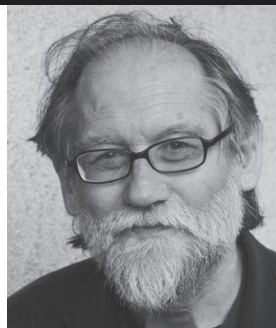


Jiři Bezlaj



Postavljanje markacij ob poti

“Umetnost našega časa ... je postala vlačuga. In ta primerjava drži tudi v najmanjših podrobnostih. Je natanko tako bežna, natanko tako našminkana, natanko tako kupljiva, natanko tako koketna in natanko tako pokvarjena.”

(Lev Nikolajevič Tolstoj)

V času, ko je Tolstoj napisal te vrstice, je vendar nastalo kar precej izredno močnih in inovativnih umetniških del. Je poplava del splošnega toka umetnosti, prepojenega s površnostjo in modno koketnostjo, prekrila vsa čudovita dela tiste dobe, ki jih danes občudujemo, da jih starec Tolstoj ni mogel prepoznati? Ko bo čas tudi z umetnosti naše dobe odplaknil vso frivolno navlako, bo to, kar bo ostalo, najbrž kazalo umetnost naše dobe v popolnoma drugačni luči, kot jo lahko vidimo danes. Seveda si ne domišljam, da vem, kaj od današnje ustvarjalnosti bo ostalo čez petdeset let, niti ne vem, v katero smer bo krenil umetnostni tok. Namen tega pisanja je pomagati samemu sebi pri orientiranju v nepreglednem kaosu različnih impulzov, s katerimi nas danes bombardira svet umetnosti. Ariadnina nit pri iskanju poti iz labirinta pa je lahko le temeljit premislek o najosnovnejših vrednotah, ki jih mora vsebovati umetniško delo, da je njegov obstanek sploh upravičljiv.

Zdi se, da je kriza, še posebno likovne umetnosti, danes večja kot v Tolstojevih časih. Videti je, da je doslej veljavna paradigma o umetnosti kot pozitivni dejavnosti v službi človeštva in njegove duhovne rasti v postmodernizmu postala “zastarela” in jo počasi, a vztrajno nadomeščajo diametralno nasprotna težnje. V zadnjih desetletjih tako iz pisanja o umetnosti kot iz umetnosti same izginja faktor, ki je v številnih obdobjih veljal za bistvenega ali celo za pogoj, da se je likovno delo smelo imenovati umetnina. Ni lahko ulovljiv in težko ga je označiti. Poskušali so ga definirati na toliko različnih načinov, da morebiti ni vedno lahko opaziti, da

vse te različne formulacije govore o istem. V likovnih delih samih pa se nam sploh prikazuje z nešteto vidikov. Če poenostavim – gre za željo po preseganju običajnih človeških danosti, željo po transcendenci. Čeprav takšna naravnost ustvarjalcev v obdobju postmodernizma še ni popolnoma izginila, pa jo počasi, a vztrajno, včasih pod krinko intelektualizma, drugič “nezakrinkana”, nadomešča duhovna izpraznjenost.

Zanimivo je primerjati mnenja o smislu umetnosti velikih ustvarjalcev, od romantike pa do visokega modernizma, z izjavami izstopajočih in prodornih avtorjev v postmoderni dobi. “Umetnost je izliv absolutnega,” pravi nemški filozof Schelling. Goethe trdi: “Umetnost je izrazno sredstvo neizrekljivega.” Angleški pesnik Shelley pa: “Umetnost je duh Boga v človeškem delu”.

Vendar niso mislili tako le romantiki. Za realista Tolstoja je umetnost “iskanje neskončnega v končnem”; to je pravzaprav blizu danes od pretirane uporabe že skoraj v puhlico spremenjenemu reklu, da je umetnost upodabljanje nevidnega v vidnem. Rudolfu Steinerju se zdi umetnost “vzpostavljanje organa, s pomočjo katerega lahko Bog govori človeku.” Rilke je označil ustvarjanje za “strast po celosti” in Gottfried Benn v svoji pesmi pravi: “vse ure v celoto ubran, ko k sanjam pesmi se pne” in “Ves čas v gnetenju oblike, ves čas po sledeh besedi, za pozabljenje razlike med Jaz in Ti.” Segantini je videl umetnost kot “posrednika med Bogom in dušo” in Hundertwasser kot “(...) nekaj religioznega. Prostor pobožnosti, kraj privzdignjenosti, miru, kraj, na katerem dobi človek globoko duhovno pomoč, na katerem znova najde pravo pot, ki jo je izgubil.” Avstrijski pisatelj Karl Kraus je zapisal: “Znanost je spektralna analiza, umetnost je sinteza svetlobe.” Francoskemu pesniku Maxu Jacobu se je zdela umetnost “ogelj, ki se vname, ko harmoničen človek sreča sebe”.

