

BITI VMES – UMETNOST KOT PRAXIS

51

»Πᾶσα τέχνη καὶ πᾶσα μέθοδος, ὁμοίως δὲ πρᾶξις τε καὶ προαίρεσις, ἀγαθοῦ τινὸς ἐφίεσθαι δοκεῖ· διὸ καλῶς ἀπεφήναντο τὰγαθόν, οὐ πάντ' ἐφίεται. διαφορὰ δέ τις φαίνεται τῶν τελῶν· τὰ μὲν γάρ εἰσιν ἐνέργειαι, τὰ δὲ παρ' αὐτὰς ἔργα τινά. /.../ πολλῶν δὲ πράξεων οὐσῶν καὶ τεχνῶν καὶ ἐπιστημῶν πολλὰ γίνεται καὶ τὰ τέλη.«

»Vsaka umetnost in vsako raziskovanje, kakor tudi vsako dejanje in odločanje, teži – po splošnem naziranju – k nekemu dobru; od tod tudi lepa oznaka, po kateri je 'dobro' 'smoter, h kateremu vse teži'. Vendar je med smotrom in smotrom razlika; /.../ Ker pa so oblike dejanj, umetnosti in znanosti različne, so različni tudi smotri.«

(Aristotel, *Nikomahova etika*, 1094a)

1. Realnost – svet odgovornosti

Umetnost je ena izmed oblik človekovega delovanja v *realnosti*. In kot je prepoznal že Aristotel, naj bi bil vsem človekovim delovanjem v realnosti skupen nek generalni smoter, ki pa ga ta lahko dosega na različne načine.¹ To skupno intenco vseh dejavnosti – »smisel življenja« kot pravi slovenski filozof Janez Janžekovič – ponavadi označimo kot »delati dobro«.²

Toda, kaj pravzaprav sploh pomeni »realnost« in kaj pomeni »delati dobro« v njej?

Delati dobro v realnosti ni mogoče, če se človek ne more *svobodno* odločiti, da lahko dela tudi slabo. Delovanje mora imeti svojo negativno ranljivo plat,

1 Prim. Aristoteles, *Nikomahova etika*, prev. Kajetan Gantar, Cankarjeva založba, Ljubljana 1964, 1094a (knjiga I, 1).

2 Prim. Janez Janžekovič, *Smisel življenja*, Mohorjeva družba, Celje 1966.

saj le, če lahko deluje zmotno, lahko deluje tudi dobro. Tragedija delovanja – da je možno v njem škodovati – je zanj bistvena. Antropološki izvori človekove svobode v realnosti, zaradi katere se lahko odloči za ali proti dobremu, pa so, kot ugotavlja Paul Ricoeur, v dinamiki med človekom kot končnim časovno-prostorsko lokaliziranim organizmom (Ricoeur ga imenuje *bios*, sam mu bom rekel *topos*) in subjektom, ki z razumom posega po univerzalijah (*logosom*).³ Človek je kot bitje v realnosti nujno celota neskončnega in končnega, duha in telesa, *logosa* in *toposa*. Prisotnost v realnosti postane možna šele kot prisotnost nečesa »otipljivega za človeške roke«.⁴

Prav relacija *logos* – *topos* torej določa temeljno dinamiko realnosti, s tem pa tudi nekakšno vrednostno točko – mejo med dobrim in zlim – vseh človekovih delovanj v njej, od umetnosti do znanosti, ne glede na njihove specifične razlike. Takrat namreč, ko gresta *logos* in *topos* vsak svojo pot in ne eksistirata v sinhroniji, vodita v zlo, nasprotno pa takrat, ko se nekako ujameta, vodita k dobremu. Takrat pride do nečesa, kar lahko s filozofom Georgom Steinerjem imenujem *odgôvornost* (ang. *responsiveness*) ali *odgovornost* (ang. *responsibility*), ki ima dva neposredno povezana vidika.⁵ Prvi je komunikacijski vidik – torej *odgôvornost* –, ki zavezuje k interakciji ali korespondenčnosti; drugi pa je etični vidik (*odgovornost*), ki zavezuje k *dobri* interakciji. Beseda *odgovornost* v slovenščini še lepše kot v angleščini implicira oba pomena, saj v komunikacijskem smislu pomeni »odzivnost« oziroma tisto, kar izhaja iz potrebe po odgovoriti. V tem primeru je *odgovornost* torej *odgôvor(nost)*. Prav ta *odzivnost* pa nujno implicira tudi etični akt *odgovornosti*, saj *odgôvornost* v komunikacijskem smislu vselej zahteva previdnost in upoštevanje *drugega*, ki mu odgovarjamo. Med mano in drugim je potrebno nekakšno »semantično zaupanje«, ki terja obojestransko *odgôvornost/odgovornost*. Drugemu moram zaupati, da mi nekaj govori in da mi govori, »kar misli«. V tem smislu drugi zahteva mojo *odgovornost* in *odgôvor(nost)*, hkrati pa je tudi on *odgovoren* do mene, saj *odgovarja* za moj odziv. Zato po Steinerju »odgovoren odziv oziroma *odgovarjajoča odgôvornost* delata iz procesa razumevanja moralni akt«.⁶

Odgôvornost torej vselej zahteva pazljivost do tega, kar drugemu v komunikaciji lahko povzročimo, zahteva torej *odgovornost*, ki nas zavezuje k temu,

3 Prim. Paul Ricoeur, *Fallible Man*, Fordham University Press, New York 1986.

4 Prim. Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004, str. xiii.

5 Prim. George Steiner, *Resnične prisotnosti*, prev. Vid Snoj, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 2003, str. 82.

6 Ibid.

da v komunikaciji potrjujemo existenco drugega (mu delamo »dobro«) in je ne uničujemo (mu ne delamo »zlega«). *Drugi*, ki mu je potrebno v realnosti odgovarjati, pa se javlja na najrazličnejših ravneh: na intrasubjektivni ravni je to telo v odnosu do duha, na intersubjektivni ravni je to drugi jaz v odnosu do mojega jaza, na kozmološki ravni pa je to narava v odnosu do družbe.

