

Estetika v likovni publicistiki zadnjega desetletja



Peter
Krečič

Za kolikor toliko temeljitejše razkrivanje estetike ali estetik likovno teoretičnih izhodišč pisanja slovenske likovne kritike in publicistike bi za razdobje zadnjih desetih let seveda potrebovali izčrpno študijo. Zato opozorilo vsem, ki si morda veliko obetajo od poročila, kot ga pogumno napoveduje gornji naslov, naj ne bodo prezahtevni in naj ne pričakujejo več od precej splošnega zarisa problematike. Ni fraza, če govorim o potrebi po temeljitejši študiji, ker sem imel pred mnogimi leti, ko sem se prvič srečal s problematiko likovne kritike in publicistike med dvema vojnama, njenimi estetskimi merili, teoretskimi izhodišči z njeno tehné in učinki, veliko dela že z zbiranjem gradiva in nič manj naporno delo z iskanjem širših podlag vrednotenja tako piscev kot sorodnih idejnih skupin in naposled posameznega časovno zaokroženega razdobja. Spominjam se, da si v prvem besedilu, ki je bilo izdelano kot diplomsko delo (1970), nisem upal uporabiti besede estetika, estetsko in drugih izpeljank, ker so se po eni strani prehitro lepile z dnevno rabo, v kateri je estetsko enoznačnica za lepo, lepo oblikovano, po drugi strani pa nisem našel za tisti čas dovolj teoretičnih podlag za nujno potrebne razmejitve med estetiko, kakršno izpeljujejo filozofi, in različnimi estetikami, ki se formirajo kot skupek oblikovnih meril, vodil, priporočil dobe in so podlage različnih zgodovinskih stilov. Za čas med vojnama in sploh za moderno, ki se nam prav po merilu enovitega sloga umika vse globlje v 19. stol., pa torej ni bilo lahko uporabiti termina estetika z njenimi refleksijami v stilnih formacijah, saj se mi je zdelo, da bi bil izraz premočan, če bi ga poskušal povezati zgolj z ožjimi umetnostnimi usmeritvami kot z ekspresionizmom, novo stvarnostjo, novim poetičnim realizmom, če pustim dogajanja v arhitekturi v času med vojnama s teoretično povsem nerazrešeno dvojnostjo izrazov, razpetih med Plečnikovim »klasicizmom« ali »eklekticizmom« in aktualnim funkcionalizmom, ob strani. Ko pa sem to besedilo čez čas pripravljaj za objavo, sem se odločil za vpeljavo besede estetika in jo brez posebnih omahovanj postavil v funkcijo ožjih usmeritvenih formacij in tako govorim o ekspresionistični estetiki, estetiki nove stvarnosti, o Plečnikovi estetiki oziroma estetiki njegove šole kot o funkcionalistični estetiki ali pozneje o socialističnorealistični estetiki, ker preprosto ni bilo mogoče čakati z Izidorjem Cankarjem na težko pričakovani novi slog našega časa, ki da bo spet pognal iz duhovne enotnosti, vzrasle na razvalinah duhovno, versko, ideološko, umetnostno in še kako drugače razdeljene Evrope in sveta. Estetika, estetsko merilo potemtakem lahko obvelja za tisto, kar Cankar še leta 1925 imenuje umetnostno »navlako«, to je različne »izme«, ki jim nikakor ne uspe prikopati se do enovitega sloga. Gledano s tega Cankarjevega precej idealističnega stališča, je povsem logično, da bi zavestno kritiško delo na strani idejno obetavnega ekspresionizma ob hkrat-

