

Andrej Medved

Mušičeva slika kot svetlobni “madež” in kot “himen”

(ob 100 letnici rojstva)

Slike Zorana Mušiča so hkrati figuralne in abstraktne; enako slika krajine kot /tudi/ “zmes” telesnosti v ciklusu Nismo poslednji. Kjer gre predvsem za figuralnost, ki se nam zdi docela običajna, prepoznavna, in vendar so naslikana telesa in obrazi nekako razblinjeni in razsnovljeni, dematerializirani, breztežni; kot da lebdijo v belini, kjer vlada antigravitacija in mitološkost. Da, mitološkost nekega dogodka, ki se je – kot da se je – dogodil v /pra/davnini, v nekem drugem, nerealnem, arealnem, protizgodovinskem času: v času, ki “v resnici” ne obstaja, ki ga ni, ki ga



Nismo poslednji, olje, 1971

ne more biti. Krajine, figure in obrazi niso karakterni, se pravi, da dejansko ne obnavljajo potez določenih oseb, paysaga; so pa karakteristični, se pravi tipski – tipični – za vzorčno upodabljanje človeške *la jouissance* in mejne stiske. V resnici gre za predružačenje v razumevanju Figure, za predružačenje Pogleda: za drugo figuralnost in za drug pogled:

“Zato ima, da se izogne figurativnemu /statusu slike/, le dve možnosti: v smeri čiste forme, z abstrakcijo, ali čiste figuralnosti, z izpostavitvijo in osamitvijo /figure/. Če je slikarju do Figure, če gre po drugi poti, postavi 'figuralno' nasproti figurativnemu. Osamitev figure je prvi pogoj. Figurativna upodobitev v bistvu vključuje odnos podobe do predmeta, ki naj bi ga podoba ilustrirala, vsebuje pa tudi odnos podobe do drugih podob v neki sestavljeni celoti, ki vsaki podobi dejansko daje njen predmet. Pripoved in ilustracija sta v medsebojni zvezi. Med dvema figurama se vidno vriva – se poskuša vrivati – neka zgodba, da bi oživila ilustrirano celoto. Osamitev /figure/ je torej najpreprostejše sredstvo, čeprav, ne že zadostno, da prekinemo upodabljanje, da prenehamo pripoved, da preprečimo ilustrativnost in osvobodimo Figure” /G. Deleuze, *Logika občutja*, 1981/.

Odnos do slikanja in do izbranega motiva je pri Mušiču nekako “nedinamičen”, fluiden. Občutenja, ki bistveno preveva dela, ne sprejme le iz vidnega, zunanega sveta, temveč ga uveljavi s svojo lastno izkušnjo in z njo določi vpliv na témo, tj. vsebino, sporočilo slike. Slikar se vsakič znova konfrontira z notranjo realnostjo osebnega pristopa, ki priča o posebni, svojski duhovnosti artista v odnosu do percepcije stvari, ki jo na platnu upodobi. V tem smislu gre za projekcijo notranjih vzgibov – čustvovanja – v naslikane predmete, ki v njih gledalec v trenutku, hipoma zagleda psihično posebno stanje, ki ga slikar predstavlja. Pri tem posamezne partije platna delujejo na nas s specifično realnostjo upodobljene krajine. Te niso nikdar anonimne, četudi je učinek isti: da zdaj pred nami vstaja nek motiv s prepoznatno shemo; “shematični” prikaz trenutnih in minljivih stanj, ki krožijo okoli nas in nas zavežejo z uveljavljenim pogledom.

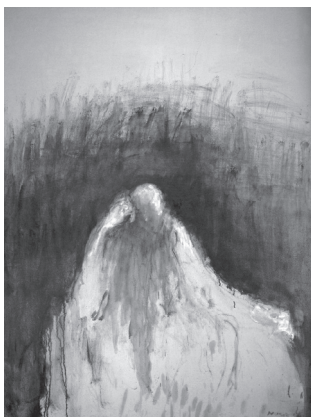
Mušič podobno – v isti liniji in kompoziciji in planu – naslika sienske griče in kadavre ter portrete v pozni dobi. Podobno slika vegetativni vzorec, motiv rastlinja, in podobo pred zrcalom, svoj obraz, lastno upodobitev. Se pravi, enako, z ikonografsko raznovrstnostjo, a vendarle na enak način; z /neko/ barvno mrežo, tipično teksturo, se pravi: s krožno linijo, ki kakor “kôpa” pokriva sienski ali umbrski paysage, obraz umetnika ali skladovnice pobitih, griče okostnjakov. Povsod ali Drugje svetlobnostna zgostitev, v neskončno vodoravni in informni postavitvi. Enako slika sebe in deblo z mrtvimi poganjki (motivo vegetale del vecchio tronco),



Rastlinski motivi, akril, 1972

Živ-mrtev organizem, v ničnosti, v večnosti trenutka, kot neka, skoraj odsotna *identité biologica e spirituale* /po Jeanu Clairu/; ne v smislu *rappresentazione*, temveč kot *transfigurazione*, ki ni le kopija in simulaker, ampak je zgodnja, predzgodnja "renesančna" podobitev; kjer je navzoča klasična estetika *dei Greci*, *melancolia Virginis mediovale* /spet Clair/ in pa mentalno stanje, v katerem je sedanost že odsotna in se nič v resnici več ne more dogoditi.

Realnost upodobljenih krajín ni v posebnosti naslikanih predmetov, temveč v specifičnosti, v intenzivnosti, v čustvenem pristopu. Krajína



Rjava poltrona, olje, 1998

je nevtralna, netipična, celo neobjektivna; pomemben, v ospredju pa je čustveni naboj, s katerim je upodobljena. Psihično in psihološko Mušič filtrira svojo čustvenost kar neposredno v sliko, ki prav zato prejme takojšnjo, neodložljivo danost brez vsakršne potrebe po določeni distanci; ki zavezuje vsakega gledalca v hipno "konzumacijo", v užitek v gledanju podobe, v užitek-v-pogledu. Distance ni, pomembno je samo vživetje, ki je po svojem bistvu vedno neposredno, brez vsake omejitve. Kjer je pomen podobe skrit, določen z avtorjevim psihičnim pristopom, ki je za nas in za slikarja zdaj dokončen in zavezujoč. Emocionalna izkušnja je torej tista, ki utriplje v teh podobah in – nam – dopušča psihično in fizično vživetje.

Mušičeve slike krajín, ki jih ni nikdar "portretiral" v smislu fizičnih lastnosti, tako rekoč ne dopustijo kritične presoje; da bi jih kritik in opazovalec primerjala z realnim stanjem, z izsekom iz resničnega sveta, saj je njegov izbor – izbor umetnika – povsem irelevanten. Slikar ne potrebuje "živega modela", čeprav lahko odkrivamo značilne, tipične vedute; pomemben ni pogled-od-zunaj, ki bi fiksiral znane, prepoznane scene iz umetnikovega okolja. Pomembna je napetost med slikarjevo zabrisano zavestjo o krajini, ki jo slika, in ekspresivnostjo upodobljenega vmesnega prostora. Ta "vmesnost" je podoba sama: koprena platna, ki nanj Mušič



Sienska pokrajina, olje, 1951

slika psihično predelani dogodek, iz podzavestnega umetniškega zrenja proizvedena stanja, ki niso več realna in niti že simbolna, temveč imaginarna doživetja, kot poduhovljena posledica določenega, povsem osebnega, subjektivističnega gledanja na svet. Pri tem je omejen na karseda očitno, vidno ponovljivo shemo, se pravi na določeno shematičnost v kompoziciji, ki kljub različnim zornim kotom in izsekom prav "manieristično" in "obsesivno" uprizarja podobno krajino *ad infinitum*. Določene posebnosti se ponovijo, postanejo značilnosti mušičevske slike – doživetja, profiliranost njegovega izraza ter likovnega /pre/oblikovanja.

