

# Razmislek o mestu in vlogi teorije v (likovni) umetnosti

JOŽEF MUHOVIČ

## POVZETEK

*Teorija se nam v zvezi z (likovno) umetnostjo velikokrat ponuja v razmislek in uporabo ne toliko kot dobrodošlo sredstvo in kvas, ki lahko podžge in privzdigne naša ustvarjalna prizadevanja, pač pa kot simbol zavrnosti, omejenosti in potlačenja. Vzrok za tako stanje je v večini primerov dokaj preprost, in sicer ta, da nerodno in nereflektirano uporabljamo strokovni besednjak, v katerem so najresnejše in najtežje besede -kot praksa, teorija, logika, intuicija, jezik, poetika ipd.- vsled pogoste in površne rabe že docela izgubile svojo izvorno natančnost in ostrino, sučemo pa jih še kar naprej z neko lahkoto in obzavestno vedrino, ne da bi opazili kako različne in celo izkrivljene vsebine jim neredko pripisujemo. Izhajajoč iz tega empiričnega spoznanja avtor v razpravi najprej izpostavi potrebo po natančni in argumentirani definiciji temeljnih pojmov, v katerih je zajeta srž (likovne) umetniške produkcije, saj lahko le tovrstna konceptualna preciznost nudi plodno podlago za konstruktiven profesionalni dialog.*

*Da bi lahko relevantno govoril o mestu in vlogi (likovne) teorije v (likovni) umetniški praksi in v likovnem izobraževanju, skuša avtor na začetku zarisati globalno strukturo (likovne) umetniške prakse in temeljne odnose med njenimi sestavinami. (Likovna) umetniška praksa je zanj namreč integralna matrika za vse, kar se v (likovni) umetnosti dogaja. Strukturo (likovne) umetniške prakse pa skuša predstaviti na temelju preverljive analize in v obliki argumentacijskega postopka. Definira jo kot elipso, ki jo družno oblikujeta dve žarišči, ki se v medsebojni izmenjavi gibljeta v istem smislu, tj. žarišče neposredne praktične dejavnosti in žarišče operacionalne refleksije. V vsakdanjem življenju sta ta dva pola likovne prizadevnosti precej neenako ocenjena. Prvi ima daleč najbolj vzvišeno mesto, ker je bolj opazen in bližji. Natančnejša analiza pa pokaže, da je drugi pol, tj. refleksivni, še neprimerno širši in globlje zarezan. Avtor skuša dokazati, da je funkcionalno sodelovanje obeh polov nujno za normalno funkcioniranje (likovne) prakse, zlasti tiste, ki si prizadeva vstopiti v področje umetnosti.*

*Izhajajoč iz navedenih ugotovitev, posveča avtor v razpravi posebno pozornost pogosto manj opaznemu in neredko slabo razumljenemu teoretičnemu polčasu umetniške kreativnosti. Pri tem ugotavlja, da reflektirajoča komponenta (likovne) umetniške ustvarjalnosti s svojimi logičnimi in hevrističnimi operatorji ni neka brezoblična gmota, pač pa da je logično osnovana na treh sodelujočih komponentah: 1. na teoriji umetniških nazorov, ki osmišlja vsebinska izhodišča (likovne) produkcije (umetnostna teorija), 2. na teoriji (likovnega) izražanja, ki nudi konceptualna orodja za (likovno) artikulacijo teh vsebinskih izhodišč (likovna teorija) in 3. na teoriji tehnoloških postopkov, ki omogoča tehnično-tehnološko bazo te artikulacije (likovna*

tehnologija). Vse tri komponente se stekajo v praktično likovno delovanje in ga od znotraj kibernetizirajo.

V razpravi, ki postopoma sestopa iz splošnejših dimenzij in se natančneje približuje pogojem likovne produkcije in prakse z vsemi njenimi posebnostmi in specifikami, se avtor osredotoči na opis likovnoteoretske komponente teorije likovne umetnosti in jo predstavi kot gramatikalno bazo likovne produkcije. Zanj je likovna teorija veda, ki v likovni produkciji posreduje med OBLIKO in VSEBINO - v ustvarjalni fazi likovne produkcije med vsebino likovnikovega doživljanja in pojmovanja sveta in obliko likovne forme, v kateri naj se ta vsebina adekvatno in logično izrazi, v po-ustvarjalni fazi pa med obliko likovne forme in vsebino, ki se je v njenih prostorskih odnosih naselila.

Ker torej likovna teorija tako v ustvarjalni kot v poustvarjalni fazi likovnega prakticiranja posreduje med obliko in vsebino, je dovolj razumljivo, da igra pomembno vlogo tudi v likovnem izobraževanju, ki je po eni strani bistveno povezano z uskladjitvijo zamisli z zakonitostmi likovne materije, po drugi strani pa z dešifriranjem zamisli iz formalnih relacij likovne forme. V zadnjem delu razprave se avtor natančneje ukvarja z vlogo likovne teorije v likovnem izobraževanju in izpostavlja pri tem nekaj problemov in vprašanj, ki to vlogo osvetljujejo.

## ABSTRACT

### SOME THOUGHTS ON THE POSITION AND ROLE OF THEORY IN THE PRACTICE OF (FINE) ART

All too often theory, associated with (visual) art, is not presented to us as a means of contemplation and practical application, as a catalyst which might instigate and cybernate our creative efforts, but rather as a symbol of constraint, suppression and stuntedness. In most instances, the reason of this is quite simple: awkward and casual use of significant, "loaded" scientific terms such as practice, theory, logic, intuition, language, poetics have lost, through frequent and casual use, their original exactness and sharpness. We continue to use them in the self-centered belief that these terms all designate the same contents for each one of us. Thus the author of this paper first of all expresses the need for an exact and argumentative definition of the basic terminology, because it alone can provide the groundwork for any kind of constructive, professional dialogue.

In order to lend relevance to this discussion on the position and role of theory in the art, the author attempts to delineate the overall structure of artistic practice and basic relationships between its components. Artistic practice is viewed as an integral matrix embracing everything that is taking place in the world of (fine) art. The author proposes his structure of artistic practice on the basis of verifiable analyses, in the form of an argumentative procedure. He defines it as an ellipsis with two foci, which in their interaction move in same direction, i.e., the first focus represents direct, practical artistic activity which shapes and constructs artistic materials and the second focus denotes theoretical ideas which give meaning and purpose to the objectives and to the direction of this artistic practice. Both poles of artistic creativity, practical and conceptual activity, are in reality very unevenly evaluated. The former is by far the more prominent because it is more visible and tangible. The author however theorizes and proves that a functional cooperation of both poles is required for efficient activity in the fine arts, particularly for one aspiring at a higher artistic quality.

The author also attempts to enlarge on this point particularly the often less prominent and frequently misunderstood theoretical half-time of artistic creativity. He establishes that reflexive artistic activity, with its logical and heuristic operators, is not a kind of monolithic mass, but consists of the following three cooperating components: 1. the theory of artistic ideologies, which give meaning to the substantive departure points of artistic production (art theory), 2.

the theory of artistic expression, which offers conceptual tools for the artistic articulation of the above substantive departure points (fine arts theory) and 3. the theory of artistic technological procedure which provide the technical and technological basis for this articulation (artistic technology). All three components are fused into a single practical artistic activity, cybernating this activity from the inside.

The authors discussion is primarily focused on the outline of the artistic and theoretical of the fine arts theory and presents it as a grammatical basis for artistic expression. The author demonstrates that artistic theory is a science which deals with reflection of all formal and operational events which are involved in the act of artistic production and act as intermediaries between content and form: in the creative phase of artistic production this takes place between the artists experience and understanding of the world and the form of the work of art in which this content should be adequately and logically expressed; in the phase of artistic re-experience this occurs between the form of the work of art and the content which has been expressed in this spatial relationships.

And since artistic theoretical activity acts as an intermediary between FORM and CONTENT in the artistic production as well as in the artistic experience, it is obvious that it also plays a significant role in fine art education. Fine arts education involves the creative flow of thoughts and feelings into a formalised artistic form on the one hand and the animation of spiritual contents stemming from the structural (spatial and material) relation of the work of art on the other. In the last part of the paper the author stresses the role of artistic theory in fine arts education and raises several questions concerning it.

## POSTAVITEV PROBLEMA

*Potreben je vsekakor dovolj neobičajni um, da bi se lahko pričela analiza očitnosti in samoumevnosti."*

(Alfred North Whitehead, Science and the Modern World)

*"Če človek česa ne razume, to tudi nenatančno zazna ali obnovi."*

(Sigmund Freud, Der Moses des Michelangelo)

Teorija se nam v zvezi z (likovno) umetnostjo velikokrat ponuja v razmislek in uporabo ne toliko kot dobrodošlo sredstvo in kvas, ki lahko podžge in privzdigne naša ustvarjalna prizadevanja, pač pa kot simbol zavrtosti, omejenosti in potlačenja. Vzrok za tako stanje je v večini primerov dokaj preprost in sicer ta, da nerodno in nereflektirano uporabljamo strokovni besednjak, v katerem so najresnejše in najtežje besede -*kot praksa, teorija, logika, intuicija, likovni jezik, likovna poetika ipd.*- vsled pogoste in površne rabe že docela izgubile svojo izvorno natančnost in ostrino, sučemo pa jih še kar naprej z neko lahkoto in obzavestno vedrino, ne da bi opazili kako različne in celo izkrivljene vsebine jim neredko pripisujemo. Kot da bi se igrali neko čudno igrico, v kateri tisto, kar slišimo, skoraj redno ne pomeni tega, kar pod izrečenim sicer razumemo, in v kateri je najmanj detektivska analitična iznajdljivost potrebna za to, da ugameš pomen, ki ga sogovornik pripisuje povsem znanemu izrazu.

Več kot razvidno je, da je v opisanih okoliščinah strokovni dialog zelo otežen, če že ne -vsaj v njegovi argumentacijski učinkovitosti- nemogoč. In več kot razvidno je tudi, da

je rešitev iz te terminološke razmeščanosti in "babilonizacije diskurzov" zgolj tehnično vprašanje. Treba je jasno in argumentirano definirati termine, ki jih uporabljamo, in natančno določiti obseg njihove uporabe. To se sicer lahko zdi težko, ali vsaj ne priročno, ni pa, kot nas v svojem **Logično-filozofskem traktatu** opozarja filozof **Ludwig Wittgenstein** (1976: 69, 167), nič nemogočega, saj je, kot pravi, "**Vse, kar je sploh mogoče misliti, (je) mogoče misliti jasno**" in "**Vse, kar je mogoče izreči, je mogoče izreči jasno**" (teza 4.116). Celo več. Če mi je dovoljeno parafrazirati zadnjo, skorajda legendarno tezo Wittgensteinove razprave, ki se glasi: "*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*", lahko rečeno še takole dopolnim: o čemer ne moremo govoriti jasno, o tem moramo molčati, dokler o tem ne bomo sposobni govoriti jasno.<sup>1</sup>

Za to, da bi se pravilno razumeli, je torej potrebno in dovolj, natančno domisliti in doreči temeljne pojme, s katerimi operiramo. Ti pojmi so **invariante** dogajanj, ki jih opisujemo. Njihova natančna domišljenost in dorečenost pa seveda ni neka metafizična, večnostna in nespremenljiva konstanta, pač pa prav tista empirična preciznost, ki smo je v danem trenutku sposobni in jo skušamo prignati do skrajnih meja naše konceptualne zmogljivosti. Definicija pojma torej ni nekaj stalnega in nepremakljivega, čeprav teži k zajetju stalnosti v pojavih.

Da bi torej lahko relevantno razpravljal o mestu in vlogi (likovne) teorije v likovni praksi in v likovnem izobraževanju, moram najprej kolikor le mogoče natančno definirati temeljne pojme področja, za katerega gre. To pa lahko najlažje storim tako, da skušam orisati **globalno strukturo likovne prakse** in temeljne odnose med njenimi sestavinami. Likovna praksa je namreč v tem primeru integralna matrika (*Working Space*) za vse, kar se v likovni umetnosti dogaja, in vse bomo prej ko slej našli v njej. Definicije pojmov, ki jih bom podal, so izvedene na temelju preverljivih analiz in v obliki argumentacijskega postopka, zatorej bo z njihovo pomočjo mogoče nedvoumno slediti razpravi in brez nadaljnjega tudi kontrolirati njeno korespondenco z empiričnimi dogajanjmi, ki so njen "predmet".

