

Miklavž Komelj

O slikarstvu Alenke Gerlovič¹

I.

Alenka Gerlovič je kot slikarka v javnosti prvič nastopila med drugo svetovno vojno s svojimi partizanskimi grafikami, plakati in scenografijo na osvobojenem ozemlju v Beli krajini. Tak začetek javnega delovanja je bil skrajno angažiran in poudarjeno etičen: njena partizanska dela so dokumenti njene jasne in brezkompromisne pozicije v kontekstu antifašističnega boja, obenem so ob svojem nastanku – tako kot vsa partizanska umetnost – pomenila tudi simbolno orožje v tem boju.

Dela, s katerimi je Alenka Gerlovič prišla do svojega značilnega slikarskega načina, so začela nastajati približno četrto stoletja pozneje, ko se je slikarka, ki se je v vmesnem času posvetila predvsem pedagoškemu delu, upokojila. Nato je po premagani težki bolezni doživela pravo slikarsko prerodenje; z nenavadno svežino in voljo je povzela izkušnje preteklih let in jih zgostila v nov začetek: nastajati so začele harmonične podobe geometriziranih krajin, zlasti mediteranskih, ki dosegajo subtilne učinke napetosti med precizno strogostjo geometrije in haptično materialnostjo, poudarjeno z dodajanjem različnih polnil k disperzijskim vezivom – prav odkritje možnosti, ki jih ponuja takšna slikarska tehnika, je bilo za njen slikarski razvoj ena pomembnih spodbud.

A tudi vmes se je v njenem slikarstvu veliko dogajalo: to je bilo obdobje, v katerem so se zgoščala tista likovna spoznanja, ki so prišla do izraza v njenem zrelem ustvarjalnem obdobju, hkrati pa so se ob posameznih slikah odpirale tudi možnosti

¹ Neposredno spodbudo za pričujoče besedilo mi je dala razstava donacije Alenke Gerlovič v Posavskem muzeju Brežice, ki je bila na ogled od februarja do aprila 2005.

drugačnega slikanja; ponekod lahko opazimo zanimivo slikovitost, "magičnost", doseženo s teatralnim svetlobnim kontrastiranjem (npr. *Štanjel III*, 1960) itd.; marsikaj je očem javnosti ostajalo tudi skrito: na primer (še le pred kratkim razstavljeni) v petdesetih letih nastali cikel odličnih risb iz Makedonije, ki ima s svojim prikazovanjem tamkajšnjega slikovitega arhaičnega življenja danes izrazito etnografski pomen (slikarka ga je nedavno podarila ljubljanskemu Etnografskemu muzeju).

Med slikarkinimi partizanskimi grafikami in njenimi zreli deli bi po slogovnih značilnostih na prvi pogled komaj lahko našli kaj skupnega – čeprav nam zelo pozorno gledanje njenih partizanskih grafik lahko odkrije tudi nekaj fascinacije s tistimi likovnimi problemi, ki so jo vznemirjali pozneje. Tako lahko na primer v grafiki *Kamnolom* odkrijemo posebno fascinacijo s teksturo, ki je tako pomembna za slikarkina poznejša dela. Grozljiva podoba taboriščnika, ki se je zgrudil od navora na prisilnem delu v kamnolomu, obkrožen z nacističnimi rablji, dobiva svojo halucinantno intenzivnost od plastično sugeriranega drgetanja kamnov v sončni luči. Pretresljivi vsebinski učinek te grafike je povezan z občutkom materialnosti kamna v ostri svetlobi. Grafika *Pogreb* pa dosega vsebinsko napetost s tem, da je tisti del površine, ki je vsebinsko najpomembnejši, puščen nezarezan kot sorazmerno veliko polje nediferencirane črne, ki sugerira grob; v tem spet lahko vidimo rahlo nakazano napoved poznejših subtilnih izrab napetosti med območji, na katerih so zgoščeni glavni likovni poudarki, in velikimi polji nediferencirane površine v slikarškim zrelem opusu. Vse te povezave s poznejšimi deli pa so komaj nakazane; o svoji partizanski grafiki je Alenka Gerlovič v kontekstu retrospektivnega pogleda na svojo slikarsko pot zapisala: "Partizanska grafika je bila zame neznakična, saj po svoji naravi nisem figuralik, ampak krajnarka, česar sem se zavedla šele pozneje".²

Vendar pa bi tu rad poudaril neko drugačno povezavo med njenimi partizanskimi začetki in njenimi zreli deli, ki se dogaja na ravni temeljnega odnosa do sveta – čeprav morda prav to na prvi pogled ni tako razvidno, saj se nasproti nemirnim prizorom partizanskih grafik pojavi v najboljših zrelih delih veličasten "apoliničen" mir, prostranstva tišine. Toda prav v teh delih se obenem onkraj kakršnega koli aktualizma v odnosu do sveta nadaljuje neka globoka angažiranost. Takšna trditev morda zveni nenavadno, zato bi jo rad nekoliko natančneje pojasnil.