Brez posebnega truda bi nabrali za debelo knjigo citatov filozofov, književnikov in likovnih umetnikov, ki so videli v umetnosti predvsem mistično poslanstvo, možnost za spoznanje svojega notranjega sveta in na njegovem dnu spoznanje absolutne podlage bivanja.

Tak odnos do umetnosti je zavrnil Eliot, eden najvplivnejših pesnikov 20. stoletja. Tako razumevanje poezije se mu je zdelo “lažnivi kljukec, ki samega sebe vleče iz močvirja za kito”. Vendar je v njegovih pesmih do boleče grotesknosti poudarjena izguba stika s transcenco v sodobni civilizaciji in njena odtujenost od bistva. Je obupan kronist plehke izpraznjenosti življenja, ne njen navdušen ekseget, kot marsikateri izmed njegovih častilcev, in zato mogoče učinkuje še bolj religiozno od umetnikov – iskalec boga.

Pa pogledjmo še nekaj definicij umetnosti prodornih avtorjev zadnjih dveh desetletij. Marsikdaj se nam kar sam od sebe vsiljuje občutek, da

gre v njih za hoteno infiltracijo idej in etike, ki bi jih ogorčeno zavrnil, če bi nam bile ponujene npr. v obliki političnega manifesta. V umetnosti pa smo pripravljeni vse tolerirati kot prikupno provokacijo. Geslo skupine "Situationische Internationale", objavljeno v katalogu razstave zahodne umetnosti v Kölnu leta 1981, "Umetnost je akcija. / Umetnost je smrt. / Umetnost je mrtva. / Torej je ubijanje umetnost. / Umetnost je ubijanje.", ne vzbuja posebnega optimizma, prav tako tudi ne definicije Stanleyja Marsha: "Umetnost je legalna zvrst blaznosti."

Tudi kadar izjave o umetnosti, ki so jih v svojih katalogih ali intervjujih in podobnih priložnostih podali prodornejši avtorji zadnjih dvajsetih let, niso tako izrazito destruktivne kot prejšnji dve, je nadvse pogosto začutiti v njih primanjkljaj zavedanja. "Umetnost je, kar je drago", "kar kupujejo zbiralci", "kar je priključeno na alarmne naprave", "kar prinese renome" itn. so značilni odgovori zlasti ameriških avtorjev. Slikar Armin Sandig čisto resno trdi: "Umetnost je teorija, ki poskuša pojasniti presenetljivi fenomen, da je ena stvar toliko fascinantnejša od drugih, da se zanjo plača tisočkrat toliko, kot je vreden material." Ameriški kipar Karl Andre pravi: "A) Umetnost je to, kar umetnik imenuje umetnost. B) Umetnost je, kar kritik imenuje umetnost. C) Umetnost je, kar umetnik počne. D) Umetnost je, kar umetniku prinaša denar. E) Umetnost ni nič od tega, je nekaj od tega, vse to."

Ob vseh teh definicijah, ki kažejo na denar in ugled kot gonilo ustvarjanja, je pravo olajšanje naleteti na ugotovitev Marka Tanseyja: "Umetnost je vendar šala."

Tudi francoski avtor Ben Vautier meni, da je "umetnost le vprašanje datuma in signature". Nemški "totalni umetniki" in "Objekt Künstlerji" skušajo svojo nesposobnost pojasniti, za kaj gre v njihovem delu, za prikupne absurde: "Umetnost je mastna in rdeča in ob ponedeljkih relativna", "umetnost je klobasa ubogega psa gospoda P.", "je državni sekret", "je estetska igrača, dražilo živcev".

Izpraznjenost in pomanjkanje vsakega zanimanja za bistvo in pomen sta poglavitni skupni značilnosti vseh teh izjav. Paradoksalno je, da se v času, ko je koncept postal odločilno pomembnejši od čutom dostopnih aspektov umetniškega dela, velikanski množici avtorjev sploh ne ljubi razmišljati, za kaj naj bi v njihovem delu sploh šlo. To prepuščajo teoretikom. V tem kontekstu je pomenljiva definicija ameriškega slikarja Josepha Kosutha: "Umetnost je definicija umetnosti."

