

JOHN BERGER  
**MALE TEORIJE VIDNEGA**  
**Izbrani spisi o umetnosti**

prevedli Katja Jenčič, Marko Jenko in Tamara Soban

## **VSEBINA**

### **RISANJE KOT IZHODIŠČE**

Osnova vsega slikarstva in kiparstva je risanje 11

Risanje na papir 17

### **MARKSISTIČNI NAVDIH**

Frederick Antal – osebni poklon 27

Revolucionarna poguba 30

Umetniško delo 39

### **DELO LIKOVNEGA KRITIKA**

Idealni kritik in bojeviti kritik 49

### **ZGODOVINA UMETNOSTI**

Fajumski portreti 57

Jasnost renesanse 62

### **STARI MOJSTRI**

Pieter Bruegel starejši 67

Poussinov red 70

Zgodba za Ezopa 74

Hals in bankrot 95

Goya: Oblečena maja in Gola maja 102

Courbet in Jura 107

Millet in kmet 114

Vincent 122

### **MODERNI MOJSTRI**

Trenutek kubizma 129

Fernand Léger 158

Lowry in industrijski sever 172

Jackson Pollock 179

Nekaj skupnega 183

Francis Bacon 190

## **SLIKARSTVO, FOTOGRAFIJA, FILM**

Slikarstvo in čas	205
Mesto slikarstva	211
Koraki k mali teoriji vidnega	217
Razumeti fotografijo	225
Videznost	229
Vsakokrat, ko se posloviva	260

## **POLITIČNA MOTRENJA**

Preteklost, kot jo vidi možna prihodnost	273
Zgodovinska funkcija muzeja	282
Narava množičnih demonstracij	287
Duša in upravljalec	292
Neporažena obupanost	300
Hoteti zdaj	308

## **POGLED**

Kako hitro gre?	313
Zakaj gledati živali?	321

Rebeka Vidrih

BERGERJEVO VSEMIRJE	339
---------------------	-----

# **RISANJE KOT IZHODIŠČE**

## OSNOVA VSEGA SLIKARSTVA IN KIPARSTVA JE RISANJE

Za umetnika je risanje razodetje. In to ni samo oguljena fraza, je precej dobesedno res. Prav *sámo* dejanje risanja je tisto, kar umetnika prisili, da opazuje predmet pred seboj, ga v duhu razčleni in spet sestavi; ali ga, če riše po spominu, prisili, da preorje svoj um, odkrije vsebino svoje lastne zaloge preteklih opažanj. V učenju risanja je publicum, da je bistvo zadeve v specifičnem procesu gledanja. Črta, tonirana površina v resnici ni pomembna zato, ker beleži, kar ste videli, ampak zaradi tistega, k čemur vas bo napeljala, da boste videli. Če sledite njeni logiki, da bi preverili njeno točnost, boste našli potrditev ali zanikanje v objektu samem ali v svojem spominu nanj. Vsaka potrditev ali zanikanje vas približa objektu, dokler niste pravzaprav v njem: obrisi, ki ste jih narisali, ne označujejo več roba tistega, kar ste videli, temveč rob tistega, kar ste postali. Morda to zveni nepotrebno metafizično. Lahko bi povedali tudi drugače, da je vsak znak, ki ga naredite na papirju, kamen v plitvi vodi, od katerega nadaljujete k naslednjemu, dokler ne prečkate svojega predmeta, kakor bi bil reka, in ga pustite za seboj.

To je precej drugače od poznejšega procesa slikanja »dokončanega« platna ali klesanja kipa. Tu svojega predmeta ne preidete, temveč ga skušate poustvariti in se v njem nastaniti. Vsaka poteza s čopičem ali udarec z dletom ni več kamen v plitvini, ampak kamen, ki bo umeščen v načrtovano zgradbo. »Dokončano« delo je poskus, da bi zgradili dogodek sam po sebi. V tem pogledu je pomenljivo, da so risbe, kot jih razumemo zdaj, začele obstajati šele, ko je umetnik dosegel sorazmerno visoko raven individualne »avtobiografske« svobode. V hieratični, anonimni tradiciji so nepotrebne. (Morda bi moral tu opozoriti, da govorim o *delovnih* risbah – čeprav ni nujno, da je delovna risba narejena za poseben projekt. Ne govorim o linearnih načrtih, ilustracijah, karikaturah,

določenih portretih ali grafičnih delih, ki so lahko »končani« izdelki sami po sebi.)

To razlikovanje med delovno risbo in »dokončanim« delom pogosto povečajo številni tehnični dejavniki: daljši čas, ki je potreben za slikanje platna ali klesanje bloka, večji obseg dela, problem hkratnega obvladovanja barve, lastnosti pigmenta, tona, teksture, granulacije in tako dalje – »stenografija« risanja je sorazmerno preprosta in neposredna. A vendarle je temeljna razlika v delovanju umetnikovega uma. Risba je v bistvu zasebno delo, povezano samo z umetnikovimi lastnimi potrebami; »dokončan« kip ali platno pa je v bistvu javno, predstavljeno delo – veliko bolj povezano z zahtevami sporočanja.

Iz tega sledi, da je enako razlikovanje s stališča gledalca. Pred sliko ali kipom se nagiba k poistovetenju s subjektom, interpretira podobe zaradi njih samih; pred risbo se poistoveti z umetnikom in podobe uporabi za to, da bi pridobil zavestno izkušnjo videnja kakor skozi umetnikove lastne oči.

## IZKUSTVO RISANJA

Ko sem pogledal prazno stran v svoji skicirki, sem se bolj zavedal njene višine kot širine. Zgornji in spodnji rob sta bila odločilna, saj sem moral med njima rekonstruirati, kako je vstal s tal, ali če razmišljam v nasprotni smeri, kako je bil prikovan na tla. Energija položaja je bila v glavnem navpična. Vsi mali obstranski gibi rok, zasukani vrat, noga, ki ni podpirala njegove teže, so bili povezani z navpično silo, tako kot so plazeče in štrleče veje drevesa povezane z navpično osjo debla. Moje prve poteze so morale to izraziti; moral je stati kot kegelj, obenem pa so morale nakazati, da je v nasprotju s kegljem zmožen gibanja, zmožen prilagoditi svoje ravnotežje, če bi se tla nagnila, zmožen za nekaj sekund skočiti v zrak zoper navpično silo gravitacije. To zmožnost gibanja, to bolj neredno in začasno kot enotno in stalno napetost njegovega telesa, je bilo treba izraziti v razmerju do stranskih robov papirja, do odmikov na obeh straneh ravne črte med jamico pod vratom in peto nosilne noge.

Ogledal sem si odmike. Njegova leva noga je nosila težo, in zato je bila leva, oddaljena stran njegovega telesa napeta, naj je bila ravna ali pod kotom; bližnja, desna stran je bila sorazmerno sproščena in tekoča. Poljubne stranske poteze prek njegovega telesa so potekale od krivin do ostrih točk – tako kot potoki tečejo iz hribov v ostre, stisnjene žlebove v pečini. A seveda ni bilo tako preprosto. Na bližnji, sproščeni strani je bila njegova pest stisnjena in trdost njegovih členkov je spominjala na trdo linijo njegovih reber na drugi strani – kakor kup kamenja na hribih, ki spominjajo na pečine.

