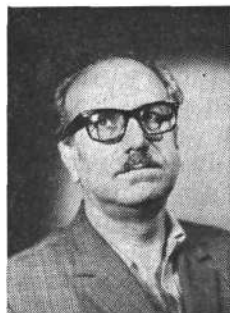


Vloga telesa in fizičnega dela v likovni umetnosti

Milan
Butina



Zdi se mi, da je vodilno misel tega zapisa lepo izrazil sovjetski fizik Peter Kapica, ko je rekel, da dobrega dela ne opraviš s tujimi rokami. Za slikarja Pierra Cabanna je slika blagi plen naših rok, po Renoirjevem mnenju pa za slikarja ni dovolj, da je dober obrtnik, ampak mora rad ljubkovati svoje platno.¹ Na delo rok se tako navezujejo vsebine, ki same po sebi niso del ročnega dela, ali bolje, ki niso del ročnega dela, kadar je odtujeno, kakor je na primer odtujeno delo industrijskega delavca.

Roke so prav gotovo likovnikovo glavno orodje. Seveda v likovnikovem proizvodnem delu ne deluje samo roka, ampak je roka del usklajenega delovanja vsega telesa. Ne roka ne telo ne postaneta ubogljivo in natančno orodje takoj, ampak šele po dolgem in trdem delu. »Če zaupam svoji roki, ki riše,« pravi Matisse, »ji zaupam zato, ker ji nisem nikdar dopustil, da bi bila posiljevala moja čustva, ko sem jo učil, da mi služi. Zelo natanko čutim, kdaj zaide, kdaj se strinjata ona in tisto ‚je ne sais pas quoi‘ v meni, ki je le na videz podrejeno. Roka ni nič drugega kakor podaljšek občutljivosti in inteligence. Čim lažja je, toliko raje uboga, služabnica ne sme postati gospodarica.«² Degas je nekoč rekel: »Mišice so moji prijatelji, toda pozabil sem njihova imena.«³ Ta misel se enako nanaša na slikarjeve lastne mišice kakor na anatomijo modela pri risanju človeške figure. Slikar mora obvladati svoje telo, da mu služi skoraj tako kakor igralcu ali plesalcu, seveda v funkciji likovnega dela.

Telo je že samo po sebi izrazno. Ruesh in Kees sta raziskovala različne oblike neverbalne komunikacije med ljudmi in v zadnjih letih se je iz takšnih raziskav razvila nova veda, kinezika, ki preučuje govorico človeškega telesa. Ruesh piše: »Otrok dobesedno govori s svojim telesom . . . Modalitete izražanja z akcijo se razlikujejo na različnih starostnih stopnjah . . .⁴ Tako ima vsakdo določeno identiteto, znano njemu in drugim, ki ostane stalna za vse praktične namene, ne glede na socialno situacijo, v kateri deluje. Ta identiteta se izraža v fizičnem videzu, gibih in govornih vzorcih . . . Ker so videz, deli telesa in gibi navadno interpretirani in ocenjeni v totalnih konfiguraci-

¹ Robert Goldwatter & Marco Reves, *Artists on Art, from the XIV to the XX century*, Pantheon Books, New York 1945, third edition, str. 322.

² Henri Matisse, *Farbe und Gleichniss*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1960, str. 95.

³ Paul Valery, *Degas, ples, crtež, založba Mladost, Zagreb 1955*, str. 36.

⁴ Jurgen Ruesch & Weldon Kess, *Nonverbal Communication*, University of California Press, Berkeley 1972, str. 16.

jah, nima pravega smisla logična kategorizacija podrobnih dejavnikov; ocenjeni kot celota pa imajo nedvomne lastnosti problemskega razreševanja . . . Ker so vsi znaki telesnega jezika le modifikacije jezika akcij, v resnici večina ljudi interpretira akcijo kot glavno nosilko informacije in uporablja dodatne fizične znake samo za razširitev in popraviljanje vtisov, ki jih nosijo telesni gibi . . . Ker pa so ljudje anatomsko in fiziološko prej podobni kakor različni, ta okoliščina sama po sebi vodi h komparativnemu in empatičnemu ocenjevanju. Iz znanja in izkušenj z lastnim telesom je človek sposoben sklepati na občutke drugega in presojati o stanju njegovega organizma . . .⁵

Prav gotovo so v vsaki proizvodnji, zlasti pa še v umetniški, pomembni gibi, kretnje rok. V likovnem oblikovanju ti gibi oblikujejo likovno materijo, puščajo na njej sledove, ki jasno govorijo o značaju kretnje, oblika nosi to kretnjo naprej, jo podaljšuje v njenem trajanju in izrazu. Vsak je sposoben, da iz svojih telesnih izkušenj in izkušenj z branjem telesnih gibanj drugih takšne materializirane sledove umetnikovih kretenj prebere, jih vrednoti in jim daje pomen. »Roke,« pravi psiholog Wolfe, »kot orodje učenja o zunanjem svetu, pa tudi kot organ prostorskega občutenja, imamo lahko za temeljne nosilke strukture mišljenja. Prostorska diferenciacija se ujema tako se ‚fizičnim‘ kakor z ‚mentalnim‘ ravnovesjem in daje zaznava ti isti tridimenzionalni vidik, ki je bistvenega pomena za orientacijo človeka v zunanjem svetu in za predstavljanje tega sveta v duhu. Lahko rečemo, da roka kot čutni organ zagotavlja prostorski ali tridimenzionalni odtis zunanjega sveta v možganskem korteksu.«⁶

