

sezadnje še ni odločilno za umetniško potenco posameznika. Naj slike prvi hip delujejo »eksotično« na presenečenega gledalca, v njih ni sledu cenenosti in senzacije, pač pa najdemo pristen, osebno barvit izziv in odziv v slikah in akvarelih. Vsakdo, ki hodi svoja umetniška pota in zunaj pripadnosti, privrženosti tej ali oni smeri, si izbere težjo pot, Bara Remec je prehodila v odzivnosti in zmogljivosti ustvarjalno pot, upodablja jo v raznih obdobjih življenja različno, vendar v skladu z notranjimi nagibi in slogovnimi premenami. V mozaiku slovenske sodobne umetnosti je našla svoje mesto, pogrešali bi njena dela, če bi jih ne imeli možnost videti.

Katalog je skrbno urejen, z reprodukcijami nekaterih najznačilnejših del. Škoda, da ni kompletnih informacij ob navedbi razstavljenih del. Aleksander Bas-

sin je predstavil njena Začetna dela med zagrebško akademijo in odhodom v Argentino. Irene Mislej, ki je tudi avtorica razstave, je podala Srečanje z Baro Remec v Argentini in vnesla nekaj dragoce-nih podatkov in strnjениh spoznanj. Kritika Franceta Papeža Umetnost, ki povezuje, ima spoznavna dotikališča z bistvenimi pojavi pri delu in žitju umetnice, s smislom za strnjeno označitev. Vojko Arhar pa je v Bariloških spominih na planinko Baro anekdotično spregovoril o njeni človeški naravi. Ob koncu pa najdemo še kratko biografijo, seznam samostojnih, nato pa še skupinskih razstav. Navedeno je tudi, kje (v periodiki) so njene reprodukcije. Dragocena je tudi bibliografija, saj sega od Karla Dobide v leto 1939, pa do Irene Mislej v letu 1991.

Igor Gedrih

## SLOVENSKI STIK DVEH EKSOTIK

(Bara Remec, Sodobno korejsko slikarstvo)

Predstavitev opusa Bare Remec v ljubljanski Mestni galeriji (junij 91) je opozorila na svojevrstno »eksotičnost«, ki je do določene meje inkorporirana v slovensko likovno zakladnico, ob tem pa ostaja tudi zunaj nje, saj se tako z dejanskimi deli kot tudi z nekaterimi sporočilnimi razsežnostmi izgublja za obzorji, ki jim izkustva in pogledi iz slikarske rodne Slovenije ne morejo ustrežneje slediti. Zato je mogoče reči, da likovni opus te »politične emigrantke« iz leta 1945 nekako simbolično ponazarja usodo tistega dela slovenskega naroda, ki se je po kataklizmatičnem zgodovinskem prelomu zatekel dobesedno na drugi konec sveta, v deželo

»srebrnega zvena« – Argentino. Ljubljana 1910 in San Carlos de Bariloche 1991 sta glavna mejnika, ki formalno določata konkretno razsežnost slikarskega zemeljskega bivanja, razpetega med kontinent in oceanske daljave. Vmes se vsekuje Vetrin 1945 kot prelom v stvarni in duhovni identiteti določenega kolektiva in njegovih posameznih pripadnikov. Ta kolektiv se je ob vsej nedvomno izpričani trdoživosti in zvestobi koreninam vendarle v glavnem »izgubil« v prostorih, ki so radikalno, nespregledljivo in neobvladljivo tuji glede na izvorne. Zato indijanska tematika, ki je obsedla Baro Remec v njenem argentinskem obdobju, ni le specifična potujitvena metaforika v sicer še zmeraj »čisto slovenski« ustvarjalni identiteti, temveč se kaže kot tako rekoč avtentično, globinsko utemeljeno »tujstvo«. Spričo te temeljitosti se ponuja hipoteza, da je vendarle moral obstajati ne-