13

Zdaj sem belo površino papirja, na katerega bom risal, začel gledati drugače. Iz prazne ploske strani je postala prazen prostor. Njena belina je postala površina brezmejne, neprozorne svetlobe, skozi katero se lahko giblješ, ne moreš pa skozi jo videti. Vedel sem, da bi moral črto, ko jo bom narisal nanjo – ali skozi jo – nadzorovati, ne na eni ravni kakor voznik avta, ampak kakor pilot v zraku, saj je možno gibanje v vseh treh dimenzijah.

A ko sem napravil znak nekje pod bližnjimi rebri, se je narava strani spet spremenila. Površina neprozorne svetlobe nenadoma ni bila več brezmejna. Kar sem narisal, je spremenilo celotno stran, tako kot se voda v stekleni posodi spremeni, brž ko vanjo položimo ribo. Potem gledamo samo ribo. Voda postane samo pogoj njenega življenja in območje, v katerem lahko plava.

Ko sem potem prečkal telo, da bi označil obris oddaljene rame, se je zgodila še ena sprememba. Ni bilo preprosto tako, kot bi v posodo položil še eno ribo. Druga črta je spremenila naravo prve. Medtem ko prej prva črta ni imela cilja, je bil zdaj z drugo črto njen pomen določen in nedvomen. Skupaj sta ustalili robove površine med njima, površina, ki se je napenjala pod silo, ki je nekoč celotni strani dajala potencial za globino, pa se je dvignila v slutnjo trdne oblike. Risba je začela nastajati.

Tretja razsežnost, trdnost stola, telesa, drevesa, je, vsaj kar zadeva naše čute, sam dokaz našega obstoja. Predstavlja razliko med besedo in svetom. Ko se pogledal model, sem se čudil preprostemu dejstvu, da je bil trden, da je zasedal prostor, da je bil več kot seštevek deset tisočih videnj njega z deset tisočih različnih gledišč. Upal sem, da bom na svoji risbi, ki je bila neizogibno videnje z le enega gledišča, nazadnje naznačil

to brezmejno število drugih faset. A zdaj je šlo samo za to, da zgradim in izčistim oblike, dokler ne bodo njihove napetosti kakor tiste, ki sem jih lahko videl pri modelu. Seveda bi se s kakšnim napačnim pretiranim poudarkom vse skupaj zlahka razpočilo kot balon; ali pa bi se sesedlo kakor pretanka glina na lončarskem vretenu; ali se dokončno popačilo in bi izgubilo gravitacijsko središče. Vseeno je bila reč tam. Neskončne, neprepustne možnosti prazne strani so postale posebne in jasne. Zdaj je bila moja naloga uskladiti in premeriti: ne premeriti v palcih, kot bi odmerili unčo rozin s preštevanjem, temveč premeriti z ritmom, maso in premikanjem: oceniti razdalje in kote kakor ptica, ki leti skozi preplet vej; vizualizirati tloris kakor arhitekt; občutiti pritisk mojih črt in čačk na skrajno površino papirja, kakor mornar občuti mlahavost ali napekost svojega jadra, da lahko jadra blizu ali daleč od površine vetra.

Ocenil sem višino uhlja v razmerju do oči, kote ukrivljenega trikotnika dveh bradavic in popka, stranskih linij ramen in bokov, ki so se nagibale druga k drugi, tako da bi se nazadnje srečale, s sorazmernim položajem členkov oddaljene roke neposredno nad prsti oddaljene noge. Vendar nisem gledal samo teh linearnih sorazmerij, kotov in dolžin teh imaginarnih koščkov niti, napete od ene točke do druge, temveč tudi sorazmerja ploskev, odmikajočih in bližajočih se površin.

Tako kot če pogledamo prek naključnih streh nenačrtovanega mesta, v zatrepih in strešnih oknih precej različnih hiš najdemo enake kote padanja – tako da če bi katero koli določeno ploskev razširili skozi vse vmesne, bi se nazadnje popolno skladale; na popolnoma enak način najdemo razširitve identičnih ploskev v različnih delih telesa. Ploskev, ki pada stran od vrha trebuha k dimljam, se je skladala s tisto, ki je vodila nazaj od bližnjega kolena k ostremu, zunanjemu robu meč. Ena od nežnih, notranjih ploskev visoko na stegnu iste noge se je skladala z malo ploskvijo, ki je vodila stran in okrog obrisa oddaljene prsne mišice.

In s tem ko se je oblikovala nekakšna sloga in so se na papirju nako-pičile črte, sem se spet zavedel resnične napetosti poze. Vendar tokrat subtilneje. Ni šlo več za to, da izvršim glavno, navpično držo. S figuro sem se intimneje zapletel. Celo manjša dejstva so pridobila nujnost in uprl sem se skušnjavi, da bi vsako potezo napravil pretirano zanosno. Vstopil sem v umikajoče se prostore in se predal prihajajočim oblikam.



Tudi popravljaj sem: risal sem čez in križem prejšnjih potez, da bi znova vzpostavil sorazmerja ali našel način, kako bi izrazil manj očitna odkritja. Videl sem, da je bila linija skozi sredino trupa, od jamice v vratu, med bradavicama, čez popek in med nogami, kakor kobilica ladje, da rebra tvorijo ladijski trup in da se bližnja, sproščena noga vleče naprej kot veslač. Videl sem, da sta roki, ki sta viseli na obeh straneh, kakor osi voza in da je zunanja krivina stegna, ki je nosilo težo, kakor vkovano platišče kolesa. Videl sem, da sta ključnici kakor roke figure na križu. Vendar take podobe, čeprav sem jih skrbno izbral, izkrivljajo, kar poskušam opisati. Videl in prepoznal sem precej običajna anatomska dejstva; a sem jih tudi telesno čutil – kakor da bi v nekem smislu moj živčni sistem prebival v *njegovem* telesu.

15

Nekaj stvari, ki sem jih prepoznal, lahko opišem bolj neposredno. Opazil sem, kako je bil ob stopalu trde, stisnjene nosilne noge jasen prostor pod lokom narta. Opazil sem, kako nežno je ravna spodnja stena trebuha prešla v shujšane, spajajoče ploskve stegna in boka. Opazil sem kontrast med trdoto komolca in ranljivo mehko notranje strani roke na isti ravni.

Potem je risba precej kmalu dosegla svojo kritično točko. Kar pomeni, da me tisto, kar sem narisal, ni zanimalo toliko kot tisto, kar bi še lahko odkril. To se v neki fazi zgodi pri vsaki risbi. In jaz temu pravim kritična točka, ker je v tistem trenutku zares odločeno o tem, ali bo risba uspela ali spodletela. Zdaj začnemo risati glede na zahteve, potrebe risbe. Če je risba nekako skromno že resnična, bodo te zahteve verjetno ustrezale tistemu, kar lahko še odkrijemo z dejanskih iskanjem. Če je risba v osnovi napačna, bodo njeno zgrešenost še poudarile.

Pogledal sem svojo risbo in skušal videti, kaj je bilo popačeno; katere poteze ali tonirane čačke so izgubile svoj prvotni in nujni poudarek, ko so jih obdale druge; katere spontane poteze so zgrešile problem in katere so bile nagonsko prave. Vendar je bil celo ta proces samo delno zavesten. Na nekaterih mestih sem lahko jasno videl, da je kak prehod neroden in ga je treba preveriti; na drugih sem dovolil, da je moj svinčnik kolebal – nekako tako kot šiba bajaličarja, ki išče studenec. Ena oblika je povlekla, prisilila je svinčnik, da je napravil tonirano čačko, ki je lahko

znova naglasila njegov odmik; druga je svinčnik spodbodla, da je znova poudaril črto, ki ga je lahko popeljala naprej.

