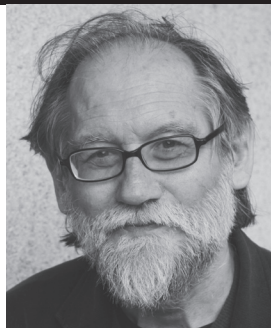


*Jiří Bezlaj*



### Pot in most

*Umetnost je pot in most – vmesno kraljestvo.*  
Heinrich Maria Lutzeler

V zadnjih desetletjih si je likovna umetnost izborila popolno svobodo. Tako popolno, da se ne pusti več utesnjevati niti svoji najbolj temeljni lastnosti, po kateri se imenuje, namreč likovnosti. Prav tako se je odrekla materialnosti, ki je njenim uporabnikom omogočala neposredno čutno dožemanje. Ta njen umik v svet idej in konceptov, v svet intelektualnega dožemanja torej, je dadaist Marcel Duchamp, najvplivnejši umetnik 20. stoletja, imenoval "beg v svobodo". Navdušeni razlagalci novih teženj so videli v opuščanju prej veljavnih postopkov in medijev osvobajajoč prodor v življenje samo, v pristno življenje, ne le fiktivno, kot ga je poznala dotedanja ustvarjalnost.

A čeprav to vsaj deloma drži, vidijo številni o umetnosti razmišljujoči pisci v tej popolni svobodi tudi nevarno past. Opozarjajo, da se zde umetniki vedno bolj izgubljeni v prostranstvih, mnogo preširokih, da bi jih bili sposobni obvladati ali se v njih vsaj približno orientirati. Že oče moderne umetnostne zgodovine Wöllflin je trdil, da lahko samo laiki domnevajo, da sme umetnik kadar koli početi, kar se mu zahoče. Matissovo mnenje, da razvoj umetnosti ni posledica ustvarjalne samovolje posameznikov, temveč izhaja iz kumulativne sile, iz razvoja civilizacije, se zdi še kako utemeljeno. Kar dojemajo nekateri kot pogumno "rušenje meja in tabujev" ter "preseganje vseh omejitev", se zdi drugim panično iskanje meja, znotraj katerih je še mogoče ustvarjati. Tudi tisti, ki menijo, da vedo, kje so tiste meje in katere omejitve so umetnosti v tem hipu potrebne, niso redki. Tu se moramo spomniti na izjavo pravokotnega zidaka iz Čapkove basni: "Jaz vem, kako bi moral biti urejen svet – pravokotno!!!"

"Pripravljalec razstav" (*Ausstellungsmacher*) Jeanot Simmen je leta 2000 odgovoril na vprašalnik založnika, kakšna bo umetnost 21. stoletja:

- “– koncept – oblikovanje namesto umetnosti – hotenje,
- oblika – proporc namesto parafraze – individualnost,
- barva – informacija namesto izlivov duše,
- telematski zaslon namesto kapljajočega čopiča,
- digitalna emocionalnost namesto ilustrativne zgodbe.”

Mlajši nemški akcijski slikar pa pravi: “Od iznajdbe abstrakcije ne pride v poštev drugačno slikarstvo kot akcijsko.”

Naj bo tako prilaščanje “poznavanja resnice” še tako absurdno, ga pogosto zasledimo celo v resnih člankih, še pogosteje pa v recenzijah in kritiških zapisih v časopisju ali drugih medijih. Tako npr. naletimo celo na primer, da kritik avtorju odreče “umetniškost”, če ta ideje ne posreduje na “konceptualen” način.

Veliko bolj inteligentno in z neprimerno tehtnejšimi argumenti Alan Gouck v svojem članku *Kar pritiče kiparstvu* opravi z vso zahodno skulpturo od Donatella dalje. Celo Michelangelu, srhljivo vzvišeni avtoriteti zahodne umetnosti, ne prizanese. Ima ga za premalo plastičnega, zaradi optične, predvsem slikarske zasnove sicer fotogeničnega in dopadljivega, a oddaljenega od bistva kiparstva. Očita mu (kar naj bi veljalo za vso evropsko skulpturo od začetka renesanse dalje), da ga telo zanima le kot (zaradi dolgotrajne prepovedi v krščanstvu) vzburjajoča “nagost” in ne kot odraz notranje, funkcionalne strukture.