Nikakor ne mislim samo na to, da je na primer v njenih podobah gozdov zavestno obujen spomin na partizane (eno od slik je na primer naslovljena z baladnimi verzi Mateja Bora) ali da je naslikala *Kornat v miru* in *Kornat v vojni*; mislim na učinke, ki so vzpostavljeni v njenih najboljših slikah in ki bi jih lahko označil kot učinke človeškega dostojanstva (tudi tam, kjer gledamo puščavske pokrajine brez sledi človeka) in ponekod celo kot heroičnost.

² Alenka Gerlovič: *Moja pot, Likovne besede*, 69/70, zima 2004, str. 99.

Poudarjena lepota teh slik dobiva neko izrazito etično vrednost – zahtevo po prečiščevanju likovnih sredstev razumem v tem smislu: ob pozornem gledanju apelira skrajna prečiščenost likovnih sredstev na takšno senzibilizacijo gledalčevega pogleda, skozi katero lepota dobiva transformativno moč – ki je popolno nasprotje estetizacije. Poudarjena racionalna obvladanost, ki uporablja ostra nasprotja in jih uravnotežuje v izrazito harmoničnih celotah, ne da bi ta nasprotja v njih izgubila svojo ostrino, se spreminja v neko vsebinsko sporočilo.

O tem je slikarka sama zelo jasno spregovorila. Ko v katalogu razstave leta 1990 piše o harmoniji in miru svojih slik in svojem doživljanju narave, zlasti mediteranske, ki jo občuti kot “čistost, skladnost in popoln red”, dodaja: “Morda je to zato, ker pripadam generaciji, ki je zrasla v iluziji, da je mogoče doseči skladnost tudi v človeški družbi”. O svojem temperamentu pri tem izjavlja, da “je sicer racionalen, redoljuben, nagnjen k jasnemu načrtovanju, a tudi nemiren, močno aktiven”.³ In v katalogu razstave v ljubljanski galeriji Equrna leta 1999 piše, da je “jasna, asketska podoba mogočne, čiste narave, njena tiha harmonija” v njenih slikah “morda izraz želje po harmoniji sveta in življenja sploh”.⁴

Za hip se še enkrat vrnimo k slikarkinim partizanskim grafikam: poleg motivov, neposredno povezanih z bojem, tipičnih za vse partizanske umetnike, najdemo v grafikah Alenke Gerlovič že v sami izbiri motivov tudi nekaj izrazito osebnih vsebinskih poudarkov; eden od njih je motiv partizanske ljubezni (likovno je med njenimi partizanskimi grafikami *Partizanska ljubezen* sicer ena najšibkejših – to je tudi prva grafika, ki jo je naredila v partizanih). Pri tem pa je značilno, da prav tak poudarek, poudarjanje intimnosti sredi boja, za slikarko nikakor ni pomenil nekakšnega intimističnega umika v neangažiranost, ampak – prav nasprotno – izhodišče za zavzetje kar najbolj angažiranega odnosa do sveta in do umetnosti. (V tistem smislu, kot se to dogaja v Kajuhovih pesmih.) O tem najlepše govori slikarkino spominsko pričevanje o diskusiji v Slovenskem umetniškem klubu v Črnomlju, jeseni 1944, kjer sta po njenem spominjanju polemizirala zagovornik “brezčasne umetnosti” Josip Vidmar, ki je trdil, da ostaja v človeku “skrita kamrica” srca vedno nedotaknjena od vseh družbenih pretresov, in Boris Kidrič, ki je poudarjal, kako bo z antifašističnim bojem povezana transformacija družbe preobrazila tudi človekovo intimo – tudi odnose med moškim in žensko. Alenka Gerlovič piše, da je takrat na tihem dala prav radikalnejši Kidričevi poziciji, od katere je pričakovala emancipacijo žensk v novi družbi, ki naj bi jo priboril NOB.⁵ Ravno tematika ljubezni je bila torej zanjo v partizanski grafiki mesto najčistejše izpostavitve politične razsežnosti.

³ Slikarkino besedilo v katalogu: *Alenka Gerlovič: Retrospektivna razstava*, Mestna galerija in Galerija Rebeka, Ljubljana, oktober 1990.

⁴ Slikarkino besedilo v katalogu: *Alenka Gerlovič: Galerija Equrna*, 17. september–11. oktober 1999.

⁵ Prim. Alenka Gerlovič: *Moja partizansščina*, Borec, 1987, str. 132.

