

označbo, so pa tembolj človeški. Ne omejuje se na nekakšno algebro; prihaja od nekega bitja in predstavlja to bitje. Označba — algebra znakov — to je puščava bistvenega. Čutne impresije imajo tedaj nepotrebno bogastvo besede« (637, 638). Teh nekaj stavkov bo verjetno zadostovalo za to, da označimo filozofsko pot, po kateri hodi danes Henri Lefebvre. To, kar človek občuti, kar živi in doživlja, imenuje naš avtor »moment«.

V šestem, zaključnem delu knjige (*Qu'est-ce que le philosophe*) prišteva Lefebvre teorijo momentov med tako imenovane filozofske projekte, ki naj bi v svoji celoti tvorili nekakšno novo filozofijo. Le-to naziva filozofijo pričujočnosti (*la philosophie de la présence*). Lefebvровi filozofski projekti so naslednji: teorija premagovanja (*Aufhebung, dépassement*), teorija alienacije, teorija civilizacije, splošna teorija oblik in pa teorija momentov. Teoriji premagovanja in pa alienacije jemlje Lefebvre iz »mladega Marxa« in ju šteje za osnovo marksistične filozofije sploh. O teoriji civilizacije meni, da bi morala pravzaprav kronati marksistično znanstveno misel in pa da se »formula in zamisel« takšne teorije nahajata že pri Marxu, in sicer v njegovih »Teorijah o presežni vrednosti«, zlasti na tistih mestih tega dela, kjer je govor o produktivnem in neproduktivnem delu. O teoriji civilizacije pravi Lefebvre, da »stoji tako nad ekonomsko kakor tudi nad sociološko analizo s tem, da obe analizi združuje in izkorišča njune rezultate. Z ekonomsko in sociološko analizo ni mogoče v celoti izčrpati družbene prakse. Teorija civilizacije je na višji ravni in ne izključuje ekonomskih in socioloških pojmov, nasprotno, le-ti dobivajo na tej ravni višji pomen« (711). O splošni teoriji oblik kot naslednjem projektu svoje filozofije pričujočnosti pa ugotavlja Lefebvre naslednje: »Formalizem, ki v konfuzni abstrakciji meša različne oblike, preprečuje, da bi te oblike spoznavali in da bi o njih gradili skladne teorije. S stališča, na katerem smo, je treba jasno razlikovati logične in diskurzivne oblike, oblike komunikacij, oblike estetizma (ki so odvisne tudi od sociologije) in pa estetske oblike, itd...« (713).

(Konec prihodnjic)

Jože Goričar

RAZGOVORI

POTA SODOBNE LIKOVNE UMETNOSTI*

ČLOVEŠKE DIMENZIJE MODERNE UMETNOSTI

Sleherno vprašanje, ki si ga zastavljamo o sodobni likovni umetnosti, je nujno subjektivno obarvano, še bolj pa seveda odgovori nanj. V nemiru današnjega umetnostnega vretja se počutimo kakor sredi boja, v katerem brani vsak svojo zastavo in zagovarja taktiko izbranega poveljnika, nismo pa zmožni, da bi z objektivnimi očmi presodili bojišče, kaj šele, da bi se poglobili v smisel vojske. Zaradi nekega principa, ki ne more ali celo noče priznati nasprotniku ničesar pozitivnega in v čigar imenu prisegamo vsak na svoja

* Nadaljujemo z razgovorom o potih sodobne likovne umetnosti, ki smo ga začeli objavljati v zadnji številki prejšnjega letnika. — *Op. ured.*

gesla kot edina odrešujoča, izgubljam merila presoje in zaključeno podobo o dogodkih okoli sebe. Pri tem seveda ne mislim samo na razmere pri nas, kajti enako trenje zajema ves svet. Mnogokrat je temu krivo tudi to, da ne poznamo do dna vseh vzrokov in zakonitosti, ki so povzročili konflikt. Zato ni čudno, da so naše sodbe o sodobni umetnosti po večini enodnevnne, kajti šele zgodovina bo tako za umetnost, ki jo danes razburjeno spremljamo, kot za naše vrednotenje le-te mogla preceniti vse sestavne komponente in jim določiti pravo težo in pomen. Toda kljub vsemu: pozitivno in razveseljivo je že to, da nas umetnostni problemi sploh razgibavajo, kar dokazuje, da je umetnost tudi našemu času ne samo potrebna, ampak da je tudi človeško aktualna.

