

Nekateri metodološki problemi proučevanja likovne umetnosti: problem pristopa in priročni vodnik

JOŽEF MUHOVIČ

1. Ledenodobna uvertura
2. Zakulisje nekoristnosti
3. Srž "že narejenega"
4. Učinki retrospekcije
5. Priročni vodnik

1. LEDENODOBNA UVERTURA

Zgodilo se je, kot ocenjujejo arheologi in antropologi, pred nekako 30 000 - 60 000 leti¹ na različnih koncih Evrope in celo Sibirije, da se je likovnost za naš pogled rodila v "otipljivo" obliko. Proti skrajnemu koncu **aurignaci**ena se namreč -nedvomno kot sad spremenjenih življenjskih in evolucijskih razmer- pojavijo prvi nam znani, dobro ohranjeni **likovni artefakti**. Gre za razne uporabne predmete iz surovega kremena ali kosti z opaznimi sledovi dekoriranja, za gravirane in poslikane kamene ploščice, prodnike ter kosti, za v skalne površine vrezane reliefe z že dozorelo lepoto (npr. *gravettijska Lausselska Venera*), za prve primere okrogle plastike in za prve risarsko-slikarske upodobitve na stenah podzemnih jam.

Le od kod so se vzeli in kaj pomenijo ti nenavadni plodovi na drevesu človekovega civilizacijskega vzgona?

¹ Razumljivo je, da ima časovni presledek, v katerega sem vstavil rojstvo prvih likovnih artefaktov, s historično-datacijskega gledišča le grobo orientacijsko vrednost. Njegova mejnika sem postavil celo nekoliko globlje proti toku trajanja, kot je to v paleoantropologiji in arheologiji navada. K temu me je vzpodbudil skokovit razvoj metod za določanje starosti fosilov in arheoloških najdenin, katerih natančnost in doseg se iz dneva v dan večata in sta komaj še primerljiva s približki verjetnostnih ocenjevanj, ki so v historiografiji vladali vse do izuma **metode ogljika 14**, tj. do srede petdesetih let tega stoletja. Ni še prav preteklo trideset let, odkar se je z uporabo **kalijevo-argonske metode** starost človeštva podvojila, že nam nove metode, kot so **metoda kalibriranja ogljika 14 z dendrokronologijo**, **metoda svinca 210**, **metoda arheomagnetizma in termoluminescence** obetajo zopet nova presenečenja in novo natančnost v segregaciji iztečenega časa.

Sicer pa me problemi začetkov likovnosti na tem mestu ne zanimajo predvsem po historično-klasifikacijski plati, pač pa veliko bolj v smislu rekonstrukcije kognitivno-operacionalnih in formalnih vzvodov, ki določajo pot in učinkovitost likovnosti v prostoru in času. Gre mi za to, da pridobim uvid v ustvarjalne, oblikotvorne vzgibe, regulative in strategije, ki so likovnost sprožile, in obenem predstavljajo tudi ključ do njene najbolj avtentične srži.

Zgodovina in arheologija nas učita, da je bilo z valovi iztekajočega se **paleolitika** -v moči splošne in na dolgo dobo zorene perceptivne in cerebralne zrelosti- postopoma sproženo gibanje, ki je človeku omogočilo njegov življenjski elan popeljati do stopnje, s katero mu je -edinemu v naravi- **bilo dano prestopiti prag, ki deli naravno od produktivne prakse, rutinsko in naključno od iznajditeljskega in namernega.** Človekova obzorja, ki so se potihoma zagrevala in razpirala že vse od *pleistocena* dalje, ko se prično pojavljati prve **prodniške** in nato še **pestnjaške kulture**, se na tem naravno privilegiranem reznju evulucijskega časa nekako razmaknejo in se izvijajo izključni zavezanosti brutalnemu pritisku preživetja. Spodbujena z vse bolj razvitimi možgani in z vse bolj stopnjevano delovno zmogljivostjo, ki jo podžiga spretna izdelava in uporaba orodij, se odločilno odprejo oz. prelomijo k novi sferi življenja, ki jo zaznamuje proizvodnja človeških oblik in še zlasti produkcija znakov z vso pripadajočo prevratno močjo **simboličnega mišljenja.** Uveljavi se vpliv psihičnih dejavnikov, ki postopoma prekvasiyo in celo nadvladajo bolj ali manj utišano variacijo somatske aktivnosti. V zavestni obliki in neprimerljivi svežini novega začetka izbruhne neko dotlej popolnoma nepoznano bivanjsko (ustvarjalno) razpoloženje (Chardin, 1978:167-169).

