

Milan
Butina

Prispodoba o drevesu

... Orientacijo v stvarih narave in življenja, ta razvejani in razraščeni red bi rad primerjal koreninam drevesa. Odtod pritekajo umetniku sokovi, da bi šli skozenj in skozi njegovo oko. Zato stoji na mestu debela in prevaja videno v umetniško delo, medtem ko ga oblega in žene sila tega toka. Kakor se krošnja drevesa vidno razrašča na vse strani v času in prostoru, tako se godi njegovemu delu ...

Paul Klee

1

Najbrž bi moral začeti z definicijo umetnosti, pa jih je preveč. Vendar lahko povem, da ima po mojem umetnost, zlasti likovna, tudi biološko vlogo, in sicer v tem smislu: človek živi v naravi in od narave. Da bi lahko živel, jo spoznava in eno od glavnih orodij pri tem je znanost. Ta nam odkriva nova, neznana področja in nam o njih pripoveduje čimbolj objektivno, kako se obnašajo, kakšne zakonitosti vladajo v njih. S tem nam daje možnost, da jih uporabljamo sebi v prid. Tehnologija z uporabo znanstvenih spoznanj ustvarja orodja, ki nam omogočajo, da naravna bogastva izkoriščamo, da se jih polaščamo. Vedno znova, neprenehoma, in vedno nastaja nova narava, ki ni več ista kot prej. Takó spremenjeno naravo je treba napraviti takšno, da človek lahko biva v njej, treba jo je počlovečiti. To pa je ena od temeljnih nalog umetnosti: da poišče tiste možnosti v oblikovanju spremenjene narave, ki so človeku najbolj primerne. V našem času umetnost le stežka dohiteva spremembe, kolikor pa jih, nimajo njeni predlogi prave moči, ker se te njene naloge ne zavedamo takó, kot bi bilo — v naše dobro — prav. Res pa je tudi to, kar pravi Herbert Read, da je umetnost nekaj, kar nas kot zrak in zemlja, vsepovsod obdaja in je zaradi tega niti več ne opazimo. Vsekakor je rezultat isti: ne uporabljamo je dovolj, da bi nam služila tako, kakor bi nam lahko — da bi nam naredila življenje lepše, bogatejše in boljše.

Ker ne najdem primerne definicije umetnosti, bom za izhodišče izrabil Readovo misel, da »ni nobenega umetniškega dela, ki se ne bi obračalo v prvi vrsti na naše čute, na tiste organe našega telesa, s katerimi zaznavamo svet; in kadar vprašamo: kaj je umetnost, pravzaprav mislimo: katere lastnosti ali posebnosti umetniškega dela se obračajo na naše čute.« Vsaka umetnina je tudi predmet ali dogodek v zunanjem svetu, v stvarnosti, čuti pa so tista vrata, ki so med nami in to stvarnostjo, torej tudi umetnino.

Vsako razpravljanje o umetnosti bi zato moralo zajeti vsaj tri dejavnike: naravo, človeka in družbo. Človek je del družbe in oba skupaj sta del narave. Umetnik kot človek je član družbe, od nje sprejema pobude, ki segajo daleč čez neposredne ali posredne reakcije na njegovo delo. Korenine umetnosti so v odnosih med umetnikom in družbo, družba mu pomeni neposredno okolje, na katerega reagira, ko oblikuje umetniško delo, ki spet spreminja družbo. Oba, umetnik in družba, pa sta tudi člena v naravi in sta z njo v podobnem dialektičnem razmerju kakor med seboj, ker jo s svo-

jimi posegi spreminjata, hkrati pa jima narava s svojimi zakonitostmi zariše meje, do koder lahko sežeta v določenem zgodovinskem trenutku.

Za likovnega umetnika je odnos do narave večplasten. Prvič, sam je iz snovi, ki se je organizirala med evolucijo — v njem delujejo naravne zakonitosti in vplivajo na njegovo delo. Drugič, živi v naravi, jo spoznava, opazuje in ta svoja spoznanja uporablja pri svojem delu. Tretjič, svoja spoznanja mora prenesti na snov, oblikovati mora likovno spoznanje v likovni materiji, svojim mislim in čustvom mora dati snovno podobo, če naj postanejo dostopna drugim ljudem. Lahko bi rekli, da pomeni za likovnega umetnika pojem ustvarjati skoraj dobesedno »v — stvar — (da)jati«, spreminjati svojo misel v stvar. Prisrčnoba Mauricea Merleau-Pontyja, da »slikar spreminja svet v sliko tako, da svetu posoja svoje telo«, je s tega stališča nadvse primerna.

Ker smo likovniki na sploh nerodni z besedami, je za nas pesnik Paul Valéry imenitno opisal vlogo telesa pri likovnem oblikovanju: »... Velika razlika je med videti kakšno stvar brez svinčnika v roki in videti jo takrat, ko jo rišemo... Celo najbolj znan predmet postane čisto drugačen, ko ga skušamo narisati: opazimo, da ga nismo poznali, da ga nismo nikdar zares videli... Oko se želi potepati, roka si želi po svoje zaokrožiti... Da se roka osvobodi, kakor bi rado oko, ji je treba odvzeti njeno svobodo, kakor bi rade mišice; potem jo je treba napraviti takó gibčno, da bo lahko risala v vseh smereh, čeprav tega nima rada... Ko bi oči mehanično zagotavljale risarski stil, bi bilo dovolj gledati predmet, se pravi slediti s pogledom mejam različno obarvanih predelov, da bi jih natančno narisali... Vendar pogled ne zapoveduje roki neposredno. Vmes nastajajo premori in v njih nastaja spomin. Vsak pogled očesa na model, vsaka linija, ki jo oko nariše, postane trenuten element spomina in roka dobiva od spomina svoje zakonito gibanje. Tako se spreminja vizualno risanje v ročno... Umetnik se približuje, se odmika, se nagiba, mežika in se obnaša z vsem svojim telesom, kot da je dodatek očesu, ves se spremeni v organ merjenja, postavljanja, reguliranja in urejanja.« Slikar slika kot psihosomatična celota, ki na eni strani — skozi oči — sprejema, v sebi predeluje, na drugi strani pa — skozi roke — oddaja. Sprejema svetlobno energijo, jo spreminja v biološko in nato v duhovno energijo, katero oddaja likovni snovi, ki jo nosi naprej.

Slikarji so se teh vezi vedno zavedali: »Ko govorimo o naravi, ne smemo pozabiti, da smo tudi mi del nje in da moramo opazovati sami sebe z istim zanimanjem in odkritostjo, kot gledamo drevo, nebo ali kakšno idejo. Kajti odnos med nami in svetom obstaja, lahko ga odkrijemo in ga potem ne smemo več zgrešiti;« (Henri Matisse). »Pravo zaznavanje se začne takrat, ko slikar odkrije, da so si gibanja dreves in odsevi v vodi sorodni, da so kamni in njegov lastni obraz dvojčki, ko slikar čuti, kdaj se svet tako nenadoma skrči, kako se iz pojavov dvignejo veliki, bistveni znaki, ki so hkrati njegova resnica in resnica vesolja« (Jean Bazaine); »Dvogovor z naravo je in ostane za umetnika *conditio sine qua non*. Umetnik je človek: je tudi sam narava, košček narave v prostoru narave« (Paul Klee).