Ko sem zdaj pogledal model, da bi preveril obliko, sem pogledal drugače. Pravzaprav sem pogledal bolj prizanesljivo: da bi našel samo tisto, kar sem hotel najti.

16

Nato konec. Obenem častihlepnost in razočaranje. Celo ko sem v duhu videl, kako se moja risba in dejanski človek skladata – tako da za hip ni bil več človek, ki pozira, temveč prebivalec mojega napol ustvarjenega sveta, edinstven izraz moje izkušnje, celo ko sem to videl v svojem duhu, sem dejansko videl, kako nezadostna, fragmentarna, nerodna je bila moja risbica.

Obrnil sem stran in se lotil še ene risbe, začeni tam, kjer sem prejšnjo opustil. Moški, ki stoji, njegova teža je bolj na eni nogi kot na drugi ...

## RISANJE NA PAPIR

Včasih imam še vedno sanje, v katerih sem star toliko kot zdaj z odraslimi otroki in s časopisnimi uredniki na telefonu in v katerih moram kljub temu oditi in preživeti devet mesecev leta v šoli, v katero so me poslali kot dečka. Kot odrasel o teh mesecih razmišljam kot o zgodnji obliki izgnanstva, vendar se v sanjah nikoli ne domislim, da bi se odhodu uprl. V življenju sem to šolo zapustil pri šestnajstih letih. Bila je vojna in šel sem v London. Med ruševinami od bomb in sirenam, ki so opozarjale na zračne napade, sem imel samo eno misel: želel sem risati gole ženske. Ves dan.

Sprejeli so me na umetnostno šolo – ni bilo veliko konkurence, saj so vsi, starejši od osemnajst let, služili vojsko – in risal sem podnevi in ponoči. Takrat je bil na umetnostni šoli izjemen učitelj – starejši slikar, ki je zbežal pred fašizmom, po imenu Bernard Meninsky. Zelo malo je govoril in imel je zadah po kislih kumaricah. Na isti list papirja imperialnega formata<sup>1</sup> (papir je bil racioniran; dobili smo dva lista na dan) je poleg moje nerodne, nevesče, vihrave risbe Bernard Meninsky smelo narisal del modelovega telesa tako, da je napravil njegov neskončno subtilni ustroj in gibanje jasnejša. Potem ko je vstal in odšel, sem še deset minut osupel nenehno pogledoval od njegove risbe k modelu in obratno.

Tako sem se naučil s svojimi očmi malce prodorneje spraševati o skrivnosti anatomije in ljubezni, medtem ko je bilo zunaj na nočnem nebu slišati lovska letala kraljevega letalstva, ki so preletavala mesto, da bi prestregla bližajoče se nemške bombnike, preden bi dosegli obalo. Gleženj noge, na kateri je bila njena teža, je bil navpično pod jamico njenega vratu – naravnost navpično.

1 Britanski format papirja, ki meri 762 x 559 mm. (Op. prev.)

Nedavno sem bil v Carigradu. Tam sem prijatelje prosil, ali mi lahko uredijo srečanje s pisateljico Latife Tekin. Prebral sem nekaj prevedenih izvlečkov iz dveh njenih romanov, ki ju je napisala o življenju v barakarskih naseljih na robu mesta. In tisto malo, kar sem prebral, je name naredilo globok vtis s svojo domišljijo in pristnostjo. Sama je zagotovo odrasla v barakarskem naselju. Prijatelji so priredili večerjo in Latife je prišla. Ne znam turško, zato so se seveda ponudili, da bodo prevajali. Sedela je poleg mene. Nekaj me je pripravilo, da sem prijateljem rekel: »Ne, ni treba, se bova že nekako znašla.«

Nekoliko sumničavo sva se spogledala. V drugem življenju sem bil morda starejši policijski višji inšpektor, ki je zasliševal čedno, pretkano, strastno tridesetletno žensko, ki so jo večkrat prijeli zaradi tatvine. V tem najinem edinem življenju pa sva bila v resnici oba pripovedovalca zgodb in nisva imela niti ene skupne besede. Vse, kar sva imela, sta bili najini zmožnosti opazovanja, najini nagnjenji do pripovedovanja, najini ezopski žalosti. Medsebojna sumničavost se je umaknila zadržanosti.

Izvelkel sem zvezek in napravil risbo sebe kot enega njenih bralcev. Narisala je na glavo obrnjen čoln, da bi pokazala, kako ne zna risati. Papir sem obrnil, da je bil obrnjen prav. Narisala je risbo, da bi pokazala, kako se njeni narisani čolni vedno potopijo. Rekel sem, da so na dnu morja ptice. Rekla je, da je na nebu sidro. (Tako kot vsi sva pila raki.) Nato mi je povedala zgodbo o občinskih buldožerjih, ki so ponoči porušili hiše. Povedal sem ji o starki, ki je živela v kombiju. Bolj sva risala, hitreje sva razumela. Na koncu sva se smejala svoji hitrosti – celo ko so bile zgodbe grozne in žalostne. Vzela je oreh, in ko ga je razpolovila, ga je dvignila in rekla: Polovici istih možganov! Potem je nekdo predvajal beктаšijsko glasbo in družba je začela plesati.

Poleti leta 1916 je Picasso na stran srednje velike skicirke narisal torzo gole ženske. Ni ne ena od njegovih izmišljenih figur – ni dovolj tehnično dovršena – ne figura, narisana po življenju – ne premore dovolj idiosinkrazije neposrednega.

Obraz ženske je nerazpoznaven, saj je glava le rahlo nakazana. Vendar je torzo tudi kot obraz. Ima znan izraz. Obraz ljubezni, ki je postal neodločen ali žalosten. Risba se po občutju precej razlikuje od drugih v

isti skicirki. Druge risbe se grobo poigravajo s kubističnimi in neoklasičističnimi sredstvi, nekatere se ozirajo nazaj k predhodnemu obdobju tihožitij, druge pripravljajo pot za harlekinske teme, ki se jih je lotil leto pozneje, ko je napravil scenografijo in kostumografijo za balet *Parada*. Ženskin torzo je zelo krhek.

Po navadi je Picasso risal tako zanosno in tako neposredno, da te vsa-ka čačka spomni na dejanje risanja in na užitek dejanja. Prav zaradi tega je njegovo risanje predržno. Celó ihteči obrazi iz obdobja *Guernice* ali lo-banja, ki jo je narisal med nemško okupacijo, premorejo predrznost. Prav nič suženjski niso. Dejanje njihovega risanja je zmagoslavno.

19

Risba, o kateri govorimo, je izjema. Napol narisana – kajti Picasso pri njej ni dolgo vztrajal – napol ženska, napol vaza; napol, kot bi jo videl Ingres, napol, kot bi jo videl otrok; pojava figure pomeni veliko več kot dejanje risanja. Ona, ne risar, je tista, ki vztraja, vztraja s svojim lastnim oklevanjem.

Slutim, da je v Picassovi domišljiji ta risba nekako pripadala Evi Gou-el. Samo šest mesecev prej je umrla zaradi tuberkuloze. Skupaj sta žive-la – Eva in Picasso – štiri leta. V svoja zdaj slavna kubistična tihožitja je vključil in naslikal njeno ime ter trpka platna spremenil v ljubezenska pisma. JOLIE EVA. Zdaj je bila mrtva in on je živel sam. Podoba leži na papirju kakor v spominu.

Ta obotavljivi torzo – ki je znova postal bolj otrok kot ženska – je pri-šel z druge ravni izkustva, prišel je sredi nespečne noči in ima še vedno ključ do vrat sobe, kjer on spi.