Dva glavna pola prevladujeta danes v svetu: tisti, ki zagovarja čisto likovno formo in z njo »konkretno«, čisto ali abstraktno umetnost, in drugi, ki brani realistični izraz umetnosti in se pri tem sklicuje na vzore iz preteklosti. Vmes so modernisti, ki bi radi natočili novo vino v stare mehove in spet pristaši duhovno poudarjene vsebinskosti itd. Iz te tekme umetnostnih nazorov izključujem seveda tiste, ki se samo zaradi originalnosti in modnosti prilepajo k temu ali onemu taboru. Morda ni bil duhovni razpon med raznoličnimi mnenji še nikdar tako obsežen, kakor je prav v naših dneh, čeprav so tudi pretekla obdobja poznala podobne umetnostne realizacije kot naš čas in so nasprotja, n. pr. v ikonoklazmu, dozorela do izredne ostrine. Mnogokrat govorimo o dekadenci, o dehumanizaciji umetnosti, o naveličanosti in o patološkosti. Nekaj tega drobiža velja res vzeti v zakup, toda z njim lahko izplačamo le nepomembne spremljevalce nove umetnostne poti, nikakor pa tistih, ki odločno, pa čeprav včasih s klovnovsko kretnjo klešejo temelj umetnostne podobe prihodnosti. Če se ozremo le proti abstraktni umetnosti, ji lahko najdemo zgodovinske vrstnike že v času mezzolita ali še prej v Veneri iz Predmosta, v neolitskih idolah, v umetnosti zgodnjega srednjega veka, delno v prekolumbijski umetnosti in celo tu in tam v renesansi. Gre za neko razvojno zakonitost, ki ji ne moremo določiti še trdnih pravil, ki pa je zasidrana v sami logiki umetnostnega življenja in tudi v človekovem razmerju do sveta. Seveda je res, da imajo abstrakcije preteklosti mnogokrat simboličen ali magičen značaj — toda kdo bi si upal trditi, da ga nimajo v zadnji konsekvenci tudi v današnji umetnosti? Še več: mnogokrat doživljamo prav ob abstrakciji zelo intenzivno povezavo z realnim svetom, tako da nam že ob enem samem tonu zazvenj njegova kompleksna celota.

V teh odstavkih se ne želim spuščati v teoretično razglabljanje o upravičenosti tega ali onega nazora, pač pa bi rad vsaj nakazal nujnost, iz katere se je rodila današnja umetnostna situacija in ob kateri bi bilo, kar naj še enkrat poudarim, sleherno načelno vrednotenje le subjektivno in estetsko normativno. Toda nekatere momente, ki so zame aksiomi, bi le rad poudaril:

Prvič, da je umetnost ne samo človekova stvaritev in psihološko nujna, ampak da tudi eksistira samo zaradi človeka. Zato, drugič, ne more biti sama sebi namen in torej ni absolutno avtonomna. Iz tega pa izhaja tretje, da je družbeno pogojena in to kljub svoji poudarjeni osebnostni svobodnosti. Pri tem me kaj malo moti, če umetniki sami naglašajo kdaj larpurlartistični značaj svojih stvaritev, kajti s tem razodevajo manj svoje razmerje do umetnosti kot svoje razmerje do sveta; mnogokrat so taka in podobna gesla samo nasledek neke določene funkcije in pozicije umetnosti v človeški družbi. Že

Jakob Burckhard je poudaril, da umetnina kot realni objekt izraža duhovno podobo svojega časa in družbe. Če torej odvezamemo umetnini njeno socialno dimenzijo, smo njeno čisto umetnostno vrednoto kaj drago plačali.

