

svetišče, v katerem se človek hrani z izdelki svojega bližnjega na ta, nekoliko grob, po malem kanibalski način. Napotiti se mora v puščavo vzdržnosti, kjer mu je slovstvo samo še snov, ob kateri išče spoznanje. S pomočjo običajnih pojmov poskuša poenotiti raznovrstnost pisateljev in njihovih del. Seveda je tudi želja po poenotenju sveta samo ena od značilnih človeških potreb, morda celo ena temeljnih in najbolj splošnih, čeprav zaradi tega nič višja od drugih. V svoji splošnosti je abstraktnejša, odmaknjena od živega boja ljudi, ki se ženejo okoli potreb, zanje in proti njim. Znanstvenik je podoben puščavniku, ki se hrani v samotni z zelišči, travicami in koreninicami; kritik spominja na jedca, ki sedi za bogato obloženo mizo in si od naloženega reže čim večje kose, da bi na njih preskusil svoj tek in okus. Kaj je bolj človeško in kaj bolj nečloveško? O tem nam razum ne pove nič pravega. Samo nejasno čutimo, da nas etos, ki se oglašča, vodi onstran razumu znanih pogojev k pristnejšim izviro humanistične vere; za ta glas nam zmanjkujejo vse znane besede, odkar bledijo stara znamenja o bogu, duhu in smislu, preprosti domišljiji dragih stvarih.

Socialne in zgodovinske dimenzije umetniške kvalitete



Ivan
Sedej

Ob mnogih pojavih v likovni umetnosti sploh ne razmišljamo več o njihovi (tako imenovani) umetniški kvaliteti. Jemljemo jih kot kakovost samo po sebi, ki ne potrebuje dokazovanja. Zato bi morala likovna kritika seči mnogo dalje, saj bi morala vključiti ne le produkcijo, ki nastaja, marveč tudi tista dela, o katerih cenimo ne razmišljamo več in jih jemljemo kot aksiomatske, večnostne konstante. Res pa

je, da vsaka nova umetniška (včasih tudi kritična) smer odkrije tudi kako umetnostno obdobje na novo, morda pozabljenega avtorja ali pomembno stilno različico. To so akcije, ki so usmerjene po eni strani v iskanje alibijev za delovanje v sodobnosti, po drugi strani pa gre za intuitivno anticipiranje problemov, ki jih umetnost navadno odkrije nekoliko prej kot znanost. Posamične, na novo odkrite vrednote (oblike) često dobe zaradi odkrivateljske evforije mnogo večji poudarek, kot bi ga sicer. Seveda gre večinoma za izredno pomembne pojave, vzemimo le ljudsko umetnost, ki jo znanost in umetnost odkrivata že od prejšnjega stoletja dalje, vendar so poudarki navadno na strukturah, kot sta mitična zavest in iskanje nacionalnih karakteristik v umetnosti.

Pričujoči zapisek je sicer koncipiran kot marginalno razmišljanje, vendar vsebuje vsaj skico drznejših trditev, zato bomo skušali nekaj spornih trditev vsaj podpreti z dokazili s področja ljudske umetnosti. Verjetno je prav vprašanje ljudske umetnosti zaradi izrazito socialne opredelitve pojma

tisto področje, kjer bi morali najbolj nedvoumno ločiti pojem kvalitete in pojem socialne zanimivosti ali raritete. Nekatere razsežnosti dokazovanja pa zadevajo tudi danes zelo pereče vprašanje »naivne umetnosti« in posebej še umetnosti kot funkcije družbenih dogajanj — saj kljub vabljenosti in logičnosti dokazovanj ne moremo kar tako pristati na tezo, da je vsa umetniška ustvarjalnost (bolj ali manj komplicirana) igra, ki živi svoje »naddružbeno« in nadčasovno bivanje, ki je njena edina časovna in socialna dimenzija pač ta, da jo v nekem času igrajo neki ljudje, na način, ki nima nikakršnih zvez z dogajanjem, še manj pa, da bi na kakršna koli dogajanja vplivala.