Kretnje so torej pomembne tako pri razumevanju sveta in prostora kakor pri izražanju njegovih prostorskih lastnosti, čeprav se moramo, ko o tem govorimo, zavedati, da » . . . vzorci motorične organizacije niso replike . . . vhodnih senzoričnih vzorcev. Značaj in struktura motoričnih izhodov sta determinirana z notranjimi lastnostmi organiziranega sistema odgovorov, ne pa z zaporedjem stimulacij, ki prihajajo vanj iz okolja ali iz telesa . . .⁷ saj, kakor pravi Ruesch, ima vsak človek svojo identiteto in pomemben del te identitete so prav njegovo motorično gibanje, njegove kretnje in telesne reakcije. Geste so govorica telesa, citira Ruesch Efrona; po njegovem naj bi formalna analiza gest zajela: prostorsko časovni opis glede na dele telesa, vključene v gesto; polmer gibajočih se delov; tip in obliko gibanja, npr. eliptično, tekoče, valovito gibanje; ravnino, v kateri je akcija izvedena — v frontalni ali medialni ravnini; hitrost kretenj, transfer kretenj od enega dela telesa k drugemu, njihovo unilateralnost ali bilateralnost in sodelovanje velikih in malih mišic v kretnji.⁸

Večina navedenih dejavnikov ima neposredne likovne posledice: risanje, slikanje ali kiparjenje je čisto drugačno, če je oblikujoča kretnja izvedena iz zapestja, iz komolca ali ramena, če je hitra, počasna, sunkovita ali omahujoča, če je gibanje roke, katere sled je poteza, valovita, eliptična, krožna ali ravna. Izvajanje potez in oblikovalnih kretenj je intimno povezano

⁵ Citirano delo, str. 57.

⁶ Citirano delo, str. 40.

⁷ Warren McCulloch, Embodiements of Mind, the M. I. T. Press, Massachusetts 1965, str. 121.

⁸ Ruesch & Kess, Nonverbal Communication, str. 76.

s telesom v celoti, ki ga vodi in usmerja pri tem tako čustvena kakor duhovna napetost in moč. Zato je vsaka poteza pri risanju, vsak gib pri modeliranju nabit po eni strani s čustvenim nabojem, po drugi strani pa ga disciplinira razum, da more zavestno oblikovati.

S tega stališča je našemu problemu zelo blizu problem grafologov. Znani strokovnjak za grafologijo, August Vetter, piše takole: »Ko govorimo o človeškem izrazu, mislimo najprej na izrazno igro obraza, potem na kretne predvsem rok in končno hojo. Vsi ti izrazi spadajo na področje vidnega in jih od njega ni mogoče ločiti⁹ . . . Kakor potrjuje verbalno izražanje, je roka živo orodje dela (Handeln); možnost optične kontrole njenega dela pa roko usposablja za načrtno delo¹⁰ . . . (Roke) morfološko pripadajo prsnemu košu, pa tudi sicer imajo roke do njegovega centra intimen odnos; o tem priča raba besed 'srce in roka' v pregovorih. V njih kot organih tipa se v nežnem dotiku najbolj jasno izpričuje živost čustev . . .«¹¹ Lahko je razumeti, da je ta posebni odnos rok do središča prsnega koša pomemben tudi za likovno delo, tako slikarsko kot kiparsko, saj gre skozi prsi os, v kateri se sekata obe navpični ravnini prostorskega križa, iz frontalne ravnine pa projiciramo ta odnos v likovni prostor. Pomembnost središča prsnega koša kot telesnega središča nasploh se samosvoje kaže v središču formata slikovne ploskve ali kiparskega formata, ki je najbolj stabilna in privlačna točka v organizaciji likovnega prostora. Mimika, gestika in hoja imajo trdno oporo v prostorskem križu, pravi Vetter, ter s tem potrjuje, kako pomemben je prostorski križ tudi v oblikovanju likovnega prostora. Ker roke nekako izhajajo iz središča prsnega koša, prenašajo to prostorsko občutenje s svojimi delovnimi kretinami neposredno v likovni prostor.

V razvoju rokopisa, pravi Vetter, je pomembno » . . . razlikovanje med očesom in roko, bolj natančno, med senzoričnim dojemanjem in motorično izvedbo, pri tem pa pasivni pogled stalno nadzoruje izvajanje. Strogo vzeto, izhaja to, da brzdamo potek pisanja, iz premoči vida nad ročno dejavnostjo. Mera reda, na kateri počiva tudi čitljivost pisave, ima tu z genetičnega stališča vseskozi prednost nad ritmom. Ravno v tem pa se tudi izpričuje duhovnost pisave¹² . . . Znotraj duhovne afere spada tudi branje . . . k sprejemajočemu vedenju. Če pa vzamemo rokopis sam po sebi, ga ne samo pišemo, ampak ob izvajanju tudi vidimo in v toliko tudi beremo: lahko rečemo, da je (rokopis) primarno pisava oči (Augenschrift) . . .«¹³ Vetterovo grafološko izhodišče je torej zelo blizu stališča, da je slikar prvi gledalec svoje slike in je mogoče trditi, da imamo tudi — v glavnem — pri likovnem oblikovanju podoben odnos med roko in očesom, seveda ne vedno. Kadar slikar riše po modelu, se roka popolnoma podvrže zapovedim očesa, to pa je podobno odnosu v pisanju, ko pišemo po nekem modelu pisave in to podobnost z modelom kontrolira oko. So pa seveda tudi oblike likovnega izražanja, kjer ima prvenstvo roka, ker so narejene na popolni sprostivni roke, zato sta tako oblika kakor izraz te oblike odvisna samo od gibanja roke in njenega izraza.

