

SOOČANJA

Prispevek k etnologiji slovenske likovne kritike

Ivan
Sedej



Likovna kritika na Slovenskem je tako kot večina drugih dejavnosti pojem, ki pokriva toliko smeri, kot je pišočih ljudi. Obenem bi morali pod zbirni pojem kritike šteti tudi del galerijske dejavnosti – saj pomeni selekcija izrazito kritiško početje. Omeniti pa bi morali tudi globoka notranja nesoglasja in izključujoče obravnavanje nekaterih piscev, oblastniške prenapetosti in še kakšno nečednost, ki daje barvo slovenski likovni kritiki (recenzistiki). Dragocene bi bile tudi osebne izkušnje – vendar pa to ni naš namen, saj nas zanima predvsem tisto, kar smo označili v naslovu.

Skupna lastnost večine kritikov je najbrž težnja, da bi bili kar se da blagi in afirmativni (čast redkim izjemam). Kljub pregovorni blagosti pa se za njo skriva tudi militantnost – ta pa je največkrat namenjena kolegom, pripadnikom kritiškega ceha, nemalokdaj tudi »varovancem«, ki imajo pač to smolo, da jih kritik sodi po pisanju svojega nasprotnika in ne po tistem, kar bi edino sodilo v pošteno kritiko, po njihovem umetniškem (ali kako drugače poimenovanem) delu.

Tako kot v predvojnem obdobju, ki so ga s svojimi estetskimi sodbami obvladovali France Stelè, Karel Dobida, France Mesesnel, Rajko Ložar, Stane Mikuz in še kdo, se je tudi po sočrealistični epizodi v povojnem obdobju formiralo več kritiških osebnosti, ki so zastopale predvsem nazore določene skupine (trenda). Tipologija pa nam pokaže, da imamo nekaj vrst kritikov – take, z izdelanim strokovnim aparatom in s širokim razgledom po svetu, in seveda take, ki vzneseno opisujejo prav vse, kar se na Slovenskem v likovni branži dogaja. V tej zvrsti je največ pripadnikov podvrste, ki goji »demokratski relativizem« – postulat, na katerem gradi, pa je tako imenovani antielitizem. Elitniško pa je seveda prav vse, kar se dviga nad povprečje in nad sprejete obrazce. Poleg vmesnih podvrst pa poznamo tudi največkrat anonimne žirije, ki odločajo o javnih naročilih – to je sivo kritiško polje, kjer se kot po pravilu uveljavljajo odsevi sočrealizma. V najbolj sprejemljivih odločitvah pa ziheraštvo, ki temelji na minulem delu avtorja ali skupine. Podobno kot v politiki je namreč pogoj za dodelitev javnega naročila že poprejšnje opravljanje takih naročil. Krog je sklenjen.

Mlada kritika, ki jo zaradi posplošenih generacijskih nasprotij nehoti favoriziramo, je mlada predvsem zato, ker se ukvarja z deli svojih vrstni-

kov, pa tudi zato, ker si edina privoščni konfrontacijo z likovnim svetom starejših. Vendar prihaja (tudi) v protislovje. Večina mladih kritikov, ki so nastopili v zadnjih dveh desetletjih, je elegantno sesula vse kritiške napore starejših kolegov – večinoma so jim očitali tako imenovano impresionistično kritiko in interpretativnost. Očitali so jim, da v svojih zapisih ne nakazujejo in opredeljujejo teoretičnih izhodišč. Zato je del mladih nastopil s programskimi kritikami, v njih so označili in opredelili svoja teoretična izhodišča in estetski nazor – v istem trenutku, ko je kritika zagledala beli dan, pa so tudi spoznali, da jih od tod naprej čakata le še garanje in ubadanje z množico razstav, navsezadnje je mogoče teoretično izhodišče v najbolj abstraktni formi oblikovati le enkrat. Ponavljanje istih misli v vseh nadaljnjih recenzijah in kritikah namreč ne bi imelo smisla. Tudi zato je nekaj obetavnih kritiških peres dejavnost opustilo. Ponavlja se še neka zakonitost, ki se ji ne more izogniti noben mlad kritik (pa naj gre za petdeseta ali osemdeseta leta). V prvi resnejši kritiki si mlad pisec privoščni vse starejše kolege, zrušiti hoče obstoječe razmerje moči, predvsem pa postavi drugačno rang lestvico in podvomi o vseh etabliranih umetniških veličinah. Vendar tudi tovrstni zapisi užgejo le enkrat. Morda je nekoliko zunajserijsko pisanje ustoličil okrog 1960 leta Taras Kermavner, ki se je loteval vsebinske in ideološke analize kiparskih del (Boljka, Tršar). Na likovno umetnost pa je gledal predvsem kot na »surovino«, ki mu je rabila za potrjevanje lastnih filozofskih in estetskih nazorov. Kljub temu pa je s svojimi interpretacijami močno vplival na takratno mlado kritiko.

Mladim kritikom, ki se pojavljajo v različnih časovnih obdobjih, lahko očitamo tudi dvojnost. Neki mlajši avtor je na primer nastopil proti impresionistični kritiki in proti ideološki interpretaciji tako, da se je (upravičeno) zavzel za dosledno spoštovanje avtonomije likovnega jezika, ki govori sam sebe in o sebi. Čeprav bi dosledna izpeljava te misli lahko pripeljala do absurda – kritik bi moral svojo kritiko naslikati ali narisati –, je pomenila v slovenskem prostoru revolucionarno novost, saj je pomagala k temu, da je šla v staro šaro pejorativno konotirana misel o umetnosti zaradi umetnosti. Verjetno je šele v tem trenutku ugasnil zadnji odsev socrealistične doktrine v kritiški praksi. Vendar pa je v tem trenutku prišlo do recidive. Po uvodu, v katerem je kritik opredelil svoje stališče do sveta likov in likovnosti, pa je začel opredeljevati umetnino (opus) na dobro znani »impresionistični« način. Tudi sodbe o kvaliteti niso imele več teoretičnega zaledja, vrednote nje je namreč izhajalo zgolj iz dejstva, da gre za (relativno) novost v domači umetnostni produkciji.