Naš vid prodre v sliko vedno v posebni perspektivi, v zasuku našega pogleda, tako da je uravnoteženost v zgradbi dela vedno mejna; a vendarle, s ponavljanjem, stabilna, prilagojena gledanju teh krajin; podoba je zastala, a vendar le trenutno in začasno. V naslednjem hipu se bo celotna scena zopet zavrtela v neskončno gibanje *collin* in konjev, ki jih odnese veter, ki je še vedno psihičen, duhoven, a vendarle načelen, se pravi kozmogoničen in filozofski, saj je povezan s slikarjevim osnovnim, bistvenim dojetjem stvari.



Konjički, olje, 1950

Predmeti so raztreseni v prazen in izpolnjen prostor, v neprostorskost, vsi so v prednjem planu, ki je zaprt-odprt, sam-v-sebi, v istem hipu vsebnost in prisebnost, popolnoma uravnotežen. Tu se znova potrjuje čustvena usklajenost forme in vsebine, ki neposredno odgovarja piktoralnim zgodbam, konceptu psihičnih podob, ki ga slikar zdaj vedno znova ponovi, ponavlja, "portretira". Zavezanost določenim pristopom v smislu likovnega koda ali slikovnega obrazca mu omogoča osredotočenje na ločene slikovne elemente, ki jih v odprtosti izbire, z neomajno domišljijo premešča sem-ter-tja po platnu. Na vsaki sliki je v ospredju živa in vitalna – vitalistična – substanca psihične vsebine, ki je "osnovni stroj" oživljanja morbidnega (v pomenu razmehčanega in razgrajenega) osnovnega dogodka; ki ga razišče, v vsej kompleksnosti njegove postavitve in/ali razmestitve, da bi razkril osebnostne lastnosti, značilnosti krajine, ki jo upodablja. Torej so to podobe, ki jih slikar tretira hkrati kot tihožitja in portrete v vsej različnosti, kompleksnosti, posebnosti psihotičnega stanja, ki se na zunaj kaže kot ekspresivno tkanje, se pravi slikanje kot neposredno doživetje.

Vse se dogaja, kot smo rekli, v prvem planu, kajti poistovetenje slikarja – in gledalca – z izbrano temo, je neposredno, homogeno, in ne dopušča več zrcaljenja podobe v drugem, nótranjem, v nezavednem stanju. V resnici to slikarstvo ne igra na podzavestne vzgibe, celotna podobitev je prezentna, vidna, saj se /z/godi v psihofizični ravnini slike kot neposreden vnos – nanos – slikarskopsihične snovi: poteze, barv in čustvovanja v opno, v površino platna. Zgoščenost form in figur na sliki, ki označujejo krajino, sestavljajo enotno ter občuteno in občutljivo rezonanco, ki zdaj ustreza takšnemu pristopu, ki je specifičen, poseben znotraj evropskega slikarstva.

Preprostost prezentacije, diferenciranost ter zlitost slikovnih elementov, materializacija razsnóvljenih segmentov v mušičevsko doživetje, v katerem zastor-platno ni *trompe-l'oeil*, ki bi nas varal tako o realističnosti kot o simbolnosti naslikane krajine, niti zaslon za raziskavo drugega prostora, ki bi sporočal želje in skrivnosti, ki niso zdaj, ta hip prezentne. To gibanje in valovanje zdaj razsnovita vso realnost in predmetnost v slikovnih ritmičnih barve in potez, ki še harmonizirajo podobo, popolnoma izvorno, nedvoumno, kjer je še mogoče likovno, slikarsko in pikturalno tkanje. Zato predvsem to ni krajina kot *natura morta*, ampak oživljena, dinamizirana, izboklobokla ter ritmična kompozicijska shema, v kateri krožijo neregularne psihične sledi, in gube in zasuki hkrati sprijetih, zlitih ali izoliranih oblik v velikem planu platna, in vendarle samo izsek neskončnega pregibanja sveta in bitja. In vendar so, navkljub tej dominantni površini, stvari porazdeljene, upodobljene v povsem zravnem likovnem ekranu, brez nótranjih, drugotnih, brez globinskih planov. Vsi opredmeteni odnosi se sučejo na mestu,



Umbrijska pokrajina, olje, 1950

brez negativnih zon, področij, ki bi zrcalila kontraste in nasprotja; ki bi zmotila haptično občutenje nemira, gibanja in valovanja.

Njegova dela, v risbah ali /na/ platnih, konj in gričev, ki iz površja barvnega nanosa – kromatične preproge – v nemi govorici zrejo v nas in v prostor, ki nima ne socialnih niti zgodovinskih označitev. V teh podobah je prikrita – intimna – vez z Bizancem, seveda ne ikonografsko, kot ikona, temveč v koloritu, v ploskvi, ki spominja na stensko ali tabelno slikarstvo. Lahko bi rekli, da gre za svojevrsten realizem – nikakor pa za nadrealnost, vendar za realizem, ki ni mimetičen, posnemovalen, samo naivna odslikava, zrcaljenje stvari; v psihi, na podobi. Pod jasno in pregledno površino utripa risba, ki /zdaj/ edina uveljavlja nótranjo zavest ter nove skušnje v likovnem jeziku; risba, ki ne poudarja geste in odstop figure od ozadja, njeno razgibanost, dejavnost. Dejansko je "resnica" prav nasprotna: pomembna je le zlitost likov z ravnino, ki izžareva v tihem, intenzivnem koloritu. Utrip potez, nanosi barve niso podrejeni naslikanim živalim in predmetom v njihovem obodu, vse je spojeno, vlito v en sam znak, ki je odprt in razumljiv, a tudi že skrivnosten. Naslikana predmetnost, upodóbljen svet ne potrebuje varstva ne moči, saj je popolnoma zaprt in sebi samemu zadosten.

Nič čudenja, iskanja; nobene radovednosti, spoznanja. Svet varnosti, identitete, samoponovitve; kjer se ničesar ne zgubi. Nič manka, a tudi nič dejanja. Podoba je končana, določena, edina in oddaljena oblika (čeprav se venomer ponavlja), povsem indiferentna do drugih form in vsebin. Ni serijska, asociativna, ničesar ne prenaša, pooblašča, povezuje; nič ne vsiljuje, sugerira. Končana se ponavlja, brez replike, zgodbe. Obupno ravna ploskev, ki /nam/ onemogoča prilastitev; da jo /po/vrnemo telesu. Avtoafekcija, ki je nedvomno (po Jacquesu Derridaju) zmožnost tegá, kar imenuje subjektivnost, toda brez nje bi svet kot takšen, kot realnost, ne obstajal. Snovna tišina, ki ničesar ne sporoča; znakovna vaba, ki še ni oznaka. Grafémsko skrivališče, nevtralizacija razlikovanja in premestitev.

