

## KONTINUITETA IN DISKONTINUITETA V SLIKARSKI MISLI OD CÉZANNA DO SODOBNEGA SLIKARSTVA

**Povzetek:** V besedilu se ukvarjam z ontologijo slikarskega mišljenja in njegovo diskontinuiteto, ki jo najbolj radikalno nakaže postmodernizem. Osvetlim bistvene vidike slikarskega mišljenja in temeljne korake v miselno-oblikovalskem procesu, začevši z modernizmom, ki ga povezujemo z osamosvojitvijo medija in posledično z največjim poglobljanjem v morfologijo slike. Slikarskemu mišljenju sledim od Cézannovega analitičnega pogleda, od koder so vzniknili vsi veliki premiki, preko t.i. primarnega oziroma analitičnega slikarstva z Rymanom do Polkeja, čigar delo zaznamujejo že nove interdisciplinarnе medijske in tehnološke rešitve ter dekonstrukcija modernističnega enotnega sloga, vendar v doslednih in kompleksnih slikovnih rešitvah ne predstavlja diskontinuitete. V zadnjem delu skušam analizirati slikarske spremembe in pristope v današnjem postpostmodernem času – kako se je namreč slikarstvo preoblikovalo v okviru postmodernistične, po Dantojevo posthistorične umetnosti, ki se ne presoja več z vizualnega, temveč s konceptualnega vidika. S stališča slikarstva kot avtonomne prakse razmišljam o intencionalnosti slike, o njeni medijski transformaciji in o problematiki sodobnega slikarstva.

**Ključne besede:** modernizem, postmodernizem, medij, morfologija, transformacija.

### Uvod

Prehod iz 19. v 20. stoletje vidimo s stališča zrenja, razumevanja in upodabljanja pojavnega sveta kot najodločilnejšo prelomnico v zgodovini slikarskega mišljenja. Po stoletju je modernistična misel preteklost, namere in razlogi slikarske prakse pa znova preoblikovani ter asimilirani v najširši družbeni in vizualni kontekst. Pričujoče besedilo je nastalo kot poskus vpogleda v slikarjevo oko in v aktualizacijo likovnih pristopov ter temeljnih premen v slikarski praksi. Zanima me vprašanje ontologije slikarskega mišljenja in njegova (dis)kontinuiteta. Slikarstvo, ne toliko kot psihična in psihološka komponenta, ampak slikarstvo kot *cosa mentale*, kot fenomen in praksa. Kaj se dogaja s slikarstvom v današnjem postpostmodernem času in kako se je preoblikovalo v okviru postmodernistične, po Dantojevo posthistorične umetnosti, za katero pravi, da se ne presoja več z vizualnega, temveč s kon-

\* Nadja Gnamuš, doktorska študentka zgodovinske antropologije likovnega na Fakulteti za pedagoški humanistični študij – ISH v Ljubljani.

ceptualnega vidika? Ali se je ohranila intencionalnost slike in nenazadnje, zakaj se je slika medijsko transformirala?

V raziskovanju in osamosvajanju lastnega medija so se tekom prejšnjega stoletja zdela spoznanja kot tudi razpoložljive možnosti prignane do skrajnih razsežnosti, najbolj radikalno v abstraktni (monokromni) sliki kot popolnem utelešenju avtonomije medija (z izgonom figuralnega se osredotočenost prenese na probleme likovnih prvin) – ko je slika tako konkretna, da spregovori o sebi in snov postane lastna zgodba. Nedvomno je bila v tem neumornem iskanju, preizkušanju, samopopravljanju in nemalokrat v presežku napora prisotna predanost, ki jo lahko ize načimo z etično zavezanostjo svetu kot edinim krajem našega obstoja, z verjetjem v končni cilj in njegov namen. Slikarstvo je vznemirjalo in prevevalo motrenje bistvenega, biti, absolutnega – nečesa za podobo. Prodreti v popolnost je vodilo in končni cilj in ne glede na slikarjevo osebno prepričanje, teozofsko, religiozno, drugače duhovno, ateistično in brezbožno, larpurlartistično ali čisto formalistično, je njegov primarni namen ustvariti v lastnem ustvarjalnem dometu popolno sliko, sliko, ki vzdrži pogled časa iz oči 'brezčasnih slik'. Kadarkoli namreč motrimo sliko v smislu umetniškega, se ne moremo izogniti primerjavi z zgodovinskimi dosežki slikarstva. Za slehernega umetnika to predstavlja breme in izziv, vzpostaviti mora lastno govorico kot podpis individualnosti, ki bo omogočila nov izkustven in optičen svet in zapiranje končnih meja slikovnega polja se je velikokrat zazdelo preblizu, možnosti izčrpane, zato tudi toliko govora o poslednji sliki in smrti slikarstva. Rodčenko je s svojim triptihom iz treh monokromnih slik napovedal konec slikarstvu, še preden je doseglo svoj zenit z abstraktnim ekspresionizmom, Ad Reinhardt je govoril o zadnji sliki, pa so sledili še številni uspešni poskusi rehabilitacije slikovnih vsebin. Nekakšna idealistična naravnost, ki je skoraj vedno povezana z najboljšim slikarstvom (če si privoščim kvalitativno, v postmodernističnem žargonu blasfemično oznako) in je izvirala iz nekdanje kultne vloge podobe, se je v modernizmu s procesom deziluzionizma usmerila na strukturo upodabljanja. Pri tem pa je zanimivo prav to, kar se v formalističnem kritičkem jeziku večkrat zapostavlja in kar zanika veliko formalistično vznesenih slikarjev namreč da je sleherni pojavnost slikarske snovi poleg lastne bitnosti tudi projekcija tako umetnikovih kot gledalčevih stanj, nazorov in čutnosti. Tu ne gre toliko za psihologizacijo in iskanje 'sekundarne sporočilnosti' oz. umetnikovih intimnih namer kot za dejstvo, da so v še tako 'popredmeteno' podobo vselej investirane tudi izvenlikovne vsebine. Forma je vsebina, pravi Greenberg (1967). In slikarstvo je primarno medij, šele nato umetnostna zvrst, je način izražanja s svojimi zakonitostmi, ki odpirajo in obenem določajo izraz. Znotraj te prakse, v kateri se povezujejo usedline vizualne izkušnje in optično prehaja v psihično, slikar operira z razpoložljivim, raziskuje in izumlja nove pristope. Do izkušnje, pravi Wollheim, se moramo dokopati preko gledanja slike, preko umetnikovega načina dela, ki mora sovpadati z njegovo namero – medij in pomen sta prepletena in neločljiva (Wollheim, 1987: 24, 44).

Za to je dovteten občutljiv, pa tudi informiran gledalec z zadostno teoretsko podlago, da razbira likovni pomen, ki ga določajo pravila, zakonitosti in simbolni sistem, ki mu pripada določena slika.

## Slikarstvo kot praksa in njena modernistična artikulacija

James Elkins primerja slikarstvo z alkimijo; obe večini namreč zahtevata pravo mešanico razumskega nadzora in intuitivne svobode (Elkins, 1999: 121), rezultat je vedno metamorfoza. Slikar v primerjavi s filozofom ali teoretikom vedno začne svoj proces in *medias res*; sodeluje s snovmi, ki se jih priuči obvladovati, a vseeno vedno ostaja stopnja nepredvidljivosti in presenečenja. In prav v tem dogovoru ali dvoboju s snovjo se skriva odvisnost slikarja od njegove prakse in njena draž. V prepričljivem slikarstvu se materialno nenehoma pretaka z nematerialnim, snov izgublja gravitacijo in se staplja z idejo. Tu se začneja izvenlikovna vsebina (poenotena z likovno vsebino), semantična vrednost slike, ki obstaja vedno, ne glede na to, kolikšno je poudarjanje njenih formalističnih predpostavk. Omeniti velja, da je forma (oblika) običajen prevod grškega izraza *idea*. Ni naključno, da bolj kot se slikar potaplja v snov, bolj zavezuje je njen nesnovni presežek; tisti 'stranski' produkt, ki je včasih razmejeval obrt od umetnosti. Z razdalje, pravi Elkins, sta barva in tisto, kar zaznamuje, vedno prepletene, ko pa se povsem približamo sliki, ne ostane drugega kot barva. Za Elkinsa je slika v celotnem polju vizualne umetnosti fenomenološko najzanimivejša, ker ima največji obseg ustvarjalčevih znakov. Vpisuje geste in čas, porabljen za njeno izdelavo, česar na primer fotografije ne zmorejo, tudi če se z njimi manipulira. Beleži tudi telesno interakcijo slikarja in slike. Poleg tega, nadaljuje, je slika nekaj, kar lahko gledaš zelo dolgo časa brez občutka za družbeni kontekst (Elkins, 2003: 83).

