

BESEDA TUJIH AVTORJEV

USODA MODERNE UMETNOSTI

Claude Lévi-Strauss — Georges Charbonnier

Pod tem naslovom objavljamo v slovenskem prevodu dvoje poglavij iz knjige Georges Charbonniera Pogovori s Claudom Lévi-Straussom (Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, Paris 1961). Ime pomembnega francoskega znanstvenika in misleca se je pri nas pojavilo hkrati s polemiko o strukturalizmu. Ta dolguje Lévi-Straussu dobršen del svojih pojmov in metod. Manj je še znano njegovo znanstveno delo v pravem pomenu besede, ki pa ima malo skupnega s strukturalizmom, kakršnega so poskušale razviti različne ideološke in politične skupine, sledeč francoski levičarski tradiciji — tem pomeni strukturalizem približno isto kot psihoanaliza predvojnemu nadrealizmu. Rojen leta 1908 v Bruslju, je postal s spisi Les structures élémentaires de la parenté (1949), Tristes Tropiques (1955), L'Anthropologie structurale (1958) in La pensée sauvage (1962) utemeljitelj socialne antropologije. Tej vedi se posveča kot profesor na Collège de France. V pogovorih z Georgesom Charbonnierom, umetnostnim kritikom in esejistom, je v poljudni obliki razložil svoje poglede na vlogo umetnosti v primitivni in moderni družbi ter prispeval eno najboljših teoretskih razlag sodobnih teženj v likovni umetnosti, zlasti poparta.

UMETNOST IN SKUPINA

Georges Charbonnier — *Kakšno etnološko razliko lahko ugotovimo med umetnostjo tako imenovanih primitivnih družb in umetnostjo, ki ji sicer ne moremo reči »moderna«, pač pa »umetnost naše dobe«?*

Claude Lévi-Strauss — V tej nekoliko nejasni kategoriji »umetnost naše dobe« moramo najprej ugotoviti neki razloček. Etnolog bi se čutil trdnega in na domačih tleh, če bi upoštevali samo grško umetnost pred 5. stoletjem in celó italijansko umetnost, če bi jo končali s siensko šolo. Svet se nam začne izmikati pod nogami šele v 5. stoletju in dobimo v grški umetnosti vtis nečesa nenavadnega, pri italijanskem slikarstvu pa počenši s 15. stoletjem. Šele ko dospemo do teh razmeroma »modernih« oblik in upošteevamo vsako v njeni zgodovinski dimenziji, lahko poskusimo primerjati primitivno umetnost ali primitivne umetnosti s tem, kar je ustvaril naš čas.

Zdi se mi, da se razloček nanaša na dve vrsti dejstev: na eni strani na tisto, čemur bi lahko rekli individualizacija umetniške proizvodnje, po drugi strani pa na njeno čedalje bolj figurativno ali reprezentativno naravo. A tudi tu se moramo natančneje izraziti: ko govorimo o indivi-

dualizaciji umetniške proizvodnje, ne mislimo v prvi vrsti na osebnost umetnika kot posameznika in kot ustvarjalca. Čeprav smo to šele precej pozno opazili, se zdaj zavedamo, da ima umetnik velikokrat te značilnosti tudi v številnih družbah, ki jih imenujemo »primitivne«. Nedavna dognanja o afriškem kiparstvu nam dokazujejo, da je kipar umetnik, da je ta umetnik znan, včasih celo zelo daleč naokoli, in da zna domače občinstvo prepoznati slog, značilen za vsakega oblikovalca maske ali ustvarjalca kipa. Pri umetnosti moderne dobe gre torej samo za rastočo individualizacijo — vendar ne individualizacijo ustvarjalca, marveč njegovega občinstva. Zdaj ne pričakuje več skupina v celoti od umetnika, da ji dobavlja določene predmete, oblikovane po vnaprej predpisanih pravilih, marveč pričakujejo umetniške proizvode ljubitelji — najsi se nam ta izraz zdi še tako čuden, če ga primerjamo z družbami, ki so zelo različne od naše — ali skupine takšnih ljubiteljev.

G. C. — Umetnost je v naši dobi domena amaterjev, in to iz več razlogov. Prvič gre tu za razkol v notranjosti skupine, saj se en njen del prav nič ne zanima za umetnine ali pa bolj ali manj priznava samo degradirane oblike umetnine. Postavlja pa se tudi gospodarsko vprašanje; v naši družbi je namreč umetnina zelo draga stvar, zato ni vsem dostopna. Ali je mogoče kdaj ugotoviti ta pojav tudi v primitivnih družbah — ali mar tam nikoli ne naletimo nanj? Ali je mar v primitivni družbi umetnina vsakemu osebno dostopna?

C. L. S. — To je odvisno od posameznega primera. V določenih primitivnih družbah nastopajo isti družbeni in gospodarski pojavi, ki ste jih pravkar omenili: dogaja se namreč, da umetniki ustvarjajo za posamezne bogate ljudi ali za skupine bogatašev, ki jih skrajno drago plačujejo, in si lahko pridobijo velik ugled s tem, da si zagotovijo vsa dela tega ali onega umetnika. Takšne stvari se dogajajo, so pa izjeme. Vendar ste upravičeno takoj načeli problem družbene hierarhije, saj sem prepričan, da bova na ta problem tudi tu naletela, kakor sva že zadnjič, ko sva razpravljala o napredku in o pomenu zgodovine. Ugotovila sva, da je zgodovina v nekaterih družbah notranja kategorija, neki način, po katerem hierarhično urejene družbe same sebe dojemajo, ne pa okolje, ki bi bile vanj vse človeške skupine enako uvrščene. In tu bova spet našla zelo podobne zamisli.

