

**VLADIMIR GAJŠEK**

**LIKOVNE BESEDE IN BESEDE O LIKOVNOSTI**

Stadimir Pijack

© Vladimir Gajšek

© Intelyway webmedia 2010



**VLADIMIR GAJŠEK**

**LIKOVNE BESEDE IN BESEDE O LIKOVNOSTI**

*Posvečeno prijateljsko Vojeslavu Moletu, Izidorju Cankarju. Jožetu Curku in Francetu Steletu – pa tudi Lucu Menašaju, Francetu Mesesnelu, Francu Šijancu, Zoranu Kržišniku, Cenetu Avguštinu, Štefki Cobelj, Janezu Mesesnelu, Mirku Jutrški, Ivanu Sedeju, Aleksandru Bassinu, Nacetu Šumiju, Emilijanu Cevcu, Juretu Mikužu, Milčku in Miklavžu Komelju...*

V uprostorjenem slovenskem likovno–kritičnem, likovnoštudijskem ali celo v umetnostnozgodovinskem ter esejističnem prostoru obstaja zavzetost za estetske in ustvarjalne premisleke o diferencirani izbranosti v slovenskem in drugem kulturnem življenju, ki sega v postmoderno obdobje z novimi rodovi tako, da ne zanikuje preteklosti ali predpreteklosti. Tematiziranje likovne vsebine v skupnem kulturnem uprostorjenem življenju predstavlja šele utemeljevanje duhovne podstati za zdravo narodovo kultivirano življenje. Kajti ni vseeno, ali se počuti v vizualizacijah slovenstvo vse bolj izgubljeno ter se naj zreducira nemara celo na zgolj znak, ali pa pritegne pozornost nase s svojimi, ne le likovnimi ustvarjalci. Od osebnega do društvenega likovništva ter do tako imenovane zveze v regionalizaciji društev se kaže, da se mora tudi likovno kritična presoja prilagoditi bodočnosti ter projektom v smislu upravičenih posegov v sam likovni umetniški prostor. Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov izdaja v Ljubljani likovno revijo *Likovne besede*, e-naslov: [likovne.besede@zveza-dslu.si](mailto:likovne.besede@zveza-dslu.si), ki jo urejata glavni urednik Andrej Brumen–Čop in odgovorna urednica Mojca Zlokarnik s tako imenovanim časopisnim svetom ter njegovimi člani: Lucijan Bratuš, Herman Gvardjančič, Zmago Jeraj, Judita Krivec Dragan, Jožef Muhovič, Borko Tepina, obenem s tehničnim urednikom Cirilom Horjakom in njegovim asistentom Matejem Turnškom, z lektorji Majo Kunič, Dušanko Pezdirc, Jankom Lozarjem, z organizacijo tiska z Romano Žabkar in Davorinom Mikužem, za fotolite pa skrbi Studio Repar. Uradne ure obeh urednikov so ob sredah med 16. in 18. uro. Likovna revija *Likovne besede* je dosledno presodno kritična, strokovno utemeljena in obenem društvena, vsakokrat vsebuje slikovno gradivo – tudi v barvnem tisku – in v dodatku večkrat tudi dogajanja na slovenski ali celo na mednarodni likovni sceni. Kot vse kaže, likovna revija *Likovne besede* noče izgubiti niti mednarodne ali vsaj evropske duhovno–kritične in likovno–umetniške ter presodne uspešnosti, ki sem jo zasnoval že književnik Vladimir Gajšek, ko sem tvorno deloval v uredništvu likovne revije *Likovne besede* tako, da sem primeroma objavil pogovor z Renéjem Passeronom, prispevek o pomenu kritike dr. Dušana Pirjevca s Štatenberških srečanj, sicer pa sem se zavzemal za upodablajoče

slovenske umetnike na tujem in v zdomstvu ter za predstavitev vseh likovnih slovenskih umetnikov v Republiki Sloveniji. Spletni medij Intelyway ima do glasila Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede* odprto tvoren odnos, ko uvideva določno nadaljevanje miselne prostosti v estetski preišljenosti ali v komentiranju postmoderne tvegljive vloge samih likovnih umetnosti sploh. Tvegljiv ni le vizualno informacijski sklop družbene tematike o ustvarjalno–delovnih pogojih slehernega likovnega umetnika, marveč predvsem tista tako imenovana značna brezosebnost navzven urejena in virtualiziranega kulturnega izraza, ki se ne nadaljuje v resničnost.

Lepota likovnih podob, ki ni preprosto kič ali lepotnost in ne za vsakdanjo rabo, predstavlja preimenovanje nekaterih likovnih vrednot izza bivšega novoreka v pomenljivo večplastnost umetnosti, katere samostojna slika mora biti, če hoče preživeti, količkaj družbeno zdrava. S tem je rečeno, da se likovnost na Slovenskem ne sme provincializirati kot nekakšna odtujeno drobtinčarska umetniška kolonija, niti ne sme hohštaplersko preveličati lastne vloge v lastnih okvirih oporišč za nadaljnje delovanje. Celo več, kolikor bolj je vloga likovnih umetnosti nepristranska, tem manj je brezosebna, kar kaže na paradoksn položaj umetniškega slovenskega ustvarjanja v 3. tisočletju. Iz vsakega dosedanega glasila Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede* je mogoče razbrati, da so umetniške besede izražene dovolj razločno, ko jih je mogoče razbrati po sledeh ne le tendenčne smerne projektivnosti, ampak v estetski vizualizaciji, ponujajoči nove virtualne, celo kibernetске prostore likovnosti ob tradicionalnih tehnikah vsega likovnega upodabljanja: od arhitekture (in urbanizma) in kiparstva do slikarstva in grafike, tudi do fotografije in umetnostnega oblikovanja. Prav ta jasnost glasila Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede* govori kritično o času društvenega likovnega življenja, ki je še vedno kakor kolektivistično brezoblično, torej nekako množično, hkrati pa vendar ponuja dovolj jasne prevladujoče težnje, s katerimi se lahko pokaže možnost skupne in posamične likovne uveljavitve. Umetnostna zgodovinarka Magda Cârnci iz Bukarešte je v tem smislu,

po predlogu slovenskega religiologa in pesnika dr. Aleša Debeljaka, zapisala likovno–besedno v *Zapiskih o postmodernizmu v likovni umetnosti* med drugim takole: »Danes umetnik nič več ne izbira in izključuje, pač pa mora doseči spravo osredinjenega modela notranje in zunanje konfiguracije lastnega jaza in sveta z razsrediščenim modelom; ponovno združiti 'renesančni' estetski nazor s 'pollockovskim', 'odprto' formo z 'zaprto'; ponovno mora združiti 'tradicijo' z 'inovacijo' ali drugače, stabilnost s stalnim razvojem, stalnost z nenehljivo spremembo, nujnost 'absolutnega' z nujnostjo 'postajajočega'. Umetnik mora razumeti in prenesti notranjo logiko brezsrediščnega sveta (ali nejasno osrediščenega ali večsrediščnega sveta); red, ki postopoma razvija svoje središče; red obrobja in oboda namesto oziroma skupaj z logiko preostanka logike središča in končnosti, ki človekovemu duhu še ne more biti odtujena. Umetnik mora uvideti in biti kos težavni, nemara nemogoči antinomiji notranjega in zunanjega reda, ki se neprestano oblikuje in preoblikuje, medtem ko ta ves čas vztraja kot Red.« (Umetnost 80ih v Vzhodni Evropi, 1999, odlomek objavljen v romunščini prvič leta 1986). Tovrstno mnenje bukareštanske umetnostne zgodovinarke Magde Cârnci povsem ustreza kritičnemu postmodernemu diskurzu, kot ga je opredelil že Aleš Debeljak v *Postmoderni sfingi* (Ljubljana, v juniju 1988), kjer je opredelil osnove postmoderne kibernetike – kibernetiko in tehniko, sistemsko koordinacijo –, pojasnil je strukturo postindustrijskih družb, kjer je znanje še vedno tradicionalno družbena moč, čeprav ni več enotnega družbenega kriterija in je bil razviden kakor razpad protestantske - webrovsko določene - etike, na kateri je zasnovana domala vsa zahodna civilizacija v novoveštvu; opredelil je tudi temelje modernega projekta s kozmološkim in diferenciranim pogledom na svet, torej z določnim in določujočim svetovnim nazorom kot prevladujočim prepričanjem, zlasti pa je razdelal in členil avtonomijo umetnosti v moderni meščanski družbi ter strukturo postmoderne kulture, celo še problem statusa postmoderne umetnosti in svobodo razpoložljivih oziroma priročnih tradicij. V *Umetnostni praksi brez tabujev* (7.6.2) je Aleš Debeljak med drugim zapisal: »S katerimi **novimi kvalitetami** se torej soočamo v tej kulturni paradigmi? Iz dosedanjega toka razprave je očitno, da bi bili prekratki, če



bi opazili le to, da se je pojem **kritične negativnosti**, s katerim je Adorno zaznamoval odpor elitnega modernizma do vključenosti v kulturno industrijo, v postmodernih delih **izgubil**. Seveda se je ta izguba ravno v postmoderni umetnosti prignala do svojega pojma: to drži. Hkrati pa nam je analiza razvojnih sprememb v kulturni zavesti omogočila, da smo ideološki in estetski dispozitiv zatona kritike kot temeljnega umetniškega sredstva odkrili že v ultramodernizmu šestdesetih let. Osnovnega razloga za to kajpak ne gre iskati le v intimni spremembi umetniške držbe, ampak v socialno-zgodovinskih pogojih vseobsegajoče medijske mreže oziroma 'ekstaze komunikacij' (Baudrillard), znotraj katerih je sama odporiška držba postala donosni predmet kulturnega poslovanja, univerz, galerij, akademij, muzejev in drugih meščanskih institucij, kot smo pokazali zgoraj" in "Umetnikom je po premisleku teh izkustev postalo jasno, da ni mogoče iti še dlje, če se seveda ob tem nočejo do brezupnih skrajnosti ponavljati« ter: »Z drugimi besedami: suverena igra z danimi oblikami preteklosti in svobodna razpoložljivost različnih zalog gradiva iz tradicije postane konstitutivni moment estetske zavesti v postmodernistični umetnosti.« Aleš Debeljak se je skliceval v takih opredelitvah na Th. W. Adorna, na J. Baudrillarda, na P. Bürgerja, F. Jamesona in na nekatere neoliberalne tendence v pisanjih slovenskega marksističnega teoretika S. Žižka, ki se je igral postfreudovca. Iz glasila Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede* je mogoče razbrati tudi v letu 2002, da se navezuje na tiste teoretske postavke, ki so likovno-kritiško strokovne, estetsko analitsko utemeljene in zaenkrat nepresežne.