Intimnost ni intimizem in lepota ni estetizacija. Rad bi poudaril ravno to razliko. Razliko, v kateri lahko dobiva čista lepota moč rezistence. Ki jo je na primer tako dobro poznala Rosa Luxemburg – kar naprej jo poudarja v svojih pismih iz ječe; tako na primer v nekem pismu Sophie Liebknecht opisuje pokrajino Korzike – heroično pokrajino, ki v tem opisu zelo močno korespondira tudi z načinom, kako gleda in slika pokrajine Alenka Gerlovič⁶:

Zamislite si širno, heroično pokrajino s strogimi konturami gora in dolin, zgoraj ničesar razen golih zaobljenih skalnih vrhov, spodaj razkošne oljke, lovrikovci in kostanji. In nad vsem tišina iz pradavnine ("eine vorweltliche Stille") – nobenega človeškega glasu, nobenega ptičjega klica, samo nekje med kamni drsi rečica ali pa v višavi šepeta veter med skalami – še isti, kot je napenjal Odisejevo jadro. In kar srečate ljudi, so popolnoma uglaseni s pokrajino.

Za to, da je bilo podajanje takšnega videnja veličastne in čudovito lepe pokrajine v odnosu do težke realnosti, v kateri je Rosa Luxemburg pisala to pismo, neka oblika rezistence, ne pa nemara oblika romantično estetiziranega bega pred to realnostjo (v tem je temeljna in nepomirljiva razlika), je nedvomno bistvena sama pozicija izjavljanja, vzpostavljena onkraj same logike teksta: takšen pomen daje njenemu spominskemu videnju ravno njena siceršnja nepopustljivo angažirana aktivnost, v odnosu do katere prostor, segajoč od njenih aktualnih političnih bojov do te "brezčasne" in neskončno tihe davne pokrajine, ni distanca, ampak razpon. Hkrati pa ravno odprtost za daljne in tuje svetove šele omogoča popolno angažiranost: šele ves ta razpon daje prostor za takšno družbenotransformativno delovanje, kakršno si je Rosa Luxemburg v svoji etični nepopustljivosti dejansko zamišljala.

Slikarstvo Alenke Gerlovič ves čas apelira na senzibilnost, ki je sposobna prepoznavati takšne razlike in takšne razpone; s tem pa nočem reči, da kaže njeno slikarstvo ambicije, da bi si takšne razpone prilastilo, da bi v sebi vse takšne razpone *zaobseglo*; poudariti hočem nekaj drugega: ravno v zavesti o svojih mejah se to slikarstvo ves čas postavlja v prostor brezmejnosti. Vse, kar Alenka Gerlovič z jasnimi in preciznimi likovnimi formulacijami ostro zameji, je postavljeno v neki odnos do brezmejnosti. Ki ni pojmovana kot transcendenca, ampak izrazito materialistično. (Ob odnosu do sveta, ki ga izpričuje njeno slikarstvo, pomislim na Spinozo.)

Ena od njenih slik je naslovljena *Fuente Ovejuna* (nastala je leta 1983). Naslovu je slikarka ob dveh različnih priložnostih dodala dva različna podnaslova: *Fuente Ovejuna (Lope de Vega)* in *Fuente Ovejuna (Ovčji kal)*. Iz prve različice je očitno, da se naslov nanaša na znamenito igro Lopeja de Vege z začetka 17. stoletja, ki uprizarja upor ljudstva v mestecu Fuente Ovejuna v

⁶ Rosa Luxemburg: *Briefe aus dem Gefängnis*, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2000, str. 18–19.

15. stoletju. Ni nepomembno, da je bila ta zgodba, ki v svobodno predelani obliki podaja resnični zgodovinski dogodek, aktualizirana tudi v kontekstu protifašističnega boja; pomenila je inspiracijo španskim borcem. Tu se spomnim na zapis Iva Vejvode iz španske državljanske vojne v brošuri, ki so jo jugoslovanski španski borci izdali v Barceloni leta 1938; navajam odlomek, v katerem se avtor ob pogledu na resnično mesto Fuente Ovejuna spominja igre Lopeja de Vege in njenih uprizoritev⁷:

Ko sem vrgel pogled na zemljevid, sem bil presenečen, vznemirjen, ko sem videl, da smo pred edino špansko vasjo, katere ime, hiše in ljudi sem poznal od prej – pred Fuente Ovejuno. Da, ni dvoma. Ta slavna, ponosna in kljubovalna vas je – to me je še bolj vznemirilo – čez, na drugi strani fronte. Vzel sem daljnogled in ga usmeril vanjo. Fuente Ovejuna se mi je prikazovala v neki čudni teatralni osvetljavi – kot fantastična sličica v otroškem kalejdoskopu, kot pisano perje eksotične ptice, v igri množice ostro zamejenih ploskev, mehkih kolorističnih kontrastov, kot kakšna vesela kubistična slika.

