

ohranil zase. Torej je iz etičnih razlogov branil pesmi, ki vanje ni več verjel: ljubše mu je bilo, da je manjši, toda zdrav in pristen talent kot pa negativen in bolan genij. Vsekakor moramo upoštevati to posebno dvojnost, če hočemo razumeti, kako sta mogla živeti v Kosovelu drug ob drugem slovenski umetnik in evropski duh, tradicionalist in novator.

Prevedel Cene Vipotnik

(Se nadaljuje)
Marc Alyn

REFLEKSIJE

OPIČJE SLIKARSTVO IN ABSTRAKтна UMETNOST

V letih po vojni smo večkrat zasledili v dnevnem in periodičnem časopisju krajše ali daljše novice o živalih, največkrat opicah, ki se ukvarjajo z risanjem in s slikanjem. Večinoma so bile te novice časnikarsko informativne. Največ, kar so si pisci, verjetno novinarji, dovolili, je bilo nekaj nelaskavih ocen modernega slikarstva, češ da je po vrednosti enako slikarskim izdelkom primatov. K pisanju me je spodbudil članek našega znanega strokovnjaka za estetiko Josipa Vidmarja, ki je izšel v Delu pod naslovom »Iz dnevnika — 2. IV. 1966«. Kot navaja, je napisal članek potem, ko je prebral knjigo *Biologie de l'Art*, ki jo je napisal zoolog in živalski psiholog, Anglež Desmond Morris. Tudi jaz sem prebral knjigo z velikim zanimanjem, morda malo bolj likovno kritično kot Vidmar, zato bi rad, vsaj deloma, odgovoril na vprašanje, ki ga je Vidmar takole zastavil: »Treba je razčistiti osnovne pojme, ki so očitno za slikarstvo odločilne važnosti. Kaj je to opičje slikarstvo? Kaj spričo dejstva, da marsikdaj v ničemer ne zaostaja za sodobnim abstraktnim slikarstvom? In naposled, kaj je to sodobno abstraktno slikarstvo, ki ga verjetno slikarji izvajajo zavedno in hote, če ga vsaj v neki meri tako rekoč nehote ali nezavedno lahko izvajajo tudi opice?«

Najprej bi rad poudaril, da so bile živali, s katerimi so delali poskuse — v knjigi je kratek pregled vseh dosedaj znanih podobnih poskusov — zaprte v zooloških vrtovih ali eksperimentalnih postajah, vendar večinoma šerojene v pragozdu. To se mi zdi važno za nadaljnjo presojo njihovih slikarskih izdelkov. Skoraj ali pa povsem neverjetno je, da bi te živali poskušale risati v svojem naravnem okolju, kjer je njihova glavna skrb iskanje hrane in varovanje pred sovražniki. V zooloških vrtovih so jim ljudje odvzeli skrb za hrano in večino drugih tegob, ki jih mučijo na svobodi, ter tako odprli možnost, da se ukvarjajo z risanjem in s slikanjem. Vendar pa, in to je drugo, česar se moramo zavedati, ljudje so opicam pokazali, kako se riše in slika, jim dali potrebno orodje, da so lahko, posnemaje raziskovalca, začele — kot poročajo — z užitekomslikati in risati. Verjetno ni ničesar v naravnem življenju teh živali, kar bi jih tako ali drugače pripravilo k spontanemu slikanju, čeprav znajo zelo spretno uporabljati naravne predmete za orodje, recimo vejo kot podaljšek roke, kamen za razbijanje orehov ali mah za zbiranje vlage, kadar so žejne. Nihče pa še ni opazil, da bi znali primati s premislekom izdelovati orodje in ga nato uporabljati. Risanje in slikanje primatov je torej omogočil in povzročil človek.

Večina poskusnih živali je bila iz rodu šimpanzov, med njimi glavni »umetnik« Kongo, nekaj je bilo kapucinov in ena gorila. Ko so primerjali njihova dela med seboj, so vkljub osnovni podobnosti lahko razložili osebni »stil« vsake živali; to je zanimiv podatek in dokazuje, kako občutljiv izrazen medij je slikarstvo tudi na tako primitivni stopnji. Vse slike in risbe so likovno zelo zanimive, zlasti risbe. Pri slikah z barvami in s čopičem dvomim o njihovi znanstveni neoporečnosti, ker je iz opisa poskusov razvidno, da je posegel eksperimentator tako globoko v sam proces slikanja, da je težko govoriti o samostojnem slikarskem dejanju. Če so žival prepustili samo sebi, je nanašala barve ter jih mazala toliko časa, da je nazadnje nastala rjavkasta godlja. Zato so uporabili razne možnosti, s katerimi so dosegli boljše uspehe. Na primer, poskusni živali so dali v roko čopič, namočen v eno barvo, in z njim je narisala nekaj potez; ko je nehala slikati s to barvo, so ji odvzeli čopič in ji dali novega, z novo barvo. Tako so ponavljali, dokler niso izčrpali vseh izbranih barv. Čeprav so zelo pazili, da niso posegli v samo risanje in je bil izbor barv slučajen, se pravi, da se je menjaval od risbe do risbe, je vendar jasno, da pri takšni delovni metodi težko govorimo o samostojnem delu opice. Tako ni mogoče ugotoviti, po kakšnem vrstnem redu bi opica sama izbirala barve, kajti ta izbor ima svojo logiko, ki bi lahko veliko povedala o psihičnih procesih primatov. So pa ti izdelki vkljub temu pridržku zelo zanimivi, ker je tudi v tako naslikanih mogoče opaziti vse bistvene lastnosti opičjega slikarstva kot v črno-belih risbah. Le-te so veliko bolj avtentične, ker vseh teh posegov niso zahtevale. To so opazili že raziskovalci in so večino poskusov opravili z ogljem ali drugimi enobarvnimi črtali.

Dominantno likovno izrazno sredstvo opičjih slik in risb je črta. Ploskev se tu in tam pojavlja samo kot slučajen splet črt, ki so tako goste, da pokrijejo tudi vmesne prostore med črtami. Vsekakor lahko rečemo, da hoté opice niso naslikale ploskev, se pravi, niso sistematično pokrivalo večje površine papirja. Zato lahko pri likovni analizi ostanemo samo pri pojavih, ki jih omogoča in zahteva črta.

Črta nastane kot sled gibajočega se predmeta, zato je v likovnem smislu znak gibanja. Kjer koli naletimo na črto, vemo, da se je tam nekaj gibalo, na primer veje, ki jih je zibal veter, in so zarisale svojo sled v prah, ali sled kače v pesku ali sled lisičjega repa v snegu. Največ črt zapusti seveda za seboj človek in so največkrat izdelek njegove zavestne volje. Večina črt je krivih, ravne črte v naravi skoraj ni. Vse črte so znak gibanja. To velja za vse črte nasploh, zato že s tega stališča lahko ugotovimo, da so risbe primatov predvsem motorične narave, da je njihov izvir v gibanju mišic.

Poleg črte se tu in tam pojavi v opičjih slikah še likovni element točke, vendar ne kot hoteni element, temveč vedno kot del celote v gibanju opičje roke, torej kot del črte, ki ni vsa na papirju. Uvrstimo jo lahko k likovnemu elementu črti.

