

Kvas zemlje: premišljanja o vlogi umetnosti v človeškem svetu

JOŽEF MUHOVIČ

- * *Vloga umetnosti v človeškem svetu*
- * *Odkritje umetnosti kot predmeta*
- * *Umetnost in znanost*

1. POSTAVITEV PROBLEMA

Umetnost, kot nam jo pogosto slikajo številna osebna videnja in nam jo zmore predstaviti moderna veda, je nekakšna stvariteljska *iregularnost* sveta: po "duhovni" vrednosti svojih prizadevanj je odločno previsoko, da bi jo bilo moč brez svetoskrunstva pritegniti v atmosfero normalnih človeških aktivnosti, po "uporabnosti" svojih rezultatov in v njih izkazanem mišljenju pa že spet tako daleč od "resničnega" življenja, da bi jo bilo nemogoče in nespametno razumevati v terminih praktične koristnosti. V obeh primerih - preko nedomišljenega občudovanja in preko premajhnega zavedanja vrednosti - pa ostaja umetnost odrinjena, izkoreninjena oziroma odbita na robu življenja - kot sanja, reprezentančni okras ali azil brezdelnežev in sanjačev. Po eni strani je nekaj ne-normalnega oz. nad-normalnega (super-fenomen), po drugi nekaj nepraktičnega in nekoristnega (epi-fenomen) - obakrat pa nič več in nič manj kot dezerterstvo (beg v "višje sfere", izmikanje) iz vsakdanjih človeških naporov, če že ne kar nekakšna razsipnost in entropično uhajanje človeške energije.

Tisto, kar je proizvod življenja, ostaja na njegovem robu... To pa ne velja samo za spontano doživljanje. Prav nič manj kot v njegovem okviru ni umetnosti na obrobju tudi v znanstvenih razlagah sveta in človeka. Znanost se je sicer stalno vrtela okoli umetnosti, pa se ji vendar nikoli ni upala prav blizu. Po materialni plati so pač umetnostni artefakti predvsem "dokumenti časa" - včasih zelo krhki in fragmentarni. Torej jih je dovolj skrbno popisati in, če mogoče, datirati. Vsebinska in doživljajska plat pa nam jih zopet kaže kot nekaj nadvse pretanjenega, kompleksnega, spremenljivega in enigmatičnega. Le kdo bi si jo upal navezati na svet zakonitosti in "formul"? - Umetnost je - strogo vzeto - lahko predmet znanstvenega proučevanja zgolj kot "telo" in "dokument", pravijo. Nič čudnega torej, da jo ta "polovična" prisotnost neogibno vrtinči na periferijo zanimanj in dogajanj.

Umetnost je torej na obrobju prvič zato, ker živi svet, ki domnevno ne oblikuje kaj več kot neznan in zelo "specialen" del človeškega vesolja, in drugič zato, ker se, skladno s pravkar rečenim, zdi, da odmev njenih rezultatov in njihov študij nikoli ne bo mogel biti resnično in široko uporaben.

Pa smo se že kdaj zares zamislili nad takšnim stanjem? Smo si že kdaj poiskusili predstavljati, da bi se umetnost, ki bi bila le neko elitistično razkošje ali parazitska aktivnost*, lahko tisočletja (!) obdržala na puščici človekovega civilizacijskega vijuganja vzdolž osi časa? In še posebej: bi jo lahko vsakokrat s tolikšno zanesljivostjo srečali na konici najbolj eminentne zapuščine preteklih dob, če bi bilo tako? - Za svet biologije vemo, da se v njegovem okviru s prosto konkurenco možnosti, po poti t.i. "naravne selekcije" neusmiljeno izločajo iz "igre" biološke oblike in funkcije, ki bodisi ne zmorejo več ustrezno izpolnjevati nalog, za katere so bile razvite, bodisi njihove storitve niso več potrebne. Le zakaj bi bilo drugače v svetu prav tako - če ne še bolj-, kompleksnih razmerij, ki jih izkazuje kultura in misel?

2. VLOGA UMETNOSTI V ČLOVEŠKEM SVETU

"Postrgajte stari kvas, da boste novo testo..." (1 Kor 5, 7)

Umetnost se je - skoraj kot misel res rodila takrat, ko so gmotne (preživetvene) skrbi življenja stopile nekoliko v ozadje. Pojavila se je kot nekakšno kipenje notranje dejavnosti, kot duhovno vzpodbujeni in psiho-fizično koordinirani elan, s katerim je človek prvič v zgodovini uspel *pečat svoje volje vtisniti materiji, ki ni bila on sam oz. njegov neposredni podaljšek*. S takšno fiziognomijo pa je umetnost kar najbolj odločno vstopila v sredo človekovih bivanjskih perspektiv. Vanje je namreč takoj vnesla dve, produktivno in generično nadvse ključni in aktualni komponenti. Najprej neko *elementarno, razvijajočo se stopnjo psihične konsistentnosti* (volja, fantazijska sila, namera, zamisel) in psiho-fizične usklajenosti (smisel za opazovanje, spretnost). Hkrati in v povezavi s tem pa tudi neko *temeljno sposobnost, da se prestopi okvir zgolj anatomskega udejstvovanja*, s čimer se je človekova najbolj živa in perspektivna sila preselila v produkcijo od telesa ločenih **umetnih oblik**, v katerih se misel oprime materije in pri tem naravne stvari in naravno dane oblike preoblikuje v **kulturne forme**. V teh kulturnih formah izkazuje človek svoje pojmovanje sveta in preoblikuje svoje življenjsko okolje hkrati na dveh ravneh. V mišljenju ga zazna, spozna in **izrazi s pomočjo znakov**. Ker pa so znaki materialne narave, misel objektivirajo, jo prenesejo na materialno raven in pri tem *snov preoblikujejo iz prvotnega naravnega (danega) stanja v novo, zamišljeno stanje*. Te nove **OBLIKE** materialov nosijo pomene, ki so jih pre-oblikovali: so enotnost pomena in materije, simboličnosti in formalnosti. Temeljna značilnost kulturnih form je potemtakem v tem, da vedno prenašajo sporočila (komunikacija!) v svoji obliki, poleg tega, da so tudi ta oblika sama. Kot preoblikovane

* S tem seveda nočem zanikati dejstva, da se pod umetnostjo lahko često predstavljajo tudi takšni "ekscenzi".

stvarnosti nosijo v sebi določene **programe za delovanje, programe pre-oblikovanja**, ki jih je proizvedlo, **in modele form**, ki jih je mogoče izvesti (prirejeno po Butina 1983).