Toda to je trajalo samo trenutek, dokler nisem izostril okularjev in pritegnil v doseg pogleda prenzike blatne hiše, ulice in dvorišča, z blatom oblepljene plotove, kot oglje črna, zasajana ognjišča, dokler nisem z mislijo prodrl v tiste prostore brez prostora, v staje, v katerih so živeli ljudje, v sobe, v katerih je živela živina, pod strehe, skozi katere je padal dež in pihal mokri jesenski andaluzijski veter, v vodnjake, v katerih še danes odzvanja hrup tiste burne noči, ko je Fuente Ovejuna ubila komendantorja.

Šel sem mimo opustelih hišic, vstopil skozi razbita vrata, vzpenjal sem se po ulicah proti vrhu, na katerem je stala komendantorjeva trdnjava, spet sem se spuščal in iskal hišo, v kateri je živel moj dobri znanec, vaški šaljivec, za katerega se je cela vas bala, da jih bo, ko ga bodo mučili, izdal, vendar je na vprašanje, "kdo je ubil komendantorja," kar naprej odgovarjal z zmagovitim ironičnim kljubovanjem: "Fuentica Ovejunica".

– "Fuente Ovejuna je ubila komendantorja," so govorili otroci, so odgovarjali starci, žene in možje. "Fuente Ovejuna je sodila, Fuente Ovejuna je brez vprašanja izvršila obsodbo, mi vsi, vsa vas Fuente Ovejuna".

To je monumentalni zaključek znane kolektivistične drame Lopeja de Vege, ki smo ji tolikokrat ploskali, nad katero smo se tolikokrat navduševali, s katero smo se tako bogatili, s katero smo se tako okrepili, ki je postala najbolj naša, naša najintimnejša last, kot da je izšla iz nas, iz našega ljudstva, iz našega duha.

Toda kakšno povezavo ima lahko s to izrazito politično igro spokojna in harmonična slika Alenke Gerlovič? Ta slika je skrajno asketska podoba čiste samote in tišine, ki je videti skrajno daleč od kipenja zgodovinskega in odrskega

⁷ Ivo Vejvoda: *Fuente Ovejuna*, v zborniku: *Krv i život za slobodu*, Barcelona, 1938 (osma, jubilejna izdaja – reprint, razširjen z novimi prispevki: Beograd: Univerzitet u Beogradu, Zajednica univerziteta Jugoslavije, Jugoslavijapublik, 1986), str. 53–54.

dogajanja. Lahko jo vidimo kot pogled na zemljevid oziroma kot pogled iz zraka: vendar to ni pogled na slikovito špansko mesto; Alenka Gerlovič postavlja svojo sliko v dobeseden odnos do *imena* tega mesteca, v odnos do tistega, kar *ime* tega mesteca v španščini dejansko pomeni: ovčji studenec, ovčji kal, voda, h kateri prihajajo pit ovce. Iz enakomerno hrapave površine tal, nežno prepredenih s potmi, se svetli enakomerna gladka površina vode. (V tem je ta podoba sorodna slikarkinim značilnim podobam otočkov, le da je zamenjano razmerje med kopnim in vodo.) Kaj, če se povezuje s politično igro Lopeja de Vega dogaja ravno prek te preproste čiste lepote? *Fuente Ovejuna* namreč ni samo igra, v kateri ljudstvo ubije nasilnega komendatorja, ampak tudi igra, v kateri imajo preprosti delovni ljudje, ki se uprejo, filozofske diskusije o tem, kaj je ljubezen. Zanimivo je, da pri tem prav ženska – delavka Laurencia – zavzame (platonsko) stališče, ki poudarja povezanost med ljubeznijo in lepoto (I. dejanje, 4. prizor):

MENGO: [...]

Kaj je ljubezen?

LAURENCIA: Želja
po lepoti.

V igri Lopeja de Vege je upor globoko povezan ravno z veliko subtilnostjo upornih ljudi, z njihovo dostojanstveno samozavestjo. (V tej igri je kot ključni trenutek, ki povzroči upor, prikazano komendatorjevo spolno nasilje nad ženskami.) Ali torej lahko rečemo, da na sliki Alenke Gerlovič prav rezistenčna moč nežne lepote s svojim ponosnim mirom korespondira z emancipacijskimi potenciali zgodbe o uporu? Ravno "puščavska" praznina, ki obvladuje to sliko, narejeno z minimalnimi likovnimi sredstvi, prebuja imaginacijo; ta "puščavskost" se dogaja v odnosu do nešteti možnosti oblik življenja.