Morda te tri zgodbe nakazujejo tri različne načine, kako lahko deluje risba. Tu so tiste, ki preučujejo in preizprašujejo vidno, tiste, ki beleži-jo in sporočajo ideje, in tiste, napravljene po spominu. Celó pred risba-mi starih mojstrov je razlikovanje med temi tremi tipi pomembno, kajti vsak tip se ohranja drugače. Vsak tip risbe govori v drugem slovničnem času. Na vsakega se odzivamo z drugačno zmožnostjo domišljije.

V prvi vrsti risbe (nekoč so take risbe ustrezno imenovali študije) so poteze na papirju sledi, ki jih je pustil umetnikov pogled, ki neprestano odhaja, odhaja ven, izprašuje nenavadnosti, uganko tistega, kar je pred njegovimi očmi, naj bo še tako običajno in vsakdanje. Skupna vsota potez

na papirju pripoveduje nekakšno optično izselitev, s katero se umetnik, ki sledi svojemu lastnemu pogledu, nastani na osebi ali drevesu ali živali ali gori, ki jo riše. In če risba uspe, tam ostane za vselej.

V študiji z naslovom *Trebuh in leva noga golega moža, ki stoji v profilu* je Leonardo še vedno tam: v dimljah moža, narisane z rdečo kredo na lososovo rožnatem prepariranem papirju, v votlini za kolenom, kjer se ločita dvoglava stegenska mišica in polopnasta mišica, da se lahko vrine dvoglava mečna mišica. Jacques de Gheyn (ki se je poročil z bogato dedinjo Evo Stalpaert van der Wiele in je tako lahko opustil grafiko) je še vedno navzoč v osupljivih prosojnih krilih kačjih pastirjev, ki jih je leta 1600 s črno kredo in rjavim tušem narisal za svoje prijatelje na univerzi v Leidnu.

Če pozabimo na postranske podrobnosti, tehnična sredstva, vrste papirja itd., take risbe ne zastarajo, saj se je dejanje zbranega gledanja, izpraševanja videza predmeta pred našimi očmi, skozi tisočletja le malo spremenilo. Stari Egipčani so strmeli v ribo na primerljiv način kot Bizantinci ob Bosporju ali Matisse v Sredozemlju. Tisto, kar se je glede na zgodovino in ideologijo spremenilo, je vidno upodabljanje tistega, o čemer si umetnik ni drznil dvomiti: Boga, Moči, Pravičnosti, Dobrega, Zla. O postranskih trivialnostih pa je bilo vedno mogoče vizualno dvomiti. To je razlog, da imajo izjemne risbe trivialnosti vselej svoj »tukaj in zdaj« in poudarjajo svojo človeškost.

Med letoma 1603 in 1609 je flamski risar in slikar Roelandt Savery potoval po Srednji Evropi. Ohranilo se je osemdeset risb ljudi na ulici – označenih z naslovom *Vzeto iz življenja*. Do nedavnega so zmotno menili, da so dela velikega Pietra Bruegla. Ena od njih, narisana v Pragi, upodablja berača, ki sedi na tleh.

Na glavi ima črno čepico; okrog enega stopala ima ovito belo krpo, čez ramena črn plašč. Strmi naprej, zelo naravnost; njegove temne mračne oči so na isti ravni, kot bi bile oči psa. Njegov klobuk, obrnjen naokrog za denar, je na tleh ob njegovi povezani nogi. Brez komentarja, brez drugih figur, brez umestitve. Potepuh izpred skoraj štiristo let.

Srečamo ga danes. Pred tem koščkom papirja, velikim samo petnajstkrat petnajst centimetrov, naletimo nanj, kot bi lahko nanj naleteli na poti na letališče ali na travnatem bregu avtoceste nad Latifinim barakarskim

naseljem. En trenutek se sooči z drugim in tako blizu sta si kot sosednji strani v današnjem neodprtem časniku. Trenutek iz leta 1607 in trenutek iz leta 1987. Večna sedanost izbriše čas. Povedni sedanjik.

V drugi kategoriji risb gre promet, prenašanje v nasprotno smer. Zdaj gre za to, da na papir prenesemo, kar je že v duhu. Prej izročitev kot izselitev. Pogosto so bile take risbe skice ali delovne risbe za slike. Zbirajo, razporejajo, pripravljajo prizorišče. Ker ni neposrednega preizpraševanja vizualnega, so veliko bolj odvisne od prevladujočega vizualnega jezika svojega časa in so pogosto v svojem bistvu bolj časovno določljive: natančneje jih lahko označimo za renesančne, baročne, manieristične, iz 18. stoletja, akademske ali kar koli.

V tej kategoriji ne najdemo nobenih soočenj, nobenih bojev. Pač pa gledamo skozi okno na človekovo zmožnost, da si izmisli, da v svoji domišljiji sestavi alternativen svet. In vse je odvisno od prostora, ustvarjenega v tej alternativi. Po navadi je borna – neposredna posledica posnemanja, lažne virtuoznosti, manierizma. Take borne slike še vedno premorejo rokodelsko zanimanje (prek njih vidimo, kako so bile narejene in sestavljene slike – kakor omare ali ure), vendar nas ne nagovarjajo neposredno. Da bi se to zgodilo, se mora prostor, ustvarjen v risbi, zdeti tako velik kot prostor zemlje ali neba. Potem lahko začutimo dih življenja.

Poussin je znal ustvariti tak prostor; prav tako Rembrandt. Ta dosežek je morda v evropski risbi (manj v kitajski) redek zato, ker se tak prostor odpre samo, ko se izjemno mojstrstvo združi z izjemno skromnostjo. Da bi ustvaril tak brezmejen prostor z madeži tuša na papirju, moraš vedeti, da si zelo majhen.

Take risbe so videnja »kaj bi bilo, če ...«. Večina jih beleži videnja preteklosti, ki so zdaj za nas zaprta, tako kot zasebni vrtovi. Ko je dovolj prostora, videnje ostane odprto in vstopimo. Pogojni čas.

Tretjič so to risbe, narisane po spominu. Številne so zabeležke, zapisane za poznejšo rabo – način zbiranja in ohranjanja vtisov in podatkov. Radovedno si jih ogledujemo, če nas zanima umetnik ali zgodovinski

predmet. (V 15. stoletju so bile lesene grablje za grabljenje sena točno take kot tiste, ki jih še vedno uporabljajo v gorah, kjer živim.)

Toda najpomembnejše risbe v tej kategoriji so narejene, da bi izgnale spomin, ki vznemirja, da bi enkrat in za vselej izruvale podobo iz misli in jo prenesle na papir. Neznosna podoba je lahko ljubka, žalostna, strahna, privlačna, kruta. Vsaka ima svoj način, kako je neznosna.

22

Umetnik, v čigar delu je ta način risanja najbolj očiten, je Goya. Drugo za drugo je risal risbe v duhu eksorcizma. Včasih je bil predmet jetnik, ki so ga mučili inkvizitorji, da bi izgnali njegove oziroma njene grehe: dvojni, grozni eksorcizem.

Vidim rdeče lavirano in polnokrvno Goyevo risbo ženske v ječi. Z gležnji je priklenjena na zid. V njenih čevljih so luknje. Leži na boku. Krilo ima potegnjeno nad kolena. Z roko si zakriva obraz in oči, da ne bi vide-la, kje je. Narisana stran je kakor madež na kamnitih tleh, kjer leži. In ni ga mogoče izbrisati.