Očitnost "medlih" likov v kromatični preprogi je zmotna, videz in meja, ki je za zdaj ni mogoče prestopiti. Mesto, ki se vedno znova kaže kot izginjanje obličja, zrcaljenje brez zrcaline. In zretje v daljavo, kjer se v neskončnost širi prostor *hystere*, prostori nótranje podobe. Izrekli smo besedo, ki je ključ za razumevanje teh slik. Kajti naslikane podobe so vse po vrsti "ženske", v labirintu. Zvijáčnost likovne upodobitve, skrivnost kromatične koprene, enigma platna-himna; kjer ni razlik, antinomije, polarizacije, ne genealogije. Zato dopušča slika v gledalcu nostalgične



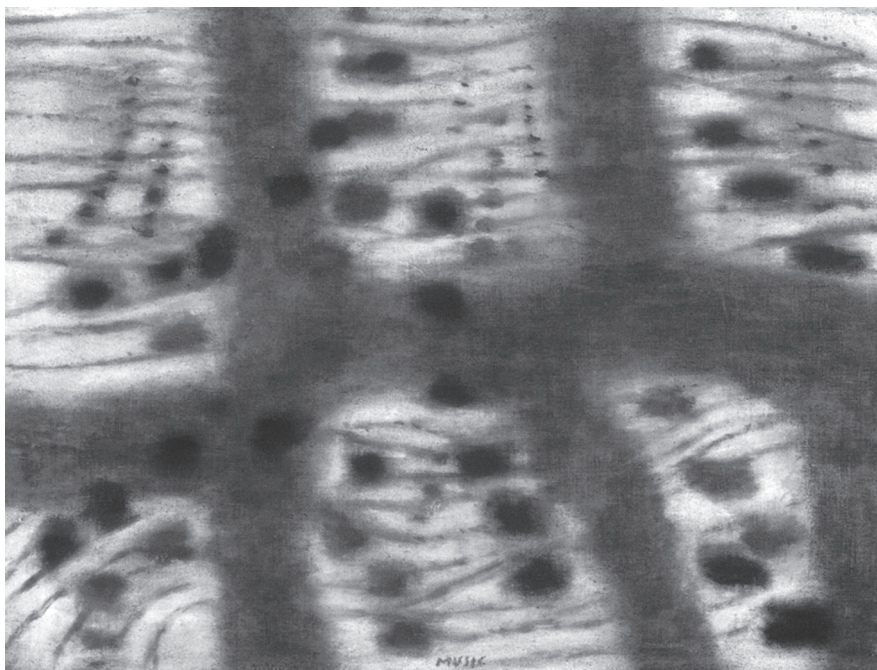
Ženske z otoka, olje, 1953

reminiscence, občutek pozabljenja. Privid, fiktivnost, ki osvoji pogled in zadržuje prostor, da ne pade vase; ki nas omamlja z zrcali; ki vsepovsod razširja brezčasno, pasivno zavetje. Resnice torej ni, ne stila; je le pisava, vpisovanje. Zato ne najdemo nobene primerjave za Mušičevo sliko, povsod le čista "ženska" zgodovina, brez moških vrezov ter nasilja, njegove tetičnosti in dejanja, njegove želje po resnici in iskanja; kjer je tkanina platna in papirja izenačena z ženskim likom, ki s svojimi simboli vlada v ozadju – čeprav ozadja ni – in po celotni površini.

Podoba je umirjena, v klasičnem okvirju, ne vdira onstran, ven iz platna, zdaj je pomembna razdelitev znotraj in na-vznotraj, vse se je zamišljeno v nótranji delitvi, vse je ujeto vase, pre-tok, pre-tkanje, vse je /že je/ in ni /ni še/, kot nizanje kopren, ki sevajo slikarski lumen. Pretekanje – pretok – kromatičnih nanosov, ki za seboj ne skrivajo nič drugega razen osnovne avtorjeve želje: naslikati svetlobne vzgibe. V tako razumljenem /pra/likovnem nosilcu je novo pojmovanje sevanja svetlobe in pogleda; podoba ni več preslikan nótranje-zunanji svet, temveč je vmesni prostor, ki ni več prevedljiv v drug jezik, saj je poetični zaslon kot "paravan" in "pregrinjalo" za slikarstvo. Torej ne gre za nek prevod predmetov v figuralnost, temveč za kázanje prostorov, ki jih v resnici ni, pa vendar vrejo, vstajajo od vsepovsod, kot živa in mobilna stvar.

V Mušičevih delih je realnost kot celota, kot dejanskost, nepomembna, zunaj umetnine. Pomembna je samo instanca znamenj, forme, sloga in manire, ki so povezani z ugodjem in užitkom. V ponavljanju arhekulturnega modela gre v resnici za realnost *in absentia*, in vendar te podobe niso le izraz odsotnega sveta. V resnici so travmatične podobe, ki jih postavlja pasivni, a celostni subjekt. S pojmom travmatičnosti seveda mislimo na sanje o realnosti, ki jih /po Lacanu/ ni moč asimilirati, uprizoriti; in torej na podobe, ki v ponavljanju pričarajo privide naše Želje. Gre za "instancno travme, ki se nas spominja", gre za idejo drugega prostora in za brezčasno točko med zaznavo in zavestjo; v omami in v uživanju v lepoti. Gre za potrebo, da se spanje nadaljuje, kjer je subjekt ujet v princip ugodja, in torej za Narcisa, ki v ogledalu platna gleda lastno sliko. Narcisova podoba je podoba čiste želje, svet videza, *die Welt des Scheins*, odbleska v ogledalu, ki naj postane večna norma. In torej svet lepote, *das Reich der Schönheit*, ki je tako obvarovan resničnosti in váruje resnico umetnine.

Mušičeva platna so "zastóri" in "koprene", o čemer bi lahko razpravljali z Lacanom, se pravi zastor-madež, v katerem se subjekt spozna, zagleda kot subjekt; a ta problem, ki ga lahko interpretiramo ponovno, in vsakič znova, prepuščamo poznejšim bližanjem, približevanjem k Mušičevemu slikarstvu. Morda je zastor manj ustrezen términ za označitev teh podob,



Istrska zemlja, olje, 1957

ker vedno mislimo pri tem na tisto, kar slika-zastor skriva, tj. na predmet kritja, prostor prikrivanja, predmetnost skritja. Bolj adekvaten je izraz koprena, saj govori iz sebe in za sebe, kot samosebnost /*Selbstsein*/ in samo/vz/držnost, se pravi stvar ali odnos, ki je zadosten /v/ samem sebi. Kar je v zvezi s svetlobo, ki jo slikar prvenstveno izraža, razišče, raziskuje: kot predmet (temeljno, osnovno “reč”) in témo, ki jo v svojem pro-iz-vajanju, se pravi slikanju, slikarstvu išče in se bliža, približuje kot neki – svojski in presodni – shizmi svojega poslanstva. Vse drugo, vse ostalo, je manj, je nepomembno; vse drugo: likovni pristopi in postopki so podrejeni tej osnovni témi in nalogi in poslanstvu slike in slikarstva.