To pa že tudi pomeni, da kulturne forme, katerih posebno izraziti in ključni primer so ravno umetniški produkti, predstavljajo še kaj več kot golo popestritev vsakdanjika. V njih moramo gledati kažipot, če že ne kar smernice za nova pojmovanja sveta in še zlasti za nove, vznemirljive in predvsem uresničljive vidike njegovega pre-oblikovanja.

Umetniške forme torej niso niti zgolj dekorativna igrackanja niti samo "poetične oaze" niti preproste ilustracije oz. figurativni kronisti človekove preteklosti in sedanjosti, marveč so s **produktivnimi spoznanji in postopki**, ki so se v njih utelesili in s tem življenjsko verificirali, v veliko polnejšem smislu **uporabni prototipi človekove ustvarjalne prihodnosti** na ustreznem področju stvarnosti, da, **dobesedne anticipacije stvari**, ki lahko pridejo. Zato se je vselej tudi zgodilo, da so najbolj pretanjene prijeme in najbolj prodorne dosežke umetnosti pri priči uporabili in vgradili v kako sredstvo za obvladovanje (=pre-oblikovanje) sveta in za animiranje človekovih stvariteljskih potencialov.

Vse to pa nam govori eno samo stvar, namreč to, da umetnost vsemu videzu navkljub funkcionalno ni prav nič na obrobju življenja, celo več, da se nam, nasprotno, prikazuje kot ultra-živa, ultra-občutljiva in ultra-aktivna konica njegovega najbolj dejavnega in najbolj počlovečenega jedra. In sicer iz vsaj dveh razlogov. - Najprej zato, ker s produkcijo simboličnih oz. znakovnih "izkazovanj življenja misli" (Marx) omogoča *objektivacijo individualnih psihičnih resničnosti, njihovo kulturno komunikacijo, verifikacijo, nadgradnjo in medsebojno oplojevanje*. In drugič zato, ker v **načinu obvladovanja izazne materije** krči pot novim prijemom v pre-oblikovanju sveta in s tem novim človekovim življenjskim načinom.

Znakovnost, ki prebija življenjsko izolacijo "mislečega zrnca" ("Grain de pensée", Teilhard de Chardin) in omogoča tvorbo kulturne resničnosti in **kreativna transcendenca danega** in že doseženega - popolnoma gotovi smo lahko, da bi človek brez teh dveh civilizacijskih "Arhimedovih točk" nikoli ne zmoget takega poleta in takih graditvenih naporov, kot jih izkazujejo konture njegovih dosežkov. Sicer je res, da znakovnost in preseganje že doseženega sama po sebi nista pridržana samo umetnosti, marveč ju v taki ali drugačni obliki srečujemo tudi v znanosti in nasploh v vsaki zares produktivni človeški dejavnosti, je pa po drugi strani tudi res, da sta bili obe vzmeti človekovega življenjskega vzgona z umetnostjo **rojeni** in se v njej na prav poseben in posebno intimen način tudi uresničujeta - namreč pod najbolj izrazito človeškim znamenjem **poosebljanja ali personalizacije**.

- Komaj se je včloveku ukresala misel in je njegova zavest postala sposobna, da se ozre nase in se vidi v strnjeni preprostosti svojih moči, že se je tudi pojavila potreba, da se človek **RAZLIKUJE** od drugih, da se **raz-enači** (diferencira), da se **po-kaže** kot "jaz", kot "oseba". Delo vseh človeških del je kar naenkrat in za vedno postalo prizadevanje, da se v vsakem delcu človeške mase izgradi neko *absolutno originalno središče, v katerem vesolje odseva na edinstven in neponovljiv način* (prirejeno po Chardin 1978: 290-291). Izražati enkratnost, neponovljivost in na edinstven način preraščati že dano. To je tisto **bistveno**, kar zahteva in potrebuje človek, da je lahko resnično človek v najglobljem pomenu te besede - namreč (**originalna**) **osebnost**, ne pa monotoni in zato zamenljivi delec mase, v kateri se mora izgubiti kot kapljice v vodi ali se do brezimnosti raztopiti kot zrnca soli v velikem morju. - Gomazenje panja, mravljišča ali termitnjaka nam razkriva množico tipiziranih enot, ki se s svojo biološko energijo preprosto dajejo

na razpolago "živemu stroju", v katerega so potopljene. Funkcionalna specializacija in tipizacija jim odžira sleherno značilnost osebkov, tj. sleherno možnost samostojne, netipične intervencije v sistemu, katerega sicer nujni, a tudi brezbrizni in zamenljivi člani so. Od tod izvira tista tolikokrat občudovana urejenost, s katero se delovanje panja ali mravljišča izkazuje kot natančni urni mehanizem. Prav od tod pa - ne pozabimo! - izvira tudi toga, okostenela in neinventivna organizacija "prav funkcionirajočih vijakov". To pa je gibanje, ki je ravno nasprotno temu, kar se dogaja v človeški masi.