Vendar se ne bi hotel docela ukloniti tej razlagi, saj se mi zdi, da bi bila, če bi jo sprejeli brez pridržka, manj prepričljiva, kakor če bi prišli do nje po kakšni manj preprosti poti. Povzemam torej tisto, kar sem že ugotovil o dveh značilnih pojavih: to sta individualizacija umetniškega dela, vendar bolj s stališča odjemalca kakor s stališča umetnika; in čedalje bolj figurativna ali reprezentativna narava umetniških del. Po teh ugotovitvah se mi zdi, da lahko opazimo v tistih umetnostih, ki jih imenujemo primitivne, zmerom — in to že zaradi zelo preproste tehnologije zadevnih skupin — neko nesoglasje med tehničnimi sredstvi, s katerimi razpolaga umetnik, in odporom gradiva, ki ga mora premagati oblikovalec in ki mu preprečuje, če lahko tako rečem, da bi napravil — tudi če tega zavestno ne bi hotel — a to največkrat zavestno hoče — iz umetnine preprosti »faksimile«. Umetnik ne more ali noče integralno

reproducirati svojega modela, zato je prisiljen, da *ga označi*. Namesto da bi bila umetnost reprezentativna, postane tako nekakšen sistem znakov. Če pa to dobro premislimo, potem doženemo, da sta ta dva pojava: individualizacija umetniške proizvodnje po eni strani, po drugi strani pa izguba ali oslabitev pomenske vloge umetnine, funkcionalno povezana, in razlog za to je preprost: če naj obstaja jezik, mora obstajati skupina. Samo po sebi se razume, da je jezik...

G. C. — *Ker je konstitutiven...*

C. L. S. — je skupinski pojav, saj ustvarja skupine in obstaja samo v skupini, zakaj jezika ni mogoče samovoljno izpreminjati ali prevračati. Ne bi nam uspelo, da bi se med seboj razumeli, če bi postavljali v naši družbi številne majhne kapelice in bi v vsaki uporabljali svoj jezik, ali pa če bi dopustili, da bi vdirali v naš jezik stalni prevrati ali revolucije, kakršni so tisti, ki jih že nekaj let opazujemo na področju umetnosti. Jezik je torej pomemben pojav, ki prizadeva celoto kakšnega občestva, zlasti pa je pojav, katerega stalnost je sicer zelo relativna, a vendar zelo velika.

Oba razločka, ki smo ju pravkar ugotovili, sta torej le dve obliči iste resničnosti. Sele kolikor kakšen element individualizacije stopa v umetniško proizvodnjo, toliko začenja nujno in avtomatično semantična funkcija umetnine izginjati, in izginja v korist čedalje večje aproksimacije modelu, ki ga skušamo posnemati in ne več samo označiti.

Po vsem tem pa se rad povrnem k sociološkim ugotovitvam, ki ste jih pravkar navedli. Omenila sva zvezo med umetnostjo in jezikom ali vsaj med različnimi sistemi znakov. Ta problem sva že ugotovila v zvezi s pisavo. Ko sva se vprašala, na kakšen pomemben družbeni pojav je zmerom in povsod vezan nastanek pisave, sva se, mislim, sporazumela o tem, da je bila edina sociološka realnost, ki je nastopila hkrati s pisavo, pojav razcepov in razkolov, ki so ustrezali režimom kast ali družbenih razredov, saj je bila pisava spočetka sredstvo za zasužnjevanje človeka drugim ljudem, sredstvo za poveljevanje ljudem in za prilaščanje reči.

Morda ni naključje, da se je preobrazba umetniške proizvodnje, ki sem jo pravkar omenil, dogodila v pismenih družbah. Ne trdim, da je bil ta pojav v renesansi nekaj novega, nova je bila vsaj iznajdba tiska, to je sprememba količinske vloge, ki jo je imela pisava v družbenem življenju, vsekakor pa so bili v dveh družbah, v atenski Grčiji in v florentinski Italiji, razločki med družbenimi razredi in premoženjem posebno izraziti; končno gre v obeh primerih za družbi, kjer je postala umetnost deloma stvar manjšine, saj je ta iskala v njej sredstvo in pripomoček za intimno naslajanje, in to veliko bolj, kakor se je to dogajalo v družbah, ki smo jih imenovali primitivne, in kar je še zmerom v nekaterih izmed njih, to se pravi sistem komunikacije, ki funkcionira skladno z različnimi družbenimi skupinami.

G. C. — *Čisto jasno smo ugotovili, da v naših družbah vsi umetniki soglasno obžalujejo, da njihova dela niso razširjena v tako imenovanih ljudskih slojih. Vendar se ta ugotovitev omejuje samo na medlo obžalovanje.*

C. L. S. — Drugače tudi ni mogoče, saj očitno volja teh umetnikov v celoti pa tudi noben posameznik ne moreta nenadoma predružačiti zgodovinskega položaja, ki je nastajal stoletja. Ugotovimo lahko samo neko dejansko stanje, ki ga pa ne moremo zavestno izpremeniti, ker to ni v naši moči.

