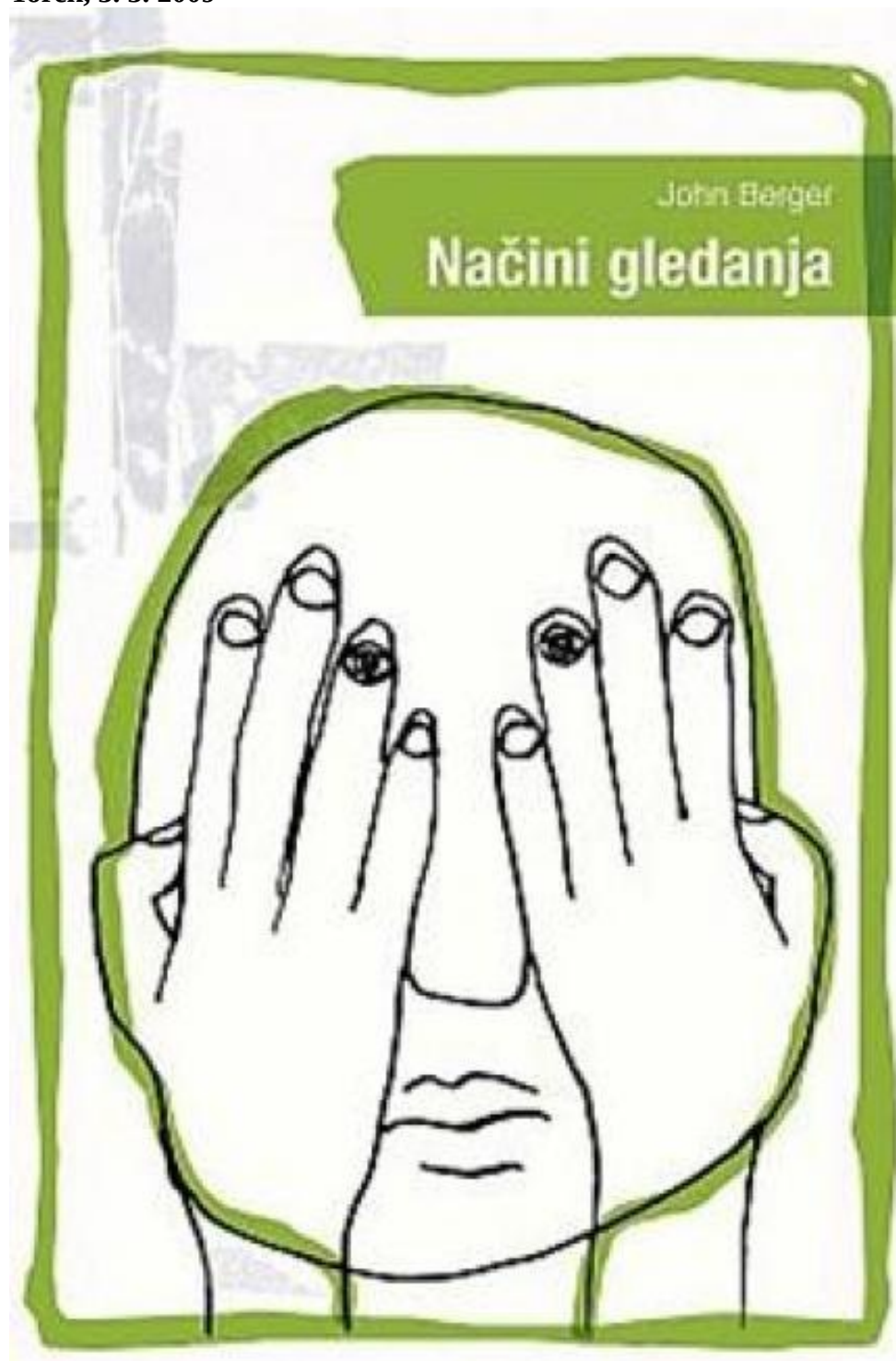


Kritična analiza uveljavljenih vzorcev gledanja in videnja zgodovine umetnosti v knjigi Načini gledanja Johna Bergerja (Miha Colner)