⁹ August Vetter, Die Zeichensprache von Schrift und Traum, eine Einführung in die antropologische Diagnostik, Kindler Verlag GmbH, München 1974, str. 31.

¹⁰ Citirano delo, str. 36.

¹¹ Citirano delo, str. 39.

¹² Citirano delo, str. 49.

¹³ Citirano delo, str. 51.

Sorodnost grafologije in likovnega izražanja in oblikovanja je razvidna tudi iz pomembnosti poteze: »Rokopis ima element v potezi, ki je snovna nosilka tako poteka kakor oblikovanja; v nasprotju z imaginativno prostorsko simboliko pomenijo posebnosti potez dejansko osnovo grafološke razlage... Merljiva ubrazdanost v pisno ploskev nastane iz sunka pisalnega orodja v globino prostora in predstavlja prebitek naravnega gibalnega impulza v smeri ‚naprej‘. Debelost ali vitkost poteze kakor tudi njena mehkoaba ali ostrina pa so prilagoditve dejavne roke na nasproti stoječo ploskev; pri tem ima izbira pisala vlogo, ki je ne smemo podcenjevati. S stališča vitalnosti govori različen značaj potez o prevladovanju senzorične občutljivosti ali motorične neorganskosti nasproti dani ploskvi... Zato je od premoči očesa ali roke odvisno variiranje v širini pisne poteze, kot to lahko opazimo že pri otroškem risanju, kar dela potezo za prevladujočo osnovno značilnost... Glede na predlogo je zato z napetim krčenjem prstov ali cele roke izvedena osnovna poteza navzdol nosilka pisalnega pritiska, medtem ko nastane iz sproščenega iztegovanja prstov poteza brez pritiska. Odstopanje od tega pravila v prestavljanju pritiska nastaja zaradi spremembe smeri iz navpične v vodoravno... Poleg načina potezanja sta... pravilnost in ritem, ki sta v grafološki razlagi navadno antitetična, ravno tako nadvse pomembni značilnosti, ker dajeta rokopisni podobi v celoti svoj pečat...«¹⁴

Ta opis grafološko pomembnih značilnosti pisave se skoraj pokriva s tistim, kar nekateri v likovnem delu imenujejo fakturo. Faktura je rokopisni slog likovnega umetnika, nezgrešljiv pečat njegove osebnosti. Fakture lahko razlikujemo glede na več značilnosti. Če upoštevamo vse tri komponente telesnega gibanja — biološko dane možnosti telesnega gibanja, ki so lastne vsem ljudem, kulturno pridobljene načine telesnega gibanja, ki označujejo določeno kulturno družbeno skupino ter posameznikovo subjektivno gibanje, potem je jasno, da je lahko faktura zelo pomemben izrazni dejavnik v likovnem delu. Vsi poznamo biološke možnosti in pomen glavnih motoričnih vzorcev čustvenega vedenja, zato lahko beremo njihove sledove v slikah ali kipih. Kot pripadniki določene kulturne skupine poznamo tudi značilnosti kulturno določenih motoričnih vzorcev, ki imajo svoje analogije tudi v likovnem oblikovanju, npr. kulturno določeni načini risanja ali slikanja ali modeliranja. Vsaka doba ima svoje kulturne vzorce likovne fakture, po katerih ravno tako lahko natančno razlikujemo stilna obdobja med seboj kakor po drugih stilnih oznakah. Srednjeveški likovniki so se trudili, da v njihovih proizvodih ni bilo sledov njihovih individualnih motoričnih vzorcev, medtem ko moderni slikarji in kiparji poudarjeno iščejo svoj rokopis kot sestavni del likovnega izraza in forme. Spomnimo se na Van Gogha ali pa Cézanna, kako sta svoje disciplinirane poteze podrejela izredni formalni disciplini vse slike. V diahronem prerezu likovnega razvoja lahko opazimo tako dobe, ki odklanjajo individualno fakturo, kakor tiste, ki jo zavestno gojijo, pa tudi take, ki obe potezi usklajajo in izrabljajo. Pri umetnikih, kot so Tizian, El Greco ali Rubens, sta obe potezi, obrtno znanje — metier in individualno izvajanje, v fakturi usklajeni in uravnovešeni. Vedno pa je faktura del izraza kulture dobe, znotraj te pa se izraža še posebej individualnost vsakega umetnika.

¹⁴ Citirano delo, str. 54, 55, 56.

