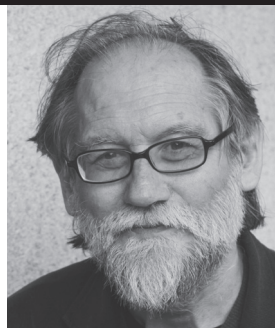


Jiří Bezlaý



Če ne maraš piti, bodi vino!

Dolga stoletja je zahodna umetnost živela v tesni simbiozi z religijo. Njuno sožitje se je končalo šele v dobi razsvetljenstva, ki je zahtevalo doslednejšo ločitev civilne in religiozne sfere. Toda zdi se, kot da likovna umetnost kar ni znala biti profana – ko je doba znanosti in razuma odrekla legitimnost dogmam uradne religije, so umetniki začeli mrzlično iskati nove načine, kako premagati duhovno praznino, ki je nastala ob tem, in preseči banalnost samo materialne eksistence. Izjave umetnikov od romantike naprej nam povedo, da so svoje delo pojmovali kot mistično poslanstvo, kot pot k transcendiranju običajnih človeških danosti, pot k absolutnemu. Ta težnja je še posebno očitna v delu modernistov – vsi veliki pionirji abstraktnega slikarstva so bili tudi v zasebnem življenju goreči iskalci smisla in odpoved mimetičnemu upodabljanju je pomenila poskus prodreti pod površino relativnosti materialnega, pojavnega sveta k njegovemu absolutnemu bistvu. S tem se je seveda tudi v celoti spremenil način gledalčevega dožemanja slike. Če so starejša likovna dela od gledalca pričakovala, naj s pomočjo upodobljenih oseb in predmetov iz realnega sveta razume izraženo misel, je abstraktna slika od njega zahtevala odprtost, čistost duha in pripravljenost za kontemplacijo. Kot da si je v času, ko je verska dogma izgubila kredibilnost, del religioznega življenja prisvojila umetnost!

Težnja po doživljanju svetega skozi proces ustvarjanja je še močnejše kot pri drugih modernistih izražena v delih slikarjev informela. Večina med njimi je odlično poznala mistiko Daljnega vzhoda, a tudi tistim, ki se z njo niso posebej ukvarjali, na primer Jacksonu Pollocku, se je ustvarjanje zdelo “odkrivanje umetnikove notranjosti, ritual, orgija oblikovanja brez konca ...”. Med slikarji informela je Ad Reinhardt, ki je dolga leta temeljito proučeval azijsko umetnost, najbolj precizno in najbolj radikalno definiriral tako naravnost. Zavzemal se je za umetnost brez česar koli

subjektivnega, ekspresivnega, trenutnega, za umetnost, ki seva brezizrazno praznoto, popolno zavedanje, "neposeljen in poduhovljen" um, brezčasno "najvišje počelo", "univerzalno formulo" umetnosti.

Se je "mističnemu" poslanstvu umetnosti, o katerem so govorili največji umetniki od romantike pa do konca modernizma, torej iskanju doživljanja svetosti skozi proces ustvarjanja, mogoče bolj približati, kot se je, tako v izjavah kot v slikah, Reinhardt?

V časih hipijevskega gibanja, tj. v času poudarjene, čeprav na svojevrsten način razumljene spiritualnosti, so to poskušali. Tista leta je bila zelo priljubljena fraza "umetnost je živeti." Ni bila nova. Že leta 1952 so pod naslovom *Umetnost življenja* posthumno izšli dnevniški zapiski italijanskega pesnika Cesareja Paveseja. Nekaj let zatem so z naslovom *Znanost o Biti in umetnost življenja* izšli nauki indijskega guruja Maharišija. Do danes se je seznam literarnih, spiritualnih ali kvazispiritualnih del s takšnim ali podobnim naslovom podaljšal na najmanj pol ducata strani. Toda v šestdesetih letih 20. stoletja je bila ta fraza mišljena resno. Produciranje umetnin ni potrebno, če napraviš umetnino iz svojega življenja. "Če ne maraš piti, bodi vino!" je v enem od *Sonetov na Orfeja* zapisal Rilke. Razsvetljeni ljudje naj bi doživljali svet tako bogato in izpolnjujoče, da bi bila umetnost kot nekaj, kar nas dviguje nad sivino vsakdanjika, povsem nepotrebna. "Preden krenemo na pot, je ptica ptica in planina planina. Med potjo ptica ni več ptica in planina ni več planina. Na cilju (ko dosežemo *satori* – zenovsko razsvetljenje) je ptica spet ptica in planina spet planina, le da ju vidimo jasneje in bolj polno," pravi učitelj zena. Umetnost, ki naj "nevidno v stvareh napravi vidno," ni več potrebna, ko smo sposobni nevidno zaznati tudi brez nje.

