

*Jiři Bezlaň*

## **“Michelangelo je vendar pomembnejši umetnik nego črni zamorec.”**

Koga bi danes še zanimala skoraj devetdeset let stara polemika med velikima pionirjema slovenske umetnostne zgodovine, razen mogoče kakega posebno zagretega proučevalca začetkov naše avantgarde in kritiških odmevov nanjo. A ker so nekatere postavke, ki jih je Izidor Cankar podal v svojem eseju *Kaj je umetnostno pomembno*, objavljenem v reviji *Dom in svet* leta 1922, v veljavi še danes, se je smiselno ustaviti ob njem in ga uporabiti kot izhodišče za razmislek o prepadu, ki zeva med umetnostjo in vedo o njej.

K pisanju ga je spodbudil članek Franceta Steleta v časopisu *Slovenec*, v katerem je beseda tekla o poskusih mladih slovenskih avantgardistov, ki so vnesli nemir in negotovost med takrat pri nas še maloštevilno umetnostno publiko. Stele jih je z naklonjenostjo zagovarjal: “Umetnik je vendar vsak, ki zmore dati svojemu umetniškemu hotenju takega izraza, da napravi svoja čustva, svoje veselje nad obliko ... v umetniškem bistvu ... dostopno sočloveku. Potem je umetnik prav tako nekulturni črnc, ki ima samo najprimitivnejša sredstva za premagovanje odpora materije, ki jih je pa medsebojno uglasil, priredil tako, da zadostujejo izraznim zahtevam njegovih soljudi, kakor Michelangelo ali Rodin, ki imata vsa mogoča sredstva za obvladovanje materije.”

Izidor Cankar je bil drugačnega mnenja: “črnega zamorca” postaviti ob bok Michelangelu se mu je zdelo nemogoče. Ne le zato, ker gre za dve povsem različni kulturi, ali zato, ker se zdi civilizacija renesanse na veliko višji stopnji in ker je Michelangelo razpolagal s popolnejšim orodjem in večjim znanjem od “divjaka”. Lahko je sicer priznal, čeprav s pridržkom, da je povsem mogoče, da je občutek superiornosti civiliziranega človeka gola domišljavost in da so predzgodovinskega človeka gnali k ustvarjanju visoki mistični vzgibi, ki jih danes nismo več sposobni

razumeti. Zdelo se mu je tudi povsem verjetno, da je v takratnih ljudeh njihova umetnost vzbujala močnejše čustvene odzive kot naša v nas in da je bila pomembnejši del njihove kulture, kot je današnja naše. A čeprav je v svojem eseju priznal, da bi bil "črni zamorec" lahko resničen umetnik, če bi ganil svoje sovaščane tako, kot je Michelangelo svoje sodobnike, je obenem trdil, da je Michelangelo veliko pomembnejši umetnik od "črnega zamorca" in Rembrandt od "povprečnega ekspresionista, ki izrabi mnogo več sil duha, da si organizira spretno reklamo, kakor da naslika sliko ..."

To trditev je dokazoval z edinim objektivnim kriterijem za merjenje pomembnosti tako umetniških del kot zgodovinskih dogodkov, namreč z daljnosežnostjo posledic. "Umetniški individuum, umetnostna doba ali celotna umetnostna kultura je tem pomembnejša, čim trajnejše in plodnejše je nje delo v svojem zgodovinskem nadaljevanju ali čim razsežnejši je njen vpliv v času in prostoru," je zapisal Cankar.

Resda je ta kriterij edini, ki ne vsebuje ničesar subjektivnega in ga zato umetnostna zgodovina in pogosto tudi umetnostna kritika uporabljata še danes. A vendar nam o kvaliteti umetniškega dela ne pove skoraj ničesar. Koliko različnih dejavnikov, med njimi ogromno takih, ki nimajo z umetnostjo ničesar skupnega, vpliva na odmevnost likovnega dela! Zgodovina nam pove, da je vpliv umetnosti ene kulture na drugo, kadar do njega pride, pogosto, da ne rečemo skoraj vedno, posledica samo delnega ali pa, neredko, celo povsem napačnega razumevanja bistva in namena umetnosti te kulture.

