

PREGLEDNI ČLANKI

Review Articles

Rebeka Vidrih, Vipolže

GOMBRICHOV BOJ

Ernst H. Gombrich (1909–2001), najbrž zadnji izmed velikih umetnostnih zgodovinarjev, je bil naslednik in nadaljevalec izročila obeh za izoblikovanje sodobne umetnostnozgodovinske discipline temeljnih institucij. Umetnostno zgodovino je namreč študiral na dunajski univerzi kot Schlosserjev učenec v okviru t. i. dunajske umetnostnozgodovinske šole, služboval pa je na Warburgovem inštitutu, ki ga je med leti 1959 in 1976 kot direktor tudi upravljal. V svojem sicer razdrobljenem opusu¹ se je vedno znova vračal k trem temam, za katere lahko rečemo, da predstavljajo intelektualni horizont vsega njegovega delovanja. Zavzemal se je za občudovanje naturalistične umetnosti, ki se je razvila v svobodnih družbah, in nasprotoval tistim, hegeljancem in marksistom, ki veličine naturalistične umetnosti nočejo priznati. Vedno znova je odpiral te tri bojne fronte, ki razkrivajo, kako zelo je njegovo tolmačenje umetnosti naslonjeno na v našem svetu prevladujočo politično ideologijo.

Gombrichov pristop k umetnosti je prikazan že v njegovem prvem večjem objavljenem umetnostnozgodovinskem delu, v *Zgodbi o umetnosti* (1950),² ki si jo je na pobudo založnika zamislil kot dopolnilo *Kratke svetovne zgodovine za mlade bralce* (1935).³ S pomočjo reprodukcij, ki jih je našel v domači knjižnici, kot sam pravi, jo je najeti strojepiski povedal po spominu, ki ga je uporabil kot »neke vrste filter«, kolikor se je je spominjal iz tedaj že oddaljenih študijskih let.⁴

¹ Kot direktor je bil preveč zaposlen z družabnimi obveznostmi, da bi imel čas za pisanje knjig, tako da so skoraj vsa njegova dela pravzaprav zbirke posameznih spisov in po predavanjih napisanih člankov.

² Ernst H. GOMBRICH, *The Story of Art*, London 2000¹⁶.

³ Ta njegova svetovna zgodovina je heglovske sorte, torej zgodovina zahodnega sveta in njegovega napredovanja k današnji svobodnosti; zgodovina vladarjev in vojn križana z rudimentarno kulturno zgodovino s podarkom na (krščanski) veri. Ernst H. GOMBRICH, *Kratka svetovna zgodovina za mlade bralce: od pradavnine do sedanjosti*, Ljubljana 1994.

⁴ Ernst H. GOMBRICH – Didier ERIBON, *Looking for Answers: Conversations on Art and Science*, New York 1993, p. 64.

Zgodba o umetnosti, katere namen je, da novincem v polju umetnostne zgodovine pomaga pri orientiranju, jim v bogastvu imen, obdobj in slogov prikaže inteligibilni red,⁵ ponuja zgodbo o poteku razvoja likovnega upodabljanja od začetkov pri primitivnih ljudstvih in starih Egipčanih, ki so upodabljali tisto, »kar so vedeli« o svetu, do dosežkov impresionističnega slikarstva, ki mu je uspelo zabeležiti tisto, »kar vidimo«.

Poglavje o umetnosti prazgodovinskih in primitivnih ljudstev predstavlja preludij zgodbe: ti »čudni začetki« pomenijo čas, ko je podoba še bila ujeta v ritual, ko za podobo ni bilo pomembno toliko, kako izgleda, kot to, da »deluje«, da uspešno izvede zahtevano čarovnijo. V ritualni način življenja povsem vsrkanim primitivnim ljudem, ki svoje praznovernosti niso bili zmožni videti s kritičnim očesom, sta vsaka oblika in barva teh podob nekaj pomenili, zato ju niso mogli prostovoljno spreminjati, in podobe še niso premogle zgodovine. »Prava« zgodovina umetnosti se je začela šele v starem Egiptu. Tam, pri egipčanskih podobah, ki kljub geometrijski strogoti niso več primitivne, saj je njihovi geometrični pravilnosti pridruženo tudi že ostro opazovanje narave, se je začela tradicija, ki je s prenašanjem izročila z učitelja na učenca ostala neprekinjena do danes. Vendar so bili egipčanski umetniki v svojem prizadevanju, da bi ustvarili čim bolj jasne in po količini podatkov čim bolj popolne podobe, še vedno bolj podobni izdelovalcem zemljevidov kot slikarjem in je umetnost svoje »veliko vstajenje v svobodo« dosegla šele v stari Grčiji. Grški kiparji, že svobodni prebivalci demokratičnih mestnih držav in ne več pripadniki božanskemu vladarju zaslužjenega ljudstva, s strani »snobov« sicer še prezirani ponižni rokodenci, toda do določene mere že svobodno sodelujoči v življenju mesta, so egipčansko formulo prevzeli, toda niso je več le ponavljali v nedogled, ampak so z njo začeli eksperimentirati: medtem ko so Egipčani svojo umetnost temeljili na vedenju, so Grki začeli uporabljati svoje oči in sprožili revolucijo, ki je nič več ni moglo zaustaviti. Inovacijam ni in ni bilo konca, kiparji so se učili drug od drugega, odkritja svojih predhodnikov poskušali še izboljšati, dokler ni v času, ko je atenska demokracija pod Periklejem doživela svoj najvišji vrh, vrhunec svojega razvoja dosegla tudi grška umetnost. Podobe so postale naturalistične: človeška

⁵ GOMBRICH 2000, cit. n. 2, p. 7.

PREGLEDNI ČLANKI

telesa so prikazovale v vsakršnem položaju in gibanju, prikazovale so notranje življenje upodobljenih oseb in njihove medsebojne odnose; prav to, da so kiparske in slikarske upodobitve s telesnimi držami zmogle izražati tudi »delovanja duše«, pa pomeni, da so podobe končno dosegle raven velikih umetnin. Potem ko je antični svet propadel, pa je krščanska Cerkev umetnosti naložila novo nalogo: vernikom naj zgodbo o božji moči in milosti pove na čim bolj jasen in preprost način. Vse, kar bi odvrnilo pozornost od osrednje zgodbe, je bilo treba opustiti in tako je srednjeveška metoda upodabljanja postala nenavadna zmes primitivnega in sofisticiranega: umetniki so se res posluževali podedovanih antičnih, grško-rimskih formul, toda uporabljali so jih na poenostavljen, ponavljajoč se, torej primitiven način. Vendar ni vedno nemirni Zahod nikoli poznal (vzhodnjaške) negibnosti in gotski kiparji, ki so si zaželeli, da bi svojim figuram vdahnili življenje, da bi zgodbo povedali čim bolj prepričljivo, so se – kakor njihovi grški predhodniki – začeli spet ozirati k naravi. Genialni Giotto je urok bizantinskega konservatizma prelomil tudi v slikarstvu, ponovno odkril umetnost ustvarjanja iluzije in odtlej lahko zgodovino umetnosti pripovedujemo kot zgodovino velikih umetnikov. Začela se je renesansa, čas »osvojitve resničnosti«. V Firencah, v tem bogatem trgovskem mestu, je skupina umetnikov zavestno prelomila s preteklostjo; nezadovoljni s ponavljanjem srednjeveških formul so ti mojstri preučevali človeško telo in odkrili perspektivo ter začeli veliko revolucijo umetnosti. Zdaj je umetnost poleg tega, da pripoveduje sveto zgodbo, postala tudi zrcalo resničnega sveta, postala je sredstvo, s katerim je življenju mogoče dodati lepoto in privlačnost. Mestni državljanski ponos in potreba dvorov po prestižu sta umetnike spodbujala k medsebojnemu tekmovanju in v prizadevanju, da bi drug drugega presegli, so ustvarjali podobe, ki so dosegale vse večjo stopnjo naturalizma. Umetniki so lahko tudi vse pogosteje sami odločali, za koga bodo delali, in končno so postali svobodni. V začetku 16. stoletja so iz te trdno vzpostavljene umetniške tradicije Firence še enkrat rodile nekaj največjih umov, Leonarda, Michelangela in Rafaela, ki so prazno pravilnost svojih učiteljev presegli s polno živlenskostjo svojih podob; nastopilo je najslavnejše obdobje italijanske umetnosti in eno največjih umetnostnih obdobji vseh časov. Benečan Tizian, ki ni bil ne univerzalni učenjak kot Leonardo ne izjemna osebnost kot Michelangelo in ne vsestranski in