Na tak način so svojo pot začeli na koncu koncev skoraj vsi vidnejši slovenski kritiki, ki danes že sodijo v zrelo srednjo generacijo (Brejc, Medved, Mikuž itd.). Starejša kritika (pa tudi del mlajše), kamor sodijo tako Zoran Kržišnik in Luc Menaše kot Janez Mesesnel in Aleksander Bassin, je pripravljala tla v petdesetih in šestdesetih letih. Morda je najbolj obsežen opus recenzij ustvaril Janez Mesesnel, ki je nekaj desetletij spremljal slovensko likovno produkcijo (predvsem) v Delu. Kržišnik se je takrat opredelil za malce heterogeno modernistično smer (med Janezom Bernikom, Andrejem Jemcem in starejšimi mojstri, kot so Gabrijel Stupica, Marij Pregelj in Riko Debenjak) – ta je osvajala kulturni prostor predvsem z bleščečo formo in z izrazitimi grafičnimi, kolorističnimi in strukturalnimi efekti. Šlo je za tip slikarstva, grafike in plastike, ki se je na precej drzen in

tudi inovativen način vključeval v prevladujoče trende v svetu, v svojem času pa je imel tudi sorazmerno velik odmev v tujini (ki mu je botrovala tudi ugodna politična konstelacija).

Kolikor lahko govorimo o teoretičnih osnovah, potem bi lahko tej kritiki pripisali dvoje teženj. Po eni strani je šlo za inavguracijo nove slovenske umetnosti, ki naj bi svojo vitalnost in vpetost v svetovni prostor kazala z ustreznimi trendovskimi oblikami, po drugi strani pa za kontinuiteto s predvojnimi modernizmi. V to obdobje datira novo »odkritje« Vena Piona (Janez Mesesnel) in iskanje skladja med »vsebino« in »obliko«. Zoran Kržišnik je tedaj postavil tezo o prodoru slovenske likovne umetnosti v svet, ki naj bi temeljila na marketinško opredeljenih osnovah in na forsiranju nekaterih izbranih imen, ki naj bi jih po principu stalnega ponavljanja vrinili v evropsko kulturno zavest. Po ekonomistični plati čisto verjetna teza ni dala pravih rezultatov, sprožila pa je tudi ogorčeno nasprotovanje – predvsem pri sorazmerno velikem številu ustvarjalcev doma. V ožje likovnem pomenu pa so ga zanimale predvsem inovativne poteze v delu domačih umetnikov in skladnost reprezentativne domače umetnosti s trendi v svetovnih središčih. Kot poznavalec dogajanj v svetu in kot odličen organizator je nekatere (domače) usmeritve uveljavil tudi v jugoslovanskem prostoru. Teoretičnih osnov svojega nazora sicer ni natančno formuliral, vendar pa jih je udeležil v razstavnih politikah in v izborih slovenskih in jugoslovanskih umetnikov, ki so razstavljali v tujini. Drugače je v kritično dejavnost posegal Marjan Tršar, ki izhaja iz slikarske prakse in iz izjemnega poznavanja likovne problematike. Njegova kritika temelji na občutljivem tehtanju in posluhu za možnosti, ki jih nudi material, hkrati pa zna iz likovnega dela izluščiti njegovo (čisto) likovno problematiko. Gre za tip kritike, ki se odvija zunaj umetnostno zgodovinskih kategorij, saj temelji na drugačnem znanju in tudi na drugače zastavljenem vrednotenju. Tršarju je namreč uspelo, da je siceršnja umetniško intuicijo do dobršne mere formaliziral in ji tako dal status objektivne lestvice kriterijev.

Drugače pa je v šestdesetih letih prevzel središčno mesto Zoran Kržišnik, tako je tudi postal izziv za mnoge ambicioznejše pisce, predvsem pa za tiste kritike, ki pojmujejo svoje poslanstvo kot vodenje in usmerjanje. Hkrati pa je šlo za več ravni. Na teoretični ravni je njegova usmeritev doživela resen korektiv, ko se je pojavila skupina OHO in ob njej kritika Tomaž Brejc in Braco Rotar – saj je skupina (v nekem obdobju) skušala preseči dotedanjo galerijsko, manipulatorsko usmeritev, hkrati pa vrniti vrednost in pomen »pozabljenim« Duchampovskim iskanjem. Prav ta pa so bila v diametralnem nasprotju s kritiko, ki je temeljila na dobrem okusu in klasičnem pojmovanju umetnine (estetskega predmeta). Vendar pa je prav Kržišnik omogočil skupini OHO, da se je predstavila v Moderni galeriji (1968) – s čimer je nakazal še eno plast svojega načina razmišljanja, posluh za aktualna dogajanja (kljub siceršnji usmerjenosti v klasične, umirjene modernizme). Ob ravneh, ki jih zapolnjuje »čista« kritika, pa se je uveljavljala tudi v galeristično smer zazrta praksa. Tako je Aleksander Bassin (po Kržišnikovem vzoru) razvijal izrazito trendovsko kritiko, ki je kot osnovo za vrednotenje vzpostavila inovacijo v okvirih sicer etabliranih modernizmov. Tako se je angažiral predvsem pri propagiranju novega konstruktivizma in ekspresivne figuralike. Skušal pa je vzpostaviti trdno, kvalitetno grupo, ki naj bi funkcionirala kot (kvalitetna) protiutež Skupini 69.

Posebno mesto v kritiki tega časa ima Špelca Čopič, ki izhaja iz trdnega umetnostnozgodovinskega zaledja. Avtorica (posvetila se je predvsem slovenski plastiki) pojmuje tudi kritiko kot nalogo, kjer ni ni prostora za improvizacijo, za sodbe na podlagi vtisov in za sodbe, ki nimajo potrdila v dogajanjih v svetu. Ob občutljivem tehtanju vrednot je vzpostavila aparat, ki ji omogoča jasne in precizne oznake in tudi silno natančne sodbe o kvaliteti. V bistvu gre za kritiko, ki gradi v historičnem kontekstu, metoda pa je zelo blizu strukturni analizi. Likovno kvaliteto metodično lušči iz primerjav in konteksta, v katerem se določen opus odvija in razvija.

Slovenska kritika je potemtakem hibriden pojav, kjer se pogosto mešajo ravni, predvsem ni pravih razmerij med tistimi prizadevanji, ki imajo kot končni namen arbitražo in s tem tudi kreiranje konkretne razstavne politike (ta pa še kako prizadeva ustvarjalce), in prizadevanji, ki gredo v smer izrazito strokovnega opredeljevanja sodobnih dogajanj v svetu likovne umetnosti. Po drugi strani pa je čista trendovska kritika nujno obremenjena tudi s temi razsežnostmi – saj je za kritika, ki skuša uveljaviti kakršenkoli nov način gledanja in nov način oblikovanja –, zelo pomembno, da lahko predstavi (razstavi) umetnike, predstavnike »svoje« usmeritve. Od tod do pogosto nekritičnega izničitve vsega, kar zraste na drugem bregu, pa ni več daleč (kljub pregovorni blagosti kritike na Slovenskem).