Cankar nadalje piše: "Priznajmo zopet, da je duševni užitek pri občudovalcu zamorčevega fetiša isti kakor pri Evropejcu, ki strmi v Michelangelovo *Poslednjo sodbo*. Če hočemo sedaj meriti njiju veličino, se moramo vprašati, ali je zamorčevo delo v njegovi kulturi bilo tako daljnosežno, kakor je bilo Michelangelovo v naši? Mislim, da bi že na to dobili negativen odgovor, a če bi bil pozitiven, bi morali dalje vprašati: ali je v družini človeških kultur imela zamorčeva kultura tako veliko duhovno vlogo, kakor jo je imela zahodnoevropska umetnostna kultura, katere integralen faktor je Michelangelo? Na to vprašanje bi vendarle dobili tak odgovor, da lahko vztrdimo: Michelangelo je vendar pomembnejši umetnik nego črni zamorec. Če bi se pa kdaj imelo izkazati, da je neki zamorec s svojo idejo hranil toliko in toliko rodov za seboj, kakor je storil Michelangelo, če bi izvedeli, da je pod toplimi žarki njegovega genija vzkliko toliko in toliko umetniških individualitet, da je umetnostnemu hotenju dal toliko novih živih smeri kakor Michelangelo, če bi ta po njem začeta umetnostna doba jela delovati na sosednje umetnostne kulture in jih oplojevati, tedaj

bi se pač morali začeti vpraševati, kdo izmed njiju je pomembnejši."

Ko je pisal te vrstice, je umetnost "črnega zamorca" in drugih "divjakov" in "primitivcev" že nekaj let intenzivno oplajala evropsko ustvarjanje, a Cankar tega vpliva zaradi omalovaževanja sodobnih tokov ni jemal resno. Danes zlahka ugotovimo, da je za umetnost 20. stoletja Michelangelov vpliv skoraj nepomemben, vpliv tako imenovane primitivne umetnosti pa velikanski. Predmeti iz daljnih eksotičnih dežel, ki so jih kolonialisti prinašali v Evropo, so bili dolgo obravnavani le kot etnološke zanimivosti. Menda je njihovo vrednost prvi opazil fauvistični slikar Vlaminck. V bistro, katerega izložbo so krasile tri afriške maske, je pripeljal svoja kolega Deraina in Picassa ter ju navdušeno prepričeval, da so enako lepe kot *Miloška Venera*. Odprtje razstave afriških skulptur v pariškem muzeju Trocadero je navdušenje mladih umetnikov še poglobilo. Nedvomen vpliv te razstave čutimo v eni prvih modernih skulptur, Derainovi *Čepeči figuri*. Še bolj slavno je Picassovo platno *Gospodične iz Avignona*, na katerem imata dve izmed figur namesto obrazov afriški maski. Slika je predhodnica kubizma, smeri, iz katere so izšli vsi poznejši tokovi geometrične abstrakcije, ki jih je bilo v 20. stoletju kar nekaj. Tudi duhovni vodja fauvistov, Matisse, je imel doma kar bogato zbirko črnskih fetišev, ki ni bila brez odmeva v njegovem delu. Oče modernega kiparstva, Brancusi, je iz Romunije pripešal v Pariz ravno v letu odprtja razstave v Trocaderu. Njen vpliv na njegovo kiparstvo v lesu je izjemen. "Lesu ne razume nihče razen Romunov in Afričanov," je pozneje večkrat povedal. Po drugi strani mu je ostal Michelangelo povsem tuj. "Njegov velikanski ego požre vse ostale kvalitete," je govoril o njem. "Biti hoče veličasten, pa se mu posreči samo to, da je pompozan." Ob neki drugi priložnosti je retorično spraševal: "Si predstavljate, da imate v spalnici Michelangelov kip in se najdete pred njim nagi?"