S pojavom *Homo Sapiensa* v **rennski dobi** človekova življenjska energija spričo omenjenih dejavnikov tako naraste, da se del te akcijsko sposobne energije samodejno izvije iz dotlej nadvladujoče skrbi za gmotne zadeve življenja in se -še ves razvnet od nenadne sprostitve- **razlije ... po stenah podzemnih jam.** Enega svojih najbolj živih in najbolj dokumentiranih izrazov si poišče v **navdušujočem in hkrati enigmatičnem vencu jamskih slikarij**, ki jih najdevamo od Pirenejev in Španije pa vse do južne Afrike in Urala. Prav tako se razveji v plejadi skromnih, a učinkovitih figuralnih in ornamentalnih gravur v živalske kosti in kamne in se za konec okrona še v majhnih antropomorfni in živalskih kipcih iz mehkejšega apnenca, slonovine, jantarja, kasneje celo iz žgane gline, ki so jih arheologi za ceno velike potrpežljivosti in naporov uspeli izbrskati izpod stisnjenih plasti preteklosti.

Res je sicer, da se postopno zagrevanje človekove življenjske sile že pred pojavom **pra-likovnosti**, verjetno vzporedno z uporabo pestnjakov in bolj socializiranimi oblikami dela, izrazi tudi v rudimentarnih oblikah govora in v plesu, a šele z likovnostjo je človeku uspelo pečat svoje volje vtisniti tudi materiji, ki... ki ni bila on sam oz. njegov neposredni podaljšek. S **prvimi likovnimi artefakti sta človekovo delovanje in -lahko celo rečemo- njegov razvoj prestopila okvir zgolj anatomskega udejstvovanja in se ne le razširila, temveč se s svojo najbolj živo silo celo izselila v produkcijo od telesa ločenih umetnih oblik.** S pojavom likovnosti je človek odkril neko dotlej neznano metodo, kako se lahko trajneje in bolj konstruktivno "zapiše" v svet, kako lahko s svojo voljo dopolnjuje in nadgrajuje svet naravno danih oblik s tistimi, ki jih sam ustvarja po svoji lastni meri. Z likovnostjo se je človekova najbolj pretanjena duhovna konica prvič produktivno zažrla v materijo in jo do dna preobrazila, ji spremenila namembnost oz. pomen ter jo preoblikovala "po svoji podobi". Zato ne trdijo zaman antropologi in arheologi, da je "jezik" umetnosti -pod čemer ne samo iz razlogov najboljše historične dokumentiranosti mislijo izključno likovne artefakte- tisto sredstvo, s katerim lahko prvič enakopravno stopijo v zavest izginulih bitij, ki jim sicer tako večše sestavljajo kosti (Chardin, 1978: 162).

2. ZAKULISJE NEKORISTNOSTI

No, kakorkoli že obračamo te prve strani človeškega detinstva, vselej ostaja neizpodbitno dokumentirano neko dejstvo: komaj se prva energetska svoboda in s tem prva spontanost, ki jo izkaze človek na prizorišču zgodovine, zavrtinčita skozi prostor in čas, že si tudi izbere znamenje umetnosti, da se pod njim razodene. Prav v tem pa je tudi tisto, kar nas preseneča in celo bega. Navajenim na danes splošno navzočo "storilnostno" optiko in obremenjenim z dnevno potrjevanim prepričanjem, da je umetnost le obrobno, spremljajoče dogajanje v vrsti človekovih resnično vitalnih prizadevanj, se nam dozdeva, da je prelitje dotlej najbolj spontane in zmogljive človekove energije v zarisovanje deloma naturalističnih, deloma shematiziranih živalskih in človeških oblik, v enigmatično odtiskovanje rok na stene podzemnih jam in v okrasno ornametiranje kamnov in kosti potratnost brez primere; skratka: slaba investicija. Težko nam gre v račun, da se cvet človekove življenjske vitalnosti troši in izčrpava v teh marginalnih, magiji in "prostemu času" -kot domnevamo- prepuščenih sferah, namesto da bi se še gorak vrgel v izboljševanje orodij, v izumljanje novih strategij lova, v naprednejšo gradnjo bivališč ipd. In to takrat, ko ima človek najmanj razloga za razsipnost. Izvitje iz objema komaj dobro naskočene animaličnosti, pohod v ustvarjalnost, k modernemu človeku, bi si pač predstavljali popolnoma drugače.

