

A V T O R J I N I N K N J I G E



Marijan Tršar

MILAN BUTINA: O SLIKARSTVU

Redke so pri nas knjige s področja likovne teorije, če pa izidejo kar tri hkrati, je to prvovrstno presenečenje. Pred nedavnim sta izšla ponatisa tekstov ak. slikarja dr. Milana Butine »Elementi likovne prakse« in »Slikarsko mišljenje«, ki sta že doživela presenetljivo naklonjen odziv na slovenskem knjižnem trgu, povrh pa še izbor njegovih člankov z likovno problematiko pod skupnim naslovom »O slikarstvu« (Založba DEBORA, Ljubljana, 1997.) Čeprav sta prvi dve knjigi opazno dopolnjeni in prečiščeni, se tokrat vendarle nameravam omejiti le na zadnji »likovno teoretski zbornik«, saj sem o onih dveh pisal že ob njunih prvih izidih.

V pričujoči knjigi je avtor združil vrsto svojih člankov, ki jih je objavljajal o najrazličnejših likovnih problemih, po raznih revijah in v različnih obdobjih, od leta 1965 do 1996. Vanjo je kot daljši diskurz vključil poglavje iz svoje doktorske disertacije »Srednjeveško slikarstvo« (1982), daljše je tudi razmišljanje »Moderno slikarstvo in industrijalizacija« (1965).

Butina najprej razmeji, natančneje določi razlikovanje med likovnim in upodablajočim, kar se je nakazalo kot vsebinski problem ob prehodu iz mimičnega v interpretacijsko slikarstvo. Tudi nejasnostim med umetnostnim in likovnim, pa plastičnimi in vizualnimi umetnostmi skuša odbrati najprimernejše termine s primerjavami iz evropske jezikovne prakse, a sam ostaja pri najustreznejšem terminu »likovne umetnosti«. Ta izhaja iz interakcije individuuma z naravo samo na sebi in s tisto, ki jo je že izoblikoval človek – pa z družbo, v kateri živimo. Telo in duh vplivata nanjo kot psihofizična celota, a vplivajo tudi ekonomski odnosi, kulturne/likovne konvencije in norme – kot segmenti likovne stvaritve in še posebej ustvarjalnega procesa. Ker Butina ostaja pri svoji definiciji umetnine kot proizvoda, mu je torej tudi umetnik – pa čeprav danes ne več dokumentarist kot nekdanj – ustvarjalec proizvoda, blaga, podvrženega tržni logiki. Aforizem Cézanna: »Vsebinska naše umetnosti je predvsem v tem, kar naše oči mislijo«, nam razkrije metodo, ki se je

Butina sam drži pri svojem prenikanju v umetnine: prek doživetvenega, čutnega videnja do miselnega spoznanja. Tudi druga Beckmannova misel: »Do nevidnega prideš, če čim bolj globoko prodreš v vidno« – je spodbuda vsakemu teoretiku, naj ne zanemarija »vidne danosti« kot izhodišča za globlje umevanje likovnosti. Brez čutov ni poti do novih trdnih spoznav o bistvu in učinkovanju umetnosti; ni nastanka umetniškega dela ne njegovega použivanja prek gledalca.

Butina razlaga različne tipe mišljenja in različne sloje pojavov s trojstvom spoznanja: z izkustvom, umovanjem in verovanjem. Zaustavlja se pri dvojnosti parov: predmet – dražljaj in znamenje – pomen. Materializirano misel razume kot vmitev v predmetni svet. Še posebej natanko razpreda razmišljanja o likovnem jeziku, pomaga si s shematičnimi prikazi, z generativno shemo likovnih prvin. Na svoj način – drugače kot G. C. Argan, ki je pisal o dihotomiji med estetskim in umetniškim – vzpostavlja individualnost (likovne) umetnosti in estetike. V »Prispodobi o drevesu« razpravlja o 4 stopnjah prevajanja vidnega v umetniško delo. Posebej natanko analizira posebnosti otroške risbe, »zgodnjih oblik likovnega izražanja« in pomena likovnih pojmov. Ob tem apostrofira tudi t. i. opičje slikarstvo in vleče primerjave z abstrakcijo v iskanjih moderne umetnosti.