G. C. — *Kje naj pa potem poiščemo vzroke za prelom? Ali v skupini ali v spremembi funkcije umetnosti, vezani na druge pojave?*

C. L. S. — Mislim, da te vzroke lahko najdemo v splošnem razvoju civilizacije, ki ni nastala mahoma, marveč v njej lahko razločujemo obdobja, ko se reči ponavljajo. Zdi se mi, da je umetnost izgubila v grškem kiparstvu stik s svojo pomensko funkcijo, a ga je spet obnovila v italijanskem renesančnem slikarstvu. Vendar bi lahko ugotovili takšne pojave tudi v umetnosti drugih družb, bržkone že v egiptovskem kiparstvu, čeprav manj kakor v Grčiji; morda jih lahko opazimo tudi v nekem obdobju asirskega kiparstva in končno v družbi, ki so nanjo opozorili etnologi, kljub skupnim točkam s tistimi, ki sem jih pravkar omenil — to je predkolumbska Mehika. Nedvomno se nisem po naključju domislil predkolumbske Mehike, ko sem omenjal odtenke estetske proizvodnje, saj je bila tudi staromehiška družba pismena. Zdi se mi, da je imela pisava zelo pomebno vlogo v razvoju umetnosti na poti k figurativni obliki; saj je pisava naučila ljudi, da je mogoče s pomočjo znakov ne samo označiti zunanji svet, marveč se ga tudi polastiti, si ga prisvojiti. Ne bom tako naiven, da bi trdil, da je grški kip iz klasične dobe nekakšen *faksimile* človeškega telesa. V nekem smislu je tudi ta kip oddaljen od svojega objekta; prav tako kakor pri afriškem kipu imamo tudi tu opravka z znaki, čeprav manj. Razlika ni torej samo v tem, marveč tudi v odnosih avtorja in občinstva do umetnosti. Zdi se mi, da lahko opazimo v grškem kiparstvu ali v italijanskem renesančnem slikarstvu — vsekakor vsaj od 15. stoletja dalje — v odnosu do modela ne samo prizadevanje za pomensko označitev, ta čisto intelektualni odnos, ki nas tako preseneča v umetnosti tako imenovanih primitivnih ljudstev, marveč skoraj — to bo zvenelo kot paradoks — nekakšno poželenje magične narave, saj počiva na slepilu, da je mogoče ne samo komunicirati s kakšnim bitjem, marveč si ga — prek podobe — tudi prisvojiti. Temu bi rekel »posestni odnos do objekta«, kot sredstvo za prilagoditev kakšnega bogastva ali kakšne zunanje lepote. V tej pohlepni zahtevi, v tej častihlepni želji: zajeti objekt v korist lastniku ali celo gledalcu se mi zdi, da temelji eno izmed velikih izvirnosti tiste umetnosti, ki je značilna za našo civilizacijo.

TRI RAZLIKE

Georges Charbonnier — *Claude Lévi-Strauss, v zadnji oddaji ste govorili o individualizaciji umetnosti; večkrat ste omenili besedi »kolektivni« in »individualni« in se moram zdaj vprašati, v kakšnem odnosu sta ta dva pojma med seboj? Mar si nasprotujeta ali se nemara dopol-*

njujeta? Kaj izraža v svoji sociološki zvezi? Moram si tudi zastaviti vprašanje, ki je nekoliko različno od prejšnjega: ali je razloček med individualnim in kolektivnim — pri tem gre, kakor se spominjamo, za okoliščine, v katerih nastaja umetnina — velja v vseh primerih, tako v primitivnih kakor tudi v naših sodobnih družbah?

Claude Levi-Strauss — Ta razloček med individualnim in kolektivnim, ki se nam zdi tako jasen, ima le malo pomena v razmerah, v kakršnih poteka estetsko ustvarjanje v primitivnih družbah. Tudi te družbe poznajo slavne umetnike; priznajo jim, da lahko delajo po svoje, dajejo jim prednost pred drugimi in jih bolje plačujejo — o tem ni dvoma.

Se več: umetnik skuša pogosto zadovoljiti svoje osebne potrebe. Oglejmo si na primer, kako je v tem pogledu v primitivnih indijskih družbah, kakršne najdemo še dandanašnji v Bastarju in v Orissi in kjer živijo mongolska, bolj ali manj mešana ljudstva. Ponekod se je visoko razvilo slikarstvo, in sicer v obliki stenskega slikarstva, katerega funkcija je v bistvu magična in religiozna; s takšnimi slikami zdravijo bolnike in napovedujejo prihodnost, ali pa natančneje: kadar se znajde kakšen človek v kakršni koli telesni ali moralni zagati in si hoče pomagati — tedaj se obrne na čarovnika, ki je hkrati tudi slikar, in ga zaprosi, naj mu okraši steno hiše z velikimi motivi, ki nimajo zmerom neposredno reprezentativne narave. Čarovnik je torej človek, ki mu priznavajo duševne darove ter ne nastopa samo kot zdravnik in svečenik, marveč tudi kot slikar. K svojemu klientu se napoti na večer pred dnevom, v katerem naj bi opravil svoje delo. Plačajo ga zelo velikodušno — naročnik ga pogosti in tudi prenoči, sanje, ki jih ima tisto noč, z vsemi podrobnostmi nariše na steno hiše.

Delo, ki bo tako nastalo, pa ne bo plod njegove najgloblje individualne podzavesti, marveč se bo ravnalo po izredno strogih pravilih; tuji amater, ki gleda na te slike od zunaj, bo nemara domneval, da je vse takšne slike ustvarila ista roka, saj ni velikega razločka glede tega, ali so stare že več kakor petdeset let ali novejše, ali celo čisto novega datuma. Tu torej vidimo nadvse individualne možnosti umetniškega ustvarjanja, ki so med seboj skoraj nerazrešljivo povezani, po drugi strani pa čisto sociološke in kolektivne ustvarjalne možnosti.

Ta dva aspekta sta nerazdružno povezana, kakor da bi bila plod, ki je nastal hoteno in sistematično podzavestne dejavnosti duha, ki si prizadeva ustvariti umetniško delo — to so sanje, ali ne? — in tako prispemo do točke, v kateri razločka med individualnim in kolektivnim že skoraj ni več. Tedaj se lahko vprašamo, če ni mar treba vrednosti in pomena tega razločevanja omejiti v primeru, ko gre za umetnost, ki se dogaja na določeni točki hotene in zavestne dejavnosti, na bolj površni ravni, če lahko tako rečem, duševne dejavnosti. Medtem pa tako imenovane primitivne družbe bolj objektivno priznavajo vlogo nezavedne dejavnosti v estetskem ustvarjanju ter s presenetljivo jasnovidnostjo usmerjajo to temno življenje duha.

