

rajo razne seksualne in druge nagnonske energije. Ne samo primitivnejše kulturne objektivacije, tudi najsublimnejša umetnina je surogat življenja. — umetnik je izrazil to, česar v resnici ni mogel živeti, česar si v istinitosti ni upal, česar se bi v resničnosti sramoval. Zato je večina predmetov in umetniških tvorb simbolične vrednosti, za direktno izpovedjo moramo iskati še drugo, na prvi videz nedoumljivo in prikrito. Baš to dela psihoanalitik.

Psihoanalitične literature danes ni več mogoče pregledati. Tudi je ni mogoče oceniti. Ločiti treba več šol, prvotno Freudovo, od katere se je večina samostojnih duhov osamosvojila in ustanovila svoje nazore. Jung, Pfister, Stekel, Bleuler, Adler, Schilder zastopajo vsak svoje nazore; Freudov krog je izrazilo naturalistično usmerjen, po pravici se mu očita panseksualizem, dočim so drugi po večini zmernejši, zlasti velja to za Junga in Pfisterja.

Podrobnejše literature nima zmisla navajati. Omenjamo, da se je Freud pečal s psihologijo Totema in Tabuja (Totem und Tabu, 1922), Jung s simboliko erotike, zlasti v delu: Wandlungen und Symbole der Libido (2. izd. 1925), iz najnovejših publikacij omenjamo F. Alexandrovo, Psychoanalyse der Gesamtpersönlichkeit (1926) ter E. Sydowo, Primitive Kunst und Psychoanalyse (1927), ki se peča s seksualnimi temelji likovnih umetnosti primitivnih narodov.

Mimogrede citiramo L. Spitzerjevo studijo o stilu H. Barbussea (Henri Barbusse, 1920), ki hoče pokazati tozadevne psihoanalitične motive in vplive.

Kakor je psihoanaliza v splošnem in podrobnem oporečna in je treba njena tolmačenja često smatrati za nerեսna, tako je na drugi strani prinesla vse polno vidikov in nov način razlaganja duševnosti, ki ga bo treba pozitivno produktivno razširiti in porabiti tudi v duhovnih vedah.

Polemika

K poglavju o pojmovno-spekulativnem in historičnem spoznavanju umetnosti

Stanko Vurnik

Naš problem se danes v svetu, ki se teoretski peča iz umetnostnimi pojavi, zelo obravnava. Na letošnjem kongresu estetikov in splošnih umetnostnih znanstvenikov je tvoril celo nekako jedro razpravljavanja. Razni filozofsko-spekulativni sistemi o umetnosti so v zadnjih par desetletjih kot presenetljiva novost in značilnost za usmerjenost polpreteklega, abstraktno mislečega časa, zlasti v Nemčiji, povzročili takšno anarhijo in oddaljenje od predmeta, da se občuti sedanjí revizijski pokret starih metodologij kot absolutno potrebna reakcija in boj za novo, konkretnjšo metodo.

Čisto gotovo sta namreč umetnost pa umetnostna znanost dvoje različnih panog duhovnega udejstvovanja, med njima je, ali bi moral biti baš tolikšen razloček kakor med umetnostjo in znanostjo sploh. Vendar je gotovo, da sta se obe razvijali pod vplivom istega

duha časa, ki je bil sicer v umetnosti tvoren faktor, v umetnostni znanosti pa je zavajal doslej vedno v večjo ali manjšo enostranskost. Tako smo na primer čutili v bližnji preteklosti nekakšno določno »impressionistično« usmerjeno umetnostno znanost, ki se je kot takšna javljala značilno tako v izberi delokroga, kakor v obravnavi predmeta in v sistemu, čutili dalje celo »ekspresionistični« odtенок, po vojni zlasti pa so se ti sistemi in sistemiči namnožili podobno kakor oni originalni -izmi v umetnosti in reči treba, da so bili baš tako individualni, subjektivni in kratkotrajni kakor oni. Toda ti »umetniški« sistemi še niso bili največje hudo. Dobili smo tudi religiozne, nacionalne, celo marksističen sistem umetnosti!