Pri človeku, ki ga navdihuje in vodi zavest (refleksija), je predanost kolektivu popolnoma drugačna kot v primeru "žuželčje psihologije". Človeški delec stremi za tem, da se - in to kolikor bolj je človeški - kolektivu, v katerega je vpet, in od katerega prejema življenjski vzgon, *ne prepusti*, marveč ga skuša po svojih močeh in v skladu s svojo posebnostjo **aktivno sooblikovati**. In sicer s tem, da se s postopno individualizacijo pooseblja. Človeški delec si iz neke zvestobe življenjskim potencam, ki so se nakopičile v njem, prizadeva povzpeti se do skrajnih meja tega, kar je v njem edinstvenega in nezamenljivega. Skuša se zavedeti sebe prav do konca dogajanja, si izgraditi lastno **identiteto** in postati čimbolj različen od drugih. To pa ne zato, da bi se osamil in izoliral v takem ali drugačnem *egoizmu* (Ego raste v obratnem sorazmerju z egoizmom, piše Chardin), marveč da bi se prav s svojo posebnostjo, prav s tem, kar mu je najbolj notranje in dokončno, suvereno, kot **protagonist** vključil v izgradnjo človeškega družbenega veselja in mu dal svoj neizbrisni pečat. Človek po eni strani kot človek teži k temu, da bi postal kvalitativno čimbolj različen od drugih, **raz-enačen**, po drugi strani pa, da bi se prav preko te svoje različnosti, ki jo uveljavlja, dejavno povezal z drugimi, jih animiral in obogatil, vtem ko bi hkrati tudi sam sebe v prosti konkurenčnosti razlik ustvarjalno verificiral. *Najgloblja in najbolj naravna težnja človeka je, da bi postal osebnost in deloval kot osebnost*. Ob tem pa je nujno povedati dvoje: 1. to, da je poosebljanje "mislečega zrnca" proces, ki ima celo lestvico intenzitet oz. stopenj, in 2. da bo človeški delec, čimbolj bo pač poosebljen, v svojem delovanju tem prej reagiral tudi na v družbi in času sicer komaj zaznavne premike v ravnovesju aktualnega mišljenja in njemu ustreznih prakse, da bo torej ne samo individualist, marveč **angažiran subjekt**, kot pravimo.

Poosebljanje ali personalizacijo bi torej lahko definirali kot neko - človekovi naravi kongenialno - stopnjevito ontocolutivno transformacijo, ki na individualiziran način vodi h koreninam človeškega bitja in v njih akumuliranim sokovom, jih spoznava, osmišlja in kultivira do stopnje središča, v katerem danosti in možnosti veselja odsevajo, učinkujejo, se izbirajo, kombinirajo, spreminjajo in pre-oblikujejo **na edinstven in neponovljiv način**. Poosebljanje je operacija, ki je sorodna nastavitvi globinske ostrine pri fotografskem aparatu ali, če hočete, toku deroče reke, ki samosvoje drevi s sabo material bregov, ga premeša in preoblikuje ter končno odloži kot rodovitni mulj. Po svojem bistvu je koekstenzivna funkcionalnemu osredinjenju oz. koncentraciji naravnih sil in sil človeške narave, po svojem učinku pa je dejavno središče izvirnih pogledov in akcij. *S poosebljanjem se z vsem poudarkom operativnosti zavest vprega v dejstva in fantazija v akcijo*. Z njim se človek kreativno pomlajuje, se s strastno izgrajevanim vrhuncem svoje ustvarjalne zmogljivosti avtentično vpleta v svet in z njim tudi dosega višek svoje originalnosti in življenjske izpoljenosti.

Že od nekdaj pa se je človek posebno **intenzivno** poosebljal v okviru umetnosti. Umetniška praksa namreč človeku že po svoji temeljni naravi postavlja nekaj zahtev, ki

ga, če jih uspe zadovoljiti, neogibno vodijo k osebnemu in preko njega celo k humano univerzalnemu. Najprej zahteva od njega skrajno prežemanje v njem stekajočih se energij, nato nenehno poglobljanje njegovih kreativnih potencialov in njihovo ekstrapolacijo v smeri originalno zastavljenih ciljev in slednjič, kot krono, še izviren, suvereno formuliran kozmos ("svet") pojmovanj in dosežkov, v katerem se dotik njegovih lastnih človeških temeljev brez zmešnjave prelije v arhetiپیčne globine humanega.

a) Jedro sleherne umetniške produkcije je v tem, da se v njej - v skladu z naravo njenih izrazil - bolj ali manj tesno in bolj ali manj očitno povezujejo snovne, čutne čustvene in miselne komponentne v so-delujočo in so-učinkujočo celoto. Ko pravim "se povezujejo", to seveda pomeni, da jih je v teku ustvarjalnega procesa v so-podpirajoče se in so-prežemajoče omrežje naravnal ustvarjalec, ko se je poprej sam - bolj kot v katerikoli drugi človeški dejavnosti - izpostavil kot "fokus konvergence" za ves čudoviti speakter njihovih posebnosti in kreativnih potenc. Umetniški ustvarjalec mora torej, da bi si priskrbel zadostne temelje za pohod k umetniški formi, najprej zbrati, **osrediniti v sebi**, ali z drugimi besedami, **po-osebiti** kopico energij z različnih področij. Vsa ta področja (prostorsko-materialno, psihično, kulturno) in vse te energije mora dobro spoznati v njihovih **medsebojnih povezavah**, mora jih operacionalno prežeti, obvladati in interiorizirati, da bi mu lahko služile kot izrazna sredstva in dajale celovito podlago njegovemu početju. Lahko rečemo, da umetnik najprej pooseblja svet...

b) Ko pa si v tem poživljajočem - in nikoli zares končanem - delu nabere ustvarjalnih moči, mora umetnik poosebiti...**sebe**. Najti mora tisto problematiko in tisti cilj, ki ga bo tako do kraja prevzel, da bo zanj s strastjo in z veseljem zastavil totaliteto ustvarjalnih moči, ki so se nakopičile v njem. Sam sebe, tj. vse, kar se je v njem nabralo najbolj čistega in mikavnega, mora izluščiti in povzdigniti do stopnje ideje, zamisli, hipoteze. To pa je veliko delo refleksije. - Če natančno opazujemo, nam bo hitro jasno, da se običajno iztezamo v osmišljenost in svobodo le z dokaj majhnim, nič kaj posebnim vršičkom samega sebe. Dobro se poznamo in uspešno delujemo le v precej omejenem krogu. Onstran zidov tega območja pa se začenja noč, kjer sicer mrgoli vsebin, odnosov in dogajanj, a je vendar noč, noč vsega, kar biva v nas in okoli nas, mimo naše volje in celo proti njej (prirejeno po Chardin 1975: 41). V tej noči so dogajanja, ki nas *podstavljajo*, v njej so naši *temelji in korenine*. Spustiti se kot "intranavt" v te globine, dotakniti se še neodkritih in plodnih področij tega brezbrežja ter jih **v luči umetniških izrazil postaviti na svoj ustvarjalni horizont** - to pomeni nič več in nič manj kot postaviti temelje svojemu najbolj **avtentičnemu** in najbolj **intimnemu** izkazovanju življenja. *Umetnik pooseblja sebe v svetu...*