Do 18. stoletja je na Zahodu obveljala nekoliko okrnjena definicija slikarstva, namreč, da je slikarstvo zaznamovanje površine z namenom predstaviti vidne stvari. V ospredju je bila torej iluzionistična vloga slikarstva, se pravi pretvarjanje trodimenzionalnosti zunanjega sveta na dvodimenzionalen nosilec. Do postimpresionizma je bila aktualna mimetična teorija, pri čemer imamo največkrat v mislih posnemanje realnosti, v Platonovem smislu pa pasivno in verodostojno kopiranje videza narave. Le-ta je postala s prihodom abstraktnega slikarstva okrog leta 1910 povsem nezadostna. »Abstraktna umetnost je zapustila 'kožo' narave, ne pa tudi njenih zakonov«, pojasnjuje Kandinsky (v Lindsay & Vergo, 1994). Vendar se zdi, da se teorija *mimesis* v sodobni umetnostni produkciji ponovno aktualizira, saj je poudarek na posnemanju neposredne vidne stvarnosti (ki seveda ni več narava v izvornem pomenu, ampak medijski konstrukt, ki operira z že znanimi kodnimi zapisi) oz. njenih pojavnih oblik in ne več toliko na posnemanju vizualne strukture stvari, ki jo umetnik likovno preoblikuje in je bila v jedru, npr. modernizma. K problematiki sodobnega slikarstva se bom vrnila nekoliko kasneje.

Ne glede na vse je slika vedno dvodimenzionalna površina, prekrita z znaki, in tako se vključuje v semiološki okvir, podobno kot beseda. Tudi lingvistično sporočilo je sorodno strukturirano, vendar ga ne moremo enačiti z likovnim, ki ga zaznamuje nepredvidljivost, lastna pogledu. V primerjavi z besedo se podoba veliko tesneje navezuje na tisto, kar reprezentira (Bell, 1999: 28) Predpostavljamo, da je tisto, kar vidimo, resnično; kar samo slišimo, je torej lahko napačno. Evidenca etimološko pomeni 'tisto, kar prihaja iz gledanja'.

Slikarstvo lahko razumemo kot polaganje artikuliranih intencionalnih sledi na

dani nosilec. Sled je pomensko vedno ostanek in znamenje nečesa predhodnega, do katerega lahko pridemo prav in edinole prek sledi. Sled je praviloma dvosmerna, lahko si predstavljamo, da se iz izhodišča usmerja proti cilju, iz notranjosti navzven. V romantični dikciji je izhodišče umetnikova nuja, lacanovsko njegova želja, cilj pa zavedna ali nezavedna namera, združena z gledalčevim mentalnim pogledom. Zato najčistejše slikarstvo nikoli ne more biti dekorativno. Ne glede na to, ali je cilj, ki je konceptualno kontemplativna ali razumska kategorija, uresničen ali ne, sled ostaja – kot edina oprijemljiva prisotnost. Obstaja razlika med govorjenjem o slikarstvu in 'govorjenjem' v slikarstvu; brez zavedanja slednjega je prvo ohromljeno. Vsi ikonografski, hermenevtični, semiotični, torej lingvistični pomeni podobe vzniknejo za likovnim pomenom, ki se oblikuje v procesu in ohranja v produktu-sledovih. Slikarstvo je torej ontološko proizvajanje in sledenje teh sledov.

Najprej se mi zdi smiselno osvetliti nekatere vidike slikarskega mišljenja, začnši z modernizmom, ki ga povezujemo z osamosvojitvijo medija in posledično z največjim poglobljanjem v morfologijo slike. Material in proces dobita nov pomen in postaneta gibalno slike, snovno se pretvarja v likovni pojav, vživljanje v notranjost materije pripelje do njenega poduhovljenja. Jasno je, da se slikarski pogled ni začel šele takrat, ampak je bil inherenten slikarski praksi od nekdaj, čeprav ne v tako ozaveščeni in neodvisni obliki, saj so ga bolj zavezovale izvenlikovne ideološko obremenjene vsebine, religiozna, didaktično-moralna, ali drugače pripovedna. Slikarstvo je sprva zadovoljevalo človekovo zahtevo po sprejemanju informacij o svetu s tem, da je beležilo in pričaralo videz fizičnih objektov in preko njih posredovalo sporočilnost. V štiristoletni tradiciji, od renesanse naprej, je v slikarstvu obveljal pogled na sliko kot okno v svet, kjer se je po bolj ali manj togih matematičnih zakonih linearne perspektive ustvarjala iluzionistična prisotnost prostora, 'naslikanega' prostora, pred katerim stojimo in ga v mislih prečkamo, vendar ga, po besedah Liliiane Brion-Guerry, dojemamo kot nekaj pred-postavljenega, danega in neodvisnega od pridane, vanj postavljene vsebine. Seveda to nikakor ne drži v celoti, kot je pokazal že Panofsky v svojih razmišljanjih o perspektivi kot simbolni formi. Pogoste dvoumnosti renesančnih prostorov z medsebojnimi simboličnimi razmerji še kako tvorijo pomen. Dejansko pa so v renesansi semantične prostorske denotacije statične, saj je pot od ospredja v ozadje (globinski vidik) skrbno določena s perspektivo kot izbrano točko pogleda. Renesančni prostor odgovarja naši najbolj rudimentarni fizični izkušnji: je izkustveni prostor; oder, scena za figure.

Modernizem je vzgojil povsem nov odnos do prostora in zavedajoč se, kako pomembna je za človeka v praktičnem delovanju in gibanju orientiranost in preglednost njegovega bivanjskega okolja, torej tridimenzionalnega sveta, lahko razumemo miselno in psihološko razsežnost tega radikalnega premika v percepciji. Vse temeljne premike v modernizmu na ravni zaznavnega, duhovnega, psihološkega in konceptualnega lahko povezujemo prav s problematiko razumevanja fizičnega in razpoloženskega prostora: prostora kot projekcije duha. Z izstopom iz svoje podrejene vloge v reprezentiranju opisnega prostora, se je sprostila mnogost oblikovnih možnosti in v temelju so se spremenili načini prikazovanja ne le prostorskega sestava, ampak predmetov in figur, skratka vsega vidnega. Impresionistična prostorska urejenost nekako še pomeni nadaljevanje renesančnih načel, če-

prav so bili posamezni deli prostorko določeni z njihovo barvo, torej z barvno perspektivo, pri čemer hladne barve pomenijo umikanje, oddaljevanje, tople pa ravno obratno. Z opuščanjem klasične prostorske ureditve se je začel oblikovati nov, dinamičen, na videz ploskovit prostor, ki ni bil več gledališki, ampak na prvem mestu slikarski. Modernističen prostor se je razgrajeval in osredotočal na silnice, pogled ni bil več voden z idealne točke, ampak je bil razpršen med različnimi zornimi koti opazovanja, ki so zaobjeli prostorskost v svoji večplastnosti. Prostor ni več škatla za objekte v njej, ampak se ustvarja v aktivni identifikaciji; namesto, da ga opazujemo skozi okno slike, *vanj vstopimo*, kot pravi Kandinsky (v Lindsay & Vergo, 1994).

Kar se tiče same slikovne ploskovitosti, ki je po Greenbergu lastna le slikarstvu (se pravi dvodimenzionalnemu nosilcu) in torej edina verodostojna, se vračam v pred-impresionistični čas, k Manetu, ki se pri kritikih neuspešno bori za mesto prvega modernističnega slikarja s Cézannom. Manetovo obravnavanje prostora in sploh vsega, kar ga je naseljevalo, je tedaj predstavljalo pravi odklon, njegove slike so poimenovali za igralne karte, drzna pa ni bila samo njihova izvedbena neobičajnost, temveč tudi vsebinski izbor (vsakdanje življenjske situacije namesto velikih alegoričnih klasičnih tem) ter psihologizacija in neposrednost upodobljencev. Prostorske nepravilnosti, ki so napovedovale novo obravnavo ali zgolj nosile simbolne in psihične komponente, sicer zasledujemo že pri Courbetu (*Dajanje miloščine*) in Ingresu.

Prostor je simbolično analogen strukturi človeka. Likovno obvladovanje prostorskih sil, likovno spreminjanje materiala in re-kreacija resničnosti oz. njeno novo razbiranje in razčlenjevanje so temeljni problemi modernistične prakse. Kako napraviti vidno kompleksnost prostora in časa kot sile v nenehnem spreminjanju in delovanju? Modernizem ni razumel prostora kot stalnice, negibne in v sebi zaključene celote, ampak je videl prostor kot časovno komponento, »*prostor kot motiv časa*«, pravi Klee (v Pfennig, 1974). Prav neločljivo obravnavanje prostora in časa na modernistični sliki, je izničilo trenutek in vzpostavilo neko večno stanje – obstajanje; prostor je ostal fizična, a z likovnimi sredstvi psihično predelana kategorija.

Slikar skuša prodreti v vidno in njegove bistvene zakonitosti s sredstvi, ki to vidno utelešajo (ga napravijo vidnega), pa čeprav v svoji fantomski naravi, ki je lastna svetlobi, torej barvi.