Primer moralne »uzakonitve« preloma odgovornosti/odgovornosti v realnosti na intersubjektivni ravni so na primer biblične zapovedi. Ker delovanje v nasprotju z odgovornostjo/odgovornostjo lahko v končni fazi privede do prekinitve življenja, si je človek zapoved »ne ubijaj« naložil enostavno zato, ker mora, če želi preživeti, afirmirati življenje in delovati v skladu z naravno logiko odgovornosti/odgovornosti. Biblični moralni zakon, ki pravi »ne stori tistega, kar ne želiš, da bi drugi tebi storil« zato kot bistveno predpostavko zahteva človekovo arhetipično notranjo potrebo po afirmaciji življenja, saj drugače ni etično vzdržen. Če moralni zakon ne predpostavlja človekove *vesti*, po kateri človek globoko v sebi nikoli ne želi, da bi mu drugi storil zlo in deloval proti naravni logiki odgovornosti, lahko namreč vodi v skrajno relativistično in sporno etično izpeljavo, po kateri lahko opravičim »zlo« delovanje s tezo, da tudi sam želim, da nekdo meni slabo stori.

Delovanje v nasprotju z odgovornostjo/odgovornostjo torej vodi v umiranje. To pa na vseh ravneh življenja, tako intrasubjektivni, intersubjektivni kot kozmološki ravni. Kultura, ki temelji na destrukciji odgovornosti do telesa, do sočloveka in do narave, je obsojena na propad, kar očitno postavlja pod vprašaj tudi marsikatero početje sodobnega človeka.

2. Virtualnost – svet brez odgovornosti

Kaj pomenita *realnost* in *odgovornost* v neki dejavnosti, postane posebej razvidno, ko premislimo svet, v katerem odgovornosti/odgovornosti ni. To je svet *virtualnosti*,⁷ v katerem ni mogoče delati niti dobro niti slabo. Če je za realnost bistvena odgovorna koeksistenca logosa in toposa, ki posledično zahteva pozitivno ali negativno opredelitev v odnosu do odgovornosti/odgovornosti, pa je za virtualnost značilno, da v njem eden izmed dvojice logos – topos umanjka. Virtualnost je zato sfera čistega logosa ali toposa, v kateri se duhovno ne more preverjati v telesnem, zato se tudi odgovornost ne more

⁷ Izraz »virtualno« izhaja iz latinske besede *virtus*, kar pomeni »krepost, vrlina«. Sodobni pomen besede »virtualno« seveda nima nikakršne povezave z izvirno etimologijo, pač pa nosi predvsem pomen, ki izhaja iz njegove uveljavitve v svetu računalništva in označuje nekaj, kar ne obstoji fizično, pač pa le dozdnevno. V svoji izpeljavi razvijam »računalniški« pomen virtualnega kot svet brez odgovornosti in zato nasproti realnemu.

razviti. Odgovarjanje, ki poteka med duhovnim in telesnim, mano in drugim, družbo in naravo, je pogoj etičnosti, ki je zato mogoča le v realnosti. Zato pa v virtualnosti ni mogoče delati niti dobro niti slabo.

Glede na umanjkanje ali logosa ali toposa lahko ločim dva tipa objektov virtualnosti. Prvi, ki ga lahko imenujem *simulaker*,⁸ lebdi v sferi gole fikcije, drugi, ki ga bom imenoval *fakt*, pa v sferi surove in neobdelane materije.

Za simulaker je značilno, da inscenira realnost v stanju virtualne breztelesnosti. Simulakri so le iluzija realnosti, saj so brez realne telesnosti, zato se tam odgovornost ne more vzpostaviti. Simulakri so logosi, ki nimajo svojega toposa, zato so *u-topični* in to v dobesednem smislu. Namreč, vse kar je realno, potrebuje svoj topos, zato pa je vse, kar nima svojega toposa, vselej *u-topično*.⁹ Nobeno dejanje v simulakru zato ne pomeni nič, ni ne slabo ne dobro. Mogoče je celo reči, da dejanj v njih zato sploh ni. Simulakri si lahko zamislijo karkoli, ne da bi se ozirali na to, ali je to po eni strani sploh realno možno in po drugi strani tudi etično odgovorno.

54

Primer simulakrov so računalniške igrice, kjer ni telesnosti, zato pa v njih lahko človek povsem brez moralnih zadržkov počne stvari, ki jih v realnosti nikoli ne bi. Ker nobeno navidezno »telo« v računalniški igrici zares ne umre, to pomeni, da ubiti tam ne pomeni nič slabega. Ker v virtualnosti razlike med dobrim in slabim ni in je ne more biti, ubijanje v računalniški igrici načeloma ni etično slabo dejanje.

Za fakt je značilno nasprotno kot za simulaker. Fakti so toposi brez logosa, zato so fizično izraziti, vendar brez smisla. Fakt je torej nek fizični, entropični preostanek naravnega ali umetnega procesa, v katerem se naboj duhovnega ni vzpostavil. Fakt je pravzaprav smet, ki preostane, ko je nek proces končan. Je tisto, kar po končanem procesu vržemo stran, saj je brez smisla.

Seveda pa se ob objektih virtualnosti postavlja vprašanje, kaj se zgodi, ko se začeta svet realnosti in virtualnosti prepletati. Šele takrat postanejo objekti virtualnosti za človeka zares pomembni in lahko celo nevarni. To implicira dve dilemi. Prvič, kaj se zgodi, ko logiko realnosti prenesemo v logiko vir-

8 Beseda »simulaker« izhaja iz latinske besede *simulacrum*, kar pomeni »podoba, privid«. Simulaker torej vzpostavlja iluzijo, privid realnosti, vendar brez telesnosti. Izraz ima sicer v filozofiji bogato zgodovino konceptualizacije (na primer pri Platonu, Nietzscheju, Jeanu Baudrillardu in Gillesu Deleuzeu).

