



Naslovnica: *Konjska vrtnica (Actinia equina)*, Fiesa leta 2005.

Foto: Marjan Richter.

Proteus

Izbaja od leta 1933

Mesečnik za poljudno naravoslovje

Izdajatelj in založnik: Prirodoslovno društvo Slovenije

Odgovorni urednik:

prof. dr. Radovan Komel

Glavni urednik: dr. Tomaž Sajovic

Uredniški odbor:

Janja Benedik

prof. dr. Milan Brumen

dr. Igor Dakskobler

asist. dr. Andrej Godec

akad. prof. dr. Matija Gogala

dr. Matevž Novak

prof. dr. Gorazd Planinšič

prof. dr. Mihael Jožef Toman

prof. dr. Zvonka Zupanič Slavc

dr. Petra Draškovič

Lektor: dr. Tomaž Sajovic

Oblikovanje: Eda Pavletič

Angleški prevod: Andreja Šalamon Verbič

Priprava slikovnega gradiva: Marjan Richter

Tisk: Trajanus d.o.o.

Svet revije Proteus:

prof. dr. Nina Gunde – Cimerman

prof. dr. Lučka Kajfež – Bogataj

prof. dr. Tamara Lah – Turnšek

prof. dr. Tomaž Pisanski

doc. dr. Peter Skoberne

prof. dr. Kazimir Tarman

Proteus izdaja Prirodoslovno društvo Slovenije. Na leto izide 10 števil, letnik ima 480 strani. Naklada: 2.500 izvodov.

Naslov izdajatelja in uredništva: Prirodoslovno društvo Slovenije, Poljanska 6, p.p. 1573, 1001 Ljubljana, telefon: (01) 252 19 14, faks (01) 421 21 21.

Cena posamezne številke v prosti prodaji je 5,00 EUR, za naročnike 4,20 EUR, za upokojence 3,50 EUR, za dijake in študente 3,00 EUR.

Celoletna naročnina je 42,00 EUR, za upokojence 35,00 EUR, za študente 30,00 EUR. 9,5 % DDV in poštnina sta vključena v ceno.

Poslovni račun: SI56 0201 0001 5830 269, davčna številka: 18379222. Proteus sofinancira: Agencija RS za raziskovalno dejavnost.

<http://www.proteus.si>

prirodoslovno.drustvo@gmail.com

© Prirodoslovno društvo Slovenije, 2015.

Vse pravice pridržane.

Razmnoževanje ali reproduciranje celote ali posameznih delov brez pisnega dovoljenja izdajatelja ni dovoljeno.

Uvodnik

Albert Einstein (1879–1955) je nekoč dejal: »Pri odkritju relativnostne teorije je bila odločilna intuicija, intuicijo pa poraja glasba. Violino sem se začel učiti, ko sem bil star šest let. Moje novo odkritje je bilo rezultat glasbenega zaznavanja.« Torej umetnosti. Einsteinovo stališče je bilo presenetljivo: umetnost in znanost se ne ločita po miselni vsebini, ampak le po tem, kako je ta vsebina izražena. »Če tisto, kar vidimo in doživljamo, izrazimo v logičnem jeziku, je to znanost. Če pa to, kar vidimo in doživljamo, izrazimo na način, ki zavestnemu umu ni dosegljiv, lahko pa ga dojamemo z intuicijo, potem je to umetnost.« Einstein je razmišljal intuitivno, izražal pa se je v logičnem jeziku. Zato je bil prepričan, da so veliki znanstveniki tudi umetniki. (Povzeto po prispevku *Einstein o ustvarjalnem razmišljanju: Glasba in intuitivna umetnost znanstvene domišljije*, objavljenem na spletni strani ameriške revije *Psychology today*.)

Einsteinovo »stapljanje« znanosti in umetnosti v enovit ustvarjalen proces je presenetljivo zato, ker

nasprotuje našemu privajenemu, samodejnemu in samoumevnemu prepričanju, da sta znanost in umetnost dve med seboj ločeni in avtonomni človekovi dejavnosti. Vendar to prepričanje ni »brez madeža« spočeto: nastalo je namreč v konkretnih družbenih in zgodovinskih okoliščinah, ki jih že dolgo zaznamuje kapitalistična ureditev, in ima v njih tudi čisto natančno vlogo. Vprašanje, ki si ga moramo skupaj s sociologom Rastkom Močnikom (1944–) najprej zastaviti, torej je: *Glede na kaj naj bi bili v kapitalizmu umetnost in znanost* (in z njima vred vsa druga področja, od ekonomije, prava, politike, civilne družbe do kulture) »avtonomni«? Odgovor bomo v tokratnem uvodniku poskušali poiskati v umetnosti.

Leta 1932 je v ameriški levi reviji za politiko in umetnost *Modern Quarterly (Moderni četrtletnik)* izšlo nenavadno besedilo z naslovom *Revolucionarni dub v moderni umetnosti*. Napisal ga je znameniti mehiški slikar ter prepričani in dejavni komunist Diego Rivera (1886–1957). Njegove velike freske

so pripomogle k uveljavitvi mehiškega stenskega slikarstva. Med letoma 1922 in 1953 je slikal freske v Ciudad de México, San Franciscu, Detroitu, New Yorku in drugod.

