



Naslovnica: *Robot UX-1 raziskuje poplavljeni rudnik.*

Foto: Iz promocijskega gradiva UNEXMIN.

## Proteus

Izhaja od leta 1933

Mesečnik za poljudno naravoslovje

Izdajatelj in založnik:

Priradoslovno društvo Slovenije

Odgovorni urednik:

prof. dr. Radovan Komel

Glavni urednik: dr. Tomaž Sajovic

Uredniški odbor:

Janja Benedik

prof. dr. Milan Brumen

dr. Igor Dakskobler

asist. dr. Andrej Godec

akad. prof. dr. Matija Gogala

dr. Matevž Novak

prof. dr. Gorazd Planinšič

prof. dr. Mihael Jožef Toman

prof. dr. Zvonka Zupanič Slavce

dr. Petra Draskovič Pelc

<http://www.proteus.si>

[priradoslovno.drustvo@gmail.com](mailto:priradoslovno.drustvo@gmail.com)

© Priradoslovno društvo Slovenije, 2019.

Vse pravice pridržane.

Razmnoževanje ali reproduciranje celote ali posameznih delov brez pisnega dovoljenja izdajatelja ni dovoljeno.

Lektor: dr. Tomaž Sajovic

Oblikovanje: Eda Pavletič

Angleški prevod: Andreja Šalomon Verbič

Priprava slikovnega gradiva: Marjan Richter

Tisk: Trajanus d.o.o.

Svet revije Proteus:

prof. dr. Nina Gunde – Cimerman

prof. dr. Lučka Kajfež – Bogataj

prof. dr. Tamara Lab – Turnšek

prof. dr. Tomaž Pisanski

doc. dr. Peter Skoberne

prof. dr. Kazimir Tarman

Proteus izdaja Priradoslovno društvo Slovenije. Na leto izide 10 števil, letnik ima 480 strani. Naklada: 1.600 izvodov.

Naslov izdajatelja in uredništva: Priradoslovno društvo Slovenije, Poljanska 6, 1000 Ljubljana, telefon: (01) 252 19 14.

Cena posamezne številke v prosti prodaji je 6,00 EUR, za naročnike 5,00 EUR, za upokojene 4,20 EUR, za dijake in študente 4,00 EUR.

Celoletna naročnina je 45,00 EUR, za upokojene 37,00 EUR, za študente 35,00 EUR. 9,5 % DDV in poštnina sta vključena v ceno.

Poslovni račun: SI56 6100 0001 3352 882, davčna številka: SI 18379222. Proteus sofinancira: Agencija RS za raziskovalno dejavnost.

**Proteus (tiskana izdaja) ISSN 0033-1805**

**Proteus (spletna izdaja) ISSN 2630-4147**

### Uvodnik

#### Kultura in umetnost v slonokoščenih stolpih – doklej?

Mehiški slikar Diego Rivera (1886-1957), ustvarjalec monumentalnih fresk in prepričan komunist, je leta 1932 objavil besedilo *Revolucionarni duh v moderni umetnosti*. Rivera je svoje razumevanje umetnosti najbolj jasno izrazil v sledečih stavkih: »Vsi slikarji so bili propagandisti ali pa pravzaprav niso bili slikarji. Giotto je bil propagandist duha krščanskega usmiljenja, orodja franciškanskih menihov, ki so se takrat upirali fevdalnemu zatiranju. Bruegel je bil propagandist boja holandskih malo-meščanskih obrtnikov proti fevdalnemu zatiranju. Vsak umetnik, ki je naredil kaj vrednega, je bil propagandist. Znana obtožba, da propaganda uničuje umetnost, izhaja iz buržoaznih predsodkov. Seveda je jasno, da si buržoazija ne želi umetnosti, ki bi lahko služila revoluciji.« Rivera v teh stavkih ostro nasprotuje novoveški »buržoazni«, kapitalistični umetnosti, ki se je – z besedami Rastka Močnika – »avtonimizirala, kar pomeni, da se je ločila od svojega družbeno-zgodovinskega konteksta«. Z drugimi besedami, pred kakršno koli »nevarnostjo« propagande je »pobegnila« za visoke zidove slonokoščenih stolpov in se tam v 19. stoletju lar-