Tu sem se dotaknil problema, ki ga likovni umetniki nekako podzavestno razrešujejo, ker delujejo kot celovite osebnosti, v psihologiji in zlasti v psihoanalizi pa se je pojavil v obliki hipoteze, da obstaja nek nivo zavesti, kjer se srečujeta zavest in podzavest, tako da se emocionalna energija in podzavestne želje prevedejo v simbole in energije, ki jih nadzoruje in oblikuje zavest. Maurice Merleau-Ponty je to jasno izrazil, ko je rekel, da slikar spreminja svet v sliko tako, da svetu posoja svoje telo, ki je preplet vizije in gibanja.¹⁵ Problem se torej kaže kot odnos med psiho in telesom, kot psihosomatsko vprašanje, ki ga je Freud imenoval »konverzija« in definiral kot spreminjanje duševnih vsebin v telesne simptome.

Thure von Uexküll v tej zvezi pravi, da je s pojmom konverzije postavljena samo trditev, da se duševno prenese oziroma spremeni v telesno. V tej obliki pa trditve ni mogoče ne dokazati ne zavreči, zato je z znanstvenega stališča brez vrednosti. »Najprej je treba ugotoviti: trditev, da se duševno prenese v telesno, opiše neko temeljno človeško izkušnjo, ki je neposredno evidentna in je zato znanost ne more ne dokazati ne ovreči. Pri vsakem dejanju, ki ga zavestno izvedemo, doživimo, da se nekaj, kar opišemo kot ‚duševno‘, namreč neka odločitev volje z vsebovanimi željami in cilji, sprevrže v nekaj drugega. Temu pa pravimo ‚telesno dogajanje‘: namreč gibanje naših udov, ki izvedejo dejanje. V načelu se torej zgodi ravno tisto, kar opisuje izraz ‚konverzija‘. Vsekakor pa nam mora biti jasno: izjava, da se v dejanju volje prenese ‚duševno‘ v ‚telesno‘ že vsebuje razlago na osnovi fizioloških in psiholoških predstavnih modelov. Prvotno doživetje, na katerem počiva izkušnja, se s to interpretacijo že izpremeni, ker mu s tem nekaj podtaknemo, česar v njem sploh ni, namreč nasprotje med duševnim in telesnim, tisto, kar v njem je, pa delno izpodbijamo. Tej napaki se je težko izogniti, ker nehote vedno znova zapademo v privajene miselne kategorije...« Naj takoj pristavim, da to velja tudi za pisanje o likovnem delu. V likovnem proizvajanju sta namreč obe komponenti, duševno in telesno, neposredno povezani, sta eno in njuna sled v likovnem izdelku to tudi jasno izraža. Ko pa skušam govoriti o tem, se tudi tukaj pojavlja to razločevanje, ker je — vsaj za zdaj — neločljivo vtakano v izraze jezika.

»... Nasproti takšnim temeljnim izkustvom,« nadaljuje von Uexküll, »lahko zavzamemo dve stališči:

1. Lahko jih pojasnimo tako, da jih razložimo s kakšnim drugim dogajanjem, na primer, lahko jih tolmačimo kot fizikalno spremembo iz ene oblike energije v drugo ali pa kot psihološki prenos kakšne želje v izraz ali simbol. Tako pojasnimo temeljno izkustvo kot nekaj drugega, namreč kot neko fizikalno ali psihološko dogajanje.

2. Drugo stališče, v nasprotju s prvim, je poskus, da obdržimo temeljno izkustvo v njegovem pojavnem jedru, torej tako, kakor je doživljeno pred vsakršno interpretacijo s fizikalnimi ali psihološkimi kategorijami. Tako postane temeljno izhodišče in sedaj lahko poskušamo druge pojave razlagati z njegovo pomočjo. S tem poskušamo uporabiti neko temeljno izkustvo kot model in ga uporabiti za razlago drugih procesov.«¹⁶

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Les Temps Modernes, posebna številka 1961, str. 196.

¹⁶ Thure von Uexküll, *Grundfragen der psychosomatischen Medizin*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1963, str. 85.

To drugo stališče je za razumevanje likovnega dela primernejše, ker nam ostane v formi likovnega izdelka ohranjeno temeljno izkustvo, v katerem sta obe komponenti zlitii v celoto. Vprašanje je, kako govoriti o tem, kako to izraziti verbalno, ki tega ne dopušča, je pa edina možna oblika metajezika za likovni jezik. Ni namreč mogoče nekaj, kar je izraženo likovno, tudi likovno komentirati, ker bi morali ta likovni komentar spet verbalno analizirati.

Psihosomatika se seveda ukvarja s patološkimi somatičnimi spremembami, vzroki teh pa so psihične težave. Smer delovanja je torej delovanje navznoter, k spremembam notranjih organov; smer, ki me zares zanima, pa je smer navzven, je vprašanje, kako psiha, ki je enota s telesom, lahko sodeluje v preoblikovanju zunanjega sveta, v našem primeru likovnih materialov, z namenom, da bi materialni izdelek — slika, kip — dobil formo, ki je oblikovana v skladu s potrebami in zakonitostmi duha in telesa kot celote in ne kot ločenih delov. Cepitev v telo in dušo je znak psihične bolezni, pa še tu velja, da »... ločitev v duševni in telesni del ni trajna, ampak samo epizoda, ki jo na srečo večina bolnikov premaga«, da torej »... dualizem med duševnim in telesnim področjem ni nekaj primarnega, že od začetka danega, ampak dogodek, ki nastopi v določenih okoliščinah in ga je treba neprestano premagovati«. ¹⁷ V resnici, pravi von Uexküll, zavzemata duša in telo skupni integracijski prostor, v katerem preproste akcije, tako sodelujejo, da skupaj uresničujejo kompleksnejše akcije, ki se nato spet na višjih stopnjah vgradijo v vedno bolj kompleksno potekajoče dejavnosti. Ta »integracijski prostor ima svojo lastno anatomijo in ena od prihodnjih nalog medicine je, da ga natančno razišče in opiše«. ¹⁸ V tem integracijskem prostoru sta torej telesno in duševno drug v drugega segajoča člena nekega prežemajočega se reda.