Danes številni umetniški projekti izgubijo pomen, če jim odvzamemo spremno besedilo. Pojavljajo se definicije, ki trdijo, da je eksistenca umetnosti odvisna od teorije. O Warholovi skulpturi Brillo (iz vezane plošče narejen posnetek kartonskih embalaž za Brillo, kakršne lahko vidimo

v supermarketih) Danto pravi: "Tisto, kar naposled naredi razliko med škatlo Brillo in umetniškim delom, ki sestoji iz škatle Brillo, je neka teorija umetnosti. Ravno teorija je tista, ki škatlo dvigne v svet umetnosti in preprečuje, da bi se sesula v realni predmet, kakršen je ... Brez teorije je malo verjetno, da bomo škatlo razumeli kot umetnost, da pa bi jo razumeli kot del sveta umetnosti, moramo obvladati precejšen del umetniške teorije, pa tudi znatno količino zgodovine sedanjega newyorškega slikarstva."

Tu se spomnimo na staro zgodnico, ki smeši srednjeveške sholastike. Učenjaki se prepirajo, koliko zob ima osel – ne pri Aristotelu ne pri kaki drugi avtoriteti ne najdejo odgovora. A mladeniča, ki je predlagal, da bi stopili v hlev in oslu zobe prešteli, so se lotili s pestmi in mu jih krepko naložili zaradi njegove nedostojnosti, neumnosti in nepoznavanja znanstvene metode in prave narave učenosti. Podobno nas Dantova teorija uči, da svojim čutom ne smemo več zaupati.

"Brez teorije je črn premaz samo črn premaz," piše Danto. Kmečka pamet nam pove, da je črn premaz tudi s teorijo samo črn premaz. Če smo ga sposobni videti kot kaj drugega, je to stvar naše percepcije in ne teorije.

Definicija, da je umetnina interpretiran artefakt, se nadaljuje v trditev, da vsaka nova interpretacija umetniškega predmeta naredi novo delo, torej različne interpretacije istega dela naredijo različne umetnine. Od te logike pa je le korak do tja, ko bi lahko sklepali, da jabolka niso padala na tla, dokler ni Newton razvil teorije o gravitaciji, ko pa se bo našel kak fizik, ki ji bo dovolj inteligentno oporekal, bodo spet lebdela v zraku. "Umetnost je postala pribežališče teorije," je duhovito izjavil filozof Odo Marquard, "in teorija je to, kar človek počne, kadar ni več kaj početi."

Naj vera v moč teorije temelji na še tako čudni logiki, ima v svetu umetnosti brez števila privržencev in njen vpliv na sodobno ustvarjalnost je bil velikanski. Vloga razlagalca likovnega dela je postala enaka umetnikovi. A celo to ravnotežje se poruši v prid razlagalcu – kustosi postanejo avtorji idejne postavitve razstav, umetniki pa le izvajalci, v skrajnih primerih le "čopič v rokah kustosa". Neverjetno se zdi, kako veliko število likovnikov se je z veseljem vključilo v take nove "proizvodne odnose", ki od njih pravzaprav ne zahtevajo posebno veliko.

Seveda ni mogoče oporekati tistim piscem o umetnosti, ki vidijo krivdo za krizo slikarstva v gromozanski inflaciji podob, s katerimi nas nenehno bombardirajo mediji. Niti tistim, ki zanje dolžijo umazane manipulacije umetnostnega trga. A že temeljitejši pogled na umetnostno dogajanje zadnjih dvajsetih let nas prepriča, da to nista edina vzroka. Velika večina projektov zadnjega časa, ki jih opisujejo antologije sodobne umetnosti in niso samo bizarni ali pa popolnoma prazni, nagovarja mračne plasti naše

psihe – čisto vsakdanji del sodobnih performansov so satanistični rituali, mazohistične orgije ipd. Čeprav je to mogoče le stvar izbire avtorjev antologij, vendarle kaže na temeljno usmerjenost našega časa. Že samo razlike med poskusi definiranja umetnosti od romantike do visokega modernizma in tistimi iz postmoderne dobe, ki sem jih navedel na začetku (brez težav bi jih lahko našli še veliko več, a bi pričali o istem), nam govore, da tolikokrat omenjena kriza sodobne umetnosti ni le posledica prenasíčenosti s podobo, da je neprimerno globlja in nevarnejša. Je kriza etike, smisla, zavesti, posledica odtujenosti od bistva.

O njej čudovito jasno govori Kocbekova pesem *Papige*, zato jo bom (čeprav se mi – vsaj z estetskega vidika – ni nikdar zdela posebno dobra) navedel v celoti.