Torek, 3. 3. 2009



Pod drobnogled bo vzeta kritična analiza ustaljenih načinov gledanja in videnja zahodne umetnostne zgodovine, kot jo vzpostavlja vladajoči razred. John Berger je v svojem temeljnem delu razgrnil drugačne poglede na branje umetnosti, ki pa jih stroka kot instrument vladajočih struktur ne dopušča. Načini gledanja je tako strah in trepet konzervativnih in dogmatičnih umetnostnih zgodovinarjev, ki mu

še niso našli pravega odgovora. Zato prisluhnite Novim pisarijam, malo po polnoči na Radiu Študent. Po izjemno dolgem času, sedemintrideset let po prvotni objavi, je tudi v slovenski jezik prevedeno temeljno delo pomembnega misleca, umetnostnega teoretika in kritika, Johna Bergerja. Načini gledanja so izšli leta 1972 in ob svojem izidu prejeli številne nagrade, med drugim Guardian Prize for Fiction in Bookers Prize, in popeljali med umetnostno stroko osovraženega avtorja do pomembne in predvsem vidne družbene pozicije.

A Berger je le nekaj let po izidu knjige, razočaran nad bridkim propadom socialističnega gibanja v zahodnih deželah in zmagoslavjem neoliberalnega kapitalizma ter dogmatične demokracije, zapustil javno življenje in se umaknil v francoske Alpe. Od tam sicer že polnih trideset let komentira dogajanje na poblaznelem planetu in kritizira vzpostavljene sisteme moči, temelječe na kapitalu.

Del teh sistemov je vsekakor tudi likovna umetnost, ki s svojimi odjemalci in vzpostavljenim trgom predstavlja kapitalizem v malem. Kapitalizem, ki ne gradi na realni vrednosti, pač pa na simbolnih in fiktivnih predpostavkah. Likovna umetnost, tako historična kot sodobna, že tradicionalno služi predvsem izkazovanju prestiža sodobnih družbenih elit.

Načini gledanja so bili, zanimivo, ustvarjeni po BBC-jevi dokumentarno televizijski predlogi, kar je redkost v svetu literature. A vendar pri avtorju čutimo povezanost s tem medijem, ki je v času njegovega vzpona postajal ključnega pomena za doseganje ljudskih množic. Berger namreč vselej eksperimentira z odnosom med podobo in pisano besedo. Tako so trije vizualni eseji vsekakor plod televizijskega razmišljanja Bergerja in njegovih šestih sodelavcev.

John Berger je v izjemno napetih časih zahodne civilizacije ubiral zanimiva pota. Rojen leta 1926 se je sredi vojne vihre v Evropi vpisal na Likovno akademijo, a je bil leta 1944 mobiliziran v vojsko. Po poskusih v slikarskih vodah je po simpatiziranju z britansko komunistično partijo pri rosnih petindvajsetih postal umetnostni kritik levičarske revije New Statesman. Njegove kontroverzne pisarije, mnogokrat v popolnem nasprotju s sprejetimi parametri branja umetnosti, so bile za mnoge uveljavljene strokovnjake vse preveč nazorne in pronicljive v odnosu do prevladujočih pojavov v zahodni umetnosti.

Kot odkrit levičar, socialist in marksist je vselej polemično pristopal k različnim obdobjem in pojavom v umetnosti, ki so instrumentalizirani z našim naučenim vedenjem in videnjem. Prav to videnje, ki je mnogokrat samoumevno in priučeno, postavlja kot temelj marsikatere interpretacije umetniških del. Konteksti in ideološke opredelitve so skozi zgodovino zahodne kulture in tako imenovane visoke umetnosti, omejene večinoma na Zahodno Evropo, ustvarile nezavedne vrednostne okvire za večino gledalcev in potrošnikov kulture.

Berger v knjigi Načini gledanja razglablja prav o dojetanju umetnosti skozi širša družbena načela. Ta so že vse od petnajstega stoletja nadalje povezana s prevlado kapitala in materializma v zahodnem svetu, ki se je ohranilo in do popolnosti zaostri v enaindvajsetem stoletju.

