

Jožef Muhovič

VIDNO IN NEVIDNO

Uvod v formalno
likovno analizo:
teorija, primeri, metode



»Muhovičeva znanstvena monografija pomembno prispeva k razumevanju in interpretiranju modernistične umetnosti. Muhovič je ob tem eden od izstopajočih avtorjev, ki se osredotočajo na umetnost, ki ne sodi v prvi vrsti med (...) sodobne in polpretekle avantgardne likovne usmeritve, ki pa ni zato nič manj živa in ‚umetniška‘ v svojem raznolikem mnoštvu.«

prof. dr. *Aleš Erjavec*, iz recenzije

»Kljub temu, da ima delo namen ‚uvoda v‘, se pravi namen kompendija, ni kolaž spoznanj drugih avtorjev, ampak je tako po zasnovi kot po nekaterih vsebinah izvirno avtorsko delo. Med vsebine, ki so povsem avtorske, sodijo spoznanja o odnosu med površinsko in globinsko strukturo v likovnem delu (...) in pa seveda formalnoanalitični algoritem, ki je temelj analizam v tretjem delu monografije. Ta je avtorski, prepost, praktično verificiran in praktično uporaben. Monografija je prvo izvirno slovensko delo o formalni likovni analizi.«

prof. ddr. *Igor Grdina*, iz recenzije

»V formi obstaja duh, ki kot duh še ni spoznan.«
Carl Friedrich von Weizsäcker



Jožef Muhovič

Vidno in nevidno

Uvod v formalno likovno analizo:
teorija, primeri, metode

Ljubljana, 2018

Naslov publikacije: Vidno in nevidno, Uvod v formalno likovno analizo: teorija, primeri, metode
Znanstvena monografija
Humanistična zbirka INR
Urednika: Dean Komel, Tomaž Zalaznik
Avtor: Jožef Muhovič
Jezikovni pregled: Eva Horvat
Imensko in stvarno kazalo: Jožef Muhovič, Eva Horvat
Slikovno gradivo: Jon Natanael Muhovič
Naslovnica: Jožef Muhovič in Lucijan Bratuš
Slika na ovitku spredaj: Antony Gormley, Blind Light II, 2007, New York: Sean Kelly Gallery, decembra 2018, dostopno na: <https://goo.gl/RBnzaS>, zadaj: Lawrence Carroll, Nič zlatega ne more obstati (Nothing gold can stay), 2013, 310 x 245 x 20 cm; decembra 2018, dostopno na: <https://goo.gl/etSvAL>; slika na 1. strani: Lucio Fontana, Concetto Spaziale (Natura), 1959, bron, 50 x 24 x 22 cm, decembra 2018, dostopno na: <https://goo.gl/5zoPV7>.
Avtorja ovitka: Jožef Muhovič in Lucijan Bratuš
Recenziji: dr. Aleš Erjavec, ddr. Igor Grdina
Založil in izdal:
Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, Gospodinjska ulica 8, 1000 Ljubljana
Prelom: Žiga Stopar
Tisk: Tiskarna Formatisk, d. o. o.
Naklada: 300 izvodov
Leto izida: 2018
Cena: 29 EUR
© Jožef Muhovič, 2018
Prepovedana je vsakršna oblika razmnoževanja publikacije brez pisnega soglasja avtorja.
Publikacija je izdana s pomočjo sredstev Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7.01

MUHOVIČ, Jožef

Vidno in nevidno : uvod v formalno likovno analizo : teorija, primeri, metode : [znanstvena monografija] / Jožef Muhovič ; [imensko in stvarno kazalo Jožef Muhovič, Eva Horvat ; slikovno gradivo Jon Natanael Muhovič]. - Ljubljana : Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, 2018. - (Humanistična zbirka INR)

ISBN 978-961-7014-13-6

298919936

Romy – za stvari brez imena, ki se
nikoli ne obrabijo.
In za tiste z imeni, s katerimi meriva čas.

Kazalo

Predgovor	13
I. O PREZENCI IN ESENCI	17
Dejstva sodijo v nalogo, ne v rešitev	18
Uvod v dejstva	24
Aktualno stanje	24
O temelju	24
Umetniško delo kot <i>vmesnost</i>	25
Kultura pomena in kultura prezence	27
O naravi likovne znakovnosti	31
Uvod v nalogo	33
Formalna analiza ni paraliza	33
O duhu integrirajoče inteligence	34
II. MED DOŽIVETJEM IN ANALIZO	39
Umetnina, forma in formalnost	40
Doživetje in analiza	41
Analiza in sinteza	42
Gledati in videti	44
O odnosu med zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih	53
Formalna likovna analiza v dveh metaforah	67
Teorija in analitični objekt	71
III. ANALITIČNI PRIMERI	73
Prvi analitični primer: <i>Théodore Géricault, Splav Meduze, 1818–1919</i>	74
Generalije o delu	75
Generalije o avtorju	76
Ideja	77
Brodolomska zgodba	79
Zgodba o nastajanju dela	84
Analitična uvertura	85

Ekskurz o kompozicijskem principu dinamične simetrije	85
Analiza Géricaultove kompozicije	95
Umetnost med konkretnim dogodkom in simbolno povečavo	99
Kratka bibliografija o Géricaultovem delu	100
Pripomba o razliki med hermenevtiko likovne in vizualne umetnosti	101
Formalnoanalitični algoritem	105
 <i>Drugi analitični primer: Franc Kavčič, Salomonova sodba, 1817–1820</i>	 108
I. Osebni vtis	109
Predanalitični osebni vtis	109
Generalije o delu	109
Generalije o avtorju	110
II. Verifikacija osebnega vtisa	113
Identifikacija semantičnega cilja	113
Identifikacija formalnih izhodišč	114
Analiza označevalne strukture	115
III. Sinteza analitičnih spoznanj	129
Kaj (je bilo likovno artikulirano)?	129
Kako (je bilo to storjeno)?	130
Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?	132
 <i>Tretji analitični primer: Diego Velazquez, Kuhinjska dekla z Večerjo v Emavsu, okr. 1617–1618</i>	 133
I. Osebni vtis	134
Predanalitični osebni vtis	134
Generalije o delu: Detektivka o originalu in kopiji	134
Generalije o avtorju	138
II. Verifikacija osebnega vtisa	139
Identifikacija semantičnega cilja	139
Identifikacija formalnih izhodišč	142
Analiza označevalne strukture	142

III. Sinteza analitičnih spoznanj	147
Kaj (je bilo likovno artikulirano)?	147
Kako (je bilo to storjeno)?	148
Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?	148

Četrty analitični primer: *Drago Tršar, Kletka, 1968* 150

I. Osebni vtis	151
Predanalitični osebni vtis	151
Generalije o delu	151
Generalije o avtorju: Faktografski in oblikotvorni vidik	153
II. Verifikacija osebnega vtisa	155
Identifikacija semantičnega cilja	155
Identifikacija formalnih izhodišč	156
Analiza označevalne strukture	156
III. Sinteza analitičnih spoznanj	161
Kaj (je bilo likovno artikulirano)?	161
Kako (je bilo to storjeno)?	162
Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?	162

Peti analitični primer: *Anthony Caro, Zgodaj zjutraj (Early One Morning), 1962* 164

I. Osebni vtis	165
Predanalitični osebni vtis	165
Generalije o delu	165
Generalije o avtorju	167
II. Verifikacija osebnega vtisa	171
Identifikacija semantičnega cilja	171
Identifikacija formalnih izhodišč	171
Analiza označevalne strukture	172
III. Sinteza analitičnih spoznanj	180
Kaj (je bilo likovno artikulirano)?	180
Kako (je bilo to storjeno)?	181
Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?	182
Akcijski radij formalne likovne analize	183

IV. METODE FORMALNE LIKOVNE ANALIZE	185
Fundamenti formalne likovne analize	186
Kratka zgodovina	186
Predpostavke	187
Propozicionalni pristop	187
Dispozicionalni pristop	188
Tipologija	189
Topološko orientirane metode	190
Topološko orientirane metode v 2D-likovnem prostoru	190
Topološko orientirane metode v 3D-likovnem prostoru	192
Topološko orientirane metode v barvnem prostoru	193
<i>Analitični primer: Paul Gauguin, Arležanke (Mistral), 1888</i>	194
Interaktivno orientirane formoanalitične metode	202
Semiotično orientirane formoanalitične metode	206
Semiotika – kratek uvod	206
Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije	207
Odnos vsebina – artikulacija v likovni umetnosti	208
Odnos označenec – označevalec v likovni umetnosti	212
Likovna semiotika	215
Semiotika in estetski objekt	215
Vizualna in likovna semiotika	216
Semiotični model Charlesa S. Peircea	217
Primer uporabe Peirceovega modela	223
Cocula-Peyroutetov model semiotične analize	233
Algoritem	233
 Za konec – kratek uvod v začetek	 235
 Bibliografija	 237
Viri slikovnega gradiva	242
Recenziji	246
Imensko kazalo	251
Stvarno kazalo	257

Predgovor

»Do umetnosti imamo neko dolžnost – namreč to, da jo odkrijemo.«

Igor Stravinski

Knjiga, ki je pred vami, je zrasla iz mnogih lastnih in tujih izkušenj pri soočanju z vsebino likovnih umetnin.¹ Ta, kot je znano, ni niti preprosta niti očitna niti prinešena na krožniku, ampak jo je potrebno v delu iskati in najdevati s posebno človeško dejavnostjo, ki jo ob različnih priložnostih in na različnih stopnjah kompleksnosti imenujemo opazovanje, vživljanje, doživljanje, izkušanje, uvid, analiza, interpretacija, kritika, hermenevtika ipd. Poimenovanja kažejo, da je dejavnost istočasno nekaj spontanega in osebnega, nekaj strokovnega in proceduralnega, nekaj vrednostnega in polemičnega, predvsem pa večplastnega, večstopenjskega in zahtevnega. Formalna likovna analiza tega dogajanja ne obsega v celoti. Prej bi bilo mogoče reči, da je njegova *propedeutična*, pripravljalna disciplina, neke vrste sistematična refleksija likovne forme in njenih semantičnih izvirov. Ta refleksija postane bistvena, ko se pojavi potreba po tem, da spontano doživetje umetniškega dela vstopi v preciznejšo fazo »drugega branja«. In absolutno takrat, ko se likovna forma dojame kot *integracijsko polje* med eksplicitnim in implicitnim in se je na tem interaktivnem terenu potrebno znajti.

Formalna likovna analiza ni odvod nobenega umetniškega ali teoretskega -izma, ampak *prizma*, leča, ki usmerja svetlobo in pogled na tista mesta oziroma »točke«, na katerih se je v umetniškem delu ugnezdila vzajemnost med fakti in njihovo signifikantnostjo.

Ta vidik zahteva neke vrste filozofski vpogled. Gre za *točke*, ugotavlja filozof Christoph Menke, »na katerih izkustvo šele *lahko postane* estetsko. Kajti prav v trenutku, ko daje deskripcija umetniškega objekta čutiti neuspeh, ki žene opisovalca k razumevanju znakovnosti, umetniški objekt preneha biti gola stvar in postane /.../ način izkazovanja stvari. In prav v trenutku, ko

1 V tej knjigi govorim predvsem o njih, saj je v celoti posvečena likovni, le deloma pa tudi vizualni umetnosti. O razliki med obema glej razdelek z naslovom *Pripomba o razliki med hermenevtiko likovne in vizualne umetnosti*.

daje razumevanje znaka čutiti neuspeh, ki sili k deskripciji predmetnosti, umetniški objekt ni več goli znak, ampak vznik, rojstvo znaka. Znakovnost stvari, stvarnost znakovnega – takšno janusovsko² naravo ima pojavljanje umetniškega objekta v estetskem izkustvu. Kaj ta objekt je, je mogoče dojeti le skozi to, kar kaže. Pa tudi temu, kar kaže, temu, o čemer govori, in nam daje razumeti, je mogoče priti na sled zgolj s pomočjo načina, na katerega obstaja: *način*, na katerega se umetniški objekt kaže, namreč določa, kaj je sposoben kazati in pokazati.«³

Če sledim Menkeju, so najbolj ključna mesta v formalni matrici likovnih form tista, v katerih se likovna zunanost vidno (površinska struktura) srečuje in »spleta« z diskretno likovno notranjostjo (globinska struktura), saj se na njih bolj realno in celovito kot na katerih koli drugih mestih pokaže *način*, na katerega forma *obstaja*. Način obstoja forme pa je, kot rečeno, osnova vsega, kar forma kaže, tematizira, označuje in pomeni. Zato za formalno likovno analizo kot propedeutično disciplino likovne hermenevtike ni in ne more biti bolj odločilnega vprašanja, kot je vprašanje, kako priti na sled tem delikatnim vstopnim točkam.

Knjiga *Vidno in nevidno. Uvod v formalno likovno analizo* že kot uvod ne more obljubiti hitrih uspehov, še manj analitičnih receptov, ki bi se jih človek držal in nato brez truda prišel do odgovora na vroče vprašanje »Kaj je hotel umeтник povedati?«. Hitre uspehe in recepte lahko obljublja priročniki tipa *Deset skrivnosti za popolno zdravje, Nemščina brez napora, Zanesljiva pot, kako postati dober risar* ipd. Pa še ti le v obliki vabe za uspešnejšo prodajo. Težava tovrstnih izdaj ni v tem, da vodijo v slepo ulico, ker so v osnovi največkrat simplifikacije, ki svojih priporočil ne razvijejo iz realnega odnosa človeka do stvari (zdravja, nemščine in risanja), ampak jih skrčijo na lahke *bližnjice* in olajšave problemov, s katerimi bi se bilo treba dejansko spoprijeti. Resnična težava tovrstnih priročnikov bi bila, če bi njihovi recepti uspevali. Knjiga, ki bi ponudila en sam

2 Janus je v rimski mitologiji bog vrat in prehodov, pozneje tudi začetka in konca. Ponavadi je upodobljen z dvema, v nasprotno smer gledajočima glavama oziroma obrazoma.

3 »Man möchte sagen: die Punkte, an denen der künstlerische Gegenstand selbst erscheint, zwischen Ding und Zeichen; die Punkte, an dem die Erfahrung erst ästhetisch wird. Denn in eben dem Moment, in dem die Beschreibung des Dings den Rückschlag verspürt, die es zum Verstehen des Zeichens treibt, ist der künstlerische Gegenstand kein bloßes Ding mehr, er ist vielmehr das Erscheinen, das Zeigen des Dings. Und in jenem anderen Moment, in dem das Verstehen des Zeichens den Rückschlag verspürt, der es zum Beschreiben des Dings nötigt, ist der künstlerische Gegenstand kein Bloßes Zeichen mehr, er ist vielmehr das Hervorgehen, die Geburt des Zeichens. Zeichen des Dings, Ding des Zeichens: das ist das janusköpfige Erscheinen des künstlerischen gegenstands in der ästhetischen Erfahrung. Was er ist, kann nicht erfaßt werden denn als was er zeigt. Aber auch was er zeigt, was der künstlerische Gegenstand sagt und zu verstehen gibt, kan nur dadurch bestimmt werden, wie er selbst ist: die Weise, wie der künstlerische Gegenstand erscheint, bestimmt, was er erscheinen lässt« (Christoph Menke, Einführung, v: G. Koch, C. Voss, *Zwischen Ding und Zeichen*, str. 18–19).

generalni recept za analizo in interpretacijo vseh likovnih del, bi bila katastrofa natančno zato, ker bi bila v jedru likvidacija samosvojesti, izvirnosti in zaresnosti umetnine v korist uspelosti recepture. Ker hoče imeti receptura to, kar meni, da je samo s seboj lahko zadovoljno, namreč samo sebe, hkrati tudi za resničnosti najbolj ustrezno, je največkrat oblika zaslepljenosti.⁴

Kdor poskuša formalno likovno analizo dovolj odločno dojeti s stališča razmerij med inteligentnimi telesnimi bitji in njihovimi duhovnimi objekti, mora opustiti misel na utelešenje načel v recepturi. Plodneje je, če z analitičnimi metodami napravi »utemeljen prostor za dojemanje« vnaprej nepoznanih in raznolikih oblik gradnje jaza v likovnem prostoru. Gledano s tega zornega kota, je formalna likovna analiza predvsem »medij prisebne inteligence«,⁵ v katerem lahko pred vsako interpretacijsko in kritiško sintezo pride do besede globinski pozitivizem forme ter ju prizemlji. Skratka: formalna likovna analiza je *organon*,⁶ analitično orodje, ki ne dela namesto nas, ampak lahko mi z njim delamo bolje in bolj učinkovito. Če smo se ga, seveda, naučili uporabljati. V tem pogledu je morda še najbolj ustrezno reči, da je knjiga pred vami »priročnik za uporabo«. V njem je predstavljeno formalnoanalitično orodje s tehničnimi podatki, sestavnimi deli, pogonskimi podsistemi, načinom delovanja, prikazom osnovnih funkcij in naborom ekspertnih metod za njegovo razširjeno uporabo. Priročnik je za to, da se z instrumentom aktivno seznanimo, pa tudi zato, da ga imamo pri roki in lahko vanj pogledamo, če v praksi zaidemo v težave ali če iščemo zahtevnejše načine za prelom z rutinskim in površinskim.

Na začetku knjige je daljši uvod z naslovom *O prezenci in esenci*, v katerem so na zgoščen način tematizirane temeljne predpostavke in dileme formalne likovne analize, skratka vse esencialno, kar sodi k pravilom njene igre. Sledi del z naslovom *Med doživetjem in analizo*, ki skuša tematizirati odnose med formo in formalnostjo, doživetjem in analizo, analizo in sintezo, zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih, in predstaviti naravo formalne likovne analize z dvema operativnima metaforama. Osrednji del knjige so *Analitični primeri*. Ta del skuša formalno likovno analizo predstaviti *in flagranti*, pri delu, tako da lahko bralec neposredno sledi njenim izhodiščem, algoritmom, strategijam in na dokumentiran način preverja njeno relevantnost. Trije primeri so s področja slikarstva, dva s področja kiparstva, vsi pa so predstavljeni v procesualno decidirani obliki, ki omogoča aplikativne odvode in razširitve. Knjigo sklene del

4 Prir. po: Sloterdijk, Eurotaoismus, str. 235.

5 Prav tam, str. 240.

6 *Organon* [gr. ὄργανον (órganon) orodje]] je zbirka Aristotelovih spisov, v katerih se avtor posveča prezentaciji »umetnosti logike«, ki je zanj temeljno orodje znanosti. Ime »organon« se včasih uporablja tudi kot naziv za poljubni sistem (logičnih) sredstev in metod.

z naslovom *Formalnoanalitične metode*, v katerem so sistematično prikazane metode formalne likovne analize in njihovi »kanonizirani« algoritmi.

Ker se knjiga začne z razmeroma abstraktno teoretsko refleksijo in se šele nato spusti v turbulentno empirijo, v kateri ne odloča več zgolj to, kar je nekdo slišal ali bral, temveč to, kar je konkretno občutil, izkusil, preizkusil in obvladal, se po avtorjevem mnenju bralcu na koncu poplača trud, da se v luči analitičnega izkustva po branju celote znova vrne k uvodu – in ga na tej osnovi v novi izkustveni in intelektualni dimenziji »prime za besedo«. Seveda pa lahko bralec branje začne direktno »z empirijo« in se šele nato spoprime s teorijo. Še več. Ker se pisec zaveda, da je bralčev čas dragocen in da se ni vselej lahko prebiti skozi bolj zgoščene pasuse, daje bralcu možnost, da po knjigi brska, kakor ga je volja, in bere dele in razdelke ločeno. Res je sicer, da so ti vključeni v določeno logično zaporedje, res pa je tudi, da je vsak od njih »kot barva, ki se lomi od iste svetlobe«, ⁷ in tvori tudi samostojno enoto.

Ljubljana, september 2018

⁷ Fabrice Hadjadj, *Kako uspeti v smrti*, Ljubljana: Družina, 2015, str. 10.

I.

O PREZENCI IN ESENCI

Dejstva sodijo v nalogo, ne v rešitev

Najmanj, kar je v zvezi z umetniškimi deli mogoče reči brez vnaprejšnjega utemeljevanja, je, da so fenomeni, se pravi pojavi v prostoru in času. Kot pojavi so dejstva oziroma sistemi dejstev. Dejstva in sistemi dejstev pa, kot je znano iz raziskovanja, za nas niso odgovori, ampak vprašanja, nikoli rešitve, ampak *naloge*, kot opozarja Ludwig Wittgenstein v *Logično-filozofskem traktatu*.⁸ Načini, kako te naloge rešujemo, ko smo soočeni z dejstvenimi matricami umetniških del, so *interpretativne projekcije*, če si izposodim sintagmo Viktorja E. Frankla iz njegove »dimenzionalne ontologije«.⁹

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 hermenevtičnem¹⁰ 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 ipd. Vse te projekcije – in teh je razvidno lahko veliko – pa so po svoji naravi nižjedimenzionalne od fenomena, ki ga interpretirajo. 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 dimenzionalno ontologijo odslikuje na dva načina: bodisi tako, da si odslikave med sabo nasprotujejo, bodisi tako, da so večpomenske.

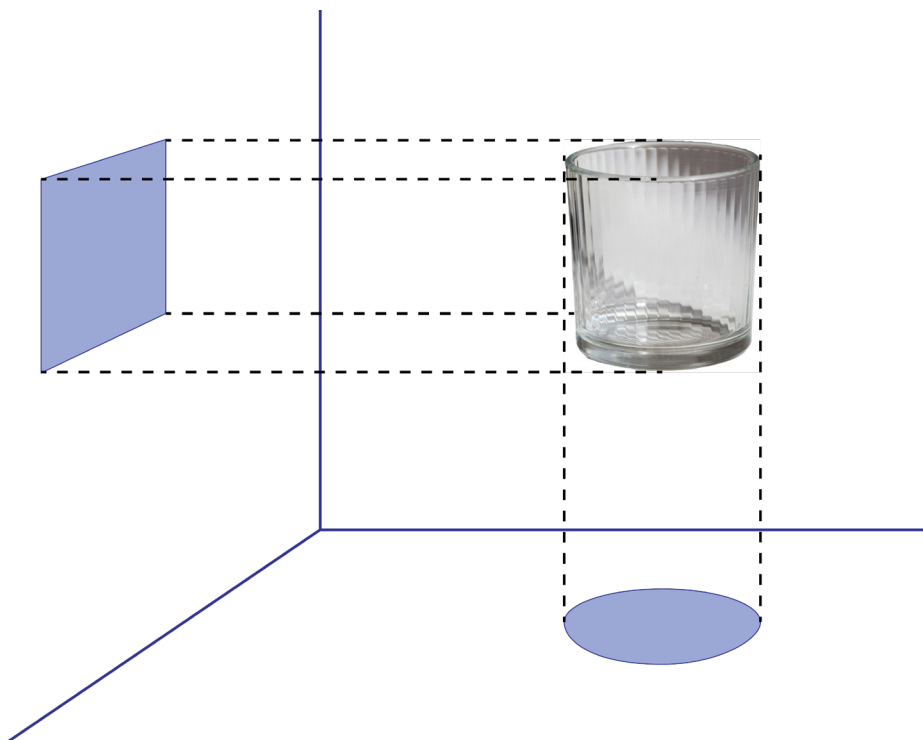
Prvi zakon dimenzionalne ontologije. Eden in isti fenomen, ki ga iz njegove dimenzije projiciramo v različne dimenzije, ki so nižje od njegove lastne, se odslikuje na tak način, da si odslikave med seboj nasprotujejo. Če na primer kozarec, ki je geometrijsko gledano valj, iz tridimenzionalnega prostora projiciramo na dvodimenzionalno ravnino tlorisa in stranskega risa, v prvem primeru dobimo

8 »Die Tatsachen gehören alle nur zur Aufgabe, nicht zur Lösung« (Dejstva sodijo v nalogo, ne v rešitev), Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.4321, v: isti, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, zv. 1.

9 Prim. Viktor E. Frankl, *Der Pluralismus der Wissenschaften und die Einheit des Menschen*, v: *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*, München: Piper, 2005, str. 24–39 (slov. prev: Človek pred vprašanjem o smislu, Ljubljana: Passadena, 2005, str. 12–17).

10 *Hermenevtika* [strgr. ἐρμηνεύειν (hermēneuein) izražati (misli), interpretirati, prevajati; ἐρμηνευτική τέχνη (hermeneutiké téchne) veščina razlaganja, tolmačenja, prevajanja] je v miljeju sodobne humanistike oznaka za (i) metodo razlaganja starih besedil na podlagi študija okoliščin, v katerih so besedila nastala, in (ii) za prakso razlaganja oz. tolmačenja znakovno izraženih – torej tudi likovnih – izjav ali sistemov takih izjav.

krog, v drugem pravokotnik. Iz obeh projekcij pa izhaja tudi protislovje, saj gre obakrat za sklenjen lik, kozarec pa je odprta posoda.

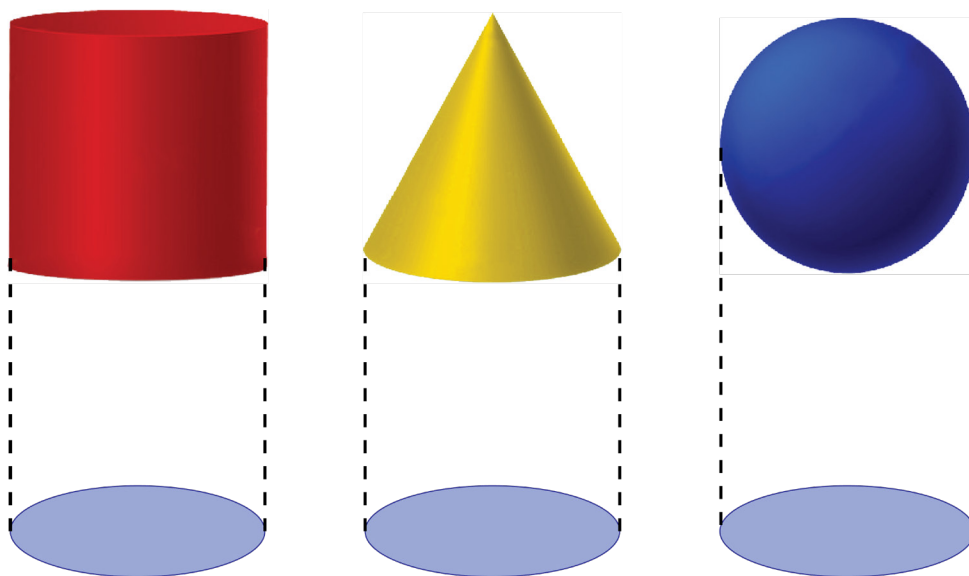


Slika 1: Prvi zakon dimenzionalne ontologije.

Podobno velja za umetnostne fenomene. Interpretacije in kritike enega in istega dela se ne le razlikujejo, ampak si, ker so oblikovane s stališča različnih epistemičnih, nazorskih, konceptualnih, vrednostnih ipd. projekcijskih ravnin, tudi nasprotujejo in so lahko med seboj, z avtorjevimi intencami¹¹ in celo z umetniškim fenomenom samim v protislovju.

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 odslikujejo 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, valj, stožec ali krogla.

¹¹ Primer za to so, denimo, lahko *Slikarjevi zapiski* Henrija Matisa (*Notes d'un peintre*, v: La Grand Revue LII/24, 1908, str. 731–745), ki so nastali kot odgovor na negativno kritiko, ki so jo o njegovih slikah, razstavljenih na »Jesenskem salonu« leta 1905 podali takratni likovni kritiki, še posebej Joséphin Péladan (Joséphin Péladan, Le Salon d'Automne et ses rétrospectives. Le Greco et Monticelli, v: La Revue Hebdomaire, št. 42, 17. oktober 1908, str. 360–378).



Slika 2: Drugi zakon dimenzionalne ontologije.

Če slike različnih ženskih aktov (na primer Modiglianijevega, Derainovega, Matissovega, Schielejevega, Picassovega, de Kooningovega ipd.) 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 Modiglianijevega k Picassovemu ali de Kooningovemu ženskemu aktu takšen, kot bi gledalec pri tem dobesečno »zamenjal svet«.

In še. Interpretativne projekcije različnih umetniških del na projekcijsko ravnino določene ideologije, pojmovanja ali teorije so večpomenske, saj iz različnih del ekstrahirajo parametre istega tipa, 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 kolorizma,¹² se bodo dobljeni podatki v vseh primerih nanašali na stopnjo njihove barvitosti, a bodo *večpomenski*, saj iz njih ne bo mogoče razbrati, ali je barvitost za določeno delo nekaj primarnega in odločilnega ali le nekaj sekundarnega in spremljevalnega (kot, denimo, za slike tonskega slikarstva, *chiaro-scuro* ali tenebrizma).

¹² *Kolorizem* je v likovni praksi in likovni teoriji skupna oznaka za vse likovne kontekste, v katerih je primarno in favorizirano likovno izrazno sredstvo likovni element barva.

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 spricho 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. Postavlja se torej hermenevtično vprašanje, kako med številnimi možnimi interpretativnimi projekcijami identificirati tiste, ki so – kot na primer *naris*, *tloris* in *stranski* ris v projektivni geometriji – karakteristične in konstitutive za določen umetniški fenomen in zato omogočajo hermenevtično »rekonstrukcijo« njegove umetniške identitete.

Formalna likovna analiza pripomore k razreševanju opisanih hermenevtičnih zagat v dveh smereh: s faktografsko »ozemljitvijo« in s formalno-semantičnim fokusiranjem.

Faktografska ozemljitev pri tem pomeni, da formalna likovna analiza začenja in vztraja pri analizi faktov, ki jih je umetnik v obliki čutne in prostorske *forme* prepustil gledalcu v doživetje. Se pravi, da gledalca zadrži »pri stvari«, ga pripravi do tega, da se vanjo vživlja in jo raziskuje, namesto da bi se prepustil toku hitrih in nekoncentriranih »diagonalnih ogledov«, ki so značilni za vsakdanje gledanje in mišljenje. S tem pripomore k »nabiranju« čim bolj relevantnih izhodiščnih podatkov za interpretativne projekcije najrazličnejših tipov. V tem smislu bi bilo moč reči, da je inicialna formalnoanalitična »diagnostika« faktov temelj, brez katerega vse interpretativne projekcije »obvisijo v zraku«, ker so odtrgane od napetostnega polja z (ob)likovno realnostjo. To je še posebej odločilno, ker, kot ugotavlja *Jacques Derrida*, »stoji« vsak umetniški artefakt med stvarjo in znakom, ker »je vmesnost, odnos med stvarjo in znakom«. ¹³ Njegova moč in posebnost izvirata natančno 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 uspešno upira tako razlagalni znanosti o stvareh in njihovih formalno-kavzalnih razmerjih kot pojasnjevalni razlagi znakov in njihovih pomenov. ¹⁴

13 Cit. Po: Jacques Derrida, Die soufflierte Rede, v: isti, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, str. 292.

14 Prim. Christoph Menke, Einführung, v: Gertrud Koch, Christiane Voss (izd.), *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, str. 15–17.

Formalno-semantično fokusiranje pa je operacija orientacije v kompleksni matrici umetniškega dela. 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 v doživljajskem smislu 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.¹⁵ Sta bolj mogoči in verjetni »formalizacija vsebine« ali »semiotizacija forme« v likovni hermenevtiki? Zdi se, da nič bolj. Formalistični pristanek na razpoložljivost »golih dejstev«, ki duhu ne zadajajo nobenih nalog več, in metafizični prelom s »površinskostjo«, v katerem »razsvetljeni duh« skozi bežne pojavnosti zre direktno na »večne strukture« in jih postavlja kot definitivne določitve,¹⁶ 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.¹⁷ 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 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 »sestavljene sile« v fiziki ali psiha in telo v naših življenjih.

Kaj to v likovni hermenevtiki konkretno pomeni, naj pojasnim z analogijo iz likovne prakse. Kdor se loteva risanja človeške figure po modelu, prej ali slej opazi, da je človeško telo »zgrajeno« iz videza, ki je vsem na očeh, in skeletne konstrukcije, ki je očem skrita. Istočasno pa v zrcalu lastnih rezultatov vse bolj uvideva, da pravega uspeha ne bo, dokler se ne bo naučil obvladovati »stika« in razmerja med videzom in nevidno skeletno notranjostjo. Zato postaja zavestno pozoren na točke, na katerih se skelet najbolj približa površini kože in se v gesti samorazkrivanja izpostavi vidnosti: ličnici, brada, ramenski obroč, laket, zapestje, kolk, pogačica, gleženj – vse to predstavlja razpirajočo silo, ki v rutinskem srečevanju

15 Cf. Frankl, *Der Pluralismus der Wissenschaften und die Einheit des Menschen*, str. 61/Človek pred vprašanjem o smislu, str. 35).

16 Povzeto po: Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, str. 130–131.

17 Cf. ustrezno geslo v *Leksikonu likovne teorije* (Ljubljana-Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2015).

pogledov z videzom odpira vpogled v utemeljujoči podkožni svet in omogoča rekonstrukcijo figuralne celote v njeni eksplicitno-implicitni dramaturgiji. Če se risar ušteje v prepoznavanju teh občutljivih točk, ki ga na površju usmerjajo k mestom, polnim globinske informacije, ne more priti na sled ne ustreznim proporcem ne prepričljivim konturam ne sugestivnim volumnom. Ker so konec koncev vse likovne forme prostorski in čutni fenomeni z določeno »vidnostjo« (zunanostjo) in »nevidnostjo« (vsebinsko notranostjo), velja povedano *mutatis mutandis* tudi zanje. Kot mora biti risar pozoren na mesta, na katerih se »samorazkriva« koordinacija zunanosti in notranosti v figuralnem motivu, mora biti hermenevtik namerno pozoren na »mesta, polna globinske informacije«, to je na formalno-semantične »koordinate«, da bi jih nato lahko uporabil kot utemeljena »sidrišča« hermenevtičnega procesa.

Če to ilustracijo prenesem na hermenevtiko likovnih del, je mogoče takoj opozoriti na dvoje dejstev.

Najprej na dejstvo, da hermenevtika predpostavlja »vstopne točke«. Vsakdo ve, da v hišo ne moremo vstopiti na vseh točkah njenega oboda. Obstajajo glavna, stranska in celo skrivna vrata, v katerih se zunanost povezuje z notranostjo, obstajajo ključi za ta vrata, in seveda vlomilske spretnosti kot rešitev v sili in na silo. Podobno velja za likovno formo, »hišo likovnega pomena«.

In drugič je mogoče opozoriti na dejstvo, da je fenomenologija likovne – in vseh drugih – umetnosti mnogo več kot prizorišče konfliktov med formalnostjo in semantiko. Veliko prej je prizorišče srečanja, interakcije in prepleta, v katerem je vse hkrati *danost* in *za-danost*, *dar* in *naloga*. Saj forma ni formalizem, še manj formula, ampak strukturirano dejstvo. In domišljija ni domišljavost, ampak sposobnost do-mišljanja strukturno bistvenega.

Uvod v dejstva

Zakaj knjiga o *likovni* analizi, če aktualni tok sveta, kot je videti, ni usmerjen v razmah likovne, ampak vizualne umetnosti? In zakaj je ob njej potrebno uporabiti globokoumno besedo »formalna«, ki učinkuje kot težkoatletsko strašilo za bralce?

Aktualno stanje

Odgovor na prvo vprašanje ni težak. Aktualnost likovne umetnosti z razmahom vizualne ne poenjuje.¹⁸ Veliki muzeji starejše in novejše likovne umetnosti so še vedno obiskani. Pa tudi projekti vizualne umetnosti, ki predpostavljajo hitrost in spektakel, v gledalcih pogosto vzbujajo potrebo, da bi podoba – kot v likovni umetnosti – spet *trajala* in dajala občutek, da se pri njej zadržujemo z verodostojnimi motivi. Sproščeni duh časa, ki s pospešenim tempom preperečuje, da bi človek tu pa tam kakšno stvar »obrnil nase«, ne zadovoljuje vedno. Draži sicer čute, a z diplomatskim streženjem povprečnemu okusu marsikdaj tudi dolgočasi. Optimistični postmoderni predlog, da bi v bodočnosti z duhovnega jedilnika črtali kalorični metafizični »beg v trajno« in ga nadomestili z nizkokaloričnim postmetafizičnim »begom v bežno«,¹⁹ ni tako neproblematičen, kot se kaže. Njegova elegantna dogma na svet poleg opojne svetlobe meče tudi senco slutnje, da eksistencialne prepričljivosti prihodnjega ne bo mogoče v nedogled oskrbovati s konceptualnimi legendami, kot so kontekst, projekt, *event*, razširjeno polje umetnosti ipd. Pa če je vse to še tako zelo zadovoljno s samim seboj. Morda se bo morala kdaj v prihodnje umetnost v soočenju s človekovo realnostjo umakniti v arhaične govore, da bo mogla znova izreči eksistencialno potrebne stvari, za katere ne bo uporabnih postmodernih izrazov. Kdo ve.

O temelju

Tudi odgovor na drugo vprašanje o »fornalnosti« analize ni težak. Ker pa se v njem izrisujejo fundamenti pričujočega dela, mora biti obsežnejši in bolj detajliran.

18 O razliki med likovno in vizualno umetnostjo glej: Črtomir Frelih, Jožef Muhovič (ur.), LIKOVNO/VIZUALNO. Eseji o likovni in vizualni umetnosti, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2012, str. 27–58.

19 Sintagmi »beg v trajno« in »beg v bežno« povzemam po: Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, str. 145 (odslej cit.: Sloterdijk, *Eurotaoismus*).

V predavanju o predpostavkah filozofiranja izpostavi fizik in filozof *Carl Friedrich von Weizsäcker* kot bistveno naslednjo konstatacijo: »Zelo pomembno je raziskati in razumeti, kaj je bilo povedano, ko je bilo nekaj rečeno.«²⁰ Po analogiji je možno isto trditi za likovne umetnine: zelo pomembno je raziskati, kaj je bilo izraženo, ko je bila gledalcu v doživetje ponujena določena oblikovna konfiguracija v prostoru in času. Na ravni filozofskega in umetniškega komuniciranja oboje namreč ni evidentno, saj je bistvo tega komuniciranja, da se načrtno odvija skozi vrzel in napetost med rečenim in povedanim, gledanim in dojetim, formiranim in informacijo. Zato ima Igor Stravinski prav, ko v *Glasbeni poetiki* opozori, da imamo do umetniških del neko izvorno dolžnost, namreč to, da jih odkrijemo: kot ustvarjalci v procesu artikulacije, kot recipienti v procesu dešifriranja smisla.²¹

Vsebina te knjige je zgodba o naravi, poteku, težavah in uspehih teh *odkrievanj* v likovni umetnosti.²²

Njen predmet so vidiki premoščanja razdalje med pomenskimi *izzivi* strukturiranih likovnih konkretnosti v prostoru in času in pomenskimi *odzivi* interpretativno naprezajočih se subjektov. Odkrivanja kot ustvarjalni in reflektivni »dogodki« se prilegajo likovni stvarnosti, ki jih spodbuja in »nosi«. Zato se je tej stvarnosti vredno posvetiti že uvodoma. Najprej, ker so v njej utemeljena strateško pomembna dejstva za nadaljevanje. In nato zato, ker je ta stvarnost dozdevno »očitna«, odkritje očitnega pa je nekaj najtežjega.

Umetniško delo kot vmesnost

Po eni strani je jasno, da lahko likovna vsebina eksistira le, če se »ustavi« v likovni materiji in postane *funkcija snovi*. Enako, če ne še bolj jasno, pa je, da materija ni umetniško delo. Marmorni blok ni Michelangelov *David* in najdražje barve so v odnosu do umetniške slike zgolj »repromaterial«. V umetnosti je materija pomembna samo toliko, kolikor so se v njej realizirale umetnikove namere, predstave in ideje, kolikor so ji te duhovne stvarnosti »vdahnile dušo«. V procesu umetniške artikulacije se namreč materija členi, giblje, povezuje in učinkuje kot *izraz* umetnikove volje, kot *izraz* njego-vega odnosa do sveta in do življenja. Skratka: v umetnosti postane materija *informirana* – v-novo-obliko-spravljen – materija. To pa pomeni, da ni več substanca z energijo fizičnega dražljaja, ampak *informacija*, nastala z duhovno organizacijo takih dražljajev.

20 Carl Friedrich von Weizsäcker, *Die Philosophie eines Physikers* (predavanje na Univerzi v Bambergu 22. junija 1992), na: DVD-TeleAkademie, München: Quartino, 2009 (video).

21 Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, Paris: Éditions J. B. Janin, 1945, str. 75.

22 V tej knjigi govorim predvsem o njej, le deloma o vizualni umetnosti. O razliki med obema glej razdelek z naslovom *Pripomba o razliki med hermenevtiko likovne in vizualne umetnosti*.

Energija dražljaja variira vzdolž preprostih dimenzij, informacija, nastala z organizacijo teh dražljajev, pa vzdolž mnogih kompleksnih dimenzij, ki niso fizikalno, ampak šele doživljajsko in hermenevitično merljive.

V tej zvezi lahko iz zgodovine potegnem misel Mauricea Denisa, *da je slika, preden postane bojni konj, gola ženska ali kakršna koli druga zgodba, površina, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu*.²³ Citat je navidez redundanten. Saj vsi vemo, ali se vsaj zdi, da vemo, da so slike dejansko »površine, pokrite z barvami«, in ne stvari, ki jih reprezentirajo. Povsem neredundanten pa je dodatek, da so barve na slikah »razporejene v določenem redu« in da je zato posledično sleherna likovna vsebina (tudi njena kvaliteta) funkcija te razporeditve. Ali bolj precizno: likovna vsebina kot funkcija likovne materije se spreminja in izraža s pomočjo posebne formalne ureditve te materije, *forma*, ki v procesu tega urejanja nastane, pa je posrednica med prostorsko *prezenco* (oblika)²⁴ in duhovno *esenco* (vsebina), ki brez tega posredništva ne more adekvatno vstopiti v človeško doživetje.

Kot »posrednice« med obliko in vsebino imajo likovne forme v kulturi poseben status, s katerim je potrebno tako ustvarjalno kot poustvarjalno računati. Namreč status »vmesnosti« in kljub temu status popolne enotnosti. Na ta vidik je, kot je bilo omenjeno, opozoril Jacques Derrida v delu *L'écriture et la différence* (Pisava in razlika, 1967), v katerem je zapisal, da stoji vsak umetniški fenomen med stvarjo in znakom in ima zato naravo »vmesnosti«.²⁵ Z drugimi besedami to pomeni, da dokazuje umetnostna hermenevtika svojo relevantnost le v primeru, da se zmore orientirati in gibati v zahtevnem »napetostnem polju« med »znanostjo o stvareh« in »znanostjo o znakih«, da uspe postati tako rekoč stroka za identifikacijo povedne prepletenosti najbolj oprijemljivih likovnih realij z najbolj neoprijemljivimi duhovnimi stanji (občutki, predstavami, idejami).

23 »Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées«; Maurice Denis, Définition du Néo-traditionalisme, v: Art et Critique 66 (30. avgust 1890); ponatis v: Jean-Paul Bouillon (ur. in izd.), Maurice Denis, *Le ciel et l'Arcadie*, Pariz: Hermann 1993, str. 5.

24 Pojem *prezenca* (lat. *praesentia* – sedanost; prisotnost) se istočasno nanaša na nek časovni odnos do sveta (biti sedaj) in na prostorski vidik tega odnosa (biti realno navzoč). To, kar je »prezentno«, je za človeka »oprijemljivo« in lahko neposredno deluje na njegovo telo. Najpomembnejši vidik pomena besede *prezenca* pa je v tem, da predstavlja konvergenčno točko napetostnega polja med *smislom* (se pravi tem, preko česar postanejo stvari nekaj kulturno specifičnega) na eni strani in *bítjo* (realno prisotnostjo) na drugi strani, in da v človekovem odnosu do sveta zaznamuje določeno mero »upora« oziroma »odpora« biti analitično-interpretativnim naprežanjem. Ta pomenski odtonek telesnosti, prostorske, konvergence pomena in bítja in upiranja zavesti bo pomemben za rabo besede v nadaljevanju.

25 Cf. Christoph Menke, Einführung, v: *Zwischen Ding und Zeichen*, str. 15–17.

Kultura pomena in kultura prezence

V likovni ustvarjalnosti je, piše Milan Butina, smiselno razlikovati med dvema ravnama vsebin. Prva raven je t. i. *manifestna vsebina*, na primer »zadnja večerja« ali »snemanje s križa« v sakralni sliki, ki jo likovno delo obravnava in jo znajo spontano brati pripadniki določene religije in kulture. Druga pa je t. i. *latentna vsebina*, ki jo je mogoče razbrati iz *načina* uporabe likovnih izraznih sredstev pri artikulaciji manifestne vsebine. Temo zadnje večerje je mogoče slikarsko upodobiti na zelo različne načine. Drugače so jo izrazili umetniki romanskega sloga, spet drugače umetniki renesanse, baroka itd. Razlika – pri bolj ali manj isti manifestni vsebini – je najprej v izbiri izhodiščnih likovnih prvin, ki določajo slog dobe, in potem v individualnem avtorskem načinu izražanja z njimi. Rembrandt in Rubens se razlikujeta v načinu uporabe izhodiščne baročne prvine svetlo-temno. Z analizo časa in ideologije tega časa je mogoče razumeti izbor izhodiščne prvine, ki jo čas dvigne v človekovo zavest, z analizo posameznih avtorjev pa njihov osebni slog. So dobe, v katerih tvorita manifestna in latentna vsebina skoraj monolitno celoto, so pa tudi dobe, ko lahko manifestna vsebina popolnoma izgine (kot na primer v moderni nepredmetni umetnosti) in ostane samo še latentna, likovna vsebina.²⁶

V Butinovi »manifestni vsebini« je mogoče prepoznati semantično informacijo, v njegovi »latentni vsebini« pa estetsko. Semantična informacija pri tem odgovarja na vprašanje »Kaj je bilo likovno artikulirano?«, estetska pa na vprašanje »Kako je bilo to storjeno?«. ²⁷ In tudi v zvezi s tema dvema informacijama oziroma vprašanjema velja, da Rembrandt ni Rembrandt zato, ker je – kot številni drugi slikarji – naslikal prizor snemanja s križa, ampak ravno zato, ker ga je naslikal kot Rembrandt, se pravi na zelo kompleksen, avtorsko prepoznaven in neponovljiv način.

Semantična in estetska informacija pa nimata iste gramatike. O prvi pravimo, da smo jo prepoznali, jo dešifrirali, razumeli, opisali ipd., o drugi, da smo jo začutili, izkusili, se ji prepustili, ker nas privlači ipd. Prva temelji na intelektualnem spoznavanju in distanci, druga na vzpostavljanju bližine do stvari, na neposrednosti, involviranosti, na estetiki in občutku za pretanjenost. Prva se nagiblje k »mentalnemu«, druga k »retinalnemu«, če uporabim znano dikcijo Marcela Duchampa.²⁸ Prva je izpostava »kulture pomena«, druga izpostava »kulture prezence«, če se izrazim z modernejšo in

26 Cf. Milan Butina, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997, str. 200.

27 Podr. glej gesli »semantična informacija« in »estetska informacija« v: Jožef Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, Celje-Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2015.

28 Cf. Michel Sanouillet, Elmer Peterson (ur.), *Duchamp du signe. Ecartis*, Pariz: Flammarion, 1975, str. 183; Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München: Hanser Verlag, 1999, str. 50 in 148.

preciznejšo dikcijo *Georga Steinera*, *Jean-Luca Nancyja* in *Hansa Ulricha Gumbrechta*.²⁹

Kar likovno umetnost zadeva, sta obe informaciji idealnotipska deskriptorja, ki nastopata v vsakem likovnem sporočilu, le da sta v njem različno »dozirana«. Javna skrivnost pa je, da se zahodna umetnost že dobrih sto let od »retinalnega« pomika k »mentalnemu« agregatnemu stanju in torej bolj »zaupa« semantični kot estetski informaciji. To ima svoje vzroke in posledice.

Vzroki. Pomik od retinalnega k mentalnemu, ki je bil intoniran z zgodnjo in ustoličen s pozno moderno, sugerira, da je pri njem na delu nadomeščanje neustreznega z ustrežnejšim, starosvetnega z aktualnim. Razlog za jemanje slovesa od retinalnega je bil v zgodnji moderni reaktiven. Razraščanju estetizirane, z življenju tujo nečimrnostjo nabite meščanske umetnosti je bilo takrat treba pogledati v oči s tako rekoč »filozofskim« impulzom – s subverzivno voljo direktne anti-estetizacije. Pospešenemu premiku od retinalnega k mentalnemu v pozni moderni pa ne botruje več le nezadovoljstvo z razmerami, ampak globinska sprememba razmer.

Posledice situacije, o kateri govorim, je pred več kot pol stoletja okarakteriziral Meyer Schapiro, ko je v razpravi *Moderno abstraktno slikarstvo* iz leta 1957 daljnovidno zapisal:

»Drugi vidik modernega slikarstva in kiparstva, ki je nasproten našemu dejanskemu svetu, a je vendarle z njim povezan, /.../ je razlika med slikarstvom in kiparstvom, na eni strani, in med tem, kar imenujemo ,komunikacijske umetnosti', na drugi strani. /.../ Danes komunikacijska teorija in praksa pomagata graditi in karakterizirati svet družbenih odnosov, ki je v svojih elementih neoseben, preračunan, nadzorovan in ki vedno teži k hitrosti in učinkovitosti. /.../ Vendar pa moramo reči, da je tisto, zaradi česar sta slikarstvo in kiparstvo v našem času tako zanimiva, predvsem njuna visoka stopnja nekomunikativnosti. Iz slike ne moreš izveči sporočila z navadnimi sredstvi; navadna pravila komunikacije tu ne veljajo, nikakršnega jasnega koda ali trdno določenega slovarja ni, nobene gotovosti učinka v času prezentacije. Ko je slikarstvo postalo abstraktno in opustilo funkcijo reprezentacije, je doseglo stanje, za katerega se zdi, da premišljeno ovira komunikacijo. /.../ Umetnik ne želi ustvariti dela, v katero bi prenesel že pripravljeno in izgotovljeno sporočilo, prilagojeno indifrentnemu sprejemniku. Slikar teži prej k taki kvaliteti celote, pri kateri ne boš občutil in spoznal prav ničesar, če ne boš dosegel prave naravnosti in čustev do nje. Samo duh, odprt za kvalitete stvari, navajen razločevanja, občutljiv zaradi izkušenj in zmožen odzivanja na nove forme in ideje, je sposoben uživati v

29 Cf. Georg Steiner, *Real Presences*, London: Faber and Faber, 1989; Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford, Ca.: Stanford University Press, 1993; Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, str. 70–110.

tej umetnosti. Izkustvo umetniškega dela je, podobno kot njegovo ustvarjanje, proces. Kar se ob prvem srečanju z umetnino zdi šum, postane na koncu sporočilo ali nujnost, čeprav nikoli sporočilo v navadnem smislu. /.../ Slikarstvo in kiparstvo ne komunicirata, ampak uvajata držo občestva in kontemplacije. Mnogim ponujata ekvivalent tega, kar imamo za del religioznega življenja: iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha.«³⁰

V odlomku Schapiro kot subtilni sledilec podkožnih tokov v zahodni kulturi izpostavi tedaj šele dobro iniciirano razliko med likovno in »komunikacijskimi«, danes bi rekli *vizualnimi* umetnostmi, katerih cilj je »svet družbenih odnosov, ki je v svojih elementih neoseben, preračunan, nadzorovan in ki vedno teži k hitrosti in učinkovitosti«. Ugotavlja, da se v izvorni romanci med zahtevnim in razumljivim, med napornim in hitrim komunikacijske umetnosti nagibljejo k »olajševalnim

30 Meyer Schapiro, *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, New York: G. Braziller, 1978, str. 222–224 (zaradi pomenljivosti navajam odlomek tu v celoti): *»Another aspect of modern painting and sculpture which is opposed to our actual world and yet is related to it – and appeals particularly because of this relationship – is the difference between painting and sculpture on the one hand and what are called the 'arts of communication'. This term has become for many artists one of the most unpleasant in our language. / In the media of communication which include the newspaper, the magazine, the radio and TV, we are struck at once by certain requirements that are increasingly satisfied through modern technical means and the ingenuity of scientific specialists. Communication, in this sense, aims at a maximum efficiency through methods that ensure the attention of the listener or viewer by setting up the appropriate reproducible stimuli that will work for everyone and promote the acceptance of the message. Distinction is made between message and that which interferes with message, i.e. noise – that which is irrelevant. And devices are introduced to ensure that certain elements will have an appropriate weight in the reception. / The theory and practice of communication today help to build up and to characterize a world of social relationships that is impersonal, calculated and controlled in its elements, aiming always at efficiency. / The methods of study applied in the theory of communication have been extended to literature, music and painting as arts which communicate. Yet it must be said that what makes painting and sculpture so interesting in our time is their high degree of non-communication. You cannot extract a message from painting by ordinary means; the usual rules of communication do not hold here, there is no clear code or fixed vocabulary, no certainty of effect in a given time of transmission or exposure. Painting, by becoming abstract and giving up its representational function, has achieved a state in which communication seems to be deliberately prevented. And in many works where natural forms are still preserved, the objects and the mode of representation resist an easy decipherment and the effects of these works are unpredictable. The artist does not wish to create a work in which he transmits an already prepared and complete message to a relatively indifferent and impersonal receiver. The painter aims rather at such a quality of the whole that, unless you achieve the proper set of mind and feeling towards it, you will not experience anything of it at all./Only a mind opened to the qualities of things, with a habit of discrimination, sensitized by experience and responsive to new forms and ideas, will be prepared for the enjoyment of this art. The experience of the work of art, like the creation of the work of art itself, is a process ultimately opposed to communication as it is understood now. What has appeared as noise in the first encounter becomes in the end message or necessity, though never message in a perfectly reproducible sense. You cannot translate it into words or make a copy of it which will be quite the same thing. But if painting and sculpture do not communicate they induce an attitude of communion and contemplation. They offer to many an equivalent of what is regarded as part of religious life: a sincere and humble submission to a spiritual object, an experience which is not given automatically, but requires preparation and purity of spirit. It is primarily in modern painting and sculpture that such contemplativeness and communion with the work of another human being, the sensing of another's perfected feeling and imagination, becomes possible.«*

naprežanjem« (visoka stopnja komunikativnosti), medtem ko likovne umetnosti v svojem občevanju z resničnim ne le vztrajajo pri »oteževalnih naprežanjih« (visoka stopnja nekomunikativnosti), ampak jih z abstrakcijo še stopnjujejo. Njihovo gesto ovrednoti Schapiro kot pozitiviteto, saj v porajajočih se pogojih olajševalnih naprežanj ohranjajo kondicijo »težje poti«, ko praktično kažejo pogumne drže neizmikavanja pred presežnimi stvarnostmi: »iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«.

Njegova stava na nekomunikativnost, na neizogibanje težkemu, na arheti-pične relikte soočenja z nedojemljivim je še danes videti škandalozna ali »napačna«. Relevantno vprašanje pa je, kako bo z njegovo oceno v primeru, da kavalirski pojem olajševanja kdaj v prihodnje »sam postane breme, čeprav je hotel biti umik v znosno«.³¹

Kljub drugačni Schapirovi oceni se je izkazalo, da likovna umetnost v informacijski eri, vsaj v njenem glavnem toku, ni več dovolj primerna nosilka in posredovalka vsebin in pomenov. Pa ne zato, ker je postala abstraktna, ampak zato, ker je osnovana na povsem drugačnih komunikacijskih temeljih kot »komunikacijske« umetnosti. Relikti, kot so »uvajanje drže občestva in kontemplacije«, »ponižna podreditev duhovnemu objektu« itd., ki se pojavljajo v likovnih artefaktih, pač ne sodijo k viziji visokozmogljivega informacijskega prometa, kakršnega poznamo danes, ampak kvečjemu v muzej za celo komunikacijsko razsežnost siromašnejše predinformacijske dobe. Sodobni gledalec nima ne volje ne časa, da bi se z artefaktnimi formami igral dolgo trajajoče eksegetske skrivalnice. Če kaj, potem bi jih do neke mere toleriral, če bi imele *podnapise*. Še najraje pa bi podnapise k slikam in skulpturam pisal kar sam. Ne v podrejenosti duhovnemu objektu drugega človeka, ampak v ejsegetskih³² koordinatah lastne interpretativne in pomenotvorne samo-volje.

Da bi bilo to izvedljivo, se je moralo zgoditi – in se je tudi zgodilo – dvoje: substitucija estetskega s funkcionalnim zaznavanjem³³ in posledični prehod od »kulture prezence« h »kulturi pomena«.³⁴ To je prehod od kulture, v kateri je prevladujoči vidik človeškega samorazumevanja vezan na telo, involviranost in prostor, h kulturi, v kateri je prevladujoči vidik človeškega samopojmovanja vezan na duh, distanco, pomen in čas. Razlika med obema kultura-ma je v tem, da stvari v kulturi pomena dobivajo legitimne pomene izključno

31 Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 262.

32 Izraz *ejsegeza* (gr. *eisegesis*), ki ga slovarji ponavadi opišejo kot »subjektivno, dogmatično razlago virov«, je protipol izrazu *eksegeza*, ki označuje proces iskanja in re-konstruiranja izvornega smisla, ki ga je v strukturo teksta ali umetniškega dela vpisal njegov avtor.

33 Podr. prim. Jožef Muhovič, *Slasti in pasti sekularne metafizike v umetnosti. Transformacije artikulacijskih paradigem v likovni umetnosti zgodnjega, visokega in poznega modernizma*, v: *Phainomena* XXV/96-97 (2016), str. 157–164.

34 Glej istoimenski gesli v: Jožef Muhovič, *Leksikon likovne teorije*.

skozi akt interpretacije, medtem ko pomen v kulturi prezenca nima izključno pojmovne oblike, ampak se razodeva v pojavih na način, ki za to, da bi bil preveden v smisel, ne potrebuje nujno interpretacije ali razlage. Obe kulturi zaradi omenjenih razlik operirata z različnimi pojmovanji in oblikami znakov.

O naravi likovne znakovnosti

V kulturi pomena mora imeti znak natančno tisto metafizično strukturo, ki po *de Saussurovi* tezi konstituira znak na splošno: biti mora *arbitrarna povezava* čisto materialnega *signifikanta* (označevalca) in čisto duhovnega *signifikata* (označenca). Pri čemer je pomembno, da v kulturi pomena čisto materialni signifikant preneha biti predmet pozornosti v trenutku, ko je pomen identificiran.³⁵ Za današnji čas – ne pa tudi za pogoje artefaktne likovnosti – manj domača oblika znaka pa je doma v kulturi prezenca. Gre za modaliteto, ki sledi aristotelski definiciji znaka, po kateri je znak vzajemni *preplet substance*, ki za svojo prezenco zahteva prostor, in *forme*, ki substanci omogoča, da je lahko zaznana kot nekaj določenega in smiselnega. To pojmovanje se izogne temu, da bi oba vidika, ki ju znak združuje, tj. čisto materialno in čisto duhovno, lahko obravnavali (*raz*)ločeno, saj v njem zaradi prepleta substance in duhovno informirane forme dejansko ni več pola, ki bi izginil, ko bi bil smisel identificiran.

Na prvi pogled je razlika predvsem teoretska. Na drugi pogled pa ima čisto praktične konsekvence.

Slikovnost sodobne *vizualne umetnosti* drži vez med signifikatom in signifikantom v *desaussurovskem* idealu arbitarnosti. To pomeni, da – z Adornom rečeno – stavi na »prednost subjekta«, ki lahko prosto izbira to, kar bo interpretirano, in še bolj prosto interpretira, kar je bilo izbrano. Skratka: intenca in informacija v novomedijski vizualni slikovnosti ni več na strani avtorja, ampak na strani interpreta, »alegoričnega misleca« (po Walterju Benjaminu), ki drži vse interpretativne vajeti v svojih rokah. Iz tega izhaja primat prepoznavalca nad prepoznanim, razlagalca nad razlaganim, primat metapozicioniranega subjekta z njegovo strateško tehniko prevajanja vsega umetnostno obstoječega na misel, mero, interpretacijo in diskurz.³⁶

Nasprotno pa slikovnost *likovne umetnosti* vez med signifikatom in signifikantom drži v aristotelskem ekumenizmu *vzajemnega prepleta substance* in *forme*. Zato stavi na »prednost objekta« in njegovega tvorca, ki se še ni seznanil s »smrtjo avtorja«. Likovne forme praviloma nastajajo iz »druženja s stvarmi« in v tem

35 Prav to je tudi Derridajeva observacija v zvezi s semantično dis-funkcijo pisave v delu *Ogramatologiji* (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Pariz, Minuit, 1967; tu cit. po: isti, *Of Grammatology*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997, str. 10–11).

36 Prim. Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 243.

druženju pridobijo status »stvari«, ki so človeka sposobne vplesti v avanturo izkušnje. V tem smislu je mogoče reči, da so forme spoznanja, ki so se podredile »prednosti objekta«. Vendar nam postmoderno razsvetljenje v vseh svojih manifestacijah najgloblje zabičuje, naj takim objektiviranim spoznanjem ne verjamemo. Za razsvetljenje so namreč objekti – prav zato, ker je v njih vselej nekaj »samosvojega«, »neulovljivega«, kar uhaja analizam in interpretacijam – pojem tega, čemur bi se naj ne zaupali in ne prepustili, ker oboje, zaupanje in prepustitev, tvori drže odvisnosti. Prednost objektov bi pomenila: prisilno živeti z neko močjo *nad* seboj. Ker pa je v razsvetljenski perspektivi vse, kar je nad nami, enačeno s tem, kar človeka podjarmlja, lahko razsvetljenje do »objektiviranega razsvetljenstva form« zavzame zgolj polemično, odklonilno, formoklastično stališče.³⁷ In to se je v postmoderni res zgodilo.

³⁷ Prirejeno po: Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnega uma*, Ljubljana: Študentska založba, 2003, str. 392–393.

Uvod v nalogo

Formalna analiza ni paraliza

Temeljni vidik formalne likovne analize je metodično posvečanje bizarni logiki nevidnega, da mora postati vidno, če želi vstopiti v naše izkustvo; če ne drugače, tako, da se ga, kot pravi Paul Klee, »napravi« vidnega.³⁸ Njen drugi, s prvim najtesneje povezani vidik pa je, da formalna likovna analiza iz načrtnega prepoznavanja površinskostrukturnih posledic globinskostrukturnih dogajanj poteguje *procesno izkustvo*, ki ljudem v srečevanju z likovnimi formami pomaga re-konstruktivno »polistati« nazaj k njihovim najglobljim, najčistejšim semantičnim izvirom ter jih na ta način dojeti in ovrednotiti »iz prve roke«. Prenagljena sodba, da je likovna vsebina dostopna »direktno« ali »v nezainteresiranosti za formalnost«, ima svoj popravek v formalnoanalitični majevtiki,³⁹ ki govori o simptomih, indikacijah in izviri likovne vsebine, o njenem iskanju in odkrivanju – in seveda o tveganju, da se oba napora izjalovita. To pa se najlaže zgodi, kadar zgrešimo relevantne »vstopne točke«. Formalna likovna analiza na osnovi reflektiranega zgodovinskega izkustva govori namreč največ o njih, torej o naprežanju, ki ga morajo vložiti individui, da bi lastnemu vživetju, doživetju, interpretaciji, kritiki itd. postavili temelje, na katerih bi se likovna eksplicitnost ne pokazala semantično zamegljena, hendikepirana ali za lase privlečena. Premislek je usmerjen k tezi, da ideja interpretacije in kritike neodvisno od zahtev likovne realnosti ostaja semantično izvotljena. To pa pomeni, da se formalna likovna analiza prav iz tega razloga ne dogaja toliko z »modrostjo besede«,⁴⁰ ki nas, mimogrede rečeno, lahko zavede, da ob likovni formi neopazno živimo v iluziji, ki jo sami ustvarimo z besedami, ampak v poglobitvi prvoosebne stika z likovno realnostjo. Tako kot mora formalna likovna analiza za lastno

38 »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«; Paul Klee, Schöpferische Konfession, prva objava v: Kasimir Edschmid (izd.), *Tribüne der Kunst und der Zeit*, Berlin: Reiß, 1920; tu cit. po: Günther Regel (izd.), *Paul Klee Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Leipzig: Reclam, 1987, str. 60.

39 Beseda *majevtika*, latinizirana oblika starogrškega metaforičnega pojma *maieutike* [μαϊευτική *maieutikḗ* (*téchnē*), babištvo], označuje danes posebno metodo dialogiziranja, ki jo pripisujemo filozofu Sokratu. Bistvo te metode je, da eden od dialoških partnerjev (učitelj) s postavljanjem relevantnih vprašanj drugemu dialoškemu partnerju pripomore k temu, da se sam prebije do spoznanja stanja stvari. Se pravi, da ni on tisti, ki bi do spoznanja prišel, ampak je, podobno kot babica pri rojstvu otroka, zgolj pomočnik pri njegovem rojevanju. – Analogno funkcijo v procesu likovne hermenevtike opravlja tudi formalna likovna analiza. Ne odkriva stvari, ampak z usmerjanjem »gledanja« k »nujnemu in zadostnemu viru« njihove formalno-semantične unikatnosti subjektu zgolj pomaga pri rojevanju njegovega »videnja« in iz njega izvirajočih (osebnih) interpretacij.

40 Prim. 1 Kor 1, 17.

relevantnost razrešiti gordijski vozal odnosa med likovno eksplicitnostjo in implicitnostjo, mora simultano razrešiti tudi gordijski vozal recipientovega odnosa do likovne prezenca, ki ga pleteta reflektivna distanca in neposredno čutno izkustvo.

O duhu integrirajoče inteligence

Glede na povedano, je s stališča formalne likovne analize res dvojje: *to, da likovne umetnine gledamo in da se jih moramo (na)učiti gledati*.⁴¹ Če naj z njimi vzpostavimo poglobljen odnos, pa jim moramo priti tudi blizu. In sicer ne zgolj intelektualno, ampak v obliki izkušnje, ker imajo, kot je bilo že omenjeno, status »stvari«, ki so človeka sposobne vplesti v avanturo izkušnje. Za umetnika vemo, da je njegova eksistencialna situacija v jedru paradokсна. Po eni strani mora biti do zadnjega vlakna zagret za formo, ki jo išče in razvija, saj bi se ji njegova rezerviranost ali distanciranost sicer poznala kot oseka intenzitete. Po drugi strani pa je več kot dobrodošlo, da zmore do nje istočasno zavzeti trezno, distancirano razmerje, saj se lahko le tako otrese precenjevanj ali podcenjevanj v oceni lastnih artikulacij. Podobno »nemogoči« poziciji je zapisan tudi recipient. Sicer z druge strani, a ravno tako izvorno.

Da bi lahko videl, mora gledalec do vidnega vzpostaviti odmik in protipostavitve. Ta izvorni prostorski »narazen« in »nasproti« pa med subjekt in objekt gledanja vstavita distanco, ki nima zgolj prostorskega, ampak tudi ontični pomen. V zadnji konsekvenci tega distanciranega razmerja se subjekti razumejo kot brezsvetni in breztelesni opazovalci, ki lahko do njim odmaknjenega sveta objektov tudi sami zavzemajo zgolj odmaknjeno stališče. Ker je čut vida distalni čut, sovпада primarna okularna subjektiviteta z nagnjenjem, da sama sebe interpretira kot ne vključeno pričevanjsko instanco na robu panorame, ki ji pravimo svet. Se pravi kot primarno reflektivno in šele sekundarno kot čutečo in so-čutno instanco.⁴²

Okularna subjektiviteta v eksponiranem stanju teorije, interpretacije in kritike uči, da si moramo do likovne resničnosti ustvariti distanco, da bi jo lahko imeli pred seboj kot »predmet proučevanja«. Išče primerjave, preglede, posplošitve, ne pa posebnosti, enkratnosti in intime. Teži torej k posplošitvi in popredmetenju znanja. In prav lahko se zgodi, da v njeni objektivizirajoči luči svet neposrednosti in intime umolkne. Objektivnost se od nekdanj plača z izgubo bli-

41 Parafraza Merleaujeve-Pontyjeve misli: »Oboje je res: da je svet tisto, kar *gledamo*, a tudi, da se ga moramo naučiti *videti*«; Maurice Merleau-Ponty, *Vidno in nevidno*, Ljubljana: Nova revija (zbirka Phainomena, 13), 2000, str. 5.

42 Prirejeno po: Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2007, str. 52.

žine. Novoveška znanost, tako Sloterdijk, je skozi stoletja »iz sebe izločala vse, kar se ni ujemalo z *a priori*jem objektivizirajoče distance in z duhovno vladavino nad objektom: intuicijo, podoživljanje, *esprit de finesse*, estetiko, erotiko«. ⁴³

Tako kakor obstajata distanca in izključevanje navzven, obstajata tudi distanca in izključevanje navznoter. Njen generator, ki ga ni mogoče nikoli povsem izključiti, so apriorne sodbe, mnenja, načela, naziranja, ideologije. Te so v odnosu do likovne forme, včasih na ljubo samim sebi, pripravljene žrtvovati tudi dejstva, kar je znano iz proučevanj nastajanja interpretacij. Ta razkrivajo, da so interpreti, zlasti kritični, sposobni ustvariti razlage tako, da svoje konkretno strokovno zanimanje povežejo z umetniško formo na ta način, da iz tovrstnega zanimanja ustvarijo interpretacijsko hipotezo, ki jo nato aplicirajo na formo. Pri čemer je znano, da tudi intuicija strokovnjakov ne izhaja vedno iz strokovnosti. ⁴⁴

Obstaja pa še drugačen receptivni elan. Distancirani objektivizirajoči nagon po posesti stvari se v resničnosti umetnostne recepcije od nekdanj spontano dopolnjuje s »konvivalno duhovnostjo in libidinozno bližino«. ⁴⁵ In skuša hladnost posplošenega znanja dopolniti skozi avanturo »občutenja na lastni koži«. V izpostavljanju umetnostnim objektom teoretska epistemika sicer še deluje, vendar ne zadošča več, saj je avantura izpostavljanja že od samega začetka možna le kot *praksa bližine in vključenosti*, se pravi kot aktiviranje tiste človeške »notranjosti«, ki je ostala občutljiva za svet kot »rojstno polje sil«, ⁴⁶ in je sposobna to samosvoje polje občutiti in ponotranjiti.

Če se distancirana logocentričnost plača z izgubo sposobnosti, da bi se recipient do likovne forme vedel kot nekdo, ki se je sposoben odpreti in podrediti »duhovnemu objektu drugega človeka«, potem je konvivalna duhovnost, ki temelji na prvoosebni bližini z nepoznanim in nepreizkušnim, poplačana z obrestmi neposrednosti in samosvojosti stvari, tj. z obrestmi *erotične* teorije in prakse. Kjer je v igri *eros*, živi poleg kulture pomena neogibno in intenzivno tudi »kultura prezenca«. In tam, kjer je pri življenju, prevzema bolj podobo umetnosti kot tehnike. Umetnik in erotik živita pod vtisom, pravi Sloterdijk, da stvari prej želijo nekaj od njega, kakor on od njih, in da so one tisto, kar ga vpleta v avanturo izkušnje. Napotí se k stvarjem, se izroči njihovem vtisu in je, kot pravi raziskovalec, ves pod fascinirajočim vtisom samosvojosti stvari. Zanj so stvari reka, v katero ne more stopiti dvakrat, ker so, čeprav iste, v vsakem trenutku nove. Če je ljubezen vsako jutro nova, so z njo novi tudi predmeti ljubezni. Na njih ni nič »znanega«, kvečjemu zaupnega, v odnosu do njih ne obsta-

43 Sloterdijk, *Kritika ciničnega uma*, str. 165–166.

44 Kenneth M. Newton, *Interpreting the Text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation*, Hemel Hempstead: Harvester, 1990, str. 7.

45 Sloterdijk, *Kritika ciničnega uma*, str. 165–166.

46 Sloterdijk, *Eurotaoizmus*, str. 154.

ja distanca, ampak predanost. Če se jim spoznavajoči približuje, se jim ne kot raziskovalec-gospodar ali hermenevtik-gospodar, temveč kot sosed, so-igralec, kot nekdo, ki z njimi čuti.⁴⁷

Samo z opazovanjem lahko pridemo stvarjem blizu.

Če iz zunanje in notranje distanciranosti izvira teorija in praksa hermenevtičnega »teoretika« in iz duhovnosti čuteče bližine teorija in praksa hermenevtičnega »erotika«, potem je mogoče dokazati, da se v hermenevtični realnosti pogosto odvija spor med racionalizmom duchampovske »mentalnosti« in iracionalizmom duchampovske »retinalnosti« in da se pri tem dve enostranskosti vzajemno postavljata na zatožno klop. Za formalno likovno analizo pa je ključno, da se ravno atrakcijam in udobju te enostranskosti ne pusti zapeljati, ker se je v njej utelesil likovnosti na kožo pisan *duh integrirajoče intelligence*. Kdor bi ga rad razvozlal in mu sledil, stoji pred nalogo, da se je treba z likovnimi fenomeni ukvarjati na erotično-reflektiran način. Kot bi likovnost in formalna analiza izvorno računali z »dvojnim državljanstvom« človeka in od njega terjali tako zaljubljenost kot treznost, tako involviranost kot distanco.⁴⁸ Staro razlikovanje med *poiesis* in *téchne* do danes oznanja, da obstajajo v človekovem pristopu k prezenci razlike. Medtem ko tehnika poudarja spretnost in metodično obvladovanje, je pri poetiki na delu dejavnost proizvajanja in razkrivanja prezence skozi osebno izkušnjo. Formalna analiza ima istočasno karakter obojega. Njena prednja, vstopna stran je poetika, njena hrbtna, refleksivna stran tehnika. Naj to ilustriram.

Poetika. V knjigi Johna Greena *Krive so zvezde*,⁴⁹ s pretresljivo zgodbo o najstnici, ki se kljub raku smelo spopada z življenjem, sem prebral naslednje misli: »Včasih se zdi, da veselje hoče, da ga opazimo. /.../ Verjamem, da veselje hoče, da ga opazimo. Mislim, da je veselje neverjetno naklonjeno zavesti in da nagrajuje inteligenco – deloma zato, ker uživa, da nekdo opazuje njegovo eleganco.« Na tem mestu se ne želim spuščati v to, koliko ta osupljivi antropomorfizem velja za veselje, vsekakor pa lahko na podlagi izkušenj rečem, da se več kot prilega likovnim umetninam. Te zanesljivo »hočejo«, da jih opazimo. Saj so bile za to ustvarjene. Zanesljivo so tudi »naklonjene« zavesti in nagrajujejo inteligentnost. Najprej, ker sta obe zapisani v njihovi organizaciji, in nato, ker tudi one »uživajo« v tem, da si kdo zanje vzame čas, je do njih pozoren in radovedno opazuje eleganco njihove izvedbe. Brez te uverture zainteresiranega opazovanja in benevolentnega spoznavanja bi se formalna analiza ne mogla nikoli prebiti do »pozitivnih« dejstev. Paradokсно je, da

⁴⁷ Povzeto in prirejeno po prav tam, str. 393.

⁴⁸ Inspirirano po: Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 157–158.

⁴⁹ Ljubljana: Mladinska knjiga, 2013 (zbirka: Odisej).

sreča formalna analiza izvorni, globinski pozitivizem natančno tam, kjer se od logocentrične distanciranosti obrne k neposrednosti »goli dejstev« in k »občutenju na lastni koži«, in s tem navidez obračuna z mitom teoretske objektivnosti.⁵⁰

Bistveno pri tem pa je vprašanje, kako naj se operativno srečata likovna prezenca kot *prihajanje-od-zunaj* in človekova *odprtost-za-to-prihajanje*, ki je pravzaprav ni, dokler nad dobronamerno pozornostjo in občutljivostjo prevladuje uradni ton kritične distance. Problem kritičnosti ni v tem, da kritizira, ampak če ne ljubi, kar kritizira, če ji, kot pravi Chesterton, manjka »neka temeljna zvestoba do stvari«. ⁵¹ In prav je, da je ta na prvem mestu, saj bi brez nje izhodiščni podatki za analizo bili v mnogočem nepopolni in popačeni. Hipertrofija diskurzivnosti je namreč s prakticiranjem nenehnega pozitivističnega metapozicioniranja v odnosu do stvari in ljudi proizvedla efekt splošne neobčutljivosti za vse, kar je samosvoje, občuteno, neprevedljivo v interpretacije in verbalno neizrazljivo. Ta neobčutljivost pa predstavlja redukcijo precejšnjega ontičnega in semantičnega potenciala umetnosti, saj je »dobra umetnost«, kot piše Iris Murdoch, to, »kar je v največji meri zunaj nas in se upira naši zavesti«. ⁵²

Od formalne likovne analize to zahteva, da prelomi nekatere diskurzivne in pozitivistične tabuje sodobnosti in razvije pojme, s katerimi bi bilo mogoče tematizirati tudi prezenco, namesto da se jo enostavno obide. Ali kot piše *Hans Ulrich Gumbrecht*: Ko bo znova postalo jasno, da pri skupni večerji ali pri ljubljenju ne gre le za komunikacijo in pri doživetju umetnine ne zgolj za interpretacijo in kritiko, bo tudi v teoriji postalo pomembno, da razpolagamo s pojmi, ki dovoljujejo pokazati, kar je v naših življenjih s pojmi neizrazljivo. ⁵³ Še več: ki dovoljujejo uvideti in tematizirati izvorno nepojmovnost naših življenj in, lahko rečem, tudi izvorno (!) nepojmovnost umetnosti.

Tehnika. Iz povedanega izhaja, da formalna likovna analiza ni razlaga oziroma interpretacija umetniških del, še manj njihova kritika ali apologija, ampak »tehnika« priprave ugodnih – dobro lociranih, v faktih utemeljenih, pojmovno relevantnih, reflektiranih – pogojev za tako razlago in interpretacijo, ki je daleč najbolj učinkovita tedaj, ko je na ramenih teh pogojev izvedena v prvi osebi ednine. Tega pa, s Schapirom rečeno, vsekakor ni mogoče doseči z izkustvom, ki bi bilo dano avtomatično in bi ne zahtevalo »priprave« in posebne »čistosti duha«.

Kot pove poimenovanje, je formalna analiza po naravi zavezana formi in formalnosti. Formalnost pojmuje kot temelj, poreklo in integralni del vsake

⁵⁰ Sloterdijk, *Kritika ciničnega uma*, str. 225.

⁵¹ Gilbert Keith Chesterton, *Pravovernost*, Celje: Mohorjeva družba, 2001, str. 66.

⁵² Iris Murdoch, *The Sovereignty of God*, London: Routledge, 1971, str. 86.

⁵³ Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, str. 163.

likovne semantike. V njej vidi »skupni imenovalec« in primerjalni parameter likovnih stvaritev vseh časov. Zato si prizadeva intuicijo, domišljijo in sploh vsako semantizacijo likovnih del ukoreniniti v dejstvih. V metodološkem pogledu bi lahko formalno likovno analizo primerjali z *diagnostiko*, ki skuša na določenem področju z različnimi preiskovalnimi tehnikami stvarno ugotoviti »stanje stvari«. Preprosto zato, ker likovna umetnina kot sistem znakov ne nosi niti zgolj konvencionalnega niti zgolj arbitrarnega pomena, ampak ima svoj pomen zapisan v stanjih forme, ki jih je za začetek potrebno uvideti in spoznati v njihovi integralnosti. Da nekdo postane dober diagnostik, se mora naučiti prepoznati številna stanja, da bi lahko razložil njihove karakteristike in simptome, ugotavljal vzročne povezave med stanji, razmišljal in ravnal v skladu z njihovim doumetjem itd. Učenje diagnostike je deloma tudi učenje jezika, saj globlje umevanje »stanj stvari« in njihove operativne presoje terja tudi bogatejše besedišče, kot ga ponuja vsakdanji jezik. Še posebej to velja za diagnostiko, ki je doma v formalni likovni analizi, saj se ne ukvarja s formami, ki bi bile izražene v verbalnem jeziku, ampak je s svojimi algoritmi usmerjena v odkrivanje stanj in pomenov, ki so odvisni od mesta in načina razporeditve delov v prostoru. Priročno orodje teh metod je geometrija, ki omogoča preverljivo vzpostavljanje zveze med površinsko in globinsko strukturo likovnega dela.