## **GLOBALNA STRUKTURA LIKOVNE PRAKSE IN TEMELJNI FUNKCIONALNI ODNOSI MED NJENIMI SESTAVINAMI**

*"Upam in želim, da bi bile stvari, s katerimi začnjam, tako jasne, da boste rekli, zakaj zapravljam čas z njihovim navajanjem. Ampak to je ravno moj*

1 Pri tem je seveda odveč opozoriti, da *jasnost govorenja o nečem* tukaj ne pomeni obenem tudi enostavnega in še celo ne poenostavljajočega govorenja. Gre za govorenje, ki v svoji strukturi ohranja *logično konsistentnost*, ustrežno strukturi pojavov, ki jih opisujemo. Prav tako ta, navidez nekoliko deterministično priostrena, parafraza ne pomeni, da se je za argumentirano in jasno govorenje o nečem mogoče usposabljeni in u-sposobiti izven in neodvisno od izrekanja. Celo nasprotno. To, o čemer (še) ne morem govoriti jasno, moram vedno znova izrekat (poiskušati izreči), da bi se mi na koncu vendarle posrečilo, saj je že dolgo časa znano, da se nekatere kvalitete duha lahko povnanjijo in razvijejo le v kolikor so vezane na neko materialno (organizacija) ali/in znakovno (simboličnost) sintezo. Parafraza tako pomeni le, da naj -vsaj v strokovnih razpravah- ne nastopamo z nejasnimi, napol domišljenimi in nedozorelimi pojmi in pojmovnimi povezavami, ker s tem samo zapletamo in po nepotrebnem zamegljujemo že tako dovolj težko izrazljiva in ubesedljiva dogajanja oz. stvarnosti (prim. *P.F. Strawson, Analyse et Metaphysique*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1985, str. 113-137).

*cilj, saj je smisel filozofije (in vsake, tudi likovne, ustvarjalnosti, JM) začeti s čim tako preprostim, kar se sploh ne zdi vredno navajati, in končati s čim tako paradoksnim, česar nihče več ne verjame."*

(Bertrand Arthur William Russel, The Philosophy of Logical Atomism)

*"Likovna umetnost je v določeni meri teorija o tem, kako je svet predstavljen človeškim očem."*

(Michael Feigenbaum, v: James Gleick: Mystery of Chaos)

Francoski filozof **Jean-Paul Sartre** je nekoč navidez tavnološko zapisal, da je sleherna praksa, torej tudi likovna, prehod od objektivnega k objektivnemu skozi ponotranjenje oziroma interiorizacijo (interiorisation). S stališča te hipoteze bi torej likovna praksa zaobsegala vse vrste dogajanj, ki omogočajo prehod od **objektivnosti** likovnikovega doživljanja in pojmovanja sveta (O<sub>1</sub>), k **objektivnosti** likovnega produkta (O<sub>2</sub>), v strukturi katerega se to doživljanje in pojmovanje na likovni način kaže. Pri tem je seveda vsakomur takoj jasno, da ta prehod ni mogoč brez neke realne aktivnosti in brez pomoči določenih fizičnih orodij in posebnih tehnično-tehnoloških znanj in spretnosti, ki omogočajo prostorsko urejanje in pre-oblikovanje likovne materije, to je brez neposredne slikarske ali kiparske praktične dejavnosti, kot se običajno odvija v ateljejski praksi, in brez določenih spoznanj, ki so domena likovne tehnologije. Še več. Ta že na zunaj opazna dejavnost razmeščanja, preurejanja in preoblikovanja likovnih materialov in prostora je za mnoge kratkomalo tudi že vsa likovna praksa. A poglejmo natančneje. - Če izhajamo iz nekega minimalnega konsenza, ki zadeva likovno umetnost, tj. iz konsenza, da likovna umetnost kot umetnost ni zgolj preprosto rokodelstvo, tehnična virtuoznost ali neprečiščena endogena ilustrativnost, pač pa kompleksna **refleksija in videnje sveta, upredmeteno na likovni način** (Butina 1984: 343), potem moramo hkrati priznati, da mora biti praktično likovno delovanje na neki razviden in usoden način **duhovno vzpodbujeno**, da mu mora biti nadstavljeno neko **izrazito nerutinsko** načelo akcije, neka globlja usmeritev, ki ga - ne da bi mu obenem odvzela trohico njegove stvarnosti in neposrednosti- naravnava k ciljem, ki daleč presegajo njegov običajni, vsakodnevni domet. Dovolj je pri tem pomisliti na veliko razliko med navadnim barvanjem in slikanjem, ki sicer temelji na prvem in ga predpostavlja, je pa, kvalitativno vzeto, vendarle neprimerljivo z njim. Skratka: v okviru likovne **umetnosti** je praktično likovno delovanje nujno in neogibno zraščeno z določenim **ponotranjenjem** ali **interiorizacijo**, ki ima en sam cilj - **osmišljanje vsebin**, ki naj bodo likovno izražene, in **osmišljanje poti**, po katerih naj te vsebine dosežejo status materializirane in učinkovite likovne stvarnosti.

Naj razložim. Likovno oblikovanje je kot umetnost v svojem polnem teku bistveno povezano s **formuliranjem relevantnih in uporabnih vsebin**, ki naj bodo predmet likovne obdelave, in hkrati s **projektiranjem nekonvencionalnih oblikovnih strategij**, ki naj tem vsebinam utrejo pot v objektivne prostorske odnose likovne forme. Za kaj takega pa ne zadostujejo več zgolj fizična likovna orodja, praktična rutina neposrednega delovanja in tehnične spretnosti, pač pa so potrebne tudi posebne duhovne aktivnosti, ki neposrednemu prakticiranju in tehničnim spretnostim določajo cilje in smeri delovanja. Te aktivnosti, ki imajo razviden **značaj logičnih in hevrističnih operatorjev**, so s stališča likovnega oblikovanja **duhovna orodja**, ki skupaj z fizičnimi omogočajo transformacijo zamišljene vsebine v likovno delo. Za razliko od fizičnih likovnih orodij, ki to transformacijo



omogočajo na nivoju mehaničnih oz. kemičnih manipulacij z likovno materijo, je naloga teh duhovnih orodij, da transformacijo pripravijo in vodijo na pojmovnem, konceptualnem nivoju. Ali drugače. **Njihova naloga je, da inventivno in kreativno posredujejo med vsebino in obliko: v ustvarjalni fazi oblikotvornega procesa med vsebino likovnikovega doživljanja in pojmovanja sveta ter njenim prostorskim razvitjem v obliki likovne forme, v poustvarjalni fazi pa med strukturo likovne forme in vsebino, ki se je v njej prostorsko razvila.**

Duhovna orodja s katerimi likovnost kibernetizira svoje ustvarjalne postopke so posledica in rezultat **likovne interiorizacije**. Likovna interiorizacija pa je proces, v katerem praktične likovne akcije in neposredna izkustva z likovno materijo v moči izpolnjevanja določenih konceptualnih pogojev (glej Piaget 1961: 117-118) zadobijo status **likovnih operacij**, ki posamične empirične akcije in izkušnje povezujejo v konsistentne **funkcionalne celote oziroma sisteme akcij in izkušenj**. Prednost teh sistemov je v tem, da se v njihovem okviru neposredne akcije in izkušnje podaljšajo in okrepijo z akcijo na simboličnem planu, s čimer premagajo izolacijo trenutnih, osamljenih in enodimenzionalnih dejanj in neskončno povečajo svoj "akcijski radij" in učinkovitost. In spet je tu dovolj opozoriti na razliko med barvanjem in slikanjem, da bi operacionalna transformacija akcijske enodimenzionalnosti v produktivno kompleksnost zadobila kar najbolj nazorne obrise in konkretno potrditev.

\* \* \*

Od tu dalje bi gotovo zgolj potvarjali dejstva, če bi ne priznali, da likovna praksa ni enodimenzionalna stvarnost, kot se včasih dozdeva, marveč da je njena matrica v temelju diptihalno nastavljena, tj. **razprta je na področje neposredne praktične dejavnosti (*scientia activa et operativa*), v katerem vladajo fizična orodja, ročne spretnosti in mehanične manipulacije z likovno materijo, in na področje refleksije <sup>2</sup>(*scientia contemplativa*), v katerem kraljujeta prevratnost simboličnega mišljenja in sistemska inventivnost operacionalnosti**. Meja, ki deli ti dve področji, je pri tem seveda bistveno soodnosna in gibljiva. Med obema področjema vlada nenehno sodelovanje in korelativnost, ker obe v medsebojni povezavi kratkomalo težita k istemu cilju - k strukturni organizaciji odnosov likovne forme. *S tega stališča pojavnne logike bi torej likovno prakso prav lahko primerjali s konstrukcijo elipse, ki jo družno oblikujeta dve žarišči, ki se v medsebojni izmenjavi gibljeta v istem smislu* (primerjaj Chardin 1965: 57), tj. **žarišče neposredne dejavnosti in žarišče operacionalne refleksije**. - Pri tem je seveda potrebno povedati, da sta oba pola naše likovne prizadevnosti, tj. **akcijski in konceptualni**, v vsakdanjem življenju zelo neenako ocenjena. Prvi ima daleč najbolj vzvišeno mesto, ker je bolj opazen in bližji.

---

2 Pojem **refleksija** mi z izkustvenega gledišča, tako kot pove že sama beseda, pomeni sposobnost zavesti, da se sklani sama nadse in se dojame kot predmet, ki ima svojo posebno produktivno vrednost in čvrstino : **torej ne več poznati, marveč poznati se, in ne več vedeti, marveč vedeti, da veš** (Chardin 1965: 181). Refleksija neke ustvarjalne discipline je torej zame pripravljenost in sposobnost stroke, da se sklani nad lastne raziskovalne in produkcijske okoliščine in jih dojame kot predmet preiskovanja, prevpraševanja in kultiviranja, iz česar se kot posledek prav lahko izvije nova in še nepoznana raziskovalna vitalnost. Ali še drugače : refleksija je branik pred produkcijsko in raziskovalno entropijo, tj. pred pogubnimi stanji rutine, vkalupljenosti, neinventivnosti in togosti.

Natančnejša analiza pa pokaže, da je druga plast, to je reflektivna, še neprimerno širša in globlje zarezana.

Do sedaj smo se torej argumentirano prepričali, da se lahko likovno prakticiranje odločno iztegne v področje umetnosti in umetniškosti šele takrat in le v toliko, ko ga in v kolikor ga spremlja nek nujni in natančni konceptualni dvojnik. Ta reflektirajoča komponenta ustvarjalnega likovnega elana pa se že glede na naravo interiorizacije in refleksije ne more razviti brez systemskega pojmovanja sveta in človeka, torej ne da bi se prebila do statusa **teorije**. *V tem smislu je teorija nujna sestavina vsake zares likovne ustvarjalnosti, še posebej umetniške*. - Ta formulacija se seveda dozdeva nenavadna ali vsaj močno pretirana, saj se pogosto zdi, da likovni ustvarjalci pri svojem delu sploh ne razmišljajo in še zlasti ne teoretizirajo, ampak da jim likovna forma kar sama nastaja pod njihovimi rokami. Vendar je ta vtis zgolj učinek nujno neposredne in tesne zlitosti duhovnega in fizičnega dela v likovnem oblikovanju. Ker mora biti sleherna likovna vsebina čustvo ali misel izražena v čutnih danostih prostora, tj. s pomočjo in s posredovanjem čutnih občutkov oz. njihovih materialnih nosilcev, je, kot že rečeno, v likovnem oblikovanju na zunaj opazna le tehnična plat razmeščanja in preurejanja materialnih nosilcev, torej sam akt slikanja ali kiparjenja. Konceptualna dejavnost (=teoretiziranje), ki to razmeščanje in preurejanje vodi in se dogaja na ravni likovnih pojmov, pa se zunanjemu opazovalcu skriva v samo likovno materijo in v tehnična opravila z njo. Še posebej, če zunanji opazovalec ne pozna narave tega skrivanja (glej Butina 1984:344-345). Celo več. Prav tako kot laikom je to teoretiziranje pogosto skrito tudi likovnikom samim, čeprav se, paradokсно, dogaja v njih. Likovniki ga namreč doživljajo kot del celovitega in nedeljivega ustvarjalnega elana, tako da jim je preprosto nemogoče -in nepotrebno- delati kakšno zarezo med mislijo in akcijo, čeprav je vsakomur jasno, da je vedno najprej **za-misel**, četudi ji še tako tesno sledi formulacija (Butina 1986: 39). Likovniki torej **ustvarjalne interiorizacije** in **refleksije** sploh nimajo za teoretiziranje. Še posebej, ker se to teoretiziranje ne odvija na ravni verbalno ali pisno izraženih in zato bolj nedvoumno opaznih pojmovnih opisov, pač pa na ravni pojmovnih opisov, ki ustrezajo **sinkretični**, tj. **čutno-konceptualni** naravi likovnih pojmov. Velika večina likovnih ustvarjalcev smatra za teorijo samo tiste osvetlitve in konceptualizacije v likovni ustvarjalnosti, ki so bodisi verbalno bodisi pisno izražene. Zatorej jim tudi, ker se niso iztekle v likovno formo, marveč v besedni izraz, priznavajo le drugoten, obrobni pomen. Vendar se je v luči povedanega dobro zavedeti, da odsotnost verbalnega ali pisnega izraza likovnega teoretiziranja še zdaleč ne pomeni, da teoretiziranja v likovni praksi ni, ali celo, da je teoretiziranje za polnokrvno likovno udejstvovanje obremenjujoč in raztresenost prinašajoč dejavnik.