9 To parafrazo povzemam po pogovoru z Jožefom Muhovičem, ki jo je sam aktualiziral na pobudo izjave Maksimiljana Matjaža (Prim. tudi: Jožef Muhovič: »Likovna ali vizualna umetnost? Po-etika neke dileme.«, v: Črtomir Freljih, Jožef Muhovič (ur.), *Likovno/vizualno. Eseji o likovni in vizualni umetnosti*, Pedagoška fakulteta, Ljubljana 2012, str. 36 in 57, op. 21.)

tualnosti, in drugič, kaj se zgodi, če logiko virtualnosti prenesemo v logiko realnosti.

Simulaker in fakt sama po sebi nista ne »dobra« ne »slaba«, saj sta objekta virtualnosti in kot taka nista v domeni odgovornosti in zato tudi ne moralno vezana. Kot del virtualnosti simulaker in fakt nista ne škodljiva, pa tudi ne posebej koristna, sta enostavno redundantna in odvečna.

Do koristnosti ali škodljivosti objektov virtualnosti pride šele, ko ti vzpostavijo odnos do odgovornosti in se skušajo *verificirati* v realnosti. Fakti tako lahko postanejo za realnost koristni, ko pridobijo dimenzijo duhovnosti, smisla in postanejo *arte-fakti*, simulakri pa, ko se prizemljijo, verificirajo in pridobijo odgovornost do telesnosti ter postanejo bolj ali manj uspešni *modeli realnosti*. V simulakrih so namreč možne razne visokoteče ideje, ki pa pogosto takoj, ko jih skušamo testirati v realnosti, kjer se morajo obtesati ob uporabi telesnega, izgubijo svojo vrednost in oblebdijo kot gole sofistične puhlice.

Tipičen primer »osmislitve« faktov je *recikliranje*, ki ima svoj likovni ume-tniški ekvivalent v tehniki *kolaža*. Značilen primer »prizemljitve« simulakrov pa so računalniški simulatorji, na primer letenja, ki jim človek zavestno doda odgovornost do telesnega in jih s tem spremeni v znanstveno relevanten model realnosti. Ta spoštuje odgovornost do realnosti v dveh smislih. Prvič, je *odgovoren*, kar pomeni, da je sploh realno možen ter se ga da verificirati v realnosti; in drugič, je etično *odgovoren* ter ne škoduje realnosti. V modelu simulacije, ki uprizarja realne možnosti, je torej potrebno odgovorno ravnanje, kljub temu, da realnih posledic ta odgovornost ne nosi. Zato se človek v simulatorju na nek način le *uči odgovornosti*. Računalniški simulator zato ni več neobvezna računalniška igrice, v kateri lahko delujemo neodgovorno, saj se v njem ravno učimo, kako biti odgovoren v realnosti.

Lahko bi torej rekel, da postane virtualnost polje realne kreativnosti šele takrat, ko se odloči za nekakšen *test preverljivosti* logosa v toposu, ki ga je v začetku 20. stoletja lepo artikuliral zgodnji pragmatizem z Williamom Jamesom, Charlesom Sandersom Peirceom in Johnom Deweyem na čelu, ko je izpostavil *pragmatično načelo*, ki pravi: preveri vsako visokotečo idejo tako, da premisliš, kakšen rezultat bi povzročila v realnosti.¹⁰ Če rezultata, ki bi ga ideja imela v stvarnosti, ne moreš sprejeti,¹¹ potem je ta ideja slaba in nima nikakršne realne vrednosti. »Presenetljivo je videti, koliko filozofskih prepričanj se sesede

10 Prim. William James, *Pragmatizem*, prev. Marko Šercer, Temeljna dela, Ljubljana 2002, str. 111.

11 Sprejeti ga ni mogoče, če ni odgovoren v dveh smislih: če ni realno možen in če ni etično sprejemljiv.

v brezpredmetnost, če jih podvržeš temu preprostemu testu sledenja konkretnim posledicam,« zato pravi James.¹²

Vsaka realna človekova dejavnost mora tako imeti svoje polje verifikacije na dveh nivojih odgovornosti: mora biti *odgôvorna*, to je realno možna (naravoslovne znanosti to preverjajo z eksperimentom), in mora biti etično *odgôvorna* ter ne škodovati realnosti. Seveda, obstojijo znanstvene discipline, ki so po naravi bolj spekulativne (kot je na primer filozofija) in ki se vsaj na videz ukvarjajo z vprašanji, ki so zunaj področja praktične verifikacije. Toda tudi filozofija ima polje, kjer izkazuje svojo »bližino do realnosti« — to je prav *etika*.¹³ Prav tako kot mora naravoslovec svoje ideje preveriti, če vzdržijo praktično verifikacijo eksperimenta, tako mora tudi filozof preverjati svojo ontologijo preko etičnih implikacij.

Seveda pa lahko postanejo objekti virtualnosti za realnost tudi škodljivi. To se zgodi takrat, ko realnost virtualizirajo ter skušajo človeka prepričati, da je tudi realnost le privid, iluzija, v kateri ni pomembno, če delujemo odgovorno ali ne. V tem primeru postanejo objekti virtualnosti *fetiš*.¹⁴

56

Za fetiš je značilno, da v njem ali virtualni svet simulakra ali materialni svet fakta človeka derealizira tako, da ga prepriča, da realnost ni več pomembna in da v njej ni potrebno odgovorno ravnati. Prepriča ga, da med logosom in toposom ni potrebna nikakršna interakcija v smeri potrjevanja eksistence v realnosti in da enako kot v virtualnosti tudi v realnem svetu dejanja ne pomenijo prav ničesar in niso ne dobra ne slaba. Človek zato preneha razločevati med virtualnim in realnim, s tem pa, namesto, da bi on nadzoroval virtualnost, postane sam suženj njenega sveta. Virtualnost, čeprav je po sebi nedolžna, tako lahko privede do virtualizacije realnosti in do razkroja odgovornosti v realnosti — do prepričanja, da odgovorno delovanje logosa do toposa ni potrebno.