Pojem integracijskega prostora v zgornjem smislu se nanaša neposredno na telo in psiho kot neločljivo celoto, torej na nivoju individualnega organizma. Podoben pojem integracijskega prostora je mogoče predvidevati tudi na višjem nivoju, na nivoju odnosov individualnega organizma z njegovim okoljem, tako materialnim kakor družbenim, v katerem se poveže to nedeljivo človeško bitje z okoljem. Pri tem lahko posredujejo ravno materialni produkti, če so oblikovani tako, da zadovoljujejo potrebe tako psihe kakor telesa. Takšna integracija človeka in njegovega okolja v kulturni materialni proizvodnji pa izhaja neposredno iz Marxovega pojmovanja prakse, v kateri se združujeta duhovno in fizično delo v humanizirano naravo, v preoblikovano materijo. Ta integracija je seveda možna samo na ravni družbe, je torej višja raven integracije človeka kot celote telesa in duha z naravo, iz katere je izšel in katere del je.

Naj citiram Marxove misli iz Pariških rokopisov 1844: »... Narava je človekovo neorgansko telo, namreč narava, kolikor sama ni človeško telo. Človek živi od narave, to pomeni: narava je njegovo telo, s katerim mora ostati v trajnem procesu, da ne bi umrl. To, da je človekovo fizično in duhovno življenje povezano z naravo, nima drugega smisla, kot da je narava povezana sama s seboj, kajti človek je del narave... Zakaj prvič se človeku zdi delo, življenjska dejavnost, samo produktivno življenje le sredstvo za

¹⁷ Citirano delo, str. 127.

¹⁸ Citirano delo, str. 128.

zadovoljevanje neke potrebe, potrebe po ohranitvi fizičnega obstanka. Produktivno delo pa je generično življenje. Je življenje, ki poraja življenje. V načinu življenjske dejavnosti je ves značaj kakšne species (vrste), njen generični značaj in svobodna zavestna dejavnost je človekov generični značaj. Življenje samo se kaže le kot sredstvo za življenje.

Žival je neposredno eno s svojo življenjsko dejavnostjo. Ne razlikuje se od nje. Žival je ona (dejavnost). Človek naredi svojo življenjsko dejavnost samo za predmet svojega hotenja in svoje zavesti. Ima zavestno življenjsko dejavnost. Ni določenost, s katero se neposredno zliva. Zavestna življenjska dejavnost neposredno razlikuje človeka od živalske življenjske dejavnosti. Ravno zgolj po tem je generično bitje. Ali pa je le zavestno bitje, tj. njegovo lastno življenje je predmet, ravno ker je generično bitje. Edino zategadelj je njegova dejavnost svobodna dejavnost.

Praktično ustvarjanje predmetnega sveta, obdelovanje neorganske narave je spričevalo človeka kot zavestnega generičnega bitja, tj. bitja, ki je v odnosu do rodu kot do svoje lastne bitnosti ali do sebe kot do generičnega bitja . . . ; (žival) proizvaja le pod oblastjo neposredne fizične potrebe, medtem ko človek sam proizvaja brez fizične potrebe in resnično proizvaja šele v svobodi od potrebe.

Ravno v obdelavi predmetnega sveta se zategadelj človek šele dejansko izpričuje kot generično bitje. Ta proizvodnja je njegovo delovno generično življenje. Po nji se kaže narava kot njegovo delo in njegova dejanskost. Predmet dela je zato opredmetenje človekovega generičnega življenja: v tem ko se človek podvaja ne samo intelektualno kot v zavesti, ampak ko se podvaja delovno, dejansko, in zato opazuje sam sebe v nekem svetu, ki ga je sam ustvaril . . .¹⁹