V sedemdesetih in osemdesetih letih delujejo kritiki vseh generacij – saj je še leta 1972 napisal svoj zadnji kritični esej nestor slovenske umetnostne zgodovine France Stelè (ob retrospektivi kiparja starejše generacije Franceta Goršeta). Hkrati pa starost sama po sebi še ne pomeni generacijske razlike. Tako sodijo v »mlado« kritiko predstavniki današnje zrele srednje generacije (Brejc, Mikuž, Medved, Kovič), med predstavnike tradicionalne kritike pa (recimo) njihov vrstnik Lev Menaše in še kdo. Tako se včasih, sicer po letih mladi ali mlajši kritiki postavijo na stran ustvarjalcev, ki vztrajajo na izhodiščih, ki so bila relativna novost v začetku šestdesetih let. Včasih gre tudi za obrambo pravice do anahronizma in do oblikovanja, ki naj ne bi sledilo modnim težnjam – največkrat pa pride do polarizacije ob (nesmiselni) dilemi med figuraliko in abstrakcijo.

Na paradoksen način pa so se tudi v teh kritikah pokazale kali novih smeri. Po konceptualistični pustolovščini je namreč postalo jasno, da se mora v umetnosti, predvsem v slikarstvu, nekaj spremeniti. Kmalu po letu 1970 so se začele v grafiki kazati težnje po vračanju k starim formatom, tehnikam in klasični ikonografiji. V slikarstvu pa je dobila nov pomen figura, spreminjati se je začela tudi »abstrakcija«, saj se je skoraj neopazno približala izhodiščem, kot jih je nakazoval Vasilij Kandinsky, nov pomen je dobila tudi Action painting. Vedno pomembnejše mesto je začela dobivati gesta, ki govori predvsem o aktu slikanja in manj o njegovem končnem namenu. Za umetnostjo brez predmeta se je razživel slikanje (modeliranje, oblikovanje objektov, sestavljanje), ki je gradilo na konvenciji – na slikanju s pigmenti na napeto platno ali grundirano leseno (ali kakšno drugačno) ploskev.

Nekateri ustvarjalci in kritiki so te trende nakazovali in napovedovali, čeprav so izhajali iz drugačnih, bolj konservativnih izhodišč (Lev Menaše). To je tudi obdobje živahnega citiranja klasikov, ki pa jih slikarji vpenjajo v estetsko fakturo, ki pripada preteklosti, predvsem etabliranim modernizmom. Pri najbolj samosvojih umetnikih v Sloveniji so se nove težnje poka-

zale drugače – skorajda kot osebna drama. V slikah Janeza Bernika so še leta 1977 sledovi konceptualističnih postulatov – čeprav se kažejo v obrnjeni podobi, kot bleščeča izpeljanka, kot njihova ironizacija in izničenje. Od tod do ekspresivnega, asketskega slikarstva je bil potreben le še korak. Potrebna pa je bila tudi surova spodbuda. Pomenila jo je tako imenovana Nova podoba, ki se je začela kot programski in programirani vdor v likovni prostor oblikovati okrog 1980 – prvi pa je njene možne implikacije in njeno prodornost zaznal Andrej Medved, ki se je naslonil predvsem na teoretične dosežke Bonita Olive in njegove Transavantgarde in Nuove Imagine. Surovi vdor v esteticistično polje je razdelil umetnike in kritike. Bernik (ki ga jemljemo kot primer) se je najprej potegnil v asketsko osamo, nato pa je silovito reagiral in ustvaril monumentalen cikel risb, slik – risb in slik, ki skozi krščansko mitologijo in s pomočjo figure (ta se hote in poudarjeno naslanja na že naslikano in ustvarjeno) govorijo o strašljivih stiskah umetnika in intelektualca v sodobnem svetu. Po svoje so se na klasično kritiko (ki se je vrtela v okvirih modernistične estetike) odzvali mlajši umetniki (Kapus, Šušnik, Slak itd.) pa tudi nekateri zreli ustvarjalci (Bernard) – ko je bilo njihovo iskanje novega (tudi v »starem«) v zenitu, so se programatično odrekli kritiki in galeristom. Averzijo do trgovcev, ki jih je treba izgnati iz Templja, so podedovali po konceptualističnih generacijah – hkrati pa je šlo za doslednost. Njihovo slikarstvo je namreč govorilo osebne poetike in mitologije, ki ne potrebujejo posrednikov. Kljub temu pa se je napetost postopno sprostita, navsezadnje je Andrej Medved nastopal tako kot organizator, kritik in popularizator njihovih slikarstev – čeprav so si (tudi zaradi specifičnih likovnih nazorov) umetniki izborili kanček samostojnosti z ustanovitvijo lastne delovne skupnosti – galerije Equrna. Nova umetnost se je programsko »ozirala nazaj« in je nekaj časa iskala svojo potrditev v mitologemih, kot so naivno slikarstvo, risanje otrok in mladostnikov, iskanje novih likovnih vrednot v diletantskih likovnih poskusih, zanikanje akademske oblike (pa naj gre za figuro, za abstrakcijo ali za pretanjeno slikarsko fakturo) itd. Ob razstavi novega slikarstva v Jakopičevem paviljonu (ki so jo 1983 pripravile Obalne galerije iz Pirana) je Tomaž Brejc sociološko razčlenil novo slikarstvo na odprtem pogovoru kot izrazito reakcionarno in kot likovno ustvarjanje, ki se približuje že preživelim nacionalističnim, regionalističnim in podobnim trendom. Hkraten pojav retrogardistične umetnosti, ki se odvija kot niz izpeljank iz likovno – glasbenega fenomena Laibach, je spremljala le alternativna kritika (Igor Vidmar – Marina Gržinič), ki je kmalu dobila tudi Brejčevo podporo in hkrati novo, drugačno oceno. Razi-skovalec Peter Krečič (ki razkriva predvsem problematiko slovenske historične avantgarde) je že tudi postavil (sprejemljivo) tezo, da se t. i. retrogarda obnaša kot avantgarda, ne le kar zadeva programe, ampak tudi glede postopkov. Na tej točki pa se je na neki način pokazala trdoživost nekaterih temeljnih značilnosti slovenske umetnosti. Razstava plakatov Novega kolektivizma (marec 1987) je namreč pokazala, da se je programski retrogardizem (ki poleg drugega gradi tudi na »grdi« obliki, na posnemanju improviziranega udarnega plakata) na eleganten način navezal na visoki esteticizem ljubljanske grafične šole in grafičnega oblikovanja (Vipotnik). Tako v končni posledici ni izvenel kot prelom z etabliirano slovensko umetnostjo, ampak kot njen kontinuum.