Berger pred nas postavlja zgodovino umetnosti kot je na večini akademijah in fakultetah ne bomo zasledili, vsaj v okviru študija umetnostne zgodovine ne. Njegova pozicija je vse preveč levičarska, da bi jo lahko predstavljali kot relevantno. Za to vselej poskrbi vladajoči razred.

Tako kot je bilo v približno istem času, leta 1973, po volitvah v Čilu vse preveč neodgovorno ugoditi volji ljudstva in pustiti socialistično vlado na oblasti, ki je bila zato pod imperialno ameriško taktirko krvavo zadušena, tudi ni primerno če javnost, kaj šele stroka, preveč zapopade načine gledanja na

umetnost in zgodovino, ki niso v soglasju z vladajočo ideologijo. Preveč neodgovorno bi bilo pustiti umetnostne zgodovinarje in študente te vede k takšnemu mišljenju, da bi zamenjali slavljenje elit z njihovo kritiko.

Iz osebnega stališča umetnostnega zgodovinarja je ob branju knjige Načini gledanja vselej zanimivo pomisliti na program lastnega študija. Ta predstavlja diametralno nasprotje tez, postavljenih v Bergerjevem delu. Akademska umetnostno zgodovinska stroka pri preučevanju del izpostavlja specifični kontekst časa, gledišče aristokracije, papežev, kraljev, skratka najbogatejših in najprestižnejših naročnikov. Govori o njihovi odličnosti in moralnosti ob naročevanju umetniških podvigov. Interpretira jih kot o poglavitne akterje dogajanja. Veliko manj pa govori o samih avtorjih in njihovem lastnem kontekstu pri ustvarjanju posameznega dela.

Umetnostna zgodovina kot stroka ni osredotočena na umetnost kot takšno, pač na njen visoki, to je aristokratski del, poleg tega pa je geografsko in ideološko omejena na zahodno Evropo. Osredotočena je na največje kolonialne sile, ki posredno obvladujejo ves svet. Podobno kot manjšina obvladuje, usmerja in vodi množico brezpravne raje v nenehnem boju za preživetje. Dandanes je to prav toliko očitno kot pred stoletji. Tako študent umetnostne zgodovine izve veliko o elitah Francije, Italije, Nemčije, Španije, Nizozemske, Anglije, se bežno seznanjajo z obrobniimi Češko, Poljsko in Skandinavijo, kjer pa se zgodba nepreklicno zaključuje. Tu izpostavi Rubensa in njegovo sliko gole Helve. Prav zato je skozi celotno kariero doživel najrazličnejše kritike, saj je dregal v dogme vzpostavljenega sistema. Namesto da bi v času hladne vojne podpiral ameriško sponzorirani abstraktni ekspresionizem, ki je služil umiku umetnosti izven političnih in ideoloških smernic, je odkrito podpiral realizem, ki je bil značilen za umetnost onkraj železne zaves. Ker zmagovalci pišejo zgodovino, je v zgodovini umetnosti zahodna umetnost v praktično vseh pogledih edina relevantna, medtem ko so prostori in avtorji, ki ideološko ne ustrezajo vladajočim elitam, potisnjeni izven kroga visoke umetnosti in zgodovine.

Tako v odličnem uvodnem tekstu knjige, ki je izšla pod taktirko Zavoda Emanat, Eda Čufer umesti Johna Bergerja v širši kontekst časa in povzame nekatere njegove temeljne paradigme. Tako pravi, »da družbena moč obstoječih umetnostnih institucij pogosto temelji na mistifikaciji preteklosti in perpetuiranju splošno sprejetih predpostavk in znanja v interesu privilegirane manjšine, ki skuša skozi formulacijo sklenjene, enotne in trajne zgodovinske pripovedi v prvi vrsti opravičiti in reproducirati sebe v vlogi vladajočega razreda. Načini gledanja se radikalno zoperstavljajo takšnemu enoumju v odnosu do umetnosti in zgodovine.«

Če je bil Bergerjev diskurz v svojem času dojemán kot vse preveč ideološki, je po letu 1989 njegov kritični egalitarizem postal ponovno aktualen. Še bolj aktualen pa je verjetno dandanes, ko je kapitalizem in neoliberalizem jasno pokazal svoje slabosti in dokončno pokopal iluzijo o svoji idealnosti. Na dan prihajajo drugačne idejne zasnove družbene ureditve, ki deloma temeljijo na starejših doktrinah kot je marksizem.