Če si priredim Merleau-Pontyja, filozofa slikarstva, se slikar *s telesom potaplja v vidno: približuje se mu s pogledom in se tako odpira svetu* (Merleau-Ponty, 1961). Zdi se, da mu stvari vračajo pogled in samo v tem izmeničnem zrenju se slikar lahko aktivno vživlja v obstajanje, v stvari na sebi, preko njih vase, preko sebe v njih, preko vidnega v nevidno. Pri razumevanju slikarjevega prodiranja v 'bistvenost' pojavljanja, ki je na semantični ravni ključna modernistična poteza (sicer z odklonom dadaizma in nadrealizma), se naslanjam na Merleau-Pontyjev (1961/1963/64: 237, 238) citat: »Ko vidim skozi gostoto vode tlak na dnu bazena, ga ne vidim kljub vodi, kljub odsevom, vidim ga ravno skozi vodo, skozi odseve, zaradi vode in odsevov. Ko bi ne bilo te izkrivljenosti, teh prog od sonca, ko bi videl brez tega mesa geometrijo tlaku, tedaj bi ga nehal videti takega, kakršen je, namreč: bolj

daljnega kot vsako identično mesto. Ne morem reči, da je voda sama, vodna sila, sirupasti in zrcalni element, v prostoru: sicer ni drugod, vendar ni v bazenu. V bazenu prebiva, v njem se materializira, ni pa vsebovana v njem, in če povzdignem oči k cipresovi pregraji, na kateri se poigrava mreža odsevov, ne morem oporekati, da voda obiskuje tudi njo ali da vsaj pošilja k njej svoje aktivno in živo bistvo«. Tako razumljeni 'iluzionizem' kaže na strukturalno stkanost sveta. Ne gre namreč za dobesedno posnemanje narave, temveč za vstop v svet povezav.

Za umetnostno spremembo na začetku prejšnjega stoletja je značilna redukcija na elementarne forme in znake, na enostavne barvne zvoke in odnose, organske proporce in elementarne ritme, na osvobajanje barve od oblike. Pomembna je usmerjenost k enostavnemu in prvotnemu, ki je spremenila odnos do vidne resničnosti in v likovnem svetu odprla vzporedno resničnost ter na novo osmislila sam slikarski proces. Osamosvojeni likovni znaki se razrešijo opisnosti in z naraščanjem njihovih izraznih možnosti se porajajo nove semantične vrednosti. V modernizmu avtonomija znakov ni nikoli absolutna, vedno jo namreč zavezuje likovna obveznost, torej odvisnost od celovite slikovne problematike. Bistven del analitičnega raziskovalnega postopka v slikarstvu se je odvijal v skladu z brisanjem iluzionističnih prvin in kasneje vseh asociativnih opor (visoki modernizem). Sistematična redukcija je pripeljala do abstraktnega slikarstva, torej do odsotnosti predstave in podobnosti. »Prvi korak v abstraktno področje je, da opustimo iluzijo prostora, obdržimo površino in jo istočasno uporabljamo kot idealno površino in kot prostor. Opazovalca silimo k nesebični rešitvi v sliki, kot če sami gremo na cesto, katero smo doslej opazovali samo z okna«, razlaga Kandinsky (v Pfennig, 1974: 30). Vendar je nujno vzpostaviti razliko med abstraktnim slikarstvom kot slogovno opredelitvijo, (ki jo zastopajo Kandinsky, Malevič, Mondrian in abstraktni ekspresionisti) ter procesom abstrakcije kot abstrahiranjem od predmeta, ki stoji nasproti procesu konkretizacije. Abstrahiranje je prisotno na različnih ravneh tako pri Picassu kot pri Mondrianu, pri Matissu kot pri Rothku. Sleherna abstrakcija izvira iz realnega pojavnega sveta, ki ga s stopnjo stilizacije zreduciramo na bistveno. Tisto, kar imenujemo abstrakcija, ni drugega kot razvojna stopnja enotnega procesa, ki se v različnih oblikah pojavlja čez celoten modernizem. O konkretizaciji govorimo, če moramo z likovnim delom napraviti vidno, kar pred tem kot viden pojav v svetu ni obstajalo. Konkretizacija je ustvarjanje znakov, ki so neprevedljivi na poznane pojavne forme in ustvarjajo novo, doslej nepredstavljivo resničnost. Ključen del slikarskega razvoja, pogojenega z odnosom do vidnega, se je odvijal v prepletu abstrakcije in konkretizacije. Abstrakcija je npr. v analitičnem kubizmu pripeljala do razgradnje prepoznavnosti na elementarne forme in tu se je proces preokrenil v konkretizacijo, saj so ti elementi pripeljali do novih znakov, s katerimi so se začeli graditi drugačni pomeni (najdoslednejši primer je postopno abstrahiranje Mondrianovega *Drevesa*, ki v končni fazi pripelje do mreže). Abstrakcija v smislu slogovne odločitve pomeni popolno opuščanje predmetov kot nosilcev vsebine v smeri likovnega dela, ki ni več abstrahirano od predmeta, ni redukcija iz realnega, niti nanj ne spominja. Abstrakcija tako radikalno odpira izkustvo psihičnega, notranjega življenja in domišljjskih poti, ki so razrešene zapovedi vnaprej danega objekta. Skrajna točka abstrakcije se vedno sprevrže v svoje nasprotje, v konkretizaci-

jo, v smislu občutenja in materializacije slike kot samonanašajočega se objekta. Abstrakcija in konkretizacija sta torej vzporedna procesa, kar odlično pojasnjuje Picasso (v Pfennig, 1974: 33), ko pravi, da abstraktne umetnosti ni in da moramo vedno z nečim začeti. Naknadno pa lahko odstranimo vse sledi resničnega in potem ni nobene nevarnosti več, ker je medtem ideja stvari za seboj zapustila neugasljiv znak. Tudi na zaznavni ravni, razlika med abstraktnim in konkretnim ni povsem jasna. Lahko si predstavljamo naturalistično sliko, ki predstavlja morje in abstraktno sliko s spreletavajočimi in izmenjujočimi se sivinami in modrinami, ki nas neustavljivo spominja na morje, vendar se le-to ne vzpostavi kot očitno prepoznavna oblika. Hočem reči, da je lahko občutenje morja, ki ga hipostazira abstraktna slika, bolj konkretno in bolj realno, bolj 'morsko' od naturalistične podobe morja.

### Cézanne in vzporedna narava

Vračam se k Cézannovemu analitičnemu pogledu na slikarstvo in njegovi vlogi pri nadaljnjem preoblikovanju slikarske prakse. Cézanne dokazuje, da slikarstvo ni samo intencionalna in razumska dejavnost, kot npr. znanost, ampak v dobršni meri intuitivna praksa, kjer ključno vlogo igra dotik z materialom. Cézanne se je trudil razvijati kontroliran in metodičen proces (kar dokazuje njegova zapoved, da je treba vse oblike izpeljati iz geometrijskih teles, krogle, valja in stožca), obenem pa mu je bistveno občutnejše, pri čemer »so postopki samo preprosta sredstva za to, da damo občinstvu čutiti, kar občutimo sami...« (Cézanne, 1906) in izvorna senzacija, namreč tisto, kar spodbudi in narekuje slikarjevo dejavnost, tisto, ki je tako zunanji pojav kot njegova zaznava v čutih in duhu. Cézanne torej ne razmejuje čutov od intelekta. Prepredenost občutenja z opazovanim vodi v drugačno optično prezentacijo sveta; na novo, v terminih medija, odkriva njegovo vitalnost. Cézanne si izbere motiv in nato ustvarja svoje vizualno razumevanje le-tega, pri čemer ne sme izgubiti njegove živosti in intenzivnosti – tistega, zaradi česar ga je motiv pritegnil in zaradi česar se na sliki ohranja kot brezčasna podoba. Ali kot opisuje Merleau-Ponty: »*Trenutek na svetu*, ki ga je hotel naslikati Cézanne in ki je minil že zdavnaj, nam njegove slike dajejo še kar naprej, in njegova gora Saint-Victoire se dogaja kar naprej od začetka do konca sveta, drugače, ampak ne manj odločno kakor v trdem skalovju nad Aixom« (Merleau-Ponty, 1961).

Cézanne se je odvrnil od renesančnih likovnih rešitev in vzpostavil nov način organiziranja oz. strukturiranja slikovnega polja, kar je predstavljalo temelj za razvoj modernistične prakse. Njegovo vztrajanje pri svežini in neposrednosti barvne senzacije *plain-aira* je izhajalo iz impresionizma, ki je težil k beleženju čistih optičnih vtisov, pri čemer pa so se oblike razpuščale, kar ni ustrezalo Cézannovi zahtevi po rehabilitaciji trdnih oblik in intelektualni organizaciji slikovnega polja. Bistvo renesančnega likovnega snovanja leži v apriorno določenih in postavljenih zamejenih oblikah, ki z modelacijo pričarajo predmetnost in od osnovne oblike prehajajo proti notranjemu razčlenjevanju, ter seveda v globinskem vodilu linearne perspektive. Cézanne je delal ravno obratno; lahko rečemo, da je sliko gradil iz notranjosti navzven, od najmanjšega dela forme naprej. Podobo je interpretiral v barvnih madežih, ki so se v premišljenih (barvnih) odnosih sestavljali v homogeno

strukturo. Oblika torej ni bila zarisana vnaprej, ampak se je risba rojevala iz barve in od nje ni bila več natančno ločena; tako se je ohranjala prostorska odprtost. Prav tako Cézanne opazi, da intenzivnost barve narašča v ploskvi. Konsistenca fizičnega sveta, ki je bila konec šestdesetih še močno prisotna in poudarjena s pastozno uporabo oljnih barv, ki referirajo na dejanskost in objektivnost materialnega sveta, je polagoma razpadala, dokler ni mesto objekta izrinil barvni madež, najbolj očitno v zadnjih pogledih na Saint Victoire. Barvni madeži nimajo več opisne funkcije (niso osnovani na opazovanem fenomenu) niti niso popolnoma avtonomni, saj se prilagajajo celotni strukturi slike. Kljub svoji metaforični naravi barvne interpretacije sestavljajo specifično prostorsko locirani objekt, trden in otipljiv, vendar ne kot ga dejansko vidimo, ampak na novo formiran objekt, odprt v svoji notranji zgradbi. Cézannov prostor je fizično in duhovno stkan s tem, kar ga naseljuje – je metafora in vzporednica naravi. Zato se Cézanne vedno znova vrača k študiju po naravi; slikanje po naravi pa zanj ne pomeni kopiranje tistega, kar je objektivno, temveč uresničevanje svojih občutenj.

