

recenzija

Milan Butina: Uvod v likovno oblikovanje - O slikarstvu - Prvine likovne prakse. - Ljubljana: Debora, 1997

JOŽEF MUHOVIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost,
Erjavčeva 23, SI-1000 Ljubljana

1. Uvod

V začetku leta 1998 je (z letnico 1997) na slovenski knjižni trg prišel komplet treh monografij likovnega teoretika in slikarja prof. dr. Milana Butine (1923-1999). Komplet, ki ga odlikuje simpatična knjižna oprema z reprodukcijami avtorjevih zgodnejših slikarskih del, se je v tem času v strokovni (likovni) javnosti že dobro "prijel". Obstajata pa vsaj dva razloga za to, da Butinov knjižni triptih predstavim tudi tako pisani humanistični javnosti, kakršno okoli sebe zbira revija *Anthropos*. Prvi razlog je v tem, da je bil prof. Butina dolgoletni aktivni sodelavec revije, od objave svoje prve razprave v njej leta 1979 do smrti. Drugi, pomembnejši razlog pa leži v dejstvu, da je bil velik del Butinovitih teoretičnih prizadevanj in invencij usmerjen natančno v to, da bi pripravil konceptualne pogoje za ploden dialog (likovne) umetnosti in (humanistične) znanosti.

Knjižni triptih tvorijo tri - tehnično sicer ločene, a vsebinsko in problemsko logično povezane - enote, ki si v smeri naraščajoče strokovne kompleksnosti sledijo v naslednjem vrstnem redu: 1. **Uvod v likovno oblikovanje** (s podnaslovom *Priročnik za likovne šole*), 2. **O slikarstvu** (s podnaslovom *Likovnoteoretični spisi*) in 3. **Prvine likovne prakse**. Ne glede na različno vsebino, koncepcijo in strokovno zahtevnost imajo našeta dela nek skupni imenovalec: vsa po vrsti so namreč - četudi je to eksplicitno omenjeno samo pri prvem delu - *strokovni priročniki*, po katerih bo zaradi njihove fenomenološke širine, konceptualne prečiščenosti in konciznosti z veseljem in potrebo segal vsakdo, ki se v svojem življenju iz tega ali onega razloga želi intenzivneje srečevati z likovno umetnostjo, še prav posebej pa vsak likovni intelektualce.

2. Kratek problemski in medias res

Problematika. Problemski in vsebinski *aksijski radij* Butinovega monografskega triptiha (v dobršni meri pa tudi njegovega celotnega likovnoteoretskega opusa) bi bilo na kratko mogoče povzeti v naslednjem dvojnem prizadevanju: 1. slediti likovni umetnosti na *izkustvena* (!) tla in zaznati utrip, ki ji je določen z delovanjem v prostoru in času, in 2. razkriti, v čem je bistvo in zahteva likovne ustvarjalnosti, če jo želimo celovito zajeti v teoretski okvir, in če v njej človeka - z dušo in telesom - postavimo v gorišče.

Metodologija. Tisto, kar Butino primarno zanima, je po eni strani *okolje, kontekst*, v katerem se nahaja in deluje fenomen, ki se ga je namenil raziskati, po drugi strani pa funkcionalna povezanost fenomenov znotraj določenega integralnega problemskega okolja. Butina pojavov ne le ne trga iz konteksta, ampak jih vanje vstavlja, če smo jih v

naših mišljenjih in delovanjih na abstrakten način iz njih izločili in s tem popačili. Vedno skuša raziskati, če se in kako se fenomeni v določenem kontekstu "sklicujejo drug na drugega", kako so drug od drugega funkcionalno odvisni in kje je področje, na katerem se medsebojno podpirajo in navdušujejo. To ga pogostokrat pripelje do radikalno drugačnega pogleda na stvari, kot smo ga vajeni. Še posebej zato, ker poleg *zunanjosti* fenomenov zna videti in dosledno upoštevati tudi njihovo diskretno *notranjost*.