Brancusi in drugi začetniki modernizma niso bili prvi, ki so se ob silovitem Michelangelovem patosu počutili nelagodno. Veliki renesančni mojster je bil tarča posmeha že v času površnega in frivolnega rokokoja, čeravno ta njegovega, vsaj posrednega vpliva ne bi mogel zanikati. Rokoko je namreč izšel iz baroka, ki se je v dobršni meri oplajal pri Michelangelu.

Silna ekspresivnost skrajno preprostih, skoraj abstraktnih oblik umetnosti "primitivcev", predvsem pa njihova neobremenjenost z verističnim upodabljanjem zunanjega videza, pa tudi izjemen občutek za izrazne možnosti samega materiala so lastnosti, ki so nezadržno privlačile avantgardiste. Zdelo se jim je, da so v njih prepoznali svoje ideje in težnje, ki jih sami v praksi še niso znali prav izraziti.

Še globlji vtis kot sami artefakti so na umetnike 20. stoletja napravili poizkusi antropologov, da bi razložili miselnost "divjakov". Te razlage so odločilno zaznamovale slikarstvo nemških ekspresionistov, močno so odmevale v dadaizmu in še bolj v surrealizmu. Z zatonom avantgarde navdušenje nad "primitivci" ni zamrlo. Na v transu ustvarjenih akcijskih slikah Jacksona Pollocka pogosto zasledimo elemente totemizma, prepoznamo jih lahko tudi v simbolih številnih drugih slikarjev te dobe. Ko so umetniki v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja zavrgli klasične likovne medije, pa so vplivi "črnega zamorca" doživeli pravi razcvet. Izvedenih je bilo nešteto hepeningov in performansov, ki so posnemali ali bili vsaj podobni ritualom kulta Joruba, vuduja ali drugih oblik magije in preprostih religij. Nič zato, če se je temeljni smisel rituala v teh performansih izgubil – rekli smo že, da so medsebojnim oplajanjem različnih kultur pogosto botrovali nesporazumi, a rezultati teh nesporazumov so bili marsikdaj izjemni in so odločilno zaznamovali razvoj umetnosti. Tudi v krašenju in maličenju lastnega telesa bodyartistov brez težav prepoznamo sledove starodavnih običajev afriških in tihomorskih plemen.

Upor avantgardistov proti zlaganosti in izumetničenosti umetnosti 19. stoletja in proti preutrujeni evropski civilizaciji nasploh, želja po pristnosti, po vračanju k izvornemu in spoznanju korenin so povzročili, da je v 20. stoletju "črni zamorec" s svojim vplivom na umetnostne tokove do kraja porazil Michelangela. Seveda niso njegove skulpture prav nič manj kakovostne, kot so bile v časih, ko je na stotine navdušenih častilcev med umetniki skušalo v svojih delih posnemati njegovo strahovito moč, in afriške skulpture niso danes ni drugačne, kot so bile takrat, ko Evropejci v njih še niso bili pripravljene videti nič drugega kot za etnologe zanimive predmete. Vpliv, ki ga ima lahko likovno delo ali umetnik na svoje obdobje ali na prihodnje rodove (in je poglaviti kriterij, ki ga upošteva umetnostna zgodovina), nikakor ni odvisen samo od njegove kvalitete (ki jo je nemogoče objektivno določiti), temveč od mnogih drugih dejavnikov. Nekateri med njimi so zasidrani globoko v zakonitostih duhovnega razvoja družbe, drugi so povsem banalni in včasih celo naključni. Če bi lahko prešteli umetnike, na katerih delo je v štirih stoletjih vplival Michelangelo, in tiste, ki so v zadnjih štirih desetletjih sledili Duchampu, bi bilo slednjih zelo verjetno več. A vendar bi redko kdo menil, da je Duchampov pisoar bolj pretresljiva in popolnejša umetnina od *Mojzesa* ali *Umirajočega sužnja*. Duchamp o kvaliteti svojih del niti ni razmišljal, zanimalo ga je le, kje so meje tega, čemur pravimo umetnost. Res, da je to nadvse zanimivo in tehtno vprašanje in da ga je postavil v pravem zgodovinskem trenutku, a vendar je vsaj eden izmed razlogov za to, da

je po številu posnemovalcev prekosil velikega renesančnega mojstra, po vsej verjetnosti zelo banalen: celo najslabši posnemovalec Michelangela mora imeti vsaj malo kiparskega in kamnoseškega znanja in nekaj ročnih spretnosti (s tem nočem trditi, da so to kvalitete, ki bi jih v umetnosti morali ceniti), slab posnemovalec Duchampa pa ne potrebuje drugega kot veselje do provociranja (kar seveda ne zmanjša vrednosti Duchampu).

