

Kronika

POVABILO NA POSNEMANJE: MUZEJ V TOVARNI

Likovna
umetnost

Ob razstavi zbirke Petra Stuyvesanta, galerije umetnin v tovarnah cigaret Stuyvesant na Nizozemskem, se nam poleg navdušenja nad zares izbranimi eksponati znanih in polnokrvnih umetniških osebnosti vsiljuje kup zanimivih ugotovitev, ki bi jih veljalo posnemati in preizkusiti tudi pri nas. Zato pričujoči zapis ne bo veljal likovni oceni del, saj je njihova nadpovprečna vrednost po večini nedvomna. Rad bi le opozoril na nekaj izkušenj te uspešne tovarniške galerije ali galerije za delavce, kakor so jo imenovali nekateri.

Sir Herbert Read je zapisal v uvodu kataloga, da je način, kakor ga je izvedla tovarna Stuyvesant po zamisli Aleksandra Orlova, ena od možnosti, kako odpraviti eno izmed najbolj tragičnih potez sodobne kulture, namreč »popolno ločenost umetnika od okolja, nastalo zaradi globokega prepada, ki slikarja ali kiparja loči od proizvodnje, značilne za našo tehnično civilizacijo.« Tisti usodni občutek umetnika, da živi v »vakuumu«, sam zase, brez odmevnosti, vsaj približno enakovredne njegovim naporom iskanja, razmišljanja in ustvarjanja, je nedvomno poseben, rekli bi ustvarjalno — eliten del občega pojava današnjega vse večjega občutka osamelosti, odtujenosti, odrinjenosti, zaprtih vrat in poti. Res ima umetnik ponekod »možnost, da sodeluje v novi (tehnoški) revoluciji, s tem da svojo umetnost včlenja v industrijsko estetiko, toda s tem temeljno vprašanje še zdaleč ni rešeno«. Zakaj na splošno je umetnik »izločen in so ga industrijski postopki potisnili v stran. Pa tudi delavcu je vzeto naravno zadovoljstvo, ki ga daje obdelovanje surovega gradiva tja do njegove dokončno izražene oblike«.

Takemu stanju ne bomo mogli odpro-moči drugače, kot da »iz temeljev spre-menimo našo vzgojo in proizvodnjo«. Read domneva, da bo mogoče z vedno večjo avtomatizacijo uporabiti tudi vzgojni sistem, ki bo »bolj skrbel za iz-rabo prostega časa in ne (zgolj) za po-klic, kot skrbi današnji. Povezava sve-ta umetnosti in sveta proizvodnje bi bila prehodna etapa, »neka vrsta ra-zumne skupnosti«.

In prav s to novo obliko vzgoje, z izobraževanjem umetnin v neposrednem delovnem okolju, je poskusilo podjetje Stuyvesant podreti zid med umetnino in njenim potencialnim porabnikom, v tem primeru delavcem in uradnikom. »Izkazalo se je, da ni bila upravičena bojazen, da bi takšna povezava umetnosti in industrije mogla izzvati spor med koristmi ali (po drugi plati) medsebojno ravnodušnost, zakaj v takšnem okolju delajo delavci bolje in raznovrstnost njihovega vsakdanjega življenja se boljša. Drži, da človek dela in se giblje v živahnem in ne turbobnem ozračju, v bleščočem in ne sivkastem, v okolju, ki ima svojo kulturno vsebino in ni oropano pomena, mora gotovo ustvariti duhovno stanje, v katerem je delo zanimivo in zato tudi učinkovitejše. Če ima sodobna umetnost pomen, kakršnega je umetnost nekoč imela — (se pravi, da je) več kot zgolj dekorativna — potem smemo upati, da bodo delavci te tovarne stopili v čustvene vezi z umetninami, ki jih obkrožajo...« »In Readova domišljija že vidi prihodnje tovarne spremenjene v tisto, kar so bile katedrale v srednjem veku: v prostore, v katerih bodo zbrane vse upodablajoče umetnosti, zbrane v široki simfoniji oblik in barv«.