A pogledimo še z druge strani. Potrudimo se ne nasesti predsodkom in videzu, hkrati pa se tudi kar nič ne izčrpavajmo v hipotezah -ki nimajo nobene možnosti, da bi kdaj bile kaj drugega!- glede namembnosti in smisla ledenodobne likovnosti. Svoje oči obrnimo raje k tistemu, kar te krhke, a še danes vžigajoče, tvorbe izkazujejo v svoji OBLIKI.

O čem nam ta govori?

"Če skušamo po moderno interpretirati one vtiske rok, stropne bizone in simbole plodnosti, v katerih se je izražala skrb ali verska vnema kakega aurignaškega ali magdalenskega Človeka," piše Chardin (1978: 162-163), "se lahko kaj hitro urežemo. Nasprotno pa se ne moremo zmotiti, če iz polnosti gibanja in obrisov, kot tudi iz nepredvidene igre vrezanih okraskov sklepamo, da so ti daljni umetniki že pre-mogli smisel za opazovanje (*izvežban spomin, MJ*), fantazijsko slo in veselje do ustvarjanja..." V prvih likovnih tvorbah se torej že s popolno jasnostjo izkazujejo smisel za opazovanje, fantazijska sla in veselje do ustvarjanja - trije kreativno ključni operacionalni cvetovi. Pa ne samo da se izkazujejo, ampak še veliko več. Z likovnostjo so bili rojeni in se z njo, ker pogojujejo vsako novoustvarjeno obliko, še nadalje razvijajo in kultivirajo. To pa nikakor ni bilo in še danes ni brez pomena tudi za tiste vidike bitja in žitja, za katere smo malo prej mislili, da jih je izbrizg človeške vitalnosti pustil na cedilu.

3. SRŽ "ŽE NAREJENEGA"

Torej: "samo" za kakih 30 - 60 tisoč let nam je potrebno pomakniti čas nazaj v tiste težko predstavljljive časovne globine, ki zabrišejo večino tipičnih kontur sveta modernega človeka, že se pred nami pojavi pravkar rojena likovnost. Ali natančneje: že narejena in

številna, kot izdelana na prvi mah. Pravzaprav se pojavijo njeni rezultati, produkti. O čem nam govorijo?

Nekaj vrstic bo tega, kar sem zapisal, da se v njih z izjemno jasnostjo razodevajo človekov smisel za opazovanje, fantazijska sla in veselje do ustvarjanja. Ta prva, posplošena oznaka pa je seveda veliko veliko premalo, da bi lahko razkrila mišljenje in čustvovanje, ki se je v njih utelesilo, in še zlasti, da bi nam v roke dala kakšen otipljivi ključ, ki bi nas zmogel popeljati do njihove **avtentične povednosti**, do njihovega pomena oz. smisla².

Avtentična vsebina likovnih artefaktov namreč niso toliko atraktivni ornamenti in podobnostne asociacije, ki jih v njih opažamo, marveč je to predvsem **NAČIN**, kako so bili ti ornamenti in upodobitve likovno (= čutno in prostorsko) **REALIZIRANI**. Formiranje oblik, ki naj ustvarijo neko dekoracijo ali upodobijo katerokoli predmetno vsebino, je namreč najprej **PROSTORSKO DEJANJE**, ki ga je mogoče uresničiti samo preko spozna(va)nja prostorskih zakonitosti in regulativ. **Neka likovna podoba je zato direkten odraz stopnje spozna(va)nja in načina izrabe teh zakonitosti**. Njena vsebina ni samo to, kar upodablja, marveč njena **OZNAČEVALNA STRUKTURA**. Ta pa se izraža v prostorsko-materialni organizaciji likovnih form. Ko pravim "se izraža", to seveda ne pomeni, da je označevalna struktura očitna in da so likovna dela semantično transparentna. Nasprotno. V običajnem doživljanju se nam likovna dela kažejo kot členjena sosedstva linij, oblik, barv in volumnov. Misel oz. pojmovnost, ki jih je proizvedla, pa je v njih skrita v čutno-prostorskih lastnostih likovnih materialov, skrita zlasti tistemu, ki ne pozna narave tega skrivanja, piše Milan Butina (1984: 345).