Če likovni umetnik, ustvarjalec in proizvajalec likovnih materialnih proizvodov, dela takó, da spoznava zunanji in notranji svet, svet in naravo skozi čute, ta svoja spoznanja s pomočjo obćih in likovnih pojmov uporablja v zamisli, da preoblikuje likovne materiale in psihološke čutne danosti v skladu s potrebami in zakonitostmi svojega duha in telesa; potem so likovni proizvodi lahko tak integracijski prostor, v katerem se človek izpriča kot generično bitje, integracijski prostor, v katerem se kaže narava kot njegovo delo in njegova dejanskost in v katerem opazuje sam sebe, se v njem zrcali, kot je rekel že Shakespeare. Pojmi so miselni odsevi, posebno znanstveni in filozofski, so abstraktno zrcalo njegovega spoznanja sveta. Materialni produkti, likovni pa še posebno, so čutno zrcalo njegove generičnosti, ker se v njih pojavlja in upredmetuje pojmovanje samega sebe in njegovega odnosa do naravnega in družbenega sveta, ki ga odraža. Ker likovnik, kljub vsemu tehničnemu napredku, še vedno oblikuje pod vodstvom in nadzorstvom vida predvsem z roko, je neposredno in dejavno vpleten v proizvodno dejavnost, najbolj intimno kolikor to zmoremo kot živa bitja, z neposrednim dotikom, ki je generično najstarejši čut sploh. Kadar deluje človek kot celota, kot integrirana duh in telo, katerega najpomembnejša organa sta ravno oko in roka — saj sta v njegovem evolutivnem razvoju največ prispevala, da je postal človek — še vedno tista organa, ki omogočata, da se duhovna in čustvena napetost, ki delo motivira, izlije neposredno v umetniško formo.

¹⁹ Karl Marx, Pariški rokopisi 1844, prvi rokopis, MEID I, str. 307, 308, 309.

Tako lahko postane umetniška forma človeška forma v najvišjem pomenu te besede, človekov drugi jaz.

Zato likovna forma nosi s seboj in ohranja v sebi ves potek duhovnega in telesnega dela, katerega končna faza je. »Sicer pa je napaka v napačni ideji, da je vsebina slike predmet, ki je naslikan«, razlaga umetnikovo stališče slikar Robert Henry, »namen slikarja ni napraviti sliko, ne glede na to, kako nesmiselno to zveni. Če slika nastane, je stranski proizvod, ki je lahko koristen, vreden in zanimiv kot znak tistega, kar se je dogajalo. Namen, ki je za vsakim resničnim umetniškim delom, pa je doseči neko stanje bivanja (attainment of a state of being), stanje zvišanega delovanja, ki je več kot vsakdanji trenutek eksistence. V takšnih trenutkih je dejavnost neizbežna in naj bo to dejavnost s čopičem, peresom, dletom ali jezikom, je njen sad le stranski proizvod stanja, sled, odtis stanja.«²⁰

Tudi tukaj bi lahko govorili o zavestni in podzavestni komponenti. Von Uexküll pravi, da »integracije delnih procesov v kompleksne akcije ne opravi samo Jaz. Tudi nagonске akcije počivajo na integraciji. Toda samo tako daleč, kolikor seže Jaz, je mogoče motive spreminjati, na novo oblikovati in na novo urediti. Jaz je za človeka odločilno pomembna, ne pa tudi edina integrativna instanca, ker ima tudi Ono lastne sposobnosti integracije . . . Razjasnitev pojmov ‚telesno‘ in ‚duševno‘ da tudi pojmu ‚enotnost‘ vsebino. To je enotnost dela (Handlung), v katerem segajo avtomatično potekajoče akcije našega telesa kakor členi verige ali pentlje tkanja tako druga v drugo, da vse prispevajo k uresničenju nekega skupnega motiva.«²¹ Glede na to, da pomeni v tej zvezi pojem ‚Jaz‘ zavestni del, pojem ‚Ono‘ pa podzavestnega, bolje, tistega, katerega se ne zadevamo — pa vendarle je aktiven del psihe v obliki nagonov in delno čustev, ki že segajo v zavestno dejavnost — lahko rečemo, da se ta nezavedni del lahko vključi in integrira v delo samo prek zavestnega Jaza.

»Tudi kompleksna dela je mogoče ob primerni vaji tako obvladati, da končno potekajo avtomatično«, nadaljuje von Uexküll. »Šele v tem primeru je razcepitev do kraja prevladana. O takšnih delih potem pravimo, da jih izvajamo avtomatično ali ‚mehanično‘. Ta izraz pa je le metafora. Toda Kleist je v svoji duhoviti raziskavi o lutkovnem gledališču pokazal, da ima ta metafora globji smisel. Pokazal je, da plesalec lahko doseže gracijo mehanično gibajočih se lutk samo v tistem stanju, ko je popolnoma izključil svoje razmišljanje in impulze svoje volje. Šele takrat se brez ostanka prelije v gibe, ki jih predpisuje plesni motiv. Njegove gibe ne popravlja več neki Jaz, ki mora njegova integrirajoča prizadevanja uveljaviti nasproti odporu drugih motivov, ampak jih korigirajo samo še delovni napotki novega motiva.

Delo tako spoji plesalca, njegovo telo, roke, noge, oči in ušesa s predmeti odra v celoto, katero preveva red dela brez zastoja in meja. Takšno delo je idealen primer brez konfliktne motivne konstelacije, ki lahko vse motive harmonično prenese v resničnost. ‚Enotnost‘ je tukaj označena s pojmom ‚gracija‘. Ta pojem pa nima ali vsaj nima samo estetski pomen, ampak označuje popolno prežemanje posameznih akcij v nadrejenem sestavu motivov. Telesni elementi, kot dihanje, drža in gibi telesa ter zaznavanje, so z duševnimi elementi, kot so tendence Jaza in Nad-Jaza, tako inte-

²⁰ Artists on Art, str. 401.

²¹ T. von Uexküll, Grundfragen . . . , str. 131.

grirani, da noben od teh elementov — niti za trenutek — ne izstopa iz enotnosti celote.