Branje *Revolucionarnega duha v moderni umetnosti* moramo začeti z dogodkoma, ki v praksi ponazarjata Riverina radikalna stališča o umetnosti, ki so bila vedno neločljivo povezana z radikalnimi družbenimi pogledi. Rivera je leta 1933 v Rockefellerjevem središču v New Yorku začel ustvarjati veliko stensko sliko *Človek na križpotju*. Zaradi upodobitve Vladimirja Lenina pa je slika doživela ogorčene odzive v tisku. Od Rivere so zahtevali, da Lenina izbriše s slike, kar je umetnik zavrnil. Rivera je moral zapustiti New York, sliko pa so odstranili. Rivera pa ni bil v nepomirljivem sporu samo s kapitalistično družbeno ureditvijo, ampak tudi s stalinizmom. Leta 1927 je z velikimi pričakovanji pripotoval v Moskvo na praznovanje desete obletnice oktobrske revolucije, doživel pa je smrt revolucije, zmagoslavje Stalina in rojstvo totalitarne države. Z Anatolijem Lunačarskim (1875–1933), ljudskim komisarjem za kulturo in izobraževanje, je sicer še podpisal pogodbo za veliko stensko sliko v Klubu rdečearmejcev v Moskvi, ki pa mu je nikoli ni bilo dano naslikati. V začetku leta 1928 je Stalin iz politbiroja in komunistične partije izključenega Leva Trockega (1879–1940) izgnal v Almo-Ato v tedanji Kazaški sovjetski socialistični republiki. Rivera je začutil, da se je rojeva nekaj grozljivega. Pridružil se je političnim in umetniškim disidentskim krogom in podpisal manifest slovite skupine umetnikov *Oktober*, ki so zagovarjali stališče Trockega, da so partijski uradniki »izdali« načela oktobrske revolucije. Riverin položaj v Moskvi je postal nevzdržen, zato se je na hitro odločil, da se vrne Mehiko. Leta 1937 sta Rivera in njegova žena Kahlo, tudi znana slikarka, v svoji hiši v Ciudad de México nekaj mesecev gostila Leva Trockega (1879–1940). Tri leta kasneje so Trockega po Stalinovem ukazu umorili. Zdaj se lahko vrnemo k Riverinemu besedilu, ki ga moramo razumeti kot »manifest« revolucionarne umetnosti. Riverino umetniško prepričanje je kristalno jasno: »Človek, ki je resnični mislec ali slikar, torej resnični umetnik, lahko v danem zgodovinskem trenutku stoji samo na tistem stališču, ki se ujema z revolucionarno usmeritvijo časa, v katerem živi. Družbeni boj je najbogatejši, najintenzivnejši in najnazornejši predmet, ki ga umetnik lahko upodablja.«

Zapisane besede pomenijo radikalno kritiko teorije meščanskega estetskega kritizma v devetnajstem stoletju, po kateri je »najboljša umetnost tako imenovana 'umetnost zaradi umetnosti' ali 'čista umetnost'. Ena od njenih značilnosti je, da jo lahko razume le zelo majhno število zelo izobraženih ljudi.

To pomeni, da so jo samo ti sposobni razumeti,« takih pa je v družbi zelo malo. »Ta umetnostna teorija, ki se sama razglša za nepolitično,« predpostavlja nekaj najbolj političnega – »večvrednost le nekaterih«. »Ta teorija zaničuje rabo umetnosti kot revolucionarnega orožja in zagovarja stališče, da je vsaka umetnost,« ki je družbeno zavzeta, »slaba umetnost«. »Ta teorija tudi omejuje število tistih, ki so lastniki umetniških del, in spreminja umetnost v borzno blago [...]. Hkrati pa ta teorija ustvarja [...] legendo o nedotakljivosti, vzvišenosti in skrivnostnosti umetnosti.« *Taka umetnost je »avtonomna« umetnost. Kot taka je od množic in njihovega življenja odtujena in množicam nedosegljiva.* Rivera je tako umetnost preziral (mimogrede, preziral je tudi socialistični realizem):

»Vsi slikarji so bili propagandisti ali pa niso bili slikarji. Giotto [italijanski poznosrednjeveški slikar in arhitekt, 1266/7–1337] je bil propagandist duha krščanskega usmiljenja, orodja frančiškanskih menihov, ki so se takrat upirali fevdalnemu zatiranju. Bruegel [holandski renesančni slikar, 1525–1569] je bil propagandist boja holandskih malomeščanskih obrtnikov proti fevdalnemu zatiranju. Vsak umetnik, ki je naredil kaj vrednega, je bil tak propagandist. Znana obtožba, da propaganda uničuje umetnost, izvira iz buržoaznih predsodkov. Seveda je jasno, da si buržoazija ne želi umetnosti, ki bi lahko služila revoluciji. [Revolucionarna] umetnost noče iskati idealov v [meščanski] umetnosti, saj ideali [meščanske] umetnosti ne morejo več služiti umetniškemu navdihu. Noče več občutij, saj občutja [meščanske umetnosti] ne morejo več služiti umetniškemu navdihu. Umetnost, misel in občutje morajo biti danes sovražni buržoaziji. Vsak veliki umetnik ima glavo in srce. Vsak veliki umetnik je bil propagandist. Želim biti propagandist in nič drugega. Želim biti propagandist komunizma in želim biti to v vsem, kar mislim, v vsem, kar govorim, v vsem, kar pišem, in v vsem, kar slikam. Svojo umetnost želim uporabiti kot orožje.«

Za Rivero je umetnost bila »arena« družbenih bojov, katerih cilj je vsestranska osvoboditev človeka, to je pa prav tisto, pred čemer hoče »pobegniti« meščanska »avtonomna« umetnost. Pa tudi »avtonomna« znanost. Rastko Močnik je njeno »zagato« izrazil z vprašanjem, ki si ga je zastavil Oppenheimer po eksploziji »svoje« atomske bombe v Hirošimi: »Ali znanstvenik lahko dá na voljo svoje sposobnosti, če ve, da bodo uporabljene za množično ubijanje?«

Tomaž Sajovic