Kje, in še zlasti kako pa se lahko poučimo o "naravi tega skrivanja", da bi nam likovna dela dovolila razkriti svojo srž? Kje naj se usposobimo za to, da bi iz strukture likovnih del ne izluščili zgolj videza in asociacij, marveč v njih in z njimi uspeli obuditi tudi ves **ustvarjalni nemir, ki jih je proizvedel**? Kako naj si pridobimo "ključ", ki odpira vrata videzov in nas preko **pojavnosti** likovnih artefaktov vodi v njihovo notranjost, v njihovo specifično pojmovnost?

Takole bom poskušal odgovoriti: Predmetne vsebine oz. ikonografija, ki jo razodeva (ledenodobna) likovnost, nam kažejo **likovnost kot učinek**, kot nekaj že narejenega, in usmerjajo pozornost na to, kar to "že narejeno" kaže, na tisto, kar upodablja. Ikonografija

² Ker se termina **pomen** in **smisel** pogosto uporabljata kot sinonima, tj. z ne preveč natančno razmejenim semantičnim obsegom, čutim potrebo, da na kratko in eksplicitno pokažem, kako ju v razpravi pojmujem.

1) **POMEN** je zame identičen z **jezikovno strukturo**, v kateri se razodeva neka jezikovno izražena vsebina. Njegove korenine segajo v način formalne organizacije jezikovne forme, njegove veje pa se razraščajo v področje smisla oz. smislov.

2) **SMISEL** pa je **družbeno-historično in osebnostno pogojeno dojetje pomena**, tj. **strukture neke jezikovno izražene forme**. Odnos med pomenom in smislom, ki najbolj natančno razkrije semantične kompetence obeh terminov, lahko opišem v tejle divergirajoči seriji:

a. Smisel lahko zajame pomen v celoti le v **rigorozno formaliziranih, zaprtih** in natančno definiranih znakovnih sistemih oz. jezikih, kakršni se npr. razodevajo v logičnih, matematičnih ipd. izrazih.

b. Smisel lahko vedno znova in na nove načine dosega pomen v jezikovnih sistemih, ki jih opredeljuje **pomenska večplastnost** (npr. umetniški jezikovni sistemi).

c. Smisel lahko zajame samo določene segmente pomena ali pa celovitost pomena le do določene mere (hermenevitična segregacija smislov).

d. Smisel se lahko oblikuje zgolj na podlagi asociacije, ki jo sproži ta ali oni vidik pomen nesože jezikovne forme.

e. Smisel se lahko pomenu tudi preprosto **vsili**. Praviloma se to dogaja takrat, kadar je hermenevitična operacija neuspešna. Subjekt hermenevitičnega procesa se takrat odzove tako, da bodisi pomen razglasi za ne-smiseln, bodisi tako, da si smisel preprosto u-misli oz. iz-misli in s tem zvezo smisla s pomenom samo navidezno vzpostavi.

Smisel je hermenevitično utemeljeni vid doživljanja in pojmovanja pomena. *Smisel* je vsak **SMISEL**, ki v večji ali manjši meri **rekonstruira bazično strukturo formalne organizacije jezikovne forme, v kateri se je izražena vsebina utelesila oz. zasedla**.