c) To pa, kar je pri obeh opisanih nivojih oz. planih poosebljanja, ki ju prakticira človek v umetniškemu ustvarjanju, najvažnejše, ni kaka "naravna" ali funkcionalna prioriteta med njima, marveč dejstvo, da sta oba plana, ko sta enkrat inicialno vžgana kot "življenjski" odločitvi oz. usmeritvi, dve *operacionalno sovreženi spremenljivki*, katerih prostorsko-časovni izraz je umetniška forma kot specifična, avtorsko zasnovana in izrecno (jezikovno) formulirana oblika refleksije sveta in človeka v njem. Raziskovanje celovite povezanosti energij v umetniških izrazilih in okrog njih podžiga razkrivanje bivanjskih temeljev in ustvarjalnih potenc človeka, in narobe, refleksija človekovih avtentičnih potreb in njegovega avtentičnega položaja v svetu daje dodatno urnost in polet umetniškim formulacijam... Koncentracija na eni strani povleče za sabo koncentracijo na drugi in narobe. Ob tem pa se obe ravni poosebljanja ne le vzajemno

poglobljata, pač pa se, ker se obe srečujeta v *realnem pre-oblikovanju naravne* (materija) in *človeške* (psihične) *stvarnosti*, artikulirata tako, da postaneta dostopni ne samo tistemu, ki se v njem dovršujeta, marveč v strukturi umetniške forme tudi drugim. V čudoviti povezavi pogloblitve stroke in življenja poosebljena koncentracija življenjskega člana **zapušča izolacijo delca**, v katerem se je spočela, in se, prevedena v gesto, pesem ples, glasbo, sliko..., v **objektivirani obliki daje na voljo drugim "mislečim zrcem"**. Poosebljeni napor posameznika postane kulturna, tj. *interpersonalna resničnost*.

V čem pa je vrednost te individualne prizadevnosti, tega osebnega pečata stvarnosti, ki nam skozi strukturo umetnine križa pot? Zakaj naj bi se ukvarjali z njim? - Najprej gotovo zato, ker kot objektivirana stvarnost spreminja naše življenjsko okolje, če pridemo z njim v stik, in samodejno zahteva opredelitev našega odnosa do njega. Nadalje zato, ker se je v strukturi umetniškega dela utelesil najbolj prožni, celoviti in zgoščeni val nekega človeškega prizadevanja, val, ki je v "prodoru skozi materijo odložil cvet svojih naporov, spoznanj in vizij, s pomočjo katerih lahko tudi mi postanemo deležni edinstvenega kreativnega vzgona in se ob njem celo ustvarjalno podžgemo. Še zlasti pa zato, ker se umetniške forme, četudi so bile porojene le iz neke osebne zagnanosti, iz potreb in videnj nekega "osebnega veselja", v svojih učinkih prav nič ne omejujejo zgolj nanje, marveč nezadržno vstopajo v nadindividualne dimenzije humanega, preprosto zato, ker iz podobno nadindividualnih dimenzij tudi izhajajo.

V obeh ravneh poosebljanja, ki smo ju opisali, in v njunem ustvarjalnem so-artikuliranju v umetniški praksi, smo v temelju pravzaprav sledili enemu samemu procesu - namreč postopnemu **pojmovnemu zgoščanju** in prežemanju celega spektra energij in dogajanj, ki "od zunaj" in "od znotraj" konstituirajo relief neke človeške eksistence. Gre za energije in dogajanja, ki niso prav nič samo umetnikova last, marveč splošno človeško "okolje". Umetnik te "sile" (npr. naravna stanja in dogajanja, kulturne vzorce, občutke, zaznave, misli...) "**samo**" intenzivno pretaka skožse, jih osmišlja, osmišljeno dovaja v medsebojne zveze ter *pojmovno kombinira v nove sinteze*, ki niso vnaprej dane v obstoječih pojavih, so pa *uresničljive v umetniških produktih*. Energije in dogajanjem ki so "last" nas vseh, torej umetnik **samó** ustvarjalno koncentrira in na tej podlagi uresniči docela nove oblike njihovega sodelovanja. Iz njihove življenjske inertnosti in fragmentarnosti jih - ne da bi se pri tem katerakoli od uporabljenih sil morala odpovedati svojemu najbolj natančnemu in najbolj razpoznavnemu bistvu - naravnava v intenzivne, prečiščene in celovite "aranžmaje", v katerih človeku njegovo okolje in njegovi bivanjski horizonti stopijo posebno **intenzivno** nasproti. Gre seveda za "aranžmaje" oz. ureditve materialnih nosilcev, ki te energije in dogajanja bodisi nosijo bodisi z možnostjo manipulacij, ki jih omogočajo, vzpodbujajo. Ker pa se v teh formalnih ureditvah ki so nosilna plast umetniških del, ogromna širina energij in dogajanj, ki jih podstavlja, prav nič ne izgubi in popači, marveč se celo še intenzivira in pospeši v ognju poosebljene zgostitve, je razumljivo, da se v umetniških delih pahljača stekajočih se in prežetih dogajanj zopet razpre in obudi v sebi vse, iz česar je bila rojena. In človek vidi. Njegov pogled se prečiščen (*kátarhsis!*) razpne preko zmede in *neizravnosti* dogajanj, ki ga ovijajo, potopi se v najbolj vitalne globine samega sebe in se neogibno zazre v obraz novim, še nedoseženim obzorjem in to ravno preko poosebljene koncentracije, ki se je rodila v enem samem "mislečem zrcu" in domnevno samo zanj.