In pri tem lahko preprosta podoba vode, ki se svetlika v pusti pokrajini, neposredno korespondira s sijajem osvobodilnega trenutka, ki se – kot vrzel v kontinuiteti vsakršnega že obstoječega smisla – zaiskri preprosto in čisto kakor voda sredi brezmejne pustinje.

II.

Slikarka je enega svojih najsubtilnejših ciklov nasloвила *Ovčje poti*. Motivno spodbudo je našla na otoku Cresu, kjer je opazovala poti, ki so jih v tla s svojo hojo v času – v letih, morda desetletjih, morda stoletjih – izdolble ovce. Mreže črt na slikah tega cikla korespondirajo z mrežami črt teh poti.

Tem črtam se je slikarka posvetila s skrajno pozornostjo – ne v smislu prerisovanja nekakšnega ornamenta, ampak s postavitvijo svojih črt *v odnos* do črt, ki so jih v tla zarisale živali, s postavitvijo individualne senzibilnosti

svoje risbe v odnos do kolektivne živalske risbe. Njeno obravnavanje črt, ki so jih naredile ovce, me spominja na to, kako je Olivier Messiaen v svojih skladbah citiral zapise ptičjega petja. Spoštljivost, s katero se črta človeške risbe sreča s črtami, ki so jih naredile živali, pomeni, da slikarkina likovna govorica stopa v dialog z neko drugo govorico. Govorico, kakršno je v stopinjah jelena v snegu v eni svojih najlepših pesmi prepoznal Tomas Tranströmer:

Truden od vseh tistih, ki prihajajo z besedami,
z besedami, toda ne z govorico,
sem odpotoval na otok, pokrit s snegom.
Neukrotljivo nima besed.
Njegove bele strani se razgrinjajo v vseh smereh!
Naletim na sledi parkljev jelena v snegu.
*Nič besed, toda neka govorica.*⁸

Ta pesem (nanjo me je pred leti opozorila Taja Kramberger) me vedno znova očara. Pesnik govori o sledih nekega individualnega bitja, pri *Ovčjih poteh* pa gre za kolektivne sledi, ki so morda nastaja)le skozi stoletja; ne glede na to je med pesmijo Tomasa Tranströmerja in *Ovčjimi potmi* Alenke Gerlovič (mislim zlasti na čudovito sliko *Ovčje poti II* /1988/, slikano belo na belem z izpostavitvijo materialnosti fature; pri tem je vzpostavljena napetost med "otoškim" učinkom središčne forme in subtilno nakazanimi možnostmi brezmejnega nadaljevanja in razraščanja njene "rizomske" strukture v vse smeri) neka globoka sorodnost. Gre za odnos do teh sledi kot znakov in za – s tem odnosom povezano – takšno razumevanje besedne in likovne govorice, ki statusa govorice kot take ne utemeljuje na ločenosti človeškega in živalskega sveta, na ločenosti "človeškega" in "naravnega", ampak, nasprotno, na – kot bi rekla Deleuze in Guattari – "koekstenzivnosti" obojega. Ko Alenka Gerlovič pusti, da se črte njene slike povežejo s črtami živalskih poti, s tem na poseben način definira tudi razmerje med slikarstvom in naravo – torej neko razmerje, ki je bilo za konceptualizacijo novoveškega zahodnega slikarstva centralno –: definira ga onkraj odslikovanja v neki veliko subtilnejši bližini. V bližini misli, da so prvine umetnosti na poseben način vsebovane v sami naravi – misli, ki je bila v zahodni kulturni tradiciji latentno navzoča od antike naprej še globoko v novi vek (o tem na primer zelo zanimivo piše Baltrušaitis v *Aberacijah*) in ki sta jo v nekaterih svojih formulacijah v drugi obliki obudila Deleuze in Guattari. To ni misel o pomirjujoči potopljenosti v naravo; to je prej misel, da je v sami naravi nekaj, kar se ločuje od narave, kar se ji postavlja nasproti, da je celo nekaj specifično človeškega ravno v njeni tujosti. In da zato ravno specifičnost človeškosti ni nekaj, kar bi se lahko vzpostavljalo z omalovaževanjem drugih bitij in z dominacijo nad njimi, ampak, nasprotno, ravno v intenzivni

⁸ Pesem sem provizorično prevedel iz francoščine.