Avtonomija umetniških dejev in dejavnosti - tudi v likovnem življenju -, za katero se zavzema spletni medij Inteltyway, je razvidna tudi v nekaterih potezah kritičnosti glasila Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede*, ko se v novem slovenskem in evropskem umetniškem, znanstvenem, kulturnem in duhovnem tisočletju dozdeva, da postmoderna kultura ali postmoderna umetnost še nista izživeti. Glasilo Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede* ni le nekakšna cehovsko časopisno pregledna revija, ampak zavzema prostor pojmovnoestetških in kritiških opredelitev, kaj se dogaja v slovenski

likovni umetnosti na Slovenskem. Značilno za različne diskurze o sodobni umetniški dejavnosti v mednarodnih pretokih in razstavno-predstavnih menjavah je različno navajanje drugih avtorjev v opombarstvu; primeroma bukareštanska umetnostna zgodovinarica Magda Cârnci navaja v svojem spisu imena: Giulio Carlo Argan, Benjamin Buchloch, Thomas Mc Evilly, Hal Foster, Francis Frascina, Kenneth Frempton, Clemen Greeberg, Ingeborg Hoesterey, Charles Jenks, Martin Perniola, Irwing Sandler, Maurice Tuchman, Bruno Zevi; Aleš Debeljak navaja imena: Theodor Wiesengrund Adorno, Jonathan Arac, Hannah Arendt, Leon Bagrit, Jean Baudrillard, Alexander Beljame, Daniel bell, Eike Bellersted, Richard Bernstein, Marshall Berman, Zbigniew Bienkowski, Alexander Bloom, Harold Bloom, Malcolm Bradbury, Victor Burgin, Peter Bürger, Matei Calinescu, David Carrol, Franco Crespi, Terry Eagleton, Umberto Eco, Sergej Eizenstein, James Mc Farlane, John Fekete, Paul Feyerabend, Leslie Fiedler, Hal Foster, Michel Foucault, Rose Lee Goldberg, Walter Grasscamp, Jürgen Habermas, Ihab Hassan, Arnold Hauser, Linda Hutcheon, Andreas Huyssen, Frederic Jameson, Hans Robert Jauss, Charles Jencks, Douglas Kellner, Frank Kermode, Christopher Lash, Hilary Lawson, Jean-Francois Lyotard, Herbert Marcuse, Edgar Morin, Margaret Morse, Maurice Nadeau, John Naisbitt, Charles Newman, Octavio Paz, Renato Poggioli, Richard Rotry, Harold Rosenberg, Denis de Rougemont, Guy Scarpetta, Richard Senett, Alvin Toffler, Felix Torres, Alain Touraine, Lionel Trilling, Ian Watt, Patricia Waugh, Max Weber, Raymond Williams, Richard Wollin in druge, med njimi tudi Slovence. Med slovenskimi imeni se omenja v javnoobjavnem umetnostno kritičkem smislu: Cene Avguštin, Zdenka Badovinac, Aleksander Bassin, Stane Bernik, Irena Brejc, Tomaž Brejc, Peter Breščak (+), Milan Butina(+), Anica Cevc, Emilijan Cevc, Štefka Cobelj, Špela Čopič, Aleš Debeljak, Metod Frlic, Meta Gabršek Prosenc, Vladimir Gajšek, Niko Goršič, Miran Hladnik, Tine Hribar, Jože Hudeček, Barbara Jaki, Zmago Jeraj, Mirko Juterešek, Sergej Kapus, Taras Kermauner, Darinka Kladnik, Milojka Kline, Urša Kocjan, Milček Komelj, Paola Korošec, p. Edvard Kovač, Brane Kovič, Peter Krečič, Maja Kržišnik, Zoran Kržišnik, Jan

Makarovič, Andrej Medved, Lada Mejak, Ljerka Menaše (+), Luc Menaše (+), Lucijan Menaše, Janez Mesesnel, Jure Mikuž, Jožef Muhovič, Vinko Ošlak, Andrej Pavlovec (+), Tone Perčič, Dušan Pirjevec (+), Tatjana Pregel, Marlen Premšak, Braco D. Rotar, Branko Rudolf (+), Dimitrij Rupel, p. Ivan Marko Rupnik, Ivan Sedej (+), Luka Skansi, Andrej Smrekar, Alenka Spacal, Melita Stele-Možina, Ivan Stopar, Janez Strehovec, Franc Šijanec (+), Breda Škerjanc, Nace Šumi, Borko Tepina, Polona Tratnik, Marijan Tršar, Andrej Ujčič (+), Vesna Velkovrh Bukilica, Maja Vetrih, Mitja Visočnik, Sergej Vrišer, Igor Zabel, Franc Zadavec, Franc Zalar, Bogo Zupančič, zlatooltarni Milan Železnik, Slavoj Žižek in drugi. O vsakem med omenjenimi bi bilo potrebno pregledati obstoječo likovnoteoretsko ali umetnostnozgodovinsko in likovnoteoretsko bibliografijo, morda pa tudi izdati kratek slovenski leksikon z omenjenimi, ki so nedvomno prispevali v slovensko estetsko zavest – dobro bi bilo izdati tudi povzetke njihovega dela ter odlomke ali študijo, esej, kritiko vsakega posebej v skupni knjigi. Prav razdrobljenost je tipično zmlinčeno interesno kriva, da se ne predstavlja slovenska umetnostno kritična misel, nanašajoča se vsaj na likovno umetnost, niti enciklopedično ali leksikonsko. Znano je, da v primeru, brž ko prejme kdo od slovenskih pristašev te ali one grupe določno funkcijo, uredi izrinjenost vseh drugih, ki ne pripadajo njegovi dogmatiki, pač po načelu bivšega socialističnega samoupravljanja, kjer slovenstvo ni pomenilo pravzaprav po jugoslovanski ali bizantinistično balkanski samopašnosti nič. Kolikor so časniki in revije objavljale tudi likovno kritiko in umetnostno-zgodovinske prispevke, tudi sprotne reportaže o razstavah in razstaviščih, so se lahko formirali objavno le nekatera imena, le redki so bili neodvisni in niso bili pristaši ali člani nobenega administrativno-kulturnega klana z videzom svobodnosti, v resnici pa s strogo vodeno "samoumevnostjo". Vprašanje je, kako se opredeljuje literarnokritična, literarnoteoretska, estetska, umetnostnozgodovinska, likovno strokovna terminologija, ki je bila pretežno odvisna od prevodne in prevedene strokovne tuje literature, da bi se tovrstno izrazoslovje naposled količkaj socializiralo. Bogastvo slovenskega izrazoslovja v strokovnem jeziku o likovni umetnosti je znano in ga je potrebno dograjevati v vedi z izrazi, ki

ustrezajo tudi postmoderna doba. Bistveno je, da naj ne bi slikarji primeroma slikali tako, da bi ustrezali strokovnemu likovniškemu izrazoslovju, da bi bilo sploh mogoče pisati o likovnih umetnikih, prej narobe. V času internetne spletne razmreženosti je informacijsko dovolj znano, da ljudje hitreje sprejemajo tudi nove *slovenske* strokovne izraze, ki pa so utemeljeni vsaj v umetniški zgodovini in literarni teoriji ter v filozofiji umetnosti kot v estetiki.

Dolžnost uredništev je, da poročajo o likovnem življenju v vsakem mestu, o galerijah, muzejih, razstaviščih, o razstavnih salonih v propagandi likovne ideologije obstoječih likovnih skupin ali celo kdaj posamičnikov. Dnevnik objavijo o razstavi običajno do strani in pol likovnokritične ocene, ki mora biti napisana publicistično ali celo žurnalistično dovolj razvidno, torej na ravni komentarja. V prilogah dnevnikov, običajno ob koncu tedna, lahko objavijo dnevnik ali tednik tudi "feljton" o katerem od likovno pomenljivejših dogodkov. Če v uredništvu kulturne rubrike vlada oseba, ki ima svoje interesno zaokrožene privrženke ali pristašice, se dogaja, da je ponavadi objavljen le en ideološko naravnani pogled, torej besedilo, ki se ukvarja bolj z nekakšno spogledljivo objektivacijo, a je daleč od likovne kritičnosti: večkrat se niti ne ukvarja z umetnikom, marveč prikazuje od zgoraj navzdol le svoje mnenje, ogledno predstavitev. Spet tip tako imenovane *impresivne kritike*, ki je vljudnostno odprta, večkrat skoraj naiven, izraža vljudne fraze o razstavi, kjer pa spet umetniška oseba ostaja praznih rok. Že Stane Kregar je ugotavljal v času pred 2. svetovno vojno, da si nekateri likovni kritiki le mimogrede ogledajo razstavo, potem pa "kritično" celo ocenjujejo likovnega umetnika in razstavljen likovnine. Spet Marijan Tršar meni, da obstajajo pravzaprav trije tipi kritike: – najprej literarna, večidel poetično prijateljska kritika likovništva kot literarno besedilo, – tukaj je še polstrokovna javnost, objavljava v časopisih seznanjevalno in kdaj tudi v čudnih tujkah po modi in okusu svoje govorične ocenjevalne dobe, – šele strokovno utemeljena kritika, ki se ukvarja s samo likovno umetnostjo v njenih vsebnih sestavinah, pa ustreza ne le estetskim, marveč tudi kritičnim razsežnostim. Bassinova ali Kovičeva kritična

spremljava razstav je vedno utelešena v smislu kritične instalacije in dovolj dobrega ali okusnega poznavalstva. Meta Gabršek Prosenec in Judita Krivec Dragam objavljata ob kataložnih likovnih zapisih tudi časopisno sprotno likovniško komentiranje. Tako imenovana "službena kritika" je v službi ideologije vladajočega razreda, ki financira muzeje, galerije, razstavišča, ateljeje, pa tudi sredstva javnega obveščanja. Zato se javna vzhodnosocialistična likovna kritika ne razlikuje po deželah bivših komunističnih totalitarizmov – postsocializem je uredil istost v pomenu, ko nove elite starih kadrov ne potrebujejo umetnosti, marveč zlasti dosežke znanosti, pa še to privzeto z razvitega Zahoda. Kljub temu bi bilo prav, ko bi imelo slovenstvo več kritične samozavesti, ko govori ocenjujoče o umetnosti: sicer se bo še kar naprej dogajalo, da bodo postavljeni nekakšni "vzvišeni" kriteriji, ki so ali niso "dovolj" blizu moči odločanja in denarja, kaj v novi agitaciji in propagandi je likovna umetnost in kaj ne. V resnici uredništva objavljajo razlago, ki jo naj preberejo vsaj sami likovni umetniki. Z likovno revijo *Likovne besede*, ki objavlja pretežno strokovno utemeljene članke, je tako, da je dovolj opazna v slovenskem kulturnem prostoru. Intelyway piše o likovni umetnosti in umetništvu, o razstavah in likovnih umetnikih sproti tako, da upošteva obstoječe slovenske razstave in razstavno politiko, pa tudi kakovostno raven umetniške javne uveljavitve.

Objektivna kritika, ki si jo želijo relativisti in objektivisti, ustreza ponajveč znanim in privzetim likovnoideološkim stereotipijam. Likovna revijalistika, člankarstvo, študije in esejistika so del umetnostnozgodovinskega spomina, ki se ukvarja z uprositoritvijo bodočnosti, slednja pa naj ne bi bila utopična in niti umetniško le idejnizirana. Če je res, da izza prevladujočih mestnih skupin bivšega državnega likovnega umetništva obstajajo izdelki skupnih, rodovnih, družinskih ali osebnih likovnih delavnic, akademij, umetniških ateljejev in instalacij, performansi s senzorji v virtualni resničnosti in drugo, kar je ohranjeno kot "fundus" v galerijah in muzejih ter razstaviščih ali v zasebnih zbirkah, tedaj ni res, da bi bilo mogoče položaj likovne umetnosti poljubno spreminjati. Ob vsej likovni produkciji in

reprodukciji se je kapitalizirala tudi trgovina z umetninami, zbiranje in izbiranje umetniških del, ki prehajajo tudi v narodno kulturno zavest. Če naj bi bil v tem primeru likovni kritik tudi menedžerski tip tržnega poslovodje v menjavi umetniških blagov, bi bil komaj kaj več kot posrednik med naročniki in trgovci ter umetništvom. Med objektivno likovno kritiko in ekspertizami obstajajo potemtakem zveze, ki se javno kažejo v katalognih zbirkah in prodajni ponudbi likovnin. Umetnostna stroka v *državni službi* je likovno preskrbljena, saj umetniki pričujejo, tisti v samostojnem poklicu, da muzeji in galerije, likovni saloni in druga razstavišča, ki živijo s proračunom države, lahko še vedno oskrbujejo plačana osebja kustosinj in kustosov, oddelkov muzejev in galerij ter razstavišč s telefonom, varnostniki, upravo in knjigovodstvom...