Tukaj ni nobenega zbiranja, določanja prizorišča. Prav tako ni spraševanja o vidnem. Risba preprosto izjavlja: to sem videl. Zgodovinski pretekli čas.

Risba iz katere koli od treh kategorij, ko je dovolj navdihnjena, ko postane čudežna, pridobi še drugo časovno razsežnost. Čudež se začne z osnovnim dejstvom, da so risbe, v nasprotju s slikami, monokromne. (Če so barvne, so barvne le delno.)

Slike s svojimi barvami, tonalitetami, prostrano svetlobo in senco tekmujejo z naravo. Skušajo zapeljati vidno, vzdražiti naslikani prizor. Risbe tega ne zmorejo. Vrlina risb izvira iz dejstva, da so shematične. Risbe so samo zabeležke na papirju. (Racionirani listi med vojno! Papirnat prtiček, zgiban v obliko čolna in položen v kozarec rakija, kjer se je potopil.) Skrivnost je papir.

Papir postane tisto, kar vidimo skozi črte, pa vendar ostane, kar je. Naj navedem primer. Risba, ki jo je napravil Pieter Bruegel leta 1553 (na reprodukciji bi se njena kakovost usodno izgubila; bolje jo je opisati). V katalogih je identificirana kot Gorska krajina z reko, vasjo in gradom. Narisana je bila z rjavim tušem in lavuro. Gradacije blede lavure so zelo rahle. Papir se med črtami ponuja, da bi postal drevo, kamen, trava, voda,



zidovje, apnenčasta gora, oblak. Vendar ga niti za hip ne moremo zamešati s substanco teh stvari, kajti očitno in izrazito ostane list papirja, na katerem so narisane fine poteze.

To je obenem tako očitno in – če o tem razmislimo – tako nenavadno, da je težko doumeti. Obstajajo določene slike, ki bi jih lahko razbrale živali. Nobena žival ne bi mogla nikoli razbrati risbe.

Na nekaj imenitnih risbah, kot je Brueglova krajina, se zdi, da vse obstaja v prostoru, kompleksnost vsega utripa – vendar je tisto, kar gledamo, samo projekt na papirju. Realnost in projekt postaneta neločljiva. Znajdemo se na pragu pred stvarjenjem sveta. Take risbe, ki uporabljajo prihodnji čas, *napovedujejo*, za vselej.

23

# MARKSISTIČNI NAVDIH

## FREDERICK ANTAL – OSEBNI POKLON

27

Antal, logični, natančni, globokoumni umetnostni zgodovinar, si je upravičeno zaslužil svoj mednarodni sloves. Toda v vseh ocenah njegovega dela je po navadi zapostavljen pomen njegovega marksizma. Na nenavaden način je to verjetno storjeno iz spoštovanja do njega: kot bi hoteli reči »kljub temu je bil sijajen – torej to dobrohotno pozabimo«. A če to naredimo, zanikamo vse, kar je Antal bil. Človekovo osebnost naj bi oblikoval njegov temperament, pa tudi njegova prepričanja. In Antal je zagotovo imel temperament. Kljub temu so se vse lastnosti, ki so ga tako jasno odlikovale kot človeka in kot misleca, popolnoma skladale z njegovim marksizmom, čeprav ta morda prvotno ni vseh izzval.

Umetnostna zgodovina zanj ni bila samo »zanimivo« področje, ki ga je treba izkopati: bila je revolucionarna dejavnost. Dejstva so bila orožje, ki je bilo izkopano iz preteklosti, da bi služilo v prihodnosti. In to držo je odražal ves njegov značaj. Ko si ga prvič srečal, ne bi nikoli uganel, da je umetnostni zgodovinar. Ni imel tiste udobne odmaknjenosti od življenja, ki jo običajno zagotavlja akademski študij.

Na videz je bil zelo visok, z dolgimi, temnimi, nazaj počesanimi lasmi. Imel je mršav obraz in zelo goste štrleče obrvi, ki so bile vedno stisnjene, so nasprotno poudarjale globino in mirnost njegovih oči, ki so bile obenem žametne, nežne in zelo trde. Samo gibanje njegovih dolgih, suhih rok je nakazovalo skrajno občutljivost. Njegov izraz je bil strog – to ni bila čemerna strogost zagrenjenega učitelja, temveč potrpežljiva strogost moža, ki je bil dolgo samo čuječ. Ko se je občasno zasmel ali blago kaj osebnega pripomnil, se je njegov izraz spremenil in postal je tako enostaven kot šolarjev.

Kdo bi morda rekel, kljub temu da bi ga njegova navzočnost nemudoma odvrnila od vsake romantike, da je bil pesnik ali politični voditelj. Ko sem hodil k njemu in mu pripovedoval o svojih tedenskih dejavnostih,

sem se počutil kakor sel, ki poroča generalu. Ne zato, ker bi mu imel kdaj povedati kaj pomembnega ali razodevajočega, ampak ker je način, kako je poslušal, spominjal na to, da so za pravega taktika lahko pomembna tudi najbolj neznatna dejstva.

Kar zadeva pesnika v njem – to je bilo bolj zapleteno. Nič ni imelo na primer opraviti z njegovim odnosom do jezika. Nasprotno, ni imel dosti občutka za besede in jih je imel za scela funkcionalne, scela nečutne; bile so preprosto žeblice, ki jih je bilo treba zadeti na glavico, da se določi neka ideja ali dejstvo postavi na svoje pravo mesto. Bolj je šlo za to, da je bil njegov smisel za zgodovino, ki je povezoval preteklost s prihodnostjo, podoben smislu za usodo pri epskem pesniku. In tako kot pesnik stremljeva k temu, da bi povezoval intuitivno s podobami, si je Antal prizadeval povezovali racionalno z raziskovanjem. Predvsem je bila njegova nagnjenost k delu podobna pesnikovi. Delal je za to, da bi osvobodil vizijo.

Še ena stvar, ki bi jo rad poudaril, je Antalov občutek za slikarstvo in kiparstvo. Nikoli ni poenostavljal skrivnosti iz umetnosti – in s skrivnostjo imam v mislih moč umetnine, da gane srce. Videl sem ga, kako je bil globoko ganjen pred delom, ki ga je občudoval. Njegova presoja dela tudi ni bila nujno odvisna od njegovega poznavanja vseh povezanih dejstev. Nekaj tednov preden je umrl, sva šla skupaj na razstavo sodobnega azijskega slikarja, o katerem nobeden od naju ni vedel nič. Ko sva hodi-la naokrog, je sem in tja povprašal po dataciji posamezne slike. Večina je bila starih petnajst ali dvajset let. Po približno pol ure me je vprašal, kaj si mislim. Bil sem precej navdušen. Strinjal se je, da so slike dobre, a mi je rekel, naj razmislim, kam bi lahko vodil njihov slog, kakšne bi bile poznejše slike istega umetnika. Nato mi je zelo podrobno opisal, kaj predvideva. Ko sva odšla ven, sva šla mimo druge galerije. Tam so bile, ne da bi kdo od naju to vedel, poznejše slike istega umetnika. Bile so natančno take, kot jih je opisal Antal.