V neosveščenem vsakdanjem pogovarjanju se teorija res zoperstavlja praktičnemu delovanju kot nezdržljivi antipod *-pogosto slišimo frazo: da, da, v teoriji so to lepe stvari, praksa pa drugače govori-*, tako da se notranje delo umetno ločuje od zunanjega. A treba je le natančneje pogledati izvorni pomen besede teorija pa bo navidez neproblematično naziranje dobilo povsem drugačne konture. Zanimivo, da še prav posebej v zvezi z likovno ustvarjalnostjo. **Teorija** (iz gr. θεωρία = *opazovanje, zrenje, gledanje*) je starim grškim, zlasti jonskim filozofom pomenila "**umsko zrenje**", se pravi, **duhovno gledanje**. In če ostajamo pri tem izvornem pomenu, ne more biti nobenega nasprotja, če je v likovni ustvarjalnosti telesno gledanje, ki omogoča in nadzoruje prostorske manipulacije z likovno materijo, od znotraj podprto in podkrepljeno še z nekim duhovnim gledanjem, z neko

duhovno razvidnostjo, ki tem prostorskim manipulacijam daje notranji zagon in usmeritev. V zvezi z likovno umetnostjo torej teorija in praktična dejavnost nista konkurenčna in izpodrivajoča se dejavnika, ki bi lahko brez škode obstajala in delovala vsak zase, **pač pa sta obe povezani tako, da teorija vedno izhaja iz praktične dejavnosti, ji daje notranji smisel in se v obliki ustvarjalnih hipotez (vsebin, zamisli) in principov (logični operatorji) vanjo vrača.** Zato je imel še kako prav *Leonardo*, ko nas je v svojih filozofskih dnevniških zapiskih opozoril, da mora biti praksa vedno zgrajena na dobri teoriji (*Leonardo* 1958: 41). Ali pa *Nicolas Poussin*, ki je to isto le bolj metaforično zaokrožil: "Dobro si zapomnite, gospod, to niso stvari, ki bi se jih lahko opravilo žvižgajoč" (nav. v *Lhote* 1967: 27).

\* \* \*

Vse to, kar je bilo pravkar povedanega o teoretizirajoči komponenti likovnega ustvarjalnega zagona, bo likovniku in laiku verjetno kar sprejemljivo, saj sem pri razpravljanju vseskozi strogo pazil, da sem izhajal le iz takih izhodišč, ki jim nihče ne oporeka, in da sem obenem vsako izpeljavo tudi strogo argumentiral. Našli pa se bodo bralci, ki sicer ne najdejo nobene bistvene napake v pričujoči obravnavi, se jim pa vse povedano vendarle zdi preveč zgolj načelno, neoprijemljivo in nepodprto s konkretnimi primeri, tako da na tihem še vedno premišljajo, kako je teoretiziranje čudovito funkcionalno vdeto v likovno prakso le v "teoriji". Likovno teoretiziranje se jim še vedno prikazuje kot neka temna, neoprijemljiva in vsiljujoča se gmota, ki jo razumski razlogi sicer priznavajo, praktično naziranje in delovanje pa z njo ne ve kaj početi. - Skušajmo si torej natančneje ogledati to temno gmoto teorije, morda se bo potem jasneje in prepričljiveje zadržala na konici naših čopičev, dlet in src in morda bo celo nehala strašiti kot jalova dejavnost, ki aktivnega likovnika le odvraca od njegovih najbolj naravnih opravil.

Zapisal sem že, da ima duhovno gledanje, ki od znotraj kibernetizira likovni ustvarjalni zagon, dve temeljni nalogi: 1. **osmišljanje vsebin**, ki naj bodo likovno izražene, in 2. **osmišljanje poti**, po katerih naj te vsebine dosežejo status učinkovitih prostorsko-materialnih in likovnih stvarnosti. Torej se tudi likovno teoretiziranje samo v temelju sestoji iz dveh delov - iz tistega, ki se ukvarja z vsebinami likovnih sporočil, in ima nazorska oz. **ideološka obeležja**<sup>3</sup>, in iz tistega, ki se ukvarja z **načrtovanjem in realizacijo poti**, po katerih naj te vsebine pridobijo likovni status, in ima **formalna**<sup>4</sup> obeležja. Ta dva dela nujno tvorita funkcionalno celoto, ki se sklene neposredno v slikarskem in kiparskem praktičnem delovanju, torej v samem aktu pre-oblikovanja sveta in formuliranih miselnih predpostavk v likovno umetnino.

3 Pojem **ideologija** pri tem označuje bolj ali manj koherenten sistem življenjskih ali/in strokovnih nazorov nekega individua oz. skupine individuov, pri čemer ta sistem nazorov bistveno so-določa cilje in smeri delovanja tega individua oz. skupine individuov. Termin ideologija tako tu ne označuje t.i. lažne, sprevrnjene oz. fetišizirane zavesti, katere nazori in pogledi so tako preobteženi z željami in partikularnimi interesi, da ne zmorejo tematizirati dejanskih pogojev delovanja, pač pa le fiktivne, marveč označuje **aktualno eksistirajočo in dejavno fiziognomijo zavestno izbranih smotrov nekega ustvarjalca in splošnih zamisli, kako te smotre uresničiti.**

4 Pridevnik **formalen**, **formalno** (iz lat. forma, ae=1. oblika, lik, lepa oblika; 2. slika, načrt, vrsta, kakovost) v tem kontekstu označuje vse, kar ima opraviti z **oblikovitvostjo** (od obliko tvoriti!) oz. vse, kar ima oblikovno-prostorski značaj ali se nanj nanaša.



V osnovi se verjetno lahko strinjamo, da nobeno umetniško delo ne more nastati, če, kot pravimo, umetnik nima česa povedati, če torej nima neke njemu lastne problematike in njemu lastnega cilja, ki ga želi skozi delo doseči. Ali drugače: likovni ustvarjalec mora imeti za odhodno točko svojega ustvarjanja nek svoj pogled na svet, neko svojo vizijo in s tem neka določena doživljajska in miselna izhodišča, ki ga naravnavajo v ustvarjanje na prav določen način in v prav določenih smereh. Ta doživljajska in miselna izhodišča svojih ciljev likovni ustvarjalci ponavadi opredeljujejo v svojih **umetniških teorijah oz. umetniških "poetikah"**. Te največkrat niso eksplicitno formulirane, čeprav jih je včasih mogoče zaslediti v obliki raznih manifestov, umetniških izjav, zapisov, ali pa intervjujev, ki jih dajejo likovni ustvarjalci. Najpogosteje imajo te teorije obliko nekega močno in jasno občutenega "notranjega govora", ki določa problemske interese in kreativne naravnave avtorjev, ki so jih formulirali. Pojemovni opisi teh teorij torej niso običajni in lahko opazni pojemovni opisi verbalnega jezika, ker so tudi vsebine teh teorij velikokrat takšne, da besedno niso izrazljive ali pa le zelo težko, to pa povzroča da se pogosto zdi, da te teorije sploh niso teorije, pač pa bolj neke, neredko močno čudaške, **kvaziteorije**. Toda ker vsebujejo filozofske in ideološke sestavine, svojo logično konsistentnost, za katero ne trdim, da jo je vedno najlažje odkriti, in so povrh še neposredno povezane s stališči do izbora likovnih izraznih sredstev, so to **prave teorije, ki jih lahko opredelimo kot izraz svetovnega nazora** nekega likovnika oz. skupine likovnikov. Ti umetniški svetovni nazori so usmerjeni na določeno dimenzijo stvarnosti in na to dimenzijo na čisto določen način. Na primer: impresionistični svetovni nazor in iz njega izvirajoča impresionistična teorija je usmerjena na čisto določeno področje stvarnosti, ki se je impresionistom v njihovem času odprlo kot zanje relevantno in vredno umetniške obdelave. Vsak -izem ima svojo izključno interesno usmeritev in zato tudi omejeno, zaprto področje svoje umetniške pozornosti. To zaključeno področje stvarnosti, ki ga pripadniki določenega umetniškega nazora preoblikujejo v umetniško in s tem kulturno resničnost, je definirano v njihovih umetniških delih. S tega stališča so slike in kipi *končne sintagme*, ki kažejo na svoje *teoretične paradigme*, iz katerih so izšle (Butina 1985: 140-141). To pa do neke mere pojasnjuje tudi notranjo naravo umetniških teorij oz. "poetik". Ker te teorije dobijo svoj končni izraz in svojo dokončno definicijo šele v likovnih delih, ki jim na neki način pred-pripravljajo teren in pogoje rasti, same po sebi, brez nujnega dopolnila umetniških realizacij, lahko izgledajo neobgljene in čudaške, so pa takoj precej bolj sprejemljive in relevantne, ko jih na podlagi likovnih del dešifrira in tematizira *umetnostna teorija* in ko jim *umetnostna zgodovina* dodeli mesto na historičnem valu likovnosti. Umetniške teorije so torej relevantni tematski oz. semantični okvir likovnim realizacijam. Še več. Lahko bi rekli, da izpostavljajo vsaka svoje središče razgledov, ciljev in smeri delovanja, tako da je možnih toliko posamičnih likovnih svetov, kolikor je osebnosti, ki so jih sposobne vzpostaviti. - Z umetniškimi teorijami se, ko so enkrat dokončno definirane v likovnih delih, ukvarja posebna veda, ki se imenuje **umetnostna teorija**.

Kljub temu pa, da umetniške teorije tematizirajo predvsem vsebinsko podstat likovnih realizacij, tj. doživljajska in miselna izhodišča njihovih ciljev, se neposredno navezujejo tudi na pogoje in okoliščine likovne realizacije teh ciljev, saj še tako privlačen cilj nima teže, če ni tudi uresničen. V tem smislu se področje umetniških teorij samo po sebi *naravno obkroža oz. podstavlja z logiko likovnih izraznih sredstev in oblikotvornih postopkov*, ki imajo tudi svojo teoretično in praktično plat.