Do fetišizacije simulakra pride takrat, ko človek preveč časa preživi v virtualnem svetu in postopoma njegovo logiko prenese v realni svet. V nedolžnih oblikah fetišizacije simulaker človeka zasvoji do te mere, da mu oteži realno delovanje, kar se zgodi na primer takrat, ko postanejo odvisnosti od televizi-

12 Ibid., str. 38.

13 To na primer v svojih zapisih ugotavlja tudi slikar Mark Rothko (prim. Mark Rothko, *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, Yale University Press, New Haven/London 2004, str. 24).

14 Beseda »fetiš« izhaja iz latinske besede *facticius*, kar pomeni »umeten«. Izraz ima bogato antropološko in religiozno zgodovino, v splošnem pa označuje nek objekt, ki ima posebno, nadnaravno moč nad človekom. Fetiš ima torej na človeka tako močan vpliv, da si ga nekako zaslužnji, mu prepreči normalno življenjsko delovanje in ga lahko celo manipulativno vodi v to, da proti svoji volji počne nekaj, kar sicer nikoli ne bi.

je, računalnika tako močne, da škodljivo vplivajo na človekovo življenje (npr. učenje pri mladostniku). Bistveno bolj resne in tragične posledice fetišizacije simulakrov pa lahko vidimo, ko pride do prenašanja mladostniškega nasilja iz virtualnega sveta filma ali računalniških igrice v realni svet.

Do fetišizacije faktov pa pride pri nekakšni relikvizaciji materialnih banalnosti. Človek se v tem primeru težko loči od določenih materialnih objektov, na primer preostankov naravnih ali umetnih procesov. Skrajni primeri take relikvizacije vodijo na primer v situacije, ko ljudje zaradi nezmožnosti »vreči stran« životarjijo v kupu smeti, lastnih izločkov ipd.

3. Likovna umetnost kot praxis

Bistvo realnosti je torej odgovornost/odgovornost. Vsa delovanja v realnosti morajo iti v skladu z njo, če želijo slediti splošni intencionalni naravnosti človeka k dobremu. Seveda pa so k temu skupnemu cilju usmerjene na različne načine. V nadaljevanju me bo zanimala predvsem »usmerjenost« (likovne) umetnosti.¹⁵ Skušal bom pokazati, da je mogoče prav v njej videti paradigmo odgovornega/odgovornega delovanja v realnosti.

57

Interakcijo med logosom in toposom v likovni umetnosti je mogoče ponazoriti s pomočjo Aristotelove trojne delitve človekovega udejstvovanja v svetu na *theorio/episteme* – *poiesis/techne* – *praxis/phronesis*.¹⁶ Na trojico opozarjam predvsem zato, ker smatram, da je umestitev likovne umetnosti v to delitev, kakor se je uveljavila v zahodni kulturi, izjemno problematična. Zahodna kultura je namreč v preteklosti kot smoter *theorie*, ki naj definira znanost, uveljavila od toposa popolnoma osvobojen logos, ki je sam in edini sposoben domisliti abstraktne in najsplošnejše »prave« resnice, ki so od posamične stvarnosti povsem neodvisne. Kot smoter *poiesis*, ki naj definira umetnost, pa je uveljavila čisto *spretnost* (*techne*) brez logosa. Problematična posledica tega, ki jo lahko občutimo še danes, pa je naslednja. Ker naj bi po logiki zahodnega mišljenja tvorila »pravo« znanje le *theoria*, je zahodna kultura čutnost vselej smatrala le kot nadležno oviro na poti do čistega logosa. Prav zato se je morala tudi umetnost, če je želela postati znanosti enakovredna, podrediti teoriji in se scien-tifizirati. Tako se je uveljavilo razumevanje umetnosti kot nekakšne »poiesis/

15 Ker sem sam likovnik, v svojem raziskovanju umetnosti izhajam predvsem iz lastne likovne izkušnje in se zato tudi v teoretičnem izvajanju posledično nanašam predvsem na likovno umetnost. Gotovo pa je mogoče vsaj nekatere vidike mojega izvajanja posplošiti na umetnost na splošno. Ko uporabljam izraz »umetnost« imam torej običajno v mislih likovno umetnost.

16 Prim. Wilfred Carr, Stephen Kemmis, *Becoming Critical*, Falmer, Lewes 1986, str. 32.

techne, ki naj postane *theoria/episteme*«. Neposredni učinki tega se poznajo še danes. Telesno delo se tako pogosto tudi v sodobni umetnosti smatra zgolj kot tehnični problem, le kot izvedbeno delo, ki v snov zapakira vnaprej postavljen in določen visokoleteč koncept *theorie*, ki ga »naroči« njen logos, nima pa samo nikakršne tvorne funkcije pri invenciji umetnine. Zato ga lahko opravi tudi kdo drug, ne nujno umetnik. Če telesnemu delu pri tem ne uspe izvesti koncepta, ki si ga zamisli *theoria*, pač pa gre svojo nepredvidljivo pot, to zato velja za problem slabe spretnosti, ne pa kakorkoli *slabe ideje*.¹⁷

Tak način razumevanja likovne umetnosti očitno odraža prepričanje zahodne teorije o umetnosti, da lahko logos in topos hodita vsak svojo pot ter da si mora prvi drugega nujno podrediti. Vendar pa je tako zgodovinsko uveljavljeno razumevanje likovne umetnosti kot »*poiesis/techne*, ki naj postane *theoria/episteme*«, problematično in tudi nerealistično, saj v resnici ni nikoli zares ustrezalo pravi umetnosti.

58

Po mojem mnenju v antični trojici pravi umetnosti (pa tudi pravi znanosti in nasploh vsaki realni človekovi dejavnosti!) veliko bolj kot *theoria/episteme* ali *poiesis/techne* ustreza razumevanje tretje dejavnosti, ki jo Aristotel imenuje *praxis*. To pa zato, ker temeljno bistvo *praxis* opredeljuje prav zgoraj obravnavana *odgôvornost/odgovornost*.