Razumljivo je, da uspešni in ugledni mojstri močneje vplivajo na svoje okolje in predvsem na mlajše ustvarjalce, ki še iščejo svoj izraz. Toda uspeh in ugled nista vedno odvisna od kakovosti (tudi če predpostavimo, da ta pojem obstaja in je določljiv). Izidor Cankar, ki je s prezirom ošvrknil "... povprečnega ekspresionista, ki izrabi mnogo več sil duha, da si organizira spretno reklamo, kakor da naslika sliko", ni niti slutil, kakšne neverjetne razsežnosti in kakšno moč bo v naslednjih desetletjih pridobila reklama in kako mogočen bo njen vpliv na likovno tvornost. V časopisih smo lahko prebrali izjave kompetentnih in vsekakor dobro informiranih strokovnjakov, ki jim najbrž lahko brez pridržkov verjamemo, da mafija uglednim muzejem in galerijam ponuja dela slavnih starih mojstrov po ugodnih cenah, v zameno pa morajo te ustanove poskrbeti, da njihov človek postane ugleden umetnik. Ta tako "sforsirani" človek včasih niti ne ve kaj dosti o umetnosti, kaj šele da bi posedoval omembe vreden talent. Uspeh na tržišču mu zagotavljajo bleščeče kritike, ki mu jih pišejo kustosi teh institucij, in pomembne razstave, na katere ga uvrščajo. Nezanemarljivo velikemu delu umetnostne kritike, ki je sprejel umazano vlogo tržne propagande, je treba priznati nenavadno okretnost duha, inteligentnost in spretnost, kajti brez teh lastnosti bi celo najnaivnejšemu kupcu težko pojasnili, zakaj je, na primer, povožena mačka vredna sto tisoče dolarjev, če jo v formalin namoči umetnik, in čisto nič, če enako naredi veterinar. Niso redki mladi ambiciozneži, ki sledijo uspešnejšem in se ne sprašujejo, kaj je botrovalo njihovem uspehu. V naši bivši socialistični domovini, kjer umetnostni trg skoraj ni obstajal, je podobno vlogo kot na zahodu mafija včasih odigrala politika. Stari slovenski slikarji so vedeli o tem povedati vse polno zgodbic in anekdot. Dvomi, da bi jih bilo mogoče preveriti, saj skoraj zagotovo ne obstajajo pisni dokumenti o nasvetih Partije, katere ustvarjalce naj se prepozna kot obetavne in se jih podpre in katere ne, a vsaj nekatere teh zgodbic se zagotovo resnične. Pa tudi brez političnih namigov se je v tako majhnem okolju, kot je slovensko, kjer se hočeš nočeš skoraj vsi ljudje v podobnih poklicih med seboj poznajo, na žalost vse prevečkrat zgodilo, da so se dobre ali slabe kritike, delovne štípendije in javna naročila, nagrade in priznanja – in s tem uspeh, sloves in

možnost vpliva na mlajše generacije – podelili glede na osebne simpatije ali antipatije kritikov in mogočnih uradnikov kulturnih institucij.