Poleg teorije relevantnih likovnih vsebin torej v likovnem oblikovanju po nekakšni naravni nujnosti obstaja tudi neka **teorija izražanja** teh vsebin. Interes te teorije je usmerjen **na način oblikovanja likovnih sporočil in na pogoje ter zakonitosti, ki pri tem nastopajo**. Njeno področje je potemtakem **področje artikulacije**, se pravi, proces znakovne likovne konkretizacije duhovnih vsebin. Zato se ta plast teorije likovne umetnosti neposredno zanima za vse, kar omogoča, da se likovna misel, ki je misel o prostoru, ustrezno (*=logično =pravilno*) naseli v likovnih materialih. Pojmi te teorije se ne nanašajo na vsebine likovnih sporočil, pač pa se nanašajo na vse pogoje in vidike njihovega likovnega **formuliranja**, na pogoje in vidike torej, ki so utemeljeni v objektivnih prostorsko-materialnih okoliščinah likovne produkcije, ki so enake za vse, ki se likovno izražajo. V tem je tudi razlog, da se vsebine te teorije, ki običajno nastajajo v konkretnih produktivnih okoliščinah, sistematično zbirajo, posplošujejo, osmišljajo in tudi poučujejo. Veda, ki se ukvarja s sistematizacijo teh spoznanj, je LIKOVNA TEORIJA, o kateri bo več govora v naslednjem razdelku. **Naloga spoznanj in pojmov teorije likovnega izražanja je v tem, da dajejo vsebinam**, ki naj bi bile likovno izražene, OBLIKO, da torej urejajo njim lastne formalne odnose. Kot posplošena spoznanja o zakonitostih vidnega sveta, ki je njihova podlaga, likovno teoretski pojmi, sedaj jim že lahko tako rečem, niso povezani z nobeno prostorsko oz. likovno vsebino posebej, pač pa jih je prav zato mogoče uporabiti za likovno realizacijo katerekoli vsebine. V nekem smislu so torej **univerzalni**. To pa obenem pomeni, da niso ideološki, pač pa *formalni*.

Vsebine pojmov teorije likovnega izražanja imajo prostorsko-operacionalni in formalno-strukturni značaj. Dejansko gre za spoznanja o temeljnih likovnih izraznih sredstvih, o njihovi naravi in oblikotvornih možnostih, za spoznanja o likovni morfologiji in sintaksi oz. kompoziciji in nenazadnje za spoznanja o možnih oblikotvornih operacijah in strategijah, ki so likovnikom že -in jim lahko še- omogočile uspeh. V tem smislu se to teoretsko vedenje nanaša na parametre, brez katerih ne fizično, ne operacionalno, ne strukturno ni mogoča nobena likovna forma. - Likovni ustvarjalci ta nujna teoretska znanja pridobivajo z izobraževanjem, obenem pa zakladnico likovno-teoretskih vedenj tudi sami dopolnjujejo s splošnimi spoznanji, ki jih s svojim delom odkrijejo.

Likovno-teoretska spoznanja likovniku povedo katera likovna izrazna sredstva in kateri oblikotvorni postopki so najbolj smotni (*=logični*) za to, da svojim vsebinam izoblikuje kar najbolj ekonomično, prepričljivo in učinkovito obliko. Ali natančneje: **povedo mu katera formalna izhodišča in kateri operacionalni postopki imajo ob strukturi neke vsebine največ izgledov za uspeh**. V tem smislu so likovno-teoretski pojmi **konceptualna orodja** (nekakšen *likovni "organon"*) za produkcijo uporabnih oblikotvornih strategij, ki se kažejo kot avtorski izrazni sistemi in imajo objektivni status globinskih struktur likovnih kompozicij.

Te izrazne sisteme pa je seveda mogoče realizirati le z uporabo ustreznih fizičnih orodij in s tehničnimi postopki, ki imajo prav tako svojo teoretično in praktično plat. Teoretično se z njimi ukvarja **likovna tehnologija**, praktično pa se operacionalizirajo v **ateljejski praksi**.

Na kratko je torej mogoče reči, da ima teoretska plat likovne produkcije tri med seboj povezane plasti in sicer **1. umetnostno teoretsko**, ki osmišlja vsebinska izhodišča likovne produkcije, **2. likovno teoretsko**, ki nudi konceptualna orodja za likovno artikulacijo teh vsebinskih izhodišč in **3. likovno tehnološko**, ki omogoča tehnično-tehnološko bazo te artikulacije. Vse tri komponente se stekajo v praktično likovno delovanje in ga od

**znotraj kibernetizirajo.** Celó več. Prav lahko je uvideti, da bi praktično likovno delovanje brez katere koli od naštetih teoretskih komponent ne moglo normalno funkcionirati, saj bi brez prve zapadlo v plehki *formalizem*, brez druge v *endogeno ilustrativnost oz. diletantizem* in brez tretje v *produkcijsko šarlatanstvo*. Neka duhovna vsebina se lahko likovno realizira le tako, da se s pomočjo ustrezne artikulacijske strategije in primernih tehnično-tehnoloških postopkov naseli v organizacijo likovne materije in s tem iz miselne abstrakcije vstopi v čutno konkretnost, iz nevidnega v vidno. - V tem smislu lahko tudi rečem, da so vse tri teoretske komponente, ki podstavljajo praktično likovno delovanje, likovni produkciji **imantne**, saj likovna produkcija brez njih bistveno trpi v kompleksnosti svojega poteka in svojih dosežkov. To pa lepo kaže, kako teoretske komponente, ki sem jih opisal, likovni produkciji niso navržene od zunaj (*ab extra*), pač pa izraščajo iz njenih najglobljih korenin kot njena neobhodna notranja gibala. Smem torej reči, da je ta teoretska podstat likovni praksi nekaj **notranjega** oz. nekaj **avtohtonega** in smem odslej tudi odprto govoriti o avtohtoni teoriji likovne prakse in umetnosti oz. **o teoriji likovne umetnosti**.

Pravim "**o teoriji likovne umetnosti**" zato, ker obstajajo tudi *teorije o likovni umetnosti*. S sintagmo "teorije o likovni umetnosti" pa mislim na tista spoznanja in teorije, ki jih o likovni umetnosti pridobijo znanstvene discipline, ki si likovno umetnost izberejo za svoj *predmet proučevanja*. Te discipline imajo specifičen korpus temeljnih pojmov, ki so povezani v "pojmovni aparat" te discipline. Ti pojmi in seveda ves pojmovni aparat so bili izgrajeni oz. formulirani tako in zato, da bi lahko zajemali problematiko, ki to vedo zanima. V njih se torej izkazuje posebni raziskovalni interes vede, njene raziskovalne metode in še zlasti njen posebni jezik, ki zagotovo ni jezik umetnosti. "**Ko znanstvenik katerekoli stroke deluje znotraj svoje discipline**", piše logik *Frane Jerman* (1973: 39), "je omejen na jezik svoje stroke in na njem utrjene metode. Prav gotovo se znotraj konkretnih delovnih procesov ne more vprašati ničesar takega, kar bi presegalo meje jezika te znanosti. Fizik si načeloma (kot fizik) lahko zastavlja samo fizikalna vprašanja..." in tudi daje zgolj fizikalne odgovore. To misel, ki ni drugega kot razširitev ene od tez Wittgensteinovega Traktata, ki pravi, da "*meje mojega jezika pomenijo meje mojega sveta*" (Tractatus, 5,6) lahko uporabim tudi na tem mestu in rečem: **kadarkoli se neka znanost loteva proučevanja umetnosti, vedno iz nje izbere samo tisto problematiko, ki jo lahko zajamejo njeni pojmi in jo njen jezik lahko izrazi**. Torej bo npr. filozof iz proučevanja likovne umetnosti potegnil le filozofsko problematiko, psiholog psihološko, psihoanalitik psihoanalitsko, sociolog sociološko itn. Pri tem pa bo določen del problematike, ki je umetnosti imantna, še vedno ušel skozi pore filtrov različnih znanstvenih pojmovnih mrež. Znanosti torej umetnosti ne morejo zajeti in pojasniti na njej ustrezen način, ker jo lahko pojasnjujejo le na njim lasten način. Vedno ostajajo *teorije o umetnosti* in nikoli ne morejo postati **teorije umetnosti**, piše *dr. Milan Butina* (1985). - To pa seveda ne pomeni, da so spoznanja npr. estetike likovne umetnosti, psihologije likovne umetnosti, sociologije likovne umetnosti ipd. nepotrebna in nekoristna, saj nas vsako spoznanje lahko obogati. Pomeni le, da je potrebno razlikovati med avtohtono teorijo likovne umetnosti, kakor sem jo opisal, in teorijami o likovni umetnosti, ker ima prva korenine v likovni umetnosti sami, druge pa imajo korenine izven nje. Še več. Prva se direktno in dejavno vpleta v samo likovno produkcijo, ki brez nje zgolj životari, druge pa o tej produkciji samo govorijo, in sicer potem, ko se je že iztekla v rezultat. Seveda pa teorija likovne umetnosti lahko -in to tudi počne-

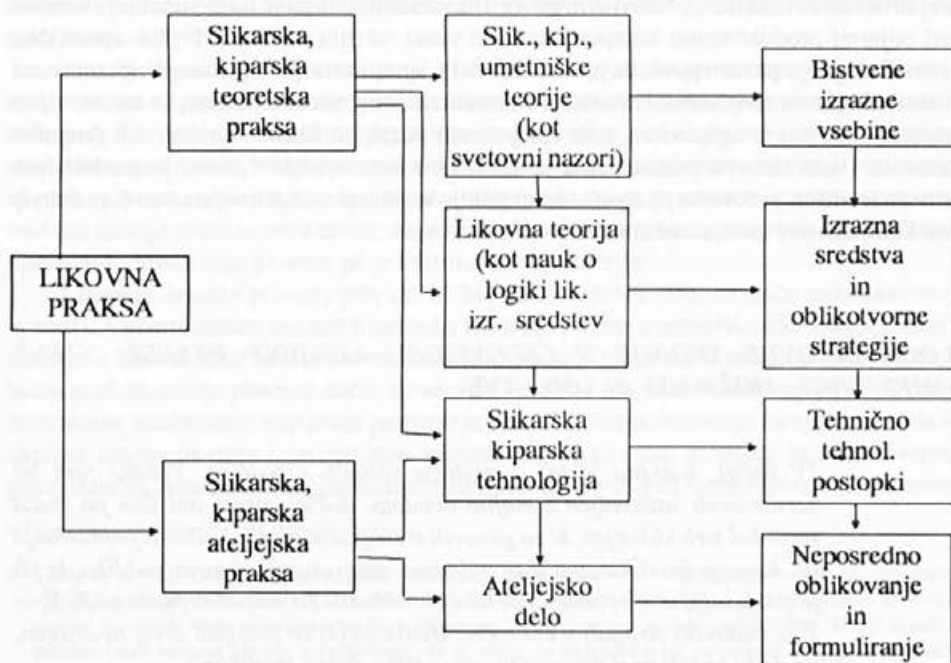
izkorišča spoznanja teorij o likovni umetnosti, v kolikor imajo ta spoznanja operativni značaj in v kolikor jih je mogoče likovno operacionalizirati.

V tem smislu teorija likovne umetnosti tudi ni zgolj sredstvo za razlago "včerajšnjega in predvčerajšnjega", tj. "že narejenega", kot so to teorije o umetnosti, marveč je **konceptualno orodje za doseg** in realizacijo likovno "še neosvojenega". Je sistem logičnih in hevrističnih operatorjev (glej Muhovič 1987), ki so sicer res le konceptualizirane izkušnje preteklih likovnih ravnanj, vendar so zavoljo univerzalnosti oz. formalnosti spoznanj, ki so se v njih utelesila, naravnost idealni za prihodnje uporabe. Še več. Smisel njihove pojmovne osmislitve in akcijske operacionalizacije je prav možnost te bodoče uporabe. Na to se vse pre pogosto pozablja.

Lahko torej rečem, da označuje termin "teorija" v zvezi z likovno umetnostjo izjemno kompleksno dogajanje, ki mu vse premalokrat presvetlimo zakulisje, tako da z isto besedo označujemo kar najbolj različne stvari. Vesel bom, če bo pričujoča razprava vnesla vsaj nekoliko jasnosti v to, sicer tako natančno strukturirano, a pogostokrat tako površno dojeto, stvarnost.

