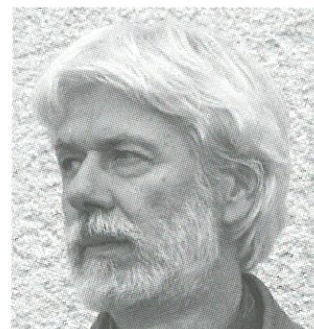


Borko Tepina

Ob izidu knjige
Jožefa Muhoviča
*Umetnost v živem in
mrtvem kotu*



V knjigi *Umetnost v živem in mrtvem kotu* so zbrane razprave s področja estetike in likovne teorije, ki jih je avtor razvrstil v tri dele: prvi del ima lapidaren naslov *Umetnost*, drugi *Likovna umetnost*, tretji pa *Umetnost v prostoru in času*. Prva stvar, na katero postane bralec pozoren, ko vzame v roke najnovejšo knjigo slikarja in likovnega teoretika Jožefa Muhoviča, je totalna razplatenost in večdimenzionalnost umetniškega habitusa, v ožjem smislu likovne ali danes t. i. vizualne umetnosti. Muhovič kot dober in pronicljiv sistematik, pa tudi kot slikar, natančno ve, v kakšnem kulturno divergentnem času živimo v primerjavi s časom, ko je bila likovna umetnost še upodablajoča, v obdobju najvišjega čaščenja pa še *lepa* umetnost. Kljub različnim poimenovanjem je v nasprotju z današnjim časom različne likovne zvrsti še lahko povezovalo to, čemur pravimo slog, nazadnje še v času *fin de siècle*, v času secesije, kot je ob izidu prve številke revije *Sinteza* leta 1964 zapisal arhitekt Edo Ravnikar.

Zato avtor že takoj na začetku navede dve premisi, ki v zelo strnjeni obliki povežeta njegova temeljna izhodišča, preden se posveti iskanju distinkcij in ločevanju različnih vidikov umetnostnih identitet. Prva izhaja iz razmišljanja Dennisa Duttona, da je estetika zašla v paradoksalen

položaj s prizadevanjem, da nam bo ob vsej dostopnosti širokega pogleda na umetniško produkcijo in ustvarjanje skozi vso zgodovino najbolj nena- vaden, roben primer pomagal najti najbolj splošno oceno celotne umet- nosti. Kot takšno namišljeno upanje, ki nas vodi v napačno smer, navede nekaj najbolj izpostavljenih mejnih primerov, Marcela Duchampa, Johna Cagea, fotografije Sherrie Levine. Ta paradoks primerja s pravom, ki bi skušal zakone izpeljevati iz najtežjih primerov, posledica tega pa bi bili, po teoriji prava, slabi zakoni. Enako bi moralo veljati tudi v estetski teoriji. V iskanju najbolj mejnih primerov, s katerim naj bi prišlo do izgube jasne identitete umetnosti. Do vsega, kar je bilo zapisano že na začetku.

Druga njegova premisa izhaja iz eseja Ingmarja Bergmana *Ustvarjanje filma* iz leta 1954, v katerem pravi, da je umetnost izgubila osnovni ustvar- jalni zagon, ko se je ločila od kolektivnega (množičnega) dojemanja in čaščenja umetnosti, skratka kulta. Bergman podpre to misel z zgodbo, s požarom v katedrali v Chartresu in tisočimi ljudi, z mojstri, umetniki, delavci, meščani, duhovniki in neimenovanimi, ki prihitijo gradit novo katedralo, ki se na svoja dela ne podpisujejo, ampak se posvečajo le tistemu, čemur je ta namenjena.

Spominjam se, da je podobno, ali kar enako, razmišljal tudi naš sli- kar Marij Pregelj, ko je še v času "železnega komunizma" v intervjuju s Špelco Čopič v prvi, že prej omenjeni številki revije Sinteza (letn. 1, št. 1, oktober 1964), povedal naslednje: "Po zgodovinskih pričevanjih evropske umetnosti je bila umetnost množic idejna in monumentalna ... vse to je treba šele ustvariti." Pri tem je imel v mislih sistem gradenj srednjeveških katedral, mravljišče meščanov in številnih neimenovanih rokodelcev, pomešanih med seboj, skupnosti ljudi, s katerimi v sožitju zraste katedrala, ko umetniki še niso podpisovali svojih del. Pregelj (roj. 1913) je bil pet let starejši od Bergmana (roj. 1918) in lahko, ni pa nujno, da sta do tega zaključka prišla povsem ločeno. So pa dovolj povedne tudi njegove upodobitve monumentalnega mozaika, ciklus katedral in razpel, ki jih je ustvaril v šestdesetih letih. Marij Pregelj je lahko namreč v tistem času že spremljal zaton abstraktnega ekspresionizma in prihod pop arta s pojavom sitotiska, množičnih medijev in filma, s katerim je bil povezan tudi prek sina Vaska in njegovega filma. Tudi sam je lahko videl filmsko umetnost kot prototip množične fascinacije z gibljivimi podobami, ki bi osveščale množice na platnih v kinodvoranah, tako kot so srednjeveške ljudi razsvetljevale freske in barvna stekla v katedralah.