Res je, da umetniki radi zavijajo ta primarni občutek povezanosti z naravo in družbo v mistične in meglene fraze, zato ima prav Valéry, da je »pogovor v pokrajini umetnosti skaljen z nekakšno metafiziko, ki se preveč intimno meša v čiste osnovne pojme obrti. Medtem ko so ti sami po sebi čisti in trdni, ker označujejo lastnosti in postopke, katere je mogoče občutiti in

sporočiti, pa je ta metafizični del nastal iz čustev, iz pradednih mencanj, iz mode in protimode ter povzroča tiste vrste debate, ki jih ni mogoče nikoli dokončati. Na srečo so dela slikarjev bolj jasna kot njihovo govorjenje. Znao se pač izražati v jeziku svoje umetnosti, manj pa z besedami. Valery je očitno dobro poznal to slabost slikarjev, ko je rekel: »... če je že treba sugerirati kakšno idejo, mora v umetnosti do tega pripeljati percepcija.«

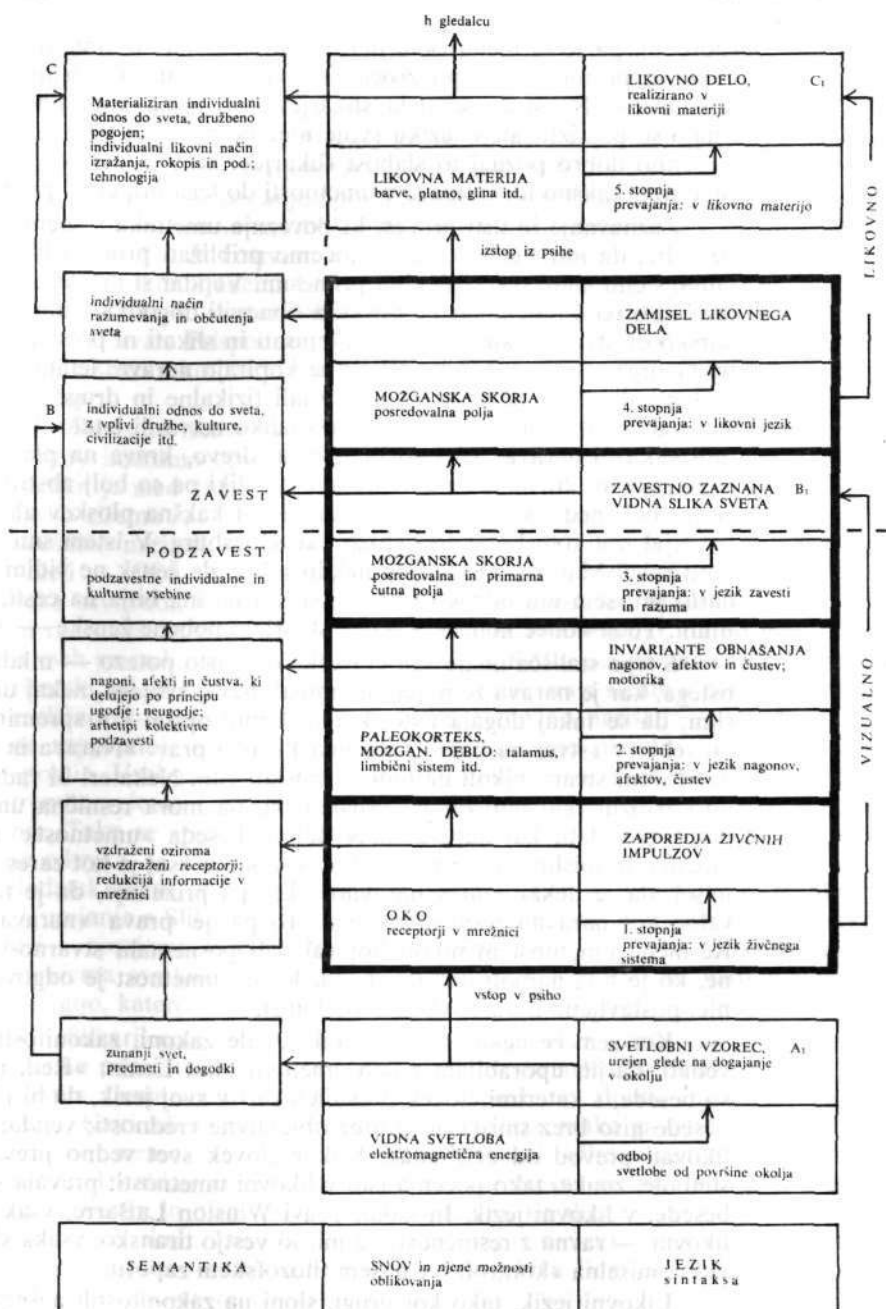
Zaznavanje je tisti proces, ki povezuje umetnika s sočlovekom, zato je najbolje, da mu sledimo, če se hočemo približati procesu likovnega ustvarjanja, s čim manj metafizičnimi primesmi. Vendar si moramo biti čimprej na jasnem o tem, da »slikar ne poskuša obnoviti dogodka, ampak ugotoviti slikarsko dejstvo«, zakaj »pisati ni prepisati in slikati ni preslikati«, kot je pribil Georges Braque. Ljudje nikoli ne kopirajo narave: letalo ne bi letelo, če bi kopirali ptico. Šele ko smo spoznali fizikalne in druge zakonitosti in ta spoznanja ustvarjalno uporabili, smo lahko ustvarili letalo. Letalo ni ptič in tudi slika ni narava: »Ali so mar žena, drevo, krava na platnu zares? Ne. Žena, drevo, krava so zares v naravi, na sliki pa so bolj abstraktni, bolj iluzorni, bolj nedoločni, bolj spekulativni kot kakšna ploskev ali črta,« je odgovarjal kritikom holandski slikar van Doesburg. V istem smislu je v pogovoru rekel Matisse: »Ko mi je nekdo rekel, da žensk ne vidim tako, kot jih naslikam, sem mu odgovoril: če bi srečal takšna bitja na cesti, bi ušel pred njimi. Toda konec koncev, saj ne ustvarjam nobene ženske — ampak sliko.«

S tega stališča imajo vsa človeška dela isto potezo — nikdar ne delamo tistega, kar je narava že naredila, ampak nekaj svojega, nekaj umetnega. Mislim, da se tukaj dogaja tisto, kar je Lenin opisal kot spreminjanje »stvari po sebi« v »stvar za nas«. Zato ima Picasso prav: »Narava in umetnost sta dve ločeni stvari, nikoli ne moreta postati isto. Nekateri bi radi skozi umetnost izrazili, kaj narava je. Mislim pa, da mora resnična umetnina vsem jasno povedati, kaj narava ni.« Saj že beseda »umetnost« pove, da je umetna, in mislim, da se pravzaprav v vzkliku »saj je kot zares« skriva manj misel, da je nekaj »zares naravno«, kot pa priznanje, da je takó prepričevalno kot naravna resničnost sama. To pa je prava »narava« umetnosti. Resnična umetnost ni nikoli kopirala ali posnemala stvarnosti, celo takrat ne, ko je bila najbolj naturalistična. Kajti »umetnost je odgovor na vprašanje, postavljeno naravi« (Van Doesburg).