privlačni moški kot Rafael, temveč predvsem zgolj slikar, pa je obvladovanje barve privedel do tolikšnega mojstrstva, kakršnega je v obvladovanju risbe dosegel le Michelangelo. Temu teatraličnemu vrhuncu je sledil »fascinanten spektakel« dramatičnega procesa privzemanja in zavračanja italijanskih renesančnih odkritij s strani severnih umetnikov ter zaradi pretirane izumetničenosti skoraj žaljivo obdobje manierizma, ki je v svoji norosti vendarle premoglo metodo: gnala ga je namreč konsistentna želja po neortodoksnosti. Nadaljevanje zgodbe o umetnosti od baroka do impresionizma je potekalo v znamenju prizadevanja naravo videti in opazovati z vedno novimi očmi, odkrivati vedno nove harmonije svetlobe in barv. Novi in novi veliki mojstri v službi rimske Cerkve in evropskih kraljev, so dosegali, da so se slike zdele vse bolj žive, dokler niso romantiki s tradicijo posnemanja narave prelomili in umetnost začeli pojmovati kot izraz umetnikove osebnosti. Zdaj, ko umetnikom in javnosti skupno merilo umetniške izvrstnosti, merilo tehnične spretnosti ni obstajalo več, se je med umetnikom in družbo odprl prepad. Na srečo pa so še obstajali tudi umetniki, ki so se posvečali skoraj znanstvenemu raziskovanju vidnega sveta in upodabljanja, in Manet je s svojimi nasledniki v rabi barv izvedel revolucijo, ki je skoraj primerljiva z grško revolucijo v upodabljanju oblik: impresionisti so nas naučili novega gledanja in s svojimi slikami ustvarili dotlej nedoseženo neposrednost, ustvarili so vtis, da naslikanim prizorom resnično prisostvujemo, dosegli so popolno osvojitve narave. *Zgodbo* zaključujeta dve poglavji o moderni umetnosti, ki zopet temelji na »Egipčanu« v nas, ki ga lahko potlačimo, ne moremo pa ga povsem premagati, in ki je povzročil, da so umetniki 20. stoletja celotno zahodno tradicijo umetnosti zavrnil. V umetnosti so iskali izraznost, strukturo in preprostost, nadaljevali so eksperimente treh osamljenih upornikov s konca 19. stoletja, Van Gogha, Cézanna in Gauguina, se zgledovali pri afriških maskah, poudarjali dekorativno plat podob, si prizadevali za izvirnost za vsako ceno in se tako v svojih poskusih, ki niso bili kaj več kot razkazovanje preračunane otroškosti, postavili v sorodstvo s primitivno in srednjeveško umetnostjo.⁶

Gombrich je torej Rieglovo shemo razvoja umetnosti od »haptičnih« egipčanskih podob k »optičnim« impresionističnim slikam

⁶ GOMBRICH 2000, cit. n. 2.

križal z Vasarijevo pripovedjo o umetnosti italijanske renesanse kot vrhom umetnosti sploh in z Winckelmannovim povelečevanjem grške antične umetnosti ter jo uokviril s poglavji o primitivni umetnosti, ko umetnost, podrejena ritualni funkciji, pravzaprav še ni obstajala, ter o moderni umetnosti, ko umetnost, ki je bila prelomila z mimetično tradicijo, pravzaprav ne obstaja več.

Zgodba o umetnosti je doživela in še doživlja izjemen svetovni uspeh, postala je eden najbolj branih in najbolj priljubljenih umetnostnozgodovinskih pregledov in z njo je Gombrich praktično čez noč postal eden najslavnejših umetnostnih zgodovinarjev.⁷ Njegovo naslednje delo, *Umetnost in iluzija* (1960),⁸ ki naj bi zapolnilo zevajočo potrebo likovnega področja po svoji lingvistiki⁹ in ki mu je ugled zagotovilo tudi med akademskimi kolegi, pa predstavlja začetek prizadevanja, ki mu je Gombrich posvetil ves svoj nadaljni opus: prizadevanja, da bi svoja stališča in predpostavke, na katerih je bil postavil svojo *Zgodbo o umetnosti*, dopolnil s pomočjo sodobnejših psiholoških in epistemoloških spoznanj, jih torej znanstveno pojasnil, utrdil in upravičil.

Tradicionalno strukturo zgodovinskega razvoja umetnosti od »vedenja« do »videnja« je preoblikoval toliko, da je za ključni element vsega likovnega upodabljanja postavil konceptualno »shemo«: naravi zveste podobe, je zatrdil, ni mogoče ustvariti kar iz nič, slikar svojega dela ne začne pri vizualnem vtisu, ki bi ga preprosto prenesel na platno, temveč, nasprotno, najprej ustvari podobo in šele nato pogleda, ali je podobna predmetu, ki bi naj ga upodabljala, preveri, ali je z njim skladna, in popravi tiste elemente podobe, ki se s predmetom ne ujemajo.¹⁰ Ta proces, s katerim slikar vse večjo podobnost med podobo in predmetom dosega postopoma, ta proces preverjanja in popravljanja, proces »sheme in korekcije« (*schema and correction*) tako dokazuje, da zaresno nasprotje med »grobim zemljevidom sveta«, kakršnega ustvari-

⁷ Izšla je v šestnajstih izdajah, od teh je bilo šest predelanih, nazadnje leta 1995; izšla je v številnih ponatisih, do leta 2000 jih naštejemo enainpetdeset, in v številnih prevodih.

⁸ Ernst H. GOMBRICH, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1960.

⁹ Ernst H. GOMBRICH, *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Oxford 1979, p. 206.

¹⁰ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, pp. 62–65.

ta otrok ali primitivni umetnik, in »bogatejšim zemljevidom« naturalističnih podob pravzaprav ne obstaja; dokazuje, da je vsa umetnost konceptualna in da »nedolžnega očesa«, s katerim bi upodobili svet, kakor ga vidimo, ni.¹¹ Vendar to, pripominja Mitchell, da »nedolžno oko« ne obstaja, pomeni, da je tudi narava vselej že reprezentirana in da nevtralnega, nedvoumnega »vidnega sveta«, s katerim bi podobo primerjali, prav tako ni.¹² Gombrich nadaljuje, da je ta proces umetniškega ustvarjanja seveda dolgotrajen: potrebnih je več generacij umetnikov, ki od predhodnikov prevzeto shemo s primerjanjem z naravo izboljšujejo, odstranjujejo njene napake, da nastane pravilna upodobitev, in v tem nenehnem eksperimentiranju, v prizadevanju, da bi našli rešitev vsem skupnega problema, da bi ustvarili čim bolj naturalistično, čim bolj pravilno podobo, je tradicija zahodnega slikarstva sorodna znanosti.¹³ Zato pa, ker nepoučeni posameznik, naj bo še tako nadarjen, pravilne upodobitve narave ne more doseči brez podpore tradicije, umetnost premore tudi svojo zgodovino.¹⁴ Slika pa je pravilna, ko ne vsebuje nobene napačne informacije; pravilo, ki ga mora umetnik upoštevati, ni zapoved, naj upodobi tisto, kar z določene točke v določenem trenutku vidi, temveč naj v podobo ne vključi ničesar, kar s tiste točke v tistem trenutku *ne* more videti.¹⁵ Iluzionistična ni tista podoba, ki bi predstavljala dobeseden, popoln prepis vidnega sveta, temveč je iluzionistična tista podoba, ki ponuja *vtis* popolne podobnosti med podobo in tistim, kar podoba upodablja.¹⁶ Iluzije ne tvori identičnost med naravnim predmetom in njegovo upodobitvijo, temveč jo tvori identičnost mentalnih operacij, ki jih od gledalca zahtevata tako naravni svet kot podoba.¹⁷ Slikar iluzijo doseže tako, da v podobo vnese elemente, na katere se gledalec lahko odzove enako kot se odziva na resnični svet, gledalec pa

¹¹ Ibid., pp. 64, 76; GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 104.