Za kritiško prakso (in teorijo) pa so pomembni nekateri umetniški

programi, vzemimo le skupino IRWIN, ki je v čisti obliki izrekla tisto, česar se slovenska kritika ne upa (spet čast redkim izjemam). Teza članov te skupine je zazvenela v slovenskem prostoru bogokletno, v resnici pa le s hladno doslednostjo in brez predsodkov razkriva svojo resnico, o kateri bi morali globlje razmisliti. Po njihovem mnenju je značilnost slovenske umetnosti v njenem eklekticismu in neoriginalnosti, posebej pa v njeni moči, da zna na nov način sestaviti že znane delčke, pa tudi v njeni regionalni obarvanosti (ki seveda nima ničesar skupnega z nacionalnim koloritom). Njihove nastope je pretežni del kritike sprejel z nelagodjem in na najcenejši možni način – tako, da jih je zamolčal. Manjkalo pa ni senzacionalističnega političnega pisanja. Vendar kritike ne gre ocenjevati po večinskem pravilu.

Kot smo že nakazali, je pojem kritike dokaj širok in sega od pollaščenja (oblasti) do miroljubnih refleksij. Stanje v umetnosti pa se ne glede na večne pritožbe likovnih ustvarjalcev, ki govorijo o nemogoči in neadekvatni kritiki, pošteno reflektira v kritiki. Zamolčane in v podzavest skrite sestavine marsikaterega znamenitega slovenskega likovnega izdelka redkokdaj privrejo na dan skozi kritiško lečo. Uveljavil se je gentlemanski sporazum, da kritiki o vplivih (včasih pa celo o hotenih in nehotenih plagiatih) galantno molčijo. Zato ima precejšen del kritiškega pisanja pri nas malce kisel kataloški priokus. Stvar je namreč v tem, da prostora za poglobljeno kritiško pisanje ni mnogo. Dnevno in tedensko časopisje je za kritiko zaprto, nekaj prostora je le za kratke recenzije, kjer piscu preostane le ena možnost – da na hitro označi kak pojav, brez ustreznega aparata in argumentacije. Sinteza, revija za likovno kulturo, ki ima sicer relativno dober odmev, izhaja tako poredko, da recenzija že davno izgubi aktualnost, preden zagleda beli dan. Pisanje za kataloge ob neštevilnih razstavah pa ima razumljiv, vendar nesrečen pogoj, da mora biti afirmativno – zato v katalogih skorajda ni prostora za brezkompromisno analizo, večino stvari je pač treba povedati skozi cvetje (ali pa se je treba odreči pisanju, kar niti ni tako nemogoče).

Po drugi strani pa se je v desetletjih izoblikovalo mnenje, da je treba spoštovati vsako delo in tudi prav vsak rezultat. Dopolnjuje ga (razumljiv?) socialni korektiv – s »slabo« kritiko namreč strežemo umetniku po kruhu. Hkrati pa se je od začetka sedemdesetih let naprej vedno bolj uveljavljala silno škodljiva misel o enakovrednosti prav vseh umetnikov, o nekakšni demokraciji, kjer imajo enako mesto člani različnih amaterskih skupin ali pa vodilni iskalci, začetniki in umetniki na vrhuncu svojih moči. Domača kulturna revolucija nas je pač hotela prepričati, da smo vsi (enakovredni) umetniki. Tako imenovani »pluralizem« se zato ni izražal v tekmovanju različnih usmeritev, pogledov in šol, ampak v sivem povprečju. Politika, ki je stanje do neke mere zakuhala (imela pa je lahko delo, saj je vase zaverovana večina komaj čakala na splošno izenačenje dobrih in slabih), je seveda potihem ohranila distanco – zato v prostorih CK ne visijo slike nadobudnih amaterjev, ampak podobe Gabrijela Stupice pa Franceta Miheliča, Marija Preglja in seveda slovenskih impresionistov.

Kritiška smer, ki jo je tiho, vendar vztrajno zastopala Čopičeva, temelji pa na strokovnosti in velikem znanju, je k sreči še vedno živa. Videti je, da so se kot kritiki najbolj uveljavili pisci, ki so se lotevali tudi izrazitejših umetnostnozgodovinskih tem in poglobljenega razpravljanja o obdobjih ali opusih umetnikov, ki pomenijo temelj naše vednosti o slovenski umetnosti.

Kljub temu pa je inovativne kritike, ki bi si drznila iti dlje, kot so to storili klasiki, zelo malo. Eden redkih poskusov v tej smeri je Mikužev poskus opredeljevati nekatere ključne probleme v slovenski umetnosti s pomočjo psihoanalitične metode. Kot večina takih poskusov je tudi Mikužev ostal skoraj brez odmeva v tisku (če ne štejemo privatističnih namigovanj na neustreznost metode, nekompetentnost itd.). Hkrati pa je Mikuž ubral bolj militantno smer in je v več recenzijah, zapisih in kritikah ostro napadel lagodnost slovenske kritike in njeno samozadostnost, hkrati pa je tudi s svojo (sicer bolj nakazano) rang lestvico, kjer je prostora le za dobrih deset ustvarjalcev, dvignil prah pri likovnih delavcih, ki so videli v tem napad na svoje sindikalistične pravice in status.

Kritika pa se vendar kaže v različnih podobah, ki precej ustrezajo razmerju moči v ustvarjalni sferi. Od prosvetiteljskih recenzij in boljših ali slabših (pisnih) interpretacij do analitičnega seciranja in vmeščanja v evropski likovni (trendovski) kontekst je namreč prav taka razdalja kot med slikarjem, ki v postimpresionistični maniri slika tihožitja in alpske krajine, ter ustvarjalcem, ki vrta v temeljne eksistenčne probleme in v samo bistvo likovnega. Občutljivost za kvaliteto, ki je ni mogoče do potankosti zamejiti z znanstvenim aparatom (po Sedlmayerjevem vzoru), je pač sposobnost, ki je ni mogoče razvijati v regionalni zamejenosti. Navsezadnje so bila domača merila vedno zelo prizanesljiva. Kot paradoks se sliši, da bi lahko brezkompromisne kritike, namenjene opusom povprečnih ali celo podpovprečnih likovnikov, našteji na prste ene roke. Vse, kar v slovenski umetnosti kaj pomeni, pa je naletelo na silovit odpor in na uničujočo kritiko – ne mislimo le na impresioniste in predstavnike slovenskega ekspresionizma, mislimo tudi na Bernikovo slikarstvo in grafiko. Boj za oblast se žal vedno bije na hrbtih ustvarjalcev.