Tudi kompleksna dela, ki smo se jih naučili v tej obliki, ‚mehanično‘ oziroma avtomatično obvladati, je mogoče kot člene vgraditi v še obsežnejše delovne sestave. Nekako postanejo ‚telesna‘ . . . Pri vsem tem se telesno in duševno tako prepletata, da ni več mogoče razločiti, kako daleč se je v nastalih akcijah spremenilo duševno v telesno ali telesno v duševno. Oboje je prešlo v novo obliko enotnosti«. ²²

Von Uexküll je uporabil Kleistovo analizo baleta, plesa, torej umetniškega dela, da je prikazal idealni primer enotnosti in celotnosti dela s proizvodom. Čeprav je pri plesu material, ki se preoblikuje in v katerem se povnanji plesna zamisel, plesalčevo telo, pa velja za vse umetnosti in zato tudi za likovno umetnost, da je v njih mogoče in tudi nujno doseči takšno idealno enotnost in celotnost telesnega in duhovnega dela. Vse oblike likovnega dela imajo izredno močno komponento spretnosti. To pomeni, da morajo biti izvedene kretnje v funkciji oblikovalnih nalog toliko avtomatizirane, da postanejo nezavedne in zato popolnoma spontane, zlite z mislijo, kateri dajejo materialno formo. Likovni umetnik, zlasti v modernem času, ni pri svojem delu odvisen od nikogar zunaj sebe, lahko uboga samo svoje notranje duhovne in čustvene impulze, tako da izvedbena kretnja lahko v celoti izraža njega samega. Zato lahko oblikujoča roka neposredno izlije v oblikovano materijo njegovo duhovno in čustveno napetost, jo povnanji v materialni predmet, ki jo lahko oddaja naprej, sproža nove ustvarjalne in poustvarjalne odmeve v gledalcih. Zato je s tega stališča likovni proizvod kot materialni predmet le posredovalec umetnikovega spoznanja gledalcu, je njegov predlog, kako bi bilo mogoče urediti odnose na področju prostorskega oblikovanja na družbenem nivoju. S tega stališča ima torej prav Robert Henry, da je slika le stranski proizvod, le materialni nosilec določene stanja bivanja, ki je več kot trenutek eksistence, več pa je tudi zaradi tega, ker je to stanje fiksirano v trajnem materialu. Likovna umetnina je ustavljeni trenutek intenzivnega stanja bivanja umetnika, ki lahko sproža estetske užitke v gledalcu, če razume njegov posebni način izraza.

Zato lahko rečem z Marxom: »Če so človekovi občutki, strast itn. ne le antropološke določbe v (ožjem) smislu, temveč resnično ontološka zatrjevanja bistva (narave) — in če se dejansko zatrjujejo samo po tem, da je njihov predmet zanje čuten, tedaj se razume, 1. da način njihovega zatrjevanja nikdar ni en in isti, pač pa nasprotno različni načini zatrjevanja sestavljajo posebnost njihovega bivanja, njihovega življenja: način, kako predmet (biva) zanje, je poseben način njihovega uživanja; 2. tam, kjer je čutno zatrjevanje neposredna ukinitvev predmeta v njegovi samostojni obliki (uživanje hrane, pitje, obdelovanje predmeta itd.), je to zatrjevanje predmeta«; [tukaj bi dodal: kjer pa čutno zatrjevanje *ni* ukinitvev predmeta v njegovi samostojni obliki, kot v — likovni — umetnosti, tam je to zatrjevanje človeka]; ». . . 3. kolikor je človek, torej tudi njegov občutek, človeški, je zatrjevanje predmeta s pomočjo drugega, tudi njegovo lastno uživanje. . . ²³ . . . Vzemi človeka kot človeka in njegov odnos kot človeški odnos, pa lahko zamenjaš ljubezen samo za ljubezen, zaupanje samo za zaupanje itn. Če

²² Citirano delo, str. 131, 132, 133.

²³ K. Marx, Pariški rokopisi 1844, tretji rokopis, MEID I, str. 365, 366.

hočeš uživati umetnost, moraš biti umetniško izobražen; če hočeš vplivati na druge, moraš biti človek, ki vpliva na druge dejansko spodbudno in poživljajoče. Sleherni tvojih odnosov do človeka — in do narave — mora biti določen, predmetu tvoje volje ustrezen izraz tvojega dejanskega individualnega življenja . . .»²⁴

Kadar je torej likovno umetniško delo izraz umetnikovega življenja, kadar je umetnik človek, ki zamenjuje ljubezen za ljubezen in zaupanje za zaupanje, takrat on in njegovo delo lahko vplivata na druge spodbudno in poživljajoče, ker je čutno zatrjevanje likovne umetnine hkrati zatrjevanje in uživanje človeka, saj je umetnina v tem primeru resnično ontološko zatrjevanje bistva človeka in narave. Če pa je tako, potem je umetniški način proizvajanja idealni način proizvajanja in glede na to, da je likovna proizvodnja tudi materialna proizvodnja, je likovni proizvod tudi prototip idealnega proizvoda, saj v svoji predmetni formi ustreza človekovim duhovnim in telesnim potrebam, kolikor je največ možno.