Če sklenem, lahko rečem, da formalna likovna analiza kot propedeutika ni niti dualizem niti dialektika, ampak kontrapunktirano zaporedje dveh raziskovalnih kultur: kulture poetičnega, ki temelji na »druženju s stvarmi« in priznava visoko vrednost samosvojesti umetniškega objekta, in kulture tehničnega, ki stavi na primat metode, procedur, raziskovalnega postopka itd. Prva »iz prve roke« seznanja s stvarmi »samimi na sebi«, druga diagnosticira in markira »vstopne točke« v to samosvojost, obe pa pripravljata teren, na katerem lahko v nadaljevanju utemeljeno poganjajo interpretacije.

II.

Med doživetjem in analizo

Umetnina, forma in formalnost

Smisel vsakega umetniškega dela je pomembnost, izvirnost, intenziteta in univerzalnost njegove vsebine. Pa tudi njena ekskluzivnost. Vsebina namreč v umetniškem delu ni na površju in zato ni očitna, niti ni »prinešena na krožniku«, ampak jo je potrebno v delu iskati in – seveda – najti. Kje?

Naj skušam na začetni stopnji razprave na vprašanje odgovoriti s citatom iz knjige *Chroniques de ma vie* (Kronika mojega življenja) Igorja Stravinskega: »Fenomen glasbe«, pravi skladatelj, »nam je dan samo zato, da prinese zakonitost in red v stvari, še posebej red v odnose med človekom in časom. Da bi bil ta red ustvarjen, je potrebna in nujna določena (*formalna*, J. M.) konstrukcija. Ko je ta vzpostavljena in je red dosežen, je v glasbi vse rečeno. Zaman bi bilo v njej iskati in pričakovati še kaj drugega. Prav ta konstrukcija in ta doseženi red pa sta tudi tista, ki vzbujata v nas čisto posebne emocije, ki nimajo nič skupnega z občutki in reakcijami, kakršne dolgujemo vsakdanjemu življenju.«⁵⁴

Če v citatu besedo »glasba« nadomestimo z besedno zvezo »likovna umetnost«, se veljavnost misli ne bo bistveno spremenila. Tudi za likovno umetnost lahko brez pridržka rečemo, da »nam je bila dana« oziroma je bila razvita zgolj zato, da prinese zakonitost in red v stvari, še posebej *red v odnose med človekom in prostorom*. Da bi bil ta red ustvarjen, je tudi v likovni umetnosti potrebna določena »formalna konstrukcija«, to je neka kompozicijsko organizirana celota oblik, barv, svetlosti, položajev, smeri itn. Ko je ta »konstrukcija«, ta oblikovno-prostorski red, ki vlada v sliki, v skulpturi ali instalaciji, ustvarjen, je tudi v likovni umetnosti vse rečeno. Likovna dela lahko sicer – in praviloma to tudi počnejo – prikazujejo ali simbolizirajo mnoge stvari iz življenja in domišljije. In to na zelo različne načine. Vendar je treba reči, da vzbujata v nas prav njihova *formalna konstrukcija* oziroma *oblikovanost*, njihov dosežen *kompozicijski red* med likovnimi kvalitetai (linijami, barvami, oblikami itd.), emocije, ki po intenziteti, izviranosti in presenetljivosti daleč presegajo občutke in reakcije, ki jih sicer dolgujemo vsakdanji vidni stvarnosti. Da se lahko približamo »formalni konstrukciji« in vzpostavljenemu »redu« med človekom in prostorom v likovnih delih, pa je, kot pravi Jonathan Swift, potrebno ugotoviti, da je »gledanje umetnost videnja nevidnih stvari«⁵⁵ in

54 »Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne«; Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris: Éditions Denoël, 1962, str. 87–88.

55 »Vision is the art of seeing things invisible«; v: Johnatan Swift, *Thoughts on Various Subjects from Miscellanies* (1711–1726); cit. po: <http://goo.gl/0MsBGB>, dostopno decembra 2014.

da je pomen umetniškega dela neviden, čeprav ni v protislovju z njegovo vidnostjo, ampak njen skriti notranji ekvivalent in poglobljalec, kot se v *Phénoménologie de la perception* (Fenomenologija percepcije) izraža Maurice Merleau-Ponty.⁵⁶

Doživetje in analiza

Prvi gledalčev stik z likovnim umetniškim delom je mogoče opisati kot spontano doživetje. Prav zato, ker je to doživetje spontano, tj. reaktivno, se zlahka zgodi, da je naivno, pristransko in nereflektirano. Pristransko zato, ker je po naravi pasivno in se zato ne zmore korenito pozanimati za »stanje stvari«, ki ga doživlja in vrednoti. Naivno zato, ker je v svoji samodejnosti zavezano preteklemu izkustvu in iz njega izvirajoči rutini ter predsodkom, likovne umetnine pa so po pravilu njihovo diametralno nasprotje. In nereflektirano zato, ker še ni doseglo stopnje »videnja nevidnih stvari«. V tem pogledu je spontano doživetje ne le mogoče, ampak največkrat nujno podkrepiti z analitično preiskavo tega, kar je likovni ustvarjalec z likovno in-*forma*-cijo postavil v gledalčev zaznavni in doživljajski prostor; saj likovno delo kot sistem znakov ne nosi niti zgolj konvencionalnega niti zgolj arbitrarnega pomena, ampak ima svoj pomen, kot rečeno, »zapisan« v »formalni konstrukciji« lastne forme. To pa spet pomeni, da se lahko do pomena likovnega dela prebijemo le tako, da preiskujemo njegovo in-*formiranost* in ga v njej korak za korakom odkrivamo.⁵⁷

Pri odkrivanju vsebine v *formiranosti forme* pa lahko pomaga in koristi formalna likovna analiza s svojimi metodološkimi orodji in strategijami (cf. razdelek *O formalnoanalitičnih teorijah in metodah*). Celó v primeru, da drži duhovita in po svoje skrajna misel nemškega pisatelja Martina Kessela, da je umetnost tisto, »kar ostane, ko je vse v njej do kraja analizirano«,⁵⁸ saj analiza tudi v tem primeru odstranjuje analitične ovire na poti do meta-analitičnega umetnostnega bistva, ki ga zagovarja avtor.

Raziskovanje in razumevanje formalnega ustroja likovnega dela je sicer samo na sebi enako nezadostno kot prvotno spontano doživetje, če ga v »drugem branju« ne moremo ponovno oživiti v spontanost, le da tokrat ne več na hitropotezni pragmatični osnovi, ampak na faktografsko in strukturalno osmišljeni in preverjeni ravni, ki jo priskrbi formalna analiza.

56 »/.../ nevidno ni nasprotje vidnega /.../, ampak prej njegova podvojitve, njegov 'meseni poglobljalec'« (fr. profondeur charnelle); v: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1945, str. 374.

57 Cf. Strawinsky, *Poétique musicale*, str. 75.

58 »Kunst ist das, was übrigbleibt, nachdem alles an ihr bis ins Letzte analysiert worden ist«; v: Martin Kessel, *Gegengabe. Aphoristisches Kompendium für Hellere Köpfe*, Darmstadt itd.: Luchterhand, 1960.

Analiza in sinteza

Analiza⁵⁹ je regresivni proces, s katerim neko kompleksno stvarnost realno (npr. kemijska analiza), najpogosteje pa mentalno razčlenjujemo oziroma razstavljamo na vse bolj elementarne momente (sestavine, dele, člene, vidike, dimenzije, vsebine ipd.), iz katerih sestoji (komponente). Analiza osvetljuje elementaristično in plastno naravo fenomenov, izmika pa se ji njihova celovitost, se pravi funkcionalna povezanost komponent v določenem pojavu.

V splošni rabi ima beseda več pomenov. Označuje postopek ugotavljanja, iz katerih sestavnih delov sestoji določena celota (delati, izvesti analizo; izčrpna, kritična analiza; analiza urina, krvi itd.). Ker so analitični postopki primerni za uporabo na različnih področjih človekovega delovanja, obstajajo tudi različne vrste analiz: npr. spektralna analiza za določanje snovi s pomočjo ugotavljanja sestave svetlobnih spektrov v astrofiziki, analiza spojin ali zmesi v kemiji, stavčna analiza v jezikoslovju, funkcijska analiza v matematiki, analiza tržišča v ekonomiji, formalna likovna analiza v teoriji umetnosti itd.

Kljub različnim vrstam analize pa kognitivni psiholog *Edward de Bono*⁶⁰ ugotavlja, da obstajata v bistvu samo dva osnovna tipa analize: komponentni in interpretativni.

Komponentni tip: Pri komponentnem tipu analize stremimo k temu, da bi kompleksno situacijo razstavili na znane in razpoznavne vzorce. Predstavljamo si, da so se ti vzorci združili, da bi ustvarili situacijo: so torej njene komponente. Obstaja ena sama idealna analitična rešitev, namreč tista, ki te komponente dešifrira, katalogizira in s tem pridobi »material« ter ustvari predpogoje za razumevanje sintetičnega ustroja celote.

Interpretativni tip analize je bolj podoben razlaganju. Analitik v situaciji, ki jo analizira, skuša najti in prepoznati določene *inteligibilne* (doumljive) vzorce, povezave in vsebine, vendar nikoli ne predpostavlja, da so to dejanske »sestavine« situacije, pač pa le ena od možnih – interpretativnih – oblik gledanja nanjo. Obstajajo številne enakovredne analitične rešitve.

Dilema oziroma težava pri obeh tipih analiz pa je, ugotavlja de Bono, da ob prevelikem številu analitičnih rešitev (interpretacij) predmet analize stagnira, ker je vse enako možno (interpretativni tip analize), in da ob enem samem analitičnem cilju predmet analize ravno tako stagnira, ker identifikacija komponent sama na sebi še ne pomeni razumevanja analizirane celote (komponentni tip analize). Vsak tip analize ima torej svoje prednosti in pomanjkljivosti, ker sta oba specializirana. Interpretativni tip je učinkovitejši pri analitičnem

⁵⁹ Iz gr. ἀναλύειν (*analýein*) razstaviti, razčleniti; iz ἀναλύω (*analýō*) razstavim, razčlenim; ἀνάλυσις (*análysis*) razveza, razstavitev, razčlenitev.

⁶⁰ Edward de Bono, *De Bono's Thinking Course*, London: BBC Books, ³1986, s. 48.

raziskovanju variantnih pogledov na stvari in se dobro obnese v situacijah, v katerih je potrebno iskati alternative, med katerimi se je mogoče odločati, komponentni tip analize pa je posebej primeren za analizo formalne strukture že obstoječe realnosti.

V zvezi z likovno umetnostjo je mogoče uporabljati oba tipa analize. Da bi se izognili opisani težavi, pa ju je smiselno uporabljati kombinirano.

Komponentni tip takrat, ko je potrebno zamišljene vsebine precizirati v ustrezni likovni strukturi oziroma to strukturo dešifrirati v obstoječem delu (formalna likovna analiza), interpretativni tip analize pa takrat, ko je potrebno snovati oblikotvorne in interpretativne alternative in se med njimi ustvarjalno in poustvarjalno odločati.

V likovni teoriji so se kot povzetek pozitivnih analitičnih izkušenj za analizo likovnih form izoblikovali določeni analitični modeli oziroma »scenariji«, ki skušajo v sicer posplošeni in shematični, vendar logično strukturirani obliki ponuditi temeljno orientacijo za analitično soočenje s tako kompleksnimi pojavi, kot so likovne forme. Ti modeli imajo tudi v zvezi z likovno umetnostjo dve osnovni analitični modaliteti: komponentno, ki jo predstavlja formalna likovna analiza, in interpretativno, katere izpostave so likovna hermenevtika, likovna kritika in pred njima seveda likovna hevristika.⁶¹

⁶¹ Hevristika [gr. εὐρίσκειν (heuriskein) najti, odkriti] je kognitivna dejavnost, ki je namenjena iskanju in formuliranju uporabnih hipotez, ki naj v raziskovanju in ustvarjanju služijo kot ciljne vzpodbude in delovna izhodišča. V likovni ustvarjalnosti nastopa hevristika v obliki procesov zamišljanja, ki zarišejo nek splošni pogled na umetnikove cilje in neko generalno predstavo likovne umetnine (cf. Jožef Muhovič, Leksikon likovne teorije, str. 286–288).

Gledati in videti

»Oboje je res: da je svet tisto, kar vidimo, a tudi, da se ga moramo naučiti gledati.«

Maurice Merleau-Ponty

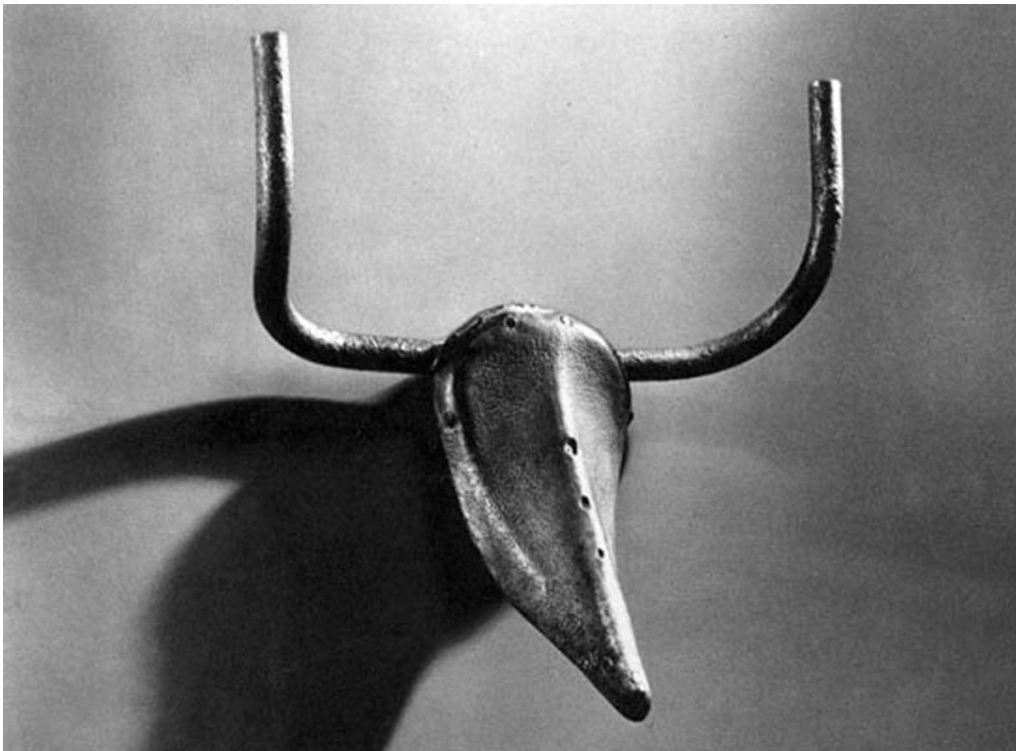
Umetnik, je rad poudarjal likovni teoretik prof. Milan Butina (1923–1999), mora v stvareh videti več, kakor v njih običajno gledamo. V tem se razlikuje od drugih ljudi. Umetnik gleda enake in celo iste stvari kot drugi ljudje, a uspe v njih videti več.

Gleda na primer temno oblačno nebo, veter, ki upogiba drevesa, in prve dežne kaplje, ki napovedujejo bližajočo se nevihto. In vidi v tej prednevihtni prozaiki pravo malo dramo, če sledimo francoskemu pisatelju *Christianu Bobinu*, ki ob ravno taki priložnosti zapiše: »Zgoraj so oblaki, težki, črni in hiteči. Videti so kot poslovneži, ki v Parizu stopajo z vlaka in s svojim hitenjem dokazujejo svojo pomembnost na tem svetu. Spodaj drevesa, usmiljenja vredna, upogibajo se na vse strani, besni veter jih neusmiljeno vleče za ušesa. Med zgoraj in spodaj, med poslovneži in kaznovanimi otroki, moja radost, moje oči, moje sladostne ob bližajoči se nevihti.«⁶²

Milijoni parov oči in rok so leta in leta dnevno opazovali in prijemali balanco in sedež navadnega bicikla, pa v njima niso nikoli videli nič več kot banalna uporabna predmeta, dva anonimna neestetska sestavna dela neke prozaične uporabne celote. In to vse do trenutka, ko so ju neke konkretne oči pogledale na drugačen, svež in neobremenjen način in so ju neke konkretne roke povezale v novo celoto – »bikovo glavo« – ter s tem iztisnile iz njiju učinek nenavadne, še danes sugestivne poetične situacije. (slika 3)

Praviloma si predstavljamo, da vidimo tisto, kar pač gledamo. To se nam zdi tako samoumevno, da nikoli ne preverjamo, če je to tudi res. Vendar to praviloma ne drži: *gledamo, pa ne vidimo!* Prvič zato, ker nadvse radi vidimo tisto, kar smo vajeni videti in kar želimo videti. Drugič zato, ker nas tisto, kar gledamo, lahko na mnogo načinov zavaja. Tretjič zato, ker smo žrtve predsodkov in medijsko posredovanih predstavniških šablon. In četrtič zato, ker ne uspemo vzpostaviti realnega odnosa med videzom stvari in njihovo notranjostjo, saj nam manjka sposobnost aktivnega, estetskega opazovanja.

62 Christian Bobin, Avtoportret z radiatorjem, dnevniški zapis z dne 21. februarja 1997, v: isti, *Za vedno živa*, Maribor: Litera, 2008, str. 239.



Slika 3: Pablo Picasso, *Bikova glava*, asemblaž iz sedeža in balance bicikla, 1943, Paris: Musée Picasso.

a) Subjektivnost in selektivnost zaznavanja

Zaznavanje in mišljenje je navadno zelo subjektivno usmerjeno. Človek zazna stvar ali pojav glede na svoje potrebe, želje, znanje, izkušnje in kulturo, ki ji pripada. Nikoli ne zaznavamo in ne zaznamo vsega, kar se dogaja okoli nas, ker zaznavamo selektivno, ker smo nagnjeni k temu, da v zaznanem vidimo predvsem tisto, kar *pričakujemo* in si želimo. Do katere mere ta pričakovanja, želje in motivi vplivajo na zaznave in mišljenje, je odvisno od njihove moči in veljave za zaznavajoči subjekt. Pri tem igrajo pomembno vlogo faktorji, kot so učenje, vzgoja in kultura kot izraz vpliva družbenega okolja, njegovih predstav, vrednot in iz njih izvirajočih pričakovanj, ki praviloma niso naklonjena temu, kar od njih odstopa.⁶³

b) Zaznavanje in optične prevare

Optične prevare ali iluzije so pojavi, pri katerih vidni aparat o naravi zaznavnega materiala in zaznavne situacije oblikuje napačne domneve. Njihovo napačnost pa je mogoče razkriti s sodelovanjem drugih čutov, z razširitvijo zaznavnega

⁶³ Povzeto po: Milan Butina, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997, str. 109.

konteksta ali z odstranjevanjem sprožilnih mehanizmov. Znale so globinsko-prostorske, barvne, svetlostne, geometrijske, kontekstualne idr. iluzije. Optične iluzije temeljijo na dejstvu, da je vidno zaznavanje subjektivno in odvisno od načinov predelave dražljajev. Sistematično proučevala in producirala jih je psihologija gestalta (nem. *Gestaltpsychologie*). Optične iluzije nudijo vpogled v odnos med gledanjem in videnjem in nasploh v vidno zaznavanje, saj na poseben način kažejo njegove omejitve, ki v običajnih zaznavnih okoliščinah ne nastopajo. V realnem svetu ne srečamo veliko iluzij, ker ima v njem vidni aparat praviloma možnost z različnih zornih kotov preveriti in obdelati zaznavne podatke in njihove morebitne večznačnosti. Drugače pa je v (s)likovnem svetu, kjer slika, ki jo gledamo, zaradi premajhne količine podatkov verifikacije in obdelave večznačnosti ne dovoljuje, ampak jo vzdržuje in celo še potencira.

Naj navedem nekaj primerov, ki problematizirajo samoumevnost odnosa med gledanjem in videnjem, zlasti v (s)likovnem prostoru.



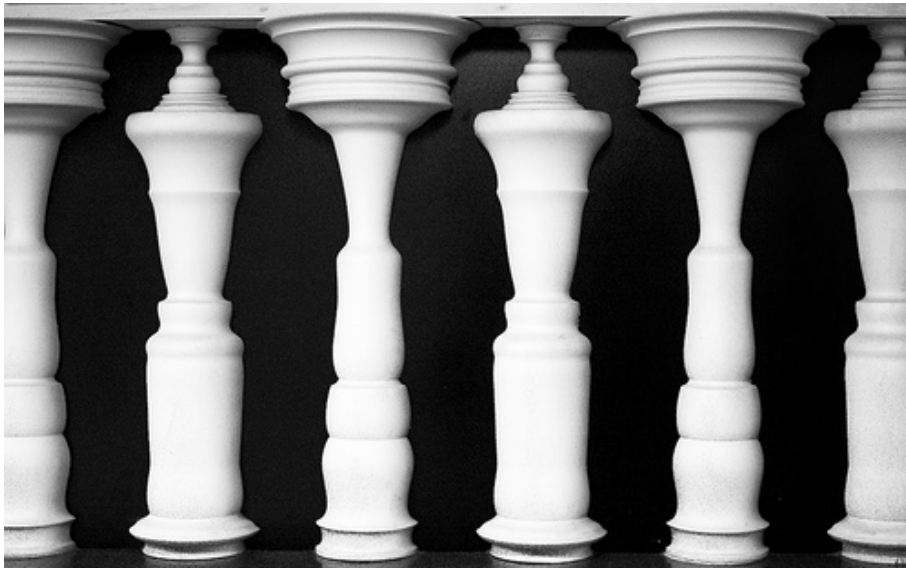
Slika 4: Johan Lorbeer, *Tarzan/Nosilna noga* (Tarzan/Standing Leg), gravitaciji nasprotujoči ulični performans, Bilbao: Alhondiga Centre, 2008; na: <http://goo.gl/MYKoXv>, dostopno decembra 2014.

Gledam, pa ne vem, kako je mogoče, da vidim, kar vidim.



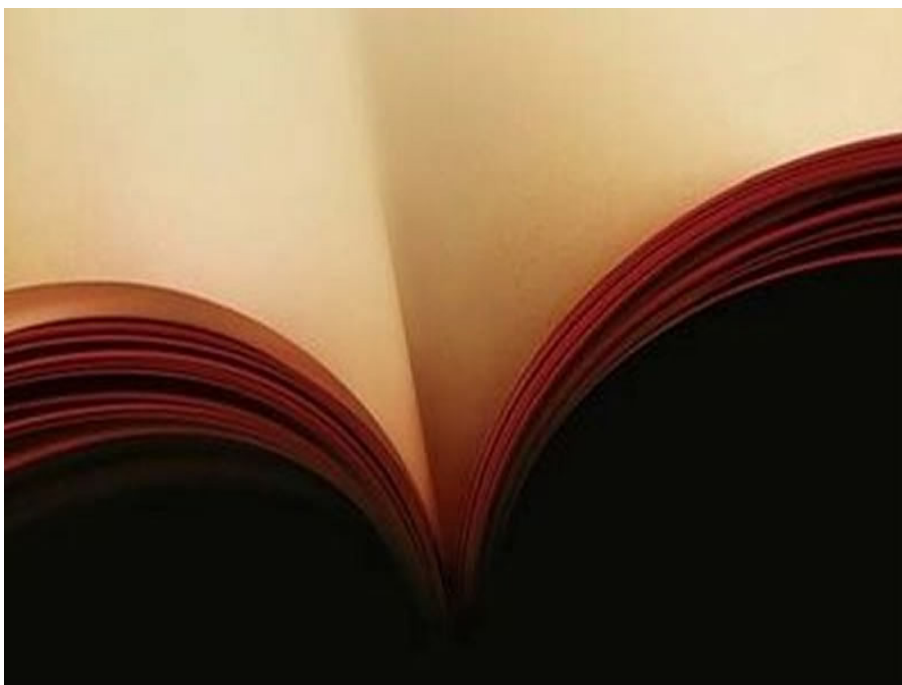
Slika 5: *Skriti tiger* (The Hidden Tiger); na: <http://thenaturalistsnotebook.com/illusions-from-scotland/>, dostopno decembra 2014.

Gledam, pa ne vidim takoj, za kaj gre.

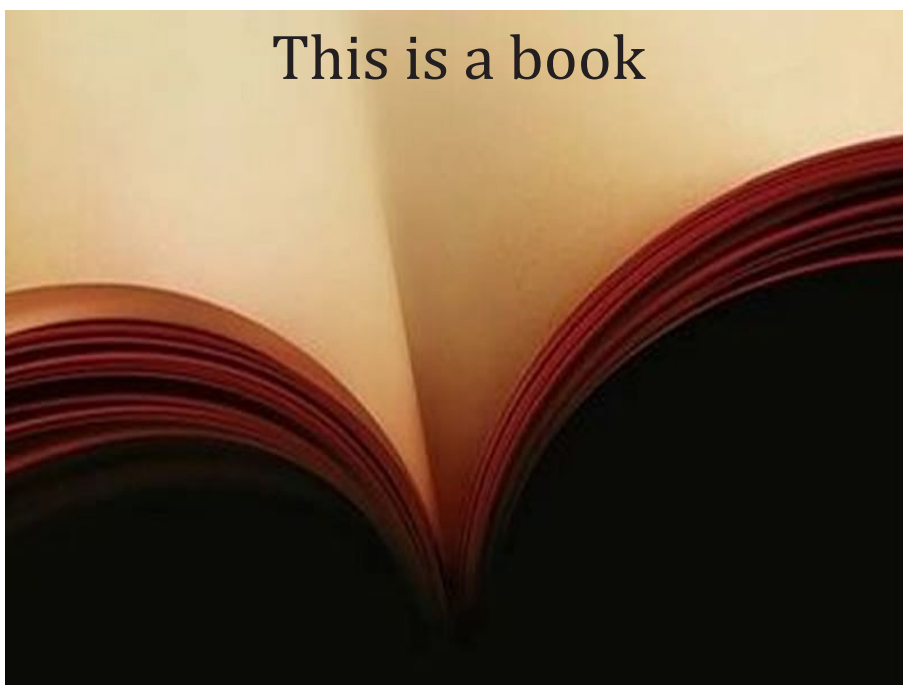


Slika 6: Iluzija figura-ozadje; na: <http://goo.gl/N7eYrx>, dostopno decembra 2014.

Če gledam eno, ne vidim drugega, in obratno.



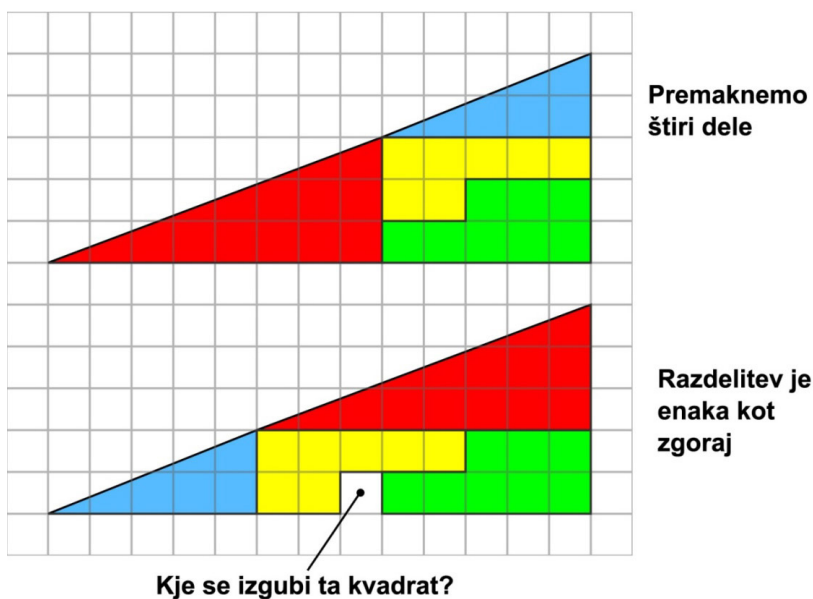
This is a book



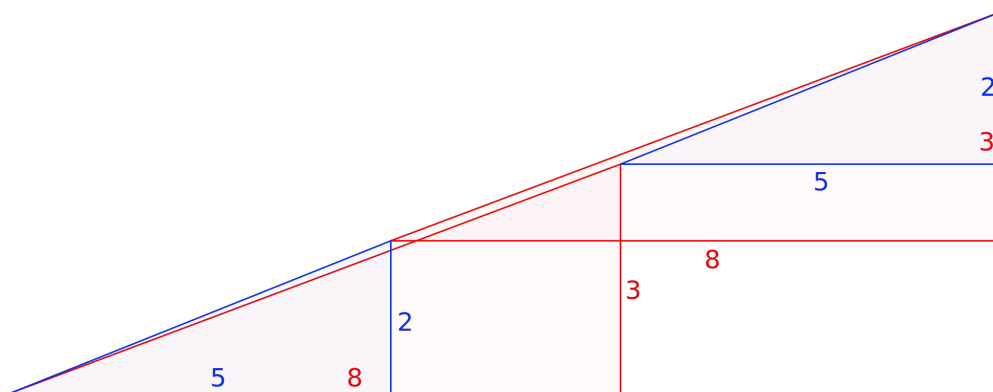
Slika 7: Optična iluzija »To je knjiga«; na: <http://goo.gl/F6Ut85>, dostopno decembra 2014.

Gledam, pa najprej mislim, da vidim nekaj drugega, kot dejansko gledam.

Kako lahko to drži?



Slika 8: Optična iluzija »Kako lahko to drži?«.



Slika 9: Rešitev problema: glej »konkavnost« hipotenuze v zgornjem pravokotnem trikotniku in »konveksnost« hipotenuze v spodnjem; od tod razlika enega kvadratka; številke ob katetah pomenijo število kvadratkov v določenem liku; podr. cf. na: http://en.wikipedia.org/wiki/Missing_square_puzzle; dostopno decembra 2016.

To, kar vidim, je odvisno od – zunanega in notranjega – konteksta, v katerem stvari gledam.

c) Predstavne šablone in pogum, da se jim upremo

Čas, v katerem živimo, je čas diskurza, čas besed in besedovanja. Ugotavljamo pa, da besede kljub temu izgubljajo moč in verodostojnost. Z njimi pogosto ne moremo ničesar pojasniti in nič razložiti, kaj šele koga navdušiti. Žal z množično in rutinsko rabo danes tudi podobe in slike delijo isto usodo z besedami. Postajajo leglo vsiljivih predstavniških šablon in mašil. Tega se je že nenavadno zgodaj zavedel slikar Henri Matisse, ko je leta 1953 zapisal: »Vse, kar vidimo v vsakdanjem življenju, je bolj ali manj spačeno zaradi pridobljenih navad in to je v našem času še posebej opazno, ker nas film, reklama in ilustrirane revije zalivajo s poplavo že prefabriciranih slik, katerih odnos do izvirnosti je približno takšen, kot odnos predsodkov do spoznanja. Napor, ki je potreben, da se osvobodimo teh slikovnih fabrikatov, zahteva nekaj poguma in ta pogum mora videti vse tako, kot da vidi prvič. Vse življenje moramo biti sposobni gledati tako, kakor gleda otrok, kajti izguba sposobnosti tovrstnega gledanja pomeni hkrati izgubo vsakega originalnega, se pravi osebnega izraza.«⁶⁴

Pogum, ki mora vse stvari videti tako, kot da jih vidi prvič ... (*Danes, ko slikovna vsiljivost ne povzroča prizadetosti, ampak svoje nasprotje – brezbržnost.*) ... Ki mora vse videti tako, kot gleda otrok ... (*Danes, ko so že otroci okuženi s predstavniškimi šablonami stripov, risanih filmov, računalniških iger in reklam.*) ... Kajti izguba sposobnosti pozornega opazovanja pomeni hkrati izgubo vsakega originalnega, osebnega izraza ... (*Danes, ko lahko celo umetnine v pomembnih galerijah računajo le na nekajsekundno pozornost.*)

d) Likovno mišljenje in likovno opazovanje

Likovno mišljenje je umska dejavnost, ki v likovni ustvarjalnosti zavestno načrtuje in vodi proces prehajanja od neposrednih psihičnih dogajanj k dogajanjem, ki jih posredujejo likovni znaki. Je torej vrsta produktivnega in praktičnega mišljenja z likovnimi kategorijami, kot so svetlo-temno, barva, točka, linija, oblika, likovni prostor, ploskev, masa, volumen itd. Ali kot pravi Paul Cézanne: »/.../ slikar, ki stoji pred praznim platnom, mora /.../ misliti v terminih barv«, tj. v likovnih terminih.⁶⁵ Pri čemer je, strogo vzeto, likovno misliti mogoče samo neposredno v procesu likovnega ustvarjanja, tj. v dejanju risanja, slikanja, kiparjenja itd., saj šele likovni materiali s svojimi možnostmi in omejitvami verificirajo – ali pa falsificirajo – pravilnost in življenjsko sposobnost likovne zamisli. Slikar ali kipar realizacijo svoje misli nenehno

64 Henri Matisse, *Il faut regarder tout la vie avec les yeux d'enfants*, v: Le Courrier de l'UNESCO, 10. oktober 1953; cit po: Henri Matisse, *Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1960, str. 113.

65 Cit. po: Ben Shahn, *The Biography of a Painting*, v: Vincent Thomas (ur.), *Creativity in the Arts*, New Jersey: Prentice Hall, 1964, str. 32.

preverja v likovnem materialu. Slikati »v duhu« se ne dà, iz preprostega razloga, ker se vsaka poteza spremeni takoj, ko postaviš poleg nje drugo. Oko je občutljiv instrument, ki svoje občutke avtomatično preverja in prilagaja vsakokratni situaciji, npr. v simultanem kontrastu in drugih zaznavnih mehanizmi. Likovno mišljenje, piše Milan Butina, je s filozofskega stališča smešna mešanica abstraktnega mišljenja in konkretnega zaznavanja, nekakšen pojmovno-zaznavni sinkretizem.⁶⁶ A tako pač je. Ali z besedami Maxa Beckmanna (1884–1950): »Kot slikar sem preklet ali pa blagoslovljen s strašno in vitalno čutnostjo, zato moram iskati modrost z očmi. Ponavljam, z očmi, kajti nič bi ne bilo bolj smešno ali nepomembno kot na čisto intelektualen način naslikana filozofska koncepcija.«⁶⁷ Zaradi koordinacije misli in njenih materialnih nosilcev, ki jo omogočajo likovni elementi, je likovno mišljenje lahko neposredno ustvarjanje prostora in teles v njem, torej neposredno spreminjanje abstraktne zamisli v novo in konkretno možnost sobivanja duha in materije v likovnem prostoru.

Likovno mišljenje v aktivni obliki torej nastopa v likovni praksi. To pa je le pol resnice. Druga polovica je inter-aktivna. Duhovne vsebine, ki jih likovno mišljenje v likovnem prostoru na likovni način artikulira, je namreč treba tudi doživeti, saj ravno temu služijo. Tega pa ni mogoče storiti s funkcionalnim, tj. vsakdanjim vizualnim zaznavanjem, ampak z *estetskim*, torej likovnim opazovanjem in mišljenjem. Enako kot ni mogoče dojeti jezikovnega sporočila zgolj z navadnim poslušanjem, ampak je potrebno znati slišati (= poznati) leksiko in sintakso jezika, v katerem je sporočilo izraženo.

Likovno mišljenje se vselej začne z navadnim vizualnim zaznavanjem, nadaljuje pa z njegovim aktiviranjem in fokusiranjem, ki ga običajno imenujemo »aktivno opazovanje«. Aktivno likovno opazovanje, pravi kipar Henry Moore, je neogibni del umetnikovega življenja, »ki (mu) razširi oblikovno znanje, ga osvežuje, ga varuje, da ne dela zgolj po formuli, in ga navdihuje. Človeška figura me najbolj zanima, toda našel sem oblikovne in ritmične principe tudi s študijem naravnih oblik, kot so skale, kosti, prod, drevesa, rastline in drugo. /.../ V naravi je neskončna raznolikost oblik in ritmov, s katerimi lahko kipar dopolni svoje formalno znanje in izkušnjo.«⁶⁸ Predmet tovrstnega aktivnega opazovanja je predvsem oblika, tj. njena struktura, saj je ona tista, ki daje stvarjem pomen. Smisel pozornega in koncentriranega opazovanja je v tem, da postopoma pripravlja pot likovni analizi, v okviru katere se vizualne senzacije osamosvojijo v likovne senzacije, te pa ob združevanju z likovnimi materiali v

⁶⁶ Milan Butina, *Elementi likovne prakse*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982, str. 186.

⁶⁷ Max Beckmann, *Schöpferisches Bekenntnis*, v: Charles Harrison, Paul Wood (izd.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, str. 318.

⁶⁸ Richard Friedenthal (izd.), *Letters of the great artists – from Ghiberti to Gainsborough*, London: Thames and Hudson, 1963, s. 250–251.

konkretna likovna izrazna sredstva, ki omogočajo likovno mišljenje kot produktivno mišljenje.⁶⁹

Enako lahko rečemo, da je aktivno opazovanje pomembno za gledalca, saj tudi njemu razširja oblikovno in likovno znanje, ga osvežuje in varuje, da na stvari v okolju in v likovni umetnosti ne gleda zgolj rutinsko. Obstaja namreč pomembna razlika med zaznavanjem in mišljenjem v vsakdanjem življenju in zaznavanjem in mišljenjem v umetnosti. Psihologi to razliko običajno opišejo kot razliko med t. i. vsakdanjo in produktivno prakso.

e) Vsakdanja in produktivna praksa

Vsakdanja praksa je skupna oznaka za vse dejavnosti in opravila, ki nam v vsakdanjem življenju služijo za razreševanje običajnih življenjskih situacij, s katerimi se moramo ukvarjati, da lahko normalno živimo. Sestavljena je iz navad, rutine, običajev in drugih podobnih stvari in jo omogoča ravno takim pogojem prilagojeno mišljenje. To mišljenje je posebno v tem, da je avtomatično, nereflektirano, potrjeno in utrjeno v toliko uspešnih izvedbah, da ne zahteva več nobenega miselnega napora, razen takrat, ko se okoliščine toliko spremenijo, da v njih pretekle izkušnje in rutina več ne pomagajo in je za pravilno ravnanje potreben nov premislek. Vsakdanja praksa in njej lastno mišljenje torej ničesar ne vprašujeta, ker je zanju že vse znano, ničesar ne odkrivata, ker je vse, kar je potrebno odkriti, že odkrito, in sprejemata stvari in pojave takšne, kakršni se kažejo.

Povsem drugačna pa sta produktivna praksa in produktivno mišljenje. Njena naloga je ravno vpraševati, odkrivati, ne sprejemati sveta kot danega, dvomiti o vsem, vse analizirati in poiskati bistvo vsake stvari in pojava, da bi bilo nato mogoče oblikovati nove produkte, ki jih narava ni proizvedla, jih je pa mogoče ustvariti na temelju poznavanja njej imanentnih zakonitosti.

Pomembna oblika vsakdanje prakse je vsakdanje vizualno zaznavanje, katerega rezultat je tisto, kar imenujemo »vsakdanji videz sveta«, primer produktivne prakse pa je likovna umetnost, ki sicer temelji na vizualnem zaznavanju, vendar ni identična z njim. V čem je bistvo razlike?

Preprost odgovor bi bil, da v tem, da je naša pozornost v vizualnem zaznavanju enostavno drugače usmerjena kot v likovnem zaznavanju in da imata obe zaznavanji različni naravi in funkciji. V vizualnem zaznavanju nastajajo zaznave spontano, takorekoč rutinsko. Proizvede jih sam vizualni aparat, ne da bi se mi tega »proizvajanja« sploh zavedali. V likovnem zaznavanju pa je potrebno zaznavo – narisane, naslikane itd. – šele *proizvesti*. Posledica tega je, da smo v vizualnem zaznavanju (lahko) pozorni v prvi vrsti na »vsebino« zaznanega

69 Podr. prim. Butina, *Elementi likovne prakse*, str. 162–192.

(zanimaja nas predvsem, kaj vidimo), v likovnem zaznavanju pa moramo biti poleg tega pozorni tudi na *obliko* zaznanega. Kot umetniki zato, ker moramo to obliko z likovnimi izraznimi sredstvi znati proizvesti (zanimati nas mora, kako je mogoče zaznave povzročati), kot gledalci pa zato, ker nam umetnik, kot bom poizkušal pokazati, veliko pove tudi z načinom, na katerega je neko obliko oblikoval. V likovnem zaznavanju torej ne za umetnika ne za gledalca ni pomembno samo tisto, kar je v zaznavi predstavljeno (čeprav je pomembno), ampak tudi *kako* domiselno in izvirno je to storjeno.⁷⁰

Likovna umetnost je oblika produktivnega mišljenja, ki je s posebno pozornostjo usmerjena na vidno področje življenja, se pravi na vse tisto, kar je mogoče z vidom opaziti, zaznati, misliti in izraziti, skratka na prostor. Če vizualno vsakdanjost opredelimo kot ozadje in s tem kot osnovo likovne umetnosti, se pozornost likovnega umetnika usmerja na tiste njene dele, ki se mu zdijo vredni in potrebni obdelave. Vsega vizualno prisotnega sveta ni mogoče nikoli zaobjeti, zato celota vidnega sveta ne more biti predmet pozornosti likovnega umetnika, ampak vedno samo posebno, izbrano področje vidnega in tistega, kar je mogoče izraziti z vidnimi likovnimi izraznimi sredstvi. Skratka: likovnik usmerja pozornost tja, kjer je po njegovem mnenju potrebna njegova intervencija. Vidni svet pa vsebuje tudi usedline in sestavine preteklih in sedanjih produktivnih mišljenj in praks. Likovni ustvarjalec je v nezavednem in zavestnem stiku z njimi. Zlasti s tistimi, ki jih v danih okoliščinah občuti kot najbolj prisotne, dejavne, aktualne in relevantne. Zato je mogoče reči, da je vsako produktivno likovno mišljenje in iz njega izvirajoča praksa nekakšen tematsko-oblikotvorni presek skozi stanje duha določenega časa. V njima je mogoče bolj ali manj jasno razbrati oblike produktivnih praks, ki so bile v danem času posebno v ospredju.⁷¹

O odnosu med zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih

Rečeno je že bilo, da likovna vsebina ni nič površinskega, očitnega ali prinesenega na krožniku. To pomeni, da se takojšnji in pasivni dojemljivosti naših čutov in našega intelekta prikriva. Če pa se prikriva, to v tem primeru ne more pomeniti drugega, kot da se *hoče* prikrivati, da za človeka noče biti neka ploska in plehka evidenca, ampak ... *odkritje*.

Odkritje česa?

Včasih se zgodi, da odgovore na nekatera vprašanja na najkrajši način nakažejo pesniki, ker k njihovemu poklicu tako rekoč po definiciji sodi, da skušajo

⁷⁰ Podr. Jožef Muhovič, O semantiki likovnega. Nekaj analitičnih primerov, v: *Anthropos I-II* (1997), str. 215–241.

⁷¹ Podr. Milan Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, ²1996, str. 19–24.

čim več povedati s kar najmanj besedami. Zato naj iskanje odgovora na zastavljeno vprašanje intoniram s pesmijo ameriškega pesnika srbskega rodu *Charlesa Simica* (1938–), ki nosi poudarjeno prozaičen naslov »Kamen«:

*Moj način bi bil
oditi v kamen.
Naj kdo drug postane golob
ali škrt s tigrovimi zobmi.
Srečen sem, da sem kamen.*

*Na zunaj je kamen uganka,
nihče je ne zna razrešiti.
V sebi mora biti miren in zbran,
tudi če stopi nanj krava z vso svojo težo.
Če ga otrok vrže v reko,
se kamen potaplja proti rečnemu dnu
počasi in hladnokrvno,
ribe hodijo trkat obenj
in ga poslušat.*

*Videl sem, kako so se kresale
iskre, ko sta se trla dva kamna;
torej verjetno v njih ni temè.
Morda sije luna od nekod,
kot izza hriba –
ravno dovolj luči, da je moč razbrati
čudne spise, zvezdne karte
na zidovih znotraj.⁷²*

Če sledimo pesniku, obstaja torej znatna razlika med videzom stvari (robustna prozaika kamna, če ga opazujemo od zunaj) in njihovo notranjo resničnostjo (fascinantnost kamna, če ga geolog prereže in se v njegovem jedru pokažejo fantastični barvni vzorci – »čudni spisi, zvezdne karte na zidovih znotraj«). Še več. Če sledimo pesniku, opazimo, da odnos med zunanostjo in notranostjo sploh ni enostaven. Prvič zato, ker vsako stvar sestavljata njena vidna in nevidna stran, vmes pa so »deli«, ki so za nas v senci.

⁷² Charles Simic, *Razgaljanje tišine* (izbr. in prev. Tomaž Šalamun), Ljubljana: Študentska založba, 2001, str. 26.

In drugič zato, ker med zunanostjo in notranostjo očitno ni enostavnega razmerja, namreč paralelizma; v tem smislu, da bi »enostavna« ali »atraktivna« zunanost v sebi skrivala tudi enako »enostavno« ali »atraktivno« notranost, ampak so lahko stvari tudi obrnjene, kot pri kamnu, ki lahko pod svojo trdo in umazano prozaiko skriva pravi geološki spektakel.

V zvezi z jezikovnimi oziroma znakovnimi pojavi, kakršni so tudi likovni, imenujemo zunanost »površinska struktura«, njihovo notranost pa »globinska struktura«. O konceptu globinske in površinske strukture v jeziku je prvi razmišljal in pisal *Ludwig Wittgenstein* med leti 1936 in 1946 v pripravi posthumno izdanega dela *Filozofske raziskave*, in s tem opozoril na pomembno razliko v rabi jezika. Kdor *sliši* verbalno-jezikovni izraz, pravi Wittgenstein, uporablja površinskostrukturno gramatiko jezika, kdor ga *razume*, uporablja njegovo globinskostrukturno gramatiko.⁷³ Podobno bi lahko rekli tudi za znakovne izraze v likovni ustvarjalnosti. Kdor jih gleda, uporablja njihovo površinskostrukturno gramatiko, kdor jih »vidi«, to je likovno dojame ter podoživi, pa njihovo globinskostrukturno gramatiko.

Postavlja se torej vprašanje, kakšen je odnos med površinsko (zunanji videz) in globinsko strukturo (nevidna »formalna konstrukcija« po Stravinskem) v likovnih formah in kako ta odnos vpliva na dojetje njihove vsebine. Odgovor na to vprašanje ima dva vidika: dialektičnega in funkcionalnega.

Dialektični vidik. Prvega je s stališča vizualne percepcije, na kateri temelji tudi likovna ustvarjalnost, tematiziral *Maurice Merleau-Ponty*, ki je v poznem delu *Le visible et l'invisible* (Vidno in nevidno) eksplicitno zapisal, »da je svet tisto, kar gledamo, a tudi, da se ga moramo naučiti videti«, ⁷⁴ že pred tem pa v delu *Phénoménologie de la perception*, Fenomenologija percepcije argumentirano dokazoval in dokazal, da »/.../ nevidno ni nasprotje vidnega /.../, ampak prej njegova podvojitve, njegov ‚meseni poglabljalec‘ (*profondeur charnelle*)«. ⁷⁵ Z likovnega stališča bi to pomenilo, da je pomen vidne likovne forme sicer neviden, da pa nevidno ni protislovje vidnega, saj ima vidno v likovni ustvarjalnosti vselej sebi lastno nevidno notranje ogrodje, ki je njegov skriti notranji ekvivalent; kakor je na primer skelet skrito notranje ogrodje telesa. To »nevidno notranje ogrodje«, ki ga ima vidnost likovnih form, lahko imenujemo globinska struktura likovne realnosti, čeprav, podobno kot v lingvistiki, obstajajo tudi na področju likovne hermenevtike različna pojmovanja glede tega, kakšno naravo in kakšen status (formalni, gramatikalni ali semantični) ima to »nevidno notranje ogrodje« in s kakšnimi metodami

73 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition* (izd. Joachim Schulte), Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001 (prva izd. 1953), § 664.

74 Prim. *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard (1964, izd. Claude Lefort) 2000, str. 6; slov prev. Vidno in nevidno, Ljubljana: Nova revija (zbirka Phainomena, 13), 2000, str. 5.

75 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Éditions Gallimard, 1945, str. 374.

mu je mogoče priti na sled. Na kratko je mogoče reči, da se v likovni ustvarjalnosti globinska struktura kaže kot »nevidna formalna konstrukcija« določenega likovnega dela in da si za tem »skritim ekvivalentom« vidnosti, če prarafraziram Wittgensteina, prizadeva vsakdo, ki želi likovno delo ne le *gledati*, ampak tudi *videti*. O posebnem tipu raziskovanja globinskostrukturnih vidikov likovne ustvarjalnosti in o težavah, ki pri tem nastopajo, nazorno govori npr. delo Charlesa Bouleauja *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*, Konstrukcije. Tajna geometrija slikarjev,⁷⁶ ki z analitično regresijo raziskuje topološko-organizacijske vidike globinskih struktur v likovni ustvarjalnosti in globinsko strukturo razume kot strukturalno-sintaktični fundament likovne semantike.

Funkcionalni vidik odnosa med površinsko in globinsko strukturo, med zunanostjo in notranostjo v fenomenih pa je na »metodoloških« straneh znamenitega dela *Le phénomène humain* (Pojav človeka)⁷⁷ tematiziral Pierre Teilhard de Chardin. Temeljna ugotovitev njegovega raziskovanja je, da se sleherna »notranjost« kot funkcija sebi pripadajoče »zunanosti« spremi in izraža *s pomočjo posebne ureditve* oziroma *organizacije* te »zunanosti«. V tem pogledu je mogoče reči, da je »skupni imenovalac« zunanosti (formalnosti, čutnosti, kvantitete) in notranosti (vsebine, informativnosti, kvalitete) »organizacija zunanosti«. Po Chardinu to velja za vse fenomene, ki jih srečujemo v naravi in v kulturi. Torej tudi za likovne. In prav zato, ker je notranjost posledica »organizacije«, je tudi mogoč odmik od paralelizma med notranostjo in zunanostjo, namreč v tem smislu, da bi bila na primer kvaliteta vsebine avtomatična posledica kvalite materiala, v katerem je vsebina izražena. Umetniška intenziteta v slikarstvu ni posledica uporabe intenzivnih barv, ampak lahko nastane tudi iz malo intenzivnih odtenkov, če so ti »dobro urejeni«. Ali kot pravi Chardin: v odnosih med notranostjo in zunanostjo v fenomenih je povsem možno, da se poljubno velika vrednost pri prvi veže na poljubno majhno vrednost pri drugi ali obratno. Neznatna »zunanost« ima lahko (na primer pri celici) izjemno kompleksno organizacijo. Neka izjemno dognana formalna ureditev je lahko sad majhnega fizičnega napora (na primer pri virtuozni izvedbi določenega dejanja ali pri intuitivno doseženih rešitvah). Čisto majhne oblikovne modifikacije potegnejo za sabo velike ekspresivne spremembe (prim. *metuljev efekt* v teoriji kaosa), kar lahko na primer opazujemo pri korekturah risb po modelu, pri katerih korektorjeva linija pogosto le za milimeter odstopa od študentove, izraz in prepričljivost oblike pa se s tem posegom naravnost potencirata.

76 Charles Bouleau, *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963; ang. prev. *Painter's Secret Geometry*, London: Thames and Hudson, 1963; 22014 (New York: Dover Publications).

77 Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, str. 63.

Naj preciziram. »Duh,« piše Karl Marx, »ima že od začetka na sebi prekletstvo, da je ‚obremenjen‘ z materijo.«⁷⁸ Zato je »produkcija idej, predstav, zavesti ... najprej neposredno vpletena v materialno dejavnost in materialno občevanje ljudi.«⁷⁹ V umetnosti lahko duh eksistira samo tako, da ga nosi materija. V tej surovi, »materialistični« formuli je skrit ekspresivni princip, ki kaže na tiranijo materije, a tudi na njene duhovne potenciale – s katere strani pač pogledamo. Najbolj žlahtna spekulacija in najbolj goreče čustvo se lahko prebijeta do umetniškega izraza samo tako, da se oprimeta neke *materialne substance*. Včasih je za to potreben kos kamna, spet drugič barvni pigment, ki vzdraži oko, da nato iz možganov vznikne val občutij in navdiha. Po eni strani je torej res, da lahko v umetnosti duh eksistira samo tako, da ga nosi materija. A v eni tubi barve – kakšen spekter najrazličnejših izraznih možnosti, oblik in vsebin. Tako kot se iz črk abecede lahko izcimi nesmisel, ali pa se rodi čudovita pesem, tako je ena in ista barvna snov sicer potreben, a povsem brezbrizen dejavnik kompozicijske zgradbe, ki ji je material in hrana.⁸⁰

V umetnosti brez materije ne gre. Vsaj tako jasno pa je tudi, da materija še ni umetniško delo. V umetnosti materija ni pomembna sama zase, kot *substancia*. Pomembna je samo toliko, kolikor so se v njej realizirale umetnikove namere, predstave, pojmovanja, skratka ideje, kolikor so ji te ideje »vdahnile dušo«. V procesu umetniške artikulacije se materija členi, giblje, povezuje in učinkuje kot *izraz* umetnikove volje, kot *izraz* njegovega odnosa do nje same, do sveta in do življenja. Členi, giblje in povezuje se torej po nekem, umetnikovi zamisli ustreznem diktatu, ki v materiji vzpostavlja členitve, odnose in oblike, ki jih ta materija sama na sebi nima. V umetniški artikulaciji se materija iz prvotne, dane oblike spreminja v novo, zamišljeno in s tem »semantizirano« obliko.

Skratka: v umetnosti postane materija *in-formirana* (v-novo-obliko-spravljena) materija. To pa pomeni, da ni več zgolj substancia z energijo fizikalnega dražljaja, ampak *informacija*, nastala z duhovno organizacijo takih dražljajev. Njen delež oziroma vsebina ni več le dražljaj (signal), ampak posebna oblika in poseben tip odnosov med dražljaji. Ti odnosi so sicer realizirani v čutni materiji, niso pa več zgolj čutne kvalitete, ampak duhovne, ker jih je proizvedla oz. in-formirala misel. V umetnosti materija ne eksistira zgolj kot substancia, se pravi *substancialno* (čeprav vedno eksistira *tudi* kot substancia z določenimi fizikalno-kemičnimi in čutnimi lastnostmi), ampak kot *informacija*. To pa samo zato, ker je na poseben način duhovno kibernetizira-

78 Karl Marx, Die deutsche Ideologie, v: *Marx/Engels-Gesamtausgabe*, zv. 5, Berlin: Marx-Engels-Verlag, 1932, str. 19–20.

79 Prav tam, str. 15.

80 Prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, str. 60.

na oziroma organizirana. Materija je v umetnosti, skratka, »poduhovljena«, »semantizirana«, svoje običajne lastnosti presegajoča materija, ker je *forma* in eksistira *formalno*. Umetnost proizvaja forme, ne substanc.

Iz povedanega lahko izpeljem splošno načelo: *Duhovna vsebina umetnosti in strukturna organizacija likovne materije sta dve podobi oziroma dva korelativno povezana dela enega in istega fenomena – likovne forme*. Ali drugače: Na vsako umetniško delo je mogoče gledati kot na konstrukcijo elipse, ki jo hkrati izrisujeta dve žarišči – žarišče *duhovne koncentracije* in žarišče *formalne organizacije*, ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni povezavi.⁸¹ To splošno načelo pa ima nekaj prav tako splošnih konsekvenc.

Prva je ta, da, ko ga sprejmemo, v umetnosti vsebine in forme ne moremo več obravnavati kot dveh ločenih in neodvisnih faktorjev. *Druga* je, da se s stališča te splošne hipoteze v umetnosti sleherna duhovna vsebina, kot *funkcija* materije, izraža in spreminja s pomočjo njene ureditve. *Tretja*, ki je pravzaprav samo izpeljava druge, pa je spoznanje, da je v umetnosti duhovna vsebina toliko bolj polna in popolna, kolikor kompleksnejši in bolje organiziran je formalni ustroj, ki jo nosi.⁸²

Ta del razprave lahko sklenem z ugotovitvijo, da sta v likovni umetnosti materialna in duhovna plat neločljivo povezani, njun skupni imenovalac pa je likovna forma kot sistem »organiziranih zaznav«.⁸³

Ker zna na besedni ravni razlikovanje med »zunanostjo« in »notranjostjo« in njunim integracijskim prostorom, ki ga imenujem »organizacija likovne zunanjosti«, biti nerazumljivo ali razumljeno zgolj kot nekaj »teoretičnega«, predlagam, da vse troje raziščemo na konkretnem primeru.

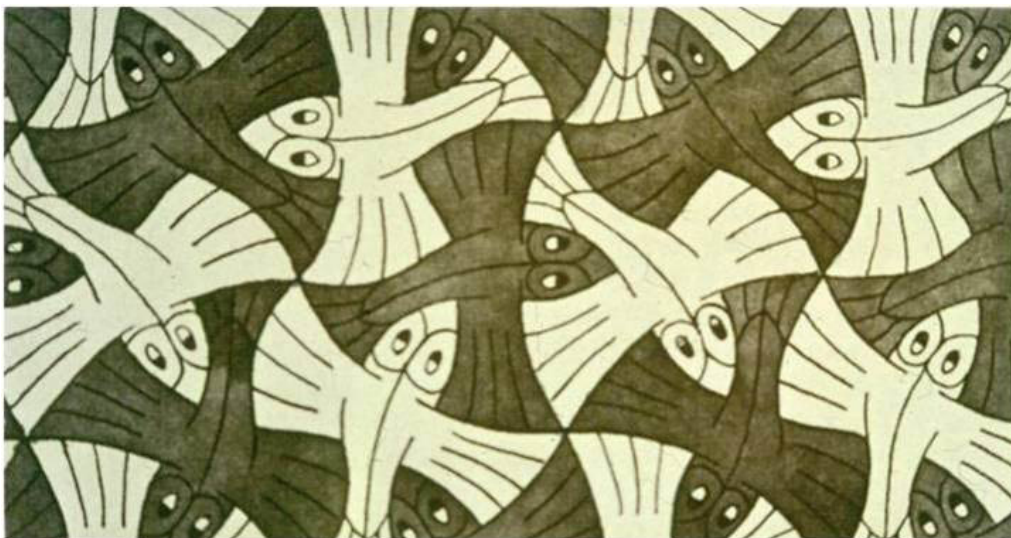
Za začetek si oglejmo risbo nizozemskega grafika Mauritsa Cornelisa Escherja, ki nosi presenetljivo nepoetičen naslov »Študija delitve ploskve št. 99«. Vprašajmo se, kaj vidimo, kakšne asociacije v nas vzbuja, kaj bi utegnilo pomeniti ipd. (glej sliko 10)

Po samostojnem ogledu skušajmo to, kar smo gledali, tudi narisati. Mnogi morda mislite, da niste dovolj spretni, da bi se vam to posrečilo. Vendar ni tako. Kar se ročnih spretnosti tiče, lahko situacijo, ki jo imamo pred seboj, nariše vsakdo. Razlog, da se zadeva zdi težavna, tiči drugje. Dokler sledimo le pomenom narisanih oblik, tj. dokler opazimo le narisane »ribe/ptiče«, obstaja v našem doživljanju določena zmeda, ki povzroča, da ne vemo, kje naj bi se stvari risarsko lotili. Ta zmeda izvira iz tega, da so »ribe/ptiči« ujeti v neke vrste težko pregledni vrtočlavi ples in da je slika nekako nestabilna: enkrat

81 Prirejeno po: Chardin, *Le phénomène humain*, str. 57.

82 Cf. v tej zvezi geslo »Kompleksnost« (posebej § 1d), v: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 348.

83 Podr. prim. Jožef Muhovič, Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije, v: *Anthropos V-VI* (1995), str. 131–155.



Slika 10: Maurits Cornelis Escher, *Vlakverdelingstudie Nr. 99*, 1954, lavirana risba, 34 x 34 cm.

lahko opazimo ples belih, spet drugič ples črnih »rib/ptičev«. Da bi lahko začeli uspešno risati, bi se morali znebiti ravno te zmede. Zato predlagam, da za začetek sploh ne mislimo na »ribe/ptiče«, ampak da raje opazujemo njihovo *obliko*. Koliko različnih oblik pravzaprav vidimo? Tri? Dve, črno in belo? Ne, pravzaprav zgolj eno v različnih položajih in dveh svetlostnih vrednostih.

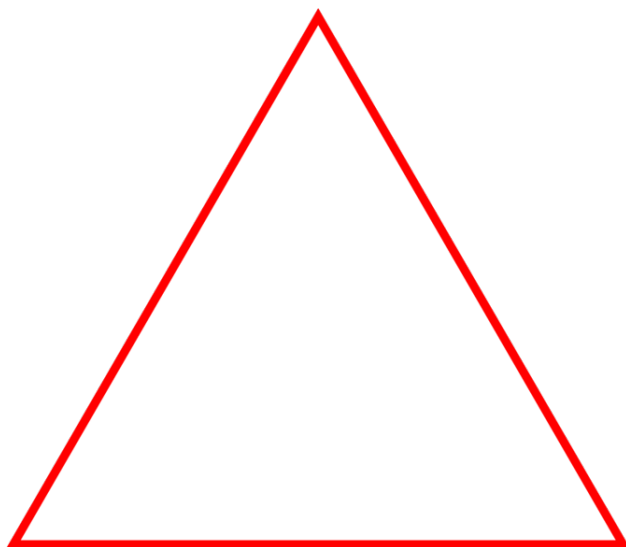
To pa je že pomembna ugotovitev. Če gre za eno samo obliko v različnih položajih in svetlostih, potem je stvar nedvomno bistveno lažja. Kakšna pa je ta oblika? Na prvi pogled dokaj komplicirana. Po daljšem opazovanju pa vendarle opazimo, da ima ta kompliciranost precej bolj enostavno osnovo: *enakostranični trikotnik*, ki ga je mogoče izslediti med repom in razponom kril »ribe/ptiča«.



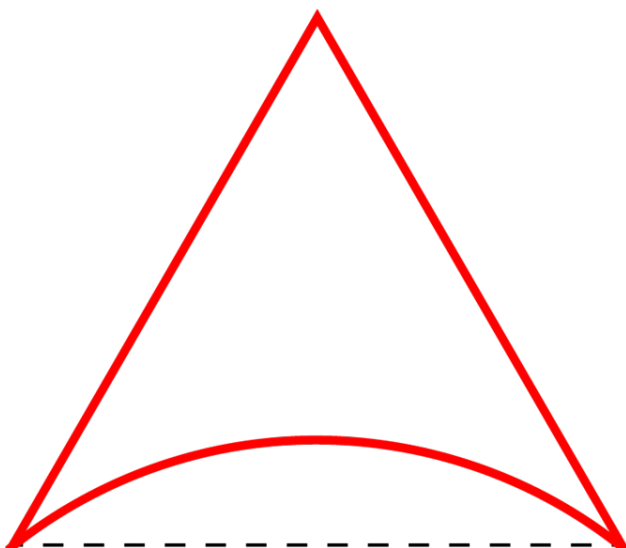
Slika 11: Uvid v trikotniško osnovo organizacije ribe/ptiča.

Če namesto »rib/ptičev« sedaj gledamo njihova trikotniška ogrodja, vidimo, da je temelj podobe enostavna mreža enakostraničnih trikotnikov. Nič presenetljivega, ali pač? To mrežo zna narisati vsakdo. A kako naprej?

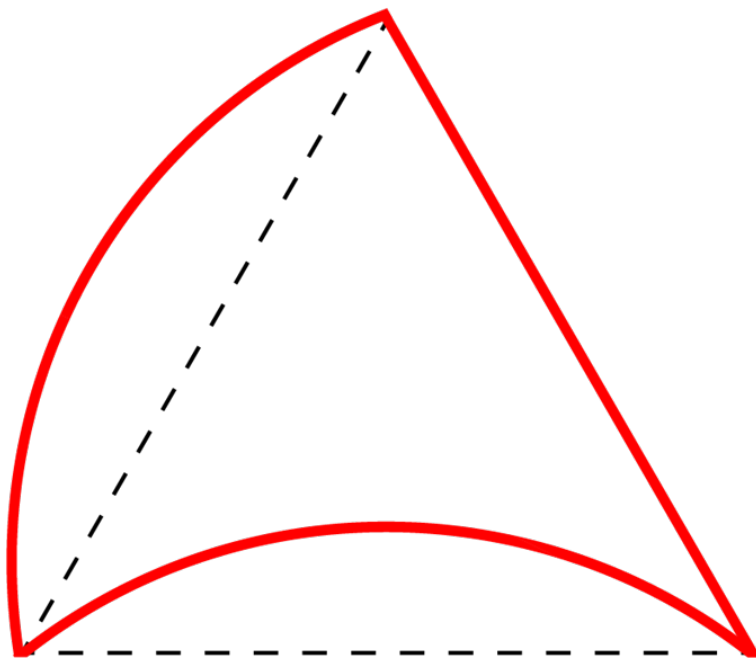
Osredotočimo se sedaj na eno samo obliko, saj je jasno, da če znamo narisati eno, lahko po istem ključu narišemo vse. Če obliki »ribe/ptiča« vrišemo trikotniško osnovo, opazimo zanimivo stvar: risar poljubno spreminja obliko trikotnika, pri tem pa skrbno pazi, da ostane ploščina novonastale oblike vedno enaka ploščini izhodiščnega trikotnika. Kar trikotniku na eni strani odvzame, mu na drugi strani doda.



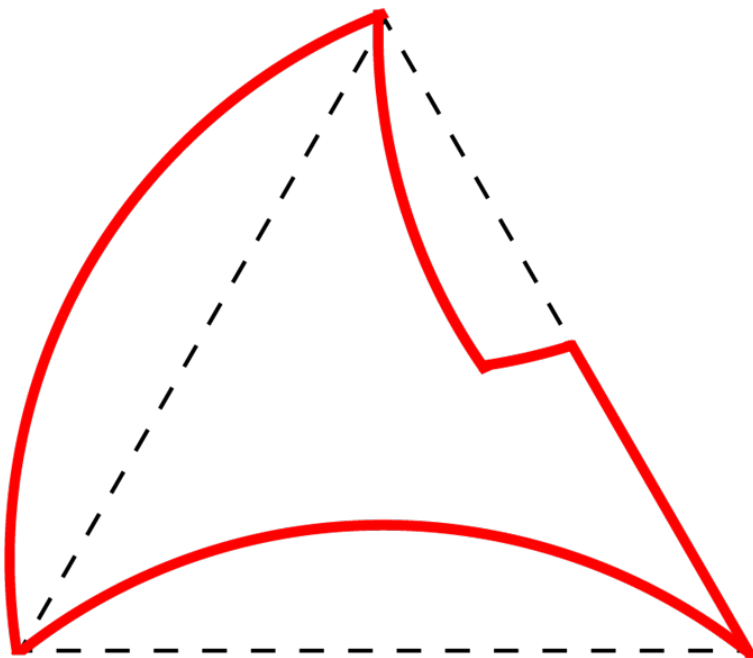
Slika 12: Enakostranična trikotniška osnova, ki nudi izhodišče za oblikovno transformacijo.



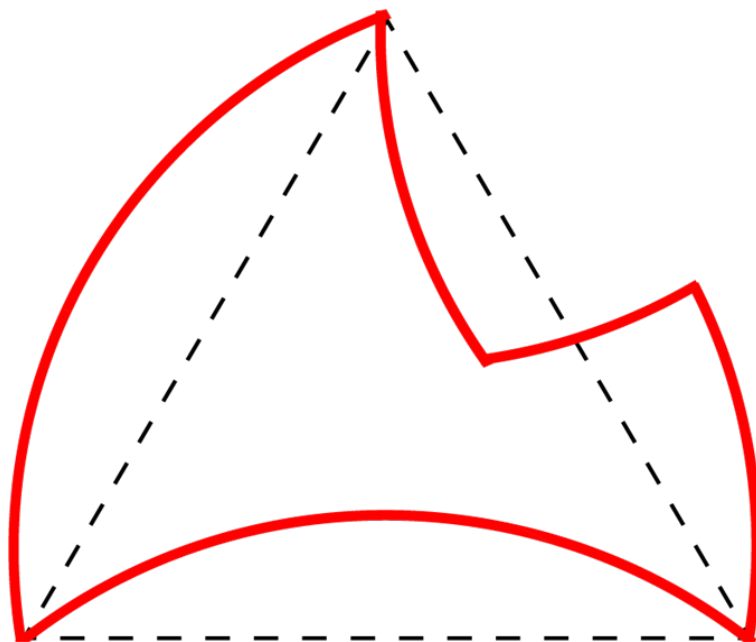
Slika 13: Del, ki ga od te trikotniške osnove odrežem nad njeno spodnjo stranico ...



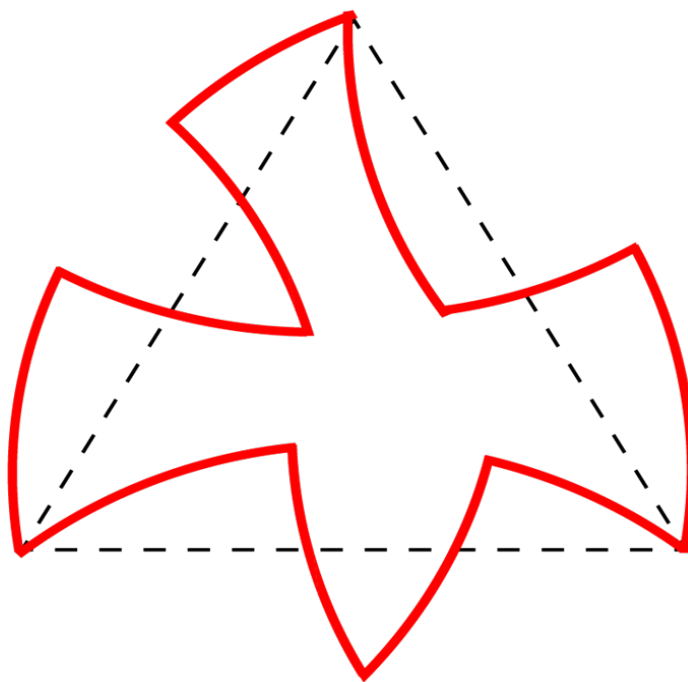
Slika 14: ... dodam na drugi strani, s čimer ostane ploščina novonastale oblike neokrnjena.



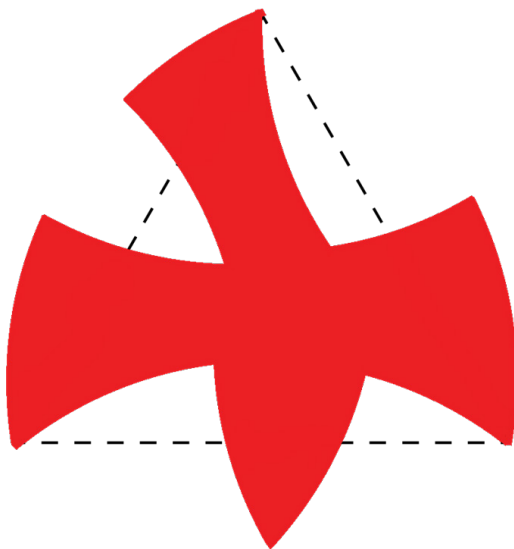
Slika 15: Istovrstni, le drugače oblikovani manever »odrezovanja«, je mogoče izvesti tudi na trikotnikovi desni stranici.



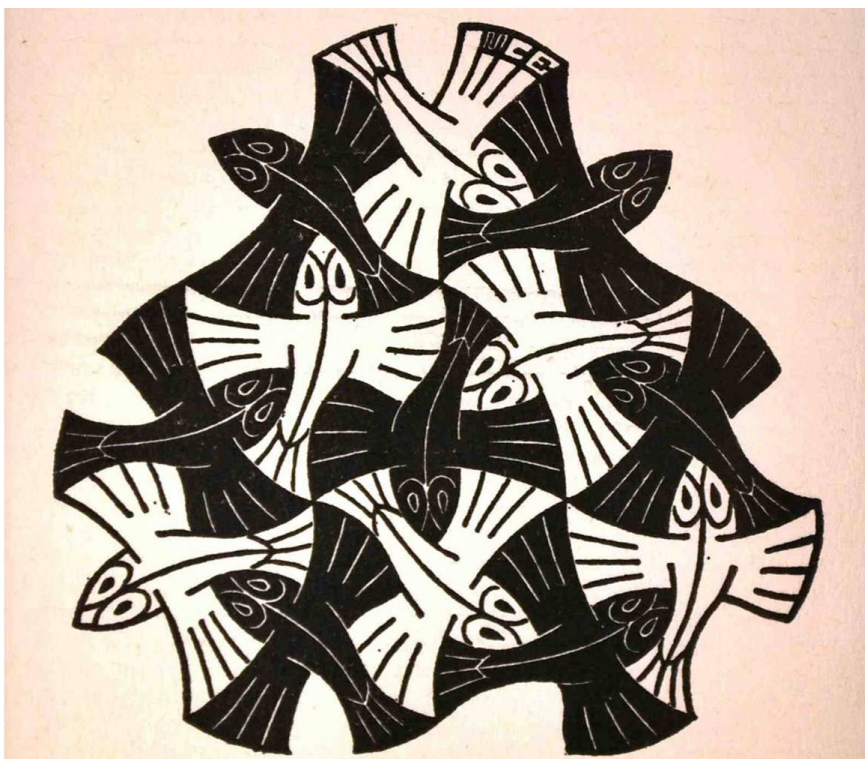
Slika 16: Zgoraj odrezani del prezrcaljeno dodam na spodnjem delu desne stranice. Ploščina celote ostaja še vedno enaka izhodiščni.



Slika 17: Ponovno izrezovanje oblike na levi strani in njeno dodajanje na spodnjo stran konfiguracije ustvari oblikovno osnovo ribe/ptiča.

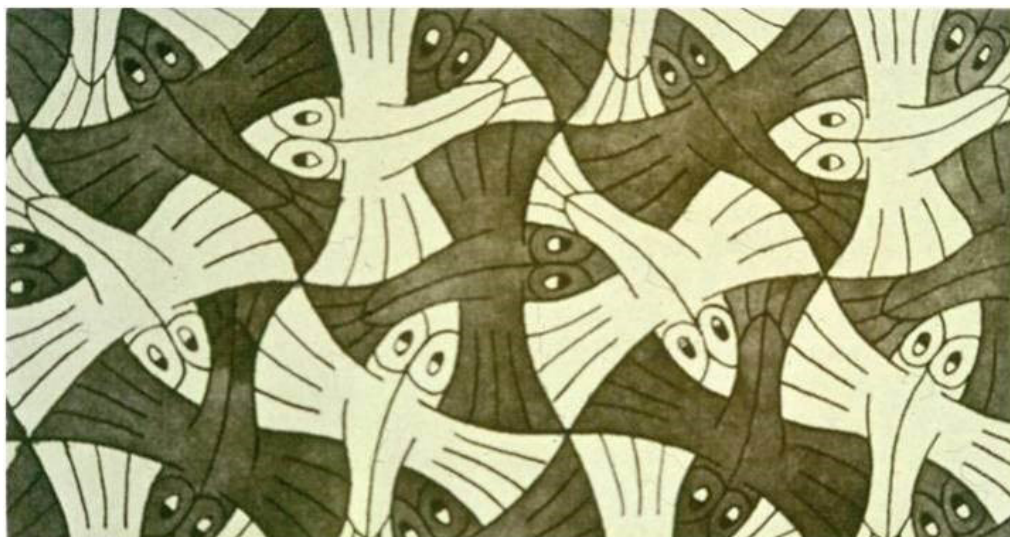


Slika 18: Razvita oblika ribe/ptiča, ki ji karakter naknadno dodajo še ilustrativni detajli, razvidni s slike 10.



Slika 19: *Ribe*, 1954, lesorez, 75 x 82 cm; lesorez je izveden po »Študiji delitve ploskve št. 99«; po: J. L. Locher (ur.), *Leben und Werk M. C. Escher. Mit dem Gesamtverzeichnis des Graphischen Werks*, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1984, str. 171.

Posledica tega je, da so v nastali risbi tako oblike kot prostori med njimi enaki, kar povzroča, da med oblikami praktično ni »praznega« prostora. To dejstvo pa risar izkoristi za to, da nam predstavi dinamično igro figur in ozadja (motiv belih in črnih »rib/ptičev«).⁸⁴



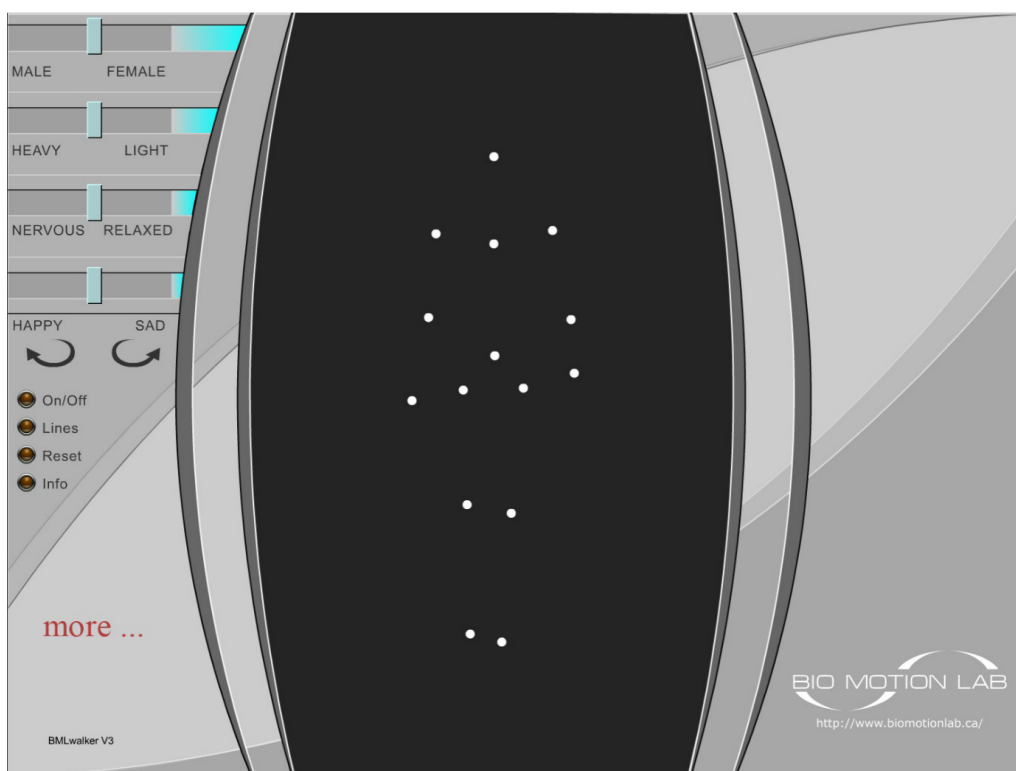
Slika 20: Po analitični preiskavi njene »formalne konstrukcije« vidimo celoto povsem drugače: ne le »od zunaj« (vizualno), ampak tudi »od znotraj« (strukturno, konceptualno), skratka (ob)likovno.