Termiti so napadli pokrajino, / Izvotlili mostove in spomenike, / Mize in postelje so razpadle v prah, / Bacili so se zalezli v laboratorije, / Naselili so se na čistih inštrumentih / In mimogrede ukanili učene može. / Vse se je zgodilo pošastno tiho.

Pri nas so se zaredile papige, / Zelene in rumene so zavreščale, / Po vrtovih, hišah in kuhinjah, / Požrešne, nesnažne in prostaške / So vdrle v kopalnice in spalnice / In se nazadnje naselile v ljudeh. / Vse se je zgodilo pošastno glasno.

Nihče med nami ne zna več lagati / In nihče ne more več povedati resnice, / Govorimo jezik neznanega plemena, / Kričimo, kolnemo, zavijamo, tulimo, / Širimo usta in napenjamo oči, / Še dvorni norec je zblaznel, / In vrešči kakor vsi drugi.

Nekje pa stojijo možje v krogu / In nemo gledajo v *mirno središče*, / Nepremično stojijo in blaženo molčijo, / Ramena so jim vedno širša / Pod starim bremenom tišine. / Ko se bodo nanagloma obrnili, / Bodo papige v nas poginile.

“V najgloblji globini človeka je neko *nepremično središče*, veliko resničnejše od vsega, kar je znano ali doživeto. To središče se ohranja, ne da bi ga kar koli od zunaj moglo vznemiriti ali delovati nanj, zato ker dobi-va življenje od nečesa neizmerno onstranskega, ki pripada istemu, tako pogosto neznanemu temelju. Tišina, ki spremlja vsak notranji duhovni napor, omogoča človeku, da pride do tega izvira in najde tam neskajlen mir. Ta mir mistik prenaša v zunanji svet ...” je zapisala M. M. Davy v predgovoru svoje *Enciklopedije mistike*.

Če trdim, da je umetnost ena izmed možnih poti k temu “mirnemu središču” iz Kocbekove pesmi, moram hkrati priznati, da je ena izmed manj ravnih. Številne mistične prakse nas vodijo k cilju hitreje in

zanesljiveje. Nekatere izmed njih celo uporabljajo likovne znake. Splošno znane so tibetanske meditacije ob jantrah – nekakšnih meditacijskih diagramih. Na katero jantro naj človek meditira, je odvisno od njegove starosti, spola, temperamenta, stopnje duhovnega razvoja in cilja. Vedenje o moči likovnega znaka je torej pripeljano do skrajne točke. Možnosti umetnosti, kot jo razumemo na Zahodu, so v primerjavi s tem tako preciznim vedenjem naravnost uborne. In vendar: ali bi res lahko trdili, da so jantre najpopolnejša oblika likovne umetnosti? Bi jih sploh lahko prištevali k umetnosti? So v celoti shematične in neosebne (kot je neoseben ali, boljše, nadoseben cilj, h kateremu vodijo) in skoraj bi se nam zdelo okrutno, če bi se umetnost v svoji najvišji obliki reducirala v nekaj trikotnikov znotraj kvadrata, ki sestavljajo slovito šri-jantro.

Bilo je sicer kar nekaj poskusov, da bi jantre uporabili v zahodni umetnosti ali pa ustvarili nov tip janter in mandal. V slovenskem slikarstvu se spominjamo serije Metke Krašovec in slik Davida Neza. Slavnejše so psihedelične jantre ameriškega slikarja Atwella iz “lepih hipijevskih časov”. Čeprav ne vemo, v kakšna duhovna stanja so lahko pripeljale njihove (največkrat drogirane) uporabnike, kadar so poskušali meditirati ob njih, so čudovito lepe in sugestivne in nikakor ni prazna fraza, kar so ob njih zapisali kritiki o “celularno občutenem kozmosu”. A vendar, pot do razsvetljenja z likovnimi sredstvi je znana že tisočletja in težko je k starodavnemu vedenju dodati kaj novega. Bojim se, da mi ne preostane drugega, kot da svojo tako neskromno definicijo umetnosti kot poti k središču (iz Kocbekove pesmi) nekoliko omilim. Naj mi bo umetnost postavljanje markacij na poti (in stranpoteh) vase, in, seveda, lepšanje poti. Lepo potovanje je zagotovo bolj smiselno od hitrega.