Cézannova subverzija renesančne logike poglobljanja in njenih iluzionističnih prvin privede do novega slikovnega prostora, ki ni več konkaven, ampak prej konveksen. »Črte, ki potekajo navpično na horizont, dajejo globino« (Cézanne, 1904). Prostor deluje zvrnjen in sili iz slike, saj je zbirna točka vseh oblik najbližje očesu in se ne oddaljuje, kot je bilo običajno. Dejansko pa se na podobi združijo različne smernice, ki zunanji prostor naredijo povsem 'pregleden', preko gradnje in tipanja prostora slike se odkrivajo njegove plasti, njegovi *geološki skladi*. Skozi barvno modulacijo se odstira globina in nakazujejo smeri planov.

Katere so torej tiste prvine Cézannovega slikarskega mišljenja, ki so ostale inherentne modernistični slikarski praksi in določile njen razvoj? Pri Cézannu je način gledanja sistem mišljenja, kot ugotavlja že Gowing (1977/78). Popolnoma se odvrne od razumevanja slike kot klasičnega mimetičnega modela reprezentacije in jo obravnava kot *vzporedno naravo*. Pri tem je bistvena vizualna formulacija optičnih in čutno preoblikovanih senzacij – izoblikovati je namreč treba miselni model, nekakšen abstraktni sistem, ki ustvarja metaforično ustreznico opazovanega. V tem primeru je to že opisana Cézannova struktura, poenostavljeno rečeno organizacija barvnih madežev, ki so pravzaprav transformacija dihanja realnega prostora. Barvni madeži se sistematično sestavljajo po celotni površini slike in jih lahko razumemo kot predhodno artikulacijo kasneje pogosto srečanega all-over sistema. Greenberg je pri Cézannu videl žrtvovanje podobnosti (oz. točnosti upodabljanja) v namenu, da bi jasno prilagodil svojo risbo in kompozicijo pravokotni obliki platna. Cézannovo slikarstvo zaobjema substanco sveta preko občutenja (»krajina se v meni misli in jaz sem njena vest«, je govoril) in jo prevede ter posreduje v substanci medija. V tem leži srž slikarskega mišljenja.

Iz Cézannovih zametkov so vzniknili vsi veliki premiki v razvoju medija. V nadaljevanju se bom ustavila samo pri najbolj temeljnih korakih v miselno oblikovalskem procesu, pri čemer bom prisiljena obiti prenekaterega ustvarjalca in njegov doprinos, prenekatero individualno in neponovljivo poetiko zavoljo rudimentarne in bežne sheme.



## Morfološke premene po Cézannu

V iztekanju leta 1909 sta Picasso in Braque v tesnem sodelovanju, sledeč Cézannovim naukom, razvila nov slog. Analitični kubizem je odprl nove možnosti predstavljanja, omogočil je zaznavanje predhodnega v novi dimenziji – v analitičnem razstavljanju na osnovne geometrične oblike in njihovem ponovnem sestavljanju, upoštevajoč njihove notranje silnice, preskakovanje, svetlostne vrednosti in plansko gradnjo. Leta 1910 sta Picasso in Braque začela govoriti o sliki kot o *tableau-object*, o skonstruiranem objektu z lastnim in neodvisnim življenjem, ki ne zrcali več zunanjega sveta, ampak ga re-kreira na povsem nov način. Izčrpane možnosti analitičnega pristopa so leta 1912 pripeljale do sintetičnega kubizma, kjer ne gre več za členjenje oblik, marveč za njihovo subjektivno in poljubno gradnjo v likovno podobo, ki je prej simbol kot reprezentacija dejanskega objekta. Juan Gris pravi, da mora vsaka oblika v sliki odgovarjati trem funkcijam: funkciji oblikovnega elementa, ki ga predstavlja; funkciji barve, ki jo vsebuje in funkciji odnosa do drugih oblik, ki z njo sestavljajo celoto slike. Kubizem pa je prinesel še eno pomembno novost, kolaž (Picasso) in papier collé (Braque), ki sta v sliko vpeljala materiale iz vsakdanjega življenja (blago, tiskan papir, les, žico...), torej slikarstu doslej tujo snov. 'Objektnost' kubistične naslikane podobe združene s predmetom na dvodimenzionalni površini načenja vprašanje paradoksne narave realnega. Kubistični kolaž pomeni kršitev ustaljenih oblik upodabljanja, saj izključuje sosledje in torej nastaja iz neupoštevanja določenega zaporedja (Medved et al., 2004: 21) Iz kolaža se v dadaizmu razvije fotomontaža, v nadrealizmu sledi avtomatizem (z močnim vplivom na abstraktni ekspresionizem) in drugi aleatorični postopki, ki premaknejo našo pozornost od slike kot gotovega likovnega dela k procesu nastajanja – h genezi slike.

Sintetični kubizem je vozlišče vseh dosedanjih likovnih komponent, iz katerega potem žarčijo poti k odkrivanju nadaljnjih likovnih problemov. Za nekatere slikarje je bila kubistična odvrnitev od upodabljanja predmetnega sveta v razumljivem prostoru in svoboda kolažne tehnike samoumevna pot k popolni abstrakciji. Abstraktna umetnost, o kateri sem že spregovorila, pod tem imenom zajema povsem različne in konkurenčne umetniške smeri, kot so suprematizem, neoplasticizem, konstruktivizem, lirski abstrakcija, informel, abstraktni ekspresionizem, akcijsko slikarstvo, neokonstruktivizem, post-slikarska abstrakcija, minimalizem, analitično slikarstvo itd.

Izpostavila bom dve temeljni izhodišči abstraktnega slikarstva, in sicer konstruktivno, kjer je kompozicija strukturirana skladno s pravili in postopki matematičnega konstruiranja in izpeljana z geometrijskimi shemami ter ekspresivno, kjer je v ospredju gestualno dejanje in njegove bolj ali manj očitne znakovne sledi v slikovnem polju kot odrazi umetnikovih notranjih duhovnih in psiholoških stanj ter doživetij. V območju slednjega je po vojni v Ameriki na podlagi vplivov evropske umetnosti vzklikal zelo vpliven abstraktni ekspresionizem, ki ga zaznamuje nova premena v razumevanju slike. Po zgledu mehiških muralistov in Picassove *Guernice* vpelje velike formate, ki dominirajo nad gledalcem; slikovno polje postane igrišče primarnih energij, likovne rešitve se namreč osredotočajo na izpostavljanje posa-

meznih likovnih prvin in raziskovanje njihovih izraznih potencialov. Slika utelesi barvo, obliko, strukturo, svetlobo. Nadrealistični avtomatizem je usmeril pozornost na sam proces dela, kar je najbolj očitno npr. pri Pollocku. Praksa ima torej prednost pred samim umetniškim objektom, kar postane izrazito v primarnem slikarstvu. Problem nedokončane slike (odsotnost reprezentirane zaključenosti predpostavlja nedokončano umetniško delo) privede do serije slik in posamezno delo ostaja izsek nekega celovitejšega procesa raziskovanja. Verjetno je prav abstraktni ekspresionizem nazoren primer kako se je umetnikova etična in eksistencialna vezanost slikarski praksi, ves investiran fizični in psihični napor, odrazil v slikovnem energetskega naboju, ki je s sublimacijo podobe daleč presegel zgolj 'estetski' vidik oz. samoreferencialnost, ki so jo tolikokrat povezovali z modernistično sliko.

Nadaljevanje (kot izhodišče lahko vidimo Newmana in Reinhardta) in obenem odklon od tega idealiziranega mišljenja je sledil v postslikarski abstrakciji in minimalizmu, ki je skrajna točka v redukciji likovnih sredstev. V glavnem gre za odsotnost ekspresivne poteze, vidne fature slike, torej slehernih sledov procesualnosti in osebne intervencije. Slika se vzpostavi kot slika in je *samo to, kar vidimo* (Stellin moto: *what you see, is what you see*) – dvodimenzionalni nosilec, pokrit z barvami. Abstraktni ekspresionizem in postslikarska abstrakcija povsem odgovarjata Greenbergovi ideologiji (in t.i. formalistični kritiki), ki zahteva 'čisto' umetnost, ki se izključno osredotoča na svoj medij, na metode in kompetence, lastne le njemu, kar omogoča samokritiko, temeljno za modernizem, in najbolj gotovo obvladovanje lastnega polja delovanja. Greenberg je bil strasten zagovornik abstrakcije, saj po njegovem ni služila ničemu, le sama sebi, obenem pa je ustrezno poudarjala dvodimenzionalno površino slike, čeprav je dopuščala optično iluzijo.