nem popolnem zanikovanju avantgardističnih poskusov lahko vodilo v pravo smer enovitega sloga. Pozneje vprašanja niti Cankar niti kdo drug ni več tako formuliral in vse do zdaj so pisci govorili, razlagali pojave iz njihovih estetik, sami prehajali iz ene estetike v drugo – ne brez posledic, kar je svojčas, vzemimo ob prelomu socialistično realistične estetike in začetku novih estetik, pri nekaterih še povzročalo resne moralne dileme in celo zlome. Zato od časa, ko je Izidor Cankar umolknil kot kritik v dvajsetih letih, in po prelomu s socialističnim realizmom v zgodnjih petdesetih letih, likovna kritika in publicistika ne iščeta več univerzalnih umetnostnih svetov in se sila poredko oprijemljeta ekskluzivnih umetnostnih smeri, ne da bi videli še kaj drugega, kar se poraja zunaj njih. Umetnostne smeri in njihova publicistična zaveznitva ne trajajo dolgo. Zdi se, da likovna kritika in publicistika sklepata trajnejša razmerja z likovno kvaliteto ne glede na estetske premene. To pa je znamenje njene relativne zrelosti kompetentnosti in, če natanko premislimo, njuna edina možnost preživetja, če želita biti dejavni in vplivni v daljšem časovnem razdobju. Pa tudi ta pot ni brez nevarnosti, saj v stalno spreminjajočem se reliefu starejših in vedno novih estetik, ki terjajo nove in nove adaptacije kritičkih meril in celo njihovo popolno preosnovo, tudi pojem kvalitete ni izenačen. Kvaliteto je mogoče odkriti predvsem skozi na novo vzpostavljena merila (nove) estetike. Pravim mogoče, zakaj nova estetika sama po sebi še ni nujno kvaliteta, kot se estetika, vsaj po moje, realizira predvsem in samo s kvaliteto.

Govorimo o zadnjih desetih letih estetske misli ali misli o estetskem na Slovenskem, celo o razvoju estetike. Po uvodni dispoziciji teme in posebej termina, kot ga sam razumem in uporabljam, bi potemtakem šlo za razmislek o tistih ključnih likovnih pojavih na Slovenskem, ki so razvili svoje estetike in sta jih kot nove in pomembne slovenske likovna kritika in publicistika tudi dojeli in prejeli kot posebne estetike ter poskušali med njimi povleči temeljne ločnice tako po širini (to je kvantitativno) kot po vsebinskih prispevkih (kvalitativno). Ponovno pregledovanje izdelkov likovne kritike in publicistike mi ta hip še ne omogoča presoje, ali so bili v resnici evidentirani, opredeljeni najrelevantnejši likovni pojavi in njihovi širši estetski okviri. Je to sploh mogoče presoditi s te razdalje? Vsekakor pa lahko govorimo o tem, da so pisci znotraj posameznih estetik, ki pa nikakor še niso v sebi sklenjeni pojavi, določili vsaj temeljna kvalitativna oporišča v razvoju teh dosežkov. O teh želim spregovoriti nekaj besed.

Ugotavljam, da je šlo za dvojen proces. Z ene strani je šlo za normalno dnevno kritičko delo z občasnimi širšimi pregledi problematike in delnimi sinteznimi študijami, z druge strani za pogobljene študije zgodovinsko zakroženih pojavov. Te so nastajale bodisi kot čisti raziskovalni projekti bodisi v funkciji čistih, obsežnejših razstavnih predstavitev ali kot zgolj publicistični prispevki. Dosežke prvih imenujem kritiko, prispevke drugih na kratko publicistiko, čeravno bi nekatere rezultate lahko brez zadržka imenovali znanstvene izsledke. Nagibam se k misli, da sta bili obe struji v tem procesu notranje povezani. Zgodovinske raziskave novejših slovenskih umetnostne tvornosti, ki jih je bilo v obravnavanem obdobju več kot v prejšnjih (že samo to dejstvo govori o novem razpoloženju v strokah, ko se v nekem trenutku začno bolj ukvarjati s preteklostjo, tudi z lastno, kot prejšnje, ki so gledale bolj v prihodnost), po moji presoji niso povsem po naključju odpirale določenih zgodovinskih tém in temeljnih estetik, povezanih z njimi. Oči zanje so jim pomagali odpirati sočasni dogodki v široko zarisanim