V že omenjenem daljšem spisu »Moderno slikarstvo in industrializacija« je sledil pojavom vizualnega izražanja od paleolitika do slikarstva po drugi svetovni vojni. Razvoj razlaga z vsemočnejšo človekovo potrebo po bistveno novem izrazu. Prepad med preteklim in današnjim likovnim načinom primerja razlikam na prehodu iz paleolitske lovske umetnosti v neolitsko poljedelsko – tudi ta se kaže v prehodu iz realizma v abstrakcijo. Vseskozi pa se je iz ruševin reševala podoba človeka – tako ali drugače so na njej gradili naprej – šele naš čas je namesto nje izpostavil čisti znak, abstraktni simbol. Lovec stare kamene dobe je veroval, da je naslikana žival realna žival, red svojih idej je zamenjaval z redom narave. Realistično slikarstvo je izraz nadzora nad mislimi, kar daje človeku občutek nadzora nad stvarmi in dogodki. Človeka poljedelca pa je narava postavila pred komaj rešljive naloge, ki jih je lahko razreševal le s pojmovnim mišljenjem. Ustvarjanje pojmov omogoča iz konkretnih pojavov izluščiti splošne, ti se kažejo v obliki znakov, simbolov. Simboli so neolitskem človeku postali nadomestilo za stvarnost. Misel je spremenila svet dražljajev v svet znamenj, pomenov. Simboli zastopajo predstavni svet, ga preustvarjajo v človekov notranji svet. Iz civilizacije v civilizacijo, iz kulture v kulturo je človeštvo prenašalo dovolj izkušenj, da je na starih temeljih zgradilo novo družbeno stavbo, ohranilo strukturo vidne podobe človeka do naših dni.

Naša civilizacija stoji na temeljih, ki jih je gradila znanost od renesanse naprej. Razvoj moderne družbe se je začel s prvo industrijsko revolucijo, z ra-

cionalno uporabo stroja na paro, drugo zaznamuje elektrika, potencirana z jedrsko energijo, a nosilec današnje je računalnik, umetni možgani. Sistem proizvodnje se je razčlovečil, povzpel nad človeka. Če je bil v neolitiku odvisen od naravnih sil, je postal zdaj odvisen od sil, ki si jih je ustvaril sam. Ta nestabilnost moderne družbe se je odrazila v impresionizmu, ki je s pomočjo znanosti razbil videz resničnosti na njene optične sestavine, v madeže čiste barve. Zanimali so ga odnosi med njimi, ne pa slikani predmeti. Postimpresionizem se je spremenil v izražanje čustev »človeka v pasti«. S projekcijami iz različnih očišč so razbijali podobo sveta in jo znova sestavili v likovno celoto. Abstraktna umetnost je zapustila »kožo narave,« ne pa tudi zakonov likovno izraznih sredstev. Na platnu je ustvarjala nov svet, iskala harmonije, ki vladajo vesolju in človekovi notranjosti. Kubisti so svoje slike kot simbole reda in trdnosti želeli postaviti nasproti družbeni resničnosti. Slike-predmete, kolače, odvržene proizvode vsakdanjosti, nepotrebne estetske rezidue so lepili v slike in skušali pokazati, kakšna je resničnost sveta.

Slikarstvo ima svojo lastno vrednost, slikar mora slikati, kot mu veleva lastno čustvo, spoznanje, notranja potreba. Slačili so oblike vsega efemernega, jim nadevali geometrijsko čistost – nastala je geometrijska abstrakcija. V umetnosti je »v tekoči trak ponižani človek« industrijske dobe obsodil te stvarne družbene odnose, ki so ga zanikovali kot ustvarjalca smisla. Vero v tradicionalni humanizem so italijanski futuristi v svojih delih nadomestili z nevero v obnovo človeka na smiselnih temeljih. Še radikalneje so to počeli *dadaisti in surrealisti, ki so obnovili temeljno idejo magije, da je na stvari mogoče vplivati z močjo misli. Verovali so v naključje, absurd in namesto geometrijsko konstruktivistične abstrakcije uvajali avtomatizme.*