Toda to niti ni bilo največje hudo, če so bili vsi ti sistemi enostranski in subjektivni. Mislim namreč, da je vsak tak sistem, ki je skušal »gledati« na umetnost z brezpogojno individualnega vidika, potegnil iz zamotanega tkiva resnično eksistentne umetnostne vsebine umetnine le po eno samo, samohotno izbrano nit, jo proglasil za edino merodajno in nanjo napledeč svojo mrežo. Nekateri iščejo v umetnosti samo osebnostnega zrna, drugi le filozofijo, tretji le religijo itd. V najboljšem slučaju je vsak tak sistem izčrpal vsaj enostranski svoj del vsebine umetnine in imel vsaj v tem nekaj zmisla.

Vendar so nam pa ti sistemi ponekod tako daleč zajadrali v abstraktno spekulacijo, da so sploh prenehali biti umetnostni in so postali filozofski sistemi. Rad bi bil povsem zagrabljivo konkreten, če rečem v pojasnilo, da je povsem druga stvar, če govoriš o Rembrandtovi Nočni straži na podlagi konkretnih opazovanj, kakor pa če govoriš o umetnosti sploh, ki je pojem in ne predmet in dopušča toliko subjektivnih in individualnih interpretacij, kolikor je subjektov. S spekulativnim vrtanjem na pojmu umetnosti zajadraš na pojmovno polje filozofije in se nujno oddaljš od konkretnega predmeta in baš namen tega članka je, da pokažem, kako ogromna razlika je med pojmovno-spekulativnim in konkretno-historičnim spoznavanjem umetnosti.

Bolezen filozofske abstrakcije in spekulacije, ki je bila do neke mere značilen pojav polpretekle dobe, ni toliko napadla onih, ki so po svojem poklicu navezani na najožji stik s konkretnim umetnostnim materialom, zgodovinarjev, kakor onega bolnega otroka bivše moderne, umetnostno filozofijo, najhuje pa je divjala v žurnalistični kritiki, kjer je bilo, žal, za umetnostno neizobražene spekulante najplodnejše polje uveljavljanja.

Vprašanje je, kakor sem rekel, danes aktualno. Čeprav oddaljeni od centrov te debate, naj se je udeležimo tudi slovenski interesentje, posebno ko sta jo hote ali nehote izprožili zadnji čas pri nas dve kritiki, ki s spekulativnega stališča zametavata konkretno metodologijo domače umetnostnozgodovinske šole, kakor se je ta pokazala v Iz. Cankarja »Uvodu v razumevanje likovne umetnosti«. Naj torej razgalimo problem na njih in tako skušamo pledirati zoper abstraktno spekulativni in za konkretno historični način spoznavanja umetnosti.

*

R. Ložar je v »Času« l. 1927, zv. 5, kritiziral Cankarjev »Uvod«. Uvodoma obljublja Ložar »zadevo osvetliti« z »objektivnega vidika«. Na to obljubo bi človek seve pričakoval, da bo objektivno zgrabil C.-jevo delo, in, izhajajoč s stališča in zastave vprašanja dela samega, pokazal vsebino dela kot eventualno samo v sebi dosledno ali neodosledno. Storil je pa ravno narobe. Poslužil se je za presojo C.-jevega dela čisto individualnega vidika (stališče Panofski-Wind-Ložar), s katerim povsem inadekvatno meri in presoja in končno krivično obsodi C.-jevo delo. Z velikim poudarkom namreč ugotavlja ogromne razlike v problematiki obeh stališč, pa vendar v isti sapi proglašja svoj neadekvatni vidik za »edino pravilni primerjalni material« in za »objektivni vidik«. Tak kritičen postopek prav tako malo zadene svoj predmet, kakor bi na primer zadela medi-cino kritika s stališča geometrije.

Bolj kakor kritični postopek L.-ja nas zanima v zvezi z našim vprašanjem »stališče« te kritike:

Stil so samo fenomenalno vizualni umetniški (ne: umetnostni) problemi, to je obdelava teles in prostora ter kompozicija. Kdor hoče »pri umetnosti govoriti o umetnosti«, ne sme govoriti o predmetu in snovi, ki ne spadata k stilu, to je »kršita avtonomijo fenomenalno vizualnega področja«, ki edino je avtonomni predmet discipline.