V opisu glavnega likovnega motiva opic, ki je podoben nekakšni pahljači, pravi Morris, je možno domnevati, da so opice, »ki so narisale motiv pahljače, opravile najbolj preprost, mahinalen gib svojih rok, da bi pokrile prostor, ki je bil na razpolago pred njimi«, hkrati primerja te gibe z gibi, ki jih delajo opice, ko pletejo gnezdo. Vsekakor je možen in verjeten vpliv tega biološkega momenta, vendar je dovolj jasno, da so opice slikale zaradi vizualne pobude, ki jim jo je dajal prazni list papirja pred njimi.

Risanje na čistih listih papirja je pokazalo predvsem to, da so se opice gibale v okviru, v formatu papirja, in sicer najraje po vsem danem prostoru. Rade so tudi zgostile svoje čečkanje v srednjem delu lista, nekajkrat prav v centralnem. Eden glavnih motivov teh poskusov je bil že omenjeni pahljačasti motiv. Takoj za prejšnjo sodbo o mahinalnem gibanju rok pa Morris pristavlja: »To ne pomeni, da risba pahljače ni nič drugega kot oblika motorne dejavnosti, ki izključuje vsakršno vizualno kompozicijo. To, da pahljača točno pokriva list ne glede na format, dokazuje, da ostaja motiv pod vizualno kontrolo.« Vizualna kontrola pa je poleg motorične druga glavna komponenta opičjega slikarstva.

Že Paul Schiller, raziskovalec, ki je delal podobne poskuse s šimpanzi v verkesovem Poskusnem centru, je opazil, da obstaja neki vizualen odnos med položajem črt in dano slikovno ploskvijo. Zato je dal svojemu šimpanzu Alfi liste, na katere je bil narisal figure ali preproste motive. Tudi drugi raziskovalci so ponovili njegove poskuse in dognali, da se dajo izdelki razvrstiti v tri temeljne skupine, in sicer: 1. žival uravnoteži že obstoječi motiv, 2. ga dopolni ali 3. ga označi (markira). Figure velikih dimenzij so imele za »prostor«, v katerem so risale s svojim črtalom, figure srednjih razsežnosti so navadno dopolnile, figure majhnih dimenzij pa so včasih tudi prezrle in organizirale risbo po svoje.

Vsi poskusi z gotovostjo pričajo, da imajo opice visoko razvito funkcijo gledanja in z njo uravnoteženo kontrolo pri gibanju udov, zlasti rok, in sicer tako, da je zelo blizu človeškemu. Za opice, ki žive v drevju, je očitna biološka vrednost sinhronizacije vseh čutov. Točno presojanje prostorskih razdalj in sočasno uravnano gibanje udov je za opice življenjskega pomena. Potreba po kontroli prostora pred seboj je povzročila, da so se oči pri opicah premaknile s strani glave, kjer so kontrolirale vzporedne strani prostora, naprej v eno ploskev; tu sta se sliki obeh oči zlili v stereoskopično, prostorsko vizijo, ki je s sposobnostjo za razlikovanje barv še pridobila v biološki vrednosti in učinkovitosti. Vse te biološke funkcionalne lastnosti so podobne človeškim in omogočajo opicam, da morejo naslikati ali narisati izdelke, ki so dokaj komponirani. Lahko dosežejo celo določeno estetsko vrednost, če soglašamo, da izraža estetska vrednost največjo možno harmonijo med sposobnostmi in izvedbo. Skok opice z veje na vejo ima določeno estetsko komponento, če je izveden s primerno uporabo telesnih in duševnih sposobnosti, je lepo gibanje. Ravno tako je lahko slika ali risba opice do določene stopnje estetska, če harmonično izraža njene sposobnosti vizualne organizacije in motorične izdelave risbe. Zato se povsem strinjam z dvema temeljnima osnovama opičjega slikarstva, ki ju omenja Morris: smisel za kompozicijo in oblikovalno znanje. S kompozicijo označuje naravo prostorskih odnosov med detajli dela, oblikovalno znanje pa mu pomeni estetsko kvaliteto vsakega posameznega detajla kot takega. Obe komponenti sta rezultat opičje sposobnosti vizualnega zaznavanja in hkratnega telesnega gibanja.

Če smo že omenili in dopustili estetske vrednosti, moramo vendar upoštevati tudi organizacijo opičje psihe, saj lahko le iz te pravilno vrednotimo estetsko vrednost njihovih slik. Živalski psihologi in biologi so velikokrat opisovali in poudarjali, kaj pomeni gibanje v konstrukciji in interpretaciji okolja živali. Ista biološka nujnost, ki smo jo že omenili, zahteva, da se živali čimbolj integrirajo z okoljem in toliko postanejo njegov sestavni del, da so praktično

organsko vključene vanj. To dosegajo z motorno-afektivno reakcijsko sposobnostjo organizma, izraža pa se v dinamičnem razumevanju stvari. Veliki biolog Uexküll pravi, da je gibanje kot odgovor na optični vtis tisti integracijski dejavnik, s pomočjo katerega živali lahko notranje uresničijo oblike predmetov. Živali doživljajo okolje in predmete v njem kot dinamično celoto, katere integralen del so tudi same. Zato, pravi psiholog Heinz Werner, bivajo živalske zaznave samo toliko, kolikor so del širše totalnosti akcije, v kateri bivata predmet in notranja izkušnja kot sinkretična, nedeljiva celota. V našem primeru bi to pomenilo, da so opice doživljale slikanje kot del totalnega dogajanja v svojem okolju, ne pa kot posebno, čisto ločeno aktivnost. Opisi poskusov to samo potrjujejo. Risanje je bilo sestavni del ostalega gibanja opice, o tem prisrčno pričajo nekatere slike, ki so v knjigi in prikazujejo Konga pri slikanju zlasti takrat, ko se je slikanja že malo naveličal in si dovolil poleg risanja še nekaj norčij. Opice so se, dokler jih niso eksperimentatorji odvadili, gibale okoli papirja ali pa so ga obračale; to priča, da je v neuplivanem načinu risanja bilo risanje opice del njenega splošnega gibanja pri izdelavi risbe. Podobno se pri risanju obnašajo majhni otroci.

Psihologi so tedaj mnenja, da so zaznave stvari v primitivnem svetu drugače konstruirane kot zaznave odraslega človeka v naši kulturi. Stvari ne stojе v okolju jasno in razločno, s trdno fiksiranim pomenom glede na spoznavajoči subjekt. Oblikuje jih psihofizična organizacija, v kateri predstavljajo integralni del celotne življenjske motorno-afektivne situacije. Ker so primati še vedno tako tesno integrirani v svoje življenjsko okolje — v svojo plemensko skupino kot ožje okolje in v obdajajočo jih naravo kot širše okolje — se ne morejo še ločiti iz njega kot samostojen individuum, ki se tega zaveda. Zato je največ, kar lahko likovno izrazijo, skupnost črt (kot simbol plemena) nasproti nedoločnemu ozadju slikovne ploskve (kot simbolu širšega okolja) ali nasproti že vrisani figuri. Uexküll izrecno naglaša, da se svet živali deli v njen rod in vse drugo. Te ugotovitve pa ne veljajo samo za primate in druge živali, temveč tudi veliko za razvijajočega se otroka in primitivna ljudstva.