C. L. S. — Rekel bom: razloček je v naših družbah važen; v družbah, zelo različnih od naše družbe, pa ni več važen.

Prvi razloček je torej v tem: važnost ali nevažnost razločevanja med individualno in kolektivno proizvodnjo. Drugi razloček (in vi mi boste seveda rekli, da dandanes več ne velja, ampak jaz se bom k temu povrnil; zavzemimo torej za hip stališče nesoglasja) pa je nasprotje med umetnostjo, katere cilj je v bistvu pomenska označitev, in umetnostjo, ki meri k temu, kar sem pravkar imenoval »posestniški čut«, in je imela dolgo časa čedalje bolj reprezentativno naravo in čedalje manj označevalno.

Končno gre pa tu še za neko tretjo razliko; ta razlika je po mojem v zelo zavestni in sistematični tendenci estetske dejavnosti, v težnji, da bi se še bolj zaprla sama vase, to je, da ne bi vzpostavila neposrednega stika s predmeti, marveč z umetniško tradicijo: »zgled velikih mojstrov«, »slikati po zgledu mojstrov«. Tudi tu imamo opravka z razločkom, ki ne velja za primitivno umetnost, ker nihče ne bi postavil tega problema, kolikor je zagotovljena nepretrganost tradicije. Tako smo sedaj omejili tri koncentrične cone, tem pa ustrezajo trije tipi sredobežnih gibanj, ki težijo za tem, da bi se umetnost zaprla sama vase, da bi postala svet zase: individualizem, reprezentacionizem in tisto, čemur bi lahko rekli: akademizem. Zdaj pa mi boste zastavili vprašanje: kako pa je s sodobno umetnostjo?

G. C. — *Vsi ti izrazi tu ne bodo več prišli v poštev?*

C. L. S. — Ne bomo jih več uporabljali, ampak v kakšnem smislu? Prva sodobna revolucija, to je... Zavajate me, da govorim o rečeh, ki jih ne poznam in za katere ste vi izvedenec. Ali lahko rečemo, da je bil to impresionizem?

G. C. — *Da, zdi se mi, da je bila to prva zares zunanja manifestacija sodobne umetnosti, ki jo je gledalec zares opažal.*

C. L. S. — Zares si ne drznem vdirati na področje, kjer nisem doma. Presojam ga samo v grobem, od zunaj in s sociološkega vidika, to je, obravnavam slikarske revolucije kot preobrazbe, ki ne zadevajo samo ustroj umetnin, marveč vzbujajo tudi v skupini določene odmeve, in zdi se mi, da impresionizem boljje ustreza tej težnji k...

C. C. — *Ne bi trdil, da sem strokovnjak za takšna vprašanja, in čutim, da sem spričo etnologa povsem razorožen. Čisto pa se strinjam z njim v tem, da je impresionizem zunanja manifestacija, vidna manifestacija...*

C. L. S. — Vzemimo impresionističnega slikarja: kaj skuša storiti? Zdi se mi, da se njegova revolucija strogo omejuje na tretjo razliko, ki sem jo pravkar omenil. V bistvu skuša preprečiti, da ne bi gledal na predmet z očmi kakšne šole; hoče, da predmet, ki ga namerava upodobiti, ali model, ki ga navdihuje, ne bi bil takšen, kakršnega so predstavljali stari mojstri, marveč pravi predmet, »takšen, ki vanj verujemo«. Ali je mogoče reči tako?

G. C. — *Mogoče je reči.*

C. L. S. — Vendar je ta predmet, v katerega verujemo, še zmerom predmet, ki ga je treba upodobiti, predmet, ki si ga je treba prisvojiti.

J. C. — *Vendar zveni nekoliko domišljavo, če hoče kdo gledati predmet z istimi očmi, kakor ga gleda fizik.*

C. L. S. — Nedvomno.

G. C. — *Beremo Fresnela in skušamo izkoristiti njegove teorije; prepričani smo skoraj, da se ukvarjamo s fiziko, ko slikamo.*

C. L. S. — To je torej nekakšna reakcionalna revolucija; revolucija je, saj ovržemo z njo do tedaj veljavne konvencije, a vendar z njo ne dojamemo bistva problema: tistega bistva problema — ali tistega globljega problema, ki je zvezan s semantičnim značajem umetnine. »Posestniško reprezentativni« aspekt v impresionizmu ni okrnjen in njegova revolucija je površinska, epidemična, ne glede na to, kakšen pomen ima za nas, in ne da bi pri tem skušali zmanjšati veličino impresionističnih slikarjev, ki jih prav tako občudujem, kakor jih nemara vi.

G. C. — *Impresionistično slikarstvo se zmerom ustavlja na površini; že zato, ker površina impresioniste bolj zanima od vsega drugega; površina predmeta jih zanima, disociacija svetlobe v trenutku, ko pride v stik s predmetom.*

C. L. S. — In končno ne samo to. Če bi hotel kreniti v to smer, bi rekel, da impresionizma ni mogoče presoјati zgolj s formalnega stališča; menil bi tudi, da ima vsebina impresionističnega platna tudi sama po sebi znaten vpliv, kakor ...

G. C. — *Impresionist ne doseže predmeta v njegovem jedru.*

C. L. S. — Dovolite mi, da zavzamem nekoliko bolj površno stališče od vašega. Pri impresionistih se mi zdi zanimiva ne samo sprememba slikarskega načina, marveč tudi sprememba snovi: pri njih kar na lepem opazimo, da so jim najljubše preproste predmestne krajine, podeželski prizori, ki se zdijo često nehvaležni, kakor so na primer njiva, preprosta skupina dreves; in zdi se mi, da opazimo v tem znatno spremembo glede na tisto, kar so razumeli pod izrazom »pokrajina« ne samo Poussin, marveč tudi romantiki: to naj bi bila vzvišena pokrajina z gorami, slapovi, stoletnimi drevesi in tako naprej.