Alternativci v šestem ali sedmem desetletju prejšnjega stoletja, ki so se oklicali za "umetnike življenja", so po navadi ustanavljali komune, kjer so s skromnim in delovnim življenjem v stiku z zemljo in naravo, ne da bi ustvarjali artefakte, poskušali osmisлити in poduhoviti svoj vsakdanjik. Podobno kot v zenovski zgodbi: novinec je prišel v samostan in zaposlili so ga s trenjem riža. Po daljšem času je užaljen poiskal učitelja in potožil: "Že mesece in mesece tukaj tarem riž, pa me nisi še niti minute poučeval o zenu!" Učitelj se je začudil: "Kako da ne? Že od prve minute te ves čas učim zena!"

Lahko verjamemo, da so vsaj nekateri med "umetniki življenja" mislili resno in da se je tudi tako mogoče približati temu, kar so k iskanju transcendence usmerjeni umetniki razglasili za osnovno poslanstvo umetnosti, čeprav nas vesti o ljudeh, ki se jim je to posrečilo, ne dosežejo. "Sveta umetnosti" (v Dickiejevem pomenu besede – torej združbe kuratorjev,

galeristov, menedžerjev, uradnikov kulturnih institucij in tistega dela umetnikov, ki so jih naštetí pripravljí sprejeti za svoje) ne zanimajo, saj jih ni mogoče tržiti. Že to je dovolj tehten razlog, da je “živeti umetnost” odlična alternativa produciranju artefaktov, eden redkih načinov, ko se ustvarjalec lahko izogne diktatu mode in prilagajanju zahtevam galeristov in kuratorjev, ko je v resnici neodvisen tako od mnenja kritike kot od spogledovanja z okusom publike. Nemara je edina pomanjkljivost takšne umetnostne usmeritve njena nemoč komunikacije.

* * *

Žal se je tudi ta čudovita ideja umetnosti kot življenju – *art of living* – zbanalizirala prav tako hitro kot druge lepe ideje. Leta 2002 je bil na kasselski Dokumenti predstavljen projekt ameriškega avtorja, ki je deset dni obiskoval ljudi v Veliki Britaniji in Nemčiji, jih spraševal, kaj je umetnost, nato pa razstavil njihove odgovore. Ti so bili začudujoče podobni drug drugemu. Vsi vprašani so že bili kdaj v muzeju ali galeriji in vsi so se tam na smrt dolgočasili. Enotni so bili v prepričanju, da je “tisto v muzejih sranje” in da je umetnost življenje. Kako naj bi bila umetnost življenje, pa so si razlagali na moč preprosto. Nekomu se je zdelo, da je umetnost imeti dobre odnose s sinom, kar se mu nikakor ni posrečilo. Zobozdravnik je trdil, da je umetnost izdelati dobro zobno protezo, in samega sebe razglasil za v tem smislu popolnega umetnika. Ni se bilo mogoče izogniti vtisu, da je tudi mnenje avtorja projekta enako, da je celo izvedel anketo predvsem z namenom, da bi nam povedal, “da je tisto v muzejih sranje”.