Razstavišča – Narodna galerija, Moderna galerija z Malo galerijo, Mednarodni grafični likovni center, Mestna galerija, Bežigrajska galerija 1 in Bežigrajska galerija 2, Galerija Cankarjevega doma v Ljubljani, Galerija ŠKUC, Galerija v kulturnoumetniškem društvu France Prešeren v Ljubljani, Galerija ZDSLU, Galerija Equrna, Galerija Družina, Galerija Vodnikove domačije v Ljubljani, Jakopičeva galerija, Galerija Staneta Kregarja, Galerija Krka, Galerija Loterije Slovenije, Galerija Commerce, Galerija Kos v pasaži Nebotičnika, Galerija Ars, Galerija Avla Nove ljubljanske banke, Galerija Luwigana, Galerija Žula, Galerija Kralj, Galerija IBL s stalno razstavo del Zmaga Modica, Arhitekturna galerija Dessa, Arhitekturni muzej Ljubljana – Plečnikova zbirka, ob muzejih v prestolnici – predstavljajo ob stalnih razstavah in stalnih zbirkah večje ali manjše gostujoče razstave, ki so lahko tudi prodajne, s plačljivim ali prostim vstopom; značilno slovensko je, da muzeji in razstavišča ne objavljajo cene vstopnine, značilno za primeroma Virtualni muzej na Ljubljanskem gradu, pa je, da ne velja za prosti vstop niti novinarska izkaznica, kot drugod po Evropi, marveč se mora sleherni časopisni, televizijski, radijski novinar prej prijaviti v organizaciji Virtualnega muzeja, torej na Festivalu Ljubljana, Trg francoske revolucije 1, in to osebno, da si priskrbi poklicno kritični ogled razstave – zato o tem muzeju ni ponavadi niti zaslediti kakšnih poročil in je vprašljivo, kako deluje. Načelo javnosti, ki je v samostojni slovenski državi že občinarsko

kršeno, kolikor ni povsem odpravljeno, saj je prepuščeno kvečjemu plačanim varnostnikom, je v kulturnih ustanovah prav tako enoumno in postsocialistično centralizirano kot v časih državnega komunističnega totalitarizma: pričakovati je, da bodo poslej pač varnostniki in vratarice pisali o razstaviščih in muzejih. Kolikor manjka zaradi tovrstne *oblasti* in vnaprejšnje plačanosti ne le kulturnost, ampak slovensko tudi povsem umetniški okus, se spreminja likovnost vsebolj v tvorbe združb, ki ne segajo ponavadi čez prag totalitarno režimske ali enoumne omejenosti. Šele ko bo lahko tudi v likovnih umetnostih količkaj prevladala demokratična skupnost na temelju ustvarjalnih svoboščin, bo res, da je tudi likovna kritika omogočena z ogledom likovnih razstav javno. Dokler pa obvladujejo likovništvo združbe, grupe, klani, omejeni z javno plačanimi varnostniki, se lahko nadaljuje slovenska tipična vasezalupinjenost, na koncu katere je kvečjemu značilna samomorilnost ali predstavna in miselna odtujenost ter čustvena pobeljenost, vse pa v nekakšni kolonijalni malomeščanski drži. Če bo hotela Republika Slovenija zaživeti umetniško mednarodno, bo morala najprej urediti dostopnost razstavišč in omogočiti umetniškega duha same životvorne ustvarjalnosti.

Intelyway kaže, podobno kot drugo likovniško člankarstvo po racionalni in epistemološki podobi do likovne teoretske skušnje, do umetnostnozgodovinskih spoznanj, do likovno kritične miselnosti, s tem tudi do likovnih galerij, zlasti do glasila Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov *Likovne besede* – možnost skupnega slovenskega kulturnega dela. Omenjena možnost je vedno dovolj odprta za različne preobrate in spremembe, ki obetajo vsaj nekaj novega v slovenskem razstavnem prostoru. Če je v tem primeru sleherna likovna ali umetnostna razstava podobna anatomiji skupnega likovnokulturnega telesa, je rez v likovno mišljenje vsakokrat sicer boleč, toda ne upošteva orgiastičnih svinjarij, ki jih je Hermann Nitsch poimenoval celo za misterij, namreč v Avstriji, medtem ko se gredo v postsocialističnih slovenskih razstavljenostih kvečjemu misterij zaigranih ali preigranih maloumnih orgazmov ter nedvomno še kar naprej in neprestano preigravajo eno mišljenjsko

frigidnost z drugo. Ko so slovenski umetniki študirali na ALU v Ljubljani ali na Likovnem oddelku Pedagoške akademije - danes Pedagoške fakultete - v Mariboru, so spoznavali estetiko uveljavitev.

Iz časov ko sem Vladimir Gajšek še razobesil poslikana platna-akrile na drevesa ob literarnih nastopih zunaj, se je pokazalo, da je bila institucijska kultiviranost Zveze kulturnih delavcev v arbajtarski upravi likovnega socializma pod ničlo, pravzaprav pod vsako kritiko. Takrat so tudi na take razstave gledali bolj udbaško ideološko, ker niso bile nikjer prijavljene - trajale pa so vsakokrat le toliko časa za izbrana ciljna občinstva, kolikor je trajal literarni nastop. Čeprav galerije, muzeji in razstavni saloni v provinci ali v "severnoobmejnem" mestu niso bili obdani z vidno bodečo žico, pa so bili razstavno dostopni le med dogovorjenimi: v tistem času 60ih let 20-ega stoletja sem primeroma Vladimir Gajšek razstavljajl kvečjemu v Klubu mladih ter tako odprl vsaj mladinsko razstavno "dejavnost" - vse pa sem moral opraviti sam, pridobil sem stekla od tedanjega ravnatelja Umetnostne galerije Branka Rudolfa, ki je razstavo z govorom tudi odprl, z mladinci sem moral sam postaviti razstavo, urediti natis kataloga v lastni izdaji, obisk na samem odprtju pa je bil tako številen, da se je trlo ljudi in so obiskovali razstavo v vrstah... -za vernissage sem poskrbel razstavljalec tako, da so matere prijateljev napekle kolačke, piškote, pripravile sendviče, brezalkoholne pijače v gajbah pa so prispevala podjetja... In medtem ko je lumpenproletarsko usmerjena socialistična zveza kulturnih delavcev v plačani uradno brezosebni, torej tudi v brezobzirni klikaški speljanosti čez mrežo lastnega pristaštva zaprla tudi vrata za kakršnokoli debato o likovni umetnosti v mestu in Sloveniji, ko so tovarišice pripravljale svojo urejenost v slogu pristaša kustodijalnosti, ko so zaposlovali upokojene varnostnike..., se je sesuvala sleherna umetniška svobodnost v strah pred katerokoli novostjo. Likovni uradniki so držali oblast razstavljalnosti trdo v svojih rokah. Če si takrat prinesel na ogled lastne likovne umetnine, so jih poskrili kar za uradniško omaro, češ, naj čakajo na sodni dan. Nobeno merilo, ne estetsko ne likovnokritično, ni bilo več pomembno, celo



umetnostnozodovinska misel se je umaknila vsaka posebej v svoj biro ali kanclijsko sobo in mir.

In nenadoma so bili domala vsi jezni. Uradno jezni. Takole udbaško in na sondiranem terenu, kot se reče. Nekateri so se umaknili, drugi so preprosto zagrizeno tiho preklinjali, kajti likovnine, ki si jih ponudil, so presegle meje province. Neki tovariš je rekel, da si je razstavljalec sam kriv, kaj pa si je drznil sploh priti s slikami, in kdo je spet v ozadju, menda ne farji ?!– gipsnato naslikani Kristus je prav zbolel, ko si Ga pogledal trpečega, kako se vživlja v vstajenjski križ... Ali pa *mesečina – Clair de lune*, poimenovana po Debussyjevi skladbi, kaj pa se pravi, da bi morda še kdo na razstavi poslušal kakšnega Debussyja, ne pa partizansko vicastega harmonikarja Mihe... In so bili povezani med sabo, zlasti tovariši v zvezi kulturnih delavcev v obmejnoobrambnem mestu, res, kar uradno so se držali, branili so se umetnosti. In vendar sem v tistih časih prav Vladimir Gajšek še celo bandal naokoli po mestnem naselju kot vsestranskem središču Slovenjgraške kotline in enem najpomembnejših središč slovenske Koroške, nastalem v 12. stoletju na prodni terasi ob reki Mislinji in nad ježo holocenske ravnice ob potoku Suhadolnici, ki se v severnem delu naselja izliva v Mislinjo, na stiku Podgorske in Mislinjske doline ter bližnje terase na vzhodu, na kateri je Spodnji Legen – s slikarjem Jožetom Tisnikarjem in kiparjem, bosančersko – "indijanskim" Radetom Nikoličem..., celo tam, blizu avstrijske meje! skupaj in družno v prostosti pa so obiskovali še Karla Pečka ali Nika R. Kolarja... in tamkajšnjega župnika, zbiratelja in humanista. Med mesti tudi ni bilo kakšnega posebnega umetniškega sodelovanja: Albin Lugarič na Ptuju, nekaj likovnikov v Murski Soboti, nekaj v Celju, nekaj v Kopru ali v Novem mestu, medtem ko so si bili mariborski in ljubljanski likovniki tudi povsem tuji, tako rekoč samoupravno uradni. Taki so bili bolj kot verjetno svobodni umetniki, tudi likovniki, ki niso nikomur odžirali kruha.