Postavljanje pojavov v kontekst, raziskovanje matric funkcijskih odvisnosti med fenomeni in upoštevanje notranjosti stvari - vse to v obilni meri razodevajo študije, ki tvorijo likovnoteoretski triptih.

a. Uvod v likovno oblikovanje je zgodba o *eksternem* in *internem* kontekstu likovne ustvarjalnosti v vsem razponu od t. i. čiste umetnosti, prek ročnega in industrijskega oblikovanja do *stylinga*. Ideje za to zgodbo je Butina, kot piše v Predgovoru, dobil v svoji profesorski praksi na *Srednji šoli za oblikovanje* v Ljubljani, ko je opazil, "... da imajo dijaki kar precej znanja, vendar ga ne znajo uporabiti tako, da bi z njim naredili celoto, v kateri bi se njihova razpršena znanja lahko povezala". "Posebej malo," piše, "so vedeli o stvareh, ki bi jih pripeljale do tega, da bi svojo poklicno izbiro umestili med druge poklice in dejavnosti in tako določili svoje mesto med njimi. Zato sem začel kmalu predavati tudi o teh širših povezavah oblikovanja in jim tako poskušal olajšati njihovo poklicno umestitev v družbi. Pričujoča knjiga je nastala iz takratnih izkušenj ..." (str. 7). Knjiga je bila torej v prvi vrsti pisana z namenom, da bi dijakom srednjih likovnih šol pomagala osmisлити polni akcijski radij in s tem digniteto njihovega poklica. Vendar je treba takoj povedati, da je knjiga namenjena tem dijakom zgolj po poljudnejši dikciji in po študijskih pripomočkih, kakršen je *Slovar pojmov* (str. 111-117), nikakor pa po zmanjšani kompleksnosti obravnavane problematike. Ta ostaja vseskozi na ravni *stanja stvari*, le elementi te kompleksnosti in njihove povezave so predstavljeni na način, ki mu je mogoče slediti z običajno splošno izobrazbo. V tem oziru je knjiga primerna za bistveno širši krog bralcev, kot ga tvorijo dijaki srednjih likovnih šol. Ker ne prikazuje zgolj mesta likovnega oblikovanja v celoti človeških dejavnosti, ampak istočasno tudi njegove povezave *navzven*, z drugimi strokami in poklici in povezave med strokami in poklici sploh, je knjiga naslovljena najmanj na populacijo vseh srednješolcev. Idealno bi pa bilo, ko bi njene vsebine zaradi interdisciplinarne širine in logične preglednosti sploh postale integralni del splošne izobrazbe. Morda bi se potem ne dogajalo, da bi v *stoletju vizualnih komunikacij* in v času, ko je kognitivna znanost s poudarkom pokazala, da temelj kognicije ne predstavljajo ne občutki ne pojmi ampak *slike*, šolski reformatorji likovno vzgojo v osnovnih in srednjih šolah raje "reformirali" z amputacijami kot s posodobitvami in temeljito konceptualno prenovi.

Eksterni kontekst likovne ustvarjalnosti v vsej njegovi širini je v Butinovi knjigi nazorno predstavljen v prvih dveh poglavjih, ki nosita naslov *O človeških dejavnostih* (str. 11-16) in *Ustvarjanje spoznanj* (str. 17-27). Likovna ustvarjalnost je v Butinovem prikazu, ki izhaja iz najbolj splošnih ontoloških predpostavk človeškega sveta (narava, družba, človek), skupaj z znanostjo, filozofijo in drugimi umetniškimi disciplinami uvrščena med dejavnosti, ki človeku omogočajo, da spozna naravo, svet in samega sebe, torej med dejavnosti, ki producirajo spoznanja (str. 16). Če je filozofija, piše Butina, čisto miselno iskanje resnice, ki za svoje delo skorajda ne potrebuje materialnih sestavin, če je znanost miselno spoznavanje objektivnih zakonitosti narave, pridobljeno z neposrednim eksperimentiranjem z naravnimi snovmi in energijami, potem lahko rečemo, da je likovna umetnost spoznanje, pridobljeno z neposrednim čutnim zaznavanjem in čustvenim doživljanjem človeka, prostora in teles v njem, izraženo z likov-

nimi izrazili in materiali. Predmet oblikovanja likovne umetnosti in likovnega oblikovanja (*design*) je torej prostor in stvari v njem. Namen likovnega oblikovanja je preoblikovati in na novo oblikovati vidni in tipni prostor ter prostorske in površinske lastnosti stvari. In sicer na tak način, da njeni produkti ustrezajo vsakokratnim estetskim potrebam človeka in produktivnim možnostim, ki jih nudijo historično določene oblike družbene produkcije (str. 23). Funkcija likovne umetnosti je oblikovanje in izražanje osebnega doživljanja in pojmovanja naravne in družbene stvarnosti. Ima torej osebne in družbene poteze. Še posebej značilno zanjo pa je, da ni samo spoznavanje oz. spoznanje, ampak tudi *simultana praktična uporaba* spoznanj, ki se konkretno kaže v likovnih produktih kot kulturnih formah.