Ker sem že nekajkrat uporabil besede zakoni, zakonitosti, moram povedati, da jih uporabljam z isto omejitvijo kot Lenin: »Red, namen, zakon so besede, s katerimi človek prevaja stvari v svoj jezik, da bi jih razumel; te besede niso brez smisla, niso brez objektivne vrednosti; vendar je treba razlikovati prevod od originala«. Kakor človek svet vedno prevaja v besede, simbole, znake, tako počenja isto v likovni umetnosti: prevaja svet v likovne besede, v likovni jezik. In kakor pravi Winston LaBarre, vsak jezik — tudi likovni — ravna z resničnostjo z mirno vestjo tiransko, vsaka slovnica je nevidna miselna »kontrola« v našem filozofskem zaporu.

Likovni jezik, tako kot drugi, sloni na zakonitostih našega živčnega sistema, ki znake narave prevaja v človeku razumljiva sporočila. Za lažje razumevanje, kako poteka predelovanje sporočil narave v živčnem sistemu, si lahko ogledamo model, ki je razviden z risbe. Model zaradi enostavnosti upošteva samo vidni kanal, velja pa za vse čutne kanale. V likovni umetnosti sodeluje več čutov: dva nas naravnost povezujeta z zunanjim svetom — tip in vid; dva pa se na zunanji svet nanašata bolj posredno — čut za lastno

SCHEMA NIVOJEV PREVAJANJA V PROCESU VIDNEGA ZAZNAVANJA IN LIKOVNEGA MISLENJA



A — zunanji svet; B — vidna slika sveta; C — likovna umetnina: slika, kip

telo in čut za ravnovesje. Ker pa vid integrira sporočila vseh štirih likovnih čutov, zlasti za slikarje, lahko uporabimo kar vidno pot.

Svetloba se odbija od stvari v našem okolju in se takó ureja glede na reliefnost predmetov, tal, barvnih lastnosti površin v nekaj svetlobni vzorec, ki stopa v oči. Iz zunanjega sveta torej ne prihaja kaos do oči, ampak precíj urejeno »sporočilo«, ki je seveda nastalo po naključju, če smo v prosti naravi, in manj po naključju, kadar je okolje uredil človek. Ta svetlobni vzorec sam po sebi še nič ne pomeni, pomen in smisel mu damo šele mi, ljudje. Predelava v živčnem sistemu je osmišljanje tega vzorca.

V očeh aktivno sprejememo vpadlo svetlobno energijo. Prava predelava se začne v mrežnici, v receptorjih, celicah, ki so občutljive za svetlobo in to svetlobo spreminjajo v živčne impulze. Ti impulzi, ki nato potujejo naprej proti višjim možganskim središčem, so pravzaprav jezik živčnega sistema in v receptorjih poteka prva stopnja prevajanja iz jezika narave v jezik živčnega sistema. Lahko bi ga opisali kot zaporedja enako močnih živčnih impulzov, ki si sledijo z različno frekvenco — čim močnejša je svetloba, tem večja je frekvenca. Ta jezik velja za ves živčni sistem. Kakšni čutni občutki bodo nastali v naši zavesti, je odvisno od čutila, kjer se spočnejo, in od primarnih čutnih polj v možganski skorji, kjer se jih zavemo, v središčih za vid, tip, okus itd.

Iz raziskav fiziologov in psihologov je postalo jasno, da so oči v resnici del možganov, ki je pomaknjen daleč naprej in je že sposoben urejati vidna sporočila. Tudi slikarji so se tega že zgodaj zavedeli. To je zaslutil že Leonardo da Vinci, ko je v svojem traktatu o slikarstvu zapisal: »Domišljija ne vidi tako dobro kot vidi oko, ker oko sprejema slike ali odseve predmetov in jih prenaša v središče občutenja, iz tega središča občutenja pa v razum, kjer jih presodimo.« Za Constabla je bilo slikanje sinonim za čutiti, za Cézanna pa je slikarstvo optika, ker vsebina naše umetnosti leži predvsem v tem, kar naše oči mislijo. Ne samo vidijo, ampak mislijo, kajti slika ne more biti zgolj odsev, ampak mora vsebovati tudi misel. »Vsa pota spoznanja sveta se srečajo v očesu in vodijo, spremenjena v obliko, k sintezi zunanjega gledanja in notranjega videnja«, je bilo jasno Kleeju, saj naše senzacije niso samo pasivna registracija. Iz svojega izhodišča nam prinašajo odmev zunanjega sveta, tam, kamor so namenjene, pa povzročijo šok za živčni sistem, ga vsega pretresejo in zbudijo v njem odmeve, ki so zanj značilni.

Prvi odmevi nastanejo na naslednji stopnji, kjer se zaporedja živčnih impulzov iz očesa srečajo z višjimi živčnimi centri v področju možganskega debla in paleokorteksa. Vidna pot pelje v stransko kolenčasto telo optičnega pomolka. Centri v tem predelu so med seboj povezani in predstavljajo razvojno starejše možgane, ki se ukvarjajo z vodenjem in upravljanjem avtomatičnih telesnih funkcij, nagonov, afektov, čustev in motoričnih vzorcev obnašanja, ki so tipični za našo vrsto. Te življenjsko pomembne procese je opisal sovjetski fiziolog Anohin takole:

»Organizem in njegov živčni sistem sta se razvijala v teku časa kot celota. Vse oblike dejavnosti možganov, kot so spomin, čustva, predstave in druge, nastopajo v organski enotnosti. Pred končnim odločanjem je potrebna komplicirana obdelava informacij. Prav v tej stopnji predodločanja pa je pomembno vprašanje: kako je mogoče v dani situaciji dobiti koristen rezultat? Možgani se sestoje iz milijard celic in hkratno vključevanje vseh možnih odgovorov bi privedlo do kaosa. Vendar se to ne zgodi, ker stimu-

lativno vzdraženje iz spomina dvigne ne samo splošne poteze določene situacije, ampak tudi značilnosti tistih rešitev, do katerih je organizem prišel v podobnih situacijah in potrebah. To pa pomeni, da organizem v sedanosti operira s celotnimi izkušnjami preteklosti.« Njegov sovjetski tovariš, kibernetik Vladimir Čavčanidze, meni, da nam čustva omogočijo najti izhod iz situacije, kjer logično mišljenje odpove.