Butina opredeli tudi likovno vsebinski in formalni značaj slikarstva totalitarnih ideologij, najprej »lažni humanizem« realizma fašizma in nacizma, pa vzporedno kritično ekspresionistično nasprotje v delih »socialnih« slikarjev Nemčije in Mehike. Potem razgali zlaganost sovjetskega sorealizma, ki je pravzaprav povzel oblike meščanskega in patriotičnega pripovednega realizma, najbolj primerne za propagando. Po drugi svetovni vojni, po atomski bombi in izbruhu hladne vojne pa je nove travme človeštva nakazovala umetnost, ki zagotovo ni bila realistična v tradicionalnem smislu. Nova abstrakcija je bila anarhično ekspresivna, brezoblična v informelu, spontana, gestularno rokopisna in spet snovno strukturalna – kot da bi umetnik bežal pred fizično agresivnostjo sveta v odmaknjeno abstraktnost svojih misli. Zato v novi naturalizem, popart in novo figuracijo, od otipnih snovnih površin k »ready made« in »dejà vu« banalnega življenja. Popart pa ni bil protest, bil je oblika kapitulacije duha pred zahtevami telesa, zadovoljstvo v tehničnem izobilju. V geometrijskem opartu pa je človeško zaupanje v razum našlo svojo možnost, izraziti se po zakonih optike v nepredmetnih likovnih delih. Likov-

na umetnost, zvesta svojemu angažmaju, naj bi pripomogla humanizaciji naše civilizacije, zaključuje Butina.

Svoje »Srednjeveško slikarstvo« je razpolovil na psihološko sociološki del pa na segment poudarjene likovne analize. Iskal je vzgibe, ki so vplivali na določanje tedanjega likovnega prostora. Razločeval je vsebino pripovedi – ta je bila verska, krščanska – od latentne likovne vsebine, rastoče neposredno iz načina uporabe likovno izraznih sredstev, tiste torej, ki določa slog dobe in individualno avtorsko izražanje. Prav ta postane glavni predmet njegove raziskave o slikarstvu visokega srednjega veka, se pravi, romanskega sloga (od konca 8. do 12. stoletja našega štetja.)

Religije so veliki abstraktni sistemi, ki se preverjajo v družbeni stvarnosti in v obnašanju ljudi. Vsi so vezani na klimo časa, družbe in so v skladu z duhovnimi potrebami ljudi. Te tudi same oblikujejo duhovno klimo, saj so njen izvirmi izraz. Butina išče skupno jedro srednjeveške družbe, analogije in ekvivalente v družbenem življenju, religiji in umetnosti, ki so podlaga podobotvornemu in oblikotvornemu sloju slikarstva. Za izhodišče si vzame psiho posameznika kot tvorilko vseh oblik mišljenja in čustvovanja, pa ustvarjalko različnih načinov izražanja – oblikovanja, povnanjanja misli.

Družbeni prostor barbarov, katerega značilnost je bila, da nihče ni izstopal zgolj iz družbeno utemeljenih razlogov, je bil zagotovljen s skupnim načinom proizvodnje, s skupnim jezikom, običaji, rituali, mitološkimi verovanji, plesi in pesmimi; pa z uporabnimi predmeti, oblačili, maskami.

Človekove predstavitvene možnosti so preddoločene že z zgradbo telesa. Prostor slike je dvodimenzionalna ploskev slikovne ravnine – to je materialna frontalna ravnina prostorske strukture našega telesa. Svet, ki ga gledamo, vidimo kot sliko na tej ravnini, preneseno potem na slikovno ravnino. Slikar pa vanjo vpisuje svojo duhovno ravnino, svojo notranjo podobo sveta. Če ostaja v dveh dimenzijah slikovne ploskve, je njegov duh usmerjen v njegov notranji svet in vezan na likovne prvine barve, ki je po svoji naravi ploskovita. Izraža se torej z likovno logiko barve in ploskve. Ker je likovna umetnost družben pojav, ta prostor likovne umetnosti nujno na svoj način odslikuje tudi družbeni prostor. Likovna dela arhaičnih umetnosti kažejo njihovo plemensko družbeno ureditev z enako strukturo likovnega prostora: s plitkostjo in ploskovitostjo, s topološkim slikanjem oseb in predmetov, z redkim zamikanjem v drugi plan s prostorskim ključem prekrivanja, z linearno zamejenostjo oblik, z zvrčanjem globinskih razsežnosti v slikovno ravnino, z barvno homogenostjo oblik in s horror vacui. Vse to pa z mitološko poetiko plemena, na simboličen način, v različnih medijih in jezikovnih oblikah. Barbarška plemena so to svojo resničnost vgradila v zavest takratne Evrope in jo združila z ostanki antike.