Naj tedaj sklenem razmišljanje o opičjih slikah in risbah s tem, da sta njihov glavni estetski čar in vrednost v spontanosti in dinamičnosti izvedbe, v grafični izraznosti potez in v dovolj visoki in jasni vizualni kompoziciji. Manjka pa jim tisto, kar odlikuje vse človeške slikarske izdelke, celo kič — misel in čustvo.

André Leroi-Gourhan pravi, da je razvoj možganov ozko povezan s postavitvijo na noge, s pokončno in vzravnano držo ter s popolno osvoboditvijo roke od funkcije premikanja. Pokončna drža na nogah je omogočila osvoboditev rok, osvoboditev roke pa je omogočila osvoboditev možganov v čelnem predelu, ker so bile tehnične operacije čeljusti prenesene na roke. Ker je obraz izgubil funkcijo prijemanja, ki jo ima še vedno pri opicah, se je lahko čelo razvijalo s postopnim zmanjševanjem čelne arkade in zobne arkade. V tako osvobojeni votlini so se šele lahko začeli razvijati človeški možgani. Homo sapiens je tista živalska vrsta, ki je uspela vzpostaviti najugodnejše ravnotežje med fizično in intelektualno aktivnostjo: »Misel se je rodila med očmi in prsti.« Začetek tega procesa smo lahko videli pri opicah, nadaljevanje pa lahko zasledujemo samo pri človeku.

Desmond Morris v četrtem poglavju svoje knjige dovolj temeljito primerja razvoj opičje risbe z otroškim likovnim izražanjem, predvsem na osnovi dognanj

psihologinje Rhode Kellogg. Ta in njen mož, ki je tudi psiholog, sta k svojemu detetu vzela ravno tako majhnega opičjega mladiča, da sta lahko neposredno primerjala razvoj živalskega in človeškega otroka.

Rhoda Kellogg razlikuje pet temeljnih stopenj otroške slikarske reprezentacije, in sicer: 1. čečkanje, 2. sheme, 3. kombinacije, 4. asociacije in 5. figuracijo. Že v prvem stadiju čečkanja razlikuje dvajset različnih oblikovnih možnosti črte, od točke do kroga. Po tej stopnji pride pri človeškem otroku faza, ko čisti oblikovne možnosti čečkanja, učinek tega pa razvrsti v šest temeljnih oblikovnih shem; te so: križ, kvadrat, krog, trikotnik, baročni obris (nepravilni, krompirjasti krog) in nekakšen poševni križ, podoben črki x. Te sheme so sad kombinacij preprostih oblikovnih možnosti črte, na primer križanja vertikale s horizontalo, sklenjen krožni obris in tako dalje. Iz te stopnje preide otrok na kombinacije temeljnih shem, ki jih v naslednji stopnji družijo v asociacije, dokler končno ne dospe do figuracije.

V nadaljni analizi primerja Morris Kongovo čečkanje z otroškim in ugotovi, da imajo otroci in živali v obdobju čečkanja reakcije, ki jih je mogoče primerjati. Takoj nato pa odkrije, da je od naslednje razvojne stopnje shem Kongo lahko oblikoval samo dve, in sicer križ ter krog. Žal me njegovo dokazovanje ne prepriča, ker je bila izvedba obeh shem preveč slučajna, vključena v širše čečkanje, da bi bila lahko zavestno hotena, čeprav Morris poudarja veliko stopnjo koncentracije živali ob izvajanju risbe. Od vseh risb je ena sama, v kateri je krog dovolj jasno oblikovan in jo ima tudi Morris za najvišji oblikovalski dosežek Konga. Pisec sklene poglavje s sodbo, da je podobnost s človekom opazna samo v stadiju čečkanja, že v naslednji razvojni stopnji v oblikovanju shem pa se obe likovni poti ločita. Mislim, da se več kot ločita, otroška se šele prav začne, opičja pa konča. Nekaj podobnega so ugotovili, ko so primerjali razvoj opičjega in človeškega otroka. Opica je otroka v razvoju prekosila povsod tam, kjer je bil njen razvoj genetično hitrejši. Ko pa je izčrpala svoje genetične možnosti, je začela zaostajati za otrokom, ta pa jo je pustil daleč za seboj. Isto je tudi tu — kar je opici narava dala na pot v življenje, je dosegla, več pa ne more.

Veliki francoski psiholog Jean Piaget je zapisal, da je v začetku otroška risba le grafično prevajanje mentalne rekonstrukcije, s katero zapiše svojo lastno perceptivno raziskovanje predmetov ali dogajanj. Je tedaj nekakšen grafični prevod tistega, kar nekateri psihologi imenujejo »notranji model«, ki pa ga še nima in si ga mora šele izoblikovati.

V dobi čečkanja absolvira otrok eno od nujnih razvojnih stopenj, in sicer senso-motorično obvladovanje roke, pisala in slikovnega prostora. V tem obdobju preizkusi vse možne oblike, ki so skrite v čečkanju, v oblikovanju črte, od katerih pa pozneje uporabi samo majhen del. Podobno stopnjo preživi otrok tudi v dobi brbljanja, ko preizkusi vse glasovne možnosti, od teh pa pri poznejšem govorjenju uporabi samo majhen del, in sicer tistega, ki ga nauče uporabljati starši, ko ga uče govoriti. Čečkanje je podobna pripravljalna stopnja za likovno izražanje, kot je brbljanje pripravljanje za govor. Vsakega otroka nauče govoriti že starši, na žalost pa starši še ne znajo voditi otroka v likovnem izražanju. Zato je obžalovanja vredno zanemarjanje likovne vzgoje v šolah, zlasti še v predšolski dobi, saj otroku ne pomagamo na področju, ki je za pravilno dožemanje sveta eno najvažnejših. Tega se popolnoma zavemo

šele takrat, ko vemo, da dobiva človek nad osemdeset odstotkov informacij iz zunanjega sveta s posredovanjem vida.

Ko tedaj otrok doseže potrebno senso-motorično spretnost, se šele lahko loti organizacije vizualnega prostora na slikovni ploskvi. Zato je njegovo risanje poseben način razmišljanja. Brez dvoma, pravi Piaget, dveletni otrok vidi krog ali kvadrat več ali manj enako, kot ju vidi odrasli človek. Toda zaznati geometrijsko figuro še ne pomeni zavedati se prostorskih odnosov, iz katerih se sestoji. Zaradi tega je reprezentativni prostor nekaj drugega kot perceptivni prostor, čeprav na koncu koncev izhaja ravno iz mentalnega predelovanja perceptivnih podatkov. Zaradi tega otrok ne riše stvari, kakor jih vidi, iz določenega gledišča, ampak kakor jih »pozna«, upošteva pri tem edine prostorske odnose, ki so mu znani in so topološke narave.