Podobno kot ljudska umetnost funkcionira v sodobni umetnostni praksi tudi naivna umetnost. Če hočemo dobiti kolikor toliko realno sliko o ljudski umetnosti, posebej pa še o njenem vrednotenju, moramo upoštevati dvoje značilnosti — ljudsko umetnost kot integralni del umetnostnega sistema v določenem času in prostoru ter ljudsko umetnost kot rezultantno teženj v zaprti socialni skupini v fevdalni družbi. Čeravno gre pri vladajoči in vladani skupini za integralne dele istega sistema, sta si vsak zase ustvarila sorazmerno neodvisen skupek norm, ki imajo ob formalni podobnosti (in enakosti) drugače niansirano pomensko strukturo. Zato lahko govorimo o dialektičnem protislovju in hkratnem skladju dveh umetnostnih (likovnih) sistemov.

Protislovnost in dvojna pomenska vrednost stilnih oblik sta najbolj očitni pri likovnih izdelkih, ki sta jih konsumirali obe skupini hkrati. Za primer lahko vzamemo oblikovanje opreme v božjepotnih cerkvah in cerkvah v mestih, ki so bile zbirališče vseh družbenih stanov (čeprav v hierarhičnem redu). Posnetki podob, ki so jih kmetje naročali za svojo rabo, pričajo predvsem o dimenzijah kmetovega odnosa do likovne, posebej še figurativne umetnosti. Shematizacija predlog je bila tako radikalna, da je iz mnogopomenske vzorčne likovne stvaritve izluščila le dvoje pomenov: reprezentativnega in simbolno-magičnega; skratka, dve strukturi, ki sta sicer tudi sestavina konsuma naročnikov iz višjih družbenih plasti, le da imata drugačno mesto na valorizacijski lestvici.

Kolikor je slika boljšega slikarja, ki je delal po naročilu vladajoče elite, poleg stroge namembnosti v okviru arhitekture tudi odsev miselnega diapazona tedanje elite, je njen derivat (kmečka umetnost) enako posledica pogleda na svet kmečkega naročnika. V njej se kaže tu vsa širina in ožina kmetovega pogleda na svet. Zato lahko trdimo, da je pomenila slika patriciju nekaj drugega kot pripadniku vladanih slojev. Za prvega je (poljubna renesančna podoba) slika vsebovala poleg slike »nadzemske resničnosti« tudi vrsto drugih pomenov — med drugim tudi sliko novega odnosa med človekom in kozmosom, ki pa je še vedno v mejah hierarhičnosti in podrejenosti božji besedi in večnosti, ima pa že izrazito humanizirane poteze, ne le v podobah svetnikov, marveč tudi v formulaciji prostora, ki je na koncu koncev le privzdignjen realni prostor. Ne smemo pa pozabiti na formalno plat in na vrednote formalne narave, ki kot jasen črkopis (razume in uporablja ga lahko le prosvetljena elita) izraža tudi druge ravni dojemanja in doživljanja slike — barvne odnose, relativno ravnotežje med strogo statično kompozicijo in barvno gradnjo, ornamentalne motive, odnos med realnim in upodobljenim, precej pa odločajo tudi zahteve in nazori o tehnični dovršenosti, o anatomskem znanju itd, nadalje je pomemben odnos med iluzijo prostora in prostorskim občutkom renesančnega človeka in

komplificirana ikonografija, ki je prav tako zahtevala razmeroma široko obzorje.