Kot je poročal bivši član politične policije v svoji knjigi, sem Gajšek v tistem času celo slikal karikature in jih kazal naokoli prijateljem

v slašičarnah in kavarnah, kar je udba brž zaznala s pozornim očesom politično posurovelega stražmojstra – primeroma navaja Gajškov lepak *lobanjo za rešetkami*, ki da je predstavljala SFRJugoslavijo... Likovniki so se večidel sami podrejali ne le politični, državni in upravni, ampak tudi kulturni oblasti. Kadar pa so v obmejnem mestu razstavljali likovniki iz partnerskih mest, so me tovarišice in tovariši vendar povabili k pogovorom, da se namreč njihovi uradni pogovori ne bi sukali le okrog okusa piva in čevapčičev in bizantinističnega okušanja estetskega tipa, ko so se jim svetile čutne ideje že na jeziku. Človek se je počutil podobno, kot opisuje Igor Torkar, ko so se ga vnaprej izogibali ali mu celo pokazali hrbet, ker ni pripadal uradni kliki. In kar je najzanimivejše, za razliko od vzhodnonemških pedantov in v proslulem posnemanju jugoslovanščine – vsa socialistična kulturna in likovniška uradnosti ni pustila za sabo nobenih zapisnikov, razstavna politika je potekala bolj po kabinetnih pogovorih ali celo po titoistično preverljivih namigih, zato se je povsod prepoudarjalo, kdo je bil kje v štirih ali petih letih od leta 1940 – in kdor je bil na strani sovjetizirane balkanoidnosti, je smel uspevati tudi v slovenskem likovništvu. Razstave so pripravljali tako, da so postavljali razstave po kakor vnaprej samoumevnem dogovoru. Kljub vsej tej cenzorski nespameti so mlajši rodovi likovnikov, ki so se zgledovali po *tujih likovnih revijah*, začeli ustvarjati v duhu zahodnih časovnih tokov svoje nove slike – le redki so si drznili ob Titovem napadu na abstraktno likovno umetnost kakorkoli vsaj "zagovarjati" slovenske likovnike. Spokojni mir galerij je ostal nemoten kot v živih grobnicah. Namesto da bi bila razstavišča vsaj intelektualna ali elitna zbirališča, so postala del uradne kabinetne politike. V neformalnih sestankovanjih in živih pogovorih so se razpredle količkaj odprte govorice o vlogi likovne umetnosti: medtem ko so lahko v časnikih podobo o likovni umetnosti poljubno spreminjali, pa samih likovnin niso mogli odmisлити – od leta 1945 do 1991 niso mogli preprosto zbrisati vse obstoječe arhitekture iz časov "reakcije" in vladajočega plemstva ter Cerkve, niti niso mogli postaviti novih mest z novimi ulicami, kjer ne bi bilo več nobene kapelice ali sprehajalnega križevega pota ali cerkvice in cerkve, celo stolnico so pustili v vsakem mestu stoletno, čeprav so primeroma prostor pred

ljubljskim šenklavžem zasvinjali s pokvečeno ideološko in drhalasto karikaturu, kot da gre za enega od tako imenovanih spominkov; takšen spominek je vsak tako imenovani "spomenik revolucije" ali upodobljenega komunajzarskega zlikovca. Umetniki so se sicer kakor skrivali v svojih stanovanjih, nekateri večidel v dodeljenih ateljejih, vendar v občinarskem merilu niso predstavljali kaj drugega kot dodatni strošek in uradno nadlego – bili so poduradniški živelj, ki ga je oblast pač trpela in ga uporabljala poljubno, saj je bilo vedno dovolj na voljo vdinjajočih se oseb.

Javno so razglašali, kakor da teče vse v redu in kakor da ni bilo nobenih zapletov. Odklanjali so že natečajno, vse spomeniške projekte, za katere se je vedelo, da niso bili "naši" in v relaciji "naših" potrditev. Podobno so podeljevali ne le socialistično izbrane Prešernove nagrade za vsakoletni kulturni praznik, ki so jih podeljevali tudi likovnikom, tako velike kot male nagrade – kot da ne bi bila že sama socialistična nagrajenost sebi dovolj odtujena, da je nekatere umetnike še bolj izolirala in jih spravljala v odrezano samošnost. To pisanje o likovni kritiki, recenziji in o umetnostnem člankarstvu lahko že prehaja v esej, ki opredeljuje počutje in ozračje galerijske in sploh razstavne republiške in mestne ali občinarske razstavne politike, ki je delovala samo in samo *po programu*, tako rekoč po črki zakona. Koliko razstav se je razvrstilo ali celo nakopičilo v slovenskem likovniškem prostoru? Nekateri privilegirani prostori, ki so pozabljali na akademsko svobodo biti, so uveljavljali kvečjemu predrugačeni amaterizem v ljubiteljsko samoupravnem direktivnem pomenu tako, da so programsko vnaprej izbirali le sebisvoje objektivizme. Na koncu vseh omenjenih objektivizmov pa bi naj bil vendarle umetnik s čopičem, slikarsko lopatico, s tiskarsko prešo ali z videokamero ter s fotoaparatom..., sploh kakor duhovni kirurg, ki obvlada uprostoritev v barvi in ploskvi, v brezmejnosti in vidnem polju. Podobno se je godilo tudi kiparjem, ki so vsaj lahko delali revolucionarno iluzorne in idealizirane podobe kulturnih oseb na oblasti. Za večnost. Monumentalno kakor v faraonskih časih, le da je bila v Sloveniji duhovna puščava razpotegnjena s svojimi sfingami

čez vsakdan. V takih razmerah je izginila skoraj povsem sakralna umetnost – dejansko je ni bilo nikjer v javnih občilih niti omenjene.

V galerijskih prostorih, muzejih in razstaviščih se je mir razlil v zagrobno spokojnost tudi tako, da je tihoto kdaj pretrgal val korakov, kadar so bile razstave na ogled razredno. Takrat so tovarišice komunajzarsko sicer pazile, da ne bi kakšen drobižek s pipcem zarezal v katero od platen ali da ne bi z vžigalnikom prižigal okvirjev ali da ne bi dognali, da se je kateri od kipov odkrhnil v "samopoškodbi" in podobno. Tudi razredne tovarišice so morale namreč izpolniti *program izvajanja likovne vzgoje* tako, da so kdaj obiskali s šolo obveznošolski otroci in mladostniki celo katero od razstavišč... Kadar so bili na vrsti *po programu* srednješolke in srednješolci, so lahko freudovsko iskali ne le ojdipovski ali Jokastin kompleks, ampak so celo kdaj prisluhnili, kako razlaga tovarišica likovnico – kakor da bi bila vsaj kofetarica, ki napoveduje svetlo bodočnost socialistično iz/oblikovanih in celostno integriranih osebnosti iz kavne gošče. In ker je teklo domala vse življenje *po programu - po komunističnem programu, po programu sindikatov, po programu socialistične zveze delovnega ljudstva, po programu zveze socialistične mladine...* -, je tudi programsko gledanje vedno spregledalo bistvene ali pomembne razstave. Da so v takih razmerah uradne "strukture" že predstrukturalistično prezirale umetniško svobodo in svobodo ustvarjalnosti, je bilo in je znano dejstvo. Kakor da je gledalcu nerodno, da si je drznil priti na odprtje razstave, se je redno dogajalo, da je odprtje razstav potekalo *po programu*: najprej se počaka tisto "akademsko četrt" ure, da se nabere dovolj občinstva, potlej se ustopita razstavljalec in kustosinja pred steno, nakar vse potihne ter kustosinja prebere ali na pamet spregovori o razstavljenih delih, povezano celo morda kdaj z življenjem in delom umetnikovim..., potlej se razstavljalec v lepi skromnosti primerno zahvali za spremne raz/stavljene besede in si dovoli, da mu pristopijo in mu čestitajo, naposled sledi vmesno še morebitna pogostitev.

Ko gre človek v Ljubljani čez prostor pred državnim zborom, se ne more izogniti moteči štrčici pokveki nekakšnega "spomenika revoluciji", niti spredaj ob strani kamnitemu bloku, ki se imenuje nekakšna nagrobnica... – te šikane so postavljene razstavno zato, da ostanki totalitarizma še naprej onemogočajo prosti prehod v mestu in da blatijo pogled sprehajalcev. In ko gre za dejstvo, da bi morala oblast samostojne Republike Slovenije vse te socrealistične zmazke vsaj umakniti ali jih preliti v koristnejši bron, se nadalje nesramno in predrzno uradništvo *javno* obnaša tako, kakor da bi bila domovina še vedno balkanska banovina ali provincialna "likovna" kolonija slabega okusa. To uradno oblastno in državno pristaštvo je tiho ter potrjuje samo nespravljivi pokol in socialistične konclagerje prisilnega dela in smrti, kakor da bi še vedno centralni komite enoumja obvladoval javne prostore. In ko gre človek čet tako imenovani Trg svobode v Mariboru, mu "kojak" ali gospod-glatzky kot plešasta orjaška rastrirana lobanja preprečuje sprehajalno prosti korak: tudi tega monumentaliziranega spominka ne odstrani občinarstvo kam v Počehovo ali še dlje..., tam je v napoto tudi "jamski človek" pred mariborskim kolodvorom, medtem ko v Velenju, ki se je moralo imenovati po doživljenjsko ključavničarskem maršalu, prav tako še vedno obvladuje trg in prav tam socrealistično kultni kič protislovenskega diktatorja... Slovenska mesta bi morala sprostiti najprej javne prostore in odstraniti šikane – spomenike zla in zatiranja ter prepolnih političnih mučilnic in zaporov. Kritična misel bi lahko opredelila tovrstno likovništvo strokovno javno, ko bi kaj veljala pamet v nasprotstvu z obstoječo, še vedno represivno ideologijo in varnostništvom.

Že v Belgradu so ocenjevali slovensko likovno sceno v okviru jugoslovanstva ne le podcenjevalno ali vzvišeno, marveč so med drugimi glavnimi mesti preostalih petih socialističnih kolonij in dveh socialističnih pokrajin protežirali svoje. Ni bilo dovolj, da je bila slovenska umetnost zamolčana, ampak je morala vselej prepustiti javno poznanost drugim. Spet drugače je gledala na bližnje slovensko in ljubljansko likovništvo zagrebška likovno-kulturna politika, ki je dobila

vsaj Muzej Mimara..., torej Titovo vilo za stalno razstavo lepih likovnin preteklosti, nabranih po svetu. Kaj malo je bila znana skopska galerijska in muzejska razstaviščna scena v slovenskih mestih in narobe. O črnogorsko-srbski likovni sceni se je slovensko vedelo, da mora slovenski likovni ustvarjalec pač samo oddati sleherno prednost jugoslovanstvu, saj titograjska umetnost ni bila kaj posebej poznana med Slovenci. O sarajevskih likovnih umetnikih, ki naj bi bili usmerjeni muslimansko-orientalsko, se je vedelo le toliko, da lahko evropsko kaj veljajo, če pridejo kot drugi mladi v slovenske šole ali na delo: plod bosanščine v Ljubljani sta priljubljena in izvrstna kiparja Jakov Brdar in Mirsad Begović... Vse premalo se ve tudi o novosadskih slikarjih ali o prištinskih likovnikih, ki so slavili revolucijo in socialistično idealizirani kič tudi kasarniško, zvesto oblastem. Vsega tega obremenilnega likovnega gradiva *po programu* verjetno ni več, čeprav se zdi, da bi se še marsikdo silil v bizantizem in v podla preigravanja in kakor da ne bi nihče obstreljeval Dubrovnik ne zažgal sarajevskega narodnega muzeja in knjižnice... in kakor da se bo brezboštvo spet bratilo s tranzitno kontinuiteto zla, javno pa z osladnimi frazami, vrednimi novorečnega samoupravljanja.

Kljub vsemu so nekateri verjeli v sodelovanje med likovniki doma in po svetu. Ko je vodila mariborski Razstavni salon Rotovž Gajškova sošolka, sem jo književnik prosil, ali bi se dalo urediti, da bi v tem obmejnoobrambnem severnem jugoslovanskem mestu morebiti razstavljali likovni umetniki iz Kruševca. Sošolka je bila dovolj izobražena, da je sprejela predlog in uredila ob Gajškovi pomoči galerijsko in likovno sodelovanje med mestoma – ne več samo soldatesko pogojeno in v "kovačnici bratstva in edinstva" razžarjeno fanatično "pobratimsko" Kraljevo, ampak tudi Kruševac je lahko pokazal svoje likovne umetnike. Nadaljnja likovna oblast pa je brž ukinila tovrstno dobro likovno-umetniško sodelovanje. Socialistično samoupravne oblasti so uradno poskrbele, da se ne bi srečevali med sabo likovni umetniki, marveč da bi bili med sabo človeško čim bolj odtujeni, uradno objavno in javno pa je bilo vselej itak urejeno vnaprej. Sodelovanje med jugoslovanskimi galerijami je bilo domala ničesno,

čeprav so na zunaj kazali vsaj uradno mrzlobo in brezobzironost svetovnonazorskih prepričanj, naj bi bila umetnost vseskozi avantgardna, revolucionarna, onstran družbe celo svobodna. Značilno je, da *Likovne besede* ali mariborska kulturna revija *Dialogi* ter druge za likovno umetnost zavzete osebe ali osebki niso poskrbeli niti toliko za medsebojnost, da bi bilo vsaj kritično v spominu *dobro sodelovanje* s tistimi, ki niso delovali sovražno niti v času napadov na Slovenijo in so imeli kvečjemu zavezane jezike, pač podobno kakor v hitlerjanskih, sicer pa v znanih miloševićevskih časih.