A ne le propaganda, ki jo ustvarjajo menedžerji in kritiki, tudi "glasnost" samega likovnega dela vpliva na moč odmeva. Nemški pesnik Hans Magnus Enzensberger sicer trdi, da je razlikovanje med "tiho" in "glasno" umetnostjo, med "slonokoščeni stolpom" in "agitpropom" nesmiselno početje, ki je podobno "tekanju dveh belih miši, ki druga drugo podita po samotnem mlinu v kletki". Kljub temu ni mogoče prezreti dejstva, da angažirana, po družbenih spremembah vpijoča tvornost vsaj na kratek rok odmeva močnejše kot tiha, nevsiljiva, v intimo zagledana, po samospoznanju hlepeča umetnost, čeprav ima slednja sicer, vsaj teoretično, lahko še bolj daljnosežne posledice. Revolucije in puči povzročajo namreč le zamenjavo razredov ali celo samo političnih garnitur na oblasti, ne pa tudi bistvenih sprememb v družbenih odnosih. Te so vedno posledica razvoja človeške zavesti. V raziskovanje človekove duše usmerjena umetnost pri tem razvoju gotovo igra neko, vsaj majhno vlogo, a ta je nekako podtalna, na zunaj nevidna, za umetnostno zgodovino povsem neuporaben podatek.

Trditvi, da so možnosti vplivanja "tihe" umetnosti bolj omejene od možnosti "glasne", bi bilo mogoče oporekati in se pri tem sklicevati na vzhodnjaško mistiko ali v intimo zagledano slikarstvo informela, ki se je kljub svoji nevsiljivosti v kratkem času kot epidemija razširilo vsepovsod in dolga leta obvladovalo vso svetovno umetnostno sceno. A vzrok je bil povsem neumetnostne narave: v času hladne vojne je ameriška politika želela svetu pokazati svojo tolerantnost in odprtost, hotela je prepričati svet, da podpira svobodo mišljenja in ustvarjanja, v nasprotju s sovjetsko oblastjo, ki je umetnikom diktirala tako tematiko kot slog.

Zanimivo je pogledati, kako je slikarstvo informela osvajalo Slovenijo. Prvi se je na izzive abstrakcije odzval Stane Kregar, sodobnik skupine Neodvisnih, torej slikarjev, ki bi bili danes stari okrog sto let. Njegova platna so na pogled sicer sorodna informelovskim, a naslovi pričajo, da gre za do skrajnosti abstrahirane motive iz pojavnega sveta, torej za mimezis. Tudi naslednja generacija slikarjev (danes starih okrog osem-deset let) je prevzela, sicer na povsem drugačen način kot Kregar, samo formalne značilnosti modnega sloga. Šele ko je od zatona informela minilo že več kot poldrugo desetletje in so tudi pri nas že dominirale nove, modernejše (če že ne aktualnejše) smeri, so se bili takrat še mladi slikarji (danes stari okrog šestdeset let) Podgornik, Bernard, Sušnik, Gruden, Kapus in še nekateri, sposobni zares poglobiti v njegovo bistvo in smisel. Pred njimi pa nerazumevanje, ki pa je kljub temu obrodilo včasih zelo kakovostne rezultate!



Nadvse pomemben dejavnik, ki določa ali omejuje možnost vplivanja posameznega umetnika ali umetnostne smeri na druge, je tudi kraj nastanka umetnine. Kar je nastalo v umetnostnih središčih, je vedno veljalo za superiorno nad "provincialno" produkcijo. V 19. stoletju in v prvi polovici 20. stoletja je imel absoluten primat Pariz. Gertrude Stein je v svoji knjižici o Picassu zapisala, da je slikarstvo 19. stoletja izključno delo Francije in Francozov, drugod slikarstva sploh ni bilo, v 20. stoletju pa je nastajalo v Franciji, le da je bilo delo Špancev. Ni dolgo tega, kar smo lahko v vili Manin blizu italijanskega Vidma videli razstavo skandinavskih krajinarjev iz časa, o katerem govori Gertrude Stein. Ne le zaradi globokega mističnega občutja slik, temveč tudi zaradi marsikatero formalne inovacije bi nekatere teh slikarjev zlahka postavili ob njihove veliko slavnejše francoske sodobnike ali celo pred njih, a izven njihove ožje domovine razen redkih poznavalcev ne ve zanje skoraj nihče. Celo nemški ekspresionizem je moral kar precej dolgo čakati, da ga je umetnostna zgodovina priznala za polnopravnega člana družine likovnih usmeritev.