Kmečke podobe pa kažejo, da za te dimenzije likovne izpovedi konsument ni imel razumevanja niti potrebe. Slika mu je predvsem magično simbolna kombinacija razumljivih znakov, njena konsumacija pa branje jasno opredeljenih oznak (atributov, prostorskih shem, sumaričnih oznak figurativnega sistema), ki so v skrajni posledici tudi lepe, predvsem pa čudodelne, saj izrekajo magično priprošno formulo. Skratka, v sistemu oblik se kaže kmetov odnos do »svete podobe« v izrazito praktični, realistični luči, ki je povsem v skladu z zaokroženim, integriranim predstavnim svetom, ki ne pozna neznanek in filozofskega dvoma. Ta premočrtost se je nenavadno realizirala tudi v kmečkih uporih, ki jih je v nasprotju z običajnimi interpretacijami vodil jasno opredeljen program.

Bolj zapletene so relacije na področju kmečke arhitekture, kjer se vrednost določene oblike povezuje s temeljno funkcijo stavbe. Vendar pa gre, tako ob visoki kot ob ljudski arhitekturi, za strukturno enak odnos do temeljnih zakonitosti arhitekturnega snovanja; le s to razliko, da so razmerja funkcija — oblika pri kmečkem stavbarstvu neposrednejša, čeravno so včasih manj razumljiva od sistematike form v »visoki« umetnosti (arhitekturi). Vizualni učinek renesančne palače, ki ima strogo ovrednotene vse oblike na fasadi, poudarjen je predvsem motivni sklop nosečega in nošenega, z jasno formuliranimi znaki (rustika, venci, gradacija okenskih odprtín od kleti do nadstropij), so dosegli s kombiniranjem kodificiranih form, ki pa se prej ali slej osamosvojijo in končno pripeljejo do svobodne baročne formulacije, ki še vedno temelji na pomenu znakov, ki jih je ustvarila že gotika in celo antika.

V kmečki arhitekturi pa srečujemo v načelu enake, vendar formalno in vizualno povsem »nelogične« rešitve, ki temelje na dejanski vrednosti nosilnega in nošenega. Zato se kamnit zid nadaljuje tudi nad leseno konstrukcijo ali pa je stena v etaži mestoma celo masivnejša od tiste v pritličju. Ob teh primerih, kamor štejemo tudi gradnjo lokov in obokov v višjih nadstropjih, ki temelje na temenu spodnjega loka in na trdnem ostenju, pa lahko ugotovimo, da ni nosilni del nikoli posebej poudarjen. Svojo hierarhično vrednost izraža neposredno, s funkcijo in gradivi, brez nalepljenih oblik. Statistika in uravnovešenost renesančnega stavbarstva v mestih, ki se kaže tudi v izraziti simetriji in enakovrednosti členov (integralni sistem), je v kmečkem okolju, tudi v renesančnem obdobju, izražena drugače in je mnogo bolj podrejena osnovni funkciji kot pa njeni ideji.

V obeh primerih je fasada funkcija notranje prostorske členitve, vendar je meščanska (patricijska) arhitektura zavestno oblikovana kot rezultanta obeh sestavin — zunanjsčine in notranjsčine, kjer enako vpliva fasada na notranjo členitev, kot notranja členitev na obliko pročelja. Torej lahko govorimo o integralnem oblikovanju s poudarkom na formi in ideji, kjer spet v skladu z renesančnimi načeli o enakovrednosti stavbnih členov učinkujeta obe strukturi v nedeljivem soznačju in sozvočju.

Pri kmečki arhitekturi je poudarek na funkcionalni razporeditvi in »hierarhičnem« rangiranju prostorov. Fasadno oblikovanje je zato neposredna slika notranje prostorske členitve in funkcije posameznih prostornin. Kmečka fasada učinkuje kot ploskev s svobodno razporejenimi poudarki (okna, vhodi itd.), kjer pa so najlepše obdelani detajli zbrani na razmeroma

majhnem prostoru. To pomeni, da je navzven poudarjen in posebej označen tisti del stene, ki zapira stanovanjske prostore. Gospodarski prostori so označeni z manjšimi in skromnejšimi vhodi, okni, slikarijo itd.

