

REFLEKSIJE

MODERNO SLIKARSTVO IN INDUSTRIALIZACIJA

Umetniško delo je edinstven proizvod določene dejavnosti, ki se dogaja hkrati na področju materialnih in imaginarnih dejavnosti določene družbene skupine.

Pierre Francastel

Hamletova prispodoba, da drži umetnost zrcalo življenju, je takrat, ko jo je Shakespeare napisal, skoraj dobesedno držala, saj je realizem v pozni renesansi dosegel svoj višek. In držala je vse do moderne dobe, ko je, po likovnih delih sodeč, izgubila svojo veljavo. Dandanes slikarje kar malo čudno pogledajo, če pravijo, da jih zanima svet, kakršen se njihovemu očesu kaže. In v resnici jih je malo, ki jih še zanima takšen, kakršen je. Lanska in predlanska razstava Društva slovenskih likovnih umetnikov sta drastično prikazali, kako si celo »okoreli«¹ realisti prizadevajo, da bi stopili v korak s časom.

Lahko bi našli veliko razlag za ta pojav, vendar je eden osnovnih vzrokov bržkone v tem, da tudi likovniki, ki so se vse do danes izražali tradicionalno realistično, čutijo potrebo po drugačnem izražanju. Očitno v starem ni več dovolj življenjske upravičenosti.

Še jasneje in določeneje je ta pojav lahko zasledil vsak obiskovalec velikih mednarodnih razstav, na primer beneškega bienala. V razstavnih prostorih narodov, ki so šele pred kratkim stopili samostojno v mednarodno areno — ekonomsko in umetniško — prevladujejo likovna dela s stilnimi oznakami, ki jih do tega časa ni bilo v njihovem likovnem izražanju in ki tudi jasno kažejo, da niso zrasle pri njih doma, ampak v velikih industrijskih družbah zahoda. Če odštejemo nujno hlastanje za tujimi vzori, ki raste iz občutka zaostalosti in manjvrednosti in je značilno za vse narode, ki jih je današnji čas zbudil iz stoletnega dremeža, moramo vendarle priznati, da ti pojavi s svojo trdovratnostjo kažejo na vse močnejšo potrebo modernega človeka, kjerkoli že je, po bistveno novem likovnem izrazu. Ta izraz pa je tako drugačen od prejšnjega, da se zdi kot pravi prelom. Očitno je zazijal med preteklostjo in prihodnostjo prepad, v katerem živimo.

Prepad, ki loči preteklo in današnje likovno izražanje, lahko v zgodovini primerjamo samo z eno dobo: s prehodom iz paleolitske lovske umetnosti v neolitsko. Edino tedaj se je dogodil podoben prehod od realizma vse do abstrakcije. Tako hude zarezje pozneje v zgodovini Evrope ni bilo več. Vsi naslednji prehodi so bili v tem smislu milejši, pa čeprav so se tudi v njih rušile civilizacije in kulture. Vendar so iz ruševin vedno rešili dovolj, vsaj podobo človeka, in na njej gradili naprej, čeprav drugače. Edino v našem času smo šli tako daleč, da smo — kot v neolitiku — izbrisali človekovo podobo in postavili na njegovo mesto čist znak, abstrakten simbol.

Zgodovinarji se strinjajo v mnenju, da je bila paleolitska družba s svojo kulturo odlično prilagojena ugodnim življenjskim okoliščinam, ki so vladale v pozni ledeni dobi. Zdi se, da smo iz tiste dobe podedovali nejasen občutek

zlate dobe, paradiža. Paleolitski človek je živel, kot pravi Herbert Kühn, v soglasju s tem, kar ga je obdajalo, v harmoniji z živo in neživo okolico. Ne le v ekonomski harmoniji, torej v harmoniji, ki mu je omogočala vzdrževati posameznika in skupino z dovolj visokim izkoriščanjem prehranitvenih in drugih možnosti, ki jih je nudila narava, ampak tudi v prav tako važni notranji, duševni harmoniji. Paleolitski človek se je še čutil notranje povezanega z obdajajočo ga naravo, ni še občutil dvojnosti, ki je značilna za vse poznejše kulture. Ker še ni razlikoval med seboj in naravo, je bil njen del kakor kamenje, drevje in živali. Ni še ločil zavestnega, budnega stanja od sanjskih prividov, ki so mu bili zato enako resnični kot zavestni dogodki. Ni se še zavedel svojega »jaza« kot nečesa, kar ga ločuje od ostalega sveta.

To stanje se prav jasno izraža tudi v njegovi umetnosti. Lovec stare kamene dobe je veroval, da je naslikana žival prava žival, da je ubil pravo žival, če je »ubil« naslikano žival. Žival na sliki mu je bila enako resnična kot tista, ki jo je poznal iz gozda.

»Če so se ljudje, odkar obstaja umetnost, vedno poskušali izražati s pomočjo zunanega sveta, je to zato, ker ga prvotno niso razločili od svojega notranjega sveta. Nasproti svetu se niso počutili ne kot gospodarji ne kot sužnji... bili so svet. Samo njihova umetnost je bila tista, ki je objektivizirala naravo, jo spravila v bivanje. Ustvarjali so tisto, kar so slikali.« (Jean Bazaine)

Zato je paleolitski človek moral biti realist, toda realist, ki je s pomočjo magije skušal gospodariti svetu. Kot pravi antropolog Frazer, je zamenjaval red svojih idej z redom narave in si domišljjal, da mu kontrola, ki jo je imel nad svojimi mislimi, dovoljuje enako kontrolo tudi nad stvarmi in naravo. Maurice Pradines definira magijo kot početje, ki obrača stvari z njihovega pota z namenom, da bi služile človeku. Vera v učinkovitost magije je paleolitskemu človeku dajala občutek ravnotežja in varnosti.

Mislím, da je ta občutek ostal združen z vsako realistično likovno umetnostjo. Kadarkoli ima človeštvo sredstva, prava ali namišljena, ki mu dajejo notranjo gotovost, da z njihovo pomočjo lahko uspešno kroti naravno ali umetno okolje, se v likovni umetnosti izraža realistično. Realistično slikarstvo je namreč v bistvu izkoriščanje psiho-fizioloških procesov, ki dovoljujejo ustvarjanje iluzije resničnosti, ali s Frazerjevimi besedami, je izraz kontrole nad mislimi, kar mu daje občutek kontrole nad stvarmi in dogodki. Vera v možnost, da speljemo naravne sile v reševanje svojih potreb, je, kot pravi Arnold Gehlen, skupna korenina prastari magiji, znanosti in tehniki, in seveda tudi umetnosti; v zadnjih dveh se še danes ta magična vera najočitneje razodeva.