Srednjeveški človek je bil – tako kot plemenski – sestavni del narave –

tedanja poljedelska orodja še niso mogla zamenjati njegove moči, so jo le dopolnila. Človek je samega sebe projiciral v naravo in naravo vase. Toda ta je bila svojeglava, sovražna moč, napolnjena z demoni, s škрати, z vilami. Vsak človek je bil član posebne družbene skupine, družba je bila korporativna. Ni bila pomembna osebnost, marveč le delo v okviru skupnosti in družbe kot celote. Individualnost je bila določena z njegovo družbeno vlogo – skupno je prevladovalo nad individualnim. Novi družbeni prostor je bil ploskovit v vsakem razredu in v družbi v celem – torej je bil tudi likovni prostor podoben tistemu plemenske družbe. Krščanska vera je bila s cerkvijo kot zvezo enako verujočih organizirana v skladu s strukturo tedanje fevdalne družbe. Zlitje realnega z idealnim je predstavljalo dinamiko religije. Rastel je kult vladarjev, z Bogom-Kraljem kot Odrešenikom, z Gospodom in vanj verujočimi častilci, služabniki.

Krščanstvo se je hitro širilo prek Judov v diaspori po vsem Sredozemlju, raslo je iz potreb tedanjega človeka, ki se mu je svet podiral pod nogami. Združevalo je židovsko vero, Jezusov nauk, iz drugih sekt pa prevzelo zlasti gnosticizem. Ljudem je ponujalo novo kvaliteto – večno življenje, začeto zdaj in nadaljevano po smrti. Preseglo je vse družbene, rasne in nacionalne razlike. Učilo je ljubezen do bližnjega, nauk sprave, namenjen navadnim, neukim ljudem, zlasti izobčencem in grešnikom. Vlivalo jim je občutek, da so izvoljeni in zato rešeni tudi v prihajajočem koncu sveta, ki je bil živo pričujoč daleč v srednji vek. Pesimistični gnosticizem je bil del tedanjega splošnega religioznega počutja. Človekova bit je prekletstvo, njegovo telo je ječa. To je bila odtujitev od sveta in človeka. Parusija je bila vgrajena v ta nauk. Od sv. Avguština pa do renesanse je bila Evropa prepojena s pesimizmom, s strahom pred grehom. Rešitev je bila vera.

Tako religija kot slikarstvo ustvarjata znake in simbole. Predmet vere je abstrakten, zgolj v religioznem čustvu obstoječi svet. Bog je ustvaril človeka po svoji podobi – torej duhovni podobi – zato je človek le znak, simbol Besede, ki je Bog. Človek je beseda božja, Jezus pa učlovečena božja beseda. Likovna podoba takšnega znaka, simbola Boga, ni podobna določenemu človeku, ampak abstrakciji človeka – je likovni (nazorni) pojem človeka. Kristjani so živeli razpeti med postavami vere in postavami družbe, med zahtevami duha in zahtevami telesa, med svetim in človeškim kozmosom. Znanje o tem zadnjem je bilo v srednjem veku majhno, a dopolnjeno z znanjem o njegovem simbolnem pomenu, z vidika primerjav med obema: prvi je dajal smisel drugemu, ki je bil označevalec skritih označencev. Srednjeveški simbolizem se začinja na nivoju besede – imenovati neko stvar je pomenilo stvar pojasniti. Zemeljski svet je tako izgubil svojo samostojnost – upiranje pojmov zemlja-solzna dolina, nebesa-kraj večnega življenja je imelo v zavesti srednjeveškega človeka religiozno-etični pomen. Abstrakcije ni videl v njeni

abstrakciji, ampak v njenem konkretnem utelešenju. In to utelešenje mu je dajala likovna umetnost. »Oni drugi svet« je postal kristjanu čutno prisoten skozi likovno izvedbo.