umetnostnem okvirju, pa tudi zunaj njega, v življenju. Z druge strani pa so se ustvarjajoči umetniki zavestno ali pa nezavedno okoriščali s spoznanji umetnostne vede. Daleč od tega, da bi šlo za kakšno mehanično povezavo, za kakšno blagohotno izmenjavo idej ali dosežkov. Prej nasprotno: publicistika je šla na videz po svojih svobodnih poteh, umetnost spet po svojih in je včasih kar demonstrativno (tu imam v mislih predvsem arhitekturo in stanovsko glasilo arhitektov) opozarjala na zgodovinske in sočasne avtorje tako na teoretike kot na ustvarjajoče osebnosti, za katere v prvem hipu ni bilo lahko najti razlage, kako da so se pojavili prav ti in v tem trenutku. Šele kontekst dogajanja jim je (nekaterim) odmeril mesto, ki jim gre v razvoju, v spreminjanju estetik zadnjega desetletja. Tako ni mogoče zanikati povezave, ki jo je imelo na eni strani raziskovanje zgodovinske avantgarde, ekspresionizma ali secesije, zgodnjega Plečnika ipd. na Slovenskem, z druge pa prvih formulacij, vzemimo ožje opredeljenih postmodernističnih arhitektur, ki so evocirale nekatere vidike avantgardističnih estetik kot tudi secesijske in seveda tudi druge (zavedam se, a puščam ob strani tako domači umetnostni kontekst kot sočasno polemiko o postmodernizmu na svetovnem prizorišču) in hkrati na ekspresionizem, posebno na nemški ekspresionizem oprte tendence za novo podobo v slovenskem slikarstvu in deloma v kiparstvu. Vse torej kaže, da se je v tem desetletju v resnici zgodilo nekaj pomembnega prav v razvoju, v zamenjavi nekaterih, morda celo temeljnih estetik. Celotno miselno okolje se je globoko spremenilo, mnogi ustvarjalci so napravili večje ali manjše evolucije v svojih opusih, nekateri radikalne prelome, to se je dalo videti po tem, kako hitro je bilo mogoče opaziti nove poglede na nekatere starejše opuse še živečih ali pa že pokojnih umetnikov. Spremenil se je zorni kot, ki ga je omogočil prav ta estetski, četudi le delni obrat.

Ob koncu sedemdesetih, v začetku osemdesetih čutimo nenavadno koncentracijo dogodkov, povezanih s tem obratom, lahko bi rekli vrhunec umetnostnega pa tudi kritiškega in publicističnega vrenja, ki pa se je začelo pripravljati že leta pred tem. Kmalu po začetku sedemdesetih let se pojavijo prva besedila, v katerih avtorji izražajo dvome o doslej brezprizivnih postulatih moderne arhitekture in urbanizma. Ti ugovori sprva pri ustvarjajočih arhitektih, celo pri najmlajših, niso našli razumevanja. Nasprotno, ti so še kar vztrajali pri svojih pojmovanjih arhitekture kot socialne dejavnosti, pri arhitekturi kot nekakšnem procesu, ki po tej logiki ni izdelek in z umetnostjo nima nič skupnega. Kritika naj se po njihovem piše kolektivno na podlagi objektiviziranega vprašalnika, ker jih kritika in publicistika, kakršno pišejo umetnostni zgodovinarji, nista zadovoljili. Pa vendar je pod površjem tega nezadovoljstva in javnih polemik potekel proces, ki je miselno vodil arhitekturo in urbanizem nazaj v območje umetnosti. Revija Arhitektov bilten, ki jo je leta 1974 prevzela v roke najmlajša arhitektska generacija, je izjemno nazoren dokument, kako so se spreminjali pogledi: ob kritiki hipertrofiranih izdelkov moderne in sočasne produkcije, ko celo govorijo o nasilju arhitekture, se hkrati pojavi misel o pomenu tradicije, o povezanosti arhitekture z mestom (ne z urbanizmom!). Pojavijo se nova imena vzornikov sočasnih teoretikov in praktikov (Aldo Rossi, Rob Krier, Boris Podrecca idr.) kot zgodovinskih (Vitruvij, Alberti, Boullée, Ledoux, Schinkel, Semper, Otto Wagner, Loos, med modernisti predvsem Le Corbusier) seveda v drugačni povezavi kot še nekaj let pred tem pri pripadnikih modernega gibanja. Začenjajo govoriti o arhitekturi v kontekstu, o identi-