Z umikom ledene odeje proti severu so nastale spremembe, ki so paleolitski kulturi vzele osnove, na katerih je cvetela. Nove, slabše življenjske okoliščine so zahtevale nove gospodarske rešitve, ki jih je razvila neolitska kultura s poljedelstvom kot glavno gospodarsko panogo. Intenzivno poljedelstvo je povečalo presežek živil, ki je omogočil hitrejši prirastek in večjo delitev dela, s tem pa tudi hitrejši duhovni in gospodarski napredek. S poljedelstvom je človek začel delati, skrbeti so ga začeli vreme, sonce in dež, rodovitnost polja in semena, ki ga je posejal. Ker še ni dovolj vedel o naravnih silah, s katerimi je kot poljedelec moral računati, saj so vplivale na polje in seme, in ker še ni poznal klimatskih in atmosferskih zakonitosti, je postala ta hitro naraščajoča družba usodno odvisna od sil, ki so stale zunaj njegovega dosega. Ta odvisnost je sčasoma postala neodstranljiva in kronična ter je končno prodrla v sredino

življenjske zavesti (A. Gehlen). Mislim, da je ta občutek nemoči in odvisnosti osnovna poteza, ki loči neolitske kulture od paleolitskih. Človek je izgubil občutek prijateljske naklonjenosti narave, nenadoma je ta postala sila, ki jo je bilo treba s češčenjem pripraviti do tega, da je delila svojo milost.

Odvisnost od sil, ki so bile zunaj njegovega dosega, in potreba po uspešni krotitvi teh sil sta povzročili v človeku duševne konflikte, ki se jih je lahko rešil samo tako, da jih je odrinil v podzavest. Julian Huxley meni, da je odrinjenje pri človeku normalen pojav. »Človek je edini organizem, katerega razum je konstruiran tako, da se ne more ogniti dolgo trajajočim konfliktom... Odrinjenje pomeni adaptacijo k stanju konflikta, zlasti zgodnjega; brez odrinjenja bi ne bilo mogoče doseči potrebne stopnje gotovosti za akcijo in prilagoditev«. Ker pa se konflikt nikoli ne prikaže v luči zavestnega razuma, nadaljuje Huxley, ga mora človek rešiti iracionalno, emocionalno moč je treba ukrotiti z emocionalno močjo. To človek doseže s pomočjo tistega, kar psihoanalitiki imenujejo super ego, z mentalno konstrukcijo, ki uteleša odvrnjene sile in občutek krivde, ki ga povzroča konflikt. Zunanja pojavna oblika te konstrukcije so različne družbene institucije, kot npr. absolutni moralni zakoni, abstraktni pojmi pravice, resnice, lepote, maščevalni in ljubosumni bogovi itd.

Narava je človeka v neolitiku postavila pred komaj rešljive naloge. Rešil jih je s pomočjo nove kvalitete pojmovnega mišljenja, sposobnosti, ki jo ima edinole človek. Ustvarjanje pojmov omogoča iz posebnih in konkretnih pojavov in lastnosti sveta izluščiti splošne, ki pa postanejo abstraktni zaradi tega, ker so ločeni od svojih naravnih nosilcev. Abstraktni pojmi zato lahko postanejo simboli. Simbol ni resnična podoba nečesa določenega, ampak samo pomeni nekaj, kar je splošno. »Prava zaznava nastane takrat, ko slikar odkrije, da so si gibanja dreves in bleščanja voda v sorodstvu, da so kamni in njegov obraz dvojčki; ko vidi — kadar se svet tako nenadoma skrči — kako se iz pojavov dvigajo veliki, bistveni znaki, ki so obenem njegova in vesoljna resnica« (Jean Bazaine). Tako je simbol postal predstavnik celote, ki se je izmikala neolitskemu človeku. Misel se je ločila iz svojih naravnih povezav in postala nasprotje resničnosti. Takšna popredmetena misel je postalo tudi doživetje samega sebe, človek je sam sebe dvignil iz sveta neprijetne in surove resničnosti v neki drugi, lepši svet, ločil je dušo od telesa in ju postavil nasproti kot dva različna principa. V neolitiku se je človek zavedel, da je človek.

Likovni izraz v zrcalu umetnosti je nujno moral biti popolnoma drugačen od paleolitskega. Postal je abstrakten in tako kazal človekovo zadrego in nemoč. Misel pa je s seboj prinesla tudi povečanje znanja in s tem moči, ki jih paleolitski človek še ni imel niti jih ni potreboval. Povečanemu znanju je treba pripisati, da si je človeštvo sčasoma nabralo dovolj sposobnosti, ki so dovolile, da se je abstraktna podoba lahko spet spremenila v obraz človeka. Iz civilizacije v civilizacijo, iz kulture v kulturo je človeštvo preneslo dovolj izkušenj, da je lahko na starih temeljih gradilo novo družbeno stavbo, da je lahko likovno zrcalo preneslo podobo človeka v osnovi neizpremenjeno do našega časa, ko se je ta obraz spet spremenil v abstrakten znak.

Prav gotovo ne bi mogli trditi o našem času, da ni rešil iz preteklosti dovolj znanja, ki bi mu lahko bilo trdna osnova za življenje. Vsa naša civilizacija sloni na temeljih, ki jih je postavila znanost od renesanse naprej. Problem ni toliko v količini znanja kot v načinu uporabe. Uspehi znanosti so nas zazibali

v prijetno gotovost, da zmoremo vse, rodili so vero, ki se najjasneje kaže v otroku znanosti, v moderni tehniki, v naši strojni civilizaciji.

Razvoj moderne družbe se je začel s prvo industrijsko revolucijo, ki je zamenjala organske vire energije — človeške in živalske — z novim, veliko močnejšim virom, s paro. Šele le-ta je omogočila racionalno uporabo strojev, ki jih je sicer človek že poznal, a jih v pomanjkanju primerne moči ni mogel izkoriščati. Prvo industrijsko revolucijo je zamenjala druga, ki je uvedla močnejši vir energije — elektriko, pred našimi očmi pa vidimo razvoj tretje, ki sprošča dosedaj največje energetske možnosti, atomsko energijo.

Večje količine energije, ki je ne proizvajajo živi organizmi, pa odvezujejo vedno več ljudi od trdega dela za tisti nujno potrebni presežek, ki ga mora družba ustvarjati, če hoče napredovati. Stroj je iznajdba, ki nosi s seboj možnost popolne osvoboditve človeka od garanja za goli obstanek. Toda to potencialno možnost je treba uresničiti in tega kapitalistična družbena ureditev ni zmoгла. Uporabljala je stroj tako, kakor je bila navajena poprej uporabljati človeško silo, zgolj v sebične namene majhnega dela družbe. Ker pa zakonitosti strojne proizvodnje ni nihče poznal, se je družba znašla pred problemi, ki jih je prinesel v gospodarsko organizacijo stroj in ki jih zaradi neznanja ni znala razrešiti.

Industrijska strojna proizvodnja je zahtevala predvsem akumulacijo kapitala, ki je potreben za nakup in vzdrževanje strojev. Zato je propadla večina majhnih podjetij, ki niso imela dovolj sredstev za tekmovanje; cenejša strojna proizvodnja je kmalu uničila manufakturna podjetja, ki so še izkoriščala človeško in živalsko energijo. Para, kot glavni vir energije v prvi industrijski revoluciji, je zahtevala organizacijo velikih tovarn, ker je ni bilo mogoče prenašati na večje razdalje. To je povzročilo veliko selitev delavstva, ki je iskalo zaslužka v novih tovarnah. Okoli njih so zrasla naselja, v katerih so živeli delavci v skrajno slabih razmerah ob surovem izkoriščanju njihove delovne sile. Racionalno izkoriščeni nivoji so proizvajali več, kot je bilo mogoče spraviti v promet ob neenakomerni družbeni delitvi dohodka. Zato se je moral liberalni kapitalizem spremeniti v imperializem, v iskanje novih tržišč in surovinskih baz. Večja proizvodnja in nagli tehnični napredek sta potrebovala nove in nove surovine, vedno več surovin. V vedno hitrejšem tempu se je industrijski sistem proizvodnje spreminjal v strahotno silo, ki se je s svojimi zahtevami povzpela nad človeka. Stalne krize, nestalna tržišča, boji za nova tržišča in surovine, za vedno večje dobičke in za goli obstanek, razredni boj v vsej svoji surovosti, vsi neizprosni zakoni kapitalističnega načina proizvodnje so se kazali človeštvu (vsem njegovim slojem), kot sile, ki jih ni moglo obvladati, ker jih ni poznalo, jim ni vedelo izvora.