Če to, v osnovi preprosto, v posledicah pa kar lepo kompleksno, logiko poznamo, lahko risbo brez težav narišemo oz. prerišemo. Hkrati pa spoznamo še nekaj več. Namreč to, da tisto, o čemer nam je hotel umetnik v predstavljeni risbi govoriti, pravzaprav niso toliko »ribe/ptiči« in asociacije, ki jih v nas vzbujajo, ampak da je to predvsem nov način, na katerega je mogoče oblikovati oblike na ploskvi, na kar nas je opozoril že z naslovom. In z mojega stališča lahko rečem, da bi mi brez

⁸⁴ Ta pojav je v razpravi *Regelmätige vlakverdeling* (Pravilna oz. sistematična delitev ploskve) iz leta 1958 Escher tematiziral na naslednji način: »Dinamično ravnovesje med motivi: Ta najbolj fascinirajoč med zgoraj omenjenimi aspekti sistematične delitve ploskve je pripomogel k nastanku številnih slik. Likovna predstavitev nasprotij se v njegovem okviru naravnost vsiljuje. Ali fenomena, kakršen je na primer »dan in noč«, ni kar najbolj naravno predstaviti s funkcijo podvajanja (*Doppelfunktion*), ki je lastna tako belemu kot črnemu motivu? Noč je, kadar se belo kot objekt izrisuje na črnem. Dan, ko se črne figure odražajo na belini ozadja. Podobno se na sliki lahko predstavi dualizem »zrak in voda«, če se za izhodišče izbere iz rib in ptičev zgrajeno sistematično delitev ploskve: voda so ptiči v odnosu do rib in ribe so zrak glede na ptiče. Celo nebo in pekel je na ta način mogoče simbolizirati z medsebojno igro angelov in vragov. Predstaviti je mogoče še mnoge druge dualizme, čeprav je res, da praktična realizacija v večini primerov zadene na nepremostljive ovire« (v: Locher, *Leben und Werk M. C. Escher*, str. 170).

vpogleda v ta *način*, brez uvida v oblikotvorno zakulisje risbe, ostal prikrit bistveni del njenega šarma. Moje doživetje bi ostalo na pol poti, oropano za izkušnjo, ki bi jo mogoče z lastno fantazijo lahko celo sam uporabil.

Primer pokaže, da obstaja znatna razlika med vizualnim in likovnim in v čem je ta razlika. Mnogo je vidnih stvari, ki jih ne moremo uvrstiti v likovno umetnost. Zato izraz »likovni« govori o tem, da je umetnik duhovno predelal vizualne vtise in jih tako presegel, ker je z njimi zgradil neko novo duhovno tvorbo. Likovna umetnost je duhovno razvita in preobražena vizualnost; je vidna in hkrati več kot vidna, saj je na novo ustvarjena možnost bivanja oblik v človeškem prostoru. Umetnik svojim soljudem ustvarja možne modele prostora, tj. modele razumevanja in poetičnega organiziranja prostora.



Slika 21: Simuliran prikaz gibanja človeškega telesa in njegova karakterizacija (moško in žensko gibanje, lahkotno in obteženo, nervozno in sproščeno, žalostno in veselo, hoja, tek itd.; BioMotionLab, Queen's University, Kingston, Ontario, Kanada).

Formalna likovna analiza v dveh metaforah

Smisel formalne likovne analize je, preden jo pokažem *in flagranti*, mogoče ilustrirati z dvema fenomenoma, ki imata v tej zvezi metaforični značaj. Prvi je t. i. *BioMotionLab-walker*, drugi pa t. i. *Joharijevo okno*.

BioMotionLab-Walker

Raziskovalci laboratorija za biološko gibanje (*BioMotionLab*) na *Queen's University* v Kingstonu (Ontario, Kanada), ki se ukvarjajo s proučevanjem čutnega zaznavanja, kognicije in komunikacije,⁸⁵ so poizkušali z različnimi metodami računalniško rekonstruirati, simulirati in karakterizirati gibanje človeške figure. In to na čim bolj »naraven« in »prepričljiv« način.⁸⁶ (slika 21) Z eksperimenti so ugotovili, da pri rekonstrukciji gibanja človeške figure ni potrebno upoštevati vseh točk, ki jih ponuja slika gibajočega se telesa. Teh točk je namreč ogromno. Pokazalo se je namreč, da za karakterizacijo prepričljivega gibanja večina od njih – presenetljivo – sploh ni bistvena. Raziskovalci so na praktičen način ugotovili, da je število točk, ki omogočajo prepričljivo simulacijo gibanja, izjemno majhno, če so točke le »pravilno« izbrane. To pomeni, če so izbrane tako, da v njih »odseva« generalna skeletna struktura gibajoče se figure. Kot kaže slika 21, je bilo ugotovljeno, da je za prepričljivo re-prezentacijo gibanja dovolj že 15 točk, ki pa morajo biti strukturalno ključne [glava, leva in desna rama, spoj grodnice in ključnice, laket (2 točki), zapestje (2 točki), kolčni obroč (3 točke), koleno (2 točki) in gleženjski sklep (2 točki)]. Prepričljivost tega izbora iz statične fotografije ni dovolj razvidna, odlično pa je vidna v naimacijskem modelu, ki je dostopen na spletni strani BioMotion-Laboratorija. Raziskovalci so z njim pokazali in dokazali, da je kompleksne prostorske pojave mogoče dobro razumeti s smiselnim izborom ključnih točk oziroma mest v prostoru, ki jih v danem primeru določa generalizirana anatomija gibajoče se figure (slika 3).

Istočasno pa se je pokazalo še troje: *prvič*, da med točkami gibajoče se figure obstajajo take, ki so za percepcijo njenega gibanja bolj, in take, ki so za to percepcijo manj ključne, ter da je med obojimi mogoče razlikovati na podlagi strukturalnih kriterijev; *drugič*, da večanje števila »ključnih točk« (ali celo njihove linearne povezave) ne doprinese k večji prepričljivosti simulacije gibanja, ampak celo k njene- mu zmanjševanju; in *tretjič*, da s petnajstimi izbranimi točkami gibanja ni mogoče zgolj prepričljivo ponazoriti, ampak tudi karakterizirati, se pravi, pokazati, kako se npr. giblje ženska ali moška figura, kako se ena ali druga figura gibljeta, če sta obre-

85 Vodi ga prof. dr. Niko Troje.

86 Podr. cf. <http://www.biomotionlab.ca/>; dostopno februarja 2017.

menjeni ali razbremenjeni, nervozni ali sproščeni, veseli ali žalostni (in v kolikšni meri sta takšni) ipd.

Nauk te BioMotionLab-zgodbe je, da je prostorske in čutne fenomene mogoče dobro razumeti, rekonstruirati, modelirati in nenazadnje ustrezno po-doživeti, če zmoremo v njih razlikovati »točke« oziroma »momente«, ki so zanje strukturalno bistveni, od tistih, ki so strukturalno manj bistveni ali celo nebistveni. Perceptivna oziroma kognitivna ekonomičnost tega tipa pa je nekaj bistvenega tudi za formalno likovno analizo, saj so konec koncev vse likovne forme prostorski in čutni fenomeni z določeno strukturo, dinamiko in značajem in jih je prav zato mogoče razumeti ter podoživeti le, če znamo med njihovimi »točkami« oziroma »momenti« razlikovati bolj od manj bistvenih. To pa lahko storimo samo v primeru, da (si) oblikujemo občutek za njihov strukturalni skelet, tj. za njihovo interno oblikovno »anatomijo«.

V analogiji z rekonstrukcijo gibanja človeške figure, ki je uspela sodelavcem Bio-Motion-laboratorija iz Kanade, je mogoče reči, da tudi formalna likovna analiza določenega likovnega dela ni nič drugega kot iskanje majhnega števila »ključnih točk« za rekonstrukcijo in karakterizacijo njegovega likovnega »gibanja« in »značaja«.

Joharijevo okno

Z izrazom »Johar(r)ijevo okno« je poimenovana psihološka tehnika za pomoč ljudem pri razumevanju njihovih odnosov do samih sebe in do drugih. Leta 1955 sta jo razvila ameriška psihologa *Joseph Luft* (1916–2014) in *Harrington Ingham* (1914–1995).⁸⁷ Iz njunih imen je sestavljeno tudi poimenovanje [*Jo(seph)Harri(ngton)*] (slika 22).

Pri aplikaciji tehnike dobi testirana oseba listo petinpetdesetih pridevnikov, iz katere mora izbrati pet ali šest pridevnikov, ki po njeni oceni najbolj opisujejo njeno osebnost. Isto listo pridevnikov dobijo tudi osebe, ki so v postopku testiranja osebinu pari oziroma partnerji in tudi ti morajo iz nje izbrati pet ali šest pridevnikov, ki po njihovi oceni najbolj ustrezno opišejo osebo. Ti pridevniki se nato vnesejo v posebno tabelo,⁸⁸ ki jo je filozof Charles Handy imenoval Joharijeva hiša (*Johari House*) s štirimi sobami.⁸⁹

»Sobe« predstavljajo štiri kvadrante v koordinatnem sistemu oziroma »oknu« samo-spoznanja.

⁸⁷ Joseph Luft, Harrington Ingham, *The Johari window, a graphic model of interpersonal awareness*, v: *Proceedings of the western training laboratory in group development*, Los Angeles: University of California Press, 1955.

⁸⁸ Joseph Luft, *Of Human Interaction*, Palo Alto, CA.: National Press, 1969, str. 177.

⁸⁹ Kasneje pa se je zanjo uveljavil izraz Joharijevo okno (*Johari Window test/Johari Window model*).

Joharijevo okno

	osebi znano	osebi neznano
drugim znano	arena	slepa pega
drugim neznano	fasada	neznano

Slika 22: Joharijevo okno je zgrajeno na osnovi štirih parametrov: na osnovi tega, kar je osebi znanega o sami sebi (*Known to self*), na osnovi tega, kar ji o sami sebi ni znanega (*Not known to self*); na osnovi tega, kar je o osebi znanega drugim (*Known to others*), in na osnovi tega, kar o osebi drugim ni znano (*Not known to others*).

Kvadrant *Arena*: Pridevniki, ki sta jih izbrala tako oseba kot njen partner (ali več partnerjev), se razporedijo v *kvadrant odprtega območja*, ki predstavlja tiste subjektive lastnosti, ki se jih zavedata tako oseba kot njen partner.

Kvadrant *Fasada*: Pridevniki, ki jih je izbrala samo oseba, a nobeden od njenih kontrolnih partnerjev, se vnesejo v *kvadrant skritega območja*, ki predstavlja tiste informacije o osebi, ki se jih njeni partnerji ne zavedajo. Stvar osebe pa je, ali jim te informacije razodene ali ne.

Kvadrant *Slepa pega*: Pridevniki, ki so jih izbrali partnerji osebe, oseba pa ne, se vnesejo v *kvadrant slepega območja*, ki predstavlja informacije, ki se jih oseba ne zaveda, zavedajo pa se jih njeni partnerji, ki se lahko odločajo o tem, ali bodo – in na kakšen način – osebi te »slepe pege« razodeli.

Kvadrant *Neznanka*: Pridevniki, ki jih nista izbrala niti oseba niti njen partner, so vneseni v najbolj skrivnostni *kvadrant neznanega območja*, ki predstavlja obnašanje osebe ali motive, ki se jih ne zaveda nihče od vpletenih. Bodisi zato, ker še niso bila uporabljena oziroma niso bili uporabljeni, bodisi zato, ker so te lastnosti še v senci kolektivnega zavedanja.

Vsi štirje odnosni kvadranti so karakteristični tudi za situacijo oziroma proces, v teku katerega se soočamo z likovno umetnino, saj ta, kot je pred dobroga pol stoletja zapisal umetnostni zgodovinar *Meyer Schapiro*, ni nič drugega kot »duhovni objekt drugega človeka«, s katerim na poseben način komuniciramo. »Izkustvo umetniškega dela,« pravi Schapiro, »je, podobno kot njegovo ustvarjanje, proces. Kar se ob prvem srečanju z umetnino zdijo šumi, postane na koncu sporočilo ali nujnost, čeprav nikoli sporočilo v navadnem smislu. /.../ Slikarstvo in kiparstvo ne komunicirata, ampak uvajata držo občestva in kontemplacije. Mnogim ponujata ekvivalent tega, kar imamo danes za del religioznega življenja: iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha.«⁹⁰

Ker je formalna likovna analiza odnosni proces z »duhovnim objektom (reprezentantom) drugega človeka«, ki se upira naši spontani zavesti, ni nenavadno, če ugotovimo, da ima v svojem jedru tudi ona univerzalizirani odnosni koordinatni sistem Joharijevega okna z njegovim odprtim, skritim, slepim in neznanim kvadrantom. V *odprtem kvadrantu* je vse, kar o delu in o svojem odnosu do njega vemo, in vse, kar lahko o delu izvemo na dokumentiran način. V *skritem kvadrantu* so naša intimna pričakovanja, nazoni, predstave, vrednotenja in predsodki, ki – bodisi zavestno bodisi na nezavedni ravni – skupaj določajo dioptrijo našega pogleda na stvari. *Kvadrant slepega območja* vsebuje nazorske in oblikotvorne vidike, ki so nam v percipiranem delu popolnoma tuji in zato za naš pogled semantično nezaznavni. Posebej usodno zna to biti pri delih, ki so osnovana prav na tovrstnih vidikih, saj z njimi ni mogoče vzpostaviti niti minimalne komunikacije. *Kvadrant neznanega območja* pa vsebuje semantične in hermenevtične informacije, ki se jih (še) ne zaveda ne doživljalec (recipient, analitik) ne njegova družbena skupnost; bodisi zato, ker še niso bile družbeno in osebno inavgurirane bodisi zato, ker niso dane avtomatično, ampak zahtevajo pred-pripravo in »čistost duha«, kot se izraža Schapiro, ki je bil prepričan, da je tisto, kar dela slikarske in kiparske umetnine v vseh časih tako zelo zanimive, v bistvu prav njihova »visoka stopnja nekomunikativnosti«. Iz slike, pravi, ne moreš izvleči sporočila z navadnimi sredstvi. Nikakršnega jasnega koda ali trdno določenega slovarja ni, ki bi nam bila pri tem v pomoč. Vse je tako videti, kakor da likovne umetnine namerno ovirajo komunikacijo. Še zlasti, odkar so postale »abstraktne«. K njim ne vodijo direktne poti, ampak samo take, ki terjajo pripravo in posebno kondicijo duha.

Prav to pa je temelj in smisel formalne likovne analize: predpriprava in posebna perceptivno-hermenevtična kondicija, ki na koncu omogoči personalizirano, tj. intimno doživetje.

90 Schapiro, *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, str. 224.

Teorija in analitični objekt

»V formi obstaja duh, ki kot duh še ni spoznan.«

Carl Friedrich von Weizsäcker

V novejšem času, ko je pod preiskujoči pogled filozofije in humanistike prišla tudi teorija sama, je moderno govoriti o dveh tipih teorije: o *klasični*, ki je, kot pove že etimologija,⁹¹ sinonim za gledanje in motrenje, in o *moderni*, ki je sinonim za diagnostiko, kritiko in polemiko. Prva temelji na izvorno-filozofskem čudenju⁹² stvarjem, ki jih tematizira, druga na objektivirajoči distanci do stvari. Razliko med obema teorijama je v poljudni obliki posrečeno 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.«⁹³ Če s tega stališča pogledamo na aktualno teoretsko refleksijo likovne umetnosti, ni težko ugotoviti, da v njej izrazito prevladuje prvi vidik. Teorija (umetnostna teorija, kritična teorija umetnosti, institucionalna teorija umetnosti itd.) skuša umetnost razlagati in razložiti tako, da jo prilagaja svojim diagnostičnim in kritičnim modelom, skoraj povsem zapostavljen pa je drugi vidik, v okviru katerega bi se teorija trudila svoja spoznanja, svoje modele in svoje pojme prilagoditi dogajanjem v umetnosti. Ostaja vtis, da teorija ob umetnosti danes diha samo z enim pljučnim krilom in misli samo z eno možgansko hemisfero. Z drugimi besedami: da bistveno bolj obvlada natančnost kritika, polemika in promotorja določenih idej, kakor natančnost erotika. In to jo blokira. Zlo njene enostranskosti ni v tem, da diagnosticira, polemizira in kritizira, ampak v tem, da ne *ljubi* tega, kar kritizira; da ji manjka ta temeljna »zvestoba do stvari«,⁹⁴ in da je ideologiji na ljubo marsikdaj pripravljena žrtvovati celo dejstva. Ker torej diagnostična, kritična in polemična naperjenost teorije na stvari, da bi lahko bila bolj relevantna in učinkovita, nujno potrebuje svojo »erotično« podzidavo, je formalna likovna analiza, kakršna bo predstavljena v tej knjigi, je na ravni tonike uglasena na življenje, na intimnost, na iskanje, na razumevanje, na simpatijo. Z eno besedo: Formalna likovna analiza ni rezultat guvernantske in prepirljive zavesti, ki v delih vselej pogaša to, kar misli, da bi dela morala vsebova-

91 Gr. *theoría* – gledanje, motrenje; (pri starih jonskih filozofih) umsko zrenje.

92 διὰ τὸ θαυμάζειν (dia tó thaumazein) – s čudenjem oz. »skozi čudenje«. Izraz izvira od Aristotela, ki v prvi knjigi Metafizike (982b) zapiše: διὰ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἥρξαντο φιλοσοφεῖν (Človek je pričel filozofirati skozi čudenje, nekdanj in danes).

93 Abraham Joshua Heschel, *Man is Not Alone. A Philosophy of Religion*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1951, str. 11.

94 Prirejeno po Gilbert Keith Chesterton, *Pravovernost*, Celje: Mohorjeva družba, 2001, str. 66.

ti, ne najde, ker sploh ne išče, pa v njih tega, kar ponujajo. Nasprotno. Je rezultat spoznanj, ki so se, če povem s *Theodorjem Adornom*, podredila »prednosti objekta«. ⁹⁵ Prednost objekta običajno pomeni živeti z neko močjo nad seboj. Ker pa vse, kar je nad nami, radi razsvetljijsko enačimo s tem, kar nas podjarmlja, se zgodi, da »podreditev duhovnemu objektu drugega človeka« ⁹⁶ zavračamo. Vendar pa obstaja tudi podrejenost, ki ne temelji na podjarmljanju, namreč predanost, ki jo duhovni objekt drugega človeka uživa v simpatetičnem ⁹⁷ razumevanju. Njen pravzorec je ljubezen. Spoznavajoči (teoretik, analitik, hermenevtik), ki se te situacije zaveda, se stvarem, poetikam, likovnim delom ne približuje kot več-vednež ali gospodar, ampak kot rado-vednež in so-čutnež. ⁹⁸ Te vrste odnos do umetnosti pa je danes morda pomembnejši od marsičesa drugega. Preprosto zato, ker je fundamentalen in kljub temu atrofiran.

95 Prim. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, str. 150.

96 Meyer Schapiro, *Umetnostnozgodovinski spisi*, Ljubljana: ŠKUC & Filozofska fakulteta (zbirka *Studia humanitatis*), 1989, str. 322.

97 *Simpatetično* – to, kar temelji na simpatiji; *simpatetični odnos* – odnos, ki temelji na so-občutenju (sočutju) in spoštovanju do odnosnega partnerja (subjekta ali objekta).

98 Prirejeno po Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, zv. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, str. 657.

III.

Analitični primeri

Prvi analitični primer:

Théodore Géricault, *Splav Meduza*



**Slika 23: Théodore Géricault, *Splav Meduza* (*Le radeau de la Méduse*),
1818–1819 olje na platnu, 491 x 716 cm, Paris: Louvre.**

Generalije o delu

Géricaultovo delo *Splav Meduza* (1818–1819, olje na platnu, 491 x 716 cm, Paris, Louvre) je v zavesti današnje zahodne publike dojeto kot »Gernika 19. stoletja«. Se pravi kot delo, ki v sebi na eksemplaričen način povzema, če že ne celotno duhovno prizadevanje dobe pa vsaj njeno »vzdušje«, tj. novodobno potrebo po intenzifikaciji emocij in aktualizaciji povezav med življenjem in umetniškim ustvarjanjem. Géricaultu je z njo uspelo ustvariti ikono romantične dobe in romantične estetike z osrednjim pojmom »vzvišenega« oziroma »sublimnega«,⁹⁹ ki temelji na poudarjanju intenzivnih emocij kot primernih in primarnih virov estetskega učinka in izkustva (strah, groza, katastrofičnost, tragika, strahospoštovanje itd.). Kljub temu, da delo v sebi ohranja prepoznavne elemente tradicionalnega historičnega slikarstva, s svojo tematiko iz realnega – političnega – življenja in z monumentalnim dramatičnim načinom likovne predstavitve neženirano oznanja romantični in napoveduje realistični prelom s kanoni klasicizma. Slika je kmalu po predstavitvi na *Salonu*¹⁰⁰ 25. avgusta 1819 pritegnila skorajda takojšnjo široko pozornost in bila kasneje razstavljena tudi v tujini. Kljub temu, da je bilo delo na Salonu nagrajeno z veliko zlato medaljo, kar je bil za avtorja velik uspeh, država slike ni odkupila. Rojalistični tisk je sliko zaradi »motivne provokacije«, o kateri bo govora v nadaljevanju, raztrgal, liberalni pa na valu te iste provokacije instrumentaliziral za lastne politične cilje. Oboje je prekrilo umetniški pomen dela, ki so ga za veliko umetnino prepoznali šele v tujini. Dobro obiskana razstava v Londonu in drugih angleških mestih je avtorju prinesla čedno vsoto 20.000 frankov. Ko je Géricault leta 1824 pri 32. letih umrl, je sliko za 6000 frankov kupil slikarjev prijatelj *Pierre-Joseph Deureux-Dorcy*. Kasneje pa jo je, četudi so mu bile za sliko v tujini ponujene bistveno višje vsote, prodal francoski državi za pribitek petih frankov k nakupni ceni. Odtlej se slika nahaja v muzeju Louvre in je tudi zahvaljujoč temu dejstvu preživela drugo svetovno vojno relativno nepoškodovana.

99 Slovar slovenskega knjižnega jezika razlaga izraz *sublimen* z izrazoma »vzvišen« ali »plemenit«. Pojem se je prvič pojavil v antični retoriki. In sicer z *Longinusovo* razpravo o sublimnem (*Περὶ ὑψους* *Peri hýpsous*), ki govori o sredstvih, ki jih uporabi govornik, da bi čustveno vzgibal občinstvo. V razpravi govori avtor o tem, da estetskega užitka ne povzroča samo lepota, temveč tudi bolj skrivnosten pojav, to je vzvišenost oziroma sublimnost, ki jo avtor definira kot »izraz velikih in plemenitih strasti«, ki avtorja in publiko spravijo v stanje »obsedenosti«. Zanimanje za sublimno se po njegovi stoletni pozabi ponovno pojavi v drugi polovici 17. stoletja. In sicer z *Nicolasom Boileaujem* (1636–1711), ki je Longinsov tekst leta 1672 prevedel v francoščino, in izraz populariziral. S tem prevodom in njegovimi interpretacijami je postalo sublimno predmet številnih razprav s področja etike in estetike predvsem v Angliji in Franciji (podr. Prim. Harry Lehmann, *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, München: Wilhelm Fink, 2016, str. 50–57).

100 V 19. stoletju je bil to največji in najbolj prestižen letni pregled dosežkov francoske umetnosti, ki se je od leta 1676 pod patronatom Académie royale de peinture et de sculpture vsako leto ali bienalno odvijal v kvadratnem Salonu (Salon Carré) muzeja Louvre. V fokusu so bila predvsem dela aktualnih in bivših diplomantov pariške Kraljevske akademije.

Generalije o avtorju

Théodor Géricault (Rouen, 26. september 1791–Pariz, 26. januar 1824) je bil fanco-ski romantični slikar, risar in litograf, ki je s svojim delom in s svojo originalnostjo veliko obetal. Žal pa je umrl mlad in ni mogel uresničiti vsega, kar je snoval njegov impulzivni in nemirni duh. Bil je učenec dveh takrat renomiranih francoskih slikarjev *Antoinea Charlesa Horacea Verneta* in *Pierra-Narcisa Guérina*, močno pa je nanj s svojimi idejami in slikarskimi prijemi vplival tudi prijatelj *Eugene Delacroix*. Med leti 1810 in 1815 je v muzeju Louvre kopiral dela Rubensa, Tiziana, Velasqueza in Rembrandta in odkrival likovne skrivnosti klasicizma. Precej časa je v tem obdobju prebil tudi v Versaillesu, kjer je z obiskovanji konjušnic pridobil veliko znanja o anatomiji konjev in o njihovem gibanju. Po ponesrečenem razmerju s stričevo ženo (1816) je za daljši čas odpotoval v Italijo, čeprav mu ni uspelo zmagati na *Prix de Rome*.¹⁰¹ Tam je v živo videl in študiral dela Michelangela in Caravaggia, ki sta nanj po tej izkušnji še močneje vplivala. V Rimu je ustvaril tudi nekaj del v zvezi s konjskimi dirkami, npr. *Konjska dirka v Rimu* (Paris: Musée du Louvre, 1817). Kasneje je skupaj s svojo najznamenitejšo sliko obiskal tudi Anglijo.

Ustvaril je veliko število portretov, med katerimi so danes verjetno najbolj znani portreti ljudi z različnimi psihičnimi motnjami (manijami). V letih 1819–1823 je nastalo deset slik tega tipa, razmeroma velikega formata, od katerih se jih je ohranilo pet (*Hazarderka*, *Ugrabljalec otrok*, *Obsesivna nevoščljivka*, *Kleptomani in Mož s halucinacijami vojaškega poveljevanja*). V načrtu je imel še dve ambiciozni monumentalni deli, ki sta, podobno kot *Splav Meduza*, imeli v jedru tudi politične konotacije (*Odpiranje vrat španske inkvizicije* in *Trgovina z afriškimi sužnji*), a sta zaradi avtorjeve prezgodnje smrti obe ostali v zasnutkih (skice). Géricault je umrl 26. januarja 1824 v starosti 32 let. Pokopan je na pariškem pokopališču *Père Lachaise*.

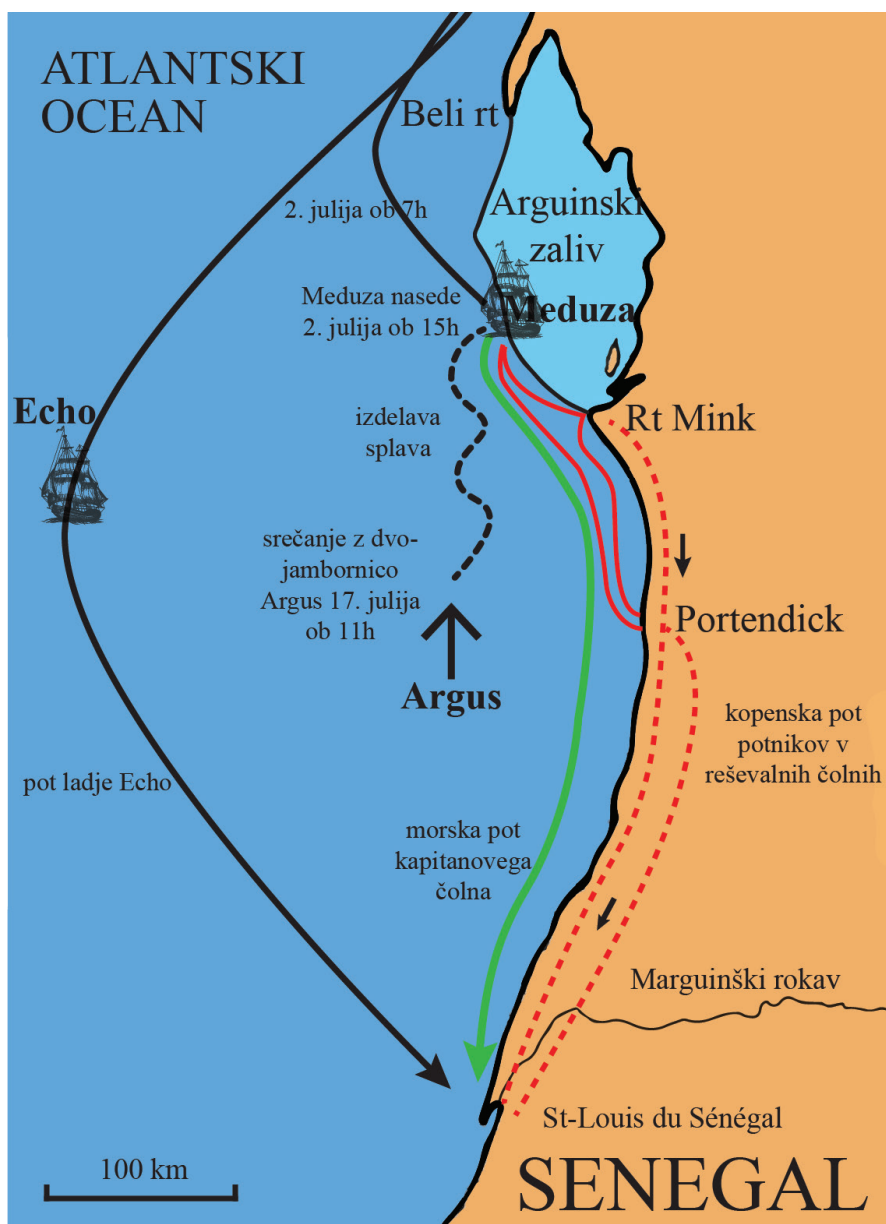
Jeseni 1817, ko si je zamislil sliko »*Splav Meduza*« in začel s pripravi za njeno artikulacijo, je bil star 26 let. Ni bil zelo znan slikar. Šele pred sedmimi leti se je odločil za slikarski poklic in do tedaj so bile razstavljene samo tri njegove slike. Ta dela so mu prinesla nekaj slave, na javnost pa niso pustila trajnega vtisa, česar se je sam še predobro zavedal. Slikar se je zato intimno odločil, da bo poizkušal v francoski umetnosti pustiti trajnejši pečat. To pa je bilo mogoče storiti izključno tako, da predstavi svoje delo na *Salonu* in da delo tam vzbudi pozornost.

¹⁰¹ Prix du Rome – Rimska nagrada, je izraz, ki izvira iz 19. stoletja in označuje razpis oziroma (večletno) delovno štipendijo, ki je mladim francoskim umetnikom, zlasti študentom *Academie des beaux-arts*, omogočala, da potujejo po Italiji, deželi klasične umetnosti, bivajo v njeni prestolnici in se tam v popolni posvetitvi umetnosti umetniško formirajo.

Ideja

Umetnik, v katerem so bile akumulirane precejšnje klasične, romantične in proto-realistične oblikotvorne ideje in izkušnje, ni vedel, s kakšnim delom naj na *Salonu* nastopi. In sicer vse dotlej, dokler proti koncu leta 1916 Pariza niso dosegla poročila o brodolomu vladne fregate »La Meduse« in o tragični odisejadi brodolomcev. Poročila so izzvala politični škandal, ki je z osupljivo tragično in za rojalistični režim kompromitirajočo vsebino pritegnil tudi Géricaulta in sprostil v njem ideje za ambiciozno sliko monumentalnih fizičnih in duhovnih razsežnosti. Zahvaljujoč temu družbeno-političnemu impulzu je umetnik v hipu našel pravo temo, pravi »material«, predvsem pa fascinirajočo vzpodbudo za delo, v katerem bi se lahko njegova ustvarjalnost predstavila v zreli, vehementni, prečiščeni in potencirani obliki. Situacija nehote spominja na okoliščine bombardiranja baskovske vasice *Gernike*, ki so 120 let kasneje, 1. maja 1937 s podobno impulzivno močjo k artikulaciji monumentalne in zgoščene umetnine nagnile Pabla Picassa.

Leta 1816 je Anglija, ki si je med Napoleonovimi vojnami prisvojila kolonijo Senegal, le-to morala vrniti Franciji. Za francosko vlado je bila to dobra novica, saj je bil Senegal na zahodni afriški obali pomemben zaradi ugodne lege na poti, po kateri so v Ameriko vozili množice afriških sužnjev. Seveda pa tudi priložnost, da v kolonijo pošlje vojake za obrambo prekomorske dežele, svoje uradnike in raziskovalce. To je storila s konvojem štirih ladij, v katerem je bila poveljniška, zadolžena tudi za zaščito konvoja vladna fregata *La Meduse*. Med njenimi štiristotimi potniki je bil novoimenovani senegalski guverner, rojalist *Julien-Desiré Schmalz*, ladja pa je plula pod poveljstvom kapitana *Huguesa Duroya de Chaumareysa*, ki je pred Napoleonom pobegnil v tujino, in svoje kariere ni izgrajeval na številnih plovbah, ampak 25 let predvsem v emigrantskih salonih v Koblenzu in Londonu. Po spletu kapitanove kapricioznosti, nekompetentnega poveljevanja in napačnih strokovnih odločitev je *La Meduse* 2. julija 1816 – potem ko je samovoljno spremenila potovalni načrt in prehitela ladje konvoja, ki bi jih morala varovati – nasedla na spodnjem zunanjem robu *Arguinskega zaliva* ob obali zahodne Afrike (današnja Mavretanija).



Slika 24: Pozicija mesta, kjer je nasedla fregata La Meduse; februarja 2016, dostopno na: <http://goo.gl/PqDoOA> (karto grafično obdelal Jon N. Muhovič; prevod J. M.).

V reševalnih čolnih je bilo prostora za 250 od 400 Meduzinih potnikov. Za 149 oseb, ki niso mogle v reševalne čolne, je kapitan ukazal zgraditi improviziran splav, ki naj bi ga reševalni čolni, v katerih so vključno s kapitanom sedeli pripadniki režimske elite, potegnili do obale. Ker pa jih je velik in neroden splav oviral, so vlečne vrvi namenoma prerezali in nesrečnike na nerodnem splavu

prepustili usodi. Ker so se vremenske razmere v tistem času na morju močno poslabšale je v 12-dnevni odisejadi splava izgubilo življenje 135 ljudi.

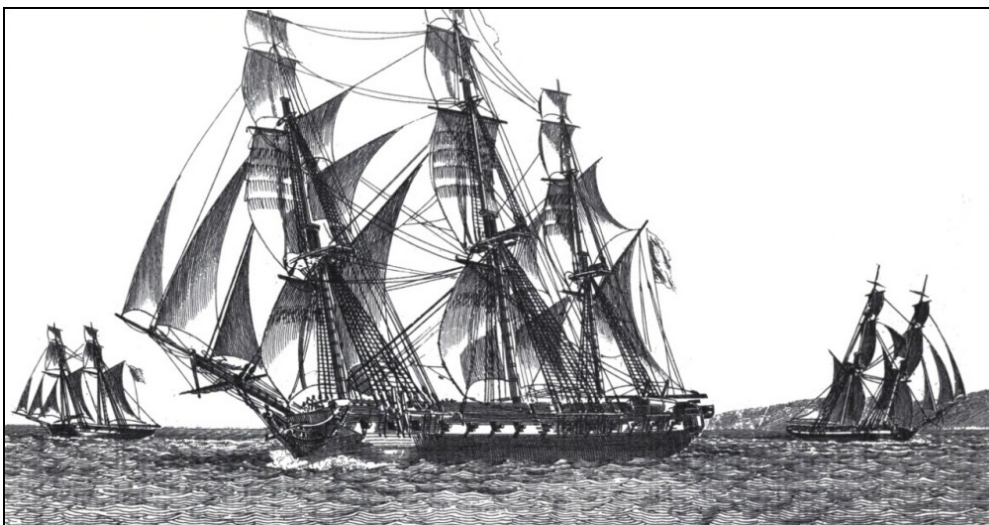
Mornariški zdravnik *Jean Baptiste Henri Savigny* (1793–1843) ter inženir in geograf *Alexandre Corréard* (1788–1857), ki sta preživela brodolomsko odisejado, sta po vrnitvi v Pariz o dogajanjih na plovbi, na nasedli ladji in na splavu napisala neprizanesljivo poročilo. Poročilo sprva ni bilo namenjeno javnosti, ampak vladni strani, kot »vloga«, na podlagi katere naj bi vlada sorodnikom umrlih in preživelim brodolomcem izplačala odškodnino za prestano trpljenje, ki so ga zakrivili državni uradniki z nekompetentnostjo, lahkomiselnim, malomarnim in tudi nečastnim ravnanjem. Vendar rojalistična stran o tem ni hotela nič slišati. Prepovedala je objavo poročila in oba avtorja odpustila iz službe, medtem ko so jo odgovorni za brodolom odnesli z neznatnimi kaznimi. Nedvomno je prav zato prej zaupno poročilo »prišlo v roke« časopisu *Journal des Débats*, ki ga je objavil v enajstih šokantnih nadaljevanjih.¹⁰² Izbruhnil je politični škandal velikih razsežnosti in nasprotniki monarhije so to izkoristili za močan napad na vlado. Dogodek so prikazali kot politični zločin in za odgovornega razglasili ministra za pomorstvo, ki je postavil tako neodgovornega kapitana. Corréard je nato in zato postal celo radikalno-liberalni založnik, ki je izdajal pamflete proti kralju in monarhiji, njegova knjigarna s pomenljivim imenom »*Au naufragé de la Méduse*« (Pri Meduzinih brodolomcih) pa je postala zbirališče režimskih kritikov.

Ko je Géricault leta 1819 sliko poslal na Salon, se je dobro zavedal njene motivne provokativnosti za režim in zato zanjo ni po naključju izbral relativno nevtralnega naslova »*Prizor brodoloma*«. Kljub temu so po predstavitvi dela v sliki tako prireditelji Salona kot njegovi obiskovalci v hipu prepoznali neprijetne reference na škandalozni incident iz leta 1816, ki bi ga aktualna oblast nadvse rada pozabila.

Brodolomska zgodba

2. julija 1816 je vladna fregata *La Meduse*, admiralska ladja konvoja – sestavljale so ga še korveta *Echo* in ladji *Loire* in *Argus* –, ki je prevažal francoske vojake in naseljence v kolonijo Senegal, zadela ob nizko dno morja ob obali zahodne Afrike.

¹⁰² Prvo nadaljevanje je bilo februarja 2018 dostopno na: <https://goo.gl/AZt63p>.



Slika 25: Jean-Jérôme Baugean, Bakrorez fregate Meduza; februarja 2016, dostopno na: <http://goo.gl/PqDoOA>.

Glavni vzrok za to je bila nesposobnost kapitana *de Chaumareysa*, ki je, kot rečeno, na kapitansko funkcijo prišel bolj zaradi politične lojalnosti do ponapoleonskega režima kot pa po mornariških sposobnostih in izkušnjah. Plovba se je že začela z mnogimi mornariškimi napakami, nekompetentnostmi in neučinkovitim poveljevanjem. Poleg tega je kapitan pristal na to, da se je na željo novoimenovanega senegalskega guvernerja Schmalza, čeprav to v potovalnem načrtu ni bilo predvideno, ustavil v Madeiri¹⁰³ in Santa Cruz de Tenerife,¹⁰⁴ da bi guvernerjevo ženo in hčerko oskrbel s svežo zelenjavo. Ta kaprica je imela za posledico Meduzino zamudo, ki jo je lahko-miselni kapitan skušal nadoknaditi z ubiranjem bližnjice. S tem, da je plul bliže afriški obali, namesto da bi se držal varnejše poti v večji oddaljenosti od obale ter se tako izognil plitvinam, ki v mornariških zemljevidih takrat še niso bile vse notirane. Ker je Meduza s tem prehitela vse ladje konvoja, kar je bila osnovna mornariška napaka, saj je bila poslana na pot prav zaradi njihove zaščite, ni bilo v času, ko je nasedla na spodnjem zunanjem robu Arguinskega zaliva, v bližini nobene ladje, ki bi lahko priskočila na pomoč. Po dveh dneh zmedenih in neorganiziranih poizkusov, da bi ladjo ob plimi morda spravili »v pogon«, je postalo očitno, da jo bo treba zapustiti.

103 Madeira je otok, ki leži tisoč kilometrov od Lizbone, sredi oceana, na poti proti Ameriki in skupaj z manjšim otokom Porto Santo ter še nekaj drugimi nenaseljenimi otočki meri 741 km².

104 Glavno mesto otoka Tenerife, ki je največji in najbolj gosto poseljen izmed sedmih Kanarskih otokov.

Na voljo je bilo šest reševalnih čolnov, s katerimi bi se lahko rešilo 250 od Meduzinih 400 potnikov in članov posadke. Za ostale so zgradili splav iz jamborov in tramov, ki so bili zvezani skupaj z vrvmi.

4. julija zjutraj je bila Meduza zapuščena z nedisciplinirano naglico. Kapitan, višji častniki in kolonizatorska elita so zavzeli reševalne čolne, nižjim častnikom, vojakom in preostalim kolonizatorjem pa prepustili, da poizkusijo srečo na 8 x 15 m (po nekaterih podatkih 7 x 20 m) velikem splavu, na katerega se je vkrcalo 149 ljudi, zaradi česar se je splav takoj ugreznil pod gladino, tako da so bili ljudje do pasu v vodi.



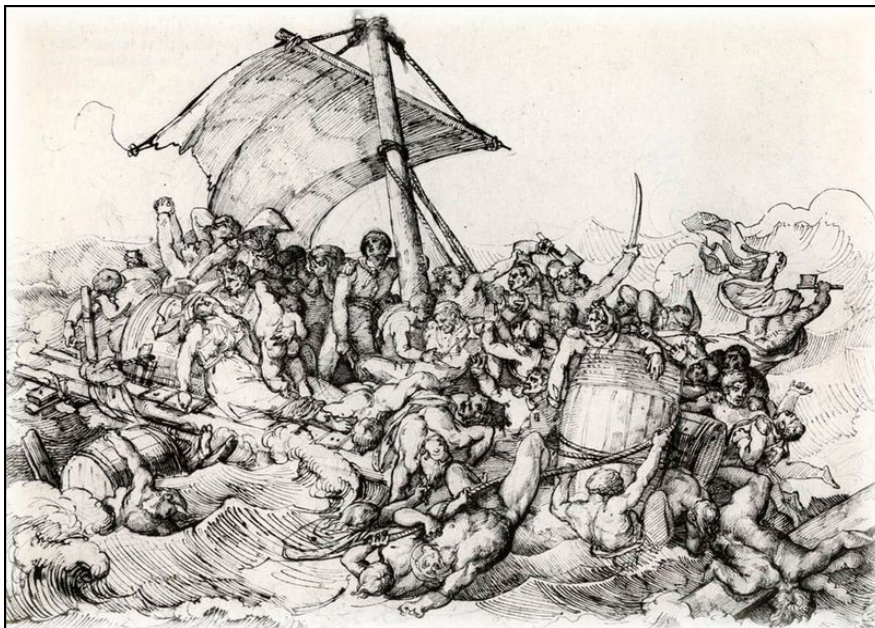
Slika 26: Risarska rekonstrukcija situacije zapuščanja nasedle Meduze (nasedla Meduza, reševalni čolni in splav); februarja 2016, dostopno na: <https://goo.gl/9R4w6W>.

Dogovor je bil, da bodo čolni ostali s splavom in ga bodo z vrvmi zvezali do obale. Ker pa je vleka upočasnjevala plovbo, so oficirji na njih po določenem času vrvi preprosto prerezali in prepustili brodolomce na splavu, ki ga ni bilo mogoče krmiti, na milost in nemilost vetrov in tokov, brez zadostne hrane in vode in obupno stisnjene na premajhnem prostoru. Eden od preživelih se je pozneje spominjal, da ljudje na splavu niso mogli verjeti, da je to res, dokler niso čolni dejansko izginili na obzorju.

Prvi dan je na splavu minil mirno, s pogovori o rešitvi in maščevanju. Ponoči pa so se vetrovi okrepili in valovi narasli. Desetim ali dvanajstim ljudem na splavu so se noge zapletle med deskami in tramovi tako, da so se utopili, še nekaj drugih na robu splava pa so valovi preprosto odnesli. Naslednjega jutra je bilo tako na splavu že 20 ljudi manj.

Drugi dan je ljudi na splavu zajela depresija. Ponoči so bile razmere na morju še hujše kot prejšnjo noč. Moški, ki se niso več mogli držati splava, so se gnetli na sredino, kjer je bilo najvarnejše mesto. Kdor sredine ni dosegel, je izginil. Gnetenje je bilo tolikšno in tako panično, da so se nekateri pod težo sotrpinov zadušili. Vojaki in mornarji so se zapili, tako da so hoteli z uničenjem splava narediti celo kolektivni samomor. Drugi so se temu uprli. V uporu je umrlo 65 ljudi.

Na prehodu drugega v tretji dan je, tako kasnejše Savignyjevo poročilo, tretjino preostale posadke zajela podivjana lakota, ki naj bi privedla do pojavov kanibalizma, ki so v brodolomcih posrkali še zadnjo trohico človeškosti. Ko so dnevi minevali, so se na splavu pojavljali izpadi besa, norosti, pitja človeške krvi, umori itd. Iz tega lahko sklepamo, da so bile razmere skrajne, čeprav je treba upoštevati, da so bili naknadni opisi *Corréarda in Savignyja* zaradi upravičene ogorčenosti nad dogajanjem in nad odnosom režima do njiju interpretativno »motivirani«, saj sta od države zase in za preživele terjala odškodnino.



Slika 27: Géricaultova skica tega prizora, perorisba iz leta 1817; februarja 2016, dostopno na: <http://goo.gl/Er20Tc>.

V načelu o avtentičnosti njenega poročila sicer ne gre dvomiti, vsekakor pa »žrtveni« in »odškodninski« kontekst poročanja terjata, da imamo do njega zdravo distanco. Nekateri vidiki njenega poročila pričajo, da sta pisca skozi dioptrijo žrtve in oškodovanca določene dogodke popisala bolj »ekspresivno«, kot bi to ustrezalo stanju stvari. Pretiravanja so na primer dobro razvidna iz petega po-

glavja romana *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol* Juliana Barnesa,¹⁰⁵ ki nosi naslov *Brodolom*, in je neke vrste pisateljsko odrezavi povzetek v angleščini publiciranega Savignyjevega in Corréardovega poročila.¹⁰⁶ Tako na primer avtorja pišeta, da je ob izteku drugega dne splavove odisejade zaradi podivjane lakote tretjine (!) brodolomcev prišlo do pojavov kanibalizma,¹⁰⁷ čeprav vsakdo, ki je kdaj opravil najpreprostejšo kuro postenja, iz lastne izkušnje ve, da je reakcija te vrste po zgolj dveh dneh brez hrane najmanj »skrajno neverjetna«. In drugič: šestega dne, tako avtorja, je komaj »kje ležal kakšen mož brez ran« in v psihofizični kondiciji, ki bi kazala, »da bi lahko preživel še nekaj dni«, pa vendar se je nekaj »zblaznelih vojakov« (!) še deseti dan (!) »mirno kopalo« (!) ob splavu, nevarnim morskim pasjim zverinam na očeh.¹⁰⁸ Če gledamo z distance, ima Savignyjevo in Corréardovo poročilo poleg dragocene pričevalske in dokumentarne tudi neizpodbitno interesno oziroma politično dimenzijo.

Na šesti dan odisejade je bilo na splavu samo še 28 preživelih. Med njimi je bilo po mnenju ladijskega zdravnika Savignya samo 15 takih, ki so dajali videz, da lahko zdržijo še nekaj dni. Vsi ostali so bili pokriti s številnimi ranami ali pa so docela izgubili sposobnost trezne presoje. Kljub temu so še dobivali svoj delež vina, ki ga ljudje na splavu niso pozabili natovoriti iz Meduzinih zalog. »Sposobni« so se zbrali na posvetu in preudarjali: če dajemo bolnim samo polovično dozo vina, zgolj odlašamo njihovo smrt, če jih pustimo brez, bi to pomenilo počasno smrt. Odločili so se: vse so preprosto vrgli v morje. Neslavne naloge so se lotili trije mornarji in vojak.

17. julija (po 12. dneh) je vodja splava – pehotni stotnik Dupont – na obzorju zagledal ladjo in to povedal ostalim. Videli so jo na veliki razdalji. Med brodolomci se je razširilo neznansko veselje. Z upanjem pa so se mešali strahovi, da jih z ladje ne bodo opazili. Naredili so vse, da bi pritegnili pozornost ... vendar je ladja odplula mimo. Iz delirija sreče so padli v depresijo in apatijo. Ladja, ki so jo videli moške s splava, je bila *Argus*, del meduzinega konvoja, ki je bila poslana, da jih najde. Ko je *Argus* izginila, so brodolomci izgubili vsako upanje. Ulegli so se na splav in brezmočno čakali na smrt. Dve uri kasneje jih je presenetil ponovni prihod Argusa, ki jih je rešil. Od 15 preživelih s splava jih je 5 umrlo kmalu po tem, ko so dosegli kopno. Splavovo potovanje je trajalo 13 dni in je terjalo 139 življenj.

Poročila o grozoti so kmalu dosegla Francijo. Vlada vesti sicer ni mogla utišati, vendar si je na vse kriplje prizadevala, da bi prikrila najbolj krute stvari. Posebej

105 Julian Barnes, *Zgodovina sveta v desetih poglavjih in pol* (izvirnik: *A Hystory of the World in 10 ½ Chapters*), Ljubljana: Mladinska knjiga, 2015.

106 Cf. Jean Baptiste Henry Savigny, Alexandre Corréard, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816: Undertaken by Order of the French Government*, London: Schulze and Dean, 1818.

107 Barnes, str. 154.

108 Prav tam, str. 155–157.

ministrstvo za pomorstvo je hotelo odvrniti pozornost od nesposobnosti in izdajstva kapitana Meduze ter vodilnih častnikov. Po načrtih vlade naj bi se stvari pozabile. Vendar so se nekateri preživeli vrnili v Francijo in sestavili detajlno poročilo o brodolomu. Savigny-Corréardovo zaupno poročilo je prišlo v roke časopisu *Journal des Débats*, ki ga je objavil, s čimer je dogajanje prišlo v francosko javnost, po vodi pa je odplaval up vlade, da bo zadevo lahko pometla pod preprogo. Nastopil je odmeven škandal in politični nasprotniki monarhije so to izkoristili za močan napad na vlado. Dogodek so prikazali kot politični zločin in za odgovornega razglasili ministra, ki je postavil tako neodgovornega kapitana.

Februarja in marca 1817 se je potihem zbralo sodišče na vojni ladji v pristanišču Rocheford in sodilo kapitanu Meduze. Bil je degradiran in obsojen na 3 leta zapora. Časopisi niso poročali ne o sojenju ne o kazni. Savigny in Corréard pa sta si še naprej prizadevala za odškodnino zase in za vse preživle.

Zgodba o nastajanju dela

Začetek dela na artikulaciji slike je bil spričo kompleksnosti dogajanj in teme za Géricaulta počasen in težak. Veriga predhodnih skic kaže, da je imel slikar probleme pri vizualizaciji teme. Največji problem je bil v selekciji dogodka, ki bi lahko v sebi povzel vsa dogajanja v odisejadi, se pravi v tem, da bi slikar iz narativnega loka izluščil en sam ali manjše število pomembnih in slikarsko učinkovitih momentov. Pri tem se je posluževal poročil očitvidcev oziroma udeležencev (zlasti pogovori s *Corréardom* in Savignyjem so mu bili v veliko pomoč), žurnalističnih litografskih prikazov ipd. Dal si je izdelati tudi model splava, da bi imel boljšo predstavo in bi z njegovo pomočjo lažje prišel na sled najbolj učinkoviti slikovni mizansceni.

Nasploh je mogoče reči, da se je slikar na artikulacijo izjemno dobro pripravil. Najel si je celo atelje v bližini prosekture, kamor je hodil opazovat in skicirat trupla in posamezne ude, da bi čim bolje zadel njihovo mrtvaško barvo in otrdelost, saj si je žive in mrtve figure na splavu želel predstaviti kar se le da prepričljivo. Po temeljitih pogovorih z ladijskim zdravnikom (ki ga je upodobil tudi na sliki; bradati mož levo od jambora) je napravil množico različnih skic figur, figuralnih skupin in prizorov celote. Kljub realni osnovi dogodkov pa je končna slika izraz velike umetniške iznajdljivosti in oblikotvorne ter simbolne inteligence, ki se odmika od realnosti, da bi pokazala intenziteto in arhetipično bistvo brodolomskega dogodka. Figure mornarjev in vojakov tako niso kostumirane s prepoznavnimi uniformami, mišičasta telesa, ki se piramidalno pnejo proti figuri, ki je ugledala ladjo na obzorju, niso v ničemer podobna nečloveško izčrpanim, dobesedno izsušenim postavam ljudi po trinajstih dneh izjemnih naporov; splav je bil dejansko bistveno večji, kot je videti na upodobitvi. Tudi viharo morje in ogrožajoči valovi ne ustrezajo takratnim vremenskim raz-

meram. Dejstvo, da so bili brodolomci izpostavljeni močni sončni pripeki, za Géricaulta ni bilo dovolj intenzivno, da bi z njegovo pomočjo na eksemplaričen način izrazil skrajno nemoč in smrtni strah brodolomcev, zato se je poslužil podobe viharne neba in grozljivo razburkanih valov. Mrtvo truplo, ki na desni spodnji strani slike visi s splava, je slikar iz kompozicijskih razlogov dodal tik pred javno predstavitvijo dela. Nekateri menijo, da zato, da bi »kompletiral« pi-ramidalno zasnovo celotne kompozicije, analiza pa bo v nadaljevanju pokazala, da so bili za to odločitvijo še mnogo tehtnejši semantični razlogi.

Analitična uvertura

Če si velikansko, za tloris enosobnega stanovanja veliko sliko (35 m²) ogledamo s priprtimi očmi, zlahka ugotovimo, da je njeno figuralno dogajanje interpolirano med zatemnjeno središče (figuralna skupina desno od jambora) in oblačno ter razburkano periferijo, na katerima se ne dogaja nič pomembnega ali vsaj nič nepričakovanega, in da obstajajo na njej jasno vidna ekscentrirana figuralna kompozicijska žarišča. To daje osnovo za domnevo, da je bil v artikulaciji slike uporabljen princip dinamične simetrije. Domnevo je mogoče preveriti z aplikacijo dinamično-simetričnega modela.

Pred tem pa je potrebno povedati nekaj generalij o kompozicijskem principu dinamične simetrije.

Ekskurz o kompozicijskem principu dinamične simetrije

Princip dinamične simetrije je eden od kompozicijskih principov na temelju kategorialne strukture formata.¹⁰⁹ Kot geometrijski način določanja sorazmerij v kompoziciji ima generativne transformacijske karakteristike. V likovni artikulaciji služi doseganju treh temeljnih ciljev: (i) delitvi dvodimenzionalnih ploskev v estetske aranžmaje na osnovi dinamičnih pravokotnikov, (ii) oblikovanju proporcionalnih razmerij, ki izražajo idejo rasti, gibanja in razvoja, in (iii) urejanju odnosov med centrom in periferijo v kompoziciji.

Živahno debato o principu dinamične simetrije je v moderna likovnoteoretska razmišljanja o proporcijah in kompoziciji v začetku 20. stoletja vnesel ameriški umetnik kanadskega rodu Jay Hambidge (1867–1924). Ta je na podlagi osebne- ga merjenja in preciznega raziskovanja klasičnih zgradb v Grčiji (Partenon, Apolonov tempelj v Basaji, Zevsov tempelj v Olimpiji, Atenin tempelj v Aegini idr.) prišel na idejo, da je bil temelj artikulacije proporcev in simetrij v klasični grški umetnosti študij aritmetike s pomočjo geometrijskih interpretacij, ki so dovo- ljevale tudi uporabo takrat aritmetično še neznanih decimalnih in iracionalnih

¹⁰⁹ Glej istoimensko geslo v: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*.

števil. Na tej osnovi in na osnovi študija *filotakse*¹¹⁰ je oblikoval generativno proporcijsko teorijo »dinamične simetrije« in jo z uspehom predstavil v večih knjigah.¹¹¹ Velja pa opozoriti, da Hambidge ni oblikoval neke povsem nove teorije o dinamični simetriji, ampak je na novo odkril in teoretsko konceptualiziral predvsem staro, antično oblikotvorno prakso dinamične simetrije. Njegov doprinos k logiki dinamične simetrije je eksplikacija harmoničnih regulativnosti (ang. *harmony regularities*) v proporcionalni rasti [prim. njegov *law of uniform growth*, zakon enotne rasti] in v gradnji likovnih, zlasti arhitekturnih form.¹¹²

Dinamični pravokotniki

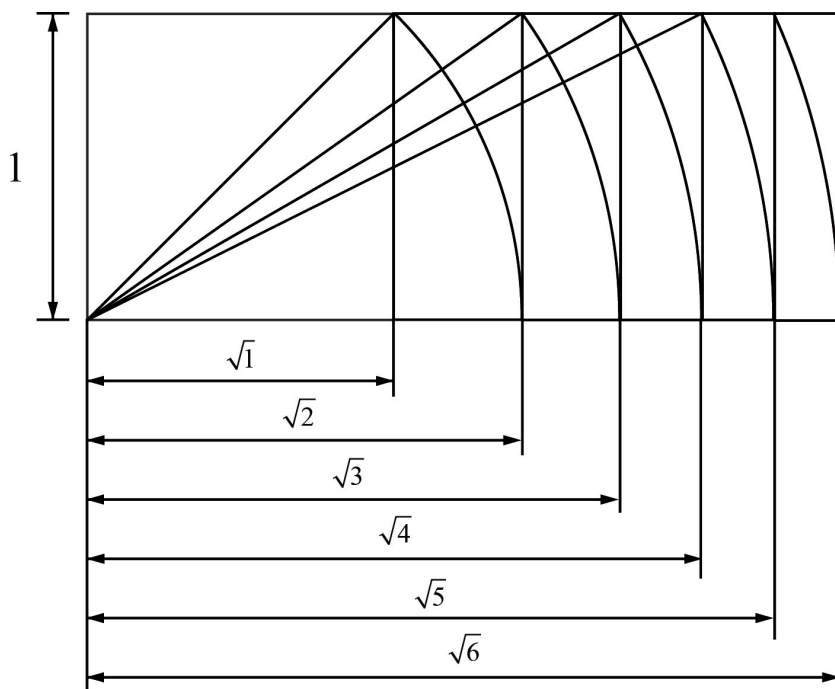
Hambidge je opazil, da obstajata med pravokotniki dve razlikujoči se vrsti: statični in dinamični. Prvi so tisti, katerih razmerje stranic je izrazljivo v celih številih (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 ipd.), drugi pa tisti, katerih razmerje stranic je izrazljivo v decimalnih ali iracionalnih številih (1 : $\sqrt{2}$, 1 : $\sqrt{3}$, 1 : $\sqrt{5}$; zlati rez, srebrni rez). Prvi izražajo stabilno umirjenost, drugi idejo rasti, gibanja in razvoja. Študij geometričnih lastnosti dinamičnih pravokotnikov je pokazal možnosti njihove uporabe v analizi proporcev in kompozicijske organizacije že artikuliranih likovnih del, pa tudi v konstruiranju novih likovnih kompozicij.¹¹³ Izhodišče dinamične simetrije je kvadrat, iz katerega je s pomočjo njegove diagonale in diagonal izpeljank mogoče generirati serijo dinamičnih pravokotnikov z razmerjem stranic 1 : $\sqrt{2}$, 1 : $\sqrt{3}$, 1 : $\sqrt{4}$, 1 : $\sqrt{5}$, 1 : $\sqrt{6}$ itd.

110 Gr. *phýllon* list + *táxis* urejanje; v botaniki disciplina, ki proučuje oblike rastlinske rasti.

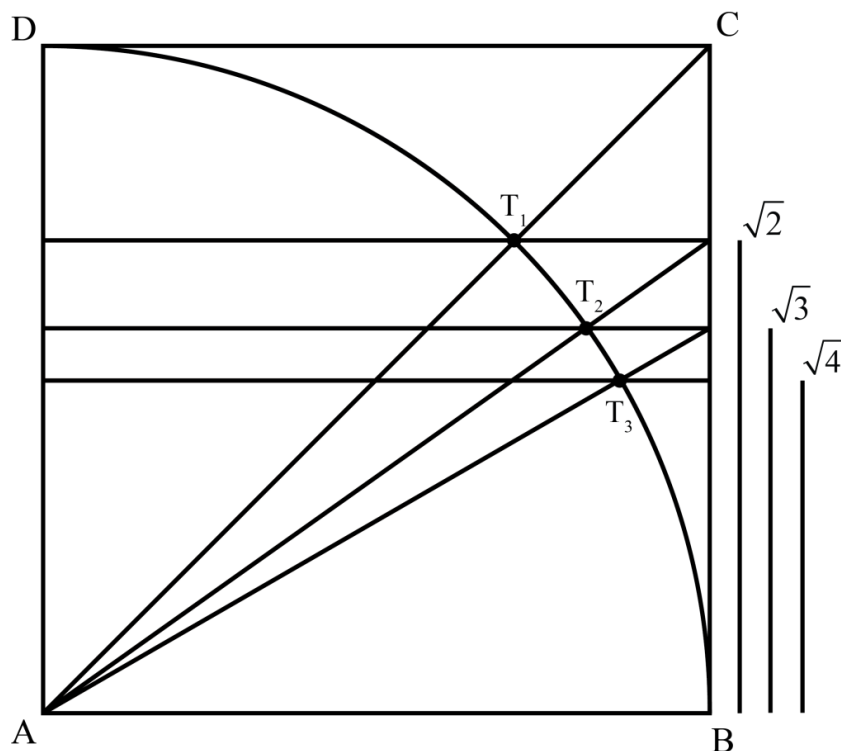
111 Prim. *Dynamic Symmetry. The Greek Vase*, New Haven: Yale University Press, 1920; *The Parthenon and Other Greek Temples. Their Dynamic Symmetry*, New Haven: Yale University Press, 1924; *The Elements of Dynamic Symmetry*, New York: Dover Publications, 1926, 21967; *Practical Applications of Dynamic Symmetry*, New Haven: Yale University Press, 1932.

112 Prim. Oleh Bodnar, *Динамическая симметрия в природе и архитектуре/Dynamical symmetry in the nature and architecture*, Lviv: Akademija Trinitarizma, 2006; cit. maja 2011, dostopno na: <http://goo.gl/37382>, slika 3.

113 Prim. Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry. The Greek Vase*, Whitefish, MT: Kessinger, 2003, str.19–29; Matila Costiescu Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, New York: Courier Dover Publications, 1977, str. 126–127.



Hambidge je v tej seriji največjo pozornost posvetil pravokotnikoma v razmerju $1 : \sqrt{2}$ (ker je izhodišče serije) in $1 : \sqrt{5}$ [ker je v najožji zvezi z razmerjem zlatega reza: $(1 + \sqrt{5})/2$]. Dinamične pravokotnike pa je mogoče konstruirati tudi znotraj kvadrata. In sicer tako, da v kvadratu ABCD potegnemo diagonalo AC, iz oglišča A preko nje pa kvadratni lok od D do B. Če iz točke (T_1), kjer se diagonalna in kvadratni lok sekata, potegnemo paralelo osnovnici, dobimo v spodnjem delu kvadrata dinamični pravokotnik v razmerju $1 : \sqrt{2}$. Če v tem pravokotniku potegnemo diagonalno in v njenem sečišču s kvadratnim lokom (T_2) potegnemo paralelo osnovnici, dobimo v spodnjem delu dinamični pravokotnik v razmerju $1 : \sqrt{3}$; postopek lahko ponavljamo in na ta način produciramo še druge pravokotnike s korenskimi sorazmerji ($1 : \sqrt{4}$, $1 : \sqrt{5}$, $1 : \sqrt{6}$ itd.).

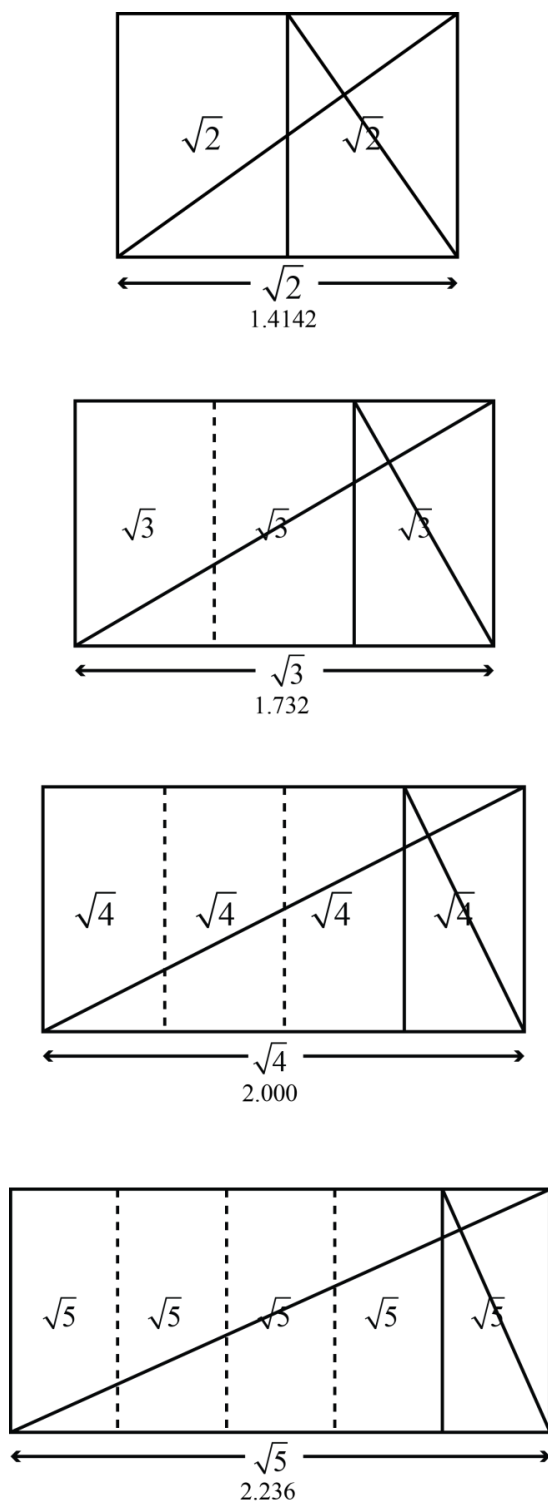


Slika 29: Konstrukcija dinamičnih pravokotnikov znotraj kvadrata.

Dinamični proporci in proporcionalna rast

V Hambidgevih dinamičnih pravokotnikih je mogoče z relativno preprostimi risarsko-geometrijskimi operacijami doseči zelo raznolike in doživljajsko zadovoljive notranje členitve in kombinacije. In sicer tako, da znotraj izbranega pravokotnika uporabimo njegovo diagonalo, pravokotnice iz oglišč in ustrezne vzporednice stranicam, s čimer lahko površino pravokotnika razdelimo na več recipročnih, osnovnemu skladnih pravokotnikov ter se s tem izognemo mešanju antagonističnih proporcionalnih tem.¹¹⁴

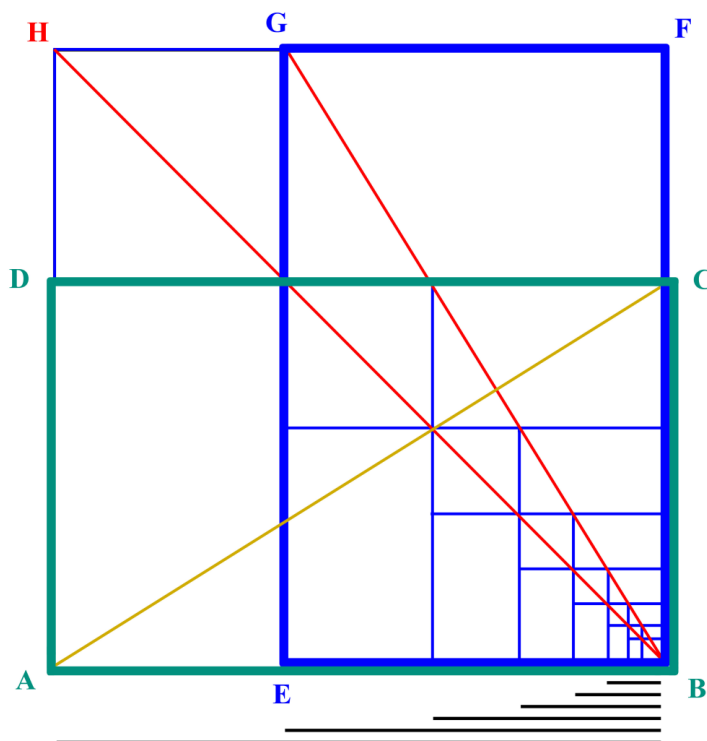
¹¹⁴ M. C. Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, s. 126–127.



Slika 30: Ilustracija delitve Hambidgeovih pravokotnikov korena iz n v n -recipročnih delov z istimi proporci.

Po tem principu delitev so npr. grški stavbeniki določali osne interkolumnije tempeljskih stebrišč, da bi s tem v njihovo vpadljivo statičnost in neprikrito simetrijo vnesli občutek dinamike in gibanja.

Dinamična simetrija pa je neogibno povezana tudi s pojmom rasti, ker je mogoče njene proporcijske matrice zlahka razširiti bodisi navznoter (členitve) bodisi navzven (ekspanzija). Šolski primer za to je npr. logaritmična spirala, pa tudi serija zlatoreznih delitev kvadrata, ki jo predstavlja Hambidge v delu *The Elements of Dynamic Symmetry*.¹¹⁵



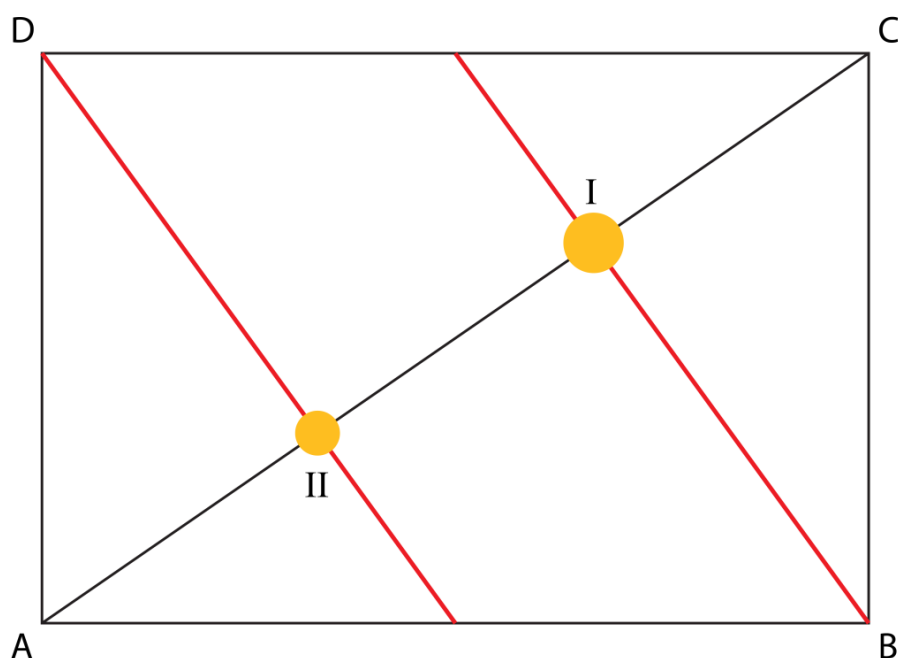
Slika 31: Serija zlatoreznih delitev kvadrata, ki predstavlja proporcijsko rast.

Odnos med centrom in periferijo

V dobri kompoziciji, pravi Hambidge, naj bi središče usmerjalo pogled proti periferiji, oblike na periferiji pa proti središču. Zato so v kompoziciji zelo pomembne tiste točke, na katerih »interesni sferi« centra in periferije zadevata

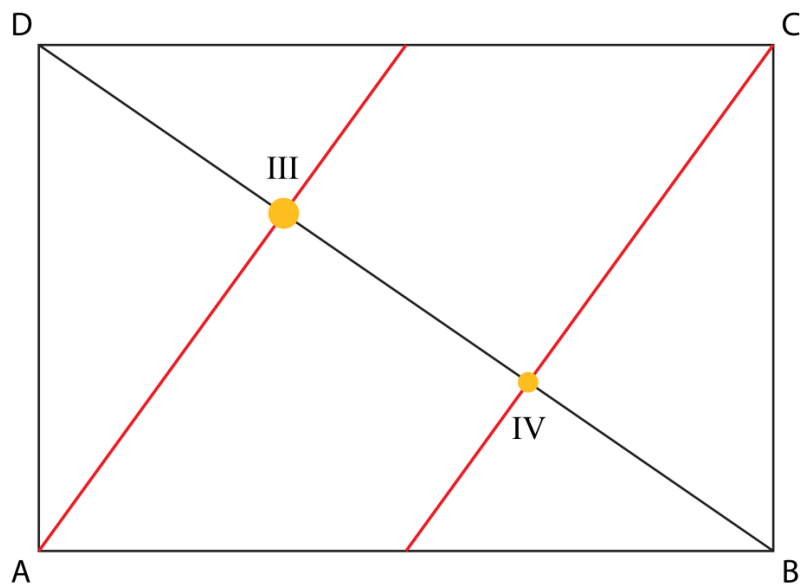
¹¹⁵ New York: Dover Publications, 21967, str. 14, slika VI; prim. tudi Janusz Kapusta, *The Square, the Circle and the Golden Proportion. A New Class of Geometrical Constructions*, v: *Forma* 19 (2004), str. 293–313.

druga na drugo in se na njih doživljajske intence menjajo. V dinamičnem pravokotniku obstajajo štiri take točke (ang. *interest points*), ki pa niso vse enako močne in v kompoziciji tudi ne nujno vse izkoriščene. Pozicijo teh točk v dinamičnem pravokotniku ABCD, katerega razmerje stranic znaša $1 : \sqrt{2}$, lahko določimo na naslednji način: iz točke A v točko C potegnemo diagonalno, ki je najpomembnejši element tega pravokotnika; iz oglišča B nato povlečemo pravokotnico na diagonalno AC, ki je v tem pravokotniku istočasno (pasivna) diagonalna njegove desne polovice ter na sečišču diagonale in pravokotnice iz B dobimo prvo točko zanimanja; če na isto diagonalno povlečemo še pravokotnico iz oglišča D, dobimo drugo točko interesa (slika 32).



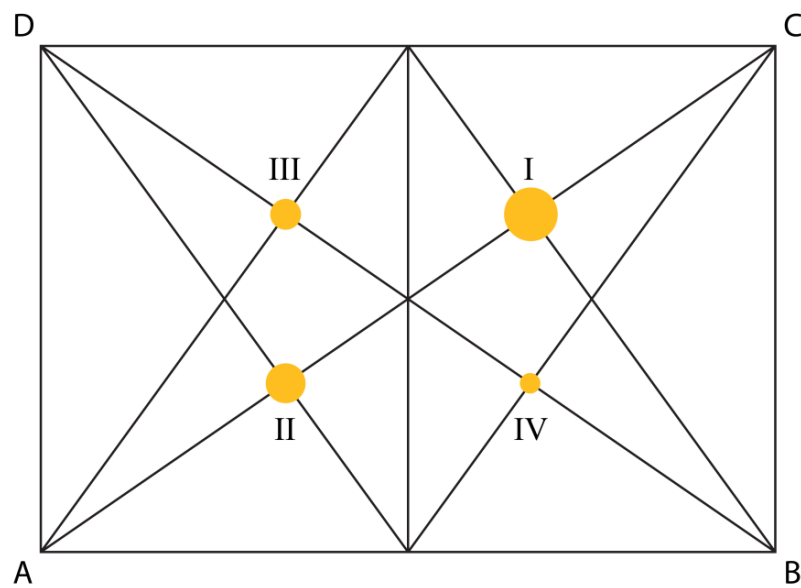
Slika 32

Tretjo in četrto točko zanimanja pa dobimo, ko isti geometrijski manever ponovimo še na diagonali DB in povlečemo nanjo pravokotnici iz A in C (slika 33).



Slika 33

Moč tako dobljenih točk upada od prve, ki je najmočnejša, do četrte, ki je najšibkejša (slika 34). Podobno razporeditev točk lahko dobimo tudi v kvadratnem formatu, le da tu zaradi pravokotnosti diagonal uporabimo kvadratne loke iz nasprotnih oglišč.



Slika 34

Kadar se likovni ustvarjalec odloči te dinamično-simetrične točke uporabiti za izhodišča svoje kompozicije, lahko postanejo žarišča organizatoričnih in semantičnih dogajanj.

Uporaba

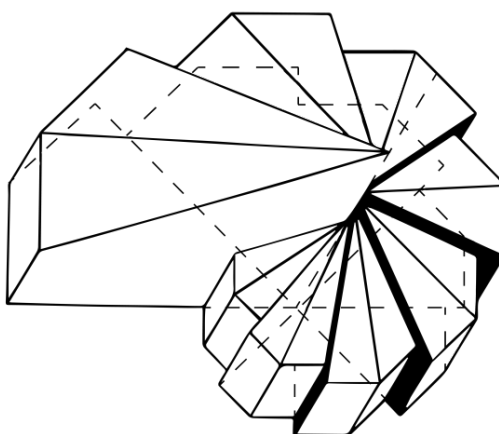
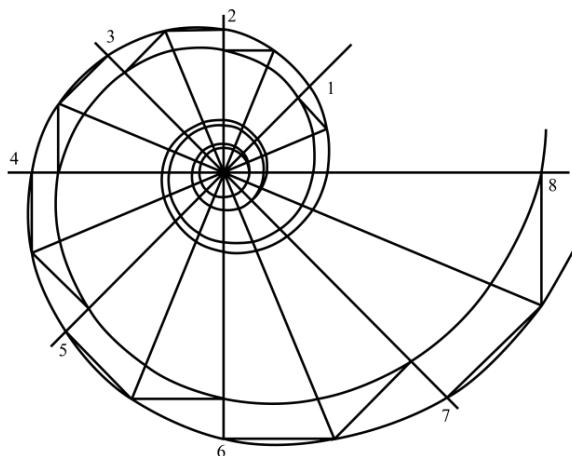
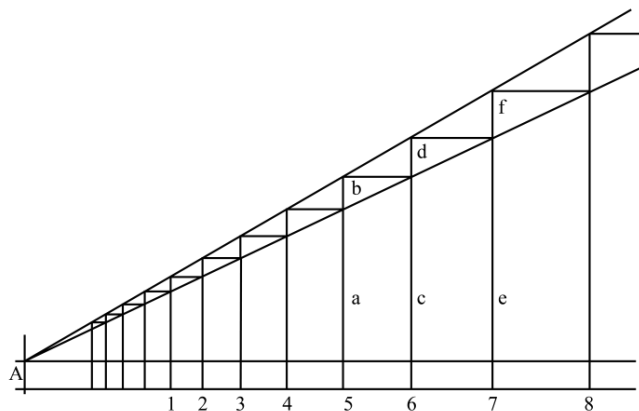
Na uporabo dinamične simetrije v likovnem komponiranju praviloma naletimo, kadar ima likovni ustvarjalec (a) potrebo po dinamični členitvi ploskev v estetske aranžmaje, (b) potrebo po tem, da motiv ali temo predstavi na način stopnjevanja, rasti in razvoja, ali pa takrat, kadar (c) želi motiv oziroma temo predstaviti s pomočjo interferenc ali tenzij med centrom in periferijo. V tem pogledu so razpoznavni znak kompozicij, v katerih utegnemo naleteti na uporabo principa dinamične simetrije, format, ki ima razmerje dinamičnega pravokotnika, razširitve dinamičnih proporcionalnih razmerij, jasno izražena ekscentrirana kompozicijska žarišča ali pa dogajanje, ki je zgoščeno med centrom in periferijo.

a) *Dinamična delitev dvodimenzionalnih ploskev v estetske aranžmaje.* Geometrijski model principa dinamične simetrije ni toga struktura, ampak posplošena matrica karakterističnih prostorskih in proporcijskih odnosov, ki jo je mogoče – in treba – prilagajati konkretnim oblikotvornim okoliščinam ter ciljem. Se pravi, da ima generativne transformacijske karakteristike. Geometrijski model je pri tem matrica fleksibilnega izpeljevanja avtorskih delitev ploskve, pri čemer te delitve vseskozi ohranjajo karakter izhodiščnih dinamično-simetričnih proporcijskih pogojev (prim. sliko 31).

b) *Artikulacija rasti, gibanja in razvoja.* Konkretni primer oblikovanja proporcionalnih razmerij, ki izražajo idejo rasti, gibanja in razvoja je npr. razviden iz proporcijske analize tlorisa Cerkev Marije Rožnovenske v Portorožu, ki je bila zgrajena leta 1984 (arhitekti I. Bergant, J. Marinko, M. Šorn in S. Kaiser, slika 35).