teti v arhitekturi, posebej o potrebi po ponovni vzpostavitvi stavbnih tipov, o mojstrstvu v arhitekturi. Ta generacija zahteva za svojo stroko pri obravnavanju posebno izvzetje, kar z besedami njihovega teoretika zveni takole: »Današnje zaostritev vprašanj glede sorazmerne avtonomnosti arhitekture potemtakem lahko razumemo hkrati tudi kot odgovor na teoretično podstat določenega razdobja moderne. Ali bi lahko potemtakem na tem mestu našli zadosten razlog za označitev novega poglavja v razvoju, ali bolje, preobrazbi arhitekture! Poglavja, ki želi že z imenom opozoriti na odmaknjenost in zastarelost izhodišč moderne? Toda katere moderne?«¹ Iz tega izhaja redefinicija moderne, ki se pomakne v konec 18. stoletja; beseda slog dobiva pomožni značaj; s tem so hkrati utemeljili umetnostne postopke, ki so osebno značilni za postmodernizem, kot je metoda citata, slogovo nomadstvo, kolažni postopek, vse do tako imenovanega pastiša, ki pa se je uveljavil predvsem v slikarstvu in kiparstvu. Isti avtor takole nadaljuje: »Več kot dvestoletna zgodovina moderne govori o tem, da so se vprašanja sloga umaknila v ozadje, da je barok zadnje slogovno enotno obdobje in da ima slog od tedaj dalje naravo ornamenta, ki je arhitekturnemu delu dodan, zunanji in zanemarljiv. Je torej odvisen od okolja in narave naloge, je zgolj pripomoček pri oblikovanju ustreznega arhitekturnega izraza. Prav o tem nas prepričuje tudi slogovno neenotno Plečnikovo delo (...) ali pa še slabo stoletje prej delo Karla Friedricha Schinkla, enega Plečnikovih znamenitih vzornikov.«² Z drugega pola, za umetnostnozgodovinske publicistike, pa je ob temeljnem vprašanju v naših razmerah, kako se arhitektura Jožeta Plečnika pojavlja v postmodernističnem kontekstu, slišati naslednje: »Klasika, boljše klasični vzorec je torej v evropski arhitekturi tudi v časih radikalne moderne, racionalnosti, funkcionalizma možna alternativa, ker določena družbena plast povezuje klasično formo z določenimi, večnostnimi pomeni«³ ter v sklepu: »Formalni jezik najizvirnejšega in kvalitetnega dela postmodernizma sporoča o začasnem ravnovesju med racionalnim (tradicija funkcionalizma in celo avantgarde!) in historičnimi predelavami nekaterih prvin po metodi, ki se še ni bistveno oddaljila od konceptualističnih postopkov. Reakcijo na funkcionalizem je bilo mogoče pričakovati. Zdi pa se, da postmodernizem vendarle cilja dlje. Lahko ga imamo celo za poskus nove sinteze tradicionalnega, morda klasičnega duha evropske arhitekture in pridobitev moderne (avantgarde in modernizma).«⁴

V ožje likovnih zvrsteh je čutiti podobno intenzivnost spreminjanja pogledov. Ljubljana s svojim umetnostnim zaledjem in etabliranimi institucijami ter z njimi povezanimi umetniki je morala sprejeti izziv obrobij, Kopra, deloma Maribora, celo kakšne Ajdovščine ali Novega mesta. Hkrati je morala sprejeti še izziv vsakovrstnih subkulturnih pojavov, ki so se porajali predvsem v okviru ali v bližini študentske kulture. Tudi tu je mogoče najti povezavo med zgodovinskimi retrospektivami, vzemimo pregledno razstavo Slovenska likovna umetnost 1945–1978, ki je med drugim na posebnem mestu prikazala neoavantgardistično skupino OHO, potem ko je ta v ŠKUC doživela monografsko predstavitev (avtor v obeh primerih

¹ Aleš Vodopivec: Postmodernizem v arhitekturi – povratek k izvorom moderne, *Sodobnost* št. 8–9, 1982, str. 822–823.