Umetnostne razstave so se začele s pariškim *Salon des Artistes Français* od leta 1673 naprej, v 19. stoletju pa je bil znan neuradno učinkoviti pariški *Salon des Refusés*, torej *Salon zavrnenih*, od leta 1863 naprej, med katerimi je žirija zavrnila predložena umetniška dela, med drugim je *Salon zavrnenih* razstavil znameniti impresionistični Manetov *Zajtrk na travi* (*Le Déjeune sur l'herbe*), razstavljen pod imenom *Kopel* (*Le Bain*), ki je zbudil celo še ogorčenje in zasmeh ciljne publike ter **kritikov**. Razstavne tržne in estetsko moderne dejavnosti so znane v São Paulu, Tokiju, Kasslu in drugod, za Ljubljano je značilen mednarodni grafični bienale od leta 1955 dalje. Kdor izbira imena za udeležnost na *uradnih*, torej na financiranih ali državnih razstavah, se ravna vselej po volji in odločitvah razstavnih pokroviteljev, čeprav tega izrečno ne pove. In kako daleč je mednarodni grafični bienale v Ljubljani od slovenskih ustvarjalcev? In kako daleč so od Ljubljane Benetke s svojim znanim razstavnim bienalom? Koga pa sploh še skrbi umetniško življenje likovnih ustvarjalcev, ki so večidel relativno ali soodvisno prepuščeni samim sebi? Ščasoma so se razdelili slovenski likovniki na priznane in nepriznane, vse dokler državna pokroviteljska uradnost ni brezobzirno prekrila vseh: in temu se reče menda *postmodernizem*. Šele na poti v Pariz kdaj prešine likovnega kritika, kje pravzaprav in sploh s kom živi: v vednosti, da je Slovencev le za četrtno pariške prestolnice, se počuti nenadoma neznatnega, vsa hohštaplarija popusti in nekam izgine, saj v tujem, pariškem okolju ne more soliti dopovedljivo pameti, da je Musée Rodin manj pomemben od katerekoli osebne galerije, primeroma od

galerije Zmaga Modica na Železni cesti v Ljubljani, prav tako pa si ne drzne vsiljevati hohštaplerske zavednosti, da je slovenska Moderna galerija kje pač pomembnejša od *Musée National d'Art moderne* ali da je Narodna galerija v Ljubljani pomembnejša gotovo od *Musée National du Louvre* ter od *Bibliothèque Nationale...* In vendar velja v sebi docela samoprepičano velevažno mnenje v le slovenskodržavnih razmerah in notranjih državnih mejah, da so pač likovni kritiki v tej omejenosti pomembnejši od vseh, kaj šele likovne obstoječe grupe.

V novih generacijah so se pojavljala nova imena, ki se ukvarjajo tudi z likovno kritično zamiselstjo in razmišljanji. Če je veljalo za količkaj ugodno, da si je likovni teoretik ali kritik prebral v izvirniku vsaj Winckelmannovo *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) ali znano *Geschichte der Kunst des Altertums* (1860) ali Burkhardotovo *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) ter Heinricha Wölfflina *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888) in njegove *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), prav tako dela od Maxa Dvořaka do Erwina Panoffskega, v slovenstvu pa od Janeza Flisa preko Franceta Steleta, Izidorja Cankarja, Vojeslava Moleta, Viktorja Steske, Franceta Mesesnela in drugih, da se je seznanil vsaj s sistematikami slogovnih smeri, tedaj se je seznanil z obstoječo širšo humanistično govorico ne le v umetnostni zgodovini, ampak tudi v teoretskih pristopih k vsakokratnemu umetniškemu slogu. Vse to se sliši dokaj učeno in nestrokovnjakom morda celo tuje, ko pa gre za presojo všečnosti katere od razstav, se javno mnenje, kolikor sme obstajati v slovenski javni kulturnosti, obrača po vetru. Kako živijo dandanes likovne ocenjevalke in likovni kritiki, bi se morali vprašati postmoderno po času 10dnevne vojne za samostojno Slovenijo, ki ima tudi svoje nove simbole, temelječe na arhetipih izvenzavestnega, in dokazuje lastno in suvereno kulturno samostojnost. Kolikor živi likovna stroka vasezaprto, je sebizadostno egoistična, saj lahko galerije, muzeji, razstavišča obstajajo zase in po sebi le *državno*, torej formalno in uradno. Iz življenja slikarskih ateljejev v zagrobno



tihoto in mrtvilo razstavišč, ko so bile odsanjane zadnje umetniške sanje  
in je bila izsanjana tudi vidnost likovne umetnosti?



## Galerijski spevi, muzejski predeli

Zrušilo se je neslišno kot ledena gora v očeh  
da so se grški in rimski stebri obrnili v nič in knežji kamen  
da ostane kamen na kamnu in niti kamen na kamnu  
galerije se zazro v davnino od včeraj  
pred vsakim štetjem let in trenutkov biti

Barve in kamere in senzorji in pogledi skozi radovedne šipe  
kot skozi otroške oči ko je vse prepovedano  
in pride tovariš varnostnik in diskretno deluje  
oglasilni avliki stavbnih blokov so odloženi v škatle  
napisi na poštnih nabiralnikih se sušijo  
v zimskem slovenskem mrazu

likovne revije z oglasi se spovedujejo  
starih grehov ko nihče ne pozvončklja lakaju ki ga ni  
niti navčkov niti norčevskih zvončnov na čepicah  
dvornih norcev v volilni kampanji ni slišati  
medtem ko zvonijo vseprek mobiteli prenosno  
v sovjih žvižgljivih spevih  
časopisne kritike izidejo z drugačnimi naslovi

Mladi slikarji se ne zapijajo več v pariško modrem  
niti v sienskih sencah  
tovarišica pride s čudnim ročnim delom in izdelkom  
in reče Kaj je čista umetnost  
in se perverzno papagaji naokoli in je v razredih vsa  
izzivcirana histerična partijsko tako rekoč zavedna  
neposredna ustvarjalka telesno–artistična  
okrutna v tihi kletvici čez vse kar je slovenska umetnost  
z vprašanji o barvnem krogu in druge oslarije

Slikana okna jokajo sveto Kri  
dokler umirajo množice čopičev in omahnejo v staro tradicijo  
štafelajnega slikarstva in v večerni akt  
na papirju za vrečke na tržnici ljubljanski  
med Plečnikom in Fabianijem  
med Rohrmannom in Šubicem  
med umetno travo na parketu muzejev in galerij  
bolj kot v spalnici skupnih viharjev  
skupnih brezdomcev  
nič več pod zvezdo niti pokrižano  
niti blagoslovljeno

Varnostniki spustijo mimo le označene  
ko peslajnarji odčvekajo svojo čvek partijo  
ko volkodlaki v krdelu odbevskljajo svoj credo  
ko duhovini čudini zboseno pridejo s svetniškim sijem  
v galerijo in odpirajo bedo sredi imenitnih nasmehov  
mestni bebčki se množijo s kruhom in vinom  
in že se pelje za veselje plačani likovni kritik  
nekam na tuje v tuje galerije da bo pisaril  
kako in kaj da je kaj  
tam  
tam daleč za devetimi gorámi za devetimi vodámi

na stenah visijo neki drugi obešenci  
slike  
v galerijah se svetijo spet monitorji presketave tihote  
površina je blizu reza čez zrklo  
globina je dlje od brezna biti  
v svetlobi galerijskih žarometnih svetilk

Ko hodiš naokoli med ljubljanskimi galerijami in muzeji  
ne pozabi na banketne sendviče in kozarec soka ali vina  
na čips in holipe na karkoli na beli mizici  
zvečer zahaja ljubljansko sonce meščansko drugače  
koraki čez javna stopnišča so  
vse bolj utrujeni in ženske so  
vse bolj podobne tovarišicam z redovalnicami in dnevniki  
nobena se več ne nasmehne le da nekaj sčvekajo  
skupaj  
in so nekatere vitke in lepe in so vse lepe

v begotni slikci je Slovenija  
vse dlje od srca in utelešena v letu novega časa  
z videokamerami vsepovsod z bankomati z digitalnimi kamerami  
z digitalnimi fotoaparati da preplavaš nebo  
brez spomina na lastovke

lisice na avtogumah lisice na rokah  
lisice v basnih zvitorepke brez nalepke  
povsod je lepo – doma je najlepše  
nadure večnosti so rajske onstran v transcendenci  
bankovci so tukaj domovina bančne kartice so zlato  
mati je samo še trgovina  
preventivni pregled dojk ali nakupovalnih košaric  
naročje veleblagovnic z nesrečnim hladom v očeh  
vsi glagoli se izglagoljijo vse besede se izbesedijo  
ostane čista praznina ostane smetnjak na cesti  
koderkoli ljubljansko in slovensko  
da se vidi razkošje

iz bifejev se usujejo šnopsasti cirkuški psički  
trumoma s pregledanimi kruhki uničenih sanj  
brezglavo kdaj zatulijo v svojo špicljasto zvestobo  
šrot se usuje čez mrežo in ostane duša na mreži  
nobenega zlata

nihče ne vidi čez vrata svojega stanovanja  
ki je bivališče  
nihče ne vidi skozi kukalo galerijskih in muzejskih vrat  
zadaj se svet konča in je upanje zamrlo na ustnicah  
zadaj je molk in hudobni pogled velevažnega tipčine  
zadaj je nekaj ker je vedno nekaj zadaj  
čeprav sebilastna praznina in goli nič norih krav  
in goli nič aidsa in previdnih kondomov  
razdeljenih za Dan žena ali za čigarkoli javni praznik

v zmrzlo ledenem slovenskem mrazu  
se ulice zapirajo navznoter  
v čas ki bo vsakčas bliže odprtju  
med poštnimi nabiralniki in kljukami galerijskih vrat  
ko pridrsa kakor tovariš varnostnik in odpre vratarica  
prostor v prepovedano cono ogledov  
samo nevidne kamere snemajo nekje v kotih ali kje

– pred vsakim štejem let in trenutkov biti  
se galerije in muzeji zaprejo v sebilastne praznike  
ko ni več varnostnikov in vonja po tiskarskem črnilu  
in je davnina od jutri prihodnje nebesna  
in zgrmi ledena gora v oči dvoranske neslišnosti  
in je amen  
tla so breztalje in megla je v zunanjem očesu  
kalejdoskopska megla zdrobljenih drobcev  
barjanske zemlje in utrujenega rodu  
pod svobodno streho  
pod napuščem zapuščenosti

Vabilo vabi  
Kaj bom kje med vsemi tistimi ljudmi

Zunaj ne bo več občutkov manjvrednosti  
samo premrzlo drevje si huka v roke  
in se predme obesi podoba sveta  
in se naslikajo obme stvari  
in je  
in je amen