¹² W. J. T. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago – London 1986, p. 38.

¹³ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, pp. 78, 29.

¹⁴ ERNST H. GOMBRICH, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979, p. 210.

¹⁵ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 78; ERNST H. GOMBRICH, *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford 1982, p. 253.

¹⁶ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 78.

¹⁷ Ibid., pp. 292.

tem slikarjevim namigom sledi, namenoma ignorira nekatere vidike podobe in se osredotoča na druge; prepričan, da je likovni vzorec mogoče interpretirati na en sam način, na enak način, kakor interpretira svoje naravno okolje, tako iluzijo zavestno soustvarja.¹⁸ Vendar, opozarja Bryson, je Gombrich na ta način problem umetnosti podredil psihologiji zaznavanja: razmerje, ki se odvija med umetnikom in podobo na eni strani in med podobo in gledalcem na drugi, je povsem osvobodil vsakršne ujetosti v zgodovino in družbo ter s trditvijo, da likovne umetnosti počivajo na bioloških temeljih,¹⁹ tako umetnika kot gledalca reducirjal na kognitivni aparat.²⁰ Gombrich nadaljuje, da sta za napredek umetnosti torej potrebni dve strani: umetnik, ki podobe ustvarja, ki proizvaja likovna odkritja, in javnost, ki je v »igri umetnosti«²¹ pripravljena sodelovati.²¹ Zato se zrela umetnost lahko razvije le v tistem družbenem kontekstu, ki podpira estetsko držo: držo, ki se utrjuje s starostjo in civiliziranostjo, ki jo preveč preproste podobe odbijajo in ki se odpoveduje neposredni zadovoljitvi, ugodju v sijaju dragocenih materialov in v bleščanju močnih barv, v korist »višjih«²² vrednot.²² Sredstvo komuniciranja med umetnikom in gledalcem je slog: slog vzpostavlja horizont gledalčevega pričakovanja, ustvarja njegovo »mentalno držo«²³ (*mental set*), na katero se slikar odziva in si prizadeva gledalca presenetiti s podobo, ki bi se zdela še bolj živa od prejšnjih; toda vsaka iluzija se slej ko prej obrabi, gledalčeva pričakovanja se zvišajo in slikar jim mora slediti.²³ Temu procesu poskusov ustvarjanja najprepričljivejših podob, ki se lahko razvije le v posebni klimi, v klimi tekmovalnosti svobodne družbe, vlada darvinistični zakon preživetja najsposobnejšega: družbeni pritisk neuspešne poskuse zavrne in preživijo le tiste umetniške prakse in formule, ki proizvedejo želeni učinek, vtis iluzije.²⁴

¹⁸ Ibid., pp. 78, 210, 292.

¹⁹ Ernst H. GOMBRICH, *Topics of our Time, Twentieth Century Issues in Learning and in Art*, London 1991, p. 43.

²⁰ Norman BRYSON, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven – London 1983, pp. XII, 45.

²¹ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 323.

²² Ernst H. GOMBRICH, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, pp. 36, 28; GOMBRICH 1991, cit. n. 19, p. 44.

²³ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, pp. 53, 54.

²⁴ Ernst H. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London 2002, p. 261; Ernst H. GOMBRICH,

Gombrich je do te svoje teorije umetnosti prišel tako, da je znanstveno in epistemološko teorijo Karla R. Popperja (1902–1994), dopolnjeno z ugotovitvami nekaterih psihologov, v prvi vrsti Jamesa J. Gibsona, apliciral na področje umetnosti. Kakor se je Popper v delu *Logika znanstvenega odkritja* (1935)²⁵ zoperstavil klasičnemu, induktivnemu znanstvenemu pristopu, se je Gombrich zoperstavil tradicionalni pripovedi o zvestem upodabljanju: kakor se je Popper splošnemu prepričanju, da znanstvenik svoje delo prične z opazovanjem narave in zbiranjem podatkov, zoperstavil s trditvijo, da to znanstveno raziskovanje v resnici že usmerjajo znanstvenikove začasne, provizorične hipoteze, se je Gombrich splošnemu prepričanju, da slikar svoje delo začne pri opazovanju narave in beleženju podatkov na platno, zoperstavil s trditvijo, da slikarjevo prepisovanje narave usmerjajo začasne, provizorične »scheme«; in kakor se po Popperjevem zagotavljanju znanstvenik bliža resnici tako, da s pomočjo eksperimentalnega, empiričnega opazovanja naravnih pojavov svoje teorije izboljšuje tako, da svoje hipoteze bodisi začasno podkrepí bodisi jih kot napačne ovrže, se po Gombrichovem zagotavljanju slikar bliža resnični, pravilni upodobitvi tako, da s pomočjo eksperimentalnega, empiričnega opazovanja narave svoje »scheme« popravlja in izboljšuje.²⁶

Gombrich je seveda svoj dolg Popperju odkrito priznaval: opredelil se je za Popperjevega privrženca, občudovalca Popperjeve metodologije in Popperjeve socialne filozofije ter zatrdil, da je najdragocenejša, kar se je bil naučil od Popperja, falzifikacionizem, metodološki princip, da teorijo lahko ovržeš, nikoli pa je ne moreš dokazati.²⁷ Toda vsaj toliko, če ne bolj, je Gombrich ves svoj opus utemeljil na Popperjevi »specializirani, formalistični in elitistični« socialni filozofiji, »ki bi nam jo nekateri radi vsilili kot danes edini obstoječi človekoljub-

Spisi o umetnosti, Ljubljana 1990, p. 324; Ernst H. GOMBRICH, *The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance*, III, Oxford 1976, p. 8; GOMBRICH 1979, cit. n. 14, p. 87.

²⁵ Karl R. POPPER, *Logika znanstvenega odkritja*, Ljubljana 1998 (*The Logic of Scientific Discovery*, London 1959; prvič izšlo v nemščini kot *Logik der Forschung*, Wien 1934).

²⁶ BRYSON 1983, cit. n. 20, pp. 20–21.

²⁷ GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 123, 156; GOMBRICH 1979, cit. n. 9, pp. 83, 82.

ni humanizem«,²⁸ utelešeni v delih *Beda historicizma* (1944–45) in *Odprta družba in njeni sovražniki* (1945), na kateri se je Gombrich v resnici najpogosteje skliceval.²⁹ To družbeno teorijo, ki je potem, ko je *Odprta družba* leta 1950 izšla tudi v Združenih državah Amerike, postala eno najmočnejših ideoloških gonil McCarthyjevega lova na čarovnice, vzpostavlja nasprotje med »zaprto« in »odprto družbo«, med družbo v spono plemenskega praznoverja uklenjenih ljudi in demokratično družbo posameznikov, ki so se bili osvobodili magičnih obsesij in ki svoje osebne odločitve temeljijo na avtoriteti lastnega kritičnega razuma. Vzpostavlja jo torej nasprotje med *njimi*, ki se v racionalnost še niso prebudili, in *nami*, ki premoremo znanost in umetnost; oziroma nasprotje med *nami*, ki živimo v demokraciji, v tisti družbeni obliki, ki omogoča, da vladani svoje vladarje, če z njimi nismo zadovoljni, odstranimo po mirni poti, in *njimi*, ki živijo v tiraniji, v tisti družbeni obliki, kjer se vladani svojih vladarjev ne morejo znebiti drugače kot z nasiljem. Vzpostavlja jo nasprotje med *nami* in *njimi*, reakcionarji, ki si želijo vrnitve v plemensko stanje, vrnitve med zveri, *njimi*, ki se našemu »postopnemu družbenemu inženiringu«, prizadevanju, da bi naše demokratične institucije reformirali, izboljševali korak za korakom, zoperstavljajo s svojim »holističnim utopičnim inženiringom«, s svojim »historicizmom«, ki želi na temelju »zakonov družbene evolucije«, ki si jih prizadeva odkriti, prihodnost napovedati in nas povesti vanjo.³⁰

²⁸ Paul FEYERABEND, *Proti metodi*, Ljubljana 1999, p. 44.