Gustav Britsch je v svoji knjigi *Teorie der bildenden Kunst* z nemško natančnostjo in jasnostjo opisal, kako otrok vizualno razmišlja. Spremljali bomo njegov opis do točke, kjer bomo lahko povezali otroško risbo s slikarstvom odraslih.

Ni naključje, da začne otrok čutiti potrebo po risanju v starosti od dveh do treh let. Do te dobe je otrok združen z družino, s starši in z drugimi člani družine, je skoraj del njih in ne čuti svoje individualnosti. Otrok doživlja v tej dobi, kot smo že prej zapisali, okolje kot dinamično celoto, katere integralen del je tudi sam. Glavni del njegovega okolja je njegova družina, zato je njegova individualnost še zlita z njo. V tej starosti pa se počasi začenja zavedati svojega lastnega jaza in začenja urejati svoje odnose do okolja. Če lahko rečemo, da je doba čečkanja likovni izraz njegovega dotedanjega stanja, njegove nediferenciranosti v okolju, tedaj je njegovo prvo likovno dejanje, da izdvoji iz nedoločenega čečkanja nekaj, kar je občuteno kot hoteno in določeno uasproti nedoločenemu ozadju, kot simbolični zapis tega, da se tudi sam začenja ločevati iz družine kot samostojen individuum. Seveda ta individuum še nima jasnih potez in oblik, temveč je, likovno izraženo, le nekakšen hoten barvni madež, ki se je utrdil v kaosu menjajočih se vidnih vtisov.

Tudi opica pri svojem likovnem izražanju zabeleži začetke takšnega izločanja barvnega madeža iz nedoločene okolice. Vendar ji njena psiho-biološka povezanost z okoljem in zlasti z njeno živalsko skupino ne dovoljuje, da bi se izdvojila kot zavestno ločen individuum. Zato se ta likovna stopnja pri opici konča tam, kjer smo ugotovili, da opičji slikarji niso mogli iz faze čečkanja preiti v stopnjo shem. To pomeni, da opice niso mogle skupino čačk organizirati v shemo, ki ima svojo individualnost nasproti ozadju in drugim shemam. Kongo je od shem dovolj jasno narisal samo krog, za katerega pa lahko rečemo, da izhaja iz gibanja. Krog lahko narišemo z nepretrganim gibom, vse druge sheme — križ, kvadrat, trikotnik itd. — pa zahtevajo zavestno prekinitev gibanja in zavestno preusmeritev v novo smer. Tega pa opica ne zmore, o čemer priča tudi najbolj pogost opičji motiv, pahljača. Tu je gibanje roke ritmično od telesa — k telesu, znotraj slikovnega polja. Ni pa zavestna preusmeritev giba, poteze.

Otroku pomeni v začetku ta določeni barvni madež vse, očeta, mater, stekleničko, muco, karkoli, simbolizira mu samo predmet, ne vsebuje pa še nobene določene predstave, po kateri se ločijo stvari med seboj. Tako mu v stopnji brbljanja pomeni, recimo, pa-pa vse mogoče, zdaj to, zdaj ono. Vendar mu že pomeni nekaj, kar je samo človeško, postane mu simbol, čeprav simbol za vse mogoče stvari, odvisno od trenutne potrebe. Otroku si tako ustvari tisto, kar mu

omogoči začetek aktivne komunikacije, v našem primeru likovne komunikacije. Mora pa si še le ustvariti možnosti, da dela bolj komplicirane simbole, kot je beseda, narejena iz preprostejših glasovnih zvez. Njegova naslednja naloga je poiskati te likovne sestavne dele.

Zato je naslednji miselni pogoj pri predelavi vidnih vtisov razlikovanje smeri, ali kakor to imenuje Piaget, razlikovanje topoloških prostorskih odnosov. Prvotno čečkanje še nima določene smeri, tudi črta, ki omejuje obris hoteni barvni madež, še nima izražene smeri, ampak ločuje nekaj določenega nasproti nedoločenemu. Po daljšem razvoju pa otrok že razlikuje smeri in jih zna tudi hoté narisati.

Naslednji korak je razlikovanje smeri znotraj določenega barvnega madeža, ki je nekoč pomenil zdaj to, zdaj ono, vendar pa jo sedaj že občuti kot duhovno enoto, kompleks delov z različnimi smermi. Da bi čimbolj jasno razlikoval, uporablja največjo možno razliko smeri. Zato rastejo veje pravokotno iz debel, če predstavlja tisto, kar smo dosedaj imenovali določeni barvni madež, drevo. Tako izrazi otrok vizualno-likovno sodbo: deli — veje in deblo so v celotnem madežu — drevo — različni po smereh. Isto se dogaja z barvami, otrok uporablja največje barvne razlike, da bi čimbolj jasno ločil posamezne dele svoje risbe med seboj. Zato menim, da je bil poseg Morrisa v barvno slikanje opic preglobok, da bi lahko dal znanstveno neoporečne rezultate.

»Otroška risba je tedaj simbol za splošno veljavne miselne odnose, ki jih otrok uporablja na določenem miselnem kompleksu. Zato ni ta risba nikakršen ‚pogled‘ na drevo, nobena predstava ali projekcija ‚resničnih‘ smeri kateregakoli naravnega predmeta, ampak je samo določena stopnja spoznanja v vidnih doživetjih... Otrok vidi, ali točneje, sodi naravo v določeni povezanosti in njegove slike izražajo vedno isto predstavno soodvisnost, ki je uporabljena na različnih predmetnih kompleksih. Zato njegove risbe ne predstavljajo narave kot danosti, temveč predstavljajo povezanost in soodvisnost predstav otroka na določeni razvojni stopnji.

Ta Britschova gotovitev je po mojem temeljnega pomena za razumevanje likovnega izražanja otroka, in velja v bistvu tudi za zrelo likovno izražanje. Likovna umetnost ni nikakršno približevanje ali imitiranje ali kopiranje zunanjega videza sveta. Kajti če bi bilo to res, tedaj bi bila Tizian in Rembrandt, kot je duhovito zapisal sovjetski esejist Vinogradov, vrgla svoje čopiče in barve v koš, brž ko bi bila dobila v roke fotografski aparat, in stekla na občino po obrtno dovoljenje, da bi odprla fotografski atelje. Likovna umetnost je vizualno razmišljanje, in iz tega razmišljanja izvedeno likovno spoznanje. To pa se po svojih sadovih ne razlikuje od drugih oblik človeškega spoznanja, le izraženo je specifično likovno.

Vsi razlogi za obstajanje slikarstva, ki jih je naštel v svoji knjigi zoolog Morris, so postranski razlogi, so slučajna uporaba tega izraznega medija, ki je bil sposoben, da je zadovoljil njihove zahteve. Res je slikarstvo v paleolitiku rabilo magiji, pozneje pa religiji, da je iz njega izšla pisava, služilo je dokumentarnemu zapisu realnega videza stvari in sveta in kaj vem še čemu. Toda vse te stvari so bile in bodo pri slikarstvu postranskega pomena. Ko izgube svoj družbeni pomen, ostane slikarstvo nedotaknjeno, zato zares ne vem, kako je mogoče ob presojanju, kaj je izgubilo svoj družbeni pomen, izreči sodbo, da ga je izgubilo slikarstvo. Magija je prešla, religije so prešle, slikarstvo je ostalo.