Kritika pa prihaja v svojevrstno stisko, ki jo povzroča širši kontekst, v katerem se odvija. Pretežni del resne recenzistike se je ob boju z lokalnimi in regionalnimi merili postavil na širšo, evropsko platformo. Hkrati pa je zavrgel tudi možnost za kvalitetno vrednotenje kakršnega koli regionalizma, tudi v dobrem pomenu besede. Gre za protislovje s trendi v sodobnem svetu, ki niso naklonjeni velikim monolitnim skupinam, pa naj gre za države ali za podjetja, ampak iščejo kvaliteto v različnosti (pa tudi v majhnosti, marginalnosti). Seveda pa je likovni jezik univerzalen in ga dandanes ustvarjajo predvsem umetnosti velikih, vplivnih, ki tudi svoje »regionalno« prodajajo kot univerzalno. Vzemimo le razmerje med ameriško country glasbo in našo domačo narodnozabavno muziko ali med marginalno »umetnostjo« grafitov v newyorški podzemni železnici, ki so postali del univerzalne likovne izkušnje – kar klasični straniščni zapisi in risbice v kranjskih straniščih niso mogle postati. Najbrž jih bremení strah pred oživljanjem Heimatkunst, ki v slovenski različici sodi med najbolj popularno domačo likovno produkcijo vseh časov (Gaspari, Birola). Potemtakem se razmejitve odvija na visokem urbanističnem nivoju – ki že vnaprej zanika kvaliteto tistemu, kar prihaja iz polmestnega in polruralnega okolja. Seveda pa so regresivne sile tako zelo močne, da še vedno ni mogoče sproščeno in neobremenjeno branje lastne (regionalne, nacionalne) tradicije. V tem pogledu so naredili odločilen preobrat dediči Laybach Kunst, ki so reaktualizirali (vendar z ironično distanco) socrealizem in slovenski eklekticizem nasploh.

V tako imenovani novi umetnosti (pa naj gre za Novo podobo ali za najrazličnejše postmodernizme) išče kritika predvsem lastno sočasnost s svetom, ki pa ni poza ali iskanje izgubljenih iluzij. Prek meja namreč pljuska množica relevantnih informacij, ki so samoumevna sestavina razmišljanja tudi pri nas. Občasne informacijske blokade jih lahko le za nekaj časa zavrejo, ne morejo pa jih preusmeriti v zeleno (?!) smer. Strah pred zamudništvom, ki ga slutimo v vseh segmentih življenja, je zato tudi nujna sestavina pisanja o umetnosti in še prej umetniške prakse same. Zato je prav noro tisto pisanje, ki vidi naglavni greh (umetnosti in kritike pa še česa) v »škodljivih zahodnjaških vplivih« – kot da smo z Vzhoda dobili kaj boljšega. Najbrž smo pozabili, da je najbolj črno poglavje v jugoslovanski umetnosti označeno s slepim prevzemanjem sovjetske doktrine socrealizma in da sovпада kvalitetna rast jugoslovanske umetnosti s postopnim otrsanjem vzhodnjaških vplivov. To seveda ne pomeni, da se na Vzhodu ni mogoče ničesar naučiti. Spomnimo se le dveh skrajnih pojavov iz ruske literature – Dostojevskega in Jerofejeva pa filma in celo gledališča.

V strahu pred zamujanjem so nekatere evropske teze dobile izrazito radikalen zven – prav v razmerjih med regionalnim in univerzalnim. Tako je prišlo do paradoksnega stanja, da je (recimo) italijanska Transavantgarda izhajala v slikarstvu iz nacionalnih osnov in simbolov – skupaj z retroprincipom je prav ta segment opredeljeval njeno samoniklost in posebnost. Ljubljanska (glede na mesto »rojstva« bi bilo bolje reči koprška ali piranska), zagrebška in beograjska Nova podoba pa so izšle iz evropskih načel (ki pa so doma, v Italiji Nouva imagine, v Nemčiji Neue Wilden itd. pomenile izrazit regionalizem!). Seveda se je kasneje stvar bistveno spremenila – kot temeljni problem se je izkristaliziral nov odnos do historicističnih prvin v likovni umetnosti. Tako se je umetnost znašla skupaj s kritiko na razpotju in v stiski, saj nekako ne verjameta sami sebi. Stiska pa ni bila še nikoli sinonim za nekvalitetno – prej nasprotno. Nič ni bolj kontraproduktivnega kot domišljava samozavest.

V kritiki se potemtakem zrcalijo dileme širšega okolja in najširše pojmovane kulture. V primerjavi z likovno umetnostjo pa je v dosti težjem položaju, saj si ni uspela priboriti samoumevnega položaja in najbolj elementarnega spoštovanja. Prevzema posvečeno mesto grešnega kozla. Dobro staro geslo, da je le mrtev kritik dober kritik, pa smo kljub temu malce humanizirali in se glasi: dober (najboljši) kritik je tisti kritik, ki kritizira konstruktivno – kar pomeni, da piše le najboljše o najboljši vseh umetnosti (v Ljubljani in njeni okolici).

Kritika, ki poteka večinoma v obliki afirmativnih tekstov za kataloge (zloženske itd.) pa še v obliki oficialnega galerijskega delovanja (prirejanje bolj ali manj reprezentativnih razstav), ima potemtakem že v samem bistvu vgrajen določen zaviralen element, ki onemogoča sproščeno razpravljanje. Zato najbrž ni naključje, da resni kritiški izbori, še bolj pa redke občasne »negativne« kritike dobijo dimenzijo ekscesa. Žal pa je reagiranje na obeh straneh pogosto nezrelo in kaj hitro zaide iz načelnih v privatistične vode. V bistvu blagodejno kritiško ozračje je vladalo v letu 1979 ob razstavi v Moderni galeriji, ki je skušala kritično ovrednotiti celotno slovensko likovno produkcijo med leti 1945 in 1978. Sama razstava je glede na ostrino izbora in na polemičnost razpadla na več enot. Prvič je bila precizno ovrednotena konceptualistična epizoda v slovenski likovni umetnosti