Skozi celotno zgodovino modernizma se ponavlja tipanje robov slikarstva in zamikanje njegovih mej. Kaj je poslednja možnost slike? Odgovor se je ponujal preko nasprotij – od iskanja uravnoveženosti v nekem zunanjem redu, namreč v elementarnih geometričnih formah, do bolj ali manj ekspresivnih individualnih tendenc, prodirajoč iz notranje atmosfere; od razkroja predstavnega sveta do čiste abstrakcije. Slikarjevo vprašanje pa ne klije zgolj v okvirih medija, v katerih se izoblikuje. Narekuje ga (družbeni) kontekst in svet s svojimi izsledki. Tako slikarja bolj kot osredotočen pogled določa periferni 'vid', ki ne odbira, temveč poljubno vsrkava in predeluje. Z njim se umetnik *odpira svetu*.

Proti koncu visokega modernizma ta medij preplavi nekakšna kriza vrednot, ki kulminira v konceptualni umetnosti kot skrajni reakciji na formalistično estetiko abstraktenega ekspresionizma. Konceptualisti so zanikali možnost soočenja s predmetnim zgolj preko fizično-zaznavne poti, zato so se prenehali ukvarjati z oblikami, materiali in drugimi likovnimi sredstvi; njihovo težišče se je, kot pravi Kosuth, preneslo »z vprašanj o morfologiji na vprašanja o funkciji umetnosti«. V tem so neposredni dediči Duchampa, ki je z ready-madom, kjer se najradikalneje spaja kulturno in profano, zreduciral umetnost na čisto idejo in načel filozofsko vprašanje o njeni naravi. Konceptualisti so se v želji po 'nepredmetnem' zaužitju umetnine, pravzaprav njene zgoščene miselne oblike, odvisne od svoje kontekstualne lege, močno oprli na lingvistiko, filozofijo in sociologijo ter poudarjali ključno vlogo jezika v vizualni izkušnji. Premik od likovno-vizualnega k 'besedi' oz. 'tekstu'

lahko pojmuje kot ključno prelomnico v razmišljanju in razumevanju vizualnih umetnosti. Postopoma, v času postmodernizma v umetnosti, se je sprememba odrazila tudi v slikarski praksi, kar nameravam pojasniti v kontekstu sodobnega slikarstva.

### Ryman in *slikarstvo o slikarstvu*

V šestdesetih, času dominacije pop arta in vzporedno z minimalizmom in konceptualizmom, še enkrat vznikne čista slikarska misel v t.i. primarnem oz. analitičnem slikarstvu, ki je (povzemam po Šuvakoviću) formalistična, avtorefleksivna (na podlagi pojavnosti slike lahko rekonstruiramo sledove njenega nastanka in zaobjamemo mišljenje o njeni realizaciji) in proteorijska (realizacija slike vodi od same teorije, konceptov in propozicij slike h konkretni slikarski praksi) slikarska usmeritev. V primarnem slikarstvu slika ni končni produkt, bistven je slikarski proces kot sredstvo za izpraševanje in prikazovanje narave slikarstva kot sistema vednosti, znanj in postopkov. Primarno slikarstvo je *slikarstvo o slikarstvu*, saj se ukvarja z osnovnimi elementi slike in je vedno utemeljeno v zgodovini, kontekstu in mediju slikarstva (v tem smislu ga razumemo tudi kot nadaljevanje Greenbergove teorije). Gre za transformacijo analize v tehniko, produkcijo slike, ki od tu še naprej prodira v slikarsko znanje in zmožnosti. Med predstavnike primarnega slikarstva se običajno vključujejo Robert Ryman, Agnes Martin, Brice Marden, skupina *BMPT* (Buren, Mosset, Parmentie in Torrioni) in skupina *Support-Surface* (Devade, Cane, Pincemin, Viallat, Bioules). Slednja se osredotoča na strukturalistično razčlenjevanje slike na podlago in površino, na okvir, platno, vlakno in pri tem predstavlja nekakšno didaktično vrnitev k zgodovini slikarskih postopkov. Teži k združevanju analize slikarske prakse in njene teorije. Na sliko se gleda kot na trenutek v procesu označevanja, trenutek, ki proizvaja in določa pomen slikarstva, pri čemer pa nikakor ne gre za končen in za vedno zasidran odnos. Bistvena je metamorfoza, ki se odvija na nosilcu kot rezultat vse investirane pozornosti do medija. Zanima jih problem »oživitve« slike, kot razlaga Louis Cane – slike, ki nagovarja iz sebe.

Za bližnji pogled v miselni tok primarnega slikarstva in v nasledstvo cézannovskega mišljenja se ustavljam pri Robertu Rymanu. Kar je izstopajoče v vseh intervjujih z Rymanom, je njegovo skoraj 'obrtno', natančno tehnološko opisovanje svojega dela in izjemna kritičnost do lastne slikarske občutljivosti. Od samega začetka svoje ustvarjalne poti se Ryman predaja raziskovanju medija: proučuje nosilce (platno, papir, karton, les, pleksi, jeklo...) in njihove »vgrajene kode« oz. način reagiranja, ki vnaprej določa estetsko priložnost, slikarske snovi (olje, pigmente, veziva...) in njihovo obnašanje v danih situacijah, ustreznost barvnih nanosov in potez za različne velikosti formata, odnos med nosilcem in barvo, odnos slike in zidu ter vrsto bele barve in njene specifične načine nanašanja. Rymanovo slikarstvo je osnovano na odtenkih bele barve, za katero pravi, da je njegovo izrazno sredstvo in ki ga zanima predvsem zaradi svetlobe – »mehkobe, trdote, odsevov in gibanja« (Storr, 1993: 17). »To je nevtralna barva, ki omogoča zjasnitev nians v sliki. Vidni postanejo tisti vidiki slikarstva, ki pri uporabi drugih barv ne bi bili tako jasni«, pravi (Storr, 1993: 16). Torej proces, sleherna sled premika čopiča v belini. Kot barva je

nevtralen tudi praviloma kvadraten format slike (ali pa teži h kvadratnosti), ki je očitno najpopolnejši prostor, zato se mu ni treba ukvarjati s problemom kompozicije, kot bi se moral npr. pri pravokotniku ali krogu. Vse je osredotočeno na izpostavitve slike kot naslikane površine (ki deluje izjemno materialno, plastično) in ne na njeno objektnost, v čemer se očitno razlikuje od npr. Judda, ki se je iz neugodja pred latentnim iluzionizmom slikarstva preusmeril na kiparstvo (instalacijo), v minimalizmu namreč iluzionizem velja za izjemno negativno kategorijo. Ryman se je seveda zavedal, da je slika že apriori objekt in je v skrajno raziskovanje medija vključil celo pritrjevanje slik (»brez pritrjevanja slika ni popolna, to je element celote, tako kot barva, velikost...«) (Ryman, 1982) Skrbno izbrani vijaki ter lepilni trakovi so postali del slikovnega znakovnega sistema in s tem vitalna prvina podobe. Ne glede na to, da je Ryman raziskoval medij znotraj samozadanih omejitev, ki jih v svojevrstnem redukcijonizmu lahko povezujemo z minimalisti, se od njih bistveno razlikuje v načinu dela, ki povsem razodeva svojo naravo, namreč slikarjevo 'gradnjo'. Ryman raziskuje svetlobo, barvo, proporce, prostor, dotik materije na intuitiven način; sledi okvirno izoblikovani ideji tega, kar želi, vendar ničesar ni določene vnaprej. »Ko se lotim dela, ponavadi odkrivam nekaj, česar nisem pričakoval. Tekom dela nenehoma spreminjam, dokler ne pridem do končnega rezultata, do slike, za katero mislim, da je končana... « (Ryman, 1982) »Ni vprašanje *kaj* slikati, ampak samo *kako* slikati. *Kako* slikarstva je vedno podoba«, razlaga (Storr, 1993: 18). V teh nekaj mislih odmeva koncept slikarskega mišljenja od Cézanna naprej.

Za slikarja je ključno misliti z medijem in odkrivati znotraj njega, kar vedno pušča trenutek nepričakovanega, nepredvidljivega in kar v svoji 'nedopolnjenosti' naprej priganja k iskanju. Ryman je tu odličen primer, o čemer priča dopolnjujoča se zbirka fotografij njegovih del na ateljejski steni, ki omogoča spremljanje razvoja njegovih slikarskih premikov. Za razliko od Cézanna, ki je odkrival možnosti medija, izhajajoč iz narave, torej še vedno iz mimetičnega izhodišča, Ryman odkriva naravo v samem materialu, slikarsko prakso raziskuje iz osrčja prakse. Pri obeh slikarjih se srečujemo z neposlikanimi prostori oz. fragmenti nosilca, ki so sestavni deli, saj pripadajo temeljnemu prostoru geneze slike in so povsem enakovredni z ostalimi oblikovanimi znaki. Prosevajoči 'prazni' prostori aktivirajo slikovno površino, tako da se znaki vzpostavijo kot znaki, belina podlage je namreč prostor njihove artikulacije.