Bergerju mnogi, zlasti iz vrst umetnostne stroke, očitajo populizem in nestrokovnost, saj s svojimi deli v dokaj preprostem jeziku dosega širok krog ljudi. Kot avtor je jase, ne mistificira pojavov in se ne skriva za visokim jezikom teorije. Tako je bil eden redkih, ki je javno podprl Moorov film Fahrenheit 9/11 in zavrnil njegovo zgolj propagandistično vrednost, ki so mu jo v nasprotju z umetniško pripisovali številni kritiki. Za Bergerja je to zgolj diskreditacija drugačnega pogleda na ustvarjeno novejšo zgodovino, ki nasprotuje vsesplošno sprejeti medijski sliki.

Knjiga Načini gledanja je na podoben način, ki ga številni strokovnjaki imenujejo populističnega, kar je

predvsem posledica njene daljnosežnosti zaradi televizijskega predvajanja, sestavljena iz sedmih esejev. Med njimi so, kot rečeno, trije povsem vizualni, brez vsakršnega teksta, ki želijo spodbuditi samega bralca oziroma gledalca, da poišče lastne reference znotraj polja umetnosti. V njih na jasn in neposreden način spregovori o štirih ključnih segmentih zahodne kulturne zgodovine.

Tako se Berger ukvarja z načinom gledanja v dobi mehanične reprodukcije, v drugem eseju pa s seksualno politiko akta. V tretjem, izjemno kritičnem zapisu, se osredotoča na evropsko oljno slikarstvo, privatno lastnino in kapitalistično produkcijo, v zaključnem sestavku pa se obrne v sodobnost in obdela retoriko reklamne podobe. V nadaljevanju se bomo na kratko posvetili še vsakemu posameznemu eseju in iz njega poskusili potegniti njegovo bistvo. Kot celota pa knjiga Načini gledanja predstavlja morda najbolj osnovne in temeljne postulate, ki jih je mogoče gledati in videti na zelo različne načine. Ker se umetnosti drži avra posvečenosti in nedotakljivosti, se je tudi zelo oddaljila od širše publike, ki je nikdar ne sme do popolnosti razumeti. To bi bil namreč konec njene posvečenosti.

V uvodnem eseju, ki obravnava načine gledanja v dobi mehanične reprodukcije, se Berger sprašuje o naučenih predpostavkah o umetnosti, med katerimi so mnoge zastarele in se ne skladajo več s svetom kakršen je. »Umetnost preteklosti je mistificirana, ker si skuša privilegirana manjšina izmisliti zgodovino, ki bi za nazaj upravičila vlogo vladajočega razreda. Tako upravičevanje v jeziku sodobnosti ne more biti več smiselno, zato neizbežno mistificira.« pravi Berger in svojo tezo podpre s primerom zadnjih dveh slik Franza Halsa.

Deli Regenti in Regentinje zavetišča za starce v Haarlemu prikazujeta vplivne može in žene tedanje flamske družbe, od katerih je miloščino prejemal tudi v starosti obubožani Hals. V tem kontekstu bi bilo neupravičeno govoriti, da je slikar svoje modele idealiziral, pač pa jih je predstavil takšne kot jih je videl, bogate, ohole in prazne. A vendar se uradne interpretacije umetnostnih zgodovinrajev temu ogibajo in se poslužujejo rajši čisto formalnih potez naslikanega.

Nadalje Berger navaja, da je pojav kamere, tako fotografske kot filmske, povsem spremenil način gledanja, kar se je takoj odrazilo tudi v slikarstvu. Za primer vzame impresioniste in kubiste. Ko je kamera začela reproducirati podobe je izničila enkratnost neke podobe, zaradi česar se je njen pomen spremenil in pomnožil. V tem kontekstu obravnava vlogo originalov, ki imajo v družbi eminenten status predvsem zaradi lastne, ponavadi ekstremno visoke tržne vrednosti. To imenuje lažna religioznost.