## KJE JE UMETNOST?

### **Art in L'art**

Kot vse kaže, je slovenski kulturno revijalni prostor pogojen socialno, torej naj nudi tudi na ogled vsaj sociokulturne užitke ob kritiški in kritični presodnosti, kaj da je analiza sprotnih kulturnih, celo umetniških dogajanj ali predstavitev. Če je res in samo če je res, da bi naj slovenska kulturna "ciljna publika" potrebovala svoje urejanje, ne more biti res, da bi to urejanje privzela država. Zato privzemajo funkcionalno vlogo slovenske kulturnosti ponekod celo obrobja, primeroma tisti del najstarejšega slovenskega mesta, ki izhaja iz ptujskega znanstveno raziskovalnega središča oziroma iz ptujsko-perutninske revijalno sponzorske funkcionalnosti. Tako se je slovenska prestolnična kulturna in likovnokritiška dejavnost preselila v sponzorstvo kurjefarmarskega tipa, kar je v novi kapitalizaciji ne le pravilno, marveč morda edinole še mogoče. Zato lahko človek tudi pričakuje, da bodo obravnavali tudi likovne zaklade Ptuja in tamkajšnje duhovno središče v frančiškanskem samostanu ali v študijski knjižnici, kjer delujejo znanstveno-raziskovalni subjekti na temelju ne le večstoletne zgodovine, ampak odpirajo vrata v krščansko kulturno Evropo. In ker gre za Znanstveno raziskovalno središče Bistra Ptuj, je mogoče omeniti vsaj slikarje od Jana Oeltjena do Albina Lugariča, ki so prispevali in še prispevajo v slovensko likovno-kulturno zakladnico. Ptujsko-ljubljanska naveza, ki se tvori tudi kulturno perutninsko-farmarsko z Znanstveno raziskovalnim središčem Bistra Ptuj, predstavlja naložbo, ki se naposled splača. Celo več, na ta način se manjša razlika med ljubljansko centralo in regionalnim obrobjem, saj prestolnica tako rekoč gostuje na Ptuju, ne pa narobe. Spletni medij Intelyway je lahko sodeloval pri inavguraciji tovrstnega obrobnega kulturnega centralizma, ki kaže, da se vsaj del likovnega duha hoče slovensko osamosvojiti tako, da prejmejo relevantne ali količkaj tehtne in objektivne podatke tudi z likovniškega in likovno-kritiškega področja. Ptujsko urejanje slovenske likovne kritike se zdi zaenkrat dovolj uspešno, da je združilo večidel ljubljanske člane uredniške skupine v trženje in

tajništvo. Povzemanje tujih imen, ki veljajo nedvomno prej za **umetnost**, predstavlja še vedno latinsko osnovo kot - **ars**, **artis**, ne pa način eksistence.

Spletni medij Intelyway je sodeloval na predstavitvi nove slovenske revije *art.si*, ki jo je kot trimesečnik predstavilo Ptujsko Znanstveno raziskovalno središče v ljubljanski Mestni galeriji 23.12.2002 - *art.si* je trimesečnik o likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju in fotografiji (88 str. + dogajanja 10. str., 1. št., december 2002). Odgovorni urednik nove likovne revije je dr. Štefan Čelan, glavni urednik je Brane Kovič, uredništvo sestavljajo dr. Stane Bernik, Judita Krivec Dragan, dr. Aleš Gačnik, Boštjan Botas Kenda, Marko Studen, lektorira Darja Butina, trženje je prevzel Gregor Kenda, v tajništvu deluje Ksenija Rakuša. Že uvodoma je gl. ur. *art.si* napisal finančno jeremijado slovenske kulturne in posebej umetniške ali umetniško-kritične revijalistike v postmoderni dobi, sklicujoč se na zadnje letno poročilo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije, kjer da je evidentiranih več deset revij z bolj ali manj izdatno državno denarno subvencijo, torej za nekakšno kakor socialno pomoč, da morejo take literarne, umetniške, kulturne revije sploh še izhajati v domovini. Kovič aludira tudi na že prav prenizke, torej na ponižujoče avtorske honorarje ali na dejstvo, da mnoge revije sploh ne plačujejo prispevkov, ker ne premorejo denarja. Ekonomsko-socialni položaj slovenske revijalistike se uravnava po potrebah obstoječih sociokulturnih skupin, med te skupine pa danes sodijo člani uredništva trimesečnika o likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju in fotografiji, ki naj bi sproti poročali o dogajanju v likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju in fotografiji. Med ustanovitelji trimesečnika o likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju in fotografiji jih je vsaj 200, ki formalno izpolnjujejo revijalno pristaštvo. Soudeležba v kulturni revijalistiki pomeni zategadelj tudi socialno podporno dejanje. Tudi laiško usmerjena miselnost, ki se izraža presodno bolj kone v gospodinjskem mestnem smislu, lahko prispeva k sodobni likovno kritični mentaliteti, katere končni učinek je morebiti res celo manj povečani aktivizem in bolj poudarjena aktualnost sprotnosti. Likovnost,

kolikor gre za vso slovensko likovnost, zajema manj ekonomsko propagando, zato pa vsaj sprotno problematiko naročništva. V to problematiko sta zajeta tako avstrijsko-slovenski slikar Valentin Oman kot ameriški Slovenec in znameniti Ted Kramolc, tako pesnik in slikar Gustav Januš kot prej Lojze Spacal in legenda slovenskega aktualnega likovnega umetništva pater Ivan Marko Rupnik, med domačimi imeni pa od Ivana Vavpotiča, Vladimirja Lamuta, Izidorja Moleta, Bogdana Borčiča, Božidarja Jakca, Lajčija Pandurja, Maksa Kavčiča, Jožeta Tisnikarja, Krištofa Zupeta, Lojzeta Logarja, Vladimirja Gajška, Franceta Slane, Zmaga Jeraja do kiparja Jakova Brdarja, Borisa Jevca in drugih. Arhiviranje trenutnih likovnih ljubljanskih dejavnosti je kritiško usmerjeno kvečjemu v preteklost, ki lahko spreminja določno situacijo v Gogo s svojimi lastnimi kritiškimi demagogi, toda v zagovor prihodnosti je treba reči, da je v smislu izrekanja resnic o zgodovini umetnosti, kakor so jih vseskozi izrekli Nace Šumi ali Sergej Vrišer, ko so opredeljevali malomestni urbanizem in muzealije kot ruševine, rastoče iz arhitekture.

Šokantnost načinov sodobne likovne umetnosti v celem pomeni, da se poskuša celo likovna kritičnost vključiti v postmoderno miselno (post)strukturiranje regenerativnih tipologij. Ta kritičnost velja tudi za slovensko revijo *art.si*, torej za *način*, ki je elektronsko pisno *slovenski* po kratici slovenske samostojne države. Toda na koncu te povsakdanjenosti je kvečjemu žanrska manira, ki spominja na nakupovalne veleblagovne centre, na odtujeno podobo vasezaljubljene razprodajne logike ali predvideva okrožje banalizacije vsega, kar je vzvišeno, lepo in katarktično. Ker se ve, da je bila v slovenskih kritiških okvirih dolga leta predvsem histomatska usmerjenost brez kakšne estetske vednosti in podlage, torej nekakšna objektivacija obstoječega tudi v likovnih umetnostih, je potrebno priznati, da si prizadevajo vsaj likovniki poznati poleg *Likovnih besed* ali revije Moderne galerije v Ljubljani *M'ars*, vsaj še eno revijo, ki bi pokazala na sceno sprotnih galerijskih dogajanj in spregovorila kot trimesečnik o likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju in fotografiji. Gotovo nanese beseda kdaj na likovno galerijsko *službo*, ki se imenuje čuvanje ali vsaj bolj ohranjanje določnih

slovenskih likovnih vrednot, da se likovne in kulturno-zgodovinske smeri usmerijo v gajščišče. Pod to plastjo kritičnosti se gotovo lahko vsaj ilustrativno dogaja tista kritika, ki se nanaša na sprotno izkustvo videnega, manj pa na nemogočo argumentacijo, katere poglavitni namen je obvladovanje perspektive razstav v Sloveniji, morda celo kje na tujem. Vkalupljanje določnih predstav o likovni umetnosti kaže, da je mogoče sicer pripravljati številne razstave v slovenskih galerijah in drugih prostorih, toda v zavesti ostanejo vsakoletno samo nekatere "pomembnejše" razstave, ki jih kataložno spremlja vsaj priročna pohvala.

Estetski in umetnostnozgodovinski pogledi med Rajkom Ložarjem in Izidorjem Cankarjem so že poudarjali pomen subjektivnega videanja in individualnega gledanja, ne pa zgolj objektivne preglednosti, kakor je veljalo v razloženem poenostavljanju socialistično-samoupravne razstavne slovenske politike. Če se ozremo po žurnalističnih besedah Tomaža Brateta, ki piše o njujorških nebotičnikih dvojčkih WTC (Twin Towers) Minouruja Yamasakija, lahko pretežno zapisane stavke razumevamo šele v skrajni relativnosti tistega nepregledno površnega zamišljanja brez prave predstave, o čemer besede pravzaprav govorijo, zato: če bi utegnilo biti res, da bo jutri deževalo, tedaj lahko vsaj količkej štejemo za neresnico izjavo, da "Gotska katedrala je predstavljala idealno redukcijo mase, omejitev na abstraktne linije, in je zelo blizu ideji nebotičnika", torej se pravilneje in nekoliko manj relativno glasi izjava: "Gotska katedrala nikakor ni predstavljala idealne redukcije mase, niti omejitve na abstraktne linije, zato ni in ne more biti blizu ideji nebotičnika in ne zelo blizu taki ideji." Kajti kdo pa ve v letu 2002, kaj je sploh bila kakšna ideologija graditeljev katedral, če ne upošteva vsaj kot temelja katoliške vere in latinščine? In ker potemtakem gotska katedrala ni predstavljala idealne redukcije mase, niti omejitve na abstraktne linije, je mogoče čas graditeljev katedral razumeti šele v spoznanju verske zasnovne in sholastične idealizacije, ne pa kje med nebotičniki koderkoli po svetu. Verjetno je, da še zdaleč niti ne pomisli na gradnje gotskih katedral, kdor gre mimo ljubljanskega nebotičnika, zlasti ne zato, ker je bilo po potresu leta 1895 v Ljubljani mnogo srednjeveških stavb

porušenih, ostala pa je baročna in Plečnikova Ljubljana, deloma celo v modernem funkcionalizmu urbano-arhitekturnih rešitev Maksa Fabianija ali Vladimirja Šubica. Kot vse kaže, jutri sploh ne bo deževalo – zato pa so Bratetove izjave logično ovržne in ne ustrezajo niti resnici izjavnosti, ki se zapiše avtorju v *Dvojčkih*. Bratetovo histomatsko pogojeno ali "objektivistično" pomišljanje ostaja nedomišljeno v postmoderni teoretičnosti, ker ostaja prav na ravni bivšega idejnega (jugoboljševiškega) aktivizma – ideja je namreč tukaj nekje "vedno zelo blizu" – računalniške miške, računalniškega monitorja, trimesečnika o likovni umetnosti, arhitekturi, oblikovanju ali o fotografiji, škarij, očal, pisalne mize... V tem primeru je potrebno izreči, da je tovrstno problematiko, ki da je "zelo blizu ideji", ovrigel že slovenski filozof France Veber v svojih estetskih spisih. Tudi kadar hočejo pisci pisati poljubno, naj bi v svojem diletantskem hotenju upoštevali logičnost izjav, razen če ne gre morebiti za pretežno fantazijske kritike, ki so zelo blizu ideji, namreč ideji histomatskih diktatov. Iz dozdevkov namreč avtorji ne morejo po svojih zelo blizu idejah izjavljati, kakor da bi vedeli, za kaj je šlo ali ni šlo konkretno v času sholastike ali v času gradnje nebotičnikov – niti o ideologiji gradnje ljubljanskega nebotičnika ne vedo nič, ker jim niti arhitekt Vladimir Šubic ni povedal. Čisto nasprotje takim pisanjem je proza pisatelja Lojzeta Kovačiča.