(Tomaž Brejca), polemično pa je bilo predstavljeno slikarstvo (Jure Mikuž) – ostale zvrsti so avtorji predstavili bolj hladno in v bistvu statistično. Zato so se razvile predvsem polemike okrog slikarstva – saj je mnogim slovenskim kritikom pomenil svojsko dezinformacijo in izrazilo osebno, neobjektiven izbor (skupaj s poudarki). Jasno se je sicer videlo, da je Mikuž, ki je izbor v temeljnih črtah postavil, nekaterim smerem in osebnostim izrazilo nenaklonjen – največ očitkov je bilo na račun zapostavljene generacije prvih diplomantov ALU pa tudi nekaterih Neodvisnih, vendar pa je sledil razvidni liniji. To je bilo mogoče zasledovati kljub nekaterim kompromisom (botrovale pa so jim najbrž vplivne komisije) v predstavitvi rasti in kvalitativnih premikov pri posameznih ključnih osebnostih – ki so obvladovale tudi po dve desetletji in več (Stupica, Pregelj, Bernik, malce preforsirani Jemec, izrazilo detronizirani Maksim Sedej itd.). Šlo naj bi za razmerje med slovensko umetnostjo in svetom, predvsem pa za likovno kvaliteto in poudarjena mesta v razvoju. Publika in kritika, vajena bolj sindikalistično in miroljubno zastavljenih pregledov, je bila šokirana. Najbolj negativen nasledek (ki pa je bil bolj posledica razmerja sil in krize v razstavni politiki Moderne galerije – kot posebljenje vsega zla jo je predstavljal Zoran Kržišnik) je bila politizacija problema. Zato se je prvotno načelno razpravljanje (vsak kritik ima navsezadnje pravico, da po svoje vidi razvoj in kvaliteto) postopno spremenilo v opredeljevanje o posameznih osebnostih, o »krivcih« za podobo slovenske umetnosti, po drugi strani pa v zanikanje kompetenc prav vseh, ki so se skušali polemično dotakniti koncepta razstave.

Nekaj časa je nato vladalo zatišje, ki so ga vnovič, vendar v bolj miroljubni obliki razburkali prvi programsko opredeljeni pojavi postmodernizma v likovni umetnosti – afirmacijo pa so doživeli v programski politiki Obalnih galerij iz Pirana (Andrej Medved). Likovno življenje je tako po dolgem času dobilo vsaj približno obliko polaritete. Na eni strani je šlo za etabrirano in splošno sprejeto umetnost številnih različic tako imenovane Ljubljanske šole, na drugi pa za antiesteticizem Nove podobe in podobnih pojavov, ki so jih oblikovale in razvijale mlajše in najmlajše generacije. Nenadoma se je pojavila množica imen, ki pa se je z leti osula. Hkrati pa se je tudi dobršen del uradne kritike (ali recenzistike) po stari navadi silovito uprl novim praksam in pojmovanjem. Ambivalentno je bilo reagiranje Tomaža Brejca, ki je v socialnih in socioloških opredelitvah novih praks zastopal tezo, da gre za regresivne težnje, malce kasneje pa jih je vendarle opredelil tudi kot likovno kvaliteto. Vendar pa tega navideznega protislovja ne gre jemati kot napako – nasprotno, tako je Brejcu uspelo, da je pripravil tla za drugačne tipe reagiranja, kot smo jih bili vajeni. To pa pomeni, da tako ali drugačno sociološko ali nazorsko ozadje kake umetniške prakse nima nič skupnega z njeno prepričljivostjo in v skrajni posledici tudi kvaliteto. To pa seveda ne pomeni, da izrazilo regresivni pojavi (vzemimo nekaj deset slovenskih krajinarjev, ki stopajo po sledih zgodnjega Jakopiča), ki so slika neustvarjalnosti in lagodnosti, zaslužijo kakršno koli resnejšo obravnavo – razen etnološke ali sociološke (k temu se bomo še vrnili).

»Zastopniki« novih teženj so navadno zelo radikalni in ekskluzivistični in največkrat izhajajo iz zanikanja prejšnje (ponavadi celo predhodniške) splošno priznane likovne prakse, na njem pa gradijo afirmacijo novega toka (in načina razmišljanja). Tako se hote postavijo v polemični odnos do vseh starejših kritikov in njihovih vrednostnih sistemov. Tudi zato so reakcije

nervozne – navsezadnje ni nikomur lahko gledati, kako se pred njegovimi očmi sesipajo navidez večne vrednote. Ob pojavu postmodernizma je bil ta šok še toliko hujši – kritika je bila namreč pripravljena na najrazličnejše inovacije, na šokantne rešitve, spremembe in nova pota – vendar v okvirih dognane estetike, ki se je razvila ob modernizmu. To pot je pojav presenetil tudi kritiška peresa, ki so si zgradila svoj aparat ob študiju in analizi avantgardnih pojavov. Čeprav je iz zgodovine avantgard znano, da so si prisvojile tako imenovani retroprincip kot eno od sestavin svojega izraza, da so več kot kali konceptualizma že v Duchampovi umetnosti – je tudi bolj prožna kritika obstala pred nerazumljenim pojavom. Nič ni bolj zgovornega kot dolgoleten molk etablirane kritike (in galeristike) ob retrogardizmi, ki jih je proizvedla skupina Laybach s svojimi incestuoznimi sestrami (Neue Slowenische Kunst, IRWIN, Novi kolektivizem).

Kot moteč element je učinkovalo dvoje sestavin novih likovnih (po tudi medmedijskih, hibridnih) praks – posnemanje že ustvarjenega (portretiranje portretov) in izrazito racionalen pristop k oblikovanju predmeta, ki pa vsebuje (na videz) že davno preseženo estetiko. V tem hipu so se stvari po svoje razjasnile – vsa kritika, ki si je še v osemdeseta leta zatiskala oči in skušala pozabiti na (edino povojno slovensko avantgardno) skupino OHO in na konceptualizem, je morala pogledati v svojo lastno podzavest. Nedolžno veselje nad lepoto likovnih izdelkov in nad njihovo (relativno) originalnostjo je postalo dosti manj nedolžno. Tisti del kritike, ki je prisegal na Tradicijo in Lepoto, je ostal sicer nedolžen, vendar pa tudi nepotreben – postal je anahronizem, ki pa ga kulturni prostor še kako potrebuje za pisanje nepreglednega števila afirmativnih tekstov za vse tiste, ki na Slovenskem slikajo, rišejo in modelirajo. Tako se vrstijo paradoksi kot v postmodernističnem delu – najhuje, kar je lahko oboževalce Böcklina in plemenite figuralike doletelo, pa je, da nikakor ne morejo razumeti, da jim retrogarda ne vrača ljubezni.