Tako »stališče«. Četudi L. ne bi bil izpeljal rodovnika tega »sistema« preko Panofskega in Winda k Rieglu, bi bili vendar v njem na prvi mah ugledali zastarelo impresionistično metodologijo, ki se kaže v metodični omejitvi na »fenomenalno-vizualno področje« na eni strani in na l'art pour l'artistično zametavanje predmeta na drugi strani. Zgrabljivo jasno torej nosi ta sistem pečat enostranskosti individualnega sistema, ki iz celotnega tkiva umetnine upošteva le eno samo nit (fenom. viz. področje), katero proglašja za bistveno in edino vpoštevanja vredno. Takoj moramo tudi ugotoviti, da se ta sistem ne da uporabljati za vse umetnostnozgodovinske pojave, posebno za »predmetne« (slikarstvo, plastika) ne. Kakor gotovo je namreč predmet (snov) umetnostnozgodovinska resničnost, ki je vsaj za slikarstvo, plastiko in literaturo, če ne tudi za arhitekturo in glasbo nedvomno dokazana kot faktično eksistentna, tako gotovo je med drugim snov nujen predmet umetnostnozgodovinske discipline, ki torej vsled predmeta absolutno ne more izgubiti svoje znanstvene avtonomije. Sklepamo torej, da mora biti predmet umetnine vpoštevanja nevreden samo s stališča gotovih sistemov, ki nimajo z umetnostnozgodovinskim nič opraviti.

Ta neumetnostni sistem, ki ga L. vsiljuje umetnostnemu zgodovinarju, v L.-jevi kritiki ni definiran, zato ga iščemo v citiranih izvorih tega stališča (razprave Panofskega in Winda v Z. f. Aesth., 1920, 1924 in 1925, razen tega sem našel zlasti Panofskega v praksi še v Jahrbuch f. Kunstgesch.). Predvsem najdem za to stališče merodajnega Panofskega, ki je odkril (Z. f. Aesth. XIV) Riegla, »utemeljitelja nove transcendentalne filozofije umetnosti« (sic!) in stališču še posebej dal oporo iz Kanta in mladega Schellinga (sic!). Obema umetnost-

nima filozofoma — po pravici ju moremo tako imenovati! — gre za zgradbo novega umetnostnega sistema, ko sta proglasila umetniškopsihološkega, časovno-psihološkega in aperceptivnopsihološkega za zanič. Ta sistem naj bi po vzorcu dogmatičnih znanosti (sic!) imel absolutno avtonomno sistematiko, ki bi temeljila na »specifično umetnostnem substratu v umetnosti« (sic!). To Arhimedovo točko sta skušala nekam matematično najti spekulanta s tem, da sta s pojma (sic!) umetnine luščila drugo za drugo »neumetnostne« primese in iskala v umetnini nekaj absolutnega, kar bi veljalo za vse panoge umetnosti vseh časov. Ko sta tako srečno zajadrala s konkretno umetnostnoznanstvenega polja na polje pojmovne, metafizične spekulacije, sta čedalje globlje grebla v abstrakcijo in »abstrahirala« z umetnine po vrsti nje časovno, lokalno itd. vsakojako vezanost in jo definirala (Panofski, Begriff des Kunstwollens, Z. f. Aesth., XIV) nečasno, s čimer je avtomatično ta njuna »umetnina« prenehala biti predmet umetnostne zgodovine. Med drugim stani odluščila z umetnine i predmet in končno je ostal iskani substrat v pojmovni retorti: umetniški problemi in abstraktno pojmovna definicija umetniškega ustvarjanja. Eklatanten dokaz, kako je mogoče s pomočjo preveč znanstvenega sistema spraviti s sveta predmet te znanosti! Res, če moraš živo umetnino korigrati in operirati, da tvoj sistem nanjo pristaja, potem to pač ni bil noben umetnostni, ampak bogsigavedi kakšen neumetnostni sistem, v našem slučaju »pojmovna abstraktna spekulacija«!