Ponovila se je enaka psihična situacija, ki smo jo našli v neolitikumu in poljedelskih kulturah — odvisnost od neznanih, neukrotljivih sil je porodila spet podoben občutek nemoči in nelagodja. Sicer različni vzroki so povzročili podobne psihične posledice: tam odvisnost od naravnih sil, tu odvisnost od sil, ki so jih ljudje sami ustvarili. Stroj, ki naj bi človeku olajšal življenje, ga je odrinil od dela in ga ponižal do svojega strežnika. »Človek je ustvaril svoj svet... Toda odtujil se je izdelku svojih rok, v resnici ni več gospodar sveta, ki ga je ustvaril, svet, ki ga je naredil, je postal njegov gospodar, pred katerim se sam klanja. Delo njegovih lastnih rok je postalo njegov bog«, je napisal Erich Fromm.

Moderna umetnost je protest človeka, človeka-umetnika proti takšnemu razvoju in ponižanju. Ne samo protest, ampak tudi boj: »Kaj pa mislite, da je umetnik? Slaboumnež, ki ima samo oči, če je slikar, samo ušesa, če je muzik...? Prav nasprotno. Je tudi politično bitje, ki živi stalno v zavesti rušilnih, žgočih ali osrečujočih svetovnih dogodkov in se oblikuje po njihovi sliki in vzoru. Kako naj živimo, ne da bi se zanimali za druge ljudi, kako naj se izločimo v slonokoščeni ravnodušnosti iz življenja, ki nas tako bogato ogrinja? Ne, slikarstvo je orožje za napad in obrambo pred sovražnikom,« je ogorčeno zapisal Picasso. Sovražnik, na katerega je mislil, je po njegovih lastnih besedah vsakdo, ki iz samoljubja in pohlepa ropa ljudi. Večina modernih umetnikov se je aktivno udeleževala boja za svobodo človeka in njegovega duha, njihovo glavno orožje pa so bila sredstva njihove umetnosti.

V razvoju moderne umetnosti je mogoče jasno razločiti dva različno usmerjena tokova umetniškega protesta in boja proti razčlovečenju: prvi je še oblikoval na vrednotah preteklosti, drugi se je preteklosti zavestno odrekel. V slikah modernih umetnikov je ohranjen odsev družbenih sprememb, odsev, ki je — potem ko je šel skozi duševnost umetnikov — postal likovni izraz našega časa.

Velike spremembe v družbeni strukturi, ki jih je povzročila industrijska proizvodnja, so povzročile tudi veliko družbeno gibljivost, »v kateri se vsakdo bori za najboljše mesto, čeprav je samo nekaj izbranih za najboljša mesta. V tem boju za uspeh so se zlomila vsa družbena in moralna pravila o človeški solidarnosti, gre za to, kdo bo prvi v življenjski tekmi« (Fromm). Neki ameriški psihoanalitik je zapisal, da vidi svoje bolnike, zdravnike, advokate, bankirje, nameščence in delavce, kako divjajo v gigantski maratonski tekmi, ter njihove obraze, spačene od napora, z očmi uprtimi ne proti cilju, ampak drug proti drugemu, v njih pa se zrcali mešanica sovraštva, zavisti in občudovanja. Vsi bi se radi ustavili, pa se ne morejo, dokler se ne ustavijo tudi drugi. Moderni človek je prestrašen, čuti se krivega in sovražnega zaradi tega strahu, ker so merila, s katerimi naj družbi dokaže svojo vrednost takšna, da spremene vse druge ljudi in skupine, ki niso njegove, v resnične in namišljene sovražnike.

Prvi znaki moderne umetnosti so nastali ravno iz te gibljivosti in nestabilnosti moderne družbe. Izrazila se je v impresionizmu, ki je skušal ujeti bežen trenutek dneva, hiteč žarek na listju, bežeče svetlobe. Svoja izrazna sredstva so si impresionisti poiskali pri znanosti, ki je ravno takrat odkrila, da je bela sončna svetloba sestavljena iz sedmih spektralnih barv. Tudi to priseganje na znanost je znak modernih časov. Tako so hoteli poudariti, da so njihove slike zares resnične, bolj resnične kot slike naturalistov, ker jih podpira avtoriteta znanosti. Iskali so potrdilo za svoje delo pri edini trdni stvari, ki je tedaj ostala človeku, pri znanosti. Z njeno pomočjo so razbili videz resničnosti v njene optične sestavne dele, v madeže čistih barv in tako pripravili pot vsemu tistemu, kar poznamo pod imenom moderna likovna umetnost. Naturalistični odsev sredine prejšnjega stoletja se je v impresionističnem ogledalu skalil, človek je podvomil o svojem gospostvu. Prav zato pa se je še bolj oklenil tistega, kar mu je — na videz — to gospostvo dajalo, vero v vsemogočnost tehnike, ki je rušila pred seboj vse ovire. Položil je vanjo vsa svoja upanja, žrtvoval ji je sčasoma celo svojo človečnost.

Naslednji rod umetnikov je napravil nov korak k razkroju zrcalnega odseva: Van Gogh s slapovi vzvrtničenih potez in Paul Gauguin s plesočo arabsko sta sprostita deformacijo videza narave, ki so jo nosile čiste barve. Te

so se v platnih fauvistov in ekspresionistov spremenile v eksplozivne naboje razbičanih čustev človeka v pasti. »Natančnost ni resnica. Obstaja notranja, prirojena resnica, ki jo vsebuje zunanji videz stvari in ki mora govoriti iz njene podobe. To je edina resnica, ki velja,« je vzkliknil Henri Matisse.

Čustveno-barvni naboji fauvistov in ekspresionistov so eksplodirali v delih kubistov, ki so hoteli videti stvari od zunaj in od znotraj, od desne in leve, hkrati z vseh strani. Projekcije teh pogledov na eno samo slikovno ploskev so zdobile podobo sveta v drobce, ki so jih poskušali spet sestaviti s pomočjo Cézannovih naukov, da se vse v naravi »modelira kot krogla, valj in stožec«, in da je umetnost harmonija, ki je paralelna naravi. Iskali so tisto, kar leži na dnu vsega — za slikarje na dnu likovnega videza — temelje, na katerih bi lahko zgradili nov svet, boljši in pravičnejši. Zato so pomagali rušiti varljivi videz starega, da bi lahko iz njegovih razbitin — na svojem platnu — ustvarjali novega, ki bi bil bolj skladen in bolj harmoničen. Iskali so harmonije, ki vladajo v vesolju in v človekovi notranjosti. Vendar so hoteli kot je dejal André Lhote, to harmonijo sami ustvarjati, ne pa posnemati njene detajle.