S tega stališča bi torej smeli reči, da se v umetniški ustvarjalnosti dogaja nekaj podobnega kot v leči, ki vsrkava in potrpežljivo zbira blodeče žarke visokega ozračja ter

jih koncentrirajo do mere, ko lahko v postoterjenem zagonu prižgejo plamen. Umetniška dela so prav take leče, ki zbirajo naravne sile in ustvarjalne sile naše človeške narave v sinergične "svežnje", katerih so-delujoča narava nazorno kaže nenavadno moč in izjemne potence prav tistih običajnih sil z dosega roke. Narava in človek zasijeta v novi luči...

Poosebljanje, iz katerega izraščajo umetniška dela, torej ni neka individualistična slepa ulica, marveč "razgledišče nad pokrajino", ki lahko služi vsakomur, ki se je voljan in sposoben nanj povzpeti. In katera ustvarjalna perspektiva bi bila lahko še lepša in polnejša kot ta, s katero človek na vrhuncu svojega lastnega osebnega zorenja sreča tudi višek svoje odmevnosti v svetu? - Osebnost, ki prehaja v univerzalno. Osebnost-univerzalno...

Univerzalnost umetniških rezultatov pa obsega poleg možnosti univerzalnega dostopa do njih (izrecna formuliranost) in široke sinteze dogajanj, ki se v njih razodeva (kompleksnost), še neko dodatno kvaliteto - namreč univerzalnost zadovoljitve potreb, ki se izpolnjujejo z njimi (večplastnost). - Vsako umetniško delo popolnoma naravno izhaja iz določene, bolj ali manj jasno in bolj ali manj močno občutene potrebe, iz *zavestne potrebe* torej, ki je podlaga oblikovalni nameri, zamisli in akciji. Kot "notranje bivanjsko protislovje, ki zahteva razrešitev" (Vojan Rus 1977: 258), je potreba *gonilo*, kot jedro zadovoljitve pa tudi cilj (sleherne) človeške akcije. Vendar pa je v primeru umetnosti treba upoštevati dve posebnosti, ki zadovoljitev potreb na umetniški način v pomembnem oziru ločita od vseh drugih načinov zadovoljitve potreb. - Rekli smo že, da umetnost zadovoljuje človekove potrebe *s posebno izrabo naravnih energij in dogajanj*, točneje, s posebno izrabo njihovih materialnih nosilcev. Dostaviti pa je treba, da umetnost te naravne (čutne) energije in dogajanja izkorišča v njihovi celovitosti, z vsemi njihovimi plastmi, torej tudi z njihovimi čustvenimi, nezavednimi, iracionalnimi resonancami, ki jih vzbujajo v človeški psihi. To je povezano s tem, da so te energije in dogajanja v človekovem doživljanju tesno zlita s celo vrsto odzivov in vsebin, ki jih je nanje navezalo dolgotrajno filogenetsko in ontogenetsko izkustvo z njimi. Sleherna njihova psihična aktivacija torej zaniha ogromno pahljačo doživljajskih in vrednostnih odtenkov. So pa le redki konteksti, ki temu bogastvu resnično puste do besede. Umetnost to pomensko in aksiološko znansiranost s pridom izkorišča. Njeni produkti so namreč vsaj toliko kot duhovni tudi ČUTNI, torej podvrženi čutnemu zaznavanju. Čutno zaznavanje pa je, piše Milan Butina, celostno, se pravi, da vplete celega človeka. Zato je recepcija umetnine s psihološkega stališča v resnici oživljanje, ki zajema veliko več, kot je umetnik položil vanjo. Vsak konzument dodaja osebne vsebine, ki jih je v osebni psihološki izkušnji doživel v zvezi s čutnim področjem, ki je temelj umetnine. Prava umetnost, dodaja Butina, je zato vedno sodobna, ker se vedno znova reflektira v sodobnih zavestnih živih subjektov kot vedno novo estetsko doživetje (Butina 1984: 348).

- Kot drugo pa je potrebno povedati, da človeške potrebe prav zavoljo večplastnosti psihičnih vsebin nimajo samo zavestnih komponent, ampak ravno toliko, če ne še več, podzavestnih, čustvenih in iracionalnih, ki jih umetnosti, ker namerno izkoriščajo pomensko znansiranost dogajanj, s katerimi delajo, lahko razrešijo in zadovoljijo, medtem ko jih znanost in druge oblike produkcij le težka ali pa sploh ne. V možnosti umetnosti nasploh je torej, piše Milan Butina, "da zadovoljuje ne samo zavestno zaznane (čeprav na hoten, zavesten način!, JM) in racionalno spoznane potrebe, ampak tudi njim kongruentne nezavedne, čustvene in iracionalne potrebe... Če bi umetnost odgovorila in zadovoljila samo zavestno spoznane potrebe, potem bi jo razvoj razvrednotil tisti hip, ko

bi bili ti zavestno zaznani problemi premagani in zadovoljeni, kakor se to dogaja v znanstvenem in tehničnem spoznanju. Umetnost pa odgovarja tudi na zavestno in racionalno nezaznane potrebe, ki so splošni in najbrž večni človeški problemi in ki jim zato ni mogoče vedno dati zavestnih odgovorov in racionalnih razrešitev, ali pa se jim ti zavestni odgovori in razrešitve prilagajo tako, da zadovoljujejo iste potrebe na vsakokrat drugačen način. Človek in človeštvo samega sebe še premalo poznata, da bi večino tovrstnih potreb in problemov lahko sploh zavestno zaznala, čeprav jih nejasno, pa vendar močno občutita" (Butina 1982: 253-254).

3.ODKRITJE UMETNOSTI KOT PREDMETA

"Glej, stojim pri vratih in trkam. Če kdo sliši moj glas in vrata odpre..."
(Raz 3, 20)

Svet človeku kljub svoji danosti ni nekaj danega, ampak nekaj za-danega. Dogodki sodijo v nalogo in ne v rešitev.

Znakovnost, ki podžiga kulturno komunikacijo, *transcendenca danega*, ki nenehno širi bivanjska obzorja, in zdaj še *vrhunska zagretost osebnega*, ki se razpenja v dimenzije univerzalno humanega...