Nazadnje bi rad omenil njegov optimizem. Vedno je govoril, da ne šteje starost ali generacija, ampak človekov pogled na življenje. In Antalov optimizem je bil tisti, ki ga je ohranjal mladega. Kot izgnanec, ki se je v svojih temeljnih prepričanjih razlikoval od skoraj vseh svojih zahodnih kolegov in – to pomanjkanje je zelo bridko občutil – so mu v tej deželi

odrekli možnost, da bi izrazil svoje velike talente kot polemik, je imel le malo osebnih razlogov za optimizem. Prav tako njegov optimizem ni bil kratkoročne sentimentalne vrste. V resnici je zelo jasno razumel celotno razsežnost pokvarjenosti zahodne družbe in se je zavedal, da bi, tudi ko bi dosegli pravi socializem, dolgo trajalo, da bi se znova vzpostavila kakršna koli tradicija resnične umetnosti. Bistvo tega, čemur pravim njegov optimizem, je bilo njegovo prepričanje, da so vsi, ki so se borili proti tej pokvarjenosti in delali za socializem – naj je bilo na še tako majhen ali nepriznan način –, počeli nekaj, kar je imelo določeno vrednost. V času divjega samoopravičevanja, ki je nastalo zaradi občutka plehkosti in obupa, je ostal intelektualno miren: zaupal je v presojo zgodovine, ki je njemu – kot sem skušal pokazati – pomenila presojo prihodnosti.

29

1954

## REVOLUCIONARNA POGUBA

30

Nekateri se bojujejo, ker sovražijo tisto, s čimer se soočajo; drugi zato, ker so vzeli mero svojemu življenju in želijo osmisliti svoje bivanje. Drugi se verjetno borijo bolj vztrajno. Max Raphael je bil čisti primer drugega tipa.

Rodil se je v bližini poljsko-nemške meje leta 1889. V Berlinu in Münchnu je študiral filozofijo, politično ekonomijo in zgodovino umetnosti. Njegovo prvo delo je bilo objavljeno leta 1913. Umril je v New Yorku leta 1952. Vmes je štirideset let neprenehoma razmišljal in pisal.

Njegovo življenje je bilo trpko. Ni imel akademske službe. Večkrat je bil prisiljen emigrirati. Zaslužil je zelo malo denarja. Brez prestanka je pisal in beležil. Ko je potoval, so se okrog njega zbirale skupinice prijateljev in neuradnih študentov. Kulturne hierarhije so ga odklonile kot nerazumljivega, a nevarnega marksista, partijski komunisti pa kot trockista. Za razliko od Spinoze ni imel rokodelskega poklica.

V svoji knjigi *The Demands of Art*<sup>2</sup> (Zahteve umetnosti) Raphael navaja Cézannovo opazko (v kontekstu precej drugačne analize):

Svoja tihožitja, te *natures mortes*, slikam za svojega kočijaža, ki jih noče, slikam jih, da bi jih lahko gledali otroci na kolenih svojih dedov, medtem ko jedo juho in žlobudrajo. Ne slikam jih v čast nemškega cesarja ali za nečimrnost čikaških naftnih trgovcev. Za eno od teh umazanih stvari bi lahko dobil deset tisoč frankov, a imam raje steno cerkve, bolnišnice ali občinske zgradbe.

Od leta 1848 se je vsak umetnik, ki ni bil pripravljen biti zgolj plačan zabavljač, skušal upreti buržoazaciji svojega končanega dela, preobraz-

<sup>2</sup> Max Raphael, *The Demands of Art: With an Appendix »Toward an Empirical Theory of Art«*, angl. prev. Norbert Guterman, Routledge, London, 1968.

bi duhovne vrednosti njegovega dela v lastninsko vrednost. Ne glede na njegove politične nazore kot take. Cézannov poskus, tako kot poskusi njegovih sodobnikov, je bil jalov. Upor poznejših umetnikov je postal bolj dejaven in bolj silovit – v tem, da je bil upor vgrajen v njihovo delo. To, kar je bilo skupno konstruktivizmu, dadaizmu, nadrealizmu itd., je bilo njihovo nasprotovanje umetnosti kot lastnini in umetnosti kot kulturnemu opravičilu za obstoječo družbo. Vemo, do kakšnih skrajnosti so šli – kaj so bili pripravljeni žrtvovati kot ustvarjalci; in vidimo, da je bil njihov upor enako neučinkovit kot Cézannov.

31

V zadnjem desetletju se je taktika upora spremenila. Manj čelnega soočenja. Namesto tega infiltracija. Ironija in filozofski skepticizem. Posledice v tašizmu, popartu, minimalistični umetnosti, neodadi itd. Vendar taka taktika ni bila nič uspešnejša kot prejšnje. Umetnost se še vedno preobraža v lastnino razreda, ki poseduje lastnino. V primeru likovnih umetnosti je ta lastnina fizična, v primeru drugih umetnosti je lastnina moralna.

Umetnostni zgodovinarji s socialnim ali marksističnim ozadjem so umetnost preteklosti razlagali v okviru razredne ideologije. Pokazali so, da je razred, ali skupine v razredu, praviloma podpiral in bil pokroviteljski do umetnosti, ki je do neke mere odražala ali utrjevala njihove lastne razredne vrednote in poglede ter jim koristila. Zdaj se zdi, da v poznejših fazah kapitalizma to ni bilo več splošno pravilo. Umetnost je obravnavana kot blago, katerega pomen se skriva *samo* v njegovi raritetni vrednosti in v njegovi funkcionalni vrednosti dražila občutij. Nima več posledic onkraj sebe. Umetnine postanejo predmeti, katerih bistvena lastnost je taka kot pri diamantih ali lučeh v solariju. Odločilni dejavnik tega razvoja – internacionalizacije monopola, moči sporočanja množičnih medijev, ravni odtujenosti v potrošniških družbah – nas tu ne zadeva. Posledice pa. Umetnost *ne more več nasprotovati temu, kar je*. Zmožnost predlagati alternativno realnost se je skrčila na zmožnost oblikovanja – bolj ali manj dobro – objekta.

Od tod imaginativni dvom pri vseh umetnikih, vrednih svoje vrste. Od tod dejstvo, da bojeviti mladi začenjajo uporabljati »umetnost« kot krinko za bolj neposredno delovanje.

Lahko bi razpravljali, da bi morali umetniki nadaljevati, ne glede na to, kako družba neposredno obravnava njihovo delo: da bi se morali obračati k prihodnosti, kot morajo storiti vsi domiselni umetniki po letu 1848. Vendar bi to pomenilo, da smo prezrli trenutek v svetovni zgodovini, do katerega smo prišli. Imperializem, evropska hegemonija, moralna načela kapitalističnega krščanstva in državnega komunizma, kartezijanski dualizem belega razmišljanja, praksa konstruiranja »humanističnih« kultur na osnovi pošastnega izkoriščanja – ta celotni prepleteni sistem je zdaj na preizkušnji: proti njemu se dviga svetovni boj. Tisti, ki načrtujejo drugačno prihodnost, so prisiljeni opredeliti svoje stališče do tega boja, prisiljeni so izbrati. Taka izbira jih po navadi pripelje do nemočnega obupa ali do sklepa, da je svetovna osvoboditev predpogoj za vsak veljaven kulturni dosežek. (Stališča poenostavljam in nekoliko pretiravam zaradi jedrnatosti.) V obeh primerih se njihovi dvomi o vrednosti umetnosti povečajo. Vera in videnje umetnika, ki zdaj nago-varja prihodnost, nista nujno potrjeni.

Je v tej trenutni krizi še vedno mogoče govoriti o revolucionarnem pomenu umetnosti? To je temeljno vprašanje. To je vprašanje, na katero začne odgovarjati Max Raphael v *The Demands of Art*.