Se več, hoteli so svoje slike, kot simbole reda in trdnosti, postaviti nasproti družbeni resničnosti, kakršna je v resnici bila, podvržena muham negotove ekonomike in neredu tržišča. Imenovali so jih slike-predmete — *peinture-object* — nepotrebne lepe predmete, kot nasprotje grdim industrijskim predmetom, katerih glavna funkcija je bila kopičenje dobička. Med drugimi načini so vpeljali tudi poseben postopek — kolaže, lepljenke. Vzeli so rabljene in odvržene fragmente resničnosti in jih zlepili v sliko. Tako so dosegli nekaj povsem novega: iz slike, ki je simbol sveta, so pregnali iluzijo in pokazali, kakšna je resničnost v resnici — razbiti kosi starega, nerabnega sveta. Obenem pa so s tem dokazali, da je človek še zmožen, da celo iz odpadkov ustvarja žive celote, kar mu je odrekal sodobni način organizacije proizvodnje. »Moderne metode razcepljajo nekdanje obrti na razbite opravke, za katere ni potrebna nikakršna kvalifikacija, tako da je večina delavcev in delavk prikovanih k malovrednim in omejenim ponavljajočim se opravkom. Nihče jim ne pojasni, kaj delajo in v katero celoto se vključuje »njihov« del. Delo, ki bi moralo vsebovati spoštovanje lastne osebnosti in jasno zavest o moralnih ciljih, ki jih nosi v sebi, stalno izgublja vrednost v njihovih očeh, ker imajo občutek, da je glavni učinek njihovega dela samo ta, da polni z denarjem tuj žep... Ljudje brez razumevanja delajo reči, ki pomenijo pravi triumf človeškega duha: toda tega se ne zavedajo. Delajo brez razumevanja in brez ponosa; delajo slepo« (Friedmann). Tak človek je prenehal biti ustvarjalec, postal je zgolj strežnik stroja. To pa je umetnik moral zanikati, moral se je s svojo umetnostjo boriti proti takšnemu razvoju.

Ob tem razdejanju »lepe« resničnosti so slikarji opazili, da ima slikarstvo svojo lastno vrednost, ki ni odvisna od upodobljenih stvari. Spoznali so, da morajo slikati tako, kot jim veleva spoznanje, ne pa se gnati za navidezno resnico. Iskati so začeli trdnost in vrednost slikarskih vrednot samih po sebi, saj vrednot v družbi tako ni bilo mogoče najti. Ob vedno hitrejšem približevanju proti prvi svetovni vojni je bilo njihovo prizadevanje, da bi odkrili čim več trdnosti vsaj v svoji lastni umetnosti, razumljivo in naravno. »Delam z elementi duha, z močjo domišljije, poskušam napraviti iz abstraktnega konkretno, od splošnega grem k posebnemu« (J. Gris). »Vtem ko kubizem teži k večnosti, slači z oblik, ki nas obdajajo, njihovo minljivo resničnost ter jim nadeva geometrijsko čistost« (A. Gleizes). »Za spreminjajočimi se naravnimi oblikami leži nespremen-

ljivo čista realnost. Zato je treba reducirati naravne oblike na čiste nespremenljive odnose. Vesoljno za vsakim posebnim videzom narave počiva na ravnotežju nasprotij» (V. Kandinski). Pot v abstrakcijo je bila odprta.

Spoznanje, da umetnost ne oblikuje po naravi, temveč iz svojih lastnih elementov kakor narava, je odprlo umetnikom nova in obetajoča pota ustvarjalne svobode. S pohlepom so se vrgli v raziskovanje in oblikovanje novega sveta, ki se jim je odprl navznoter, medtem ko je postajala družbena resničnost vedno temnejša in viharnejša. »Najtežje v naši današnji nalogi je v tem, da ostanemo čisti, ali bolje, da spet postanemo čisti v današnji duhovni zmešnjavi milijonov glasov; to pa lahko dosežemo le tako, da popolnoma osamimo lastno življenje« (Marc). Umetnik, impresionist-bohem, ki ga je meščanstvo zrinilo ob rob poti, je postal samotar, meditator, iskalec izgubljenega smisla in harmonije. »Slikarstvo išče nove oblike in le malo jih je, ki vedo, da je to nezavestno iskanje nove vsebine« (Kandinski). Na svojih platnih je slikar iz čistih likovnih elementov — točke, linije, ploskve, barv in oblik — sestavljal nove svetove, polne neslutnih možnosti in lepot.

Abstraktna likovna umetnost, ki je nastala v dveh desetletjih med 1909 in 1929, je poskus umetnikov, da bi ustvarili idealen, iracionalno uravnotežen svet v kaosu kapitalističnih družbenih in ekonomskih odnosov, ki so našli svoj pravi odsev v peklu prve svetovne vojne. »Slikanje je grmeče trčenje različnih svetov, ki so določeni, da iz sebe in iz boja ustvarjajo nov svet. Vsako delo nastane tako, kakor nastaja kozmos, iz katastrof, ki iz kaotičnega rjovenja instrumentov končno oblikujejo simfonijo... Ustvarjanje umetnine je ustvarjanje sveta...« (Kandinski). Je tudi kompenzacija človeške potrebe po smislu in redu, ki ga ni bilo in ki ga v takratnih družbenih razmerah tudi ni moglo biti. Je negacija odnosov kapitalistične organizacije dela, ki je prav v tistem času pripravljala racionalno tekoči trak, ki je človeku vzel vse njegovo človeško dostojanstvo, potepal v prah njegovo ustvarjalnost, ga ponižal v del stroja. S tem da je umetnik iz čistih likovnih elementov ustvaril abstraktno sliko, v kateri so živele oblike svoje lastno, individualno in neokrnjeno življenje v urejeni in smiselni kompoziciji, je ustvaril simbolično prisposobo, kakšno naj bi življenje bilo. Tako je v imenu človeštva negiral stvarnost kapitalističnih družbenih odnosov, ki je negirala človeka kot ustvarjalca.

Ves opisani razvoj je bil delo umetnikov, ki so še verovali v vrednote, podedovane iz preteklosti, v vrednote klasičnega evropskega humanizma. »Ta geometrična abstrakcija ni dosegla nič drugega, kot da je prenesla vso estetiko renesanse v nfigurativnost. Abstrakcija iz leta 1910 pomeni razkroj predmetnosti, ne pa razkroja njene estetike« (Georges Mathieu). Skušali so ji vrniti blesk in življenjsko silo, ki ju je kazala v preteklih časih. Na žalost je nadaljni razvoj ekonomskih odnosov brutalno razbil njihova pričakovanja in prizadevanja. Bleščeči milni mehurček varljive povojne blaginje se je leta 1929 razpočil v gospodarski krizi, ki je odpihnila iluzije o tem, da bi bilo mogoče še postaviti kakršnokoli humano družbeno zgradbo na starih temeljih. Vse oblike geometrijske abstrakcije po tem letu nimajo več tiste prepričljivosti, ki je oblikovala umetnost Kandinskega, Mondriana, Maleviča in drugih. Vero v tradicionalno vrednost humanizma stare Grčije, Rima, renesanse in baroka je zamenjala nevera v možnost obnove človeštva na teh temeljih.