Umetnostnemu zgodovinarju niti v glavo ne pade, rabiti ta sistem: 1. ker so predmet njegove vede vse umetnostnozgodovinske resničnosti, 2. ker je pač po historičnem predmetu samem navezan na umetnostno-historično in ne filozofsko ali katero dogmatično metodo, 3. ker ta metoda brezčasno pojmovane umetnine ne omogoča nobene umetnostnozgodovinske vrste, 4. ker ne omogoča nikakega čutnega spoznanja umetnostnozgodovinske vsebine, in 5. ker jo je mogoče uporabiti baš tako dobro tudi za teologijo, jus ali naravoslovje kakor za umetnostno znanost.

S tem je za umetnostnega zgodovinarja končnoveljavno rešeno vprašanje o sprejetju ali nesprejetju te metode. Zakaj ta apriorna pojmovna, filozofski spekulativna metoda se loči od umetnostnozgodovinske, kakor jo zahteva nje posebni predmet, že po predmetu (umetnina — pojem umetnine), načinu spoznavanja in po sistemu.

Umetnostni zgodovinarji so jo odklonili (Z. f. Aesth., XVI, 216 nasl.) in nemški, ki jim je spekulativna poteza nekako v krvi, celo že davno pred menoj. Baš to so storili umetnostni filozofi in estetiki (Z. f. Aesth., XXI, 134).

*

Jos. Vidmar v svoji »Kritiki« 1926/27 je drugi, ki se je spraval nad Cankarjev »Uvod«, zoper umetnostno zgodovino kot tako pa je načelno »izpregovoril« že večkrat, tako nekako tekmujoč z A. Lajovicem. Toda z laikom, kakor postavim Lajovicem, ki ima, če že ne poznanja stvari, vsaj svoj zaokrožen in enoten življenjski in umetnostni nazor, s stališča katerega se kot osebnost dosledno bori zoper logiko in znanost

sploh, se izplača debatirati, upira se pa človeku debata z Vidmarjem, ki, kakor je A. Vodnik v zadnji številki te revije striktno pokazal, nima niti nazora, ki bi kazal enotno hrbtenico osebnosti, niti potrebne preudarnosti za debato na poljih, kjer se udejstvuje. Njegovih »kritik« mu nihče ne zameri, ker ima kot človek pravico izražati svoja mnenja o vsem, zameriti mu je pa mogoče obsodbo umetnostne zgodovine, zakaj njegova izvajanja o tej stvari so najeklatantnejši dokaz, da je avtor prav nič ne pozna.

Žalostno, da treba v Sloveniji umetnostno zgodovino — braniti! Veselo pa je to, da se vanjo zaganjajo le oni, ki je ne poznajo! Če vendarle obravnavam zadnji V.-jev elaborat, storim to zato, da pokažem na njem spekulacijsko spoznavanje na najvišji stopnji absurdnosti, v kateri namen mi ta elaborat služi kakor noben drugi.

Ne gre namreč za fiziofijo, ampak gre za poseben tip spekulativnega »spoznavanja«, ki ga je uvedel V. in ga opisal Vodnik (o. c. str. 46). Gre za »duhovno, umetniško, intuitivno, nezavedno, iracionalno, neposredno, absolutno, neznanstveno doživljanje in spoznavanje«, gre za V.-jev način spoznavanja, ki mu z eno besedo rečimo »intuicija«. Ta spoznava svoj predmet brez spoznavnega akta; ta način spoznanja ne more nastajati torej nobenim »znanstvenim, racionalnim, zavednim« spoznavnim potem, ampak le v spekulativni nezavesti.