Seveda je to luč, *lux*, lumen kot svetloba, ki ne prihaja iz priprtega prostora, niti zaprtosti, iz “špranje”, nič in temč; še manj gre za zunanjo osvetlitev /*Beleuchtung*/. Bolj gre – ali samo – za jaso in jasnino /*Lichtung*/ same slike, za lastno izžarevanje podobe, za razprostrtost in razpornost, za sanjanje, sanjarjenje ob Viru, za ideal Izvira osvetljenosti stvari /in med stvarmi/, predmetov in odnosov, se pravi brez notránjščine in brez zunánjščine, samo žarenje, sevanje, izsev žarenja, izžar svetljenja kot svetlobnosti “razkroj”. Razkroj seveda ni razpad, ampak razformljenje in razobličnost v izviru osvetlitve. V globini površine platna, v notránjosti podobe, v viru podobitve, ki je posledica duhovno-materialnega žarenja in izžarevanja slikovnega

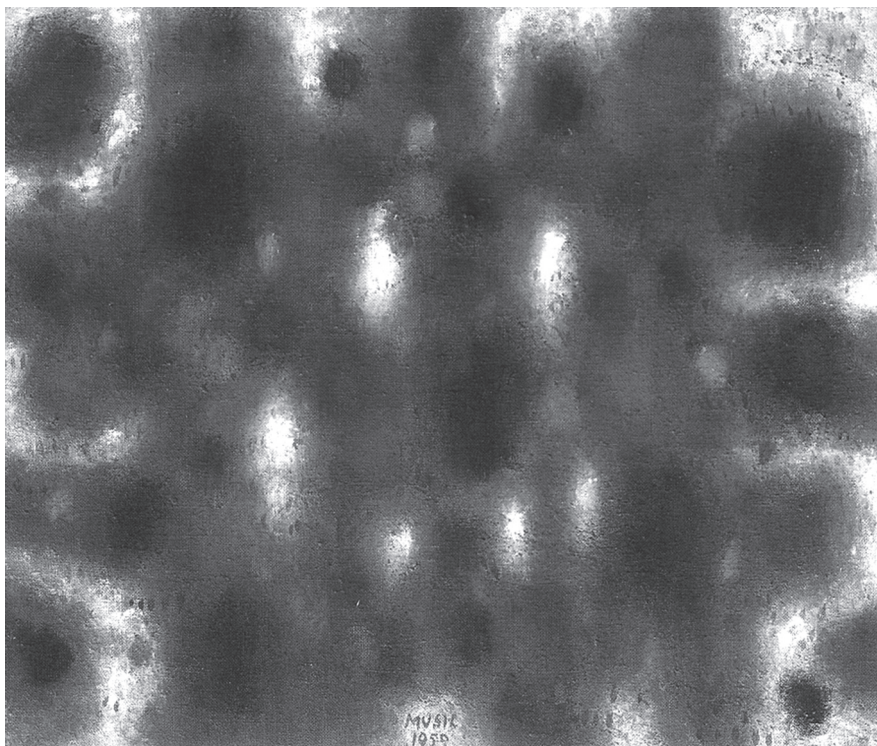
ekrana: kot himna, kot tkanine-tkanja, ki se vanj ujamejo svetlobnostne pršice, in srage, madeži, spolzice; kot sublimirana svetloba.

Po površini platna so posuti madeži, zgoščene "macchie", ki učinkujejo kot svetla ali temna sonca, sončne pege; barthesovski *punctum* in *animule* kot duhovni vtori, vzgoni, stigme, ki hkrati omogočajo skrčitve – krčenje in širjenje podobe, detonatorje za – naš – pogled. Lacanovski pogled, kjer ne gre za iluzijo, za privid, temveč za "točke sevanja, blesketanja, v ognju, v viru, iz katerega vrejo odsevi ...



Notranjost katedrale, olje, 1984

Tukaj je nekaj, kar vpelje tisto, kar se v geometralnem razmerju izbriše – globino polja z vsem, kar ta globina prinaša dvoumnega, spremenljivega, česar nikakor ne moremo obvladati. Pravzaprav me ona zgrabi, mi vsak trenutek prigovarja in pokrajino spremeni v nekaj, kar je drugačno od perspektive, v nekaj, kar je drugačno od tistega, čemur sem rekel slika. Slikin korelat, ki ga moramo vstaviti na isti kraj kot sliko, ... je točka pogleda. Mediacija med prvim in drugim, to kar je med obema, je nekaj, kar je po naravi čisto drugačno kot geometralni optični prostor, nekaj, kar igra prav obrnjeno vlogo, kar ne deluje zato, ker bi bilo prepustno, pač pa, prav narobe, ker je neprosojno, je zaslon. V tem, kar se mi kaže kot prostor svetlobe, je pogled vselej neka igra svetlobe in neprosojnosti. Prav to zrcaljenje ... me vselej na vsaki točki zadrži, ker je zaslon, ker prikazuje svetlobo kakor blesketanje, ki ga preplavlja ... In če sem sam sploh kaj na sliki, sem prav tako v tisti obliki zaslona, ki sem ji malo prej rekel madež" /Štirje temeljni koncepti psihoanalize/.



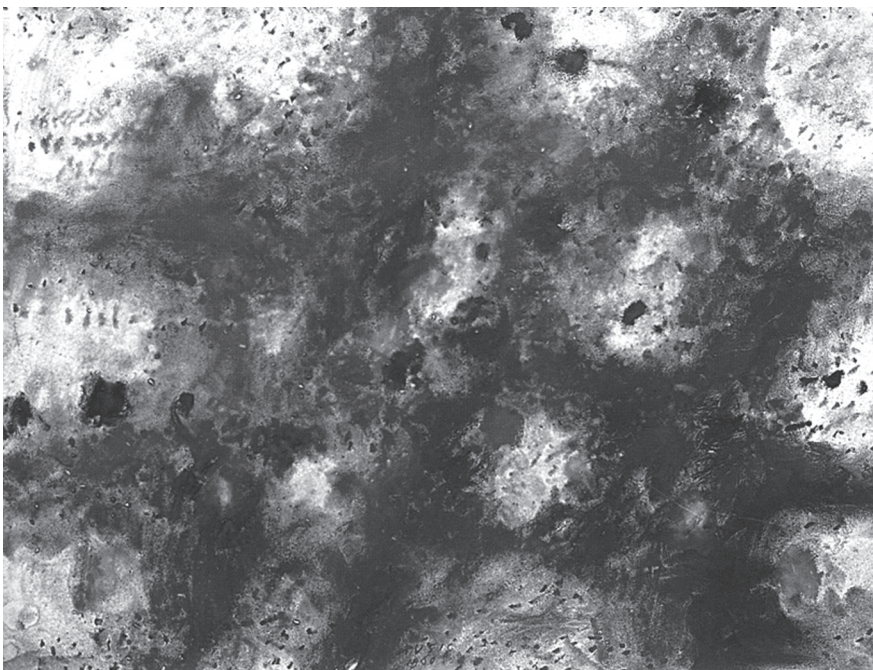
Serie Bizantina, olje, 1959

Slika posnema, toda kaj posnema? Spreminja se v barvni madež, v zaslon; v madež na zaslonu, ki je v resnici vpisovanje (nikakor ne zunanega ali duhovnega sveta, ali resničnosti, realitete) subjekta v sliko in na sliko. To ni subjekt v svojem videzu, na ravni varanja, prevare; subjekt v funkciji slepila, ampak subjekt kot tak, ki ga ne gledam in ne vidim kot resničnost. Zmaga subjekta nad posnetkom, zmaga pogleda nad očesom.