Bolj kot verjetno je, da se bodo morali pisci slovenskega postkomunizma spet vrniti v epoho vere, upanja in krščanske ljubezni, če bodo hoteli količkaj evropsko zadihati med evropskimi ali vsaj ljubljanskimi stavbami in v mestnih četrtih in opaziti poleg ljubljanskega nebotičnika vsaj katero od ljubljanskih baročnih cerkva. Kaj šele ko gre za postprotestantske verske skupnosti v ZDA – od mormonskega templja v Salt Lake Cityju do ameriških sinagog in evangeličanskih cerkva..., ko je mogoče zaznati tudi vsaj profano arhitekturo, ko gre za dejansko epoho vere. Kdor pa je izgubil prav to vero, govori kvečjemu komaj kaj več kot "nihilistično" oziroma je nenehno zelo blizu ideji o čemerkoli, le da za idejo stoji vselej kateri od - bivših totalitarnih - ideologov. Ne gre za neznanje ali zgolj za prepisovalni eklekticizem, marveč za zapiranje

domišljije v stanje "zelo blizu ideji", pri čemer sploh ni pojasnjeno, v katero ideologijo spada katera od idej. Neobvezna raba besed, kot je tujka "redukcija", je naslednja lastnost večidel pomotnega zamišljanja, ki hoče biti kritično, torej takšno, da nekaj "kritizira". Tukaj se že v matematičnem smislu postavlja geometrijsko vprašanje, katera linija ni abstraktna? In da bi primeroma japonski arhitekt Minoru Yamasaki v ZDA, v NY postavljala prav "bistvo gotske strukture", je toliko resnična izjava, kot se tudi navezuje na stavek, da "če bo jutri snežilo in le če bo jutri snežilo, ni res, da bi obstajalo še bistvo gotske strukture." V tovrstne obrazce naučene mišljenjske ali miselne motenosti ne spada zgolj preprosto neznanje, ampak tudi nakladanje, splošno sprejetih fraz v novoreku, ki uporablja besedo "struktura" za karkoli poljubnega, le da se na to "strukturno" veže tudi katerikoli atribut. In ker gre še celo za "bistvo strukture", ki da je "gotška" povrh, obstaja vprašanje količkaj v umetnostnozgodovinskem, kaj šele v likovnoteoretskem smislu – kajti umetnostne zgodovine, ki bi govorila o gotiki, o gradnji gotskih katedral, gotovo ni mogoče prezreti.

Ideološke izjave ne morejo nadomestiti niti strokovnega mnenja kot kratke ekspertize, ko gre za ugotovitev, da hoče katerikoli avtor biti kritičen le objektivno, namreč na način ideologov. Uborni maloverni slovenski "cinizem" se vselej ob soočenju z velikim svetom zanaša na anonimnost, vse dokler ni samemu sebi dovolj karikatura in mentalna zblojenost, prignana v komaj kaj več kot objestnost. Epoha vere se je v ZDA okrepila, toda bati se je, da zaradi terorizma ne bi tudi ljudje državne moči prešli v militaristično kaznovanje vseh, ki niso pristaši žalostne kreature zamiselnosti o fizičnem uničenju stolpničnih njujorskih dvojčkov – avtor, ki je pisal o njujorsških nebotičniških dvojčkih, ne bi smel predpostavljati vojnega scenerija, saj je podobna maščevalnost že v svetovnih vojnah prignala v fizično izginotje milijone žrtev takšnih, ki so izgubili epoho vere. Da bi lahko kdo 11. septembra resnično izvršil teroristični zločin in hudobijo, sprva niti ni bilo verjeti javnim sredstvom obveščanja, življenje je potekalo pred malimi zasloni celo v foteljih, z branjem časopisov, z ljubljeno ženo na kolenih...; primitivni fatalizem

šerjata, ki kamenja nezvesto ženo do smrti po državnem ukazu državnega sodišča, je sposoben uničiti sleherno vero, upanje, ne le krščansko, ampak tudi družinsko in osebno ljubezen. Kot vselej v katastrofah so Američani pokazali izjemni pogum in dejavnost, le vse cerkve so se napolnile po 11. septembru – začela se je epoha vere. Nepričakovano se je pokazalo kot dejansko prav ob znorelo primitivnem politizirano verskem fanatizmu nekakšnega sebisvojega islamizma, da so tudi v umetniških likovnih delih vsebinsko v ospredju: Bog in domovina, materinstvo in družina, pa tudi izraba prostega čaa in virtualizacija ob vpeljavi kibernetike, s tem pa tudi novih ali mehkih (softveriziranih) tehnologij. Zato je histomatski aktivizem v nanašanju na *Dvojčka* ne le povsem nekoristen, ampak je morda res kvečjemu kaj manj kot logorejen oziroma kaj več kot zelo blizu idejam izza ideologov bivšosti.

Tovrstnemu pisanju je povsem nasprotno védno in strokovno poljudno pisanje Barbare Jaki v opisu slikarstva Prešernove dobe, a z referencami na naš čas 3. tisočletja ter naslovno "*Apel podoba na ogled postavi*"; ne le da so ugotovki natančni, ampak so miselno izpeljani pravilno, obenem pa omenja avtorica članka vsaj Meyerja Shapira, Thomasa Crowa, Michaela Baxandala in Clauda Lévi-Straussa, da se ne omejuje zgolj na umetnostno zgodovino, marveč je poznanje prav te zgodovine šele izhodišče za čas in prostor v razumevanju likovne umetnosti. Celo več, avtorica je odkrila, kako se je Anton Karinger, ki se je sicer prišteval k ljubljanskemu avstrijstvu, izogibal upodabljanja Blejskega jezera z otokom in tam z Marijino cerkvico – "ki sta še pred arheološkimi odkritji veljali za mitični simbol slovenstva," namreč v nasprotju s Pernhartom... Barbara Jaki je vpletla svoja umetnostno-zgodovinsko širša spoznanja v razumevanje kapitalistične dobe na Slovenskem, torej tudi glede na pozicijo meščanstva, ki je razširjalo tudi vizualno kulturo. Ob vsem se je ukvarjala člankarka z umetninami, ki niso nujno najbolj "reprezentančne", pa vendar razkrivajo celovitost likovnin in umetniškega ozračja v Prešernovi dobi. Ob poznanju slikarstva zahteva tovrstna poljudnost tudi vednost o Prešernovih

*Poezijah*, čeprav v globljem, povezujočem se smislu med likovninami in poezijami.

Brane Kovič je poskusil opredeliti Slikarstvo Iva Prančiča, ni pa navedel izza podnaslova - *Umetniška generacija, ki je na ALU diplomirala leta 1982, torej pred 20. leti* -, kdo neki so bili člani, ki so študirali prav tedaj na ALU in kdo so bili tedaj njihovi profesorji, morebiti celo likovni mentorji. Šele v umeščenosti slikarja Prančiča v to generacijo bi bilo morda dovolj raz/vidno, kdo je kdo. Ko namreč B. Kovič že omenja *Generacijo '82*, bi gotovo znal naštet vsaj nekaj imen, da bi se pokazala postmodernost kritiškega diskurza upravičeno in dovolj utemeljeno, da je tak članek sploh objavljen. Sicer velja, da je ta članek napisan dokaj "kontradiktorno", ker izvzema slikarja Prančiča, kakor da bi lahko deloval umetnik zunaj slovenskega likovno-umetniškega prostora ali bi se shizofreniziral oziroma odcepil do mere, ko bi se samo še "poskušal", ne bi pa mogel ničesar naslikati, ustvariti, razstaviti kot lastno dognano vizualizacijo, če že zna slikati tudi moderno. Šele tako se shizofrenizacija Prančičevega slikarskega tipa sprevrže v določno pregnjavico, ko je telo odtisnjeno v telo podobe oziroma kakor da gre za določen odtisni eksorcizem lastnega sebstva. Gotovo so takšne tudi Prančičeve barve razočaranja, obupa in občutka izgnane osamelosti ali celo samošnjosti, v kateri je slikar avtistični subjekt ali vasezalupinjena, nedostopna oseba – zato brez naslova in ga morda onanistično naposled barvni nanosi spravljajo še celo v užitek – tukaj se lacansko ve, kaj se dogaja s slikarjevim subjektom, ki uživa v breztelesni fantazmi izgubljenega sebstva in v razplatenosti še vedno človekovega bivanja. Nedvomno je Prančičevo slikarstvo osebnih stisk odprto psihologiji ustvarjanja, ki lahko na psihoterapevtske načine dojame slikarjevo stisko in ga celo v slikanju rehabilitira. Ker potemtakem Prančič ne slika aktov ali krajin, živali ali cvetličnih tihožitij..., mu resda preostaja, kakor je soditi iz Kovičevega zapisa, da ni le abstraktno všečen, marveč je lahko nevšečen, s tem pa odvraten, ker je izgubil duha žive ustvarjalnosti, da se je ukvarjal s poskusi barvnih nanosov lastne izražene stiske. V tovrstni podobotvorni praksi je izgubljena slikarska Prančičeva eksistenca nedvomno izčrpana,



da se izgublja v barvnih ozkih kombinacijah lastnih stisk in zapuščeni. Užitek v gledanju je le še psihološka definicija, ki se nanaša morda celo na ustvarjalno voljo, vendar se lacansko vrača v izpraznjeno fantazmo sestva: svojo kvaziznorelost slikar Prancič poslika z videzom užitka, ker slika pravzaprav nenehno svoje stiske in eksistencialno izgubljenost in osamo. Tukaj je še mogoč paradoks kot vizualna prevara: bolj ko se oddaljuje, bolj se hoče približati, in bolj ko se hoče približati, dlje je od sebe in drugih. S tem pa se že začne temeljno vprašanje slikarske generacije iz leta 1982, ki je že lahko zaslutila nekatere nove slikarske tokove in prelomnost v slovenskem slikarstvu, kar se izraža še vedno v Prancičevih likovninah leta 1997, 1999 ali 2001.