Na primeru Rymanovega slikarstva pa lahko ponazorim še nekoliko paradoksen fenomen, in sicer da radikalna in občutena uporaba medija praviloma pripelje do preseganja uporabljenih sredstev in ustvarjanja meditativnih stanj. Ko Ryman govori o osmišljenju svojega slikarstva, vedno poudarja 'potrebo po reševanju estetskih problemov' (»...hotel sem se naučiti nekaj več o slikarstvu, hotel sem vedeti, kaj je možno, kaj lahko sam naredim.«) (Ryman, 1982), zanima ga odkrivanje novega načina gledanja (new way of seeing), obenem pa se zaveda, da pogled vedno ostaja odprt za interpretacijo. »Lahko poslušamo glasbo in mislimo na slap ali na kaj drugega. Odvisno od ljudi. Nikomur ne moremo zapovedovati, kako naj kaj gleda« (Ryman, 1982). Z osredotočenjem na ozko izbiro možnosti znotraj številnih variacij, s pozornostjo na vizualnem vidiku sleherne poteze, tona, nanosa, na sleherni 'drobni senzaciji', se Rymanovo slikarstvo obrača v neskončen duhovni raz-

pon. Ryman ne priznava, vendar nesporno občuti spokojnost, mir, tišino, kontemplativnost svojih slik. Vsa vložena senzibilnost in prisluškovanje snovi se ohranjata v podobi in mi ju nevede razbiramo, kljub njuni neopisljivosti. To je metafizični zvok slikarstva. Ustrezen se zdi Lacanov komentar o funkciji slike, ki ga s stališča slikarja v odnosu do gledalca povzame takole: »Ti hočeš gledati? Dobro, glej to. On (slikar) ponudi očem nekaj v pašo, in tistega, ki mu je slika pokazana, povabi, naj vanjo odloži svoj pogled, kot odložimo orožje. V tem je pomirjujoči, apolonični učinek slikarstva...« (Lacan, 1964/1980: 136) Zato je tudi samoreferencialnost podobne zgoj fraza za vzpostavljanje razlik, takrat ko v formalistični terminologiji govorimo o njenem ukvarjanju z lastnim nastankom; rezultat je hote ali nehote vedno drugje. Kot v naravi, kjer se diamant rodi v naporu delujočih sil, njegova dejanska vrednost pa se vzpostavi po obdelavi, z brusom – v briljantu.

### Postmoderno stanje in sodobni kontekst

Preden se osredotočim na slikarsko produkcijo zadnjega desetletja, se bom na kratko ustavila pri postmodernističnem preoblikovanju v produciranju in sprejemanju umetniškega dela, ki me zanima kot odklon od modernističnih slikarskih postulatov in je utelešenje tistih, v modernizmu nastavljenih, vendar ne izživetih tendenc, ki poudarjajo spetost umetnosti in življenja, brisanje ločnice med visoko in množično kulturo, dekanonizacijo vrednot in družbeno angažiranost. Z vodilom *anything goes* in v navidezni popolni svobodi umetnikovih odločitev, ki pa jih je na slehernem nivoju nadzoroval instrumentalni um (torej interes kapitala), je umetnost postala dovzetna za prav vse – vzpostavi se kot mreža vizualno-verbalnih iger. Tradicionalni kriteriji obvladanja *métierja*, izvedbe, unikatnosti, originalnosti, estetike in učinka ne igrajo več vloge. Umetniško delo se pojavlja kot sklop citatov, komentarjev, interpretacij in modifikacij že obstoječega. Umetnina torej ni več samozadostna v modernističnem smislu, zato mora vedno funkcionirati v odnosu do zunanosti. Opuščanje ontologije umetnosti pa pomeni prehajanje k umetnosti kot družbeni teoriji, kjer se realizira Kosuthov konceptualistični pristop. Znotraj polja vizualnega se v skladu s poststrukturalističnim mišljenjem začnejo krhate meje med posameznimi disciplinami (komercialno vs. nekomercialno, množično vs. enkratno, oblikovanje vs. umetnost), kar učinkuje dvosmerno: na eni strani stapljanje odpira množstvo kombinacij, nove intermedijske odnose ter sveže ustvarjalne rešitve, po drugi strani pa se pri tem izgublja *strokovno znanje*, ki izhaja iz obvladovanja in razumevanja prvin posameznega medija, kar predpostavlja 'pozabo' določenih medijskih zakonitosti in njihovih oblikotvornih potencialov. Slednje se prepričljivo manifestira v dogajanju znotraj slikarske prakse, ki pa je v postmoderini postala zapostavljena tudi zaradi aktualizacije drugih medijev (fotografija, performans, instalacija, internet art), ki so se zdeli ustrežnejši duhu časa.

Modernizem se v odnosu do celotne umetnostne tradicije obnaša esejistično – z akumulacijo bistvenih dosežkov likovne govornice ustvari nov model, ki je polemičen v odnosu do preteklega, vendar enako učinkovit. Zato tolikšen napor pri študiju starih mojstrov (konec koncev se v Velázquezovih draperijah odstira abstraktno slikarstvo), zato Cézannovo vztrajanje, da želi narediti »Poussina po nara-

vi«, Rymanovo zahajanje v muzeje, kjer je teden za tednom preučeval drugega slikarja in Baconovo vstopanje v tradicijo, kot smo mu priča na dunajski razstavi *Francis Bacon und die Tradition der Kunst*.

Tudi na postmodernizem lahko gledamo kot na esej v odnosu do preteklega, vendar na povsem drugačen način. V kontekstu izginevajoče dihotomije med naravo in kulturo oz. kultiviranega in medijsko preoblikovanega okolja postmodernistična umetnost povzema že predelani svet, manipulira z obstoječimi kulturnimi modeli in kultiviranimi pomeni namesto re-kreiranja in likovnega preoblikovanja stvarnosti. Groys pravi, da je narobe, če mislimo, da postmodernizem zgolj citira preteklost, saj ne citira stare umetnosti same, temveč njene sodobne, profane, množične pojave, torej klasično umetnost, ki jo je predelala mesoreznica množičnih medijev in množične recepcije. Pozornost je torej preusmerjena na novovrstnost družbene, medijske in jezikovne obravnave umetniške forme (Groys, 2002: 91)

V središču modernističnega podobotvornega procesa z izvzetjem abstraktne slike se pojavlja *deziluzionistična stilizacija kot tematizacija podobnosti* (Rotar, 1972), kjer likovne formulacije oz. znakovni sistemi razširjajo in problematizirajo nivo aluzivnega pomenjenja oz. podobnost med značilnimi lastnostmi predmeta upodobitve in njihovimi približki v strukturi podobe. Kot pravi Rotar, ta približnost podobnosti ni naključen pojav, ampak tisti faktor, ki omogoča razvidnost podobnosti kot distance med podobo in njenim predmetom (Rotar, 1972: 200). Tu se tudi udejanja skrivnost 'vzporedne' narave umetnosti, saj se tematizacija dogaja kot »izolacija določenih sektorjev upodabljanja«; likovni elementi se torej vzpostavijo najprej kot avtonomni in šele nato kot vizualne analogije. Če se modernistična slika ukvarja s problematiko upodabljanja, s preinterpretacijo naravnih fenomenov ter kombinacijo izbranih avtonomnih (od aluzivnosti skoraj neodvisnih) enot, se sodobna slika kot potomka Duchampovega kontekstualnega preobrata ne zanima več za razmerje med predmetom upodobitve in podobo, ampak za tematizacijo upodabljanja podob, pri čemer odpira problematiko pomenov že izoblikovanih vizualnih struktur, ki jih kombinira in uporablja v funkciji nove likovne in pomenske formulacije. Podoba-predmet upodobitve je rele aluzivnega pomenjenja med novo formulacijo in naravnim fenomenom (Rotar, 1972: 221). Zdaj slikar ni več soočen neposredno z naravo, temveč z drugo podobo, iz katere izhaja pri ustvarjanju nove podobe podobe. V tem kontekstu idejnega ambienta pa je mogoče izkoriščati vse tipe aluzivnosti, saj gre za sestavljanje *ikonemov*, pomenečih predstav, ki so edine enote prepoznavnosti. Bistvena je interakcija pomenov, semantična in vizualna razmerja v njihovi montaži pa so uspešna, če nosijo faktor presenečenja (v sodobnem slikarstvu se kot zadovoljiva kaže npr. že upodobitev televizijskega fragmenta v klasični oljni tehniki) in prepričljivo degradacijo pomena, torej njegovo ustrezno premestitev. Rešitve sodobnega upodabljanja so skladne s časom prerivanja informacij, žal pa se vzporedno z nezahtevnimi pričakovanji velikokrat v poljubnem manevriranju s pomeni izneverijo kompleksnosti kontekstualnih sklopov in se razrešijo v kaotičnih, brezpomenskih podobah.