Tako smo prišli do ugotovitve, da je ljudska arhitektura v renesančnem obdobju (posplošimo jo lahko tudi na baročno in klasicistično obdobje) trden sistem funkcionalnih form. Preneseno na slogovni nivo lahko rečemo, da obvladuje kmečko oblikovanje izrazit realizem, ki odseva kmečki način življenja. Srečujemo izrazito utilitarne relacije, ki imajo v nizanju »sklepov« značaj »divje misli« in magičnega kodeksa za razlago pojavov in oblik, ki te pojave označujejo, »predstavljajo«.

Oblika je znak in vsebina, predstava o nečem in realiteta. Vendar v ljudski umetnosti forma ni vrednota sama po sebi — to vrednost ima kmečko oblikovanje (sistem in izdelki) šele danes, v današnjih interpretacijah. Vedno izraža določen pomen, ki je v tesni zvezi z načinom življenja njenih tvorcev in konsumentov. To pa pomeni, da okras na fasadi ni bil namenjen estetski percepciji likov, marveč ima dimenzije magične oznake ali pa statusnega simbola, lepota je struktura, ki nastopa tako rekoč mimo-grede. V svobodnejši interpretaciji bi lahko govorili o sistemu znakov. Znaki namreč v posebnih kombinacijah (superznakih) posredujejo določeno sporočilo, imajo pa vsakdanji, razumljiv pomen neposredne zaščite domačije in posameznika pred najpogostejšimi elementarnimi nesrečami in boleznimi. V splošni stilni in likovni kódu pa sodi predvsem arhitekturno okrasje (šivani robovi, kamnoseški okenski okviri, itd.), ki ima v kmečkem okolju enako funkcijo kot v visoki umetnosti in izraža idejo o trdni, strogi in nepremakljivi arhitekturi.

Sociološka in historična interpretacija ljudske umetnosti je precej tudi podlaga za njeno vrednotenje na ravni likov in izpovedi. Sinteza posamičnih prvin in struktur nam daje zaokroženo podobo o sistemu, v katerem je bil likovni izdelek realiziran. Ocenjujemo pa ga spet na sociološki ravni (parna kombinacija — visoka: ljudska umetnost) in na ravni oblik, ki jih pojmu-jemo in razlagamo kot organizme, kot rezultat časa in okolja. Slika sistema dobimo šele, ko konfrontiramo oblike v časovnih relacijah (korekcijski sistem — preteklo — sedanje — prihodnje) z vsemi abstraktskimi, socialnimi strukturami (reprezentativna funkcija oblik). Določimo pa tudi vrednostni sistem, kot ga poznamo iz visoke umetnosti. Torej opravljamo primerjalno analizo z že danim izhodiščem na ravni znakov in njihovih pomenov, skratka, govorimo o sistemu, ki pa odseva predvsem naš pogled na vrednost oblikovanega predmeta in naša ideološka izhodišča.

Za ljudsko umetnost pri nas in v Evropi lahko ugotovimo, da je izrazito funkcionalna, po svojem pomenu in namenu je realistična, utilitarna. Po formalnem kódu vsaka posamezna arhitektura sodi v širši stilni sistem gotske, renesančne, baročne itd. arhitekture (umetnosti, oblikovanja). Razlike med izrazi v visoki in ljudski umetnosti nastajajo predvsem zaradi nenekega socialnega položaja (iz tega izvira tudi drugačna stopnja znanja in spoznanja). Ne smemo pa zanemariti drugih posledic, ki jih na formalni ravni prav lahko zreduciramo na poseben odnos med utilitarno funkcijo kmečke arhitekture in oblikami, ki so bistvena sestavina najširšega pomen-skega sistema.

Kolikor si ogledamo kmečko hišo kot celostni organizem, vidimo, da oblika neposredno označuje funkcijo. Oblikovanje fasade je nedvoumno,

celotni predstavitvi se podrejajo vsi detajli. Vanjo so integrirani tako, da označujejo predvsem notranjo prostorsko členitev, ki je bistvo in realnost kmečke hiše.