Svoje korenine ima likovna umetnost torej v naravi, družbi, filozofiji, znanosti in tehniki, svoje veje pa poganja v samo *kvintesenca* človeške civilizacije. In sicer zato, ker je, kot ugotavlja antropolog E. Sapir, umetnost avtentično *izražanje* izkustva v najbolj zadovoljivo humani obliki, pri čemer ni mišljeno s pomočjo znanosti logično urejeno izkustvo, ampak izkustvo, kakor se človeku neposredno in intuitivno kaže v življenju. Ker kultura temelji na skladnem razvoju občutka obvladovanja sveta, po katerem nagonsko hrepeni vsak posameznik, mora, pravi Sapir, umetnost kot oblika zavesti, v kateri je pečat osebnega izjemno neposreden in kar se le da malo oviran od zunanje nujnosti, to kulturo izražati boljše kot vsi drugi podvigi človekovega duha.

Interni (operativni) kontekst likovne ustvarjalnosti pa predstavlja poglavje z naslovom *Funkcija, struktura in forma* (str. 77-87). Človekova biološka značilnost je, da telesno ni prilagojen svojemu okolju, ampak je prisiljen okolje prilagajati svojim potrebam. Pri tem izboljšuje že obstoječa stanja ali ustvarja nova, še neobstoječa, ki mu jih diktirajo njegove kompleksne potrebe. Skrajno na kratko, piše Butina, lahko rečemo, da narava in človek kot del narave oblikujeta po načelih sousklajenosti funkcije, strukture in forme. Ali z drugimi besedami: *likovna umetnina in vsak likovno oblikovani izdelek je rezultanta treh vektorjev, funkcije, strukture in forme*. Funkcija je pri tem - pravi Butina, sklicujoč se na misli francoskega teoretika arhitekture A. Hermanta - namen predmeta, njegov "zakaj", je smoter določujoče izhodišče. *Struktura* je vse, iz česar je predmet realiziran, je povezava njegove snovne podstat in njegove duhovne zamisli. *Forma*, ta "kako", pa se naši čutni in duhovni občutljivosti odkrije kot sinteza vseh njenih (čutnih, emocionalnih, racionalnih, zunanjih in notranjih) sestavin, kot enovita in enkratna oblikovna celota. Funkcija tedaj izhaja iz umetnikovih duhovnih zahtev in mora odgovarjati potrebam oči, srca in telesa. Struktura je način prilagoditve likovne materije duhovnim zahtevam z ustreznimi tehnikami in oblikotvornimi strategijami. Forma pa je značilna oblika funkcionalnih odnosov med sestavinami strukture, ki strukturo delajo enkratno. V umetniškem izražanju in oblikovanju se torej funkcija nanaša na umetnikov namen, na njegovo potrebo po subjektivni kreativni reakciji na okolje, v katerem živi. Po njej se vprašamo "kaj?" (nam želi povedati likovni ustvarjalec). Struktura se nanaša na njegovo likovno znanje, inventivnost in originalnost pri preoblikovanju dane oblike likovne materije v obliko, ki bo kar se da natančno prilagojena njegovemu namenu. Po njej se vprašamo "iz česa?" in "kako?" (je čutno in prostorsko organizirana neka likovna resničnost). Forma pa pokaže umetnikovo celovitost in relevantnost pri realizaciji funkcije v strukturi. Tudi po njej se vprašamo "kako?", vendar je pri tem to vprašanje merjeno predvsem na ugotavljanje inventivnosti, celovitosti in daljnosežnosti likovne rešitve v vseh njenih snovnih in duhovnih razsežnostih. Se pravi, da se vprašanje "kako?" tu samodejno povezuje z vprašanjem "zakaj (ravno) tako?" in ne drugače.

V teh bazičnih komponentah oz. determinantah vsake kulturne produkcije pa ni zaobsežena samo tehnična matrika likovne ustvarjalnosti, ampak nič več in nič manj kot

merilo oz. parameter uspešnosti likovnega produkta v človeški kulturi. Razlog več, da se z njimi zelo dobro seznanimo. In razlog več, da se z njimi spoprijateljimo prav s pomočjo Butinove knjige ...