Pisava se je osamosvojila, fotografija je primernejša za potrebe dokumentacije, iz tega pa ni mogoče potegniti zaključka, da je slikarstvo izgubilo svoj družbeni pomen, svojo osnovno nalogo, ta pa je likovno spoznanje. Nikomur še ni prišlo na misel, da je glasba izgubila svoj pomen, ker znamo govoriti, pa sta tudi oba, glasba in govor, izšla iz istih začetkov. Upam, da ne bo kakšen ornitolog napisal knjige s tako trditvijo in tako spet nastavil past estetom Vidmarjevega kova.

Predolgo bi trajalo, ko bi hoteli zasledovati in analizirati vse možnosti otroškega in odraslega likovnega izražanja. Dovolj bo, da se bomo seznanili še z nekaterimi posebnostmi likovne govorice.

Ostanimo kar pri smereh, do katerih smo prišli ob otroški risbi. Če hoče otrok izraziti svoje razumevanje likovnega fenomena drevo, tedaj nariše najprej pokončno črto, ki mu simbolizira deblo. Iz tega vertikalnega debela bo v tej zgodnji stopnji narisal vodoravne črte, ki bodo simbolizirale veje. Uporabil bo tedaj dve smeri, ki jih pozna — pokončna smer je smer njegove rasti, pokončnega stanja, smeri delovanja teže, vodoravna pa je smer ležanja, smer tal pod nogami, vodne površine. Obe sta eminentna psihofizična pojma, zakoreninjena v njegovem psihičnem in fizičnem bistvu, v skladu z vsem vesoljem. Da ju tako tudi razume, se vidi iz vse poznejše uporabe teh likovnih pojmov, ker jih v svojem likovnem razmišljanju likovno pravilno uporablja, čeprav mogoče tega ne zna povedati. Če ostanemo samo pri teh likovnih pojmih z vsemi njihovimi kombinacijami, že lahko vidimo, kakšno bogastvo izraznih možnosti se je odprlo pred nami in koliko stvari je mogoče povedati samo z uporabo teh dveh likovnih izraznih sredstev. Vsak posamezni likovni pojem je vsajen globoko v naši psihofizični naravi, saj vsak dan iznova, če ga le srečamo, preizkušamo njegov pomen in njegovo veljavnost. Pokončno, ležeče, ravno, krivo, visoko, nizko, gladko, hrapavo, veliko, majhno, blizu, daleč, modro, rdeče itd., vsi ti likovni pojmi imajo svoje vsebine, svoje pomene, ki so zakoreninjeni v nas in v naravi okoli nas. Iz njih sestavljamo kompleksnejše pojme in z njihovo pomočjo likovno razmišljamo o svetu. Tega literatura ne pozna, ker so besede simboli z dogovorjeno vsebino in veljavo samo znotraj iste jezikovne skupine. Likovni pojmi so univerzalni pojmi, le tako je mogoče razumeti, da rišejo otroci vsega sveta, vseh ras, enako, da imajo tudi isti likovni razvoj. Te skupne korenine ima tudi likovno izražanje odraslih in se je mogoče z malo truda naučiti razumevati tudi njihovo likovno govorico. Če pa ima ta govorica realistično obliko, pa sploh ni posebnih težav.

Ta osnovni psihofizični pomen likovnih pojmov in simbolov je pri umetniškem oblikovanju silno važen, le da smo pozabili nanj. V dolgi tradiciji realističnega slikarstva smo pozabili, da je na primer stol sestavljen iz pokončnih opor, ki podpirajo ležečo sedno ploskev. Tudi če stol naslikamo še tako rafinirano, z vsemi svetlobnimi in perspektivnimi finesami, stol le ne bo stol, če ne bo upodobljen z upoštevanjem teh osnovnih likovnih zahtev. Jabolko je okroglo, žoga je okrogla, glava je okrogla, svet je okrogel — vse to je okroglo, skupna jim je okroglina in ima pri vseh isti pomen. Ko tak pojem ločimo od določenega predmeta, postane seveda abstrakten, ne izgubi pa svoje vsebine okroglosti. Geometrijsko pravilna krogla nam lahko vzbudi asociacije na vse našete stvari, čeprav ni ne eno ne drugo. Je že res, da tudi beseda »okroglina« lahko doseže isto, s to razliko, da jo razume samo tisti, ki zna slovenski jezik, krogla pa pomeni isto vsem ljudem.

Skoraj mi je malo nerodno, da pišem tako splošno znane stvari, pa je ravno v takih malih, na videz neznatnih, predvsem pa že zdavnaj pozabljenih stvareh, skrit ključ k razumevanju moderne abstraktno umetnosti. Razvadili in polenili smo se, ne da se nam reševati likovnih »rebusov«, hočemo fotografsko sliko sveta, po možnosti v barvah, in niti ne pomislimo na to, da ta tudi ni prava. Psihologi, ki so raziskovali, kako zaznavajo ljudstva, na katera še ni vplivala zahodna civilizacija, so z začudenjem opazili, da se ta ljudstva ne zanimajo za fotografije, da jih ne znajo čitati. Njihove kulture jih niso pripravile, da bi lahko zaznavali fotografijo tako, kot jo mi zaznavamo. Naš način gledanja je posledica realističnega slikarstva, ki nas je naučilo čitati fotografijo.

Toda fotografija, vsaj običajna fotografija, še ni umetnina. Van Doesburg in za njim André Lhote sta dejala, da je narava vprašanje, umetnost pa odgovor. Umetniška slika je lahko le izbor iz likovnih možnosti, ki nam jih narava ponuja. Michelangelo ni kopiral sveta in njegovega videza, ampak ga je znova ustvaril. Če pa ga je hotel znova ustvariti, je moral vedeti, iz česa ga bo ustvaril, kaj bo izbral iz tistega, kar ima na razpolago, da bo tak, kakršnega je hotel imeti. Človeško življenje je izbor izmed danih možnosti, teh pa je v resnici nešteto. Isto velja za človeško delo, katerega del je tudi likovna umetnost. Letalo ni kopija ptiča, je spoznavanje naravnih zakonitosti in izbor tistih, ki so primerne za letenje. Le zakaj naj bi bila slikarska umetnost drugačna kot katerakoli tehnična dejavnost človeka? Zakaj naj bi se slikar ne ravnal po istih ustvarjalnih zakonitostih, po katerih se ravna vsak znanstvenik ali tehnik? Najmanj, kar lahko zahteva zase in za svoje delo, je to, da lahko izbira na svojem področju.