Ne glede na stopnjo integritete je ta moment predvsem za vrednotenje oblik. Na tej podlagi lahko prostorsko in bivanjsko komfortnejšo hišo iz konca 19. stoletja ocenimo kot padeč kvalitetnega nivoja in kot razkroj trdnega likovnega sistema, kar pomeni tudi degradacijo likovne vrednosti.

Ob koncu 19. stoletja so na slovenskem podeželju nastali novi odnosi, katerih vidna posledica je bilo izginjanje stanovskih in kastnih razlik v oblačenju, oblikovanju stanovanjskih hiš itd. Proces je sprožila industrijska revolucija, ki je tudi pri nas rodila industrijski proletarijat v modernem pomenu besede. V kmetijstvu so se začeli kazati začetki novih načinov dela in proizvodnje. Zato je kmečki stan kot sorazmerno zaprta socialna grupacija pričel razpadati. Tog sistem form in vrednot je zato izgubil stik z življenjem. Integritetnosti s staro družbo ni bilo več, prav takó ne povezave s kulturo stanovskih skupin. Stare oblike so postale zgolj še prazna forma, ki ni mogla ustrezati vmesnemu, negotovemu statusu kmečkega človeka. V istem času se meščanska arhitektura (govorimo predvsem o malomestnem stavbarstvu) rešuje z modificiranjem in posnemanjem starih shem, prepletenih s historicističnim okrasjem. Z določenim faznim premikom se je proces ponovil tudi na podeželju, kot poskus prevzemanja novega in hkrati tujega likovnega sistema. Nov razred (proletarijat) je še brez tradicije in brez svojega umetnostnega sistema, ki ga v okvirih tradicije tudi ni moč uresničiti. Potrebe po likovnih izdelkih pa slej ko prej obstajajo. V skladu s tradicijo se prično na podeželju uveljavljati oljni tiski, ki so po funkciji in ikonografskih shemah še vedno nadomestek slik na steklo — vendar spet brez logične povezave s prostorom, za katerega so bili namenjeni (likovni fenomen bogkovega kota), s temi sličicami in z industrijsko nabožno plastiko se prične pri Slovencih formirati tudi prva oblika kasnejše masovne kulture.

Tradicionalna zaprta srenja je pričela razpadati. Tudi razlike znotraj sloja so vedno večje. Hiša bogatega vaškega posestnika, mlinarja ali podeželskega trgovca ni več povečan in ambicioznejše opremljen odvod običajne hišne sheme — pojavi se »nova« oblika, ki jo je podeželski veljak prevzel brez prilagoditve iz mesta, kot vzor pa si je izbral historicistično, sterilno formo. Vaški prostor postane potemtakem urbanistična enota, ki v nekaterih pogledih še kaže na nekdanji trdni likovni sistem, drugače pa ima le še vrednost kulturnega spomenika. Ohranjevanje takega prostora pa je sedaj stvar zavestne kulturne akcije zunaj (nekdanje) srenje — ta se je namreč že pričela prilagajati novemu sistemu masovne potrošne kulture in klišejev.

Tako ugotavljamo, da je kvaliteta ljudske umetnosti predvsem v odnosu do socialnih razsežnosti določene grupacije, ki jo navzven označuje poseben pomen oblik in posebne oblike, ki so v najtesnejši zvezi s formalnim kódom v sočasni »visoki« umetnosti. Pomenska tančina vrednotenja je še zaokroženost spoznanja, to se pravi »enciklopedični« značaj oblikovanega in s patino prekritega likovnega izdelka, ki v jeziku oblik razgrinja pred raziskovalcem ali gledalcem tvorčev celostni pogled na svet, ki je spet funkcija dogajanj v integriranem krogu zaprte stanovsko opredeljene skupine.