Namenoma citiram obširneje tega bistrega likovnega teoretika, zakaj v zapisnem najdemo nov koncept li-

kovne vzgoje, ki temelji na spremenjenem pojmovanju odnosa med umetnino in gledalcem, njenim použivalcem. Read je tokrat zavrnil metodo razlage, opisovanja ali členjenja umetniškega dela kot edini ali tudi najuspešnejši način likovne vzgoje. Čeprav mu je bil ta pedagoški način približevanja umetniškega dela nedvomno bližu kot likovnemu teoretiku in piscu odličnih razlag umetnosti, se je zavedel, da je za današnje razmere premalo nazonen in tudi premalo privlačen. Po desetletnem poudarjanju, da je treba »umetnino razumeti«, jo zato razlagati vsem, ki tega sami ne zmorejo, je spet prišlo do veljave prepričanje, naj likovna stvaritev tudi sama s svojo umetniško radiacijo prepričuje in osvaja gledavca. S tem smo po dolgem času umetnini vnovič pripisali njeno notranjo moč, tisto »magijo«, o kateri govori Picasso. Praksa likovnih vzgojiteljev je namreč v želji za vsekakor potrebnim komentarjem likovnih osnov ter zakonitosti nemalokrat pozabila vprav na to bistveno sestavino: na neposredno vplivanje umetnine na gledavca. Nobe-nega dvoma ni, da je potrebno oboje, zato je prav, da skuša nova metoda likovnega vzgajanja izkoristiti tudi moč neposrednega umetniškega učinkovanja in osvajanja publike. S takimi »razstavami v tovarnah«, povezanih z občasnimi predavanji, prideta do veljave obe metodi, likovno teoretska razlaga in neposredno žarčenje umetnine na gledavce.

Organizatorji »muzeja v tovarni« Stuyvesant so si od l. 1960, odkar so začeli uresničevati zamisel Aleksandra Orlowa, nabrali vrsto statističnih ugotovitev in izboljšav. Prva in gotovo presenetljiva izkušnja je pokazala spremembo okusa pri delavcih že v kratkem času, ko so »živelj s slikami«. V začetku so se delavci dosti bolj zanimali za tradicionalističen način, za naturalistično slikana dela. Toda že po pol leta je pokazala anketa popolno

spremembo, kar 95 % moških in 81 % žensk se je odločilo za abstraktne slike. (Pripominjajo, da je to bilo tedaj, ko še ni bilo popartistične figurative).

Vzrok tega nenadnega preobrata tiči v bistvenih razlikah enega in drugega načina izražanja. Realističen, ali še rajši naturalističen način slikanja skuša loviti čim bolj natančno podobo narave, predmetov, vizualnih pojavov v njej. Vsak umetniški odziv, pa naj bo v kateremkoli slogu, je vselej osebna interpretacija teh čutnih zaznav, zato tudi najbolj naturalistična slika, ki še hoče biti vredna imena umetnostnega dela, pomeni večjo ali manjšo subjektivnost: eliminacijo (ali dodajanje) nekaterih elementov, ki so (ali jih ni) v izbrani upodobljeni resničnosti. Vendar je pri tradicionalnem likovnem izražanju ta razlika med videno doživetu podobo pa med njeno likovno ustvaritvijo, če že ne minimalna, vsaj ne odločilna. Gledavec si more na taki sliki ali plastiki vselej domišljati objektivni videz predloženih predmetnosti in stvari. Še več, ustvarjavec takega likovnega dela gledavca ne sili, naj si ob sliki privzame umetnikov posebni svet, oprečen tistemu, ki v njem živi gledavec, spočet in obnavljan vsak dan ob doživljanju optično objektivne resničnosti. V tem tiči vzrok za hitro, največkrat takojšnje doumljenje in čustveno prilagoditev gledavcev te vrste umetninam, zakaj dela take — če smemo reči — »tradicionalne« vrste jih ne silijo v poseben svet, ki uhaja optičnemu videzu živete stvarnosti, marveč mu ponujajo že znanega, takega, ki obnavlja v gledavcu spomine na že znane stvari, predmete, pokrajine, razpoloženje in situacije. Čisto drugače je z umetniškimi stvaritvami, ki so se po impresionistični revoluciji hotele osamosvojiti in postati več kot zgolj zrcalenje optičnega videza sveta. Subjektivnost, avtohtonost vizije je pri njih odločilna, je končni cilj tudi upodab-