G. C. — *Da. Ampak tu gre za neko splošno težnjo, ki jo opazimo v vseh umetnostnih panogah, tudi še zdaj, sto let po impresionizmu, in ki obstaja v tem, da prestavimo junaka na zemljo, da ga postavimo v podzemsko železnico, saj je to tisto okolje, v katerem živi.*

C. L. S. — Seveda, to pa zato, ker tista prvovrstna narava, tisto razkošje, ki smo si ga lahko privoščili za upodabljanje v 17., 18. in začetku 19. stoletja, polagoma izginja spričo napredka mehanične civilizacije,

mostov, železnic, urbanizma. Zavedamo se, da moramo navaditi ljudi na to, da se bodo zadovoljili z drobižem, z drobci tiste narave, ki je zanje za zmerom izginila, saj je ta drobiž vse, kar jim je še ostalo; to vzgojno nalogo je prevzel impresionist, to vlogo vodnika po naši civilizaciji.

G. C. — *Povečali smo tisto, kar se je začelo pomanjševati.*

C. L. S. — Da, ali bolje rečeno, prizadevali smo si, da bi čim močneje izkoristili, če lahko tako rečem, tisto zmanjšano področje, ki nam je bilo še na voljo. Mislim pa, da se v glavnem vkljub temu vsi strinjamo, da je — s formalnega stališča — revolucijo, ki jo je prinesel impresionizem, zavrlo prav to nasprotje: vrnitev k čistemu predmetu, k golemu predmetu, ki ga ne gledamo nič več z očmi mojstrov, vendar se nismo zavedeli, da v tem ni glavni problem; glavni problem je v tem, da doženemo, če je predmet naznačen ali obnovljen, ali da doženemo vsaj to, katerega izmed teh dveh ciljev si prizadevamo doseči, saj v resnici objekta nikoli ne moremo obnoviti.

Kubizem je nadaljeval isto revolucijo, s tem da se je lotil drugega razločka. Znova je odkril semantično resnico umetnosti, zakaj njegova težnja je v tem, da bi odkril pomen predmetov, ne pa samo predočeval. Gre torej za revolucijo, ki sega globlje od revolucije impresionizma, čeprav je najprej izkoristila njegove rezultate. Kubizem presega predmet in seže prav do pomenskega označevanja. Vendar v kubizmu zmerom manjka nekaj bistvenega, zaradi tega ga ne smemo vzporejati s primitivnimi umetnostmi — čeprav ni naključje, da so kubisti črpali iz primitivnih umetnosti navdih, da so te umetnosti ljubili, in tudi mi sami čutimo, da objekti pri njih laže in srečneje sobivajo kakor v drugih oblikah slikarstva.

G. C. — *Da, saj pri impresionistih sploh niso sobivali. Sisleyja ni mogoče postaviti poleg kakšne črnske skulpture — kaj takšnega bi bilo nepojmljivo!*

C. L. S. — To pa zato, ker so se kubisti navdihovali pri primitivnih umetnostih in ker so v nekem smislu razumeli, kaj se lahko pri teh umetnikih naučijo in kaj jim prinašajo. Vendar gre pri tem za neko temeljno težavo, kateri kubizem ni bil kos: pravkar ste jo sami omenili, namreč to, da so okoliščine, v katerih nastaja umetniška proizvodnja, še zmerom individualistične, in kubizem sam po sebi ne more znova obnoviti kolektivne vloge umetnine. Če priznamo našo hipotezo treh razlik, potem doženemo — po nekakšni vzvratni poti — da je impresionizmu uspelo premagati zadnjo, najbolj površno izmed treh razlik; da je kubizem premagal drugo, srednjo izmed teh razlik; še zmerom pa obstaja ena, in to najgloblja; in zaradi nje je mesto, ki naj bi ga zavzela umetnost v družbi — onstran estetskih oblik — še zmerom sporno. Zdi se mi, da tega nismo temeljito razmislili in bi se morda dalo kako razložiti ta razmeroma novi in presenetljivi pojav, hočem reči, nenavadno obilje »manire« pri enem in istem slikarju, tako da opazimo na primer pri vsem Picassojevem delu tisto radikalno spremembo slikarskega načina, vse tiste ...

G. C. — *To že tudi sami uvidevamo ... vse spremembe manire lahko v naši dobi povežemo s tremi velikimi imeni.*

C. L. S. — Da.

G. C. — *V glavnem so to Picasso, Masson in Picabia, pri njih pač opazimo nepretrgano izpreminjanje manire.*

C. L. S. — *Vendar temu nismo priče samo pri slikarjih, saj bi na glasbenem področju Stravinskega v nekem smislu lahko primerjali s Picassojem.*