Knjiga temelji na nekaj predavanjih, ki jih je imel Raphael na začetku tridesetih let 20. stoletja na preprostem izobraževanju za odrasle v Švici pod naslovom »Kako bi morali pristopiti k umetniškemu delu?«. Izbral je pet del in vsakemu posvetil poglavje z nadvse temeljito analizo. Ta dela so: Cézannova *Mont Saint-Victoire* iz let 1904–06 (tista v muzeju v Filadelfiji), Degasova jedkanica *Madame X*, ki vstaja iz kopeli, Giottov *Mrtvi Kristus* (Padova), ki ga primerja z njegovim poznejšim delom *Smrt sv. Frančiška* (Firence), Rembrandtova risba *Jožef, ki razlaga faraonov sen*, in Picassova *Guernica*. (Poglavje o *Guernici* je bilo seveda napisano pozneje.) Tem sledita splošno poglavje o »Prizadevanju razumeti umetnost« in dodatek nedokončanega, vendar nadvse pomembnega eseja z naslovom »Proti empirični teoriji umetnosti«, napisanega leta 1941.

Tu ne bom razpravljal o Raphaelovi analizi petih posameznih del. Sijajne so, dolge, nadvse nadrobne in zgoščene. Največ, kar lahko naredim, je, da poskusim grobo orisati njegovo splošno teorijo.



Vprašanje, ki ga je postavil Marx, a nanj ni mogel odgovoriti. Če je umetnost, v zadnji analizi, nadstavba ekonomske baze, zakaj njena moč, da nas gane, traja še dolgo po tem, ko se baza preoblikuje? Zakaj, je vprašal Marx, na grško umetnost še vedno gledamo kot na ideal? Odgovarjati je začel s tem, da je govoril o »čaru majhnih otrok« (mlade grške civilizacije), nato pa je odložil rokopis in je bil veliko preveč zaposlen, da bi se še kdaj vrnil k temu vprašanju.

»Prehodna doba,« piše Raphael,

33

vselej pomeni negotovost: o tem priča Marxovo prizadevanje, da bi razumel svojo lastno dobo. V takem obdobju sta možni dve drži. Ena je, da izkoristiš porajajoče se sile novega reda z namero, da ga spodkoplješ, da ga potrdiš, z namenom da bi ga prignal onkraj njega samega: to je dejavna, bojovita, revolucionarna drža. Druga se oklepa preteklosti, je retrospektivna in romantična, objokuje ali priznava propad, trdi, da volje do življenja ni več – skratka, to je pasivna drža. Kjer je šlo za gospodarska, družbena in politična vprašanja, je Marx zavzel prvo držo; pri vprašanjih umetnosti ni zavzel nobene.

Zgolj razmišljal je o svoji dobi.

Tako kot je Marxov okus za umetnost – klasični ideal, ki izključuje izjemne dosežke paleolitske, mehiške, afriške umetnosti – odražal nevednost in predsodke v presojanju umetnosti v njegovem času, tako je bil njegov neuspeh, da bi ustvaril (čeprav je videl potrebo za to) teorijo umetnosti, ki bi bila širša kot teorija o nadstavbi, posledica stalnega, neustavljivega prvenstva ekonomske moč v družbi okrog njega.

Glede na to vrzel v marksistični teoriji Raphael sklene, da bo

razvil teorijo umetnosti, ki ji pravim empirična, ker temelji na preučevanju del vseh obdobj in nacij. Prepričan sem, da nam bo matematika, ki je od Evklida naredila dolgo pot, nekega dne zagotovila sredstva za izražanje rezultatov takega preučevanja na matematičen način.

Skeptičnega bralca pa opomni, da pred odkritjem infinitezimalnega računa celo narave ni bilo mogoče preučevati matematično.

»Umetnost je medsebojno delovanje, enačba s tremi faktorji – umetnikom, svetom in sredstvi figuracije.« Raphaelovo razumevanje tretjega faktorja, sredstev ali procesa figuracije, je ključno. Kajti prav ta proces mu dopušča, da o dokončanem umetniškem delu razmišlja, kot da poseduje svojo lastno realnost.

34

Čeprav ne obstaja nič takega, kot je eno samo, edinstveno lepo sorazmerje človeškega telesa ali ena sama znanstveno pravilna metoda za upodabljanje prostora ali ena sama metoda umetniške figuracije, je umetnost ne glede na to, katero obliko prevzame v teku zgodovine, vedno sinteza med naravo (ali zgodovino) in umom in taka pridobi določeno avtonomijo nasproti tema elementoma. Zdi se, da to neodvisnost ustvarja človek in zato poseduje psihično realnost; toda v bistvu proces ustvarjanja lahko začne obstajati samo zato, ker je utelešen v nekem konkretnem materialu.

Umetnik izbere svoj material – kamen, steklo, pigment ali mešanico več materialov. Nato izbere način, kako ga bo obdelal – gladko, grobo, da bi ohranil njegov značaj ali da bi ga uničil ali presegel. Te izbire so v veliki meri zgodovinsko pogojene. S tem ko svoj material obdela tako, da predstavlja ideje ali objekt ali oboje, umetnik grob material preoblikuje v »umetniški« material. Kar je predstavljeno, se materializira v obdelani, surovi snovi; medtem ko obdelan surov material prek svojih reprezentacij in *nenaravne* enotnosti, ki te reprezentacije združuje in povezuje, dobi nematerialen značaj. Tako opredeljen »umetniški« material, substanca, ki je napol fizična, napol duhovna, je sestavina materiala figuracije.

Naslednja sestavina prihaja iz sredstev reprezentiranja. Ta so barva, linija ter svetloba in senca. Če jih zaznamo v naravi, so te lastnosti samo stvar občutja – med seboj se ne razločijo in se poljubno pomešajo. Umetnik, da bi naključje nadomestil s potrebo, lastnosti najprej loči in jih nato združi okrog osrednje ideje ali občutja, ki določa vsa njihova razmerja.

Procesa, ki proizvajata material figuracije (proces preoblikovanja surovega materiala v umetniški material in proces preoblikovanja snovi

občutja v sredstva upodabljanja), sta nepretrgano medsebojno povezana. Skupaj določata tisto, čemur bi lahko rekli snov umetnosti.

Figuracija se začne z ločenima dolgo snovanima rojstvoma ideje in motiva in se zaključí, ko se oba rodita in ju med seboj ne moremo razlikovati.

Značilnosti posamezne ideje so:

1. Sočasno je ideja in občutje.
2. Vsebuje kontraste med posebnim in splošnim, med posameznim in univerzalnim, izvirnim in vsakdanjim.
3. Je napredovanje proti vse globljim pomenom.
4. Je vozlišče, iz katerega se razvijejo drugotne ideje in občutki.

35

»Motiv je skupna vsota linije, barve in svetlobe, s pomočjo katerih se uresniči predstava.« Motiv se začne rojevati ločeno, a sočasno z idejo, ker »se samo v dejanju stvarjenja vsebina začne popolnoma zavedati same sebe«.

Kakšno je razmerje med slikovno (posamezno) idejo in naravo?

Slikovna ideja loči uporabne elemente naravnih pojavov od neuporabnih in, nasprotno, preučevanje naravnih pojavov izmed vseh možnih manifestacij slikovne ideje izbere tisto, ki je najprimernejša. Težavnost metode se strne v »dokazovanje, kar nekdo verjame« – bistvo »dokaza« tukaj je to, da sta nasprotni metodološki izhodišči (izkušnja in teorija) združeni v realnosti posebne vrste in da ta realnost svoje slikovno življenje dolguje motivu, ki je ustrezen predstavi in kompozicijsko razvit.