Muhovič sam pravi, da se je poskušal izogibati postavljanju poeno- stavljenih ekvivalenc. Takoj razberemo, da vse niti vleče iz umetniškega

dela, artefakta, igre duha in oblike, oblike in duha, za katero je značilna oblikotvornost, pretvorba neartikuliranega "zdaja", oblike v lik, iz formativnega "deja" v formo. Iz forme v pomen. Iz njegovega zornega kota je izhajanje iz nečesa, kar iz same forme ni razvidno, povsem nesprejemljivo, velja pa tudi obratno, izvajati nekaj, kar se ne bo zaključilo s formo, je enako nesprejemljivo. Ker če se vrnem k Duchampu, med njegovim pisoarjem in med pisoarjem v realnem prostoru, v rabi, ni nobene vidne razlike, obstaja pa infra tanka razlika, ki jo zaznavamo le mentalno. Obstaja torej mentalna razlika, vidna pa ne več. V današnjem času živimo s simulacijami, simulakri vse bolj zamenjujejo skoraj vse. V postmodernem času zato vidno zamenjuje kontekst, predmet sam na sebi nima več avratičnosti, predznaka svetosti, neponovljivosti, enkratnosti. V Muhovičevem pogledu med mislijo in vidnostjo obstaja disparatnost, ki nikakor ne dovoljuje skupnega imenovalca, enačevalca, dovoljuje pa prevod. To spominja na diskurz med umetnikom in likovnim kritikom, pri čemer si prvi na vse kriplje prizadeva naslikati sliko, o kateri se ne bo dalo ničesar več povedati, za drugega pa je takšna slika nesmiselna, zanj takšne slike sploh ni. V Muhovičevi teoriji umetnosti pa je v središču umetniško delo, artefakt. Likovne umetnosti ni brez (umetniške) oblike. Za likovno umetnost je zmeraj in povsod značilna oblikotvornost, v kateri hkrati z obliko nastaja pomen. In vendar oblikotvornost v nobenem primeru ne more biti do kraja prevedljiva v povsem razumsko razlago. Konec koncev, tako kot obstaja infra tanka razlika v podobnosti, obstaja tudi infinitezimalno majhna razlika med posameznimi naslikanimi deli, segmenti naslikanega. Likovna hermenevtika ima za Muhoviča estetsko zaznavanje, ki se po njegovem mnenju razlikuje od vizualnega. Vizualno opazovalcu ponuja možnost interpretacije, ki pa ne temelji na samem delu, na pomenu, ki izhaja iz njegove forme, ampak je v domeni interpreta, njegove interpretacije. Tako Duchamp ponuja formo pod šifro ne več vidnega, čutnega, temveč mentalnega dožemanja.

Danes, ko v realnem času informacijsko obvladujemo praktično ves svet, ob izjemno hitrem tehnološkem razvoju, hibridizaciji medijev in uvajanju novih tehnologij, je tako prepletene identitete še težje spraviti v realen okvir. Muhovič pa pravi, da so estetske teorije različne oblike dožemanja umetnostnih identitet iz konkretnih umetniških artikulacij v prostoru in času in da po navadi vsaka zase trdi, da je univerzalna. A se spet obrne na Duttona, ki pravi, da so vsi raziskovalci na področju estetike oziroma tvorci estetskih teorij pogojeni z estetskimi dejstvi, identitetami svojega časa, kar njihove teorije značilno obarva. Sam se skuša izogniti takim popačenjem,

ko pravi, da so mnoge teorije povsem neuporabne, ko jih želimo aplicirati na širše polje umetnostnih fenomenov. Vendar priznava, da je, čeprav si teoretska epistemika prizadeva za univerzalizacijo umetnostnih identitet, vsaka od njih najprej "historična teza".¹

Postavlja pa se temeljno vprašanje, kdo oziroma kaj postavlja kriterije, ko gre za čutno dožemanje forme. Glede tega vprašanja, ki zavzema najbolj občutljivejši del pričujoče razprave, avtor že uvodoma priznava, da umetniška vrednost ni fizikalna količina, ki bi jo bilo mogoče eksaktno meriti.