Čeprav je *praxis* danes sicer bolj poznana po svoji povezavi z etično in politično odgovornostjo, pa svojega temelja primarno nima v njej, pač pa v tistem, kar sem imenoval naravna *komunikacijska odgôvornost* ali *korespondenčnost*, ki šele nato implicira tudi etičnost in moralnost. V antični misli se je grška beseda *praxis* namreč nanašala na človekovo delovanje, ki se ga loteva človek svobodno in s katerim spreminja svet na nek poseben način.¹⁸ V *praxis* ni nekega fiksnega in predhodno oblikovanega znanja, ki bi obstajalo pred samim načinom telesnega udejanjanja, akcije. Namesto tega izhaja iz neke problemske situacije, dileme, neke kreativne pobude, ki človeka vzpodbudi k delovanju, mu da voljo za akcijo, voljo, da bi nekaj storil, pri čemer pa – kar je bistveno – sam proces telesnega dela vpliva nazaj na mišljenje. Bistveno za *praktično modrost* je torej, da je ne zagotovi v naprej *theoria* v obliki neke nespremenljive konceptualne sheme in fiksiranega načrta, pač pa se oblikuje, presoja in verificira v skladu z naravno *odgôvornostjo* v teku same *praxis*, glede na tok konkretnih situacij na katere naletimo: duh odgovarja, se odziva na telo, telo se odziva na duha. Ko delujemo z mislijo na cilj, kaj bi radi dosegli, se hkrati s tem spreminja sam

17 Prim. Mark K. Smith, »Praxis«, v: *The Encyclopaedia of Informal Education*, 1999, <http://www.infed.org/biblio/b-praxis.htm>, 9. maj 2009.

18 Prim. *ibid*.

cilj, ki bi ga radi dosegli; in hkrati z mislijo na cilj se spreminja tudi delovanje, način doseganja cilja. Gre torej za kontinuirano in spiralno vzpenjajočo se interakcijo med ciljem in sredstvi, med mišljenjem in delovanjem, med logosom in toposom, ki jo Aristotel na določenih mestih pomenljivo imenuje *modrost*, *preudarnost*, *izkušnost* in celo *vrлина*.¹⁹ Vrlino namreč pridobimo le tako, da jo neprestano vadimo in izvršujemo. Zato ni statična karakтерна značilnost osebe, ki jo ima, pač pa značilnost delovanja, ki ga mora subjekt izvajati, da ima vrlino. Vrline si torej ne moremo pridobiti in jo imeti, pač pa jo moramo kontinuirano proizvajati. Vrlino imaš samo, ko »vrlo« deluješ.

Prav tako naravno odgovornost pa sprejema tudi likovnik, ko likovno deluje. Tako kot praktična modrost tudi *likovna modrost* zahteva dialog med mišljenjem in delovanjem, v katerem se misli in sredstva šele vzajemno informirajo, realizirajo. Večina si je na načelni ravni sicer zmožna zamisliti marsikaj, toda ko je potrebno s to mislijo nekaj narediti, tega niso sposobni. Bistveno za likovnika pa je ravno to, da *naredi* ter svoje zamisli, ideje in koncepte verificira in preoblikuje v telesnem delu. Slikar in likovni teoretik Milan Butina zato pravi: »Slikar likovno misli, ko slika.« Podobno se je izrazil tudi moj kolega Boštjan Temnik, ko mi je v pogovoru nekoč dejal: »Takrat, ko ne slikam, se ne morem imeti za slikarja.« Tako kot seštevek duha in telesa ne da človeka, tako tudi seštevek ideje in materiala ne da slike, pač pa se ta rodi v oblikotvornem procesu kot nekakšna konceptualno-oblikovna obveza. Prav izraz *obveza* dobro opiše naravo tega odnosa. Obveza (ang. *commitment*)²⁰ namreč pomeni, da oba – tako logos kot topos –, ki se obvezeta drug drugemu, v to obvezo nekaj investirata in ob prekinitvi oba tudi nekaj izgubita. Vendar se to tveganje izplača, saj, če ničesar ne tvegaš, tudi ničesar ne moreš pridobiti. Če z neko potezo v sliki nimaš kaj izgubiti, z njo tudi nič pomembnega ne boš pridobil.

Za likovno ustvarjalnost je torej bistveno ravno to, da v njej telo ni niti samo neko nujno zlo, ki zamisel tehnično izvede, niti ni samo izoliran gon, ki blodi po svoje, pač pa, da se iskra umetniške ustvarjalnosti prižiga le v napetostnem polju med duhovnostjo in materialnostjo. Duh in telo lahko le v medsebojnem oplajanju generirata oblike, ki si jih um v naprej ne bi mogel niti slučajno zamisliti, niti jih telo ne bi moglo brez uma artikulirati. Telesno delo zato za likovnika nikoli ni samo tehnično sredstvo, pač pa dobesedno *podaljšek možganov*, *mišljenje telesa*, ki lahko prav zaradi neposrednega stika z materialom odkrije in spozna marsikaj, česar um sam po sebi ne zmore. To dogajanje Marjorie El-

19 Prim. Aristoteles, *Nikomahova ...*, nav. d., 1103a, 1140a, 1142a.

20 Prim. Smith, *Praxis ...*, nav. d.

liot Bevlin lepo opiše, ko pravi: »Ne gre le za to, da lončar glini, ko jo oblikuje s prsti, vsili obliko, pač pa za to, da ustvari simbol samega bistva zemlje /.../ Za nekaj trenutkov, ko izkuša njeno plastičnost, voljnost, da gre v določene smeri in občuti, kako daleč in kako dolgo jo je mogoče obdelovati, ne da bi se sesula, postane sam nekakšen podaljšek gline. Do svojih zaključkov ne more priti po poti logike; nikakršna diskusija mu ne more povedati toliko kot njegova intuicija, ki vznikla ob telesnem stiku z glino. Sicer gre za večino, toda z globljimi konotacijami. Gre za to, da se njegove roke, um in srce hkrati osredotočajo na to, da bi iz gline iztisnili kar najbolj poetične možnosti.«²¹

