanu Patricka Süskinda *Parfum* z grozo odkrijejo, da je zapuščeno novorojeno dete po vsej verjetnosti peklenški pankrt: nima vonja. Duchampov *Urinoir* je na starih fotografijah videti kot smrdljiva nakaza, v novi izdaji (reprodukcija v Tate Modern) je brezgrešno čist in sterilen, v postmoderni različici pa se sveti kot eleganten sobni dizajn (Sherrie Levine). Goberjevi pisoarji in umivalniki so neuporabljeni, toda njihova vsebina je zapacana z aluzijami na analnost in skatologijo. Nevidna snov teh metamorfoz je vonj, ki ni umetnostnozgodovinska ali kritiška kategorija, vendar je pomenska lastnost, ki presega žanrska vrednotenja iz posvetne ikonografije. Tam pa, kjer sadje gnije na bronastih drevesih in razpadanje bioloških substanc napolni ves prostor galerije ali se čudovita instalacija japonske umetnice kaže kot idealni vizualni vrt gejske v tehnologiji 21. stoletja, je opis že posnetek instalacijske zgodbe. Vonj in – ne le v skatoloških pomenih – tudi okus v vidu pa je naloga opisovalca.

Tuckerjev *Okeanos* je navidez čudna falična gmota. Je informalna zmes notranjosti in zunanosti; ni kiparska površina-forma niti ni kompaktna objektna snov. Estetska izkušnja se je sesedla v haptično gmoto. Ta proces, ki diskuzivno ni v celoti opisljiv, ohranja temeljne eksistencialne lastnosti dotika. Brez njih je vsebina kipa nična. Tudi dotik in izkušnja težnosti v vidu je naloga opisovalca. Toda kako to izvesti? Morda je treba začeti z razlago površine. Je ta namenjena neki slepi osebi, je sploh estetska, je podobna drugim smiselnim kiparskim površinam, ki so pogosto grafične, dizajnerske, pripovedne, estetske, ta pa je informelska in brez smisla, kot je ne bi izdelal dotik človekovih rok in bi čudaške reliefe oblikovala genialna lava; vse to je res, toda ta površina nima vrednostnega statusa, niti ni nevtralna, ker razodeva neko nasilnost, ki je tuja toplini kiparjevega dotika. Površina je torej zelo "konceptualna". Ali sploh je površina kipa? Mar ni takšna zato, ker so vse "plasti" v notranjosti natančno takšne, brezoblične in nasilne, ker to ni "koža", povrhnjica, temveč surovo kaže vse tisto, kar je v tem kipu znotraj enako brezdušno "nevizualno", kot je njena trenutna (in hkrati večna) površina? Ta kip je torej haptičen v najslabšem smislu te besede. Dogaja se predvsem v dotiku, a ga v ogledovanju prepoveduje.

Instalacija *Ni teme ni teme* (Kemperle/Lenardič) nima predstavnega libreta. Njene vsebine so samo navidez (to je podmena) diskurzivne. Temeljni razlogi pa niso podani tako, da bi bili izrekljivi; *argumentum ex silentio* (v vidu) je edina priča njene učinkovitosti. Gledalec jo dojame v neki večplastni predstavnih konstrukciji, kjer ni ustreznih in po možnosti enoznačnih ontoloških razmejitev. Določiti neznana razmerja, ločiti (fiktivno) zgodbo te instalacije od protokolarnega opisa (in do kod lahko seže, ne da bi se spremenil v pripoved), je naloga opisovalca.

Takšne naloge so morda usodnejše kot modernistična teorija, ki postmoderni "kos" (L. Vodopivec) postavi v razmerje: *kip – skulptura – plastika – objekt – koncept – "kos"*.