Sublimne "macchie" kot fantazme Želje, kot *punctum*, stigme, znamenja, odtisnjena in vžgana v telo podobe: dihalne odprtine, skozi katere vstopam vase in v Drugo; "macchie" – "zaslon" v lacanovskem pomenu. "Macchia" kot *point final*, kot zadnja, končna – in dokončna – točka, kjer so sledi prehajanja v Nezavedno, v notranjost; a nič trpljenja, nič velikih resnic. Dihalne odprtine za Pogovor, gr. *re-legein*, ponovno branje, ponovna vzpostavitev temeljnih odnosov.

... le point nommé point. Car l' âme étant unie a tout le corps, elle ne saurait se circonscrire en une partie du corps, fut-ce en un point /J. Derrida, *Ceci est mon corps!*.

Slikarstvo Zorana Mušiča zastavlja množico vprašanj, ki so rešljiva na več ravneh: kot spraševanje o slikarstvu znotraj umetnostnih tokov v sodobnih



Dalmatinska zemlja, olje, 1960

likovnih upodobitvah, ali (in to nas zdaj predvsem zanima) kot miselni – mišljenjski – predmet, torej “subject” = subjekt, ki niha med subjektovo, se pravi subjektivno, in objektivno problematiko slikarstva in vsake ustvarjalnosti, in vsakega odnosa. Zanimala nas bo slikarjeva rešitev površine slike kot “vmesne stene”, kot “zaslona”, slike kot “himna”, kot “zaščitniške zavese”, ki proizvajajo /v nas/ prived resničnosti in nadomešča – vstopa na mesto – /vse/ resnice, lacanovske Reči; ki zapolnjuje manko, pomanjkanje realnega v simbolnem, in v imaginarni ravni prikriva /vso/ praznino, t. i. “slepo polje”, ki se pojavlja v odnosu – v prostoru – med subjektom in objektom.

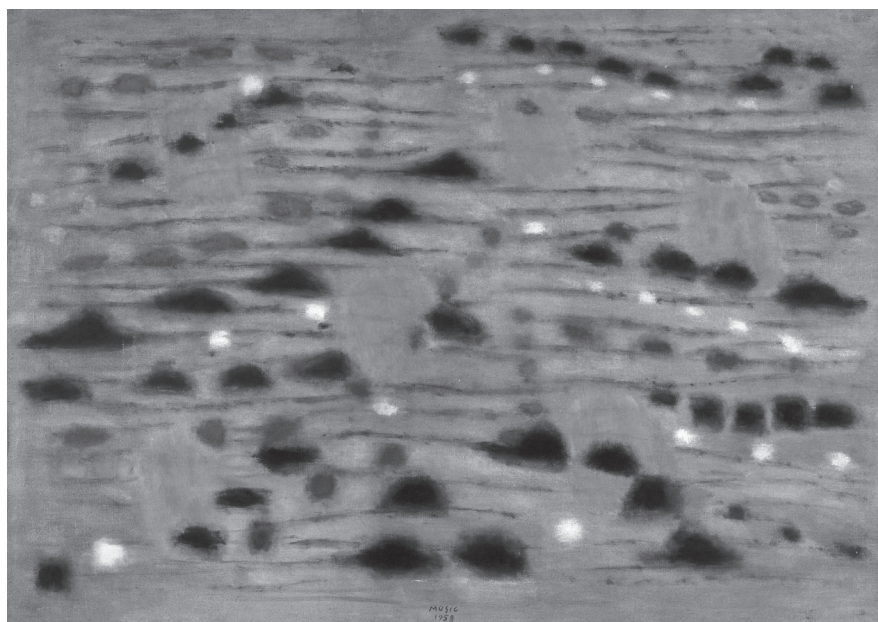
V Mušičevih delih gre za upodobitev kot funkcijo podobe v odnosu do pogleda, kjer lahko spregovorimo o t. i. skopični pulziji, ko je prav naš pogled – po Lacanu – “tisti objekt, ki smo nanj podzavestno in zavestno pozabili, a se nenehno vrača kot pulzionalno polje; kot fluidni mehanizem, ki preživi sleherni cepitev in prenese sleherni delitveni princip”. Slika je torej, če sledimo lacanovski analogiji, kot lamela, “nekaj popolnoma ploskega, kar se premika kot ameba ... Vendar zleze povsod skoz. In ker je to ... v zvezi s tistim, kar spolno bitje zgubi v spolnosti, je – kakor je ameba¹ v odnosu do spolnih bitih – nekaj nesmrtnega. To namreč preživi

¹Ameba v grščini pomeni selitev in prodor/nost/, menjavo kraja in vrstenje, zamenjavo; samoza-menjavo, prestopanje in prekoračitev.

sleherno cepitev, prenese sleherni delitveni poseg. Ta lamela, ta organ, katerega značilnost je, da ne obstaja, ki pa ni zato nič manj organ ..., je libido. To je libido kot čisti življenjski nagon, se pravi nagon nesmrtnega življenja, neustavljivega življenja, življenja, ki samo ne potrebuje nikakršnega organa ..." /Štirje temeljni koncepti psihoanalize/.

Slika je vmesnost – himen – kot "vstopnica" za vstop v globeli in obskurnost jam, kavern, kjer vlada nezavedno. Slika kot himen torej, kot "zaščitniški zaslon" in vmesna stena (deviškosti, po Derridaju, v *La dissémination*), prefinjen zastor in koprena, ki ščiti nótranjost histere:

"Himen (beseda, ki nas edina spominja na to, da gre za "skrajni krč") pomeni najprej združitev, v zakonu, identifikacijo dvojice, zmes dveh. Med [francosko: entre] dvema ni razlike, temveč identiteta. V tej združitvi ni več distance med željo (pričakovanjem polne prisotnosti, ki bi jo morala zapolniti, izpolniti) in izpolnitvijo prisotnosti, med distanco in nedistanco, ni več razlike med željo in zadovoljtvijo. Ne le, da je razlika (med željo in zadovoljtvijo) ukinjena, odpravljena je tudi razlika med razliko in nerazliko ... Deviškost "še nenapisane strani" nam ta prostor razpira. Nekatere besede še niso opremljene s podobami: nasprotje grešen – svet ("himen (od koder se začena Sen), grešen, toda svet"), v drugi različici so dodani oklepaji, da je jasno, da se pridevnika nanašata na "himen", nasprotje želja – izvršitev, predvsem pa sinkategorem "drugi" ..." /prav tam/.



Jezero v Dalmaciji, olje, 1958

Seveda pa pri sliki ne gre preprosto za prostor, prostoritev, postajanje prostora, ki ga ni, za neko neprostorskost; čeprav v resnici slika obstoji samo takrat, ko nima svojega prostora, ko se ničesar ne zgodi, ko obstoji le čista "konzumacija podobe". Himen kot prostor podobitve ni polje nedoloč/e/nosti; himen, če zdaj sledimo grškemu pomenu te besede, predstavlja kožno mreno, kožico, pretanjeno membrano, krila insektov ter preobleko, ki pokriva oči ptic; zalepko, mrežico, omot in kožni plašč, prevleko za semena; tkanino, tkanje za metaforo telesa, za mrežo, ki se vanjo ujame "le mileu, pur, de fiction", ki prezentira stanja in oblike, ki nimajo drugače svojega prostora.