Jožef Muhovič zato poziva k nekakšnemu *posredniškemu* in *spravnemu* stališču v razumevanju likovne ustvarjalnosti, v katerem nastopata vsebinskost in formalnost, logos in topos kot »partnerska in kooperativna momenta«,²² podobno kot dve žarišči, ki hkrati sodelujeta pri tvorjenju ene elipse.²³ Muhovič tako izpostavi izvor likovne umetnosti v dveh takih žariščih: prvič, v *ekspresivno-informativnem žarišču*, to je v likovnikovi želji, da izrazi določeno duhovno vsebino *na likovni način* (saj bi drugače neko vsebino povedal in ne likovno artikuliral!); in drugič v *produktivno-formativnem žarišču*, to je v nuji, da likovnik to stori s produkcijo neki vsebini ekvivalentne čutne forme.²⁴

Korespondenčno (*odgôvorno*) naravo med duhovnim in telesnim delom, ki je bistvo t. i. *artizanske epistemologije*,²⁵ je zahodna teorija umetnosti vselej zanemarjala. Nasprotno pa so jo toliko pogostejše v svojih izjavah in zapisih poudarjali likovni umetniki sami, saj so jo vseskozi izkušali v svojem lastnem likovnem delovanju. Tako se na primer slikarja Henri Matisse in Pablo Picasso o

21 Marjorie Elliot Bevlin, *Design through Discovery*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963, str. 190–191.

22 Prim. Jožef Muhovič, »Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije«, *Anthropos* 27, 5–6, 1995, str. 136.

23 Prim. Jožef Muhovič, »O semantiki likovnega. Nekaj analitičnih primerov«, *Anthropos* 29, 1–3, 1997, str. 216.

24 Prim. *ibid.*, str. 215, 233.

25 Pamela H. Smith ugotavlja, da je sposobnost »pripeljati do specifičnih rešitev« in ne samo motriti na splošno, temeljna značilnost t. i. *artizanske epistemologije*. Filozofije, ki so znale prepoznati vrednost takega mišljenja, so bile redke – na primer Francis Bacon in renesančni empirizem, kasneje pa tudi pragmatizem – če pa so to že znale, pa so jih bolj cenjene (idealistične) filozofske linije hitro zavrnile. Najlepšo teoretsko artikulacijo take epistemologije v renesansi po Smithovi sicer lahko najdemo pri Paracelsusu, ki je postavil *narediti nad vedeti* — učil se je od »tistih, ki delajo z rokami«. »Po njem znanja o naravi ne moremo pridobiti s čistim mišljenjem, pač pa s poenotenjem božanskih moči uma z božanskim duhom v materiji. Ta proces poenotenja je imenoval 'izkušnja'.« (prim. Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2004, str. 87.)

tem izrazita takole. Prvi pravi: »Vendar pa se misli slikarja ne sme obravnavati ne glede njegova sredstva, kajti njegova misel velja le toliko, kolikor razpolaga s sredstvi, ki morajo biti toliko bolj popolna (in z besedo popolna ne mislim zapletena), kolikor globlja je misel. Ne morem razlikovati med svojim občutkom življenja in načinom, s katerim ga izrazim.«²⁶ Drugi pa: »Umetnik nikoli ne ve, kaj bo naredil. Začne slikati, nato pa nastane nekaj povsem drugega, kot si je zamislil. Presenetljivo je, koliko malo moči ima pravzaprav umetnikova volja. /.../ Pri tem pa ne gre za neodločenost, pač pa za to, da se v stvar spreminja samem delu. /.../ Umetnina je zame produkt procesov, ki so umetniku pogosto neznani. /.../ To so procesi, ki predhajajo inteligenco.«²⁷ »Slike niso nikoli končane v smislu, da kar naenkrat postanejo primerne za podpis in okvirjanje. Običajno se delo na njih ustavi ob pravem času, ker se zgodi nekaj, kar prelo-mi kontinuiteto njihovega razvoja. /.../ Umetnina navsezadnje ni ustvarjena z mislimi, pač pa z rokami.«

Obveza k odgovornosti pa po mojem mnenju vodi likovno prakso k neka-kšni *zmernosti* ali *vmesnosti* – odtod naslov mojega prispevka – ki jo je kot temeljno značilnost praxis prepoznal že Aristotel. Moder, preudaren in izkušen človek namreč ni tisti, ki bi bil bolj pameten – imel več *theorie* – ali pa tisti, ki bi bil bolj spreten – imel več *techne* –, pač pa tisti, ki se zna v posameznih življenjskih izzivih odzivati in izgrajevati v skladu z naravno odgovornostjo duha in telesa — tisti, ki zna razviti *izkustvo vmes* in se narediti *izkušenega*.²⁸ Praktično vedenje je torej vselej v nekakšni *vmesnosti* in *zmernosti*, ki je relativno neodvisna od popolnosti ekstremov, pač pa samo od interakcije obeh, ne glede na navidezno kvaliteto posameznih polov. Uspešnost likovne praxis tako ni odvisna samo od tega, kako si je logos zmožen nekaj zamisliti, niti samo od tega, kako lahko telo nekaj spretno tehnično izvede, pač pa bistveno od tega, kako se ta dva pola v doseganju realnega učinka vzajemno preoblikujeta. Zato lahko rečem, da *suverena*²⁹ umetnina ni tista, ki bi bila najbolj konceptualno

26 Navedeno po: Tomaž Brejc (prevedel in uredil), *Slikarji o slikarstvu*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1984, str. 57.

27 Pablo Picasso, Dore Ashton (ur.), *Picasso on Art*, Da Capo Press, New York 1972, str. 29–30.

28 Prim. Aristoteles, *Nikomahova ...*, n. d., 1141a–1143a (knjiga VI, 7–11).

29 Z izrazom *suverena* forma Jožef Muhovič označuje tista likovna dela, ki uspejo naše doživljanje vplesti v izkustvo čistega veselja nad obstojem nečesa, kar je odlično. Ker take umetnine ne potrebujejo interpretativnega diskurza, ki jih mora upravičiti, so *suverena*. Nasprotno pa je po Muhoviču forma, ki je doživljajsko neprepričljiva, *nesuverena*, zato zahteva toliko bolj suveren diskurz. (Prim. Jožef Muhovič, »Diskurz in suverenost forme. O virih neznanske moči izgovorljivega«, v: Simpozij *Umetniško delo in diskurz/Werk und Diskurs*, Ljubljana, oktober 2007, http://videolectures.net/uid07_muhovic_dsfl/, 13. april 2010.)