Prvi znanilci te nevere so bili hrupni italijanski futuristi, ki so se tudi oglasili že leta 1910. Uprli so se tiraniji preteklosti in zahtevali svobodo za

sodobnost, za takšno, kakršna je bila v resnici, hrupna in nagla. »Dirkalni avto je lepši od samotraške Nike...« je napisal pesnik Marinetti. »Niso več hoteli slikati videza sveta, hoteli so izražati dinamično gibanje svojega časa. »Umetnik naj upodablja vrtnčasto življenje našega časa, življenje iz jekla, ponosa in hitrosti.« Človeka so videli kot sestavni del življenja na cesti, v delavnici, v tovarni, ne pa kot sladkobno naturalističen kip na oltarju hipokrizije. Futurizem je s svojimi svobodnjaškimi idejami zlasti močno pritegnil nekatere predrevolucijske slikarje v Rusiji, ki so v njem našli mnogo stičnih točk s situacijo pri njih.

Glavno misel nevere v tradicijo pa je nosilo naprej gibanje dada, ki je nastalo v jeku vojne, leta 1917, in bohotno uspevalo v idejnem in ekonomskem kaosu povojne Evrope. Z vsemi mogočimi sredstvi je dada skušala diskreditirati sam koncept umetnosti, definitivno spodmakniti principe družbe, ki je bila že sama krenila po poti razpada. Njena glavna naloga je bila prizadevanje, da bi zavrgli balast starih družbenih in umetniških tradicij. Skušali so šokirati buržoazijo, ki je bila odgovorna za vojno in družbeni razpad, in so v ta namen poskusili vse, kar so se mogli domisliti: slike so delali iz odpadkov, iz gnus vzbujajočih stvari, izdelovali so absurdne stroje, katerih edini smisel in naloga sta bila smešenje racionalnosti in smotrnosti pravih strojev. Z vsemi silami so skušali opozoriti meščanstvo na nevarne čeri, ki so grozile ladji kapitalizma, na varljivi in lažni videz uradne politike in ekonomije. Gibanje dada je razpadlo v jeseni leta 1922.

Vzporedno se je razvijal surrealizem, ki je po propadu dada nadaljeval mnoge njegove misli. Surrealizem je spet povzel osnovno idejo magije, da je mogoče vplivati na stvari z močjo misli. Toda ker ni zaupal obdajajoči ga resničnosti, je prenesel dogajanje v neki drug svet, v svet imaginacije in fantazije. »Verujem v razrešitev dozdevnega protislovja med sanjami in resničnostjo v nekakšni absolutni resničnosti surrealizma,« je zapisal André Breton, eden od očetov tega gibanja. Slike surrealistov izžarevajo napeto dramatično pričakovanje, ki sije iz fantastičnih predmetov, postavljenih v čuden in neresničen prostor. Tudi surrealizem si je prizadeval, da bi iztrgal meščanstvo iz okamenelih družbenih institucij in tradicij. Elementi, ki jih je prevzel od dada in jih razvijal naprej, so bili zlasti naključje, absurd in avtomatizem. »Se vedno živimo pod gospostvom logike. Toda logika teka sem in tja po kletki, iz katere jo je vedno težje dobiti... Surrealizem je diktat misli, ki so osvobodjene vsakršne kontrole pameti, vsakršnih estetskih ali moralčnih pomislekov...« (A. Breton). Za surrealiste je bil jezik, zlasti običajna raba besed, glavno orožje nasilja nad duhom, je bil veriga, ki je priklepala sužnja v svet izkoriščanja. Z naključnim in avtomatičnim druženjem besed so skušali jezik osvoboditi in ga tako uporabljati v boju za družbeno osvoboditev.

Ker je tudi slikarstvo neke vrste jezik, so surrealistični slikarji uveljavljali te ideje tudi v slikarstvu. Težili so k svobodi kompozicije, oblik in ritma, v nasprotju z geometrijsko-konstruktivistično abstrakcijo. Svoboda slikarjev je sponirala ravno takšno svobodo gledalcev. Naloga slikarjev je bila razbiti vsakdanji način gledanja in vizualnega izražanja. Glavna skrb surrealistov — osvoboditev človeka od spon preteklosti — jih je privedla do tega, da so odkrito izražali svoje simpatije do komunizma in proletarske revolucije. V zrcalu njihovega likovnega izražanja pa se je že kazala groteskna in strašna spaka totalitarnih režimov.

Povojni boom množične proizvodnje, ki se je pojavil v ZDA in v Evropi, je dokončno uveljavil tekoči trak kot najbolj primerno obliko organizacije proizvodnje. »Zgodovinsko spada v tehnični, ekonomski in socialni kompleks druge industrijske revolucije. Če pa ga gledamo s stališča moderne tehnične zgodovine, lahko rečemo, da pomeni eno velikih etap delitve dela, tega tisočletnega fenomena na poti do mehanizacije industrijskih operacij, do avtomatizacije. Kadar pride delitev do dovolj visoke stopnje, teži k mehanizaciji razdeljenih operacij, katerih opravljanje je izročeno avtomatičnim strojem. Če pa mehanizacija ni mogoča — ali pri sedanjem stanju tehnike dražja kot delovna sila, ki jo naj zamenja — se zateče k tekočemu traku. Če jo razumemo tako, so delavci le nekakšen nadomestek za mehanizacijo... Razširjanje avtomatskih strojev bi bilo hitrejšo in bolj splošno, tekoči trak pa manj razširjen, če bi zahteval visoko kvalificirane in drago plačane delovne moči. Toda ni tako. Uvajanje tekočega traku je v celoti spremljalo vzporedno zniževanje strokovnih kvalifikacij« (Friedmann), se pravi propad splošnega nivoja znanja.

Delo na tekočem traku je brezosebno, enolično ponavljanje na koščke razbitega dela, v nenehnem in enoličnem ritmu stroja. Takšno delo postaja vedno bolj razcepljeno, hkrati pa vedno manj zavestno. Za duhovno razvitejše ljudi postane kmalu neznosno, pa tudi duhovno manj razviti ljudje ne morejo brez resnih psihičnih posledic prenašati tega razkroja in razkola med fizičnim in mentalnim delom. Da bi deloma ublažili neugodne posledice, skušajo tehnični strokovnjaki delo še bolj poenostaviti, napraviti posamezne operacije čim manj zavestne, da bi se med delom delavci lahko predajali drugim mentalnim aktivnostim. To skušajo doseči s tem, da spreminjajo posamezne delovne gibe v avtomatizme. Posledice so seveda primerne.

»Človek, ki tako dela osem ali deset ur na dan, je v skušnjavi, da si naredi mnogo načrtov, nima pa časa, da bi jih uresničil. Razočaranje. Domišljija v vedno bolj razuzdanih oblikah mu ostane edini izhod in delavec... je največji del delovnega dne ujet v nekem imaginarnem svetu« (Friedmann). Seveda je ta imaginarni svet pravo nasprotje resničnosti, v njem vladajo vzvišeni principi in etični pojmi; misel z užitek brska po redu in harmoniji domišljijskega sveta. Porajajo se miti, v katerih se razrešujejo nasprotja resničnosti. Človek sam sebe postopoma demobilizira, izgubi zmožnost in voljo, da bi se revoltiral, postane apatičen. Vsakdo, ki mu obljublja, da bo uresničil njegove sanje in ga pri tem odvezal odgovornosti, je dobrodošel heroj, na katerem zida svoje upe in sanje. V bistvu je to mehanizem, ki je omogočil tak uspeh nacizma in fašizma. Vsa gornja slika pa nas nenavadno spominja na opis abstrakcije, futurizma, dadaizma in surrealizma, ponavljajo se celo enaki izrazi, enaka sredstva.