torej usmerja gledalčevo pozornost stran od zaznavne situacije, ki jo nosi, k predmetnim vsebinam, ki jih evocira. Nasprotno pa **označevalna struktura** likovnosti obrača pozornost na sam **AKT PRODUKCIJE** neke likovne upodobitve. Njeno področje je področje **ARTIKULACIJE**, tj. področje pre-oblikovanja naravnih čutnih danosti prostora, kot se javljajo v likovnih materialih, v novo, človekovemu duhu in telesu prilagojeno obliko. Ikonografija razkriva likovnost v njeni statičnosti, v statičnosti predmetnih smislov, označevalna struktura pa v njeni dinamiki, v dinamiki pomenskih relacij. Če torej hočemo dojeti likovnost v njeni najbolj dejavni srži, nikakor ni dovolj, da se zaustavimo pri tem, kar upodablja. Vprašati se moramo predvsem, **KAKO** in **ZAKAJ** to dela. Odločilna ni več predmetna vsebina, marveč **POT**, po kateri je likovnik to vsebino oblikoval, pot, po kateri ji je priskrbel obliko. Pot do oblike je namreč, če parafraziram znamenito Heglovo misel iz uvoda v Fenomenologijo duha (Dolar-Žižek 1985: 126-131), pomemben del same vsebine oblike. In prav pot do oblike, zmožnost, da jo re-konstruiramo, tudi je ključ do najgloblje likovne vitalnosti. V njej in samo v njej si lahko pridobimo pojmovno-formalna orodja, s katerimi nam bo moč streti okope videzov in zajeti v likovnih delih nameščeno srž.

4. UČINKI RETROSPEKCIJE

Je pa ta pot silno subtilna in kompleksna. In kar nekaj načinov je, da se v likovnem doživljanju ne ujame z našim opazovanjem. -Prvič jo, tako kot v primeru ledenodobne likovnosti, lahko zgrešimo **zavoljo razlogov historične spoznave**, v kateri se večina pripravljanih oblik razblinja in ugaša v globini časov. "V naravi," piše Chardin (1978: 90), "je na delu neki mehanizem, ki se v podrobnostih od primera do primera izkazuje kot naključen in neizogiben, hkrati pa s svojim vseobčim prijemom -kjer se izraža eden osnovnih pogojev naše spoznave!- doseže, da se zarodki, peclji in druge poljubne začetne faze rasti pred našimi očmi razblinjajo in ugašajo v ozadju. Ustaljeni maksimumi in učvrščeni sklepi - le to in nič drugega (niti v obliki "prič" ali sledov) ni ostalo od stvarstva, ki je bilo pred nami. Z drugimi besedami povedano, ostali so edino končni razsipi pahljač (akcij, poizkusov, oblik, MJ), ki so se v obliki živih potomcev ali fosilov podaljšali v naš čas. Nič čudnega ni torej, če se nam stvari, ko jih gledamo nazaj, prikazujejo kot že narejene. V njih je gibanje, ki se skozi izbirno vsrkavanje stoletij samodejno izmika našemu razgledu, zato ker se je po drugi strani, na celotnem področju Pojava, vseskozi razkrajalo v razčlenjena zapovrstja površin in stalnosti." -*Drugič* nam lahko uide **zavoljo posebne narave likovne formalizacije**, tj. zavoljo posebnosti likovnega "zapisa". Narava likovnega prostora in likovnih izrazil namreč samodejno povzroča 1. sprotno prekrivanje in zabrisovanje približnih potez in ohlapnih pripravljanih oblik (podobno kot v primeru učinkov historične spoznave) in 2. simultano predstavitev oblik in prostorskih relacij, v katerih je pot, o kateri govorimo, sicer zaobsežena, vendar je s svojo časovno dimenzijo dogajanja "prevedena" v sočasnost prostorskih relacij. -*In tretjič* jo lahko prezremo **zavoljo avtomatizma zaznavanja**. Dejstvo je, da so likovna spoznanja in vsebine vsakokrat izražene na čutni, tj. vizualni ali taktilni način. To samoumevno dejstvo pa velikokrat povzroči, da likovna dela tudi doživljamo kot vse ostale vizualne in taktilne stvarnosti, ne da bi se zavedeli, da za ureditvijo likovne vizualnosti stoji

namera, za-misel in misel. Ker se likovna forma najprej kaže kot podoba, ki jo samodejno poustvari običajna aktivnost naših čutil, radi prezremo ustvarjalno ureditev oz. likovno strukturiranost te podobe, ki je ne morejo razložiti čuti, marveč le misel, ki jo je sprožila.