Družbeni prostor je bil zgrajen v obliki piramide, osnovnico so tvorili kmetje, vrh pa vladar. V družbenih odnosih se je le v mislih lahko dvignil navzgor, proti nebesom – na ta način so bile duše vseh stanov izenačene v milosti božji. Čustveno je bil vedno razpet med telesom in dušo – to čustveno napetost je adekvatno izrazil z barvo, jasno omejeno z linijo, na ploskvi, ki je nosilka obeh. Gledalec srednjeveške slike ni bil v središču miselne akcije, zato tudi ni bilo potrebe po enem samem zornem kotu, enem samem očišču. Na isti sliki so hkrati predstavljeni časovno dogodki, saj so vsi živeli v spominu slikarja in gledalca. Čeprav je srednjeveški človek videl konkretni vidni prostor na isti način kot današnji, je doumeval svoj duhovni prostor kot enak onemu, če še ne kot bolj resničen. Bivanje na zemlji naj bi bilo čim bolj približano večnemu življenju, so učili menihi. Ideal jim je bilo božje kraljestvo v svetovnem duhovnem gospodstvu Cerkve. Znanost, umetnost in literatura so se najbolj širile iz samostanov. Cerkev je meništvo priznavala, da ureničuje prapodobo krščanskega življenja. Samostanske skupnosti so se zavezale ročnemu in umskemu delu ter molitvi. Kot edine naslednice organiziranega latinskega duha so v splošnem razsulu močno pomagale razvoju kulture in umetnosti. Zato je romanska umetnost umetnost samostanov in aristokracije, odkoder je meništvo izhajalo. Meniško življenje je bilo globoko teocentrično in takšna je tudi umetnost visokega srednjega veka, uveljavljena v posvečenih prostorih, v samostanih in cerkvah. Je primer »Gesamtwerka«-uporabe vseh umetniških sredstev, načinov in zvrsti za vplivanje na vse čutne sprejemnike vernikov. Cilj jim je bil: zrenje Boga skozi likovne možnosti.

V drugem delu se Butina loteva nadrobne analize likovnega jezika srednjeveškega slikarstva. Izbral je dva tipa slik: freske in mozaike v cerkvenih stavbah pa iluminacije, miniature v krščanskih tekstih. Knjige so bile namenjene tistim, ki so znali brati in pisati – višjim plastem družbe, poslikane cerkve pa so postale sveto pismo za nepismene. V obeh zvrsteh slikarstva je postal Bog – iz abstraktne verbalne oblike – viden in čutno prisoten v likovni obliki. V cerkveni notranjščini se je skozi slike, rituale in liturgična besedila zgostila božja prisotnost. Svetlobni lomi na mozaikih in barvna sevanja skozi vitraje so dematerializirali stene in slike ter jim zviševali duhovni, mistični značaj. V gotiki je dvoranska katedrala domala izgubila svojo stensko gmoto in se spremenila v mistično sugestivnost barvnih svetlob skozi okna. V manjših cerkvicah pa se je prek stenskih fresk Bog dobesedno sklonil k verniku, ga ognil s plaščem arhitekture in mu tako dal občutek varnosti. Čista barva je simbolizirala Boga kot izvora svetlobe, luči sveta in spoznanja. Ploskovna in brez modelacije se je skladno vključevala v artikulacijo in konstrukcijo sli-