Če ta predstavnih niz nadzorujemo z Rieglovo kategorijo haptičnega doživljanja, se navidez lahkotni semiotični ritem razlage ustavi, teoretski opis minimalističnega izdelka (Judd, Andre) pa se takšni zahtevi naravnost upira. Se umetnost opisa začenja pod pragom estetske ontologije (samo liminalno je lahko minimalno)? Dostop do ekscentričnih objektov in instalacij v sodobnem kiparstvu pa se ne skriva v načeloma pluralnem kontekstu, temveč v analizi umetniških intenc, ki nas iz konteksta vodijo v umetniško "delo". Kontekst je lahko samo grobi arhetip (tendence aktualnega stila in njegovi produkcijski učinki), umetniško delo (kot indeks in ikona) pa je subtilni, individualizirani *typus*. Zdaj, v 21. stoletju, ko je toliko poskusov vnesti haptično v virtualno (Ch. Cunningham: *flex*), ko olfaktorni in sinestetični učinki osmišljajo biološke žanre live arta, genetične umetnosti in estetike umetelne inteligence, je znova odločujoč samo še njegov posamični status, pomen in (morebitni) smisel.

10.

Opis teži k neki končnosti, dokončanosti umetnine, k zaključeni mizansceni, kjer je čim manj pomot, odprtih pomenskih mest in neznanih znakov. Toda prav to so znamenja modernističnega/postmodernističnega "odprtega dela". V umetnosti po Duchampu je zaključenost umetniškega dela največkrat umetnikova/kritikova fikcija. Ne le v razpredenosti vsebin in pomenov, kjer razlag zlepa ni konec, tudi snovno so umetniška dela zadnjega stoletja odprte strukture: največkrat vidimo samo neko delovno stanje, fazo, razvojno lego ali instalacijsko različico, ki jo je mogoče v naslednjem ustvarjalnem okolju spremeniti in predruščiti do nespoznavnosti. Včasih je arhitektura razstavnega prostora edini resnični okvir umetniškega dela, bela kocka galerijskega prostora pa zadnja varovalna zavora, ki nam pomaga določati videz in pomen umetniške zamisli. Umetniško delo se pogosto kar izgubi v urbanem prostoru, in če se pojavlja v časovnih razmakih (npr. glasovi in glasba kot sporočila na ulici ali v parku, v podhodih in javnem prometu; "Urbanaria"), je že možnost in pričakovana pozornost, da te glasove slišite in sploh prepoznate kot umetniške, zelo majhna, pričakovanja kustosov, da bomo razumeli pojem "razširjenega

muzeja" tako, da bomo vsak pogled na nekoliko bolj nenavadno oglasno tablo ali plakat na mestni vpadnici ali v nakupovalnem središču povezali s sočasno razstavo sodobne umetnosti (U3) v muzeju, pa nepremišljena utvara. Mar naključni mimoidoči komaj čakajo, da prepoznajo sodobno umetniško sporočilo in ga zmagoslavno zoperstavijo "najboljšemu sosedu Mercatorju" ter odhitijo v muzej?

Ampak opis ne pozna ironije, po tradiciji ne velja za "intelektualno", razumsko zahtevno nalogo. Načeloma naj bi bil – kako zmotno – predpriprava za resnično delo, interpretacijo. Zato ostaja samo eno izmed številnih orodij likovne kritike. V času digitalizacije umetniških medijev je skoraj pozabljen, odvečen, kajti dandanes se z eno podobo razlaga neka druga, in tako naprej. Prevajanje v tekst kot vzporedno sporočilo je zamudno in pogoste so napake v identifikaciji pomena, ker lahko prvi opis prav tako zasnuje naslednjega. Tudi mišljenje je toliko podrejeno vizualnosti, da misliti pomeni videti, med videti in vedeti pa je še vedno razlika, o čemer obstaja mogočna (post)strukturalistična literatura. Vtaknite v to razpoko opis in kar naenkrat umetnina ne bo več tako daleč in tuja, shranjena v medijskem podobotvorju med množico drugih vidnih sporočil, opis jo bo prestavil v bližino, med dotike, vonje, okuse, zvoke in tišine, svetlobe in sence vsakdanjih izkušenj, sredi katerih se utegne zasvetiti neki neznan pomen ter nam kot "resnična navzočnost" ostati v zavesti in spominu.