“Kjer ni nobene discipline, jo je treba iznajti,” pravi Gouck. Kot pozitivno nasprotje kiparsko šibki evropski skulpturi postavlja indijsko. Pri tem se, zanimivo, sklicuje na kipe iz templja Kadžuraho, ki so po svojem slogu v primerjavi z ostalo indijsko skulpturo zelo manieristični. Lastnosti, ki se mu zde tako pomembne, so v njih izražene slabotneje kot v večini drugih indijskih plastik in v njih je bolj poudarjena želja po elegantnem videzu in ugajanju.

Členjenost delov telesa, katerih vsak deluje kot kiparski element, ne kot posnetek naravne oblike, ob tem pa se lahko prilagaja zahtevam kompozicije in arhitektonskega okvirja, se mu zdi tista kvaliteta, ki dviga indijsko skulpturo visoko nad evropsko. Četudi bi se lahko z njim v marsičem strinjali, ni mogoče spregledati, da je zanemaril nekaj pomembnih, če že ne kar bistvenih dejstev.

To, zaradi česar deluje indijska skulptura tako neverjetno močno in prepričljivo, ni samo njena forma. Resnici na ljubo so forme indijskih kipov predpisane enako strogo, kot so bile v staroegiptovski umetnosti, odstop od pravil, ki so bila v veljavi cela stoletja (še danes klešejo kipe za nove templje natančno v skladu z njimi), skorajda ni bil mogoč. Nikakršnega iskanja, nobenega izuma, niti sledi inventivnosti ali

pionirstva. Goucku, ki trdi, da med formo in vsebino ne vidi razlike, bi se morali zdeti na smrt dolgočasni.

Toda ti kipi žarčijo tako strahovito moč in vitalnost, hkrati svetost in čutnost, da ni mogoče, da bi nas pustili hladne. Izdelali so jih pobožni menihi, ki jim umetnost ni bila sredstvo za osebno uveljavljanje kot zahodnim umetnikom, temveč je bila del njihove religiozne prakse, meditacija, molitev. Gradnja in krasitev templja sta bili zadevi resnične pobožnosti in posvetitve bogu, ne sredstvo za reprezentanco bogatega donatorja. Dolge mesece je trajalo, da so s kratkimi železnimi dleti in brusnimi kamni, s preprostim orodjem, kakršnega uporabljajo še danes, po (celo glede proporcev majhnih, na videz nepomembnih detajlov) točno predpisanih vzorcih, narisanih v številnih knjigah predlog, izoblikovali kip božanstva ali ljubezenske dvojice in kamen je vpijal njihovo energijo in jo še vedno žarči navzven.

Fizik bi se ob tem "vpijanju in žarčenju" seveda prijel za glavo. Ta trditev se zdi povsem neznanstvena – nemara iz psevdofilozofije *new agea* porojena blodnja. A vendar še nisem srečal kiparja, ki bi ustvarjal v kamnu in se mu ne bi zdelo povsem naravno in samo po sebi umevno, da med delom polni kamen s svojo energijo, ki jo kamen potem žari navzven. V magiji in ezoteriki je ta lastnost kamna in tudi drugih materialov ne le poznana, temveč tudi praktično uporabljana. Vendar imajo to izkušnjo tudi kiparji, ki ničesar ne vedo o magiji ali ezoteriki in se jim zdi *new age* le neokusnost.