Otrok, ki se ločuje iz družine, likovno izraža ta proces z hotenim ločevanjem barvnega madeža iz nedoločene okolice. Velik del naslednjega razvoja se nato dogaja znotraj tega določenega barvnega madeža, ki dobiva različne pomeni in tem pomenom primerne likovne rešitve. Toda čeprav se otrok izdvoji iz družine kot individuum, se mora vendar na višji ravni ponovno vključiti v višjo skupnost, v družbo. Zato mora svoje predmetne likovne rešitve povezati tudi v širšo kompozicijo, ki zajema odnose med njimi, in tako skuša izraziti svoje pojmovanje in razumevanje svojih odnosov z družbo. Primerjava z zgodovinskimi začetki likovne umetnosti nam dopušča sklep, da je to verjetno človeški način likovnega razmišljanja in spoznanja. V jamskih slikah so paleolitski lovci do visoke estetske stopnje razvili likovno razumevanje osamljenega barvnega madeža. Vsaka žival, ki so jo naslikali, priča o visoki stopnji njihovega znanja. Toda samo vsaka žival posebej, med seboj pa te posamezne živali niso nikoli bile na nobeni steni povezane v večjo enoto. Paleolitski lovci še niso poznali kompozicije, v kateri žive posamezni barvni madeži v povezanih in urejenih odnosih. Iz tega lahko sklepamo, da so se zavedali svoje posebnosti kot vrsta nasproti drugi naravi — to smo že omenili v tem sestavku — niso pa še načeli družbenih odnosov, saj ti v družbeni organizaciji njihovih lovskih skupin očitno še niso povzročali posebnih problemov. Zato pa so se ti problemi postavili z vso ostrino v neolitskih in poznejših poljedelskih družbah; te so jih morale rešiti, če so hotele obstati, saj je bilo življenje možno samo v koordiniranem delu velikih skupin. Pomagala jim je nova, specifično človeška kakovost — abstraktna misel, ki se je tudi v likovni umetnosti izrazila v obliki abstraktnega slikarstva, prve abstraktno umetnosti.

»Mentalni proces, ki ga moramo razložiti v neolitski umetnosti... je proces abstrahiranja. Slika ni obdržana v resničnosti, ampak je transponirana... Kako je nastala takšna umska sposobnost? Mislim, da iz praktičnih dejavnosti s pomočjo abstrakcije. Vendar ne smemo podcenjevati sposobnosti abstrahiranja: bila je osnova ne samo umetnosti, ampak tudi logike, znanosti in vseh znanstvenih metod. Če želimo označiti razliko med *Homo faber* in *Homo sapiens*, to lahko storimo ravno s pomočjo te sposobnosti abstrahiranja. To ni praktična imitacija prototipa... temveč ločitev forme od njene praktične funkcije in njen prenos v čisto drugačen kontekst... Našo temo ilustrirajo forme kot takšne, forme, ki so nastale, da bi vzpostavile in utrdile nov občutek resničnosti. Novi občutek, ki se prvič javlja v tej dobi, je občutek same forme, forme kot izmišljenega in artikuliranega bistva, kot produkt konstruktivnega napora. Forme se pojavljajo iz praktičnih dejavnosti neolitskega človeka, toda takoj ko se pojavijo, dobijo estetski pomen, postanejo simboli za specifične občutke. Povsem gotovo je, da sta plastičnost glin in intimen način, s katerim glina pri obdelovanju s prsti reagira na občutek, glavna vzroka formalnih odkritij neolitske dobe. Občutek za obliko je prišel v človeško zavest skozi prste, tisto pa, kar so prsti z občutkom oblikovali, je oko videlo in ocenilo« (Herbert Read).

Misel se je zares rodila med prsti in očesom.

Nadaljeval bom kar z novim citatom Herberta Reada: »... hotel bi še enkrat poudariti, da umetnost, kakor jo jaz razumem, ni nekaj drugorazredno važnega ali samo sredstvo v zgodovini kulture. Max Dvořak, eden od največjih modernih zgodovinarjev umetnosti, je uporabil izraz »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« kot naslov ene izmed svojih knjig. To pomeni zgodovina umetnosti kot zgodovina duhovnega ali intelektualnega razvoja. Jaz razumem ta proces popolnoma obrnjeno — Geistesgeschichte als Kunstgeschichte, torej zgodovina razuma ali intelekta kot zgodovina umetniškega razvoja. Samo takrat, kadar umetnost ustvarja simbole za prikazovanje resničnosti, se lahko oblikuje razum kot struktura misli. Te simbole pa ustvarja občutek tako, da spoznava nove videze resničnosti in prikazuje svoje znanje o njih v likovnih ali poetičnih predstavah.

Poskušamo rekonstruirati odločilne stopnje estetskega spoznavanja resničnosti. Uspeli bomo, če bomo obdržali občutek procesa, občutek organske aktivnosti. V svojem bistvu je to biološki proces, koordinacija vseh človeških sposobnosti nasproti celotnemu kozmosu, ki ga doživljamo s čuti. Trdim, da se ta položaj prvenstveno izraža v simbolih, te pa artikulirajo čuti — s plastičnimi predstavami, s pomembnimi znaki — šele nato pa sledijo druge oblike razmišljanja, oblike, ki so odvisne od uspešnega artikuliranja teh primarnih simbolov. Iz tega sledi, da mora vsako širjenje našega spoznavanja resničnosti, vsako tipanje izven meja obstoječega znanja, najprej izoblikovati svoje čutne predstave... Umetnost je razvijanje same zavesti, je osvajanje resničnosti po poti čutnih zaznav...«

Moderna umetnost ima podobno nalogo kot neolitska, le da je obrnjena v nasprotno smer. Če so v neolitiku odkrili abstraktne oblike skozi prste, kot pravi Read, tedaj jih je za nas odkril stroj, ki je v bistvu podaljšek človeške roke, toda podaljšek, ki je zaprl neposredni stik človeka z naravo. Zato išče nova umetnost pot nazaj k naravi.

Industrializacija, glavni temelj naše oblike življenja, se je lahko razvila šele tedaj, ko so iznašli tako možnost, da so znali s strojem izdelovati točne

geometrijske oblike — linijo, ravnino, krog, valj, kroglo — z vso potrebno točnostjo. Ta problem so rešili takrat, ko so iznašli stružne sanke, jih avtomatizirali in uporabili na raznih konstrukcijskih strojih. Smisel te iznajdbe je bil v tem, da je zamenjal človeško roko, tako da so stroji sami, kot je bilo treba, držali, prilagojevali in vodili rezilo instrumenta za rezanje glede na material, ki je v obdelavi, npr. železo. Tako se je posrečilo, da se dajo geometrijske oblike posameznih strojnih delov izdelovati zlahka, hitro in tekoče, tako da bi tega ne zmožel z roko niti najbolj izkušen delavec, kakor je to povedal Marx v Kapitalu.

Toda stroj ni samo bolj precizno izdeloval geometrijske oblike, ki so bile potrebne za neomejen razmah industrializacije, ampak je enako in v istem tempu tudi odrinil človeka od neposrednega oblikovanja, od neposrednega ustvarjalnega sodelovanja v proizvodnji. Postavil se je med človeka in izdelek. Zdi se, da napadom strojev ni meja, saj so ne samo odrinili človeka od neposredne proizvodnje, temveč ga vedno bolj odrivajo tudi od razmišljanja. Namesto da bi delavčev razum in njegovi čuti uravnavali in kontrolirali proizvodnjo, delajo to posebni mehanizmi in stroji, ki so sposobni neposredno opazati, slišati, videti in točno ter hitro reagirati na vsak pojav v proizvodnem procesu.