Prva svetovna vojna in velika gospodarska kriza sta utrdila dežele klasičnega kapitalizma. Napredne sile, katerih izraz so bili opisani umetnostni tokovi, niso imele trdne ekonomske osnove, zato so se zrušile v gospodarskem polomu. V nastalo praznino so udarile mračne sile evropskega nacizma in fašizma. Italijanski futurizem je kaj kmalu postal uradna umetnost fašizma in se izrodil v bombastični in propagandni realizem, ki je spet uvedel tradicionalna likovna sredstva. Nemški nacizem pa je v zmagoviti plimi uničil vso napredno umetnost, ki jo je dosegel, jo preklel kot izrojeno in zažgal na grmadah, na katerih je zgorela tudi resnična evropska humanistična tradicija. Vzpostavil je svojo, arijsko inačico propagandnega realizma, ki naj bi pomenila pravo nadaljevanje humanističnih idealov preteklosti. Resničnost koncentracijskih taborišč

je to na peklenski način zanikala. V resnici je bil nacistični realizem apoteoza podivjanih in mračnih sil, ki so se zbrale na dnu kapitalizma. Spremembe, ki so jih v umetnosti zaznali futuristi, dadaisti in surrealisti, niso uničile samo tiste spono tradicije, ki so vklepale boljše plati človeškega značaja, ampak so sprostile tudi tiste temne usedline duševnosti, ki so se dvignile v evropski zavesti v obliki fašizma in nacizma. Lažni »humanizem«
njihovega realizma je bil samo kamuflaža za njihove prave namene, ki so tako globoko pretresli svet v drugi svetovni vojni.

Druga oblika povratka realizma se je pojavila kot posledica utrujenosti in neborbenosti meščanstva. Ta realizem je bil oplojen s pridobitvami naprednih umetnostnih tokov in je ustvaril nekaj del trajne umetniške vrednosti, čeprav brez tiste prepričljivosti, ki jo je imel realizem še v 19. stoletju. Večinoma pa je rodil modna dela, brez posebne umetniške vrednosti. Resnično umetniško vreden pa je bil socialno prizadeti realizem umetnikov, kot so Grosz, Masereel ali Permeke, zlasti pa realizem mehiških slikarjev Ribere, Orozca, Siqueirosa in drugih, ki je bil zakoreninjen v revolucionarnem boju mehiškega ljudstva za svobodo. Vendar bi težko trdili, da je to realizem v tradicionalnem smislu, saj se je oplajal z vsemi pridobitvami moderne umetnosti, ki jih je lahko uporabil pri svojem borbenem in družbenokritičnem poslanstvu.

Na žalost tega ni mogoče reči o sovjetskem socialističnem realizmu. Nikakor ni naključje, da so bili glavni nosilci moderne abstraktne umetnosti Rusi. Ljionov, Gončarova, Tatlin, Malevič, Kandinski, brata Gabo. Carska Rusija je bila dežela, ki je združevala še čisto fevdalne oblike z izrazito kapitalističnimi oblikami izkoriščanja, v njej so bila družbena nasprotja največja. Zato so ta nasprotja tudi najprej prerasla v veliko — in uspešno — revolucijo. Abstraktna umetnost je v svojem času na likovno napreden način izražala družbene razmere carske Rusije, skoraj vsi njeni tvorci so tudi sodelovali s sovjetsko oblastjo. Toda njihova nesreča je bila v tem, da so bili glasniki naprednega dela poraženega razreda. Kultura zmagovitega proletariata je bila po zgodovinski nujnosti v zaostanku in ni mogla prevzeti kulture kapitalističnih umetnikov, čeprav so predstavljali napredni del svojega razreda. Treba je bilo stopiti nekaj korakov nazaj, do tiste oblike meščanskega in patriotičnega realizma, ki je bila pripovedno razumljiva vsakemu in ki jo je bilo mogoče uporabiti v poučne in propagandne namene. Stalinizem pa je ta realizem, namesto da bi ga pustil normalno razvijati, potisnil v likovno reakcionarno smer. Sovjetska zveza je visoko industrializirana družba, zato ima nujno tudi iz tega izvirajoče težave, ki so v osnovi enake tistim, ki pretresajo ljudi v kapitalističnem svetu. Ena glavnih likovnih značilnosti strojne proizvodnje so geometrijske oblike. Preden jih industrija s svojimi izdelki ponudi potrošnikom, mora umetnost napraviti te oblike emocionalno sprejemljive. V zahodni Evropi je ta proces tekkel normalno, enako tudi v carski Rusiji do revolucije in še nekaj časa po njej. Sovjetska likovna umetnost bo morala slej ali prej odpraviti to pomanjkljivost in tako izpolniti eno svojih družbenih nalog, ki niso samo v ilustriranju pravljič o lepšem življenju. Takšen, kakršen je, pa je socialistični realizem tudi abstrakten, ker skuša s sredstvi meščanskega realizma konec devetnajstega stoletja izraziti življenje sredine dvajsetega stoletja, torej ne kaže resničnosti na njej primeren likoven način.

Realizem, kolikor ga opazamo v Evropi v prvi polovici našega stoletja, je bil lahko samo posledica nerazvitosti družbe ali pa izraz reakcionarnih sil, ki

so zavirale napredek in osvoboditev naprednih moči. Naš čas ni čas realizma v tradicionalnem smislu. Ogledalo prave umetnosti je preveč resnicoljubno, da bi nam kazalo samo zunanji videz. Realizem v tradicionalnem smislu je v industrializiranih deželah lahko samo laž ali nesporazum. Največja laž je bil seveda v deželah s totalitarnimi režimi. Človek je v njihovih koncentracijskih taboriščih postal blato in pepel. Čisto nič drugače pa se ni zgodilo s človeštvom v drugi svetovni vojni. Podoba človeka je nihala med podobo najčistejšega humanizma in med podobo najgloblje človeške pokvarjenosti.