b. Knjiga z zgoščenim naslovom **O slikarstvu** je po eni strani zgodba o praktični aplikaciji likovnoteoretskih spoznanj na konkretne primere in situacije, po drugi strani pa zgodba o permanentni likovnoteoretski avtorefleksiji. Pravzaprav je pravilneje reči *serija zgodb* o teh dveh aspektih likovnoteoretskega prakticiranja, saj knjigo sestavlja *štirinajst* logično povezanih razprav, ki so nastajale v obdobju med letoma 1965 in 1996, se pravi v *intervalu dobrih 30 let*. Razprave, ki jih najdemo v knjigi, so bile svoj čas že objavljene v slovenskih revijah (*Sodobnost*, *Anthropos*, *Likovne besede*), vendar jih je avtor za to izdajo deloma predelal in dopolnil. In sicer na ta način, da je izpustil tisto, kar je bilo v že objavljeni verziji vezano na čas objave in za samo temo ni pomembno, in dodal marsikatero spoznanje, do katerega se je v zvezi z obravnavano problematiko dokopal šele kasneje. Zelo zgovorno pa je dejstvo, da je osnovna zgradba razprav še vedno lahko ostala *natančno* taka kot v prvi objavi.

Razprava z najstarejšo zasnovo - in mislim da ena najbolj atraktivnih za širši krog bralcev - je **Moderno slikarstvo in industrializacija** iz leta 1965, v kateri avtor na zanimiv in luciden način pokaže *korelacije* med družbenimi dogajanjem in stilnimi transformacijami v zgodovini likovne umetnosti, zlasti moderne in postmoderne. Razprava obravnava širok razpon likovne tvornosti, od njenih začetkov v paleolitiku in neolitiku, posebej osredotoči pa se na modernistične in postmodernistične likovne smeri, ki jih Butina obravnava kot izraze človekovih zakonitih oblikotvornih reakcij na subtilne spremembe človekovega položaja v svetu, ki spremljajo razvoj (post)modernih steh-niziranih družb. Tako npr. v postmoderni nagnjenosti k instalacijam, izdelovanju para-funkcionalnih objektov in v novi figuraciji Butina vidi izraz srečanja med snovno resničnostjo industrijsko nastalih predmetov in prizadevanjem umetnikov, da bi tem predmetom vzeli mehansko anonimnost serijskega izdelka in zanimali njihovo potencirano uporabno funkcijo, ki jo ti predmeti ali njihovi deli izgubijo, ko so vključeni v neko likovno strukturo. Zanimanje postmodernih umetnikov za že narejene predmete vsakdanjega življenja je popolnoma logično, saj je ena od funkcij likovne umetnosti v tem, da naredi naš steh-nizirani in hladni svet človeškemu duhu emocionalno in čutno sprejemljiv. To pa lahko umetnik najbolj neposredno doseže s tem, da se polasti otipnih lastnosti predmetov množične proizvodnje, in s tem, da tem predmetom z odvzemom njihove uporabnosti odvzame tudi njihovo vsiljivost, katere izvor je psihološka napadnost reklame, ki jih propagira (str. 197).

Najmlajša razprava - mislim da enako zanimiva za širši krog bralcev - pa je **Umetniki, znanstveniki in imaginacija**, v kateri Butina s pomočjo teorije nevronske mreže in kompleksne psihološke analize ustvarjalnih dogajanj pokaže veliko vlogo vida in vizualizacije, s tem pa tudi likovne ustvarjalnosti pri oblikovanju in kibernetiziranju *imaginacije* kot izjemno pomembnega dejavnika invencije na vseh področjih ustvarjalnega mišljenja. Skoraj vse besede, ki jih uporabljamo pri opisovanju tistega izkustva, ki se pokaže v vizijah ali podobah, so, pravi Butina, povezane s čutom vida: vizualno, vizija, vizionarstvo; podoba (= *imago*), imaginacija, imaginarno. Posebnost imaginacije je ravno v tem, da nam pokaže podobe, ki niso zgolj predstave nečesa že videnega, ampak podobe nečesa šele zamišljenega, nečesa, kar najprej biva samo v teh podobah. Imaginacija je zato izrazita ustvarjalna sposobnost našega uma, ki bistveno določa vsakršno, tako umetniško kot znanstveno ustvarjanje novega spoznanja. (Zanimivo je, pravi Butina, da v slovenskem jeziku za imaginacijo nimamo pravega izraza, saj izraz