² prav tam, str. 823–824.

³ Peter Krečič: Postmodernizem v arhitekturi – stik z ljubljansko arhitekturno šolo, *Sodobnost* št. 5, 1982, str. 471–472.

⁴ prav tam, str. 475.

Tomaž Brejc). Pomembno vlogo zlasti pri formiranju idejne in metodološke podstati postmodernistične avantgarde, kot sem prvi hip za silo imenoval pojav Laibacha in Neue Slowenische Kunst, torej retrogarde, so imele retrospektive slovenske zgodovinske avantgarde in drugih avantgard na relaciji od Ljubljane mimo Zagreba do Beograda, dogodki, ki so si sledili od konca sedemdesetih let prav do nedavnega (Društvo za estetiko je ne po naključju posvetilo prav tej temi vidno pozornost). Publicistika se je vzporedno s tem začela ukvarjati z umetnostnimi vidiki, ki bi bili samo nekaj let poprej vsaj nenavadni, če že ne kar prepovedani, vzemimo o religioznem slikarstvu bratov Kraljev (1978), o regionalnih umetnostnih izvirih, kar pa v slovenskih umetnostnozgodovinskih razpravah ni bila novost. Kritika je ugotavljala zasuk v umetnostnih težnjah in obširno pisala o novih pojavih, o mladem kiparstvu, celo v naslovu značilno opredeljuje položaj: Iz modernizma v postmodernizmu (1982). Izbrala je najkvalitetnejše avtorje in jim posvetila obsežne študije, zaznala in se ponovno vračala k novim pojavom v fotografiji. Premike je spoznavala in odkrivala nove kvalitete v novih usmeritvah industrijskega in grafičnega oblikovanja (vzemimo ob Sottsassovi razstavi ob BIO 7, 1977). Fotografska publicistika, nekoliko manj videastična, je doživela pravi razcvet ob vrsti izjemnih ustvarjalcev. V nasprotju s prevladujočim mnenjem, kako da sta kritika in publicistika pri nas šibki, komaj sposobni kaj opaziti in predvsem negotovi glede presoje resničnih kvalitet, me kontinuiteta pisanja predvsem v strokovnem tisku prepričuje o nasprotnem. Za zgled: »Slikarstvo nove podobe torej nastaja predvsem v znamenju ekspresivne izpostavitve zasebne mitologije; to velja vsaj za nekatere pomembne predstavnike te smeri. (...) To pa ne pomeni, da gre za reprodukcijo ekspresionizma; še posebej manjka stik s slovenskim ekspresionizmom. Toda v novi podobi se uveljavlja značilna eruptivna dinamika slikanja (kjer preprosti materiali in slikarske tehnike korespondirajo z ekspresionisti, ki so slikali z barvami, razredčenimi z bencinom, da bi se le-te hitreje sušile), uveljavljajo se udari primarnih barv, veliko je ostrega risanja z barvo, manj pa je videti matissovske meditacije o oblikovanju kompleksnih barvnih površin in določanju njihove specifične kromatike ter prostorske lege. To ekspresivno risanje z barvami ni v ničemer zavezano analizi, in celo, če se v sliki znajde element iz Picassovih Avignonskih gospodičen, gre le za citat, ne pa za paralelno artikulacijo razbitja evklidkega prostora...«⁵ In še drugo mnenje, ki v jedru zadeva naravo slovenskega slikarstva v postmodernizmu. Stališča obeh piscev pa se presenetljivo ujemata s tistim, kar prinašajo ugotovitve v arhitekturi, ne da bi kritiki pri pisanju, ki nastaja skoraj hkrati, »vedeli drug za drugega«. Podrobno opazovanje in sklepanje vodi do sorodnih ugotovitev: »Tako bi lahko ugotovili, da imamo dve postmodernistični umetnosti. Novo, ki pomeni reakcijo na vse prepovedi modernizma, s tem, da ga ironizira, brezobzirno uporablja za šokantne namene, da ruši njegove vrednote in tisto, ki že desetletja gradi na njegovih dosežkih in razglša svojo izvornost. Za sredinsko, povprečno linijo sodobnega slovenskega slikarstva je prej bolj značilna ta, vrednote modernizma prilajajoča si oblika eklekticizma kot agresivno novo slikarstvo.«⁶ Kot viden dosežek kritike naj še navedem poskus s celostnim ovrednote-

⁵ Tomaž Brejc: Iz modernizma v postmodernizmu; Novo slovensko slikarstvo v začetku osemdesetih let, Sinteza št. 61–64, 1983, str. 15.