povezanosti z njimi. V tem smislu pa je za slikarstvo ravno odmik od odslikovanja narave tudi pogoj za vzpostavitev intenzivnejšega, globljega odnosa do narave. In prav v tem smislu lahko Alenka Gerlovič evocira specifično duhovno atmosfero *človeškega dostojanstva* tudi tam, kjer tematizira človekovo odsotnost – tam, kjer slika puščavske daljave, tam, kjer evocira “vorweltliche Stille”. (Tudi kozmično indiferentnost, v kateri je izgubljeno vse človeško: *Vidi v spomin* /1983/.) Vse to je zanjo način, da *stopnjuje* “človeškost” pokrajine, *človeško dostojanstvo* pokrajine. Geometrization za slikarko ni nekaj, kar bi vodilo stran od človeškosti; zanjo je geometrija nekaj, kar je v najglobljem smislu človeško, nekaj, kar je utemeljeno v človeškem telesu; abstrahiranje naj bi povečevalo učinek človeškosti.⁹ Po drugi strani pa v motivih njenih slik tudi človeško delo lahko učinkuje kot delo narave, v svoji monumentalni tišini *postaja* narava – mislim na primer na dve sliki z naslovom *V čast anonimnemu delu (Polja Inkov)* iz leta 1985 ali na sliko *Mreža riževih polj* iz leta 1996. Sliki *V čast anonimnemu delu* me že z naslovom spomnita, kako je Pablo Neruda opeval anonimno delo v verzih, posvečenih Machu Picchuju. (Ki je tudi eden od slikarkinih motivov.)

Deleuza in Guattarija nisem omenil po naključju. *Ovčje poti II* so po svoji strukturi lepa ponazoritev tistega, čemur Deleuze in Guattari v knjigi *Mille plateaux* pravita rizom. Pri čemer je rizomski tudi sam način povezovanja med ovčjimi potmi in strukturo te slike.

Na njej je slikarka, kot sem že omenil, z nekaj črtami nakazala, da se mreža poti nadaljuje čez robove osrednje “otoške” forme – toda v “negativu”: tako, da se razmerje med hrapavo in gladko površino nenadoma obrne: če v osrednjem delu slike poti učinkujejo kot vrezi v hrapavo “otoško” formo, se na robovih te forme nadaljujejo kot niti, ki reliefno izstopajo iz gladke površine. Stare ovčje poti brez vsake patetike postanejo poti v neznano.

III.

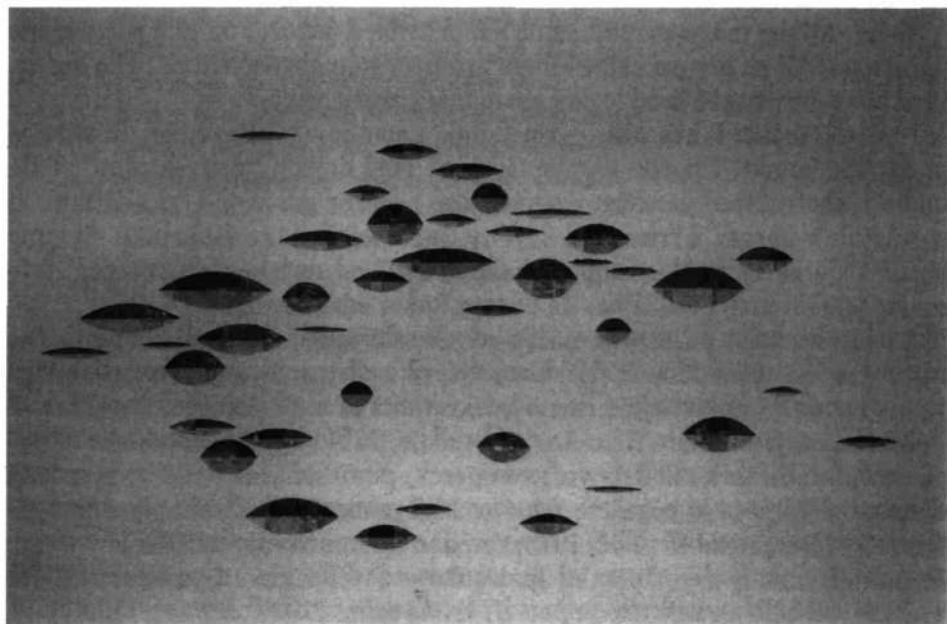
Prav v povezavi z nakazanim razmerjem med slikarstvom Alenke Gerlovič in naravo bom poskušal nekoliko precizneje zarisati razmerje med njenim in abstraktnim slikarstvom.

Njene slike niso abstraktne, a se dogajajo v odnosu do abstrakcije; kot je slikarka zapisala v nekem poljudnem zapisu o abstraktnem slikarstvu iz leta 1957: “V vsaki umetnosti je nekaj abstrakcije, sicer ne bi bila umetnost”¹⁰. Če gledamo njena dela po kronološkem zaporedju njihovega nastanka, lahko – z določenimi odmiki – spremljamo težnjo po stopnjevanju geometrizatione in likovnem prečiščevanju; izhodiščni motivi prizorov iz narave so preoblikovani

⁹ Prim. Alenka Gerlovič: *Abstrakcija v umetnosti*, Mlada pota, 1956–57, št. 5–6.