domišljija, s katerim ga navadno nadomeščamo, kaže bolj na misli kot na podobe /str. 54./ - Imaginacijo definira Butina kot tvorbo *form operiranja z izkustvom*, ki se praviloma javljajo v obliki zelo posplošenih vidnih podob, s katerimi je zaradi njihove nazornosti mogoče zlahka operirati, in so zaradi svoje posplošenosti in nezavezanosti zdravorazumskemu realizmu izjemno primerne za *koordinacijo in integracijo* mnogoterih izkustvenih dejstev. Imaginativne podobe so neke vrste formalni modeli, logična jedra, ki zaradi svoje *strukturalne izrazitosti* omogočajo, da se čutna izkustva in empirični podatki kristalizirajo okoli njih in zaustavijo tok čutnih vtisov in empiričnih dejstev v zaznavi *stabilnih oblik* izkustva. Naloga znanstvene in umetniške vzgoje je zato, pravi Butina, v temelju ista: naučiti bodoče znanstvenike in umetnike opazovati zunanji in notranji svet in uzreti notranje podobe obeh svetov, da bi jih lahko uporabili pri oblikovanju človeškega sveta. Biti ustvarjalen pomeni, privzgojiti si in se izobraziti v svoji ustvarjalni imaginaciji, jo čim bolj razviti in napraviti operativno, saj mora vsakdo, ki želi ustvarjati, biti sposoben *uzreti* možno podobo nove misli oz. produkta. Pri tem vsi izhajamo iz že znanih čutnih podob in jih skušamo razviti v nove podobe - modele naše resničnosti na vseh področjih ustvarjalnosti. Shakespeareova tragedija, pravi Butina s sklicevanjem na *J. Huxleya*, je model človeških odnosov v določeni družbi, podobno kot je kemijska formula model odnosov med atomi določene snovi (str. 55-59). - Razprava bo poslastica za vse, ki jih zanimajo izvori in strategije ustvarjalnega mišljenja, še posebej pa za vse umetnike in znanstvenike, ki se refleksivno sprašujejo po temeljih svoje strokovne uspešnosti.

Omeniti pa velja še naslednje bolj specializirane razprave: *Mesto likovne umetnosti v kulturi* (1992), ki govori o vlogi (likovne) umetnosti pri konstruktivnem in humanem razreševanju človekovih konfliktov med njegovimi biološkimi goni in kulturno zavezujočimi simbolizmi; *Roka in tip* (1984), ki obravnava vlogo ročnega dela in čutnosti za človekovo razvojno ravnovesje v današnjem stehniziranem in virtualiziranem svetu; *O problematiki definicije likovnega jezika* (1987), ki na argumentiran način zagovarja in teoretsko precizira jezikovno naravo umetniškega izražanja; *Likovna teorija in teorija likovne umetnosti* (1985), v kateri Butina na temelju analize celostnih dogajanj v likovni praksi napravi zelo precizno distinkcijo navidez sinonimnih sintagm; *O odnosu (likovna) umetnost - estetika* (1988), ki obravnava relacije divergence in konvergence med svetom proizvajalca estetskih vrednot in svetom njihovega uporabnika, ki sta po Butinovem mnenju dva bistveno različna sistema, dve v temelju različni duhovni drži; *Likovna umetnost kot proizvod stiske* (1990), v kateri Butina tematizira stisko, ki se poraja iz neskladja med notranjim in zunanjim svetom človeka, kot eno od pomembnih gibal produkcije novih umetniških oz. estetskih vrednot; *Opičje slikarstvo in abstraktno slikarstvo* (1966), ki je nastala na temelju nekdanje Butinove polemike z *Josipom Vidmarjem* in v kateri Butina s pomočjo primerjave med slikanjem primatov, otroškim likovnim izražanjem in ustvarjalnostjo modernih likovnih umetnikov na zelo kompleksen način predstavi notranja kognitivna gibala in interno logiko likovne ustvarjalnosti; temu naštevanju pa seveda ne sme manjkati tudi najdaljša razprava knjige, ki nosi naslov *Srednjeveško slikarstvo* (1980-81) in je eksplicitno posvečena Butinovemu dolgoletnemu mentorju in prijatelju *prof. dr. Antonu Trstenjaku*; gre za veliko in znansirano likovnoteoretsko fresko o odnosu med duhovnim prostorom srednjega veka in iz njega izhajajočim likovnim prostorom srednjeveške umetnosti.