Veliko umetnikov trdi, da med potekom ustvarjanja v svoje slike “uskladiščijo” svojo psihično energijo, da jo slika potem izžareva in da prav ta v umetnini “konzervirana” energija sproži v sprejemljivem gledalcu tisto, kar imenujemo “umetniško doživetje”. To prepričanje je podobno staremu verovanju, da lahko adept z dotikom posreduje učencu stanje duha, imenovano “razsvetljenje”. V indijski tradiciji pravijo temu “daršan”. To moč pripisujejo v krščanstvu celo relikvijam. Upam si trditi, da je “umetniško doživetje” zelo blizu “mističnemu doživetju”, čeprav ga skoraj nikoli ne dosega niti po intenzivnosti niti po kompleksnosti. Mistično razsvetljenje opisujejo kot popolno zavedanje svoje prave, absolutne narave in povezanosti z vsem v kozmosu in hkrati kot popolno, globalno razumevanje življenja. Ob tem naj bi se začasno ustavile telesne funkcije.

Najmanj, kar nam lahko da “umetniško doživetje”, je globlji uvid vase in lahko nas napelje na globlji razmislek o nekem aspektu življenja. Ni mi

sicer znano, da bi znanstveniki kdaj preverjali delovanje telesnih funkcij človeka, ki doživlja estetsko izkušnjo, a introspekcija mi pove, da so zmanjšane – dihanje je upočasnjeno, prav tako utrip srca. Seveda pa je estetsko doživetje neprimerno manj celovito od mističnega.

Če predpostavimo, da je tisto, čemur rečemo “umetniško doživetje”, samo nekakšno fragmentarno, nepopolno mistično razsvetljenje, bi bil logičen sklep, da je umetnina tem popolnejša, čim bolj je doživetje, ki ga je sposobna izzvati v pripravljenem gledalcu, blizu mističnemu doživetju. Paradoks je, da likovnih izdelkov, ki so preizkušeno sposobni pripeljati uporabnika do stanja transcendentalne zavesti, janter torej, ne moremo imeti za umetnine, so le že od zdavnaj ponavljane sheme. Slikarji janter so sicer po navadi postali sveti, realizirani, razsvetljeni ljudje, a umetniških del ne moremo soditi glede na njihove pozitivne ali negativne posledice za avtorje in uporabnike.

Veliko bolje kot delovanje likovnih del je raziskan vpliv glasbe na poslušalce. Znani so blagodejni učinki Bachove, Vivaldijeve in Mozartove glasbe na sinhronost možganskih valov in celo na rastline in živali. Priznati moramo, da je glasba, ki – dokazano – tako blagodejno deluje na okolje, v resnici čudovita in njena umetniška vrednost velja za nesporno.

In vendar je videti, da so imeli že stari Indijci bolj poglobljeno vedenje o delovanju glasbe. Z učinki zvoka na zavest se ukvarja ena izmed upaved (nižjih ved), imenovana gandharvaveda. Za vsako uro dneva ponudi glasbo, ki poveže naše telesne ritme s kozmičnim ritmom določenega trenutka. In vendar ta glasba za poslušanje ni prijetna, na trenutke je celo bolj podobna stokanju kot glasbi. Gotovo ne bi našli glasbenega sladokusca, ki bi ji bil pripravljen priznati vsaj najmanjšo umetniško vrednost. Še hujše je z zvoki, ki nas (ob pravilni uporabi) pripeljejo do transcendentalne zavesti. Od tega, kar v zahodni civilizaciji imenujemo glasbena umetnost, so oddaljeni za cela svetlobna leta, čeprav so bili občinstvu kot glasba že servirani hrup z ulice, zvoki motorne žage in podobno.

Je mogoče, da umetnost v svoji najpopolnejši obliki preneha biti umetnost? Ali pa, da je le igračka, ki jo otrok – človeštvo – sicer jemlje smrtno resno, a na določeni stopnji zrelosti zanj vendarle izgubi ves pomen in jo nadomesti z “resnimi” zadevami?

Videti je, da so se tega zavedali že slikarji informel arta. Ad Reinhardt, ki je resno in temeljito proučeval azijsko umetnost, je v svojem članku zapisal: “Nobena umetnost na svetu ni tako jasno kakor azijska pokazala, da ničesar, kar je iracionalno, trenutno, spontano, nezavedno, primitivno, ekspresionistično, naključno ali nepredmetno, ne moremo imenovati resna umetnost. Samo brezizrazna praznota, popolno zavedanje, nepristranskost; samo ‘umetnik kot umetnik’, ki ga vodi en sam, in sicer razumski

um, 'neposeljen in poduhovljen', prazen in čudovit; samo sorazmerna in pravilna razmerja; nespremenljiva 'človeška vsebina', brezčasno 'najvišje počelo', nikoli zastarana 'univerzalna formula' umetnosti in nič drugega."