Arhitekti so ustvarili prostor, ki je hkrati dinamičen, urejen in pregleden. Izhodišče za realizacijo so našli v logiki proporcionalne rasti, katere osnova je logaritmčna spirala. Arhitektura je sestavljena iz segmentov, ki rastejo tako, da se stena vsakega naslednjega segmenta proporcionalno oddalji od jedra in proporcionalno poveča. Rezultat je osredotočenost, dinamika in harmonična urejenost sakralnega prostora.

c) *Dinamika odnosa med centrom in periferijo.* Kompozicijski akcijski radij tega vidika dinamične simetrije bo razviden iz njegove oblikotvorne aplikacije v Géricaultovem delu »Splav Meduza«.



Slika 35: Jože Marinko, Leon Debevec, *Vpliv antike v arhitekturi. Apologia pro architectura*, Celje-Ljubljana: Mohorjeva družba & Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani, 2008, str. 171.

Analiza Géricaultove kompozicije

»Hermenevtika ne pomeni toliko nekega postopka, bolj pomeni neko posebno držo, držo človeka, ki skuša razumeti drugega človeka skozi njegov jezikovni izraz. /.../ Interpret, ki dejansko obvladuje znanstvene hermenevtične metode, bo te metode uporabil samo za to, da bi z boljšim razumevanjem omogočil boljše izkustvo umetniškega dela. Ne bo pa slepo uporabljal oziroma zlorabljal umetniške forme za to, da bi lahko uporabil hermenevtične metode.«

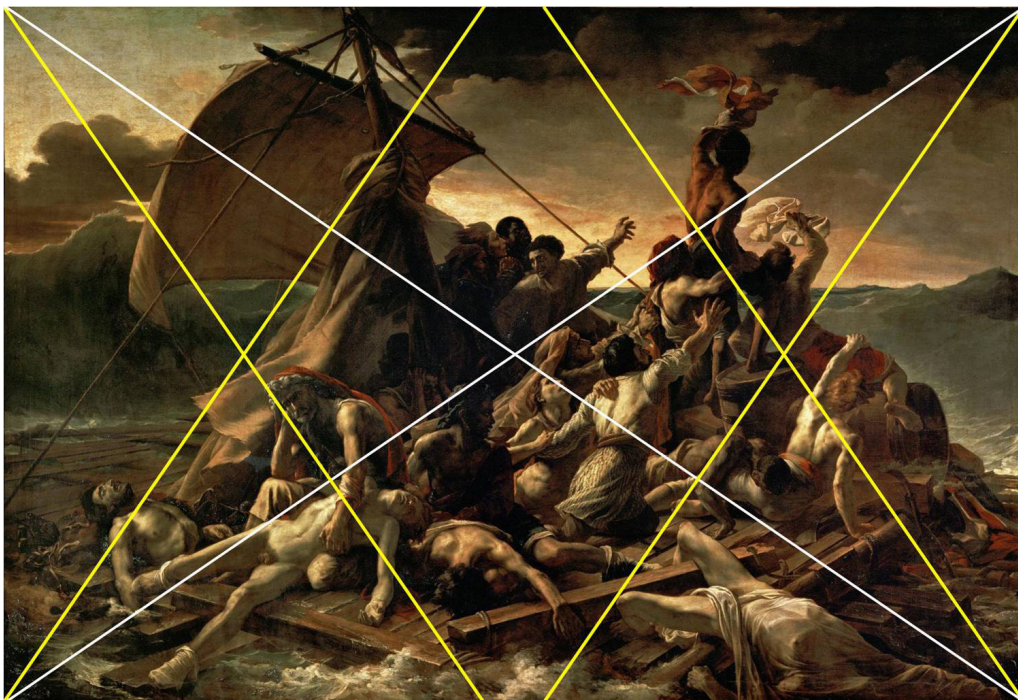
Hans Georg Gadamer

Serijski skic kaže, da je imel avtor pri zamišljanju slike težave s tem, da bi iz obilja dogodkov izluščil en sam ali manjše število slikarsko učinkovitih momentov, ki bi ponazorili in simbolizirali globinsko naravo brodolomske tragedije. Pri iskanju primernih momentov je risarsko preigral različne variantne rešitve: zapuščanje Meduze in vkrcavanje brodolomcev na reševalne čolne ter na splav, prizor kanibalizma, prizor upora na splavu, prizor z brodolomci, ki ugledajo ladjo na obzorju itd. In tudi vsake variantne rešitve se je lotil večkrat in z različnih zornih kotov. Končna odločitev je v prvi plan potisnila naslednje narativne poudarke: prizor, ko brodolomci ugledajo ladjo na obzorju in sprva ne vedo, ali se jim približuje ali se od njih oddaljuje; tragični prizor figure s truplom v naročju (»oče z mrtvim sinom«); jambor in jadro, ki ju na originalnem splavu sploh ni bilo; in – naknadno doslikano – truplo mrtvega brodolomca, ki kot življenja izpraznjeni *memento* na grozo, trpljenje, zapuščenost in človeško minljivost visi s splava, tik preden bo za vedno potonilo v brezno morja in pozabe.

Osnovo za domnevo, da je bil v artikulaciji slike uporabljen princip dinamične simetrije, dajejo, kot rečeno, ekscentrirana kompozicijska žarišča, ki so vstavljena med zatemnjeni center in viharo periferijo, na katerih se ne dogaja nič pomembnega (če seveda odštejemo – na končni sliki močno minimalizirano – ladjo, ki jo brodolomci gledajo na obzorju).

Če na sliko apliciramo dinamičnosimetrični model, dobimo naslednjo situacijo (slika 36).

Aplikacija pokaže, da se Géricaultova kompozicijska žarišča povsem pokrivajo s štirimi točkami interesa, ki izhajajo iz dinamičnosimetričnega modela. Istočasno pa tudi, da je z modelskim rangiranjem teh točk inventivno, osupljivo



Slika 36: Aplikacija dinamičnosimetričnega modela.

precizno in presenetljivo »naravno« usklajena ne le formalna, ampak tudi semantična struktura dela.

Okrog prve, najmočnejše točke interesa se zelo razvidno snuje prelomni dogodek tragične brodolomske odisejade – skupina brodolomcev, ki je na veliki oddaljenosti ugledala rešilno ladjo (na sliki je ta oddaljenost potencirana s komaj opaznim ladjinim obrisom) in skuša s priročnimi sredstvi vsa iz sebe od evforije pritegniti njeno pozornost (slika 37).

Na drugi točki interesa na isti diagonalni (levo spodaj) srečamo diametralno različno zgodbo – skupino dveh figur, pogosto poimenovanih »oče z mrtvim sinom«. ¹¹⁶ Figura »očeta« s truplom v naročju je obrnjena stran od dogajanja na prvi točki, ne meni se zanj in apatično strmi predse. Zdi se, da ji je rešitev po tako hudi, tako eksistencialno nepopravljivi izgubi prav malo mar. Na tretji točki dinamičnosimetrične matrice na diagonalni DB na prvi pogled ne zasledimo pravega dogajanja, vendar točka jasno vleče v fokus gledalčeve pozornosti

¹¹⁶ Nekateri interpreti vidijo v tem figuralnem motivu reference na tragičnega grofa *Ugolina* (della Gherardesca) iz *Božanske komedije*, ki ga tiranski županski naslednik v Pisi (nadškof *Rugierri degli Ubaldini*) s sinovoma in vnukoma zapre v stolp in ključ ječe vrže v reko Arno, tako da jetniki v ječi umrejo od lakote. Motiv uporabi Dante v 32. in 33. spevu *Pekla* kot najostrejšo obsodbo političnega nasilja.



Slika 37: Štiri točke interesa, na katerih se v kompoziciji dinamično razrešujejo napetosti med središčem in periferijo. Z njihovo velikostjo je označena njihova kompozicijska moč in pomembnost, se pravi tudi pomembnost vsebin, ki so artikulirane okoli njih: (I) evforija, (II) apatija, (III) realnost upanja in (IV) brezup.

medprostor med improviziranim jamborom in jadrom, ki ju v realnih okoliščinah sploh ni bilo, se pravi majhno materializirano upanje na rešitev. Četrta točka na diagonali DB pa je tako rekoč »prazna«. Postavljena je v dinamično središče desnega spodnjega kvadranta slike in v gledalčevo pozornost na »panoramsko« distancirani način priteguje mrtvo, z nogo za splavov robni tram zagozdено figuro, za katero ni več nobenega upanja.



Slika 38

Géricaultov način slikanja je v osnovi baročen oziroma romantičen, čeprav se v predstavitvi plastične oblikovanosti upodobljenega že sluti tudi realistični duktus in realistična natančnost. Nanosi barv so pastozni in izvedeni s pogumnimi in vidnimi potezami, dramatični učinek pa je potenciran z dozdevno »hitrin« načinom slikanja, v katerem logika grizaja in lazur postopoma prepušča mesto vehementnim *alla prima* načinom. V ospredju je seveda likovni element svetlo-temno, barvitost pa ostaja diskretno v ozadju, čeprav bistveno prispeva k prepričljivosti izraza. Za doseganje posebej globokih temin v *chiaro-scuro* koncepciji slike se je Géricault, kot je bilo to v navadi že v baroku, posluževal *bitumna*, kar pa se je izkazalo za tehnološko delikatno, saj bitumen na svetlobi potemni in na délih, na katerih je bil uporabljen, potem potemni tudi barve in detajle. Proces temnenja je bil opazen že kmalu po nastanku slike, danes pa se nekaterih detajlov celo ne da več razločiti. Poleg tega se bitumen ščasoma še skrči in platno naguba. V tem pogledu slika restavratorjem povzroča stalne probleme, gledalcem danes pa v toliko, kolikor so restavratorji za njeno zaščito prisiljeni uporabiti relativno debele nanose zaščitnih lakov, ki povzročajo neljube efekte rumenenja barvnih odtenkov in še bolj neljube odbleske, tako da je celotno sliko danes le stežka videti povsem brez njih.

Umetnost med konkretnim dogodkom in simbolno povečavo

Če pogledamo razporeditev tematskih poudarkov na vseh štirih dinamičnosimetričnih točkah (sliki 36 in 37) – (1) evforija, (2) apatija, (3) realnost upanja in (4) popoln brezup –, pa ne ugotovimo le, da je slikar s sledenjem tem točkam preprosto in učinkovito kontrapunktiral ter stopnjeval narativno napetost brodolomskega dogajanja, ampak da je s tem precizno identificiral tudi skrajne točke človekovega eksistencialnega osciliranja. Prav v tej arhetipični prepoznavi pa leži tudi razlog, da Géricaultovo delo, ki je sicer nastalo na podlagi gledalcu neznanih ali le zelo posredno znanih zgodovinskih dogodkov, do današnjih dni privlači pozornost in je ljudem še vedno duhovna inspiracija. Če bi slika te življenjske arhetipike ne vsebovala, in to na »delujoč«, učinkovit način, bi se ljudje zanjo že davno ne menili več, ker bi se jih eksistencialno preprosto premalo »dotikala«.

Z odstopanji od konkretne brodolomske zgodbe in z likovno »povečavo« njene eksistencialne matrice je slikar v gledalčevo doživljanje na silovit, presenetljiv in pretresljiv način pritegnil vidike, ki se človeka dotikajo v prvi osebi ednine, v njegovem bivanjskem jedru ter so zato vedno aktualni, saj se vedno znova aktualizirajo v aktualnih zavestih doživljajočih ljudi. Ko se človek znajde pred Géricaultovo sliko, občuti, da ne more biti – in dejansko ni – zgolj neprizadet nevtralni opazovalec neke »zgodbe«, ampak je, če to hoče ali ne, njen del. In to v dvojnem smislu. Najprej telesno, saj ga slika s svojo fizično velikostjo naravnost »srka vase«. Ko se ji približa, da bi si ogledal kak detajl ali način slikanja, ostali svet »izgine« in gledalec v hipu ... pristane med brodolomci na splavu, kot eden izmed njih, saj so tudi naslikane figure v »naravni« velikosti ali celo večje od njega. Še bolj pa postane človek del slike v duhovnem smislu. Ko namreč dojamemo, da slika s s komplementarnimi kompozicijskimi žarišči evforije in apatije, upanja in brezupa, ne pripoveduje zgolj zgodbe nekih neznanih ljudi iz davno minulega časa, ampak da je v globinski strukturi slike simbolno povečana matrica njegovih lastnih eksistencialnih *kritičnih točk*, tj. njegovih aktualnih navdušenj, potrnosti, upanj in obupovanj, se zave, da Géricaultovo delo ni historicizem, ampak zgodba o njem samem, o njegovem lastnem eksistencialnem splavu na »viharnem morju življenja«. Z drugimi besedami: zave se znane in osupljive misli nemškega filozofa *Otta Neuratha*, ki pravi: »Kot mornarji smo, ki moramo svojo ladjo popraviti na odprtem morju, ne da bi imeli kdaj koli priložnost, da jo ustavimo v kakšnem doku in tam obnovimo z najboljšimi rezervnimi deli.«¹¹⁷

117 *Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu errichten zu können* [Otto Neurath: Protokollsätze, v: Erkenntnis, zv. 3 (1932/33), str. 206].

In to inverzno, avto-refleksivno dejstvo človeka očara in »začara«. Človek se odpravi v pripoved o daljnih krajih, tujih ljudeh in neznanih dogajanjih, nazadnje pa ves presenečen in vznemirjen odkrije nadvse realno in kompleksno »zgodbo o samem sebi«. Ta presenetljivi obrat je po mojem mnenju najbolj zanesljiv znak vsake velike umetnosti. In Géricaultovo delo tak pečat dokazljivo ima.

Kratka bibliografija o Géricaultovem delu

ALHADEFF, Albert, *The Raft of the Medusa. Géricault, Art, and Race*, München-London-New York: Prestel, 2002.

BARNES, Julian, *A History of the World in 10½ Chapters*, London: Jonathan Cape, 1989 (5. poglavje knjige – *Shipwreck* – je istočasno avtorjeva analiza in interpretacija okoliščin, ki so privedle do nastanka slike, in slike same).

BERGER, Klaus & GÉRICAULT, Theodore, *Géricault: Drawings & Watercolors*, New York: H. Bittner and Co., 1946.

BORIAS, Georges-Antoine. *Géricault: The Raft of the 'Medusa'* (film). The Roland Collection of Films on Art. Directed by Adrien Touboul, 1968.

EITNER, Lorenz, *Géricault's »Raft of the Medusa«*, New York: Phaidon, 1972.

McKEE, Alexander, *Wreck of the Medusa. The Tragic Story of the Death Raft*, London: Souvenir Press, 1975.

MILES, Jonathan, *The Wreck of the Medusa. The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century*, New York: Atlantic Monthly Press, 2007.

SAVIGNY, Jean-Baptiste H., CORRÉARD, Alexandre, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816: Undertaken by Order of the French Government*, London: Schulze and Dean, 1818 (ista, *Der Schiffbruch der Fregatte Medusa*, Berlin: Matthes & Seitz, 2005).

Pripomba o razliki med hermenevtiko likovne in vizualne umetnosti

Po zgledu angleščine, v okviru katere se za »likovno umetnost« od 19. stoletja dalje namesto poprejšnje splošne sintagme »fine arts« (v smislu oznake za vse »lepe« umetnosti) uporablja sintagma »*visual art*« oziroma njena množinska oblika »*visual arts*«, se danes izraz »vizualna umetnost« vse pogosteje uporablja tudi v slovenskem jeziku. Pri tem pa praviloma ni jasno in precizirano, zakaj. Ali zato, ker je sintagma »vizualna umetnost« sodobnejši, času primernejši sinonim za zastarel izraz »likovna umetnost«, in ga skuša nadomestiti, ali pa zato, ker v naši sodobnosti nastajajo in obstajajo umetniške artikulacije, ki jih galeristi in oblikovalci »duha časa« zaradi njihove narave, morfologije in semantike ne morejo več na nesporen način uvrstiti v polje likovne ustvarjalnosti. Skratka: pogosto ne vemo točno, ali sintagmi »likovna umetnost« in »vizualna umetnost« predstavljata zgolj dva sinonimna izraza ali tudi dva različna fenomena.

Če bi si za razpravo želeli paradokсне iztočnice, bi lahko rekeli, da je to, kar veže likovno in vizualno umetnost predvsem – njuna *razlika*. Še posebej, ker je danes ta razlika nereflektirana. Po mojem mnenju se obe vrsti umetnosti – zagovarjam torej tezo o dveh razlikujočih se fenomenih – jasno profilirata v svojem odnosu do vizualnosti, tj. v odnosu do vizualnega konteksta realnosti.¹¹⁸

Likovna umetnost ima v odnosu do te realnosti od nekdaj referencialne, mimetične, raziskovalne, transformirajoče, tudi idealizirajoče in celo idealistične apetite, se pravi intenco po raziskovanju, posnemanju, prečiščevanju, nadgrajevanju, spreminjanju in preseganju vizualnosti v videzu nadrejeni *artefaktni formi*, do katere pripelje likovno, tj. estetsko zaznavanje in mišljenje ter njima ustrezna likovna kreativnost. Njena močna stran je v drami oblikotvornosti, se pravi v *in-formiranju likovne materije* oziroma v hkratnem »*formaliziranju duše*«, da uporabim znano Sloterdijkovo sintagmo.

Nasproten odnos do vizualnega konteksta realnosti ima vizualna umetnost. Zanj vizualnost ni področje raziskovanja, nadgrajevanja in transcendiranja, ampak »medij«, medij eksploatacije, tj. medij družbenega konstruiranja, socialne kritike in političnega aktivizma.¹¹⁹ Njen »agens« sta funkcionalno zaznavanje in benjaminovski (Walter Benjamin) »alegorični

¹¹⁸ Podrobneje cf. Frelih, Muhovič (ur.), *LIKOVNO/VIZUALNO*, str. 27–58.

¹¹⁹ Prim. Harry Lehmann, *Politische Kunst?*, v: *Merkur*, zv. 821 (oktober 2017), str. 69–72.



Slika 39: Tracey Emin, *My Bed* (Moja postelja); leta 1998 prvič postavljeno v Tate Gallery v Londonu kot nominirano delo za Turnerjevo nagrado za leto 1999.

impulz«, ki človeka iz likovnih idealizacij (mondrianska »čista« likovna umetnost) in mistifikacij (npr. iz obnebjja »sublimnosti«, da spomnim na ta, nekoč tako potentni modernistični izraz), ponovno vodita v prizemljeni, gibki, oprijemljivi in konfuzni *realni vizualni svet*, stran od idealizacij, univerzalizacij in mistifikacij, ki so postmodernemu človeku zrasle čez glavo. Alegorični mislec ne verjame več v intencionalni pomen tega, kar se ponuja njegovemu pogledu, in ga ne išče, ampak se zaveda, da je od njegovega načina postavljanja vprašanj odvisno, kateri uvidi se mu bodo ob določenih razstavnih objektih in njihovih konstelacijah odprli. Zaveda se tudi omejenosti, vprašljivosti in samovoljnosti teh vpraševanj in dogmatičnosti svojih odgovorov. Alegorik, pravi Benjamin, uporablja objekte oziroma predmete v določeni meri kot indekse, ki ne govorijo sami od sebe, ampak ga usmerjajo na situacije v realnosti, predvsem družbeni. Kaj s temi napotili sto-

ri, je odvisno od njega samega. Predvsem pa je pomembno: alegorik sprašuje svet, ne intencionalno fiksiranih izjav. Svet je tisti, ki ga spodbuja k razmišljanju. Umetniški objekti so le katalizatorji njegovih spraševanj.¹²⁰ Skratka: alegorični impulz, ki zaznamuje pozno moderno, naše izkustvo umetnosti od estetskega preusmerja k funkcionalnemu zaznavanju in od hermenevtičnega k retoričnemu, *diskurzivnemu* občevanju s stvarmi.¹²¹

Likovna umetnost je torej od vsakdanjega sveta usmerjena v epicenter *poduhovljene, likovno transformirane in nadgrajene vizualnosti*, vizualna umetnost pa od ekskulzivne in včasih mitizirane likovne poduhovljenosti k *funkcionalizirani vizualnosti*, ki postaja v njenem okviru »potrošni material« prvoosebnega konceptualizirajočega uma.

Tako kot se likovna in vizualna umetnost razlikujeta med seboj po svojem odnosu do vizualnega konteksta realnosti, se razlikujeta tudi hermenevtika likovne in vizualne umetnosti. Hermenevtika vizualne umetnosti ima, natanko tako kot artefakti vizualne umetnosti, v svojem jedru funkcionalno zaznavanje, alegorično mišljenje,¹²² eisegezo¹²³ in metaforo, likovna umetnost pa, enako kot njeni artefakti, estetsko, tj. likovno zaznavanje, oblikotvorno mišljenje, formo in formalno analizo.

Če nekdo izjavi »temni oblaki se bližajo«, potem lahko izjavo za začetek razumemo realistično, kot napoved dežja. Lahko jo razumemo zgodovinsko in socialno kot napoved »težkih časov«. Možno je tudi, da ta ugotovitev izraža izjavljalčevo psihično stanje, tj. njegov pesimizem oziroma zlo slutnjo, katere povod še ni povsem znan. Vsi ti pomeni – meteorološki, družbeni, psihični – zahtevajo od tistega, ki izjavo razumeva, odločitev in določitev najbolj verjetnega in v danem trenutku najbolj smiselne tipa interpretacije.

Podobno je pri delih vizualne umetnosti. Vzemimo za primer znano instalacijo »Moja postelja« Tracey Emin iz leta 1998 (slika 39).

Instalacijo lahko najprej beremo realistično, kot relikv »dejanskega stanja«, ki ga je v naglici zapustila oseba, ker je pozabila nastaviti budilko in se ji je zjutraj grozljivo mudilo v službo. Nepospravljeno zakonsko posteljo, v kateri je očitno spala ena sama oseba, in ob kateri naletimo na kupe medikamentov, pomirjeval, cigaretnih škatel, ogorkov, praznih alkoholnih steklenic itd., lahko beremo kot tesnoba »avtoportret« osamljene in negotove osebe v stiski. Instalacijo lahko beremo tudi kot »simptom« sodobne

120 Prim. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, v: isti, *Gesammelte Schriften*, zv. V/1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, str. 466 isl.

121 Prav tam, str. 223.

122 Podr. prim. Jožef Muhovič, *Modernism as the Mobilization and Critical Period of Secular Metaphysics. The Case of Fine/Plastic Art*, v: *Filozofski vestnik*, 2014, letn. XXXV, št. 2, str. 61 isl.

123 Prav tam, str. 61 (op. 22).

družbe, v kateri mora subjekt v javnosti vselej funkcionirati kot zdrava, visoko zmogljiva, mladostna, urejena, skratka »fit« oseba, njegov privatni problem pa je, kako naj kondicijo za vse to trajno vzdržuje v pogojih preobremenjenosti in stresa. Tako kot pri metaforičnem govoru se mora interpret tudi pri delih vizualne umetnosti sam odločati, kateri možni interpretaciji bo sledil in zakaj. Še več, interpretacije lahko tudi samostojno širi in »izumlja« nove.

Pri likovni umetnosti pa je ravno obratno. Likovna forma, na primer Géricaultovo delo *Splav Meduza*, me, ko (si) ga razlagam, ne pusti svobodnega, saj od mene zahteva, da spoznam to, kar je v delu informirano oziroma formalizirano. Še več. Da ne le spoznam, ampak tudi sprejemem avtorjev način mišljenja, ki je v delu artikuliran, in seveda njegovo vsebino. V tem je likovna forma veliko bolj podobna racionalnemu pojmu, ki za svojo pravilno rabo terja raziskovanje, poznavanje in razumski napor, medtem ko je artefakt vizualne umetnosti bolj podoben metafori, ki nas vabi k lastni svobodni razlagi in k uživanju v tej razlagalski dejavnosti.

Ti dve formalni in hermenevtični *differentii specifici* je potrebno poznati in upoštevati, sicer se pojavijo nesporazumi, ko v vizualni umetnosti iščemo, česar v njej ni, in v likovni ne znamo ceniti to, kar v njej je. Na kratko: Dokler je bila umetnina rezultat avtorjeve estetske percepcije, invencije in produkcije, s katerimi je avtor v materialnem mediju realiziral formo svojega »pomena«, je bil najprimernejši način spraševanja o umetninah hermenevtika – se pravi rekonstrukcija prvotnega smisla. V dobi, ki ne operira s formami, ampak z indeksno apliciranimi objekti, ki ne vsebujejo »avtorsko fiksiranega smisla«, je hermenevtika iz tira. Pri objektih, ki nimajo inherentnega smisla, čeprav so jih izbrali in razstavili umetniki, namreč ni nobenega »izgubljenega« ali »zatemnjenega« izvirnega smisla (še posebej ne edinega), ki bi ga bilo treba rekonstruirati. Re-konstruiranje denotativnega pomena mora tu zamenjati avtoritativno de-konstruiranje pomena, skratka »eisegeza«. ¹²⁴

124 Da bi poudaril razliko med »re-konstruiranjem« smisla, ki je značilno za eksegezo in hermenevtiko, in njegovim de-konstruiranjem, ki je značilno za tolmačenje indeksno rabljenih objektov, uvajam inverzni izraz »eisegeza« (gr. *eisegesis*), ki ga slovarji ponavadi opišejo kot »subjektivno, dogmatično razlago virov«.

Formalnoanalitični algoritem

»Elementi konstituiraajo likovne celote. Vendar so celote tiste, ki določajo pomene elementov. In sicer glede na funkcijo, ki jo ti elementi v njih opravljajo. Če likovnih del ne dojamemo v njihovi celovitosti, če ne zmoremo identificirati njim pripadajočih elementov in funkcij, ki jih ti elementi opravljajo, ne moremo priti na sled njihovemu inherentnemu pomenu.«

Jožef Muhovič

Na temelju predhodne analize Géricaultovega dela in refleksije o hermenevtiki likovne in vizualne umetnosti je mogoče oblikovati nek splošni formalnoanalitični algoritem, ki lahko nudi relevantno osnovo za »nabiranje analitičnih informacij«. Njegova prednost je v tem, da je po eni strani tako zelo splošen, da ga je mogoče aplicirati na katero koli likovno umetniško delo, po drugi strani pa tako enostaven, da si ga človek zlahka zapomni, kar olajšuje uporabo. Njegova struktura je tridelna.

I. Prvi del, ki nosi naslov *Osebni vtis*, obsega (a) analitikov predanalitični osebni vtis o delu (privlačnosti oziroma odbojnosti, ki jih čuti do dela, pretekla znanja in vedenja, takojšnje intuicije, predsodki, apriorne vrednostne sodbe ipd.), (b) generalije o analiziranem likovnem delu in (c) generalije o njegovem avtorju, če je ta znan oziroma če je podatke o njem mogoče pridobiti.

II. Ker je osebni vtis gledalčeva spontana in subjektivna, zato pa tudi nezanesljiva in nereflektirana reakcija na umetniško delo, ga velja preveriti v »drugem branju«. To naj bi hitropotezno začetno presojo verificiralo na faktografsko in strukturalno dokumentirani ter preverjeni in osmišljeni ravni. Drugi del analitičnega algoritma nosi tako naslov *Verifikacija osebnega vtisa*. Ta poteka v treh korakih.

(a) Prvi od njih je *Identifikacija semantičnega cilja*, se pravi odkrivanje umetnikovih povednih intenc. Preprosto rečeno je ta korak zaobsežen v iskanju odgovora na pregovorno trivialno vprašanje: »Kaj je hotel umetnik povedati?« Pri iskanju odgovora nam velikokrat pomaga avtor z naslovom dela, včasih prepoznavna ikonografija in manifestna tematika, včasih pa odgovora v prvem analitičnem branju (na primer pri delih nepredmetne umetnosti) tudi ni mogoče pridobiti in lahko nanj odoovorimo šele po opravljenih nadaljnjih fazah analize. Pri tem je bistveno ponovno spomniti na to, da je treba

v likovni umetnosti razlikovati med dvema ravnema vsebin, med t. i. *manifestno* in t. i. latentno, *estetsko* vsebino.¹²⁵

(b) Drugi korak je *Identifikacija formalnih izhodišč*, tj. identifikacija likovnih izraznih sredstev (likovnih prvin, oblikotvornih gramatik), na katerih umetnik pripravlja temelje za likovno artikulacijo svojih manifestnih in latentnih vsebin. Za razliko od vsebin je ta izrazna sredstva, ki jih pojmuje kot »formalna izhodišča« likovne artikulacije, mogoče vselej nedvoumno identificirati. Formalno izhodišče je v likovni ustvarjalnosti temeljna likovna prvina ali matrika temeljnih likovnih prvin, na kateri je osnovana neka konkretna likovna artikulacija (npr. svetlo-temno v baroku; likovni prvini barva in točka v impresionizmu itd.). Formalno izhodišče v artikulaciji določa tako oblikotvorni kot semantični akcijski radij, zato ga mora likovni ustvarjalec izbrati glede na širino oblikotvornih možnosti in glede na naravo svojih semantičnih ciljev. Ena in isto formalno izhodišče dovoljuje različne oblikotvorne destinacije tako v kolektivnih stilnih okoljih (svetlo-temno vodi v renesansi v modelacijo, v baroku pa v gramatiko svetlostnih ekranov), kakor v individualiziranih stilnih okoljih (Rembrandt in Rubens sta se precej razlikovala v rabi oblikotvornih možnosti formalnega izhodišča svetlo-temno).

(c) Tretji, najbolj kompleksen in najtežji korak pa je *analiza označevalne strukture*, tj. analiza načinov, na katere je likovni ustvarjalec z izbranimi formalnimi izhodišči artikuliral svoje manifestne in latentne semantične cilje. V teh načinih se na najbolj kompleksen način izkazujejo tako narava duhovne vsebine kot umetnikova osebnost in njegova umetniška posebnost.

III. Tretji, zaključni del splošnega formalnoanalitičnega algoritma pa predstavlja načrtna sinteza analitičnih odkritij in spoznanj, ki jo je mogoče osnovati okoli treh preprostih, a jedrnih vprašanj: (a) Kaj (je bilo likovno artikulirano)? (b) Kako (je bilo to storjeno)? in (c) Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)? Vsebine, ki so nanizane okoli tretjega vprašanja, predstavljajo dokumentirano in verificirano osnovo za osebno vrednotenje analiziranega dela, tj. osnovo za likovno aksiologijo.¹²⁶

V shematični obliki je splošni formalnoanalitični algoritem mogoče predstaviti na naslednji okrajšani način:

125 Podrobneje glej razdelek »Kultura pomena in kultura prezence«.

126 Aksiologija [gr. ἀξία (*aksía*) vrednost; ἄξιος (*áksios*) vreden, dragocen + λόγος (*lógos*) veda, znanost, nauk; veda, znanost, nauk oz. teorija o vrednotah]. *Splošno*: Veda oz. teorija o vrednotah; nauk o tem, kaj je vrednota, in o tem, kakšna je medsebojna odvisnost vrednot. Predmet aksiologije so moralne, religiozne, umetnostne, politične in druge humane ter družbene vrednote. V *filozofiji*: Filozofska disciplina, ki se ukvarja s proučevanjem življenjskih in etičnih vrednot. Za njenega utemeljitelja velja Hermann Lotze (1817–1881). V *likovni ustvarjalnosti*: Aksiologije kot splošne vede o vrednotah v (likovni) umetnosti zaenkrat (še) ni, čeprav sta procesa vrednotenja in prevrednotenja umetniških oblikotvornih načinov in iz njih izhajajočih del bistveni sestavini vsakega kulturnega življenja in vsake kulture.

I. Osebni vtis

- a) Predanalitični osebni vtis
- b) Generalije o analiziranem delu
- c) Generalije o avtorju

II. Verifikacija osebnega vtisa

- a) Identifikacija semantičnega cilja
- b) Identifikacija formalnih izhodišč
- c) Analiza označevalne strukture

III. Sinteza analitičnih spoznanj

- a) Kaj (je bilo likovno artikulirano)?
- b) Kako (je bilo to storjeno)?
- c) Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?

Akcijski radij uporabnosti algoritma je mogoče preveriti tako, da ga opazujemo *in flagranti*, pri delu. Na tem mestu bo predstavljen v pogojih formalne analize štirih konkretnih umetniških del (dveh slikarskih in dveh kiparskih). Da bi bilo aplikacijo mogoče nazorno opazovati in jo preverjati, jo bom izvedel na decideran in kolikor mogoče ekonomičen način. Kljub razvidnosti pa ob tem ni odveč opozoriti, da algoritem ne dela namesto nas, ampak se moramo mi usposobiti, da bomo z njim lahko delali bolje in bolj učinkovito.

Drugi analitični primer:

Franc Kavčič, *Salomonova sodba*, 1817–1820



Slika 40: Franc Kavčič, *Salomonova sodba*, 1817–1820, olje na platnu, 243 x 340 cm, Ljubljana: Narodna galerija (stalna zbirka, NG S 1486; provenienca: darilo Republike Avstrije, 1956).

I. Osebni vtis

a) Predanalitični osebni vtis

Slike neoklasicističnega tipa danes ne privlačijo pozornosti. Še posebej, če se v galerijah znajdejo, in ponavadi se, v dolgih zaporedjih variacij na isto stilistično temo. Zdi se nam, da imamo ob njih v hipu dovolj razlogov, da zavrremo njihovo hladno preciznost, virtuoznost in prevelik odmerek historicističnega globokoumja ... in začnemo tem patetičnim malikom iskati obrnjeno odličnost tople nepreciznosti, nepopolnosti, aktualizma. Vse to je prešinjalo tudi mene, ko sem korakal mimo Kavčičeve *Salomonove sodbe* v Narodni galeriji. Če človek pričakuje nekaj drugega, ga vedno žene naprej in drugam, kjer bi našel tisto »pravo«. Skoraj bi bil že zdrknil mimo, če bi se v meni ne zganila filozof in slikar ter pritisnila na zavoro. Filozof, ki je detektiv prisotnega, se je želel prepričati, če tisto »pravo« ni že kar tu, kjer sem; poleg tega, zakaj naglica, saj beg vedno proizvaja le bežnost in niti malo ne ustavi smrti. Slikar v meni pa si je zaželel stopiti blizu in videti, kako je narejena ta slonokoščena preciznost nohtov, gub in sulic. Močno ga je mikalo, da bi se dotaknil gladke lazirane površine, da bi jo občutil, čeprav je vedel za galerijske senzorje in prepovedi. Stopil je bliže, da bi videl detajle, se odmaknil, da bi videl njihovo mesto v celoti. Prvič, drugič, tretjič, ne vem kolikič. In njegov preiskujoči um je v sliki zaznal navzočnost duha. Se pravi neko »sivo cono« med slikovnimi dejstvi, ki nas nadlegujejo s starinskimi zahtevami, in neko posebno spektakularnostjo, ki izvira iz podreditve obveznostim in omejitvam. Nato nek kristalinični red prostorskih razmestitev, pogledov in smeri, ki presega zaslepljenost z učinkom »na prvo žogo«. In za konec neko nepredvideno lepoto, ki kliče v naš čas kot *glas vpijočega v puščavi*. Posebej zadnji dve stvari sta me pričeli intrigirati: Kakšen red?, Kakšna lepota? Ali to dvojje sploh še lahko spregovori? Se lahko muzejska zaprašenost spremeni v bližino? Potreba po mimohodu je upadla, zdolgočasenost povsem popustila. Nič več nisem imel potrebe, da bi preklopil na drugi slikovni kanal.

Me prav zanima, kaj bo Kavčičeva slika narekovala v svoj »analitični zapišnik«.

b) Generalije o delu

Slika »Salomonova sodba« (1817–1820) je klasicistično delo velikega formata (243 x 340 cm) v tehniki lazurnega slikanja na osnovi grizaja.¹²⁷ Od leta 1956 se nahaja v stalni zbirki Narodne galerije v Ljubljani kot darilo Republike Avstrije. Slikar Franc Kavčič jo je naslikal na osnovi naročila, ki ga je leta 1817 dobil od

¹²⁷ Glej gesli *grisaille* in *lazura* v: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 272–273.

dunajskega cesarskega dvora, naj za umetniško zbirko cesarja Franca I. (*Belvedere*) ustvari sliko s temo po lastni izbiri. V skladu s pomembnostjo naročila se je Kavčič odločil za velik format ter upodobil motiv, ki simbolno izpostavlja »pravičnost in modrost vladarjev«. Naročilo je bilo izvršeno v treh letih. Kavčič konča sliko leta 1820 in po dolgih zapletih, ker slika cesarju naj ne bi bila »všeč«, prejme 1500 zlatnikov. Za Kavčiča in sliko je pri »Njegovem veličanstvu« uspešno posredoval grof Rudolf Wrmba-Freudentahl, ki je Kavčiča cenil in pri njem med leti 1799–1802 naročil in plačal štiri slike (*Dion pred Sirakuzami, Herod se spravi s sinovoma, Otrok Kipsel z nasmehom omehča razbojnika, Fokion zavrne Aleksandova darila*; vsa dela se danes nahajajo v Krásnem dvůru na Češkem).¹²⁸

Delo je istočasno največje slikarjevo platno, labodji spev uspešne štiridesetletne ustvarjalnosti in neke vrste umetniški *résumé* njegove klasiistične ideologije, osebnosti in posebnosti.

b) Generalije o avtorju

Franz Kavčič (tudi *Caucig Franc, Caucig Frančišek, Francesco Caucig, Caucig Xaverius, Caucig Franz*) se je rodil 4. decembra 1755 v Gorici. Glede na to, da je bil rojen v družini krojača, in to slovenskega rodu, se zdi danes na meji verjetnega, da bi lahko fant kdaj koli prejel elitno slikarsko izobrazbo tistega časa in nato postal še vrhunski umetnik z najbolj uglednimi evropskimi referencami. Vendar je mladeničevo presenetljivo nadarjenost, ki se je kazala sama od sebe, po nekem »čudežu« opazil grof *Johannes Philipp Cobenzl* (1741–1810), minister, diplomat in visok finančni uradnik na Dunaju, ki je svoja pozna leta preživel v Gorici. Fanta je pri dvajsetih letih poslal sinu Philippu na Dunaj, ki je bil vplivna osebnost na cesarskem dvoru. Ta se je – ravno tako presenetljivo – velikodušno posvetil Kavčičevi vzgoji, izobraževanju in kasnejši karieri. Philipp Cobenzl je za mladega slikarja menda skrbel kot za lastnega sina. Najprej mu je omogočil umetnostno šolanje na Dunaju. Ko je mladenič možnosti tega izobraževanja izčrpal, pa ga je leta 1779 poslal študirat na umetniško akademijo v Bologno, ki je bila takrat slavna zaradi poučevanja v risanju aktov po živem modelu. Na Cobenzlovo priporočilo mu je cesar Jožef II. leta 1781 omogočil podaljšanje študija v Italiji. Najprej v Bologni, kjer so pozornost mladega slikarja vzbudili slikarji Carracciji, nato pa v Rimu, v epicentru takratne umetnosti. Tam je Kavčič obiskoval umetniške zbirke in cerkve ter sistematično študiral upodobitve starih mojstrov. Veliko je risal po opazovanju (antične plastike in reliefi), hodil s prijatelji po rimski okolici in upodabljal poglede na znamenite antične razvaline ali mikavne izreze iz narave. V njegov prijateljski krog so tedaj sodili slikarji Josef Bergler (kasnejši prvi direktor umetniške akademije v Pragi), Simone Pomardi,

¹²⁸ K. Rozman, *Franz Kavčič Caucig*, str. 44 in 46.

Josef Riedl in Felice Giani. Po vsej verjetnosti pa se je tedaj spoznal tudi s klasičističnim kiparjem Antoniom Canovo, s katerim sta ostala v pisnih kontaktih še mnoga leta po tem.

Po sedmih letih (1787) se je vrnil na Dunaj, od koder pa ga je kancler in protektor dunajske *Akademie der bildenden Künste* knez Kaunitz (*Wenzel Anton Fürst von Kaunitz-Rietberg*) leta 1791 zaradi nabave mavčnih odlitkov ponovno poslal v Italijo. Najprej v Mantovo, kjer je kopiral umetnine v *Casa di Giulio Romano*, in nato v Benetke, kjer je ostal pet let in pol ter študiral Tiziana, Giorgioneja in druge beneške mojstre. Beneška akademija (*Accademia di belle arti di Venezia*) ga je 1796 imenovala celo za člana svojega gremija. Plod 14-letnega bivanja v Italiji je blizu 2000 del (študije po Rafaelu, načrti antičnih poslopij in lastne kompozicije iz grške in rimske zgodovine ter mitologije). Večinoma gre za lavirane ali akvarelirane (pero)risbe, za študije za oljne slike in deloma za oljne slike.

Leta 1797 se je za stalno vrnil na Dunaj, kjer je 1799 postal profesor in akademski svetnik na akademiji likovnih umetnosti. Leta 1808 so ga izvolili za vodjo oddelka za porcelansko manufakturo, od 1820 do svoje smrti pa je opravljal funkcijo akademijskega (di)rektorja. Zaradi pljučnice je umrl 17. novembra 1828 na Dunaju, štiri dni po smrti svoje žene. Pokopljejo ga 19. novembra na pokopališču *Matzleinsdorf* v 5. dunajskem okrožju Margarethen.¹²⁹

Na njegovo delo je vplivalo francosko neoklasicistično slikarstvo, s katerim se je seznanil v Rimu, in ga je nezadržno inspiriralo. Privlačilo ga je tudi slikarstvo sodobnikov, kot so bili *Pompeo Batoni*, *Angelica Kauffmann* ter *Jacob Philipp Hackert*. V olju je slikal mitološke in biblijske scene ter idilične krajine, risal skice za oljne slike, vedute Rima in okolice, Benetk in okolice, vedute krajev okrog Dunaja, ustvarjal risbe po antičnih kipih, reliefih, etruščanskih in egipčanskih predmetih ter po delih starih mojstrov.

Danes je ohranjenih približno 30 Kavčičevih del v oljni tehniki in okrog 2000 del na papirju. Največ se jih nahaja na Dunaju (*Belvedere*, *Akademie der bildenden Künste*) in v Ljubljani (*Narodna galerija*), nekaj pa jih je tudi na Madžarskem, Češkem ter v Italiji in eno – *Estera pred Asuerjem* – iz leta 1812 celo na drugi strani oceana (Charlottesville, ZDA: Virginia Art Museum).

Tematika njegovih slik je pretežno vzeta iz mitologije, zgodovine, biblije in življenja svetnikov, nekaj pa je tudi portretov. Med mitološka dela spadajo na primer slike, kot so *Mikonov grob* (pred 1810), *Izum igranja na strune in izum petja* (pred 1810), *Dafnis predstavi očetu nevesto Filis* (pred 1810), *Driada in rešeni hrast* (pred 1810), *Dekle reši Aristomena iz ujetništva*, med biblične slike

¹²⁹ Avtorjevi življenjepisni podatki so nazorno in izčrpno prikazani v delu: Ksenija Rozman, *Franc Kavčič Caucig. Slike za dunajsko palačo knezov Auerspergov*, Ljubljana: Narodna galerija, 2007, str. 43–46.

spada *Salomonova sodba* (1817–1820), *Kraljica Estera pred Ahasverjem*, *Herodova sprava s sinovi*, med oltarne slike pa *Sv. Bazilij*, *Sv. Janez Krstnik*, *Marija z Jezusom* (za cerkev v Imoli, okr. 1782), *Kristus na Križu* (za grofa Brunschwicka v Budimpešti), *Marijino obiskanje*, *Vnebovzetje* ter *Beg v Egipt* (za grofa Filipa Cobenzla) itd. Za grofovsko rodbino Colloredo iz Gorice je naslikal tudi skupinski portret s šestnajstimi člani rodbine.

Kratka bibliografija o avtorju

- SCHÖNY, Heinz, *Wiener Künstler-Innen. Genealogischen Daten und Ahnenlisten*, v: *Wiener Maler 1. Mittelalter bis Romantik*, Dunaj: Selbstverlag der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft 'Adler', 1970;
- STESKA, Viktor, *Slovenska umetnost I. Slikarstvo*, Prevalje: Družba sv. Mohorja, 1927;
- STELÈ, France, *Monumenta artis Slovenicae II*, Ljubljana: Akademsko založba, 1938;
- CANKAR, Izidor, ČOPIČ, Jelisava (uvod), *Klasicizem in romantika na Slovenskem*, Ljubljana: Narodna galerija, 1954;
- MANZINI, Guido, *I disegni di Francesco Caucig nel Museo provinciale di Gorizia*, Firenze: Il Cenacolo, 1952;
- ROZMAN, Ksenija, *Franc Kavčič Caucig. Themes of Antiquity*, Ljubljana: Narodna galerija, 2010.

II. Verifikacija osebnega vtisa

a) Identifikacija semantičnega cilja

Kot pove naslov, je ikonografija slike osnovana na biblijskem tekstu iz tretjega poglavja *Prve knjige kraljev*, ki govori o znameniti razsodbi kralja Salomona¹³⁰ med dvema ženama, ki dokazujeta, da je preživel otrok njun. Prisluhnimo najprej biblijskemu tekstu:

»¹⁶Tedaj sta prišli h kralju dve vlačugi in stopili predenj. ¹⁷Ena od žená je rekla: ‚O, moj gospod, jaz in ta žena stanujeva v isti hiši. V njeni navzočnosti sem rodila v hiši. ¹⁸Tri dni po mojem porodu je rodila tudi ta žena. Bili sva skupaj, nikogar drugega ni bilo pri naju v hiši; sami sva bili v hiši.¹⁹ Sin te žene pa je ponoči umrl, ker je ležala na njem. ²⁰Sredi noči je vstala, vzela mojega sina z moje strani, medtem ko je tvoja dekla spala, in ga dela sebi v naročje; svojega mrtvega sina pa je položila meni v naročje. ²¹Ko sem zjutraj vstala, da bi sina podojila, glej, je bil mrtev. Ob jutranjem svitu sem si ga natančno ogledala, in glej, to ni bil moj sin, ki sem ga rodila.‘ ²²Druga žena pa je rekla: ‚Ne, živi otrok je moj sin, mrtvi pa je tvoj!‘ Ta je rekla: ‚Ne, mrtvi je tvoj sin, živi pa je moj!‘ Tako sta se prerekali pred kraljem. ²³Tedaj je kralj rekel: ‚Ena pravi: ‚Moj sin je ta, ki živi; mrtvi pa je tvoj.‘ Druga pa pravi: ‚Ne, mrtvi je tvoj sin, živi pa je moj.‘ ²⁴In kralj je rekel: ‚Prinesite mi meč!‘ Ko so prinesli pred kralja meč, ²⁵je kralj rekel: ‚Presekajte živega otroka na dvoje in dajte polovico eni, polovico pa drugi!‘ ²⁶A žena, katere sin je bil živ, je rekla kralju – kajti zaradi sina se ji je trgalo srce: ‚O, moj gospod, dajte njej živega otročička in nikar ga ne umorite!‘ Druga pa je rekla: ‚Ne bo ne moj ne tvoj, presekajte ga!‘ ²⁷Tedaj je kralj odgovoril in rekel: ‚Prvi dajte živega otročička in nikar ga ne umorite: ona je njegova mati!‘ ²⁸Ves Izrael je slišal o razsodbi, ki jo je izrekel kralj. Navdal jih je strah pred kraljem, ker so videli, da je Božja modrost v njem za izrekanje razsodbe (1 Kr 3, 16–28).«

Salomonova razsodba je šokantna, a presenetljivo učinkovita. Pravzaprav je po Watzlawicku, Weaklandu in Fischu¹³¹ to »rešitev druge vrste« (*second order change*, sprememba drugega reda). Se pravi rešitev, ki temelji na »preokvirjanju« (*reframing*) oziroma na razširitvi okvira izvirne problemske situacije, kar prinese rešitev, ki se zdi nepredvidljiva, nenadna in nelogična. Vendar le z vidika prvotne situacije, ne pa tudi s stališča širšega, meta-razmerja do stvari. S

130 Kralj Salomon (heb. שלמון; beri Š'lomo) je bil sin kralja Davida in Betsabeje ter tretji Izraelov in Judovski kralj po vrsti. Vladal je med leti 970 do 937 pr. Kr. Biblijska tradicija ga slavi zaradi njegove legendarne modrosti. Njegovo najvažnejše delo je bila gradnja prvega templja v Jeruzalemu, v katerem je bila shranjena »skrinja zaveze« z Mojzesovima tablama z dekalogom. Ime *Salomon* izvedeno je iz starohebrejske besede, ki pomeni »dete miru« oziroma »mirotvorec«.

131 Cf. Paul Watzlawick, John Weakland, Richard Fish, *Na drugačen način. Načela definiranja in razreševanje problemov*, Ljubljana: Umco, 2016, str. 35–52 in 129–149.

stališča prvotne situacije in njenih premis, bi moral Salomon presoditi pravne simptome situacije in prepričljivost argumentov obeh žena, ter po premisleku in postavi dosoditi otroka eni ali drugi. S tem bi bil spor uradno končan, kot je mnogo sodnih sporov, ne pa tudi razrešen. Tako pa je problem razrešil na ta način, da je z novo, razširjeno definicijo situacije, to je z brutalno radikalizacijo njenih konsekvenc povzročil, da udeleženci na isto zadevo pogledajo z drugega zornega kota in v skladu s tem ravnaajo. Rešitev te vrste je ponesla v svet Salomonov sloves »modrega vladarja«. Zaradi tega slovesa mu je v biblijski tradiciji tudi pripisano avtorstvo t. i. modrostnih knjig (*Jobova knjiga, Psalmi, Pregovori, Pridigar in Visoka pesem*), čeprav so dejansko nastale kasneje.

Prva in Druga knjiga kraljev, ki sta v hebrejski bibliji eno delo, spadata v kano-nični biblijski korpus. Prva knjiga kraljev govori o času med zadnjimi dnevi kralja Davida (972 pr. Kr.) do zadnjega potomca Davidove dinastije, v Kaldejo izgnanega kralja Jojahíja (561 pr. Kr.). Za našo temo je pomembno, da vsebuje knjiga pravcati »nauk o kraljevanju«. Pravi kralj, je rečeno v knjigi, je tisti, ki se drži Božje postave, ki hodi po njegovih potih, uresničuje njegove zakone, zapovedi, predpise in odloke, kakor je pisano v Mojzesovi postavi (prim. 1 Kr 2,3). Kralj je dolžan voditi ljudstvo modro in pravično in mu celo služiti, ker ljudstvo pripada Bogu. Biti mora zvest Bogu in mora pravilno obhajati bogoslužje. Nad vsemi Judovimi kralji stoji podoba ustanovitelja dinastije, kralja Davida. Po njegovi zvestobi Bogu, po njegovi – idealizirani – pobožnosti »merijo« pisci njegove naslednike. Tako se je Salomon ravnal po zakonih svojega očeta Davida (1 Kr 3,3), Jošíja je delal, »kar je prav v GOSPODOVIH očeh; hodil je v vsem po poti svojega očeta Davida in ni krenil ne na desno ne na levo« (2 Kr 22,2). A spričevalo podobnosti z Davidom zavoljo odklonov dobijo zelo redki Izraelski in Judovski kralji.

Poudarek Kavčičeve slike tako ni na ilustraciji biblijske zgodbe, kot precej del drugih avtorjev na to temo, ampak na tematizaciji in simbolni povečavi »modrega in pravičnega vladanja«. To pa je bilo kar najbolj v skladu z digniteto cesarskega naročila. V tem smislu je moč reči, da je bil Kavčič ne le odličen formalist, ampak tudi inventiven semantik oziroma »konceptualist«, kot bi rekli danes.

b) Identifikacija formalnih izhodišč

Kavčičeva dela sledijo neoklasicistični doktrini, po kateri so ključnega pomena trdna in precizna risba, jasni obrisi oblik, brezhibni proporci, prepričljiva modelacija ter skrbno premišljena kompozicija, v tematskem pogledu pa poučne arhetipične »zgodbe« iz mitološke in biblijske zakladnice. Natančna in jasna risba naj izraža lepoto in daje oblikam pomen, usklajeni proporci figur in predmetov, preračunana in uravnotežena kompozicija ter obvladovanje mizanscenskega prostora pa morajo biti v skladu z vsebinskim poudarkom artikulacije. Geslo klasicističnega teoretika *Johanna Joachima Winckelmann*a – »plemenita preprostost

in tiha veličina« – je bilo vodilo novega časa in tudi Kavčičeva intimna ustvarjalna deviza. Vse to je slikarja usmerjalo k poudarjanju klasične lepote (vsa antična umetnost, zlasti plastika in reliefi ter dela »božanskega« Rafaela), se pravi k plemeniti slikarski preprostosti, eleganci in virtuozni izvedbi.

Ko gledamo sliko, takoj opazimo, da je izhodiščna prvina, na kateri je zasnovana, likovni element *svetlo-temno*. In sicer v renesančnem (Boticelli, Rafael, Tizian) ter neoklasicističnem pomenu (Ingres, David), se pravi kot nosilec *modelacije*, tj. preciznega predstavljanja tridimenzionalnosti predmetov in pojavov na slikovni površini. Svetlostne razlike v sliki so pretežno v deskriptivni funkciji, le deloma imajo vlogo dramatične osvetlitve prizorišča z glavnim dogajanjem in dramatične zatemnitve spremljevalnih delov mizanscene v prvem in tretjem planu. Dramatičnost pripovedi je izražena in podčrtana tudi z *likovno spremenljivko smer*, tj. s smerjo pogledov upodobljenih figur, z gestami njihovih teles, delov teles ter rekvizitov (žezlo, meč, sulica). Pomembno izrazno sredstvo slike je tudi *položaj* ikonografskih enot v slikovnem prostoru in aktiviranje njihovih medsebojnih povezav skozi konvergentne ali divergentne odnose.

Slika je odklon od baročne in rokokojske barvitosti ter čutnosti. To se kaže v jasnosti, treznosti in idealizirani predstavi o svetu, v katerem naj bi vladali modrost, moralnost, patriotizem in arkadijski mir.

c) Analiza označevalne strukture

Slikar se je dela lotil študiozno in temeljito, kakor je bil vaje vse življenje. Z neoklasicističnega stališča je moralo biti na sliki, zlasti na sliki velikega formata vse vnaprej premišljeno, detajlirano in usklajeno. O tem pričujejo ohranjene pripravljalne skice in študije figuralnih poz in njihovih konstelacij, obraznih karakterizacij, detajlov, mizanscen in osvetlitev (prim. slike 41–45). Naključju je bilo prepuščeno skrajno malo stvari. Čeprav velja opozoriti, da je primarni vir in primarna inspiracija za oblikovanje kostumov in prizorišča pri Kavčiču neoklasicistični študij antike in neoklasicistična predstava o antiki, ne pa etnološki študij oblačilne in stavbne kulture v starozaveznem socio-kulturnem kontekstu, v katerem se zgodba dogaja (Jeruzalem, 10. stoletje pr. Kr.).



Slika 41: Študija figure Salomona za sliko »Salomonova sodba«, okrog 1817, bela in črna kreda na sivo toniranem papirju, 497 x 341 mm, Dunaj: Kupferstichkabinett, invent. št. 12011.



Slika 42: Otroška figura, dve ženski in dve moški glavi, študija za sliko »Salomonova sodba«, okr. 1817, bela in črna kreda na sivo-rumeno toniranem papirju, 501 x 343 mm, Dunaj: Kupferstichkabinett, invent. št. 1370.

Slika 43: *Prava mati*, študija za sliko »Salomonova sodba«, okr. 1817, bela in črna kreda na rjavo-rumeno toniranem papirju, 500 x 345 mm, Dunaj: Kupferstichkabinett, invent. št. 12010.



Slika 44: *Poza in obleka lažne matere*, študija za sliko »Salomonova sodba«, okr. 1817, bela in črna kreda na rjavo-rumeno toniranem papirju, 498 x 338 mm, Dunaj: Kupferstichkabinett, invent. št. 12009.





Slika 45: *Paris in Helena pred egipčanskim kraljem Proteusom. Kompozicijski načrt, pred 1801, grafit in lavirana perorisba, 463 x 647 mm, Dunaj: Kupferstichkabinett, invent. št. 1667; risba sicer ni pripravljala kompozicijska študija za »Salomonovo sodbo«, ker mi te študije ni uspelo najti, vendar njen ustroj nazorno kaže, kako se je Kavčič v tem času loteval mizanscensko-kompozicijskega načrtovanja.*

Temeljno vprašanje »analize označevalne strukture« pri narativnih delih, med katera spada Kavčičevo, je vprašanje, ali sta – in kako sta – v njih »kompozicija in naracija postali eno«, če tu uporabim vroče jedro stvari zadevajočo dikcijo umetnostnega zgodovinarja Lorenza Eitnerja.¹³² Zatrjevanje, da dvoje, naracija in kompozicija, lahko postane »eno«, in implicirana predpostavka, da je to v umetniškem smislu celo nekaj obligatnega, imata na prvi pogled na sebi filozofsko aromo »nerešljivosti«. Dejansko pa sta v njima izpostavljeni ontična matrica in logika, v katerih je nujno iskati korenine konstitutivne vednosti o tem, kako je slika sploh lahko »narativna«, se pravi, kako je mogoče, da pripoveduje zgodbo, če pa jo je prisiljena »pripovedovati« in »izgovarjati« zgolj v

¹³² Lorenz Eitner, *Géricault's Raft of the Medusa*, London: Phaidon, 1972, str. 26.

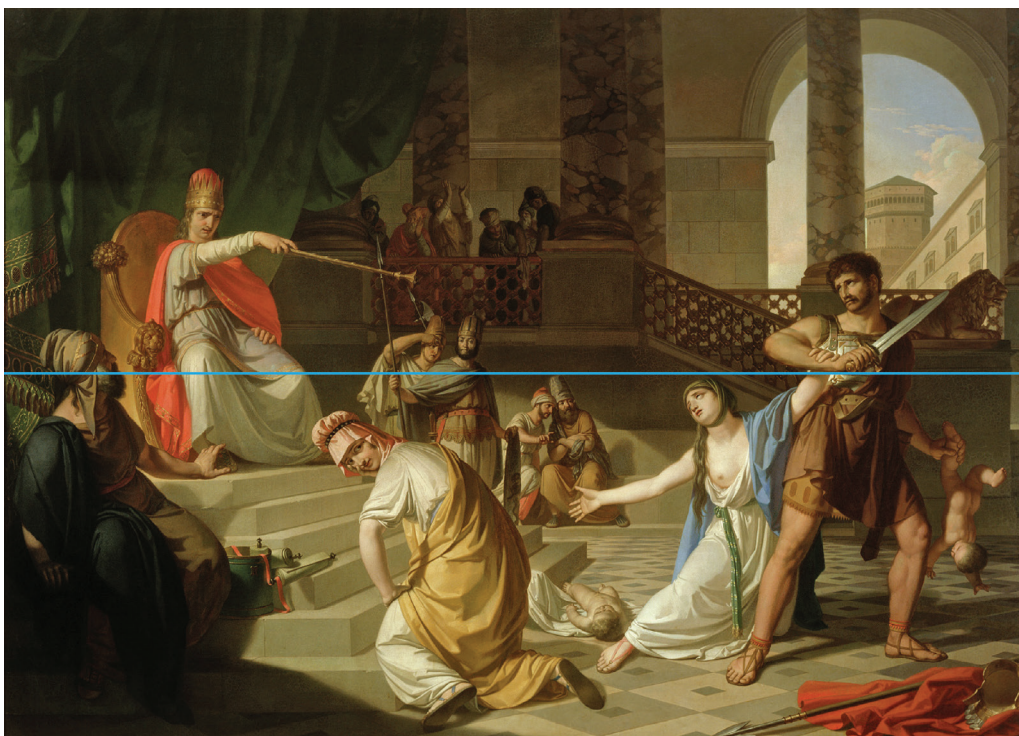
narekovajih, namreč brez besed. Na površje tu prihaja biblijsko intoniran razmislek o »besedi, ki (naj) postane meso« oziroma razmislek o označevalni in ekspresivni alternativni za označevalno in ekspresivno moč besede (*lógos-a*). Če gledamo s stališča likovne prakse, je vprašanje »Kako lahko slikar artikulira v besedah izpovedano zgodbo brez besed?« avtologično, se pravi tako, da vsebuje istočasno tudi že odgovor. Ta je lakoničen: takó, da to zgodbo in-formira v likovni materiji, se pravi, da jo dobessedno »utelesi« – s telesi in telesnimi oblikami v prostoru ter z njihovimi medsebojnimi topološkimi razmerji, ki so sposobna nositi informacijo in izraz.¹³³ Ali povedano s formulo: Slika ne pripoveduje; način, kako *govori*, je kompozicija, razpored oblik in figur na njej.

Vzemimo to formulo za delovno hipotezo. Kakšen je razpored oblik in figur na Kavčičevi sliki? Kakšna zamisel o oblikovno-prostorski alternativni gostemu in zapletenemu biblijskemu tekstu se razodeva v pravilih njene »igre«? Tega ne odkrijemo s teorijami, ampak z dolgotrajnim opazovanjem ter preverjanjem položaja oblik in njihovih odnosov v slikovni resničnosti. Predpogoj za to pa je, da se v miljeju »slikovne komercializacije«, »smrti avtorja« in »kulture pomena« naučimo, ali ponovno naučimo, slikovne *kontemplacije*, »umetnosti notranjega molčanja«, ki avtorju slike ne »zapre ust« na račun gledalčeve semantične zgovornosti, ampak omogoči, da se slikovni resničnosti posvetimo na način odkrivanja, ki v našem življenju ne zazveni zgolj kot »informacija«, temveč kot osebno doživetje. Potem nas bo že življenje samo popravilo, če bi v doživljajski evforiji, samoumišljanju ali hvalisanju hoteli intelektualistično slepariti, ali če bi elegantna spekulacija hotela svoj leporečni greben dvigniti nad samosvojost likovne resničnosti. Ta ne glede na vse ostaja »neizčrpna skrivnost«, polna detajlov, paradoksov, neopaženih stvari, odprta za množico alternativnih interpretacij – katero od njih bomo izbrali, je naša odločitev, naše tveganje, naša odgovornost.

A vrnimo se h Kavčičevi sliki. Kakšen je razpored oblik in figur na njej?

Če za grobo orientacijo sliki najprej vrišemo preprosto horizontalno simetralo, smo že lahko presenečeni. Takoj se namreč izkaže, da ta, v sliki sicer »nevidna« linija slikovni prostor *logično* razdeli na zgornjo »sodno« ter spodnjo »razpravno« hemisfero. To pomeni, da ni le geometrijska ločevalka formata na zgornji in simetrični spodnji del, ampak *istočasno* semantična ločnica precizno intoniranega narativnega prostora. Preko nje me slikarjeva intenca gleda z neverjetno odkritostjo.

¹³³ Glej Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 310–313 in 322–326 (posebej str. 324).



Slika 46: 1. analitična faza.

Nič manj zgovorna ni diskretna vertikalna simetrala formata, ki razdeli prostor formata in narativni prostor na štiri, semantično še jasneje profilirane dele oziroma kvadrante: (1) na vladarskega s Salomonom levo zgoraj, (2) na »eksekutivnega« z oboroženim vojakom desno zgoraj, (3) na levo spodaj ležeči kvadrant lahko prepoznavne »lažne matere«, ki z zvijačnim pogledom lahko tno in preračunljivo »išče« pritrjevanje in zaslombo pri nas gledalcih, in (4) na desno spodaj ležeči kvadrant »avtentične matere«, ki skuša z brezupno gesto zadrževanja vojakove roke »preprečiti izvršitev uradnega dejanja«.



Slika 47: 2. analitična faza.

Salomon se pri tem v glavnem nahaja v kvadrantu levo zgoraj, ki ima po Kandinskem¹³⁴ karakter lahкости in svobode; kar pritiče vladarju. Prava mati se nahaja v desnem spodnjem kvadrantu, ki ima kontrastni doživljajski značaj zgostitve, teže in fizičnega ter duhovnega pritiska. Ta kvadranta povezuje disharmonična diagonala, znanilka »dramatične napetosti«. Neprava mati »domuje« v levem spodnjem kvadrantu, ki ga karakterizirajo oslABLJENE lastnosti levega zgornjega kvadranta, se pravi manjša svoboda in manjša lahkost v obliki neke posebne »lahkotnosti« v fizičnem in duhovnem smislu. Oboroženi vojak pa ima s svojo »eksekutivno močjo« domicil v desnem zgornjem kvadrantu, ki sicer v manjši meri, a vendar, deli lastnosti levega spodnjega kvadranta, torej zgostitev, težo in pritisk. Ta dva kvadranta povezuje harmonična diagonala, znanilka »lirične napetosti«, ki pa v Kavčičevi »dramatični« sliki, razumljivo, ni aktivirana. To kaže, kako položaj oblik v likovnem prostoru vpliva na njihov ekspresivni značaj in vsebino, in da je vzrok temu diferencirana topologija, ki izvira iz dejstva, da človek izkušnje z gravitacijo v pragmatičnem prostoru samodejno vnaša tudi v doživljanje simbolnih prostorov, kakršni so likovni.

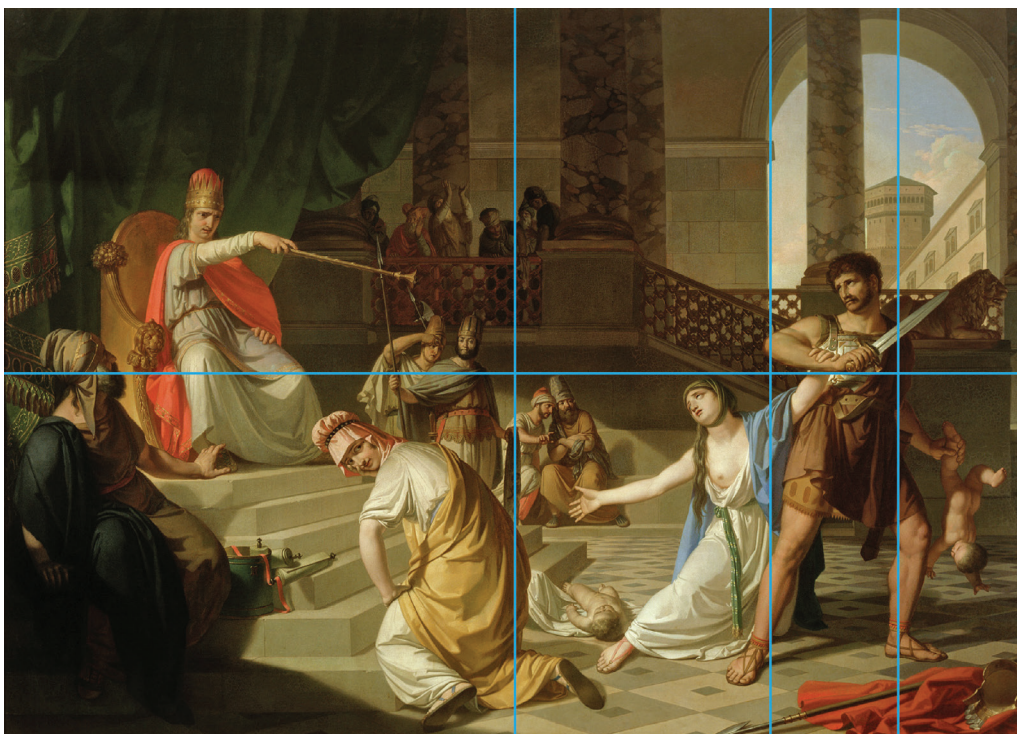
134 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern: Benteli verlag, 1973, str. 130–134; glej tudi: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 195–196.

Človek, ki bi biblijski pripovedi o Salomonovi sodbi sledil z eksplicitnim namenom, da jo likovno artikulira, bi si vsaj sprva ne znal predstavljati, da se je njenemu zapletenemu in dramatičnemu narativnemu tkivu mogoče likovno približati s tako preprosto, razumno in navsezadnje neznansko elegantno kompozicijsko »nastavitvijo«.



Slika 48: 3. analitična faza.

Tretjo spontano členitev narativnega prostora predstavlja vertikalna simetrala desne polovice formata, ki jo v zgornjem delu diskretno napove rob masivne stene z obokom, ki prizorišče v 6. planu odpira v zunanji prostor s »stražnim stolpom« v ozadju. V fokus gledalčevega pogleda neprisiljeno vleče privilegirano »stično ploskev« konfliktnega kontakta med odločno in stabilno postavo oboroženega vojaka na desni strani te simetrale in nestabilno ter obupano postavo prave matere, ki skuša stopnjevanje dogajanja s pasivnim upiranjem zaustaviti, na levi strani simetrale. Prostor te figure med tremi simetralami je vse ožji, vse bolj stisnjen, njena stiska pa z likovnega stališča vse bolj brezizhodna in peklenska.



Slika 49: 4. analitična faza.

Vertikalna simetrala četrte (desne) četrtine formata, ki ima svoje optično izhodišče v simetrali »stražnega stolpa« v ozadju, »uokvirja« in s tem poudarja trdnost in stabilnost izvršne oblasti v postavi vojaka z mečem. Dogajanje se tu zgosti v dvojnem smislu: v »zaupanju v pravno državo«, kot bi rekli danes, pa tudi v hkratni nevarnosti demoralizacije, ki bi lahko nastopila zaradi prevlade pravnih načel in sredstev nad resnico.



Slika 50: 5. analitična faza.

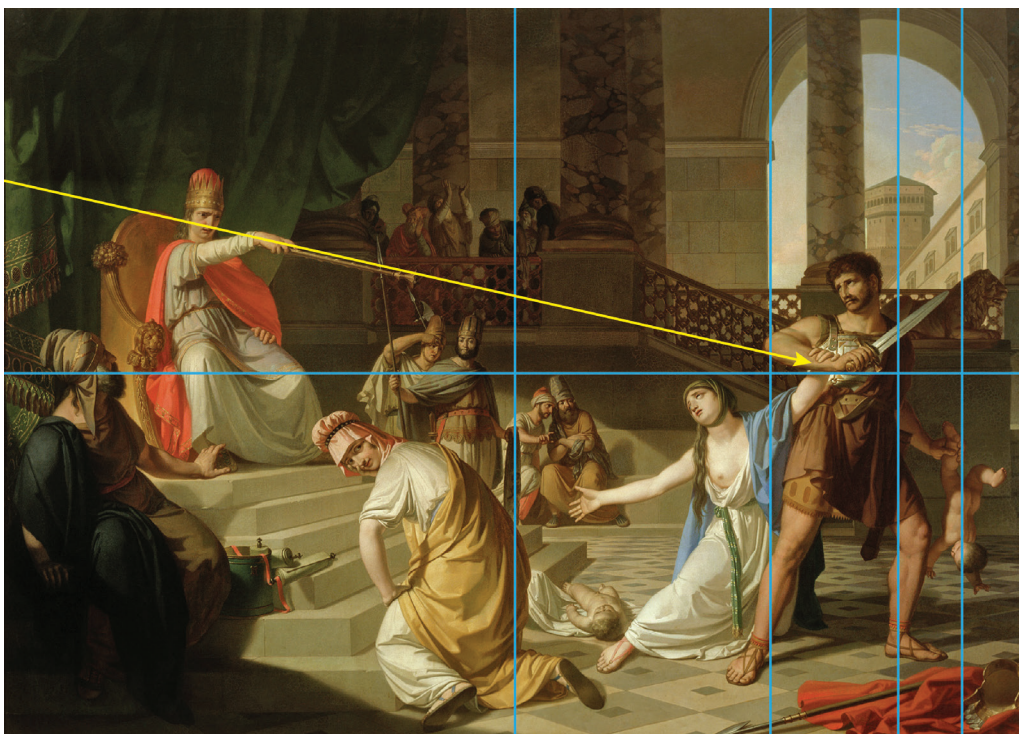
Dogajanje na sliki se dodatno skoncentrira s simetralo zadnje (desne) osmine formata, ki nas s tem, da se z njo pokriva kompozicijska silnica »živega otročička«, morda prvič radikalno opozori na sekundarna protagonista zgodbe, na njeni brezmočni žrtvi. Na živega otroka desno od nje, ki ga vojak »po lovsko« drži za nogo, tako da kot zajec binglja z glavo navzdol, neprijetno stisnjen med to simetralo in desno stranico formata in v narativni prostor zaripel od joka, ker je v likovni umetnini pač obsojen na brezglasje, neopazen trobenta svoj brezmočni *memento*. In na še bolj neopaznega mrtvega otroka, ki ob vertikalni simetrali formata mrtvaško bled v močni perspektivični skrajšavi brezmočen leži ob vznožju kraljevega prestola, kot da ne prenese več druge teže kot težo neba.

Kavčič sledi svoji temi tako, kot lovec zasleduje divjad. Kakor je od vsega začetka umno pozicioniral glavne narativne protagoniste v slikovnem prostoru, tako sedaj od leve proti desni, kot smo vajeni brati tekste in slike, logično stopnjuje narativno napetost, dokler ne bo zrela za (za)ključni poseg. Pri tem, kot pokaže slika 51, spretno in natančno izkorišča diminuendo geometričnega zaporedja ($0, 1/2, 3/4, 7/8, 15/16 \dots 1$) do skrajne še smiselne točke, ki gledalčevo pozornost ponovno vrne na izhodišče, da lahko znova, tokrat še odločneje in z bolj utemeljene podlage vrže doživljajski trnek v slikovno-narativni tolmun.



Slika 51: 6. analitična faza.

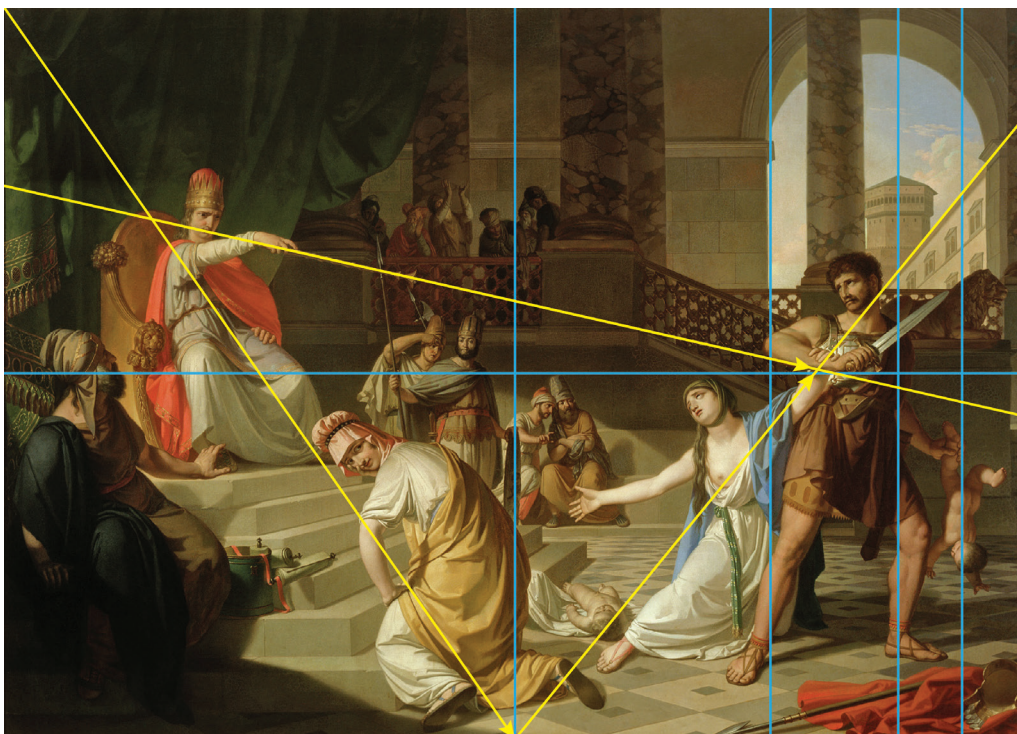
V ikonografskem smislu je slika polna različnih predmetov (šlem, sulica in ogrinjalo v 1. planu na desni, papirusovi zvitki na stopnicah prestola, različna obuvala, okrašen prestol levo zgoraj, skulptura leva za vojakovo sulico na desni) in atributov (kraljeva krona, vojakov meč, sulica in helebarda vojakov v 3. planu). Daleč najbolj ključni atribut na njej pa je kraljevo žezlo, simbolno znamenje vladarske oblasti.



Slika 52: 7. analitična faza.

Pa ne kot umetelno izdelana insignija, ki privlači pozornost z dragocenim okrasjem, ampak kot »slikovni indikator«, ki z avtoritativno usmerjenostjo naravnost kliče po tem, da njegovo smer z očmi podaljšamo, kamor kaže – v *in medias res*, v nevrvalgično točko kulminirajoče narativne napetosti, v katero je kot kirurški nož v zrelo gnojno bulo priletel kraljevi ukaz, naj se živega dojenčka preseka, in vsaki od žensk, ki zatrjujeta, da je otrok njen, dà polovica. Ta točka je mesto, kjer se na horizontalni simetrali formata srečujeta mišičasta roka vojaka, ki namerava z mečem izvršiti ukaz, in šibka roka avtentične matere, ki skuša to izvršitev, čeprav tvega življenje, nemočno preprečiti. Pri čemer se obe roki semantično neznansko okrepita, ko gledalca »razvnameta« s pomenom njune prepletenosti. Točka »spo-prijema« je sama na sebi sicer neznatna, a pričinja izstopati, ko se zavemo, da nanjo poleg kraljevega opozarjajo in pritiskajo še drugi slikovni smerni indikatorji.

Najbolj očitno verjetno indikator, ki ga tvorita pasivna diagonala leve polovice formata, ki v sebi povzema spogledljivo-hinavski pogled, ki ga lažna mati uperja v gledalca, in linija, ki od stičišča pasivne diagonale in formatove vertikalne simetrale, vzdolž iztegnjene leve noge in desne roke prave matere teče v perspektivično nagnjeno streho »utrdb« za obokom v 7. planu, in se pri tem na mestu prepleta obeh rok seka s podaljšano smerjo kraljevega žezla.