G. C. — Da.

C. L. S. — *Tudi tu opažamo neprestano spreminjanje manire, torej je ta pojav v nekem smislu sociološke narave in se mi zdi, da je v tesni zvezi — kot njena neposredna posledica — z individualizacijo umetniškega ustvarjanja; vse se dogaja tako, kakor da bi kubizem, ker je bil nesposoben, da bi premagal to nasprotje ali to antinomijo med umetnikom in gledalcem (zlasti pa še med umetnikom in kupcem, saj je očitno kupec tisti »operativni« gledalec pri vsej stvari) samo zamenjal en akademizem za drugega. Akademizem predimpresionističnega slikarstva je bil, da se izrazimo lingvistično, akademizem »označenega«: predmete — človeški obraz, cvetlice, vaza — ki smo jih skušali predstaviti, smo videli z očmi konvencije in tradicije; spričo obilja manir, ki jih opazimo v določeni dobi, v določenem trenutku pri sodobnih ustvarjalcih pa akademizem označenega izginja, vendar samo v prid novemu akademizmu, ki bi ga imenoval akademizem označevalca. To je celo akademizem govornice, saj pri Stravinskem ali pri Picassaju opazimo skoraj pretirano pohlepno uporabo vseh sistemov označevanja, ki jih je ali jih še uporablja človeštvo, odkar mu je na voljo umetniški izraz, in povsod tam, kjer ta izraz uporablja. Akademizem govornice je nadomestil akademizem snovi, saj ni nobene možnosti, če ostanejo možnosti umetniškega ustvarjanja individualne, da bi postala resnična govornica, govornica (in tu se vračam k svojemu izhodišču) je pač nujna stvar skupine in nekaj ustaljenega.*

G. C. — *Da, vendar bi lahko rekli, da je temu v nekem smislu vzrok lahkotnost — morda ne prevajanja — marveč lahkotnost prenosa, prestave: komunikacije so se pomnožile, vendar to ne pomeni samo večje možnosti potovanja, marveč tudi to, da lažje spoznavamo, beremo, gledamo reprodukcije: na tem področju moramo omeniti pojav, ki ni nič manj važen od pisave, to je fotografija.*

C. L. S. — Prav gotovo!

G. C. — *Že kubistični slikar je imel to možnost, in odkar se je začela razvijati ta individualizacija, lahko umetnik spozna vse tisto, kar je bilo storjeno prej, in se lahko seznanja z drugimi jeziki.*

C. L. S. — Ne: nauči se jih ... In niti ne bi rekel nauči, saj se jih ne nauči, marveč jih opiče posnema ...

G. C. — *Dožene, kako so ti jeziki narejeni.*

C. L. S. — ... jih povsem iluzorično preobrazi, saj gre tu samo še za zunanji videz znaka: sporočilo očitno ni več v tem, in besede sporočilo tu ne uporabljam v metafizičnem pomenu, marveč v smislu, kakor ga uporablja teorija komunikacij.

G. C. — *Vsak slikar je postal izvedenec.*

C. L. S. — Da, vendar ne verjamem, da je to dovolj; če preučimo umetnike tistih družb, ki jih označujemo kot primitivne, potem doženemo, da tudi oni vedo, kaj se dogaja zunaj. Seveda niso vedeli, kaj se je zgodilo dva tisoč let pred njimi, in tudi tega ne vedo, kaj se godi dva tisoč kilometrov proč od njih, poznajo pa umetnost najbližjih ljudstev, ki se morda prav tako globoko razločuje od njihove, kakor se egiptovska umetnost od gotske ali baročne; vendar njihov odnos ne pomeni vključevanja, marveč nasprotno, zavračanje, skrbi jih, kako bi ubranili svoj lastni »jezik«, in imajo za to kaj tehten razlog: zavedajo se namreč, da bi se semantična funkcija umetnosti, njena vloga v notranjosti družbe zrušila, če bi preveč širokosrčno in preveč lahkotno sprejemali v svojo umetnost zunanje sestavine. Takó torej vidite, da to obilje manir pri nekaterih sočasnih umetnikih ali ustvarjalcih ... ne pomeni asimilacije tujih govoric, marveč nekakšno igračkanje z jeziki.

G. C. — *Jaz sem pa še zmerom prepričan, da moramo poudarjati — oprostite, ker se vračam k temu — dejstvo, da gre tu za pojav, ki je značilen za malo ljudi, in to prav za največje na področju vsake umetnosti; izpremembo manire očitno opazimo pri največjih umetnikih, pri Picassosu, pri Giacomettiju.*

C. L. S. — Strinjam se z vami, vendar ne vidim temeljnega razločka med tema dvema zagatama, če lahko tako rečem, v kateri je zašlo sodobno slikarstvo, in zagato, v kateri se je znašel Picasso in zaradi katere mora žonglirati z različnimi manirami, preskušati drugo za drugo, ker so znaki ohranili v določenem sistemu znakov samo še formalno funkcijo: v resnici — in če govorimo sociološko — nam ne rabijo več za komunikacijo v okviru skupine; sem spadajo tudi poskusi abstraktnih umetnikov, ki ne pomnožujejo več vsak zase sistemov znakov, marveč skuša vsak analizirati svoj sistem, ga razkrojiti in popolnoma izčrpati ter mu pri tem odvzame njegovo signifikativno funkcijo, celo samo možnost označevanja. Zdi se mi, da gre tu za dva postopka, ki sta oba znamenje obupa, a se medsebojno dopolnjujeta.

G. C. — *Vendar je pri tem nekaj presenetljivega: če povzamem vse tisto, kar ste rekli, potem lahko ugotovim, da ste pravkar označili tri temeljne razločke, ali ne?*

C. L.-S. — Da.

G. C. — *Potem ste razpravljali o fenomenu umetnosti, a ne umetnosti moderne dobe, temveč moderni umetnosti... Sodili ste, da bi impresionizem lahko premagal prvo težavo, s katero se je morala spoprijeti moderna umetnost, in da bi kubizem lahko premagal drugo. Toda ali ni kubizma — v nekem smislu — vseboval že impresionizem?*

C. L. S.: — Da.

G. C. — *Abstraktno umetnost pa v nekem smislu vsebuje že kubi- zem. Ali ne bi bilo a priori in še preden stvar sploh raziščemo, upravičeno misliti, da bo abstraktna umetnost kos tretji izmed omenjenih težav? A vendar se je po vašem mnenju prav abstraktna umetnost znašla v največji zagati.*

C. L. S. — Ne, mislim, da abstraktna umetnost temu ni bila kos, čeprav bi bilo zelo zapeljivo gledati na stvari s stališča simetrije...