To je pa najbrž točka, ko pridemo do sociologije in etnologije slovenske kritike (in umetnosti). Del piscev, ki razvija posebno ritualno kritiko, se je znašel v položaju (nehoteni) tvorcev izrazito folklorističnih, ali še točneje, folklornih šeg in navad, ki odsevajo v čisti obliki specifično načina življenja v skupnosti (podobno kot v nekdanji vaški srenji), kjer se vsi, umetniki in kritiki, med seboj poznajo in srečujejo. Tako kot je folkloristika iz različnih ženitovanj, ki so se odvijala na Slovenskem v najrazličnejših krajih in v najrazličnejših obdobjih, ustvarila (neobstoječ) zbirni pojem – kmečka ohcet (lahko tudi ožje: bohinjska, gornjesavska, belokranjska itd. ohcet), si prizadevamo ustvariti zbirni pojem – ki je hkrati mistifikacija in objektivna slika slovenske (likovne) kritike. Poznamo sicer več kulturnih prostorov, ki jih opredeljujemo po dobri, stari geografski metodi, obstaja pa tudi kulturni prostor, ki se oblikuje mimo geografskih determinant. Tako je postmoderna s svojimi praksami malodane enakomerno razporejena po slovenskem prostoru (z rahlo prednostjo Ljubljane in dveh primorskih središč), še bolj enakomerna je razporeditev najštevilnejšega dela umetniške populacije, ki ponosno zatrjuje, da se je ni dotaknil noben neslovenski vpliv, in prisega na »marksistično« misel, da je edini zveličavni arbiter v umetnostnih vprašanjih tako imenovani preprosti človek, ki z zdravorazumarsko logiko odklanja vse oblike izrojenega ekshibicionizma, ki ga zganjajo »modernisti«. Različne podvrste in variante, ki jim je botrovala pred-

vsem etabliрана kritika, pa tvorijo naivci in nekateri, v konjunkturnih časih razglašeni samorastniki – kjer je bilo bolj kot kvaliteta pomembno dejstvo, da niso hodili v šole in da izhajajo iz razreda manualnih delavcev. Kot izjemo, ki potrjuje pravilo, vzemimo slikarstvo Jožeta Tisnikarja – ki se zaradi svojih kvalitet dviga nad konjunkturne modele in ga čisto preprosto štejemo k dobrim slovenskim slikarjem (ki ne potrebujejo pojasnjevalnega razrednega pridevnika).

Pogosto se nam zapiše, da je bil lov na naivce, ki so se pojavljali kot meteorji (Srbi in Hrvatje imajo termin, ki ga slovenščina ne pozna – proslkali su!), odsev konjunktura Hlebinske šole in reakcija na veliko povpraševanje (tudi ali predvsem v tujini). Vendar je resnica drugod. V bistvu je šlo za politično manipulacijo, ki ji je vdano pomagal velik del kritike. Afirmacija naive v petdesetih in šestdesetih letih naj bi pomenila predvsem dokaz za zgrešeno smer, ki jo je ubrala visoka jugoslovanska (in slovenska) umetnost. Navsezadnje se kar lepo število ljudi ni nikoli sprijaznilo s tiho smrtjo socrealizma (le v spomeniški plastiki je ta hibrid med bidermajersko obliko, pompoznim klasicizmom in puhlo retoriko še vedno živ). Zelo natanko o teh razmerjih pričajo tudi izjave politikov – tako je v govoru na otvoritvi Tabora samorastnikov v Trebnjem Stane Dolanc izjavil, da je naivna umetnost – umetnost delavskega razreda. Priznati pa je treba, da je leto dni kasneje ob podobni priliki izjavo spremenil, saj je pomirjevalno dejal, da je naivna umetnost ena od živih smeri v jugoslovanski umetnosti. Tisto, kar so uveljavljali propagatorji naivnega slikarstva v petdesetih in šestdesetih letih, je postalo znanilec relativizma in izničenja kvalitetnih kriterijev v sedemdesetih letih, ko je veljala krilatica, da smo prav vsi umetniki in da je vsakršna likovna dejavnost, od vezenja prtičkov do slikanja kmečkih idil v generaličevski maniri enakovredna. To je bil tudi čas mučnega sprenevedanja in poniževanja. Mnogi profesionalni umetniki so v tem obdobju skušali rešiti svoj položaj tako, da so se »povezovali z delavskim razredom«. Odhajali so v tovarne, kjer so izdelovali likovne izdelke s pomočjo tamkajšnjih mojstrov in dajali bobneče izjave za časopise o kolektivnem delu, o blagodejnem učinku tovarne na umetnost in podobne parolarsko zveneče floskule. To so počeli tako mladi kot stari – šlo pa je tudi za poseben način obnašanja in prilagajanja dani konstelaciji. Najbolj zanimivo pa je, da so imeli pri vsem tem početju prav dobre namene, v bistvu so poskusili reševati pluralistično doktrino tako, da so jo dekorirali z ideološkimi cvetkami.

Kritika se je večinoma odzivala podobno kot umetniki – če lahko h kritiki prištejemo pisanje profesionalnih kulturnih novinarjev – in je zvesto podpirala to komedijo sprenevedanja in zmešnjav. V skladu z dobrimi običaji, ki jih zahteva družbena mimikrija, pa so seveda razvijali tudi svoje videnje umetnosti in njene funkcije v družbi. Kljub temu pa je bil razkroj meril neizbežen. Na paradoksni ravni je ohranjala minimum vrednot etabli-rana Ljubljanska šola s svojimi apologeti. Ne glede na »resnične interese«, ki so se skrivali za tem početjem, pa gre za precej žalostno poglavje. Oživljanje umetnosti in kritike se je po tem šoku začelo šele ob koncu sedemdesetih let z nastopom generacij, ki so že nakazovale sestop v post-modernizem.

Kritika pač poteka na različnih ravneh, za njo pa pogosto stojijo interesi, ki jih je težko identificirati, saj se jih ne zavedajo niti pisci sami. Po drugi strani pa je zelo pomemben opredelitveni dejavnik generacijske pri-

padnosti. Ostro preusmeritev kritičskih interesov smo začeli zaznavati predvsem po letu 1980, ko je začela svojo dejavnost oživljati in tudi prenavljati tista generacija, ki je nastopila ob koncu šestdesetih let. Nov način vrednotenja so sicer nakazovali že prej, lahko rečemo, da prav od začetka, vendar pa so bile njihove moči omejene z zunanjimi dejavniki. Do takrat je namreč držala v rokah vsa pomembnejša mesta v slovenskih galerijah, razstaviščih in v kritiki generacija strokovnjakov, ki se je formirala v petdesetih in šestdesetih letih – predvsem v obdobju postopne prevlade modernizmov in v zlatem obdobju tako imenovane Ljubljanske (grafične in slikarske) šole. Klasiki te šole so postali del (uradne) zgodovine, ki bo najbrž morala prenesti še kakšno korekturo. Vse kaže, da bo kaj malo rehabilitacij in novih odkritij, zato pa več redukcij. Pojavljajo se nove šole in novi načini gledanja in doživljanja, ki usodno vplivajo tudi na starejše pisce. Del jih trmasto vztraja na težko zgrajenem sistemu opredeljevanja in vrednotenja, zato pa z neustreznimi sredstvi opisujejo pojave, ki jih nočejo razumeti. Del starejše kritike se je usmeril v izrazito umetnostnozgodovinske naloge in v resne študijske raziskave, del pa jih vztraja in sledi spremembam – njihova prednost pa je v večji modrosti (tudi previdnosti), saj se je prav vsak od njih že tudi opekel in napisal tekst, ki ga vztrajno tlači v podzavest in v pozabo.