Realnost: svet, ki nas "obseda", in ga želimo upodobiti v umetniški stvaritvi, torej ni nikdar /v celoti/ zapopadena v sliki; slika je v-igra *//enjeul*, se pravi "vložek" in "prispevek" k realnosti, in torej iluzija: v-igranost */in-ludere/*, ki nanjo stavi vsak subjekt in vsak umetnik. A to je ena izmed tez, trditev, predpostavk: da je umetnost – slika – le produkcija, dejavnost in "napor" okrog "praznine", ki jo podoba – umetnina – vpleta v svoje mreže. Druga, morda revolucionarna, je trditev (ki si jo drznemo postaviti, izreči), da je v opni slike, v himnu podobitve ujeta vsa resničnost in /vsa/ resnica; da zunaj nje, zunaj umetniškega dela, resnice ni, da je mogoča le v umetnini.

Presežek v slikarstvu: kot sublimnost

Brezšumna in prividna snov kot pesniški privid – vizija – se /zdaj/ topi v oblikah, ki nimajo ničesar opraviti z realnostjo, niti z irealnimi procesi v naši podzavesti, in proizvaja v nas ugodje, da jih doživljamo kot prapodobe idealnega sveta; sublimna stanja, ki jih naš vonj, otip in vid ne morejo zaznati, zazna jih le naš notranji pogled. To niso le osebne ekspresije, niti simboli, četudi jih doživljamo kot simbolistične projekcije duha; še manj psihologizirana, dramatična izkušnja, ampak edino možno uresničenje idej v prisposodobah, ki so neskončno daleč od vsakdanjih skušenj. Svetlobno sevanje pronica skozi platno in likovne upodobitve na edino predstavljiv način; tako se izgubi razlikovanje med naravno in mentalno /likovno/ podobo, pred nami zablešči neskončnost sublimnega slikovnega ekrana. Narava – naturalnost – zdaj ni več referentnost dela, pomembna je samo subjektivistična vizija in možni načini njene predstavitve. Pri tem ni toliko pomembna fantazija, občutek, da so prizori nanižani v različicah skozi celotno podobitev v Mušičevih slikah, je še kako očiten. Vendar pa lahko govorimo o metonimični predstavnosti umetnika,

ki ni navezan na določen kraj ali izsek iz prepoznavnega sveta, ampak temelji v metaforičnosti podoživljanja, v intencionalnosti preduktivnega spoznanja.

Zatekanje v sublimnost je torej povzročeno v nezadostnosti objektne, čutne pojavnosti kot take, zato jo avtor zavrne kot edini predmet upodabljanja in namesto nje poudarja idealni svet, ki temelji v vsaki posamezni, konkretni stvari. Te podobe moramo zato opazovati kot "čutno izžarevanje duha", kot čiste in prvinske forme absolutnega spoznanja.

Lepota in sublimnost, ki sta torej izenačena in na tej ravni ponovno ubujena v psihični podobi, ki se ji Zoran Mušič ne odpove; kjer gre za prekinitve, za prelom z realizmom. Podoba ni posnetek, mimesis prostora in predmetov, ampak je idealni vzorec za uresničen svet v enkratni lepoti, za svet, ki ni z ničimer primerljiv. Primarno je torej vedno le sublimno doživetje, ki je tradicionalno vezano na krajinarstvo, a vendar ne izključi figuralnega pristopa. Mušič sliko izpolnjuje s figuro, ki jo nadgradi s psihičnim "vživetjem", in v celoti zanemarja vsako aktualnost in pa historično, t. j. časovno, empirično opredeljenost. In vendar to slikarstvo nikakor ni idilično v pejorativnem smislu, pa tudi vzhičenost nad veličastjem doživetja, t. i. čustvenost tu nima mesta. Upodobljeni dogodek ni opisen, saj ni povezan z realističnim, ampak z realnimi spoznanji; in slikovitost se umika pred simbolnimi prostori. Pred nami vstajajo materializirane ideje, da snovni svet razpade in se duhovnost uresniči v



San Marco, olje, 1987

čistem izžarevanju svetlobe, ki omogoča, da vznikajo na platnu liki kot sublimirane figure.

Rekli smo: estetskega užitka ne proizvaja le lepota, ampak skrivnostnost, vzvišenost, ki je v sublimnem: lepota likov hipoma sovpade z vzvišenostjo, brez vsakršne distance in z bistvenim “vživetjem”. Praznina in tišina, ki sta vsekakor komponenti razpoloženja – stanja – teh podob, nikoli nista temni in temačni. Sublimnost teh podob se ne dotakne čustvovanja, ob njih nas ne preveva ničevost sveta in niti ganjenost ali melanholija: pomembna je samo lepota idealnih bitij, četudi so grozljive / *Nismo poslednji!*. Govorimo torej o novem razumevanju, novem konceptu umetniškega ustvarjalca, ki s svojim delom ne meri na zunanost, ampak na “notranje oko”, kjer so predstavljene stvari samo metafora umetnikove transcendentne izkušnje.

Slika je *hortus conclusus*, sveti prostor, ki je možen le v našem duhu; obrnjena, zrcalna slika neke izvenfizične podobe psihe, s tem da je vsak čustveni, mentalni dualizem med telesnostjo in dušo v bistvu prevrednoten. Dvojnost, se pravi razdeljenost na *physis* in *psyche*, je tu izvrstno rešena, slikar je združil notranji z zunanjim svetom, brez podrobnosti – opisov – v opni platna na način, ki nima primerjave v sodobni figuralni sliki. Razpon osrednjega motiva in sredstev za njegovo uresničenje ostaja vedno skoraj isti, z rahlimi pomiki v intenzivnosti doživljanja podobe. Zapisanost sublimnemu prostoru ali duhovnemu spoznanju zdaj narašča



Canale della Giudecca, olje, 1981

v vsakem delu, da objektivno tu ne moremo ničesar več izreči. Pri tem ne gre za našo “podrejenost” pred razsežnostjo duha v teh slikah, ampak za dejstvo, da vsakršen racionalizem pred njimi onemi in odpove. Govorimo lahko torej o harmoničnem odnosu, kjer se razum in domišljija ujemata s subjektivnim zrenjem (slikarja in opazovalca) in s tem vsem nam podarjata občutenje ugodja. Estetskost, lepota in ugodje se združijo na isti točki našega pogleda, tako da je zanikana trditev filozofa, da je ugodje ločeno od splošnosti estetske sodbe.

Izbira za takšen likovni pristop je v popolnosti svobode slikarske odločitve ter nas v sodobnem svetu in razvoju modernega slikarstva nemalo preseneča. Moralna zavezanost trditvi, da je resnica lepa in lepota vsa resnica, poveže to dvojico z dobrim, z absolutnim dobrim, s platonsko filozofijo. Zatorej govorimo o moralni odločitvi, ker končno je umetnost stvar morale. Vsebina slike je torej sublimirano telo; kjer gre za nekaj, kar je *per definitionem* večno. Lepota ni v telesnosti, ampak v duhovnem, psihičnem naboju, lepota je “čutno svétljenje ideje” kot skladnost, kot enotnost pojma slikovnega predmeta in njegove uprostoritve v realni formi.