ljanja katerekoli stvarne ali domišljajske motivike. Zato se gledavec znajde pred svetom, ki je zanj nepoznan, a ga umetnik vabi vanj. V največ primerih je tako srečanje za gledavca šok. Le v redkih primerih doživi »laičen«, likovno nevzgojen gledavec že ob prvem stiku z umetninami takih nerealističnih smeri presenečenje, pogojeno s sozvenenjem svoje doživljajske podstati z gledanim delom. Šok po navadi šele z daljšim gledanjem ali s ponovljenimi srečanji zlagoma izginja. Z njim pa odpada tudi psihična zavora, ki na začetku preprečuje takim novincem neposredno, neobremenjeno podoživljanje umetnine. Šele tak neblokiran gledavec se začne zlagoma prepustčati umetniškemu žarčenju likovne stvaritve. Ali jo doumeva ali, še večkrat, je več ne doživlja kot nekaj tujega, odbijajoče šokantnega, marveč kot del nečesa, kar tiči tudi globoko v njegovih občutkih. »Magija« resničnega umetniškega dela tiči prav gotovo v zakonitostih materije, ki smo jim vsi podvrženi. Te zakonitosti se zrcalijo v vsakem umetniškem delu, le da so v naturalističnih neizbrane nedefinirane, tudi hierarhično nedefinirane, večji del zakrite z zunanjim videzom upodobljenih stvari in reči; v modernejših smereh analize ali sinteze pa so, sledeč umetnikovi ustvarjalni naravi in hotenju nekatere potencirane, nekatere eliminirane ali le utišane. Težava doumetja in čustvene navezave na tiste likovne stvaritve, ki bistveno spreminjajo optični videz stvari in reči — je prav v tem, da silijo gledavca, naj stopi v poseben — kdaj po njegovem občutku osiromašen kdaj pa prekompliciran — svet umetnika. V svet, ki se največkrat ne sklada z utrjeno gledavčevo predstavo, pridobljeno in potrjeno vsak dan v doživljajnu gledane resničnosti.

Zato pomeni večkratno srečavanje ali daljše komuniciranje gledavca s stvaritvami take vrste pravzaprav najuspešnejši način, da bo mogel doumeti in

morebiti čustveno vnikniti v umetniško delo. Ko je rešen zavor šoka, bo polagoma zasledil v umetniškem delu sorodne zakonitosti, ki jih podzavestno začuti v sebi ali pod videzom vsakdanjih stvari in reči.

Iz izkušnje vemo, da smo mnogokrat šele po tednih ali mesecih vzljubili »moderno« sliko, ki nas je v prvem hipu odbila, razočarala.

Toda zakonitost privajenosti deluje tudi v negativnem smislu. Sčasoma se slike privadiš, postane ti del vsakdanjosti. Ne le da ti ni več šok, postane ti celo nezanimiva, neopazna. Tudi na to so mislili organizatorji »muzeja v tovarni«, zato dela sem pa tja premenjajo, selijo iz dvorane v dvorano, iz tovarne v pisarne. Pošiljajo jih v manjših kolekcijah na razstave po svetu. Ko se potlej morebiti čez leta vrnejo v tovarno kot dobri, stari znanci, so vredna nove pozornosti in hkrati kritično ocenjevana, primerjana z drugimi, ki so jih videli v vmesnem času. Tudi ta metoda menjav in ponovnega vračanja pomeni izviren pedagoški pripomoček, saj sili gledavca v rekapitulacijo doživetega in doumetega; v primerjavo in tehtanje kvalitete, iskrenosti in integralnosti svojih lastnih doživetij ob njih; v odločanje, katero delo je njihovi doživljajski naravi najprimernejše, najbližje in najučinkovitejše.