V temelju ima Jožef Muhovič prav. Umetniški artefakt ima formo in vsebino. A ključ do tega je v prvi vrsti vsekakor neposredna vizualna percepcija. Sodobna umetnost, pa že pozni modernizem, sta neposredno vizualno percepcijo in vse, kar iz nje izvira, precej zanemarjala. Muhovič pa govori o impresionizmu kot nasledku evropskega naturalizma, da je njegova impresionistična resnica postala prehod, preusmeritev iz imitativnih vidikov v barvni divizionizem, umetniško-znanstvena preusmeritev kot posledica takrat aktualnih fizikalnih dognanj o barvah in barvnih simultanih kontrastih. A pri tem tudi omeni, da se izraz *divizionizem* praviloma uporablja šele v povezavi z neoimpresionizmom, natančneje s pointilizmom (slikarstvom Seurata, Signaca ...). Poleg tega tako Degas kot Manet nista dosledno uporabljala takrat aktualne impresionistične tehnike, kot so to počeli recimo Monet, Sisley ali Pissarro in pogojno še Renoir. Zato je impresionizem v slikarskem smislu, v načinu prikazovanja prostora, še vedno najprej naturalizem. Namesto oblikovanja kompozicije s pomočjo razporejanja in prestavljanja slikovnih elementov na slikovni površini je z izkušnjo fotografije sledil kompoziciji kadriranja. Slika ni imela določenega centra, obdelana je bila z enako intenziteto od roba do roba, prek cele površine.

¹ Ko govori o umetnostni identiteti, o vprašanju, ki je tesno povezano z njenim vrednotenjem, skuša avtor poiskati neke trajnejše izkaze vrednotenja in se zato izogiba vplivu temporalnosti na vrednotenje umetnostnih fenomenov. Federico Zeri, italijanski umetnostni zgodovinar, ki je leta 1994 sodeloval pri postavitvi nacionalne zbirke umetniških del evropskih mojstrov v Sloveniji, je dejal, da že samo petdeset let stare umetnosti ne moremo videti, kot so jo videli njeni sodobniki, pri čemer je za primer vzel kar slikarstvo Giorgia Morandija, dovolj sodobnega avtorja. Eden najbolj razvpitih primerov so bili William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), superzvezdnik francoskega Salona, bogat in vpliven le v svojem času, pa Jean-Léon Gérôme in drugi. No, kot je v intervjuju trdil že Jean Claire, v trenutku, ko smo se zavedeli, da beseda avantgarda nima več pravega pomena, nismo več imeli pravih definicij in smo genialno izumili nov pojem: sodobna umetnost. Tudi ta izraz zveni bolj kot trgovska znamka, ker o stilu težko govorimo. Medtem ko danes v veliko manjših časovnih razponih težko ugotavljamo natančna merila, pa sta že za Paula Cézanna tako Gauguin kot Van Gogh veljala za nora slikarja.

Če figura ni prišla cela v format, je bila pač rezana. Od impresionizma do kubizma je modernistično slikarstvo dejansko najprej izhajalo iz percepcije.²

Treba je še poudariti, da je Cézanne, ko je moduliral kompozicijo tihožitja, vendarle še vedno izhajal iz percepcije, ko je predmete na sliki formalno zreduciral na osnovo krogle, valja in stožca. Ko je to počel Picasso, je na začetku, po načelih Cézanna, še bolj zreduciral prostor (analitični kubizem), potem pa se je začel sukati okoli svoje osi (ni več opazoval predmeta iz enega samega zornega kota) in koščke najbolj zavrženih predmetov in kosov realnosti, koščkov lesa, časopisov, razbitih glasbil, ki so razmetani ležali okoli njega, začel polagati na slikovno ploskev (sintetični kubizem). Na podoben način tudi ni gledal predmeta iz enega zornega kota, pač pa je hodil okoli osebe, ki jo je portretiral, in iznašel kombinacijo profil-*en face* (element časa). Ampak to je bila še vedno percepcija, neka vrsta percepcije.