\*\*\*

Če se torej sedaj ozremo nazaj na to dolgo vrsto razmislekov, bo vsekakor jasno, da je likovna praksa mnogo bolj kompleksno in pretanjeno dogajanje, kot se nam običajno



Slika 1 - Globalna struktura likovne prakse in temeljni odnosi med njenimi sestavinami ( Prirejeno in povzeto po Butina 1984 : 343 )

dozdeva. Njen temeljni skelet oz. konture lahko zarišem tako, kot to prikazuje *slika 1.* - Skica kaže, da je likovna praksa, pojmovana v svoji neokrnjeni funkcionalni celovitosti, kompleksen splet in intimna povezanost (ne vsota!) različnih, praktičnih in teoretskih, dogajanj, ki so drugo od drugega vzročno odvisna in med katerimi vlada določena funkcionalna in operacionalna hierarhija. Izhodišče sheme je pri bistvenih izraznih vsebinah, ki vsebujejo filozofske in ideološke sestavine ter jih v vsakem konkretnem primeru lahko opredelimo kot izraz svetovnega nazora nekega likovnega ustvarjalca. Ta svetovni nazor lahko doseže likovno učinkovito obliko le tako, da se na ustrezen način poveže s tistimi izraznimi sredstvi in oblikotvornimi postopki, s pomočjo katerih bo značaj tega nazora najbolj učinkovito izražen. Izbrano področje likovnih izrazil in oblikotvornih postopkov pa navadno že tudi narekuje ustrezne tehnično tehnološke postopke. Vse te teoretične sestavine oz. nivoji (umetnostno teoretski, likovno teoretski in likovno tehnološki) so povezani in dosegajo svojo polno učinkovitost v **ateljejski** praksi, tj. v samem aktu artikulacije likovne forme. - Torej je glavno središče sheme ateljejska praksa, saj vse druge komponente sheme kratkoma konvergirajo vanjo. Po eni strani to pomeni, da je ateljejska praksa dogajanje izjemne kompleksnosti, po drugi pa prav tako, da je v tej kompleksnosti, ki je temelj za najvišje likovne dosežke, nevarno ogrožena in ohromljena vsakokrat, kadar je ne podpira celotna zgradba (teoretskih) dogajanj, ki jo od znotraj kibernetizirajo.

Shema je strukturno univerzalna, saj jo je s primernimi prilagoditvami mogoče izvesti za vsako panogo likovne umetnosti, morda pa tudi za druge umetniške zvrsti. Predstavlja torej strukturalno matrico, o kateri sem govoril na začetku, ki orisuje funkcionalne povezave med nujnimi produktivnimi komponentami in vsaki od njih določa tudi prav specifično mesto. Poleg tega pa nam pove, da je struktura neke umetnostne panoge neogibno osnovana na hkratni intimni povezanosti miselnih, čutnih in materialnih komponent, na kar se, kljub banalnemu zvenu te ugotovitve, tudi vse prerado pozablja. Zlasti v praksi. Ali drugače: shema in s tem likovna praksa sama se izkazujeta kot "središče", torej imata tudi vse lastnosti središča, predvsem pa absolutno in zadnjo besedo pri združitvi (in s tem dopolnitvi) vseh komponent v osrčju samih sebe.

#### **VLOGA LIKOVNE TEORIJE V CELOVITOSTI LIKOVNE PRAKSE: NJENE KOMPETENCE, MOŽNOSTI IN OMEJITVE**

*"V knjigi, kakršna je ta, je najtežje vstopiti v stvarino. Vendar sem bil sorazmerno zadovoljen z mojim uvodom, dokler nisem oni dan po radiu poslušal treh slikarjev, ki so govorili o svoji umetnosti. Njihova pojmovanja oz. koncepcije slikarstva si popolnoma nasprotujejo, čeprav publika, ki jih je poslušala, o teh razlikah ni bila obveščena. Za nameček pa so se X, Y, in Z še čudovito strinjali v eni točki: Bistveno je, so pribijali drug za drugim, ne da bi se bili prej dogovorili, da je slika dobro naslikana.*

*Treba je seveda dodati, da je to, da je slika dobro naslikana, vsakokrat veljalo le za njihove lastne, ne pa tudi za sosedove slike. Saj je X naravnost trdil, da slike Y-na in Z-ja niso dobro naslikane, pa tudi Y in Z sta bila do umetnosti*



*drug drugega zelo zadržana. Ta mali dogodek me je vzpodbudil, da sem predelal moj uvod in pričel iskati temelje neki večji preciznosti, temelje nekemu resničnemu kriteriju, ki bi pojasnil: v čem se vidi, da je neka slika dobro naslikana?*

*Prepričal sem se na primer, da je Nicias, ki je lani umrl, čudovito slikal, da pa mu Zeuxis, ki se dobro počuti in je užil svetovno slavo, odreka vsakršen talent. Enako sem spoznal, da imata Zeuxisa, kljub njegovi slavi, Parrhasios in Protogene kratkomalo za burkeža.*

*Kje je torej kriterij?..."*

(André Lhote, Les invariants plastiques)

*"Upirajo se mi ljudje, ki umetnine reducirajo zgolj na ideje, ki se skrivajo v njih. Groza me je, ko me skušajo zvbati v tako imenovano idejno debato. Grabi me obup nad dobo, ki so jo zasenčile ideje in ji ni mar za umetnine."*

(Milan Kundera, Umetnost romana)

Shema, ki sem jo pravkar predstavil, zelo nazorno pokaže, da likovna teorija ni teorija likovne umetnosti, ampak je samo en njen del. Področje teorije likovne umetnosti je mnogo širše in se ukvarja z raziskovanjem, analizo in refleksijo likovne umetnosti na vseh ravneh njene notranje strukture, med katerimi je ravnina likovnega izražanja samo ena, čeprav pomembna ravnina, saj je ravno od te ravnine odvisno, ali je neko sporočilo likovno ali ne, in prav zavoljo te ravnine imenujemo umetnost prostora likovno umetnost (glej Butina 1986: 38).

Temelj likovnega oblikovanja je pre-oblikovanje vidnega in tipnega prostora v duhovni likovni prostor. Ali z drugimi besedami: srž likovne produkcije je **dvig psiholoških dimenzij** (vizualnega in taktilnega) **zaznavanja** prostora in dogajanj v njem **na raven simboličnega** (=znakovnega) **zaznavanja**, v katerem se pokaže nova možnost eksistence zaznav in prostora na višji, duhovni ravni. Vsi vidiki tega preoblikovalnega procesa so vsebina teorije likovne umetnosti, **aspekt logičnosti** (glej Muhovič 1987: 289-320) in **operacionalnosti** tega procesa pa je vsebina likovne teorije.

Likovno teorijo je zato, piše dr. Milan Butina (1986: 38), mogoče najenostavneje opisati kot gramatikalno osnovo likovnega izražanja oz. kot **gramatiko likovnega jezika**<sup>5</sup>. Sintagma likovni jezik se sicer marsikomu zdi sporna, vendar pa ni mogoče zanikati, da je likovno oblikovanje poseben način izražanja in da je kot tako obdarjeno ali obteženo z jezikovnim značajem v najširšem pomenu te besede. Gornja definicija torej pomeni, da se likovna teorija ukvarja s teoretičnim raziskovanjem izraznih sredstev in oblikotvornih postopkov likovne umetnosti, ne pa tudi z raziskovanjem vsebin njenih sporočil. Ima enako

5 Glede na to, da je sintagma **likovni jezik** nenadoma postala nemoderna in da se pogostokrat tudi uporablja v najrazličnejših slabo domišljenih ali zoženih situacijah, bi jo nekateri teoretiki in praktiki likovne umetnosti najraje kar obšli. Moje prepričanje pa je tu neomajno: gre za bistven in nepogrešljiv izraz, ki naj označi in poudari jasno lastnost likovne ustvarjalnosti, da se odvija na treh med seboj povezanih ravneh - na primarni ravnini likovne sintakse ali likovne kompozicije, na sekundarni ravnini likovne morfologije in na terciarni ravnini likovnih orisnih prvov ( **fotologija** ). Ta trojna členitev likovne ustvarjalnosti pa je prav tista, ki jo lingvisti postavljajo kot pogoj za to, da neki sporočilni tehniki priznajo status jezika. Ker se torej likovna oblikovna stvarnost v tem pogledu ni nič spremenila, ne vidim nobenega utemeljenega razloga za to, da bi se bilo sintagme likovni jezik potrebno izogibati. Celó nasprotno.

vlogo kot gramatika verbalnega jezika, ki tudi analizira in raziskuje pravila verbalnega (in pisnega) jezika, ne analizira pa njegovih vsebin, kolikor to ni potrebno za slovnično analizo (Butina: prav tam). Interes likovne teorije je zatorej usmerjen na **način oblikovanja** likovnega sporočila, tj. na raziskovanje nekakšnih notranjih "pravil igre", ki obvladujejo pogoje likovne produkcije in obenem pogojujejo nastanek vsake(!) likovno učinkovite forme. Ali še natančneje: **likovna teorija je veda, ki se ukvarja z refleksijo vseh formalno-operacionalnih dogajanj, ki v likovni produkciji posredujejo med vsebino in obliko - v ustvarjalni fazi likovnega produktivnega procesa med vsebino likovnikovega doživljanja in pojmovanja sveta in obliko likovne forme, v kateri naj se ta vsebina adekvatno in logično izrazi, v po-ustvarjalni fazi pa, kot že rečeno, med obliko likovne forme in vsebino, ki se je v njenih prostorskih odnosih naselila.**

Področje zanimanja in študija likovne teorije je torej področje posredništva med vsebino in obliko ali natančneje, področje konceptualnega (= pojmovnega in metodološkega) posredništva med obema skrajnima poloma naše likovne eksistence. To pa pomeni, da je naloga likovne teorije v tem, da priskrbi pojmovna in metodološka orodja, ki bodo omogočila vzajemno logično artikulacijo duhovnih vsebin in likovne materije (primerjaj De Saussure 1969: 134-135), **pri čemer sme likovna forma biti zgolj logičen likovni razvoj pripadajoče vsebine.** To pomeni, da likovna teoretična praksa skrbi za **likovno** -poudarjam likovno- plat oz. vsebino likovnega sporočila. Likovna vsebina nekega sporočila pa je njegov prostorsko-materialni ustroj, to je prostorsko-materialni ustroj likovne forme. Seveda likovna forma lahko nosi tudi druge, nelikovne vsebine, toda do razumevanja likovne umetnosti je mogoče samo skozi razumevanje strukturnega ustroja likovnih del, ki je zunanji, objektivirani dvojnik njihovih likovnih vsebin. Vsaka likovna forma je rezultat in rezultanta odnosov v določenem likovnem izraznem sistemu sodelujočih likovnih izrazil. Zato likovna misel in emocija živita samo v odnosih likovne forme (Butina 1985: 143).

Likovna teorija je torej konceptualni in operacionalni posrednik med vsebino in obliko v likovni produkciji, njena posebna pozornost pa je posvečena nastajanju in ustroju strukturnih odnosov v likovnem delu. To pa spet pomeni, da se likovna teorija po eni strani ukvarja s **formalnimi**, po drugi pa z **operacionalnimi** aspekti likovne produkcije, tj. z **likovnimi izraznimi sredstvi in likovnim mišljenjem.** Stvar pa je še bolj zapletena. Ker je v likovni produkciji mogoče delovati le tako, da se umski del zamišljanja in mišljenja sproti preverja v likovni materiji, in ker je od tod vsaka organizacija likovne materije že nabita z mišljenjem, je ti dve plati likovne produkcije praktično nemogoče ločiti, saj sta kot prednja in zadnja stran (*recto in verso*) istega pojava. Govoriti o eni torej istočasno pomeni -vsaj deloma- govoriti tudi o drugi. Kljub temu pa bom ta dva aspekta obravnaval v ločenih razdelkih, da bi tako jasneje pokazal njuni specifičnosti in nazorneje orisal tudi odnose med njima. Posvetimo se torej najprej formalni, nato pa še operacionalni plati likovnih teoretskih prizadevanj in likovne produkcije same.