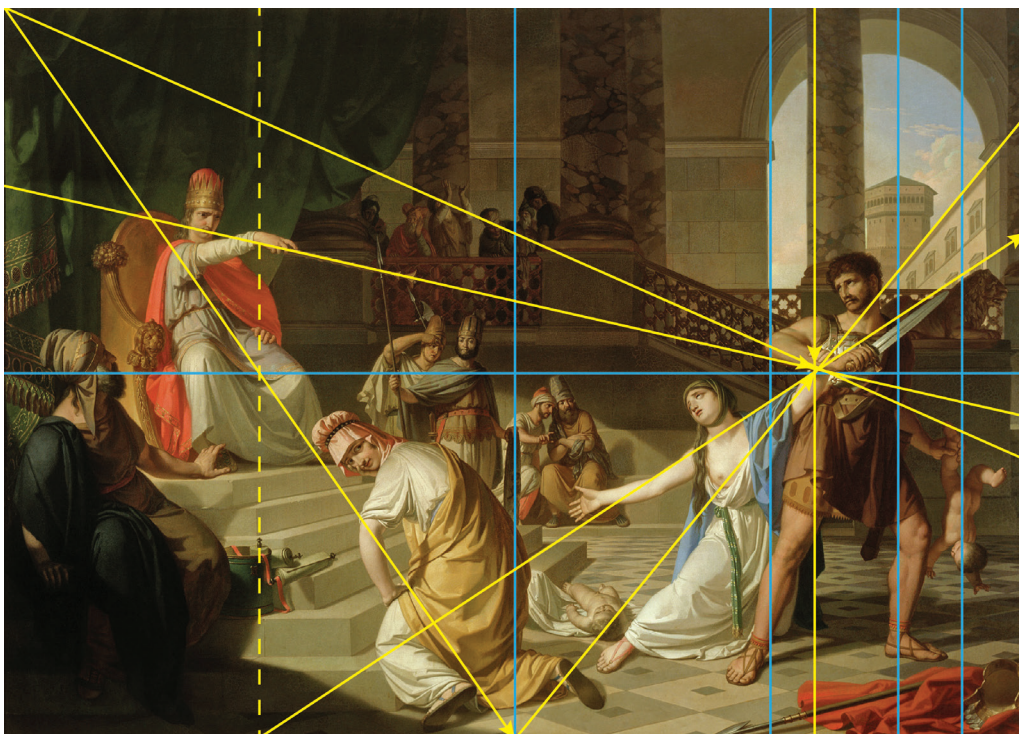
Slika 53: 8. analitična faza.

Pomemben smerni indikator, ki vodi v isto konvergenčno točko, je tudi linija, ki je indicirana s smerjo vojakovega meča in teče od vznožja vertikalne simetrale leve polovice formata preko mečeve konice in tudi seka mesto spo-prijema obeh rok. Kot pika na »i« pa se v semantično vozlišče spustita še linija, ki ima svoje optično izhodišče v levem robu mogočnega stebra v 6. planu, in simetrala poševne ograje stopnišča v 4. planu.

Pravzaprav bi bilo mogoče reči, da je v sliki prav vse, neposredno ali posredno »merjeno« na opisano konvergenčno točko, za katero se zdi, kot bi na njej dva neenaka angela prava in pravice trčila z dvema kupama in v negotovosti nazdravljala zaupanju v človeško presojo. Skratka: Slikar v biblijski zgodbi sledi momentu, v katerem lahko gledalec pod pritiskom presenečenja ali bolečine združi tisto, kar je bilo pred tem v njem razpršeno – kot mesto, v katerem iz istega razloga prebivalci zapustijo svoja opravila in se zberejo glavnem trgu. To, kar pri takem trenutku nastane, ne bo več prenehalo vplivati.¹³⁵

Če gledamo s tega stališča, je mogoče reči, da v sliki Kavčič biblijske zgodbe sploh ni povedal do konca. Zgodbo je zgolj pripeljal do najbolj na-

¹³⁵ Prirejeno po: Christian Bobin, *Za vedno živa*, Maribor: Litera, 2008, str. 165.



Slika 54: 9. analitična faza.

petega stanja, nato pa kot v kakšni ceneni televizijski nadaljevalki označil, da bomo več izvedeli po reklamah ali naslednjič. Zaplet in potem ... tri pike! Za njimi pa mi, gledalci, željni atrakcij in lačni razrešitev. Nič koliko je pisatelj, ki vstavi v tekst tri pike, ker jim preprosto zmanjka idej, piše Søren Kierkegaard. So pa tudi taki, ki naredijo tri pike iz rahločutnosti in z okusom, iz upravičenega razloga. Če namreč to napravijo tam in tako, da tri pike povedo ravno tisto, kar je bilo z njimi izpuščeno. In to celo še bolj prepričljivo, kot bi lahko storila izreka. Kadar se to zgodi, stavek stoji. Ni mu treba nobene pomoči ali podpore s strani nerodne roke, ki bi rada kaj dodala: preprosto stoji, brez pomoči kogar koli. Čeprav je sam v pomoč samostojnemu umu, ki se lahko nanj opre.¹³⁶

¹³⁶ Prirejeno po: Søren Kierkegaard, *Dejanja ljubezni* (prev. Andrej Capuder), Ljubljana: Družina, 2012, str. 349–350.

Mogoče je dokazati, da je Kavčič v *Salomonovi sodbi* ubral natanko »strategijo treh pik«, saj z likovnega stališča strategije »finalnih dogajanj« ali povzetkov narativnih »končnih rezultatov« niso zelo plodne. Zahtevajo namreč preveč deskripcije za premajhen učinek. Atraktivnejše so strategije, ki bi jih lahko primerjal z nastavitvami šahovskih problemov, ki jih mora potem vsakdo sam odigrati do konca. Tako tudi slikarji, zlasti pri narativno intenzivnih figuralnih kompozicijah, pogosto težijo k temu, da dogajanje zajamejo takrat, ko je semantična drama na višku in se še ne ve natanko, kam se bo kulminirajoča situacija obrnila – v rešitev ali v pogubo. Potem pa prepustijo gledalcu, da se ob »nastavljenem« vrhuncu kristalizira njegovo, ne slikarjevo doživetje.

Natanko to velja tudi za formalno likovno analizo. Ko opravi svojo »diagnostično« nalogo, lahko gledalec »zavije vrat perutnini pojasnjevanj«¹³⁷ in se sam odpravi na raziskovanje *in vivo*: z lastnimi pogledi, idejami, vrednotami, močmi, tveganji in odgovornostjo.

III. Sinteza analitičnih spoznanj

Poglejmo torej v kratkem povzetku, kaj je Kavčičevo delo »narekovalo« v svoj analitični zapisnik.

a) Kaj (je bilo likovno artikulirano)?

S sliko *Salomonova sodba* Kavčič ni imel namena ilustrirati biblijske zgodbe iz Prve knjige kraljev (1 Kr 3,16–28), kot bi bilo, gledano od zunaj, mogoče soditi po njenem naslovu. Naslikal jo je na osnovi naročila dunajskega cesarskega dvora, ki ga je dobil leta 1817. V skladu s pomembnostjo naročila se je odločil za velik format ter upodobil motiv, ki simbolno izpostavi naročniku primerno visoko temo »pravičnega in modrega vladanja«. Naročilo je bilo izvršeno v treh letih, vendar naročniku, cesarju Francu I., slika ni bila »všeč«.

Delo je največje slikarjevo platno in tako rekoč »labodji spev« njegove, danes bi rekli, »mednarodno uspešne« kariere.

137 Prirejeno po: Christian Bobin, *Ruševine neba* (naslov izvirnika: *Les ruines du ciel*), Ljubljana: Književno društvo Hiša poezije, 2014, str. 110.



Slika 55: Reprodukcijska izvirne verzije brez analitičnih posegov.

b) Kako (je bilo to storjeno)?

Topološka analiza Kavčičeve kompozicije pokaže, da je slikar narativni prostor od samega začetka organiziral v osupljivem soglasju z internimi karakteristikami topologije likovnega prostora, tako da sta naracija in kompozicija v postopnem kontrapunktiranju dejansko čedalje bolj postajali »eno«. V prvem koraku je vidik usklajevanja narativnega in kompozicijskega jasno razviden s pomočjo *aplikacije* horizontalne in vertikalne simetrane formata, ki pokaže, kako je slikar štirim, ekspresivno razlikujočim se geometrijskim kvadrantom likovnega prostora priredil štiri, za biblijsko zgodbo ključne narativno-figuralne poudarke in s tem na prizorišče z eno samo domiselno potezo precizno prezrcalil generalno matrico njihovih kompleksnih semantičnih razmerij. V kvadrant levo zgoraj je umestil kralja Salomona s simboli njegove vladarske in sodne oblasti. Kvadrant desno zgoraj obvladuje »izvršna oblast«, ki jo simbolizira z mečem oboroženi vojak. V kvadrantu levo spodaj domuje nepravna mati, v kvadrantu desno spodaj pa je domicil avtentnične matere, ki skuša z brezupno gesto zadrževanja vojakove roke »preprečiti izvršitev uradnega dejanja«. Ta točka »spoprijema« ženske in vojakove roke je na Kavčičevi sliki sploh *tópos* narativne kulmina-

cije. Sama na sebi je sicer neznatna, a pričenja izstopati, ko začno nanjo z vseh strani opozarjati slikovni smerni indikatorji, na čelu z avtoritativno naperjenostjo kraljevega žezla, ki to točko istočasno nakazuje in vzpostavi s »krutim« ukazom, naj se živega dojenčka preseka na dvoje, in vsaki od žensk, ki zatrjuje ta, da je otrok njen, dà polovica.

Podobno kot je razsodba kralja Salomona »rešitev druge vrste« (po Watzlawicku, Weaklandu in Fischu), se pravi rešitev, ki temelji na »preokvirjanju« (*reframing*) oziroma na razširitvi okvira izvirne problemske situacije, tako je, lahko rečem, tudi Kavčičeva slika z likovnega stališča »*second order solution*«, saj je zgodbo inteligentno »preokviril« s tem, da je gledalčevo pozornost najprej intenzivno in prepričljivo usmeril (konvergenčna točka, smerni indikatorji), nato pa ji na vrhuncu napetosti dal možnost narativnega preseganja in samopreseganja.

Ob formalnih analizah, kakršna je bila prikazana na osnovi Kavčičeve slike, se redno zastavlja vprašanje: Ali je umetnik strukturno ogrodje dela zares načrtoval in zarisoval tako, kot je bilo pokazano v analizi. Moj odgovor na znamenito vprašanje je: Tega nam preprosto ni treba vedeti. Formalna analiza, ki jo je mogoče vselej preveriti, zgolj odkriva, kakšni strukturni odnosi vladajo med oblikami v likovnem prostoru in kakšne hermenevtične obveze iz tega izhajajo, ne zanima pa je, kako so ti odnosi nastajali v »likovnikovi glavi« in »prihajali« na platno. Ko si skuša predstavljati okoliščine gradnje slike, da bi na ta način odkril njeno (ob)likovno, estetsko infrastrukturo, je analitiku povsem jasno, da se je že iz razlogov logičnega nasprotovanja nemogoče postavljati na stališče opazovalca, ki bi neposredno spremljal graditvene faze, sa bi tudi v primeru, da bi se v izjemnih okoliščinah to dejansko dogodilo, lahko te faze spremljal le »od zunaj«. Zato ne pravim, da analiza ustvarjalne faze opisuje take, kot so v resnici bile, temveč kot nam jih narekuje končno stanje forme, s katero imamo opraviti: ne torej nastajanje samo na sebi, marveč tako, kot se prikazuje opazovalcu z vrha lestve, ki mu jo je zgradil sam kompozicijski razvoj dela. Skromna in preverljiva metoda, ki pa je dovolj, da nas uglaši z delom in identificira »vstopne točke« vanj. Na tem empirično-analitičnem zavezništvu pa se potem dejansko lahko »razdivjata« individualizem doživetja in drznost interpretacije. Če ponovim: »Dokler obstaja več ,interpretacij«, so stvari na varnem pred zmoto spoznavajočih, da naj bi bili objekti spoznani enkrat za vselej. Dokler se ,interpretira«, se ta spomin ohranja v tem, da so stvari tudi nekaj ,same po sebi«, kar nima nič opraviti s tem, da so od nas prepoznane.«¹³⁸

138 Sloterdijk, *Kritika ciničnega uma*, str. 393.

c) Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?

V »osebnem vtisu« pred analizo sem zapisal, da slike neoklasicističnega tipa danes ne privlačijo pozornosti in da imamo postmoderni gledalci ob njihovi »naštudiranosti« in »polikanosti« v hipu dovolj razlogov, da začnemo tem apoliničnim malikom iskati obrnjeno odličnost tople nepreciznosti, nepopolnosti in ekspresije, teh kavalirskih premostiteljev težavnosti, resnobnosti in naveličanosti. Po opravljeni formalni analizi vidim, da je bilo prvotno »vihanje nosu« nad Kavčičevo neoklasicistično »ponudbo« absolutno preuranjeno; sad nenadne oseke pozornosti, ki nastopi, ko imata človeka začasno v oblasti apriorna predpravnica sodobnosti na lastno pozitivieto in rahla muzejska preutrujenost. Zdaj, ko listam nazaj po analitičnem zapisniku, vidim stvari zelo drugače.

Kavčič se skozi lečo dvestotih let vsemu videzu navkljub kaže kot šarmanten, bister, domiseln in globok ustvarjalec. Laika gane z realističnimi detajli, nad katerimi se lahko naslaja, profesionalca navduši z likovno inteligenco v povezovanju »procesa« in »progres«¹³⁹ in z geometrično fineso v artikulaciji globinske strukture. Kavčič se nikoli ni imenoval »konceptualist«, saj njegov čas izraza ni poznal, pa je, če gledamo natančno, to vendarle dokazljivo bil. In to v taki meri, da lahko še danes tekmuje z marsikaterim sodobnim »konceptualistom«, ki se tako sam naslavlja.

Vsekakor ne želim delati zastonske reklame »klasicizmu«, ne v izvorni ne v neo-varianti, ker ima tudi to stilno okolje kot vsa druga svojo senco. Vendar je treba realistično opaziti, da Kavčičeva *Salomonova sodba*, če jo vzamemo resno in ji posvetimo pozornost, nikakor ni serijski proizvod »duha svojega časa«, ampak stvaritev, ki sveža, neizumetničena in kozmopolitska odpira vrata v novo, globlje razumevanje tako vsebine naracije kot forme in vsebine kompozicije, da o globinski dimenziji »enosti«, ki je v njej, kot je bilo pokazano, speljana na skrajno kompleksen tir, sploh ne govorim. Skatka: sliki niti najmanj ni potrebno biti »drugačna«, da je lahko sodobna. Kaže namreč, da bolj kot so krhke površine, ideje in ustanove, bolj vroč, pomemben in napet postaja čar temeljnega.

139 Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 267.

Tretji analitični primer:

Diego Velázquez, Kuhinjska dekla z Večerjo v Emavsu, okr. 1617–1618



Slika 56: Diego Velázquez, *Kuhinjska dekla z Večerjo v Emavsu*, 1617–1618, olje na platnu, 55 x 118 cm, Dublin: National Gallery of Ireland (Beit Collection); zgoraj: slika z okvirom; spodaj: slika brez okvira.

I. Osebni vtis

a) Predanalitični osebni vtis

Slika je s slikarskega stališča rafinirano, visokokaravno delo, mimo katerega bi me noče tudi v velikem muzeju ne odnesle kar mimogrede. Iz nje vejeta zbranosti in mir, ki sredi dela »presenetita« tudi mavrsko deklo, najbolj opazno protagonistko prizora. Slikar potrebuje mrak, da na naslikanih predmetih in osebah zgosti meditativno svetlobo. Veliko vidim, veliko slutim. Prevzame me nenavadna prepričljivost tekstur glazirane keramike s poslikavami, mehke tkanine deklinnega pokrivala, pletene košare na steni, odbleska tolčenega bakra na dnu posode na levi strani. Pozornost zbudi enigmatični prizor levo zgoraj – sosednji prostor? jedilnica? ogledalo? naslikana slika? Odgovora ni, le vprašanje obvisi v zraku. Žanr, ki kliče na oder biblijsko simboliko, post-vstajenjski prizor, ki se po žilah realistične predmetnosti pretaka v prozaiko vsakdanjosti, ščepec biblijske soli v omaki sveta?

Mozart je menda v zvezi z enim svojim koncertov zapisal: Briljanten je, vendar mu manjka skromnosti. Velazquezova slika je tudi briljantna pa še skromnosti ji ne manjka. Ob njej mi odzvanja nenavadna sposojena misel: »Smo slepci v palači svetlobe. Služabniki, za katere ne vemo, hitijo okrog nas in odmikajo pohištvo, da bi nas obvarovali pred nevarnimi poškodbami.«¹⁴⁰

b) Generalije o delu: Detektivka o originalu in kopiji

Pod španskim naslovom »*La Mulata*« (Mulatka), »*La cocinera*« (Kuhinjska dekla) ali tudi »*Escena de cocina*« (Kuhinjski prizor) sta znani dve sliki španskega baročnega slikarja *Diega Velázquez* (1599–1660) iz njegovega zgodnjega, seviljskega obdobja. Točen datum nastanka del ni znan, strokovnjaki pa ju datirajo v časovni interval med 1617–1622. Verzija, ki se danes nahaja v Art Institute v Chicagu (*Kuhinjska dekla*, pribl. 1618–1622, olje na platnu, 55 x 104, 5 cm), je bila pridobljena leta 1927 in bila tedaj pojmovana kot nesporen Velázquezov original.

Verzija, ki se danes nahaja v dublinski National Gallery of Ireland (*Dekla z Večerjo v Emavsu/La mulata o La cena de Emaús/Kitchen Maid with the Supper at Emmaus*, 1617–1618, olje na platnu, 55 x 118 cm, *Dublin: National Gallery of Ireland/Beit Collection/*), in na kateri se je pri restavratorskem čiščenju leta 1933 na levi strani zgoraj, za deklinim hrbtom, pokazal prizor Jezusove večerje z učencema v Emavsu (od tod tudi naslov), pa je tedaj veljala za kopijo.

¹⁴⁰ Christian Bobin, *Ruševine neba*, str. 117.



Slika 57: Verzija, ki se danes nahaja v Art Institute v Chicagu.



Slika 58: Temnejša reprodukcija iste slike brez odbleskov damar laka.

Eksperta *Bernardino Pontorba* in *José Gudiol* se s tem strinjata še danes. Več drugih specialistov za Velázquez, med njimi *José López-Rey* in *Jonathan Brown*, pa je drugačnega mnenja. López-Rey je na podlagi raziskav prepričan, da je z Velázquezo roko naslikana prav dublinska verzija, medtem ko zaradi njenega slabega konzervatorskega stanja dvomi v originalnost čikaške verzije.¹⁴¹ S takšno oceno se strinja tudi ameriški umetnostni zgodovinar *Jonathan Brown*, ki pravi, da je sliko iz Chicaga »morda«¹⁴¹ naslikal Velázquez, lahko pa bi bila tudi zgolj kopija, ki jo je

¹⁴¹ *José López-Rey, Velázquez. Catalogue raisonné, zv. II., Köln: Taschen, 1996, str. 44.*



Slika 59: Verzija, ki se danes nahaja v dublinski National Gallery of Ireland.

napravil slikar, ki je »želel izkoristiti žanrski potencial in naturalistični uspeh Velázquezove podobe in bi lahko iz tega nagiba izdelal večje število replik in verzij originala«. ¹⁴²

Verzijo iz Chicaga je leta 1999 restavriral Frank Zuccari. Slika po njegovem mnenju na dobro ohranjenih delih kaže podobno, na nekaterih delih pa celo boljšo slikarsko kakovost kot dublinska verzija. Na njej ni ne duha ne sluha o tem, da bi slika kdaj imela kakšen religiozni pomen, ampak zgolj žanrskega. Zuccari pri tem navaja, da vsebuje čikaška verzija vidike, ki potrjujejo njeno tehnično »premoč« nad dublinsko verzijo (prim. sliko 60). Tako na primer na tej verziji obstaja večje število gub na deklini čepici, natančnejša je povezava med svetlobami in sencami, superiornejša tehnika je razvidna tudi iz prepričljivega upodabljanja svetlostnih odsevov na glazuri keramičnih posod in odbleskov na posodi iz tolčenega bakra oziroma brona. Možna razlaga za to »izboljšanje tehnike« je po Zuccariju v tem, da se je Velázquez morda »vrnil« na prejšnjo temo z motivom večerje v Emavsu, da bi izboljšal prepričljivost naturalističnega videza upodobljenih predmetov, ki je bil odločen v takrat vzpenjajočem se slikarstvu tihožitij in žanrov. ¹⁴³

Kljub razlikujočim se mnenjem o izvirnosti velja dublinska slika z motivom večerje v Emavsu danes po širokem soglasju za najzgodnejšo znano Velázquezovo sliko. Religiozni motiv na njej je slikan na enak način kot žanrski prizor. Biblijska

142 (... produced by an artist who) »wanted to draw on the success of genre paintings by Velázquez and who might have produced a large number of replicas and versions of the originals«; Jonathan Brown, Velázquez. *Painter and courtier*, Madrid: Alianza Editorial, 1986, str. 21.

143 Benito Navarrete Prieto, De Herrera a Velázquez. *El primer naturalismo en Sevilla* (Catálogo de la exposición), Bilbao Sevilla: Museo de Bellas Artes de Bilbao-Fundación Focus Abengoa, 2006, str. 206–207.

scena v ozadju pušča v ospredju veliko prostora za prikaz vsakdanjih predmetov, ki jih uporablja mavrska služabnica. Simbolni pomen take artikulacije se morda nanaša na karitativnost, zaradi česar sklepajo, da je bila verjetna originalna lokacija slike kakšna samostanska jedilnica (*refektorij*).

Kot zanimivost je v tej zvezi mogoče omeniti, da so 26. aprila leta 1974 pripadniki ene od frakcij *Irske Republikanske Armade* vdrli v hišo sira Alfreda Beita, ki je imel v lasti Velazquezovo »dublinsko« sliko, in poleg nje odtujili še 18 drugih umetnin, vendar je policija slike razmeroma hitro odkrila in jih vrnila lastniku.



Slika 60: Primerjava obeh del.

c) Generalije o avtorju

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) je bil španski baročni slikar. Rodil se je 5. junija 1599 v Sevilji, najbolj bogatem in naseljenem mestu v španskem imperiju. In sicer kot najstarejši od osmih otrok Portugalca po imenu João Rodrigues da Silva in matere, seviljčanke Jerónime Velázquez. Po takrat v Andaluziji razširjeni tradiciji je prevzel priimek matere, čeprav se je občasno podpisoval tudi kot »Silva Velázquez«.

Velázquezov slikarski talent se je pokazal že zelo zgodaj. Po navedbah Antonia Palomina se je z desetimi leti začel učiti v delavnici *Francisca Herrera el Vieja*, tedaj prestižnega seviljskega slikarja. Bivanje v Herrerovi delavnici, ki ni dokumentirano, je moralo biti kratko, saj je v oktobru 1611 João Rodrigues podpisal »vajeniško pismo« svojemu sinu Diegu za slikarskega mojstra *Francisca Pacheca*, s katerim se je ta obvezal k šestletnemu slikarskemu izobraževanju. V Pachecovi delavnici je Diego pridobil prvo tehnično izobrazbo in estetske ideje ter pod vplivom svojega učitelja in oblikotvornimi motivacijami Carravagiovega *chiaro-scuro*, čeprav se tega drugega vpliva dejansko ne da dokazati, razvil slog t. i. »tenebrističnega naturalizma«.

Leta 1618 se je poročil s Pachecovo hčerjo in začel ustvarjati kot samostojni umetnik. Ukvarjal se je predvsem s takrat konjunktornim portretnim slikarstvom in slikanjem tihožitij ter čedalje bolj priljubljenih žanrskih prizorov. V ta čas sodita tudi deli *Kuhinjska dekla* in *Dekla z večerjo v Emavsu*.

Leta 1622 je Velázquez odšel v Madrid in med potjo zelo verjetno obiskal znamenitega *El Greca* v Toledu. Spomladi leta 1623 je postal dvorni slikar in pričela se je njegova sijajna kariera. V kraljevem gradu je dobil atelje ter plačo dvornega slikarja, k njemu pa se je preselila tudi družina. V tem času naslika več portretov. Njegov slog se spremeni, zmehča, posvetli in ni več zavezan tenebrizmu in zgolj naturalizmu.

V letu 1628 je kot gost španskega kralja v Madridu bival Peter Paul Rubens. Velázquez ga je seznanil s španskim slikarstvom, Rubens pa ga je navdušil za obisk Italije, ki jo obišče že naslednje leto (Genova, Benetke, Firence, Rim). Na poti kopira stare mojstre: v Benetkah Tintorettovo *Križanje* in *Zadnjo večerjo*, v Rimu Rafaela in Michelangela. Samostojno pa je naslikal dve zgodovinski sliki: *Apolon v Vulkanovi kovačnici* (Madrid: Prado, 1630), v katerem se čuti Rubensov vpliv, in *Jožef prinese krvav plašč Jakobu* (Madrid: El Escorial, 1630). Po vrnitvi v Madrid je naslikal številne portrete mladega princa in dediča španskega prestola. Njegovo delo na dvoru mu je dovoljevalo preučevanje kraljeve zbirke slik, kar je skupaj z znanjem, ki ga je pridobil na potovanju v Italijo, kjer je spoznal tako antično kot umetnost takratnega časa, vplivalo na razvoj njegovega sloga v smeri logične organizacije, kompozicijske jasnosti, večje svetlosti, barvitosti in hitre in tekoče fature. Od leta 1631 naprej (zrelo obdobje) je Velázquez v

tem stilu naslikal velika dela, kot so npr. *Predaja ključev trdnjave Breda* (1635), slavni *Portret papeža Inocenca X.*, ki velja za enega njegovih najboljših portretov (1649), *Las Meninas – Spletični* (1656), *Venera z ogledalom* (1644–1648), ki je njegov edini, čeprav fascinantni akt, idr.

Umre v Madridu avgusta 1660.

Njegov opus sestavlja do 120 do 125 ohranjenih del. Priznanje Velázquezu za avtorja svetovnega formata je prišlo razmeroma pozno, šele leta 1850. Največjo slavo je dosegel med letoma 1880 in 1920, sočasno s francoskimi impresionističnimi slikarji, katerim je bil zgled. Manet je bil osupel nad njegovim slikanjem in ga je označil za »največjega slikarja, kar jih je kdaj obstajalo«.

II. Verifikacija osebnega vtisa

a) Identifikacija semantičnega cilja

Na prvi pogled imamo pred seboj prizor iz vsakdanjega življenja oziroma žanrski prizor (fr. *scène de genre*). Žanrski prizori so postali v 17. stoletju, najprej na Holandskem, kasneje tudi drugje po Evropi, čedalje bolj priljubljeni. Razlog za to je bil zastoj naročil v zvrsti religioznega in historičnega slikarstva pa tudi ekspanzija premožnih naročnikov in kupcev slik iz postopoma razvijajočega se meščanskega razreda, ki so iz razumljivih razlogov favorizirali manjše formate, bolj profane motive ter atraktivni iluzionizem, ki tako zelo godi laičnemu očesu. Velázquez v delu ta vidik posredno izpostavi, ko na domiseln način združi tradicijo v zadnjem planu (religiozni motiv *Večerje v Emavsu*) in nove žanrske zahteve po naturalistično atraktivnem prikazovanju vsakdanje resničnosti v sprednjem planu. Semantična matrica dela se torej hočeš-nočeš giblje na območju presečne množice med žanrskim in religioznim.

Žanrski vidik: Slika prikazuje mlado temnopolto ženo z belim pokrivalom za razmeroma veliko kuhinjsko mizo s predmeti in posodjem v prvem planu. Z levo roko drži glaziran in ornamentiran glinen vrč, nameščen v bližini opranega posodja iz loščene fine gline (fajánsa), bronastega terilnika s tolkačem in česnovega stroka. Na steni desno zgoraj na žeblju visi pletena košara, iz katere gleda bela tkanina. Na gledalčevi levi strani mize stoji polkrožna posoda iz bron ali iz tolčenega bakra, za njo pa glinen vrč z dvema ročajema. Pred mulatkino desno roko se v prvem planu nahaja majhna bela kuhinjska krpa. Deklino telo in glava v dinamičnem središču slike, ki mečeta na zadnjo steno opazno sen-

co, sta rahlo upognjena naprej, dekletov pogled pa obrnjen navzdol proti krpi, polkrožni posodi in vrču na njeni desni strani. Ikonografski repertoar sam na sebi ni nič posebnega, njegova slikarska obdelava pa preseneča s prepričljivim in atraktivnim realizmom. Prizor je prečiščen, poln zbranosti in neke posebne meditativne svetlobe.

Religiozni vidik: Leta 1933 je bil med restavratorskim čiščenjem dublinske slike levo zgoraj pod veliko retušo odkrit prizor »večerje v Emavsu«. Na prizoru je v sredini videti Jezusa z obstretom med »lomljenjem kruha«, bradatega učenca na njegovi levi strani, od učenca na desni pa je na sliki ostala zgolj »roka«, ki sicer pomenljivo posega v prizor, a ji »manjka telo«, saj je bila slika na tem mestu očitno odrezana. Ni povsem jasno, ali gledalec spremlja prizor skozi odprtino, v ogledalu ali na sliki (v sliki). Kontekst in logika prizora sta razvidna iz evangeljskega odlomka:

»¹³In glej, prav tisti dan sta dva izmed njih (Jezusovih učencev, J. M.) potovala v vas, ki se imenuje Emavs in je šestdeset stadijev oddaljena od Jeruzalema. ¹⁴Pogovarjala sta se o vsem tem, kar se je zgodilo. ¹⁵In medtem ko sta se pogovarjala in razpravljala, se jima je približal sam Jezus in hodil z njima. ¹⁶Njune oči pa so bile zastrte, da ga nista spoznala. ¹⁷Rekel jima je: ‚O kakšnih rečeh se pogovarjata med potjo?‘ Žalostna sta obstala ¹⁸in eden izmed njiju, ki mu je bilo ime Kleopa, mu je odgovoril: ‚Si ti edini tujec v Jeruzalemu, ki ne ve, kaj se je tam zgodilo te dni?‘ ¹⁹‚Kaj neki?‘ je rekel. Dejala sta: ‚Kar se je zgodilo z Jezusom Nazarečanom, ki je bil prerok, mogočen v dejanju in besedi pred Bogom in vsem ljudstvom; ²⁰kako so ga naši véliki duhovniki in poglavarji izročili v smrtno obsodbo in ga križali. ²¹Mi pa smo upali, da je on tisti, ki bo odkupil Izrael. Vrh vsega pa je danes že tretji dan, odkar se je to zgodilo. ²²Vsi iz sebe smo tudi zaradi nekaterih žena iz naših vrst. Ko so bile zgodaj zjutraj pri grobu ²³in niso našle njegovega telesa, so se vrnile in pripovedovale, da so imele celó videnje angelov, ki so dejali, da živi. ²⁴Nekateri izmed naših so šli h grobu in so našli vse takó, kakor so pripovedovale žene, njega pa niso videli.‘ ²⁵In on jima je rekel: ‚O nespametna in počasna v srcu za verovanje vsega, kar so povedali preroki! ²⁶Mar ni bilo potrebno, da je Mesija to pretrpel in šel v svojo slavo?‘ ²⁷Tedaj je začel z Mojzesom in vsemi preroki ter jima razlagal, kar je napisano o njem v vseh Pismih. ²⁸Medtem so se približali vasi, kamor so bili namenjeni. On pa se je delal, kakor da gre dalje. ²⁹Silila sta ga in govorila: ‚Ostani z nama, kajti proti večeru gre in dan se je že nagnil.‘ In vstopil je, da bi ostal pri njiju. ³⁰Ko je sédel z njima za mizo, je vzel kruh, ga blagoslovil, razlomil in jima ga dal. ³¹Tedaj so se jima odprle oči in sta ga spoznala. On pa je izginil izpred njiju. ³²In rekla sta drug drugemu: ‚Ali ni najino srce gorelo v naju, ko nama je po poti govoril in odpiral Pisma?‘ ³³Še tisto uro sta vstala in se vrnila v Jeruzalem ter našla zbrane enajstere in tiste, ki so bili z njimi. ³⁴Govorili so, da je bil Gospod resnično obujen in se prikazal Simonu. ³⁵Tudi ona dva sta pripovedovala, kaj se je zgodilo na poti in kako sta ga prepoznala po lomljenju kruha (Lk 24, 13–35).«

»Presečno množico« med žanrskim in biblijskim je mogoče v semantičnem smislu tolmačiti na več načinov.

– Če odprti kader, v katerem je prizor Jezusa z emavškima učencema, interpretiramo kot »okno v predmetni svet« (L. B. Alberti), torej kot resnični dogodek v »sosednjem prostoru«, se nakazujejo tri interpretativne možnosti. V primeru, da prizor tolmačimo »realistično« in gledamo zvezo med biblijskim in žanrskim prizorom funkcionalno, kot odprtino med kuhinjo in jedilnico, skozi katero se izdajajo pripravljene jedi, lahko simbolni pomen slike najdemo v karitativnosti, v dobrodelni skrbi za sočloveka, ki se ji posveča služkinja v ospredju, in na ta svoj skromni ter ponižni način »sodeluje« pri »pomembni zadevi« v ozadju. V primeru, da biblijski prizor opazujemo skozi objektiv »tihega žitja« s služkinjo, posodjem, košaro, česnom in krpami v ospredju, ima lahko na sebi nekaj skrivnostnega in zarotniškega, kot bi moral biti v svoji »prevratnosti« skrbno prikrit pod čim bolj nevpadljivo kuliso. Če pa za sidrni center¹⁴⁴ recepcije vzamemo biblijski prizor in opazujemo njegovo diskretno semantično izžarevanje v prozaični kuhinjski prostor, lahko v njem prepoznamo slikarjev namig, da je vstali Jezus blizu tudi malim, skromnim in neznatnim ljudem. *Julián Gállego* v zvezi s tako interpretacijo opozarja na znano trditev svete Terezije (Avilske), da se »Bog meša tudi med lonce«.¹⁴⁵ V tem smislu lahko žanrski prizor s ponotranjeno temnopolto služkinjo, tolmačimo tudi kot »vstopno točko« za »prvoosebno aktualizacijo« post-vstajenjskega biblijskega motiva. Ta vidik izpostavlja pesem Pulitzerjeve nagrajenke *Denise Levertov* (*The Servant-Girl at Emmaus. A Painting by Diego Velázquez*), ki jo je inspirirala prav ta slika.¹⁴⁶

– V primeru, da biblijski prizor tolmačimo kot »sliko v ogledalu« (to strategijo je Velázquez domnevno uporabil tudi na sliki *Kristus v hiši Marte in Marije* iz leta 1618 in dokazljivo na sliki *Las Meninas* 1656) oziroma kot »sliko v sliki« (?), pa imamo spet dve interpretativni možnosti. Prva je predstavitev dveh ontično neenakih resničnosti, od katerih ena pripada »svetu« (*saeculum*), druga metafizični globini »za njim«, v obliki slikovne »neenakosti« med naslikanimi predmeti, ki simbolizirajo realno prisotnost, in naslikanim odsevom v ogledalu, ki simbolizira »prisotnost na način realne odsotnosti«. Druga, manj relevantna in verjetna možnost pa je »žanrska interpretacija biblijskega prizora«, se pravi njegov sestop iz »realnosti« na raven slikovne »uprizoritve« oziroma na raven »okrasnega predmeta« v žanrski stvarnosti, ki v nadaljevanju vsekakor potegne za sabo njegovo semantično deaktualizacijo in celo profanacijo.

144 Glej Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 687.

145 »*También Dios anda entre los pucheros*«; v: Velázquez, Madrid: Museo Nacional del Prado (Catalogue de l'exposition), 1990, str. 61.

146 Denise Levertov, *The Servant-Girl at Emmaus from. A Painting by Diego Velázquez*; v: ista, *The Stream & the Sapphire*, New York: New Directions, 1997.

b) Identifikacija formalnih izhodišč

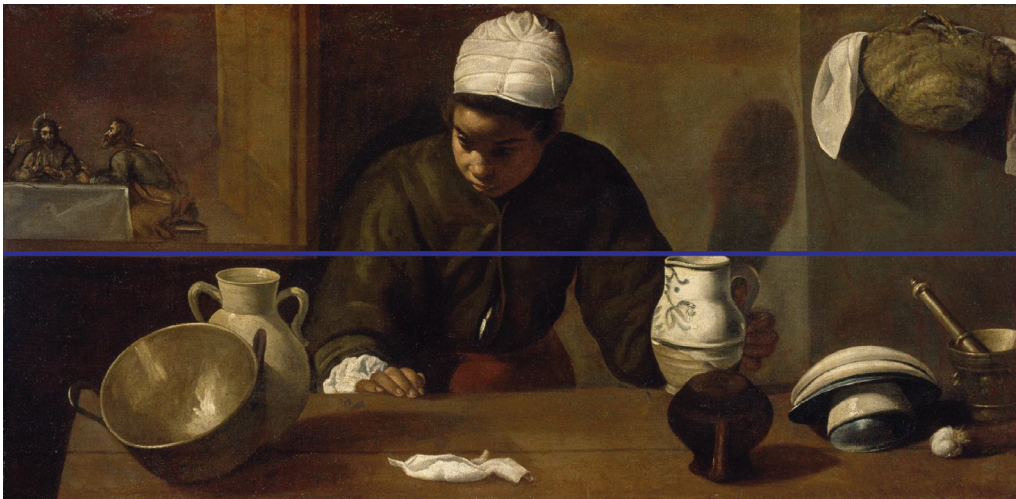
Temeljno likovno izrazno sredstvo, na katerem Velazquez snuje delo, je likovni element svetlo-temno, ki likovnikom, kadar ga uporabljajo na način *modelacije*, služi za predstavitev prepričljive plastične oblikovanosti stvari na dvodimenzionalni površini, kadar ga uporabljajo na način *gramatike svetlostnih ekranov* oziroma *chiaro-scuro*, ki so ga razvili proto-baročni in baročni mojstri (*Caravaggio*, *Tintoretto*, *Jusepe de Ribera* in *Rembrandt*), pa dramatični predstavitvi prizora v prostoru. Velazquez v tem zgodnjem delu združuje oba principa: *modelacijo*, ki mu omogoča prepričljiv naturalistični videz, ta bistveni element žanrske fascinacije, in zmerni *chiaro-scuro* oziroma *tenebrizem*, s katerim potencira dramatiko prostorske razporeditve in kombinacije prizorov. Ta je nenavadna, saj pri njej žanrski realizem ni, kot je bilo dotlej običajno, začimbna spremljava biblijske scene, ampak je biblijska scena postala kompozicijska in semantična spremljava žanrske realnosti. Bistvo tenebrizma ni deskripcija plastičnosti prezentiranih oblik, ampak njihova dramatična predstavitev v slikovnem prostoru. Ta temelji na jasno usmerjeni, ostri svetlobi, ki zmanjšuje število prehodov med svetlimi in temnimi deli, s čimer izvleče figure iz ozadja le na najbolj karakterističnih mestih, medtem ko drugi njihovi deli ostajajo vtopljeni v ozadje. Posledica tega je stopnjevanje notranje napetosti oblik in dramtizacija izraza. V temnih partijah prevladujejo rjavi, sivi ali olivnozeleni barvni odtenki, v osvetljenih delih pa svetlostna in barvna indukcija¹⁴⁷ potencirata barvno čistost in intenziteto uporabljenih barv.

c) Analiza označevalne strukture

Ko gledamo Velazquezovo delo, lahko že na prvi pogled ugotovimo, da je slika precizno in jasno členjena. To, kot v primeru Kavčičeve *Salomonove sodbe*, nazorno pokažeta horizontalna in vertikalna simetrala slike.

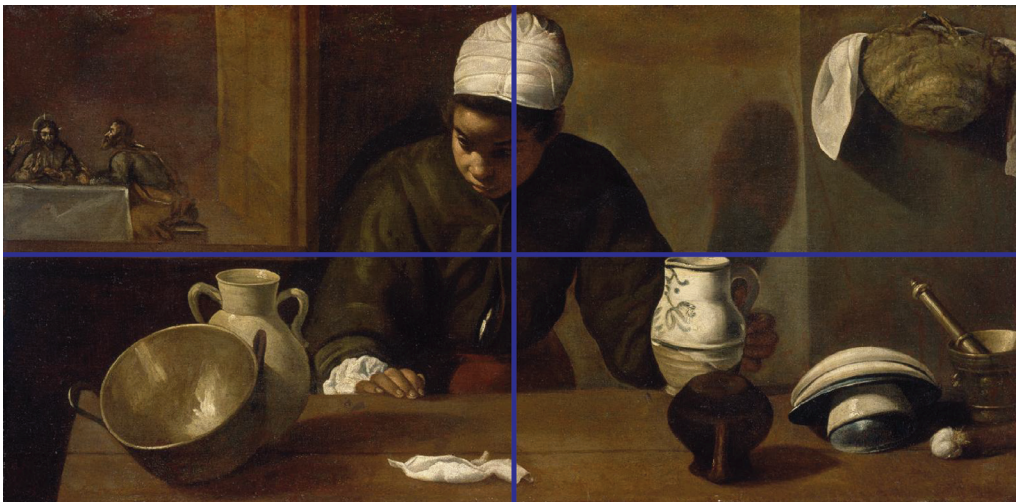
Horizontalna simetrala razdeli slikovni in narativni prostor na spodnji žanrsko-tihožitni del s posodjem in kuhinjskimi predmeti, in na zgornji del, v katerem kohabitirajo biblijski, žanrski in tihožitni elementi. In sicer tako, da semantična intenziteta pada od leve proti desni – od biblijskega prizora preko dramatično osvetljenega mulatkinega portreta v dinamičnem središču slike do pletene košare, ki desno zgoraj logično zaključuje in sklepa slikin tihožitni »predtakt« v prvem planu.

¹⁴⁷ Podrobneje glej Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 309–310.



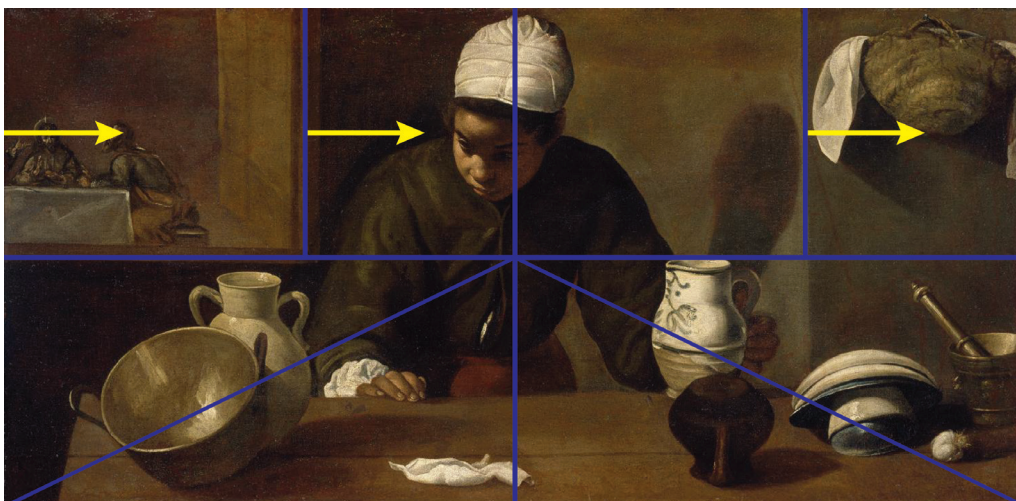
Slika 61: 1. analitična faza.

Vertikalna simetrala zariše v sliko in doživetje štiri karakteristične prostorske kvadrante.



Slika 62: 2. analitična faza.

Kvadrant v levem zgornjem delu, o katerem že vemo, da ima z likovnega stališča karakter lahкости in osvobajanja, obvladuje post-vstajenjska scena večerje v Emavsu, deloma pa vanj sega in v njem pomenljivo participira tudi osvetljeni del mulatkinega obraza. Desni zgornji kvadrant »pripada«
zatemnjeni levi strani deklinnega telesa in njeni senci ter pleteni košari desno zgoraj, ki se obe prilagajata pritisku in teži desnega spodnjega kvadranta. Semantična intenziteta pri tem upa-



Slika 63: 3. analitična faza.

Spodnji levi in desni kvadrant sta namenjena predstavitvi tihožitnega repertoarja žanrskega prizora. Pri čemer je v levem spodnjem kvadrantu bolj »obtežen« njegov levi, v desnem pa njegov desni del. Če gledamo primerjavo obeh kvadrantov pod horizontalno simetralo, ima desni zaradi večje gostote oblik, več optične in kompozicijske teže kot levi. To nesorazmerje dobi kontekstualno opravičilo na ravni celote, saj mora težji desni kvadrant z optično težo uravnovesiti semantično in simbolno »najtežji« biblijski prizor na drugi strani dramatične diagonale levo zgoraj.

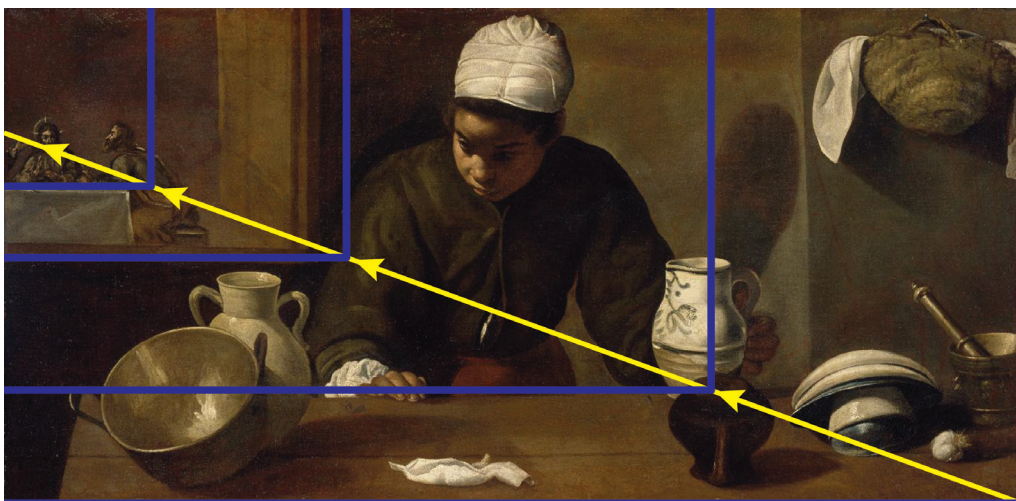
Če beremo sliko »v globino«, opazimo, da se členi na tri generalne plane: na prvi plan kuhinjske mize s posodjem in predmeti, h katerim lahko po barvi, svetlosti in nenazadnje po pomenu štejemo tudi pleteno košaro na steni desno zgoraj; na drugi plan, v katerem »kraljuje« kuhinjska dekla s svojo dramatično osvetlitvijo in neko nenavadno, »nepredmetno«, prisluškujočo zatopljenostjo; ter na tretji plan kuhinjske »odprtine« z biblijskim prizorom, ki se je stisnil k skrajnemu levemu robu slike, ko so ga izsledili radovedni pogledi.



Slika 64: 4. analitična faza.

Istočasno opazimo, da se v teh planih v crescendo stopnjujeta dramaturška in semantična napetost. In to v istem vrstnem redu: od realistične atraktivnosti »tihožitnega« prvega plana, preko stopnjevanje žanrske dramatičnosti drugega plana s kontemplirajočo mulatko, do sicer navidez malo opazne, a semantično eksplozivne post-vstajenjske tematike v tretjem planu.

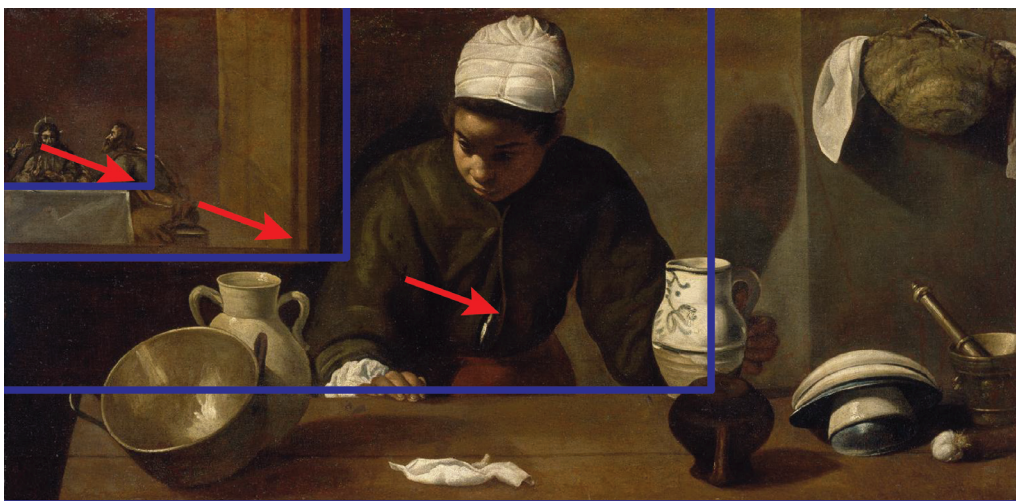
Razporeditev planov pokaže tudi, da je v sliki bolj od smeri od levo spodaj proti desno zgoraj, torej t. i. »lirične diagonale«, ki je zgolj nakazana z optično povezavo med polkrožno posodo iz tolčenega bakra levo spodaj in pleteno košaro desno zgoraj, aktivirana t. i. »dramatična« diagonala (po Kandinskem), ki povezuje kontrastna levi zgornji in desni spodnji kvadrant. Pa še ta v »nasprotni smeri«. Namreč od desne spodaj proti levi zgoraj, kar daje izvorni dramatičnosti »upočasnjeno«, kontemplativno noto.



Slika 65: 5. analitična faza.

Slika je, skratka, organizirana tako, kakor bi se »uvijala sama vase«, od prvega, najbližjega, k tretjemu, najbolj oddaljenemu in navidez najbolj marginaliziranemu planu. Videti je, kakor bi se njena narativna intenziteta in koncentracija od gledalca oddaljevali, se pred njim skrivali, dokler bi zanju (meditativno?) ne »dozorel«. Slikar privleče gledalca v sliko s konjunkturo tihožitnega iluzionizma v prvem planu. Nato v drugem planu stopnjuje napestost z enigmatično temnopolto mladenko, katere pogled je istočasno prislonjen »na okno predmetne imanence« in »na okno transcendence«. Da bi nazadnje do gledalca, tam, kjer ne pričakuje, »na srčni strani« (kot kaže zadnja puščica na sliki 66), v skicozni skromnosti privrele oblike, težke od tradicije in noseče od obljub, ki so postavljene kakor stol nad breznom njegove minljivosti. In se nad to minljivostjo razletele kot male avtorefleksivne granate ...¹⁴⁸

¹⁴⁸ Prirejeno po: Bobin, *Ruševine neba*, str. 60 in 83.



Slika 66: 6. analitična faza.

III. Sinteza analitičnih spoznanj

a) Kaj (je bilo likovno artikulirano)?

Najbolj zgodnje znano Velazquezovo delo je skušalo premostiti razdaljo med religioznim in žanrskim, ki je zaradi zastoja religioznega slikarstva in zaradi ekspanzije naročnikov iz premožnega srednjega razreda, ki so favorizirali profane teme, vsakdanje motive in iluzionistično prikazovanje resničnosti, zanamovala slikarstvo zgodnjega 17. stoletja ne le v protestantskih deželah (Nizozemska), ampak tudi v katoliški Španiji. Velázquez v delu ta socio-kulturni »motiv« mimogrede tematizira, ko v isti sliki na domiselni način poveže nove žanrske zahteve po obratu v *saeculum* (tosvetnost) s tradicionalno metafizično strastjo po presežnem in večnem v obliki biblijskega motiva. Semantična matrica dela je tako presečna množica med tihožitno-žanrskim in religioznim.

b) Kako (je bilo to storjeno)?

Formalna analiza pokaže domiselnost in presenetljivost kontrapunktiranja sekularnega in religioznega. V ospredju je vidna iluzionistična atraktivnost tihožitno-žanrskih momentov, ki pri gledalcih spontano povzroči visoko receptivno konjunkturo. Vendar »vroče jedro« slike, za razliko od tega, kar se dogaja v čistem žanru, ni v tej konjunkturi, ampak v skromnem biblijskem prizoru, ki je bil bogve kako dolgo pogledu celo skrit pod naknadno preslikavo. Ta faktična skritost ima korenine v prizoru samem, saj sta tako njegova artikulacija kot pozicija takšni, kakor da je za skritost dobesedno predestiniran. Tudi v »vidnem stanju«.

Slikar privleče gledalca v sliko najprej s fascinantnostjo tihožitnega realizma v prvem planu. Medij te privlačnosti je sapo jemajoč slikarski *remake* vsem znane igre svetlobe in sence na osvetljenih nesvetlečih objektih v prostoru. Ta v gledalcu vzpostavlja občutek »obvladljivosti« realnega sveta in suverene prisotnosti v njem. Drugi plan s *chiaro-scurno* dramatiko in kontemplativno noto nosi v sebi intenco notranje poglobitve. V gledalcu nagovarja željo po avtorefleksiji, v kateri naj se vse bivajoče iz stanja naravne osvetljenosti in zatemnitve preseli v stanje psihične presvetlitve. Tretji, najmanjši in najbolj omejen plan z biblijskim prizorom, ki ima tudi najmanjšo stopnjo deskriptivne vpadljivosti, pa skuša iz ekstravertiranosti v avtorefleksijo preusmerjenega gledalca spraviti še na višje obrate preloma s »površinskim«, preloma, ki bi mu lahko rekli metafizični. V njegovem okviru permanentna duhovna svetloba skozi bežne pojavnosti pada na spodaj ležeče »večne strukture«. Posebej takrat, ko človeku svet, ki ga pozna, postaja »pretesen« in z imaginacijo išče prehod v njegovo preseganje.¹⁴⁹

Od tega trenutka dalje post-vstajenska enigma biblijskega prizora v Emavsu na Velazquezovi sliki ni več le formalni, v danem zgodovinskem trenutku verjetno nujni, socio-kulturni priklop na religiozno tradicijo v žanrsko kalibriranem slikarstvu, ampak eksistencialni, avtorefleksivni preklop na nas, gledalce, gledalce vseh časov.

c) Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?

Žanrski prizori temeljijo na nearanžiranih življenjskih situacijah. Njihov cilj je, na umeten oziroma umetniški način pričarati čim bolj resnično in pristno »sliko življenja«. V tem pogledu je njihov temelj dobro ekstravertno opazovanje in dobro obvladovanje metjeja, ki omogoči neposrednost in svežino izraza.

¹⁴⁹ Nenazadnje je svet veliko večji, kot se nam zdi, in resničnost polna različnih možnosti, vključno s takimi, ki se našemu razumu in utečenim miselnim stereotipom kažejo kot nemožnosti. Prim. tudi: Sloterdijk, *Eurotaoismus*, str. 130–131 in Tomáš Halík, *Spovednikova noč*, Ljubljana: Družina, 2017, str. 195–199.

Velasquezu pa se je v sliki *Dekla z večerjo v Emavsu* posrečilo še več od tega: povezava ekstravertnega z introvertnim in njuna doživljajska interakcija. Avtor je v sliki dosegel in ohranil vse žanrske kvalitete, istočasno pa je vanjo vgradil osupljive avto-refleksivne dimenzije. Gledalčevo zavest je po eni strani intenzivno zadržal pri manifestni atraktivnosti singularnega, časnega in minljivega, po drugi strani pa ji je, ker je na temelje singularnega, časnega in minljivega »namestil« enigmo post-vstajenjskega prizora, omogočil premeriti singularno, časovno in minljivo s perspektive univerzalnega, nadčasovnega, večnega. To pa je v majhni žanrski sliki enostavno ... velika stvar.

Četrty analitični primer:

Drago Tršar, *Kletka*, 1965



Slika 67: Drago Tršar, *Kletka*, 1968, bron, 23 x 26 x 27,5 cm; avtorjeva last
(prim. Drago Tršar – Moderna galerija 20.–30. jun 1972, Titograd: Moderna
galerija, 1972, str. 8).

I. Osebni vtis

a) Predanalitični osebni vtis

Tršarjeva *Kletka* me je skoraj v trenutku prevzela z neko »nerazložljivo močjo«, če intenzivno doživetje za začetek koloriram z žargonom »poznavalske« pravšnjosti. Pozornost je pritegnila že v črno-beli reprodukciji v nekem zgodnjem razstavnem katalogu v mojih študentskih letih, in odtelej sem si jo vedno želel videti »v živo«. To se mi je posrečilo, ko sem dobil priložnost kiparja obiskati v ateljeju. Prvotni pozitivni vtis je ne le ostal, ampak se je z materializacijo in uprostorjenjem doživetja še poglobil. Plastika me je »nagovorila« z neko posebno »zgoščenostjo«, ki sem jo v njej slutil, a ji nisem vedel izvora, pa tudi s tem, da kljub majhnosti in »nereprezentativnosti« na nek način »štrli« iz Tršarjevega opusa, kot ena njegovih posebej visokih amplitud.

b) Generalije o delu

Gre za bronasto plastiko srednje velikosti 26 (d) x 23 (š) x 27, 5 (v) cm (za kompleksnejšo predstavo glej slike 67-69). Delo je v modelirani in mavčni verziji nastalo v zanimivem času (1968), ko sta nad – od svetovne vojne okrevajočim – Zahodom svojo zastavo dvignili neka nova stabilnost in neka nova samozadovoljnost. Obe sta ustvarili podlago za demokracijo in nezadržno gospodarsko rast. Demokracija in optimizem rasti pa sta iritirala neo-utopizem in moralno neučakanost zahodne študentske mladine, dokler ni iritacija maja 1968 izbruhnila v vulkan študentskega nezadovoljstva in pljusnila svojo lavo tudi na komunistični Vzhod (madžarska vstaja, praška pomlad, študentske demonstracije v Beogradu, ljubljanska »zasedba filozofske fakultete«). Zdrs v pripoved o socio-kulturnem kontekstu tu ni brez osnove. Obstaja namreč vztrajen vtis, da skulptura v vsebini (*Kletka*) in (modernistični) formi »napoveduje« ta čas in ta dogajanja, še posebej prelom s »heroičnimi« instrumentalizacijami kiparske umetnosti v ideološko kanoniziranem obnebiju socrealizma.



Slika 68: Pogled z zadnje strani.



Slika 69: Pogled od zgoraj.

c) Generalije o avtorju: Faktografski in oblikotvorni vidik

Faktografski vidik

Drago Tršar se je rodil 17. aprila 1927 v Planini pri Rakeku. Že v osnovni in meščanski šoli se je navduševal za risanje in slikanje. Leta 1943 je prišel v Ljubljano, kjer je najprej začel kipariti v zasebni šoli Franceta Goršeta, nato pa še v ateljeju kiparja Borisa Kalina. Tam se je njegova vnema za slikarstvo preusmerila v kiparstvo. Leta 1947 se je zato vpisal na kiparski oddelek novoustanovljene Akademije za upodabljačo umetnost v Ljubljani, kjer je leta 1951 diplomiral pri prof. Petru Lobodi. Enoletno specialko iz kiparstva je opravil pri prof. Frančišku Smerduju, nato pa od leta 1960 do upokojitve na tej ustanovi deloval kot univerzitetni učitelj kiparstva. Leta 1991 je postal izredni, leta 1995 pa redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Tršarjev prvi javni nastop s *Skupino 53* pomeni prelom s slovenskim tradicionalnim kiparstvom. S svojimi eksponati, še posebej z *Janico* (1953), je nakazal nove možnosti figuralnih artikulacij. Izvirna plastična rešitev bika, simbola moči in agresivnosti, je Dragu Tršarju prinesla veliko nagrado za kiparstvo na *I. mediteranskem bienalu* v Aleksandriji leta 1955. To je bil istočasno prvi pomemben dosežek slovenske povojne kiparske generacije v svetu. Tršarjeva tematska in zvrstna pahljača sta široki, saj njegovo delo poleg živalskih motivov obsega tudi dolgo vrsto upodobitev človeških figur, pri čemer je treba posebej omeniti »množično skulpturo«, ki je njegova inovacija, in pa javno spomeniško skulpturo. Med skupinskimi skulpturami velja izpostaviti kiparske cikle *Stara mesta*, *Svetovi* in *Človek v času in prostoru* ter opozoriti na *Manifestante I*, ki so bili leta 1959 odkupljeni za stalno postavitev v parku moderne plastike v Bruslju. Med spomeniški deli zasluži posebno pozornost na javnem razpisu nagrajeni 17 m visoki *Spomenik revolucije*, ki od 1975 stoji na trgu pred slovensko skupščino. Ves čas svojega ustvarjalnega delovanja se ukvarja tudi s portretno plastiko, s keramiko in risbo ter celo z gledališko scenografijo. S svojim opusom se kaže Tršar kot umetnik, ki je najvidneje zaznamoval razvoj povojnega slovenskega kiparstva. V svojem delu ne zavrača tradicije, hkrati pa je ves čas moderen prav zato, ker jo v ustvarjalnem procesu inovativno presega. Zaznamuje ga eruptivnost, ki se nerazdružno povezuje z osebnim notranjim uvidom. Še posebej to velja za njegove monumentalne množične kompozicije, kakršnih dotlej na Slovenskem ni bilo, in je z njimi že v petdesetih letih prodril v svet.

Veliko je razstavljal doma in v tujini. Na *I. Mediteranskem bienalu* v Aleksandriji je leta 1955 prejel prvo nagrado za plastiko *Bik*, sledilo je povabilo na razstavo sodobnega kiparstva v *Musée Rodin* (Pariz, 1958), na *Bienale* v Benetkah (1959) in na kasselsko *Documenta* (1959), kjer so bili odkupljeni *Manifestanti III* in *Ljudje v perspektivi*. Pozneje je Tršar z velikim uspehom razstavljal na pe-

tem bienalu skulptur v parku Middelheim pri Antwerpnu, kjer so odkupili *Manifestante I*, ki zdaj stojijo v tem parku. V newyorškem *Guggenheimovem muzeju* je leta 1967 razstavljal skupaj s 77 kiparji iz dvajsetih držav, štiri leta zatem pa tudi na monumentalni razstavi jugoslovanske umetnosti od prazgodovine do naših dni v *Grand Palais* v Parizu. Te razstave že same po sebi govorijo, da Drago Tršar s svojimi skulpturami sodi v sam vrh sodobnega kiparstva. Kar je nazorno in v vsem sijaju pokazala tudi velika pregledna razstava njegove velike bronaste plastike v ljubljanski Moderni galeriji leta 2018.

Za svoja dela je kipar doma in v tujini prejel vrsto strokovnih nagrad in priznanj: leta 1955 prvo nagrado na *I. Mediteranskem bienalu* v Aleksandriji, leta 1968 nagrado Prešernovega sklada, 1971 prvo nagrado na 2. razstavi jugoslovanskega portreta v Tuzli, 1972 Jakopičevo nagrado, 1982 nagrado na razstavi *Formes Humaines* v Parizu, 1990 t. i. »veliko« Prešernovo nagrado.

Oblikotvorni vidik

V kiparskem ustvarjanju Draga Tršarja je nesporna kraljica gnetljiva tvar. Spretnost kiparjevih rok je njen vrtnar. Med njima je privlačnost, nežna, strastna, vehementna – kot bi dva angela v zraku trinkala s kozarci in skrbela, da se na trenutke velike intenzitete ne spusti pozaba, ne da bi bili poprej vtisnjeni v igriv spomin snovi. In bi humano življenje lahko nato kadar koli odprlo to spominsko knjigo in se med kiparjevimi potezami iz vsakdanjosti prerinilo do svoje najbolj intenzivne oblikovne sfere, polne novosti, presenečenj in poetike. Tršar modelira z enako eleganco in tankovestnostjo kot vrhovodec nad prepadom. Da ne bi česa spregledal in da bi kljub virtuoznosti početja na rezultatih ne bilo niti sledu rutine ali spogledljivosti.

Če na Tršarjev opus pogledam s panoramske perspektive, ugotovim, da imajo njegove skulpture v velikem in majhnem formatu in ne glede na motiviko ter čas nastanka dve temeljni karakteristiki: prizadevajo si biti »na ti« z »breztežnostjo« in skušajo doseči stanje »trajanja stvari«.

Kiparji od nekdaj sanjajo o tem, da bi se zoperstavili železni prisili teže, ki jo nosi s sabo materialnost. Želijo si, da bi težke dele skulptur dvignili v zrak in bi ti tam »ostali«. V tem je velik šarm kiparskega poklica, ki izvira iz njegovih kamnoseških korenin, iz umetnosti umnega razbremenjevanja in premikanja bremen. Ta umetnost sicer ne vodi do popolne razbremenitve, a pokaže pot, kako maso in tla postaviti v razmerje, ki je najmanj obremenilno in ustvarja v svetu gravitacije presenetljiv učinek »lebdenja«. Stare kamnoseške resnice so pri tem človeku v pomoč, dejstvo, da so pravi nosilec teže seveda tla, pa je meja prepotentnosti domišljije, ki bi od nekdaj hotela več in preveč. Drago Tršar se je »kultu kiparske breztežnosti«, da tako rečem, zapisal zgodaj in mu ostal

zvest do danes. O tem pričajo njegovi svetovno znani »Manifestanti« v velikem in majhnem formatu (1959, 1960, 1975), to na mnogo domiselnih načinov razglasaajo skulpture, kot so »Janica« (1953), »Grupa« (1957), »Veliki in mali« (1959, 1976), »Skupina« (1983) in mnoge druge. V tej zaljubljenosti kiparja v »lebdenje«, v tem prizadevanju za težko uresničljivim stanjem kontrapunkta med kiparsko maso in gravitacijo je moč prepoznati hrepenenje – posloviti se od zakonitosti tega sveta, jih odkriti in ... jim ustvarjalno pritrditi. To je daleč od frivolnosti in objestnosti. To je treznost, ki nas ponovno postavi v življenje. To je treznost, ki pod preobleko igrivo komponiranih oblik dokazuje: teža, pritlehnost in entropija na tem svetu nimajo ne odločilne ne zadnje besede.

Ko pridem v Tršarjev atelje, me v zadnjem času očarajo množice ultramarinmodrih »valov«, glaziranih keramičnih eksperimentov in študij malega formata, v katerih kot testó težka in gosta materija v poskakovanju tekmuje z igrivo valujočim plesom vodnih molekul. In se sredi tekmovanja z nenehno spreminjajočim in hipnim ... nenadoma ustavi v zenitu vala, »zamrzne« v trdni snovi in zato ne more več ponikniti v reverzibilno. To je, kar v tej zvezi imenujem stanje »trajanja stvari«, ki ga omogočata Tršarjeva imaginacija in njegovo virtuožno operiranje s kiparsko tvarjo. To je stanje, v katerem lahko nepomembne, nestabilne, bežne in zato za nas »nevidne« stvari, v kiparskem »fotofinišu« vendarle počakajo na našo pozornost in našo »posvojitev«. Ostajajo z nami, čeprav so v realnem življenju že zdavnaj odtekle v dogajalski in perceptivni nepovrat. Vtisnjene v glino z nami prenašajo dinamiko snovi in težo neba.

II. Verifikacija osebnega vtisa

a) Identifikacija semantičnega cilja

Semantični cilj Tršarjeve plastike je presenetljivo jasen. Nanj nas neženirano opozori že avtor z naslovom – *Kletka*. Nič več in nič manj. Kletka z vso širino konotacij, ki se sklanjajo čez rob besed, kot so nesvoboda, ujetost, utesnjenost, osama, nasilje, kazen, strogost, zasušnjevanje, panika, brezizhodnost, revolt, boj za obstanek, upanje, beg, brezup itd. Skratka, razpon od »zlate kletke« do koncentracijskega taborišča, od telesa do sveta, v katerem živimo. In osredotočenost na eno samo stvar, ki vrača misel k tesnoba nemu iskanju »izhoda« (kar koli si že pod tem enigmatičnim pojmom predstavljamo).

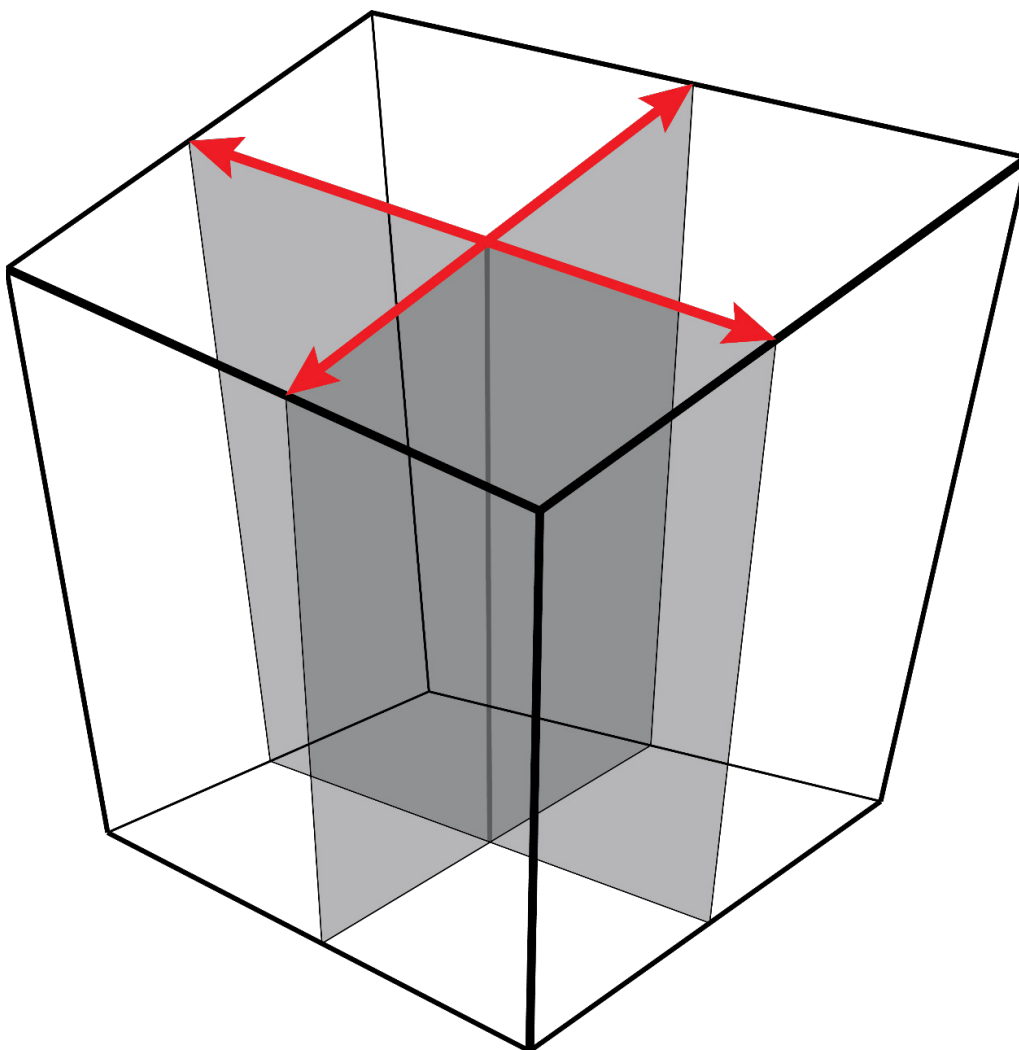
b) Identifikacija formalnih izhodišč

Podobno jasna kot semantična izhodišča so v Tršarjevem primeru tudi formalna. In zdijo se na prvi pogled ustrezna. Kipar skuša konflikt zaprtosti in odprtosti, notranjosti in zunanosti, nesvobode in svobode reševati s tem vsebinam na kožo pisanimi kiparskimi formalnimi sredstvi: z odnosom med pozitivnim in negativnim kiparskim prostorom, med prostorsko notranjostjo in zunanjo, med organskimi in ortogonalnimi oblikami, med malo in močno teksturiranimi površinami, med kiparsko maso in volumnom. Skratka: z zoperstavljanji kiparskih nasprotij, ki prevajajo duhovna nasprotja v snovno in prostorsko realnost. Poglejmo, kako.

c) Analiza označevalne strukture

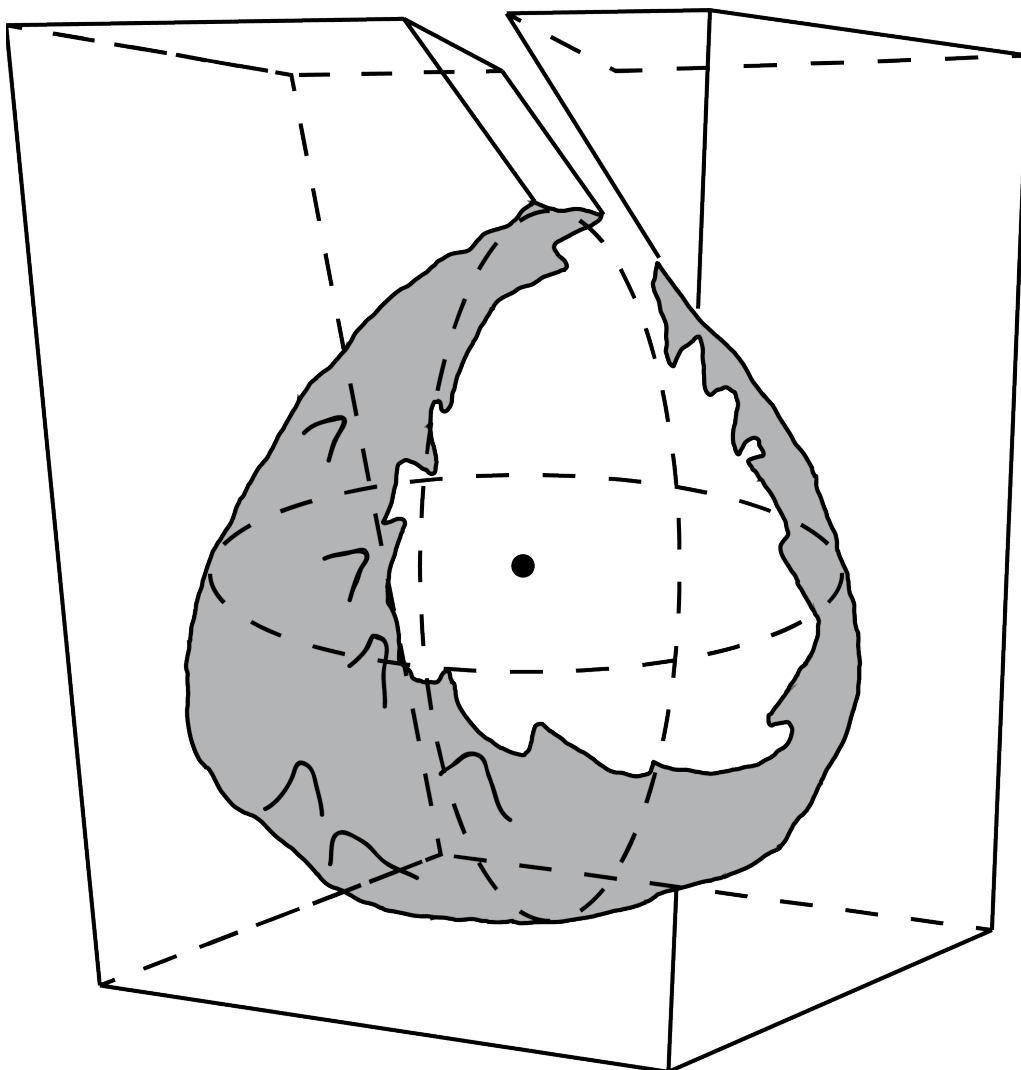
Odnos med semantičnim ciljem, ki ni vedno tako evidenten kot v tem primeru, in formalnimi izhodišči predstavlja »brezno«, ki ga mora premostiti kiparska artikulacija.

Oblikovno izhodišče temeljnega vtisa skulpture, ki ponazarja materialno in vsebinsko osnovo *Kletke*, je stroga, neznatno teksturirana ortogonalna oblika, nekakšna nepravilna kocka. Z njo je bila v izhodišču ponazorjena regularnost, teža, kompaktnost, zbitost, v vsebinskem pogledu pa urejenost, strogost in hladnost kletke kot formalno-semantičnega izziva. Vendar to izhodišče, če ga natančno pogledamo, ni tako kompaktno, urejeno in stabilno, kot se zdi na pogled. Silnice kiparske mase ga namreč, kot v kakšni estetski subverziji, od osnove proti vrhu na nek način »razganjajo«. In to občutno (slika 70). V samem sebi vsebuje neko nestabilnost in neobvladljivost, ki sta zunanji izraz semantične protislovnosti. Kletka (zapor) je samo navidez logična, strogo regulirana in stabilna institucija, dejansko pa je – in to brez besed sugerira kiparska zasnova – nenaravna, problematična in notranje protislovna konstrukcija. Preprosto, ker skuša zadržati, kar je avtentično le na svobodi, ker stavi na zunanjo prisilo pa je le življenje brez nje za človeka »človeka vredno«, ker verjame v obrazec, da imajo restrikcije, ki jih premore, za človeka majevtične konsekvence.



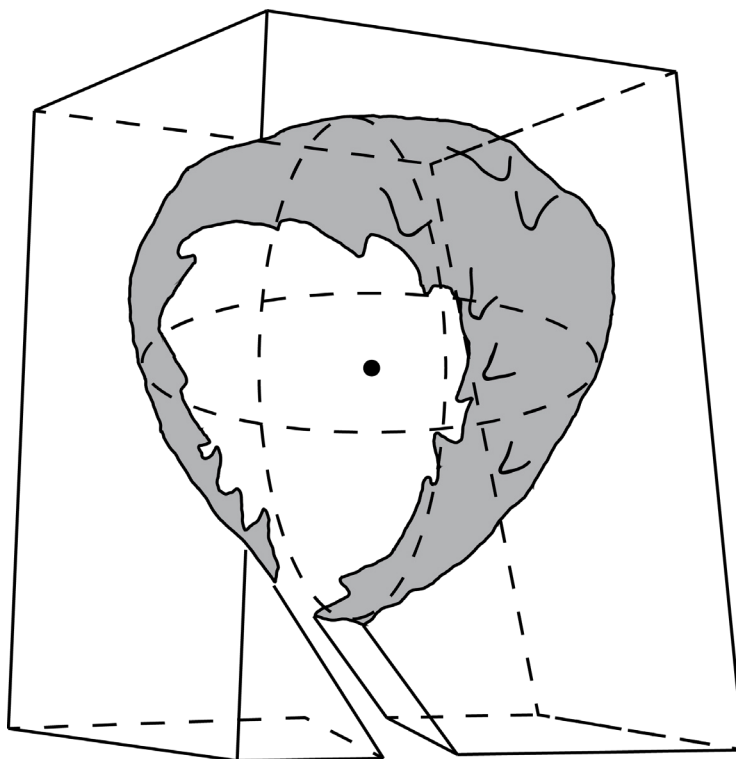
Slika 70: 1. analitična faza.

Znotraj tega kompaktnega, dinamičnega, a ne povsem stabilnega bloka pa se odpira močno teksturirana vdolbina, kot nekakšno izžrto jedro.

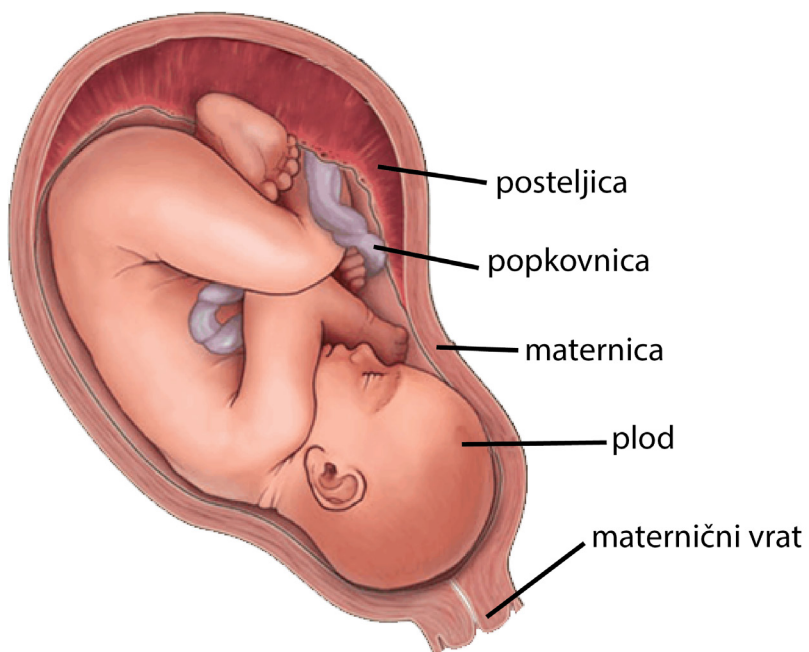


Slika 71: 2. analitična faza.