Kajti če sem zgoraj zapisal, da se posamezne umetnostne oblike in izrazi v zgodovini ponavljajo, vendarle nimajo vedno enakih izhodišč in enakih vzrokov. Nas trenutno zajemajo predvsem tiste silnice, ki so vplivale na nastanek današnje umetnostne situacije. Nekatere od teh sme tudi objektivni sodnik uvrstiti med negativne, čeprav ne toliko na črti samega umetnostnega razvoja kot v okviru njegove povezave s človekom. Pri tem mislim posebno na 19. stoletje! Karakterizira ga pomanjkanje kakršnegakoli skupnega merila kulture, ki bi usmerjalo njen življenjski tok. Kapitalizem mu je prva gospodarska dobrina, liberalizem temelj družbenega in kulturnega življenja, z njima pa je povezan individualizem. Nasproti skupnemu merilu kulture, v čigar znamenju je dotlej tudi umetnost doživljala največje razcvete in enovitost, je kar bolesta individualizacija razkrojila umetnostno tkivo v zapletene vozle najrazličnejših iskanj novih poti, na katerih so kot kažipotj služila vsakovrstna gibala od romantične zanesenosti in nacionalnih idej do znanstvenih eksperimentov, problemov svetlobe in barve pa do narkotičnih sredstev. Umetnost je prenehala biti kolektivna. Umaknila se je v zasebne salone in ateljeje in izgubila stik s človekom. Postala je last peščice družbeno ali intelektualno privilegiranih ljudi. Prenehala je biti monumentalna in celotna, kajti njene posamezne stroke — arhitektura, kiparstvo in slikarstvo — so se usodno ločile in skušale živeti vsaka na svojo pest in po lastni zakonitosti ali celo nezakonitosti. Družbena skupnost je nenadno izgubila z njo stik; umetnost ji je ušla iz rok kakor gibka riba. Človek se je znašel čez noč na pozicijah, ki jih je umetnost že premagala in zapustila. Hiteč za njo, je najdeval vedno le njene sledove, umetnost sama pa je bila že spet daleč pred njim. To mučno dohitevanje zamujenega traja še dandanes. Tako je na splošno kmečkemu človeku še danes umetnostni ideal baročno izročilo, ki ga je spoznal v cerkveni umetnosti, povprečnemu meščanu akademski realizem, inteligentu impresionizem, tovarniški delavec pa žal niha nekje med pripovednim realizmom in kičem. Človeška skupnost je torej izgubila stik z umetnostnim razvojem, ker se ta ni razvijal več pred očmi celotne skupnosti, kakor n. pr. v antiki, v srednjem veku, v renesansi ali v baroku, ko je pomenilo rojstvo nove umetnine pravo občestveno doživetje. Nasledkov tega procesa, ki jih čutimo še danes tudi pri nas, ne bo lahko odpraviti.

Seveda pa je individualizacija spočela še druge anomalije. Nekoč je veljalo za častno, če se je ta ali oni umetnik imenoval učenca katerega velikih mojstrov. Tintoretto je celo na vrata svoje delavnice s ponosom zapisal, da mu je vzor Michelangelova risba in Tizianova barva. Danes pa velja za osebno žalitev, če omeni kritika ob umetnikovem delu kakšne vzore. Sleherni hoče biti originalen do skrajnosti. Zato razvoj novejši umetnosti ne more skladno in organsko teči, ampak se mnogokrat krčevito in v sunkih zapleta in skorajda vedno znova spočenja. Krivda za to ni samo pri umetnikih, ampak tudi pri kritikih, ki so začeli hvaliti umetnikovo »osebno noto«, ki naj bi jo naslon na mojstrske vzore hromil. Zabloda je bila tako na obe strani usodna. Razumljivo je, da se je pri tem rodilo dvomljivo geslo: rešuj se vsak za vsako ceno, kakor ve in zna. Pa čeprav si s tem uničiš življenje in existenco — ali pa vsaj zadnjo tregano pridobiš. Pojav bohemstva in prezira