Živčne strukture v tem predelu so sposobne odgovarjati na določene, tipične situacije, v katerih se je naša vrsta znašla med svojo evolucijo, z reakcijami, ki so v resnici povezane serije organskih dejavnosti, od dihanja, srčnega delovanja, delovanja žlez z notranjim izločanjem do motornih reakcij. Takó na primer živčni impulzi, ki jih je v očesu sprožila svetla barva ali dovolj močna svetloba, v tem delu sprožijo koordinirano aktiviranje telesa, ker se vznburjenje iz središč centralnega živčnega sistema prenese na avtonomni živčni sistem in prek njega do žlez z notranjim izločanjem, ki s hormoni poženejo telo v živahno dejavnost. Če iz oči teh vzdraženj ni, potem ni vznburjenja in ni reakcije, čeprav svetlobe ne zaznavamo samo z očmi. Svetloba aktivira telo, ga priganja k delovanju, ravno tako, kakor ga pomanjkanje svetlobe deaktivira, pomiri. In to je le en primer izmed mnogih, ki bi jih lahko naštel in so tesno povezani z likovnimi izraznimi možnostmi, kakor delovanje toplih in hladnih barv, ki imajo podobne učinke.

Ker so reakcije živčnega sistema v tem delu netočno urejene in imajo za organizem določene pomena, lahko rečemo, da se tu dogaja druga stopnja prebiranja, preurejanja in prevajanja: iz zaporedij živčnih impulzov, ki so prišli iz čutov, se vzdraženja prevedejo v invariante nagonskih, afektivnih in čustvenih reakcij, ki se pokažejo v urejenih serijah organskih in motoričnih dejavnosti. Neposredno se nam pokažejo na primer kot gibi telesa in obraza in jih zato lahko v pravem smislu preberemo kot jezik kretanj in mimike. Način, kako potekajo te kretanje, se pri slikarju kaže med drugim v njegovem slikarskem rokopisu, ki je lahko pomemben del umetniškega izraza; spomnimo se samó van Gogha in abstraktnega ekspresionizma pred leti. Na likovno izražanje vplivajo poleg svetlobe in barv tudi tipične reakcije na razne oblike in prostor: okrogla oblika zbuja navadno občutek mehkoobe, naklonjenosti, simpatije, oster občutek neugodja, napadalnosti, čeprav jih zavest glede na situacijo lahko tolmači tudi drugače.

Verjetno so v teh predelih shranjene tudi tiste psihične vsebine, ki jih psiholog C. G. Jung imenuje arhetipe. O vseh teh stvareh je pravzaprav le malo znanega, še najmanj na likovnem področju, čeprav je, kakor za vse umetnosti, tudi za likovno izražanje ta jezik telesa izredno pomemben. Vendar je iz slik in pričevanj umetnikov jasno, da so bili in so zelo občutljivi za ta sporočila iz naše notranjosti, saj jih v pravem smislu besede prisilijo k zelo določenim, v likovnih delih razločno vidnim reakcijam, ki jim ne najdemo prave, razumske razlage, če ne upoštevamo, da se oglašajo iz še neznanih globin našega človeškega bistva.

»Naše bijoče srce,« pravi Klee, »nas žene navzdol, k pratemeljem. Kar potem zraste iz tega gona, je treba vzeti čisto zares, če se brez ostankov poveže s primernimi likovnimi sredstvi. Potem postanejo te čudne reči realitete umetnosti, ki življenje malo bolj razširijo, kot se nam navadno zdi, ker ne kažejo bolj ali manj temperamentno samo tisto, kar smo videli, ampak napravijo vidno tudi tisto, kar smo tajno ugledali.« Podobno je čutil Eugène Delacroix: »Naj bodo prizori, ki jih vidi naše oko, še tako enkratni in ne-

pričakovani, nikoli nas popolnoma ne presenetijo: v nas je odmev, ki odgovarja vsem vtisom, . . . vse stvari so že pripravljene v možganih. Kadar jih srečamo v tem minljivem svetu, ne storimo nič drugega, kot da odpremo kakšen predel naših možganov ali svoje duše. Kako naj sicer razložimo neverjetno moč imaginacije, in kot končni dokaz, kako da je ta moč tako brezprimerno močna v otroštvu.« Misel Amedéeja Ozenfanta skoraj nadaljuje Delacroixovo. Ozenfant je prišel do prepričanja, da morajo v nas bivati neke praoblike in je učinkovitost kakšne oblike tolikšna, kolikor ta oblika ustreza praobliki. Tudi on meni, da je simbolizem teh oblik osnovan na temeljnih načinih, kako reagira človek: za primer navaja obrise hriba, ki je podoben obrisom ženskega telesa, zato deluje močnejše na nas. Opozarja na navidez nerazumljivo dejstvo, da nekatera umetniška dela, ki so bila ustvarjena tisoče let pred našim časom, še vedno zadovoljujejo neki del nas samih. Picasso je moral misliti isto, ko je dejal: »Zame v umetnosti ni ne preteklosti ne prihodnosti. Če kakšna umetnina ne živi v sedanosti, sploh ne živi. Umetnost Egipčanov, Grkov, velikih včerajšnjih slikarjev ni umetnost preteklosti, ampak je umetnost današnjega dneva.«

Ernst Fischer izraža v knjigi *Potreba po umetnosti* podobno mnenje: »Kot sam svet, tudi zgodovina človeštva ni samo protisloven diskontinuum, ampak tudi kontinuum. V nas so shranjene stare, navidez že zdavnaj pozabljene stvari, ki še vedno delujejo na nas in se nenadoma pojavijo na površju ter nam govorijo kot sence v Hađu, ki jih je Odisej hranil s svojo krvjo. V različnih dobah, odvisno od družbenega položaja in potreb, rastočih ali propadajočih se razredov, se dvigajo na dnevno svetlobo razne stvari, ki so bile prej latentne ali izgubljene in se prebujajo k novemu življenju.« Slikar Roberto Matta primerja živčni sistem veliki sobi: »... Prvič vidim jagodo in pridem do besede jagoda. Med pogledom na plod, uživanjem v njem in ustvarjanjem ideje o njem je treba iti skozi to veliko sobo v svoji duši. V tej sobi je sicer razum, vendar tudi še nekaj drugih stvari. Zato ni dovolj, da gremo na poti od ploda do besede jagoda samo skozi tunel razuma«. Umetnik ne more biti umetnik, če sliši samo glas razuma, čeprav brez razuma ravno tako ni umetnosti.