Oblika tega negativnega prostora sicer spominja na obliko človeške maternice, ki fetus za določen čas tudi uklene, a istočasno »rajsko« zavaruje in zaščiti. Nazorno je to vidno, če obliko prezrcalimo glede na talno ravnino (primerjaj slike 72 in 73). Vendar agresivna trnasta tekstura sten tega negativnega prostora izziva direktni doživljajski antipod varnosti in zaščite. Ustvarja vtis grozne, drastične in dramatične utesnjenosti.



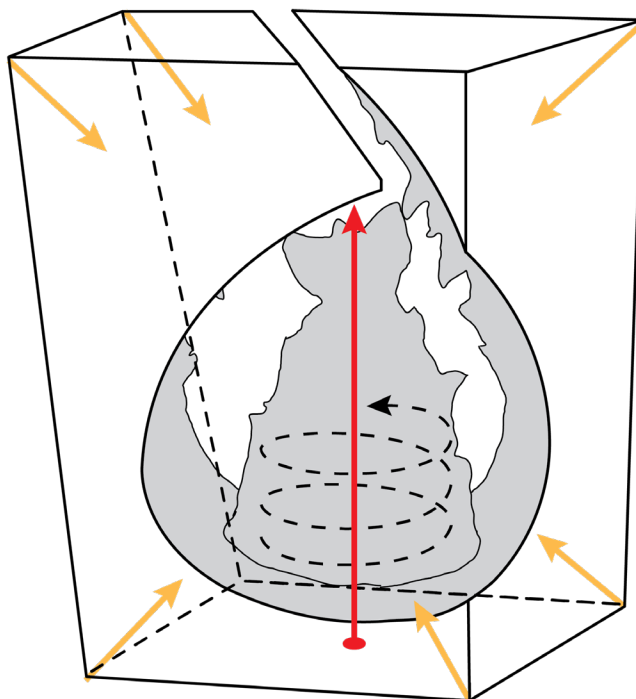
Slika 72: 3. analitična faza.



Slika 73: 4. analitična faza: analogija s položajem fetusa v maternici.

Vtis te trnaste »placentarne« notranjosti je grozljiv kljub temu, da se njen prostor z majhno režo zgoraj odpira navzven. Pri tem je seveda treba »odšteti« stranski odprtini, ki nimata funkcije povezave notranjega z zunanjim prostorom, ampak funkcijo gledalčevega vpogleda v dogajanje, ki bi bilo sicer zanj nevidno. Praznina znotraj se le neznatno povezuje z neskončno zunanjo praznino (primerjaj sliki 68 in 69), ki je v tej povezavi očitni simbol prostosti in svobode. Placentarni negativni prostor s svojimi formalnimi kontrasti in pomenskimi protislovji vpeljuje v skulpturo intenzivirano doživljajsko dramatiko.

Ki pa jo kipar še stopnjuje, ko znotraj tega, s toga kiparsko maso obdanega in neprijazno teksturiranega volumna »oživi« protagonista kletke, ujeti in zaprti (ptičji?) subjekt, ki kiparsko naježen in drgetajoč brezmočno konvergira k neznatni odprtini, ki kletko odpira proti svobodnemu prostoru, k »vratom«, skozi katera njegova telesnost z lastno močjo nikdar ne bo zmogla.



Slika 74: 5. analitična faza.

In tu je artikulacijski konec, pred nami kompetentno zamrznjen na samem vrhu formalne, semantične in doživljajske sinusoide. Likovna drama je v zenitu – odprta za osebna doživetja in interpretacije. Deluje kot inteligentno začeta »šahovska partija«, ki jo mora gledalec samostojno odigrati v svoji »bíti in času« primerni strategiji razumevanja in samorazumevanja.



Slika 75: Analitično izhodišče.

III. Sinteza analitičnih spoznanj

a) Kaj (je bilo likovno artikulirano)?

Kletka je na pogled ljubek, nedolžen motiv, če mislimo pri tem na hišne ljubljence, ki jih ljudje sebi na ljubo onespособimo za zahtevno življenje v svobodi, ali na »zlate kletke«, v katere se sami zapiramo, ker predpostavljamo, da je svet zunaj bolj krut kot znotraj. Tršač v skulpturi *Kletka* to ljubkost problematizira, ko tematiko ne-svobode raztegne v deroče eksistencialne vode, in nanjo pogleda v presenetljivem prerezu od biološke maternice, te rajske kletke, do bivanjske mater-

nice sveta, ki v njej *odraščamo za smrt*, kot nas spominja pesnik.¹⁵⁰

Ta prerez tvorijo medstopnje, kot so telo, materija, bolezni, institucije, ideologije, predsodki, zunanje utesnjenosti, notranje tesnobe in seveda vsa širina konotacij, ki se sklanjajo čez rob teh eksistencialnih svobodožercev in utesnjevalcev. Tršar se motiva loti vehementno, z budnostjo in smislom za kontekst, vendar povsem brez »sklepnih besed«. Temo kiparsko razgrne in zamrzne za fotofiniš prvoosebnega doživetja. Potem pa pusti, da epilog dorečemo sami in ga naobrnemo nase, če želimo.

b) Kako (je bilo to storjeno)?

Kipar zaupa filozofsko pripoved o ujetosti in svobodi formalnim in morfološkim kontrastom, ki poskrbijo za konkretizacijo abstraktne ideje, da bi ta ne imela več le značaja odrezave, a brezzobe splošnosti, ampak obliko figurativne neposrednosti, ki lahko kot premostitelj indifferene vstopi v osebno doživetje in idejo požene po ožilju telesa in duha.

Osnovo *Kletke* tvori kristalinična (kubična) oblika, ki je z maso, težo in rigidnostjo kiparski reprezentant človekove eksistencialne gravitacije, vezanosti in ujetosti. V njej je robat »maternični prostor« za ujetost ptice, ta ekspresivni *pars pro toto* slehernega izmed nas. V njej je prostor za majhno režo, ki maternični prostor povezuje z velikimi horizonti zunaj, z vetrovi in cikloni »svobodnega, preprišnega kaosa«.¹⁵¹

V njej je v kiparskem fotofinišu zamrznjen strašljivi dramatični konflikt med neizpodbitnim dejstvom, da je naša vezanost »tu«, čeprav se nam ta »tu« ne prilega, in enako neizpodbitnim dejstvom, da je svoboda, po kateri hrepenimo, za nas vedno »onstran« in nam že v štartu rase čez glavo.

c) Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?

Tršarjeva *Kletka* pride do gledalca najprej z ilustrativnim predtaktom, v obliki »enosti« med figuracijo in naslovom. Zato tudi ne opazimo takoj, da zelo globoko seže. Tršar z njo pove več, kot se kaže, in odpre univerzalnejšo vizijo, kot bi si predstavljali na osnovi takojšnje motivne navezave.

¹⁵⁰ Kajetan Kovič, *Vse poti so. Zbrane in nove pesmi*, Ljubljana: Študentska založba, 2009, str. 388.

¹⁵¹ Cit. po Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Pariz: Éditions de Minuit, 1991, str. 191.

Ko se kipar loteva – tedaj in, priznajmo, tudi danes – delikatne teme ne-svobode in upanja, ve, da za resen učinek ob njej ne sme aktivistično povzdigovati glasu. Edino, kar lahko témi pomaga pri vstopu v temen prostor človekove »inventure s samim seboj«, je nepopustljiva, tako rekoč spovedna diskretnost. Svobodi in upanju so lahko v pomoč samo »tihe sile«, tihe sile abstrahiranih oblik in oddaljenih metafor: le tako tema ne bo zvođenela v načelnosti ali ideološki instumentalizaciji; le tako ne bo prispevala k mobilizaciji hermenevtik, ki nimajo resne zveze z globinsko vednostjo; le tako bo lahko v tajnosti aktivirala sile, ki podpirajo individue, in jim pomagajo konstruktivno nositi težo zemlje in neba. V tem pogledu je v Tršarjevem delu več molčečnosti kot kritične zgovornosti, več filozofskega samogovora kot pripovedovanja zgodb, ki mu ni treba z veliko truda propagirati svoje veljavnosti.

Peti analitični primer:
Anthony Caro, *Zgodaj zjutraj*, 1962



**Slika 76: Anthony Caro, *Early one Morning/Zgodaj zjutraj*, 1962, barvano
železo in aluminij, 289,6 x 619,8 x 335,3 cm, London: Tate Gallery.**

I. Osebni vtis

a) Predanalitični osebni vtis

Ko sem vstopil, sem pred seboj zagledal pravokotno rdeče sonce, ki je ravno vzhajalo nad rdečim kovinskim horizontom (prim. sliko 77). Vpadljiva upognjena vertikala je bila na moji strani, medtem ko so se druge, neprepoznavne reči gnetle med soncem in horizontom. Situacija je dajala vtis skorajda ploskovite stisnjenosti in nasičenosti. Samo korak ali dva vstran – povsem druga slika. Horizont se umakne s sonca, to postane rdeče platno na improviziranem slikarskem stojalu, večji intervali med elementi pustijo do besede skeletni hrbtenici nečesa nasedlega ali odloženega (slika 78). Nekdo ali nekaj se je tu ločilo od telesnosti. Še par korakov naprej in vstran, toliko, da pridem čudnemu skeletu ob bok – spet nova zgodba: provizorično gradbišče nevidne sobe s 60 m³ niča, tako rekoč brez sten in uporabnega pohištva. Tempo je silovit. Posnema razgibano življenje. Ne vem dobro, sem zunaj ali znotraj, izgubljen v vesolju ali najden. Vse na žareči konstrukciji me spominja na otroški rek o strahu: v sredi je tako rekoč votla, okrog kraja pa je je tudi komaj kaj. S čim imam pravzaprav opravka? Z monumentalnostjo, ki je začarana v neoprijemljivost? Ali z geometrizirano kovinsko žabo, ki jo je treba poljubiti v kiparsko kraljično? Občutek imam, da sem nenehno na robu odkritja neke pomembne stvari, a je ne odkrijem. Občutek imam, da je »stvar« blizu in spremlja moje misli, a v nobeno ne vstopi. Je prav, da hodim, ogledujem in čakam? Je potrebno, da najprej tavamo in se motimo, preden se prebijemo do resnice majhnih, preprostih, nezanimivih, izgubljenih stvari, ki nimajo vrednosti za nikogar, razen za Boga, kot pravi pesnik.¹⁵² In seveda za kiparja, ki v njih vidi gradivo in napravi gradbišče. Česa?

Zgodnjega jutra? Le kaj bi to bilo?

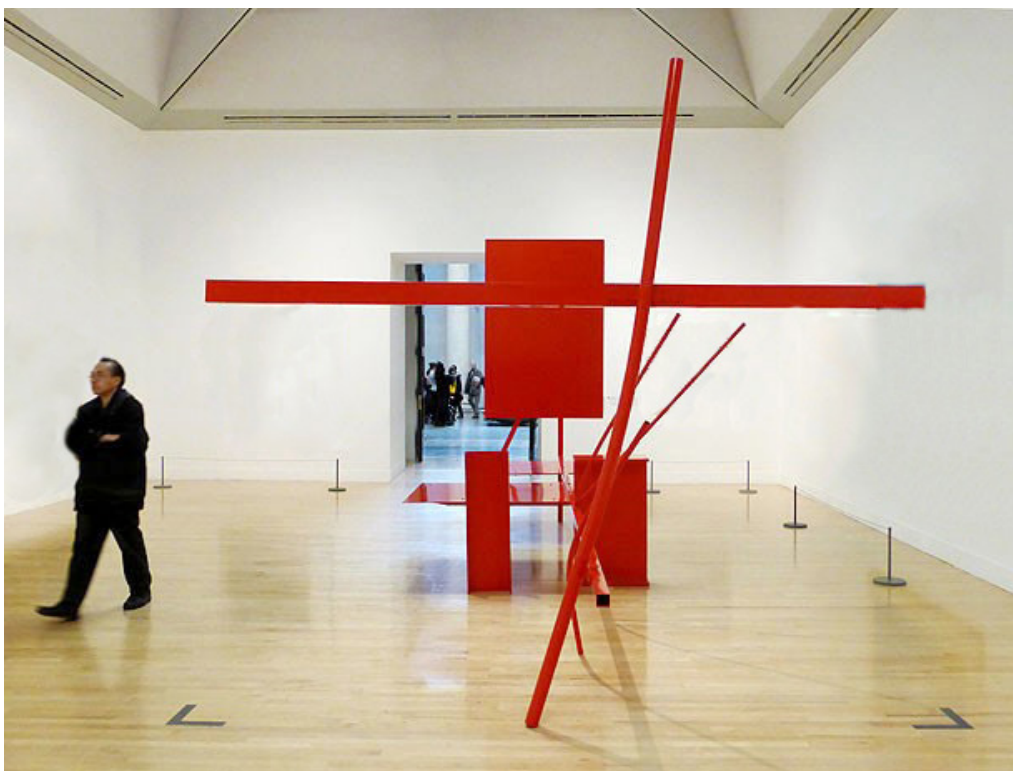
b) Generalije o delu

Delo *Zgodaj zjutraj* iz leta 1962 spada med najbolj znana, najbolj prečiščena, minimalistična, sofisticirana in enigmatična dela angleškega kiparja *Anthonyja Cara* (1924–2013). Delo ni skulptura ne plastika ne instalacija niti objekt v tradicionalnem smislu, čeprav ima deloma vidike in lastnosti vsega naštetega. Če smo precizni, ga je v

¹⁵² Prirejeno po: Bobin, *Za vedno živa*, str. 164.

uveljavljenih kiparskih terminih zelo težko enoumno poimenovati.¹⁵³

Mislim, da se njegovi realnosti še najbolj približamo, če rečemo, da gre za »konstrukcijo v prostoru«. Konstrukcija iz rdeče lakiranega železa in aluminija ima glede na recipientovo anatomijo precejšnje dimenzije – 289,6 x 619,8 x 335,3 cm – in je bila v času nastanka kiparjevo sploh največje delo. Delo se zdi po eni strani enostavno, za marsikoga kar preveč, po drugi krhko in izmuzljivo, saj se z vsakim gledalčevim korakom, denimo od frontalnega izhodišča (slika 77), odkrivajo novi elementi, koti in povezave in spet izginjajo, da bi napravili prostor drugim (glej slike 76–80).



Slika 77: »Frontalni« pogled.

V tem pogledu je razvidno, da dela brez telesne participacije v »njegovem prostoru« oziroma v prostoru, v katerem se nahaja, sploh ni mogoče doživeti. Ploskoviti pripomočki, kot so risbe, fotografije ali načrti, so pri tem zgolj zamrznjeni »fazni indikatorji«, ki jim je »živo«, dis-kontinuirano prostorsko dogajanje povsem nedostopno. To veliko pove o prostorskem statusu in »naravi«

¹⁵³ Zaradi enostavnosti bom za Carovo delo v nadaljevanju kljub temu večinoma uporabljal izraz skulptura.



Slika 78: Pogled z »leve spredaj«.

Carovega dela, ki nima ne prave mase ne sklenjenega volumna ne enega samega privilegiranega pogleda oziroma ene same idealne »perspektive«, kot je bilo v kiparstvu dolgo časa v navadi, ampak favorizira »poliperspektivnost« in diskontinuiteto, ki sta perceptivna atributa fizičnega prostora (glej slike 78 in 79).

c) Generalije o avtorju

Kipar *Anthony (Alfred) Caro* je bil rojen 8. marca 1924 v mestu New Malden (Združeno kraljestvo Velike Britanije in Severne Irske) kot najmlajši od treh otrok v družini judovskega borznega posrednika. Že v mladosti je spoznal kiparja Charlesa Wheelerja (1892–1974) in med počitnicami delal v njegovem ateljeju na Farnham School of Art (danes University for the Creative Arts). Diplomiral je iz inženirstva na Christ's Collegeu v Cambridgeu, kasneje pa študiral kiparstvo na *Regent Street Polytechnik* in na *Royal Academy Schools* v Londonu (1947–1952).

Po diplomi in še potem, ko je v petdesetih letih 20. stoletja delal kot asistent v ateljeju Henrija Moora, se je ukvarjal s figuralno plastiko, ki jo karakterizirajo abstrahiranje oblik, poudarjanje voluminoznosti (npr. *Woman Waking Up*, 1955) in včasih večji formati (npr. *Noseča ženska* iz istega leta). Figurativnim delom pa je obrnil hrbet in se zapisal gradnji varjenih kovinskih »montažnih« skulptur, ki jih je pogosto koloriral (npr. *Sculpture Three*, 1961; *Early one Mor-*



Slika 79: Pogled z »zadnje strani«.

ning, 1962), ko je v šestdesetih letih na drugi strani oceana srečal umetnostnega kritika Clementa Greenberga, slikarja Kennetha Nolanda in kiparja Davida Smitha.

Mednarodni uspeh je Caro dosegel že v poznih petdesetih letih. Predvsem se mu je pripisovala inovacija, da je skulpturo »detroniziral«, jo s poprej samoumevnega podstavka postavil na tla in tako ukinil bariero med delom in gledalcem, ki se je delu sedaj lahko približeval na istem nivoju, z vseh strani in tudi vstopal vanj (slika 80).

V osemdesetih letih je Carovo, prej »formalistično« pojmovano skulpturno ustvarjalnost prekvasila naracija, vzpodbujena z obiskom Grčije in intenzivnim študijem klasičnih grških templjev (zlasti Zevsovega templja v Olimpiji) in skulptur. Rezultat te narativne in plastične inspiracije so monumentalna hibridna dela (dolga tudi do 25 m, težka preko 20 t), kakršna so na primer *After Olympia* (1985), *Dream City* (1996), *The Last Judgement* (1999) ali *Chapel of Light* (2008; Eglise Saint-Jean de Baptiste, Bourbourg, severna Francija).

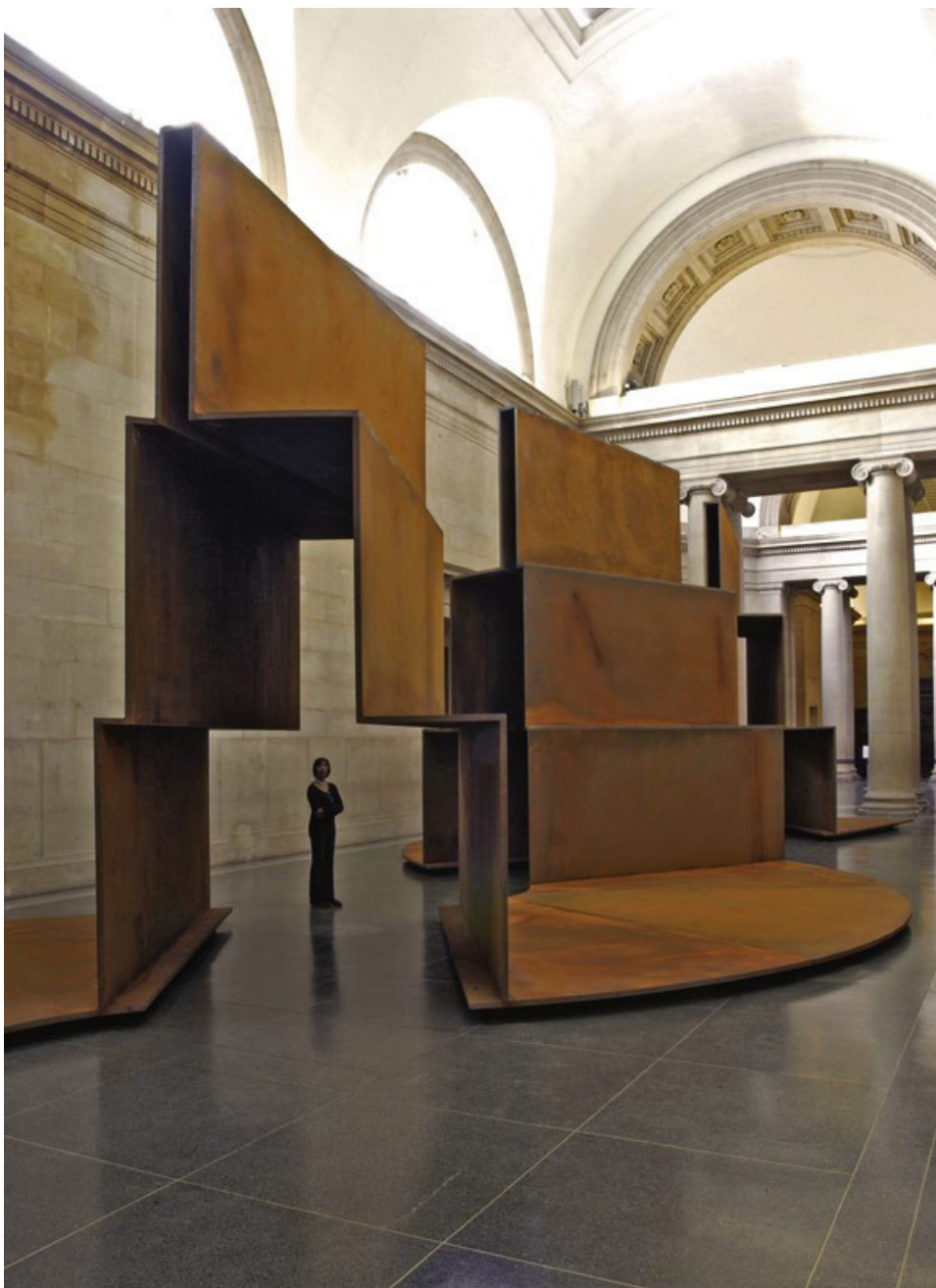
V letih med 1953 in 1981 je bil Caro – z izjemo dveh let (1963–1965), ko je skupaj s slikarjem Julesom Olitskim in kiparjem Davidom Smithom poučeval na *Bennington Collegeu* v New Yorku – profesor za kiparstvo na St. Martin's School of Art v Londonu (danes Central Saint Martins College of Art and Design). Tu je s svojimi refleksijami in karizmo inspiriral mlajšo generacijo angleških kiparjev, kot so Phillip King, Tim Scott, William G. Tucker, Peter Hide in Richard Deacon.

Delal je tudi z znamenitimi arhitekti (Frank Ghery, Norman Foster, Tadao Ando) in inženirji, na primer s Chrisom Wiesejem, s katerim je sodeloval pri projektiranju t. i. »milenijskega mostu« med londonsko katedralo sv. Pavla in galerijo Tate Modern.

Prvo samostojno razstavo je imel leta 1956 v Milanu (*Galleria del Naviglio*), prvo samostojno razstavo v Londonu pa naslednje leto v *Gimpel Fils Gallery*. Leta 1963 je samostojno razstavljal v *Whitechapel Art Gallery*, leta 1969 v New Yorku, Sao Paulu, kasneje pa še marsikje drugje.

Med muzejskimi predstavitvami njegovega dela velja omeniti razstave: *Anthony Caro. A Retrospective* v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku (1975); *Anthony Caro* v Muzeju sodobne umetnosti v Tokiu (1995); *Anthony Caro* v Tate Britain (2005); *Anthony Caro on the Roof* v Metropolitan Museum of Art v New Yorku (2011) in *Anthony Caro Retrospective* v Museo Correr v Benetkah (2013).

Zadnja razstava je bila prav v času, ko je umrl.



Slika 80: Milkbank Steps,¹⁵⁴ 2004 (Tate Photography). Naslov dela je asociacija na velike istoimenske dvo- ali trinadstropne podeželske hiše (Milkbank Houses) v škotskem baronskem stilu s stopničastimi strehami.

¹⁵⁴ Naslov dela je asociacija na velike istoimenske dvo- ali trinadstropne podeželske hiše (Milkbank Houses) v škotskem baronskem stilu s stopničastimi strehami.

II. Verifikacija osebnega vtisa

a) Identifikacija semantičnega cilja

Zgodaj zjutraj – naslovna sintagma gledalca, ko jo odkrije, ne zmede veliko manj kot skulptura s svojo krhkostjo, neoprijemljivostjo in provizoričnostjo. Brskanje za semantičnimi nastavki iz naslova nas prej kot k skulpturi za-pelje v svet literature, anekdotike, poezije in osebnih doživetij prebujajočega se dne, ko si na obzorju podajata štafetno palico tema in svetloba. S Paulom Kleejem¹⁵⁵ je mogoče reči, da je naslovno napotilo v tem primeru prej sredstvo, ki pomaga, da se gledalec »uglasi« na razpoloženje dela, kot pa kažipot k njegovi globinski semantični motivaciji. V tem smislu nas atributi zgodnjega jutra, kot so žarenje, svežina, prosojnost in jasnost obrisov, dejansko navežejo na Carovo delo. Še posebej če pomislimo na spontano asociacijo o rdečem soncu, ki se v pravokotniški neženiranosti vzpenja nad horizont. Vendar pa nam to ne pomaga odpreti vrat, za katerimi se skriva odgovor na znamenito laiško vprašanje: Kaj je hotel umetnik povedati?

Z vnaprejšno identifikacijo semantičnega cilja imamo tu torej težave, kar je pri visokoabstraktnih nepredmetnih delih prej pravilo kot izjema. Na odgovor bo treba tako še počakati. Morda se bo sam izluščil iz analize.

b) Identifikacija formalnih izhodišč

Podobnih problemov pa ni z identifikacijo formalnih izhodišč, ker jih lahko razberemo neposredno. Če proučimo Carovo delo z oblikotvornega stališča, lahko na preverljiv način ugotovimo, katere so prostorske oziroma likovne kvalitete, na katerih snuje avtor svojo artikulacijo. Temelj te artikulacije so: (i) linearni prostorski elementi v obliki bolj ali manj dolgih in bolj ali manj ravnih kovinskih palic različnih profilov, (ii) nadalje ploskovite oblike z neprikrito ortogonalnostjo in poudarjeno »robno risbo« v obliki pasivne linije, (iii) likovna prvina barva, ki ima v oblikotvornem kontekstu *Zgodnjega jutra* funkcijo morfološkega »skupnega imenovalca« oziroma povezovalca ter amplifikatorja odnosa med »figuro in ozadjem«, in (iv) »talna ploskev«, ki pri Caru ne nastopa le kot fizični *conditio sine qua non*, da skulptura sploh lahko nekje stoji, ampak je sestavni del konstrukcije, ker ta iz talne ploskve »izrašča«. Kot teologija proglašča, da Bog ni bradati mož na nebu, ampak »temelj našega bivanja«, tako meni tudi Caro za odnos med skulpturo in tlemi: skulptura ni malik na podstavku, ampak prezenca z obema ali s še večimi nogami na tleh.

155 Paul Klee, On Modern art, v: Robert L. Herbert (ur.), *Modern Artists on Art. Ten Unabridged Essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1964, str. 82–83.

Analiza formalnih izhodišč pokaže nenavadno sliko. Kipar se praktično ne poslužuje tradicionalno kiparskih prvin, kot so materialnost, pozitivni prostor, masa, volumen in tekstura, pri srcu pa so mu slikarski elementi linija, ploskev in barva. Na ta vidik je opozoril avtor sam, ko je dejal, da je imel pri izvedbi *Early one Morning* sicer izhodiščni zgled v nekem delu Alexandra Calderja, da pa se je vedno raje inspiriral s slikarstvom kot s kiparstvom.

c) Analiza označevalne strukture

Če pogledamo Carovo skulpturo s »frontalne strani«, kakor jo kaže slika 77,¹⁵⁶ imamo pred seboj situacijo tesno prekrivajočih se elementov in planov, ki ne daje vtisa prostora ali volumna, ampak prej vtis slikarske ploskovitosti, po duhu in duktusu brez težav primerljive s kakšno malevičevsko suprematistično kompozicijo (slika 82).

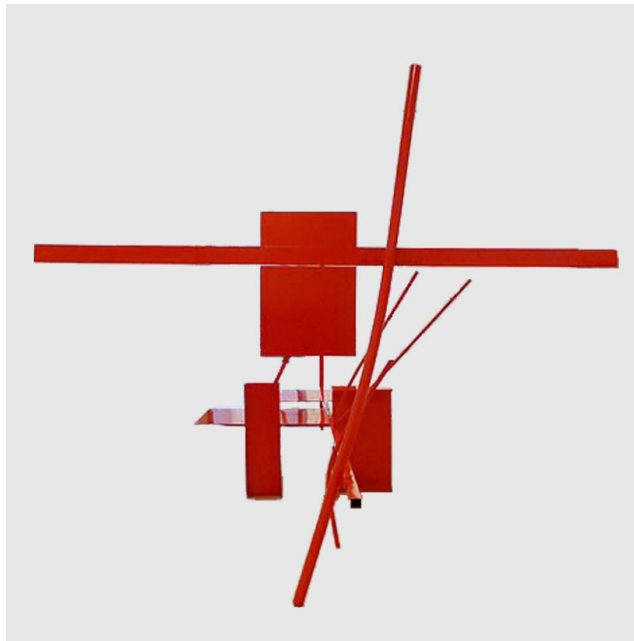
Ko pa gledalec zapusti tópos frontalnosti in se prične okrog skulpture gibati, ploskovita harmonija in slikovna komprimiranost enostavno ... eksplodirata. Delo se prične odpirati in širiti. Z vsakim korakom in premikom se pojavljajo novi koti, smeri, elementi, odnosi in konteksti. In z naslednjim korakom spet izginjajo, da bi se umaknili nepredvidljivim drugim. Odmik od frontalne, nekdanj kiparsko privilegirane perspektive odpira nove »svetove« in oblikotvorne možnosti. Predvsem možnosti hitrejših, kvantnih sprememb v artikulaciji in doživetju. Ko je kritičarka *Phyllis Tuchman* leta 1974 kiparja v intervjuju vprašala, če je svojo skulpturo kdaj povezoval z risanjem v prostoru, je odgovoril: »Če pod risanjem v prostoru razumete dvodimenzionalni pristop, potem je odgovor ‚ne‘. Ploskev mi ni nikdar cilj. Nasprotno. Zanima me svobodno in neomejeno raziskovanje prostora. In samo naključje je hotelo, da so mi v študentskih letih vbili v glavo, da doživlja človek formo vedno le na način, kot če v roki drži in opazuje kamen. Mislim, da imam še vedno zavest o volumnu, ki je prisoten tudi v mojih najbolj ploskovitih in ‚risarskih‘ delih.«¹⁵⁷

V istem intervjuju avtor gledalcu tudi ne priporoča, da njegovo skulpturo opazuje kot volumen, ki je grajen okrog nekega središčnega jedra. V nekaterih filmih o kiparstvu, tako Caro, fiksirana kamera snema kiparsko formo na vrtljivem stojalu, ki se počasi in kontinuirano obrača, ter z vsakim premikom odkriva njeno novo lice. Vendar pa je ritem teh sprememb, pravi kipar, za njegovo pojmovanje skulpture absolutno prepočasen. Namesto zveznih favorizira nenadne, kvantne spremembe, ki so v prostoru bolj običajne in bolj presenetljive.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ocena, da gre tu za »frontalno stran« skulpture, je tu seveda stvar glerijskega dostopa in osebne ocene, ne pa nujno tudi kiparske dejanskosti.

¹⁵⁷ Phyllis Tuchman, Entoni Karo (Anthony Caro), v: Likovne sveske 8 (1985), str. 136.

¹⁵⁸ Prav tam, str. 134.



Slika 81: 1. analitična faza: Primerjava Carove in suprematistične kompozicije: zgoraj: *Early One Morning* v ploskovitem kontekstu; spodaj: Kazimir Malevič, *Suprematizem*, 1915, olje na platnu, 87,5 x 72 cm, Sankt Peterburg: Ruski državni muzej.

Dimenzija, ki diskontinuitete omogoča, pa je zaobsežena v poti oziroma v času, ki je potreben, da gledalec hodi okoli skulpture in ga ta lahko preseneča. »Nisem hotel, da bi (moje skulpture, J. M.) kaj predstavljale, da bi imele oprijemljivost figure ali statue. Vsekakor pa naj bi bile nekaj, kar vam za vizualno in emocionalno doživetje vzame čas«. ¹⁵⁹ Caro je v časovnosti videl posebno »muzikalno« kvaliteto skulpture in je *Early one Morning* rad opisoval kot pesem, ki se giblje in razvija v času. V tej skulpturi, je večkrat dejal, so deli ločeni in disparatni zato, da bi skulpturo odprli v prostor in jo razširili, in da bi se človek ob tem razvijanju zavedel lastnega doživljanja in pojmovanja prostora. Če je bil v tradicionalni skulpturi poudarek usmerjen na volumen v prostoru, je pri Caru usmerjen na prostor zunaj in znotraj volumna. Točneje: na meje med volumenom in prostorom. Te je tradicionalno kiparstvo držalo zaprte, zaradi česar sta volumen in prostor v doživetju ostajala »ločena«, na dveh straneh meje: volumen na strani pozornosti, prostor na strani samoumevnosti. Carov namen pa je v tem, da se ravno z nedoločno zamejitvijo volumna izogne *bypassu* okrog prostora, da s presenetljivostjo delno odprtih in delno zaprtih meja med volumenom in prostorom oba vidika potegne na stran pozornosti in gledalcu omogoči refleksijo njune povezanosti.

To pa je tudi pomemben element za preciziranje odgovora na vprašanje o kiparjevih semantičnih ciljih.

Kipar torej ne želi ustvarjati homogenega, zvezno razkrivajočega se volumna, ampak odnos med volumenom, ki fascinira s svojimi mejami, teksturo in maso, in prostorom, ki je za običajnega gledalca samoumevnost in *fluidum*. Skulptura ni v zgoščenosti, ampak v razprostitiranju, v samem aktu razprostiranja po prostoru (sliki 83–86). To razprostiranje pa je v vsem vezano na telo in na prezenco (cf. op. 24).

¹⁵⁹ »I didn't want them to be anything, to have the graspability of a figure or a statue. They had to be something that you really took time to understand visually and emotionally«; cit po: Tim Marlow, Rosalind Krauss, *Caro: Works from the 1960s*, New York: Gagosian/Rizzoli, 2016, str. 9.



Slika 82: 2. analitična faza.

»Vse moje novejške skulpture,« pravi kipar v že omenjenem intervjuju s Phyllis Tuchman, »delno zavisijo od višine opazovalca, od njegove pokončne drže in od njegove zavesti o samoumevnosti, da so tla vodoravna. Kiparji in arhitekti se morajo nujno zavedati telesa. To je zelo pomembno. Skulpture iz stvarnosti nisem nikdar želel zvleči v svet privida, izven predmetnosti, telesnosti in teže. Ni neobhodno, da stalno usmerjam pozornost na fizičnost skulpture, vendar sem prisiljen te vidike reflektirati in jih upoštevati, enako kot slikar, ki ne more zanemariti vsebin svojega formata in medija. /.../ Res je. Vsi kiparji sanjajo o tem, da se zoperstavijo sili teže. Ena od bistvenih lastnosti skulpture je njena teža, njena materialnost. Veliko čarobnosti je v sanjarjenju, da bi se težki deli dvignili v zrak in tam ostali. To sem poizkušal doseči v delu *Mesec maj* (*Month of May*, 1963). Kasneje pa sem spoznal, da bodo deli skulpture lebdeli in se gibali, če boste le dosegli, da postanejo tla del skulpture ne pa zgolj njen podstavek.«¹⁶⁰

¹⁶⁰ Likovne sveske 8 (1985), str. 130–134.



Slika 83: Anthony Caro, *Month of May*, 1963, barvano železo in aluminij, 297,5 x 305 x 358,5 cm; © Courtesy of Barford Sculptures and Gagosian Gallery, Photo: Mike Bruce.



Slika 84: Anthony Caro, *Park Avenue Series*, New York: Gagosian Gallery, 2013.

Ena najpomembnejših stvari v kiparstvu je način, tako Caro na drugem mestu, na katerega je gledalec povabljen, da si skulpturo ogleda. Pomembno je, ali ga skulptura nagovarja, da dviguje pogled k njej, da hodi okrog nje (slika 82) , da ji sledi po spirali, kot pri Michelangelu, ali se premika okoli jedra kot pri Brâncușiju ipd.¹⁶¹

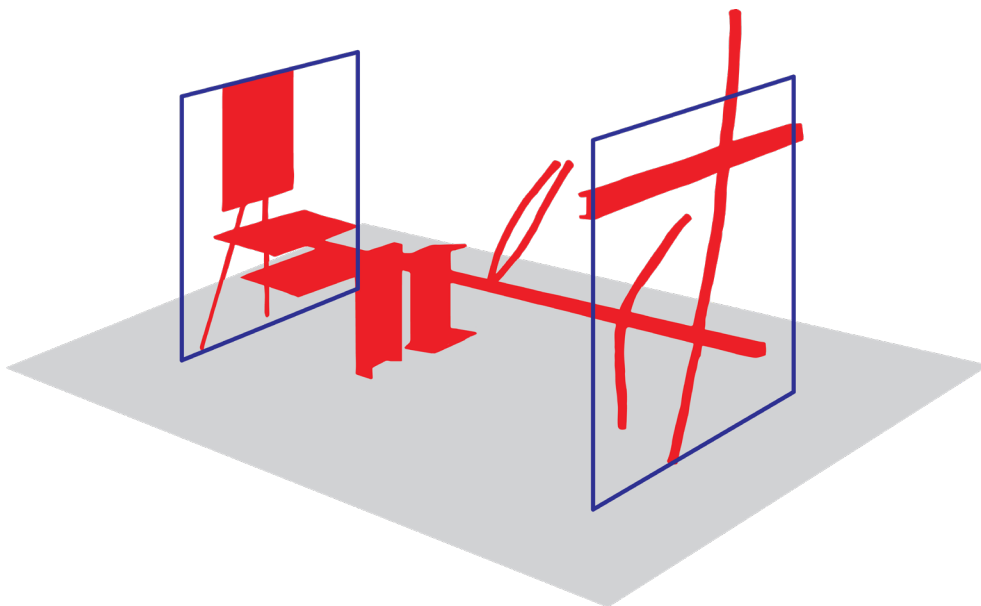
Vse to določa Carov pristop k artikulaciji skulpture *Early One Morning*. Zanj ni pomembna liričnost, kakršno ima na primer istoimenski šanson Nane Muskouri, niti fotogeničnost zunanega videza, niti teoretiziranje o »problemih«, ki bi jih naj kiparstvo danes imelo, celo najbolj osebna pripoved o »zgodnjem jutru« ne. Nadvse pomembno pa je, da se skulptura kot pesem »razvije v prostoru« in se v teku tega razvijanja gledalec »prebudi« v fluidu prostorske in perceptivne samoumevnosti. In iznajde krhko duhovno lestvico branja s stopnjami, ki gredo od raztresenosti preko radovednosti in konceptualiziranja do zbrane meditacije, v kateri se lahko človek kot otrok skozi gloto provizorične in banalne snovi »dotakne neba, ki je žgoče resnično« (slike 85–89).¹⁶²



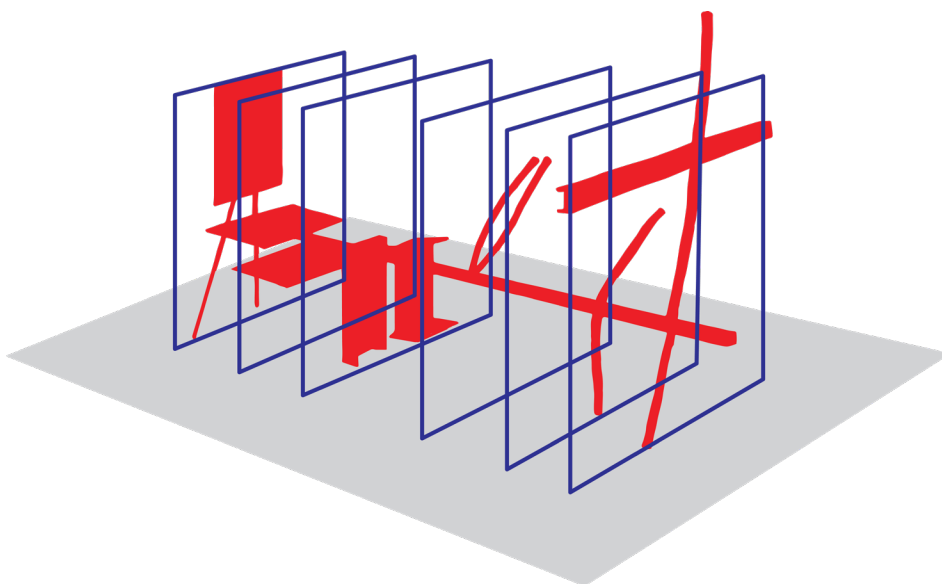
Slika 85: 3. analitična faza – pomen talne ploskve in gledalčeve telesne anatomije v doživljanju skulpturnega prostora.

161 Robin Greenwood, *Anthony Caro at Gagosian: some problems of sculpture*, julija 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2JXf8ch>.

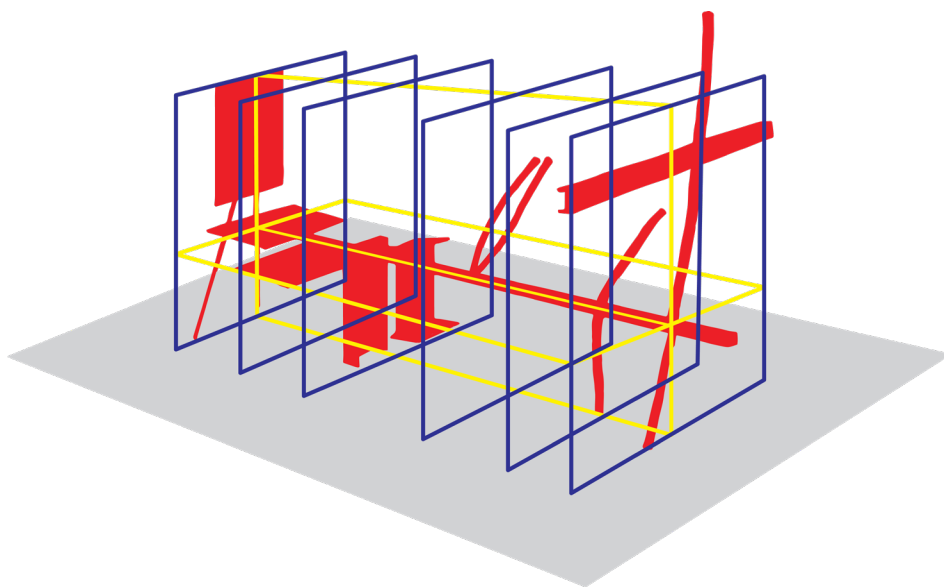
162 Christian Bobin, *Ruševine neba*, str. 73.



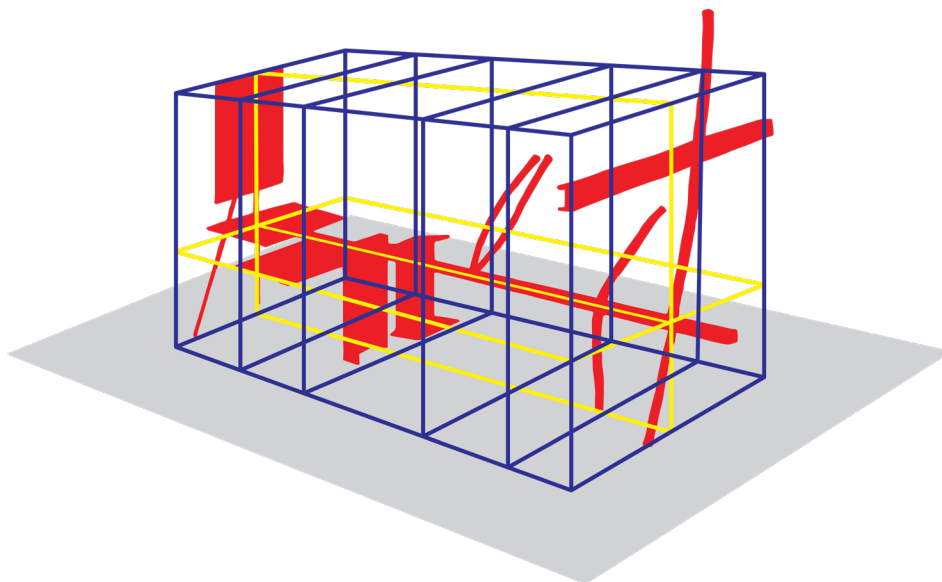
Slika 86: 4. analitična faza – skrajni meji prostorske sekvence.



Slika 87: 5. analitična faza – plastna členitev prostorske sekvence.



Slika 88: 6. analitična faza – strukturalna členitev prostorske sekvence (prostorske ravnine in logika prostorskega križa).¹⁶³



Slika 89: 7. analitična faza – generalna topologija Carove skulpture.

¹⁶³ Glej Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 653–655.

III. Sinteza analitičnih spoznanj

a) Kaj (je bilo likovno artikulirano)?

V Carovi skulpturi, kot rečeno, ni pomembna liričnost niti fotogeničnost niti teoretiziranje niti zgodba. Pomembno pa je, da se skulptura »razvije v prostoru« in pomaga gledalcu, da se – v zgodnjem jutru – »prebudi« v samoumevnost prostorskega vsakdanjika in se nato bolje znajde v njegovih receptivnih *common places* (sliki 90 in 91).

Namesto naracije, ki je sicer v naslovu, je v prvem planu *način*, kako kipar gledalca z organizacijo skulpture povabi v doživljanje volumna, prostora in nenazadnje samega sebe v prostoru in času. Prav zato globinske semantične motivacije dela ni bilo mogoče odkriti vnaprej, ampak se je lahko postopoma izluščila šele skozi doživetje in analizo. V prostoru, v nas, v nas samih v prostoru. Pri čemer imajo besede naslova podobno vlogo kot odrezavi libretto v operi, kjer vse besedne ohlapnosti in nedorečenosti v tekstu zapolni glasba, in jih obudi na neizrekljivo kompleksen način. Enako skulptura, ko besede naslova s svojo prezenco izven receptivnih klišejev prevaja v prvoosebno soočenje in izkustvo.



Slika 90: Skulptura v ploskovitem kontekstu.



Slika 91: Skulptura po Caru ni v zgoščenosti, ampak v razprostiranju, v aktu razprostiranja po prostoru. To razprostiranje pa je v vsem vezano na talno ploskev, na telo in na prezenco.

b) Kako (je bilo to storjeno)?

Carova invencija je bila, da je skulpturo s podstavka prestavil direktno na tla in tako ukinil bariero med delom in gledalcem, ki se lahko odslej prosto giblje okoli skulpture, vstopa vanjo in hodi skozi njo (pri. sliko 81). Skulptura odtlej pravzaprav nima ne svoje sprednje ne svoje zadnje ne svoje »prave« strani. Vsi pogledi so enakovredni. Nobenega ekskluzivno pravilnega zornega kota in načina ogledovanja ni, zato so fotografije še posebej zavajajoče. Gledalec v ogledovanje ni pahnjen z guvernantskim itinerarijem niti z lepoumnim esteticizmom, ampak je k ogledu povabljen. Gostitelj je kipar, ki je njegovemu doživetju pripravil »pogoje«, od-doživeti pa ga mora sam. In ugotoviti, če je v pogojih kaj več, kot sta na njih takoj videla oko in spontano doživetje.

Caro v *Zgodnjem jutru* postavlja pred gledalca nalogo, da odkrije v delu (tridimenzionalno) vsebino, ki je neodvisna od objektnosti in figuralnosti, v kateri pa tako konfiguracija kot telesnost igrata neko naravno, uravnoteženo vlogo – vlogo receptivnega in izkustvenega katalizatorja osebnega doživetja in avtorefleksije. V za kaj takega povsem nepredstavljivih okoliščinah. Vsa ra-

dost pri tem je podobna vitraju. Naša realna udeležba je svinec, ki vse drži skupaj.

c) Zakaj (je bilo to storjeno tako in ne drugače)?

Običajni gledalec ob Carovem delu zaniha med dvema hipotezama: v tem je nekaj, v tem ni nič. Minimalizem in provizoričnost ga zmedeta. Sodobnosti dela ne more uvideti niti v sodobnosti njegovih vrednot niti v tem, kar ponuja njegov videz. Delo se mu ne kaže v svoji polnosti, ampak v odnosu do njega vztraja pod kotom, ki ga sprva tudi radovednost ne more prebiti. Pogled se ustavlja na ovoju. Včasih je ta tako dobro zavit in zalepljen, da se je težko prepričati, če je v njem sploh umetnina.¹⁶⁴

A minimalizem in provizoričnost kažeta delo v surovem stanju. V njima res ni nič prijaznega niti priljudnega. Vendar je predpostavka prijaznosti in priljudnosti tu napačna. »Življenje je nasilno. Ljubezen je nasilna. Milina je nasilna. Če nas surovost smrti tako preseneti, je to verjetno zato, ker smo svoja življenja postavili v področje zmernosti, mlačnosti, skoraj lažnosti.«¹⁶⁵ Enako lahko po analogiji rečem: Če nas surovost Carovega dela tako preseneti, ali ni tudi to zato, ker smo svoja pričakovanja zaustavili v področju mlačnosti, rutine in nezahtevnosti.

Vi in jaz sva receptivno preprosta samo, če se volumen in prostor lepo obnašata, bi bilo mogoče reči s parafrazo Jordana B. Petersona.¹⁶⁶ Omejitve našega dožemanja se pokažejo, ko razpade nekaj, na kar se lahko v svojem poenostavljenem svetu zanesemo. Potem se razkrije bolj zapleten svet, ki je bil tam sicer že od nekdaj, vendar ga nismo opazili, ker smo ga iz udobja ignorirali. Tedaj obzidan arhetipski rajski vrt, v katerem »odraščamo za smrt«, razkrije svoje stalno navzoče kače.¹⁶⁷ Tedaj se nepričakovano pokažejo globlje resničnosti sveta. Vse je nepredstavljivo prepleteno. Vse je pod vplivom česa drugega. Razkrije se grozljiva pomanjkljivost naših čutov. Kaj potem dejansko vidimo? Kam lahko pogledamo, ko pa je ravno to, kar vidimo, nezadostno?¹⁶⁸

Ko gre nekaj narobe, se je treba vprašati o pravilnosti dožemanja, skupaj z oceno, razmislekom in praktičnim delovanjem. In natančno k tej nalogi kliče Caro. Z *Zgodnjim jutrom* v zgodnje jutro novega pogleda na prostor in volumen v njem. Ali kot pravi filmski teoretik Amédée Ayfre: *Il y a plus dans l'image que dans ce dont elle est l'image*, v podobi je več kot v tistem, kar podoba prikazuje.¹⁶⁹

164 Prirejeno po: Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ*, str. 421.

165 Bobin, *Za vedno živa*, str. 114.

166 Jordan B. Peterson, 12 pravil za življenje. Protistrup za kaos, Ljubljana: Družina, 2018, str. 247.

167 Prirejeno po prav tam.

168 Prirejeno po prav tam, str. 248–249.

169 Amédée Ayfre, *Conversion aux images I* (Les Images et Dieu), Pariz: Les Éditions du Cerf, 1964, str. 12.

Zaključek:

Akcijski radij formalne likovne analize

Primarni kontakt z likovnim delom je gledalčevo doživetje. Ker pa je prvotno neposredno doživetje po pravilu »naivno«, je to doživetje mogoče, pogosto pa tudi neobhodno podkrepiti z analitično preiskavo oblikovno-semantične kompleksnosti dela, saj likovno delo kot sistem likovnih znakov praviloma ne nosi niti zgolj konvencionalnega niti zgolj arbitrarnega pomena, pač pa ima svoj smisel »zapisan« v strukturo svoje in-*formiranosti*. V taki situaciji lahko v proces poglobitve vstopi formalna analiza s svojimi metodološkimi orodji in strategijami. Raziskovanje in razumevanje formalnega ustroja likovnega dela je samo na sebi enako nezadostno kot prvotno »naivno« doživetje, če v »drugem, tretjem, četrtem, petem ... (analitičnem) branju« likovnih del ne zmoremo oživiti s ponovnim intenzivnim doživetjem, le da tokrat na faktografsko in strukturalno reflektirani in verificirani osnovi, ki jo priskrbi formalna analiza. Njeno informacijsko bistvo je v tem, da se človek v njenem okviru sistematično ukvarja s tem, kar je likovni umetnik v obliki likovne forme »postavil« pred gledalca. Analitik, ki jo uporablja, skuša z njo razbrati in do določene mere razkriti tipologijo formalnih relacij med likovnimi dejstvi, izpostaviti njihove karakteristične globinskostrukturne povezave in s tem priti na sled estetskim in semantičnim konsekvencam, s katerimi ta tipologija in te povezave gledalca obvezujejo. Doživeti pa mora delo vsekakor gledalec sam, v prvi osebi ednine.

Skratka: formalna likovna analiza »ne dela namesto nas«, vendar lahko mi z njo o delu za potrebe argumentirane interpretacije pridobimo bolj relevantne podatke in kompleksnejše informacije. Pri čemer velja Gadamerjevo »temeljno hermenevtično načelo«: interpretacija je pravilna samo tedaj, kadar zmore na koncu izginiti, ker se je povsem spojila z izkustvom dela; to pa se zaradi kompleksnosti in težavnosti tovrstnega sovpadanja dogodi več ali manj le v redkih primerih.¹⁷⁰

170 Hans-Georg Gadamer, *Kdo sem jaz in kdo si ti? Komentar k nizu pesmi »Kristal diha« Paula Celana*, Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2015, str. 175.

IV.

Metode formalne likovne analize

Fundamenti formalne likovne analize

Kratka zgodovina

Formalna likovna analiza je skupna oznaka za vrsto analitičnih metod, s katerimi se v likovni teoriji in hermenevtiki na temelju reflektiranega razčlenjevanja formalnih relacij med elementi likovne forme proučuje (rekonstruira) njen površinsko- in globinskostrukturni ustroj ter ugotavlja formalne, stilne, kontekstualne ter komparativne karakteristike za potrebe likovne interpretacije, komparacije, genealogije (stil) in bodoče likovne prakse.¹⁷¹

Zgodovina spontane analize umetniških del je verjetno stara toliko kot likovna umetnost sama. Začetek sistematične in dokumentirane analize likovnih form pa je mogoče postaviti v čas, ko se je likovna umetnost iz območja t. i. *vulgarnih umetnosti* (*artes vulgares*) dokončno prebila v krog t. i. *svobodnih umetnosti* (*artes liberales*), tj. v začetek 16. stoletja. Za utemeljitelja take analize lahko štejemo *Giorgia Vasarija* (1511–1574) z znamenitim delom *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Življenjepisi najbolj znamenitih italijanskih arhitektov, slikarjev in kiparjev od Cimabueja do naših dni¹⁷² in Johanna Joachima Winkelmann (1717–1768) z ravno tako znamenitim delom *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Zgodovina antične umetnosti.¹⁷³ Vasari je skušal s svojimi analizami zgodovinsko uveljaviti pomembno umetnost svojega časa, Winkelmann pa je želel »formulirati«¹⁷⁴ sistematično zgodovino umetnosti nasploh, njen genealoški razvoj, in pri tem v opis dinamike slogovnih obdobij vnesel organske metafore rojstva, zrelosti in smrti, ki še danes zaznamujejo naš način govorjenja o umetnosti (zgodnja, zre- la, pozna doba ipd.). Vasari in Winkelmann izhajata iz praktično istih predpostavk, a se med seboj tudi precej razlikujeta. Oba želita artikulirati svojo vizijo zgodovine, le da Vasari, ki je bil tudi sam umetnik, zasleduje bolj »tehnični«¹⁷⁴ napredek posameznih avtorjev v približevanju takratnemu idealu »posnemanja naravne lepote«¹⁷⁴ in dopušča soobstoj različnih estetskih sistemov, medtem ko

171 Podrobneje glej Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, geslo »Formalna likovna analiza«.

172 Firenze: Torrentino, 1550 (v dveh delih), 21568 (v treh delih).

173 Dresden: Walther, 1764; faksimilirani ponatis 1. izd.: Baden-Baden: Heitz, 1966 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, zv. 343).

174 Genealogija ali rodoslovje je pomožna zgodovinska veda, ki proučuje in zasleduje izvor ali poreklo družin, rodov in pojavov. Beseda je nastala iz dveh starogrških besed: družina oz. rasa (γενεά *genea*) in teorija oz. znanost (λόγος *logos*). Pomeni iskanje prednikov oz. raziskovanje družinske in sploh zgodovine pojavov, kakršen je tudi umetnost. Danes izraz »genealogija«¹⁷⁴ označuje pomožno zgodovinsko vedo, ki proučuje in zasleduje izvor ali poreklo družin, rodov in pojavov nasploh [gr. γενεά (*genea*) družina, rasa + λόγος (*logos*) nauk, znanost].

Winkelman kot arheolog zagovarja bolj absolutne ideale in predvsem genealogijo, znotraj katere pojmuje umetnost – po Heglovem zgledu – kot izraz nekega višjega ideala, ki se teleološko (ciljno) uresničuje v teku svetovne zgodovine.

Predpostavke

Osnova formalne likovne analize sta dve pojmovni oziroma nazorski predpostavki, ki se kažeta v dveh tipih pristopa k likovnim delom, propozicionalnem in dispozicionalnem.

Propozicionalni pristop

Na Winkelmanova pojmovanja vzročnosti in razvoja se je v svojih začetkih navezala predvsem umetnostna zgodovina. Še posebej, ko je leta 1840 (najprej v Nemčiji) postala univerzitetna disciplina s hibridno metodologijo filozofije, filologije, literarne vede in arheologije.

Konceptualno jedro umetnostne zgodovine sta tedaj tvorili dve predpostavki: (1) da vsi objekti ne nosijo enako vrsto in enako število informacij o svojih vzrokih in (2) da so vsi taki objekti, ker so ustvarjeni v določenem času, »simptomi« časa, ki jih je proizvedel. Na osnovi teh predpostavk so imeli umetniški objekti za umetnostno zgodovino status dokumenta v dvojnem smislu: (a) vsak je predstavljal unikatni izraz temperamenta dobe, naroda in posameznika, in (b) razvojni status forme v konkretnih zgodovinskih pogojih ter transformacijah. Namen umetnostne zgodovine je bil, razumeti in razložiti te izrazno unikatne in diahrone realitete. Da bi umetnostna zgodovina to lahko storila, je morala razviti dva tipa kriterijev: formalne, ki naj bi »pokrili« prvi vidik, in kontekstualne, ki naj bi »pokrili« drugi vidik. Med *formalno* orientirane umetnostne zgodovinarje lahko npr. štejemo Aloisa Riegla (1858–1905) z delom *Zgodovinska gramatika likovnih umetnosti*¹⁷⁵ in Heinricha Wölflina (1864–1945) z delom *Temeljni pojmi umetnostne zgodovine. Razvoj stila v novejši umetnosti*,¹⁷⁶ med *kontekstualno* orientirane pa npr. Erwina Panofskega (1892–1968), ki se je podrobno ukvarjal z raziskovanjem procesov *signifikacije*, tj. načinov, na katere človek objektom pripisuje pomene, in je v umetnostno zgodovino vpeljal

¹⁷⁵ *Historische Grammatik der bildenden Künste* (posthumno izd. Karl M. Swoboda in Otto Pächt), Graz-Köln: Böhlau, 1966.

¹⁷⁶ *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Bruckmann, 1915.

t. i. ikonološko metodo, ki temelji na »sintetičnem znanju«.¹⁷⁷ Znotraj umetnostne zgodovine se je analiza umetniške forme razvijala predvsem iz potrebe po umestitvi umetniških del v neko genealoško historično shemo, ki jo določajo menjave slogov, zaradi česar je morala biti slogovno orientirana in primerjalno strukturirana. Namen formalne likovne analize kot umetnostnozgodovinske metode ni izkustvo posamičnega likovnega dela v njegovi narejenosti oziroma prezenci, ampak nekaj, kar lahko imenujemo »slogovno izkustvo«, katerega cilj je propozicionalno (posplošeno, mnenjsko, vrednotenjsko orientirano) znanje o stvareh.¹⁷⁸

Dispozicionalni pristop

Poleg propozicijskega znanja o likovnih umetniških delih, ki zanima umetnostno zgodovino, pa se je iz Vasarijevih »korenin« paralelno, čeprav nekoliko v ozadju razvijalo tudi t. i. *dispozicionalno* (s praktično likovno aktivnostjo pridobljeno) znanje o umetniških formah, ki so ga gojili predvsem likovni praktiki ali z njimi ozko – včasih tudi v isti osebi – povezani likovni teoretiki (ang. *knowledge how* oz. *know-how*; nekaj podobnega izraža tudi v našem prostoru včasih razširjeni nemški izraz *die Kunstlehre*). Izvor tega znanja je bil vseskozi umetnostna singularnost, tj. neposredni stik z umetninami in osebna involviranost v okoliščine njihove artikulacije in analize. Za razliko od generaliziranega, diskurzivnega znanja, gre tu za znanje, ki je inter-aktivno, izkustveno in praktično preverjeno, ki praviloma šele kasneje, ali pa tudi ne, doseže status propozicijskega znanja. Dokumentirane oblike, v katerih se je to znanje ohranjalo skozi stoletja, so traktati (*Cennino Cennini, Pierro della Francesca, Leon Battista Alberti, Leonardo, Albrecht Dürer*), pisma, dnevniški zapiski, intervjuji (npr. *Auguste Rodin* v pogovorih s Paulom Gsellom), razprave in manifesti umetnikov (*Kaspar David Friedrich, Henri Matisse, Max Beckmann, Ben Shahn*; manifest slikarjev futuristov, manifest Josepha Kossutha *Art After Philosophy* itd.), v novejšem času pa tudi teoretske razprave modernega tipa (*Paul Klee, Wasilij Kandinsky, Johannes Itten, Fernand Léger, Amedée Ozenfant, Rudolf Arnheim, Gerhard Braun, Milan Butina* idr.).

177 *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: University of Chicago Press, 1982; cf. tudi Jure Mikuž, Erwin Panofsky in razvoj umetnostnozgodovinske hermenevtike, v: Erwin Panofsky, *Pomen v likovni umetnosti*, Ljubljana: Studia Humanitatis, 1994, str. 346–373.

178 Podr. glej Donald Preziosi (ur.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press, 1998; zlasti s. 13–23 in 63–69.

Tipologija

V likovni teoriji in likovni hermenevtiki obstaja več metod formalne likovne analize, ki se med seboj ne razlikujejo po osnovni intenci, razmeroma zelo pa po izhodiščih, algoritmih, po formalizaciji, sistematičnosti in kompleksnosti analitičnih postopkov. Kot rečeno, so bile nekatere formalnoanalitične metode razvite zaradi potreb in za potrebe znanosti (filozofija, umetnostna zgodovina, likovna teorija, likovna semiotika), druge pa iz potreb likovne prakse, likovne hermenevtike in likovne pedagogike. Glede na njihovo analitično orientacijo je doslej znane formalnoanalitične metode mogoče razvrstiti v tri karakteristične skupine:

(1) v skupino topološko orientiranih metod, ki rezultirajo v formalnoanalitičnih modelih,

(2) v skupino interaktivno orientiranih metod, ki rezultirajo v likovnih parafrazah,

in

(3) v skupino semiotičnih metod, ki rezultirajo v semiotičnih analitičnih modelih.

Topološko orientirane metode

Topološko orientirane metode formalne likovne analize so variante komponentnega in relacijskega tipa analize. S svojimi algoritmi so usmerjene v odkrivanje likovnih pomenov, ki so odvisni od mesta in načina razporeditve delov v določeni likovni kompoziciji oziroma celoti. Poznamo tri modalitete teh metod: metode, ki jih je mogoče aplicirati na situacije v dvodimenzionalnem likovnem prostoru, metode, ki jih je mogoče aplicirati na situacije v tridimenzionalnem likovnem prostoru, in metode, ki so namenjene analizam barvnega prostora v kolorističnih kompozicijah.

Konkreten rezultat topološko orientiranih metod so različni formalni modeli, ki skušajo s pomočjo analize površinske strukture likovnega dela priti na sled njegovi globinski strukturi, v kateri je izraženo njegovo estetsko in semantično bistvo. O istem likovnem delu je mogoče oblikovati več variantnih formalnih modelov. Razlog za to je v tem, da noben formalni model likovne resničnosti ne pokriva ustrezno in do kraja. Še manj jo more nadomestiti. Eksistira preprosto na drugi ravni kot likovna resničnost in vsebina. Zato ne govori o likovni resničnosti in vsebini, ampak o ovirah na poti do njiju. Te pa je mogoče premagovati prav z njegovo strukturalno-analitično pomočjo in to na različne načine.

Topološko orientirane metode v 2D-likovnem prostoru

V likovnem prostoru je pogosto in priročno orodje teh metod geometrija, ki omogoča preverljivo vzpostavljanje zveze med površinsko in globinsko strukturo likovnega dela, se pravi med njegovim zunanjim videzom in njegovim »nevidnim notranjim ogrođjem« (Maurice Merleau-Ponty), ki je »skriti ekvivalent« videza. Do tega ekvivalenta, v katerem se kaže bistvo in »karakter« likovnega dela, se mora, če parafraziram Ludwiga Wittgensteina,¹⁷⁹ prebiti vsakdo, ki želi likovno delo ne le *gledati*, ampak tudi *videti*, tj. razumeti in po-doživeti. O formalnoanalitičnem raziskovanju globinskostrukturnih vidikov likovne ustvarjalnosti in o težavah, ki pri tem nastopajo, nazorno govori npr. delo Johannesesa Ittena *Analysen alter Meister*, *Analize starih mojstrov*,¹⁸⁰ še posebej pa delo Charlesa Bouleauja *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*, *Konstrukcije*. Tajna geometrija slikarjev, ki v širokem razponu analitičnih primerov od antike do petdesetih

¹⁷⁹ *Philosophische Untersuchungen*, § 664.

¹⁸⁰ V: Bruno Maria Adler (izd.), *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar: Utopia, 1921 (ponatis: *Bildanalysen*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1988, s. 127–227).

let 20. stoletja z analitično regresijo raziskuje topološko-organizacijske vidike globinskih struktur v likovni ustvarjalnosti in globinsko strukturo razume kot strukturalno-sintaktični fundament likovne semantike.¹⁸¹ V Sloveniji je topološko orientirano metodo za analizo likovnih umetnin razvil in jo prilagodil pogojem visokošolskega likovnega izobraževanja Darko Slavec.¹⁸² Posebnost njegove metode je v tem, da obravnava likovno umetnino skozi pet diferenciranih, a strukturalno koordiniranih slojev: (a) prvi sloj je optična slika dela, (b) drugi sloj je njegova morfološka struktura, (c) tretji sloj je sloj likovne invencije, (d) četrti sloj sloj psiho-analitične strukture in (e) peti sloj sloj likovne imaginacije.

Med metodami matematične topologije obstajajo tudi takšne, ki jih je mogoče s primerno prilagoditvijo matematične formalizacije s pridom uporabiti tudi za analizo oblik in objektov v dvo- in tridimenzionalnem likovnem prostoru.¹⁸³ Za analizo in refleksijo dvodimenzionalnih vidikov likovnega prostora so se doslej dobro obnesli topološki modeli, kot so *dvodimenzionalni vozelní prostor*, *vektorsko polje* in *topološka perspektiva*, za analizo in refleksijo tridimenzionalnih vidikov likovnega prostora pa je praktično nadvse uporaben *model tridimenzionalnega vozelnega prostora*.

Dvodimenzionalni vozelní prostor je koncept optičnega prostora, ki med seboj kombinira vidike evklidske geometrije s topološkimi strukturami, kot so *trolístni vozél* (ang. *three-leaves knot*), Penrosov trikotnik (ang. *Penrose tribar*) in Möbiusov trak 3 (nem. *Möbiusband*, ang. *Möbius strip*). V tej zvezi je mogoče na primer dokazati, da je dvodimenzionalni vozelní prostor zelo operativen nadomestek za klasični pojem kontraposta, ki je z likovnega stališča predvsem informativen, veliko manj pa formativen, se pravi praktično uporaben v pogojih likovne artikulacije.

Vektorsko polje je orodje za razumevanje in analizo slikarske in kiparske figuralne kompozicije. Izvor polja je psihološki, njegova »vsebina« pa govori o usmerjenih prostorskih napetostih, katerih predpostavka so vizualne psihološke sile in polje sil v formatu. Običajno ima obliko vektorsko koordinirane triangularne mreže, ki omogoča razumevanje, analizo in artikulacijo kompleksno koordiniranih povezav med figurami v figuralnih kompozicijah.

Topološka perspektiva je oblika reprezentacije globine in organizacije slikarskega in kiparskega prostora na osnovi Möbiusovega traku 3. Osnova te topolo-

181 Charles Bouleau, *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963; ang. prev. *Painter's Secret Geometry*, London: Thames and Hudson, 1963 (New York: Dover Publications, 2014).

182 Darko Slavec, Predstavitev novega študijskega predmeta likovne analize, v: Jožef Muhovič (ur.), *Realnost likovne teorije*, Ljubljana: Raziskovalni Inštitut Akademije za likovno umetnost, 1995, s. 176–195; Darko Slavec, *Likovna analiza slike Wilhelma Leibla »Tri žene v cerkvi«*, Slovenj Gradec: Društvo arhitektov in likovnih umetnikov Koroške, 2011.

183 Michele Emmer (ur.), *The Visual Mind II*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, str. 273–564.

ške perspektive so trije snopi konvergenčnih linij iz treh bežišč, ki jih sugerirajo podaljšave stičnih struktur Möbiusovega traku 3.

Preprostejše konkretne primere topološke analize v 2D-likovnem prostoru in sistemski algoritem te analize je mogoče najti v III. delu te knjige (glej prvi, drugi in tretji analitični primer), bolj zapletene pa pod geslom »kontrapost« v *Leksikonu likovne teorije*.¹⁸⁴

Topološko orientirane metode v 3D-likovnem prostoru

Med topološko orientiranimi metodami za aplikacijo v tridimenzionalnem likovnem prostoru velja v Sloveniji omeniti formalnoanalitična in oblikotvorna prizadevanja kiparja Marjana Dreva, ki v glavnem temeljijo na matematični topologiji in na modelu tridimenzionalnega vozelnega prostora.¹⁸⁵

Tridimenzionalni vozelní prostor je model strukturalne analize in organiziranja materije v realnem tridimenzionalnem prostoru. Model temelji na modificiranem trolistnem vozlu, ki je razumljen bodisi kot atraktor bodisi kot oblika tirnice (na torusu ali v štiridimenzionalni hiperkocki), ki mu oziroma ji vektorsko sledi praviloma asimetrično razmeščanje likovne materije v prostoru.¹⁸⁶

Med novodobne pionirje raziskovanja na tem področju sodijo *Marsilus C. Escher* z raziskovanjem t. i. »nemogočih likov« in kaleidociklov,¹⁸⁷ kipar *Max Bill* z artikulacijo vozelnih prostorov¹⁸⁸ in ukrajinski arhitekt *Oleg Bodnar* z geometrično teorijo filotakse.¹⁸⁹ S strukturalno topologijo v navezavi na likovno umetnost, zlasti na arhitekturo in dizajn se je med leti 1974–1977 intenzivno ukvarjala tudi »Structural topology research group« na *University of Montreal*, ki se je zbirala okoli revije »*Structural Topology*« (izhajala je med leti 1974 in 1997).¹⁹⁰ Pomembni avtorji s tega področja so še arhitekt *Carlo H. Sequin*,¹⁹¹

184 Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 367–373.

185 Marjan Drev, Strukturalne predpostavke kiparskega prostora, v: Jožef Muhovič (ur.), *Realnost likovne teorije*, Ljubljana: Raziskovalni Inštitut Akademije za likovno umetnost, 1995, s. 148–157; glej tudi istoimensko doktorsko disertacijo, ki jo je avtor leta 2015 obranil na Univerzi v Ljubljani (Akademija za likovno umetnost in oblikovanje).

186 Drev, Strukturalne predpostavke kiparskega prostora (doktorska disertacija), str. 299–302.

187 Prim. Doris Schattschneider, Wallace Walker, *M. C. Escher Kaleidozyklen. Vorlagen und Anleitungen zur Herstellung von dreidimensionalen Objekten*, Berlin: Taco Verlagsgesellschaft, 1987.

188 Gerd Fischer, *Der Koloss von Frankfurt: Die »Kontinuität« von Max Bill*, v: Mitteilungen der Deutschen Mathematiker-Vereinigung, 4 (1999), str. 22–23.

189 Oleg Bodnar, Two Models of Phyllotaxis, v: The Journal of the International Society for the Interdisciplinary Study of Symmetry (ISIS-Symmetry), I–IV (2009); Alexey Stakhov, Samuil Aranson, Hyperbolic Fibonacci and Lucas Functions, »Golden« Fibonacci, Bodnar's Geometry, and Hilberts Fourth Problem, v: Applied Mathematics 2 (2011), str. 181–188.

190 Podr. glej: Marjory Senechal, Henry Crapo, Structural Topology, or the Fine Art of Rediscovery, v: Mathematical Intelligence 19/4 (1997), str. 27–34.

191 Volution's Evolution, v: Proceedings: ISAMA-BRIDGES 2003, str. 13–24.

japonski kipar *Keizo Ushio*,¹⁹² britanski kipar *John Robinson*, in *Ricardo Zalaya* ter *Javier Barallo*, ki sta sistematično proučevala t. i. matematično skulpturo,¹⁹³ v Sloveniji pa, kot rečeno, kipar *Marjan Drev*.

Preprostejše konkretne primere topološke analize v 3D-likovnem prostoru je mogoče najti v III. delu te knjige (glej četrti in peti analitični primer), bolj zapletene pa v bibliografiji v opombah 188–195.

Topološko orientirane metode v barvnem prostoru

Med topološko orientirane metode pa lahko štejemo tudi analize barvnih kompozicij, le da se topologija v tem primeru nanaša na mesta, razporeditve in odnose barvnih tonov v *barvnem prostoru* (podrobneje glej nadaljevanje in Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, geslo »komponiranje barv«, § 2). Rezultat takih analiz je formalni model barvne kompozicije. O formalnoanalitičnem raziskovanju globinskostrukturnih vidikov barvnega komponiranja in o težavah, ki pri tem raziskovanju nastopajo, govorijo dela, kot so *Kunst der Farbe*, Umetnost barve Johannesa Ittena,¹⁹⁴ delo *Interaction of color*, Interakcija barve Josefa Albersa,¹⁹⁵ delo Johannesa Pawlika *Theorie der Farbe*, Barvna teorija,¹⁹⁶ delo Terryja W. Knighta *Color Grammars*, Barvne gramatike¹⁹⁷ in dela mnogih drugih barvnih analitikov, ki so se ukvarjali z analizo barvne kompozicije na različnih področjih likovne ustvarjalnosti.

192 Nathaniel A. Friedman, Carl H. Sequin, *Keizo Ushio's Split Tori and Möbius Bands*, na: <http://goo.gl/DyLQiU>, dostopno maja 2015.

193 *Mathematical Sculpture Classification*, v: Proceedings: Meeting Alhambra, ISAMA-BRIDGES, 2003, str. 53–60.

194 Johannes Itten, *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Ravensburg: Otto Meier Verlag, 1990; prim. tudi ang. prev. *The Art of Color. The subjective experience and objective rationale of color*, New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.

195 Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des sehens*, Köln: DuMont in Institut für moderne Kunst Nürnberg, 1970.

196 Johannes Pawlik, *Theorie der Farbe*, Köln: M. DuMont Schauberg, 1969.

197 Terry W. Knight, *Color Grammars. The Representation of Form and Color in Designs*, v: Leonardo 26/2 (1988), s. 117–124.

Analitični primer: *Paul Gauguin, Arležanke (Mistral), 1888*

Za ponazoritev in konkretizacijo analitičnih postopkov v barvnem prostoru naj na tem mestu služi analiza barvnega prostora Gauguinove slike *Arlésiennes (Mistral)*¹⁹⁸, *Arležanke (Mistral)* iz leta 1888 (olje na platnu, 73 x 92 cm, Chicago: The Art Institute of Chicago; slika 92).¹⁹⁹



Slika 92: Paul Gauguin, *Arlésiennes/Mistral*, *Arležanke/Mistral*, 1888, olje na platnu, 73 x 92 cm; Chicago: The Art Institute of Chicago.

Biografske, motivne in tematske predpostavke

Sliko je Paul Gauguin naslikal med oktobrom in decembrom 1888, ko je skupaj z Vincentom van Goghom živel in delal v južnofrancoskem mestecu Arles. Van Gogh se je leta 1888 v Arles preselil zato, ker je upal, da se bo v blagem mediteranskem okolju izognil severnjaški zimi, si povrnil zdravje, načeto zaradi

¹⁹⁸ Severni veter v južni Franciji.

¹⁹⁹ Glej tudi Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 354–356.

nezmernosti pri delu in pitju alkohola, ter našel svetlejšo, toplejšo in jasnejšo paletu. Nastanil se je v hotelu *Carrel*, ker pa so bili stroški preveliki, je aprila najel t. i. »rumeno hišo« in si v njej uredil stanovanje in atelje. Uresničiti je hotel svoje dolgoletne sanje – atelje, v katerem bi umetniki skupaj živeli in ustvarjali. Za »projekt skupnega bivanja in ustvarjanja« se je po dolgem omahovanju, šele potem, ko mu je Vincentov brat Theo plačal prevozne stroške in obljubil mesečno finančno podporo, odločil Paul Gauguin. Van Gogh ga je pričakoval z veseljem, pa tudi z napetostjo. Da bi ga navdušil, je v kratkem času naslikal veliko slik, med njimi znamenite *Sončnice*, in z njimi opremil zanj pripravljeno sobo. Gauguin je v Arles prispel 23. oktobra in atmosfera med težkima in impulzivnima značajema je zaradi vsakdanjih in strokovnih nesoglasij kmalu postala napeta. Skupno življenje se je končalo natanko dva meseca pozneje zaradi nekega, nikoli docela pojasnjene dogodka: van Gogh si je po enem od številnih sporov z Gauguinom odrezal velik del levega ušesa. Naslednje jutro so ga našli brez zavesti in oslabiljenega zaradi izgube krvi. Gauguin je o tem obvestil Thea in se po policijskem zaslišanju odpravil nazaj v Pariz. Opisani dogodek velja danes za prvo manifestacijo van Goghove duševne bolezni, ki so jo tedaj zmotno označili za epilepsijo.

Motivno izhodišče Gauguinove slike je mestni park nasproti »rumene hiše«, ki ga je slikar lahko videl in skiciral skozi okno svoje spalnice. Na sliki je v neke vrste »zvrnjeni perspektivi« videti vodometa sredi majhnega bájarja, sprehajalno pot in klop, pred zmrzaljo stožčasto zavite grmovnice, del rdeče lesene ograje in štiri ženske figure v za tisti čas značilni provansalski noši. Nekateri po analogiji z van Goghovim potrtretom domnevajo, da bi skrajno leva ženska figura lahko predstavljala »madamme Ginoux« (*Marie Jullian Ginoux*), lastnico lokalne kavarnice (*Café de la Gare*), ki si je, enako kot njena sosedka na desni, domnevno zaradi ostrega vetra, z ogrinjalom pokrila usta. Ta gesta skupaj z njenimi »praznimi očmi« nakazuje pritajeno žalost, ki poraja občutek, kakor da so ženske figure udeleženke nekega ikonografsko neekspliciranega »žalnega sprevoda«.