kovnega prostora, v tem slikarskem slogu podobno plitkega, le v dveh dimenzijah slikovne ploskve. Ker miselni prostor ni ustvarjal globine, so vsi predmeti ostajali na isti (miselni) razdalji, topološko likovno razporejeni pa tudi na ravnini slikovne ploskve. Samo s prostorskim ključem prekrivanja dosejajo ponekod malenkosten odkim v globino, a ostajajo – antiperspektivno – tudi tam enako veliki. Figure so razvrščene v vertikalni dominanti po hierarhiji pomembnosti: na vrhu Vladar vladarjev, Kristus Pantokrator v kupoli ali v apsidi, niže sledijo v pasove razgrnjeni arhangeli, apostoli, cerkveni očetje, heroji vere-mučenci. Te dosledne bizantinske razvrstitve se niso strogo držali na Zahodu, obdržali pa so umetniško formulo – v bistvu že staro orientalno – o frontalnosti figur. Takšna figura, ki »gleda« v vernika in navezuje z njim osebni stik, je značilna za krščansko religiozno doživetje. Je hkrati tudi drža gospodarja, oblastnika. Kristus je bil predstavljen kot Kralj (praviloma v mandorli), Marija kot Kraljica.

Kot je prostor srednjeveških cerkva organiziran vzdolž simetrane cerkvene ladje, longitudinalno simbolizirano z življenjem – od vstopa v cerkev-krsta do oltarja-posmrtnih nebes – je tudi večina kompozicij urejena simbolno centralno: najpomembnejše figure in prizori so v sredini, ki so mesta akcije. Desna stran je vedno privilegirana kot nebesa za zveličane, leva anatemizirana kot pekel za zavržene. Značilno je zvrčanje figur in predmetov v slikovno ravnino, kar je najti v vseh barvno ploskovitih slogih, od otroškega slikanja do arhaičnih slogov rodovnih skupnosti. S tem dosežejo največjo nazornost predmetov, s ploskovitostjo pa tudi največjo sevalnost barve. Z »obrnjeno perspektivo«, ki ni manjša od zadaj stoječih figur, je slikar izenačil vrednosti prostora, dosegel »brezprostornost« v povezavi z »brezčasovnostjo« – predmeti in dogodki soprostorsko in sočasno bivajo v sliki. Dogodki iz svetega kozmosa bivajo kontinuirano drug poleg drugega v zavesti vsakega kristjana. Čas se je zлил s prostorom, ni več razvoja, ni nastajanja. Zato tudi ne najdemo portreta kot likovnega žanra, saj človek ni občutil, da biva v času, sredi nenehnega razvoja. Slikar, ki je slikal svet, katerega ni mogoče videti, je bil svoboden pri oblikovanju tega zgolj v misli in v čustvu obstoječega sveta – zadostovala mu je že shematična podobnost v obliki nazornega pojma.

Tako linija kot barva vsebujeta likovne zmožnosti za izražanje racionalnih in emocionalnih vsebin. V srednjeveškem slikarstvu je imela linija nalogo orisavati meje (mišljenih) predmetov in v njih s svojim gibanjem ustvarjati ritme gibanja. Barva je obe ti funkciji podpirala, polnila je te orisane oblike s svojo vizualno in čustveno energijo. Ta se je še večala v trepetajoči, skrivnostni razsvetljavi cerkvene arhitekture. Sčasoma so linije in barve prevzele tudi nalogo nakazovanja reliefnih lastnosti figur in predmetov, kar vidimo v svetniških glavah in gubastih oblačilih. Vendar to še ni modelacija v pravem smislu besede, ki jo je izpeljala šele gotika, do kraja pa izpopolnila

renesansa. Barve so uporabljene tudi simbolično: rdeča za Boga Očeta, modra za Kristusa, rumena za sv. Duha – vse tri skupaj pa za sv. Trojico. Zelena je barva zemlje, vijolična barva žalovanja, rjava trpljenja in potrpežljivosti, bela je barva svetlobe in črna smrti, greha, teme.

Tudi prostorsko funkcijo barv, ki je na začetkih niso upoštevali, so že v makedonskih freskah začeli izrabljati dokaj dosledno – v ospredju topli okri, v ozadju hladnejši odtenki. Na nepokritih delih telesa, na obrazih, rokah in nogah se pojavlja modelacija, ni je pa še na arhitekturi in oblačilih. Človek se je očitno začel stopnjema individualizirati, a bil še vedno določen s svojo družbeno funkcijo, ki jo je izdajala obleka in arhitektura. V »renesansi Paleologa« se je slikar že podpisal, česar si prej ni usodil. Žal pa bizantinska cerkev in umetnost nista zmogli prenove, ki ju je zahteval čas in ki jo je Zahod – zlasti v Italiji – realiziral.