No, ameriški *project-artist* ni bil prvi, ki so ga zanimale umetnostne sodbe povsem neukih ljudi. Že davno pred njim je sovjetska oblast na podoben način testirala primernost umetniških del za nove, porevolucijske razmere. Balet *Labodje jezero* se je tako izkazal za neprimernege, saj so od sedmih delegatov nekega kolhoza med predstavo kar štirje zaspali!

Sintagma “živeti umetnost” je postala le puhla floskula, ne samo v zavesti ljudi, ki so, mogoče v okviru šolske ekskurzije, enkrat v življenju videli muzej od znotraj, temveč tudi med poznavalci. Umetnostna smer, ki si je nadela ime *art of living*, je bila mogoče edini kolikor toliko resen uspeh prizadevanja pionirjev avantgarde za oplemenitenje in poduhovljenje vsakdanjika. V vseh drugih primerih je ta ostal tak, kot je bil od nekdaj, umetnost pa je postala neverjetno vsakdanja. Julian Stallabrass, avtor kontroverznih del o sodobni tvornosti, je zapisal, da so se modernistične sanje o zlitju umetnosti in življenja očitno uresničile, a ne kot sinteza, temveč kot predaja šibkejšega. Popart, ki je dadaistična preverjanja meja

umetnosti “nadgradil” z zelo preprostim onesnaženjem “visoke umetnosti” s popularno kulturo, je imel bolj daljnosežne posledice, kot se zdi na prvi pogled. Čeprav so ga številni nadvse relevantni misleci označili za izraz deformirane potrošniške mentalitete, je vendar prispeval levji delež k današnjemu pojmovanju umetnosti. Ta že dolgo ni več “obljuba smisla”, kot je nekoč poezijo definirala pesnica Maja Vidmar, in le redkokdaj je še “eksistencialno dejanje”. In celo kadar je, nam govori o praznosti in brezsmiselnosti eksistence. Ideje o iskanju “absolutne podlage bivanja”, ki so tako odločilno zaznamovale modernizem, so bile v postmoderni dobi razglašene za prazno propagando. Pred desetletji je avstrijski kritik še lahko zapisal: “Umetnost je tisto, kar ostane v umetniškem delu, ko je vse ostalo že analizirano.” Danes velja prav nasprotno. “Rad bi samo vprašal, zakaj toliko kritikov, piscev in filozofov s takim veseljem trdi, da izkušnja umetniškega dela ni dosegljiva razumu? Zakaj kar brez boja priznajo poraz znanja? Kje je izvir nikoli potešene potrebe po podcenjevanju razumskega dojemanja, vroča želja po utrjevanju prepričanja, da umetniškega dela ni mogoče poenostaviti, ali, drugače rečeno, po potrjevanju njegove transcendence?” se v delu *Les regles de l'art* sprašuje kritik Pierre Bourdieu.

Morda je prav želja, da bi umetniška dela v celoti došli z razumom, kriva za to, da nam številni projekti ne povedo ničesar brez zapletenih teoretičnih besedil, ki jih spremljajo. Intelektualizem v postmoderni umetnosti ni zanikal le transcendence, “nadčutnega”, temveč je potisnil v ozadje tudi neposredno čutno dojemanje. Pogosto je likovnost ne le podrejena konceptu, temveč povsem eliminirana.

V zgodovini so že bila obdobja, ko je v umetnosti intelekt prevladal nad čutnostjo. Tak je bil manierizem druge polovice 16. stoletja. Takrat so, na primer, nastajale slike, ki jih ni bilo mogoče razumeti, če nisi vedel, kako so si redki za to snov zainteresirani učenjaki tiste dobe razlagali pomen egiptovskih hieroglifov. A kakšno veselje in olajšanje je zavladalo med publiko, ko se je v začetku 17. stoletja slikarstvo spet vrnilo k naravi, kot jo dojemajo čuti! Skoraj ni bilo obdobja, ko bi bila umetnost predmet tako živega zanimanja tako širokih plasti družbe kot takrat!