¹⁰ *Ibid.*

po vse bolj "čisti" likovni logiki; pogosta so tudi simetrična zrcaljenja, ki dajejo formam kristalno jasnost in jih povezujejo z občutkom lebdenja (na sliki *Veliko otočje* /1971/, eni slikarkinih najboljših, lebdijo otoki kot jata ptic v zraku; skrajno ravnotežje, ki je na njej vzpostavljeno, učinkuje kot premaganje težnosti!).



Alenka Gerlovič, *Veliko otočje*, 1971, polivinil acetat/platno

V tem smislu bi lahko govorili o nekakšnih vmesnih stopnjah med "realistično" in "abstraktno" sliko – nekako v tistem smislu, v katerem je Piet Mondrian prišel do abstrakcije s postopnim reduktivnim abstrahiranjem motiva, vzetega iz narave, prek številnih vmesnih stopenj; ko je prišel do čiste vertikalno-horizentalne projektivne mreže, je opustil vsakršne reference na pojavni svet. Alenka Gerlovič izrecno poudarja, da noče naključnosti, da se usmerja na bistveno in odstranjuje nebistveno. Ali torej lahko njen slikarski razvoj povzamemo kot postopno reduktivno abstrahiranje pojavnega sveta, ki pa v nasprotju z Mondrianom ni nikoli prišlo do svojih skrajnih konsekvenc? Ali torej slikarka s svojo abstrahirajočo tendenco ostaja nekje na pol poti? (Morda celo na pol poti do nečesa, kar je bilo v zgodovini slikarstva že zdavnaj realizirano?)

Slikarka je v katalogu svoje retrospektivne razstave v ljubljanski Mestni galeriji leta 1990 zapisala: "Najbrž sem v bistvu slikarka geometrijske abstrakcije, do katere pa gotovo ne bom več prišla, ker me je zagrebška šola usmerila čisto drugam in ker nimam več veliko let na voljo, da bi organsko razvila svoje likovno nagnjenje do konca, vsako prehitevanje zgolj na razumskih spoznanjih pa bi vodilo v neuspeh."¹¹

¹¹ Prim. opombo št. 3.

Pri tej izjavi se mi zdi zelo dragocen njen izrazito etični naboj: ton te izjave, ki opozarja na *nedokončnost*, me spominja na ton, s katerim je Hokusai v pozni starosti izjavil, da bi, če bi živel še petnajst let, lahko postal zares dober risar. (Alenka Gerlovič rada poudarja, da je slikarstvo le del njenega življenja; prav s tem pa postavlja svoje slikarstvo v neki odnos do brezmejnosti.)

Toda – ali naj to izjavo razumemo kot pritrديلen odgovor na prej postavljeno vprašanje? Ali pa gre pri slikarkinem približevanju abstrakciji za neko logiko, ki je bistveno drugačna od logike postopnega reduciranja?

Prav *Ovčje poti* lahko naše razmišljanje napotijo v takšno smer. Ta slika je po svojem učinku v opusu Alenke Gerlovič med najbolj "abstraktnimi". Toda najbolj "abstraktna" je ravno v neposredni povezanosti svojih črt s črtami, ki so nastale v naravi, s črtami, ki so jih v tla s svojo hojo zarisale ovce. Stopnja abstrakcije se ne veča s stopnjo "odlepljanja" od narave; "abstraktne" črte omogočajo intenzivnejši odnos do narave kakor odslikovanje.

Ta intenzivnost pa ni v zvezanju narave na njeno domnevno metafizično bistvo, za kar je šlo Mondrianu. Gerlovičeva z odstranjevanjem nebitvenega vedno poudarja in stopnjuje ravno konkretnost in materialnost. Tisto, kar se upira redukciji v shemo. Tisto, kar preprečuje, da bi pogled nedotaknjen zdrsel po površini. Slikarka dodaja vezivom pesek, pluto itd.; bistvena komponenta njenega slikarstva je bogastvo tekstur, ki ji omogoča tudi slikanje s črno na črno (*Otočje v prostoru – noč*, 1970; sorodno diferenciranje tekstur je v svojih črno-črnih slikah prvi uporabil Rodčenko – seveda gre za povsem različne vsebine) ali belo na belo (*Ovčje poti II, Velike soline* /1987/, *Samota* /1990/).