V. definira umetnostno zgodovino kot »vedo, ki ugotavlja zakone časovne zaporednosti umetnostnih pojavov«. Ker v zaporednosti umetnostnih pojavov ni nobenih zakonitosti, te zakonitosti nikakor ne morejo biti predmet kake vede, zato je definicija napačna. Gre za to, na kakšen spoznavni način je V. to definicijo pridobil. Pri preiskovanju naloga, kakor jih pojmuje moderna umetnostna zgodovina, posebno Cankarjeva šola, za katero gre, gotovo ne, na »znanstven, racionalen, zaveden« način gotovo tudi ne, torej je V. dobil to definicijo z »intuicijo«. Če pogledaš sedaj vsebino te intuicije, vidiš, da je z resničnimi lastnostmi umetnostne zgodovine v popolnem neskladu in reči moramo, da eksistira po V.-ju definirana umetnostna zgodovina samo v svetu njegove spekulativne, vizionarne »intuicije«, ki nima s predmetnim spoznavanjem prav nobenih skupnosti, najmanj pa skladnosti rezultatov. Nadalje trdi V., da smatrajo umetnostni zgodovinarji stil za bistvo umetnosti. Laž ali pa intuicija je, da bi to smatrali, kdor pa tako neumnost »deducira« iz Cankarjevega »Uvoda«, je ali nepismen ali pa »intuitiven«. Kaj smatrajo umetnostni zgodovinarji za stil, naj povem: Kakor vsaka znanost ima tudi ta dvojno nalogo: 1. zbirati umetnostnozgodovinske resničnosti in 2. v svrhu tehnično lažjega pregleda množice teh resničnosti njih sistemiranje v glavnem z dvema metodološkima postulatoma: kronološke vrste (»razvoj«) in grupacije po skupnih splošnih znakih (»stil«). Stil je metodološka fikcija in ne bistvo umetnosti. Nadaljnja »intuicija« V.-jeva je ona, da »izhajajo iz umetnostnozgodovinske metode neka estetska načela, na katerih gradi umetnostni zgodovinar svojo lastno estetiko«. »Intuicija« je najprej, da bi izhajala iz kake metode kaka estetska načela in da bi umetnostna zgodovina »gradila kako estetiko«. Iz metode ne izhajajo nobena estetska načela

in um. zgod. ne gradi nobene umetnostnozgodovinske estetike. Sledi intuicija, da se umetnostna zgodovina ne dotika bistva umetnosti, ki je osebnostno, torej umetnostna zgodovina ne obravnava osebnosti. Resnica pa je, da jo celo tako natanko razišče, da more baš na podlagi individualnih osebnostno-stilnih razlik agnoscirati nanovo odkrita dela. V. pa z vso osebnostno metodo in intuicijo ne bo datiral niti starega kapitela. Da pa umetnostna zgodovina periodizira baš na podlagi stila in ne osebnostnih razlik, je zato, ker na podlagi osebnih razlik ni mogoče periodizirati, marveč le na podlagi stila, ki družijo v splošne skupine, iz katerih so posredno baš individualnostne, osebnostne stilne razlike naravnost čitljive in celo merljive. Samo »nezavedno-intuitivno« se da dalje razložiti V.-jevo nasprotovanje samemu sebi, ki se kaže v tem, da zahteva osebnostno metodo, v praksi pa sam generalizira, posebno, ko nas vtakne vse umetnostne zgodovinarje vsled skupne metode v isti koš. Zakaj ne razloži skupne metode sebi dosledno iz naših različnih osebnosti? Tu njegova metoda skrahira povsem, izhod je mogoč le »intuitivnim putem«: namreč, da nam vsem skupaj odreče osebnost in intuicijo, kar V. več ali manj določno tudi stori. Pravi namreč, da mi uganjamo »razum«, on pa »intuicijo«. To je točno, zakaj mi kontroliramo naše intuicije z razumskim spoznavanjem predmeta, V. pa ne in le tako je mogoča tolika razlika med našimi in V.-jevimi spoznanji.

Kakor smo pri Panofskem-Ložarju ugotovili iskanje »nečesa absolutnega, kar velja za vse panoge umetnosti vseh časov«, tako je bistvo spekulanta V.-ja, da išče »absolutnega, neizpremenljivega bistva umetnosti«. Z iskanjem takšnih metafizičnih resnic stopi iskalec na filozofsko pojmovno polje in V. bi bil koj na koncu svojega iskanja, če bi se na tem polju kaj spoznal. Dognati se da vse to le z orodjem absolutne abstrakcije, to je, da bi s pojma odlučil, kakor Panofski, vse njegove »izpremenljivosti« in če bi bil dosleden, kakor Panofski ni, bi dobil pravi rezultat v neizmerno irelevantni tautologiji: Umetnost je Umetnost. Če bi šel reševati V. svoje vprašanje na konkretno umetnostnozgodovinsko polje, ki ga tudi ne pozna, bi se vprašal po »absolutni umetnini«. To bi morala biti umetnina, ki bi za absolutno veljala vsem umetnostnim panogam vseh časov, narodov in osebnosti. Ta bi morala vsebovati vse stile, stare in prihodnje, in tako bi V. videl, da take umetnine ni in je ne bo. Seve, V. pa vprašanja ni rešil ne na filozofskem, ne na umetnostnem polju, ampak z »intuicijo« in dobil rezultat, da je bistvo umetnosti »živost in svoboda«.