Ta opis idealne umetnosti ni daleč od opisa janter. Reinhardt je našel slikarski način, kako izpeljati svoje ideje, ne da bi asociiral na že tisočletja stare vzorce janter, čeprav se ne izogne religioznim simbolom – nanosi črne barve na večini njegovih slik so urejeni v obliki križa. Vendar je bil eden redkih, ki se mu je posrečilo na avtentičen način uresničiti to vrsto likovnih idej. Ameriški slikarski tokovi, ki so sledili in na katere je Reinhardt vplival, npr. hard edge, slikarstvo barvnega polja in podobni, so zapadli v lično dizajniran in prazen esteticizem.

V Greenbergovih teorijah, ki ognjevitó zagovarjajo te nove smeri, ni več izrazov, kot so "najvišje počelo", "nespremenljiva človeška vsebina", "univerzalna formula umetnosti", ki jih uporablja Reinhardt, temveč se njegovo izrazoslovje nanaša predvsem na formalne elemente.

Ideja, da je umetnost pot k spoznanju absolutne podlage življenja, ni bila tuja niti starim Grkom. Grško gledališče je bilo "(...) resnična cerkev za uvajanje v skrivnosti življenja. Prehod človeškega obstajanja k njegovi biti je v ospredju zanimanja tragedov. Očiščenje poslušalcev vsega, kar zavira svoboden pretok božanskih vplivov." (Leothon Agathias, *Grška mistika*.)

Plotin predlaga kot pot k osvoboditvi od človeških danosti pot "muzika" (s tem ni mišljen le glasbenik, temveč vsakdo, ki so ga navdihnile muze), tistega, ki ljubi, in filozofa: Kar je Lepo, kar je Dobro in kar teži k Resnici, ima moč, da pripelje iskalca k cilju.

A umetniki, ki sledijo iluziji čutov, se zdijo Plotinu podobni filozofom – sofistom. Njihovo delovanje ima za organizirano laž. Umetnost, ki je le "mimesis", ki torej samo posnema naravo, je trivialna in nepotrebna, samo *raison d'être* je vzpostavljane vrhovnih vrednot. Fidias je klesal svoj kip Zevsa, ne da bi se oziral na vzore iz narave, razmišljujoč le o tem, kakšno bi bilo lahko videti božansko, ko bi bilo dostopno našim očem.

Plotin nam nalaga, da na isti način, torej ne po zgledih čutne, temveč z iskanjem idealne narave, brez premora klešemo lastni kip. Vrednota se mu zdi vzpenjanje nad svet podob, k sami biti lepega v sebi, vsako delovanje ali ustvarjanje je le vzpenjanje k idealnim umom, od katerih izvira narava predmetov.

Mišljenje grških filozofov o ustvarjanju je torej v svojem bistvu neverjetno podobno temu, kar se je Ad Reinhardt naučil od azijske umetnosti.

Grška mitologija pa nam govori drugače. Resda priznava prednost apolinični umetnosti – Marsias je drago plačal svoj poraz v tekmi v

muziciranju z Apolonom in kralj Midas je bil kaznovan za svoj slab okus z oslovskimi ušesi. A krilati Pegaz, glavni atribut pesnikov, je rojen iz obglavljene Meduze, ki po jungovskih interpretacijah simbolizira negativni aspekt anime. Z njo ga je spočel bog morja (po Jungu simbola podzvesti) Pozejdon v podobi konja (simbola impulzivnosti, vitalnosti, nagonskega) v trenutku pohote. To nam kaže na dionizično pojmovanje izvora umetnosti. Tudi grško gledališče, ta "resnična cerkev za uvajanje v skrivnosti življenja", naj bi se razvilo iz kozlovskih iger.

Narava in Zakon, pozabljenje in Resnica, Dioniz in Apolon so v ne-nehnem boju, nazadnje pa se umirijo v božanskem središču. Toda pri Grkih je obstajala hierarhična lestvica: Apolonova lira je bila vredna več od pastirske piščali in pot mistika – filozofa – asketa naj bi bila vredna več od orgiastičnih kultov, v katerih je iskalo ekstazo preprostejše ljudstvo. Umetnost duhovno razvitejših ljudi je bila preprostim nedostopna. V obredih misterijev so običajni udeleženci smeli gledati le prekrite ali pa oblečene kipe, kipe golih božanstev pa so imeli pravico gledati le visoki dostojanstveniki. Obleke so simbolizirale koprene, ki prekrivajo resnico.