Po tridesetih letih skoraj vsakodnevnega dela s kamnom niti malo ne dvomim, da je umetniško delo nekakšna "konzerva" avtorjeve energije, čeprav tega seveda ni mogoče znanstveno dokazati. Dejstvo je, da je bilo prav vse, kar Gouck tako neskončno hvali pri indijskem kiparstvu, pogosto uporabljeno pri številnih evropskih in ameriških skulpturah 20. stoletja, ki pa so vendarle, vsaj v primerjavi z indijskimi, delovale prazno in mrtvo. Nasprotno neverjetna moč Michelangelovih skulptur, ki nam vzame sapo in nas napolni z občutkom strahospoštovanja, niti slučajno ni samo fotogeničnost in dopadljivost ter je ne povzroča kiparska forma, ki jo Gouck nemara dovolj upravičeno kritizira, temveč izhaja iz kiparjevega osebnega fluida, njegove psihične energije, ki jo je kamen vsrkal med procesom dela. Po intenzivnosti podobne tisti, ki jo žare indijski kipi, po kvaliteti povsem drugačne. Indijski menihi so težili k popolnemu transcendiranju vsega individualnega in relativnega ter zlitju z absolutnim, vseobsegajočim, vseprežemajočim in povsod prisotnim Brahmanom. Pojem umetnika kot osebnosti ali celo genija jim je bil povsem neznan. Celokadar so pri gradnji templja poleg menihov sodelovali poklicni kiparji

(npr. templja v Mont Abuju), so bili plačani po količini odbrušenega prahu, ki so ga med delom skrbno zbirali, ne pa, kot na Zahodu, po kvaliteti dela (ki je kajpak vedno nedoločljiva) in po umetnikovem ugledu. Indijski kipi žarijo nadosebni in nadčasovni mir, brezstrastnost in silovito, nezemeljsko zbranost. Michelangelovi so krik razrvanega individuuma v krčevitem in strastnem prizadevanju spoznati in doseči božansko. Ne enega ne drugega občutja pa nam ne posreduje njihova forma.

Forma sama po sebi ni sposobna delovati na našo psiho drugače, kot da z odnosi in “napetostmi” med likovnimi elementi vzburja naše oko. Vsekakor je ta vzdraženost očesa prvi in sploh ne najmanj pomemben del tistega izkustva, ki mu rečemo “estetsko” ali “umetniško” doživetje, nikakor pa ni najpomembnejši ali celo edini nosilec doživetja. Zdi se, da umetniškega dela ne sprejemamo le z vidom ali tipom, s fizičnimi čutilnimi organi, ampak še na neki drugačen, neznan način, s čuti, ki jim anatomi ne najdejo ustreznega organa.

Naj bo notranji stroj umetniškega dela, katerega zunanji odraz je oblika, še tako popoln in utemeljen, je vendarle potrebno nekaj več, da nas umetniško delo “zadene”, da v nas povzroči “umetniško doživetje”. Likovna teorija je precej temeljito proučila, kako posamezni oblikovni elementi in njihove najrazličnejše kombinacije učinkujejo na gledalca. Oblikovalci so te izsledke s pridom uporabili ali celo zlorabili. Pri filmu je repertoar sredstev, s katerimi je mogoče “bombardirati” gledalčeve čute, še neprimerno obširnejši in hollywoodski režiserji znajo prisiliti gledalce, da zapuščajo dvorano objokani tudi tedaj, ko se povsem jasno zavedajo, da so pravkar videli do neokusnosti plehek film. Toda “povzročiti umetniško doživetje” in “zmanipulirati čute z likovnimi izraznimi sredstvi” ni enako.

Ko že omenjam “nadčutno” sprejemanje umetniških del, moram opisati svoje doživetje ob Rembrandtovi sliki starca v galeriji Uffici v Firencah. Tako nenavadno je, da bi ga lahko celo sam imel za blodnjo, ko ne bi bilo tako intenzivno in prepričljivo. Več kot dvajset let pozneje sem prebral, da je imel umetnostni zgodovinar Milček Komelj z Rembrandtovo sliko na Dunaju zelo podobno izkušnjo; njegovo doživetje je natančno opisano v knjigi *Poteze*. V nekaterih podrobnostih se moje doživetje povsem sklada z njegovim, v drugih se, zaradi posebnih okoliščin, nekoliko razlikuje. Sam sem se znašel pred Rembrandtovo sliko v nekoliko posebnem čustvenem stanju, zjutraj po skrajno naporni noči. Na smrt utrujen sem sedel na klop v muzejski dvorani in Rembrandtova slika starca je moj pogled priklenila nase, tako da nisem mogel zbrati dovolj volje, da bi ga odtrgal od nje. Čez nekaj časa je slika začela obdajati meglica in v njej se je naslikani starec zgoščal v treh dimenzijah in rasel do nadnaravne velikosti. Ni me