Tudi pozneje je živa, neposredna čutnost pogosto porazila intelektualne koncepte. Vzemimo za primer oba kiparja poznega 19. stoletja, ki sta najbolj usodno vplivala na nastanek modernega kiparstva. Eden od njiju, Adolf von Hildebrandt, je bil zelo inteligenčen in eruditsko izobražen, številni njegovi predniki mnogo kolen nazaj so bili prominentni učenjaki in univerzitetni profesorji. Njegovo teoretično delo o vprašanju oblike v likovnem delu je doživelo več kot dvajset ponatisov in je odločilno vplivalo

na očeta moderne umetnostne zgodovine Heinricha Wölfflina. Drugi, Auguste Rodin, je bil povsem neizobražen – že pred svojim štirinajstim letom je moral opustiti šolanje, ker se ni bil sposoben naučiti niti najbolj preprostih računskih operacij in tudi bral je le zlogovaje. Hildebrandt je Rodinovim kipom sicer priznaval nekatere kvalitete, toda očital jim je, povsem upravičeno, popolno pomanjkanje koncepta.

“Moder je tisti, katerega delo je obstojnejše od njegove modrosti,” je govoril starodavni kitajski mislec Lao Ce. Danes se ob ogledovanju Hildebrandtovih kipov, kljub trdnemu in teoretično tako dobro utemeljenemu konceptu, lahko samo čudimo njihovi sterilnosti, medtem ko nas divja čutna moč Rodinovih povsem prevzame. O gigantski moči njegovih skulptur je pesnik Rainer Maria Rilke, ki je bil nekaj let Rodinov tajnik, napisal monografijo, ki je tedaj veljala za enega temeljnih spisov o kiparstvu. Tesno sodelovanje izjemno inteligentnega pesnika z eruditsko izobrazbo in povsem neizobraženega, počasi mislečega mojstra ni pustilo nikakršnih sledi v Rodinovem kiparstvu, zato pa je pomembno preobrazilo značaj Rilkejevega pesništva. Ni več iskal liričnega navdiha, v njegovih pesmih se je pojavila “kiparska” trdnost. Začel je verjeti, da umetnost, tudi pesniška, raste iz poznavanja metjeja, iz rokodelske spretnosti. Kot bi si za moto vzel Rodinov izrek: “Potrebno je delo, samo delo. In treba je biti potrpežljiv.”

Čeprav se je v zgodovini že dostikrat pokazala nemoč intelektualnemu dojetanju namenjene umetnosti, je v zadnjih dveh desetletjih takšno dojetanje izpodrinilo skoraj vse drugačne možnosti obravnave likovnega dela. Razlogi za to zagotovo niso tako preprosti, kot nam pripovedujejo nekateri eksegeti tovrstne tvornosti, ki se sklicujejo na pomanjkanje časa v našem hitrem, frenetičnem tempu življenja. “Časa ni in zato je umetniško delo mnogokrat opremljeno z okvirom informacij, ki omogočajo vstop vanj. Forma je skrčena v pripomoček, ki služi hitrosti pospešenega posredovanja vsebine ali postane nepomembna in celo izgine,” je zapisala mlada slovenska likovna kritičarka. Uporabniku umetnosti, vajelemu v času modernizma običajnega kontemplativnega sprejemanja likovnih del, se zdi takšno pojmovanje več kot površno. Obiskovalec razstave ali umetniškega dogodka naj bi, zato da bi prihranil čas, potreboval vodenje svojega razumevanja in doživljanja! Forma, ki v 20. stoletju ni bila samo nosilec vsebine, temveč je bila vsebina, med njima ni bilo razlike, je nenadoma postala tako siromašna, da potrebuje dodatno teoretično razlago. Lahko pa celo izgine in spremljajoča teoretična razlaga je namenjena temu, da bi gledalec hitreje in brez muke dojel vsebino izginule forme! Naj bo absurdnost izjave mlade kritičarke še tako očitna, smo podobne argumente, kot je njen, v zadnjem času že večkrat slišali.