Muhovič je v svoji knjigi zapisal, da je Picasso v razgovoru s Christianom Zervosom priznal: "Nismo imeli namena izumiti kubističnega stila ..." In s tem povedal vse. Stil je po besedah Muhoviča nastal na način "naravne rasti, iz slikarskih eksperimentiranj in njihovih potrpežljivih dozorevanj" (v procesualnem podkožju slikarskih rezultatov). Tako so potrpežljivi procesualni postopki v zgodovino slikarstva prinesli eno največjih novosti, odkritij, ki je odločilno vplivalo na vse, kar je sledilo.

Piet Mondrian (rojen 1872), devet let starejši od Picassa (rojen 1881), se je tako leta 1911, pet let po rojstvu kubizma, šele po ogledu razstave kubističnega slikarstva v Amsterdamu povsem usmeril v to, kar danes poznamo kot njegov neoplasticizem. Kubizem ni bil skonstruiran, vsaj ne na enak način, ta pa je bil.

Ko smo že pri percepciji, na akademijah pogosto učijo, da je percepcija za to, kar tam je, le redko pa povejo, da je tudi zaradi nečesa, česar tam ni. Mislim, da opazovalec prostor ne le opazuje, temveč naredi prvo selekcijo v množstvu informacij, s čimer ga vselej na neki način sintetizira. To sta počela tudi Cézanne in Picasso. Od tu sta izhajala.

² Zanimanje za impresionizem je začelo rasti prav zaradi velikih razstav francoskih impresionistov, ki so gostovale v umetniških središčih, predvsem v New Yorku, v manjšem obsegu pa tudi v Bostonu in drugih mestih. Pred Newyorško razstavo so bili francoski impresionisti v Evropi pogosto spregledani ali celo kritizirani. Verjamem, da so bili tam sprejeti iz podobnih razlogov, kot je Canaletto (Giovanni Antonio Canal) v 18. stoletju, kot slikar "naturalistične eksote", svoje vedute Benetk bolj prodajal v Londonu kot v domačih Benetkah.

Muhovič se v knjigi na različnih mestih obrača k asemblažu *Bikova glava* (*Tête de taureau*) iz leta 1942, ki ga je Picasso oblikoval s pomočjo sedeža in krmila kolesa. S tem povleče svoj glavni adut, kronski dokaz, da je s stališča likovne umetnosti izraz *vizualni* zanj prekratek. Da je toliko stvari vidnih, pa zato še ne uvrščamo vseh v likovno umetnost. Ta asemblaž pa je bil sad duhovne predelave vizualnega, rezultat produktivnega mišljenja, pri čemer se videz obeh predmetov, sedeža in krmila, ni spremenil. Likovna umetnina je prenos vidne realnosti v pomensko umetniško formo. Morda je njegova *Bikova glava* tudi glavno sporočilo, s katerim je Picasso skušal dopovedati bistvo likovne umetnosti in s tem zavrnil domislico Marcela Duchampa, *readymade* predmeta, pisoarja, ki ga je Duchamp leta 1917 pod naslovom *Fontana* postavil v galerijo.

Da razmeji in utemelji razliko med obema izrazoma, vizualno in likovno, si Muhovič pomaga s teorijo medijev. Da čim boljše razloži, kaj pravzaprav je *prima materia* likovne umetnosti, in čim nazorneje prikaže to razliko, naredi primerjavo med vročimi (*hot media*) in hladnimi mediji (*cold media*), kot jih je definiral Marshal McLuhan, teoretik s področja komunikacij in medijev. Čeprav kritiki te kvalifikacije poudarjajo, da so se delitve na bolj ali manj senzorične, bolj ali manj komunikacijske medije s tehnološkim in medijskim razvojem tudi spremenile, vendarle ostaja delitev na medije z večjo (*high involvement*) in manjšo vključenostjo (*low involvement*). Med hladne medije Muhovič uvrsti likovno ustvarjalnost, med vroče, ki so informacijsko hitrejši in bolj ciljno usmerjeni, pa prakse iz arzenala konceptualizma (*readymades, happening, bodyart*). V nadaljevanju medij likovne umetnosti razdeli še na medij mimetičnosti (impresionizem, kubi-zem ...) in medij abstrakcije. Pri tem pravi, da je posebna lastnost likovne ustvarjalnosti ta, da vizualnost iz zgolj vsakdanje čutne ravni povzdigne na raven poglobljenega duhovnega doživetja.