Pot, ki nas lahko privede do jedra likovnosti, je torej skrita in ni lahko dostopna. Tudi takrat, ko že razpolagamo z ustreznimi pojmovno-formalnimi kaŕipoti, ki nas lahko usmerjajo, imamo z njeno re-konstrukcijo dovolj težav. V tem je poustvarjalni napor, ki je **energetsko plačilo** za vsak likovni dosežek. -Ko pa že govorim o "re-konstrukciji poti do oblike", moram seveda povedati, da pri njej ne gre za re-konstrukcijo onega izvornega ustvarjalnega dogajanja, ki se je dejansko odvijalo v avtorjevi psihi -to je stvar psihologije-, marveč za re-konstrukcijo verige soodnosnih prostorskih dogodkov, v katerih se je to psihološko dogajanje objektiviralo, in ki je likovna forma. Likovna pot do oblike se kaže v STRUKTURI odnosov med likovnimi prostorskimi dogodki. Ko torej re-konstruiramo pot, po kateri je likovni ustvarjalec svoji doŕivljeni in pojmovani vsebini priskrbel obliko, ne rekonstruiramo ustvarjalnih faz, kot so resnično bile, marveč kot si jih moramo predstavljati, da bi, gledana z vrha lestve, ki jo je zgradil sam postopek artikulacije, likovna forma za nas imela smisel.

Rekel sem torej, da je "pot do oblike" zelo skrita in zapletena celo takrat, ko že razpolagamo z likovnim miŕljenjem in likovnimi pojmi, ki jo zmorejo doseči, ker so jo proizvedli. Kaj pa takrat, ko teh konceptualno-formalnih pomagala sploh še nimamo?

Takrat je dvakrat skrita in dvakrat zapletena. In reči moram, da nas arheoloŕki začetek likovnosti v tem smislu prav nič ne obdarja s kakšno sveŕino in jasnostjo. Res je, razkrije nam drhtljivo privlačne in že čudovito popolne likovne artefakte, ki v sebi skrivajo pravo bogastvo "poti oz. strategij do likovnih oblik". Nič ali skoraj nič pa nam ne pove o likovni označevalni praksi, brez uvida v katero likovnost nikoli ne zmore izkazati svoje zares dejavne biti. Ta z arheoloŕskim začetkom likovnosti še vedno tiči za trojnim pečatom **historične zabrisanosti, formalne netransparentnosti in zaznavne nezadostnosti**. Likovnost "na delu" in likovnost, ki bi lahko "delala" nam še vedno ostaja uganka. Da bi jo razreŕili, bi, se zdi, morali imeti zemeljskega pričevalca, ki bi vseskozi spremljal likovno oblikotvornost v njenem nastajanju. Taka priča pa je seveda lahko le fantazijska prikazen.

In vendar nas hudo zanima, kako se je rojevala likovnost v otipljivo obliko, saj si prav tu obetamo zagrabit jo pri njenih koreninah. Prav tu, pričakujemo, bo ŕinil ŕarek luči, ki bo presvetlil okope likovne čutnosti in nas preko njih popeljal k spoznanju o tem, kako se človeŕsko doŕivljanje in pojmovanje sveta naseljuje v likovni materiji in se iz nje v vsej povedni ŕirini tudi uveljavlja.

In prav na tej ključni točki, kaže, ni pomoči. Arheologija molči. Njeni instrumenti do sem ne seŕejo več.

Pa je situacija res tako brezizhodna?

5. PRIROČNI VODNIK

Ali nismo morda le preveč sklonjeni nad breznom časa? Ali ni reŕitev morda bliŕje, kot si mislimo?

Dovolj je pogledati okrog sebe!

Ne smemo namreč pozabiti, da se likovnost še dandanes rojeva in brsti v sodobnem svetu in da, ko skušamo sami v sebi izgraditi konceptualna orodja za pot v dejavno likovnost, le nismo na čisto enakih pozicijah kot arheologi, ki sestavljajo ostanke kake pozabljene civilizacije, ali kot paleologi, ki rekonstruirajo kakšen izumrli organizem. Pri roki imamo bolj pripravnega vodnika, kot so metode verjetnega dopolnjevanja in hipotetičnih rekonstrukcij - namreč **ontogenetično podobnost, ko se pri otroku prebujata likovnost.**

Na podoben način kot biologi, ki v prenatalni fazi človekove ontogeneze dokumentirano opažajo nekakšno prefinjeno rekapitulacijo filogenetske evolucije od enoceličarja do sesalca, lahko tudi mi v spletu dogajanj, ki določajo otroško likovnost, vidimo podobo ali vsaj oddaljen odmev tistega neslišnega brstenja, iz katerega so se razprli prvi znani likovni artefakti **aurignacijska, gravettijska, solutrejska in magdalenijska**³. In to še posebej zato, ker nam univerzalnost rasti otroške likovnosti, ki je, vsaj do bolj korenitih likovno-vzgojnih in kulturnih posegov, enaka neglede na življenjsko in kulturno okolje, iz katerega otrok prihaja, daje jamstvo, da gre v oblikotvornih postopkih otroške likovnosti zares za tiste arhetipične vzgibe, ki so neizogibno jedro sleherne likovne oblikotvornosti.