Klasifikacijske norme, s katerimi opredeljujemo ljudsko umetnino kot izjemen dosežek zaradi preproste čustvenosti, neposrednosti in neponare-

jenosti, izražajo spoznanje, da je tovrstno oblikovanje izjemno preprosto in da je zaprt, popoln svet vrednot, neobremenjen z intelektualističnimi večnimi vprašanji, ki so bistvena sestavina »visoke« umetnosti, adekvatna projekcija »elitnega« sistema. Hkrati gre za skladno znakov, ki so večinoma nedvoumni, pomensko jasni in lahko čitljivi — od tod tudi velik uspeh naivne umetnosti na trgu. Poleg požitivte, ki jo tako oblikovanje nudi utrujenemu estetu, je to tudi umetnost za najširše sloje, saj se zaradi strukture svojega predstavnega sveta brez težave identificirajo z izdelovalcem in izdelkom ter njegovo naivno interpretacijo bivanja.

Vrednotenje in doživljanje umetnine sta socialni kategoriji, posebej še, če izhajamo iz poenostavljene formulacije, da je stopnja kvalitete enaka stopnji integriranosti likovnega izraza v najširši družbeni sistem, nadgradnjo. S sociološkimi argumenti smo tudi ovrednotili propad oblik v kmečki arhitekturi poznega 19. stoletja, to pa vse govori v prilogu temu, da umetnost kot proces ali realizirana umetnina ne more biti zgolj igra, konvencionalna, dogovorjena oblika zapravljanja prostega časa, marveč nekaj več. Percepcija je prevajanje oblik v lastni doživljajski svet (ki je socialno opredeljen in determiniran), sama konsumirana oblika pa je spet transpozicija kakšne socialne realnosti v nov likovni sistem. Tudi oblikovanje »čistih«, abstraktnih likovnih sestavov, ustvarjanje novih izrazito likovnih realitet ima to značilnost. Čista oblika je avtonomna, lastnim zakonom se podrejajoča realnost le na videz. Označena in označujoča vrednost sta tako ali drugače povezani ne le z izkustvenim svetom tvorca in konsumenta, marveč tudi z vsemi relacijami, v katerih se gibljeta. Zato je tudi vrednotenje, rangiranje umetniških del dejanje (proces), ki ga ne moremo izločiti iz historičnega konteksta — pa naj gre za kulturni spomenik ali za delo, ki je nastalo včeraj.

Zato je tudi ljudska umetnost pomembna vez, medij za razumevanje form in njihove vsebine, ki jih večinoma uporabljamo (v spremenjeni in modificirani obliki) tudi danes. Poznavanje preteklega je v valorizacijski triadi pomembna komponenta. Vendar se tudi v tej primerjalni metodi skriva precej subjektivnih normativov — često se srečujemo z neekzaktnim izhodiščem, na katerem gradimo trden logični sistem.

Subjektivizmu se lahko potemtakem izognemo le z objektiviziranjem izhodišča. Ugotavljamo, da je umetnost (stil, posamezni likovni izdelki, skupine umetnin itd.) trdno strukturiran sistem, »igra« z določenimi konvencionalnimi pravili, ki v nizu vzrokov in posledic povezujejo socialno izkustvo s svetom intuicije, fantaziranja in sanjarjenja. Likovni (umetnostni) sistem je torej vtkan v globalni nadsistem, v družbeno filozofijo in prakso. Vendar takó opredelimo le statične kvalitete, ne zajamemo pa umetnosti kot procesa, ki ga ni mogoče razlagati zgolj s teorijo odraza, ali pa ga zajeti v nasilno formulo pobožanstvenega pozitivnega junaka. Zato si moramo na metodološki ravni pomagati s korekcijami, z vrednotenji iz daljše časovne perspektive in končno z našim analitičnim in valorizacijskim aparatom.