nagovoril z glasom, tako kot dunajski avtoportret Milčka Komelja, vendar sem v sebi razločno čutil besede, namenjene meni. V njih se je kazal ne le veliko globlji vpogled v moje duševno življenje, kot sem ga v tistem času premogel sam, temveč tudi videnje prihodnosti. Ostro me je pokaral, mehko potolažil in me kot jasnoviden duhovni učitelj opremil z globoko etičnim naukom za življenje. Ob tem sem začutil v sebi neznansko toplino in ljubezen in misliti sem moral na Rembrandta, na njegov avtoportret (ki sem ga takrat poznal le po reprodukcijah) kot starčka, ki so mu jasne in domače vse globine človeških duš. Pretresen od občutij, premočnih, da bi jih lahko prenesel, sem za nekaj hipov zdrsnil v stanje nezavedanja, komaj podobno dremežu. Ko sem se spet ovedel, je bila slika na svojem mestu, vendar se mi je zdela nekoliko bolj nejasna in zabrisana kot na začetku. Po nekaj minutah gledanja so se pričele pred njo zopet zbirati meglice, v sebi sem začutil Rembrandtovo mrmranje, kratko prerokbo o moji usodi. Prešinilo me je, da ne bom sposoben še enkrat vzdržati tako intenzivnih občutij, in meglice so se razblinile. S težavo sem se odtrgal od slike in se odpravil naprej.

Laboratorijske raziskave o spremembah zavesti so menda pokazale, da doseganje transa poteka v treh stopnjah. Na tretji stopnji naj bi bilo mogoče videti sliko na steni kot tridimenzionalno, v skrajnih primerih naj bi lahko celo oživila. Značilnost te stopnje naj bi bila tudi preroška videnja. Toda za doseganje transa so potrebne dolgotrajne duhovne vaje ali kemijski stimulansi. Ne v Komeljevem ne v mojem doživetju z Rembrandtom ni bilo ne enega ne drugega, manjkali pa sta tudi prvi dve stopnji, ki naj bi bili nujna predhodnica tretji. To intenzivno doživetje, v katerem mi je bila (kot danes, po treh desetletjih, lahko z gotovostjo rečem) razodeta moja nadaljnja umetniška usoda, je prihajalo samo iz slike.

Pozneje sem v raznih muzejih videl še kar nekaj Rembrandtovih del, a doživetje se v podobni obliki ni ponovilo. Presenetilo pa me je nekaj drugega. Zaradi napada nekega blazneža na Rembrandtovo sliko so v nekaterih muzejih eksponate zavarovali z nekakšno zaščitno plastjo in opazil sem, da slike, ki jih niso zaščitili, učinkujejo neprimerno bolj živo in neposredno, čeprav zaščitna plast ne skriva prav nobene od njihovih formalnih kvalit. To opažanje potrjuje moje mnenje, da napetosti med likovnimi elementi le vzdražijo oko in s tem sprovcirajo gledalca, da posveti likovnemu delu dovolj pozornosti, da lahko nanj učinkuje v delu "konzervirana" energija.

V Indiji duhovnega napredka željni ljudje obiskujejo svete starce in duhovne učitelje v upanju, da bodo ob dotiku z njimi ali že samo zaradi njihove bližine in blagoslova doživeli posebno stanje duha, ki ga

imenujejo razsvetljenje. Tako pridobljenemu razsvetljenju rečejo *darshana*. V krščanski tradiciji pripisujejo moč duhovnega ozdravljanja celo predmetom, ki so pripadali ali bili v stiku z razsvetljenim človekom – od tod navdušenje nad relikvijami. V talismanski magiji velja, da naj bi bili najmočnejši talismani trske Kristusovega križa.

Želim si verjeti, da ima slika sprejemljivemu gledalcu moč posredovati – tako kot duhovni učitelj *darshano* –, če že ne ravno razsvetljenja, vsaj določeno spremembo zavesti in da je ta sprememba tisto, čemur rečemo “umetniško doživetje”. 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 ter hkrati kot popolno, globalno razumevanje življenja. Hindujski modreci ga opisujejo z besedami *ta tvam asi* (to si ti). Ob tem doživetju se začasno tudi ustavijo telesne funkcije.