Zato poseben način življenja in pisanja, zato ritualne (afirmativne) kritike, ki so sinteza brez analize, razstave in predstavitve pomenijo polje, kjer se prezentirajo značilnosti in posebnosti slovenske kulture. Ritualni, ki se razvijajo kljub temu, a jih mlajša kritika ostro zavrača, so pač del stvarnosti – dokler jih gledamo s primerne razdalje. So del establishmenta (včasih smo rekli prevladujočih šeg in navad), kjer je postala forma pomembnejša od vsebine – ali pa gre za prevlado vsebine nad formo – kar spet govori o kanoniziranih formalizmih. Konvencija, ki jo poznamo iz objokovanega obdobja slovenske umetnosti, ko so kmečki umetniki še slikali panjske končnice in rezljali svetnike (v lesu in baročni tradiciji), je vendarle silno trdoživa. Gre namreč za nekakšno poenotenje stvari, ki ne gredo skupaj. V isti koš mečemo pojave, ki so (lahko) zanimivi za sociologa ali etnologa, in usodne umetniške probleme – kvaliteto, pomen v razvojnem nizu, predhodništvo in napovedovanje novih možnosti, soglasje z vodilnimi tokovi v Evropi itd. Tako pridemo do problema besedišča, ki so ga začeli radikalno reševati resnično šele mlajši in najmlajši kritiki. Terminologija, predvsem pa pogostnost najbolj uporabljenih terminov, je na ravni besed izenačevala vse pojave, o katerih smo govorili. Slikar panjskih končnic je lahko dober slikar. Vendar je treba opredeliti njegovo kakovost v okviru fenomena in nato še širše – zato *dober* pred imenom Micke iz Selc, ki je slikala končnice in slike na steklo, pomeni nekaj drugega kot *dober* pred imenom malce starejšega sodobnika Jožefa Tominca ali sodobnika Vincenta van Gogha (oba, Micka in Vincent sta namreč umrla istega leta). Postopno bi se vendar moral izoblikovati med kritiki način pisanja (pristopa), ki bi pač v okvirih in mejah osebnih afinitet in interesov vzpostavil nivoje – ki jih nakazujemo pri ocenjevanju etnološkega gradiva. Za starejšo umetnost je aparat vzpostavljen – čeprav terminološko še ni dorečen in dognan – saj se v pisanje o marginalnih pojavih (cerkvene dekoracije v drugi polovici 19. stoletja, poslikane tarče itd.) pogosto vtihotapijo pridevniki, ki s svojim zvenom uvrščajo skromnega in nepretencioznega malarja previsoko, skratka, v družčino, kamor ne sodi.

Po drugi strani pa je kritika kot pojem izredno razvejana in tudi široka dejavnost, ki ne pokriva le luščenja kvalitete in rangiranja – gre tudi za oceno pojavov in sploh za njihovo registracijo, ki se lahko odvija tudi na problemstkih nivojih, ki ne zadevajo likovne kvalitete. Na koncu koncev tako kritiko tudi imamo – kot primer vzemimo kritiko z arhitekturnega področja. Braco Rotar je v svojih orisih arhitekture pred drugo svetovno vojno opredelil predvsem ideologijo glavnih protagonistov (arhitektov in piscev o arhitekturi), Stane Bernik pa raziskuje predvsem njeno obliko, genezo in odnose med slovensko in širšo, recimo ji evropsko arhitekturo. Hkrati pa pisci iz vrst samih arhitektov poudarjajo tehnološke in formalne prvine svojega jezika, ustvarjajo pa novo(?) ideologijo oblikovanja. Zato teh nivojev in načinov analiziranja ne gre enačiti in od njih zahtevati nemogoče – nekaj drugega!

Tisto, kar se zdi arhitektom samoumevno (zaradi samoumevnosti pa tudi vprašljivo), se pri slikarjih, grafikih, kiparjih in oblikovalcih v drugih medijih k sreči pojavlja le občasno. Vendar pa je škoda, da tudi pri nas nimamo piscev o umetnosti, kot sta v Srbiji Stojan Čelić in Miodrag B. Protić. Naši umetniki namreč le z veliko težavo in s strahom formulirajo svoje videnje likovne problematike. Izjema v pravilu je le Marjan Tršar. Kljub temu pa so članki nekaterih slikarjev iz zadnjih let (Bernard, Kapus, Gruden, Šušnik, Vrezec) izzveneli kot pomembna osvežitev pisanja o umetnosti. Avtorji odpirajo tista vprašanja, ki se jim šolani umetnostni zgodovinarji in poznavalci pogosto težko približajo – pa naj gre za pomen barve kot snovi, za pomen geste, za notranjo likovno »vsebino« ali za odnos med slikanjem in pogledom na sliko od zunaj (vendar skozi slikarsko prakso).

Videti je, da se kritika vnovič vrača k svojemu izvornemu predmetu, k umetnini ali k likovnemu izdelku, k njegovi govorici – prešla je pot od zanikanja predmeta in od prevlade ideje nad snovno realizacijo do vnovične vzpostavitve slike, podobe. Zato pa ne bo nespornostov nič manj, saj se celo deklarirana retrogarda obnaša kot klasična historična avantgarda.

Semiotični fantom



Ivo
Antič

Na razstavi *Studia Novi kolektivizem* (naslovno geslo razstave: *Očiščenje in pomlajenje* – po Cankarjevem predavanju v Trstu 20. 4. 1918) v ljubljanski Galeriji ŠKUC (marec, april 87) ni bilo plakata, posvečenega dnevu mladosti. Torej ni bilo tistega »razvpitega« likovnega izdelka, zaradi katerega je – po vsem sodeč – zadevna razstava pritegnila precej večje število obiskovalcev kot druge razstave v isti galeriji: plakat je potemtakem deloval s svojo odsotnostjo. To je bilo povsem v duhu splošne paradoksalnosti, ki se je razprla z znano »afero« ob tem plakatu. Vendar odsotnost plakata na razstavi ni bila absolutna; možno ga je bilo namreč zaslediti »po ovinku« kot drobno informacijo v albumu fotokopiranega gradiva. Pod vtisom družbenopolitičnega škandala, ki ga je