V času, ko se je rojeval modernizem, je bilo videti, da pojem provinca sploh ne obstaja več. Van Gogh in Cezanne sta ustvarjala v malih, zakotnih francoskih mestecih, v oddaljeni švedski vasici je Selma Lagerlöf pisala čudovit roman, po zaostalih širjavah Rusije se je peš potikal Hlebnikov, po mnenju nekaterih literarnih zgodovinarjev edini zares avantgardni pesnik, in snoval svoj "zvezdni jezik". Daleč od civilizacije, na eksotičnih južnih otokih, sta temelje novemu okusu polagala Gauguin in Saint-John Perse. Večina pomembnih stvari se je tedaj rojevala izven umetnostnih centrov. A na žalost je bila decentralizacija umetnosti kratkotrajna epizoda. Pojem centra so prav kmalu umetno vzpostavili na novo. Le nekaj let zatem je Duchamp ironiziral dominantnost Pariza tako, da je razstavil *Steklenice s pariškim zrakom*.

Življenje v provinci lahko ustvarjalcu prinaša marsikatero prednost. Odmaknjenost od izvira močnih tokov lahko omogoča večjo zbranost pri poglobljanju vase, manjšo odvisnost od vpliva modnih usmeritev pri pronicanju v meglo lastne podzavesti. V sredini reke je tok premočan, neusmiljeno nosi plavalce s seboj; mirni, tihi, odmaknjeni zalivčki omogočajo plavanje v vse smeri in hkrati nudijo dober razgled na dogajanje v sredi toka. Na anketo neke literarne revije o *geniusu loci* in provincializmu je pesnica Barbara Korun duhovito odgovorila s kratko prozo *Zapiski iz podmizja*: "... želja. Da bi obdržala svoj privilegirani položaj pod mizo. Da bi ostala v skritem, v nevidnem, v tistem središču vsega, kar je – pod mizo. Da bi od tam – izpod mize – vse opazila, se vsemu čudila, vse ponovila – v igri besed. Da bi – pod mizo – odkrila in odkrivala skrito drugo, spodnjo

stran življenja. Da bi pisala o tem – izpodmiznem, izkuhinjskem – pogledu. Pogledu iz 13. nadstropja. Iz modrine neba – navzdol in naokrog ... Vmes. Nikjer. In včasih – povsod."

Potopitev vase, ta tako nujni pogoj za ustvarjanje, mogoče v provinci ni tako naporen podvig kot v umetniškem središču, kjer pritiska na ustvarjalca množica zunanjih impulzov. A naj so izdelki provincialnih umetnikov še tako kakovostni, njihova odmevnost ostaja neprimerno manjša kot odmevnost centrov. Poglejmo samo naše impresioniste. Ne da bi poznali dela francoskih začetnikov smeri, so razvili, resda s tridesetletno zamudo, samosvojo, zelo osebno in lirično različico impresionizma. Jakopiču in Groharju je včasih celo uspelo združiti dve po logiki nezdržljivi smeri – impresionizem in simbolizem – v skladno celoto. Jakopič je šel celo precej dlje, intenzivnost njegovih barv je že blizu fauvizmu in zdi se, da je v nekaterih slikah že napovedal lirično abstrakcijo. Pa vendar je bil zapis Zorana Kržišnika v katalogu k slikarjevi retrospektivi, v katerem je z žalostjo ugotavljal, da smo Slovenci spet zamudili zgodovinsko priložnost, ker so Francozi kot predhodnika informela že ustoličili svojega Fautriera, preden smo mi pomislili, da bi lahko našega Jakopiča, iz več vidikov neutemeljen. Ne le zato, ker je jasno pričal o menedžerskem odnosu kritike do umetnin. Jakopičeva skoraj abstraktna dela so sicer nastala veliko pred Fautrierovimi, a na nastanek informela niso imela niti najmanjšega vpliva. Prepričani smo lahko, da nobeden od velikih evropskih ali ameriških ustvarjalcev tega sloga ni nikdar slišal za Jakopiča, celo za njegovo domovino najbrž ne, kaj šele, da bi kdaj videl kako njegovo sliko. Pa vendar ni Jakopič zaradi tega niti malo manjši slikar. V nekaterih njegovih najboljših delih je "uskladiščena" tako silna energija, kot jo lahko zaznamo le v vrhunskih dosežkih svetovne umetnosti. V dveh *Sipinah* in v vsaj eni *Savi* lahko v vsakem kvadratnem milimetru slikovne površine zaznamo intenzivno trepetanje vseprisotne ustvarjalne sile, prapočela (da se izognemo religioznim terminom), kot ga le v redkih ekstatičnih trenutkih lahko v naravi zazna občutljivo oko.