Če natančneje premislimo vso to trojno učinkovitost, s katero se umetnost razrašča v človeškem svetu, in če obenem odmislimo vso ono, v dobršni meri nedomišljeno in naivno neučakanost, ki je v zgodovini tu pa tam umetnost hotela vpreči v galejo prosvetiteljske instrumentalnosti in političnega aktivizma, potem nikakor ne moremo pritegniti niti tistim, ki na umetnost gledajo zgolj kot na neko ezoterično in hermetično dejavnost, niti onim, ki v njej vidijo zgolj epifenomen. - Razmislek, ki smo ga opravili, nam je pač neizpodbitno pokazal, da umetnost tako po svojem funkcionalnem ustroju kot po nalogah, ki jih je sposobna opravljati, ni prav nič na obrobju človekovih življenjskih prizadevanj in še manj le z eno nogo v njih. Če se umetnost včasih res tako obravnava, potem je veliko razlogov, da se takšno stanje spremeni.

Eden najpomembnejših je gotovo ta, da se umetnost, kot smo videli, v svojem funkcioniranju in učinkovanju izkazuje kot najbolj **dosledni** in najbolj **sočni generator človekove bivanjske integritete**. Z njo namreč človek, bolj kot kjerkoli, uspeva vse temeljne predpostavke svoje eksistence - naravo, telo, duh in kulturo skupnosti, ki ji pripada - zlitii v en sam enoten in neznansko okrepljeni izbrizg, s katerim dosega neslutene ustvarjalne **perspektive** in nesluteno aktivacijo sveta v sebi in sebe v svetu.

Narava umetniškega oblikovanja in izraznih prvin, ki ga utemeljujejo, namreč človeka neogibno naravnava k raziskovanju in svobodnemu (=zavestnemu) *konstruiranju obstojnih in plodnih ravnovesij med predpostavkami človeške produkcije*, ravnovesij, ki postanejo, ko so uresničena v umetniški formi, prej ali slej in za daljši ali krajši čas trdne in navdušujoče postojanke človekovih ustvarjalnih prizadevanj. Najbolj posplošeno strukturo vzpostavljanja takih umetniških in obenem civilizacijskih mejnikov bi lahko z Milanom Butino takole opisali: telo terja, da se v proizvodu

zadovolje njegove temeljne zahteve (npr. anatomska ustreznost, čutna smotrnost ipd.), zavest zato poišče ali ustvari možnosti, da je to v čim večji meri doseženo v skladu z zahtevami materije in kulture, ki proces zamejujeta, pri tem pa preseže zgolj materialno in čutno dimenzijo in vstopi v neskončne dimenzije duha (Butina 1982: 298). Ta harmonična zlitost oz. prilagojenost materialnih, telesnih, čutnih duhovnih in kulturnih komponent pa je tudi tista, po kateri se umetniški proizvodi ločijo od zgolj tehničnih, v katerih so ponavadi povezane miselne in snovne prvine neglede na zahteve našega telesa in čutov, torej na neestetski način (če izhajamo iz pomena grške besede *aisthetos* - to, kar je možno občutiti) (Butina 1984: 353).

Pri tem pa je, kolikor to še ni bilo dovolj razvidno, treba povedati, da strukturalna celovitost umetniških del ni prav nič samo načelna oz. "kabinetna". Najprej zato, ker ni zgolj miselno, abstraktno formulirana, marveč **dejavno realizirana** v čutni materiji. In drugič zato, ker umetniški produkti - četudi so čisti estetski predmeti, se pravi, da neposredno ne izpolnjujejo nobene uporabne funkcije - v strukturi svojih oblik vendarle nosijo izražene vse potencialne možnosti za oblikovanje tudi povsem uporabnih predmetov na vseh področjih človeške materialne produkcije. V umetniških produktih akumulirana spoznanja se torej lahko spontano prelivajo tudi v pre-oblikovanje čisto pragmatičnega, življenjskega okolja. Pri tem lahko znanstvenim in tehničnim produktom, ki teže v prvi vrsti k funkcionalni prilagoditvi *smotru proizvoda*, dodajo še **estetsko** (telesu in čutom ustrežno) *prilagojenost uporabniku tega proizvoda*, torej človeku (Butina 1984: 353). Svet tako dobiva humane dimenzije...

Umetnost, ki intenzivira človekovo bivanjsko in ustvarjalno integriteto, umetnost, ki plemeniti človekovo življenjsko okolje... Če iščemo besedo, ki bi bolje kot vse druge izrazila vlogo umetnosti v človeškem svetu, potem nam je samo ponoviti tisto, kar smo že na začetku tega zapisa postavili na njegovo čelo: Kvas Zemlje...

Umetnost - preobrazujoči kvas zemlje...

V svoji knjigi z naslovom "*Možnost nove estetike*" filozof Vojan Rus poudarja, da je "ustvarjalnost... izgubljeni ključ filozofije in njenega razumevanja umetnosti" (Rus 1983: 23). Mi pa lahko - potem ko smo se argumentirano prepričali o tem, da umetnost po svoji temeljni naravi ni in ne more biti zgolj neka parcialna človeška dejavnost, neka stvariteljska anomalija ali iregularnost, pač pa prototip kreativne moči, celovitosti, spontanosti in neverjetnosti - to tezo tudi obrnemo in rečemo, da je tudi **struktura umetniške kreativnosti** takšen "izgubljeni ključ" za razumevanje človeške ustvarjalnosti, ključ, ki ga kljub njegovi neposredni bližnjosti tako tipaje iščemo. Vedno bolj se namreč dozdeva - in to povsem upravičeno -, da človek ne bo nikdar sposoben razumeti in kibernetizirati niti umetnosti niti svoje šokantne kreativne sile, **če ne bo dejavnega bistva prve uspel vstaviti v srce druge**. - To izhodišče pa dobi še prav posebno vrednost, ko se zavemo nekega elementarnega dejstva, ki ga je v eseju "človeški čut" (*Le Sens Humain*) Teilhard de Chardin takole formuliral: "Človek ne bo nikdar uspel odkriti in izmojstriti (*maîtriser*) sil sveta, ne da bi hkrati spoznal, da je on sam, (njegova ustvarjalnost, JM) najbolj plemenita in strahovita energija Zemlje" (Chardin 1973: 27).