Pisanje, ki si več kot zasluži svoj *labor legendi* ...

c. Prvine likovne prakse, strokovno najzahtevnejše in najbolj kompleksno delo triptiha, pa so zgodba o odnosu med zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih.

domišljija, s katerim ga navadno nadomeščamo, kaže bolj na misli kot na podobe /str. 54./ - Imaginacijo definira Butina kot tvorbo *form operiranja z izkustvom*, ki se praviloma javljajo v obliki zelo posplošenih vidnih podob, s katerimi je zaradi njihove nazornosti mogoče zlahka operirati, in so zaradi svoje posplošenosti in nezavezanosti zdravorazumskemu realizmu izjemno primerne za *koordinacijo in integracijo* mnogoterih izkustvenih dejstev. Imaginativne podobe so neke vrste formalni modeli, logična jedra, ki zaradi svoje *strukturalne izrazitosti* omogočajo, da se čutna izkustva in empirični podatki kristalizirajo okoli njih in zaustavijo tok čutnih vtisov in empiričnih dejstev v zaznavi *stabilnih oblik* izkustva. Naloga znanstvene in umetniške vzgoje je zato, pravi Butina, v temelju ista: naučiti bodoče znanstvenike in umetnike opazovati zunanji in notranji svet in uzreti notranje podobe obeh svetov, da bi jih lahko uporabili pri oblikovanju človeškega sveta. Biti ustvarjalni pomeni, privzgojiti si in se izobraziti v svoji ustvarjalni imaginaciji, jo čim bolj razviti in napraviti operativno, saj mora vsakdo, ki želi ustvarjati, biti sposoben *uzreti* možno podobo nove misli oz. produkta. Pri tem vsi izhajamo iz že znanih čutnih podob in jih skušamo razviti v nove podobe - modele naše resničnosti na vseh področjih ustvarjalnosti. Shakespearova tragedija, pravi Butina s sklicevanjem na *J. Huxleya*, je model človeških odnosov v določeni družbi, podobno kot je kemijska formula model odnosov med atomi določene snovi (str. 55-59). - Razprava bo poslastica za vse, ki jih zanimajo izvori in strategije ustvarjalnega mišljenja, še posebej pa za vse umetnike in znanstvenike, ki se refleksivno sprašujejo po temeljih svoje strokovne uspešnosti.

Omeniti pa velja še naslednje bolj specializirane razprave: *Mesto likovne umetnosti v kulturi* (1992), ki govori o vlogi (likovne) umetnosti pri konstruktivnem in humanem razreševanju človekovih konfliktov med njegovimi biološkimi goni in kulturno zavezujočimi simbolizmi; *Roka in tip* (1984), ki obravnava vlogo ročnega dela in čutnosti za človekovo razvojno ravnovesje v današnjem stehniziranem in virtualiziranem svetu; *O problematiki definicije likovnega jezika* (1987), ki na argumentiran način zagovarja in teoretsko precizira jezikovno naravo umetniškega izražanja; *Likovna teorija in teorija likovne umetnosti* (1985), v kateri Butina na temelju analize celostnih dogajanj v likovni praksi napravi zelo precizno distinkcijo navidez sinonimnih sintagm; *O odnosu (likovna) umetnost - estetika* (1988), ki obravnava relacije divergence in konvergence med svetom proizvajalca estetskih vrednot in svetom njihovega uporabnika, ki sta po Butinovem mnenju dva bistveno različna sistema, dve v temelju različni duhovni drži; *Likovna umetnost kot proizvod stiske* (1990), v kateri Butina tematizira stisko, ki se poraja iz neskladja med notranjim in zunanjim svetom človeka, kot eno od pomembnih gibal produkcije novih umetniških oz. estetskih vrednot; *Opičje slikarstvo in abstraktno slikarstvo* (1966), ki je nastala na temelju nekdanje Butinove polemike z *Josipom Vidmarjem* in v kateri Butina s pomočjo primerjave med slikanjem primatov, otroškim likovnim izražanjem in ustvarjalnostjo modernih likovnih umetnikov na zelo kompleksen način predstavi notranja kognitivna gibala in interno logiko likovne ustvarjalnosti; temu naštevanju pa seveda ne sme manjkati tudi najdaljša razprava knjige, ki nosi naslov *Srednjeveško slikarstvo* (1980-81) in je eksplicitno posvečena Butinovemu dolgoletnemu mentorju in prijatelju *prof. dr. Antonu Trstenjaku*; gre za veliko in znansirano likovnoteoretsko fresko o odnosu med duhovnim prostorom srednjega veka in iz njega izhajajočim likovnim prostorom srednjeveške umetnosti.

Pisanje, ki si več kot zasluži svoj *labor legendi* ...

c. Prvine likovne prakse, strokovno najzahtevnejše in najbolj kompleksno delo triptiha, pa so zgodba o odnosu med zunanostjo in notranostjo v likovnih fenomenih.