\* \* \*

**Narava in oblikotvorni status likovnih izrazil.** Kadar likovno umetnost definiramo kot izražanje v terminih prostora (Shahn 1964: 32), kot preoblikovanje naravnih čutnih danosti sveta v novo, humano in kulturno možnost eksistence teh danosti in prostora, povemo s tem več bistvenih stvari. Najprej to, da je ena od temeljnih lastnosti likovnega

produkta v tem, da je izražen v čutnih možnostih sveta, da je skratka po svoji temeljni naravi čutno-nazoren. Hkrati s tem pa že tudi to, da v njem kljub tej čutno-nazorni bazi pozornost ni obrnjena zgolj nanjo, in sicer zato, ker so v okviru umetniškega ustvarjalnega procesa čutne danosti sveta in prostora in njihove pojavne zakonitosti uporabljene na poseben, človeški in kulturni način, za potrebe, ki daleč presegaajo njihov vsakodnevni pomen in v povezavah, ki jih v naravi ne srečujemo. Čutne danosti vidnega sveta in prostora namreč v procesu likovne kreacije **stopijo v službo ustvarjalčeve kreativne volje**, pridobijo status izraznih sredstev, ker so v svojem gibanju sposobne porajati zaznavne prostorske odnose in na ta način oblikovati nove prostore in oblike. Z ustvarjanjem njihovih gibanj likovnik oblikuje nove prostore, jih **izraža**, ker se čutne stimulacije gibljejo, povezujejo in učinkujejo kot **IZRAZ** njegove volje, njegovega odnosa do prostora, do sveta in do življenja. Od tod v likovnem delu čutna nazornost materije in prostora ni pomembna sama zase, *marveč je pomemben način, na katerega je človekova kreativna volja in predstava to čutno nazornost izkoristila za formiranje novih oblik in prostorov.*

Likovna produkcija torej ne pričinja s prav nič posebnimi stvarmi. Njen material, če lahko tako rečem, so čisto običajne čutne danosti prostora in pogostokrat tudi čisto običajne snovi. Posebnost likovne produkcije pa je v tem, da te običajne čutne danosti, kot so barve, svetlosti, teksture, položaji... in snovi izkorišča na neobičajen način in jih dovaja v medsebojne odnose in odvisnosti, ki jih sicer v prostoru ne srečujemo. Zakaj pa lahko to počenja? Preprost odgovor bi bil, da zato, ker je likovnik sposoben **razdreti** tj. **analizirati** naravni kontekst vizualne in prostorske realnosti. To razdiranje oz. analiza, **ki je v temelju teoretično početje**, mu namreč omogoči dvoje bistvenih stvari. Najprej to, da mu v procesu analize posamični aspekti vidnega sveta in prostora jasno razkrijejo svoje posebnosti, ki so sicer vtopljene v celovitosti doživljanja, s tem pa tudi nove uporabne možnosti. In nato še spoznanje, da mu z analizo izluščenih aspektov oz. elementov realnosti v likovni praksi ni vedno nujno združevati na isti način, na kakršnega so bili ti elementi povezani v naravi, pač pa da lahko svobodno odkriva še nove možnosti in si na ta način do brezkončnosti širi svoje razglede in prostor delovanja. Poglejmo primer. - V vidni resničnosti so npr. svetlostne razlike neločljivo povezane z drugimi vizualnimi lastnostmi v zaznavno celoto. V likovni analizi pa lahko svetlostne vrednosti ločimo od drugih vizualnih vrednosti, jih izoliramo in samostojno uporabimo. Ko pa jih izoliramo, ko jih torej dvignemo iz povezav v stvarnosti, dobijo možnost lastnega življenja in se začnejo obnašati po sebi lastnih zakonitostih, npr. drugače od podobno izoliranih barvnih vrednosti. Likovnik je po naravi in izobrazbi občutljiv za to lastno življenje (zdaj že likovnih!) pojavov, jim zna slediti in jim omogoča, da za-živijo svoje življenje. Kdor hoče razumeti likovno ustvarjalnost tj. izražanje likovnih doživetij in spoznanj, piše Milan Butina (1985: 145), si mora privzgojiti razumevanje za specifično likovno vrednost vidnih in prostorskih pojavov, ki jih likovna umetnost dvigne iz vizualnega v likovno, se pravi iz zgolj čutne ravnine v duhovno ravnino.

Ta primer, ki lahko služi kot model za razumevanje likovne ekstrakcije temeljnih likovnih prvin, kot so **svetlo-temno, barva, točka in linija**, nam pove, da so likovna izrazila izpeljana iz čutne resničnosti, dvignjena na konceptualno raven in namenjena za vračanje v čutno likovno stvarnost. Pove nam pa še nekaj več. Namreč to, da se, ko jih praktično uporabljamo kot likovne prvine, ali ko z njimi likovno mislimo, temeljni pomeni likovnih elementov nanašajo na vse dele stvarnosti, iz katerih so izpeljani. V njihovem pojmovnem opisu se torej nerazdružno povezujejo **materialne, čutne, čustvene in miselne** sestavine stvarnosti. Ali drugače. Vsak likovni izrazni element, ki je bil pridobljen v procesu

likovnoteoretske analize, je najprej *temeljni likovni pojem, in kot tak podrejen zakonitostim mišljenja. Hkrati je tudi čutno-zaznavni element in s tem podrejen zakonitostim čutnega zaznavanja in emocionalnega doživljanja. Ker pa ga nujno nosi nek materialni nosilec, je podrejen tudi zakonitostim materije, s katerimi se ukvarja likovna tehnologija. Vsak likovni element, piše dr. Milan Butina, tako združuje v celoto vse tri sloje človeške eksistence: materialnega, čutnega in duhovnega. Hkrati pa je dostopen samo skozi svojo čutno pojavnost. Samo skozi sliko lahko pridemo do slikarjeve misli in emocije in samo skozi urejanje likovne čutnosti lahko slikar izrazi svojo misel in emocijo. Kadar analizira stvarnost, se likovnik prebija od materialnosti preko čutnosti do emocije in misli, kadar pa svoje doživetje in spoznanje likovno izraža, sestopa iz miselnega preko čutnega do materialnega (Butina 5: 140).*

Pojmi likovnih izrazil in osmišljeni postopki operiranja z njimi - o njih bom več govoril ob likovnem mišljenju - pa imajo še eno bistveno posebnost. Kot abstrakcije in posplošena spoznanja o vidnem svetu in prostoru, ki je njihova izvorna matrica, niso povezani z nobeno konkretno prostorsko ali miselno vsebino posebej, pač pa jih je mogoče uporabiti za realizacijo katerekoli prostorske ali likovne vsebine, da je le narava te vsebine v soglasju z njihovimi minimalnimi zaznavnimi in prostorskimi vsebinami. Poglejmo primer likovnega elementa barva. Če vzamemo slikarske barve in si jih pobliže ogledamo, bomo kaj kmalu ugotovili, da so te barve podobne čistim barvnim svetlobam, ker so to takšne snovi, ki jih karakterizira velika spektralna čistost odbite svetlobe. Zavedeli se bomo, da so slikarske barve, da bi jih slikar lahko podvrigel svojim namenom in jim dal svoje pomene, **reducirane na same sebe**, da so torej **barvne abstrakcije**, saj v naravi prevladujejo samo barve, ki imajo svoje predmetne pomene. Slikarske barve so torej kar se da nevsebinske, abstrahirane iz naravnih okoliščin tako, da predstavljajo čiste barvne vtise in **imajo samo minimalne pomene** (Butina 1984: 95). Podobno velja tudi za vsa druga likovna izrazila. To pa pomeni, da takrat ko likovnik prične delo s svojimi likovnimi izrazili, v resnici začne delo s čistimi miselnimi abstrakcijami na najvišjem nivoju splošnosti, čeprav so materialni nosilci likovnih izrazil nadvse stvarni in čutni.

Lahko torej rečem, da so likovna izrazila in operacionalni postopki z njimi (npr. *modelacija, modulacija* ipd.) po svoji temeljni naravi **odprti pojmi**, torej taki, ki vsebujejo le minimalne semantične vrednosti in jih je zato z veliko svobode mogoče uporabiti za realizacijo različnih ciljev in vsebin. Še več. Kot abstrakcije in posplošena spoznanja omogočajo preko sebe vstop v najrazličnejša likovna mišljenja.

Odprtost teh pojmov pa **zapre** šele določena likovna praksa, ker se mora odločiti o obsegu in načinu njihove uporabe, v skladu z določenim likovnim nazorom in njemu ustreznim miselnim izhodiščem. Le-to, kot že rečeno, vsebuje različne filozofske in ideološke sestavine, ki so neposredno povezane s stališčem do izbora in načinov izrabe likovnih izrazil. Rezultat tega avtorskega "zapiranja" likovno-teoretskih pojmov je nek likovni stil ali slog (individualni ali kolektivni), ki se kaže skozi ustroj likovne forme.

Od tod smemo torej govoriti o likovni teoriji v širšem in v ožjem smislu: v **širšem kot o teoriji likovnega jezika in v ožjem kot o teoriji likovnih govoric, ki so iz likovnega jezika kot generativne transformacijske matrice produktivno izšle**. Oznaki "likovni jezik" in "likovna govorica" pri tem povzemata smisel distinkcije, ki jo izraža *de Saussureova* dvojica *langue/parole*.

**Likovna teorija v širšem smislu** je gramatikalna podlaga likovnega izražanja. Na sistematičen način se ukvarja z odprtimi pojmi likovne formalnosti (likovna izrazila) in



likovne operacionalnosti (likovne operacije). V skladu s hierarhično naravo likovne produkcije in likovnih sporočil se deli na **fotologijo** ali nauk o likovnih izraznih prvinah, na **morfologijo** ali oblikoslovje in na **sintakso** kot nauk o likovni kompoziciji. - Naloga pojmov likovnega jezika, s katerim se ukvarja likovna teorija v širšem smislu, je v tem, **da dajejo vsebinam OBLIKO, da torej urejajo njim lastne formalne odnose.** Kot abstrakcije in posplošena spoznanja ti pojmi niso povezani z nobeno konkretno likovno oz. prostorsko vsebino posebej, pač pa jih je mogoče prav zato uporabiti za realizacijo katerekoli prostorske ali likovne vsebine. V tem smislu so torej **univerzalni.** Pravzaprav so to likovne kategorije v najbolj strogem pomenu te besede. - *Likovna teorija v širšem smislu je potemtakem sistematična matrika likovnih kategorij in njihovih temeljnih logičnih odnosov.*

**Likovna teorija v ožjem smislu** pa se ukvarja s konceptualizacijo pogojev in okoliščin likovne realizacije neke avtorske likovne ideologije. Njeno področje raziskovanja je torej področje produkcije in ustroja likovnih stilov oz. slogov, če uporabim to staro umetnostno-zgodovinsko oznako. Ti stili ali slogi pa so avtorski, formalno in strukturno zaprti oz. samozadostni izrazni sistemi. Na prvi pogled se sicer zdi, da likovna teorija nima dostopa do teh avtorsko zaprtih in individualiziranih "likovnih govoric", ker so pač preveč konkretne za abstraktnost njenih pojmov. Resnica pa je ravno nasprotna. Ker je vsaka likovna govorica nujno izpeljana iz pojmov likovnega jezika, saj bi brez njih ta govorica ne imela nikakršnega likovnega temelja, to pomeni, da je preko odprtosti teh pojmov mogoče, celo edino mogoče, prodreti v vsako zaprto likovno uporabo teh pojmov in v iz tega izhajajoči izraz ter ga na ta način razumeti od znotraj.

Po eni strani se torej likovna teorija ukvarja s konceptualizacijo formalnih pogojev likovne produkcije, po drugi strani pa, ker vsaka produkcija predpostavlja določen tip manipulacij s stvarnostjo, tudi z njenimi operacionalnimi pogoji in možnostmi. Oglejmo si še to drugo plat, ki se je tudi že doslej nastavljala in vsiljevala našemu preiskujočemu pogledu.

\*\*\*

**Produktivni status likovnega mišljenja.** Najprej je seveda treba odgovoriti na vprašanje, ali likovna praksa sploh potrebuje in omogoča likovno mišljenje, ali pa je "likovno mišljenje" le teoretična umišljija, saj umetnost po mnenju mnogih raste iz emocije in intuicije, ne pa iz razuma. - Na kratko lahko rečem, da je temeljna intenca likovnega oblikovanja v tem, da čutne danosti prostora naravnava k vedno novim oblikam so-bivanja in so-učinkovanja, s čimer objektivira človekovo kreativno napetost do okolja, zadovoljuje njegove kompleksne potrebe in bogati svet naravnih oblik z umetni(ški)mi, ki jih oblikuje po človekovi meri. V svojem najglobljem jedru je torej likovna umetnost **intencionalna dejavnost.** Na zunaj se to kaže tako, da se nam na vseh svojih stopnjah razodeva kot **namerna** in zato na svoj način **organizirana** oz. **kibernetizirana** akcija. Ker pa je, kot trdijo filozofi (Whitehead 1961: 102) in psihologi (Piaget 1961) osnova sleherne namerne in organizirane akcije **organizirano mišljenje**, to istočasno pomeni, da v likovni umetnosti deluje neko **ORGANIZIRANO LIKOVNO MIŠLJENJE**, ki kibernetizira, ustvarjalno in poustvarjalno, pretok med vsebino in obliko v likovni produkciji. Sicer sem že poudaril, da je to mišljenje, ki se odvija na ravni pojmov, v likovni praksi na zunaj manj vidno, vendar zato nič manj vsebovano v globinskostrukturnem ustroju likovnega dela, ki ga je proizvedlo.