Podobno hierarhijo lahko najdemo tudi v staroindijski umetnosti. Najizrazitejša je v literaturi – besedila modrecev, namenjena drugim modrecem (šrutu), se razlikujejo od tekstov, ki o najvišjih resnicah poučujejo učence (smrti). Za preproste ljudi je resnica oblečena v pravljice in basni (purane). Manj izrazita, a vendarle hierarhija obstaja tudi v staroindijski in tibetanski likovni umetnosti. Bogate in živo pisane upodobitve božanstev in demonov, v katere verjame preprosto ljudstvo, so diametralno nasprotje abstraktnih meditacijskih diagramov ljudi, ki hrepenijo po zlitju z brahmanom. In najpopolnejša jantra je prazen kvadrat, v katerega lahko iskalec projicira svojo duhovno jantro.

Hierarhija je seveda obstajala tudi v zahodni umetnosti 20. stoletja. Težko bi našli vsaj za silo izobraženega človeka, ki ne bi preziral vrtnih palčkov in podobnih artiklov, s katerimi si krasi domove preprosti ljudje in marsikateri "prosvetljevalec ljudstva" je že povzdignil glas proti poplavi cenene plaže v literaturi. Vendar, vsaj kar zadeva likovno umetnost, hierarhija ni bila urejena glede na stopnjo duhovnega razvoja porabnikov tako kot v stari Indiji, temveč po nekakšni imaginarni umetniški vrednosti, ki jo določa "svet umetnosti" (v Dickiejevem pomenu besede – torej združba galeristov, kritikov, trgovcev z umetninami in menedžerjev, zbiralcev umetniških del, kulturnih politikov, uradnikov v kulturnih institucijah in tistega dela umetnikov, ki so jih prej naštetih pripravljeni sprejeti "za svoje") po kriterijih, ki jih (že zaradi same narave umetnosti) ni nikdar mogoče jasno opredeliti.

Z začetkom poparta se je meja med visoko umetnostjo in kičem ne le zabrisala, temveč je bil kiču hote podeljen status “visoke umetnosti”. Prvi hip se je to zdelo zabavno. Bilo je namreč tako neverjetno, da je bilo težko razumeti drugače kot ironično. Toda, ali je mogoče še danes najti vsaj kanček ironije ali humorja v močno povečanih sličicah iz stripov v delih Roya Lichtensteina? Ali ni to vnašanje “nizkega” le korak k popolni banalizaciji umetnosti, ki jo lahko občudujemo v delih Jeffa Koonsa?

Kaj je tisto v umetniškem delu, zaradi česar “svet umetnosti” sprejme in povzdigne ali zavrže in pozabi določenega avtorja? “Sveta umetnosti” kvaliteta in utemeljenost del pogosto ne zanimata prav dosti. Pomembnejše se mu zdijo zakonitosti trga. Celo pri prodajanju bolj praktičnih in uporabnih predmetov, kot so umetnine, postaja oglaševanje pomembnejše od kvalitete izdelkov, pri trženju umetnin pa je dobilo že prav absurde razsežnosti, saj za ugotavljanje kvalitete ni nikakršnih trdnih, še posebno pa ne stalnih meril. In, če jih ni, na kaj se opira umetnostna zgodovina, ki vendar ni odvisna od preproste tržne logike? Seveda verjamem, da neka merila, čeprav ne popolnoma zanesljiva in trdna, vendarle obstajajo. Odločilnejša od vseh drugih se mi zdi moč sevanja v delo vložene avtorjeve energije in s tem povezana intenzivnost umetniškega doživetja. Prvi kriterij, sevanje, je ne le neizmerljiv, temveč celo nedokazljiv – fizika se ne ukvarja z nikakršno psihično energijo ali močjo misli ali čim podobnim. Tudi drugi kriterij, intenzivnost umetniškega doživetja, ni izmerljiv in likovni teoretiki celo vse pogosteje zanikajo obstoj takšnega doživetja.

Resda sta obe lastnosti številnim posameznikom iz izkušenj dobro znani, a umetnostna zgodovina, ki želi biti vsaj za silo resna znanost, si s takšnim argumentom pač ne more pomagati. Znanost se ne more zanašati na negotove, subjektivne senzacije, temveč le na jasna, razumska in preverljiva dejstva.