Tako nastaja vsakokrat nov kódo oznak in pomenov za vsako zaključeno stilno obdobje posebej. Pri vrednotenju enega obdobja uporabljamo kot korekcijo klasifikacijski model dogovorjenih znakov za predhodno in naslednje obdobje. Ocena je primerjalna in temelji na vrednotenjih, ki so lahko postulirana že vnaprej, ali pa so posledica našega načina v dešifriranju form. Kljub vsej objektivnosti v razlagi umetniških izdelkov se vedno z aksiomom — na preteklost vedno gledamo zoženo kot na pripravo za da-

našnji dan, — prav zato tudi na novo odkrivamo oblike, ki so bile včeraj še nezanimive, saj jih potrebujemo kot alibi za svoje početje, sprejemamo jih bodisi kot znake, ki jim damo nove pomene, ali sprejemamo določene pomenske odtiske, ki jih označimo po svoje in tako spet spremenimo.

Poljubno gotsko cerkev cenimo v okviru gotskega stilnega sistema in v najširšem okviru družbene nadgradnje. Skladnost, integriranost objekta z zamišljenim kódom podčrtamo še s faktorjem tehnike in umetnino (arhitekturo) rangiramo. Nato pa na »gotskem« modelu preizkusimo vse retardacije in inovacije ob (preteklem) romanskem in (prihajajočem) renesančnem stilnem obdobju. Kolikor več je renesančnih (humanističnih) prvin, toliko kvalitetnejša je spet arhitektura in obratno (vendar smo pri sodbah bolj prizanesljivi kot pri ocenjevanju del svojih sodobnikov).

Vendar smo tako ugotovili le zgodovinski pomen oblik ali skupka form, opravili smo zgodovinsko vrednotenje glede na današnji trenutek in glede na današnje pojmovanje razvoja umetnosti. Obenem pa ugotavljamo, da je vrednost znakov in simbolov pogosto neznana, njihov pomen se je v zgodovini izgubil ali pa so ga prekrili drugi pomeni, pojavil pa se je nov. Spet gre za naš način branja, prekrivanja sporočenega teksta. Oblik ne gledamo »čisto« zgodovinsko, marveč kritično, z zahtevo, da umetnina na naše čute ne učinkuje kot suhoparna zgodovinska priča, marveč kot živ izdelek, medij za dialog med davno umrlim avtorjem (in umrlo družbo) ter današnjim konsumentom. Zato je tudi konsumiranje ljudske umetnosti danes drugačno, kot je bilo ob njenem nastanku. V njej smo odkrili znake in oblike iz našega znakovnega in pomenskega repertoarja, predvsem pa smo predimenzionirali njeno izpovedno vrednost — iz zgodovinske priče se je likovni izdelek spet spremenil v sodobno likovno kreacijo. To pa je tudi tista sestavina likovne umetnosti, ki ji daje pomen in značaj večno aktualne človekove dejavnosti, ki v nasprotju s tehničnimi, enopomenskimi izdelki vsakdanje rabe ne zastari tisti hip, ko je odkrit nov, izboljššan model.

Vendar je vrednotenje v bistvu ujeto v tragično dvojnost — posebej kar zadeva likovna dela, ki nastajajo danes. Ocenjujemo jih podobno kot potrošne predmete, saj izgublajo aktualnost in vrednost hkrati z uveljavitvijo novega »stila«. Res pa je, da iščemo tudi v sodobni umetnosti predvsem tiste razsežnosti, ki jo vključujejo v najširši integrirani sistem, in sicer tudi tako, da nam zastavlja vprašanja o koordinatah našega bivanja, na likovni ravni pa išče nove znake za nove pomene ali nove vrednosti znanih in uveljavljenih form. Širina postopka, predvsem pa njegova prepričljivost (posebej še aktualnost) sta v tem okviru temeljni valorizacijski enoti. Po drugi strani pomeni odkritje določenih strukturalnih zakonitosti tudi deskralizacijo Umetnosti, ki se je tako ponižala na raven drugih, nepriviligiranih človekovih dejavnosti. Umetnina postane potrošni ali luksuzni predmet, statusni simbol in modna muha, ki jo uravnavajo iste zakonitosti kot prodajo čevljev ali hladilnikov. Torej se integriranost nove umetnosti z novim družbenim okoljem kaže v relacijah, znanih že iz srednjega veka, ko je bil umetnik še pošten, zlatarju, čevljarju ali zidarju enakovreden obrtnik. Umetnik se namreč postopno spreminja v oblikovalca. Prav nasprotno pa se v industrijskem oblikovanju pojavljajo težnje po umetništvu — posebej še pri nas, kjer industrijski »design« še nima tržne upravičenosti in ga ne reklamira industrija, marveč prosvetljeni posamezniki, ki se bore za svoj prostor pod soncem.