Ravno Picassov asemblaž *Bikova glava* je zanj zelo ilustrativen primer. Milijoni ljudi so prijemali krmilo in sedež kolesa, pa v njiju niso videli več kot običajna sestavna dela kolesa, dokler ni nanju nekdo pogledal na svež, neobremenjen način ter ju združil v bikovo glavo. Ta primer dokazuje, pravi Muhovič, da likovna in vizualna umetnost ne moreta biti sinonima, ker likovna umetnina ni le vidna, ampak je prenos vidne realnosti v pomensko umetniško formo. Zato je za hladen medij, za razliko od vročega, potrebna večja vključenost in bolj poglobljeno branje, tudi več časa.

Na tem mestu si bom dovolil sunkovit obrat nazaj na področje medijskega vizualnega oblikovanja. Oblikovalec Tomato Košir naredi nekaj zelo podobnega, uporabi enako strategijo: po načelih kubističnega asemblaža

sestavi dva v realnosti nezdržljiva pojava: glavi doda naftne srage, ki s tem, da polzijo iz nosu upodobljenca, spominjajo na brke Adolfa Hitlerja. Glava upodobljenca je fotografija ameriškega predsednika Donalda Trumpa, iz nosu pa mu teče surova nafta, kar je alegorični prikaz njegovih politično imperialističnih aspiracij. Oblikovalski izdelek, ki ni samo ideja, ampak je s fotografsko tehniko in digitalno obdelavo vrhunsko izvedena, plastična upodobitev dveh v naravi težko združljivih stvari, glave in naftnih srag pod nosom. Izdelek je izšel kot naslovnica ene od številčk Dnevnikovega Objektiv, katerega nosilna tema je bil ameriški napad na Venezuelo. Naslovnica, ki prikazuje Trumpov obraz od blizu, je takoj postala viralna, ogledalo si jo je več milijonov ljudi, bliskovito se je razširila po družbenih omrežjih, vzbudila je celo zanimanje ameriškega tednika Newsweek. "Učna ura oblikovanja in komunikacije ... Nadrealno," je na omrežju X zapisal brazilski fotograf Wildally Souza. V tem primeru ne gre za poglobljeno branje, gre za bliskovito in zelo učinkovito, mednarodno razumljivo povednost, pri čemer slika s hitrostjo in količino podatkov močno presega besedo. Marshal McLuhan dokumentarno fotografijo uvrsti med vroče medije z manjšo vključenostjo, ta digitalno slikovni kolaž pa ni bil le dokumentarna fotografija, bil je mnogo več.

Ko Muhovič lucidno in zelo temeljito z mnogimi izvrstno izbranimi primeri omenja prepad med likovno prakso in prakso produkcije, vzete iz arzenala konceptualizma, *readymadov*, *happeninga* ali *bodyarta*, govori tudi o sodobni umetnosti, kjer se vizualna umetnost kaže vse bolj tudi v preobleki družbene in politično angažirane umetnosti. V ospredju te produkcije prevladujejo družbenokritična vprašanja, politični aktivizem in refleksije o sodobni družbi. Vsebina, ki bi lahko dobila smisel šele kot množični medij, ki naj ne bi bila namenjena le trem, štirim obiskovalcem, ki po naključju zaidejo v eno teh galerij na robu mesta. Zato je likovno-medijski izdelek Tomata Koširja s strategijo, ki spominja na Picassovo *Bikovo glavo*, še toliko bolj zanimiv in poveden.

Pri tem Muhovič izpostavlja tezo, da živimo v nekem vmesnem času. Sindrom Duttonove analize s prve premise prikaže s primerom: leta 2004 so objavili rezultat ankete, s katero so med deli 500 najvplivnejših svetovnih umetnikov izbrali *Fontano* Marcela Duchampa kot najvplivnejše delo 20. stoletja.

Muhovič tak način sestavljanja vrednostne lestvice, ko v kulturi postaja največ vredno to, s čimer se strinja največ ljudi, zavrne. Še več, tisti, ki Duchampovo *Fontano* vrednotijo drugače od elite, svojih vrednot ne morejo

družbeno uveljaviti. Na nekem mestu upravičeno trdi, da če bi na tak način iskali konsenz na področju matematike, ne bi prišli niti do poštevanke.