družbenih konvencij je nudil brodolomcem rešilno desko. Toda naj mar na tisoče umetnikov rodi na tisoče novih umetnostnih izrazov? Končno se nam zdi, kakor bi umetnik in kritik začela tekrovati, da bi bila njuna govorica preprostu človeku kar mogoče neumljiva in namesto, da bi kritika ljudem umetnine približevala, jih s svojo katedrsko zapletenostjo še bolj odtujaše. Tako smo se danes znašli v čudnem in nenormalnem položaju: eni mislimo, da smo na mostu, kjer se srečujemo z umetniki in nam je vse jasno, drugi pa so nekje pod nami in jih umetnost pravzaprav nič ne briga — naj jih odnese voda življenja, kamor hoče. In če kdo od spodnjih ni našega mnenja, imamo zanj pač samo pomilovalen nasmeh, češ, kaj pa ta razume o stvari.

To so le nekateri od zunanjih in v glavnem negativnih vzrokov položaja današnje umetnosti in njene družbene funkcije. So pa še drugi, ki so organsko pogojeni v samem umetnostnem razvoju in so zato nujni in opravičljivi. Tako je v arhitekturi po mogočni simfoniji baročne celostne umetnine nastopil slabokrvni neoklasicizem in za njim vrsta historičnih slogov, ob katerih je Loosov krik o ornamentu kot hudodelstvu zadel kakor strela z jasnega zadovoljno meščansko publiko. Še bolj otipljiv je položaj v slikarstvu in kiparstvu. Rodinova literarna plastika kljub spretno modelirani in oživiljeni formi ni mogla pomeniti začetka nečesa novega, ker je bila v resnici le konec starega. Impresionizem je dognal slikarsko tehniko do zadnjih možnosti in do naturalistično optične fenomenalnosti, socialno pa je bil tako indifereenten, da mu je celo Zola obrnil hrbet. Od tu ni bilo več poti naprej. Prav tako ni vodila nobena steza do drugih umetnostnih vrst, do arhitekture pa še celo ne. Bolj kot krilatica, da se ekstremiti stikajo, velja njena varianta, da ekstremiti izzivajo ekstreme. Že v neoimpresionizmu se začenja skrajno razkrojena barvna lisa spet zgoščevati v forme in se tektonsko organizirati. Cézanne je sumiral forme predmetov in utrdil barvno ploskev ter ji dal novo intenzivnost, Van Gogh je vlil v svoje slike trpečo dušo in Gauguin je poudaril spet kompozicionalno strukturo, ki bi mogla pripeljati do novega združevanja umetnostnih vrst. Toda razen Cézannove so prišle vse rešitve že skoraj prepozno. Slepo ulico impresionizma je bilo mogoče prebiti le s porušenjem celotnega kompleksa okoli nje. Marinettijev krik, da je treba vse muzeje požgati, zveni sicer patetično in domišljavo, v resnici pa je le krik obupa — toda v neki meri konstruktivnega obupa. Če je umetnost hotela postaviti novo stavbo, je morala radikalno zavreči vse stare kalupe in začeti graditi svet na novo. Vsaka drugačna rešitev bi se mnogim zdela polovičarska, pa čeprav bi morda rešila tisto sredino, ki jo zagovarja Hans Sedlmayer v svojem zelo odmevajočem delu »Verlust der Mitte«. Tako se je rodil kubizem, tako je leta 1910 nastal pod čopičem Kandinskega prvi abstraktni akvarel in v nemških deželah se je kot reakcija na naturalizem porodil ekspresionizem. In ne smemo prezreti zelo pomembnega deleža, ki ga je tudi slikarstvu in kiparstvu prispevala arhitektura; ta je postala v našem stoletju celo vodilna umetnostna stroka. Velika gibanja v arhitekturi — Corbusier, »De Stijl«, »Bauhaus« itd. — so nakazala pot tudi upodablajoči umetnosti, ki si je s tem mnogokrat nakopala očitek dekorativnosti. Toda s pomembnim povabilom od strani arhitekta: »Jaz ti ustvarim prostor, ti postavi vanj kip ali sliko«, je bila dana spet možnost, da se na novi ravni uresniči ideal celostne umetnine, ki naj bi družila posamezne umetnostne vrste *enakovredno* med seboj.