²⁹ Karl R. POPPER, *The Poverty of Historicism*, London – New York 1986; Karl R. POPPER, *The Open Society and Its Enemies, Vol. I: The Spell of Plato, Vol. II: The High Tide of Prophecy: Hegel, Marx, and the Aftermath*, Princeton, N.J. 1963. Gombrich se je s Popperjem spoprijateljil leta 1936 v Londonu in k objavi *Odprte družbe* sam izdatno pripomogel, cf. GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, pp. 121–123; Ernst H. GOMBRICH, *The Open Society and its Enemies: spomini na njeno objavo pred 50 leti, Časopis za kritiko znanosti*, XXV/186–187, 1997, pp. 45–51.

³⁰ O površnosti in tendencioznosti Popperjeve teorije demokracije cf. Fred EIDLIN, *Popper in teorija demokracije, Časopis za kritiko znanosti*, XXV/186–187, 1997, pp. 53–69. Za opozorilo na nevarnost Popperjevega koncepta »odprte družbe« s strani nekoga, ki se za »odprto družbo« zavzema cf. George SOROS, *Kapitalistična grožnja, Časopis za kritiko znanosti*, XXV/182, 1997, 139–155. Da Popper svoje razlage antične in moderne družbe ni zgodovinsko utemeljil, najbrž ni treba posebej poudarjati, omenimo pa lahko še njegovo notorično površno in pomanjkljivo ter

Gombrich je torej vasarijevsko-winckelmannovsko shemo dveh velikih vrhuncev umetnosti v zgodovini človeštva zлил s popperjanskim fetišiziranjem dveh velikih »odprtih« (demokratičnih, svobodnih) družb, antične atenske in sodobne postrenesancne zahodne družbe, in na tej povezavi utemeljil vse svoje preučevanje in vrednotenje umetnosti. Ključ te povezave med družbo in umetnostjo je ideja napredka. S tem, ko je prikazal, da je vsa umetnost v bistvu konceptualna, da je tudi najbolj naturalistična podoba rezultat procesa »sheme in korekcije«, je Gombrich pravzaprav prikazal, da je vsa umetnost v bistvu naturalistična: saj je »shema« primerna za korekcijo le, kolikor je že naturalistična, kolikor je njen cilj vselej že naturalizem.³¹ S tem, ko je prikazal, da je naturalističnost podobe mogoče doseči le z dolgotrajnim procesom »sheme in korekcije«, s premagovanjem tehničnih ovir, ki prehaja iz generacije v generacijo, z napredkom, ki je resničen in objektivni, saj boljše podobe preprosto ne vsebujejo več napak, ki jih slabše še vsebujejo, in superiornejše podobe vključujejo elemente, ki jih inferiornejše še ne premorejo, je Gombrich pravzaprav prikazal, da je napredovanje umetnosti imanentno in bistveno. Ideja napredka pa je neločljiva od ideje »odprte družbe«, saj je bistvo »odprte družbe« v tem, da njeni člani verjamejo, da je njene institucije mogoče izboljšati.³² Torej je umetnost, ki je bistveno naturalistična in bistveno napredujoča, tudi bistveno mogoča le v »odprtih družbah« in se je v vsej zgodovini likovnega ustvarjanja do razvoja naturalizma, do ravni *resnične* umetnosti vzdignila le dvakrat: v klasični antiki in italijanski renesansi, v Grčiji od 6. do 4. stoletja pr. n. št. in v sosledju slogov v Evropi od 12. do 19. stoletja.

Seveda so tudi grški umetniki svoje ustvarjanje začeli s shemo, ki so jo bili prevzeli od Egipčanov, vendar so se simetrični frontalni egipčanski figuri približali z drugačno »mentalno držo«, videli so jo z drugačnimi očmi. Nezasodovoljni z njeno otrplostjo in brezživljen-skostjo so to shemo začeli popravljati in po šestih generacijah eksperimen-

enostransko poznavanje filozofij, ki jih je napadal, ter njegovo notorično strategijo prostega privzemanja tujih dognanj, ki jih je izrazil v lastnem jeziku in jih ponudil kot svoja.

³¹ David SUMMERS, *Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image*, *Visual Theory: Painting and Interpretation* (ed. Norman Bryson), Cambridge 1991, p. 235.

³² GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 79.

mentiranja in postopnega izboljševanja jim je uspelo ustvariti povsem naturalistično podobo.³³ Toda kaj je povzročilo ta »grški čudež«? Gombrich je zatrdil, da tako revolucijo lahko pojasni le sprememba funkcije umetnosti. Prej so umetniški artefakti služili kultu, nadomeščali so pravo stvar, zato je zadostovalo, da podoba to stvar le nakazuje, da ostaja konceptualna in da umetniki sprejete likovne formule le ponavljajo. Zdaj pa je podoba dobila nalogo, da pripoveduje zgodbo, in pojavila se je zahteva po čim vernejšem upodabljanju dogodkov. V antični Grčiji so se namreč rodili kritični razum, filozofija in znanost, ljudje so se osvobodili ujetosti v praznoverne rituale, zavestna fikcija se je osamosvojila od mita in moralne parabole, grški um je odkril mračno področje »sanj tistih, ki so budni«, in s Homerjem je postalo važno ne le »kaj« zgodba pripoveduje, temveč tudi »kako«.³⁴ Gledalec se je odtlej razlike med stvarjo in podobo zavedal in v »igri umetnosti« zavestno sodeloval. Ta v analih človeštva edinstvena »grška revolucija« si zasluži vso slavo, saj so grški umetniki morali premagati človekov »naravni gon k shematičnemu«, k ponavljanju že znanega, ki je značilen za primitivne načine upodabljanja, ki se vsiljujejo, dokler se jim ne zavestno zoperstavimo, dokler ne premagamo strahu pred podobo oziroma njeno magično močjo;³⁵ premagati so morali ta »gravitacijski zakon« delanja podob in v tem je mimetična umetnost, ki so jo vzpostavili, sorodna spretnosti letenja.³⁶ Vzhodna bizantinska in zahodna srednjeveška umetnost sta

³³ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 114.

³⁴ Ibid., pp. 108–110.

³⁵ Delanje podob je namreč nevarno: ena sama napačna poteza in maska bo namesto dobrodušnega pridobila zlobni pogled, zato je strogo upoštevanje konvencij, ki edino lahko ubrani pred to nevarnostjo, nujno. »Egiptčanska metoda« likovnega ustvarjanja pa je varnejša še v enem smislu: medtem ko ponavljanje že dognane formule zagotavlja, da bodo vsi po njenem kopitu izdelani artefakti približno enako kvalitetni, je seveda grško eksperimentiranje včasih ustvarilo podobe, ki so »udarile mimo« (*misfired*), vendar se Grki teh težav niso ustrašili, saj so se bili podali na pot, s katere ni bilo več vrnitve. GOMBRICH 1963, cit. n. 22, p. 8; GOMBRICH 2000, cit. n. 2, p. 78; GOMBRICH 2002, cit. n. 24, p. 297. Popper: »Ni vrnitve v harmonično naravno stanje. Če se obrnemo, potem moramo do konca poti – se vrniti med zveri. Lahko se vrnemo med zveri. Toda če želimo ostati ljudje, obstaja ena sama pot, pot v odprto družbo.« POPPER 1963, I, cit. n. 29, pp. 200–201.