V skladu s svojo drugo premiso, povzeto po Ingmarju Bergmanu, takšno iskanje družbenega konsenza Muhovič poimenuje *demokratični paradoks*. Po njegovi presoji bi takšnemu načinu iskanja konsenza lahko kot nasprotje postavili tisto, kar imenujemo *kult*. S tem bi se lahko vrnili k bolj tradicionalnemu izhodišču. A s tem Muhovič le zoži oziroma skrči tradicionalno izhodišče, njegovo vplivno področje, ko se omeji le na Evropo: judaizem, krščanstvo, liberalizem, razsvetljenstvo, vojaška čast in sposobnost, kapitalizem, blagostanje. Evropa razpada, citira Fountaina, ker je postala moralno nekompetentna. S tem ko Muhovič odpravi verjetje v družbeni konsenz, skuša odvrniti od subjektivizma in vrniti vero v duhovnost, metafizično, transcendentno, presežno. Verjetje v toleranco, odprtost, mir, napredek, okolje, ugodje je lepo, vendar zanj sekundarno, verjetje v zeleni prehod, v brezogljicho družbo pa je le hit. Nekoliko v slogu Donalda Trumpa, če drži, kar pravi okoljski pravnik Aljoša Petek, da 99 odstotkov morske hrane, ki jo danes jemo, vsebuje mikroplastiko in da vsako leto izgubimo 4,7 milijona hektarjev gozdov, za celo Nizozemsko, Estonijo ali Slovaško. Muhovič v svoji knjigi sam citira Galileja: "Namen Svetega Duha je v tem, da nas nauči, kako se pride v nebo, ne pa, kako nebo deluje."

Mislim, da ima od Leonarda do Picassa percepcija osrednje mesto in stil niti nima takega pomena. Ko smo že pri percepciji, Zoran Didek, odličen slikar in teoretik, je najprej razmišljal o celoti, o telesu; čudil se je, da lahko relativno velika masa človeškega telesa uspe stati na površini enega samega podplata. Razlagal je, kako zajeti celoto, čeprav je tudi on imel svoj "aksiom", formo v obliki faraonove kape. Stil se zgodi bolj kot logična konsekvence, ki rezultira iz čim bolj jasnega delovnega programa, čim bolj avtentične strategije. "Stil" mora predvsem zagotoviti formalne pogoje, da ni prazna izmišljotina, da ne bo samemu sebi namen in da se ne bo ponavljal v enostavni (re)produkciji serijskih proizvodov.

Muhovič najprej loči *stil* od *manire* potem nadaljuje z naštevanjem različnih stilov: romanski, renesančni, manieristični, regionalni; toskanska, lombardijska romanika; francoski, slovenski impresionizem, lokalni stil, etnični (aboriginski ali maorski) stil, zgodnji, visoki, pozni stil, točkovni stil, impresionizem, stil svetlo-temnega slikarstva, koloristični stil; ploskovni, plastični in slikoviti stil. Slikarski stili in njihove generativne transformacijske matrice imajo po njegovem aksiomatsko naravo in organizacijo, v svoji operativni in vsebinski kompleksnosti pa se obnašajo kot aksiomatski sistemi.

V poglavju *Likovna umetnost* natančno razloži glavne komponente likovnega dela, ko govori o aksiomatski naravi, organizaciji in aksiomatskih sistemih. Najprej pa, kaj je aksiomatska metoda. Aksiomatska metoda je deduktivna metoda, ki izhaja iz principa aksiomatičnosti, ki se je začela kaliti že v času starogrške civilizacije. Pri tem se Muhovič opre na grški koncept iskanja temelja vsega obstoječega. Njen predsokratski začetek je bil zaposlen z iskanjem substrata za vse in ga je našel v pojmu *arché*. Temu je sledil še atom. Ko razloži aksiomatsko metodo systemskega obvladovanja pojavov, ki temeljijo na predpostavki splošnega počela (*substrata*) in načela (*principia*), ki ureja načela obnašanja, zagovarja deduktivno metodo prehajanja od splošnega k singularnemu. V tem pogledu aksiomatska metoda nikoli ni izhodišče raziskovanja ali ustvarjanja, ampak njegov dolgo pripravljeni rezultat, do katerega je vodila dolga pot zorenja.

Take nepovzročljive pojave (torej pojave, ki nimajo vzroka) in nedokazljiva spoznanja, ki so deduktivna osnova vsem drugim pojavom, lahko imenujemo aksiom. Aksiomi na področju fenomenologije so po funkciji *substrati*, na kognitivnem pa *načela*. Prvo modaliteto zato imenujemo *ontični*, drugo *epistemični aksiomi*. Aksiomatski sistem izhaja iz verige raznih vzročnih povezav. Muhovič to ponazori s sliko lego kock, s katerimi se da sestaviti najrazličnejše kompleksne celote, in s šahovsko igro, ki, čeprav temelji na manjšem številu igralnih predpostavk/aksiomov (šest tipov figur), definicij (barva, vrednostni rang figure) in pravil (premikanja figur), predpostavlja brez števila konkretnih šahovskih partij. Če ocenjujemo umetnost po številu kombinacij, jih ima po mojem mnenju slikarstvo že z uporabo odtenkov ene same barve bistveno več kot katera koli druga umetnost. Šah je ideoplasična igra, pri kateri funkcijo figure konja na šahovskem polju lahko opravlja tudi gumb. Slikarstvo pa je fizioplastična dejavnost, način, ki v nasprotju z ideoplastičnim šahom, dogovorjenim z vnaprejšnjimi pravili, spominja na (fizioplastično) kocko, pri čemer rezultat meta kocke narekuje že sama oblika.