kakšen presežnostni »stik«, ki je omogočil tolikšno transformacijo in identifikacijo z drugim etničnim izkustvom in njegovimi likovnimi zapisi. V konkretnem smislu se zdi simptomalno že dejstvo, da je v imenu slikarkinega »indijanskega kraja« (Bariloche) skrit »isti koren« kot v njenem lastnem imenu, s katerim je bila že ob rojstvu »opredeljena« kot tujka (prim. gr. pomen imena Barbara). To opredelitev je potemtakem temeljiteje udejanila, ko se je v komaj doumljivi oddaljenosti od domovine poistovetila z usodo drugih tujcev na lastni zemlji, skoraj povsem iztrebljenih Indijancev (Slovani – Indijanci Evrope?). Bistveni šok slikarkine eksistence je namreč »tipično« slovenska (slovanska, balkanska) travma iztrebitve, navzoča v različnih variantah skozi vso narodno zgodovino. Genocidne grožnje tujcev so se znotraj slovenskega kolektiva sredi spleta različnih zavezništev v najbolj usodnih časih sprevrčale v bratomorne delitve kot specifične likvidacije najprej poganke, nato protestantske in naposled katoliške »elite«. Glede na to, da bi danes nekaterim najbrž ustrezala likvidacija »komunistične elite«, se ponuja ugotovitev, da »narod proletarcev« ali »narod hlapcev« precej težko prenaša lastne elite. Morda je, sodeč po eksodusih elit, podobna nagnjenost k mazohistični avtotorturi značilna tudi za druge slovanske in vzhodne narode, kolikor seveda neznosnost bivanja in bivanjska nezmožnost pri njih ni zajela že vseh slojev in jih »ize-načila« v vsesplošnem polomu.

Žal se ob slikarstvu Bare Remec potrjuje stara resnica, da izjemna biografija še ni zagotovilo za resnično izjemne umetniške dosežke. Morda bolj velja celo nasprotno: da pač umetnost zahteva pretežno notranjo koncentracijo, zaradi katere so življenjepisi mnogih velikih umetnikov v glavnem – vsaj na zunaj – bolj ali manj nezanimive »fornalnosti«. Predstavitev Bare Remec v Mestni galeriji je pomembna predv-

sem kot prispevek k zaokrožanju vednosti Slovencev o lastni kulturi in poteh njene mučne, neredko tragične usode. V ožjem umetnostno kritičnem smislu pa se Remčeva kaže kot sicer nedvomno talentirana in dinamična, a v glavnem ne močnejše profilirana sopotnica slovenske realistično-ekspresionistične tradicije, seveda razširjene z razgledi po svetu, pri čemer je le redkeje presegala standardno solidnost in dekorativnost likovne proizvodnje. V tem smislu je treba izpostaviti predvsem njene ilustracije, saj je z nekaterimi risbami, zlasti tistimi, ki so lapidarne, včasih skoraj »huzjanovske« skice slovenskih hekatomb, učinkovito izpovedala avtentično pretresljivost. Med slikarskimi deli izstopa zlasti portret *El señor* iz leta 1949 kot nesporna mojstrovina z briljantnimi »fauvističnimi« poudarki. Tematsko je zanimiv »triptih« *Ribnica, Vetrinj, Čez morje* (na *Vetrinju* so upodobljeni slovenski izgnanci pod dvema črnima pticama, označenima s kljukastim križem in komunističnim »orodjem«). Indijanski ciklus je v tematskem pogledu vsekakor »iz druge zgodbe«, pri čemer se formalno giblje na utečenem, kultivirano prilagojenem standardu modernih – ali pravzaprav že klasičnih – prepletanj figurativnih in abstrahirajočih variacij.

*Sodobno korejsko slikarstvo* je naslov razstave v ljubljanskem Jakopičevem razstavišču (avgust 91), s katero se pričujočemu zapisu razpira razgled po neki drugi eksotiki, predstavljeni v slovenskem likovnem prostoru. Očitno je mogoče tudi z najbolj izrazito eksotiko vendarle vzpostaviti nekakšen, pa čeprav paradoksalen »stik«; zavedna razstava ga ponuja v dokaj nenavadnem smislu, in sicer že v svojem naslovu. Koreji sta namreč dve različni, suvereni državi (DLR Koreja in R Koreja), naslov razstave pa ne pove, da gre le za sodobno slikarstvo južnokorejske države, tj. Rep. Koreje, vsaj kolikor je mogoče presoditi po poglavitnih podatkih