Uspešen primer tematizacije podobe predstavljajo dela Sigmarja Polkeja, na katerih se luščijo novi pomeni iz parafraziranih in izposojenih podob, ki se preko platenja in sopostavljanja dograjujejo v nov vizualni kod. Polkejev prostor spomi-

nja na *flatbed* slikovno polje, po Steinbergu novi slikovni prostor (pojavlja se že pri Dubuffetu in Rauschenbergu), ki ne odgovarja več klasični človeški vertikalni postavitvi, kot vse doslej, marveč učinkuje kot delovna miza, na kateri se povezano ali naključno sestavljajo nametani predmeti in tvorijo nove informacije. Na slikah se prepleta imaginarij iz povsem različnih, nepričakovanih, celo nasprotujočih si virov, tako zgodovinskih kot sodobnih, ki jih združuje z različnimi tehnikami in materiali. Srečujejo se časopisne podobe, oglasi, globalni politični motivi, tekstilni vzorci, risanke in umetnostnozgodovinske ikone. Na ta način je izzvana tradicionalna hierarhija podob in soočeni smo z dejstvom, da danes ni sveta prav nobena podoba. Vse je namreč podvrženo instant reproduciranju in razmnoževanju po celem svetu. Ne glede na njegovo dekonstrukcijo modernističnega idealiziranja enotnega sloga z menjavo slogov in združevanjem različnih slogovnih usmeritev, Polke v doslednosti, pretehtanosti in prepričljivosti slikovnih rešitev ne predstavlja diskontinuitete. Kot slikar se nenehno predaja tehnološkemu in slogovnemu eksperimentiranju, preizkuša nenavadne materiale (med drugimi tudi toksične, kot je arzen), nosilce in kot del slike razkriva tudi njeno ogrodje, kar se vse vključuje v samo strukturo. V kompleksnem idejnem in likovnem platenju njegovih del se odstira sam proces gledanja – zaznavanja, opazovanja in refleksije, ki je v jedru slehernega dobrega podobotvornega dejanja. Polkejevo slikarstvo odstira svet kot mrežo bežečih informacij in pomenov, ki v svojem sestavljenem izkustvu ne omogočajo enosmernega pogleda.

V skladu s sodobno teorijo, ki poudarja kontekstualnost, identiteto in socialne konstrukte se je tudi slikarstvo v dobršni meri usmerilo v družbeno (angažirano ali aktualno) problematiko ter v univerzalen potrošniški svet, ki predstavlja temeljni ikonografski in formalni vir. Logika kapitalizma z načinom hiper potrošništva, ki se udejanja v hitri menjavi mode, slogov, tehnologije, ter diktat medijske podobe sta v *družbi spektakla* postali skupna religija. In tako je postala izrazita tudi navezanost slikarstva na znake in motive komercialne kulture, na grafično oblikovanje (npr. sorodnosti oz. enakosti med slikovnim in plakatnim načinom reprezentacije), oglaševanje, internet kulturo, na zabavno industrijo na sploh. Slikarstvo je zaobjelo polje kolektivne vizualne kulture, ki ga v svojih okvirih neprestano povzema ali predeluje. V apropiacijskih 80. so se odvrteli relativno vsi neomodernistični slogi in izčrpalo se je slogovno preigravanje novodobnih vsebin; 90. leta so se nadejala novih rešitev, vendar v globalnem in širšem družbenem kontekstu pomenijo kontinuiteto spremembe, ki jo je v umetnosti radikaliziral pop art. Kot ugotavlja Asemisen, je ključni element pop arta ponavljanje (Asemisen, 1981: 97, 98) Pop artisti prevzemajo sloge in klišeje, ponavljajo *image* potrošniške družbe do same meje zamenljivosti – prikazovanje se pretvarja v prikazano in obratno. Kar je z reklamo ali drugimi reprodukcijskimi metodami postalo *image*, se še enkrat predoči na sliki, v funkciji ogledala potrošniške družbe. Tisto, kar je tipično, se še enkrat tipizira in ta proces ostaja v središču sodobnega *arta*, kjer je najbolj želeno prav tisto, kar je najbolj na razpolago. Warhol pa ni samo začetnik fetišizacije in trženja v umetnosti, ampak tudi mehanizacije slikane podobe. Njegov velik, večkrat spregledan, prispevek v razumevanju statusa podobe je prav v razgradnji ekspresije, torej učinkovitosti podobe, ko je le-ta multiplicirana. Grozljivost prometne

nesreče se v njenem reproduciranem ponavljanju porazgubi, razosebi in udomači; kot podobno postanemo imuni na prizore vojnih katastrof po večkratnem predvajanju.

Vendar učinkov 'klasičnega' pop arta ne gre primerjati z današnjim neo (ali post) popom, kljub navidez sorodnemu diskurzu o pomenu – o razmerju med izvorno (?) podobo in njeno drugotno ali desetero pojavnostjo. Pop artisti so bili fascinirani nad množično kulturo, nad močjo medijske podobe, ki spreminja celoten sistem vizualnih komunikacij, in so jo kot vulgarno in nevredno estetske kontemplacije izkoristili v umetniškem kontekstu. Danes je raziskovanje tovrstnega sistema vizualnih komunikacij v povsem drugačnem okolju, saj je umetnost neločljivo vpeta in poenotena s pojavnimi oblikami množične kulture. V duhu tržnega mota 'potrošnik je proizvod' ('The customer is the product') je tudi avtor (t.i. umetnik) izenačen s svojim delom, tako je vrednost in cirkulacija posameznega dela odvisna od prezentacije, promocije, skratka trženja umetniške persone, od umetnika – celebritete.

Slikarstvo je danes bistveno spremenjeno; še vedno ga določajo optične in tehnične zakonitosti ter nosilec (ta je lahko stena ali celo tla), ki pa že dolgo niso več omejene na ročno izvedbo ter na klasične materijale. Dejansko je slikarstvo preoblikovano z intervencijami drugih medijev, najbolj očitno je njegova podoba spremenjena z uporabo fotografije, kinematografskih in elektronskih medijev, pri čemer si slikarji zastavljajo problematiko slikovne reprezentacije realnosti. V ospredju je izkoriščanje vsakdanjih vizualnih tehnik, gibljive televizijske slike, računalniške animacije, zanimanje za fotografske primanjkljaje ter fenomenologijo sodobne tehnologije, kar se potem z bolj ali manj očitnimi slikarskimi intervencijami manifestira v končni podobi. Novi sintaktični registri, ki se vključujejo v sliko, pa so vedno že prevedeni sistemi. Fotografska podoba ali televizijska slika sta že preneseni iz realnosti v drugo dimenzijo, njun povzetek v sliki je prenos simulakra in zgolj ponovitev že opravljenega procesa. Tako se pojavlja pixel kot nov slikovni element, ki pa ima povsem drugačen učinek kot npr. pointilistična tehnika na impresionistični sliki, kjer nastopa kot izumljeni znakovni sistem, kot nov kod za neposreden proces transformacije realnega.

Slika je del najširšega kulturnega podobotvornega procesa in kot taka interpret drugih medijev, sredstvo za dekonstrukcijo drugih, večinoma mehanskih, podob. Težišče je preneseno na vlogo in status podobe in ne toliko na izvedbo, na podobo samo; v središču je informacija, ki se aktivira le v kontekstu podatkovne baze. T.i. dekonstrukcija slikarske prakse in njenih nekdanjih namenov vodi do preinterpretacije že reprezentiranega oz. do njegovega drugačnega razumevanja. S sintaktičnega in semantičnega vidika pa gre v glavnem za mimetičen prenos nekega medija v drug medij, za ponavljanje, ki se v svoji naravi vedno izčrpuje (Asemisen, 1981: 98), kot nakazuje Warhol. Zato so sodobne slikarske vsebine nemalokrat prepričljiveje manifestirane v drugih medijih, ki jim slikarstvo zaradi njihove časovne ustreznosti ne more uspešno konkurirati. V želji po vsebinskem vkapljanju slikarstvo odstopa od etike lastne prakse, kar se odraža v izgubi moči in izvornosti znotraj medija, ki se ne glede na interdisciplinarne težnje, še vedno vzpostavlja kot samostojen.