purlartizirala: njena funkcija ni družbena niti moralna, ampak zgolj estetska – njen edini cilj je, da je lepa. Filozofski utemeljitelj takega razumevanja umetnosti je bil nemški filozof Immanuel Kant (1724-1804): po njem naj bi umetnost nudila le brezinteresno ugodje (kar je v popolnem nasprotju na primer z antično umetnostjo, ki je opravljala tudi poučevalne in koristnostne naloge; z drugimi besedami, bila je sestavni del svojega družbeno-zgodovinskega konteksta).

Prvo vprašanje je, zakaj je kapitalizem umetnost (in z njo vso kulturo) »ločil od njenega družbeno-zgodovinskega konteksta« in jo »zaprl« v aseptične, »brezkužne« prostore slonokoščenega stolpa. William Morris (1834-1896), angleški oblikovalec tekstila, pesnik, romanopisec, prevajalec, socialistični aktivist in pripadnik gibanja *Umetnosti in obrti*, na vprašanje ni neposredno odgovoril, je pa govoril o posledicah kapitalistične avtonomizacije umetnosti. Zanj je bila vsaka umetnost v razrednih družbah lažna, saj je »vsaka umetnost, ki je utemeljena na posebni izobrazbi ali izpopolnjenju omejene skupine ali razreda, nujno neresnična in kratkotrajna«. Umetnost kot posebna dejavnost je bila zanj možna zgolj, kjer je delo nezno. Ko je delo osvobojeno kapitalistične odtujenosti, izgine tudi umetnost kot

od dela odtujeni užitek. Da bi se pa to zgodilo, bi bilo treba ukiniti kapitalistično družbeno ureditev. Potrebna bi bila torej družbena revolucija. Riverin odgovor na vprašanje, zakaj je kapitalizem umetnost ločil od njenega družbeno-zgodovinskega konteksta, je zdaj bolj razumljiv: buržoazija si ne želi take umetnosti, ki bi lahko služila revoluciji. Ne želi si umetnosti, ki bi stopila v areno življenja in se politično spopadla z buržoazijo. Umetnost mora ostati v slonokoščnem stolpu svoje avtonomnosti, kajti le v tej odmaknjenosti od življenja lahko »vzdržuje« kapitalizem pri »življenju« - z drugimi besedami, nespremenjeno stanje v družbi. Paradoks pa je, da je novoveška umetnost prav zaradi svojega bega pred političnostjo in propagando nekaj najbolj »političnega« in »propagandnega«. Je »posredna« ideološka podpora kapitalizma.

Drugo vprašanje je, kako je avtonomizirana novoveška umetnost nastala; prej je v taki obliki namreč ni bilo. Da bi to bolje razumeli, velja brati besedilo z naslovom *Pokora in mecenstvo*, ki ga je napisala Maja Breznik in objavila v knjigi *Kultura danajških darov* (2009). Razlogi za nastanek avtonomizirane novoveške umetnosti so danes tistim, ki komaj kaj vedo o življenju v obdobju renesanse, precej ne navadni: »Če si ogledamo pomembne spomenike italijanske renesanse, naletimo navadno med podatki o nastanku spomenikov na pojasnilo, da je bilo naročilo oblika verske pokore, neke vrste odpustek. Kapelo Scrovegni v Padovi z Giottovimi freskami je dal zgraditi Enrico Scrovegni kot pokoro za svojega očeta Reginalda, ki je s posojanjem denarja zbral precejšnje bogastvo. Na Giottovi freski se je dal prikazati v vijoličnem plašču spokornišтва, ko izroča kapelo trem Marijam.« Bankirjem, ki so v tistih časih posojali denar za oderuške obresti, se očitno ni godilo najbolje. Po kanonskem (cerkvenem) in civilnem pravu bi izgubili vse cerkvene in posvetne časti in privilegije, izgnali bi jih iz cerkvenega občestva in jim vzeli državljanske pravice, če ne bi vseh prihodkov, ki so jih dobili za nezakonite obresti, vrnili svojim žrtvam. Finančniki so se znašli v nemogoči dilemi: odpovedati se denarju ali pa sprijazniti se z izobčenjem iz družbe. Razrešitev dileme je bila koruptivna in prav iz te koruptivnosti »se je rodilo moderno finančništvo«, hkrati z njim – za nepoučene presenetljivo - pa tudi novoveška avtonomna sfera umetnosti in kulture. Kakšna je torej bila »rešitev«? Branje Maje Breznik je poučno: »Nemogoči izbiri se je [oderuh] lahko izognil, če je s cerkvenimi oblastmi ali celo s samim papežem sklenil poseben in prikrit dogovor, s katerim je dobil odpustek, če je del dobička od oderuštvā namenil za zidavo in okrasitev religioznih institucij ali za človekoljubne namene, sirotišnice ali hiralnice. Oderuh in njegovih dediči so se tedaj rešili prega-