Škoda prostora za nadaljnje raziskovanje V.-jeve »intuicije«. Ista intuicija, ki vidi v metodološki bergli bistvo umetnosti, vidi nadalje v Cankarjevem sistemu pozitivizem in historični materializem, vidi v umetnostnih zgodovinarjih »rivale« njegovi — »Kritiki«, na katero da so »ljubosumni«! Dve leti se »Kritika« zaganja v umetnostno zgodovino, sedaj je pa umetnostna zgodovina nanjo »ljubosumna«!

Tudi Michelangelo je imel intuicijo. Razlika med Michelangelom in Vidmarjem, kar se tiče intuicije, je pa ta, da jo je Michelangelo leta in leta »obdelaval«, preden jo je vdahnil marmorju, kjer sedaj »vzbuja vtis prvotnega, intuitivnega koncepta«. Vidmar pa daje

tiskati svojo intuicijo leta in leta prej, preden je dozorela. V ostalem je med njima pa še ravno tista specialna razlika, kakoršna more biti med Michelangelom in Vidmarjem.

*

Spekulacijske metode in sistemi, moramo po vsem tem reči, ne pristojajo na trup živi umetnosti; vzeti iz specifično neumetnostnega, pojmovnega sveta, pomenjajo za specifično umetnostni svet Prokrustovo posteljo, posiljevanje stvarnega stanu in so kilometrsko oddaljeni od resničnega spoznanja predmeta.

Ložarjeva metoda in sistem sta jasen dokaz, kako filozofski ali dogmatski sistem, nataknen umetnosti na trup, posiljuje predmet, to je avtonomno umetnostnozgodovinsko dejstvo. O Vidmarjevem skozi in skozi tudi pojmovno napačnem spekulativnem svetu pa ne rečemo drugega kakor, da nima nobenega stika s predmetom, marveč je le vizionarna fantazija, igračkanje z besedami.

Grozna resnica, čeprav je stara, za spekulante mora biti, da umetnost ni nobena nevidna alegorična figura, ki plove nekje v zraku kot predmet metafizike, nego da je vsa vključena v doslej nastalih umetninah. Nobena znanost, nobeno spoznavanje, ki hoče imeti za predmet umetnost, ne more mimo tega konkretnega objekta spoznavati v zrak in tako je edina specialna umetnostna znanost le umetnostna zgodovina s pomožnimi panogami, edino znanstveno umetnostno spoznanje le umetnostnozgodovinsko, edini znanstveni sistem le oni, ki je vzet s telesa predmeta in nanj edino pristoja.

Nedvomno čutimo v kulturnem ustroju že nekaj let sem neki preobrat. V umetnosti smo videli na svoje oči, kako so ugasnili drug za drugim povojni abstraktni, subjektivistični ekstremni -izmi in se je izluščila iz kaosa ona »nova stvarnost«. Obenem smo opazili, kako so filozofi zavrgli svoje spekulativne panoge in metafiziko in jeli prisegati le še na eksperimentalno psihologijo. Obenem so se v tem zmislu gibale celo tako zvane »dogmatične znanosti«: juristi so naenkrat opazili ogromne razlike med juridičnoteoretsko dogmo in faktično obstoječim pravom, celo medicinci so na letošnjem kongresu ugotovili razlike med svojo vedo in zdravniško prakso ter sklenili, da se bodo poslej držali le one teorije, ki jo je narekovala poklicna praksa. S tem v zvezi se ni čuditi, če je zadnji junijski kongres splošnih umetnostnih znanstvenikov v Hallu živahno obravnaval isti problem. Zelo močni so bili glasovi zoper spekulativno parasitstvo, ki je bilo res do neke mere zadnja desetletja vzrok oddaljenja od predmeta.