⁶ Meta Gabršček-Prošenc, Odmevi postmodernizma v slovenskem slikarstvu, prav tam, str. 27.

njem celotne slovenske kulturne tvornosti (za leti 1983 in 1984), torej ne samo likovne in ne samo ožje umetnostne, kar se je zgodilo z dvema publikacijama Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete, v katerih je sodelovalo veliko avtorjev. Publikaciji dokazujeta, da se je kritika izkazala za teoretično dovolj usposobljeno za presojo dogajanja tako v središčih umetnostne tvornosti kot na obrobjih in v subkulturi. Tako se je lahko, vzemimo ob nedavnih administrativnih zaostritvah v zvezi z dejavnostjo retrogarde, izkazala s svojo strokovno učinkovitostjo. Posebne osvetlitve je vredno, da si ob tem ni zagotovila trdnješe pozicije v množičnih medijih oziroma je v njih marginalizirana do nepomembnosti. Vendar to ne sodi v to razpravo.

Naj torej poskušam skleniti: kritika in publicistika sta torej z aparatom, ki jima je bil na voljo, zaznali bistvene spremembe estetik v umetnostnem dogajanju zadnjih let. Pojavom sta dali imena, jih postavili v domač in mednarodni kontekst, uvideli vnaprej nekatere težave v razvoju. Bistveno pa je, da sta osrednjemu pojavu, postmodernizmu – tu ga pojmem kot zbirni pojem za vse, kar se je zgodilo onkraj moderne po prelomu ob koncu sedemdesetih let – ustrezno dovolj široko, a teoretično dovolj podrobno začrtali možne estetske okvire in v njih našli ter poudarili kvalitete. V njenem kolektivnem in kontinuiranem delu so se izrazile prvine nove estetike ali soobstoj različnih estetik z nekaterimi skupnimi znaki. Ali lahko ob tem obstaja kakšna splošna ideja, kakšna estetska teorija nad umetnostno prakso? Lahko, vendar, če prav razumem nekatere filozofe med nami, ta teorija ni *nad*, marveč *ob* njej; ne spušča se samo z abstraktnih filozofskih višin k umetnostim, temveč se poskuša hkrati formirati ob spoznanju o navzočnosti različnih umetnostnih estetik in umetnostnih filozofij. Iz tako oblikovanih teoretskih oporišč pričakujem nadaljnjo razpravo o pričujočih in še o prezrtih vprašanjih v kritiki in publicistiki, ki so prav zdaj aktualna, torej za zdaj o metafori, o subjektu v postmodernizmu, o celostni umetnini danes, v prihodnje morda o estetskem v množični kulturi pa znova o stilnem problemu moderne.

Z obrobja vsakdanjosti

SAMO MILIJON NAS JE ...



Tone
Peršak

Ljubljanski radio nas je 27. junija 1988 med drugim obvestil tudi o tem, da na tujem trenutno živi nekaj več kot milijon Jugoslovancev, se pravi jugoslovanskih »gastarbajterjev« (nekaj več kot 500.000) in članov njihovih družin. Povedano pa je še bilo, da se povprečna doba ostajanja v tujini podaljšuje in znaša že več kot petnajst let (!), in da se naši zdomci zavoljo statusnih razlik v primerjavi z domačini v teh državah vse pogosteje odločajo za sprejem tujega državljanstva in s tem seveda v večini primerov za to, da bodo za vselej ostali na tujem. Enako zaskrbljujoč pa se zdi podatek, naveden v Delu 19. julija letos, da je v prvih šestih mesecih leta 1988 prosilo za politično zatočišče