³⁶ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 121; GOMBRICH 2002, cit. n. 24, p. 291. Popper: »Ko rečemo, da naša zahodna civilizacija izvira iz Grkov, mora

grške formule prevzeli, toda naloga umetnosti ni bila več, da pripoveduje zgodbo, temveč da služi cesarski ceremonialnosti in da poučuje nevedne vernike, zato so iluzionistični učinki postali odvečni in umetnost se je vrnila k primitivnemu ponavljanju poenostavljenih shem.³⁷ Šele v renesansi se je spet rodilo »sveto nezadovoljstvo«, tisto nenehno iskanje, ki je za zahodno misel ostalo značilno vse do danes, in srednjeveška shema je postala nova začetna točka za nadaljne korekcije, spet je postala sredstvo za preučevanje realnosti.³⁸ Od renesanse dalje je umetnost spet rasla: z zavestjo, da je povezana z znanostjo in da lahko napreduje, in z zavestjo slave, ki je je lahko deležen umetnik, če prekosi svoje predhodnike, če se interpretiranja starih besedil loteva s pogumom.³⁹

S tem, da je vznik »grške revolucije« pripisal novi funkciji umetnosti, Gombrich seveda ni pojasnil ničesar. Trditi, da je funkcija ene umetnosti to, da služi rabi v ritualu, torej v konkretni družbeni praksi, in trditi, da je funkcija druge umetnosti to, da pripoveduje zgodbo, ne da bi povedali, kdo zgodbo pripoveduje, koga hoče z njo prepričati in zakaj, pomeni, da funkcij ne primerjamo na isti ravni. Gombrich je vprašanje konkretne družbene funkcije mimetične umetnosti preprosto izpustil. Ko je »grško revolucijo« pojasnil z zahtevo (*demand*), s hrepenenjem (*craving*), da bi dogodke, o katerih pripovedujejo pesniki in zgodovinarji, videli znova uprizorjene; ko je mimetično umetnost pojasnil s človekovim užitkom v uporabljanju lastnih posnemovalnih zmognosti;⁴⁰ ko je o naturalistični podobi torej razpravljal na ravni »naravnih gonov«, je mimetično podobo enostavno naturaliziral. Oziroma: s tem, da je mimetično podobo povezal z (abstraktno) razumskostjo in (abstraktno) pogumnostjo, je naturaliziral njeno superiornost. Skratka: o tem, zakaj ali čemu se je naturalizem pojavil, ne izvemo ničesar. Toda Gombrichu konec koncev ne gre za to, da bi to izvedeli. Povsem mu

mo vedeti, kaj to pomeni. To pomeni, da so Grki za nas začeli tisto veliko revolucijo, ki je, tako se zdi, še vedno v svojih začetkih – prehod iz zaprte družbe v odprto.« In: »Bili so [Grki] prvi, tako kaže, ki so storili korak od tribalizma k humanitarizmu.« POPPER 1963, I, cit. n. 29, pp. 175, 171.

³⁷ GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 125.

³⁸ Ibid., p. 148.

³⁹ GOMBRICH 1990, cit. n. 24, pp. 301, 436.

⁴⁰ Ernst H. GOMBRICH, *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, London 1999, p. 49; GOMBRICH 1990, cit. n. 24, p. 320; GOMBRICH 1960, cit. n. 8, p. 236.

zadostuje ugotovitev, da je razvoj naturalizma, ki ga je mogoče doseči le s kritiko in popravljanjem predhodnih načinov upodabljanja, mogoče le v družbah, ki kritičnost (torej razumskost) dopuščajo tako v politiki kot v umetnosti, v družbah torej, ki so republike državljanov: v antičnih Atenah in renesančnih Firencah.⁴¹ Gre mu najprej in predvsem za to, kakor pove v uvodu v *Umetnost in iluzijo*, da nas prepriča, da »tista izjemna bitja«, ki so prelomila urok, Popperjev »Platonov urok« »zaprite družbe«, zaslužijo naše veliko občudovanje.⁴² V končni fazi mu ne gre za občudovanje naturalistične umetnosti kot take, temveč za občudovanje »odprte«, torej dobre družbe. Ali natančneje: gre mu za občudovanje naturalistične umetnosti, ker ta reprezentira dobro družbo.

Gombrich pa je prevzel tudi Popperjevo sovraštvo do »historicisma«, ki »odprto družbo« ogroža in ki se v sodobnejšem času pojavlja v dveh oblikah: na eni strani kot desni rasizem ali fašizem, ki se upravičuje z biološkim zakonom, in na drugi strani kot levi marksizem, ki se utemljuje na ekonomskem zakonu; oba pa seveda izvirata iz Heglove »preroške filozofije«, ki pomeni prepород platonskega in aristotelskega, atenske demokraciji sovražnega »tribalizma«. Čeprav je Popperja k pisanju *Odprte družbe* spodbudil vzpon nemškega nacizma, pa je osrednja točka te knjige, ki opozarja na nevarnost, v kateri se je znašel svobodni svet in proti kateri se je treba boriti, marksizem: ki je sicer le ena izmed mnogih napak v našem grajenju boljšega in svobodnejšega sveta, vendar najčistejša, najbolj razvita in najnevarnejša napaka.⁴³ Na tem temelju se je tudi Gombrich zoperstavljal »nevarnemu« historiciističnemu »kulturnemu relativizmu« svojih akademskih predhodnikov, sodobnikov in naslednikov, zoperstavil se je tako Heglovi metafiziki, ki zanika posameznika in ubija racionalnost, kot Marxovemu rušenju metafizike, uničevanju tradicionalnih vrednot.

Heglu je uspelo uročiti domala vse »vodilne junake nemško govoreče umetnostne in kulturne zgodovine«: od Schnaaseja preko Burckhardta, Wölfflina, Lamprechta, Riegla in Dvořáka do Panof-

⁴¹ GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 78. O *napačnem* gospodarskem, družbenem in političnem enačenju antične Grčije in renesančne Italije ter sodobne Evrope cf. MOSES I. FINLEY, *Antična in moderna demokracija*, Ljubljana 1999; PERRY ANDERSON, *Rodovniki absolutistične države*, Ljubljana 1992, pp. 161–168.

⁴² GOMBRICH 1960, cit. n. 8, pp. 7, 20.