Namerno se ne dotikam skrajnosti umetnostnih realizacij, priznam pa, da mi je kot znanstveniku sleherna zgovoren dokument časa in človeka. Zato ne morem odklanjati niti realističnega niti abstraktnega pola, pač pa od obeh terjam, da sta doživljena, prepričljiva in resna v iskanju svojih likovnih ciljev. Ob vsaki umetnini lahko doživljam izpoved človeka, če jo je res porodila ustvarjalna moč in ne pomeni samo davka modnosti ali dnevnega gesla, ki mu dobra fotografija lahko mnogo bolj koristi. Mnogokrat se skrivajo pretresljive izpovedi tudi v umetninah, ob katerih bi povprečen človek zmajeval z glavo — in v takem primeru si želim le dobrega umetnostnega mentorja, ki bi znal tudi preprostemu človeku odpreti oči za doživetje umetnostne resničnosti. Toda s tem, da je neka slika ali plastika abstraktna, še ni nujno umetnina in prav tako ni umetnina vse, kar je realistično zajeto, kakor ni 'nehumano vse, kar zanemarja človeško podobo, in humano vse, kar jo poudarja.

Mnogokrat sem že zapisal, da umetnino lahko samo doživimo, ne moremo pa je razumeti. Niti tiste ne, ki se ponaša, da je produkt čistega razuma in geometrije. Lahko pa jo doživimo kot likovno predstavo, kot vsebino — ne kot snov! — kot izpoved človeka in časa. In taka je v svojih resnih prizadevanjih tudi umetnost naših dni kljub vsej navidezni kaotičnosti. Iz nje odseva vsa katarza današnjega človeka in njegovo mrzlično iskanje — ne v prvi vrsti čistih likovnih rešitev, ampak problematike njegovega bivanja. Mnogo današnjih umetnin bo zapadlo pozabi, mnoge pa se bodo rešile kot priče človeka in njegove bolečine in njegove stvarnosti, čeprav danes še težko presodimo, katere bo čas tako odlikoval. In še: prava umetnost je vedno internacionalna, nikdar pa ne more in ne sme biti internacionalizirana. V tem spoznanju tiči tudi eden od ključev za presojo, s katero bodo današnja umetnost tehtali prihodnji rodovi.

Emilijan Cevc

MISLI O ABSTRAKTNI UMETNOSTI

V sodobni likovni umetnosti se je nabralo tolikanj gradiva za zanimive diskusije, da je nujno postaviti vsakemu razmišljanju dokaj ozke meje, če se nečemo izgubiti v gozdu problemov. V našem kulturnem življenju so se pojavili kritični pogledi na nekatere pojave v sodobni likovni umetnosti šele v zadnjem času, medtem ko spremlja svetovno umetnost že od impresionizma sem zelo močna in pogosto žolčna polemična in kritična dejavnost. Kakor je pozitivna vsaka diskusija, ki prispeva k razčiščenju pogledov na umetnost, je te vrste izmenjava mnenj pri nas še vedno redka, ne samo zaradi tega, ker bi zahtevala od diskutantov veliko razgledanost po sodobni umetnosti, kar ni vedno lahko, temveč bolj zato, ker predpostavlja veliko mero spoštovanja do pogledov in sodb, ki niso enaki našim, ker zahteva tisto skromnost, ko priznavamo, da ne vemo vsega in ne moremo poznati vse umetnosti in je zaradi tega naš izbor in naš sistem le eden izmed možnih. Zato bi uvrstila med te misli citat, ki se ne nanaša na abstraktno umetnost, temveč na odnos razlagalca umetnosti do umetnosti. Elie Faure je zapisal v uvodu svoje knjige »Duh oblik« naslednje:

»Nisem torej mogel in nisem znal biti enostavnejši. A navsezadnje to morda niti ni moja dolžnost. Jaz gledam, kako drugi plešejo, sam pa, žal,