Kako je s tem v zvezi s Cankarjevim »Uvodom«? Sistematika stila, ki mu je pridejana, ni nobeno raziskavanje o »bistvu umetnosti«, kakor »intuitivno« sodi Vidmar, nego je, grobo rečeno, terminološki slovar k C. Zgodovini umetnosti, je tisto, kar C. v

Zgodovini suponira. Knjiga ima v bistvu metodološki pomen. V svrhu razumevanja metodološkega postopka v Zgodovini je dal C. z Uvodom čitatelju v roke možnost sistematske določitve splošnega »časovnega« stila na podlagi ugotovitev o izberi in pojmovanju snovi, obdelavi teles, prostora in kompozicije. To so mu organizatorični členi vsakega slikarskega in plastičnega splošnega stila in bravec Sistematike ima s tem v rokah možnost pojmiti, kaj razume C. pod pojmi »idealistični«, »realistični«, »naturalistični« stil v svoji Zgodovini. Vsi ti organizatorni členi stila faktično-resnično obstojajo, kaže nam jih umetnostnozgodovinska empirija kot nedvomne dokazljive eksistenčnosti na vsaki slikarski in plastični umetnini.

Taka stilna sistematika je povsem plod umetnostnozgodovinske metodološke empirije in striktno pristaja »na telo« vsem slikam in plastikam, kar jih poznamo. Če Panofski »stil« drugače definira kot C., namreč brez snovi, je to nedvomno Panofskega metodološka napaka, mogoča le s stališča neumetnostne sistematike. Cankarjeva sistematika se od one Panofskega tako striktno loči, kakor se ločita »konkretno« umetnostnozgodovinsko »gledanje« in pojmovna spekulacija z neumetnostnimi »prijemi«.

Taka sistematika se eminentno loči od enostransko zaspekuliranih: materialistično pozitivistične z enkratnim botanično vrstnim pojmom stila, ki ni mišljen razvojno, se razlikuje od Rieglove formalno funkcijske stilne teorije, kateri se s predmetom in pojmovanjem snovi stavi v opreko, razlikuje od Dvořák-Weisbachove po pridržanju formalnega kriterija, absolutno ničesar pa nima opraviti s spekulativno »razvojno sistematiko«, kateri stavi nasprotje konkretne kronološke vrste. Na polju te so se posebno izživiljale spekulativne težnje polpreteklega, abstraktno mislečega časa. Kar se tiče »razvojne«, smo videli vsem na čelu starega filozofa Hegla s spekulativno zakon-vrsto: simbolizem, klasika, romantika, videli starega Woelfflina za zakon-vrsto klasika-barok in duhovito opazko: »vorausgesetzt, dass man ihm Zeit laesst (!)?, sich auszuleben«, videli celo Riegla s posebnim pojmom »immanentnega razvoja«, ki je bil mišljen kot orjak, ki neusmiljeno tira »formo« po poti naprej določene metamorfoze k »popolnosti«(!), istega Riegla z zakon-vrsto haptičnooptičnega stila, videli njegove učence, Hegerja, Panofskega z definicijo ustvarjanja, ki se stavi »pred razvoj«, i. dr. Tudi glasbeni znanstveniki zaznamujejo take stilne in razvojne spekulante med seboj, zakaj nekoč sem čital: »auf dieser Stelle in der Partitur musste Bach — Brahms vorausgeahnt haben!«

Cankarjeva sistematika nima z »razvojnimi« spekulacijami, ki »wurzeln im deutschen Idealismus« (Z. f. Ä. XXI-2), nobenega stika. Odlikuje se pa specifično po konkretno umetnostnozgodovinskem in vsestranskem svojem stališču od vseh, kar jih doslej, več ali manj spekulativnih, pojmovno apriornih in subjektivno ali individualistično enostranskih, poznamo. V tem je v skladu z gori omenjenim modernim pokretom, v tem zmislu je kažipot iz zmed in anarhije umetnostnoteoretske subjektivne spekulacije k novemu, realnemu in objektivnemu spoznanju umetnosti.