Tako se srečamo z obliko novega »historicizma«, katerega posebnost ni historična (ali historicistična) razlaga likov in likovnih izdelkov, marveč iskanje odnosov med formami in družbeno klimo. Vendar tako, da je ta odnos le eden od pomožnih dokazov za porajanje in vsiljevanje izrazito potrošniških idej v umetnosti. Sicer pa je potrošnja transformirala tudi ljudsko umetnost, ki je postala danes bolj kot v časih Vesnanov zakladnica, iz katere črpamo mite za vsakdanjo rabo, od slovenske narodne noše in slovenske narodnozabavne glasbe do ozkosrčne obrtniške in zaplotniške miselnosti. Sodobna umetnost, tista, ki nastaja danes, pa naj bi iskala svojo upravičenost in integriteto v tistih sferah komuniciranja, ki so potrjene kot bistvena sestavina in značilnost (tudi simbol) potrošniške civilizacije — mislimo predvsem na reklamo vseh oblik, na oblikovane predmete, proizvode masovne kulture, modo itd. Vendar ne smemo pozabiti, da so umetniki te oblike napovedali in odkrili že zdavnaj, mnogo pred njihovo praktično izrabo. Zamudništvo umetnosti je potemtakem (v odnosu do tehniških znanosti, trgovine in industrije) le navidezno.

Od masovne uporabe plastičnih mas do njihove uporabe v oblikovanju je preteklo skoraj dvajset let. Čeprav je industrijsko oblikovanje naredilo na tem področju pionirske korake, je vendar dolgo časa uporabljalo stare materialne sheme, dasi so vzporedno s tem procesom cvetele najrazličnejše avantgardne umetnostne smeri z liki, ki so kar klicali po realizaciji v novem gradivu. Pionirji moderne likovne umetnosti so že v začetku stoletja napovedovali nove oblike in novo gradivo, predvsem pa nove probleme. Nekoliko kasneje so dadaisti in suprematisti sploh hoteli zavreči vse stare sheme in začeti spet na novo graditi. Čeravno je bil Moorov odnos do kiparskega materiala izrazito klasičen in je temeljil na renesančnem pojmovanju plastike, so njegove oblaste perforirane forme tudi napoved oblikovanja v sintetičnih gradivih. Nekoliko preprostejše (in lažje ugotovljive) so relacije v arhitekturi, kjer je funkcija že po tradiciji vezana na gradivo in se je že v 19. stoletju pričela kristalizirati razlika med »klasicizmom« in »moderno« posebej v uporabi in funkcionalni ter estetski izrabi gradiv. Umetnost torej po svoji, v rezervatu intuicij, rešuje tudi znanstvene probleme, nakazuje prva sanja, ki so »v zraku« — oblikovanje pa je aplikacija odkrite oblike in tehnološkega postopka. V francastelovskih relacijah med umetnostjo in tehniko se najbrž tudi kaže upravičenost in pomen likovne umetnosti v sodobni družbi, vendar na nivoju družbene nadgradnje in ne v vlogi slepega črevesa industrijskega in trgovskega manipuliranja s predmeti.