Berger zaključí z besedami, da umetnost preteklosti ne obstaja več na način, kakor je obstajala včasih, da je njena avtoriteta izgubljena in da jo je nadomestil jezik podob. Tako je umetnost preteklosti postala politično vprašanje, ki jo rešujejo javne umetnostne ustanove, galerije in muzeji, ne pa večinska populacija nekega prostora.

Če se je avtor v prvem eseju nanašal na Walterja Benjamina in njegov esej Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati in povzel splošne značilnosti umetniških del, je v drugem poglavju oziroma eseju povzel ožje polje seksualne politike akta. »Družbena navzočnost ženske se v svojem bistvu razlikuje od navzočnosti moškega,« zapiše Berger, in doda, »da je navzočnost moškega odvisna od obljube moči, ki jo uteleša. Navzočnost ženske nasprotno izraža njen lasten odnos do sebe in določa, kaj lahko storijo njej in česa ji ne smejo storiti. Moški je opazovalec, ženska pa opazovana.«

Svoja zapažanja avtor utemeljuje z različnimi primeri, bodisi akterji bodisi motivi, iz zgodovine zahodne umetnosti. Ob tem poudari, da v drugih neevropskih kulturah golota oziroma nagota ni nikoli toliko pasivna, ženska pa je enakovrednejša moškemu. Berger temu dodaja, da na poprečni evropski

oljni liki akta glavni protagonist ni nikoli naslikan, saj je le-ta gledalec pred sliko, za katerega se predpostavlja, da je moški.

Ob tem avtor poudarja, da v evropski tradiciji oljnega slikarstva obstaja nekaj izjemnih primerov akta, ki niso več pravi akti zaradi lastnega kršenja pravila umetniške zvrsti. Tu izpostavi Rubensa in njegovo sliko gole Helene Fourment v kožuhi, kjer slikar upodobi čas in izkušnjo časa. V sodobni umetnosti je akt postal manj pomemben, saj se je z emancipacijo začel porajati tudi dvom o tradicionalno pogojeni vlogi ženske. Za piko na i je Berger predstavil Tizianovo Venero in Manetovo Olimpijo, kjer je ta razlika več kot očitna. Vendar je to težko opisati z besedami. Temu služijo premnoge reprodukcije, ki jih Berger vseskozi uporablja.

Morda najbolj kritični odsek knjige predstavlja esej o tradiciji oljnega slikarstva in njegovi povezanosti s zasebno lastnino in kapitalistično produkcijo. Oljno slikarstvo tako Berger označi kot orodje vladajočega razreda, to je vzpenjajočega se razreda kapitalistov, za predstavljanje svojega bogastva, lastnine, odličnosti in večvrednosti.

Berger zapiše, »da so umetniška dela predrenesančnih tradicij slavila bogastvo kot simbol nespremenljivega družbenega ali božjega reda, oljno slikarstvo pa je slavilo novo vrsto bogastva, ki je dinamično in ki najde edino potrditev v izjemni kupni moči denarja. Slika je morala pokazati zaželenost tistega, kar je mogoče kupiti z denarjem.«

Nadalje se potaplja v zgodovinski in družbeni kontekst časa, ki ga radi imenujemo novi vek. To je čas osvajanja novih dežel, kolonializma in legalnega trgovanja z belim blagom oziroma sužnji, ki so vselej upodobljeni kot manjvredna vrsta. Vse to je nakazano tudi s samimi kompozicijami na slikah.

Oljno slikarstvo nato razdeli na nekatere zvrsti, skozi katere lahko ugotavlja tendence prikazovanja moči in lastnine skozi umetnost, zlasti slikarstvo. Svoje poglede je za razliko od splošne dikcije umetnostne zgodovine zastavil izjemno kritično. Tako podobe na mitoloških in zgodovinskih slikah, ki so veljale za vrhunec odličnosti oljnega slikarstva, označi kot popolnoma izpraznjene. Veliko pozitivneje oceni tako imenovano žanrsko sliko – to je po Bergerju slika drhali – kot dejansko nasprotje mitološki sliki. S tem avtor jasno vnaša ideološke predpostavke v svoje pisanje na podoben način kot stroka vnaša svoje osupljivo in mnogokrat pretirano navdušenje in slavljenje določenih, politično in družbeno pogojenih stvaritev iz zgodovine umetnosti.