Najnovjša tehnologija je preseгла oko in njegovo izkustvo, saj omogoča uvid v pojave in skrivnosti sveta, ki jih s prostim očesom ni mogoče zaznati. Zato je precej resnice v izjavi sodobnega umetnika Xie Nanxinga, ki pravi, da smo pripravljene verjeti tehničnim reprodukcijam resničnosti in da se zdi, da rajši vidimo svet skozi objektiv kot z očmi. Kljub bližini smo na razdalji in to daje občutek varnosti in nadzora. Tehnologija kot dejanski podaljšek našega živčevja je klasično sliko potisnila v podrejeno vlogo in jo označilo kot preminulo, skoraj arhaično, kar dokazujejo nekaj časa prav trendovske razstave, ki slikarstvo vedno sopostavljajo v odnosu do novih medijev. Globalizacija medijev je povzročila nevrozo do vsega subjektivnega in nekakšno alphavillsko (Godard: *Alphaville: une étrange aventure de Lemmy Caution*) ksenofobijo do čutnega. Danes slikarstvo kot nekdanji izrazito subjektivno prakso, obvladuje uniformiranost; vendar je bolj kot slogovna uniformiranost prisotna uniformiranost občutenja, ki ga prinašajo slikarske vsebine – vtis odtujene androidne podobe z odsotnostjo vseh sledi. Sodobne mizanscene so, kot že rečeno, del vsakdanjega izkustva: aktualna politična ikonografija, hladni modernistični(!) ambient, odtujene boljšeče figure, domišljjski svet računalniških igrice in *idoru* (virtualnih celebritet), poskusi nadrealistične rahabilitacije, vegetabilne, organske in geometrične abstraktne oblike, navdihnjene z rešitvami grafičnega oblikovanja... in še veliko je poskusov raznovrstne vizualne animacije. Kaj pravzaprav prinašajo nove slikarske vsebine poleg tega, da želijo funkcionirati v realnem času in prostoru, poleg tega, da podvajajo, kar vidimo drugje? Morda skušajo s slikarsko snovjo in človeškim dotikom zmehčati posthumani tehnološki svet oddaljene bližine?

V nekaterih primerih sodobnega slikarstva se likovna sredstva namerno degradirajo do svoje izpraznjenosti in se odrečejo svoji evokaciji v prid učinka neprijetnega ali sladkobnega, kot se npr. dogaja z barvami Katharine Grosse, ko jih v svojih stenskih slikarijah odreši ujetosti v klasični format in sleherne duhovne artikulacije. Pri likovni analizi številnih slikarjev danes, ki vztrajajo pri 'klasičnih' sredstvih in procesualnih pristopih, se namreč pojavlja problem, kako razlikovati med namerano kršitvijo soodvisnosti likovnih sredstev in popolnim nerazumevanjem njihovega izraznega dometa.

## Epilog

Ideologijo modernistične slike, ki je težila k absolutnemu in univerzalnemu na podlagi lastnih zamejitev, je izpodrinila ideologija svobode, neobveznosti sredstev in aktualnih vsebin. Modernistični 'formalizem' je praktično kleveta na podlagi predpostavke, da je brez (aktualne) vsebine, razumevanje modernistične slike pa se, če razberemo Charlesa Escheja, direktorja Rooseum centra za sodobno umetnost v Malmöju, vrača k tistemu iz začetka prejšnjega stoletja: »Seveda tehnika, po-teza čopiča, kompozicija, perspektiva itd., vse to prispeva k aktualiziranju 'videnja tega sveta', ampak pri tem gre bolj za naključja v podobi kot za njen vzrok. Prvič sem se ovedel, kako destruktiven je lahko ta diskurz na Picassovi razstavi, ko mi je bilo 18 let. Na delih je šlo za spačene, raztegnjene, mučene podobe žensk, toda vodiči, napisi in vsa spremljajoča oprema tega ni niti omenila. Namesto tega je bilo

govora o obliki, o kubizmu, o avantgardi, o predvojnem Parizu in tako dalje. Kot 18-leten sem se seveda počutil nepismenega, neizobraženega in nerazumevajočega. Bil pa sem klasična muzejska žrtev, ki se zaradi prisil avtoritete ni mogla izraziti... Zdaj, ko sem sam direktor muzeja, se ta izkušnja vrača in me straši, najbolj učinkovito prav ob slikarskih razstavah...» (Esche, 2002) Ob tem se spomnim anekdotičnih očitkov Matissu, češ da slika grozne ženske. V odgovor je dejal, da bi se gotovo tudi sam ustrašil takšne ženske na ulici, vendar ne dela žensk, temveč slike.

Kritiki poudarjajo nepomembnost formalnih vprašanj v odnosu do vizualne izkušnje življenja, pri čemer paradoksnost vzpostavljajo dihotomijo med formo in vsebino, ki je bila že presežena. Toda ali gre v ambientalnih poslikavah Artura Herre, Lundebyja in Michaela Lina ter v slikah in ambientalnih postavitvah trenutno najbolj zvezdniškega 'tržnega umetnika' Takashija Murakamija več kot za 'vaje v formi' in prikupen dekor?

V sodobnem slikarstvu manjka intenzivnejši in kompleksnejši razmislek o vsebini in razmerju do vsakodnevno generiranih podob, razmislek o najprimernejših sredstvih (tako mehanskih kot klasičnih) za njihov vsebinski izraz, kot tudi zavest o neodvisnem pomenu posameznih likovnih sredstev. Umetniško delo se težko vzpostavi brez pozornosti na značilnosti medija, v katerem je podano. Kot pravi Thierry de Duve, etika umetnika leži vedno v spoštovanju (upoštevanju) svojega medija. Spregleduje se torej tisto, do česar je pripeljal cézannovski pogled, namreč da sam postopek pripelje do specifičnih vsebin, podob in učinkov, heterogenih in lastnih samo njegovi naravi. Sporočilo se poraja v mišljenju z medijem. »Bistvo in bivanje, imaginarno in realno, vidno in nevidno: slikarstvo zamotava vse naše kategorije in razgrinja svoj sanjski univerzum telesnih bistev, učinkovitih podobnosti, nemih pomenov«, opisuje filozofsko nprav slikarjevega pogleda Merleau-Ponty (1961/1963/64: 228).

Razmišljati o sodobni sliki v teh kategorijah je tuje, saj se zaznava uokvirja v obstoječem in sprememba odvija v modifikaciji že reflektiranih pomenov, branje pa je osmišljeno le s podanim (predhodnim) razumskim vpogledom. Za slikarstvo se torej zdi, da izgublja zanimanje za odkrivanje proto-materije, nekakšne prvotne snovi in proto-stanj, kot to imenuje Anish Kapoor, ki zase pravi, da ga ne zanima komentiranje, izražanje in samo-izražanje, temveč odkrivanje prav teh temeljev in iskanje drobnih možnosti, ki se odpirajo *v procesu počasne in intenzivne angažiranosti* (Kapoor, 1995). Kajti majhna razlika je velik premik v slikarjevem svetu. In v gledalčevi občutljivosti. Slikarstvu umanjka imaginativni pogoj, *imaginativna postavka materije na njeni najnižji in obenem najvišji ravni* (Kapoor, 1995). Vendar je to, kar se predstavlja kot dominanten tok sodobnega slikarstva, zgolj institucionalni izbor. V slikarstvu obstajajo nepredvidljive možnosti in predvidevamo lahko, da v tihih poskusih ostaja del, ki je neosvetljen.

LITERATURA

- Asemissen, Herman Ulrich (1981): Filozofija slike. V Milan Zinaić in Nenad Miščević (priredila), Plastični znak: zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti, 83-98. Reka: Izdavački centar Rijeka.
- Bell, Julian (1999): What is Painting?: Representation and Modern Art. London: Thames and Hudson.
- Brejč, Tomaž (izbr.) (1984): Slikarji o slikarstvu: od Cézanna do Picassa. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Cézanne: Finished - Unfinished (2000). Dunaj: Kunstforum.
- Danto, A.C. (1997): After the End of Art. Princeton (New Jersey): PUP.
- Elkins, James (1999): What Painting Is. London, New York: Routledge.
- Elkins, James (2003): In popolnoma pozabim kdo sem. Likovne besede (63, 64): 81-93.
- Groys, Boris (2002): Teorija sodobne umetnosti: eseji. Ljubljana: Koda.
- Greenberg, Clement (1967): Complaints of an Art Critic. V C. Harrison in F. Orton (ur.), Modernism, Criticism, Realism. Alternative Contexts of Art. London.
- Kapoor, Anish (1995): »Ne delam, zaradi objektiviranja, ampak zaradi prepoznavanja« - Intervju z Anishom Kapoorjem (pogovarjal se je Alen Ožbolt). M'ARS (1-2): 52-56.
- Lacan, Jacques (1980): Štirje temeljni koncepti psihoanalize. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lindsay, K. C. in Vergo, P. (ur. in prevajalca)(1994): Kandinsky: Complete Writings on Art. New York: Da Capo Press.
- Medved, Andrej, Fer, Briony, Nancy, Jean-Luc (2004): Abstraktno slikarstvo od Mušiča do Rimleja. Piran: Obalne galerije.
- Merleau-Ponty, Maurice (1963/64): Oko in duh. Perspektive (32): 221-245.
- Painting on the Move (2002). Basel: Kunstmuseum, Museum für Gegenwartskunst, Kunsthalle.
- Pfennig, Reinhardt (1974): Gegenwart der Bildenden Kunst. Erziehung zum Bildnerischen Denken. Oldenburg: Verlag Isensee.
- Rotar, Braco (1972): Likovna govorica. Ljubljana in Maribor: DZS in Obzorja.
- Ryman, Robert (1982): Intervjuji z Robertom Rymanom. Likovne sveske (7): 98-122.
- Storr, Robert (1993): Robert Ryman. London: Tate Gallery Publications.
- Šuvaković, Miško (1999): Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950 godine. Beograd, Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej.
- Urgent Painting (2002). Pariz: Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Wollheim, Richard (1987): Painting as an Art. London: Thames and Hudson.