Navadno pozabljamo na to postajo pri predelavi realnosti v naši psihi, ker nam njene vsebine ne pridejo v zavest in ne znamo več brati njenega jezika, čeprav vsak dan znova ubogamo njene zapovedi, tudi če nismo umetniki. Najbrž je tukaj tudi doma imaginacija. Rečem imaginacija in ne domišljija, ker, žal, v slovenščini nimamo primerne besede za porajanje podob, ne samo misli. Likovni umetniki — in najbrž tudi mnogi drugi umetniki — delajo s podobami, imajo slikovno domišljijo, pri tem pa ne mislim na fotografske odslikave. Očitno je v tem predelu shranjeno velikansko skladišče prastarih podob, odkoder mora črpati vsak oblikovalec, če hoče odgovarjati najosnovnejšim in najglobljim človeškim potrebam. Umetniki jih podzavestno zaznavajo in jih zavestno oblikujejo: »Sprejemamo skrivnostne šoke, ki jih naša duša . . . sprejema, ne da bi se skoraj zavedala . . . Toda umetnik se jih lahko zaveda in jih lahko smiselno organizira,« kot je zapisal Delacroix v svoj dnevnik.

Tretji nivo pri predelavi čutnih senzacij se dogaja v možganski skorji; v nji razlikujemo tri vrste projekcijskih polj: v primarnih čutnih poljih se končujejo čutne poti, ki vežejo čutila z možgansko skorjo; v motornih poljih se začenejo proti mišicam usmerjene gibalne poti živcev, ki vodijo hotno

gibanje telesa. Poleg teh polj so še nespecifična posredovalna polja, ali po starem, asociacijska polja, v katerih prehajajo živčna vzdraženja z enega čutnega polja na druga ali na motorična polja.

Dr. A. Trstenjak piše, da je pravilno delovanje velikih možganov odvisno od delovanja vseh polj, čutnih, motoričnih in nespecifičnih, mnogi živčni krožni toki pa so organizirani tako, da potekajo tudi skozi vidni pomolek in druga subkortikalna središča. Kortikalna dejavnost pomeni skoraj zmeraj kortiko-talamično dejavnost. Vse miselne funkcije so možne samo v sodelovanju celotnega centralnega živčnega sistema. Pri zaznavanju stvari sodelujejo že spominske in druge umske funkcije in so takó zajeti vsi možganska skorja in nižji centri. Nikoli ne dojemamo samo posameznih elementov, ampak vedno le cele sklope vtisov. Paul Chauchard pravi, da ima likovna (Gestalt) psihologija prav, ko trdi, da bistvo ni v analitičnem aspektu funkcionalnih lastnosti možganov, ampak v njihovem sintetičnem aspektu. »Organ, v katerem temelji, se materializira in uresniči duhovno, so možgani, telesni organ, kjer duh, ki je v materiji, upravlja z drugimi deli telesa... možgani so organ človeške osebnosti in svobode...«. Po Chauchardu je misel mentalna rekonstrukcija zunanjega sveta in sebe samega, ko abstrahira bistvene elemente: »Predmet po zaslugi možganske organizacije ni več samo zunanji, ampak biva v nas v obliki možganske sheme in se lahko uresniči v gibanju telesa, motorično. To nam omogoča, da si v duhu lahko izdelamo načrte za delovanje, ki jih lahko tudi uresničimo.« Pravo človeško mišljenje se dogaja v številnih in bogatih povezavah med nevroni v nespecifičnih poljih, kjer se srečujejo vse človekove podedovane in individualne izkušnje ter nagnjenja. Edward de Bono preprosto opisuje mišljenje kot tisti interval med trenutkom, ko nekaj zaznamo, in trenutkom, ko vemo, kaj je treba s tem narediti. V tem času gredo v možganskih centrih misli druga do druge, se preverjajo in primerjajo. Tako poskušamo neznano situacijo klasificirati in jo spremeniti v znano: »Prehod od neznanega k znanemu je razumevanje, in način, kako to naredimo, je pa razmišljanje. Razumeti se pravi vedeti, kaj je treba narediti«. Iz citata dr. Anohina pa je jasno, kako sodeluje prejšnji nivo pri iskanju rešitve, ki je primerna za dano situacijo.

Jelena Saparina opisuje v knjigi Kibernetika v našem telesu, kako potekajo procesi v vidnem predelu možganske skorje: »Ko dospejo sporočila o podobi sem, se celotna podoba nekako razdeli. Sosedni delci možganov reagirajo na posamezne dele podobe v določenem zaporedju, kakor da bi neka naprava vključevala drugega za drugim posamezne predele možganov. Na delcih, ki so oddaljeni od vidnega predela, pa se ti razdeljeni deli podobe spet združijo in nastane celotna podoba. Povzamemo torej lahko, da se neposredno v vidnem polju predelu možganov podoba razdeli na sestavne dele: možgani torej po slojih prebirajo to, kar so videli. V drugih možganskih predelih pa takšna nadrobna predstava ni potrebna. Tu nastaja samo posplošena slika predmetov... V čelnih predelih se vidna podoba poenostavlja in dobi abstrakten značaj, prav kakor bi se otresla sleherne navlake in nestalnih znakov... Kako pridejo možgani do splošne in od splošne do individualne podobe, še ni natanko znano in seveda ne preučeno... Zato je nemara utemeljeno ugibanje oziroma hipoteza, da popoln izbor podob — svojevrsten vidni slovar — ni prirojen, temveč pridobljen z življenjskimi izkušnjami. Očitno pa uporabljajo možgani za oblikovanje novih, zahtevnih podob elementarne, preproste. V možganski skorji se po elementih in pasivno

ne odtiskuje ves inventar zunanjega sveta. Na osnovi dobljenih sporočil možgani sami ustvarjajo podobe predmetov in pojavov. Le-ti pa niso povsem kopija tistih optičnih upodobitev, ki jih vidijo naše oči. Ko možgani opazujejo osnovne zakonitosti v podobah, dorisujejo drugo s svojo predstavo, rekli bi, da si ostalo še »izmislijo«. S tem se seveda ne omejujejo na preprosto sprejem došle informacije, temveč dodajajo tej še nekakšno svojo, dodatno informacijo in dobe s tem količinsko skršene, toda po vsebini obogatene podatke o prototipu predmeta.«

Pri slikarju mora potekati podoben proces še v likovnem smislu, ko razstavlja videno v likovne znake, da bi jih lahko potem spet sestavil v likovno tolmačenje, videnega in spoznanega. Kakor možgani na svojem nivoju analizirajo, čistijo, dorisujejo in dopolnjujejo sprejeto vidno sporočilo, takó mora opravljati na svojem likovnem nivoju analogne operacije slikar, ko slikarsko razmišlja. »... V eni sami kratki polovici ure moraš misliti na tisoče stvari kakor kak logik, treba je biti sposoben za zasledovanje in izravnavanje najbolj zamotanih računov o porazdelitvi barv... opojno delo, ko je duh tako napet, da bi se raztrgal,« je zapisal Van Gogh.