Sublimnost zdaj premošča prostor med praznino v realnosti in med praznino mrtvega – odsotnega – boga; namesto nje nastopi “vmesna stvar” lepote, ki participira v realnosti oblike kot tudi v abstraktni sferi. Vendar to ni le nadomestek, ampak realna prispodoba, fantazma eksistence, ki je mogoča le v umetniškem izdelku. Prisostvovanje umetniškega bitja torej ni nič predmetnega in oprijemljivega, zato pa na simbolni ravni zaživi kot polni, avtohtoni predmet. Kar je zavrženo v realnem, se vrača v simbolnem.



Dalmatinski motiv, olje, 1951

Sublimacija je seveda pogojena v neki krizi, ki je kriza realnosti in umetnostnega razvoja ter jo umetnik premaguje z željo po lepoti. Njegova ustvarjalnost raste in omogoča neverjetne podobitve prav z uresničevanjem mejnega prostora dveh svetov, ki se v današnjem času zdita nezadostna, da bi jih v svojih delih uprizarjal. Zato pri Mušiču ni znanih umetnostnih obrazcev, ampak le "psihična zavest" in sublimacija nekakšne – lastne – mitske izkušnje. V tem je izvirnost Mušičevega pristopa, njegovega slikarstva, v tem je izjemnost in izbrušenost sveta, ki mu pripada. Če torej trdimo, da gre v njegovih delih za sublimnost, bi morali spregovoriti pravzaprav o povečanju osebne mitološke teme, o fantazmi povečevanja. Vendar pa: kaj usmerja željo v fantazmo? Vsekakor sama nepopustljivost želje, ko umetnik ne privoli v možno zmoto, na zastranitev svoje želje, na manko svoje prvobitne odločitve, ker ni zavezan nikakršnim zakonom – prepovedi, ki bi prišla od zunaj, iz racija ali iz samorefleksije in bi slikarju zapovedovala, kako in kaj naj slika. Pomemben je samo užitek sublimne želje, ki nam podarja vse ugodje; nikjer nobene teoretične maksime in imperativa, ki bi določal teme in načine poslikave. Le neizmernost želje-po-lepoti, ki sama najde pot v likovno upodobitev in jo v resnici vodi neka etična, "zavestna" skušnjava, nekakšna skrb, ki ji sledimo od začetkov, se pravi neka temeljna, osnovna zaskrbljenost za mrtve in za žive.

Dodatek: Nismo poslednji

Ciklus grafik, risb in slik *Nismo poslednji*, nastal v osmem desetletju kot odspominjanje, reminiscenca na dachavske pokole (obstajajo "mimetične" in "realistične" podobe, ki jih je avtor risal v času, v trenutku samega "dogodka" Izničitve, a niso pretresljive na enak način, z enako intenzivnostjo, z isto močjo), je bil dejansko slikan kot Spomin, ki je v istem hipu stvaren in simbolen, upodobljen nazunaj, brez "dodatnih" likovnih in sporočilnih sredstev, se pravi stvarno, in potencirano in nadrealno. V resnici torej Mušičeva serija podob *Nismo poslednji* ni le "spomin", spominjanje realnih sličic-v-zavesti, ampak spomin kot *ponotránjenje*, v smislu Erinnerung: duhovne pred in pra-podobe vsake – in vsakršne – nasilne smrti. Gre za spominjanje kot ponotránjenje Dogodka (kot *Er-eignis*), in torej prilastitev (*eigen* je lastenje) in za *spomin* kot *opomin* na vsako zničenje, v grozi smrti in trpljenja; in torej za neki "vzorec" opominjanja, ki je pri Mušiču dosegel novo in izvirno "stavo", po-stavo, "stavje", postavitev; ki nima primerjave.

Obrazi niso ne posplošeni niti osebni; poteze, liki, podobitve Žrtev so tu osebnostni, se pravi temeljni in vsakokratni, "večni": v *vsakem* Času,

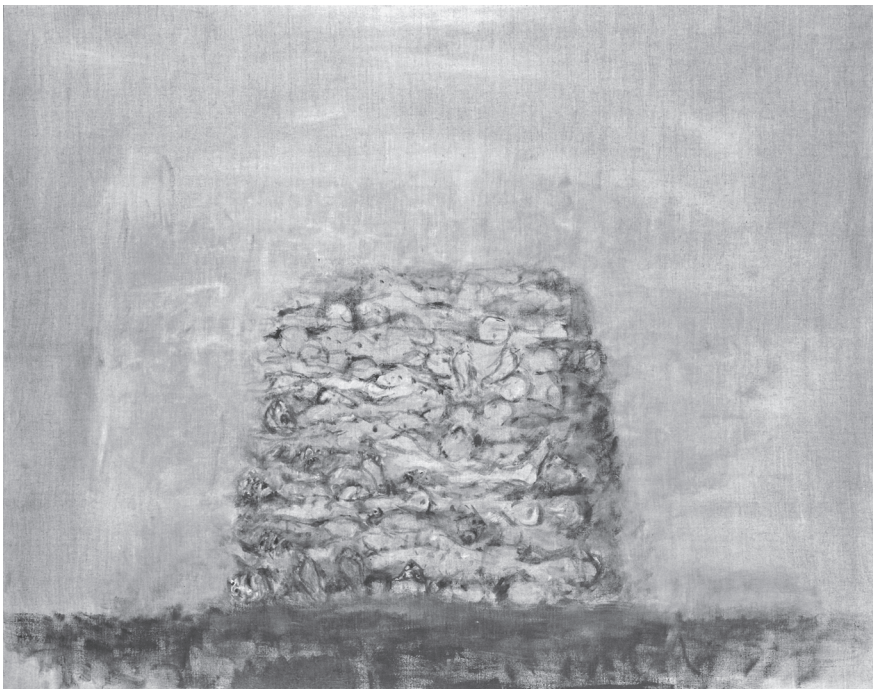


Nismo poslednji, olje, 1971

za vse Čase. Značilnosti oblik, figurativne "gmote" in "zmesi" človeških udov – skrčenih in zgrbljenih postav – niso nič tipične, so pa v *resnici* tipske: kot izvenčasna "norma" – normativ, merilo – za smrtno grozo in grozljivosti uboja.

Če govorimo z Deleuzom: za stanje nenavzočnosti spoznavne Forme, za bistveno občut/en/je Figure, ni temeljno premikanje in gibanje telesa, ki naj pojasni – razloži – posamezne nivoje našega in /pa/ slikarskega občutja, ampak ravni *senzitivnosti*; občutja sama pojasnijo forme, ki so od gibanja figure še ostale. Kar je pomembno v Mušičevih slikah, ni gibanje stvari, predmetov, bitij, čeprav so ti naslikani intenzivno, silovito način. V bistvu gre za gibanje-na-mestu, za krč, za krčenje nevidnih sil, ki deformirajo telo, telesnost, v najčistejši, v najbolj avtentični prezenci. Takšen je tudi smisel Baconove izjave: "Bolj kot grozo sem želel naslikati krik. Groza je posledica krika, in ne obratno ..." – In prav razblinjenje, "izničenje" figure kot lika-forme: kot *amebno* stanje čistega Občutja, je bistveno za Mušičeva Bitja. To ni posnemanje, to ni spomin, to je /nekakšna/ vzorčna Forma za vsako zničenje človeštva.