G. C. — *Potem bi šlo pa vendarle preveč gladko!*

C. L. S. — Da.

G. C. — *Če pa je tako, potem se sprašujem, kako...*

C. L. S. — Vendar vidite, te tri razlike...

G. C. — *In prav tedaj, ko se mi je zbudilo največje upanje...*

C. L. S. — Da!

G. C. — *Pravijo mi: ne...*

C. L. S. — A tedaj bi vam ugovarjal, da je treba vnesti neko razliko, celo hierarhijo v ta tri nasprotja, ki sem jih pravkar začrtal. Dve zadnji nasprotji, tisti, ki ju je bilo mogoče premagati, se nanašata na tisto, čemur bi marksisti rekli nadgradnja; prvo nasprotje, to je kolektivna funkcija umetnine — pa spada v okvir tako imenovanih infrastruktur. Zgolj formalna evolucija, pa tudi dinamika, značilni za estetsko ustvarjanje, temu nasprotju ne moreta do živega. V trenutku, ko zadenemo na to nasprotje, se umetnost — če mi dovolite, da se tako izrazim — spotakne ob sociološki resničnosti, in izkaže se, da je ne more predru- gačiti. V tem smislu imam občutek, da gre tu za zagato.

G. C. — *Zagato, ki jo opazite samo v slikarstvu?*

C. L. S. — Ne ugotavljam je samó na področju slikarstva; nič manj očitna se mi ne zdi v glasbi.

G. C. — *In ki jo prav tako opazite na področju literature, pisane besede?*

C. L. S. — Na področju poezije, da, in bržkone tudi na področju romana ... ne vem sicer, zakaj se omejujem ... Da, zdi se mi, da ... Menim sicer, da je to dokaj banalna ugotovitev — in tega nisem samo jaz dognal — da smo res zašli v nekakšno slepo ulico, ko smo se zavedeli, da smo siti takšne glasbe, kakršno smo poslušali doslej, da smo se naveličali slik, kakršne gledamo vsak dan, da nam že preseda brati knjige, kakršnih smo navajeni. Odtod izvira neka malce nezdrava napetost, rekel bi, nezdrava prav zato, ker se je preveč zavedamo. Ta napetost izvira iz preskušanja, porodila jo je volja, da bi nekaj ustvarili, vtem ko so veliki tovrstni preobrati — če so plodni — dogajajo na mnogo manj zavestni ravni, kakor se v sedanjem času — ko skušamo zavestno in hote izumljati nove oblike. In v tem vidim zares znamenje nekakšne krize ...

G. C. — *Krize, ki je temeljne narave, ki lahko povzroči — če sem vas prav razumel — da bo izginilo vse tisto, kar imenujemo umetnostne oblike? ... S tem, da se bo najprej pokazala njihova nekoristnost?*

C. L. S. — Veste, z etnografskega stališča — in prav gotovo ni bilo prav, da sem se pustil od vas zapeljati vstran in sem opustil to stališče — v tem ne bi bilo nič monstruoznega ali sramotnega. Saj končno umetnost ni imela zmerom tako važne vloge v človeški družbi; poznamo družbe, ki so se odlikovale po velikem umetniškem bogastvu, pa tudi druge, ki so v tem pogledu hudo revne.

G. C. — *Nedvomno. Sicer pa se kažejo znamenja, ki govorijo v prid vaši trditvi. To dokazuje že volja, ki so jo pokazali vsi ustvarjalci na vseh področjih, da bi med seboj povezali življenje in delo takó, da tega ne bi bilo več mogoče ločiti. V tem pač lahko vidimo znamenje nekakšnega obupa: Artaud bi rad dosegel, da bi bila njegova poezija isto, kar je sam; slikar hoče, da bi bila slika isto, kar je on sam, glasbenik hoče, da bi bil zvok isto, kar je on sam, tako da ne bi bilo več mogoče ločiti telesa od podobe, telesa od barve, telesa od zvoka, telesa od besede.*

C. L. S. — Da, končno se mi zdi ...

G. C. — *Mar je to zato, ker vsi mislijo, da se jim vse izmota: barva, zvok, podoba?*

C. L. S. — To je morda znak, da hočejo napraviti iz vsakega lesa puščico, ker jim je snovi začelo primanjkovati?

G. C. — *Samo nekaj se moramo pri tem vprašati ... Pripravljen sem priznati, da mora sleherna oblika prej ali slej izginiti, da je umetnost tudi sama postala ...*

C. L. S. — Samo ne pozabite, da so ta izginotja začasna, upoštevati moramo pač naša merila!

G. C. — *Dobro vas razumem, vendar si moram tedaj takoj zastaviti neko vprašanje: kakšno nalogo ima umetnost? Ali lahko iz vloge, ki jo*

ima umetnost v primitivni družbi, sklepam na vlogo, ki jo ima umetnost v naših sodobnih družbah? In ali lahko po tej poti pridem do sklepa, da je postala vsaka umetnost nepotrebna? Da se mora roditi nekaj, kar morda sploh ni umetnost? Ali pa da je nasprotno propad umetnosti nekaj tako naravnega, da tega nihče niti opazil ne bo?