Otrok nekako v drugem oziroma tretjem letu starosti začne risati sam od sebe in riše na nek določen način, ki je značilen za vse otroke na svetu. Po tem, da otrok sam od sebe odkrije možnost risarskega oblikovanja in da se to oblikovanje zelo dolgo odvija na popolnoma tipiziran in splošno razširjeni način, je mogoče sklepati, da sposobnost likovnega izražanja ni kulturnega in miljejskega izvora (čeprav se brez kulture okolja ne more razviti!), pač pa prirojena. Raziskovalci otroške likovnosti argumentirano ugotavljajo, da izvira iz podobno vsajene praizkušnje kot pojav otrokove verbalizacije. Govorijo o t.i. **likovno-oblikovalni praizkušnji**, ki je na enak način kot **akustično-jezikovna genetsko varovana**. Vendar zakaj?

Če je v primeru akustično-jezikovne praizkušnje, spričo velikega pomena verbalnega jezika za obstoj in napredek človeškega rodu, "genetska skrb" za njegove temelje popolnoma razumljiva, pa se nam v primeru likovnosti in likovno-oblikovalne praizkušnje ta ista genetska varovanost zdi kvečjemu potratna (odvečno obremenjevanje genetskih kapacitet) ali celo smešna. Gre morda za atavizem? Velja razmisliti. Če skušam na kratko podati temeljni smisel likovnega oblikovanja, katerega docela polnokrven del je tudi otroška likovnost, bodo stvari morda bolj jasne in morda se nam bo obenem razkrilo tudi kakšno širše razgledišče. **Temelj likovnega oblikovanja je preoblikovanje naravnih danosti prostora v novo, humano in kulturno možnost eksistence teh danosti in prostora.** Likovnik mora imeti velik in natančen občutek za organizacijo prostora in za njegovo delitev. Prav sam prostor mora znati deliti, premerjati, spreminjati in pre-urejati, dokler mu ne da zelene oblike. Zato se z likovnim oblikovanjem nenehno širi območje izkušenj s prostorom in še zlasti območje oblikotvornih spoznanj, ki se nanj navezujejo. To pa že ni več čisto nepomembna

³ Imena označujejo po "jamskih postajah" (najdiščih) imenovana obdobja zgodnjega in poznejšega mlajšega paleolitika (pribl. 35 000 - 10 000 pr. n. št.), v katerem so se pojavile prve sledi likovnosti.

Aurignacien je imenovan po jamski postaji pri Aurignacu (dep. Garonne, Francija), **gravettien** po jamski postaji la Gravette (dep. Dordogne, Francija), **magdalénien** pa po abrijski postaji pri Tursacu (dep. Dordogne, Francija). Obdobja se niso vrtila neogibno v časovnem zaporedju, čeprav je jedro njihovih razvojnih doprinosov mogoče približno časovno locirati. Tako bi aurignacien obsegal čas od pribl. 30 000 - 25 000 pr. n. št., gravettien čas od pribl. 25 000 - 20 000 pr. n. št., solutreén obdobje od pribl. 20 000 - 15 000 pr. n. št., magdalénien pa čas od 18 000 - 10 000 pr. n. št.

zadeva. Takšne izkušnje in spoznanja namreč lahko služijo kot orodja za ustvarjalno polaščanje vidnega sveta in prostora in hkrati za njegovo obvladovanje in spreminjanje. In samo spomniti se je treba, da je bil človek -tako kot je še danes- že od vsega začetka eksistencialno najbolj odvisen prav od prostorskih odnosov, v mrežo katerih je (bil) ujet, pa bodo pomisleki ob likovno-oblikovalni praiizkušnji dobili povsem drugačno barvo. Likovnost, s katero se polagoma vdaja, osmišlja in spreminja čvrsti opas človekovega prostorskega okolja in s katero se obenem širi prostor človekovih življenjskih načinov... Ali ni to za človeško vrsto enakega pomena kot doprinosi verbalizacije? Nobenega dvoma ni o tem. Zato se zdi tudi povsem sprejemljivo, da oblikotvorni pritisk, ki se je sprožal z likovnostjo, v filogenetski matrici vrste ni mogel ostati brez sledu, marveč se je v njej zapisal v obliki **nekega vektorskega oblikotvornega nagnjenja**, ki se še danes oglaša v nas.