V tem razblinjanju oblike, v osamitvi figuralne "mase", v ponotránjenju spomina pa je prisoten tudi drug pogled, ki je nasproten okulocentrističnem vidu, se pravi gledanju-od-zunaj, v-površino. Pogled, ki se začne "od



Nismo poslednji, akril, 1974

znotraj”, se pravi iz temé, v tëmi (Nervalov *L’univers est dans la nuit*), v “črnem soncu” ponotránjenega sporočila, v nótranjem notránjosti vsebine-krika, ki govori: *Nismo poslednji*. To je pogled kot “punctum” (v Barthesovem pomenu te besede), kot “detonator” in kot eksplozija krika, ki /nam/ sporoča: *Nismo poslednji*. Se pravi barthesovski, lacanovski pogled. Jaz kot subjekt: slikar, opazovalec, interpret “nisem /torej/ preprosto to točkoliko bitje, ki se znajde v geometralni točki, od koder je mogoče dojeti perspektivo. Na dnu mojega očesa se gotovo riše slika. Slika je seveda v mojem očesu. Vendar pa sem jaz, jaz sem v sliki ... To, kar je svetloba, me gleda, in po zaslugi te svetlobe se na dnu mojega očesa nekaj slika /Štirje temeljni koncepti psihoanalize/.”

Torej pogled iz *camere obscurae* – iz “temè” in iz “temín” Civilizacije, Človeštva –, ki je v resnici *chambre claire* (po barthesovskem “obratu”), tj. “jasnina” kot spoznanje, jasen /v/pogled, razkritje skrajnih Zmot, razkrievanje mejá človeške Zgodovine. Zato je Mušičeva slika vpeta v prostor, ki ga ni, v praznino, v “belino”. Ki ni belina kože in kosti, ampak zasega prostor mnogo globlje, kot je *telo* telesa in *telo* slikarstva. Belina teh podob je svet *ustavljenih* odnosov, ki niso več strasti ne čutna doživetja, temveč samo nekakšna “stvarna” bitja, v otrplih, otrdelih, “fundamentalnih” pozah.



Nismo poslednji, olje, 1988

Kot da se nič ne more dogoditi; kot da je potovanja konec in smo zdaj sámi pred seboj. V prostoru, kjer ni zraka ne stvari, brez “oken” in brez “sten”, brez “vrat” in “strehe”; v prostoru, ki ne žari in ne odbija žarkov. Odprt v neskončnost – in vendar smo njegovi ujetniki –, v svetlobi, ki ne jemlje vida, temveč nam ga *daje*. Ta nótranjost, “zaprtje” v belino, v ne-prostor, ki pripravlja padec-vase, hkrati navznoter in navzven, je znamenje prehoda: prehoda iz telesnega v duhovno: trenutek “vnebovzetja”. Da, vnebovzetja *kot* sublimnosti, ki je mogoča *le* v umetniški podobi.

Zdaj – v delih, ki o njih razpravljamo – gre za sublimacijo simbolnega sveta na *imaginarni* ravni; kjer je realnost že povsem odsotna, marginalna; za spazmično podobo, za sliko kot “najvišji krč”, ki združi, ki spoji prav vsako dvojnost, se pravi razdvojenost na ne-prisotnost v realnem, in na praznino, manko, ki ga izpolni želja. Želja je v tem primeru krik: *Nismo poslednji*. Krik kot onemelost, in torej “nemi krik”. Krik kot “grgranje” /iz/ zanemele žindre /ne/človeškega Telesa, iz kožnato-koščene mase Bitij, iz skrčene, otrple, mrtve Eksistence. Želja v Mušičevih slikah je v resnici Znamenje človeške zgodovine, *semeion mega* kot Opozorilo: *Da se nikoli to* (se pravi “ono”, “es”, v meji nezavednega, zaradi groze in grozljivosti dogodka), da se nikoli to ne ponovi!

Punctum, poudarek, civilizacijska "stigma", ki nas odslej – za vedno – zavezuje, ni stvar oblike, figuralnosti podobe, temveč je Čas kot intenzivnost (Barthes bi dejal: "presunljiva émfaza-noema"): to-je-bilo (njegova čista prezentacija, navzočnost, evidentnost) in *se-ne-sme-več* ponoviti!" Punctum, noema, stigma, ki nas odvrča od dogodkov, ki vodijo v propad vseh pravnih, etičnih, eksistencialnih norm, v propad in konec humanizma. Nobenega opisa in deskripcij, nobenih definicij in izjav; le skrčena, zakrčena in krčevita zmes teles kot *skrajni* rob prebivanja-v-smrti, kot zadnji, kot poslednji, predsmrtni krik-po-bitu.

"Takšen je tudi smisel izjave: bolj kot grozo sem želel naslikati krik ... Ker je groza nevtralizirana, se še poveča, kajti ona je posledica krika, ne obratno. Seveda ni lahko zanikati groze ali prvotne figuracije. Včasih se je treba zoperstaviti lastnim nagonom, zavreči lastno izkušnjo ... Končna stvar je torej odnos ritma do občutja, ki vzpostavlja nivoje in področja občutja, skozi katere se pretaka. In ta ritem teče prek slike tako kot v glasbi. To je širjenje-in-krčenje srca: Svet, ki me zgrabi s tem, ko me zapre; in jaz, ki svet odpiram, ki se mu odprem" /G. Deleuze, *prav tam!*

Mušičeva "bitja" so telesa-brez-organov, se pravi, da naslikana Figura, figuralnost ni podrejena organizmu, sistemu "funkcioniranja" od zgoraj, iz ene same točke, ki jo določa in opredeljuje, ampak živi kot *ločeni* organ; izvorno, prvobitno; v vse smeri, navznoter in navzven, duhovno in



Nismo poslednji, akvarel, 1987

polteno; gibljivo, spazmično in čutno bitje v nastajanju, *le devenir-espace*: "Občutje je vibracija, ni kvalitativno ali kvalificirano, ampak predstavlja eno samo intenzivno danost, v kateri ni predstavitev – reprezentativnih – danosti, podatkov, temveč le alotropične spremembe. Vemo, da jajce predstavlja prav to stanje telesa 'pred' organsko oblikovanostjo: to so osi in vektorji, padci, kinematična gibanja in dinamične tendence, kjer so oblike le slučajne, neobvezne. 'Ni ust. Ni jezika. Ni zob. Ni grla. Ni požiralnika. Ni želodca. Ni trebuha. Ni anusa.' Resnično neorgansko življenje. Kajti organizem ni življenje, življenje je v njem zaprto, organizem ga zatre. Telo živi, pa vendar ne organsko. In tudi občutje, skozi katerega organizem doseže telo, zadobi pretiran in krčevit videz ter podira meje organskega delovanja." /G. Deleuze, *prav tam*.



Nismo poslednji, olje, 1970

Ta zgubana, negibna krčevitost, ta krik v nerazločnosti Oblike kot Figure, to gibanje elementarnih sil, napetosti, preskokov, anorganskih krčev, to oduhovljeno, čeprav telesno, čutno in krvavo, razredčeno telo, *histerično*, paralizirano telo, ki brez glasu kriči iz živčne, razdražljive in otrple in omrtvičene človeške žindre, ta gola, slečena in nepremična, "avtoskopična" podoba v slikovnem ogledalu je temeljna iznajdba Mušičevega slikarstva.