Berger tako poda vrsto tez. Na primer, da model evropskega oljnega slikarstva ni uokvirjeno okno v svet, pač pa trezor, v katerega smo shranili vidno. Tako označuje veliko večino oljnega slikarstva kot dela brez presežkov in le redke umetnike, ki so se postavili zoper lastni tradiciji, kot velike znanilce svojega in prihodnjega časa.

V zadnjem delu knjige oziroma četrtem eseju se Berger loti reklamne podobe, ki spremljajo sodobnega človeka na vsakem koraku in povzročajo polucijo vizualnih sporočil. Reklame označi kot sporočila, obljube, ki izključujejo sedanost, ampak nagovarjajo posameznika v njegovi fiktivni prihodnosti. Prav tako kot oljno slikarstvo, le na drugačen način in z drugačnimi nameni, nagovarjajo gledalca v smeri reprezentacije zasebne lastnine.

V reklamah je tako mnogo neposrednih referenc na umetniška dela iz preteklosti. Po Bergerju ta včasih povsem nezavedna relacija služi dvema poglavitnima namenoma. Prvič, umetnost je znak bogastva, del sladkega življenja, ki ga svet pripisuje bogatim in lepim. Drugič, v povezavi s kulturno dediščino Evrope in umetniškimi deli, reklama nagovarja potencialnega kupca z dejstvom, da določeni izdelek

pomeni tako bogastvo kot duhovnost, luksuz in Kulturno vrednoto.

Svoj esej in tudi knjigo tako pomenljivo zaključi z naslednjo izjavo: »Reklame so življenje te kulture in obenem njene sanje. Kapitalizem brez reklam ne bi mogel obstati. Kapitalizem se ohranja tako, da prisili večino, ki jo izkorišča, da definira svoje interese kolikor je le mogoče ozko. Nekdaj se je to dosegalo z velikim pomanjkanjem. V razvitih državah se to dandanes dosega z vsiljevanjem lažnih meril, kaj je zaželeno in kaj ni.

Kaj lahko torej dodamo dobrih petintrideset let po izdaji te knjige in kaj se je v teh letih na tem področju sploh spremenilo. Seveda popolnoma nič. Načini gledanja v danem trenutku krize kapitalizma in vse večjega gospodarskega sesuvanja zahodnega sveta doživljajo svojo ponovno aktualizacijo, ki je bila prisotna tudi v vseh obdobjih 20. stoletja.

Kakor ne zmorejo vse glasnejše zahteve po spremembi in ponovni regulaciji družbenega sistema, ki je zavladovalo celemu svetu, le-tega tudi spremeniti, tako tudi Bergerjeva dela niso uspela predrugačiti umetnostno zgodovinske stroke. Ta se še vedno drži svojih osnovnih postulatov, ki so bili sprejeti že davno v devetnajstem stoletju z razvojem stroke. Umetnostna zgodovina je pač veda, ki povečuje elitno umetnost, ta elitnost pa izvira iz različnih predpostavk, ki imajo praviloma zgolj simbolno vrednost.

Dandanes se iz strani državnih institucij in fundacij praviloma subvencionira prav elitna umetnost kot so klasična glasba, teater, opera, balet in akademska likovna umetnost. V tem kontekstu je na mestu ključna izjava Gregorja Tomca v njegovi alternativnem programu razvoja kulture Mestne občine Ljubljana, da večina davkoplačevalcev preko dajatev državi subvencionira visoko kulturo in umetnost, ki jo uporablja zgolj manjšina oziroma elita.

Ob koncu naj dodamo zgolj to, da je knjiga Načini gledanja Johna Bergerja izjemen pripomoček za razširjanje obzorij pri preizpraševanju kulturne zgodovine zahodnega sveta, ki postaja z globalizacijo kultura celega sveta. Pravod, ki ga je opravila Katja Grabnar je dosleden in lovi specifike posameznih ključnih izrazov iz angleškega izvornika. Prav tako je navdušujoč in pregleden predgovor Ede Čufer, ki vpeljuje tudi nevednega bralca v svet kulture in umetnosti, ki ni vselej nerazumljiv in neprehoden. Vsekakor proročljivo branje.

Knjigo je hlastno prebiral Miha Colner