Zaznavanje in razmišljanje je navadno zelo subjektivno usmerjeno. Človek zazna stvar ali pojav glede na svoje potrebe, želje, znanje, izkušnje in kulturo, katere član je. Nikoli ne zaznavamo vsega, kar se dogaja okoli nas, ker zaznavamo selektivno, še več, nagnjeni smo k temu, da v zaznanem vidimo tisto, kar pričakujemo. Koliko ta pričakovanja, želje in motivi vplivajo na zaznave in misli, je odvisno od njihove moči in veljave. Pri tem so zelo pomembni dejavniki učenje, vzgoja in kultura nasploh kot izraz vpliva družbe; ta navadno daje končni pečat našim dejanjem, bodisi kot potrditev ali zanikanje zahtev družbe in kulture. Za mišljenje je zelo pomembno, kako poteka socializacija. Matisse je to zelo razločno povedal: »Naši čuti imajo svojo razvojno starost, ki ne izhaja iz neposredne okolice, ampak ustreza določenemu trenutku civilizacije. Rojeni smo z možnostmi občutenja, ki so lastna določeni dobi. In to velja več kot vse, kar bi se o tej dobi lahko naučili. Ne moremo delati karkoli, talentiran umetnik ne more delati nečesa poljubnega. Če bi uporabljal samo svoje lastne darove, ne bi mogel eksistirati. Nismo gospodarji svojega ustvarjanja, ker nam je naloženo.« Mislim, da je takšno spoznanje slikarja v skladu z Engelsovim pojmovanjem svobode: »Svoboda je... spoznanje nujnosti. Nujnost je slepa samo toliko, kolikor je ne razumemo. Svoboda se ne sestoji iz dozdevne odvisnosti od naravnih zakonov, ampak v spoznanju teh zakonov in takó dani možnosti, da vodijo telesni in duhovni obstoj samega človeka — dva razreda, ki ju lahko ločimo samo v predstavi, nikakor pa ne v resničnosti. Svoboda potemtakem ne pomeni nič drugega kakor sposobnost prinašati odločitve na osnovi poznavanja stvari«.

Slikarji seveda le redkokdaj takšna spoznanja izražajo v verbalni obliki, vedno pa jih — če so zares umetniki — izražajo v svojih delih, v jeziku likovnih znakov, katerih zakonitost spoznavajo in jih svobodno oblikujejo. Za Matisse se »cilj slikarja ne more spočeti ločeno od njegove misli in ta slikarska misel mora biti toliko bolj dovršena (ne mislim zapletena), kolikor bolj globoko je spoznanje. Ne morem razlikovati med občutkom, ki ga imam do življenja, in med načinom, s katerim ga izražam«. Kot primer slikarskega načina razmišljanja naj govore naslednji Cézannovi stavki: »... Pri slikanju se morajo oči in možgani obojestransko podpirati in treba si je prizadevati,

da se med seboj izobražujejo z logičnim razvijanjem barvnih vtisov... Za slikarja so resnične samo barve... Obstaja barvna logika, in to mora slikar ubogati, ne pa logike možganov... Vse v naravi se modelira kot kroglja, stožec in valj. Naučiti se moramo slikati na osnovi teh preprostih oblik, pa bomo lahko naredili vse, kar bomo hoteli... Ko kaže barva svoje najvišje bogastvo, kaže oblika svojo največjo polnost. V kontrastih in sozvočjih barvnih tonov leži skrivnost risbe in modelacije... » Za slikarja se torej svet razvija in vzpostavlja v likovnih senzacijah, pojmi in logiki, ki ni enaka logiki neposredne stvarnosti, ampak je njej vzporedna, kakor bi rekel Cézanne.

V možganski skorji postanejo zaznave, predstave in druge miselne operacije zavestne, kar predstavlja tretjo stopnjo prevajanja — v zavesti jezik živčnega sistema. Svetlobno vzdraženje postane zavestna percepcija svetle barve, ki je lahko prt, oblak, list papirja. Šele tukaj postane tisto, kar je vstopilo skozi čutila, vidno, otipno, slšno, šele tukaj dobi smisel in pomen. Za slikarja to pomeni, da ima takrat, ko začne svoje delo, na razpolago že močno obdelano snov, ki je daleč od tega, da bi ji smeli reči zrcalna slika sveta. Adam Schaff piše, da je: »odnos spoznavajočega človeka do spoznavanega predmeta drugačen kot odnos ogledala do zrcalnega predmeta... » Odnos med resničnim predmetom in spoznanjem o njem temeljni na analogiji, je metaforičen odnos, ne pa odnos istovetnosti, kajti... eno je namreč sam akt mišljenja, drugo pa je vsebina tega akta. Dodajmo, da je tudi ta vsebina 'posnetek' zunanje resničnosti ne v smislu predmetne podobnosti z njo, temveč v tem smislu, da pomeni bolj ali manj adekvatno dojetje same te stvari in njenih objektivnih zakonitosti in da torej ni gola konstrukcija človeškega razuma... »

Razumljivo je, da pomeni likovno dojetje stvari in njenih objektivnih zakonitosti nekaj drugega kakor na primer znanstveno, čeprav znanost in umetnost, vsaka na svojem področju in po svoje, ugotavljata iste resnice o stvarnosti. Za slikarja Hansa Hoffmanna »likovno življenje ni posnemano življenje; nasprotno, je ustvarjena resničnost, ki temelji na notranjem življenju vsakega izraznega medija... Slikarski prostor je estetsko ustvarjen prostor in kot tak ravno tako resničen kot narava. Njegova resničnost temelji na resničnosti skritih zakonitosti, ki so lastne slikovni ploskvi... Fizikalni nosilci v njem so slikarska sredstva, ki so uporabljena v ustvarjalnem dejanju«. Zunanji svet je za slikarja, pravi Fromentin, knjiga, polna ponavljanj in sinonimov, ki vsebuje mnogo enakovrednih besed za isto misel. Slikar mora izbrati svoje besede in jih urediti s svojo sintakso, da bi izrazil svoje razumevanje sveta. Pri tem se s Picasom zaveda, »da umetnost ni resnica. Umetnost je laž, s katero uresniči resnico, vsaj tisto resnico, katero mu je dano razumeti«. In ker je umetnik, je po besedah pisatelja Saint-Exupéryja, zanj resnica to, kar ga počloveči, kar ga napravi bolj človeka. Na takšno resnico je mislil Picasso, ko je vzkliknil: »Gorje umetniku, ki zavrača resničnost in gorje umetniku, ki zamenjuje stvarnost z resničnostjo!«

Po Schafftu sta resničnost ali neresničnost značilni za določno subjektivno odražanje objektivne stvarnosti, namreč za intelektualno odražanje, ki dobiva svoj izraz v miselno-jezikovnih formah... Likovno opisovanje miselnega in čustvenega spoznanja sveta je izraženo z likovnim jezikom, ta pa temelji na analogijah med stvarnostjo in sredstvi, ki jih slikar uporablja. Narava teh analogij je razumljiva iz Picassove zlobne pripombe, da so slikarji, ki napravijo iz sonca rumeno barvo, in slikarji, ki napravijo iz rumene

barve sonce. Te analogije gredo seveda veliko dalj kot do takšnih analogij, njihovo glavno področje so likovni odnosi, ki lahko analogno izražajo strukturo odnosov stvarnosti. »Na začetku slike stoje za vsakega slikarja barve in oblike... Mislim, da je poetičnost slikarstva... v tem, da te barve in forme oživimo, to pomeni, da iz bele, ki smo jo položili na platno, nastane prt. Toda jaz mislim, da belo nastane, še preden vemo, kaj bo iz njega nastalo; z njim se zgodi neka poetična sprememba,« je dejal Braque v nekem intervjuju. Bela barva je del iste stvarnosti kot prt, poetična sprememba, ki spremeni belo barvo v prt, pa nastane v slikarju, še preden položi belo barvo na platno: zanj je bela barva prt že na paleti.