njanja po kanonskem in civilnem pravu, če so opravili tako vrsto pokore. [...] Za nameček so postali še mecen, s čimer niso dosegli le odprave kazni, temveč so okrepili svojo družbeno moč in politični vpliv.« Prepovedano oderuštvo je s skrivno podporo cerkve in posvetnih oblasti bilo »legalizirano«, koristi od tega pa so imeli oboji: oderuhi ter cerkev in posvetne oblasti. Nas seveda zanima predvsem »usoda« kulture in umetnosti v tem mešetarjenju. Odgovor je glede na še vedno splošno prepričanje o njuni duhovni vzvišenosti nad »plehko« vsakdanjostjo presenetljiv. Kultura in umetnost sta bili že od vsega začetka zgolj »predmet« licemerstva in preračunljivosti, oderuški bankirji in trgovci (zametki nove kapitalistične aristokracije) so se namreč prekleto dobro zavedali, da bi brez podpiranja kulture in umetnosti izgubili boj s tedaj vladajočo aristokracijo, s tem pa tudi možnosti za ustvarjanje dobičkov v oderuških poslih: »Religiozna ponižnost in ljubezen do umetnosti, ki so ju kazali mecen, sta bili [zgolj] preračunljivi postavki v računovodskih knjigah, kakršne so pač postavke v racionalnih kalkulacijah bankirjev in trgovcev. Nujnost, da so postali mecen in zavetnik umetnosti, je bila splošen pogoj, da so se lahko ukvarjali z donosnimi finančnimi dejavnostmi.« Kulturo in umetnost so preračunljivi oderuški bankirji in trgovci brez slabe vesti »zabarantali« za svoje nemoteno izkoriščevalsko bogatenje. Vzpon in razvoj kulture in umetnosti v novem veku sta nedvomno rezultat ekonomskega izkoriščanja nastajajoče finančne, kapitalistične aristokracije - problem je, da sta kultura in umetnost s svojim »videzom« to »skrila«: Giottove freske v Kapeli Scrovegni v Padovi danes lahko estetsko uživamo, ne da bi vedeli, zakaj so sploh nastale. Med estetsko mogočnostjo Giottovih fresk in zgodovinskimi vzroki zanjo – spokornim dejanjem oderuha - so postavljeni »slonokoščeni zidovi«. Estetsko mogočnost poraja prav »pozabac« zgodovinskih okoliščin, v katerih se je rodila. Maja Breznik ta »ambivalentni«, protislovni položaj kulture in umetnosti v novem veku opiše z besedami: »Kapitalistični bog Janus [...] ima dva neločljiva obraza: na eni strani strasti in interese finančnega kapitala, na drugi strani kulturo in filantropijo, vsak pa na svoj način bedi nad trdnostjo ekonomskega sistema. Česar ne doseže hladni obraz ekonomske prisile, na to usmeri pogled prijazno lice kulture, a vsakič v tesni povezanosti z ekonomskimi procesi.«

Prav zadnje - da sta kultura in umetnost vsakič tesno povezani z ekonomskimi procesi – pa nam danes niti »skrito« ni več: znanost mora biti v službi gospodarskega, torej kapitalističnega razvoja, umetnost pa je že dolgo le blago in investicija ...

*Tomaž Sajovic*