Kot "prototip" najbolj celovite in kompleksne človekove produkcije je umetnost kažipot k vzmetem in koreninam te "strahovite energije". In če je temu tako, ali ni potem nekaj najbolj naravnega tudi to, da najde umetnost posebno pomembno, da naravno privilegirano mesto tudi v znanstvenih razlagah človeka?...

"Zato, glej, jo privabim, jo povedem v puščavo, spregovorim ji na srce..." (Oz 1, 16)

Znanost se lahko dokoplje do spoznanja umetnosti le, če jo uspe zagrabit pri njenih koreninah. Korenine umetnosti pa so v *njeni specifični pojmovnosti*. - Ta je po svoji naravi **sinkretična**. Z oznako "sinkretičen", ki jo je za opis umetniške pojmovnosti prvi uporabil Milan Butina (1985), hočem povedati, da umetniški pojmi po svoji naravi niso abstraktni na način znanstvenih pojmov, ker so tesno vezani na svoje materialne nosilce in čutne modalitete zaznavanja, ki so podlaga umetniške produkcije. Zato so hkrati po eni strani **miselno-abstraktni**, po drugi pa **čutno-konkretni**, ker jih le tako lahko definiramo njihovi naravi ustrezno. Definicija nekega umetniškega pojma mora zato zajemati tako njegovo miselno abstraktnost kot njegovo čutno konkretnost (Butina 1985). Tu pa seveda nastopi za znanost vrsta metodoloških problemov.

- Prvi je že kar v tem, *da se narava znanstvene pojmovnosti ne pokriva z naravo umetniške pojmovnosti*, ali pa se le delno pokriva, kar nujno privede do enostranosti, nerazumevanj in celo do nesporazumov. - Še dodaten problem pa predstavlja dejstvo, da se umetniški pojmi ne le strukturno ne pokrivajo z znanstvenimi, marveč da se poleg tega nanašajo še na prav specifično problematiko - na problematiko umetniške formalizacije in umetniške formalnosti, tj. na problematiko čutno-materialne organizacije umetniških form. Te problematike pa se v direktni in popolnoma ustreznih obliki ne more polastiti nobena znanstvena disciplina. Zakaj? Da bi odgovorili na to vprašanje se moramo najprej vprašati v čem je bistvo neke znanstvene discipline. Odgovorimo lahko takole: bistvo neke znanstvene discipline je specifičen korpus temeljnih pojmov, ki so povezani v "pojmovni aparat" te discipline; ti pojmi in seveda tudi ves pojmovni aparat so bili izgrajeni oz. formulirani zato in tako, *da bi lahko zajemali problematiko, ki to vedo zanima*; v njih se torej izkazuje posebni raziskovalni interes vede, njene raziskovalne metode, še zlasti pa 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 že 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 samo fizikalne odgovore. To misel, ki ni drugega kot operacionalizirana razširitev ene od tez Wittgensteinovega Traktata, ki pravi, da *"meje mojega jezika pomenijo meje mojega sveta"* (Tractatus, 5.6), lahko uporabimo tudi v zvezi z našo temo in rečemo: 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 tudi iz proučevanja umetnosti potegnil le filozofsko problematiko, psiholog psihološko, sociolog sociološko itd.; pri tem pa bo določen del problematike, ki je umetnosti imanentna, samo njej lastna, še vedno ušel skozi pore filtrov različnih znanstvenih pojmovnih mrež. V znanstvenem proučevanju umetnosti torej vedno ostaja nekakšen izostanek oz. *residuum*, za katerim si različne stroke sicer prizadevajo, a ga ne morejo

zajeti, ker preprosto prehaja meje njihove pojmovnosti in jezika. In ta ostanek je prav pojmovnost umetniške figurativnosti.

Znanosti umetnosti torej ne morejo zajeti in pojasniti na njej ustrezen način, ker jo lahko pojasnjujejo le na **njim lasten način**, piše Milan Butina. Vedno ostajajo **teorije o umetnosti** in nikoli **ne morejo postati teorije umetnosti**. "Tako na primer estetika ni filozofska teorija umetnosti, temveč je filozofska teorija o umetnosti. Lahko pa je filozofska teorija ali nauk o lepem, ker je vprašanje lepega vprašanja recepcije in ne ustvarjanja umetnosti. Umetniki vedno znova predlagajo nove možnosti eksistence lepega, ki jih neka skupnost potem zavrne ali sprejme, filozofija pa teoretično obdela v teoriji o lepem. Znanosti so vedno prepričane, da oblikujejo **teorije umetnosti** in se navadno niti ne zavedajo, da je največ, kar lahko ustvarijo, **teorija o umetnosti**" (Butina 1985: rokopis). To pa seveda ne pomeni, da je znanstveno raziskovanje v proučevanju umetnosti vedno in nujno neuspešno ter da se umetnosti komaj dotakne. Pomeni samo, da pojmovnost in jezik neke znanstvene discipline v direktni obliki bistva umetnosti ne moreta zajeti in izraziti, ker imata svoje korenine v problematiki, ki je lastna znanosti, ne umetnosti. Možno - in še zlasti potrebno - pa je, da se z znanstvenimi metodami, tj. z metodami refleksije, sistematičnosti, kritičnosti in strogosti, izoblikuje pojmovni aparat, *ki bo izražal iz same umetniške prakse ter bo zategadelj sposoben zajeti njej - ne znanosti - imanentno problematiko*. Milan Butina ob tem piše (1985: rokopis), da mora teorija umetnosti uporabljati vse tiste znanstvene teorije, ki ji lahko pomagajo pri njenem raziskovanju, *da pa je ob tem potrebno iskati možnost za študij umetnosti, ki bo izhajal iz strukture same umetniške prakse*. - Nujno je torej znanstveno fundirano teoretično raziskovanje, ki bo raslo neposredno iz zakonitosti proučevane umetnosti, ki bo torej svoje korenine imelo v njej in ne izven nje. To je še posebej pomembno, ker je, kot že rečeno, raziskovanje umetnostnih dogajanj ne le uvod v njihovo "uživanje", pač pa nič več in nič manj kot poglobitev in razžaritev človekovih kreativnih potencialov.