Delo je prečiščeni ponatis originalne izdaje, ki je leta 1982 pod prvotnim naslovom *Elementi likovne prakse* izšla pri založbi Mladinska knjiga v Ljubljani.

Prvine likovne prakse temeljijo na observaciji in problematiziranju nekaterih dozdnevno samoumevnih odnosov do (likovne) umetnosti, ki vsi po vrsti bolehajo za nerazumevanjem relacij med *zunanostjo* in *notranostjo* v likovnih fenomenih. - Ljudje, ugotavlja Butina, običajno vidijo glavno psihično gibalno umetnosti v čustvenem življenju, le malokdo pa ga vidi tudi v razumskem življenju. Gledano od zunaj, se zdi, da človek v umetnosti samo čustvuje, da pa v njej ne razmišlja in ne uporablja razuma. - Znanosti, ki se ukvarjajo z (likovno) umetnostjo, se z njo ukvarjajo predvsem kot z *informativno* dejavnostjo (vsebina), veliko manj, če sploh, pa kot s *formativno* dejavnostjo (forma). V njej jih zanima človek v prvi vrsti kot *homo narrator* oz. *homo communicator*, zelo malo in zgolj obrobno pa kot *homo faber* oz. *homo poeticus* (v izvirnem grškem pomenu; od glagola *poiein* = delati, proizvajati, ustvarjati). - Za zunanjega opazovalca je v likovni praksi vidna in opazna v glavnem le tehnična plat te prakse, torej akt slikanja ali kiparjenja, ne pa miselna aktivnost, ki ta akt kibernetizira in se odvija na ravni likovnih pojmov, ki se skrijejo v likovni material, torej v samo slikarsko in kiparsko snov in v tehnična opravila z njo. Še posebej tistemu, ki ne pozna narave tega skrivanja.

Butina v *Prvinah likovne prakse* vseskozi na argumentiran in hkrati nazoren način dokazuje, da je s stališča polne likovne stvarnosti ta doživljajsko-raziskovalna reduktibilnost ne le logično vprašljiva, ampak predvsem fenomenološko docela neutemeljena, saj insuficienca *kognitivnega* in *poetičnega* (izvirni gr. pomen) deformira ravno bistvo likovnega fenomena. In sicer tako bistvo likovnega uspeha kot bistvo osebnega likovnega doživljanja. Bistvo likovne produkcije je namreč ravno v tem, da v njej *homo faber* (= *poeticus*) dopolnjuje *homo sapiens* na ta način, da mu ničesar ne odvzema, ampak mu dodaja pomembno dimenzijo konkretnega vstopanja v stvarni svet, se pravi dimenzijo neposredne praktične verifikacije duhovnih spoznanj in dimenzijo realnega (pre)oblikovanja sveta. V umetniški produkciji med tematskim in formalnim, opozarja Butina, ne obstaja le neka, sicer tehnično nujna, a inertna *kohabitacija*, ampak neogibna soodvisnost, funkcionalno sodelovanje, ki ga omogoča in kibernetizira *likovno mišljenje* s svojo *sinkretično*, tj. istočasno *kognitivno* in *čutno-nazorno* naravo.

Likovno mišljenje, kakršnega v *Prvinah* izrisuje Butina, se razlikuje od znanstvenega in filozofskega mišljenja. Za logično in diskurzivno mišljenje, pravi, je značilno, da ima predvsem spoznavne funkcije in se po svoji naravi odvija linearno. Vrh tega je čisto abstraktno, čisto miselno. Likovno mišljenje pa je že po svoji naravi čisto drugačno. Predvsem ni samo spoznavanje, ampak je zaradi svoje nujne navezanosti na materialne nosilce *neposredno produktivno mišljenje*. Likovnik likovno misli, ko oblikuje likovne materiale. Zato je likovno mišljenje neposredno ustvarjanje in uporabljanje spoznanja v procesu preoblikovanja narave. Likovni ustvarjalec s svojim delom neposredno spreminja abstraktno zamisel v novo možnost bivanja duha in snovi v likovnem proizvodu, ki ima materialno in prostorsko naravo. Likovno mišljenje torej ni diskurzivno mišljenje, ampak je mišljenje o prostoru in se odvija v treh prostorskih dimenzijah, ki jih presega s svojo duhovno dimenzijo (str. 8).