⁴³ POPPER 1963, I, cit. n. 29, p. viii; POPPER 1963, II, cit. n. 29, p. 81.

skega.⁴⁴ Zapeljal jih je v »fiziognomično zmoto« (*physiognomic fallacy*), ki napačno postulira, da je umetnostni slog izraz kolektivističnega duha, duha nekega ljudstva ali nekega obdobja, da je torej mogoče vse vidike neke kulture zvesti na en sam ključni vzrok.⁴⁵ Zapeljal jih je v zmoto, ki preteklost vidi kot sosledje slogov, od katerih naj bi vsak premogel svoje bistvo, saj naj bi vsak predstavljal poseben pogled na svet; zapeljal jih je v zmotno prepričanje, da je z »eksegetsko metodo« ta »bistva« različnih slogov mogoče dognati in opredeliti.⁴⁶ Iz te »fiziognomične zmote« izhajata namreč dve nevarnosti: tako nastala enostranska definicija sloga, »tisti simulaker razlage«, se ponuja kot dokončni odgovor in zaustavi, *zapre* vsako morebitno nadaljne raziskovanje; še nevarnejši pa je vtis, ki ga tovrstne razlage ustvarijo, vtis, da so različne kulture medsebojno povsem neprimerljive in ki botruje zanikanju humanističnega prepričanja o enotnosti človeštva in s tem objektivnem merilu resnice, ki botruje vzponu »kulturnega relativizma«.⁴⁷ Gombrich priznava, da so si Heglovi nasledniki prizadevali, da bi se znebili »sramotnih potez Heglove metafizike«, vendar njegove poenotene vizije niso bili pripravljene žrtvovati in uspelo jim je le to, da so fantazmatski *Volkgeist* nadomestili s »spreminjajočimi se pogoji produkcije«, kakor je bil storil Marx, ali pa da so ga kakor Lamprecht, Dilthey in Riegl prevedli v psihološke termine; niso pa opustili svojega iskanja »bistva«, niso se znebili »aristotelskega esencializma«, na katerem »odprti družbi« nevarni »historicizem« temelji.⁴⁸ Gombrich zagotavlja, da se ne bori z mlino na

⁴⁴ Ernst H. GOMBRICH, *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford 1984, pp. 63–62. Edini umetnostni zgodovinar, ki Gombrichovega očitka, da je hegeljanec, ni bil deležen, je bil očitno Warburg.

⁴⁵ GOMBRICH 1963, cit. n. 22, p. 112; GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 46.

⁴⁶ GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 43.

⁴⁷ GOMBRICH 1963, cit. n. 22, p. 114; GOMBRICH 1991, cit. n. 19, p. 8. Popper: »Znanstveni rezultati so ‚relativni‘ (če naj sploh uporabim ta izraz) le kolikor so rezultati določene stopnje znanstvenega razvoja in podvrženi temu, da jih bo potek znanstvenega napredka nadomestil z novimi. Toda to ne pomeni, da je ‚relativna‘ resnica. Če je trditev resnična, je resnična za vselej.« In: »Povedali smo že, da je racionalizem tesno povezan z vero v enotnost človeštva. Iracionalizem, ki ni zavezan nobenim pravilom konsistentnosti, pa je lahko zvezan s katerimkoli verovanjem, vključno z verovanjem v bratstvo ljudi ...« POPPER 1963, II, cit. n. 29, pp. 221, 232.

⁴⁸ GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 43; Ernst H. GOMBRICH, Style, *The Art of Art History: A Critical Anthology* (ed. Donald Preziosi), Oxford – New

veter, ampak z resničnimi velikani, ki nosijo (strašna) imena »estetski transcendentalizem«, »historični kolektivizem«, »historični determinizem«, »metafizični optimizem«, in »(dialektični) relativizem«; z njimi pa se bori tako, da jim zoperstavlja svoje kritičnorazumsko, racionalno, empiristično zatorej resnično preučevanje umetnosti.⁴⁹ Toda, opozarja Elkins, Gombrichova trditev, da je treba hegeljanstvo premagati z empiricizmom, je napačna in vodi k le nadaljnemu sprejemanju in rabi hegllovskih postavk: Popper sam ugotavlja, da metafizike ni mogoče ovreči z empiričnim dokazom, saj so ovrgljive le znanstvene trditve. Gombrich je, enako kot njegovi zgoraj omenjeni predhodniki in sodobniki, hegeljansko metafizično shemo pravzaprav ohranil, Heglov *Volkgeist* le zamenjal s »posameznikom«, abstraktnim pripadnikom in privržencem abstraktne »odprte družbe« in Heglov teleološki model zgodovinskega razvoja le nadomestil z enako sebe samega napovedujočim evolucionističnim modelom.⁵⁰

Gombrich torej prisega, da mu gre za racionalno preučevanje umetnosti. Ko pa so njegovi mlajši kolegi, predstavniki t. i. nove umetnostne zgodovine, gombrichovske trditve o nenadkriljivosti zahodnoevropske mimetične umetnosti začeli kritično pretresati, se jim je

York 1998, p. 158. Vendar se je doslednosti Gombrich pripravljen odreči in pripominja, da obstaja tudi aristotelski esencializem neškodljive in celo zakonite vrste, saj lahko objektivno ugotovimo, ali neka forma ustreza neki normi, in ker sta upodobitev jasne pripovedi in upodobitev telesne lepote normi, ki imata nesprenemljiv pomen, torej vendarle obstaja »bistvo« klasike, okoli katere lahko razvrstimo vse ostale umetnine. Nikakor pa ne obstajajo posamezna »bistva« drugih slogov, saj so se izoblikovali kot nasprotovanje klasiki, bistveno jim je le to, da so »ne-klasični«. GOMBRICH 1990, cit. n. 24, pp. 196, 202, 225–226.

⁴⁹ GOMBRICH 1984, cit. n. 44, p. 63; GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 50. Popper: »Moj namen ni toliko ta pojav [neizmernost Heglovega vpliva] pojasniti, kolikor se z njim boriti.« POPPER 1963, II, cit. n. 29, p. 30.

⁵⁰ James ELKINS, Art History without Theory, *Critical Inquiry*, XIV, 1988, pp. 361–367. Evolucionizem ponuja znanstveno jamstvo »za neki projekt inženirja v angleški industrijski družbi 19. stoletja: za legitimizacijo svobodnega podjetništva in ustrežajočega političnega individualizma in konkurence. [...] Evolucionistična ideologija deluje kot samoupravičevanje interesov nekega tipa družbe, ki je v spopadu s tradicionalno družbo na eni strani in z družbeno zahtevo na drugi. Z ene strani antiteološka ideologija, z druge strani antisocializem.« Georges CANGUILHEM, Kaj je znanstvena ideologija?, *Vestnik IMŠ*, VIII/2, 1987, pp. 14, 15.

zoperstavljal s postavko, da zgodovina umetnosti ni eksaktna znanost.⁵¹ Res je, da mora zgodovinar pri interpretiranju tekstov in ocenjevanju avtentičnosti slik upoštevati stroga objektivna merila, vendar se humanistika od znanosti loči po tem, da temelji na sistemu vrednot; zato subjektivnosti iz humanistike ne moremo in tudi ne smemo povsem pregnati, saj bi to pomenilo, da jo dehumaniziramo.⁵² To pa še zdaleč ne pomeni, da smemo pristati na *anything goes*: tudi zgodovinar, enako kot znanstvenik ali umetnik, ne začneja iz nič, temveč svoje raziskovanje pričene s hipotezo, da so bile vrednote v zgodovini že realizirane.⁵³ Naša civilizacija nam predaja kanon velikih pesnikov, skladateljev in umetnikov in naloga humanista je, da to kulturno dediščino človeštva interpretira in ohranja, da jo preda prihodnjim generacijam.⁵⁴ Michelangelo, Rafaelu, Rubensu, Rembrandtu, Van Goghu, Cézannu, »kulturnim herojem, bogovom našega posvetnega Panteona«, ki za nas razsvetljujejo področja uma, ki bi brez njih ostala v temi, se moramo približati s spoštovanjem in ponižnostjo; umetnosti ne moremo in ne smemo presojati nepristransko, k njej moramo pristopiti z ljubeznijo, polni čudenja in občudovanja.⁵⁵ Gombrich torej ponuja oziroma vsiljuje religijo: vero v umetnost, v njeno vzvišenost in nedotakljivost. Medtem ko je Gombrich v *Zgodbi o umetnosti* (1950) umetnostni kanon, v katerem so utelešene družbene, moralne in estetske vrednote naše civilizacije,⁵⁶ ponujal kot zgodbo in ga v *Umetnosti in iluziji* (1960) poskušal »znanstveno« utemeljiti in upravičiti, ga je v *Idealih in idolih* (1979) končno ponudil kot *credo*, ki ga je treba braniti pred birokrati od zunaj in pred

⁵¹ GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 168.

⁵² GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 16; GOMBRICH 1991, cit. n. 19, p. 71.