Gotika, ki ji je sledila, je izrazila nove, globoke spremembe v družbi. Arhitekturne lupine katedral so izgubile dosti svoje gmote, notranje stene pa so se s svetlobo barvnih oken dematerializirale. V slikarstvu je Giotto najbolj prepričljivo izrazil novega duha dobe, za kar si je moral ustvariti nov likovni jezik s pravo slikarsko modelacijo in s svetlobnim izvorom zunaj slike. Ta naravna osvetljava je bila trajnica več stoletij, končno je pripeljala do impresionizma, ki je oblike predmetov spreminjal v barvne mavrice. Z modulacijo jim je potem Cézanne povrnil koherentnost geometrijskih telesnosti. Nov prostor po meri človeka so renesančni slikarji uspeli zgraditi z geometrijskim načrtovanjem linearne perspektive.

Vsem trem omenjenim slikarskim slogom je bila temeljno oblikotvorno izrazilo linija, ki pa je izmenoma izgubljala in pridobivala nove likovne naloge. Barva je izgubljala pomen, rasla je pomembnost svetlo-temnega, a človeška figura je še naprej ostajala temeljna podobotvorna oblika. Iz »človekolike podobe Boga« se je zlagoma jela kazati podoba človeka samega. Prejšnja, romansko abstrahirana, je postajala bolj telesna in začela zanikavati ploskovitost čiste barve. Že gotika jo je »umazala« s svetlo-temno modelacijo, s koordinacijo modelacije in linije do stopnje, ko se je linija morala podvreči novi koncepciji prostora – sistemu linearne perspektive. Volumne prostora in teles so vrisavali na slikovno ravnino v optičnih deformacijah, izhajajočih iz optičnih zakonitosti očesne leče in naše vizualne percepcije. S svetlo-temnimi in toplo-hladnimi stopnjevanji pa so tudi tonsko-barvno ustvarjali resnično globino prostorov, plasticiteto predmetov in figur po pravilih svetlobne, barvne in zračne perspektive.

Ob koncu je Butina prek shematičnih primerjav, kakršna je izrazna hierarhija likovnih izrazil v treh razvojnih slogovnih obdobjih, natanko odmeril vplive in učinke linije, barve z njenimi svetlo-temnimi in toplo-hladnimi referencami; pa tri tipe prostorov, v katere je postavljen romanski abstraktni

človek, odmaknjen v čisto duhovnost, ki prek gotskega, vkljub telesnosti še vedno v onostranstvo zadržega, končno zraste v sekulariziranega človeka renesanse, v celoti obrnjenega v zemeljski svet. Ker je likovna umetnost specifična oblika uresničevanja kolektivne zavesti človeka, je slikarstvo vedno likovno označevalo ustvarjalno moč posameznikov in njihove družbe. Bog srednjega veka je toliko človeška zamisel kot idealni človek renesanse.

S takšnim »napaberkovanim« sprehodom skozi te zares obsežne, domiselne in precizne Butinove analize močno razvejanih umetnostno tematskih sklopov sem zgolj opozoril na pravo vrednost njegovih razmišljanj. Z neposrednostjo pristopa k obravnavani problematiki, ki se pri njem povrh psihološke in sociološke eruditivnosti še posebej »objektivizira« skozi njegovo slikarsko izkušnjo tudi v snovno-izvedbenih procesih vizualizacije likovnih zamisli, je ponudil vsem umetnostnim ljubiteljem in stroki bogat cvetnik novih spoznav, jedrnatih oznak in svežih razrešitev, ki bojo, o tem sem prepričan, mimo duhovnega použitka zaplajale nova vprašanja in dileme, terjajoče enako zavzetost prihodnjih raziskovalcev pomena in bistva umetnostnih pojavov.