Kateri sta metodi figuracije? 1. Strukturiranje prostora. 2. Upodabljanje oblik znotraj prostora tako, da so učinkovite.

Strukturiranje prostora nima nič opraviti s perspektivo: njegova naloga je odmakniti prostor, tako da ni več statičen (najpreprostejši je primer sproščene noge, ki stopa naprej, pri stoječih grških figurah), in prostor razdeliti v kvante, tako da se začnemo zavedati njegove deljivosti in tako nismo več bitja njegove nepretrganosti (na primer, oddaljujoči se plani, vzporedni s slikovno površino, na poznih cézannih).

Ustvariti slikovni prostor pomeni prodreti ne le v globine slike, temveč tudi v globine našega intelektualnega sistema koordinat (ki se sklada s sistemom sveta). Globina prostora je globina bistva, sicer ni nič drugega kot videz in iluzija.

Razlika med dejansko obliko in učinkovito obliko je naslednja:

36

Dejanska oblika je opisna; učinkovita oblika je sugestivna, tj. prek umetnika, ki mu, namesto da bi skušal prenesti vsebino in občutja gledalcu s tem, da jih popolnoma opiše, priskrbi toliko namigov, kot jih potrebuje, da to vsebino in občutja proizvede v sebi. Da bi to dosegel, se mora umetnik ravnati ne po posameznih čutilih, temveč po celotnem človeku, tj. poskrbeti mora, da gledalec zaživi v delovnem lastnem modusu realnosti.

Kaj doseže figuracija s svojim posebnim materialom?

Silovitost figuracije ni prikaz umetnikove moči; niti vitalnosti, ki oživlja zunanji svet z osebnimi energijami ustvarjalnega umetnika; niti logične in čustvene doslednosti, s katero je omejen problem premišljen in prečuten do svojih končnih posledic. Tisto, kar označuje, je stopnja, do katere je bilo uresničeno samo bistvo umetnosti: poguba sveta stvari, konstrukcija sveta vrednot in tako sestava novega sveta. Izvirnost te sestave nam priskrbi splošno merilo, s katerim lahko izmerimo silovitost figuracije. Izvirnost sestave ni potreba biti drugačen od drugih, proizvesti nekaj popolnoma novega, temveč je (v etimološkem smislu) doumevanje izvora, korenin tako sebe kot stvari.

Tu moramo razlikovati med Raphaelovim »svetom vrednot« in idealističnim pogledom na umetnost kot shrambo transcendentalnih vrednot. Za Raphaela se vrednote skrivajo v *dejavnosti*, ki jo razkriva delo. Funkcija umetniškega dela je, da nas vodi od dela do procesa ustvarjanja, ki ga vsebuje. Ta proces določa material figuracije in prav v tem materialu, ki ga Raphael genialno razkriva in analizira, bo morda nekoč matematika lahko odkrila točna načela. Proces je usmerjen k temu, da v delu ustvari sintezo subjektivnega in objektivnega, pogojnega in absolutnega znotraj celotnosti, ki ji vladajo njeni lastni zakoni nujnosti. Tako

svet stvari v delu nadomesti hierarhija vrednot, ki jo ustvari proces, ki ga vsebuje.

Tukaj ne morem nakazati podrobnega, specifičnega in neabstraktnega načina, kako Raphael svoje razumevanje prenaša na pet del, ki jih preuči. Lahko samo rečem, da so bile njegove oči in čutno zavedanje enako razviti kot njegov um. Ko ga beremo, imamo, ne glede na to, kako težka je misel, vtis človeka z nenavadnim in stabilnim ravnovesjem. Čutimo lahko obris strogega misleca, ki je pripadal 20. stoletju, ker je bil dialektični materialist, ki je podedoval glavno tradicijo evropske filozofije, a je bil obenem človek, ki zaradi svojega življenjskega ustroja ni mogel prezreti neznanega, tedaj še negotovega, eksplozivnega človeškega potenciala, zaradi katerega bo človek vedno neopredeljiv znotraj katerega koli kategoričnega sistema.

37

Ker se ne moremo spoznati neposredno, ampak samo prek svojih dejanj, ostaja več kot dvomljivo, ali se naša predstava o sebi sklada z našimi resničnimi motivi. Vendar si moramo neumorno prizadevati, da bi dosegli to skladnost. Kajti samo samospoznanje lahko vodi do samoodločitve, napačna samoodločitev pa bi nam uničila življenje in bila najbolj nemoralno dejanje, ki bi ga lahko zagrešili.

Če se vrnemo k prvotnemu vprašanju: kakšen je revolucionirani pomen umetnosti? Raphael pokaže, da revolucionarni pomen umetnostnega dela nima nič opraviti z njegovo vsebino samo po sebi ali s funkcionalno rabo, ki se ji delo nameni, temveč pomen nenehno čaka, da se ga odkrije in osvobodi.

Naj bo zgodovinska težnja še tako močna, se človek lahko in tudi ima dolžnost, da se upre, ko to nasprotuje njegovim ustvarjalnim močem. Ni usode, ki predpisuje, da moramo biti žrtve tehnologije ali da moramo umetnost zavreči kot anahronizem; »usoda« je samo zloraba tehnologije s strani vladajočega razreda, da bi se zatrla moč ljudstva, da si samo kroji zgodovino. Do določene mere je odvisno od vsakega posameznika, da se s svojim sodelovanjem v družbenem in političnem življenju odloči, ali bo umetnost zastarela ali ne. Razumevanje umetnosti pomaga povzdigniti to odločitev na njeno najvišjo raven. Kakor posoda, ki jo oblikujejo

ustvarjalne sile, ki jih hrani, tako umetniško delo pri življenju ohranja in stopnjuje vsako potrebo, da bi se pogodilo s svetom.

Rekli smo, da nas umetnost vodi od umetniškega dela do procesa ustvarjanja. Ta vrnitev, zunaj teorije umetnosti, bo nazadnje porodila splošni dvom o svetu kot danem, tako naravnem kot družbenem. Namesto da bi sprejeli stvari, take kot so, ali jih vzeli za samoumevne, se jih po zaslugi umetnosti naučimo izmeriti z merilom popolnosti. Večji ko je neizogibni prepad med idealnim in realnim, bolj neizbežno je vprašanje. Zakaj je obstoječi svet tak, kot je? Kako je svet postal tak, kot je? *De omnibus rebus dubitandum est! Quid certum?* »O vsem moramo dvomiti! Kaj je gotovo?« (Descartes). Narava ustvarjalnega uma je tista, ki bo stopila na videz trdne stvari in preobrazila svet, kakršen je, v svet v procesu postajanja in ustvarjanja. Tako smo osvobojeni množstva stvari in pridemo do spoznanja, kaj je tisto, kar je nazadnje skupno vsem odvisnim stvarim. Tako namesto da bi bili stvori, postanemo del moči, ki ustvarja vse stvari.

Raphael se seveda ni odločil, ni se mogel odločiti namesto nas. Vsak zase mora razrešiti nasprotujoče si zahteve svojega zgodovinskega položaja. Toda celo tistim, ki sklenejo, da je treba umetniško prakso začasno opustiti, bo Raphael bolje, kot je to storil kateri koli pisec, pokazal revolucionarni pomen del, podedovanih iz preteklosti – in del, ki bodo navsezadnje ustvarjena v prihodnosti. In to pokaže brez retorike, brez prigovarjanja, skromno in razumsko. Bil je največji um, ki se je doslej posvetil tej temi.