In to nagnjenje, ki ima, kot sem zapisal zgoraj, vedno obliko **prostorskega dejanja**, se nam v najbolj neposredni in čisti obliki kaže v otroškem likovnem izražanju. Ne sicer (zgolj) v njegovi ikonografiji, pač pa v **strukturi poti do oblike**, ki jih odkriva in uporablja otrok, ko skuša v svoji psihi doživetemu svetu ustvariti ustrezen **jezikovni (likovni) korelativ**.

Ker so izrazna sredstva likovnosti (tj. linije, barve, svetlosti, oblike, teksture, položaji, velikosti itn.) prostorske narave, otroka naravnost silijo, da se ukvarja s prostorom in prostorskimi odnosi. Celo več. Pomagajo mu, da se s temi odnosi, ki bi se sicer izgubili v celovitosti doživljanja in ostali neopaženi, **ukvarja analitično in abstraktno** (glej Muhovič, 1989a) in mu še zlasti pomagajo, da po tej poti pridobljene izkušnje **realizira v spremembah prostorskih odnosov**, s čimer pogojem in okoliščinam naravnega prostora vtisne **humane dimenzije**.

Če torej hočemo otipati pulz živi likovni oblikotvornosti, nam ni treba drugega, kot da **zasledujemo pretok izkušenj s prostorom v prostorske odnose likovne forme, oziroma da skušamo te izkušnje in spoznanja razbrati iz njenih strukturnih odnosov** (glej Butina 1984: 344-345). In pametno je, da pri tem zahtevnem vzajemnem pretoku duha in materije začnemo pri začetku, tj s pogoji otroške likovnosti, pri čemer velja še posebej **zasledovati razloge**, ki imajo moč pojasniti kako in zakaj skuša otrok jezikovno (= likovno) še enkrat po-ustvariti to, kar mu je v sintetični obliki vizualne zaznave že dano (glej Muhovič, 1990).

VIRI:

- Bandi, H.-G., Breuil, H. et al., 1962, Die Steinzeit. Vierzigtausend Jahre Felsbilder, Baden-Baden.
Bateson, Gregory, 1982, Geist und Natur. Eine notwendige Einheit, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
Britisch, Gustaf, 1952, Theorie der bildenden Kunst, Ratingen, Aloys Henn Verlag.
Butina, Milan, 1984, Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu, Ljubljana, Cankarjeva založba.
Chardin, Pierre Teilhard de, 1978, Pojav človeka, Celje, Mohorjeva družba.
Chardin, Pierre Teilhard de, 1957, La Vision du Passé, Paris, Éditions du Seuil.
Chauchard, Paul, 1966, Le Langage et la Pensée. Paris, Presses Universitaires de France.
Chomsky, Noam, 1973, Über Erkenntnis und Freiheit, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
Cocula, Bernard, Peyrouet, Claude, 1986, Sémantique de l'Image. Pour une approche méthodique des messages visuels, Paris, Librairie Delgrave.
Leroi-Gourhan, André, 1984, Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Muhovič, Jožef, 1989, Torišče likovne prakse: razmislek o odnosu med površinsko in globinsko strukturo v likovnem oblikovanju in razmislek o hermenevtičnih konsekvencah, ki nam jih struktura tega odnosa narekuje, pred objavo.

Muhovič, Jožef, 1990, Odnos med otroškim likovnim izražanjem in likovno ustvarjalnostjo odraslih, revija *Anthropos* 3-4, str. 9-20.

Piggott, S. (editor), 1968, *Die Welt aus der wir kommen. Vorgeschichte der Menschheit*, München - Zürich. Redfield, Robert, 1953, *The Primitive World*, New York, Cornell University Press.