Slovenski postkomunistični dnevniki kot bivša glasila permutirane komunajzarščine oziroma tako imenovane socialistične zveze delovnega ljudstva v svojih občinskih konferencah ali po republiški konferenci so včasih objavljala poljudno kritiko kot predstavitve, mali esej, likovno kritiko razstav posamič ali skupno, včasih tudi s pogovori, z opisi oblikovalnih dogodkov, posebej še glede na industrijsko oblikovanje, večkrat so objavljala poročila z likovnega področja tudi kot komentar in celo kdaj s kolumno, sicer pa z vestičkami ali razširjenimi vestmi, s pismi dopisnikov na tujem, glede na likovnoumetniške zadeve doma, v zamejstvu in na tujem, obenem še z recenzijami branj o likovni umetnosti... Čeprav so imeli zaradi primitivnega in udbaškega titoizma prednost tako imenovani "amaterji", o katerih se je moralo poročati in je bilo vedno objavno dovolj časopisnega prostora, tudi televizijske ali radijske minutaže, saj so tako zaukazali dejavniki izvršne in vseobvladljive kamarile primitivizma, se je kdaj lahko kdo oglašal neodvisno, sodelavsko, v širši izobrazbi in s humanističnim pristopom. Ko človek pogleda na bivšost totalitarnega režima tudi v diktaturi likovnosti in razstavnih politik, ugotovi kaj zlahka, da se je pisanje opredeljevalo po idejni liniji kompartijskega tipa, ko so izjeme potrjevale prav to pravilo. Odtujenost kritiškega pisanja se je pokazala šele tako, da so določne govornice o likovnosti hotele izvzeti iz govora o likovninah vsaj estetiko in logiko, saj bi bilo že sumljivo, ko bi se kritik oglašal v smislu

Kantove *kritike čistega uma*, torej v smislu analize. Kvečjemu je bila zaukazana "kritika vsega obstoječega", kar ni spadalo v slovensko likovno jugoslovanščino: pozabljena je bila Karla Bulovec Mrak, komaj kaj se je omenjalo prvega pomembnega slovenskega abstraktista Staneta Kregarja, ker je bil poklicno duhovnik, likovniki pa so bili uporabni še za proslave in za rdeče-bele lepake in drugo socialistično propagandno gradivo; v vojski so na odsluženju vojaškega roka prav likovni umetniki, vojaki prostaki, slikali do zloma komunizma stalinske in socrealistične velikanske podobe tovariša Tita, kdaj tudi drugih komunističnih zločincev; podobno so imeli dovolj dela in naročil kiparji, le da so upodabljali manežo vrhuške, kar ni socialistično nič novega, saj so tako upodabljali prej tudi že tovariša Adolfa Hitlerja in njegove. Udbaško sondiranje terena je bilo pripravno za kritiko, ki je bila običajno ne le pristranska, ampak se je proglašala za objektivno ter je bila vnaprej, torej apriori histomatsko nesporno potrjena na ravni tedaj obstoječe politične propagande in socialistične ideologije: temu so služili največ nujno še fotografi, pa tudi arhitekti so se morali povsem podrediti naredbodajalcem kot naročnikom po "volji delovnega ljudstva".

Intelyway meni, da je sicer naslov likovne revije *Likovne besede* sprejemljiv in jasen, medtem ko je naziv založnice in izdajateljice "Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov" bolj stvar bivšega socialistično samoupravnega in kanclijsko dogovornega novoreka, pač ena med "zvezami" v zvezah z enoumno, tudi kulturno oblastjo; kar ni bilo prej "zveza", je bilo že kakor politično sumljivo. V resnici tako imenovana Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov ni kakšen likovni ceh, gilda ali umetniška hansa, saj slikarji ne slikajo v tej zvezi in društveno, tudi kiparji, kolikor je znano, ne kiparijo kje v zvezi itd., marveč v svojih ateljejih... Podobno je z nazivom "Znanstveno raziskovalno središče Bistra Ptuj", ki se sliši kakor soodnosnica "Slovenske akademije znanosti in umetnosti" in podobnih nazivov, ko se ve, da prav tam deluje tudi ljubljanski Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti. V zapletenih nazivih ustanov, ki so izražene ponavadi v kraticah – ZDSL, ZRSBP, SAZU, RC SAZU ipd. – se odseva zlasti

mešanica med avstroogrskim kanclijskim imenovanjem dolgoveznih naslovov in socialistično samoupravnega *novoreka*, ki je predrugačil pomenski jezik v svoje sheme in šablone. *Likovne besede* in *art.si* sta reviji, ki naj izražata skupno voljo ZDSLJ ali ZRSPB... Intelyway bo še nadalje členil slovensko likovno sceno tudi v njenih družbenolikovnih odnosih in v likovni kritiki, likovni teoriji ter v umetnostnozgodovinskem smislu strokovne, tudi poljudne literature. Kot vse kaže, so se kulturni odnosi med likovnimi upravami na Slovenskem v samostojni državi dovolj diferencirali, da je mogoče zavzeti do njih intelektualno distanco ter jih opredeliti v evropskem prostoru in v kulturnem slovenstvu.



## Sprehod po galerijah in muzejih

Ljubljanska barjanska megla je zavila oči v mrakobo in hlad  
jutranje zemlje ki se slepi z umetno lučjo  
in za trenutek se zdi da so stene vseh hiš prazne  
da so popadale vse slike v brezno niča  
in da so vse barve umrle  
ker so se slikarske oči zazrle v bliščavo bleščic slave  
zubljadi jeziki nekih novih besedavljev so obliznili  
vsak slikarski okvir in steklo  
passe partout je sprehod zlepljenih pogledov znotraj  
časarkoli

Na razstavi si ljudje obračajo hrbet medtem ko se gledajo  
iz oči v oči  
oslepelo in mimo  
govorijo mimo z nekaj čuta za izrazje prezira  
v pisavi vodenih barvic kitajsko in nerazumljivo  
slovensko  
s kuzlenco rakasto pametno in navajeno parketov

Na razstavi ni nič več svetega in ne svetlega  
kadar se zbirajo drug mimo drugega  
in zunaj pokadijo cigareto in joint in pijuckajo  
in pride pomagačka in poizveduje kaj in kako  
baby doll si nadene biserno ogrlico Lolita  
naprodaj v dnevni ponudbi po kablu in za evro  
prelepa pupa Kasandra sladki otroški zlati obrazek  
estetska perfekcija heraldični orli in jastrebi  
preletijo nebo pisave in vljudno izrazje

white cristmas v njujorški ujmi brez elektrike  
zimski viharji in bagri in higways izginjajo v sneženju  
železni orkani ukazujejo naj ostaneš doma  
NY je utihnil pod snegom in ko si doma  
sneg preprede Rockefeller center in pokoplje park  
in je pravljica so zmrznjene veje snežni možje

in prideš mimo  
pisma prihajajo z zamudo Bog samo pride pravočasno  
ne da bi vedel kdaj  
in ga ne zavohaš niti v duhu kadila onstran zdravnikov

na podplate se lepi domovina v snegu  
pod vekami izginja razstavni svet  
galerije čutijo bitje novorojenčkovega srca  
in spregledajo muzeji vsako novo bitje  
edina svetloba ki ti preostane je večna  
lučka tam pri oltarju  
v mestni cerkvi

kam so izginile sijoče zvezdice  
kam v mrakobo ljubljanskega jutra

kaj hočeš  
v tem novem času liliputancev med festivali  
in beneškimi gondolami  
vse je turizem in castello in pesem gondoljerjev  
zlata birmanska ura in harmonika in kitara  
in slamnik s trakom in veselje v koncertu  
beneškega bienala  
Tintoretto je sklonil svoje osebje kakor v izgnanstvu  
in v ponižanju gluhtonemih obiskovalcev  
med preroki in biblijskimi očaki

kadar si na razstavi se predstaviš drugače  
vedno pride kdo  
nekega dne

in živčno videnje v časopisu  
prisluh na radiu in ocenjevalne zmerljivke kar tako  
s povprečnim slogovnim formalnim izrazjem

Po jutru se dan pozna med pticami  
med selivkami ki so odletele  
po znani poti na jug  
nekam med sfinge  
po novi odgovor

Česarkoli so lačne in žejne tvoje oči  
v pogledih notri in v okvirih kjer ni več nobene slike  
samo steklo se drobi med drobnimi zobmi  
jezava slovenska zavist za prazen nič  
v okviru ništrc blede zavisti in strupeno zelena slava  
tv voditeljice in drugi napovedovalci drobijo besede  
v šoder pred prazno hišo  
v brezbarvnem prostoru in še bolj brezbarvnem času  
v niču propadle zemlje je breztalje tvoj dom  
in ti zasije umetna luč  
s priznanji z nagradami z velikobesednimi ničesi  
in samo barjanska megla te požira vase zjutraj  
ko greš v zimski mraz in proti novim razstavam  
koderkoli v mestu

Naj v katalogu zacveti pomlad  
z zvončki brezmadežnega upanja





VLADIMIR GAJŠEK

## LIKOVNE BESEDE IN BESEDE O LIKOVNOSTI

I. izdaja, 2010

založila in izdala

Intelyway webmedia

za založbo

Vladimir Gajšek

uredil

Vladimir Gajšek

jezikovni pregled

Vladimir Gajšek

Vid Gajšek

opremil in tehnično uredil

Vid Gajšek

ilustrator

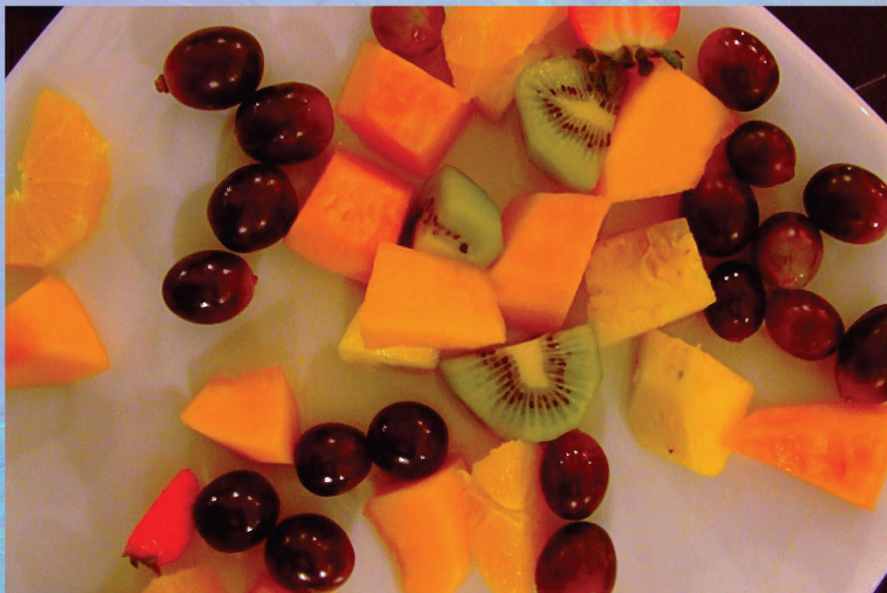
Vid Gajšek

© Intelyway webmedia, 2010, Ljubljana

---

E✉ [vladimir.gajsek@intelyway.com](mailto:vladimir.gajsek@intelyway.com)

E✉ [vid.gajsek@intelyway.com](mailto:vid.gajsek@intelyway.com)



Lepota likovnih podob, ki ni preprosto kič ali lepotnost in ne za vsakdanjo rabo, predstavlja preimenovanje nekaterih likovnih vrednot izza bivšega novoreka v pomenljivo večplastnost umetnosti, katere samostojna slika mora biti, če hoče preživeti, količkaj družbeno zdrava. S tem je rečeno, da se likovnost na Slovenskem ne sme provincializirati kot nekakšna odtujeno drobtinčarska umetniška kolonija, niti ne sme hohštaplarsko preveličati lastne vloge v lastnih okvirih oporišč za nadaljnje delovanje. Celo več, kolikor bolj je vloga likovnih umetnosti nepristranska, tem manj je brezosebna, kar kaže na paradoksn položaj umetniškega slovenskega ustvarjanja v 3. tisočletju.

Tvegljiv ni le vizualno informacijski sklop družbene tematike o ustvarjalno-delovnih pogojih slehernega likovnega umetnika, marveč predvsem tista tako imenovana značna brezosebna navzven urejenega in virtualiziranega kulturnega izraza, ki se ne nadaljuje v resničnost.