Tudi trditev, da ob današnjem hitrem tempu ni več časa za poglobljeno sprejemanje umetnosti, je dvomljiva. Časa je namreč dovolj celo za najbolj plehka razvedrila, ki nam jih zabavna industrija servira v velikanskih količinah, in tudi za vse abotnosti, s katerimi nas zasipavajo mediji. Šele z vdorom vseh teh cenenosti v sfero "visoke umetnosti" se je izgubila potreba po kontemplaciji umetniškega dela, saj ni bilo več o čem kontemplirati. Kar prepogosto so zapletena in težko razumljiva teoretična besedila opravičevala praznost projektov. Zmagoslavje množične kulture, ki jo je inavguriral popart, je bilo popolno in "svet umetnosti" je sprejel zakonitosti njenega delovanja. Nekateri avtorji so skoraj dosegli slavo estradnih zvezdnikov, čeprav ob njihovih delih nikakor ne bi mogli doživeti katarze, pa tudi noben, še tako sposoben in cenjen ekseget njihovega dela do zdaj še ni zmozel zadovoljivo pojasniti, za kaj v tem delu sploh gre. Velikanska priljubljenost, ki jo uživajo, nam zadošča, da njihove stvaritve brezpogojno sprejmemo kot mojstrovine. Brisanje meja med umetnostjo in kičem je sprva imelo izrazito ironičen prizvok, ki pa se je nenavadno hitro izgubil in v naši zavesti sta se obe kategoriji zlili v eno samo. Danes se le redko kdo še začudi, da se na kulturnih straneh naših časopisov poročila o razstavah stripov pojavljajo pogosteje kot tista o resnih in kakovostnih likovnih dogodkih in da je koncertom različnih pop skupin namenjenega več prostora kot resni glasbi.

Zanikanje "transcendentnosti" umetnosti se kaže celo v terminologiji. Redko kdo danes še izreče besedo umetnost. Nadomestil jo je izraz "likovna praksa". Namesto "ustvarjanje" se danes uporablja izraz "produkcija". Mladi nemški avtorji nočejo več biti umetniki, rajši se predstavijo kot "pripravljalci razstav", *Ausstellungsmacher*. Spremenjena terminologija precej bolj natančno opiše stanje in kaže, da se ustvarjalci zavedajo omejenega dometa svojih projektov. Kljub temu pa pridno zabijajo žeblje v pokrov krste tistega, kar se je včasih imenovalo umetnost, sililo ljudi h kontemplaciji in poglobljanju vase in si domišljalo, da ima moč spremenjati človekovo zavest.

Iz velikega dela današnje tvornosti je povsem izginila likovnost ali celo sleherna forma sploh. Nenavadno je, da se še vedno imenuje "likovna praksa" in da se še vedno dogaja pod okriljem institucij, ki so bile včasih namenjene likovni umetnosti. Gledališče je – kljub pomanjkanju časa – ostalo gledališče, literatura je ostala literatura, glasba se še vedno izraža z zvoki, le likovna umetnost je postala nekaj povsem drugega, kot je bila. "Umetnost je večna, le njene oblike se spreminjajo," je v začetku 20. stoletja napisal Rudolf Steiner. Kaj je z večnostjo tega, kar je ostalo od umetnosti, ko se je izgubila likovnost? Deziluzija in streznjenje sta