Seveda stopi ta bela barva v določene likovne odnose z drugimi likovnimi elementi, da bi lahko postala prt. Od teh odnosov, ki so po likovni strukturi analogni vizualni strukturi odnosov v stvarnosti, je odvisno ali bo bela barva postala prt ali oblak ali zid ali cvet. Vendar pa na platnu ne nastane ne oblak ne prt in ne cvet, ampak likovna metafora za to. Iskanje metafor za zunanji svet gre še dlje, naj nadaljujem z Braqueovim intervjujem: »... so ljudje, ki pravijo: Kaj kaže vaša slika? ... Kaj? ... To je jabolko, v redu; ... Tu je ... ne vem, ah, krožnik. Zdi se, da ljudje čisto pozabljajo, da je treba naslikati tudi tisto, kar je med jabolkom in krožnikom. Po mojem je ravno takó pomembno naslikati tisto-med-stvarmi kakor stvari same... Ravno odnosi med predmeti ter med predmeti in tistim-med-stvarmi, ravno to ustvarja vsebino slike. Kako naj razložim, kaj kaže slika, če so pa odnosi stalno drugačni. Na primer, kako naj povem, kaj je sad — če položim v košaro poleg limone oranžo; tedaj preneha biti oranža oranža in limona limona in obe postaneta sadje... Pozabimo stvari in upoštevajmo le odnose.«

Slikar torej išče odnose, ki mu omogočajo, da gre prek čiste reprezentacije, prek navadnega odseva do izraza likovnih odnosov, ki so analogni odnosom naravne ali družbene stvarnosti. Te analogije lahko ohranijo podobnost z videzom narave, lahko pa so izraženi tudi zgolj z likovnimi ekvivalenti, z znaki likovnega jezika. S tem pa ni rečeno, da v likovnih delih, ki so ohranila podobnost z videzom sveta, niso uporabljeni likovni znaki iste vrste, kot so tisti, ki jih uporabljajo slikarji, ki jih ne zanima videz sveta. V realističnih likovnih delih so osnovni elementi likovnega jezika uporabljeni tako, da poleg svojih čisto likovnih lastnosti opisujejo še poteze videza stvarnosti. Ker jih pomeni videza prekrivajo, se nam zdi, da izgubljajo ali da celo nimajo svoje likovne vrednosti. V resnici pa je tako, da so vsi veliki likovni ustvarjalci od Altamire do danes svoja likovna sredstva uporabljali zelo natančno po svoji lastni zakonitosti in ta sposobnost je mera njihove genialnosti. Kajti slikar je samo tisti, ki zna svoja spoznanja izraziti v slikarski obliki.

Likovno oblikovanje in izražanje je nujno vezano na zakonitosti, ki delujejo v našem živčnem sistemu. Vendar likovno ni istovetno s čutnim — vizualnim in otipnim. Čutno zaznavanje je usmerjeno k spoznavanju tistega dela stvarnosti, ki je skozi določen čut dostopen. Ta delna spoznanja se v možganih srečajo in obogatijo z zaznavami in spoznanji drugih čutov, z izkušnjami določene kulture in z izkušnjami človeške vrste. Zato je vsako posebno čutno področje obogateno in razširjeno tako, da nam izkoriščanje izrazitih možnosti določene čutne poti lahko prikljiče celoto našega spoznanja.

Področje vsake umetnosti je tako širše od zgolj tistega, kar obsega njeno ožje področje, ker se spoznanja med seboj prepletajo in druga drugo bogatijo.

Kadar hočemo takšna celostna spoznanja oblikovati, izražati in sporočati s specifičnimi sredstvi določene umetnosti, jih moramo zgnesti in podrediti zakonitostim poti, skozi katero jih vračamo v zunanji svet. Jasno je, da bodo deli tega celostnega spoznanja zdaj drugače izraženi, kot so bili oblikovani v možganih, ker bodo nujno podrejeni možnostim in omejitvam medija, ki jih nosi.

Likovno tedaj sloni na vizualnem in otipnem, vendar je več, ker nosi spoznanje, ki izhaja iz naših celotnih zmožnosti spoznavanja. Problem slikarja je v tem, kako tisto, kar je kot psihosomatska celota uredil in osmisli, povezal v spoznanje o sebi in o svetu, prenesti spet navzven in uresničiti v snovi, da bo postalo dostopno tudi drugim. To tudi loči vizualno od likovnega in zato likovno ne more in ne sme biti ne kopija ne posnemanje zunanjega sveta, ampak interpretacija, prevajanje v likovni jezik, iskanje miselnih in materialnih analogij in metafor, ustvarjanje primernih likovnih znakov in simbolov, ki bodo sposobni nositi duhovno vsebino. To pa seveda pomeni, da mora slikar ustvariti nov svet, ki ni več naraven, ampak poseben človeški svet, izdelal in izoblikoval ga je človek za človeka, po njegovih potrebah in zakonitostih, ob katerih se lahko dobro počuti, spremeniti mora svet po sebi v svet za nas.

Tako smo se že dotaknili zadnjih nivojev prevajanja — prevajanja iz vizualnega jezika v likovni jezik. Čeprav se likovno prevajanje dogaja na dveh nivojih, na nivoju likovne zamisli in na nivoju oblikovanja zamisli v snov, pa ju v resnici ne moremo povsem ločiti, največkrat sploh ne, ker se dogajata — in se tudi morata dogajati — v enem samem ustvarjalnem procesu. V njem slikar z discipliniranjem svojega lastnega telesa, o čemer je govoril Valery, na osnovi likovnega spoznanja, z organiziranjem likovnih znakov v njihovi snovni podobi, ustvarja na praznem platnu nov svet, svojo predstavo o tem, kakšen naj bi svet bil, kakšni odnosi naj bi v njem vladali, in tako ustvarja svoj predlog, svoj model za tisti del resničnega sveta in življenja, ki je vizualno dostopen in likovno ustvarljiv. »Estetska analiza razdruži svet zato, da bi iz njega izbrala elemente iste kategorije. Oblikovanje pa te elemente spet združi, da bi s sintezo nastala celota,« je zapisal Juan Gris. »... Edina možnost, ki jo ima slikar, je v tem, da izraža svoje odnose z zunanjim svetom, slika pa je notranje trdna povezuje teh odnosov med slikarjem in omejeno ploskvijo, ki jih sprejme vase«.