⁵³ GOMBRICH 1984, cit. n. 44, pp. 16, 17; GOMBRICH 1979, cit. n. 9, pp. 54, 166. Popper: »Nedvomno zgodovine brez določenega stališča ne more biti; enako kot naravoslovne znanosti mora zgodovina biti *selektivna*, če naj se ne zaduši v poplavi nezadostnega in nepovezanega materiala. Edina pot iz te zagate je, tako verjamem, da v svojo zgodovino zavestno vpeljemo *vneprej izbrano stališče*; to pomeni, pisati *zgodovino, ki nas zanima*.« POPPER 1986, cit. n. 29, p. 150. »To pa, seveda, ne pomeni, da so vse [zgodovinske] interpretacije enakovredne.« POPPER 1963, II, cit. n. 29, p. 266.

⁵⁴ GOMBRICH 1979, cit. n. 9, pp. 115, 171, 207; GOMBRICH 1963, cit. n. 22, p. 107.

⁵⁵ GOMBRICH 1979, cit. n. 9, pp. 16, 84, 154; GOMBRICH 1984, cit. n. 44, p. 25.

⁵⁶ GOMBRICH 1991, cit. n. 19, p. 73.

heretiki od znotraj.⁵⁷ Kot *credo*, za katerega se je treba boriti proti vladnim organom, ki z nezadostnim financiranjem visokošolskih ustanov pospešujejo izumiranje klasične učenosti, ki je v sodobni industrijski družbi že tako ogrožena, in za katerega se je treba boriti z »novo umetnostno zgodovino«, ki je včasih, ne pa nujno, zavezana marksističnemu interpretiranju in ki si z zaklinjanjem, da ji gre za odstranitev buržoaznih predsodkov in akademskega konservativizma, v resnici prizadeva za zrušitev občečloveških vrednot, za razčlovečenje človekoslovja.⁵⁸

Tako Gombrich te nove umetnostnozgodovinske pristope obtožuje lažne nepristranskosti (lažne zato, ker je nemogoča) in se nika kor ne strinja, da bi se bilo treba v umetnostni zgodovini ukvarjati tudi z manjšimi mojstri in obrtnimi izdelki, saj ni navsezadnje v tem pristopu prav nič novega – pravzaprav disciplina, ki se ukvarja s tem, že obstaja in ji je ime arheologija.⁵⁹ Po drugi strani pa jih obtožuje pretirane pristranskosti, celo enostranskosti in ugotavlja, da se dandanes piše o vsem, le o umetnosti ne; ne zanika, da so študije o ženskah, o črncih ali o umetnostnem trgu lahko zanimive, toda konec koncev človek zagotovo lahko zahteva, naj se zgodovina umetnosti ukvarja z umetnostjo.⁶⁰ Jezi ga ta »humanistična moda«, ki se zoperstavlja zdravemu razumu in ki svojim privržencem daje občutek superiornosti in jih odrešuje sodelovanja v racionalnem razpravljanju; jezi ga ta množica med seboj tekmujočih teorij: marksizem, rasizem, psihoanaliza, strukturalizem; jezi ga ta »kult idolov«, ki mlade odvrča od humanistične »resnične vere« in jih spodbuja, da se priklanjajo »plemenskimi herojem«, imenovanim Heidegger, Lacan, Lévi-Strauss, Adorno; in zoper zahtevo »vse ali nič« teh mladih generacij, teh »fanatičnih freudovcev« in »ortodoksnih marksistov« poziva k ponižnosti zrelega humanista.⁶¹ Zgodovinarjevi rado vednosti, zatrjuje Gombrich, se ne sme postavljati teoretskih omejitev, važna je motivacija in ne metoda, in kljub temu da se ponekod zavzema

⁵⁷ Jan GORAK, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London – Atlantic Highlands, N. J. 1991, p. 116. Dobesedno kot *credo*: ki se zaključí z besedo »amen«, cf. GOMBRICH 1979, cit. n. 9, pp. 22–23.

⁵⁸ GOMBRICH 1984, cit. n. 44, p. 8; GOMBRICH 1991, cit. n. 19, pp. 25–32, 71.

⁵⁹ GOMBRICH 1991, cit. n. 19, p. 71.

⁶⁰ GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 177.

⁶¹ Ernst H. GOMBRICH, Representation and Misrepresentation, *Critical Inquiry*, XI, 1984, p. 199; GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 122; GOMBRICH 1991,

za Popperjevo »logiko situacije«, za neke vrste metodološko pravilo za rokovanje z zgodovinskimi situacijami, ki temelji na predpostavki, da ljudje delujejo v skladu z lastnimi interesi, drugje zatrjuje, da nima svoje metode in je tudi noče, da je njegova edina metoda zdravi razum, neke vrste intuicija glede tega, kje je treba iskati razlago ali odgovor na zastavljeno vprašanje.⁶² Potem ko je priznal, da Michelangelove veličine ne zmore argumentirano dokazati, je Michelangela za svoj kanon izbral na podlagi vere in upanja (enako kot je Popper ves svoj racionalizem zgradil na fundamentalni *veri* v razum), ker *verjame*, da je Michelangelo boljši od Dalija, saj je namreč kvaliteta dela nekaj, kar je zakoreninjeno v naši celotni civilizaciji, civilizacija pa je mreža vrednostnih sodb, za katere je bolje, da ostanejo implicitne, saj lahko s preveč govorjenja umetnost pokvarimo.⁶³ Interpretacija »discipliniranega humanista«, ki jo potrebujemo, saj so vélike umetnine po svoji strukturi tako bogate in potentne, da njihovega sporočila brez zgodovinarjeve pomoči ne moremo razumeti, mora biti enaka delu nastopajočega umetnika, se mora omejiti na poustvarjanje umetnosti in s tem poskrbeti za ohranjanje v umetnosti utelešenih vrednot.⁶⁴ Seveda ni Gombrich »občečloveških vrednot«, h katerim je ves čas neumorno in vneto pozival, nikjer opredelil, kot da

cit. n. 19, pp. 38–39. Popper v intervjuju z Adamom Chmielewskim: »Filozofijo nasploh obvladujejo različni modni trendi: historicizem, strukturalizem, novi historicizem, poststrukturalizem, postmodernizem in drugi – vse to ni nič drugega kot filozofska moda. Toda moda je v znanosti ali filozofiji nekaj strašnega.«, in: *Časopis za kritiko znanosti*, XXV/186–187, p. 19. Popper: »Marksisti so navajeni, da nasprotnikovo nerazumevanje pojasnijo z njegovo razredno pristranskostjo, in sociologi znanosti z njegovo totalno ideologijo. S takimi metodami je zlahka rokovati in so prijetna zabava za tiste, ki z njimi rokujejo. Toda očitno je, da uničujejo temelje racionalne razprave, in morajo voditi, v končni fazi, v anti-racionalizem in misticizem.« In: »Kar bom imenoval ‚pravi racionalizem‘, je Sokratov racionalizem. Je zavest o lastnih omejitvah, intelektualna skromnost tistih, ki vedo, kako pogosto se motijo, in kako so v tem vedenju odvisni od drugih. Kar bom imenoval ‚psevdo-racionalizem‘, je Platonov intelektualni intuicionizem. Je neskromna vera v lastne superiorne intelektualne darove, trditev, da si bil vpeljan, da si pooblaščen, in da veš zagotovo.« POPPER 1963, II, cit. n. 29, pp. 216, 227.

⁶² GOMBRICH 1979, cit. n. 9, p. 133; GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, pp. 140, 169.

⁶³ GOMBRICH 1979, cit. n. 9, pp. 163, 171; GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 169.