Kljub temu, da je čista likovna umetnina čist estetski predmet, se pravi, da ne izpolnjuje nobene druge uporabne funkcije, so v njenih formah izražene potencialne možnosti oblikovanja tudi povsem uporabnih predmetov na vseh področjih človeške materialne produkcije, od oblačil, pohištva, stavb do estetskega oblikovanja hrane ipd. Tudi bežen pogled v kulturno zgodovino človeštva prepričljivo pokaže, da so posamezne dobe formalno enotno oblikovale vse svoje življenjsko okolje, da je vsaka kulturna doba imela svoj oblikovni slog, po kateri to dobo tudi spoznamo. Ker je likovna umetnost — kljub vsem pritiskom — navadno uspela ohraniti oblikovno svobodo izraza in ker navadno tudi ne zahteva velikih materialnih in finančnih sredstev in vlaganj, je vedno uspela pripraviti takšne predloge za oblikovanje v materialni proizvodnji, ki so ustrezali duhovnim in telesnim potrebam posameznika in družbe v določenem zgodovinskem času.

Če se vrnem na Marxovo pojmovanje dela in materialne produkcije, katerega izhodišče so »v družbi producirajoči individui« in je materialna produkcija »družbeno določena produkcija individuov« na določeni stopnji razvoja — pri nas v obliki združevanja dela posameznikov v združenem delu — je s tem, vsaj na določen način opredeljena tudi ena izmed družbenih nalog likovne umetnosti. Likovni umetnik je član svoje družbe, je individualni proizvajalec, prvi gledalec in zato prvi konsument svojega proizvoda. Če je občutljiv in odziven na duhovna gibanja svoje družbe, bo postal tudi zastopnik svoje družbe, tisti, ki najprej in najustrezneje oblikuje svoje estetske potrebe in s tem estetske potrebe svojih soljudi na področju tipnega in vidnega stika z zunanjim svetom, kajti likovna »produkcija ne daje potrebi le material, marveč tudi materialu potrebo . . . Umetnina — prav tako kot vsak drug produkt — ustvarja publiko, ki ima smisel za umetnost in je zmožna uživati lepoto . . . Torej producira produkcija konsumpcijo 1. s tem, da ji ustvari material; 2. s tem, da ji določa način konsumpcije; 3. s tem, da za produkte, ki jih je šele sama postavila kot predmete, zbudi pri konsumentu potrebo«, kot je zapisal Marx.²⁵

²⁴ Citirano delo, MEID I., str. 370—371.

²⁵ Karl Marx, Uvod v Očrte kritike politične ekonomije, prvi osnutek 1857—1858, MEID IV., str. 24.

Ker pa vsak produkt — tudi likovni — šele s konsumpcijo postane pravi produkt, ga potrdi šele konsumptivno likovno gledanje drugih. Kolikor je likovni umetnik zadostil potrebam ljudi na tem področju, kolikor je torej uporabna vrednost umetnine, ki jo ima njena materialna oblika, uporabna tudi za druge, toliko bolj je njegova umetnina resnična, ker je v isti meri v njej vsebovana resnica dobe. Resnica likovne umetnosti je torej statistične narave, če jo gledamo z družbenega vidika, toda totalne narave, če jo gledamo z ustvarjalčevega vidika — njegova slika je njegova likovna resničnost, ker je zatrjevanje njegovega generičnega bistva, njega kot človeka.

V likovnem produktivnem delu, v slikanju in kiparjenju, se človek izpričuje kot generično bitje na poseben, likoven način, ki predstavlja eno izmed mnogih možnosti človekove generične biti. Slikarska proizvodnja je slikarjevo delovno generično življenje, njegov način biti človek. V sliki, kipu, se upredmeti posebna oblika človekove generične biti, slikar je človek na slikarski način, kipar na kiparski način, oba sta lahko likovnika zato, ker sta človeka. Likovno delo je torej način, biti človek. In kakor »delavec položi svoje življenje v predmet«, ²⁶ tako slikar položi svoje življenje v sliko, kipar v kip.

Odrpte poti

Zapis ob razstavi skupine Junij v Jakopičevem razstavišču

»... to moderno ustvarjanje prodira nezaustavno čez svoje meje, zato ker je izpolnjena, nošena, gonjena od zunajumetniške in nadumetniške težnje celotnega najnovejšega toka sveta, zato ker hoče delovati z drugimi in drugačnimi izraznimi sredstvi, da bi se ustvaril neki nov smisel, neka nova življenska vrednost, zato ker, na kratko, hoče postati nekaj več, a ne samo umetnost, zaradi tega se medtem izpostavlja nevarnosti, da postane manj od umetnosti...«

Emil Praetorius



Igor
Gedrih

Junjska razstava Junijcev v Jakopičevem razstavišču je lahko sama po sebi zadosten impulz za kratko skico z nekaj refleksijami, ne da bi bilo zavezujoče širše in kritično razpravljati, kot bi to terjal študijski prikaz celovitega delovanja teh ustvarjalcev. Na ta način se ni mogoče izogniti fragmentarnosti zapisa, vendar pa tudi refleksije lahko sprožijo miselnodoživljajske odmeve in razpirajo taka in dru-

²⁶ Karl Marx, Pariški rokopisi 1844, MEID I., str. 303.