Najmanj, kar nam lahko ponudi estetsko doživetje, je globlji uvid vase. Lahko nas navede h globljemu razmisleku o nekem vidiku življenja. Ne vem sicer, da bi kdaj znanstveno preverjali delovanje telesnih funkcij človeka, ki doživlja estetsko izkušnjo ob likovnem, glasbenem ali literarnem delu, a introspekcija mi pove, da so te zmanjšane – dihanje je upočasnjeno, prav tako utrip srca. Seveda je estetsko doživetje neprimerno manj celovito od mističnega. A vsaj med pomembnimi zahodnimi umetniki je bilo vendarle precej takih, ki so po širini duha, globini uvida in po življenjski sili prekašali običajne filistre svoje dobe. Njihova *darshana*, čeprav ne prinaša razsvetljenja niti ne prisili gledalca k tako intenzivnemu samospraševanju, kot to včasih zmore Rembrandt, ima zato vendarle določeno težo in vrednost. Mislim, da je to tisto, na kar je meril Tolstoj s svojo izjavo: “Umetnost je nalezljiva in čim bolj je nalezljiva, tem boljša je.”

V vzhodni tradiciji pojma umetnik in svetnik nista tako daleč vsaksebi. Bizantinski slikarji ikon, ki so se vse življenje ubadali s problemom, kako upodobiti Kristusa, Bogorodico in svetnike tako, da bo čutiti njihovo svetost, se v to vse življenje skrbno poglobljali in vživljali, so po principu “razumeti cvetico pomeni cvetica postati” postajali podobni svojim podobam in dokaj pogosto so bili po smrti proglašeni za svetnike. Status svetnika so pogosto dobili tudi indijski kiparji in tibetanski ustvarjalci mandal.

Seveda je “umetniško doživetje” povsem osebno in pri vsakomer drugačno. Odvisno je od gledalčeve pripravljenosti nanj, trenutnega razpoloženja, stopnje umetnostne izobrazbe, senzibilnosti itd., lahko bi rekli, da od stanja živčnega sistema. Celo mistično razsvetljenje, ki je neprimerno

bolj kompleksno in naj bi bilo brezhibno delovanje živčevja pogoj zanj, opisujejo mistiki popolnoma različno. Toda stanje, ki mu budisti pravijo nirvana, nekateri drugi sistemi pa transcedentalna zavest, *satori*, *samadhi*, alfa stanje in še kako drugače, se da izmeriti. Možganski valovi, elektrogalvanski upor kože, ritem dihanja, utrip srca, vse je drugačno kot v običajnih treh stanjih zavesti, torej v budnem stanju, spanju in sanjah (ki se v omenjenih stvareh prav tako razlikujejo med seboj). Ne vem, da bi kdaj merili frekvenco možganskih valov človeka, ki doživlja estetsko izkušnjo ob likovnem delu, splošno znani pa so rezultati meritev ob poslušanju Bachove in Mozartove glasbe ter blagodejni učinki te na sinhronost poslušalčevih možganskih valov. A čeprav povzroča poslušanje njune glasbe dokaj točno določene spremembe v delovanju možganov, je doživljanje ob poslušanju v veliki meri subjektivno in odvisno od poslušalčevega trenutnega psihičnega in fizičnega stanja. Tudi delovanje likovnega dela na gledalca je usmerjeno, čeprav dopušča širok spekter nians in neomejeno število stopenj intenzivnosti doživetja. Številni umetnostni kritiki obstoj umetniškega doživetja ali estetskega izkustva ali kakor koli že hočemo imenovati ta pojav, žolčno zanikajo ali ga imenujejo "fantom, ki ga ne kaže zasledovati" (John Hospers, 1982), kar seveda pomeni, da ga ne poznajo. Iz svojega pomanjkanja senzibilnosti so napravili estetsko teorijo – kot če bi slepec zanikal obstoj barv.