Človek je moral vedno pošteno plačati svoj napredek. Stroji so brez dvoma velika zmaga človeškega razuma nad naravo in so odprli neslutena obzorja svobode pred človeštvom. Za zdaj so šele bolj odprli, kot pa pomagali uresničiti. »Čeprav je človek zelo obvladal naravo, družba ne more ukrotiti ravno tistih sil, ki jih je ustvarila. Racionalen sistem proizvodnje s tehničnega stališča spremlja iracionalen sistem proizvodnje z družbenega stališča. Človeško usodo vodijo ekonomske krize, nezaposlenost, vojne. Človek je ustvaril svoj svet, sezidal je hiše in postavil tovarne, izdeluje avtomobile in obleko, goji živino, prideluje žito in sadje. Toda odtujil se je izdelkom svojih rok, zares ni več gospodar sveta, ki si ga je izoblikoval; nasprotno, svet, ki ga je človek ustvaril, je postal njegov gospodar, pred katerim se klanja, ki ga poskuša umiriti, kolikor je mogoče, s katerim poskuša manipulirati, kolikor najbolj ve in zna. Delo njegovih lastnih rok je postalo njegov bog. Zdi se, da je njegovo gibalno njegov osebni interes, toda v resnici je njegov celotni jaz z vsemi svojimi možnostmi postal orodje, ki služi namenom ravno tistega stroja, ki so ga izdelale njegove roke. Vzdržuje iluzijo, da je središče sveta, pa ga vendar prevzema globok občutek nepomembnosti in nemoči, kakršnega so se zavedali njegovi predniki v svojem odnosu do boga.

Občutek izdvojenosti in nemoči modernega človeka je še povečan z lastnostjo, ki so jo dobili njegovi človeški odnosi. Odnos posameznika z drugimi je izgubil neposrednost in človečnost ter dobil prizvok manipulacije in instrumentalnosti. Zakoni tržišča so pravilo v vseh družbenih in osebnih zvezah... Ne samo ekonomski, ampak tudi osebni odnosi so dobili obeležje odnosov med stvarmi. Toda mogoče je ta duh instrumentalnosti in odtujenosti najbolj važen in najbolj uničujoč v odnosu posameznika do svojega lastnega jaza. Človek ne prodaja samo blago, ampak tudi samega sebe in se občuti kot blago (Erich Fromm).

To sta vsaj dva temeljna vzroka, da se je pojavila abstraktna umetnost v našem času. Preden je lahko industrija ponudila abstraktne oblike svojih izdelkov ljudem v uporabo, jih je morala likovna umetnost emocionalno pripraviti na sprejem. To je lahko dosegla zato, ker je začutila družbene spre-

membe že v njihovem začetku, že takrat, ko se drugje niso še opazno poznale. Z naravnost seizmografsko občutljivostjo je odkrivala bistvo teh sprememb v človeških odnosih in jih sproti materializirala v likovni izraz. Impresionizem, ekspresionizem, fovizem, kubizem, abstrakcija in surrealizem ter vsi drugi tokovi moderne umetnosti so samo zaporedne stopnje v iskanju primerne likovne podobe našega časa.

V družbenem redu, ki je postavil na oltar individualizem kot najvišjo dobrino, ki je ves svoj napredek posvetil egoizmu in privatni svobodi, se je morala poroditi potreba po nečem, kar bi spet povežalo ljudi. To se je izrazilo na ekonomskem in političnem področju z idejami socializma in komunizma, v likovni umetnosti pa z iskanjem tistih likovnih prvin, ki bi lahko izrazile to veliko potrebo časa. »Premoč individualizma in tudi premoč lokalnega duha sta vedno zelo ovirali rojstvo univerzalne umetnosti. Ko se izrazna sredstva osvobodijo posebnosti, se povežejo s samim ciljem umetnosti, saj je ta uresničenje univerzalnega govora« (Van Doesburg).

Že Cézanne je opozoril na univerzalne likovne pojme, ki leže skriti pod slučajnim videzom narave, ko je izrekel svoj znameniti aforizem: vse v naravi se modelira kot krogla, stožec in valj. In še: umetnost je harmonija, vzporedna naravi. Obe misli so uresničili najprej kubisti, nato, še bolj čisto, abstraktna umetnost. Za Mondriana, enega velikanov abstrakcije, je bila umetnost nadomestilo v času, ko je v življenju zmanjkalo lepote. To nadomestilo pa je bilo lahko samo abstraktno, saj bi z realistično podobo le ponovil svojo zahtevo po lepšem in boljšem, ne bi je pa mogel uresničiti. Če človek ni zadovoljen z resničnostjo, ne more uporabljati njenih pojavnih oblik, da bi izrazil svoje nezadovoljstvo, če pa jih, tedaj lahko to naredi samo tako, kot so delali dadaisti in surrealisti: z njenimi lastnimi formami jo razvrednoti.

Vendar, kot je povedal Kandinski, drugi oče abstrakcije: »Abstraktno slikarstvo je zapustilo 'kožo' narave, ne pa njenih zakonitosti. Dovolite mi veliko besedo kozmičnih zakonitosti. Abstraktni slikar ne dobiva svojih pobud od katerega koli koščka narave, temveč od narave v celoti, od njenih najrazličnejših manifestacij, ki se v njem sumirajo in pripeljejo do umetniškega dela. Ta sintetična osnova si poišče najprimernejšo izrazno obliko, ki je 'nepredmetna'«.

Iz besed Kandinskega lahko jasno razumemo, da je bila abstraktna umetnost kljub drugačnemu videzu v bistvu iskanje poti nazaj, k naravi, ne k njenemu zunanjemu videzu, pač pa k notranjim zakonitostim narave. Med človeka in naravo je po eni strani stopil stroj, po drugi strani pa sta ga o njej napak informirali stara realistična in naturalistična umetnost. Le-ti sta bili namreč izraz starih, že zdavnaj preraslih spoznanj o naravi. Moderna znanost je odkrivala iz dneva v dan več novih podatkov o naravi, ki so popolnoma spremenili njeno dotedanjo podobo. Odkrila je širše temelje in globlje vezi človeka z naravo in kozmosom, kot je to moglo storiti katerokoli spoznanje poprej. Sodobno razumevanje narave in iz tega razumevanja izšla podoba ni več mogla biti takšna, kakršna je bila prejšnja. »Samo optičen pogled ne zadostuje več današnjim potrebam. Umetnik je danes več kot zgolj najbolj subtilen fotografski aparat, je veliko bolj kompleksen, bolj bogat in ima več širine. Je bitje na zemlji in bitje v vesolju — je bitje na zvezdi med zvezdami« (Paul Klee).