dovršena, niti tista, ki bi bila najbolje tehnično proizvedena, pač pa tista, v kateri se uspeta konceptualni in tehnični vložek, ne glede na njuno posamično izjemnost, nekako vzajemno oplemenititi. Še posebno lepo se to vidi pri slikarju Paulu Cezannu, ki ni bil risarski genij. Cezanne se muči za vsako potezo. Vendar pa prav zato njegove slike niso izumetničene, pač pa uspe v mukotrpnem trudu vzajemnega preoblikovanja med duhovnostjo in materialnostjo doseči tisto stanje »vmes«, ki naredi njegova dela za neprecenljiva. Podobno slikar Mark Rothko ponazori, da niti Giotto niti Goya nista izkazovala pol toliko spretnosti kot Correggio ali John Singer Sargent, pa vendar sta večja umetnika.³⁰ Lahko smo torej hkrati »neumni« in »štoreti«, pa bomo razvili izjemno praktično modrost in ustvarjali velike reči, če bomo te dve ne prav čislani lastnosti znali razviti v vzajemni odgovornosti našega mišljenja in delovanja. Zato ni nenavadno, da Aristotel, čeprav je likovna umetnost zanj v osnovi bolj kot ne mehanično proizvodnjanje, na določenih mestih tudi v njej prepozna prav kvalitete praktične modrosti, ko ugotavlja, da dobrim umetninam ni mogoče ničesar odvzeti in ničesar dodati, saj pretiravanje in pomanjkanje umetnino uničita, medtem ko jo vmesno ohrani; zato dobri umetniki stremijo v svojem delu k temu vmes.³¹

Tako kot v življenju nasploh, se tudi likovnik v svojem delovanju tako nekako znajde pred tremi stanji: *preveč*, *premalo* in *vmesno*.³² Niti duhovni niti telesni ekstremizem nista dobra. Zato Aristotel pravi, da je človek lahko slab na različne načine (če pretirava ali pa ne stori nič), toda dober je lahko samo na en način, ki je vmes. En odklon tako nastaja takrat, ko ni drugega pola, ki bi prvega držal v zmernosti. In kot ugotavlja Aristotel, je najlažje biti v ekstremu: pretiravati ali pa nič storiti. Zahtevno je biti vmes in delovati odgovorno.

Kriterij vrednotenja realnosti za likovnika torej ni v diskurzifikaciji in sposobnosti teoretske zaokrožitve, pač pa v *praktičnem učinku*, v sposobnosti realizacije, verifikacije in preoblikovanja neke ideje v realnosti (logosa v toposu). »Bistvo likovne produkcije je namreč ravno v tem, da v njej homo faber (= poeticus) dopolnjuje homo sapiensa na ta način, da mu ničesar ne odvzema, ampak mu dodaja pomembno dimenzijo vstopanja v stvarni svet, se pravi dimenzijo neposredne praktične verifikacije duhovnih spoznanj in dimenzijo

30 Prim. Rothko, *The Artist's ...*, n. d., str. 19–20.

31 Prim. Aristoteles, *Nikomahova ...*, n. d., 1106a–1106b (knjiga II, 6). Podobno se izrazi slikar Henri Matisse, ko pravi: »V sliki bo sleherni del postal viden in bo imel vlogo, glavno ali stransko. Vse tisto, kar v sliki ni koristno, je potemtakem škodljivo.« (navedeno po: Brejc, *Slikarji o ...*, n. d., str. 57.)

32 Prim. *ibid.*, 1104a.

konstruktivnega (pre)oblikovanja sveta,« zato piše Muhovič.³³ Likovniku se morda včasih res zdi, da so mu stvari »v glavi« že povsem jasne in jih mora samo še povnanjiti v sliki. V resnici pa se vselej izkaže, ko se s temi idejami praktično sooči, da mu »v glavi« ni bilo jasno še prav nič. Šele praktična artikulacija ga namreč z nedorečenostjo vsebin samih po sebi brezobzirno sooči, hkrati pa mu, ko mu omogoči, da se z njimi ukvarja na postopen in reflektiran način, da možnost, da te vsebine, ki so zgolj nekakšne intencionalne regulative, razvije in šele zares izgradi.³⁴

Glede na povedano zato tudi ni nenavadno, da je v likovnem delovanju našla svojo motivacijo prav filozofija pragmatizma (predvsem Deweyeva), ki je, kot ugotavlja James Russell, v primerjavi z racionalizmom in empiricismom, v razumevanju resnice povsem prestavila polje pozornosti.³⁵ Resnica za pragmatista enako kot za likovnika namreč ni teoretski absolut, ki bi ga moral z logosom motriti in od daleč spoznati (racionalizem), ali pa bi ga moral empirično le izluščiti od zunaj (empiricism), pač pa je nekakšna zbirka odgovornih praktičnih izkustev, ki so plod reševanja konkretnih življenjskih problemov. Pragmatistično razumevanje *praxis* je zato radikalno praktično, saj po njej velja le mišljenje, ki povzroči praktično spremembo. Charles Sanders Peirce v povsem likovnem duhu tako pravi: »Misel je bistveno dejanje.« Tako kot se likovno mišljenje lahko vrednoti le po likovnih dejanjih, tako se za pragmatista mišljenje kot tako vrednoti le po dejanjih, ki jih povzroči v prihodnosti. Prav zato, ker filozofija pragmatizma v svoji izvorni obliki pri Deweyu, Peircu in Jamesu prepozna tako vlogo naravne odgovornosti, pa jo tudi mnogi likovniki, na primer Mark Rothko, v svojih zapisih izpostavljajo kot eno redkih filozofskih smeri, ki se je logiki *likovne resnice* vsaj malo uspela približati.³⁶

Šele naravna odgovornost pa nato implicira tudi tisto etično *odgovornost*, ki jo običajno pripisujemo *praxis*. Korespondenčnost med logosom in toposom se namreč na intersubjektivno raven prenese kot korespondenčnost med mano in tabo. Ker je delovanje vedno *med drugimi*, mora nastajati na pobudo »upoštevati sočloveka«. Čeprav se na prvi pogled morda zdi likovna ustvarjalnost milje oddaljena od take etične odgovornosti, pa v resnici – in prav to želim za konec posebej izpostaviti – opozarja ravno na njeno bazo v naravni odgovor-

33 Muhovič, O semantiki ..., n. d., str. 216.

34 Prim. Muhovič, Likovna umetnost ..., n. d., str. 146.

35 Prim. James Russell, What is Language Development?: Rationalist, Empiricist, and Pragmatist Approaches to the Acquisition of Syntax, Oxford University Press, Oxford 2004, str. 59 in naprej.