Predpostavke barvnega prostora in barvne kompozicije

Ureditev barvnih tonov in odtenkov v barvni krog in barvno telo ima orientacijski značaj, vendar ničesar ne pove o tem, kako uporabiti barvne tone in odtenke takrat, kadar hočemo ustvariti barvni prostor oziroma barvno kompozicijo. Pojem likovnega prostora ima v zvezi z barvami dva pomena: (i) nanaša se lahko na orisovanje iluzije prostora z barvami na dvodimenzionalni ploskvi (kot v slikarstvu) ali na uporabo barv pri oblikovanju tridimenzionalnega prostora (kot npr. v scenografiji ali arhitekturi), (ii) pomeni pa lahko tudi »prostor« med barvnimi odtenki, kakršen je npr. predstavljen z barvnimi intervali (maksimalni interval komplementarnih barv, srednji interval tujih barv, nimalni interval

sorodnih barv). Likovno komponiranje je urejanje razlik med kompozicijskimi elementi, v barvni kompoziciji torej urejanje razlik med barvnimi toni oziroma odtenki, ki predstavljajo »material«, ki ga je v procesu komponiranja treba urediti v celoto tako, da – po Lorenzu Eitnerju – kompozicija postane »eno« z naracijo. Pri tem so enako pomembni tako elementi kot odnosi med njimi. Problem odnosov pa je problem prehodov od ene k drugi barvni vrednosti in s tem problem relacij podobnosti in različnosti. Posebna oblika prehodov je stopnjevanje, pri katerem razmeroma velika nasprotja premoščamo s serijo majhnih zaporednih razlik, ki so si med seboj podobne.

Percepcija barv temelji na dveh temeljnih zahtevah vidnega aparata: na potrebi po spremembah oziroma kontrastih²⁰⁰ in na istočasni potrebi po izravnavi kontrastov v nekromatičnem.²⁰¹ V komponiranju barv je tako eno temeljnih vprašanj, kako v praksi istočasno zadovoljiti obe, navidez kontradiktorni zahtevi, se pravi, kako v barvni kompoziciji priskrbeti dovolj kontrastov in kako vzpostaviti pogoje za njihovo optično izravnavo.

Rešitev tega vprašanja sta omogočili dve oblikotvorni odkritji: odkritje dveh ravni slikovnega dogajanja (mikro- in makro-raven) in odkritje t. i. formalnega (barvnega) izhodišča.

a) *Mikro- in makro-raven*: Odnosi med barvami se v likovnem prostoru – podobno kot pri barvnem telesu – vzpostavljajo najprej na mikro-ravni neposrednih sosedstev med barvnimi odtenki, istočasno pa tudi na makro-ravni celotne kompozicije. Pri tem je, kot kaže praksa, dovolj, da vsebuje kontraste mikro-raven, pogoje za izravnavo kontrastov pa makro-raven kompozicije. Popolno izravnavo vseh barvnih vtisov lahko na makro-ravni dosežemo s »pravilno« izbiro izhodiščnih barvnih tonov, iz katerih izpeljujemo kontraste na mikro-ravni. »Pravilnost«, ki omogoča celosten in uravnovešen vtis barvnega sestava, je pri tem osnovana na izpolnitvi psihofiziološke zahteve po barvni izravnavi v nekromatičnem. To pomeni, da morajo biti barvni toni, ki so izhodišče komponiranja, izbrani tako, da so v barvnem krogu in barvnem telesu glede na njuni središči med seboj enako oddaljeni, saj le matrice takih barvnih tonov dovoljujejo optično izravnavo v nekromatičnem. Izravnavo in uravnovešenje barvnega sestava lahko tako dosežemo z uporabo dveh komplementarnih barv, treh primarnih barv, treh sekundarnih barv, treh terciarnih barv, štirih, petih ali šestih barv, ki so v barvnem krogu med seboj enako oddaljene, ali pa z uporabo vseh barv barvnega kroga, kar pa se zaradi banalnosti in redundance v umetniškem komponiranju praktično nikoli ne zgodi. V skladu s tem dobimo

200 Če je namreč vidno polje homogeno in v njem ni sprememb, vidni aparat po približno 30 sekundah, ko se aktivira oziroma »izrabi« ves fotopigment v aktiviranih fotoreceptorjih, ne more zaznati ničesar.
201 Glej gesla »barvna izravnava v nekromatičnem« in »teorija protibarv« v: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*.

po Johannesu Ittenu *diade, triade, tetrade, pentade, heksade* itd., ki po eni strani tvorijo optično uravnotežene generalne matrice barvnih kompozicij, po drugi strani pa imajo karakteristične minimalne semantične vrednosti, med katerimi lahko likovni ustvarjalec izbira, ko išče ustrezno barvno okolje za svojo temo.²⁰² Empirično verifikacijo optične izravnosti neke barvne kompozicije bi dobili, če bi kompozicijo (npr. sliko), namestili na vrtljivo os, jo zavrteli z dovolj veliko hitrostjo ter pri tem dobili vtis nevtralne sivine; podobno kot dobimo vtis različno svetlih nevtralnih sivih tonov, če okrog pokončne osi s primerno hitrostjo zavrtimo pisani plašč barvnega telesa.²⁰³

b) *Barvno izhodišče*: Če gradimo barvno kompozicijo npr. na osnovi diade, tj. dveh izhodiščnih barv (npr. RD – Ze; RU – Vi; MO – Or ipd.), to ne pomeni, da lahko v tej kompoziciji uporabljamo zgolj ti dve barvi, ampak lahko med seboj kombiniramo vse barvne vrednosti, ki jih je s kolorističnimi operacijami (svetlenjem, temnenjem, mešanjem s sosednjimi barvami, mešanjem s komplementarno barvo, mešanjem s sivo ipd.) iz njiju mogoče izpeljati. Obe barvi v svoji diadični povezanosti pri tem opravljata funkcijo formalnih izhodišč, iz katerih je po eni strani mogoče izpeljati dovolj kontrastov na mikro-ravni, po drugi pa z matrico njune komplementarne povezanosti zagotoviti barvno izravnano iz njiju izpeljanega barvnega sestava.

Vsaka kompozicija mora imeti dele, v katerih prevladuje kontrast, in dele, v katerih prevladujeta mir in harmonija. Prvi gledalčevo oko aktivirajo, drugi mu morajo dati možnost »počitka« v obliki izravnave. Področja z zvišanim zanimanjem in z večjimi napetostmi, ki se porajajo iz večjih intervalov med kompozicijskimi elementi, so potrebna za živost sestava; njihova naloga je, da zgrabljajo oko na potovanje po kompoziciji. Med takimi aktivnimi področji pa so potrebna tudi mirnejša področja, ki jih karakterizirajo manjši intervali med kompozicijskimi elementi ali celo velike ploskve ene same barve, služijo pa izravnavi kontrastov. V barvni kompoziciji uporabljamo večje kontraste barv na mestih večje semantične napetosti, manjše kontraste pa tam, kjer naj se te napetosti doživljajsko sprostijo, utrdijo in povežejo med seboj.

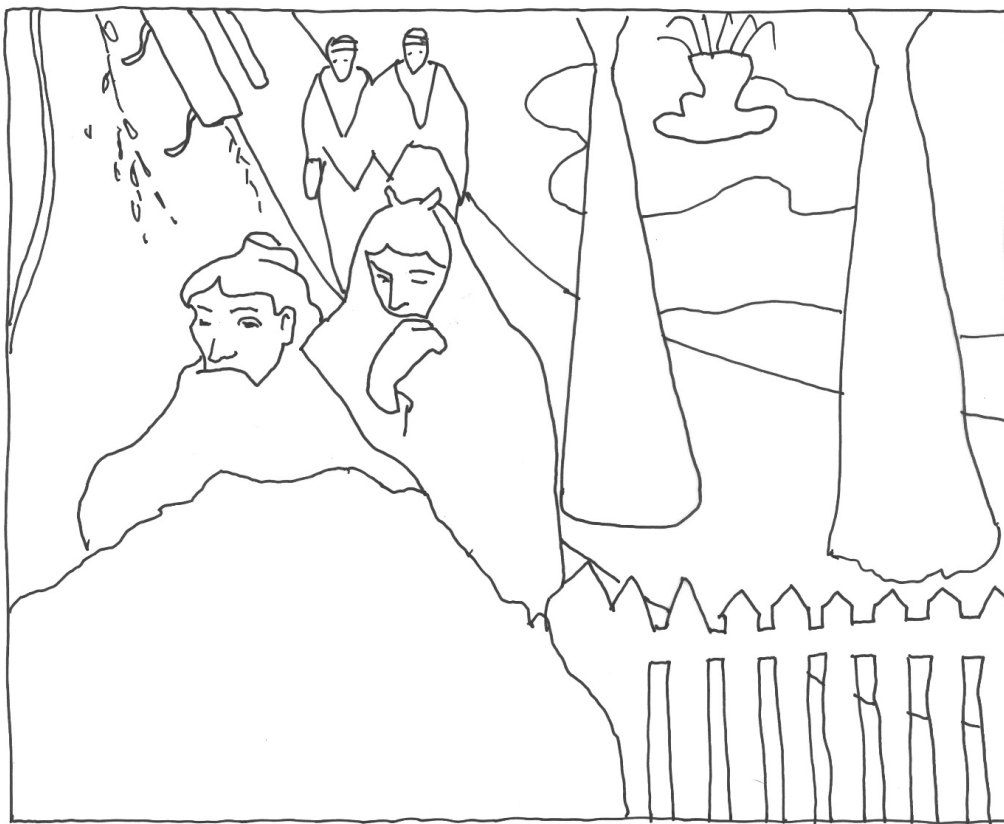
202 Glej geslo »Goethejev barvni trikotnik« prav tam.

203 Prim. Harald Küppers, *Farbe. Ursprung, Systematik, Anwendung. Einführung in die Farbenlehre*, München: Callwey, 1987, str. 118–119.

Analiza barvnega prostora

Morfološka kompozicija slike je razmeroma preprosta in logično členjena.

Mizanscenski prostor in oblike, ki se v njem nahajajo, so z oblikotvornega stališča povsem prilagojeni logiki ploskovitega likovnega prostora (slika 93). Prostor s simulirano »ptičjo perspektivo«, ki temelji na prekrivanju oblik in na zvrčanju tlorisnih planov v narisne,²⁰⁴ oblike pa s tem, da je njihov ekspresivni potencial zgoščen v konturah namesto v deskripciji notranjih členitev in detajlov. Zunanje dogajanje je minimalizirano, sploščeno, geometrizirano, nekako otrplo. Na morfološki ravni ima prizor v sebi neko neprikrito resnobo, ki v gledalcu uveljavlja preteklost, težo in globino. Slika ni polna začetkov, poleta in vselega drhtenja. Opozarja nas, da ima človek v življenju opraviti tudi z usedlino, plombo in senco žalosti, ki je težka, trda in trpka (glej sliko 93).

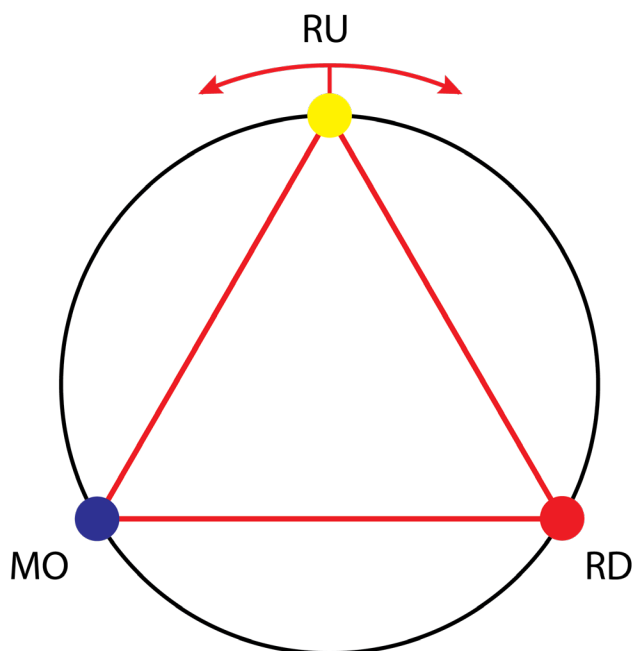


Slika 93: Topološki prostor Gauguinovih Arležank v lineranem ekscerptu (Jožef Muhovič).

²⁰⁴ Vse, kar je v motivnem prostoru *zadaj*, je v slikovnem prostoru *zgoraj*.

Tako resno in elegično govori morfološki ekscerpt. Ko pa pogledamo sliko v njeni barvitosti, se tako rekoč v hipu razkrije, da njen barvni prostor z elegično vsebinsko nastavitvijo le deloma sovpada. Žalosti in trpkosti še najbolj odpirajo vrata globoka pariška modrina provansalskih ženskih noš, območja obarvanih sivin (rumenkasta sprehajalna pot na levi strani slike) in terciarne barve v velikem grmu »žive meje« v prvem planu na levi. Druge barve, zlasti vpadljivi komplementarni kontrast rdeče ograje in zelene parkovne trate, oranžni okri zavutih grmovnic na desni, svetli kobaltmodri, modrovijolični, kadmijevorumeni in rdeči odtenki na gladini bazarja pa so videti, kakor da vznikujejo »od zunaj« in prinašajo v »žalni« kontekst morfologije dinamiko, celo neke vrste prijaznost in veselost. Kot bi hotel slikar z njimi na konice hromeče melanholije priklicati svežino novih korakov in svetlejših obzorij.

Na slikovni mikroravni je barvnih odtenkov veliko. Za okus povprečnega gledalca kar preveč, da bi lahko med njimi odkril zakonito povezavo. Ko pa se vprašamo, ali ima ta množica kakšen skupni imenovalec, razmeroma hitro ugotovimo, da se barve na sliki v grobem delijo na dve veliki skupini: na tiste, ki jih v kontekstu slike z barvnim mešanjem ni mogoče izpeljati (in so torej koloristična izhodišča), ter tiste, ki so v kontekstu slike izpeljanke drugega ali celo tretjega reda (sekundarne, terciarne barve). Med neizpeljanimi barvnimi vrednostmi zlahka opazimo (kadmijevo-) rdečo, ki nastopa v čisti obliki, modro (v modaliteti pariško- in kobaltmodre) ter rumeno v modaliteti kadmijevo- in neapeljskorumene (ob spodnjem robu naslikanega bazarja). Če te barve vstavimo v model dvanajstdelnega subtraktivnega barvnega kroga, dobimo naslednjo situacijo – tri primarne barve. Nadaljnje opazovanje Gauguinovega dela pokaže, da sta med njegovimi tremi primarnimi barvnimi izhodišči razvidno favorizirani dve: modro in rdeče. Rumeno pa služi predvsem temu, da se modro in rdeče izhodišče dopolnita s svojima komplementarnima nasprotjema – oranžno in zeleno.



Slika 94: Koloristična izhodišča Gauguinovih *Arležank*.

Iz tega izhaja, da je barvni prostor Gauguinove slike osnovan na dveh komplementarnih kontrastih, na kontrastu MO – Or in na kontrastu RD – Ze. Barve obeh kontrastov v barvnem krogu tvorijo pravilen pravokotniški lik, zato, kot rečeno, na makronivoju kompozicije omogočajo potrebno barvno izravnavo v nekromatičnem. Oba kontrasta pa imata značilni in razlikujoči se (minimalni) semantični vrednosti.²⁰⁵

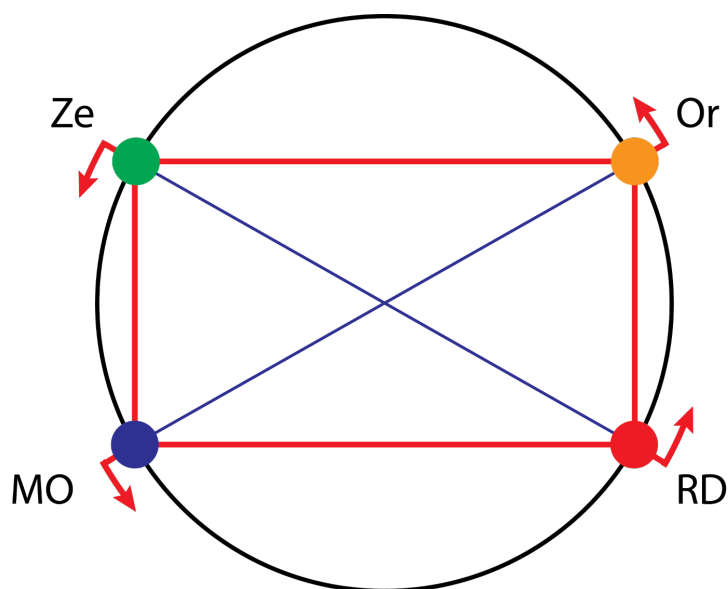
Modra in oranžna sta po Maxu Lüscherju²⁰⁶ barvi, ki ju človek težko kontrolira, in predstavljata vpliv okolja na njegovo aktivnost. Temnomodra kot barva nočnega neba zavira metabolizem in delovanje žlez, rumena in oražna kot zastopnici dnevne svetlobe oboje pospešujeta. Temnomodra je zato barva mirovanja, oranžna barva aktivnosti in toplosti.

Rdeče – zeleni barvni kontrast je po doživljajski intenci drugačen. Rdeča in zelena sta barvi, ki predstavljata človekovo spontano aktivnost in sta odvisni od njegovega hotenja vplivati na realnost: rdeča vsepovsod v prostoru in času simbolizira *akcijo*, zelena *re-akcijo*, torej pasivnost.

Glede na psihofiziološke karakteristike komplementarnih barvnih parov, na katerih Gauguin snuje svoj barvni prostor, je mogoče reči, da je matrica njegove

²⁰⁵ Prim. Muhovič, str. 505–507.

²⁰⁶ Max Lüscher, *The Lüscher Colour Test*, London: Pan Books, 1972, str. 14–17.



Slika 95: Analitični model barvnega prostora Gauguinovih *Arležank*.

slike osnovana tako, da lahko ne le »pokrije«, ampak potencira tako »objektivne« kot »volitivne«, tako »aktivne« kot »pasivne« vidike artikuliranih vsebin, ki jih je morfologija nastavila le zelo nasplošno.

V tem smislu vidimo, da je na sliki prav strukturiranost barvnega prostora tista, ki, podobno kot operna glasba ob razmeroma preprostem libretističnem tekstu, razvije kompleksnost doživetja in, v konkretnem primeru, potegne vanj tudi vso zapletenost, komplementarno kontrastnost in dinamiko slikarjevega avtobiografskega razmerja s kolegom van Goghom.

Poleg tega velja opaziti, da je morfologija prizora, kot rečeno, statična, ploska in otrpla, medtem ko je barvni prostor (ki ga seveda ne smemo zamenjevati s slikinim topološkim prostorom) v svoji tetradični nastavitvi izrazito dinamičen in kompleksen, saj barve v njem kljub poudarjeni kontrastnosti pletejo logično usmerjena medsebojna povezovanja. Tako na primer rdeča naravno dosega svojo svetlostno kulminacijo v oranžni; topla oranžna preko rumene podaja roko hladni zeleni; zelena pogloblja izvorno hladnost v smeri modrozelenene in pariškomodre; modra v modaliteti kobaltmodre s pomočjo rdeče znova lovi korak s toplejšimi odtenki vijolične in rdečevijolične. Vse te povezave pa, ker potekajo v nasprotni smeri urinega kazalca, kljub barvitosti in intenziteti ohranjajo neke vrste kontemplativni ritem, ki ne moti izvirne, žalno-melanholične semantične nastavitve slike.

Barvno in vsebinsko najbolj intriganten na Gauguinovi sliki pa je enigmatični »grm žive meje« v prvem planu na levi. Najprej zato, ker so v njem v obliki terciarnih barvnih mešanic zastopane barve vseh štirih barvnih izhodišč, tako da njegova barvnost že na mikroravni poskrbi za barvno izravnavo v nekromatičnem. Še posebej pa zato, ker »grm« s svojimi navidez naključnimi figuralnimi (animaličnimi) asociacijami v vsebinski kontekst slike vnaša element nepredvidljivosti in arhetipične nerazložljivosti, kontekstualno neverjetno podobne »nerazložljivosti« van Goghove tragične geste z odrezanim ušesom in zbujeno psihično boleznijo.

Slika, kakršna je Gauguinova, se mora torej roditi dvakrat, da bi lahko vsaj malo živela. Najprej se mora roditi v morfologiji, nato v barvnem prostoru. Prvo rojstvo nas vrže v tipiko motivov in podob, drugo zaniha dušo v arhetipiko eksistencialne »baze in nadstavbe«.

Interaktivno orientirane formalnoanalitične metode

so metode, ki izhajajo iz dispozicionalne analitične predpostavke. Njihov rezultat so t. i. *likovne parafraze*. Ta način analiziranja je razširjen predvsem na umetniških akademijah in v programih izobraževanja likovnih pedagogov, ker za izvedbo predpostavlja sposobnost likovnega opazovanja in vživljanja v likovne forme ter primerno količino praktičnega likovnega znanja (risanja, slikanja, modeliranja). Med prvimi publiciranimi metodami te vrste velja omeniti metodo *Johannesa Ittena* (1888–1967), ki jo je razvil in izpopolnil v času svojega poučevanja na weimarskem Bauhausu (1921–1925). Gre za metodo učenja na temelju praktičnega delovanja (ang. *learning by doing*), ki jo je prakticiral s svojimi študenti.²⁰⁷ Metodo *in flagranti* je opisal Ittenov kolega *Oskar Schlemmer* (1888–1943), ki je bil prisoten pri Ittenovi uri formalne likovne analize. V pismu Ottu Maierju z dne 15. maja 1921 poroča: »Itten predava v Weimarju formalno likovno analizo. Študentom kaže fotografije umetniških del, po katerih morajo študentje narisati to ali ono likovno pomembnost; večinoma gibanje, kompozicijske silnice oblik, krivulje. Nato jim pokaže gotsko figuro. Še kasneje jokajočo Marijo Magdaleno z Grünewaldovega *Isenheimskega oltarja*; študentje si pri tem prizadevajo, da bi iz kompleksne slikovne situacije izluščili bistveno. Itten gleda rešitve in grmi: 'Če bi dejansko imeli

207 Johannes Itten, *Analysen alter Meister*, v: Bruno Maria Adler (izd.), *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar: Utopia, 1921 (ponatis: *Bildanalysen*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1988, s. 127–227); isti, *Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später*, Stuttgart: Urania Verlag, 2003.



Slika 96: Hans Burgkmair, *Kreuzigungsaltar*, srednja plošča, *Križanje z Marijo, Marijo Magdaleno in evangelistom Janezom*, 1519, olje na lesu, 179 x 166 cm, München: Alte Pinakothek; likovna interpretacija Ittenovega študenta (cit po: Rainer Wick, *Von der Tradition zur Innovation. Zu den Bildanalysen von Johannes Itten*, v: Johannes Itten, Rainer Wick /ur./, *Bildanalysen*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, str. 11).

umetniško doživetje (*Empfinden*), bi pred tem vzvišenim jokanjem, ki je hotelo biti sam jok sveta, ne mogli risati, ampak bi sedeli tukaj, zaviti v jok'«. ²⁰⁸

Sestavni deli Ittenove, danes bi rekli interaktivne analitične metode so: (a) pozorno opazovanje in emocionalno vživljanje, (b) risarsko podoživljanje, ²⁰⁹ (c) racionalna risarska analiza in rekonstrukcija površinsko- in globinskostrukturnih vidikov dela in (d) doživljajska pa tudi ustvarjalna uporaba spoznanega.

²⁰⁸ Oskar Schlemmer. *Briefe und Tagebücher* (izb. Tut Schlemmer), Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1977, str. 50.

²⁰⁹ *Zeichne das Bild auswendig – Du erlebst das Kunstwerk, es wird Dir wiedergegeben*/Nariši sliko na pamet – potem boš doživel umetnino in se ti bo razodela; v: Dolores Denaro (izd.), *Johannes Itten Wege zur kunst*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 2002, str. 73.



Slika 97: Hans Memling, *Angeli glasbeniki* (leva plošča), 1480, olje na lesu, 165 x 230 cm, Antwerpen: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; likovna interpretacija Ittenovega študenta (cit po: Rainer Wick, *Von der Tradition zur Innovation. Zu den Bildanalysen von Johannes Itten*, v: Johannes Itten, Rainer Wick /ur./, *Bildanalysen*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, str. 12).

Itten sam je metodo opisal kot *Erleben-Erkennen-Können-Methode*, tj. kot metodo »doživeti-spoznati-moči« (primerjaj sliki 96 in 97).²¹⁰

V Sloveniji se s takim tipom formalnoanalitičnega pristopa k likovnim delom v okviru visokošolskega študija likovne pedagogike ukvarja *Jurij Selan*, ki svoj, na Ittenovih izhodiščih in izkušnjah osnovani, analitični model imenuje *deiktični model interaktivne likovne interpretacije*.²¹¹

²¹⁰ Prav tam, str. 73–77.

²¹¹ Deiktičen, iz. gr. δεικνυμι (*deiknymi*) kažem; pokažem, demonstriram; Jurij Selan, *Likovna umetnost med primarnim in sekundarnim diskurzom*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje (doktorska disertacija), 2010, str. 311–416.

Semiotično orientirane formalnoanalitične metode

izvirajo iz raziskav Charlesa Sandersa Peircea in so v jedru likovne aplikacije njegovega modela *semioze* (glej v nadaljevanju razdelka »Likovna semiotika« in »Semiotični model Charlesa S. Peircea«).²¹²

Semiotika [iz gr. σημειωτικός, (*sēmeiōtikos*) opazovalec, raziskovalec znakov; iz σημείον (*semeiōn*) znak, znamenje] je splošna teorija o znakih, ki se ukvarja s proučevanjem vseh vrst znakov in znakovnih sistemov (slikovnih, grafičnih, gestičnih, verbalno-jezikovnih, formaliziranih ipd.). Je tudi splošna teorija o bistvu, nastanku in rabi znakov v socio-kulturnih miljejih. Kot taka je del filozofske spoznavne teorije, filozofije jezika in jezikoslovja, svojo aplikacijo pa je našla tudi na področju humanističnih, kulturoloških, socioloških, literarnih in sploh umetnostnoteoretskih znanosti.

Semiotika – kratek uvod

Debate o predmetu semiotike so znane že iz antičnih časov [izraz *semeiōtikon méros* (semiotični del) je na primer v antični medicini označeval vedo o simptomih in diagnostiki], medtem ko se je veda kot samostojna disciplina razvila šele po letu 1900. Ferdinand de Saussure (1857–1913) je vedo, ki jo je imenoval »*semiologija*« [gr. σημείον (*semeiōn*) znak + λόγος (*lógos*) nauk, veda], leta 1894 definiral kot »znanost, ki proučuje vlogo znakov v družbenem življenju«, Charles Sanders Peirce (1839–1914) pa je za njeno poimenovanje par let za tem (1897) izbral izraz »*semeiotica*«. Semiotika kot veda o znakih je po Peirceu ne le temelj vsake komunikacije, ampak predpostavka vsake oblike spoznanja, saj je vsako mišljenje znakovno mišljenje. Kljub temu semiotika ni nikoli postala široko institucionalizirana in formalizirana akademska disciplina. Utemeljitelji semiotike, kakršno poznamo danes, so *Ferdinand de Saussure*, *Charles Sanders Peirce*, *Charles William Morris* (1901–1979), *Roman Jakobson* (1896–1982), *Louis Hjelmslev* (1899–1965) in *Roland Barthes* (1915–1980).

Za enotno definicijo semiotike se ponavadi skrivajo velike razlike v pojmovanju tega, kaj vse semiotika vključuje vase, pri čemer je glavna razlika praviloma v razumevanju tega, kako in s pomočjo kakšnih reprezentacijskih modelov ter sistemov (kódi) lahko ene stvari (znaki) označujejo druge stvari (referenčni

²¹² Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 683.

objekti). Kot metoda združuje semiotika v sebi teorijo in analizo znakov ter teorijo in analizo označevalnih praks. 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 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.).

Kot veda, ki proučuje strukturo označevalnih procesov, njihovih rezultatov in družbenih konsekvenc, se semiotika deli na *sintakso*, ki proučuje formalne odnose med znaki, *semantiko*, ki se ukvarja z odnosi med znaki in njihovimi pomeni (reference, denotacije, konotacije), in na *pragmatiko*, ki raziskuje odnose med znaki in njihovimi uporabniki.

Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije

Izvor in gibalno umetniške ustvarjalnosti je individualno profilirano in osmišljeno doživljanje sveta. Toda doživljanje je skrito v umetnikovi psihi in ni neposredno dejavno ter dostopno opazovanju. Da bi to postalo, mora, kot pravi fraza, »vstopiti v življenje«. To pomeni, da mora prebiti okvire subjektivnega psihičnega dogajanja in vstopiti v objektivnost materialnega dogajanja. Vsem oblikam zahtevnejših produktivnih praks, med katere spada umetnost, pa objektivnost materialnega dogajanja najprej stopi nasproti v materiji znakovnosti oz. jezika. Lahko torej rečem, da v umetnosti sestop iz sveta doživljajev v realni svet pomeni toliko kot sestop iz doživljanja v svet znakov. To, kar umetnika razlikuje od drugih ljudi, ni toliko intenziteta, širina in globina notranjega doživljanja, ampak njegova *sposobnost*, da svoja doživetja, spoznanja in ideje z ravni psihičnega dogajanja »prevede« na objektivirano raven znakovnega dogajanja, tj. v specifične konfiguracije linij, barv, zvokov ipd., ki učinkujejo kot umetne stimulacije, in zmorejo doživljajsko znova sprožati v njih zgoščene in izražene izkušnje in spoznanja. Proces tega »prevajanja« imenujemo *artikulacija*.

Artikulacijo lahko torej definiramo kot *operacijo* prehajanja od neposrednih psihičnih procesov *k dogajanju*, ki jih *posredujejo umetniški*, v našem primeru likovni, *znaki*. Naloga artikulacije je v tem, da posreduje med *vsebinsko* (psihičnim dogajanjem) in (materialno ter čutno) *obliko*, ki je potrebna, da lahko ta dogajanja vstopijo v človeško izkustvo. Naloga artikulacije je, da *daje* psihičnim vsebinam obliko na ta način, da vzpostavlja njihovi naravi odgovarjajoče formalne odnose, torej tako, da jih *in-formira*.

V tej zvezi velja pobliže pogledati naravo in »akcijski radij« artikulacije znakov in znakovnih sistemov likovni umetnosti in naravo odnosa med označencem in označevalcem v likovni umetniški praksi.

Odnos vsebina – artikulacija v likovni umetnosti

Običajno si predstavljamo, da je proces artikuliranja znakovnih form enostranski proces, v katerem aktivna misel oblikuje pasivno materijo. *Ferdinand de Saussure* pa nas je že pred več kot sto leti (1916) opozoril, da stvari niso niti tako enostavne niti tako enostranske. »Če abstrahiramo njen besedni izraz,« piše v *Cours de linguistique générale*, »je s psihološkega stališča naša misel brezoblična, nedoločena masa. Filozofi in lingvisti so se vedno strinjali v priznanju, da bi bili brez pomoči znakov nesposobni na jasen in stalen način razlikovati eno misel od druge. Vzeta sama zase, je misel kot meglica, v kateri ni nič nujno omejeno. Ni vnaprej določenih idej in nič ni razločno pred pojavom jezika. Toda ali (jezikovni, J. M.) znaki nasproti temu zibajočemu se carstvu sami na sebi ponujajo vnaprej omejene biti? Ne, nič bolj. Zvočna substanca ni nič bolj določena niti bolj čvrsta; ni kalup, katerega oblike bi se morala misel nujno oprijeti, ampak plastična snov, ki se tudi sama deli na posebne dele, da bi lahko nastali znaki, ki so misli potrebni. /.../ Značilna vloga jezika v odnosu do misli ni v tem, da ustvari materialno, zvočno sredstvo za izražanje misli, ampak da služi kot posrednik med mislimi in zvoki, in to pod takimi pogoji, da njihovo povezovanje nujno privede do vzajemnega omejevanja enot. Misel, ki je po svoji naravi kaotična, se je prisiljena precizirati tako, da se razdeli v dele. Ni torej niti materializacije misli niti spiritualizacije zvokov, ampak neko skrivnostno dejstvo, da ‚misel-zvok‘ implicira delitev in da jezik gradi svoje enote tako, da se konstituira med dvema masama. Ponuja se neka primerjava: zrak v stiku z vodno gladino; ko se atmosferski tlak spreminja, se vodna površina posledično razdeli v določeno število členitev, valov; to oblikovanje valov lahko služi kot metafora za povezavo mišljenja s snovnostjo zvokov, kot metafora za njuno vzajemno urejanje oz. artikulacijo.«²¹³

Temeljna de Saussureva ideja je torej, da vloga produkcije jezikovnih znakov v odnosu do duhovnih vsebin ni zgolj v tem, da priskrbi materialno sredstvo za njihovo izražanje, ampak da služi kot posrednik med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo, pri čemer to posredništvo privede do *vzajemne artikulacije obeh polov*. Tak pogled na stvari v jezikovni praksi ni domač niti zdravorazumskemu prepričanju niti raziskovalcem formaliziranih jezikov. Zdravorazumskemu prepričanju zato ne, ker v jezikovni artikulaciji vidi le rutinsko

213 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Pariz: Payot, 1916, str. 155–156.

»sredstvo komunikacije«, raziskovalcem strogo formaliziranih jezikov pa zato, ker zaradi leksikalne in sintaktične standardizacije interna dialektika razmerja med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo v formaliziranih jezikih manj direktno vpliva na uspeh sporočanja in je zato manj opazna. Drugače je seveda tam, kjer odnos med duhovnimi vsebinami in označevalno materijo ni – ali vsaj ne v celoti – posredovan in olajšan s kulturnimi konvencijami, ampak je bolj direkten, in kjer sestop iz misli v jezikovno formo ni rutinska, ampak kreativna operacija, kakor je to primer v umetnosti. Zato lahko zapišem, da v de Saussurevem citatu opisana situacija predstavlja temeljno in kritično situacijo umetnika, ko išče svoji zamisli adekvatno čutno formo in izraz. Ker ima ta situacija pomembne označevalne in hermenevitične konsekvence, se jo splača podrobneje analizirati.

Analizo lahko začnem z de Saussurovo mislijo, da so psihična dogajanja, če abstrahiramo njihov jezikovni izraz, kot »meglice«, v katerih ni nič nujno in natančno definirano. To tezo potrjujejo sodobne psihofiziološke raziskave, ki ugotavljajo, da je vse delovanje možganov mogoče razložiti z valujočo porazdelitvijo živčnih vzdraženj in inhibicij v prostoru in času,²¹⁴ pa tudi raziskovalci t. i. »mentalnih stanj«, ki psihičnih dogajanj ne morejo opisati drugače, kot da govorijo o »dinamičnih shemah« in o »funkcionalnih stanjih, ki jih je nemogoče lokalizirati in izolirati«.²¹⁵

V tem pogledu ni pretirano reči, da v človeški psihi ni nič povsem stabilnega, trdnega, razločnega in natančno definiranega pred pojavom jezika (kar pa seveda ne pomeni, da pred pojavom jezika in mimo njega v njej ni ničesar). Psihičnim dogajanjem samim na sebi, kljub siceršnjim kvalitetam, kot so določen akcijski potencial in intencionalnost, neposrednost, živost, fleksibilnost ipd., »nekaj« manjka, »nekaj«, kar bi jih stabiliziralo, preciziralo in še posebej verificiralo. In ta »nekaj«, pritrjujem de Saussureu, je posebna lastnost materije, na kateri temelji označevalna praksa. Označevalna materija (npr. barvna snov, kiparska glina, kamen, železo ipd.) sama na sebi sicer ni čisto nič bolj določna in natančno definirana kot duhovne vsebine, ki so »predmet« umetniške kreacije. Ni kalup, katerega *oblike* bi se misel ali emocija lahko kar avtomatično oprijeli, da bi se v njej izrazili. Je pa plastična snov, ki *zahteva oblikovanje*, tj. členitev, organizacijo in reorganizacijo, da bi lahko nastala vsebini misli in emocije ustrezna znakovna oblika.

Ker so podzavestni impulzi, emocije in misli kot vsebine umetniške ustvarjalnosti dogajanja z nestabilnim, amorfnim in fluidnim značajem, ki je lasten psihičnim dogajanjem, sama sebe ne morejo ustrezno in do kraja artikulirati. S svojim psihičnim »nabojem« in z iz njega izvirajočo regulativnostjo pa lahko

214 Cf. Paul Chauchard, *Le cerveau et la conscience*, Paris: Editions du Seuil, 1962, str. 60–64.

215 Cf. npr. Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Paris: Editions Fayard, 1983, Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, 1980.

artikulirajo označevalno materijo. In sicer tako, da jo v stopenjskem procesu členijo, organizirajo in reorganizirajo do neke, svojemu ustroju oziroma nara-vi adekvatne oblike. Pretveza te materialne (»tehnične«) členitve in organiza-cije pa povzroči, da psihična dogajanja oziroma vsebine same sebe ustrezno artikulirajo, se pravi, da se tudi same logično razčlenijo v smiselno povezane funkcionalne dele, se s tem stabilizirajo, precizirajo in predvsem verificirajo »v prehodu« skozi snov.

Primeri iz likovnega izražanja lahko to dogajanje plastično ponazorijo. Vze-mimo kiparja, ki amorfn kepo gline postopoma oblikuje v izraz svoje zamisli, ali slikarja, ki na paleti meša barve in jih nato polaga na platno, kjer nastaja ar-tikulirani zapis njegove misli in emocije. Oba sta, ko iščeta pravi izraz svoji misli ali emociji, prisiljena svoj likovni material členiti, organizirati in reorganizirati, dokler se skozi različne faze procesa dela iz množice možnosti, ki jih omogo-ča likovna materija, ne pojavi enovita končna forma, v kateri sta se dokončno razodeli misel in emocija v skladu z izraznimi možnostmi medija in ravno tako dokončno uredila označevalna materija v skladu z naravo misli in emocije.²¹⁶

Če je v matematiki in filozofiji do neke mere še mogoče verjeti v »čisto« misel oziroma »čisto« duhovnost, in misliti, ne da bi misel obremenjevali z materijo, potem v umetnosti, ki je veliko bolj »obremenjena« z materijo, kaj takega ni mogoče. V umetnosti ni »čiste« duhovnosti. Pa ne samo zato, ker bi je brez posredništva označevalne materije ne mogli zaznati in doživeti, ampak zato, ker duhovne vsebine, kakršne so izražene v umetniških formah, izven in neodvisno od teh form enostavno *ne eksistirajo*. Mnogi umetniki to ne le pri-znavajo, ampak vidijo v tem celo poseben čar umetniške ustvarjalnosti. Tako na primer *Strawinsky* piše: »Ko se spravim na delo, največkrat nimam jasnega cilja. Če bi me v tej fazi vprašali, kaj hočem, bi imel z odgovorom težave. Znal pa bi vselej povsem precizno povedati, česa nočem.«²¹⁷ Umetnik običajno bolj ve, česa noče, kot kaj konkretno hoče. Iz česa pa izvira ta »negativna« regula-tivnost? *Strawinsky* jo takole pojasni: »... glasba ni nič drugega kot spekulativni fenomen. Ta izraz pa naj vas ne prestraši. Njegov namen je zgolj v tem, da na začetku glasbenega ustvarjanja dopusti neko predhodno iskanje, neko hote-nje, ki se najprej giblje v abstraktnem, da bi nato dalo obliko čisto konkretni materiji. Elementi, na katere ta spekulativna dejavnost meri, so elementi tona in časa. Glasbe si mimo in neodvisno od teh dveh komponent ne moremo niti misliti.«²¹⁸ Umetnost pričanja z neko povsem abstraktno, čisto duhovno dejav-nostjo, vendar ta še ni umetniška vsebina, ampak samo osnova zanj. Je bolj

216 Prirejeno po: M. Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba 1984, str. 233–234.

217 Igor Strawinsky, *Schriften und Gespräche I*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, str. 214.

218 Prav tam, str. 190.

seme, iz katerega lahko, ni pa nujno, ta vsebina zraste. Kljub temu je v tem »se-menu« na nek način že podan in napovedan status celote, ki se lahko iz njega razvije. Tako imamo na začetku umetniške kreacije neko paradoksnost situacijo: na eni strani neko jasnost (umetnik ve, česa noče), na drugi pa istočasno neko nejasnost (umetnik ne ve, kakšno je tisto, kar hoče, zlasti pa ne ve vnaprej, kako naj želeno doseže). To paradoksalnost je nazorno tematiziral *Pablo Picasso*, ko je v razgovoru z urednikom *Cahiers d'art* Christianom Zervosom leta 1935 dejal, da se slika ne izmisli vnaprej, da nima nekega vnaprejšnjega kalupa, ampak se spreminja, tako kot se med delom spreminjajo slikarjeve misli in emocije, pri čemer pa je nekaj nadvse nenavadno, namreč dejstvo, da ostaja izhodiščna vizija od začetka do konca nespremenjena.²¹⁹

Pred umetniško formo in neodvisno od nje obstaja umetniška vsebina kot slutnja, kot neka nejasna, a močno občutena regulativnost, kot vizija; torej v nerazvitem stanju. Razvije in precizira se šele v procesu umetniške artikulacije, brez katere bi je v tej razviti obliki sploh ne bilo. Lahko torej rečem, da sta umetniška artikulacija in formalnost most, ki v umetnosti povezuje potencialnost z aktualnostjo in virtualnost z umetniško realnostjo. Če parafraziram Teilharda de Chardina, bi se veljalo celo vprašati: Kje bi v umetnosti končal naš duh, če bi se ne nasičeval s kruhom označevalne materije, če se ne bi opil vina čutne nazornosti in bi ga ne okrepila disciplina formalne organizacije? S kako borno močjo in brezkrvnim srcem bi se nam predstavila duhovna vsebina umetnosti, če bi jo (prezgodaj) iztrgali iz formalnega okolja, v katerem in iz katerega raste?²²⁰

Iz povedanega je ne samo mogoče, ampak nujno potegniti naslednji sklep: v umetnosti proces znakovne artikulacije nima – in to premosorazmerno s tem, kolikor se oddaljuje od čisto rutinskega opravila – samo tehničnih, ampak eksplicitno *semantična obeležja*. Še več. Je *semantična kategorija par excellence*, saj ne služi zgolj znakovni materializaciji vsebin, ampak vsaj toliko, če ne še bolj, njihovi vsebinski dograditvi in izpopolnitvi. Sicer se nam pogosto zdi, da so nam stvari »v glavi« popolnoma »jasne« in da jih je treba samo še naslikati, preliti v zvoke ipd. Ko pa skušamo to jasnost izraziti, se – tudi pri genijih (kar pogledajmo si npr. rokopise Beethovnovih partitur) – v hipu pokaže kopica približnosti, nedorečenosti, nedoslednosti in vrzeli. Znakovna artikulacija nam te nedorečenosti in strukturalne praznine z vso brezobzirnostjo pokaže, hkrati pa nam jih, ker nam omogoča, da jih opazujemo in se z njimi ukvarjamo, pomaga tudi doreči in zapolniti. Med duhovnimi vsebinami in artikulacijo v umetnosti obstaja *funkcionalna soodvisnost*, razmerje vzajemne artikulacije, ki, kot pravi

219 Christian Zervos, *Conversations de l'art*, Cahiers d' Art, Nr. 10, 1935 ; tu cit. po: Charles Harrison, Paul Wood (izd.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, str. 624.
220 Prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Der göttliche Bereich*, v: isti, *Werke*, zv. 2, Olten-Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1962, str. 117.

de Saussure, ne proizvaja substanc, ampak forme.²²¹

Izhajajoč iz povedanega, je mogoče reči, da v umetnosti odnos med znakovno formo in v njej izraženo vsebino *ni kontingenten*. Spreminjanje umetniške forme v nobenem primeru ni semantično indiferentno ali semantično nevtralo dejanje. *V umetnosti je vsaka heteromorfnost istočasno in v istem oziru heterosemantičnost.*

»Kombinacijo pojma in akustične slike imenujemo znak,« piše Ferdinand de Saussure v *Cours de linguistique générale*, »toda v tekoči uporabi ta termin navadno označuje samo akustično sliko, npr. neko besedo (arbor itd.). Kadar ,arbor' imenujemo znak, pozabljamo, da je to samo zaradi tega, ker nosi pojem ,drevo', tako da ideja čutnega dela implicira idejo celote. Ta večpomenskost bi izginila, ko bi tri tukaj prisotne pojme imenovali z imeni, ki kažejo drugo na drugega, istočasno pa so si zoperstavljeni. Predlagam, da obdržimo besedo ,znak' (*signe*) za naziv celote, da pa ,pojem' (*concept*) in ,akustično sliko' (*image acoustique*) zamenjamo z izrazoma ,označenec' (*signifié*) in ,označevalec' (*signifiant*).«²²²

Opisani odnos treh semiotičnih »pojmov« oziroma stvarnosti (znak, označenec, označevalec) je mogoče podrobneje razčleniti:

A – izhodišče označevanja so predmeti in pojavi v stvarnosti, ki jih čutno zaznavamo;

a – ti izzivajo spoznavne procese, v katerih oblikujemo

B – pojme, ki so miselni strukturalni modeli razumevanja in pojmovanja predmetov in pojavov iz A; ti modeli so povezani s svojo

b – psihično sliko, ki obstaja kot osnova za znakovno izvedbo in se

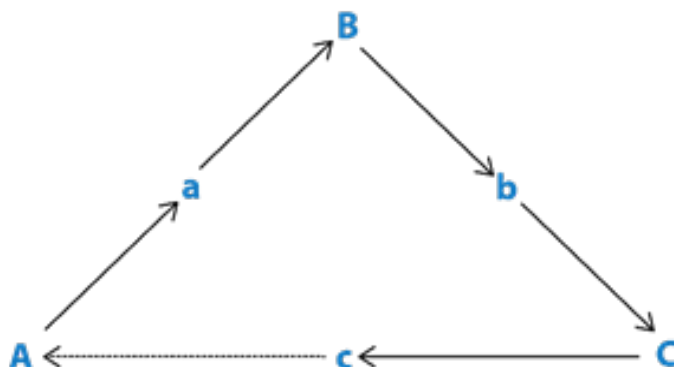
C – čutno (akustično, grafično ...) povnanji v strukturiranem označevalcu, tj. v jezikovnem znaku, ki

c – kaže na predmet ali pojav, vendar ni ta predmet ali pojav, ampak le simbolični znak zanj, čeprav je čuten in konkreten.

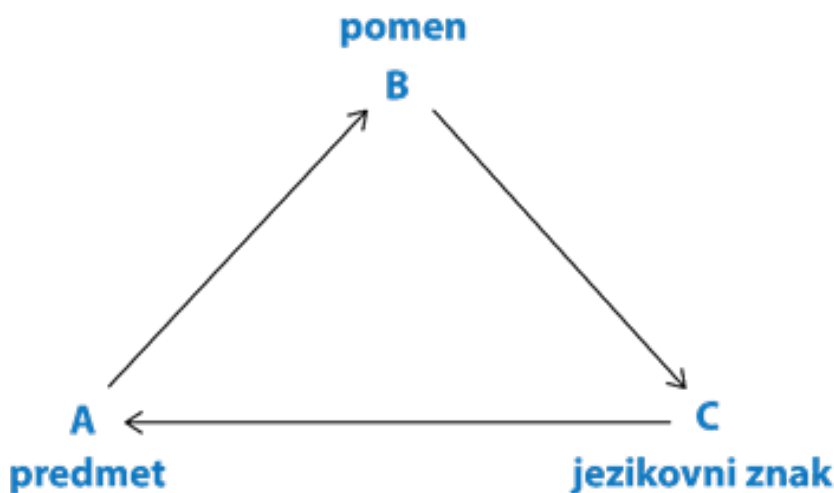
To diskurzivno zaporedje lahko postavimo v prostorske odnose in dobimo naslednjo shemo:

221 F. de Saussure, *Cours*, str. 155–156.

222 Prav tam, str. 99.



To shemo lahko primerjamo z odnosi v referenčnem lingvističnem trikotniku Ogdena in Richardsa (*triangle of reference, triangle of meaning*):²²³



Primerjava pokaže, da se označenec (*signifikat*; to, kar označujemo) sicer nanaša na predmet oz. pojav, ki ga z njim označujemo, vendar signifikat predmeta pri tem ne označuje neposredno, ampak prek pomena oziroma *pojma*. Zato je tisto, kar znak v resnici označuje, pojem o predmetu oziroma pojavu, ne pa ta predmet ali pojav

²²³ Glej Ogden, C. K. & Richards, I. A., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., New York: Harcourt, Brace & Co., 1923, 1938, str. 11.

sam. Primerjava iz likovne ustvarjalnosti lahko stvar ilustrira. Če deset slikarjev slika (= označuje) isti predmet/motiv, bi, če bi ti slikarji res označevali predmet/motiv, ki ima za vse enake lastnosti in značilnosti, kot rezultat morali dobiti deset enakih rešitev. Pa ni tako, saj slikarji dejansko slikajo (= označujejo) *svoj odnos do predmeta* oziroma motiva, svoje *pojmovanje* tega predmeta oziroma motiva. To individualno specifično pojmovanje, ki usmerja njihovo pozornost, pa potem narekuje različen izbor izraznih sredstev in različne oblikotvorne strategije. In to celo med pripadniki istega sloga, čeprav so njihova likovna pojmovanja stvari sicer zelo podobna.

V verbalnem jeziku med znakom in predmetom ni nujne zveze: beseda »stol« ni *nujno* vezana na ta predmet. Zato ima lahko vsak jezik svoje akustične slike za isto vrsto predmetov, npr. »stol«, »chair«, »chaise«, »Stuhl«, »sedia«, »stolica« itd. Zveza med predmetom in znakom teče prek pomena (pojma). Znak tedaj ni označeni predmet, ampak označeni pojem, torej simbol za predmet. Navajanje tega dejstva se zdi trivialno, a je potrebno. Še posebej morda v zvezi z likovno umetnostjo, kjer na to dejstvo, kot nas je s sliko »*Ceci n'est pas une pipe*« opozoril slikar René Magritte (1898–1967), kar nekako samoumevno pozabljamo. Razlika med pomenom in predmetom je v tem, da predmet obstaja realno, v stvarnosti, pomen pa samo v naših možganih, kjer zastopa stvarni predmet, torej simbolično.

V verbalnem izražanju prenašamo svoj pomen oziroma svojo idejo predmeta (pojem) v medij zvokov. Zato smo pogosto v položaju, da moramo z zvoki označevati stvari, ki same na sebi niso zvočne. V tem primeru so lahko zvočni (pa tudi njim ustrezni pisni) znaki samo arbitrarni. Da bi takšne arbitrarne znake lahko uporabili za sporazumevanje, so potrebni družbeni dogovori o njihovih pomenih, pa tudi o načinu sestavljanja zvokov v besede in besed v stavke. Takšni kodificirani dogovori vnašajo v uporabo znakov sistematična pravila, pravila jezika. V likovni umetnosti pa je odnos med signifikatom in signifikantom drugačen. In to na dveh ravneh: na ravni medija in na ravni invencije.

– Ker v likovni umetnosti (denimo v slikarstvu) takrat, ko označujemo vidne predmete, ostajamo v istem *mediju*, se pravi na vidnem področju, moramo v znaku predmeta, za razliko od tega, kar se dogaja v verbalnem govoru, ohraniti *vidno strukturo* tega predmeta, npr. drevesa, da bi lahko gledalci iz nje razbrali, za kateri predmet gre. Ta struktura je lahko predmetu zelo podobna, lahko pa je tudi zelo abstrahirana.

– Obča struktura odnosa med signifikatom in signifikantom v verbalnem jeziku in v likovni umetnosti je enaka, vendar pa to ne velja za specifično strukturo tega odnosa, ki je v verbalnem jeziku kodificiran na ravni oblik s pomenom (besede) in na sintaktični ravni, v likovni umetnosti pa zgolj na ravni enot z minimalnim pomenom (likovne prvine) in na ravni kontroliranih pogojev operiranja z njimi. Smisel vsakdanjega govorenja je prilagajanje duhovnih vsebin standardiziranim konvencionalnim kodom. Naloga umetnika pa je ravno v tem,

da ustvari nek nov, osebni idiom – individualni kod, ki odstopa od konvencionalnih pravil. Bistvo vsakdanjega govora je v *uporabi* koda, bistvo umetnosti pa v njegovem *izumu*. Ko je kod enkrat izumljen, se ga lahko naučijo uporabljati tudi drugi, ki niso nujno umetniki, ampak le spretni posnemovalci. Ti lahko proizvedejo dela v mojstrovem idiomu. In to celo bolje od njega samega. Umetnost namreč ni v popolnem obvladovanju koda, ampak v njegovem odkritju. To odkritje pa je spet mogoče samo zato, ker v umetnosti odnos med signifikatom in signifikantom v morfološkem in strukturalnem oziru ni »zaprt« s standardizacijo, ampak »odprt« v invencijo.

Likovna semiotika

Glede na znakovno in znakovno naravo likovne artikulacije je likovna semiotika disciplina, ki pojmuje in proučuje likovna dela kot sisteme likovnih znakov. Predmet njenega proučevanja so narava, struktura, organizacija in raba likovnih znakov in njihovih sistemov v socio-kulturnih kontekstih. Kot metoda združuje v sebi analizo in teorijo likovnih znakov in znakovnih sistemov ter analizo in teorijo likovnih označevalnih praks.

Semiotika in estetski objekt

Češki strukturalist *Jan Mukařovský* (1891–1975) je v semiotiko uvedel koncept t. i. estetske funkcije. Če jo nek znak ali znakovni sistem ima, se pri njem pozornost nemudoma preusmeri na naravo njegove znakovnosti same na sebi (avto-referencialnost), s tem pa na celotno bogastvo in zapletenost dejanja, s katerim človek »zaznava« in si znakovno predoča stvarnost. Estetski znak prvenstveno ni sredstvo, ki označuje nekaj, kar ni on sam (čeprav lahko označuje tudi to), ampak označuje s tem, kar *je* on sam. Stvarnost, ki ima naravo estetske funkcije, daje človeku občutiti odnos med njim in stvarnostjo na poseben način. Po tem, kako človek zaznava in občuti stvarnost, ki ga je pritegnila s svojo estetsko funkcijo, lahko občuti katero koli drugo stvarnost, saj mu estetski objekt na eksemplarični ravni posreduje predvsem *način* zaznavanja in občutenja, ne pa tudi njune vsebine. Kdaj in kako je v določenem znaku ali znakovnem sistemu prepoznana estetska funkcija, je odvisno od več dejavnikov: od ob-likovne strukturiranosti označevalne materije, od percipirajočega subjekta, pa tudi od »estetske norme«, ki v danem trenutku prevladuje v določeni družbeni skupnosti. Tako so npr. katedrale, pravi Mukařovský, danes gledane skoraj izključno skozi prizmo estetske funkcije, čeprav je bila v času njihove gradnje in posve-

titve v ospredju nedvomno njihova sakralna funkcija.²²⁴ Znaki, ki nastopajo v likovni ustvarjalnosti, imajo po definiciji estetsko funkcijo, zato je likovna semiotika lahko le semiotika, ki zmore to funkcijo tematizirati, konceptualizirati in nenazadnje operacionalizirati.

Vizualna in likovna semiotika

V drugi polovici 20. stol. se je s semiotiko vizualnosti oziroma z vizualno semio-logijo (fr. *sémiologie visuelle*) intenzivno ukvarjala *Groupe μ*, interdisciplinarna skupina belgijskih semiotikov (*Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Triron* in *Philippe Minguet*), ki je bila ustanovljena leta 1967 in je delovala izven »Centra za poetske študije« (*Centre d'études poétiques*) Univerze v Liègu. Črka μ v imenu skupine izvira iz začetnice grške besede za »metaforo« (*μεταφορά, metaphorá*). Skupina je na temelju raziskav njenih članov na področju biokemije, sociologije kulture, estetike in semiotike napisala in izdala vrsto knjig [npr. *Plan d'une rhétorique de l'image* (1980); *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (1992)] in preko 60 znanstvenih razprav, ter v njih prikazala oblike in akcijski radij moderne vizualne semiotike. V zgodnjih delih (1967–1977) se je skupina ukvarjala z lingvistično orientiranimi temami, kakršne so polisemija jezika ter narava metafore. Prva večja publikacija *Rhétorique générale*²²⁵ je bila posvečena obnovitvi zanimanja za pojem »retorika«, kar je privedlo do sodobnega koncepta »lingvistične strukture«. Skupina se je kasneje odvrnila od formalnega strukturalizma in z delom *Rhétorique de la poésie* (1977) pokazala, da jezikovne strukture same na sebi (kljub poli-izotopijam, ki jih omogočajo retorične figure) ne zadoščajo za proizvajanje poetičnih učinkov, ampak je za to potrebna prisotnost antropoloških in socialnih komponent, ki te strukture semantično dopolnijo oziroma »kompletirajo«. V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja se je skupina posvetila raziskovanju osnov vizualne retorike in vizualne semiotike, ki je temeljilo na klasifikaciji podob in slik po njihovih oblikovnih in ikonskih karakteristikah. Delo *Razprava o vizualnem znaku*,²²⁶ za katerega je semiotik Göran Sonesson zapisal, da pomeni za teorijo vizualnih komunikacij toliko kot de Saussureov *Cours de linguistique générale* za lingvistiko, je skušalo predstaviti splošno teorijo podobe oziroma slike, ki bi bila neodvisna od ikonogra-

224 Podr. glej: Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967; isti, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 (poglavje *Die Kunst als semiologisches Faktum*); isti, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989; isti, *Estetske razprave* (prev. Frane Jerman), Ljubljana: Slovenska matica, 1978, str. 159–174.

225 Pariz: Éditions Larousse, 1970; ang. prev.: *A General Rhetoric*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1981.

226 *Groupe μ, Traité du Signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Pariz: Éditions du Seuil, 1992.

fije.²²⁷ V tem pogledu je razprava prispevek k splošni semiotiki vizualnega in likovnega. Raziskovanje odnosa med čutnimi izkušnjami in vizualnim označevanjem na ravni splošnosti je namreč razkrilo marsikaj bistvenega o tem, kaj se zgodi, ko teoretska splošnost trči na konkretnost vizualnega označevanja in pomenjenja.

Avtorji dela pričnejo z obravnavo psihofizioloških temeljev vizualne percepcije, da bi nato proučili, kako se s pomočjo čutnosti v vidni objekt postopoma naseljuje smisel. Avtorji po eni strani razlikujejo t. i. »ikonske znake« (fr. *signes iconiques*), ki kažejo na že obstoječe predmete in pojave v stvarnosti, in t. i. »ob-likovne znake« (fr. *signes plastiques*), ki proizvajajo nove videze in pomene na temelju treh vidikov svoje manifestacije – barve, teksture in oblike. Knjiga pokaže, kako vizualni oziroma likovni jezik svoje enote dejansko organizira v celoto po načelih sebi lastne gramatike. Taka gramatika dovoljuje uvideti, kako sredi neke splošne retorike deluje tudi posebna vizualna oziroma likovna retorika.²²⁸

Semiotični model Charlesa S. Peircea

Semiotika kot veda o znakih je po Charlesu Sandersu Peirceu (1839–1914) temelj vsake komunikacije in predpostavka vsake oblike spoznanja, saj je vsako mišljenje znakovno mišljenje. To velja tudi za oblike likovne komunikacije, likovnega mišljenja in likovne artikulacije.

Peirce je diadični desaussureovski model znaka (označenec–označevalec) razširil v triadičnega, kar mu je omogočilo teoretsko tematizacijo dinamike in procesualnosti znakovnih oziroma označevalnih dogajanj. Znak je definiral kot triadično relacijo treh stvarnosti, ki jih je imenoval *représentamen*, *objet* in *interprétant*. *Représentamen* je stvarnost (npr. slika, shema, beseda), ki na znakovni ravni reprezentira denotirani objekt. Pojem ima analogen pomen kot de Saussureov pojem *označevalec*. *Objekt* je po Peirceu to, kar znak reprezentira oziroma kodira. V desaussureovski terminologiji mu ustreza izraz *označenec*. Semiotični objekt je lahko karkoli: zakon, fakt ali celo zgolj možnost, saj so semiotični objekti lahko tudi fiktivni. *Interprétant* pa je znakovni pomen, ki ga reprezentamen s svojo naravo, organizacijo in strukturiranostjo izziva pri določenem interpretu. Z drugimi besedami: *términ* »interpretant« je v Peircevi semiotiki izraz za učinek, ki ga ima znak na tistega, ki ga spoznava, bere oz. interpretira. V odnosu do znaka

227 Göran Sonesson, *Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund: Lund University Press, 1989, str. 12isl.

228 *Traité du Signe visuel*, str. 81isl.; glej tudi: Daniel Peraya, *Une approche expérimentale des représentations visuelles fonctionnelles. L'icône: méthodologie, instrumentation et résultats*, februarja 2017 dostopno na: <http://goo.gl/iWtIBB>.

je lahko interpretant neposreden (ang. *immediate*), posreden (ang. *dynamic*) in končen ali normativen (ang. *final, normal*).

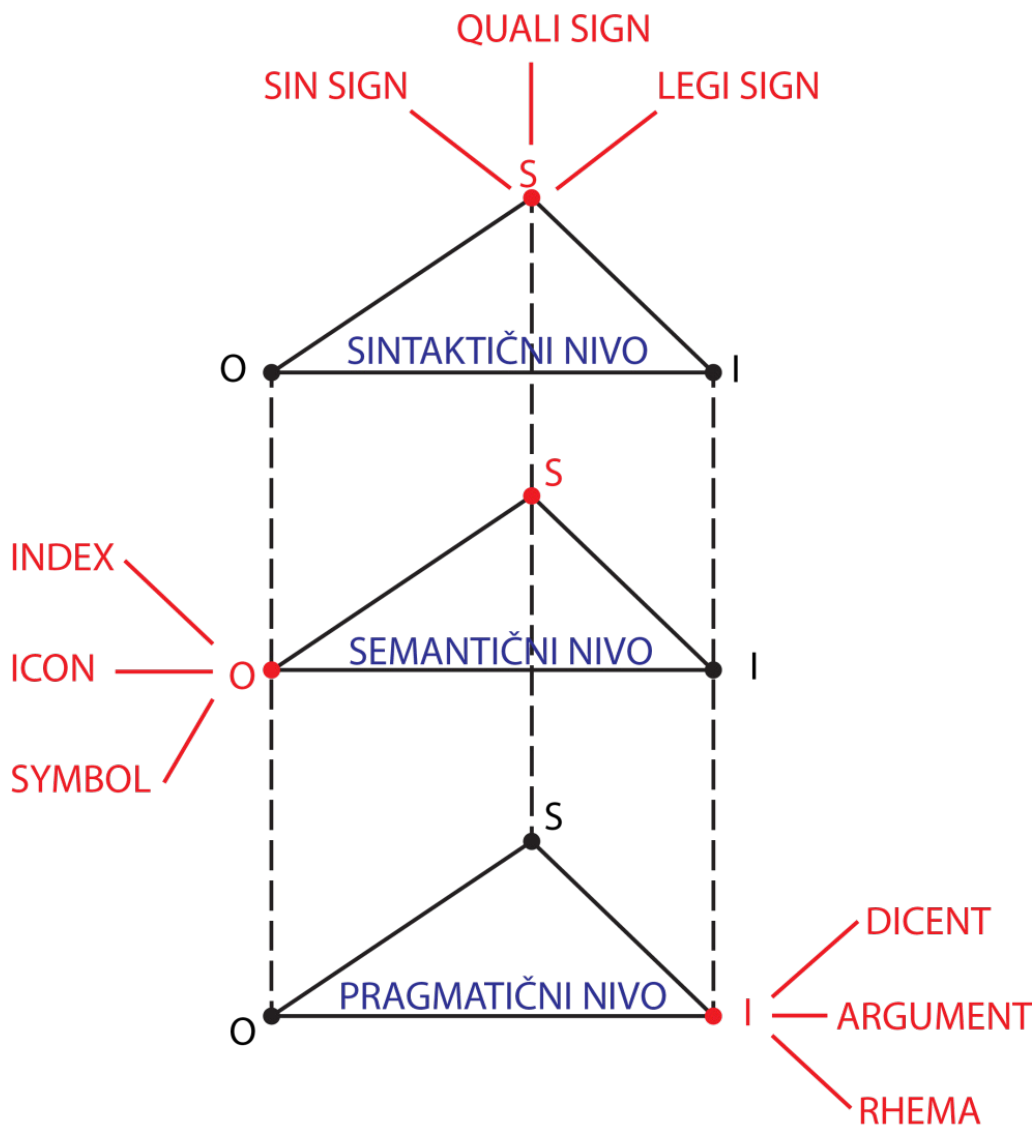
Neposredni interpretant se nanaša na pomene, ki jih znak oziroma znakovna oblika izraža neposredno (npr. običajni, konvencionalni pomen besede, slike itd.). *Posredni interpretant* se nanaša na pomene, ki so oblikovani v dejanju aktualne interpretacije (npr. individualni prevod, nekonvencionalno individualno videnje, tolmačenje, stališče itd.). *Končni* ali *normativni interpretant* pa se nanaša na poslednji, končni pomen, ki bi ga raziskovanje določenega znakovnega pomena asimptotično lahko doseglo. Gre za neke vrste normo oziroma idealni cilj, s katerim bi lahko v idealnem primeru sovpadla interpretativna prizadevanja.²²⁹

Kot rečeno, pojmuje Peirce znakovna dogajanja dinamično. V jedru njegove teorije je »znakotvorni akt« – *semioza* (*semiosis, semiosis*), ki ima obliko triadične organizacije in nujne trirelacijske povezave med vselej prisotnimi tremi komponentami, ki so bile pravkar opisane.²³⁰ Ta dinamična triadična interakcija je na kožo pisana tudi označevalnim dogajanjem v likovni umetnosti. Na osnovi takega pojmovanja znakovnih fenomenov je Peirce ugotovil, da je mogoče znakovna dogajanja – ne glede na medij, v katerem so znaki artikulirani – opazovati in proučevati s treh zornih kotov: s stališča *sredstva*, s stališča *objekta* in s stališča *interpretanta*. Prva raven je *sintaktična* in obsega formalne odnose med znaki; druga raven je *semantična* in obsega odnose med znaki in njihovimi referenčnimi objekti (pojmi, vsebinami); tretja raven pa je *pragmatična* in obsega relacije med znakom in njegovim uporabnikom. Vse tri ravni so med seboj povezane in soodvisne. Opazovanje na vsaki ravni ima izhodišče v za to raven fundamentalni komponenti semioze, glede na opazovanje odnosa te komponente do same sebe (*avtoreferencialnost*) in do obeh sosednjih komponent pa Peirce na vsakem nivoju razlikuje tri znakovne modalitete.²³¹ Kompleksna, stratificirana oblika Peircevega modela semioze je razvidna s slike 98.

229 Glej: Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers*, zv. 8, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–1958, str. 314, 343, 373.

230 Direktna Peirceva definicija semioze se glasi: *Semiosis is »an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this trirelative influence not being in any way resolvable into action between pairs«* (Semioza je »akcija oziroma medsebojno vplivanje, v katerega so vključeni trije dejavniki: znak, njegov objekt in njegov interpretant; pri čemer pa to trirelativno sovplivanje v nobenem primeru ne more biti reducirano na interakcijo med pari«) (Charles Sanders Peirce, *Nomenclature and divisions of triadic relations, as far as they are determined*, v: Nathan Houser, Christian Kloesel (izd.), *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, zv. 2, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998, str. 289).

231 Prim. Charles S. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined*, v: isti, *Collected Papers*, 2. zv., § 233–272.



Slika 98: Stratifikacija semioze po Charlesu S. Peirceu; O – objekt (*označeneč*), S – sredstvo (*označevalec*), I – interpretant/interpretator (*hermenevtično kompetenten subjekt*) (avtor sheme: J. Muhovič).

Slika prikazuje soodvisne semiotične ravni z zornega kota znakovnega producenta (tj. od sintaktične preko semantične do pragmatične sfere), ki je tudi izhodiščno stališče likovne označevalne prakse.

Sintaktična raven

Na sintaktični ravni je izhodiščna semiotična komponenta sredstvo (označevalec; likovna materija). Iz avtoreferencialnega odnosa do te komponente izpelje Peirce modaliteto »quali-sign«, iz odnosa sredstva do relacije objekt-sredstvo modaliteto »sin-sign« in iz odnosa sredstva do interpretanta modaliteto »legi-sign«.

Quali-sign (predpona *quali-* izvira iz besede »kvaliteta«) je pri tem definiran kot »kvaliteta, ki je znak« oziroma kvaliteta, ki je temelj označevanja. V likovnem smislu je to likovna materija s svojimi fizičnimi, kemičnimi, prostorskimi, čutnimi, emocionalnimi in racionalnimi karakteristikami, v katerih koreninijo distinktivni momenti, ki jih je mogoče na značilen način perceptivno razlikovati in lahko prav zato služijo za produciranje formalnih razlik v likovnem prostoru, kar je temelj likovne artikulacije.

Sin-sign (predpona *sin-* izvira iz lat. besede *singularitas* posamičnost oz. *singularis* posamičen, konkreten) je definiran kot »aktualno eksistirajoča« stvar, dogodek ali oblika, ki figurira kot znak. Sin-znaki so v likovni označevalni praksi identični z *likovnimi artikulusi*, v likovni kompoziciji pa s kompozicijskimi elementi.²³²

Legi-sign (predpona *legi-* izvira iz lat. besede *lex* zakon; zakonitost) pa je definiran kot »zakon, ki je znak«; mišljena je relacijska (sintaktična) zakonitost, po kateri so singularni znaki povezani med seboj, in ki je podlaga znakovnih sistemov in kompleksnosti označevanja. Izvir takih zakonov oziroma *zakonitosti* so v likovni ustvarjalnosti nazorni pojmi²³³ (ko gre za figuralne motive), likovne gramatike,²³⁴ oblikotvorni algoritmi (modelacija, modulacija; gramatika ekranov, gramatika barvnih ekranov; linearna perspektiva, zračna perspektiva ipd.) in avtorske oblikotvorne strategije (oblikovne, kompozicijske, stilne invencije), ko gre za načine artikulacije.

Semantična raven

Na semantični ravni je izhodiščna semiotična komponenta referenčni objekt (označenec; referenca, pojem, vsebina), točneje relacija med med objektom in sredstvom. Iz avtoreferencialnega odnosa do te komponente izpelje Peirce modaliteto »icon«, iz odnosa objekta do sredstva modaliteto »index« in iz odnosa objekta do interpretanta modaliteto »symbol«.

Icon (ikonski znak) je po Peirceu znak, katerega temelj in jedro je podobotvorna analogija, podobnost med označencem in označevalcem. Obstajajo raz-

²³² Glej ustrezni gesli v: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*.

²³³ Glej ustrezno geslo prav tam.

²³⁴ Glej ustrezno geslo prav tam.

lične stopnje teh analogij oziroma podobnosti, ki se danes razpirajo v diapazonu od hiperrealizma do skrajne abstrakcije, katere zadnja meja je podobotvorni nazorni pojem.²³⁵ Ikonski znaki so znakovne označitve realnih ali irealnih objektov, katerih temeljna karakteristika je videz, ki ga je mogoče u-podobiti.

Index (lat. *index* kazalec; znak) oziroma indeksni znak je definiran kot znak, ki se nanaša na objekt, ki ga denotira, zavoljo dejanske kontigvitete (lat. *contiguas* iz *contiguus* dotikajoč se) oziroma vzročno-posledične povezave. Indeks je posledica, ki kaže na svoj vzrok in ga s tem označuje. V likovnem smislu je indekse mogoče najti v najrazličnejših odtisih (npr. v frotažih, grafičnih odtisih), ki kažejo na to, kar je bilo odtisnjeno, ali pa v fakturah, ki tudi kažejo akcijski in osebnostni »profil« tistega, ki jih je proizvedel.

Symbol [gr. σύμβολον (*sýmbolon*) znamenje; skladnost dveh delov prelomljenega predmeta; iz συμβάλλειν (*symbálllein*) zložiti skupaj] oziroma simolni znak pa je po Peirceu znak, ki se nanaša na objekt, ki ga denotira, z možnostjo zakona, običajno kot trditev neke splošne ideje, ki povzroči, da je simbol neodvisen od nanašanja na objekt (*arbitrarnost*). Taki simboli so v verbalnem jeziku relativno pogosti, v umetnih jezikih obvezni, v likovni ustvarjalnosti pa redki. Simboli, kakršni nastopajo v likovni označevalni praksi, so znaki, ki se nanašajo na objekte, ki jih denotirajo, na temelju analogije po doživljajski sorodnosti. Določena rdeča barva lahko simbolizira npr. ljubezen ali revolucijo samo zato, ker ima njen psihofiziološki učinek na gledalca podobno stimulativen vpliv kot dogajanje, ki ju lahko simbolizira.

Pragmatična raven

Na *pragmatični ravni* je izhodiščna semiotična komponenta *interpretant*. Iz odnosa te komponente do objekta izpelje Peirce modaliteto »rhema«, iz odnosa interpretanta do sredstva modaliteto »dicent« in iz avtoreferencialnega odnosa do interpretanta modaliteto »argument«.

Rhema [iz lat. *rhetoricus* govorniški; oz. predikat (iz lat. *praedicare* odčitovati, pripisovati), to, kar se v neki sodbi pove oz. zatrjuje o subjektu] je po Peirceu znak, ki je s stališča interpretanta razumljen kot reprezentant določene vrste možnega objekta. V likovni stvarnosti so taki znaki razvidni iz motivike, ikonografije in morfologije.

Dicent [lat. *dictum* govoriti, reči; določiti] je po Peirceu znak, ki nekaj indicira oziroma govori o nečem na določen način. V likovni ustvarjalnosti lahko to vrsto znakov prepoznamo v načinu, na katerega je določen objekt likovno artikuliran (npr. način kadriranja, način formiranja in transformiranja oblik, način kompozicijske organizacije, stilne karakteristike itd.).

²³⁵ Glej ustrezno geslo prav tam.



Slika 99: Henri Matisse, *Le luxe II* (Razkošje II), 1907/1908, tempera na platnu, 209,5 x 138 cm; Copenhagen: Statens Museum for Kunst (septembra 2018 dostopno na: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012>).

Argument [lat. *argumentum* dokaz, dokazilo] pa je po Peirceu znak, ki je na ravni interpretanta razumljen kot izraz neke označevalne zakonitosti, ki izhaja iz logičnega razumevanja označevalnega konteksta in posledično vodi v aksiologijo.

Poenostavljeno bi bilo mogoče reči, da odgovarja *rhema* na vprašanje »kaj?« (je likovno označeno oziroma re-prezentirano), *dicent* na vprašanje »kako?« (je v likovnem smislu to storjeno) in *argument* na vprašanje »zakaj tako?« (tj. zakaj je to v danih okoliščinah storjeno na prav tak in ne na kakšen drugačen način).

Vrednost tega modela je v tem, da omogoča celostno zajemanje, koreliranje in povezovanje semiotično relevantnih podatkov iz konkretne analitične situacije, na tej osnovi pa je potem mogoče oblikovati njeno argumentirano interpretacijo.

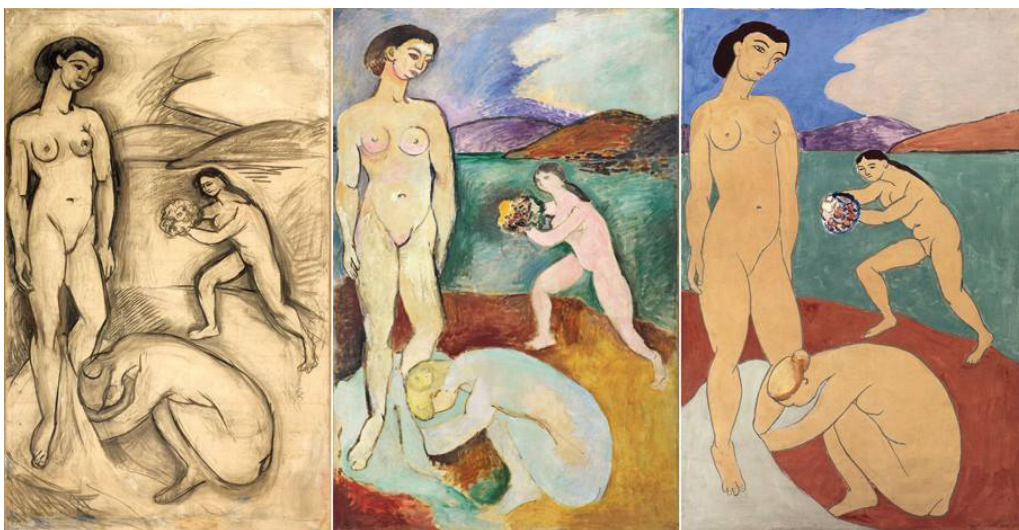
Primer uporabe Peirceovega modela

Za ilustracijo opisanega zajemanja, koreliranja in povezovanja semiotično relevantnih podatkov lahko služi aplikacija Peirceovega modela na sliko *Le luxe II* (*Razkošje II*) Henrija Matissa (slika 99).

Slika je bila naslikana v letih 1907 in 1908. V njej je slikar nadaljeval svoja raziskovanja teme »zlatih časov« in »veselja do življenja«, ki ju je s slikama *Luxe, Calme et Volupté*²³⁶ in *Le bonheur de vivre*²³⁷ zastavil na začetku svoje postimpresionistično-fauvistične kariere. V načinu artikulacije oblik in ploskovitega prostora je opazen vpliv toskanskih, zlasti Giottovih fresk, ki so slikarja navdušile med njegovim potovanjem po Toskani poleti 1907. Slika velikega formata je, čeprav iz njene primarnosti in spontanosti to ni takoj videti, končni produkt študioznega procesa, ki temelji na večih skicah v oglju v originalni velikosti in na eni predhodni varianti (*Le luxe I*), ki se danes nahaja v pariškem *Centre Georges Pompidou* (prim. sliko 100).

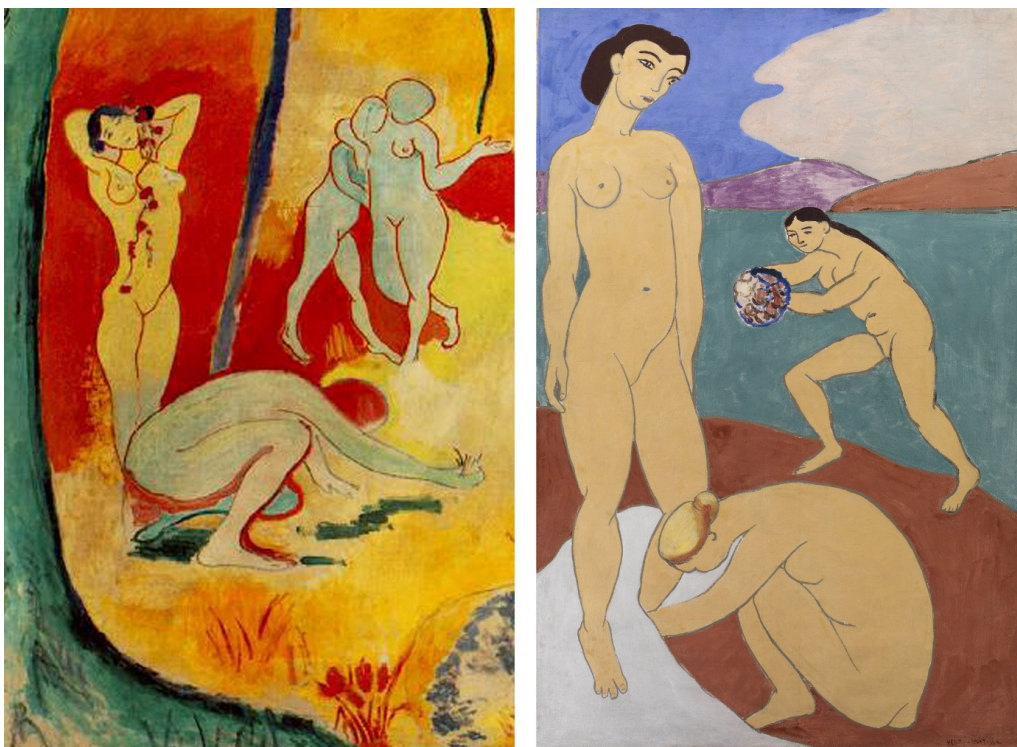
²³⁶ *Razkošje, mir in uživanje*, 1904, olje na platnu, 98, 5 x 118, 5 cm; Paris: Musée d'Orsay.