v katalogu. Izviren »stik« je prav v tej nejasnosti, nedorečenosti, saj se ta »stika« z nejasnostjo in nedorečenostjo političnega položaja gostiteljev razstave, ki za »Jugokorejce«, kot je razvidno iz njihovih spremnih tekstov v katalogu, obstajajo zgolj kot Jugoslavija, čeprav je razstava namenjena trem zahodnim jugoslovanskim »državam« (najprej je bila v Zagrebu, zatem v Ljubljani, sledi Sarajevo). Omenjeni »stik« je mogoče poglobljati v smislu konkretistične simptomatnosti. Že ime dežele omogoča določene asociacije: Koreja (koreja ali horeja – trzavica, živčna bolezen, chorea sancti Viti; choreia v gr. pomeni »ples v kolu«; prim. francoski oznaki Corée, chorée). korejsko ime za Korejo je *Chosen*, kar v angl. seveda »pomeni« – biti izbran. Simbolična korejska izbranstvo ali »privilegiranstvo« je namreč »v stiku« s slovensko: obe predstavljata skrajna konca v 20. stoletju gotovo najbolj problematičnega geopolitičnega prostora, ki sega od Trsta do Seula (ali v jeziku nekdanjega agitpropa: od Trsta do Vladivostoka), pri čemer omenjeni mesti ostajata zunaj njega in tako še dodatno nakazujeta usodno razklanost tako slovenskega kot korejskega naroda. Isto nasprotje, ki je razdelilo korejski polotok na severno komunistično in južno kapitalistično državo, je prelomilo na dvoje tudi življenje Bare Remec. Pri tem daje poglobljen pečat tako slovenski kakor tudi korejski robni izpostavljenosti pravzaprav »ista« ideološka vojna, ki je – kot pač vsaka vojna onkraj začasnih, vendar nujnih »osmislitev« – zgolj neideološki, »azteško« ali »darwinistično« iracionalen mehanizem žrtvovanja.

Torej – »bolezen« kot izbranstvo. »Koreja« ali »svetega Vida ples« je bolezen živcev, bolezen duše; angl. zapis gl. mesta RK *Seoul* se bere kot *soul* (angl. duša, bitje), slovenski zapis Seul (tudi ital.) s palindromskim obratom fonemov (lues) razkrije še dodatno, kužno razsežnost zadevnega »bolezenskega

stanja«, ki je »zdravje« temeljnega eksistencialnega razkola. Ta rázloka je na korejskem polotoku udejanjena v obliki dveh držav enega naroda, v »bivši« Jugoslaviji pa kot ena država več narodov, razdeljenih v obsesivno zahodno-vzhodno (katoliško – pravoslavno) republiško »simetrijo« (3:3). Korejska opozicija *sever-jug* (v jeziku ideologije: komunizem – kapitalizem) se z jugoslovansko *zahod-vzhod* »kompletira« v križ, ki lahko predstavlja simbol trpljenjske eksistence kot individualne in kolektivne identitete, izpostavljene v »neznosno lahkotnost« psihične definiranosti in »vpoklicanosti« bitja samega kot samote v »izbranstvi« enkratne psihične strukture (prim. francoski »homonim« *seul*). Večini Slovencev je leta 1918, z določenim obratom od Evrope, zasijal »Vidov dan« jugoslovanstva, balkanstva, kar je takrat mnogim pomenilo pomemben korak na poti kolektivne individuacije. »Nevšečnost« tega obrata je običajna zoprnost avtorefleksije (prim. Sventovid – vrh. bož. st. Slatanov; na dan sv. Vida kosovska bitka, saraj. atentat, prva ustava SHS, severnokor. zasedba Seula 1950, vojna v Sloveniji 1991).