Po vsem, kar se je zgodilo v življenju zahodne kulturne poloble po pariški komuni do danes, tudi umetnost ni mogla ponavljati starih rešitev in starih misli. »Današnji umetniki brezobzirno razdirajo svoja lastna sredstva in do zadnje meje ter zavestno ali nezavestno preizkušajo ta sredstva na notranji tehtnici« (Kandinski). »Revolucija v umetnosti dvajsetega stoletja odpira novo pot, ki sedaj, po dva tisoč letih, ne sledi več grško-rimski tradiciji. To je nova pot univerzalizma, ki je zelo širok, obrnjen proti človekovi notranjosti in proti svobodnemu izražanju vsebine, ki jo nosi v sebi. To je resnični humanizem, ki pa ni več samo krščanski ali mediteranski, temveč svetovni, brez dogem, brez doktrinarnih omejitev. Vendar, to ni anarhija: človekova notranjost ni anarhična, ne glede na to, kar si o njej mislimo. Po svoji naravi je organska« (Seuphor). »Umetnost je vedno struktura, ustvarjalna jasnost. V tem se nikakor ne razlikuje od rasti rastline ali kristala, od življenja zvezd ali strukture stroja« (Schwitters).

Vse družbene, ekonomske, znanstvene in druge spremembe, ki so se dogodile v našem času, so nujno privedle do tega, da je staro življenje izgubilo svojo vsebino in z njim tudi večina njegovih pojavnih oblik. Nenehno smo priče, kako izgubljajo svojo dosedanjo vsebino pojmi, za katere smo bili prepričani, da so večni. Besedica »atom« pomeni nekaj, kar ni deljivo, in vendar je atomska eksplozija rezultat — delitve atoma. Ali pomeni beseda »domovina« isto za severnega in južnega Vietnamca? Ali pomeni izraz »delam« isto za snažilko in za visokokvalificiranega strokovnjaka?

Te razlike v pomenu so seveda vedno bile, le da je v našem času dvoumnost v rabi pojmov tako narasla, da je povzročala vedno več nesporazumov, iz katerih je izšlo mnogo, preveč gorja. Umetniki so kmalu začutili nevarnost, ki se je skrivala v taki dvoumni rabi pojmov. Cela umetnostna gibanja — kot dada, surrealizem, geometrijska in ekspresivna abstrakcija — so med drugim tudi razkrinkavala nesmisle in dvoumnosti, ki so pretili, da bodo človeško komuniciranje sprevrgli v masovno prevaro in zločin. Geometrijska abstrakcija npr. je raziskala pomene geometrijskih abstraktnih likov, ki so še vedno zelo kompleksni pojmi. Kot simbole reda in razumske smiselnosti življenja jih je uničila družbena resničnost od prve do druge svetovne vojne. Ko sta fašizem in nacizem uresničila masovno prevaro z zlorabo pojmov utrjenega pomena in tako dosegla vse globine zločina, kaj naj bi tedaj umetniki počeli drugega, kakor nadaljevali svoje iskanje izgubljenega pomena najosnovnejših pojmov, kot so na likovnem področju elementarni občutki dotika, svetlobe in sence, linij in barv, čečkanja, spontanega izraza poteze roke in čopiča. Vse te vsebinske pomene odkriva vsak otrok posebej, ko se razvija iz otroka v družbeno bitje. Ker pa jih odkriva spontano in nezavedno, jih prerastejo ob njegovem vključevanju v družbo odraslih pomeni, ki jih imajo ti pojmi v svetu odraslih v določeni kulturi. Vendar ti prapomeni nikoli povsem ne izginejo iz naših občutkov in jih ni težko priklicati v življenje. Te iste elementarne pojme so odkrivali naši predniki v neolitski dobi in jih spreminjali v simbole, ki so jim omogočili, da so zasadili mejnike spoznanja tako daleč. Toda sčasoma, v dolgem razvoju, so se ti pomeni izgubili, pokrtil jih je prah tisočletij, ta pa se je v prejšnjem stoletju izrodil v čisto neustvarjalno kopiranje narave.

Naš čas je obdobje, ko moramo prenoviti vse odnose, preveriti vse naše pojme, da bomo na novih, resnično novih temeljih zidali bodočo stavbo človeškega življenja. Natančno moramo vedeti, kaj kateri odnos pomeni, kaj je

skrito v najosnovnejšem pojmu, da se med nami ne bodo več dogajali nesporazumi z vsemi svojimi posledicami, kot so nezaupanje, strah in sovraštvo.

Tukaj so se likovni umetniki srečali z opicami in njihovim slikarstvom, saj predstavlja opičje slikarstvo resnično najnižjo točko, začetne sloje likovnih temeljev. Ugotoviti, kaj izraža čista sled človeške roke, to je smisel tega iskanja in njegovih rezultatov, ki so tako podobni opičjim risbam. Odtod »infantilizmi« nekaterih likovnih umetnikov, ki so preiskali izrazne možnosti, podobne otroškim risbam. Toda to ne pomeni propad slikarstva, ampak samo propad določene oblike človekovega bivanja in njegovo prizadevanje, da bi našel boljšo in sedanji razvojni stopnji bolj primerno obliko. Umetnost samo verno izraža krizo človeških odnosov, krizo oblik v komunikaciji, krize družbe in kulture.

Ali pa je to sploh še umetnost? Saj je tako grda, lepote sploh ne pozna!

Naloga umetnosti ni ustvarjati lepote, vsaj ne takšne, kar si navadno pod tem izrazom zamišljamo. »Lepota,« pravi Herbert Read, »ni rojena kot ideal človeškega, temveč kot mera, s katero je človek uredil kaos okoli sebe in ga izrazil s preciznimi likovnimi simboli.« Naloga umetnosti je spoznanje o nas, o našem svetu, o naši družbi, o vsem, kar se nas tiče. Naloga umetnosti je odgovarjati na vprašanja, ki se kopičijo okoli nas in na katere druge oblike človeškega spoznanja ne morejo ali ne znajo odgovoriti. Če bo umetnost lahko pomagala, da bo v nas in okoli nas jasneje, da bomo boljši mi in svet okoli nas, tedaj bo iz tega zrastle tudi lepota. K temu pa lahko pripomore tudi naša današnja umetnost, če jo znamo brati, in predvsem, če jo hočemo brati brez predsodkov.

Milan Butina

PRIČEVANJA

IZKRIVLJENA RESNICA

(Konec)

II

Po zaokroženi oceni takratne angloameriške vojaške uprave v coni A STO na osnovi volilnih rezultatov za občinske samoupravne organe (12. in 19. junija 1949) je bilo takrat v Trstu 50 tisoč, na vsem področju pa 65 tisoč prebivalcev slovenske narodnosti.⁴⁰ Tudi ta ocena je le za dobrih deset odstotkov nižja v primerjavi z rezultati leta 1910. Ob popisu v takratni coni A STO 4. novembra 1951, ki je bil hkrati s popisom v italijanski republiki, so študijsko pripravili posredno metodo, s katero naj bi ugotovili tudi narodnostno pripadnost anketirancev. Ta metoda naj bi bila v odgovoru na dve vprašanji, in sicer: znate italijansko oziroma znate slovensko, pri tem pa naj bi prizadeti preprosto podčrtal jezik, ki ga bolje obvlada, in se tako izjavil o svoji narodnostni pripadnosti. Ta zamisel pa se ni uresničila zavljo nasprotovanja takrat-

⁴⁰ Trieste Handbook 1950, Information and public relations division of Allied Military Government, British — United States zone 1950.

Prim. tudi Ivan Rudolf, La minorité slovène en Italie, Europa ethnica, 1963, str. 18.