Tudi po drugi plati — mislim na umetnika — ustvarjalca, ki ve, da takó dobijo njegova dela poleg širšega razumevanja tudi krog resnično vnetih ljubiteljev sodobnega umetniškega izražanja — dosega opisano širjenje likovno manifestativnega področja iz profesionalnih galerij v delovno okolje tovarn in uradov svoj ambiciozno zastavljeni namen. To potrjuje navdušen odziv umetnikov in njihovo prizadevanje, da bi se predstavili v tovarni z najboljšim, z najbolj značilnim delom. Tu ne smemo pozabiti, da ustvarjalcu ne zadostuje le denar, ki ga prejme za

odkupljeno delo, ampak da ve, — ker pač ne ustvarja zase, marveč skuša v svoj posebni poustvarjeni svet pritegniti čim bolj širok krog občinstva in prisluškovati njegovemu odzivu — da njegove slike ne samevajo jalove, brez možnosti umetniškega prijateljskega prepričevanja po depojih. Saj vemo za primere, da se umetnik dostikrat odreče tudi honorarju, če je prepričan, da bo prišla slika v roke človeka, ki jo bo cenil in mu bo resnično draga. Biti glas brez odmeva je hudo breme za kateregakoli ustvarjalca. Včasih se pod takšno težo osamelosti in neodmevnosti zgrudijo tudi najbolj samozavestni in zagnani umetniki, da ne omenjamo

mnogih kriz in depresij, ki jim zapačajo vsi po vrsti prav zavoljo dvomov o smislu umetniškega dela brez odmeva.

Končajmo z mislijo, kaj od naštetega bi se dalo pri nas uresničiti že zdaj ali v bližnji prihodnosti. Trdimo lahko, da bi mogli prav v našem samoupravnem sistemu v celem posneti zgled, ki nam ga je pokazal Peter Stuyvesant. Zato je potrebno več dobre volje kot denarja. Tako bi končno spremenili priljubljeno reklo »umetnost ljudsvu« iz deklarativnega gesla v življenjsko likovno vzgojno metodo.

M. Tršar

MATEVŽ HACE, VAŠKA KRONIKA

Književnost

VAŠKA KRONIKA Matevža Haceteta je knjiga, ki verjetno sodi v socio-loško politično zvrst pisanja. To se pravi, da pisec zlasti tokrat razčlenjuje vas v njenih »razrednih« okvirih, kolikor je o tem seveda mogoče govoriti: na tej vasi gre v glavnem za konservativne in napredne sile, ki vsekakor imajo svojo socialno podlago in utemeljitev večinoma v razlikovanju po kapitalnem premoženju. Vas torej po razlagi Matevža Haceteta biva do druge svetovne vojne v nekako takšnem odnosu svojih notranjih protisil: na eni strani večina župnikov in vaških, kmečkih korenin sestavlja sredino zaostale, k stagnaciji, vernosti in izkoriščanju težeče gmote, na drugi pa bistri, relativno razgledani in uporni posamezniki predrevolucijo, četudi z revolucijo brez jasne usmeritve. In tako je oblast pisateljsko že od začetka pisanja izročena biču, brezmočni kritiki in naposled tudi propadu, sami uporniki, se pravi nekoč napredni sloji pa so določeni za zmago. Vse to je razumljivo že sociologija, ki ji kot taki lahko popolnoma verjamemo in smo jo bodisi doživeli v

knjigah ali v praksi. Vse do tu Vaška kronika niti ni posebno zanimiva, saj je njena pisana, artistska podoba enaka številnim večerniškim povestim, ki jim je pisani jezik veljal za popolno izdelano sredstvo, ki ga ni bilo treba več spreminjati, ampak se ga kratko malo naučiti in ga s tem reproducirati. V tem smislu tudi Vaška kronika s pridom obnavlja besedne zveze, ki so jih polna vsa jezikovna komunikacijska sredstva.

Zanimivejša, morda nekoliko nenavadna postaja miselna plat knjige v drugem ali zadnjem delu, kjer se pripoved prevesi v povojno obdobje, v katerem zaživijo zmagovite sile po socialnem in vojnem prevratu. Zanimiva je zasnova, ki jo je pisec položil na dno besedila. Zdi se, da na eni strani gre za zagovor pomirjevalnega procesa med predstavniki povojne cerkvene ter posvetne oblasti, potemtakem med zgodovinskimi nasprotniki, poleg tega pa za sicer že pri Hacetu ne novo tematiko (npr. Korenine se trgajo) vaške resničnosti: beg v mesto, konec vaškega patriarhalizma in vsega, kar je s tem v zvezi.

S to idejno zamisljijo se tu ni treba širše ukvarjati, saj ni več literarne na-