Kot je bil skromen umetniški vtis latinskoameriške eksotike na razstavi Bare Remec, tako je neizrazit tudi učinek »daljnovzhodne eksotike« na razstavi sodobnega (južno)korejskega slikarstva. Kot Remčeva ni zmogla svojega temeljnega eksistencialnega razkola uresničiti v markantnejših slikarskih stvaritvah, tako tudi zadevna »korejska razstava« v glavnem predstavlja zgolj solidne variacije na sodobne likovne standarde (zahodnega) sveta. Sledovi vzhodnjaške metafizično utemeljene dekorativnosti so brez predirne japonske invencije, ki je zmeraj razpoznavna po specifični identiteti. Očitno je za večino vzhodnjakov srečanje z zahodno politikonomsko in umetnostno prakso nekakšen šok, ki ga je na drugem področju še težje obvladati kot na prvem. Ja-

ponci na obeh področjih ustvarjajo visoke dosežke in s tem nakazujejo specifične možnosti njunega ravnotežja, ki se dopolnjuje z uspešnimi iskanji ravnotežja med lastno daljnovzhodno in tujo, zahodno tradicijo. Južna Koreja je na ekonomsko-tehnološkem področju vsekakor dosegla visoko svetovno raven, na kulturno-umetnostnem pa, kot je mogoče sklepati tudi po obravnavani razstavi, očitno še išče svoj izraziteje razpoznaven, izpovedno globlje avtentičen in hkrati moderen izraz. V likovnem jeziku splošno uveljavljenega zahodnega modernizma izraziti z markantnimi umetniškimi deli posebnost lastne vzhodne identitete je naloga, ki se na zadevni razstavi v glavnem ne zdi izpolnjena tako, da bi izzivala tisti redki in težko določljivi odziv, ki ga približno nakazujejo pojmi: vznemirljiva zadoščeenost, užitek osupljenosti, »navdušenje« nad odkritjem. Kljub temu je možno iz splošnega visokega povprečja razstave, opredeljenega predvsem s kvaliteto tehnologije, izločiti kakšno izjemo, ki se

približuje nakazanemu »idealu«. Na prvem mestu je vsekakor Suh Se-ok z diptihom *Skupina plesalcev* I, II (briljantno ekspresivna in monumentalno hermetična ritmizacija slikarskega zapisa z grafično lapidarnimi znamenji, ki abstrahirajoče asociirajo tako antropomorfno figuraliko kot daljnovzhodne pismenke). Lee Suh-ju je z obsežno sliko *Rutina* v fini hiperrealistični maniri predstavil razmerje med uro in vlakom kot ujetost bivanja v primež izmerjenega časa, pri tem pa starinskost obeh predmetov daje celotni viziji rafinirano magično, sanjsko dimenzijo, subverzivno glede na prostor in čas. Yoo Yeun-hee je na sliki *Brez naslova* soočila reliefno izpostavljenega Budo s črno senco krokarja ob strani. Morda je to »Poejev krokar«, paradigmatična kultura zahodne literature (kulture), zlovešče znamenje, ki »ogroža« daljnovzhodno kulturno idealiteto kot varljivo, nabreklo, avtarkično »blaženost«.

Ivo Antič

#### PRI SLOVENSKI MATICI ZA 1991. LETO

Letošnja bera pri Slovenski matici je povsem slovenska – od znanstvenih in strokovnih del pa do leposlovja. Najsi gre za zelo različna področja, morda tudi za različno težo tega, kar so posamezni avtorji prispevali po aktualnosti in doseženosti, nobeno od del, ki so izšla ni take narave, da bi bilo potrebno vljudnostno ovinkariti, prej obratno. Slovenska matica je ostala tudi v tem zvesta, da skrbi za natis knjig z različnih področij, še posebej povezanih s slovenskim prostorom in časom. V tej, recimo kar tradicionalni usmeritvi v dobrem pomenu, pa tako prej kot sedaj izstopajo posamezna dela posebnega pomena.

Ena takih knjig je gotovo Slovenska glasba v evropskem prostoru dr. Dragotina Cvetka. Zahtevna in obsežna tema zahteva zelo širok razgled tako po domači glasbeni umetnosti kot po tujem dogajanju, kamor je vpeta slovenska glasba. Dragotin Cvetko je bil bolj kot kdo poklican, da uresniči celovito razmišljen prikaz o slovenski glasbi v evropskem prostoru. Najsi je slovenska glasba še tako skromna, vendar je vredna spoštovanja in je del tega, kar se je dogajalo v glasbenem prostoru Evrope. Avtor je upošteval ob znanih virih tudi novejša odkritja, dopolnitve. Vsebinsko je porazdelil dognanja v kronološkem zaporedju, začevši z glasbeno situacijo v srednjem veku, nadaljeval je s 16. stoletjem, nato s stilnimi spremembami in novim raz-