36 Prim. Rothko, *The Artist's ...*, n. d., str. 27.

nosti. Prav (likovno) umetnost lahko zato vidimo kot paradigmo odgovornega delovanja v realnosti, kot praktično dejavnost, *praxis par excellence*. Zato ni nenavadno, da so mnogi likovniki vselej poudarjali tudi občeloveški in etični vidik likovne ustvarjalnosti kot nekakšen naravni odraz njihove likovne zavesti. Tako Milan Butina pravi: »Slikarska proizvodnja je slikarjevo delovno generično življenje, je njegov način, biti človek«. ³⁷ Ali kot pravi Rodin: »Najvažnejše je, da čutite, da ljubite, da upate, da drhtite, da živite. Bodite najprej ljudje, potem šele umetniki!« In kot najlepše zaokroži Vincent van Gogh, ko pravi: »Bolj kot premišlujem, bolj se mi zdi, da ni nič bolj umetniškega kot ljubiti druge.« ³⁸

Ker morata biti vzgoja in izobraževanje vselej odgovorna, je mogoče za konec opozoriti prav na vzgojne in izobraževalne konsekvence razumevanja umetnosti kot *praxis*. Takšno razumevanje likovne umetnosti namreč postavlja vzgojno in izobraževalno vlogo likovne ustvarjalnosti v povsem novo luč. Ker je likovna ustvarjalnost v svojem bistvu odgovorna dejavnost in s tem v jedru etična, se je potrebno zavedati njene ključne vzgojne vloge, ki jo lahko ima. Ker likovno ustvarjanje vselej vzgaja k odgovornosti v realnosti, v izobraževalnem sistemu ni samo nekaj obstranskega, nekaj za zamotiti in pretegniti prste, pač pa je vzgoja v kar najbolj temeljnem smislu. Ker lahko vzgaja k čutu za odgovornost, moramo v njej prepoznati vitalen pomen za razvoj otrok. ³⁹

64

Bibliografija

- Aristoteles (1964): *Nikomahova etika*, prev. Kajetan Gantar, Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Baudrillard, Jean (2001): »Estetska iluzija in deziluzija«, v: *Vrzeli filma in arhitekture*, Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Bevlin, Marjorie Elliot (1963): *Design through Discovery*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Brejc, Tomaž (prevedel in uredil) (1984): *Slikarji o slikarstvu*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Butina, Milan (1997): *Prvine likovne prakse*, Ljubljana: Debora.
- Carr, Wilfred, Kemmis, Stephen (1986): *Becoming Critical*, Lewes: Falmer.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press.

³⁷ Butina, *Prvine ...*, n. d., str. 252

³⁸ Navedeno po: Hans Ludwig C. Jaffé, »Syntactic Structure in the Visual Arts«, v: Gyorgy Kepes (ur.), *Structure in Art and Science*, George Braziller, New York 1965, str. 148.

³⁹ Vzgojno-izobraževalna problematika likovne ustvarjalnosti pa seveda s tem tudi odpira znan in pereč problem sodobnega šolstva (tako pri nas kot v tujini), ki je v tem, da so šolske ustanove veliko preveč izobraževalne in veliko premalo vzgojne.

- Jaffé, Hans Ludwig C. (1965): »Syntactic Structure in the Visual Arts«, v: Gyorgy Kepes (ur.), *Structure in Art and Science*, New York: George Braziller, (str.) 137–149.
- James, William (2002): *Pragmatizem*, prev. Marko Šerčer, Ljubljana: Temeljna dela.
- Janžekovič, Janez (1966): *Smisel življenja*, Celje: Mohorjeva družba.
- Muhovič, Jožef (1995): »Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije«, *Anthropos* 27, 5–6, (str.) 131–154.
- Muhovič, Jožef (1997): »O semantiki likovnega. Nekaj analitičnih primerov«, *Anthropos* 29, 1–3, (str.) 215–241.
- Muhovič, Jožef (2007): »Diskurz in suverenost forme. O virih neznanske moči izgovorljivega«, v: *Simpozij Umetniško delo in diskurz/Werk und Diskurs*, http://videolectures.net/uid07_muhovic_dsf/, 13. april 2010.
- Muhovič, Jožef (2012): »Likovna ali vizualna umetnost? Po-etika neke dileme.«, v: Črtomir Frelih, Jožef Muhovič (ur.), *Likovno/vizualno. Eseji o likovni in vizualni umetnosti.*, Ljubljana: Pedagoška fakulteta, (str.) 27–58.
- Peirce, Charles Sanders (2004): *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*, prev. Alenka Hladnik et al., Ljubljana: Temeljna dela.
- Picasso, Pablo, Ashton, Dore (ur.) (1972): *Picasso on Art*, New York: Da Capo Press.
- Ricoeur, Paul (1986): *Fallible Man*, New York: Fordham University Press.
- Rothko, Mark (2004): *The Artist's Reality. Philosophies of Art*, New Haven/London: Yale University Press.
- Russell, James (2004): *What is Language Development?: Rationalist, Empiricist, and Pragmatist Approaches to the Acquisition of Syntax*, Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Mark K. (1999): »Praxis«, v: *The Encyclopaedia of Informal Education*, <http://www.infed.org/biblio/b-praxis.htm>, 9. maj 2009.
- Smith, Pamela H., *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.
- Steiner, George (2003): *Resnične prisotnosti*, prev. Vid Snoj, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.