Seveda ni namen vsakega umetniškega dela povzročati "estetsko izkušnjo". Številni, posebej še postmodernistični projekti želijo samo ponuditi premislek o naravi umetnosti ali celo samo o njenem trenutnem družbenem položaju. Gotovo ni mogoče oporekati njihovi legitimnosti. Vendar projekti te vrste nagovarjajo le naš razum, ta tako majhen, čeprav v zahodni civilizaciji čez vsako realno mero povelečevan del naše psihe, ne pa naše celovitosti, in se po svojem delovanju komajda lahko merijo z inteligentno napisanim pamfletom. Pri Beuysu, velikem zagovorniku teze, da je umetnost pamflet in politično dejanje, nista nikoli zanemarjeni niti čutna niti energijska plat in ostanki njegovih projektov v nemških muzejih so še vedno, tudi brez njegovega aktivizma, prepričljivi. Menim, da prav Beuysov opus izpodbija danes tako razširjeno mnenje, da se je zaradi jasnosti koncepta vredno odpovedati čutnemu razkošju umetnine.

Pravzaprav se mi zdi čudovito, če nam umetniško delo ponudi razmislek in obenem čutni užitek, poleg tega pa na svoj nepojasneni način s svojo fiziki nepoznano in nedokazljivo energijo deluje na nezavedne plasti naše psihe. Kakšno množico konceptualnih del, ki nas puste povsem hladne, čeprav njihovo sporočilo nikakor ni neutemeljeno, smo lahko videli na različnih razstavah! Hladne pa nas puste zato, ker je njihovo sporočilo

namenjeno samo razumu in ker bi se vse, kar nam večina projektov iz te strahovite množice pove, dalo v teoretskem eseju povedati mnogo precizneje v dveh ali treh stavkih. In vendar je razumski razmislek lahko pomemben del umetniškega doživetja, kot je intelektualno razumevanje lahko pomemben del mističnega razsvetljenja (tako nam vsaj sporočajo nekateri mistiki, pristaši *džnana joge*). Umetniško delo je najbrž tem popolnejše, čim bolj nagovarja človeka v vsej njegovi integralnosti. Tako se mi celo literarna vsebina, ki jo je visoki modernizem imel za enega najhujših grehov, ne zdi popolnoma nič slabega, kadar zaradi nje niso zanemarjeni likovnost in ostali aspekti umetnine, prav nasprotno, menim, da lahko prispeva h kompleksnosti doživetja. Bistveni element pa se mi zdi vendar “nadčutno” sprejemanje v delu vsebovanega avtorjevega fluida.

Prepričan sem, da je pot navznoter, raziskovanje lastnega notranjega sveta in spoznavanje samega sebe srž umetnostnega ustvarjanja. Pot, ki nikakor ni brez cilja – vodi k transcendiranju vsega relativnega, k absolutnemu temelju bivanja. Več pomembnih slikarjev je opisalo duševna stanja, v katera jih je pripeljal proces ustvarjanja slike. Nekateri teh opisov (npr. tisti, ki ga je podal Clyfford Still) niso daleč od tega, kar zenovski modreci opisujejo kot *satori*. Tudi kadar se potovanje navznoter ne konča s transcendiranjem omejitev relativnega sveta, se je vredno odpraviti nanj. Skozi odlagališče osebne psihične nesnage v podzavesti se je mogoče prebiti do kolektivnih vsebin, neizogibno zanimivih za druge. “Umetnost je mikroskop, ki ga umetnik usmeri v skrivnosti svoje duše, da bi vsemu človeštvu pokazal skupne skrivnosti vseh,” je v svojem dnevniku zapisal Tolstoj. Kolikor globlje vase je sposoben prodreti ustvarjalec med delom, toliko močnejšo, a hkrati subtilnejšo energijo žarči izdelek in toliko bolj intenzivno je lahko estetsko doživetje pripravljenega in sprejemljivega gledalca.

“Umetnost je pot in most – vmesno kraljestvo,” zato je treba razumeti označevanje poti kot odprto polje komunikacije umetnosti tudi takrat, kadar ustvarjalec ne uspe priti do cilja.