⁶⁴ GOMBRICH 1984, cit. n. 44, p. 17; GOMBRICH 1963, cit. n. 22, p. 67; GOMBRICH 1991, cit. n. 19, p. 72; ERNST H. GOMBRICH, *Reflections on the History of Art: Views and Reviews* (ed. Richard Woodfield), Oxford 1987, p. 86.

mu ne bi bilo treba; na eksplicitno vprašanje, kaj so te vrednote, za kate-re se bori, pa je odgovoril tako, da jih je izenačil s »tradicionalno civilizacijo zahodne Evrope«. ⁶⁵

Gombrich je torej tri bojne fronte prevzel od Popperja: boril se je za naturalistično umetnost, ki je svoja dva vrhunca dosegla v dveh »svobodnih« družbah, in zoper hegeljance in marksiste, ki pomen naturalistične umetnosti relativizirajo, ki »odprto družbo« s svojo iracionalnostjo ogrožajo. Sam se je izrekel za racionalista, »strastnega racionalista«, ⁶⁶ in pri tem racionalizem razumel kot »držo pripravljenosti prisluhniti kritičnim argumentom in se učiti iz izkušenj. V svojem temelju je to drža, ki prizna, da *se morda motim in imaš morda prav ti, trudoma pa se bova približala resnici*«. ⁶⁷ Zdi pa se, da lastnega racionalizma Gombrich ni ravno rad *udejanjal*. Ker je prevzel Popperjevo prepričanje, da je racionalizem bistveno kritičen in iracionalizem bistveno dogmatičen, ⁶⁸ je morda mislil, da je dovolj, da se deklarativno opredeli za racionalista. V njegovi neprizivni opredelitvi za racionalizem na eni in v nedoslednosti v udejanjanju »strastnega racionalizma« na drugi strani lahko prepoznamo Gombrichov preobrnjeni *ratio*: če je namreč v naravi racionalizma, da je kritičen, in v naravi iracionalizma, da je dogmatičen, in če se razglasim za racionalista, lahko dogmatično trdim, da so iracionalistični tisti drugi – tisti drugi, ki ravno prevprašujejo mojo dogmatičnost. Iz razpravljanja jih lahko diskvalificiram že na samem začetku in mi njihovih argumentov, ki niso kritični (temveč iracionalno dogmatični) in ki zato sploh niso zares argumenti, ni treba niti slišati. Kljub temu pa se moram boriti z njimi. Boj, ki ga je Gombrich bil na polju interpretiranja umetnosti, navsezadnje ni bil toliko boj za »objektivno resnico«, kot bi Gombrich sam rad verjel, kolikor boj za to, *kdo* je lahko njen glasnik.

⁶⁵ GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 180. Morda pa si lahko pomagamo s Popperjem: »Ta [Periklejev] individualizem, združen z altruizmom, je postal osnova naše zahodne civilizacije. Je osrednja doktrina krščanstva (sveti spisi pravijo ‚ljubi svojega soseda‘ in ne ‚ljubi svoje pleme‘); in je jedro vseh etičnih doktrin, ki so zrasle iz naše civilizacije in ki so jo spodbujale.« Individualizem, združen z altruizmom, ki ga uteleša protekcionizem demokratičnih držav, ki šibke branijo pred ustrahovanjem močnih. POPPER 1963, I, cit. n. 29, pp. 102, 112, 115.

⁶⁶ GOMBRICH – ERIBON 1993, cit. n. 4, p. 168.

⁶⁷ POPPER 1963, II, cit. n. 29, p. 225.

⁶⁸ Ibid., p. 239.

UDK 7.072:929 Gombrich E. H.

| GOMBRICH'S FIGHT

The first major work by Ernst Hans Gombrich (1909–2001) was *The Story of Art* (1950), in which he outlined the development of artistic representation from its beginnings in ancient Egypt, where artists built their art on “what they knew” about the world, to the achievements of the Impressionist painters, who succeeded in capturing “what they saw”. He sets the story between a chapter on primitive art, when art was still completely subordinated to its ritual function, and a chapter on modern art, when art that abandoned the mimetic tradition no longer exists. In this story, art reaches two climaxes. Twice it ascended the level of naturalistic representation and majestically rose to freedom: for the first time in classical Greece, in Periclean Athens, and for the second time during the Renaissance, in free Italian cities. Just as Greek artists rejected and transcended the primitive repetition of formulas characteristic of Egyptian masters, the Renaissance artists rejected and transcended the formulas of medieval masters and introduced the tradition of naturalistic representation that lasted until the 19th century, when the Impressionists brought it to yet another and final climax.

To present a scientific explanation and proof for this story, Gombrich based his next work, *Art and Illusion* (1960), on the scientific and epistemological theory of Karl R. Popper (1902–1994). First he discredited our usual presumption that the painter simply paints what he sees. He showed that any form of artistic creativity starts with a scheme that only approximately defines what the painter wishes to paint. The painter continues by comparing this scheme with the natural motif, correcting it until it resembles the motif. Consequently, Gombrich proved that all art is in fact conceptual – that there is no real difference between primitive abstract images and naturalistic art. Then he proceeded with the question of what had brought about the “Greek revolution” – what made Greek artists abandon the primitive repetition of artistic formulas and take the path of illusionist art. In his search for the answer to this question, Gombrich relied on Popper’s social-political theory of “the open society”, which Popper presented in his work *Open Society and Its Enemies* (1945). In this book, which he published with Gombrich’s help and which became one of the most powerful instruments of McCarthy’s witch hunt, Popper builds his argument around the differences between us, the critical rational individuals living in a democratic society, and those who are still caught in the trap of tribal superstition and who live in tyranny or want to re-establish a tribal state. Gombrich thus found the answer to his question in the change in art’s function: a primitive artist made his images to be used in a ritual, whereas a Greek artist began to tell stories with his. Liberal Athenian democracy gave rise to the critical mind; people stopped treating the

P R E G L E D N I Č L A N K I

image as an idol and demanded that it represents its story in the most accurate, realistic way.

However, by building his theory on the change in art's function Gombrich did not explain anything. Claiming that the function of one art is to be used in a ritual and the function of the other is to represent a story without saying who tells the story, to whom and why, means that functions are not compared at the same level. In reality, Gombrich did not want to explain the beginnings of naturalistic art. His main intention was to show that great (naturalistic) art, which demands a liberal-minded artist with a critical attitude towards his predecessors, was possible only in our free, open society.

Gombrich adopted not only Popper's glorification of open society, but also his hatred towards the "historicism" that threatens open society in two forms: as rightist fascism and leftist Marxism. Both of them originate in Hegel's "prophetic philosophy", which represents the rebirth of Platonic and Aristotelian tribalism, which is hostile to Athenian democracy – whereas the greatest threat to our building a better, freer world is Marxism. Gombrich accused his academic predecessors and contemporaries – Schnaase, Burckhardt, Wölfflin, Lamprecht, Riegl, Dvořak and Panofsky – of succumbing to the "Hegelian paradigm", which denies the individual, and to the "physiognomic fallacy", which falsely states that an art style is an expression of a collectivist spirit: the spirit of a nation or a period. He opposed these through his critical, rational and empirical research on art. He accused his younger colleagues – representatives of "new art history", who began to critically examine Gombrich's statements about the supremacy of European mimetic art – of causing a Marxist dehumanisation of the humanities and a destruction of universal human values. After he confessed that he could not present unassailable proof of Michelangelo's greatness, he selected Michelangelo as the foundation stone of his canon on the basis of "faith and hope" (just as Popper built his rationalism on a fundamental *faith* in the human reason) and offered this canon as a *credo* of humanistic "true faith", which must be passionately defended against the heretic Marxist new art history that glorifies the "cult of idols" and bows to "tribal heroes" such as Heidegger, Lacan, Lévi-Strauss and Adorno.

As a champion of naturalistic art, which was supposed to be an emblem of the free society, and as an opponent of the Hegelians and Marxists, who present the significance of naturalistic art as relative and are a threat to open society, Gombrich did not after all fight for "objective truth" in the interpretation of art, but to define who can be the herald of this truth.