Umetnostna zgodovina se seveda ne more ukvarjati z gledalčevim doživljanjem likovnih del. To, čemur se reče "estetska izkušnja" ali "umetniško doživetje", je namreč subjektivno, neizmerljivo in nedokazljivo. Prav tako je neugotovljivo in neizmerljivo, kako globoko v brezna psihe je prodril ustvarjalec, kako temeljito je raziskal njene labirinte in s kolikšno prepričljivostjo in močjo je bil sposoben najdeno posredovati sprejemljivemu gledalcu. In tudi sprejemljivosti gledalca, brez katere tudi najboljša umetnina ne more povzročiti "umetniškega doživetja", ni mogoče izmeriti in je povsem subjektivna. Ljudje običajno zaznavamo



od nekaj deset do nekaj sto barvnih odtenkov, impresionisti so jih menda nekaj tisoč. Nekateri skrajno občutljivi kiparji so sposobni po sevanju razločiti posamezne materiale ali ugotoviti, ali je kos kamna zdrav ali ima prhka mesta in razpoke. Psihedelični slikarji so računali na gledalčevo sposobnost sinestezijske – njihove slike naj bi bilo, seveda ob uporabi enakih drog, kot so jih uporabljali sami, mogoče slišati ali občutiti kot fizične senzacije. Znatno del umetnosti je dostopen (in tudi namenjen) le hipersenzitivnim ljudem. "Umetnost je zadeva petdesetih ljudi, od katerih jih trideset ni normalnih," je razmišljal veliki nemški pesnik Gottfried Benn.

Znanost, ki se sme opirati le na objektivna in dokazljiva dejstva, si s tako nepreverljivimi stvarmi seveda ne more prav nič pomagati. In ker umetnostna zgodovina hoče biti znanost, s svojim spoznavnim aparatom nikakor ni sposobna doseči bistva umetnosti. Izidor Cankar je svoj esej sicer naslovil *Kaj je umetnostno pomembno*, a odgovoril je le na vprašanje, kaj je pomembno umetnostnozgodovinsko. Videli smo, da sta to dve zelo različni kategoriji. Medtem ko se ena ukvarja z objektivnim in racionalnim, s formalnimi, ikonografskimi in včasih tehničnimi inovacijami in njihovim vplivom na nadaljnjo tvornost, je druga subjektivna in iracionalna ter računa predvsem na gledalčevo senzibilnost. Zato ne preseneča, da so marsikateri pomemben obrat v likovni umetnosti pesniki prepoznali prej kot likovni kritiki, ki večinoma izhajajo iz vrst umetnostnih zgodovinarjev.

A vendar si kritiki in kuratorji pogosto lastijo vedenje o tem, v katero smer naj bi se v prihodnosti obrnil umetnostni tok ali pa ga želijo celo sami usmerjati. O jalovosti takega početja je pesnik Hans Magnus Enzensberger zapisal: "Naloga kritike je določati položaj, ne napovedovati in sestavljati horoskope. Prihodnost moderne poezije je v rokah tistih neznanih, ki jo bodo pisali." Umetnostni zgodovinarji se resda ukvarjajo z razvojem sloga, a vendar v tem razvoju ni mogoče najti niti sledu logike niti kontinuitete. Na poti vase, ki je pogoj za ustvarjanje, ni ničesar predvidljivega, je le sprotno odkrivanje neznanega. Kot je najbolje odgovoril Tomaž Šalamun, ko so mu v nekem intervjuju poočitali, da v njegovi poeziji "ni razvoja": "Ali ima sonce kakšen razvoj? Sonce preprosto sije!"