Umetnostna zgodovina je znanost o področju, ki je z znanostjo v popolnem nasprotju in ki daleč presega omejitve razumskega mišljenja. Duhovita je ugotovitev nemškega pisatelja Martina Kessla: “Umetnost je tisto, kar ostane v umetniškem delu, ko je vse preostalo že analizirano.”

Znanost pa se seveda sme gibati le v okviru meja razuma. Zato se umetnostna zgodovina ukvarja le z razvojem jezika form in z ikonografijo, torej z bolj površinskimi vidiki umetnosti. Termin “slog” se nanaša na formalne značilnosti dela, izraz “vsebina” pa je vse do pojava abstrakcije pomenil predvsem ikonografsko vsebino. Bistvo umetnosti je spoznavnim metodam, ki jih sme uporabljati umetnostna zgodovina, če hoče ostati znanost, nedosegljivo. Zato se vanjo vpišejo začetniki novih slogov, avtorji, ki uvedejo nov motiv ali snov ali pa vsaj ponudijo novo različico že znane snovi, včasih tudi tisti, ki uvedejo novo tehniko ali nov način uporabe te.

Od lastnosti, ki se izmikajo strogorazumskemu znanstvenemu nadzoru, je opaženo kvečjemu razpoloženje slike, tako imenovane štimunga.

Zelo pomembno merilo je torej izvirnost, uvajanje novosti. Videti je, kot da bi se avtorji tega posebno boleče zavedeli v drugi polovici 20. stoletja. Hlastanje za novostmi je bilo v tem obdobju že na meji hysterije. Ameriški kritiki, ki so uvajali in teoretično utemeljevali nove smeri, so to počeli tako, da so hkrati popolnoma zaničali vrednost smeri, ki so obstajale prej, četudi so jih šele pred nekaj leti sami utemeljili. Kult novega se je na umetnostni smeri sprevrgel v strahovito pretiravanje – pomembno je bilo le, kaj je novo, izvirno, o tem, ali je tudi smiselno ali pa je popolnoma prazno, se je spraševal le malokdo. Lahko smo prepričani, da bi bila zgodovina umetnosti, še posebno novejših dob, videti čisto drugačna, če bi bil kriterij npr. intenzivnost estetskega doživetja, ki ga delo omogoča, ali pa morda kvaliteta in moč sevanja dela (torej to, čemur navadno rečemo energetski naboj), ali pa to, kako blizu je prišel avtor “nepremičnemu središču” (absolutni podlagi bivanja). A to so nepreverljive in neizmerljive kategorije. Merilo vrednotenja grških filozofov in indijskih modrecev, da je vrednejše to, kar je bliže “Resnici”, torej absolutnemu bistvu, v dobi znanosti ne more biti veljavno, kajti nanaša se na kategorije, ki daleč presegajo omejitve znanosti. Opažam, da se je v zadnjem desetletju 20. stoletja precej umetnikov zavedelo absurdnosti mrzličnega iskanja novosti za vsako ceno in začelo v svoja dela vnašati od nekdaj obstoječe vrednote. Na prvi pogled se mogoče zdijo konservativni, a vendar je najbolj normalna reakcija, kadar opaziš, da si na poti zablodil, to, da se vrneš na zadnje razpotje, na katerem si bil še prepričan o pravilnosti poti, in od tam preverjaš drugačne možnosti. Drugi (večina) uživajo v tem, da hodijo prvi, dosežejo spoštovanje umetnostne scene in se ne sprašujejo, kam vodi pot.

V Čapkovih basnih od drevesa odpadli suhi list, ki ga veter vrtinči po zraku, navdušeno vzklika: “Hura! Zdaj vem, kaj je svoboda!” In cunja na kolu modruje: “Da se obračam po vetru? Nikakor! A treba je iti z duhom dobe!”

Kakšna bo umetnost 21. stoletja, ne moremo vedeti. Morda se bo vrnila h klasičnim likovnim sredstvom, morda pa bo računalniška miška dokončno izpodrinila čopič. Ali pa se bodo pojavile nove, drugačne oblike, o katerih se nam danes niti ne sanja. Mogoče bo celo prišlo do sinteze klasičnih vrednot in izumov avantgarde – iz zgodovine poznamo neštete uspešne primere podobnih sintez. A zdi se, da se bo umetnost, ne glede na to, kakšne bodo njene zunanje oblike v prihajajočem stoletju, morala obrniti navznoter, se posvetiti iskanju bistva in svojih korenin, zajemati iz izvira v “mirnem središču”, sicer bo izgubila pomen in upravičenost svojega obstoja.