²³⁷ *Veselo do življenja*, 1905/1906, olje na platnu, 176, 5 x 240, 7 cm; Philadelphia, Pennsylvania: Barnes Foundation.



Slika 100: Levo: ena od skic za sliko v originalni velikosti (ogljje na papirju); v sredini: *Le luxe I* (1907, Pariz: Centre Georges Pompidou); desno: *Le luxe II* (1907/1908, Copenhagen: Statens Museum for Kunst).

Na sliki 100 vidimo, da sta tako skica v oglju kot *Le luxe I* manj »dodelani« kot končna verzija, ki se predstavlja v prečiščeni, kompaktni ter barviti slikarski izreki. V ikonografskem smislu je slika verjetno razvitje figuralnega motiva na skrajni levi strani slike *Veselite se življenja* iz let 1905/1906, saj se je Matisse vse življenje rad vračal k post-tematiziranju svojih lastnih del ali njihovih detajlov (slika 101). Kljub razvidnosti motiva je ikonografija, še bolj pa njena tema, enigmatična. Gre za žanrski prizor treh ženskih figur na plaži, za arkadijsko idilo, mitsko sceno »praznovanja pomladi«, odsev Lesbosa ali za freskantsko navdahnjeno figuralno stilsko vajo v ploskovitem barvnem prostoru?



Slika 101: Levo: *Le bonheur de vivre*, detajl; desno: *Le luxe II*.

Kaj se dogodi, če na Matissovo delo apliciramo Peirceov semiotični model? Kakšno strukturo podatkov zajamemo v njegovo trislojno ribiško mrežo?

Sintaktična raven

Quali-sign. Osrednji moment sintaktične ravni je modaliteta »quali-sign«, ki je definirana kot »kvaliteta, ki je znak« oziroma kot kvaliteta, ki je temelj označevanja. V Matissovem primeru je to nedvoumno *barvna materija*, ki nastopa v poudarjeno monokromnih in kolikor mogoče čistih barvnih tonih. Pri čemer so tople barve blizu zemeljskim (oker, žgana siena), hladne pa se skorajda pokrivajo s čisto kobaltmodro, ultramarinmodro (na šopku), turkiznozeleno (bakrov oksid, malahitno zelenilo) in vijolično. Ker gre za tehniko *tempere*, imajo omejeni pigmenti za vezivo emulgirano mešanico lanenega olja in gumiarabike. To po eni strani omogoča, da je barve moč redčiti z vodo, po drugi strani pa dosego raznolikih barvnih učinkov, od takih, ki spominjajo na akvarel in fresko, do takih, ki imajo karakter gvaša in celo olja. Matisse je tempero na *Le luxe II* izkoriščal v njeni polprosojnosti, ki mu je omogočila, da je svetloba skozi tanko plast barve padala na belino grundiranega platna in se od nje odbijala kakor

nekakšna notranja slikarska luč, ki osvetljuje in oživlja barve in oblike prizora, s čimer dobi oboje poseben, ekspresiven in nesnovni karakter, v katerem je občutiti slikarjevo »skoraj religiozno čustvo, ki ga čuti(m) do življenja«. ²³⁸

Sin-sign je definiran kot »aktualno eksistirajoča« stvar, dogodek ali oblika, ki figurira kot znak. Sin-znaki se v Matissovem slikarskem primeru nanašajo na singularne kompozicijske elemente, na poteze s čopičem in na njihovo fakturo. ²³⁹ Ta avtorsko unikatna faktura je izrazita v obrisnih linijah figur in pri nanašanju barve v krajinskih členitvah motiva, neizrazita pa v nanosih barve znotraj figuralnih kontur, ker je bila avtorju poudarjeno abstrahirana in stilizirana ekspresija figuralnih oblik pomembnejša od njihove notranje površinske razgibanosti.

Legi-sign je definiran kot »zakon, ki je znak«. Pri tem je mišljena sintaktična zakonitost, po kateri so singularni znaki povezani v kompozicijsko celoto. V sintaktični globinski strukturi Matissove slike je mogoče jasno prepoznati dve povezani oblikotvorni sintaksi. Prva je sintaksa nazornih pojmov, ²⁴⁰ ki obvladuje elemente figuralno-krajinske motivike. Druga pa je sintaksa ploskovitega barvnega prostora, ki ima za osnovo jasno definirane in neznatno členjene oblike ter izmenjavanje toplih in hladnih barvnih tonov v vertikalnem nizanju prostorskih planov od osnovnice proti zgornjemu robu slike. To deloma spominja na gramatiko barvnih ekranov, ²⁴¹ pri kateri topli plani odrivajo v ozadje hladne in hladni naprej tople, kar vodi v iluzijo globine, vendar v konkretnem primeru temu nasprotuje svetlostna homogenost barvnih tonov, tj. njihova enakomerna svetlost, tako da je v ospredju ploskovita logika prostora. Semantična posledica tega dejstva je, da Matissova slika nima več karakterja »Albertijevega okna« ²⁴² v predmetni svet, kot bi lahko sklepali po njeni morfologiji, ampak funkcijo »zaslona«, na katerem se s pomočjo marfološke in barvne ekspresije prikazuje umetnikovo notranje življenje in dogajanje.

Semantična raven

Na semantični ravni je izhodiščna semiotična komponenta relacija med objektom (označencem) in sredstvom (označevalcem). Iz avtoreferencialnega odnosa do te komponente izpelje Peirce modaliteto »icon«, iz odnosa objekta do

238 Henri Matisse, Notes d'un peintre, cit. po: Charles Harrison, Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* (Notizen eines Malers), Ostfildern: Ruit: Hatje Cantz, 2003, str. 97.

239 Glej: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 165–167.

240 Glej: prav tam, str. 526–528.

241 Glej: prav tam, str. 267–268.

242 Gre za znamenito Albertijevo metaforo o sliki kot »odprtem oknu« (*fenestra aperta*) v naslikani predmetni svet iz leta 1540 (Leon Battista Alberti, *On Painting and Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua* (prev., uv. in op. Cecil Grayson), London: Phaidon, 1972, 1.19); primerjaj tudi: Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, str. 725.

sredstva modaliteto »index« in iz odnosa objekta do interpretanta modaliteto »symbol«.

Icon. Po Peirceu je *icon* znak, katerega temelj in jedro je podobotvorna analogija, podobnost med označencem in označevalcem. V tem smislu je morfološka zasnova obravnavane Matissove slike v celoti ikonska. Tvorijo jo namreč oblike, ki so podobne referenčnim objektom, to je krajinskim momentom, kot so tla, vodna površina, hribi, nebo, oblaki v njihovi prečiščeni morfologiji, in golim človeškim figuram oziroma slikarjevemu pojmovanju človeške figure, o katerem sam v znamenitih »Slikarjevih zapiskih« iz leta 1908 takole pomenljivo piše: »Če slikam ženski akt, se najprej napojim z njegovo formo in podam njegovo lepoto in draž; potem pa je treba iz tega napraviti mnogo več. Zato zgostim pomen telesnih oblik, ki jih slikam, tako da poskušam izluščiti njihove bistvene linije. Na prvi pogled bo draž celote manj vidna, toda pri daljšem opazovanju se bo izkazalo, da je v tako nastali sliki več obsegajoči in bolj človeški smisel. Draž bo manj očitna, ker se značilnost slike v njej ne izčrpa, vendar ne bo zaradi tega nič manj vsebovana v splošni koncepciji slike.«²⁴³

Index. Ta je po Peirceu definiran kot znak, ki se nanaša na objekt, ki ga denotira, zavoljo dejanskega stika (kontigvitete) oziroma vzročno-posledične povezave. Indeks je posledica, ki kaže na svoj vzrok in ga s tem označuje. V Matissovi sliki so indeksi oziroma indeksni momenti zaobseženi v bolj ali manj razvidni rabi faktur, tj. v artikulaciji linearnih figuralnih obrisov in v bolj ali manj rokopisno poudarjenem načinu nanašanja barv na platno, ki dajejo artikuliranemu neponovljivi pečat umetnikove psihosomatske enkratnosti.

Symbol. Simbol je po Peirceu znak, ki se na objekt, ki ga denotira, nanaša z možnostjo zakonitosti, običajno kot trditev oziroma izraz neke splošne ideje. Glede na to, da obravnavano delo že pri laičnem gledalcu spontano sproža asociacije na »arkadijsko idilo«, »mitsko sceno« ali »feministično temo«, torej asociacije z nekimi splošnimi idejami, ima delo tudi neizpodbitne simbolične karakteristike oziroma aspekte, ki pa jih ni mogoče kar na hitro in nedvoumno identificirati. Morda jim pridemo še najbližje, če se ozremo na izhodišča v Matissovem slikarskem opusu in na zgodovinske vire, v katerih korenini. V tem pogledu sta, kot rečeno, karakteristični deli *Luxe, Calme et Volupté* (Razkošje, mir in uživanje) in *Le bonheur de vivre* (Veselje do življenja), saj je slikar iz njiju črpal ne le figuralni, ampak tudi duhovni navdih.

Sliko *Luxe, Calme et Volupté* je Matisse v divizionistični tehniki naslikal leta 1904, ko je skupaj z neoimpresionističnima kolegoma *Paulom Signacom* in *Henrije-Edmondom Crossom* ustvarjal v St. Tropezu na francoski rivieri. Prvič razstavljena je bila leta 1905 na »Salonu neodvisnih«. Svoj naslov je dobila po

243 Charles Harrison, Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, str. 97.

večstransko pomenljivem verzu iz Baudelairove pesmi *L'Invitation au voyage* (Povabilo na potovanje) iz znamenite zbirke *Les fleurs du mal* (Cvetje zla), ki se glasi: *Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté* (Tam, kjer ni nič drugega kot red in lepota, / Razkošje, mir in uživanje). Kljub naslovni naslonitvi na literarni vir pa slika ni ilustracija pesniške vsebine. Slikarju na kožo pisan je zgolj njen idejni sukus, ideje reda, jasnosti, miru, primarnosti, čistosti in vedrine, ki jih je zasledoval v svojem delu, kar je eksplicitno povedal tudi v izjemno inteligentnih in zgoščenih *Slikarjevih zapiskih*: »Če je v sliki veliko reda in veliko jasnosti, pomeni, da sta ta red in ta jasnost že od samega začetka obstajala v slikarjevem duhu in da se je slikar zavedal njune nujnosti. /.../ To, kar me najbolj zanima, ni ne tihožitje ne krajina, temveč figura. Ta mi omogoča, da najbolje izrazim skoraj religiozno čustvo, ki ga čutim do življenja. Ni mi do tega, da bi podrobno posnel vse poteze obraza, da bi jih drugo za drugo artikuliral z anatomsko natančnostjo. Če imam pred seboj italijanski model, ki na prvi pogled zbujajo samo občutek popolnoma animalne eksistence, odkrivam na njem bistvene poteze, v črtah njegovega obraza pa pridem do izrazite resnobe, ki je v slehernem človeškem bitju. Slikarsko delo mora samo nositi svoj celotni pomen in ga uveljaviti v gledalcu, še preden ta spozna predmetno snov. Kadar gledam Giottove freske v Padovi, se ne trudim, da bi vedel, kateri prizor iz Kristusovega življenja imam pred očmi, temveč takoj razumem čustvo, ki izžareva iz njega, saj je že v linijah, v kompoziciji in barvi, in naslov prizora lahko moj vtis zgolj potrdi. To, o čemer sanjam, je umetnost ravnovesja, čistosti, vedrine, brez vznemirjajoče ali zaskrbljujoče predmetne snovi ...«²⁴⁴

Lahko rečem, da iz Matissove navezave na Baudelaira in na sliko *Razkošje, mir in uživanje* izhajajo najbolj globinski fundamenti njegovega doživljanja in pojmovanja sveta ter slikarstva, ideje reda, jasnosti, miru, primarnosti, čistosti in vedrine. Iz njih je razvidna arhetipična nastavitve njegove umetnosti, ki podstavlja vsako drugo, iz nje izpeljano ikonografijo in simbolnost.

Slika *Le bonheur de vivre*, s katero je *Le luxe II* povezana inspirativno in morfološko, razodeva še drugo plat Matissove simbolike. V zgodovini umetnosti je pojmovana kot steber zgodnjega modernizma in je leta 1906, ko je bila razstavljena, pri publiku vzbujala ogorčenje in proteste, pri kolegih pa nove slikarske izzive in horizonte. V sredinskem delu slikinega ozadja se nahaja figuralna skupina, ki spominja na kasnejše delo *Ples* (109–1910), okoli nje pa se v barviti pokrajini vrstijo gola ženska in moška telesa v različnih pozah in povezavah. *James B. Cuno* in *Thomas Puttfarcken* predlagata, da bi inspiracijo slike videli v bakrorezu Agostina Carraccija z naslovom *Amore ali ljubezen v zlati dobi* iz 16.

²⁴⁴ Prav tam, str. 99–100.

stoletja.²⁴⁵ Pri tem izhajata iz številnih podobnosti Matissove slike z bakrorezom, posebej iz podobnosti v kompoziciji, iz analognega kóla plesalcev v ozadju in iz téme s pastoralno fantazijo, ki je sploh presenetljiva, saj se Matisse dotlej s fantazijskimi figuralnimi motivi ni ukvarjal.



Slika 102: Agostino Carracci, *Reciproco Amore* ali *Ljubezen v zlati dobi*, med 1589–1595, bakrorez, 22,4 x 29 x 9 cm; Oxford, UK: The Ashmolean Museum of Art and Archaeology.

245 Primerjaj: James B. Cuno, *Matisse and Agostino Carracci: A Source for the Bonheur de Vivre*, v: The Burlington Magazine, zv. 122, posebna številka, posvečena umetnosti 20. stoletja (julij 1980), str. 503–505 in Thomas Puttfarcken, *Mutual Love and Golden Age: Matisse and 'gli Amori de' Carracci*, v: The Burlington Magazine, zv. 124 (april 1982), str. 203–208.



Slika 103: Analogije med Matissovim in Carraccijevim delom.

Če brskamo po sledih »ideje reda, jasnosti, miru, primarnosti, čistosti in vedrine«, o katerih beremo v *Slikarjevih zapiskih*, in po pastoralni fantaziji »ljubezni v zlati dobi«, ki se dviga nad njimi v *Veslju do življenja*, lahko pridemo tudi na idejo eksplicitnejše, bolj narativne simbolike, ki bi lahko bila vgrajena v temelje Matissove slike *Le luxe II*. To je na posodobljeno botticellijevsko idejo o »rojstvu Venere«, boginje ljubezni in lepote v moderni-stični svet. Mnogi interpreti se danes nagibljejo k tej tezi.²⁴⁶ In glede na Matissov realni vpliv na »lepotne kano- ne« v modernističnem slikarstvu njihova teza nikakor ni brez rezona.

Pragmatična raven

Na *pragmatični ravni* je izhodiščna semiotična komponenta *interpretant*. Iz odnosa te komponente do objekta izpelje Peirce modaliteto »rhema«, iz odnosa interpretanta do sredstva modaliteto »dicent« in iz avtoreferencialnega odnosa do interpretanta modaliteto »argument«. Poenostavljeno rečeno: *rhema* odgovarja na vprašanje »kaj?« (je likovno označeno), *dicent* na vprašanje »kako?« (je to storjeno) in *argument* na vprašanje »zakaj?« (je nekaj storjeno tako in ne drugače).

Rhema je po Peirceu znak, ki je s stališča interpretanta razumljen kot reprezentant določene vrste možnega objekta. V slikovni stvarnosti *Le luxe II* je *rhema* razvidna iz motivike (predmetne snovi, kot ji pravi Matisse), ikonografije in simbolike. Na konkretnem delu na tej ravni prepoznavamo figuralno-krajinsko žanrsko motiviko kopalk na obali morja ali reke, ikonografijo »razkošja miru, ravnovesja, čistosti in vedrine«, na katero nas usmerja naslov, in globinsko simboliko rojevanja nove ljubezni in nove lepote v svet Matissove in naše sodobnosti. Vsi ti vidiki pa so slikarju pomembni zgolj kot izhodišča, saj poudarja, da je nato iz vsega tega potrebno »napraviti mnogo več«, ker mora slikarsko delo »samo nositi svoj celotni pomen in ga uveljaviti v gledalcu, še preden ta spozna predmetno snov«.

Ta »napraviti mnogo več« predstavlja naslednja semiotična raven – *dicent*.

Dicent je po Peirceu znakovni vidik, ki nekaj indicira oziroma govori o nečem *na določen način*. V likovni ustvarjalnosti lahko ta moment označevalne prakse prepoznamo v načinu, na katerega je označenec likovno artikuliran, tj. v načinu oblikovanosti oblik, v kadriranju, strukturiranosti odnosov med oblikami, v kompoziciji ipd. O načinu slikarske artikulacije v *Razkošju II* veliko izvemo iz neposrednega opazovanja in iz tega, kar o njem posredno povedo *Slikarjevi*

246 Prim.: *Le Luxe I*, 1907 by Henri Matisse, oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/201HnO3>.

zapiski. »Kadar se spravim k delu,« piše Matisse, »si v začetku pogosto beležim neposredne in površne občutke. Pred nekaj leti mi je takšen rezultat zadostoval. Če bi se zadovoljil z njim danes, ko mislim, da vidim dlje, bi na moji sliki ostala nekakšna nejasnost: zaznamoval bi bežen občutek trenutkov, ki me ne bi definirali v celoti, in naslednji dan bi jih morda komajda še prepoznal. Hočem doseči tisto stanje zgoščenosti občutkov, ki ustvarja sliko. Lahko bi se zadovoljil s tem, kar je nastalo v prvem hipu, vendar bi me to dolgočasil, zato vsak občutek raje predelam, da bi ga lahko pozneje prepoznal kot delo svojega uma. /.../ Čar, lahkotnost in svežina so bežni občutki. Pred mano je slika svežih barv in jo predelujem. Barvni ton bo postal nedvomno težji. Tonu, ki ga imam pred sabo, bo sledil drugi, gostejši, ki ga bo s pridom nadomestil, čeprav je za oko manj mikaven. Impresionistični slikarji, zlasti Monet in Sisley, imajo občutljive zaznave, ki pa se med seboj le malo razlikujejo; to je razlog, da so si njihove slike vse podobne. Beseda <impresionizem> docela ustreza njihovem načinu dela, kajti podajajo bežne vtise. Ne more pa ta beseda obveljati za oznako nekaterih novejših slikarjev, ki se izogibajo prvemu vtisu, in se jim zdi ta skorajda preveč vsiljiv. Nagla upodobitev krajine podaja samo en trenutek v njenem trajanju. Ko vztrajam pri iskanju njenega bistvenega značaja, raje izgubim več časa in dosežem več trdnosti. Pod zaporedjem trenutkov, ki sestavlja površinsko pojavnost biti in stvari, lahko iščemo resničnejšo, bolj bistveno značilnost, na katero se bo navezal umetnik, da bi podal trajnejšo interpretacijo realnosti. /.../ Čim bolj natančno moram določiti značaj predmeta ali telesa, ki ga hočem naslikati. Da bi to dosegel skrbno proučim svoja izrazna sredstva ... /.../ Ne morem suženjsko kopirati narave, prisiljen sem jo interpretirati in jo podvreči duhu slike. Potem ko so uglašeni vsi odnosi barvnih tonov, mora iz njih izhajati živo soglasje, harmonija, ki ustreza harmoniji glasbene kompozicije. Zame leži vse v koncepciji. Zato moram že na samem začetku imeti jasno vizijo celote.«²⁴⁷

Argument. Tretji vidik pragmatične ravni pa je argument. Ta je po Peirceu znak, ki je na ravni interpretanta razumljen kot izraz neke označevalne zakonitosti, ki izhaja iz logičnega razumevanja označevalnega konteksta. Ta raven nudi analitiku možnost, da sistematično koordinira pridobljene semiotične podatke, in oblikuje argumentirano sintetično interpretacijo analiziranega dela, ki lahko vodi direktno v samostojno doživetje in kulminira v estetskih vrednostnih sodbah.

247 Charles Harrison, Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, str. 97–99.

Cocula-Peyroutetov model semiotične analize

Za primer aplikacije Peirceve semiotične metode na področje vizualnih in likovnih sporočil lahko na tem mestu služi prikaz metode francoskih likovnih teoretikov in didaktikov *Bernarda Coculaja* (z univerze *Bordeaux III*) in *Clauda Peyrouteta* (z univerze *Bordeaux-Blanquefort*). Avtorja sta jo predstavila v knjigi z naslovom *Semantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Semantika podobe. Metodični pristop k analizi vizualnih sporočil.²⁴⁸

Avtorja uvodoma ugotavljata, da so se dandanes vsi gledalci naučili brati, ne pa nujno tudi gledati, zato sta razvila metodo, ki bi jim pri tem lahko pomagala.²⁴⁹ Metoda je primerna za analizo ikonskih, neikonskih ter skripto-ikonskih vidnih sporočil statičnega tipa (slike, skulpture, fiksna vizualna sporočila ipd.).

Algoritem

Metoda ima pet glavnih analitičnih korakov, ki se v detajliranosti in poudarkih prilagajajo vrsti in naravi vidnega sporočila. Metodološki vstop predstavlja

(a) *preambula*, v okviru katere se skuša analitik za začetek seznaniti z avtorjem analiziranega dela (če je ta znan), z naslovom dela (če ga delo ima), z letnico in okoliščinami njegovega nastanka (če so te znane). Sledi

(b) *intuitivni pristop*, v okviru katerega skuša analitik pustiti do besede lastnim, pred-analitičnim reakcijam na delo, tj. direktnim odzivom, asociacijam, vrednostnim sodbam, predsodkom ipd. Tretji korak

(c) je *ikonski pristop*, ki ima za nalogo identifikacijo ikonskih znakov (če v delu eksistirajo; npr. motivov, atributov), nato identifikacijo neikonskih znakov (oblik, barv, tekstur, smeri itd.), za konec pa tudi nalogo proučiti prostorske in semantične korelacije med njimi.

(d) *Ikonografski ali semiološki pristop*, kot ga imenujeta avtorja, skuša v nadaljevanju poiskati polisemijo vizualnega oziroma likovnega sporočila in jo interpretirati na temelju konsekventnega študija hermenevtičnih kodov, ki jih je mogoče poiskati na osnovi »učinkov tujosti« (fr. *effets d'étrangeté*), s katerimi se kaže delo v osebni in analitični izkušnji. Analitični korak zasleduje pri tem dogajanja na štirih nivojih: na *lingvističnem* (signature, letizmi, vpisi itd.), na *socio-kulturnem* (kodi identitete, kodi kolektivnih manifestacij, topološki kodi; ikonografija), na *psiho-kritičnem* (kodi kolektivnega nezavednega in kolektivne metaforike; kodi osebnega nezavednega in osebne metaforike; ikonologija) in

248 Paris: Librairie Delgrave, 1986. Navedeni univerzitetni službeni mesti obeh avtorjev se seveda nanašata na čas objave pričujočega dela.

249 Prav tam, str. 3.

na *estetskem* (retorični kodi, grafični kodi, kodi svetlo-temnega, barvni kodi, morfološko-kompozicijski kodi itd.). Analitična prizadevanja zaključuje

(e) *sinteza*, ki skuša povzeti, speti in sintetizirati analitično pridobljena spoznanja in zavzeti do umetniške forme tudi vrednostno stališče.

Glavni del Coculajeve in Peyroutetove knjige (str. 7–170) je posvečen obravnavi formalnih in semiotičnih predpostavk vizualnih ter likovnih sporočil, kodov, ki v teh sporočilih nastopajo (kulturni, retorični, nezavedni, kromatski, morfološki kodi), tipologije teh sporočil (ikonska, skripto-ikonska, grafična, slikovna, fotografska, propagandna, umetniška sporočila) in predstavitvi njune izvirne metode za analizo negibljevih vizualnih in likovnih sporočil (*méthode d'analyse du message visuel fixe*) na področju risbe, grafike, slikarstva in fotografije. V drugem dodatku (str. 171–200) pa avtorja dodajata še 11 konkretnih analitičnih primerov, v katerih je metoda predstavljena *in flagranti*, na delu.

V Sloveniji je Coculajevo in Peyroutetovo metodo za potrebe formalne likovne analize na visokošolski stopnji likovnega izobraževanja priredil avtor pričujoče knjige. Kot je razvidno iz III. dela – *Analitični primeri* – ima algoritem priredbe tri korake: (1) *uvod oziroma osebni vtis* (generalije o delu in avtorju, osebni, predanalitični vtis o delu), (2) *verfikacijo osebnega vtisa*, ki obsega (a) poizkus identifikacije in formulacije v delu izraženega *semantičnega cilja* (oz. ciljev, če jih je več), (b) identifikacijo in refleksijo *formalnih izhodišč*, iz katerih izpeljuje avtor svojo formo, in (c) *dešifriranje načinov*, na katere je ustvarjalec z izbranimi izraznimi sredstvi realiziral indicirani semantični cilj, in (3) *sintezo*, ki skuša odgovoriti na tri indikativna vprašanja: (a) kaj je v delu re-prezentirano?, (b) kako je to storjeno? in (c) zakaj je to storjeno ravno tako in ne drugače? Če je Coculajevo in Peyroutetovo metoda v osnovi propozicijska, ima slovenska priredba več dispozicijskih in interaktivnih nastavkov, saj je – podobno kot Ittenova *Erleben-Erkennen-Können-Methode* – namenjena v prvi vrsti študentom likovne umetnosti in likovne pedagogike.²⁵⁰

250 Jožef Muhovič, O semantiki likovnega, v: isti, *Umetnost in religija*, Ljubljana: KUD Logos, 2002, str. 292–331; isti, *S slikarstvom na štiri oči. Deset seans*, Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, 2012, str. 103–13.

Za konec – kratek uvod v začetek

»Ni kritik tisti, ki šteje; niti tisti, ki s prstom kaže, kako je spodletelo človeku dejanj in kje bi lahko storil bolje. Čast gre tistemu, ki je v samem središču arene, katerega obraz je umazan od prahu, potu in krvi; ki smelo vztraja; ki se moti, ki ne doseže cilja spet in spet, ker ni truda brez napak in neuspeha; toda tisti, ki se dejansko potrudi nekaj storiti; ki pozna najvišje navdušenje in najvišjo predanost ...«

Theodor Roosevelt

Teoretska zgodba o formalni likovni analizi tudi v najboljšem primeru, kaj šele v slabših, ne more biti kaj več kot predpriprava *na akcijo*. Zato se samo zdi paradokсно, da na konec te dolge razprave dodajam – kratek uvod v začetek; namreč v začetek samostojnega analitičnega prakticiranja.

Že v uvodnih taktih knjige je bilo z Meyerjem Schapirom opozorjeno, da je izkustvo umetniškega dela *proces*. Podobno kot njegovo ustvarjanje. Formalna likovna analiza je vstopni terminal zanj. Gre za zahteven in dolgotrajen proces, saj lahko marsikaj, kar se ob prvem srečanju z umetnino zdi šum, eksces, ovira ali nepomembnost, na koncu postane sporočilo in nujnost, čeprav nikoli sporočilo v navadnem, vsakodnevnem smislu. Iz umetniške slike ali skulpture ne moreš izveči sporočila z navadnimi komunikacijskimi pripomočki. Nikakršnega vnaprejšnjega slovarja s pomeni oblik ni ali trdno določenega sintaktičnega koda, ki bi nam bila pri tem v pomoč. Umetnosti je treba priti blizu na drugačen način, saj, če sledimo Schapiru, slikarstvo in kiparstvo z nami, paradokсно, komunicirata preko »visoke stopnje nekomunitativnosti«, se pravi tako, da komunikacijo otežujeta in ovirata, namesto da bi jo olajševala, kot smo vajeni v informacijski eri. To oteževanje se zdi na pogled nesmiselno in nespodobno, dokler ne uvidimo, da je v njem protistrup proti rutini, in da komunikacija z njim postaja kompleksnejša, zahtevnejša, bolj izvirna in informativna. Takojšna *uspešnost* komuniciranja lahko človeka tudi pokoplje. In to prav tam, kjer ne pričakuje. Preprečuje namreč, da bi človek videl dlje od konca svojega nosu, onstran najbližjega plota, da bi imel pred očmi izvirnost in bi mu bila mar *trajnost*. Ne življenje, ki se boji težav, ovir in neuspeha, ampak tisto, ki neu-

sploh prenese in težave premaguje, je trajno življenje umetnosti.²⁵¹ Kar velja za življenje umetnosti pa neogibno velja za življenje srečevanja z njo. Samo tisto srečevanje z umetnostjo, ki prenese ovire in se je sposobno z njimi soočiti, lahko računa na intimno izkustvo in personalizirano doživetje. To pa od recipienta, analitika in interpreta terja, kot se izraža Schapiro,²⁵² »iskreno, ponižno podeditev duhovnemu objektu drugega človeka, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha.« Priprava pri tem pomeni osebno kultiviranje, čistost oziroma prečiščenost duha odprtost za kvalitete stvari, odprtost temu, kar nas presega in seveda, sposobnost odzivanja na nove forme in ideje v obliki heraklitskega pričakovanja *nepričakovanega*. Razumljivo pa je, da obe kvaliteti nekaj pomenita šele, ko ju je mogoče praktično uporabiti v formalnoanalitičnem algoritmu, ki omogoča sistematičen vstop v oblikovno situacijo umetnine, ki se *upira* naši zavesti in izkustvu.

Ker likovna umetnost komunikacijo stalno in namerno otežuje, je formalna likovna analiza nenehno na preizkušnji, njeni prijemi in metode pa se morajo v hermenevtični konkretnosti vedno znova prilagajati novim okoliščinam, se prenavljati in spreminjati. Na kolektivni ravni s poglobljanjem teoretske refleksije, na osebni ravni z analitičnim praktikumom in avtorefleksijo. Osnovo za teoretsko refleksijo lahko bralec v tej knjigi najde v njenem *prvem, drugem* in zlasti v *četrtem* delu, medtem ko precej vzpodbud in strateških napotkov za osebno udomačevanje formalnoanalitičnih metod nudijo analitični primeri iz *tretjega* dela.

Pri obojem pa je za brzdanje hermenevtičnega *napuha* dobro imeti pred očmi naslednje: Dokler se stvari interpretirajo, dokler obstaja več interpretacij, so stvari na varnem pred zmoto spoznavajočih, da so lahko objekti spoznani enkrat za vselej in na samo en način. Različnost interpretacij ohranja v nas spomin na to, da so stvari samosvoje, da so tudi nekaj »same po sebi«, da so od našega spoznavanja in interpretiranja istočasno odvisne in neodvisne, in moramo zato od njih v simpatetičnem razumevanju pričakovati tako pričakovano kot nepričakovano. Naše analitično orodje ne more biti zgolj polemična distanca, ampak tudi drže *erosa*, drže predanosti, prevzetosti in spoštovanja, katerih vzor je ljubezen.²⁵³

251 Kakor bi bilo mogoče parafrazirati Heglovo misel iz predgovora v *Fenomenologijo duha*: »Toda ne tisto življenje, ki se boji smrti in se čisto obvaruje opustošenja, temveč tisto, ki jo prenese in se v njej ohrani, je življenje duha« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologija duha*, Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998, str. 30).

252 Schapiro, *Umetnostnozgodovinski spisi*, str. 322–323.

253 Prirejeno po: Sloterdijk, *Kritika ciničnega uma*, str. 393.

Bibliografija

- ARNHEIM, Rudolf, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln: Du Mont Schauberg, 1972.
- BECKMANN, Max, Schöpferisches Bekenntnis, v: Charles Harrison, Paul Wood (izd.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, str. 318.
- BENJAMIN, Walter, Das Passgen-Werk, v: isti, *Gesammelte Schriften*, zv. V/1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- BODNAR, Oleh, Динамическая симметрия в природе и архитектуре / *Dynamical symmetry in the nature and architecture*, Lviv: Akademija Trinitarizma, 2006; cit. maja 2011, dostopno na: <http://goo.gl/37382>.
- BOULEAU, Charles Bouleau, *Charpentres. La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963; ang. prev. *The Painter's Secret Geometry*, London: Thames and Hudson, 1963 (New York: Dover Publications, ²2014).
- BUTINA, Milan, *Elementi likovne prakse*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982.
- , *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, *Le phénomène humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- DENARO, Dolores (izd.), *Johannes Itten Wege zur kunst*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 2002.
- DERRIDA, Jacques, Die soufflierte Rede, v: isti, *Die Schrift und die Drifferenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- DREV, Marjan, *Strukturalne predpostavke kiparskega morfologije*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje (doktorska disertacija), 2015.
- EITNER, Lorenz, *Géricault's Raft of the Medusa*, London: Phaidon, 1972.
- EMMER, Michele (ur.), *The Visual Mind II*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, str. 273–564.
- FAULSTICH, Werner, *Bildanalysen. Gemälde, Fotos, Werbebilder*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, 2010.
- FRANKL, Viktor E., Der Pluralismus der Wissenschaften und die Einheit des Menschen, v: isti, *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*, München: Piper, 2005.
- FRELIH, Črtomir, MUHOVIČ, Jožef (ur.), *LIKOVNO/VIZUALNO. Eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2012.
- GHYKA, MATILA COSTIESCU, *The Geometry of Art and Life*, New York: Courier Dover Publications, 1977.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- HAMBIDGE, Jay, *Dynamic Symmetry. The Greek Vase*, New Haven: Yale University Press, 1920.
- , *The Parthenon and Other Greek Temples. Their Dynamic Symmetry*, New Haven: Yale University Press, 1924.
- , *The Elements of Dynamic Symmetry*, New York: Dover Publications, 1926, 21967.
- , *Practical Applications of Dynamic Symmetry*, New Haven: Yale University Press, 1932.
- HIRSCH, Eric D., *Validity in Interpretation*, New Haven–London: Yale University Press, 1967.
- ITTEN, Johannes, *Analysen alter Meister*, v: Bruno Maria Adler (izd.), *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, Weimar: Utopia, 1921.
- , *Bildanalysen*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1988.
- , *Gestaltungs- und Formenlehre. Vorkurs am Bauhaus und später*, Stuttgart: Urania, 2003.
- KANDINSKY, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der male-
rischen Elemente*, Bern: Benteli verlag, 1973.
- KIRSCH, Russel A. & KIRSCH, Joan L., *Computer Grammars for the Syntactical
Analysis of Paintings*, v: *Proceedings of the 26th International Congress of
the History of Art*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1987.
- , *The Anatomy of Painting Style. Descriptions with Computer Rules*, v: Leo-
nardo, zv. 21/4 (1988), str. 437–444.
- KLEE, Paul, *Schöpferische Konfession*, v: Kasimir Edschmid (izd.), *Tribüne
der Kunst und der Zeit*, Berlin: Reiß, 1920.
- KNIGHT, Terry W., *Color Grammars. The Representation of Form and Color in
Designs*, v: Leonardo 26/2 (1988), str. 117–124.
- LEHMANN, Harry, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*,
München: Wilhelm Fink, 2006.
- , *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, München: Wilhelm Fink, 2016.
- MATISSE, Henri, *Notes d'un peintre*, v: La Grand Revue LII/24, 1908, s.
731–745.
- MENKE, Christoph, *Einführung*, v: Gertrud Koch, Christiane Voss, *Zwischen
Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München: Wil-
helm Fink Verlag, 2005.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA PERCEPTION*, PARIS: ÉDITI-
ONS GALLIMARD, 1945.

- , *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964 (izd. Claude Lefort); slov prev. Vidno in nevidno, Ljubljana: Nova revija (zbirka Phainomena, 13), 2000.
- MUHovič, Jožef, O semantiki likovnega. Nekaj analitičnih primerov, v: *Anthropos I-II* (1997), str. 215–241.
- , O semantiki likovnega, v: isti, *Umetnost in religija*, Ljubljana: KUD Logos, 2002, str. 292–331.
- , *S slikarstvom na štiri oči. Deset seans*, Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, 2012.
- , Modernism as the Mobilisation and Critical Period of Secular Metaphysics. The Case of Fine/Plastic Art, v: *Filozofski vestnik XXXV/2* (2014), str. 47–65.
- , *Leksikon likovne teorije*, Celje-Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- NEWTON, Kenneth M., *Interpreting the Text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Litterary Interpretation*, Hemel Hempstead: Harvester, 1990.
- PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- , *Studies in Iconology. Humanistic Tehmes in the Art of Renaissance*, New York-Evanston-London: Harper & Row Publishers, 1962.
- PREZIOSI, Donald (ur.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, New York: Oxford University Press, 1998.
- ROZMAN, Ksenija, *Franc Kavčič Caucig. Slike za dunajsko palačo knezov Aueršpergov*, Ljubljana: Narodna galerija, 2007.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1967.
- SCHAPIRO, Meyer, *Modern Art. 19th and 20th Centuries*, New York: G. Braziller, 1978.
- SCRUTON, Roger, *Modern Culture*, London etc.: Bloomsbury, 2000.
- SELAN, Jurij, *Likovna umetnost med primarnim in sekundarnim diskurzom*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje (doktorska disertacija), 2010, str. 311–417.
- SENECHAL, Marjory, CRAPO, Henry, Structural Topology, or the Fine Art of Rediscovery, v: *Mathematical Intelligence* 19/4 (1997), str. 27–34.
- SHAHN, Ben, The Biography of a Painting, v: Vincent Thomas (ur.), *Creativity in the Arts*, New Jersey: Prentice Hall, 1964.
- SLAVEC, Darko, Predstavitev novega študijskega predmeta likovne analize, v: Jožef Muhovič (ur.), *Realnost likovne teorije*, Ljubljana: Raziskovalni Inštitut Akademije za likovno umetnost, 1995, str. 176–195.

- , *Likovna analiza slike Wilhelma Leibla »Tri žene v cerkvi«*, Slovenj Gradec: Društvo arhitektov in likovnih umetnikov Koroške, 2011.
- SLOTERDIJK, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft* (zv. I), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- , *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- , *Kritika ciničnega uma* (prev. Slavo Šerc), Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- , *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- , *Der ästhetische Imperativ*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2007.
- STEINER, Georg, *Real Presences*, London: Faber and Faber, 1989.
- STRAWINSKY, Igor, *Poétique musicale*, Paris: Éditions J. B. Janin, 1945.
- , *Chroniques de ma vie*, Paris: Éditions Denoël, 1962.
- WATZLAWICK, Paul, WEAKLAND, John, FISH, Richard, *Na drugačen način. Načela definiranja in razreševanje problemov*, Ljubljana: Umco, 2016.
- WICK, Rainer K., *Johannes Itten. Kunstpädagogik als Erlebnispädagogik?*, Lüneburg: *Erlebnispädagogik*, 1997 (zbirka: Wegbereiter der modernen Erlebnispädagogik, zv. 50).
- , *Analysen alter Meister. Von Hölzel zu Itten*, v: Stefan Hölscher, Rolf Niehoff, Karina Pauls (izd.), *BildGeschichte. Facetten der Bildkompetenz*, Oberhausen: Athena-Verlag, 2012, str. 27–41.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, v: isti, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, zv. 1.
- , *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition* (izd. Joachim Schulte), Frankfurt am Main: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

Viri slikovnega gradiva

Slika 1: Prirejeno po: Viktor E. Frankl, *Der Pluralismus der Wissenschaften und die Einheit des Menschen*, v: *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*, München: Piper, 2005, str. 27 (slov. prev: *Človek pred vprašanjem o smislu*, Ljubljana: Pasaden, 2005, str. 14). **Slika 2:** Prirejeno po prav tam, str. 28 (str. 15). **Slika 3:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/1ouc6v>. **Slika 4:** Decembra 2014 dostopno na: <http://goo.gl/MYKoXv>. **Slika 5:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2E0ae0L>. **Slika 6:** Decembra 2014 dostopno na: <http://goo.gl/N7eYrx>. **Slika 7:** Decembra 2014 dostopno na: <http://goo.gl/F6Ut85>. **Slika 8:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/whriFd>. **Slika 9:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/GJ8SCf>. **Slika 10:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2QupCne>. **Slika 11:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 12:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 13:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 14:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 15:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 16:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 17:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 18:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 19:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2NpYaW2>. **Slika 20:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2QupCne>. **Slika 21:** Julija 2015 dostopno na: <http://www.biomotionlab.ca/>. **Slika 22:** Prirejeno po: Joseph Luft, *Of Human Interaction*, Palo Alto, CA.: National Press, 1969, str. 177; priredba in prevod J. Muhovič. **Slika 23:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2BWmw7s>. **Slika 24:** Februarja 2016 dostopno na: <http://goo.gl/PqDoOA> (karto grafično obdelal Jon N. Muhovič; prevod J. Muhovič). **Slika 25:** Februarja 2016 dostopno na: <http://goo.gl/PqDoOA>. **Slika 26:** Februarja 2016 dostopno na: <https://goo.gl/9R4w6W>. **Slika 27:** Februarja 2016 dostopno na: <http://goo.gl/Er20Tc>. **Slika 28:** Jožef Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, Celje-Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2015, str. 609. **Slika 29:** Prav tam. **Slika 30:** Prav tam, str. 610. **Slika 31:** Prav tam, str. 611. **Slika 32:** Prav tam, str. 612. **Slika 33:** Prav tam, str. 612. **Slika 34:** Prav tam, str. 612. **Slika 35:** Jože Marinko, Leon Debevec, *Vpliv antike v arhitekturi. Apologia pro architectura*, Celje-Ljubljana: Mohorjeva družba & Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani, 2008, str. 171. **Slika 36:** Jožef Muhovič, *Leksikon likovne teorije*, Celje-Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2015, str. 615. **Slika 37:** Prav tam. **Slika 38:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2BWmw7s>. **Slika 39:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2ylEQU6>. **Slika 40:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2E0yIHs>. **Slika 41:** Ksenija Rozman, Franc Kavčič Caucig, *Themes of Antiquity*, Ljubljana: Narodna galerija, 2010, str. 257. **Slika 42:** Prav tam, str. 259. **Slika 43:** Prav tam, str. 261. **Slika 44:** Prav tam, str. 262. **Slika 45:** Prav tam, str. 70. **Slika 46:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 47:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 48:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 49:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 50:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 51:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 52:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 53:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J.

Muhovič. **Slika 54:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 55:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://bit.ly/2E0yIHu>. **Slika 56:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/mEJBaU>. **Slika 57:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/ugtflB>. **Slika 58:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/t2fcxZ>. **Slika 59:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/mEJBaU>. **Slika 60:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/t2fcxZ> in na: <https://goo.gl/mEJBaU>. **Slika 61:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 62:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 63:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 64:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 65:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 66:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 67:** Foto: J. Muhovič, april 2018 (z avtorjevim dovoljenjem). **Slika 68:** Foto: J. Muhovič, april 2018 (z avtorjevim dovoljenjem). **Slika 69:** Foto: J. Muhovič, april 2018 (z avtorjevim dovoljenjem). **Slika 70:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 71:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 72:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 73:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/Ti4nXP> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič; prevod J. Muhovič). **Slika 74:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 75:** Foto: J. Muhovič, april 2018 (z avtorjevim dovoljenjem). **Slika 76:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/bdBvUk>. **Slika 77:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/mNMKpt> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 78:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/ZK2eZw> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 79:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/3x2gEv>. **Slika 80:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/muhFn4>. **Slika 81:** Zgoraj: Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/mNMKpt> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič); spodaj: oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/T5mTLJ>. **Slika 82:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/bdBvUk> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 83:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/pVh6Di>. **Slika 84:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/ukUu5w>. **Slika 85:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 86:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 87:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 88:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 89:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 90:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/bdBvUk> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 91:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/bdBvUk> (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 92:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/jhv994>. **Slika 93:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič. **Slika 94:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 95:** Formalnoanalitična rekonstrukcija, © J. Muhovič (računalniška obdelava Jon N. Muhovič). **Slika 96:** Po:

Johannes Itten, Rainer Wick (ur.), Bildanalysen, Ravensburg: Otto Maier Verlag, str. 11. **Slika 97:** Prav tam, str. 12. **Slika 98:** Jožef Muhovič, Leksikon likovne teorije, str. 433. **Slika 99:** Septembra 2018 dostopno na: <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012>. **Slika 100:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/CQ73nM>. **Slika 101:** Levo: oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/kSvn3K>; desno: oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/6H1C3W>. **Slika 102:** Oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/t1HzCE>. **Slika 103:** oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/t1HzCE> in oktobra 2018 dostopno na: <https://goo.gl/tPc1xg>.

Recenziji

I.

PROF. DR. ALEŠ ERJAVEC, DOKTOR FILOZOFIJE, REDNI PROFESOR ZA PODROČJE
ESTETIKE, ZNANSTVENI SVETNIK NA FILOZOFSKEM INŠTITUTU ZNANSTVENORAZI-
SKOVALNEGA CENTRA SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI

Najnovejša znanstvena monografija likovnega teoretika, slikarja in pedagoga Jožefa Muhoviča je delo *Vidno in nevidno: Uvod v formalno likovno analizo*. V njem avtor nadaljuje svoje teoretske obravnave modernističnega slikarstva, ki segajo od psihologije likovne umetnosti in hermenevtike do likovne pedagogike in od Zorana Didka in Milana Butine do Petra Sloterdijka in Christiana Menkeja. Na navezavo Muhovičevega dela na fenomenologijo nas opozori že prvi del naslova knjige, ki je naslov posthumnega dela Mauricea Merleauja-Pontyja. V tem delu slednji do skrajnosti razvije svojo eksistencialno fenomenologijo, hkrati pa seže tudi čez njen rob, saj jo povezanost s telesom pelje preko meja, ki jih navadno ponuja fenomenologija. V Franciji je tovrstna umetnost (katere glavni predstavnik bi bil Paul Cézanne), šla svojo pot in z njo tudi njena teoretska obravnava. Skupaj s komplementarno filozofsko refleksijo je izoblikovala tisto tradicijo evropskega slikarstva in kiparstva, kj jo pogosto označujemo z izrazom *l'art moderne*. V tem kontekstuje ob Cézannu potrebno omeniti vsaj še Pabla Picassa in Paula Kleeja, navsezadnje pa tudi Zorana Mušiča.

Jožef Muhovič ne pripada zgoraj omenjeni fenomenološki tradiciji, pač pa prej izročilu hermenevtike – šele skozi njo pa tudi fenomenologiji, kot se je razvila v nemškem kulturnem prostoru nekako od začetkov ekspresionizma dalje. (Njeno »zgodovinsko« izhodišče je seveda impresionizem.)

Ključna lastnost umetnosti, ki je predmet tovrstne teorije, je forma, in to v pomenu, v katerem jo je razvil Aristotel in v katerem nato nastopa skozi glavni-
no zgodovine zahodne umetnosti. V aristotelovskem pomenu jo uporabljata tudi Jožef Muhovič. Zaradi vpeljave forme kot ključnega indeksa umetniškosti, ta pa se oblikuje hkrati prek zgodovine in prek umetnostne sinhronije, je možno, da Muhovičeva razlaga sedanjega in enakovredno preteklega v slikarstvu jemlje za svoj referenčni okvir umetnost kot tako, ne pa umetnost, ki bi bila odvisna ali celo konstituirana s pomočjo raznovrstnih ideoloških pomenov in funkcij.

Naloga formalne likovne analize je »z analitičnimi metodami predvsem napraviti, utemeljen prostor za dojetje in dojemanje vnaprej nepoznanih in raznolikih oblik gradnje jezika v likovnem prostoru« (J. Muhovič), pri čemer je [l]ikovna teorija /.../ gramatika likovnega jezika, ki je skupen vsem področjem likovnega ustvarjanja. Če pa je možna »gramatika likovnega jezika«, to pomeni, da so možna tudi pravila, po katerih oblikujemo delo v umetniško delo, vendar le za nazaj.

Vendar pa zavračanje tovrstnih trditev še ne pomeni, da niso možne in koristne na nekem drugem področju: uporabne so v likovni pedagogiki, kjer jo

Jožef Muhovič nadaljuje in ustvarjalno razvija v smeri, v kateri sta jo pred njim v slovenskem prostoru oblikovala in uveljavljala Zoran Didek in Milan Butina.

Muhovičeva znanstvena monografija pomembno prispeva k razumevanju in interpretiranju modernistične umetnosti. Muhovič je ob tem eden od izstopajočih avtorjev, ki se osredotočajo na umetnost, ki ne sodi zlasti med prevladujoče sodobne in polpretekle avantgardne likovne usmeritve, ki pa ni zato nič manj živa in »umetniška« v svojem raznolikem mnoštvu. Kot taka nudi prepričljiv dokaz o še vedno trajajoči fascinaciji s specifično umetnostjo dela dvajsetega stoletja, ki je sebe dojemal (teorija pa ga je pri tem dopolnjevala) kot transhistorično substanco vsakršne umetniškosti.

Zaradi navedenih razlogov ter avtorjevih prepričljivih argumentov, širokega vpogleda v modernistično umetnost ter navsezadnje zaradi pedagoške vloge in pomena tovrstne teorije znanstveno monografijo *Vidno in nevidno: Uvod v formalno likovno analizo* Jožefa Muhoviča toplo priporočam v objavo.

Ljubljana, 19. marec 2018

II.

PROF. DDR. IGOR GRDINA, DOKTOR SLAVISTIKE IN ZGODOVINE, REDNI PROFESOR ZA STAREJŠO IN NOVEJŠO SLOVENSKO KNJIŽEVNOST, ZNANSTVENI SVETNIK NA INŠTITUTU ZA KULTURNO ZGODOVINO SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI

Premišljevanja o formalnem in semantičnem *akcijskem radiju* umetnosti se v tujini in pri nas razodevajo skozi dolgo vrsto bolj ali manj globokoumnih analiz, diagnoz in programov, le redke pa so analize integracijskega polja med omenjenima fundamentalnima ontičnima aspektoma umetnosti. Med nje sodi najnovejše Muhovičev delo *Vidno in nevidno. Uvod v formalno likovno analizo*, ki je v celoti posvečeno prav tem integrativnim vidikom. Monografija skuša pokazati, kako zelo pomembno je raziskati, kaj je bilo izraženo, ko je bila gledalcu v doživetje ponujena določena oblikovna konfiguracija v prostoru in času, in kako je to mogoče storiti. Na ravni umetniškega komuniciranja to namreč ni evidentno, saj je bistvo tega komuniciranja, da se načrtno odvija skozi vrzel in napetost med prezenco in esenco, gledanim in dojetim, formiranim in informacijo.

Refleksije, ki so konceptualizirane v Muhovičevi monografiji, postanejo bistvene, ko se pojavi potreba, da spontano doživetje umetniškega dela vstopi v preciznejšo fazo »drugega branja«. In absolutno takrat, ko se likovna forma dojame kot »integracijsko polje med eksplicitnim in implicitnim in se je na tem interaktivnem terenu potrebno znajti«. Formalna likovna analiza, piše Muhovič, »ni odvod nobenega umetniškega ali teoretskega -izma, ampak *prizma*, leča, ki usmerja svetlobo in pogled na tista mesta oziroma ‚točke‘, na katerih se je v umetniškem delu ‚ugneznila‘ vzajemnost med fakti in njihovo signifikantnostjo.« Ta vzajemnost je tudi glavni in osrednji motivni protagonist dela.

Kot je razvidno iz njene organizacije, je Muhovičeva monografija konsekvентno, logično grajeno, znanstveno dokumentirano in na konkretnih primerih verificirano delo. Členi se na štiri glavne, med seboj problemsko in konceptualno povezane dele: I. *O prezenci in esenci*, II. *Med doživetjem in analizo*, III. *Analični primeri* in IV. *Metode formalne likovne analize*. V prvem delu so na zgoščen način tematizirane predpostavke in dileme formalne likovne analize. Sledi del, v katerem skuša avtor tematizirati odnose med formo in formalnostjo, doživetjem in analizo, analizo in sintezo, zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih. Osrednji in morda najbolj atraktivni del monografije pa so vsekakor analitični primeri, s katerimi skuša avtor formalno likovno analizo predstaviti *in flagranti*, torej tako, da lahko bralec neposredno, tekstovno in slikovno, sledi njenim izhodiščem, algoritmom, strategijam in na dokumentiran način preverja njeno relevantnost. Knjigo sklene sistematičen prikaz formalnoanalitičnih metod in njihovih algoritmov. Dodana je tudi smiselna bibliografija za bralčev nadaljnji študij. Knjiga je, ker gre za likovno umetnost, razumljivo, bogato opremljena s slikovnim gradivom, ki včasih pove več kot »tisoč besed«.

Kljub temu, da ima delo namen »uvoda v«, se pravi namen kompendija, ni kolaž spoznanj drugih avtorjev, ampak je tako po zasnovi kot po nekaterih vsebinah izvirno avtorsko delo. Med vsebine, ki so povsem avtorske, sodijo spoznanja o odnosu med površinsko in globinsko strukturo v likovnem delu (cf. poglavja: Dejstva sodijo v nalogo, ne v rešitev, Umetniško delo kot vmesnost, O naravi likovne znakovnosti, O odnosu med zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih) in pa seveda formalnoanalitični algoritem, ki je temelj analizam v tretjem delu monografije. Ta je avtorski, prepost, praktično verificiran in praktično uporaben.

Monografija je prvo izvirno slovensko delo o formalni likovni analizi.

Ljubljana, 19. marec 2018

Imensko kazalo

- Adorno, Theodor 31, 72
 Albers, Josef 193
 Alberti, Leon Battista 141, 188, 226
 Ando, Tadao 169
 Arnheim, Rudolf 188, 238
 Ayfre, Amédée 182
- Barallo, Javier 193
 Barnes, Julian 83, 100
 Batoni, Pompeo 111
 Baudrillard, Jean 207
 Beckmann, Max 51, 188
 Beit, Alfred 133, 134, 137
 Benjamin, Walter 31, 101, 102, 103
 Bill, Max 192,
 Bobin, Christian 44, 127, 129, 134, 146, 165, 177, 182,
 Bodnar, Oleh/Oleg 86, 192
 Bono, Edward de 42
 Botticelli, Sandro 231
 Bouleau, Charles 56, 190, 191
 Braun, Gerhard 188
 Brown, Jonathan 135, 136
 Brthes, Rolland 206
 Burgkmair, Hans 203
 Butina, Milan 27, 44, 45, 51, 52, 53, 188, 210
 Butler, Judith 207
- Caro, Anthony 10, 164, 166, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 182
 Carravagio, Michelangelo Merisi da 137
- Cennini, Cennino 188
 Cézanne, Paul 50, 247
 Chardin, Pierre Teilhard 56, 57, 58, 211
 Chaumareys, Duroy de 77, 80,
 Chesterton, Gilbert K. 37, 71
 Cobenzl, Johannes Philipp 110
 Cobenzl, Philipp 110, 112
 Cocula, Bernard 11, 233, 234,
 Corréard, Alexandre 79, 82, 83, 84, 100
- Debevec, Leon 94, 243
 Delacroix, Eugène 75
 Deleuze, Gilles 162, 207
 Denis, Maurice 26,
 Derain, André 20
 Derrida, Jacques 21, 26, 31, 207
 Deureux-Dorcy, Pierre-Joseph 75
 Drev, Marjan 192, 193
 Dürer, Albrecht 188
- Eco, Umberto 207
 Eitner, Lorenz 100, 118, 196
 Emin, Tracey 102, 103
 Emmer, Michele 191
 Erjavec, Aleš 4, 247
 Escher, Maurits Cornelis 58, 59, 64, 65, 192
- Fish, Richard 113
 Foster, Norman 169
 Francesca, Pierro della 188
 Frankl, Viktor E. 18, 22
 Frelih, Črtomir 24, 101

Friedrich, Kaspar David 188
 Gadamer, Hans Georg 95, 183
 Gauguin, Paul 10, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202
 Géricault, Théodore 7, 8, 74, 75, 76, 77, 79, 82, 84, 85, 93, 95, 98, 99, 100, 104, 105, 118
 Ghery, Frank 168
 Ghyka, Matila Costiescu 86, 88
 Giani, Felice 111
 Gogh, Vincent van 194, 195, 201, 202
 Gorše, France 153
 Grdina, Igor 4, 249
 Green, John 36
 Greenberg, Clement 169
 Groupe µ 216
 Guérina, Pierre-Narcis 75
 Gumbrecht, Hans Ulrich 28, 37
 Hackert, Jacob Philipp 111
 Hadjadj, Fabrice 16
 Hambidge, Jay 85, 86, 87, 88, 89, 90
 Handy, Charles 68
 Heschel, Abraham Joshua 71
 Hjelmslev, Louis 206
 Ingham, Harrington 68
 Ingres, Jean Auguste Dominique 115
 Itten, Johannes 188, 190, 193, 197, 202, 203, 204, 205, 234
 Jakobson, Roman 206
 Kalin, Boris 153
 Kandinski, Vasilij 121, 145
 Kandinsky, Vassily 121, 188
 Kauffmann, Angelica 111
 Kavčič, Franc 9, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 118, 119, 121, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 142
 Kessel, Martin 41
 Kierkegaard, Søren 128
 Klee, Paul 33, 171, 188
 Knight, Terry W. 193
 Kooning, Willem de 20
 Kossuth, Joseph 188
 Léger, Fernand 188
 Lehmann, Harry 75, 101
 Leonardo (da Vinci) 188
 Levertov, Denise 141
 Loboda, Peter 153
 López-Rey, José 135
 Lorbeer, Johann 46
 Luft, Joseph 86
 Lüscher, Max 200
 Lyotard, Jean-François 207
 Malevič, Kazimir 172, 173
 Marinko, Jože 93, 94, 243
 Marx, Karl 57
 Matisse, Henri 50, 188, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232
 Memling, Hans 204
 Menke, Christian 13, 14, 21, 26
 Merleau-Ponty, Maurice 34, 41, 44, 55, 190
 Michelangelo (Buonaroti) 25
 Modigliani, Amadeo 20

Moore, Henry 51
 Morris, Charles William 206
 Mozart, Wolfgang Amadeus 134
 Muhovič, Jožef 3, 4, 24, 27, 30, 43,
 53, 58, 78, 85, 101, 103, 105,
 109, 119, 121, 141, 142, 179,
 186, 191, 192, 193, 194, 196,
 198, 200, 206, 219, 220, 226,
 234
 Mukařovský, Jan 215, 216,
 Murdoch, Iris 37

 Nancy, Jean-Luc 28,
 Neurath, Otto 99
 Newton, Kenneth M. 35
 Noland, Kenneth 169

 Ozenfant, Amedée 188

 Pacheco, Francisco 138
 Panofsky, Erwin 188
 Pawlik, Johannes 193
 Peirce, Charles S. 10, 206, 217,
 218, 219, 220, 221, 223, 225,
 226, 227, 231, 232, 233
 Penrose, Roland 191
 Peterson, Jordan B. 182
 Peyrouet, Claude 11, 233, 234
 Picasso, Pablo 20, 45, 77, 211, 247
 Pomardi, Simone 110
 Preziosi, Donald 188

 Rafael (Raffaello Santi) 111, 115,
 138
 Rembrandt (van Rijn) 27, 76, 106,
 142

 Ribera, Jusepe de 142
 Riedl, Josef 111
 Riegl, Alois 187
 Robinson, John 193
 Rodin, Auguste 188
 Rozman, Ksenija 110, 111, 112
 Rubens, Peter Paul 27, 76, 106,
 138

 Saussure, Ferdinand de 206, 207,
 208, 209, 212, 216, 217
 Savigny, Jean Baptiste Henri 79,
 82, 83, 84
 Schapiro, Meyer 28, 29, 30, 37, 70,
 72, 235
 Schiele, Egon 20
 Schlemmer, Oskar 202, 203
 Schmalz, Julien-Desiré 77, 80
 Selan, Jurij 205
 Sequin, Carlo H. 193
 Shahn, Ben 50, 188
 Simic, Charles 54
 Slavec, Darko 191
 Sloterdijk, Peter 15, 22, 24, 30, 31,
 32, 34, 35, 36, 37, 72, 101, 131,
 132, 148, 236, 182
 Smerdu, Frančišek 153
 Smith, David 169
 Sonesson, Göran 216, 217
 Steiner, George 28
 Stravinski, Igor 13, 25
 Strawinsky, Igor 25, 40, 41, 210
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 138
 Tizian (Tiziano Vecellio) 76, 111,
 115
 Troje, Niko 67

Tršar, Drago 10, 150, 151, 153,
154, 155, 156, 161, 162, 163
Tuchman, Phyllis 172, 175

Ushio, Keizo 193

Vasari, Giorgio 186, 188
Velázquez, Diego 9, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 139, 141, 142,
147, 148
Vernet, Antoine Charles Horace 76

Watzlawick, Paul 113, 131
Weakland, John 113, 131
Weizsäcker, Carl Friedrich von 1,
25, 71
Wheeler, Charles 167
Wiese, Chris 169
Winckelmann, Johann Joachim 114
Wittgenstein, Rudolf 18, 55, 56,
190
Wölflin, Heinrich 187

Zalaya, Ricardo 193
Zuccari, Frank 136

Stvarno kazalo

akustična slika 212, 214
 alegorični impulz 101, 103
 alegorično mišljenje 103
 alegorik 102, 103
 algoritem (formalnoanalitični) 9, 100, 106, 236, 250
alla prima 98
 analitični model 43
 analitik 42, 70, 72, 105, 131, 183, 193, 232, 233, 235
 analiza 3, 4, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 21, 24, 27, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 52, 67, 68, 70, 71, 85, 86, 95, 100, 105, 106, 107, 115, 118, 129, 130, 131, 132, 142, 148, 171, 172, 180, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 202, 203, 207, 209, 215, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 247, 248, 249, 250
 arena 69
 argument 114, 221, 223, 231, 232, 248
artes liberales 186
artes vulgares 186
 avtoreferencialnost 215, 218

 barva 16, 20, 25, 26, 40, 50, 56, 57, 84, 98, 106, 142, 144, 171, 172, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 207, 210, 217, 221, 225, 226, 227, 228, 232, 233
 barvni prostor 11, 190, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 224, 226
 barvno izhodišče 196, 197, 202
 center 90, 93, 95, 141, 216, 247
chiaro-scuro 98, 142
 deiktični model 205
 dejstvo 8, 18, 21, 23, 24, 25, 35, 46, 65, 71, 75, 85, 100, 109, 121, 154, 162, 183, 208, 211, 214, 226
 denotacija 207
 diada 197
 diagnostika 21, 38, 71, 206
dicent 221, 223, 231
 dimenzionalna ontologija 18, 19, 20
 dinamični pravokotniki 85, 86, 87, 88, 91, 93
 disharmonična diagonalna 121
 diskurz 31, 50, 205, 240
 dispozicionalni pristop 11, 188
 dispozicionalno 187, 188, 202
 divizionistična tehnika 227
 doživetje 8, 13, 15, 18, 21, 25, 26, 33, 37, 39, 41, 66, 70, 119, 129, 131, 143, 151, 160, 162, 172, 174, 180, 181, 183, 201, 203, 207, 232, 235, 249
 eisegeza 103, 104
 eksegeza 30, 104
 esenca 8, 15, 17, 26, 249
 estetska funkcija 215, 216
 estetska informacija 27, 28
 estetsko 13, 27, 30, 51, 103, 106, 131, 156, 183, 234
 estetsko zaznavanje 101
 fasada 69
 fenomen 8, 15, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 36, 40, 42, 53, 56, 58, 65, 67, 68, 101, 210, 218, 249, 250

figuralno 23, 84, 85, 96, 115, 129, 130, 153, 167, 191, 202, 220, 224, 227
 fokusiranje 21, 22, 51
 forma 1, 8, 13, 14, 15, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 55, 58, 68, 70, 86, 90, 95, 101, 103, 131, 132, 151, 172, 183, 186, 187, 188, 202, 208, 209, 210, 211, 212, 227, 234, 235, 247, 249
 formalna konstrukcija 40, 41, 55, 56, 65
 formalna likovna analiza 4, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 21, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 67, 68, 70, 71, 129, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 234, 235, 236, 247, 248, 249, 250
 formalno izhodišče 106, 107, 114, 156
 formalnoanalitični model 189
 formalnost 8, 15, 21, 22, 23, 24, 33, 37, 40, 56
 fregata 77, 78, 79, 80
 funkcionalno zaznavanje 30, 51, 101, 103

 genealogija 186, 187
 generalije 8, 9, 10, 75, 76, 85, 105, 107, 109, 110, 138, 151, 153, 165, 167, 234
 geometrično zaporedje 124
 geometrija 18, 21, 38, 56, 190, 191
 Gernika 75, 77
 Gledati 8, 34, 44, 50, 56, 58, 190, 233
 globinska struktura 14, 38, 55, 56, 99, 132, 190, 191, 226, 250
 gramatika 27, 55, 106, 142, 187, 193, 217, 220, 226, 247
 harmonična diagonala 121
 heksada 197
 hermenevtika 9, 13, 14, 18, 21, 22, 23, 25, 26, 33, 36, 43, 56, 72, 95, 101, 103, 104, 105, 163, 186, 188, 198, 247
 hevrstika 43

icon 220, 226, 227
 ikonografski pristop 233
 ikonski pristop 233
index 220, 221, 227
 in-formiranost 41, 183
 instalacija 40, 103, 165
 integrirajoča inteligenca 8, 34, 36
 interaktivno 11, 13, 189, 202, 203, 234, 249
interest points 91
 interpretacija 13, 15, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 85, 100, 103, 104, 119, 131, 141, 160, 183, 186, 203, 204, 205, 218, 223, 232, 236
 interpretant 217, 218, 219, 220, 221, 223, 227, 231, 232
 interpretativna projekcija 18, 20, 21
 intuitivni pristop 233
 izkustvo 13, 14, 16, 21, 22, 29, 30, 33, 34, 37, 41, 70, 75, 95, 103, 180, 183, 188, 207, 233, 235, 236

izraz 24, 25, 30, 45, 50, 55, 57, 66,
 68, 71, 75, 76, 84, 95, 98, 101,
 102, 104, 119, 132, 142, 148,
 156, 166, 186, 187, 188, 206,
 208, 209, 210, 212, 217, 223,
 227, 232, 247

klasicizem 75, 76, 112, 132
know-how 188
knowledge how 188

kompozicija 9, 85, 86, 90, 91, 93,
 95, 97, 111, 114, 118, 119, 129,
 130, 132, 153, 173, 190, 191,
 193, 195, 196, 197, 198, 200,
 220, 228, 229, 231, 232

kompozicijsko žarišče 85, 93, 95, 99

komunikacija 28, 37, 67, 70, 206,
 209, 216, 217, 235, 236

konceptualist 114, 132

konotacija 76, 155, 162, 207

konstrukcija 22, 40, 41, 55, 56, 58,
 65, 88, 156, 165, 166, 171, 190

kontekst 20, 24, 46, 50, 82, 101,
 103, 115, 140, 151, 162, 171,
 172, 173, 180, 199, 202, 207,
 223, 232

kritika 13, 19, 32, 33, 34, 35, 37, 43,
 71, 101, 131, 236, 241

kultura pomena 8, 27, 30, 31, 35,
 106, 119

kultura prezenca 6, 27, 30, 31, 35,
 106

kvadrant 68, 69, 70, 97, 120, 121,
 130, 143, 144, 145

kvadratni lok 87, 92

latentna vsebina 27, 106
learning by doing 202

legi-sign 220, 226

leksika 51

likovna analiza 24, 31, 52, 129, 202,
 240, 241

likovna parafraza 202

likovna semiotika 11, 189, 206,
 215, 216

likovna umetnost 9, 24, 25, 28, 29,
 30, 31, 40, 34, 52, 53, 58, 66, 71,
 101, 103, 105, 106, 111, 186,
 187, 188, 191, 192, 205, 207,
 208, 212, 214, 218, 234, 236,
 238, 240, 247, 249

likovna znakovnost 8, 31

likovni prostor 50, 51, 121, 130,
 131, 190, 191, 193, 195, 196,
 198, 230, 247

likovno mišljenje 50, 51, 52, 53,
 217

likovno opazovanje 50, 202

linija 40, 50, 57, 119, 126, 127, 171,
 172, 192, 207, 226, 227, 228

logocentričnost 35

majevtika 33

manifestna vsebina 27, 106

masa 50, 154, 155, 156, 160, 167,
 172, 174, 208

matematična topologija 191, 192

mentalno 27, 28, 36, 42, 209

metafora 8, 15, 67, 103, 104, 163,
 186, 208, 216, 226

mizanscena 84, 115

modernizem 30, 128

motiv 23, 24, 56, 69, 93, 96, 110,
 129, 136, 139, 141, 147, 153,
 161, 162, 202, 214, 220, 224,
 226, 229, 234

naracija 118, 130, 132, 169, 180, 196
 narativni prostor 119, 120, 122, 124, 130, 142
 nekomunikativno(st) 28, 30, 70
 neoklasicističen 109, 111, 114, 115, 132
 nepojmovnost 37
 notranjost 8, 14, 15, 22, 23, 35, 44, 53, 55, 56, 58, 156, 160, 249, 250
 oblika 14, 15, 21, 22, 26, 31, 33, 34, 40, 42, 43, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 77, 86, 90, 101, 106, 114, 119, 121, 131, 141, 142, 144, 146, 147, 155, 156, 158, 162, 163, 167, 171, 183, 188, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 223, 226, 227, 231, 233, 235, 247
 odprti kader 141
 optična iluzija 46, 48, 49
 optične prevare 45
 označenec 11, 31, 208, 212, 213, 217, 219, 220, 226, 227, 231
 označevalec 11, 31, 208, 212, 217, 219, 220, 226, 227
 označevalna struktura 9, 10, 106, 107, 115, 118, 142, 172
 pasivna linija 171
 pentada 197
 periferija 85, 90, 93, 95, 97
 perspektiva 32, 149, 154, 169, 172, 191, 192, 195, 198, 220
 plan 95, 115, 125, 126, 127, 139, 142, 144, 145, 146, 148, 172, 180, 198, 199, 202, 226
 plastika 110, 115, 151, 153, 154, 155, 165, 167
 ploskev 50, 58, 64, 65, 85, 93, 122, 171, 172, 177, 181, 195, 197
 pojem 26, 30, 32, 33, 37, 71, 75, 90, 104, 155, 187, 191, 195, 212, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 226
 površinska struktura 14, 38, 55, 56, 190, 250
 pragmatična raven 221, 231, 232
 pragmatika 207
 pravila 15, 28, 41, 119, 171, 182, 214, 215, 247
 preambula 233
 preokvirjanje 113, 131
 prezenca 8, 15, 17, 26, 27, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 106, 171, 174, 180, 181, 188, 249
 princip dinamične simetrije 9, 85, 93, 95
prix de Rome 76
 produktivna praksa 52, 53, 207
 projekcija 18, 19, 20, 21
 proporc 23, 85, 86, 88, 89, 114
 proporcionalna rast 86, 88, 90, 93
 propozicionalni pristop 11, 187
 propozicionalno 187, 188
 psihologija gestalta 46
quali-sign 220, 225
 red 26, 40, 109, 113, 145, 199, 228, 231

referenca 79, 96, 110, 207, 213, 220
reframing 113, 131
 retinalno 27, 28
rhema 221, 223, 231
 robna risba 171
second order change 113
 semantična informacija 27, 28, 70
 semantična raven 220, 226
 semantični cilj 9, 10, 105, 106, 107, 113, 139, 155, 156, 171, 174, 234
 semantika 23, 38, 53, 56, 101, 114, 191, 207, 233, 234, 240
 semiotično 11, 58, 189, 206, 207, 212, 217, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 231, 232, 233, 234
 semiotika 11, 189, 206, 207, 215, 216, 217
 semioza 206, 218, 219
 signifikant 31, 214, 215
 signifikat 31, 213, 214, 215
 simbol 130, 153, 160, 214, 221, 227
 sinkretizem 51
sin-sign 220, 226
 sintagma 18, 24, 101, 171
 sintaksa 51, 207, 226
 sintaktična raven 214, 218, 220, 225
 sinteza 8, 9, 10, 15, 42, 106, 107, 129, 147, 161, 183, 234, 249
 slepa pega 69
 struktura 9, 10, 14, 20, 22, 30, 31, 38, 43, 51, 55, 56, 67, 68, 85, 93, 96, 99, 105, 106, 107, 115, 118, 132, 142, 148, 156, 172, 183, 190, 191, 192, 207, 214, 215, 216, 225, 226, 250
 sublimno(st) 75, 102
 svetlo-temno 27, 50, 98, 106, 115, 142
symbol 220, 221, 227
 tekstura 134, 158, 172, 174, 217, 233
 téma 27, 77, 84, 93, 109, 110, 114, 136, 147, 162, 163, 197, 216, 223, 224, 227, 229
 tenebrizem 20, 138, 142
 tetrada 197
 točka 13, 14, 22, 23, 26, 33, 38, 50, 67, 68, 87, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 106, 124, 126, 127, 130, 131, 141, 249
 točka zanimanja 91
 topološka perspektiva 191
 topološki prostor 198, 201
 topološko 11, 189, 190, 191, 192, 223
 triada 197
 umetnina 8, 13, 25, 29, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 50, 70, 75, 77, 104, 111, 124, 137, 182, 188, 191, 203, 235, 236
 večdimenzionalen 18
 vektorsko polje 191
 videti 8, 24, 30, 34, 44, 50, 55, 56, 70, 84, 89, 109, 140, 146, 151, 190, 195, 199, 223
 vizualna semiotika 11, 216
 vizualna umetnost 9, 13, 24, 25, 29, 31, 101, 103, 104, 105
 vmesnost 8, 21, 25, 26, 250

volumen 23, 50, 156, 160, 167, 172,
174, 180, 182

vozelni prostor 191, 192

vsakdanja praksa 52

vsebina 11, 13, 21, 22, 25, 26, 27,
30, 33, 40, 41, 42, 43, 51, 53, 55,
56, 57, 58, 77, 97, 104, 106, 121,
132, 151, 156, 175, 181, 190,
191, 201, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 215, 218, 220, 228,
250

zakon 18, 19, 20, 86, 114, 217, 220,
221, 226

zaznavanje 30, 45, 46, 51, 52, 53,
67, 101, 103, 215

znak 14, 21, 26, 31, 38, 50, 93, 100,
183, 206, 207, 208, 212, 214,
215, 216, 217, 218, 220, 221,
223, 225, 226, 227, 231, 232,
233

znakovnost 8, 13, 14, 22, 31, 207,
215, 250

zunanost 8, 14, 23, 53, 55, 56, 58,
156, 249, 250

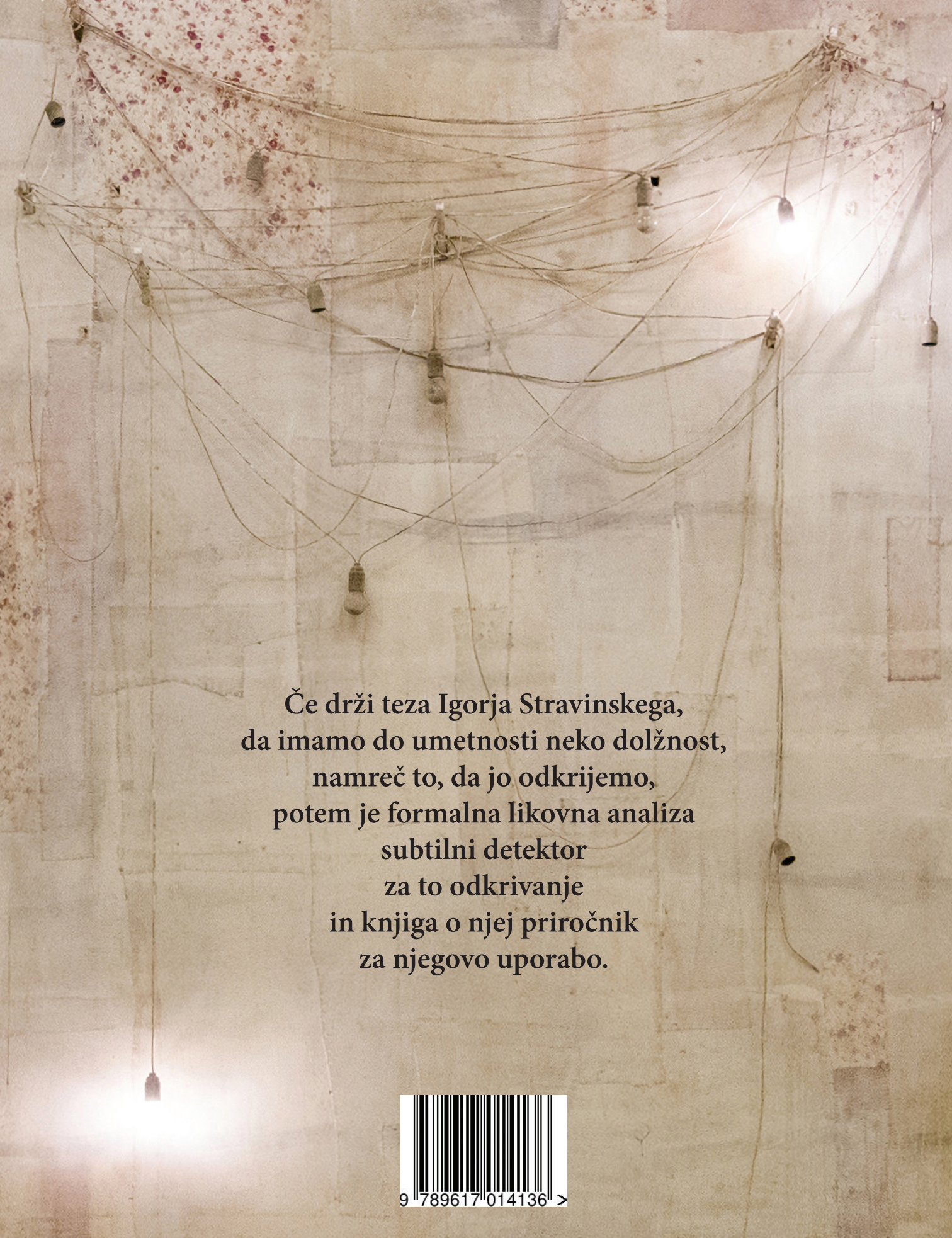
žanrski prizor 136, 138, 139, 141,
144, 148, 234



Jožef Muhovič je bil rojen leta 1954. Na Univerzi v Ljubljani je študiral slikarstvo, umetniško grafiko, likovno teorijo in filozofijo. Ukvarja se s slikarstvom, umetniško grafiko, likovno teorijo in estetiko. Med leti 1993 in 1996 je v okviru postdoktorske štipendije fundacije Alexandra von Humboldta deloval kot raziskovalec na Inštitutu za filozofijo Univerze Otto-von-Guericke v Magdeburgu in na Inštitutu za filozofijo Svobodne univerze v Berlinu.

Zaposlen je kot redni profesor za likovno teorijo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani.

Leta 2017 je bil izvoljen za izrednega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.



**Če drži teza Igorja Stravinskega,
da imamo do umetnosti neko dolžnost,
namreč to, da jo odkrijemo,
potem je formalna likovna analiza
subtilni detektor
za to odkrivanje
in knjiga o njej priročnik
za njegovo uporabo.**



9 789617 014136 >