Že *dripping* Jacksona Pollocka predvideva neskončno število možnih "rezultatov", ki ga je privedel do "večnega" vrtenja v krogu, o čemer govori Ješa Denegri. In v tem ima Muhovič prav, če samo zato ne omenja Pollocka, pa čeprav število kombinacij še vedno ni najprimernejša metoda za vrednotenje "slikarskih sistemov", še zlasti, ker je ravno pestrost in raznolikost materialne infrastrukture slikarstva njegova najbolj specifična lastnost in celo prednost.

Zanimiv je tudi primer obrnjenega postopka, hipostaziranja (premena ideje, idealnega telesa v realnost, s čimer Muhovič zagovarja svoj

aksiomatski sistem), kot ga je zagovarjal Juan Gris: "Cézanne je iz steklenice delal valj, jaz obratno, iz valja naredim steklenico." No, njegove slike so povsem kubistične in za tem je vendarle stal tudi Cézanne. Vendar podobno tudi Mondrian, ki je konstruiral svoje slike, na začetku in na koncu (prej in potem) je bil vendarle Pablo Picasso (!). Percepcija mora izhajati iz neke celovitosti, še preden se ta razgradi na prafaktorje. Tudi Paule Cézanne ni izhajal zgolj iz steklenice, vsaj tako mislim, kako pa akademija, je druga stvar. Pogosto pa se vaja v šoli začne z viziranjem. Nič slabšega!

V tretjem delu knjige z naslovom *Umetnost v prostoru in času* Muhovič naredi res izjemno analizo modernizma ... do njegovega konca. Zanimivo pa je, da Muhovič v tem razdelku ne omeni pojave Jacksona Pollocka, čeprav je ta veljal za statusni simbol časa po drugi svetovni vojni, s katerim je Amerika tlakovala svoj pojem svobode (bil je izrazit predstavnik *action paintinga*, procesualnega slikarstva), omenja pa ameriško geometrijsko abstrakcijo, abstraktni ekspresionizem (Mark Rothko, ki ga prištevajo zraven, se sam ni imel za abstraktnega ekspresionista, čeprav ga umetnostna zgodovina danes skoraj vedno uvršča v to gibanje), *color field painting*, *hard edge painting* in druge.

Muhovič definira sublimno slikarstvo kot postmetafizično prizadevanje, kjer so umetniki, namesto da bi gradili iz Kristusa, iz človeka ali življenja, gradili iz samih sebe, iz svojih občutkov. Pri tem loči dve modaliteti: minimalizem in *all over* abstraktno ekspresijo. Posebej zanimivo je, kako Muhovič definira pojem *kolaps estetske difference* (ki bi ga lahko z drugimi besedami označili tudi kot samoreferencialnost, pri čemer se je za umetniški artefakt začel uporabljati izraz *piece*, kos), ko nastopi preseganje signifikanta s signifikatom, prekinitev stika med njima – izginjanje vidnosti nečesa, antireprezentativnost slikarstva šestdesetih let (Robert Morris, Barnett Newman, Ad Reinhardt). Clement Greenberg, vodilni teoretik tistega časa, izpostavi tezo, da ireduktibilno bistvo slik temelji na dveh konstitutivnih normah, na ploskovitosti in omejitvi: "Ploskovitost, h kateri teži moderno slikarstvo, nikoli ne more biti totalna ploskovitost." Da je ploskovita površina lahko umetnost, mora po Greenbergu njen status izpisati prisotnost "estetske difference" med signifikantom in signifikatom, še več, izpisati mora nujno tujost in neidentiteto, ki je predpogoj za izoblikovanje estetskega polja, estetskega odnosa, "umetniškosti". Premik od pomena k njegovi materialni infrastrukturi, od artefakta k faktu, ob nerazliki med označencem in označevalcem, pravi Muhovič, lahko vsi predmeti, ki obdajajo slike, neženirano vstopijo v umetnost. S tem nakaže

tudi možnost prestopa likovnosti v vizualnost, s tem ko slika postane zgolj objekt (*piece*).