C. L. S. — Prihodnosti ne bi rad napovedoval, opozoril pa bi vas rad samo na neko vrzel v tistem, kar sem vam pravkar povedal in nam omogoča, da v nekem smislu naš problem razširimo: rekel sem namreč, da opazimo pri vsakem estetskem ustvarjanju nekakšno nesorazmerje med tehničnimi sredstvi, ki so na voljo umetniku, in odporom samega ustvarjalnega procesa — recimo: odporom gradiva — in da to nesorazmerje, včasih večje, včasih manjše, kakršna je pač družba, v kateri se dogaja, zmerom pa realno, vsiljuje umetnosti bistveno signifikativno vlogo. Kadar ne moremo dobiti »faksimila« določenega modela, tedaj se zadovoljimo s tem, da ga označimo, ali pa si to vlogo kar sami izberemo. Naj še dodam, da se to nesorazmerje ne nanaša samo na sredstva. Sredstva so lahko nezadostna, in to se pogosto dogaja pri umetnostih, ki jih imenujemo primitivne, v najširšem pomenu te besede — pri tem so vključeni italijanski slikarji prav tako kot umetnost primitivnih ljudstev. Mogoče pa je tudi, da se pojavi nekaj, čemur bom rekel: pretiranost objekta. In ta pojav se mi zdi zelo očiten v umetnosti primitivnih ljudstev, pri katerih ne moremo reči, da se pojavlja signifikativna funkcija samo zaradi tehnične nemoči, saj poznamo ljudstva, ki jih imenujemo primitivna, a so razvila pri svojih ustvarjalnih postopkih izredno tehnično popolnost; sami veste, da spada predkolumbsko lončarstvo v Peruju med najpopolnejše vseh časov in da sodi arhaično tkalstvo v Peruju med vrhunce tekstilne umetnosti. Vendar opazimo pri ljudstvih, ki jih imenujemo primitivna, zmerom neko preobilje predmeta, ki obnavlja tisti prostor, tisto razliko, in ki poskrbi za to, da je vesolje, v katerem živijo ta ljudstva, v veliki meri nadnaravno. Ker pa je nadnaravno, ga po definiciji ni mogoče predstaviti, saj je nemogoče izdelati njegov faksimile in model. Zato model zmerom presega svojo podobo, najsi bo to zaradi pomanjkanja ali zaradi preobilja, ter zahteve umetnosti zmerom presegajo sredstva, ki so na voljo umetniku. V tem pogledu se mi zdi, da je nekaj precej ... vznemirljivega, bi rekel, za prihodnost umetnosti v razvoju naših sodobnih družb: znanstveni napredek nam je omogočil, da smo lahko zelo »zreducirali« objekte. Vse tisto, kar nam omogoča znanost zaznati o predmetih, je nekako odvzeto, odtegnjeno estetskemu dožemanju, medtem ko pri primitivnih narodih ...

G. C. — *O tem ni dvoma.*

C. L. S. — ... ki jim je znanost docela ali skoraj docela tuja ...

G. C. — *Tam se področje umetnika skrči, o tem bom še spregovoril ...*

C. L. S. — Da, objekt je tam mnogo pomembnejši, predmeti so težji, gostejši, obremenjeni so z marsičem, česar za nas ni več, ker smo te predmete že očistili.

G. C. — *Osiromašili ste umetniško snov.*

C. L. S. — Kdo pa je to — »mi«?

G. C. — *Znanstveniki! Da, to je tisto, kar mislim! Ampak pravkar ste mi rekli — če sem vas prav razumel — da se je signifikativna funkcija umetnosti porodila iz obstoja nekega nesorazmerja. Vprašujem se, ali se ta signifikativna funkcija ne vzdržuje zaradi obstoja neke nemogućnosti, nemogućnosti, ki se poraja predvsem zaradi tega, ker krčite področje, s katerim razpolaga umetnik, ker krčite njegovo torišče — in ugotoviti moramo, da postaja ta nemogućnost čedalje večja, ta nemogućnost obstaja, in novi obupi umetnika — in ta je, mislim, veliko bolj globoko zasidran, kakor je bil tisti, o katerem so menda govorili pred dvajsetimi leti — to je obup spričo spoznanja, da zunaj ni nobenega mesta več, da nima več občutka, da mora kaj povedati, da nima več občutka, da lahko kaj vidi; a iz vseh teh nemogućnosti hoče vendarle ustvariti svoje oblike. Vzemimo zgled s področja gledališča: eden izmed največjih sodobnih dramatikov — Samuel Beckett — mar ne izraža prav on natanko to, kar hočemo povedati?*

C. L. S. — O gledališču ne morem razpravljati, ker sem — oprostite — zanj alergičen. Kadar grem v gledališče, imam zmerom vtis, da sem po nerodnosti vdrl k ljudem, ki stanujejo pod menoj, in da poslušam pogovor, ki se me ne tiče in me tudi ne zanima. Pustiva torej gledališče raje pri miru! No...

G. C. — *Zoživa nekoliko najino področje!*

C. L. S. — Čeprav je v nekem smislu problem isti in gre za skrajno figurativno plat, za »faksimile« gledališča, — dejstvo, da nastopajo na odru ljudje iz mesa in krvi, vtem ko jaz od umetnosti zahtevam, da mi pripomore ubežati iz človeške družbe in me popelje v neko drugo — tudi tu spet naletimo na problem signifikacije.

G. C. — *Toda ali ni tedaj, če izločimo gledališče, postala umetnikov objekt, prav ta nemogućnost, da bi bil on sam?*

C. L. S. — Da, mislim, da imate popolnoma prav.

G. C. — *Na področju poezije to že drži: Artaud ustreza tej definiciji.*

C. L. S. — Umetnost zdaj zares teži k izničenju... objekt se nam popolnoma zmika in teži k temu, da postane samo še sistem znakov.

G. C. — *Objekt ni več masiven.*

C. L. S. — Strinjam se z vami, samo da to spoznanje le še povečuje protislovje v sodobni umetnosti, zakaj (in to se mi zdi nadvse značilno za abstraktne slikarje) zdaj nimamo nič drugega več kakor samo še sistem znakov, vendar »zunaj jezika«, saj je ta sistem znakov delo posameznika, ki je izpostavljen nevarnosti, da ga pogosto menja.