Mišljenje po Butinovem mnenju ni edini in tudi ne najpomembnejši dejavnik likovne produkcije, pa da dejavnik, ki v likovni umetnosti *posreduje med vsebino in obliko*, se pravi dejavnik, ki je likovnikove duhovne intence in vsebine edini sposoben kanalizirati v produktivne postopke, brez katerih bi te intence in vsebine likovno sploh ne eksistirale. (Ob tem velja omeniti, da je svojevrstna potrditev pravilnosti Butinove analize, ki ugotavlja, da med zamisljo in produktom v likovni umetnosti posreduje specifično mišljenje, spoznanje sodobne kognitivne znanosti, ki ugotavlja, da bist-

venega sloja človeške kognicije ne tvorijo niti občutki niti pojmi, ampak slike.)

Butini je *tuje sleherno mistificiranje umetniške ustvarjalnosti*. Zanj umetniška ustvarjalnost raste iz istih korenin kot npr. znanstvena, saj človek nima dvojnih možganov, enih za znanstveno in drugih za umetniško ustvarjanje. To, kar Butino resnično zanima, pa je, kakšno je *skupno jedro* različnih človeških ustvarjalnih praks in kakšne so z ozirom na to jedro *posebnosti* likovne produktivne prakse. V tem oziru njegova razprava tudi prehaja meje zgolj likovnoteoretskega raziskovanja in razmišljanja.

Knjiga *Prvine likovne prakse* bo prav prišla vsem, ki jih zanimajo celostni vidiki razumevanja likovne ustvarjalnosti in bi radi v tej smeri svoje znanje poglobili, še zlasti pa tistim, ki na likovnem področju - bodisi kot ustvarjalci bodisi kot pedagogi - profesionalno delajo in potrebujejo od časa do časa učinkovito sredstvo za refleksijo svojega početja.

3. Recenzijska bilanca

Gnostična inventura: Temeljne rezultate *Triptiha* bi bilo mogoče strniti v naslednjih štirih ugotovitvah: 1. da je formalni oz. *poetski* sloj likovnih form ne le eksistencialno, ampak tudi funkcionalno temeljni sloj likovne semantike, zaradi česar je v likovno umetnost smotrno vstopiti samo skozi njega; 2. da v likovni umetnosti, ki izraža iz radikalne drugosti *signifikata* in *signifikanta*, ne gre za preprosto oblikovno ilustriranje "že izgotovljenih" signifikatov, ampak za njihovo razvijanje in verifikacijo s pomočjo likovnih artikulacijskih postopkov in strategij; 3. da ima v skladu s tem umetniška artikulacija neizpodbitne *semantične* konsekvence; in 4. da likovne forme niso samo zbirke ekscentričnih oblik in bolj ali manj atraktivnih barv, čeprav se nam velikokrat predstavljajo ravno na tak način, ampak *sistemi* takih oblik in barv s sebi lastno oblikovno gramatiko, torej možni *modeli* razumevanja in organizacije prostora in človekovega bivanja v njem.

Recenzijske konstatacije: Z Butinovo obravnavo izbrane problematike se je mogoče strinjati ali ne strinjati, v nobenem primeru pa ji ni mogoče odrekati naslednjih objektivno preverljivih oz. merljivih lastnosti:

1. mnogostranskega *neposrednega* stika s preučevano stvarnostjo (Butina sledi likovni kreativnosti na empirična tla na več prepričljivih načinov: najprej že samo s tem, da je sam likovni ustvarjalec, še posebej pa s tem, da vsa, tudi najbolj abstraktna spoznanja dosledno izpeljuje iz likovne konkretnosti in jih tudi nenehno preverja na konkretnih likovnih primerih);

2. logične konsistentnosti in interdisciplinarne širine;

3. metodološke strogosti in inventivnosti (velik delež primarne argumentacije, terminološka preciznosti, bibliografska širina in pluralnost);

4. epistemološke izčrpnosti in fenomenološke holističnosti (logična členjenost poglavij, inkontekstualizacija, shematični prikazi problemskih celot);

5. konceptualne temeljnosti, teoretske aktualnosti in namerno izgrajevane aplikabilnosti njegovih spoznanj (cf. *O slikarstvu*);

6. nazornosti in jezikovne svežine;

še posebej pa

7. njegove izrazite izvornosti v pogledih, načinih mišljenja in smereh raziskovanja.

Vse to pripravlja Butini posebno mesto v slovenski - ker bo njegovo delo *Slikarsko mišljenje* kmalu prevedeno v angleški jezik - pa nedvomno tudi v svetovni teoriji likovne umetnosti.