Ker ničesar več ne simbolizirajo, niso več simboli, pravi Muhovič, niso več ikonski znaki. Torej jim pripada le še status *indeksov*. Predmeti, ki jih zaznamo kot indekse, ne "komunicirajo", ne prenašajo sporočil, ampak preprosto so. Takšne predmete je mogoče sekundarno estetizirati. Objekte obravnavamo le kot namige. Objekt ne denotira ničesar več, razen samega sebe (samoreferencialnost). Ko umetnost uporablja objekte kot indekse, ki ne govorijo več sami zase, se pozornost vse bolj usmerja proč od hermenevitičnega k retoričnemu, proti diskurzivnemu. Sekundarna semantizacija (ko se da predmetu drugačno ime, ko dobi nov pomen) postane spet *readymade*. Diskurzivne semantizacije razpolagajo z neskončnimi variantami seznanjanja s stvarmi. S tem je krog sklenjen, Duchampov pisoar lahko postane najpomembnejši predmet 20. stoletja, kot zgodnji prototip samoreferencialne umetnosti, in s tem odpre pot v funkcionalno družbenokritično provenienco. O popartu, ki je imel popolnoma drugačna izhodišča, ki je hkrati prispeval, da sta minimalizem in abstraktna ekspresija postala labodji spev ameriškega modernizma, tako kot o Pollocku, Muhovič ne spregovori.

Prav na koncu, v poglavju *Slovenska likovna umetnost po političnih prelomih 1945 in 1991*, pa Muhoviču nekoliko popusti izhodiščna načelnost. Sveta ne gleda dovolj celovito, zdrobi ga na prafaktorje, nato ga analizira. Zato tudi situacijo v Sloveniji po vojni najprej razdeli na *good and bad guys*. Če bi gledal bolj celovito, bi že na začetku dvema fotografijama grozot, ene iz časa med vojno in druge po njej, fotografijama zbombardiranega Dresdna in Hude jame, dodal vsaj še fotografijo Auschwitza ali plavajočih trupel ob izkrcanju na obalo Normandije.

Ker če že govorimo o slovenski umetnosti po letu 1945, bi v skladu z naslovom poglavja Muhovič nujno moral omeniti glavne pridobitve tistega časa, ustanovitev Akademije za likovno umetnost takoj po koncu vojne leta 1945 in priključitev Primorske, ki je dala prenekaterega izvrstnega likovnega umetnika, od Zorana Mušiča, Avgusta Černigoja, Vena Pilon, Lojzeta Spacala pa do Vladimirja Makuca, kar je bilo za nas prelomnega pomena. Tega Muhovič nikjer ne omeni. Slovenci prvič v zgodovini dobimo svojo akademijo likovnih umetnosti, za nas in za domačo likovno tvornost še kako prelomnega in bistvenega pomena; na njej so poučevali umetniki, večinoma izšolani pred drugo svetovno vojno na zagrebški akademiji, ki je bila ustanovljena že leta 1907 (kljub spoštljivi tradiciji slovenskega slikarstva skoraj pol stoletja prej), z nekaterimi izvrstnimi profesorji, med

katerimi sta bila na primer Ljubo Babić in Vladimir Becić. Poleg Zorana Mušiča in Gabriela Stupice so bili študenti te akademije še člani skupine Klub neodvisnih, Marij Pregelj, Zoran Didek, Boris Kalin, Zdenko Kalin, Stane Kregar, France Mihelič, Nikolaj Omersa, France Pavlovec, Nikolaj Pirnat, Karel Putrih, Maksim Sedej, Frančišek Smerdu in Evgen Sajovic, od katerih so skoraj vsi, skupaj z Gabrielom Stupico, od njene ustanovitve poučevali na povojni ljubljanski Akademiji upodablajočih umetnosti, kot se je sprva imenovala. Leta 1948 je bila dograjena Moderna galerija avtorja Edvarda Ravnikarja, kasneje Cankarjev dom z galerijo likovne umetnosti istega avtorja. Grafični bienale je bil v svojem času, v šestdesetih letih, likovni dogodek svetovnega pomena, kar danes, kljub pridobitvi novih prostorov, ni več. Brez omembe vseh teh dejstev lahko naredimo politično razpravo, ne da pa se narediti resne in poglobljene analize slovenske likovne umetnosti po letu 1945.