popolna in zdi se, da strahovito boleča. O tem nam pričajo številni projekti, med drugim tudi zanimiv incident, ki se je zgodil pred nekaj leti na razstavi v Stockholmu, ko je ruski performer Aleksander Brener (znan po tem, da je nekoč s sprejem uničil slovito Malevičevo sliko) zaradi nestrinjanja z organizatorji v imenu radikalne demokracije z mačeto razkosal iz človeških las spleteno skulpturo kitajskega kiparja. Pobegnil je, preden je prišla policija, ta pa je aretirala drugega ruskega performerja, Kulika, ki je gol in na vseh štirih kot pes z zobmi popadal obiskovalce razstave in je ravno poskušal ugrizniti nekega otroka. Nedvomno gre pri obeh ruskih umetnikih za "eksistencialno dejanje", toda o kakšni eksistenci nam pripovedujeta! Če bi verjeli Shakespearovemu izreku o umetnosti, ki drži ogledalo svoji dobi, bi morali misliti, da v vsej zgodovini ni bilo strahotnejšega obdobja, kot je naše. Toda s tem bi se težko strinjali – še nikoli se ni toliko govorilo o človekovih pravicah kot danes in tudi standard je bil samo še v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja višji, kot je (vsaj na Zahodu) danes. Res pa je, da so družbene spremembe, ki so se zgodile v zadnjih dveh desetletjih, poglobile občutje negotovosti, brezizhodnosti in "metafizične tesnobe". Nista morda tudi zanikanje "transcendentnega", ki ga tako strastno zagovarjajo nekateri teoretiki postmoderne umetnosti, in želja po zgolj razumskem dojemanju sveta in umetnosti doprinesla svoj delež k občutenju izkoreninjenosti?

Brez dvoma gre tako pri Brenerjevih destruktivnih akcijah kot pri Kulikovi skrajno radikalni in boleči problematizaciji statusa umetnika za upor, morda ne toliko proti brezobzirnemu globalnemu neoliberalizmu, katerega zakonitostim se je bolj ali manj slepo podredil večji del "sveta umetnosti", kot proti temu, kar se dogaja z umetnostjo, ko se je polasti družbeni establišment. Ko dela avtorjev, ki so z neizprosno, krvavo poštenostjo grebli v svoje globine, da bi si pojasnili ključna vprašanja eksistence, in ki so pogosto postali tragične žrtve svojega napora, postanejo sredstvo za reprezentanco in promocijo tistega sloja, ki je po zaslugi svoje grabežljivosti postal "elita družbe". Ali, še hujše, samo dobra finančna naložba. Skoraj zagotovo se v bančnih sefih bogatašev skriva več najpomembnejših del največjih mojstrov modernizma, kot jih je mogoče videti v javnosti dostopnih zbirkah muzejev in galerij. "Umetnost je mikroskop, ki ga umetnik usmerja v globine svoje duše, da bi nam pokazal skupne skrivnosti nas vseh," je v svojem dnevniku napisal stari Tolstoj. Obstaja kaj, kar bolje označuje današnje stanje duha, kot "globine duše" in "skupne skrivnosti nas vseh" v bančnih sefih?

Likovna umetnost že nekaj časa hodi z roko v roki z modo. V revijah, ki novepečene bogataše učijo, kako naj se oblačijo in kako naj živijo, da se

bodo lahko počutili kot družbena elita, se redno pojavljajo skrajno naivni in diletantski članki o klasikih modernizma, v umetnostnih revijah pa ne samo reklame za modne trgovine, temveč tudi članki o modnih kreatorjih. Trditev, da je korist obojestranska – moda naj bi dobila videz resnobnosti in kultiviranosti, umetnost pa glamuroznost, ni posebno prepričljiva. Kdo potrebuje glamuroznost v umetnosti? Le kdor jo razume kot izrazito potrošniško in nič več kot potrošniško dobrino. “Biti dober poslovnež je najbolj fascinantna oblika umetnosti,” je izjavil Andy Warhol. Videti je, da so ga naslednje generacije vzele kar nekoliko preveč resno – izkazalo se je, da so bili na Japonskem financiranje umetnosti in odkupi umetniških del predvsem pretveza za pranje denarja in utajo davkov od prodaje nepremičnin. Lahko si mislimo, da drugod ni dosti drugače. Samo občudujemo lahko jasnovidnost Marcela Duchampa, dadaista, ki je na sodobno tvornost vplival bolj usodno kot kateri koli drug umetnik 20. stoletja. Svoj sloviti pisoar je namreč razstavil pod psevdonimom Richard Mutt. V francoskem slengu Richard pomeni vreča denarja, Mutt pa v angleščini pes mešanec ali tudi samo butelj.