Za slikarja pomeni prazno platno možnost aktivnega posega v stvarnost. Zato to prazno platno ni prazno, ali bolje, s Kandinskim je le »navidez zares prazno, molčeče, indiferentno, skoraj topo. V resnici pa je polno napetosti s tisoč tihimi glasovi in pričakovanji. Malce prestrašeno, kakor da bi lahko bilo izpostavljeno nasilju, vendar pokorno. Voljno stori vse, kar se od njega pričakuje, prosi le za milost. Vse lahko nosi, ne more pa vsega prenesti. Prazno platno je čudovito — lepše kakor marsikatera slika«. Kandinski je primerjal nastanek slike človekovemu rojstvu, še več: »... Morda nastajajo tako kot svetovi. Slikanje je grmeče trčenje različnih svetov, da iz njih in njihovega boja nastane nov svet. Vsako delo nastane tehnično tako, kot nastane kozmos, s katastrofami, ki iz kaotičnega rjojenja instrumentov končno oblikujejo simfonijo... Ustvarjanje umetniškega dela je ustvarjanje sveta«.

Seveda ni vsakemu slikarju nastanek slike boj svetov, katastrofa, vendar je vsakemu nastanek novega, njegovega sveta. »Kar se mene tiče,« pravi Matisse, »skušam pač poiskati takšne barve, ki ustrezajo mojemu občutku. Obstaja neki nujen odnos med barvami, ki me lahko navede k temu, da spremenim obliko kakšne figure ali kar celo kompozicijo. Dokler ne najdem tega odnosa za vse dele slike, iščem in delam. Potem pride trenutek, ko za vse dele najdem končne odnose in potem ne morem več ničesar spremeniti v sliki, ne da bi jo začel čisto znova... Sanjam o umetnosti, ki je polna ravnovesja, čistosti in miru, brez vznemirjajočih ali pozornost zbujujočih vsebin, ki je za vsakega... kot pomirjevalno sredstvo, nekaj podobnega kot dober naslanjač, ki mu zagotavlja počitek po napornem delu.« Slikarska umetnost ima različne namene, ki so odvisni od slikarjeve osebnosti in dobe, v kateri živi, zakaj umetnik »dela Tukaj in Danes. Dela, da bi pojasnil sebi in svojim sodobnikom ta Tukaj in ta Danes« (Picasso).

V tem smislu še vedno drži Shakespearjeva misel, da umetnost drži človeku zrcalo. Seveda lastna podoba, ki jo vidi v njem, ni vedno prijetna, da o lepoti ne govorimo. Ni neumestna misel, da lahko to »zrcalno« funkcijo slikarstva in na sploh umetnosti presojamo po tem, koliko se naša lastna podoba odmakne od realne. Čim bolj je nepredmetna, čim bolj je nerealistična, tem bolj je človek kot družbeno bitje nezadovoljen sam s seboj in s tistim, kar dela s svetom, v katerem živi. V nekem smislu slikar kompenzira pomanjkljivosti časa s tem, da pripoveduje likovno, kakšen bi moral biti svet — ali kakšen ne bi smel biti. Vendar je tudi res, kar je nekoč rekel Picasso: »Preveč slikarjev si domišlja, da je rezultat njihovega dela, da so njihova platna sama po sebi »resnica«. »Resnica« pa se uresničuje z one strani platna. Nikoli v sliki. Uresniči se v odnosu, ki ga platno determinira s svojo resničnostjo... v očeh človeka, ki ga gleda.

Konfiguracije

Hans
Arp

Hans (Jean) ARP, pesnik (pesmi v nemščini in francoščini), slikar, kipar, grafik. Sin Danca in Francozinje, rojen v Strasbourgu 16. 9. 1887, umrl v Baslu 7. 6. 1966. Začetnik dadaističnega gibanja.

Prve pesmi objavi pod vplivom ekspresionistov Flakeja, Schickeleja in Stadlerja. Leta 1911—1912 je v Münchnu, kjer pride v stik s krogom Der blaue Reiter (Kandinsky, Klee, Marc). Dve leti pozneje je v Kölnu z Maxom Ernstom, leta 1915 pa v Parizu z Maxom Jacobom, Modiglianijem, Picassom ter Apollinairom. V letih vojne (1915—19) živi v Švici, v Zürichu, kjer 6. 2. 1916 s Hudom Ballom, Emo Hennings, Richardom Huelsenbeckom, Marcelom Jancojem in Tristanom Tzarajem ustanovi Cabaret Voltaire. Zürich postane tako prvo žarišče dadaističnega gibanja, ki se v dvajsetih letih razširi po vsem svetu. Pristopijo El Lisicki, Hans Richter, Francis Picabia, Kurt Schwitters in drugi. Med leti 1925 in 1929 je Arp član nadrealističnega gibanja. Preseli se v Pariz ter sodeluje pri časopisu La Révolution surréaliste.

Leta 1931 in 1932 prve večje kiparske razstave. Zdaj je član skupine Abstraction, création, art non figuratif in piše za časopis Transition. Leta

Razlika med pisateljem in novinarjem je v tem, da prvi piše, drugi pa prepisuje.

Kako naj držim korak s časom, če pa drobencija, namesto da bi korakal. Zanima me, kdo nosi nosilce napredka?

Ž je prva črka v revolucionarni abecedi, A pa poslednja.

Pametna ženska postreže moškemu s cocktailom: smeh, razredčen v solzah.

SmeH je družaben; medtem ko jok išče samoto.

Državne statistike so nacionalizirane številke.

Tudi v gospodarstvu dobiš plus, če sešteješ dva minusa.

V ljubezni poljub velja, samo če je akontacija.

Ponos je prva ovira na poti do uspeha.

Nekateri pravniki so udarniško nekajkrat presegli pravne norme.

Kdor se zadnji smeje, se bo smejal sam.

Poboljševalnice proizvajajo pokvarjence.

Roka roko — zvije.

POPRAVEK

V številki 8—9 se je tiskarski škrat sprehodil po razpravi Prispodoba o drevesu Milana Butine, zato prosimo bralce, da upoštevajo sledeče popravke:

Str. 732

Prvi stavek drugega odstavka: »Ker so reakcije živčnega sistema v tem delu TOČNO urejene...« namesto »...netočno...«; zadnji stavek istega odstavka: »...okrogla oblika zbuja navadno občutek mehkobe, naklonjenosti, simpatije; OSTRÁ OBLIKA občutek neugodnja...« namesto »...oster občutek neugodja...«.

Str. 737

Zadnji stavek na dnu strani: »Zato je vsako posebno čutno območje obogateno in razširjeno tako, da nam izkoriščanje IZRAZNIH možnosti...« namesto »...izrazitih...«.