5. ZA KONEC

Dejstvo je, da se danes še (že?) premalo zavedamo, kako neverjetne in nove moči so se z umetnostjo sprožile - in se (lahko) še sprožajo - v nas, in jih zato tudi ne moremo obvladati in vdeti v naše življenjske perspektive. Tako kot nam prišepetuje nezdrava stara navada in danes pogosto prevladujoča storilnostna optika, v umetnosti še vedno radi vidimo le sredstvo, ki naj nam na vse bolj lahek način oskrbi **zabavo in okras**. Pegaza vpregamo v galejo. In Pegaz hira - oziroma je na tem, da se sprijazni z marginalnostjo te tlake. Nujno pa bo moral priti trenutek, ko se bo človek (spet?) zavedel očitnega nesorazmerja te vprege in priznal, da mu umetnost ni le neko dodatno in postransko opravilo, pač pa prototip ustvarjalne akcije in naravni izhod v še nedoseženo in novo (prirejeno po Chardin 1965: 311).

Če pogledamo stališča njene historične vkoreninjenosti v človeški svet in še posebej v stališča njene ustvarjalne in preoblikujoče sile, potem bi z moje strani obstajala vsaj dva zelo resna razloga, da umetnost pritegnemo v jedro človekovih graditvenih naporov in se nad njo tudi razsikovalno zamislimo.

Prvi pomenljiv razlog bi bil že kar v dejstvu, da si prva energetska svoboda in s tem prva spontanost, ki jo koncem paleolitika izkaže človek na prizorišče zgodovine,

nemudoma izbere znamenje umetnosti, da se pod njim razodene. Komaj se s pojavom *Homo sapiens* v rennski dobi misel naenkrat osvobodi, že se tudi, še vsa gorka od eksplozije, oblikotvorno razlije po stenah podzemeljskih votlin (Chardin 1965: 224). Umetnost se torej že s samim svojim rojstvom izkaže, kot povzetek in krona najčistejših in najbolj vitalnih (=svobodnih) v človeku zabrstelih sil. Potemtakem ni samo spremljava, marveč cvet, kot cvet pa tudi najiminitnejše prožilo in kvas človekovega civilizacijskega vijuganja vzdolž osi časa.

Drugi razlog pa je v tem, da se nam umetnost tako v svoji individualni kot družbeni obliki funkcionalno predstavlja kot **najbolj celovito in sintetično produktivno dejanje**, v katerem kot odmev pristne logike človeške evolucije konvergirajo in se v svojih učinkih medsebojno navdušujejo in podpirajo najbolj produktivne niti našega sveta: duh in materija, kontemplacija in akcija, intuicija in čutnost, razum in čustva..., s čimer nas umetnost - zlasti v pogojih naraščajoče delitve dela in izgubljanja se čuta za velike celote - neposredno spominja kreativnih korenin, iz katerih smo rojeni, in nas obenem opominja oz. vzpodbuja k produktivni celovitosti, zahvaljajoč kateri je kompleks *Homo sapiens* dosegel status najbolj odprte in pomične točke "preobražujoče se materije".

Kolikor niso izvajanja na teh straneh vseskozi zmotna, potem nas že ti dve dejstvi spodbujata v misli, da se z razvozlavanjem umetnosti bistveno bogatimo v znanju, kako je bil človeški svet ustvarjen in kako naj se ustvarja še naprej. To pa pomeni - in samo to bi rade povedale pričujoče strani - da umetnost *ni le neko parazitsko, igrakasto in nekoristno vrtničenje ustvarjalnih energij sredi prostočasnih samot, marveč - če le hočemo in zmoremo iti stvarem do dna - prodorni vrtnec, v katerem se kali, animira, počlovečuje in hrani kratko malo vesoljna volja do ustvarjanja. In to je daleč od vsakega naivnega pragmatizma.*

Torej: Umetnost - ne kot obrobno in nekoristno torišče človeškega sveta, kot je bilo pre-dolgo časa v navadi, temveč kot generator, kot os in puščica ustvarjalnosti, kar je veliko veliko lepše (prirejeno po Chardin 1965: 30).

VIRI:

- Batteson, Gregory, *Geist und Natur, Eine notwendige Einheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
Britsch, Gustaf, *Theorie der bildenden Kunst*, Ratingen, Aloys Henn Verlag, 1952.
Butina, Milan, *Elementi likovne prakse*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1982.
Butina, Milan, *Nekatere prvine estetike oblčil*, rokopis, 1983.
Butina, Milan, *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1984.
Butina, Milan, *Likovna teorija kot notranje ogrodje teorije likovne vzgoje*, rokopis, 1985.
Chardin, Pierre Teilhard de, *Le Phénomène Humain*, Paris, Éd. du Seuil, 1965.
Chardin, Pierre Teilhard de, *Comment comprendre et utiliser l'Art dans la ligne de l'Énergie humaine*, v:
Chardin, Pierre Teilhard de, *Les Directions de l'Avenir*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.
Chardin, Pierre Teilhard de, *Božje okolje*, Celje, Mohorjeva družba, 1975.
Charon, Jean E., *L'Esprit - cet inconu*, Paris, Albin Michel, 1977.
Chaumont, Charles, *Le secret de la beauté, Essai sur le pouvoir et les contradiction*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.
Hirsch, E. D., (E.D.Hirsch) *Načela tumačenja*, Beograd, Nolit, 1983.
Hulsebosch, Jan, *Grenzheit der Welt. Wendezeit der westlichen Kultur*, predavanje na 25. Internationale Chemiefesttagung, Dunaj/Avstrija, 1986.
Jerman, Franc, *Razmišljanja o sodobni logiki*, v: *Meje spoznanja*, Celje, Mohorjeva družba, 1973.
Leroi-Gourhan, Andre, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

- Peirce, Charles Sanders, (C. S. Pirs) *Pragmatizam*, Beograd, Grafos, 1979.
- Rader, Melvin, *A Modern Book of Esthetics*, New York, Holt, Reinhardt and Winston, 1979
- Rus, Vojan, *Možnost nove estetike*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1983.
- Whitehead, Alfred North, *The Aims of Education*, New York, The New American Library of World Literature, 1961.
- Wittgenstein, Ludwig, *Logično-filozofski traktat*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1976.