Bolj ko se “likovna praksa” odpoveduje formam in se ukvarja le še s konceptom, večje spoštovanje javnosti uživa dizajn, torej lepota forme, katere vsebina je namenjena samo reklamiranju trgovske robe. Primer lahko vzamemo kar iz domačega okolja: med Prešernovimi nagrajenci ali nagrajenci Prešernovega sklada zadnji dve leti ni bilo nobenega likovnika, zato pa kar dva oblikovalca. Zadnji nagrajeni likovnik je bil bolj kot po slikarstvu znan po svojem slovitem stripu. Seveda so to le nepomembne malenkosti, vseeno pa kažejo na spremenjeno lestvico vrednot. Večkrat smo že naleteli na manj nedolžne oblike prevlade, včasih celo nasilja dizajna nad umetnostjo. Eden takih primerov je ureditev Brancusijevega ateljeja v pariškem Pompidoujevem centru.

Brancusi, začetnik modernega kiparstva, “oče” kiparskega jezika 20. stoletja, je pred smrtjo svoj atelje (ki med francoskimi kulturniki ni bil znamenit le zaradi skulptur, temveč tudi zato, ker so se zaradi kiparjevih izjemnih kuharskih veščin v njem pogosto končevala večdnevna popivanja pariških boemov) zapustil francoski državi, vendar s pogojem, da ga ohranijo takšnega, kot je bil. Njegove želje niso v celoti upoštevali. Neugledno leseno barako so podrli, a v pariškem Muzeju moderne umetnosti na ogled postavili rekonstrukcijo njegovega ateljeja, ki je zelo zvesto sledila fotografijam, ki jih je avtor sam posnel. Sredi ustvarjalnega nereda je obiskovalec lahko začutil rudimentarnost lesenih klad in še neobdelanih skal pa tudi otipal dokončane skulpture, ki kljub skrajni dovršenosti in prefinjenosti oblik niso izgubile ničesar od te rudimentarnosti. Zdelo se je,

kot da je prostor prepojen z občutjem skrajne zemeljskosti in spiritualnosti obenem, kot da je še vedno poln duha preprostega, pušavniškega mojstra.

Po selitvi Muzeja moderne umetnosti v Pompidoujev center je ureditev Brancusijevega ateljeja prevzel ugledni, s številnimi nagradami počašeni arhitekt Renzo Piano. Namesto prejšnje postavitve, ki je dihala toplino in pristnost, je nastal mrzel, po zakonih najbolj mrtve estetike urejen okrogel prostor, kjer lahko gledalec le od daleč in skozi debela stekla motri eksponate, gledanje pa še otežujejo široke apnenčaste pregrade med stekli. Sterilna belina prostora, ki bi pristajala bolnišnici ali laboratoriju, je popolnoma tuja mojstrovemu skromnemu ateljeju v preprosti leseni baraki v četrti Montparnasse. V tem mrtvem, neprimernem okolju je Brancusijeva umetnost izgubila svoje bistvo, zbanalizirali so jo na raven dizajna v najslabšem pomenu te besede.

Tako kot Brancusijevi se godi zapuščini vsakega, še tako resnega iskalca, če le postane dovolj "uspešen" in znan, da zbudi appetite družbenega establišmenta. Njegova dela postanejo emblemi tistih družbenih sil, ki so bistvu in ciljem umetnosti najbolj tuje. In to dejstvo zna "svet umetnosti" s pridom izkoristiti. Kdor je vsaj malo razmislil o mehanizmih, ki uravnavaajo tvornost našega trenutka, se le težko upre skušnjavi, da bi kot Kulik po pasje z zobmi popadal obiskovalce imenitnih umetnostnih spektaklov. Toda, paradoksalno, tudi Kulika je "svet umetnosti" brez zadržkov sprejel za svojega – celo najbolj radikalen upor se sproti spreminja v svoje nasprotje. Zavedanje nesmiselnosti upora in nemožnosti spreminjanja razmer je morda med glavnimi krivci za anemičnost "produkcije" današnjega trenutka. A vendar, nekoč, še ne tako daleč nazaj, je bilo mogoče umetnost še doživljati kot "obljubo smisla" ...