- Da pa ne bo kakšne pomote, moram seveda povedati, da s tem, ko v likovni produkciji po logiki "stanja stvari" razkrivam med drugimi tudi njeno mišljenjsko podstat, še zdaleč nočem reči, da je likovno mišljenje **edini (!)** faktor oz. komponenta likovne ustvarjalnosti. Nasprotno. V likovnem oblikovanju -tako kot v vsaki produktivni dejavnosti- sodeluje CELOTNA človekova psiha z vsemi individualnimi posebnostmi in z vso generično podporo, da o njenih bazičnih funkcijah, kot so čutnost, čustva, intuicija, razum, imaginacija, refleksija itn. sploh ne govorim. Psiha ustvarjalca kot celota uravnava njegovo obnašanje. V njej se na podzavestni in zavestni ravni povezujejo izkušnje in se med seboj dopolnjujejo v izkustva oz. pojmovanja, ki se jih človek miselno zave, čeprav se ne zave tudi vseh povezav, ki so se vzpostavile na podzavestni ravni. Le-te se namreč vključijo v to ali ono obliko miselnega izkustva, se v njej skrivajo in zastrejo svoje potencialne afektivne in čustvene vsebine, kar pa ne pomeni, da se izgubijo. Tako se v procesu zaznavanja in mišljenja, piše Butina (1984: 334-335), različni impulzi iz zunanjega in notranjega sveta zgostijo v zavestna izkustva, katerih bistvena odlika je, da jih s **produktivnim mišljenjem** lahko izrazimo v **jezikovnih znakih**, ki s strukturo svoje oblike kažejo na usmerjenost misli in na načine re-organizacije v njih zajete stvarnosti. Sistematično, produktivno mišljenje pri tem sicer ni edini faktor umetniške produkcije, je pa EDINI faktor, ki je v produkciji sodelujoče komponente sposoben kanalizirati v PRODUKTIVNE POSTOPKE, ki so temelj materialnega pre-oblikovanja stvarnosti. V likovnih produktih kot pre-oblikovanih materialnih stvarnostih je torej nujno vpisano produktivno mišljenje, brez katerega produktivnih postopkov, s tem pa tudi produkcije in produktov sploh ne bi bilo.

Ko torej pravim, da se življenjski potencial likovnega ustvarjalca s sistematičnim mišljenjem pretaka v strukturo likovnih form in postaja del njihove vsebine, to nikakor ne pomeni kakega zožujočega in zadržega racionalizma. Pomeni le, da je likovno mišljenje s svojo pojmovnostjo tisti faktor, ki po eni strani nek konkretni, prežemajoči in zgoščujoči se snopič doživljajev, misli in nazorov kanalizira v ustvarjalne postopke in preko njih v strukturiranost likovne forme, po drugi strani pa v likovnem poustvarjanju omogoči, da likovna forma obudi v sebi vse, iz česar je bila rojena.

Torej se je mogoče strinjati z Milanom Butino, ki pravi, da sta v likovni ustvarjalnosti emocionalno doživetje sveta in racionalno spoznanje sveta, kreativno gledano, enakovredni in dopolnjujoči se kategoriji. Emocionalno doživeto stvarnost je mogoče preoblikovati v umetniško likovno formo samo s skrajno racionalnim pristopom v analizi emocionalnega doživetja in v analizi izraznih možnosti, ki jih omogočajo likovna izrazila s svojo materialno-čutno-emocionalno-konceptualno fiziognomijo. Sam proces formuliranja in oblikovanja je v likovni umetnosti konceptualno, tj. miselno vodeni proces (prim. Butina 1985: 140).

Likovno mišljenje je torej posebna oblika produktivnega mišljenja. Produktivno mišljenje pa je nasprotje vsakdanjega mišljenja in na njem utemeljene prakse. Če namreč cilj vsakdanjega mišljenja in prakse ni spoznavati in dojemati svet, ker je vsakdanji svet že znan in razumljiv, potem je naloga produktivnega mišljenja in prakse ravno *vpraševati, odkrivati, ne sprejemati sveta kot danega, dvomiti o vsem, vse analizirati in pri tem vse, kar se zdi celo, razdvojiti, vzeti narazen ter poiskati strukturo in bistvo vsake stvari ali pojava, da bi nato oblikovalo nove stvari in pojave*. V tem smislu je likovno mišljenje kot jedro produktivne likovne prakse, nasprotje vsakdanjemu vizualnemu mišljenju in vsakdanji vizualni praksi, ki sicer poustvarjata videz stvari in pojavov in omogočata praktično manipulacijo z njimi, ne vprašujeta pa se po zakonitostih vidnega in njihovih oblikotvornih

intencah. Likovno mišljenje pa počne, kot smo videli v prejšnjem razdelku, ravno to: prizadeva si analizirati vidni prostorski svet, ker ne pristaja na njegov videz, ter skuša odkrivati zakonitosti vidnega in možnosti njihovega produktivnega izkoriščanja.

Smisel likovnega mišljenja je potemtakem SPOZNAVANJE novega, neznanega, bistvenega, torej **produkcija spoznanj**. Pri tem pa je potrebno povedati dvoje. Prvič, da je kljub tej gnostični naravnosti likovnega mišljenja in prakse vizualnost kot vizualno zaznavanje (in ne kot vsakdanje mišljenje!) še vedno temelj likovnega izražanja, ker ga kot ena od bazičnih zaznavnih sposobnosti organizma preprosto omogoča. In drugič, da likovno mišljenje ne producira kakršnihkoli spoznanj, marveč **spoznanja o oblikotvornem premoščanju relacij med čutnimi danostmi prostora kot likovnimi izraznimi sredstvi in likovnimi vsebinami kot njihovimi posledicami**. - Oboje meče posebno luč na produkcijo likovnih spoznanj in na njihovo funkcionalno naravo. Pove namreč, da likovna spoznanja po eni strani izhajajo iz čutne resničnosti in se v procesu likovne produkcije vanjo vračajo, hkrati pa nas opozarja, da so ta spoznanja kot prava miselna spoznanja tudi miselno-abstraktna. V likovnih spoznanjih in pojmi, kot izrazih teh spoznanj, se torej medsebojno povezujejo tako čutno-nazorne kot miselno-abstraktne vsebine. Lahko bi rekli, da se v njih oz. z njihovo pomočjo čutna resničnost vrača sama k sebi preko ovinka miselne abstrakcije.

Likovno mišljenje s svojimi pojmi je torej ukleščeno med čutno-nazornostjo prostorske resničnosti in med miselno abstraktnostjo pojmovnosti. Ta osrednji položaj mu omogoča, da po eni strani čutno nazornost prostora dviga na miselni, konceptualni nivo, po drugi strani pa, da s pomočjo spoznanja čutnih in prostorskih zakonitosti likovnih izraznih sredstev in s pomočjo spoznanja možnosti njihove oblikotvorne izrabe - sestopi v čutno stvarnost in s tem preveri **resničnost** svojega spoznanja.

V tem smislu je likovno mišljenje "*principium movens*" likovne produkcije, torej gibalo, ki po eni strani omogoča konceptualizacijo in operacionalizacijo formalnih, po drugi pa tudi operacionalnih komponent te produkcije. Mobilnost tega gibala pa je osnovana na posebni metodologiji in strogosti mišljenja, ki jo lahko imenujem kar LIKOVNA LOGIKA. V čem se kaže?

Dosedanja razpravljanja so dokazala, da je predpostavka likovnosti abstraktnost njenih spoznanj, semantična splošnost njenih izrazil in množstvo posledic, ki jih omogočajo. To pa potegne za sabo neko težavo. Čim bolj so namreč izhodišča abstraktna in konsekvenco bogata, tem težje in bolj neprikladno je predvideti in dosežati željene posledice zgolj s poizkušanjem in z izkustvom. V takih primerih se moramo, pravijo logiki (Berka, Mleziva 1971: 66-68), mnogo bolj kot drugje zanašati tudi na množenje spoznanj in njihovih izrazov zgolj z "*delom glave*". Sicer je res da so temelj vsega našega spoznanja o svetu nedvomno naša izkustva, se pravi naša čutila in praktična dejavnost. To pa nikakor ne pomeni, da vsa naša spoznanja izvirajo neposredno iz izkustva. Za človekov način spoznavanja sveta je prav značilno, da si množi zalogo spoznanj tudi samo z "*delom glave*", tj. tako, **da iz spoznanj, ki jih je že pridobil, izvaja nova, nadaljnja spoznanja, ki so s prvimi na določen način vzročno povezana**. In morali bi biti naravnost slepi, da bi ne opazili, kako je vsaka likovna produkcija (slikanje, kiparjenje) prav tako množenje likovnih spoznanj, ki se na zunaj kažejo kot "**potenze**", ki jih ustvarjalec množi npr. na platnu, na znotraj pa kot "**koraki**" neke oblikotvorne strategije, ki se izteza k likovni formi. Postopek pridobivanja spoznanj na tak način imenujejo logiki **razsojanje ali sklepanje**. Le-to pa mora temeljiti na spoznavanju odnosov med posameznimi spoznanji, na proučevanju njihove sorodnosti,

hierarhije in funkcionalne povezanosti. V izkustvu neke stroke se tako lahko pojavijo nekakšni "otočki" spoznanj, za katera je praktično delovanje ugotovilo, da so izjemno plodna in pomembna za utrjevanje vseh nadaljnjih spoznanj in rezultatov stroke. In likovno teorijo zanimajo prav takšni "otočki" likovnih spoznanj. Ti "otočki" spoznanj so nekakšne **temeljne resnice stroke**, iz katerih je mogoče zgolj z delom glave izpeljati množstvo nadaljnjih "resnic" oz. posledic, ki so na neki način zaklenjene vanje. V našem likovnem primeru so takšne "resnice" stroke, takšna temeljna operativna dejstva, **spoznanja o oblikotvorni naravi likovnih izrazil in spoznanja o temeljnih operacionalnih povezavah med njimi**, brez katerih bi si reflektirane likovnosti z umetniškimi pretenzijami ne mogli niti misliti.

Povedati pa je treba, da je tako izpeljevanje enih spoznanj iz drugih osnovano na posebni vrsti kreativnih storitev, ki jih imenujemo logični operatorji, njihovo območje delovanja pa LOGIKA. Torej likovno mišljenje in preko njega vsa likovna produkcija deluje v skladu z neko specifično LIKOVNO LOGIKO, za katero se zanima in jo proučuje likovna teorija kot posebna, a nujna komponenta likovne prakse (prim. Muhovič 1987).

\*\*\*

Upam, da je s tem likovna teorija kot posebna produktivna komponenta likovne prakse in kot veda, ki naravno gibanje te komponente na konceptualnem planu sistematično disciplinira, trdno zasajena pred nami v vsej svoji konkretnosti in operacionalni gibčnosti. In upam, da sedaj tudi vemo, kaj je mogoče pričakovati od tega gramatikalnega in logičnega stržena likovne produkcije, in kaj ne. *Likovna teorija je orodje, likovni "organon", ki ne dela namesto nas, vendar mi lahko z njim delamo bolje in predvsem bolj učinkovito.* Prav neverjetno je, kako je to banalno dejstvo včasih v praksi težko razumeti. - Likovna teorija tudi ni neka nespremenljiva in enkrat za vselej zakoličena veda, kot to ni nobena človeška veda, pač pa se razvija z vsakim novim odkritjem, ki ga je iz območja "še neosvojenega" uspela iztrgati likovna praksa in s tem tudi likovna teorija kot njen funkcionalni del. Likovna teorija je v tem pogledu zavezana prav istim parametrom kot vsaka druga kreativna človeška dejavnost. Zanj v polnosti velja vse, kar je o logiki človeškega ustvarjalnega navora v svojem delu "*Le milieu divin*" povedal *Pierre Teilhard de Chardin*, ko je zapisal: "Človek se sicer zna izogniti strahotnemu dolgočasju mnogoterih banalnih dolžnosti, a le zato, da se lahko spopade s tesnobo in notranjo napetostjo 'ustvarjanja'. Kadar ustvarjamo ali organiziramo, bodisi iz materialne energije, resnice ali lepote, je to kot notranji vihar, ki te zgrabi, predrznika, in te iztrga iz mirnega, ustaljenega življenja, kjer si pletejo gnezda grehi egoizma in navezanosti. Da bi bil dober delavec Zemlje, se mora človek najprej iztrgati iz svojega miru in počitka, naučiti pa se mora tudi, da se bo znal stalno odreči prvotni obliki svoje pridnosti, umetnosti ali mišljenja in iskal nove, boljše. Brž ko se ustaviš, da bi užival ali posedoval, je to že greh proti akciji. Vedno znova in znova se je treba prekositi, treba se je iztrgati iz lastnih okvirov in puščati za sabo, ob vsakem koraku, svoje najdražje zametke" (Chardin 1975: 42-43).