Pri tem monumentalizacija njenih kompozicij omogoča, da dobivajo maksimalno učinkovitost in maksimalen vsebinski naboj tudi drobne barvne nianse, drhtenje zrnc peska v svetlobi in drugi komaj zaznavni svetlobni učinki, rahli premiki. Eden najlepših primerov za takšne učinke je sijajna slika *Oktober v Jeruzalemu* (1996), ki me po svoji poetičnosti spominja na primer na nekatere Kleejeve abstrahirane pokrajine. Podoba pokrajine je strogo geometrično razdeljena v vzporedne pasove – obenem pa ni prav v tej strogosti v njej nikakršne shematičnosti; s tankimi črtami zarisani odkloni od te vzporednosti učinkujejo kot siloviti premiki, ki ravno s tem, da nimajo nobene oporne točke zunaj sebe, nosijo celotno likovno konstrukcijo. Kot da je vizualiziran materialistični *clinamen*, nepredvidljivi odklon, trenutek svobode, ki je pred vsakršno shemo; *clinamen*, ki je v Lukrecijevi koncepciji sveta tisto, kar povzroča, da sploh obstaja svet z vsemi svojimi zakoni in ne le neskončno vzporedno padanje atomov v praznini, obenem pa je to v človeku prav tisti dejavnik, ki vzpostavlja njegovo svobodo¹²:

Mar ne vidiš potemtakem [...]
 ...], da vendarle v prsih je naših

¹² Lukrecij: *De rerum natura*, II, str. 277–293, prevod Antona Sovreta.

nekaj, kar sili lahko se upre in postavi po robu?
 Tega "nečesa" povelje primora neredkokdaj tudi
 gmoto snovi, da se ukloni po udih in členkih telesnih,
 z vájetjo volje ustavljena v mir se umakne poprejšnji.
 Isto priznati je treba ti tudi, kar tiče atome:
 mimo udarcev in teže je tretji še vzrok njihov gibanju,
 tisti, v katerem izvor je moč, ki je **nam** prirojena,
 kajti iz nič, kot vidimo, nič nastati ne more.
 Teža je tisto, kar brani, da vse bi nastalo po udarih,
 kakor po sili zunanji: kar brani, da um v nas samih
 nótranjih nima ovir pri vsem, kar snuje in kuje,
 ter ne živi kot zvezana žrtev pod večnim pritiskom –:
 temu pa izvor je neznatni odklon semén prvobitnih
 v smeri nikdar dognani in času povsem nedoločenem.

Pri Alenki Gerlovič geometrizacija ne teži k absolutni redukciji slikovnih znakov na projektivno mrežo, na sistem vertikal in horizontal kakor pri Mondrianu; čeprav slikarka gradi na poudarjeni harmonični monumentalizaciji, je po drugi strani v velikem delu njenih slik enako pomemben "rizoski" oblikovni princip, ki se razrašča v zapletenih krivuljah: za primer takšnega oblikovnega principa prim. poleg že omenjenih *Ovčjih poti* npr. slike *Mesečina v solinah* (1989), *Opuščeni vinogradi – v senci* (1969), *Bohinjsko jezero – še ne izkoriščene parcele* (1978/79). Geometrizacija ni mreža, ki ujame telo, ampak je lahko tudi način, kako se na slikovno površino projicirajo labirinti, skriti v telesu; slikarka poudarja telesni izvor same geometrije, telesno utemeljenost njenih harmoničnih učinkov; abstraktni moment v umetnosti prepozna ravno v tem (kot je zapisala leta 1957), "kako je umetnost pravzaprav prilagojena meram in delovanju človeškega telesa"¹³. Slikarka noče naključnosti; kar pa ne pomeni, da se zateka k vnaprej danim pomirjujočim shemam, ampak, nasprotno, da poskuša najti pot, kako tudi v na videz naključnih oblikah odkriti neko geometrijsko zakonitost – *Ovčje poti* so najlepši primer tega principa, ki korespondira z Leibnizovo mislijo¹⁴:

In če bi kdo z eno potezo zarisal črto, ki bi bila zdaj ravna, zdaj krožna, zdaj spet drugačne narave, pa je možno najti neko pravilo ali pojem ali enačbo, skupno za vse točke te črte, na podlagi katere se morajo dogajati vse te spremembe. In tako, na primer, ni obraza, katerega obris ne bi tvoril geometrične črte in ki bi se ga ne dalo zarisati v eni sami potezi z nekim urejenim gibom. Toda kadar je pravilo hudo komplicirano, smatramo za neregularno tisto, kar mu ustreza.

¹³ Prim. opombo št. 9.

¹⁴ G. W. Leibniz: *Izbrani filozofski spisi*, prevedel Mirko Hribar, Slovenska matica, Ljubljana, 1979, str. 26.