Nadaljevanje prave vojne v hladni vojni in strahotna senca atomske smrti sta vzrok, da traja občutek človekove ničnosti daleč v povojni čas. Ker med vojno muze molče, se je v likovnem zrcalu pokazal pravi odsev človekove situacije šele nekaj let po vojni. Toda ta odsev ni bil niti malo lep. Če si je zgodnja abstrakcija še prizadevala, da bi v slikah ustvarila harmonijo in red, tedaj je nova abstrakcija odločno nadaljevala smer, ki so jo odprli futuristi, dada in surrealizem. Vse, kar se je dogajalo med leti 1930 in 1945 ter nadaljevalo po vojni, ni dajalo človeštvu v kapitalizmu prav nobenega upanja, da bo kdaj boljše. Nasprotja med obema blokoma so se takoj po vojni tako stopnjevala, da je bil svet nenehno na robu atomske vojne. »Počasi se tihotapi v nas strah pred popolnim uničenjem; to ne pomeni le nevarnosti, ki jo prinaša jedrska fizika, ampak se razteza tudi na področje gospodarstva in morale. Temu občutku stoji nasproti volja po preživetju... Ta sodobni konflikt obvladuje vse ostale... Postali smo rezervat napetosti, ki oblikuje našo družbeno resničnost, še bolj pa osebno resničnost,« je napisal abstraktni slikar Matta. Glavna likovna značilnost te ekspresionistično-abstraktne umetnosti je popolna razbitost, eno samo gibanje živčne napetosti, ki nima trdne oblike. Razpad oblike je dosegel višek v informelu — ali po naše, brezobličnosti, — ki je v resnici brez forme, če ga primerjamo npr. z zgodnjo abstrakcijo. »Informel se hoče povrniti na točko nič, doseči hoče elementarni izraz, amorfnost, prazen prostor... hkrati pa daje veliko možnosti, kal nove strukturne volje« (Antonio Saura). »Slikarstvo je v teh časih način bivanja, poskus dihanja v svetu, v katerem ni mogoče več dihati« (Jean Bazaine), »Slikarstvo je neposredna akcija... je odkrivanje samega sebe, je orgija oblikovanja brez konca in kraja...« (Jackson Pollock). Ne samo v besedah, tudi v slikah so slikarji izražali enak občutek izničenja, iskanja, pomanjkanja kakršnih koli družbenih ali ustreznih likovnih vrednot, na katere bi se dalo postaviti nov likovni in družbeni credo. »Umetnost se je osvobodila vseh kriterijev in stoji pred ničem te svobode... Pustolovščina umetnosti je strukturiranje neoblikovanega« (Georges Mathieu). Zavest, da smo na kraju s tradicionalnimi možnostmi, da vrednote preteklosti niso več sprejemljiv temelj za novo življenje, da je treba začeti vse znova, je prav jasna v delih umetnikov povojnega časa.

V glavnem počiva vsa ta umetnost na odkritju surrealistov o avtomatizmu in neposredni izraznosti človekovega zapisa, bodisi literarnega ali likovnega. Herbert Read meni, da abstraktni ekspresionizem ni nič drugega kot nadaljevanje in nadaljnja estetska obdelava kaligrafičnega ekspresionizma. Nosilec likovnega zapisa je strukturirana slikovna ploskev, ki variira od trčenj velikih barvnih in predvsem svetlobnih nasprotij, prek kaligrafične gneče linij do plastičnih površinskih tekstur, ki delujejo z nasprotji gladkih in hrapavih ploskev. Ves razvoj se je vedno jasneje bližal nekakšnemu svojevrstnemu naturalizmu, ki sicer nikoli ni kopiral celotne stvari in predmete, pač pa samo otipljive kva-

litete vidnega sveta in tako vedno odločneje pritegoval kot likovno izrazno sredstvo neposredno samo materijo kot izraz občutka, da je človek ogrožen v svoji goli fizičnosti. Obenem pa nosi uporaba samega materiala, ki apelira predvsem na čut dotika, v sebi tudi tisto, kar imenuje Friedmann inteligenca rok, neka vrsta modrosti, ki nastane »z dragocenim dotikom z materialom«, kot izraz potrebe, da občutimo svet neposredno, z vso pradavno modrostjo telesa. Tako je ta način likovnega izražanja prinašal s svojo svobodno kompozicijsko tehniko neke vrste globoko, skoraj telesno sprostitev od vedno bolj tesnih okovov mehanizacije, njene kovinske hladnosti in pomeni hkrati tudi boj proti vedno večji poplavi mrzlih industrijskih izdelkov, ki tečejo s tekočih trakov nenehno naraščajoče proizvodnje.

Zadnja oblika tega svojevrstnega naturalizma — popart in nova figuracija — je izraz prav tega srečanja med resničnostjo tehničnih predmetov in prizadevanjem umetnikov, da bi jim vzeli mehansko anonimnost serijskega izdelka. Popolnoma logično so namesto po haptičnih površinah, ki so jih ustvarili sami, segli po pravih industrijsko narejenih površinskih strukturah, od teh pa so prešli na uporabo samih predmetov iz vsakdanjega življenja. Vendar so »njihova dela še vedno daleč od kompromitirane pameti, so namenjena zgolj emocijam in niso povezana z nikakršnimi abstraktnimi idejami, njihov direktni poziv ne želi imeti nobene zveze z intelektom« (dr. A. Solomon). Njihov namen ni protest, ampak popoln pristanek na vse, kar lahko našemu telesu da naš stehinizirani svet, iz tega pristanka je ta umetnost tudi nastala. Morda je ta likovna smer eden izmed mogočih začetkov humaniziranja tehnike in njenih proizvodov ter pot k novi podobi človeka v zrcalu likovne umetnosti, morda odpira vsaj drobno stezico k harmoniji med človekom in okoljem, ki ga je ustvaril, pa ga ni znal obvladati. Za sedaj pa je oblika kapitulacije duha pred zahtevami telesa, ki jih tehnično izobilje lahko zadovolji, ne da bi pri tem kaj dalo tudi duhu, je najnižja stopnja, ki jo je likovna umetnost dosegla. Vendar mislim, da si lahko bistveno izboljšanje obetamo predvsem od umetniškega oblikovanja izdelkov množične proizvodnje, ki bo lahko dalo že novemu predmetu človeško mero in obliko.

Moderna umetnost je ponovila pred našimi očmi prehod iz realizma v abstrakcijo, ki je podoben prehodu iz paleolitske umetnosti v neolitsko. S to razliko, da je prvi trajal desetisočletja, drugi pa komaj pol stoletja, kar nas opozarja na strahotno količino energij, ki si jih je pridobilo človeštvo v tem času. Opozarja pa nas tudi, da bo potrebno ravno tako veliko energije, če bomo hoteli to silo krotiti in jo spremeniti v služabnika, ki nam bo služil. V kratkem razmišljanju ob razvoju jugoslovanske umetnosti od vojne dalje bomo lahko videli, kakšna pota ubirajo naša prizadevanja, da bi jo, obenem, razvili in ukrotili.

Rekli smo, da je realistična umetnost v prvi polovici tega stoletja v Evropi pomenila nerazvitost družbe. Brez dvoma lahko trdimo, da je realizem v predvojni Jugoslaviji izhajal predvsem iz tega vzroka. Obenem pa je bil izhodišče revolucionarni partizanski umetnosti, ki je dala realizmu nov polet in prepričljivost. Toda kmalu po vojni je ta prepričljivost zbledela in postala klavrno jecljanje socialističnega realizma, ki ni imelo nobene umetniške moči. Mislim, da nam vzpon medvojnega realizma razloži okoliščina, ki smo jo spoznali ob razpravljanju o magiji, namreč vera v možnost upravljanja s stvarnimi dogodki, z resničnostjo, ki leži v temeljih vsake realistične umetnosti. To vero so partizan-

ski umetniki in sploh vsi aktivni borci imeli, saj je vsakdo vztrajal v skoraj brezupnih pogojih NOB predvsem zaradi tega, ker se je zavedal, da lahko kot posameznik pripomore k poteku dogodkov. Vendar so ti občutki po vojni kmalu izginili. Zgodovinska nujnost je silila novo Jugoslavijo v čim hitrejšo industrializacijo. Naglica in intenzivnost tega procesa nista dopuščali sprotnega izločanja in popravljanja vseh negativnih pojavov, ki jih je vnašal v naše življenje. K tem so se pridružile še druge težave, zlasti vpliv stalinizma in hladne vojne. Še posebej pa potreba po drugačni organizacijski strukturi družbe, ki je prenesla iniciativo in odgovornost s posameznika na družbene institucije. Birokratično reševanje nalog, okrepljeno s stalinskimi metodami, je spreminjalo posameznika v kolešček, katerega naloga je bila, da se je lepo vrtel po direktivah sistema, ne pa, da bi sam nosil svoj del iniciative in odgovornosti. Ni tedaj čudno, da je socialistični realizem zamenjala abstrakcija kot logična likovna posledica družbenega položaja. Naš odsev v zrcalu likovne umetnosti bo dobil človeške poteze šele tedaj, ko bo samoupravljanje izpolnilo tisto upanje, ki smo ga položili vanj.