*"Svet in kar ga napolnjuje smo zmožni opazovati na dva načina: z razumom in z začudenostjo. S prvim skušamo razložiti svet in ga prilagoditi našemu spoznanju, z drugo pa se trudimo, da bi naš razum prilagodili svetu."*

*(Abraham J. Heschel, Chi e l'uomo?)*

*"Žalostno je le, da mnenje: 'Danes se sme vse pisati (slikati, kipariti, op. JM)', toliko mladim ljudem prepreči, da bi se najprej česa poštenega naučili, da bi razumeli dela klasikov, da bi si pridobili kulturo. Kajti vse se je smelo pisati (slikati, kipariti, op. JM) tudi prej; le dobro ni bilo! Samo mojstri ne smejo nikdar pisati (slikati, kipariti, op. JM) vsega od kraja, pač pa morajo početi tisto, kar čutijo za nujno... Pripravljati se na to z vso pridnostjo, s tisoč dvomi glede tega, ali bodo zmogli, s tisoč pomisleki ali bodo prav razumeli, kar jim nalaga ta notranja nujnost: to je pridržano tistim, ki so dovolj hrabri in goreči, da bodo prenašali posledice in breme, ki jim je bilo naloženo... To je daleč od zanesenosti kake smeri. In veliko bolj držno."*

*(Arnold Schönberg, Izjava iz leta 1920)*

Ta *Schönbergov* navedek, za katerega kar ne moremo verjeti, da ga ni napisal nalašč za današnji čas, pač pa že pred sedemdesetimi leti, izjemno plastično kaže, da umetniška ustvarjalnost ni nikakršna slučajna samovolja, pač pa izredno rigorozno početje, katerega temeljno jedro je takorekoč **znakovno upredmetenje nujnosti**. Ali bolje: znakovno upredmetenje rezultante dveh nujnosti - ene notranje, ki jo diktira ustvarjalčev pogled na svet, in ene zunanje, ki jo v našem likovnem primeru določa nepremakljivost prostorsko-materialnih zakonitosti. V umetniškem ustvarjalnem procesu se ti dve nujnosti **vzajemno artikulirata**. Notranja ustvarjalčeva nujnost (za-misel = vsebina = ideologija = nazor) sama sebe ne more adekvatno artikulirati, če ne upošteva zahtev in zakonitosti snovi, v kateri se bo izrazila. Notranja nujnost artikulira svoje materialne nosilce, ki so s svoje strani tudi že podvrženi neki objektivni nujnosti naravnih zakonitosti, le-ti pa pomagajo notranji nujnosti, da sama sebe ustrezno artikulira. *Notranja nujnost (za-misel) in zunanja nujnost (medij) druga drugi omogočita, da nastane zamisli in snovi ustrezna likovna forma, tj. neka tretja, kreativna likovna nujnost.*

Likovno delovanje je torej po eni strani bistveno povezano z uskladitvijo za-misli z zakonitostmi likovne materije, po drugi strani pa z dešifriranjem za-misli iz formalnih relacij likovne forme. Njegovo okostje je logika prehodov od notranje k zunanji nujnosti in narobe, oz. logika posredništva med vsebino in obliko. Ker pa je, kot že rečeno, likovna teorija veda, ki se na konceptualiziran način ukvarja z zakonitostmi izraznega medija (odprti pojmi likovnih izrazil), tj. z zakonitostmi t.i. zunanje nujnosti in z likovnim mišljenjem, ki operacionalno omogoča prehod duhovne vsebine v likovno artikulirano obliko in narobe, je od tod sama po sebi razvidna tudi njena vloga v likovnem izobraževanju. In sicer tako v izobraževanju za likovno ustvarjanje, kot v izobraževanju za likovno poustvarjanje.

V naravi likovnoteoretskih pojmov, zlasti pojmov likovnega jezika, je, da so kar se le da abstraktni in nevsebinski, čeprav zategadelj nič manj trdno navezani na likovno čutnost. To po eni strani omogoča, da jih je možno z veliko svobode uporabiti za realizacijo



najrazličnejših vsebin oz. nazorov. Celo več. Mimo njihove logične uporabe sploh ni možna nobena likovno relevantna vsebina oz. nujnost. V tem smislu je sistematično poznavanje likovnoteoretskih pojmov za dejavnega likovnika *conditio sine qua non* oz. "alfa" njegovega početja. Potrebno pa je seveda povedati, da to poznavanje nima, kot si včasih naivno predstavljamo, oblike kakšne verbalne deskriptivnosti oz. taksativnosti, marveč obliko operacionalnosti, v kateri so vse plasti likovnoteoretskega pojma, tj. materialna, čutna, čustvena in miselna, funkcionalno sousklajene in komplementarne. - Z druge strani pa je prav zato, ker je vsaka likovna realizacija nastala na temelju pojmov likovnega jezika, poznavanje teh pojmov potrebno tudi gledalcu, saj mu lahko le ti pojmi omogočijo preko sebe vstop v neko likovno realizacijo in obenem tudi njeno razumevanje. To poznavanje mu namreč po eni strani pomaga uvideti strukturne odnose likovne forme, po drugi pa tudi oceniti njihovo likovno nujnost, brez česar ni nobenega adekvatnega in polnokrvnega likovnega doživetja.

Likovnoteoretska znanja so torej dobrodošla in že kar nujna na obeh bregovih likovne kreativnosti, na ustvarjalnem in poustvarjalnem. To pa zato, ker v dogajanju obeh strani prinašajo **1. racionalno organizacijo v intuitivni svet, s čimer omogočajo logični izbor nujnih in najprimernejših elementov, modelov in metod za vzpostavitev likovnega dela in realizacijo likovne vsebine, 2. posluš za večplastno -materialno, čutno, čustveno in miselno- naravo likovnih dogajanj, 3. konceptualno voljnost v predvidevanju, načrtovanju in dešifriranju likovnih učinkov in odnosov, in 4. ter nenazadnje, posluš za logično nujnost in utemeljenost likovnih relacij.**

Metoda, s katero lahko likovna teorija v izobraževanju doseže te blagodejne učinke, pa je **metoda likovne (formalne) analize, kombinirana z možnostjo sintetične uporabe analitično pridobljenih spoznanj.** Pri tem teorija ne vrednoti, pač pa samo razkriva kompleksno strukturo ob-likovnih pojavov in nakazuje možne poti za kreativno produkcijo še nevidenih. Na neki način je vodič skozi oblikovne in obliko-tvorne dimenzije sveta in človeka, pri čemer v učencu oz. študentu počasi, ob kontinuiranem delu pa zanesljivo, prerašča v dobrodošlo konceptualno orodje oz. sistem orodij, ki je neobhoden tako v likovni ustvarjalnosti kot v likovni hermenevtiki.

Za izobraževanje likovnega ustvarjalca pa ima študij likovne teorije, ob dejstvu, da je njeno poznavanje zanj nujno, še neko dobrodošlo prednost. In sicer to, da ga v nobenem oziru ne ovira v razmahnitvi njegovih ustvarjalnih interesov, želja, nazorov, idej ipd. Ker so likovno-teoretski pojmi formalni, ne ideološki, študentu samo pomagajo, da na najbolj logičen in učinkovit način realizira (=formalizira) duhovno vsebino, ki jo čuti za nujno. Pri tem študent ne le da ostaja subjekt svoje kreativnosti, tj. **protagonist**, ki si prosto določa cilje in rešitve, marveč to svojo **p-osebnost** še potencira, ko jo, tudi s pomočjo likovnoteoretskih spoznanj, **logično upredmeti v izvirni likovni rešitvi.**

Možno je sicer, da se bo to, kar tukaj pripovedujem, komu zdelo bolj pravljična kot pa realnost, vendar naj pri tem pomisli na to, da so slabi rezultati, na katere bi se utegnil sklicevati, prej posledica nekvalitetne kot pa preveč kvalitetne vpetosti likovne teorije v pedagoško realnost in pedagoške perspektive likovnega izobraževanja. Če vidim močno, ne vržem proč daljnogleda, pač pa skušam naravnati njegovo ostrino. Morda bi bilo dovolj, če bi podobno napravili z likovno teorijo. Potenc za to ima, kot smo videli v tej dolgi obravnavi, več kot dovolj. **Čisto napak bi pa bilo, mi govorijo številni razlogi, če bi likovnika oslepili za to dragoceno "duhovno gledanje", ki od znotraj osvetljuje njegovo dejavnost, ali če bi to gledanje v njem zgolj vegetiralo in raslo po naključju, kot divje in samosevne rastline.**



- BERKA Karel, MLEZIVA Miroslav** 1971, *Kaj je logika*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- BUTINA Milan** 1984, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- BUTINA Milan** 1985, *Likovna teorija kao unutrašnja okosnica teorije likovnog odgoja*, revija *Umjetnost i djete*, št. 2-3, str. 135-145.
- BUTINA Milan** 1986, *Mesto likovne teorije v likovnem izobraževanju*, Ljubljana, revija *Vzgoja in izobraževanje* št. 6, str. 38, 40
- CHARDIN Pierre** Teilhard de 1965, *Le phénomène humain*, Paris, Editions du Seuil.
- CHARDIN Pierre** Teilhard de 1975, *Božje okolje*, Celje, Mohorjeva družba.
- DE BONO Edward** 1971, *Practical Thinking*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books
- DE BONO Edward** 1976, *Taching Thinking*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books
- FULLER Peter** 1983, *Aesthetics after Modernism*, London, New York, Writers and Readers Publishing Cooperative.
- JERMAN Frane** 1973, *Razmišljanja o sodobni logiki*, v: *Meje spoznanja*, Celje 1973 Mohorjeva družba.
- LEONARDO da Vinci** 1958, *Philosophische Tagebücher*, RoRoRo.
- LHOTE André** 1967, *Les invariants plastiques*, Paris, Hermann (Collection Miroirs de l'Art).
- MUHOVIČ Jožef** 1987, *Likovna logika kot nepogrešljivi integralni del likovne umetniške ustvarjalnosti*, v: *Anthropos I-II*, str. 289-320, Ljubljana 1987
- MUHOVIČ Jožef** 1988, *Likovna teorija - mlinski kamen ali krilatí Pegaz*, Ljubljana, *Likovne besede* 8-9, str. 23-26.
- PASSERON René** 1976, *L'apport de la poétique a la sémiologie du pictural*, v: *Revue d'Esthétique* št. 1., Paris 1976.
- PIAGET Jean** 1961, *La psychologie de l'intelligence*, Paris, Librairie Armand Colin.
- RUSSEL Bertrand Arthur William** 1979, *Filozofija logičnega atomizma*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- SAUSSURE Ferdinand de (F. de Sossir)** 1969, *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit.
- SHAHN Ben** 1964, *The Biography of a Painting*, v: Vincent Thomas (ed.), *Creativity in the Arts*, New Jersey 1964, Prentice Hall Incorporation.
- STRAWSON P. F.** 1985, *Analyse et Metaphisique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- WHITEHEAD Alfred North** 1961, *The Aims of Education*, New York, The New American Library of World Literature.
- WITTGENSTEIN Ludwig** 1976, *Logično filozofski traktat*, Ljubljana, Mladinska knjiga.