Samoupravljanje je predvsem rezultat spoznanja, da je mogoče družbi vrniti revolucionarnost in humanost samo tako, da vrne posamezniku iniciativo in odgovornost. Problem samoupravljanja je v tem, koliko bomo uspeli uravnovežati zahteve in potrebe posameznika s potrebami družbe kot celote ter omejiti paralizirajoči vpliv družbenih institucij na nujno potrebno stopnjo. Dr. Zagorka Bešić-Golubović je v »Politiki« napisala, da »samoupravni sistem počiva na tako oblikovanih osebnostih, ki bodo sposobne ne samo dobro poslušati in se vključevati v družbene norme, ampak bodo ravno tako sposobne aktivno sodelovati pri odločanju. Sodelovanje pri odločitvah pa zahteva, da imajo posamezniki lastna stališča in da lahko prevzemajo osebno odgovornost pri obravnavanju pomembnih družbenih nalog. Ko človek neha biti vijak v gigantskem stroju in postane aktivni soudeleženec družbenega dogajanja, postane stara komformistična etika zavora razvoja, ne pa spodbuda. Primeri iz vsakdanje prakse delavskega in družbenega samoupravljanja to najbolj dokazujejo: lahko sprejemanje sklepov je velikokrat simptom pomanjkanja lastnih stališč in že s tem postane sodelovanje pri sklepanju gola formalnost; pomanjkanje zavednih ljudi stane naše gospodarstvo povprečno štiri milijarde na leto (v obliki gospodarskega kriminala in zlorabljanja dolžnosti) in ogroža sistem delavskega samoupravljanja v posameznih delovnih organizacijah.«

Iz zgornjega citata lahko slutimo, kako daleč je še do takšne celovitosti osebnosti, kakor jo samoupravljanje zahteva. K tej osnovni težavi v osebnosti samoupravljalca moramo prišteti še eno, ki ni skoraj nič manj huda, namreč premajhna izobrazba našega povprečnega državljana. Samoupravni sistem že zahteva in bo iz dneva v dan vse bolj zahteval ljudi, ki bodo razgledani na razmeroma velikem področju, skratka, ne ozko specializiranih ljudi, ki gledajo vsak problem iz zelo omejenega zornega kota. Že v Združenih državah Amerike, kjer problemov upravljanja ne postavljajo na tako široki fronti, priznavajo, da so se znašli na splošni umski ravni, ki povprečno ustreza znanju, kakršno lahko terjajo od nekvalificiranega delavca (John Diebold). Ker je to faktor, ki zelo vpliva na samo likovno izražanje, zlasti pa na dojetje umetnosti nasploh, mislim, da ne bo odveč, če bom zaključil to razmišljanje z nekaj spoznanji enega najboljših poznavalcev sodobnih problemov organizacije dela, Georgesa Friedmanna:

»Medtem ko vidimo, da je naš svet tehnični svet, da je okolje, ki obdaja človeštvo vedno bolj skonstruirano, vedno bolj umetno, izumetničeno... tuje naravnemu okolju, v katerem so zrasle prejšnje civilizacije, vidimo hkrati tudi, da je modernemu človeku bolj ko kdaj prej potrebna močna moralna hrana, da bi mu omogočila, da bi postal močnejši kot tiste sile, ki so se rodile iz njegovega duha, ki se množijo in ga ogrožajo. Bergson je v tej zvezi govoril o 'dodatku duše', recimo preprosteje 'dodatek humanosti'. Tehnična kultura mora biti globoko humanistična, če zares želimo omogočiti ljudem, ki jih na vseh stopnjah teži težka odgovornost pri delu s tehniko, da bi jo zares obvladali, njo in svoje okolje, namesto da vsak dan bolj izgubljajo svoje bistvo, namesto da so vsak dan bolj razžrti in razdrobljeni...«

»Pravilna pot za mlade ljudi s tehnike torej ni v čim zgodnejši specializaciji in s tem povezani sklerozi pouka splošne izobrazbe, niti v 'prilepljanju' predavanj, kakršne imajo klasične šole, zdi se nam, da je pravilna pot v koncepciji pouka široke humanistične inspiracije, ki ne zanika nobenega bogastva tradicionalne kulture, ki pa je prilagojena ekonomski in družbeni resničnosti... Tako bi... tehniki na vseh stopnjah videli svoje delo s širokih horizontov kulture in bi se tako osvobodili naočnikov tehnicizma in tistega, kar je Marx imenoval 'profesionalni idiotizem'... Razvoj tehnicizma v sodobnih družbah, celo v družbah, ki pripadajo tipu ZSSR, pomeni nevarnost, ki je, če izvzamemo samouničenje z atomskim ali biološkim orožjem, največja nevarnost, ki ogroža človeštvo 20. stoletja.«

Milan Butina

KRONIKA

ZNANSTVENA PUBLICISTIKA

BOGO GRAFENAUER, ZGODOVINA SLOVENSKEGA NARODA, I. ZVEZEK. Grafenauerjevo delo* je nov poskus zgodovine slovenskega naroda. Dobili smo prvi zvezek od dvanajstih. Ta obsega dogajanja od naselitve do uveljavljanja frankovskega fevdalnega reda z uvodnim pregledom zgodovine na slovenskem ozemlju v času od naselitve alpskih Slovanov. Uvodni pregled, ki obsega polovico knjige, pomeni za Slovence posebno novost, ker so zadnji podobni v Linhartovem, Mucharjevem in Ankershofnovem delu. Grafenauerjeva težnja napisati povzetek zgodovine za arheološka obdobja je tem teže uresničljiva, ker nimamo ustreznih osnovnih del ne sintez.

Avtor začčenja z orisom geografskih silnic, ki jih podaja sumarno, shematično. V okviru zgodovine gre predvsem za vprašanje, kaj določen teren ob določenem razvojnem položaju naseljencev omogoča in dovoljuje, česar ni povsem zadel. Nadalje obravnava prazgodovino, rimsko obdobje ter preseljevanje, posebej podrobno se ukvarja s slovensko prazgodovino, s prodori na Balkan, poselitvijo Vzhodnih Alp, z odnosi in stiki s sosedi. Nato obdeluje vprašanje staroselcev, Samovo državo, karantansko državo ter obdobje alpskih Slovanov pod Franki. Zaključuje z uporom Ljudevita Posavskega. Obširno skuša orisati ekonomiko in družbo.

* Bogo Grafenauer, Zgodovina slovenskega naroda I. Državna založba Slovenije 1964.