

## SOOČANJA

### Prispevek k etnologiji slovenske likovne kritike



Ivan  
Sedej

Kritiko so v Sloveniji zavozili pač kritiki, kolikor seveda pristajamo na tezo o evropskih dimenzijah slovenske umetnosti in o provincializmu kritike. Resnica bi bila lahko nekje na sredini – vendar velja za kritiko enako reklo kot za politiko: umetnost ima natanko tako kritiko, kakršno si zasluži. Kritiko pa največkrat pojmujeemo zelo ozko – predvsem kot pisanje afirmativnih poročil o neštevilnih razstavah.

Številka je tako zelo visoka, da se ne smemo čuditi apatiji občinstva. Prav zato vlečejo le še velike razstave (Ekspressionizem in nova stvarnost na Slovenskem, predvsem pa historične razstave Narodne galerije) in razstave klasikov (Jakac, Mihelič). Še bolj grozljivo statistično podobo dajejo razstave jugoslovanskih umetnikov v naših galerijah. Obisk je katastrofalno nizek, razstavo pa po navadi spremlja tudi (milo rečeno) ignorantska kritika. Zato se ne smemo čuditi, da se kvalitetni umetniki vedno bolj izogibajo našega prostora. Gre za zaprtost in samozadovoljnost, za vedno nižja, izrazito lokalna merila in za lažno svetovljanstvo, ki se kaže paradokсно – nemalokrat se namreč zgodi, da kritika popade tujega nosilca kakšne smeri, hkrati pa piše panegirike domačemu epigonu. Naloga kritike je spremljati domačo ustvarjalnost, vendar ne v tako zelo nepreklicni obliki, kot to doživljamo na Slovenskem. Zato ni naključje, da so ostale brez odmeva tudi sicer odlične razstave tujih postmodernistov (vseh kalibrov in baž), ki so jih pripravile Obalne galerije v Piranu ali pa Moderna galerija. Stvar je še toliko zanimivejša, saj so tuji zelo natanko pokazali izhodišča in smeri tistega, kar pri nas prodajamo kot originalno slovensko umetnost.

Zelo previdno se je kritika odzivala tudi na nove pojave in dogajanja, ki se vežejo na Laibach Kunst, na Neue Slovenische Kunst, na razstave skupine IRWIN in končno Novega kolektivizma. Hkrati pa so redki pisci, ki so se spustili na to področje, zanemarili problem kontinuitete. Razstave skupine IRWIN in Novega kolektivizma so namreč pokazale, da gre v »čisti« umetnosti in v oblikovanju za izpeljanko iz esteticističnega polja Ljubljanske šole in hkrati za hoten eklekticizem, ki naj bi bil (po mnenju umetnikov) poglobljena značilnost slovenske umetnosti v vseh časih.

Po letu 1980 se je začela mlada (alternativna) slovenska umetnost seliti iz ožjih rockovskih sfer na področje gledališča, likovne umetnosti, oblikovanja in predvsem v sfero multimedialnih projektov. Zgodilo se je nekaj

podobnega kot leta 1968, ko je nastopila skupina OHO. Povedala je resnico o slovenski umetnosti, zato je naletela na zid molka.

Odkrila je stvari, ki jih prikrivamo sami sebi, in kar je najbolj šokantno: eklekticism in retropostopke, posebej pa oznako skritih sestavin domače umetnosti (usedline utilitarizma, socrealistični recidivi itd.), je v manifestativni obliki vzpostavila kot kvaliteto! Lahko rečemo, da so tako opredelili značilnosti in posebnosti slovenske umetnosti. Gre za teoretski okvir, ki ni brez šarma – saj lahko vanj vključimo tudi plejado starejših ustvarjalcev, ki jih umetnostna zgodovina sicer zaničuje, imajo pa neizmerno popularnost (Gaspari, Vavpotič, krajinariji najrazličnejših smeri, fotografski realisti itd.). Nova problematika seveda ni ostala brez odmeva – o njej je pisal predvsem mladinski tisk (Gržiničeva, Vidmar, Borčičeva itd.), natančno analizo pa je podal v več zapisih Tomaž Brejc. Andrej Medved, ki je veljal za ideologa Nove podobe (po Olivinem zgledu) se za alternativno umetnost ni zanimal. Jure Mikuž pa je ostal zvest svoji usmeritvi, ki skuša uveljaviti nadtrendovske poglede – saj ga zanima predvsem vprašanje »absolutne« kvalitete. To pomeni, da se inovativnejši del (etablirane) kritike ni pretirano zanimal za alternativo. Najbrž sta ga motili pretežno nedognana oblika in pogrevanje konceptualističnih pogledov na likovni izdelek in njegovo funkcijo – saj se je večina stvari odigravala na ravni manifestov. Zanimivo je, da se je na tej točki deklarativni retrogardizem oprijel avantgardistične metode in taktike (Peter Krečič).

Tako lahko ugotovimo, da se večina kritikov vendarle opredeljuje za starejše avtorje – kadar pa gre za mlajše rodove, jih zanima predvsem tisti del produkcije, ki sodi v klasične zvrsti slikarstva, plastike in grafike ter podobnih uveljavljenih medijev. Zato je najbrž zelo zanimiva primerjava med slikami Emerika Bernarda, ki sodi med izrazite »individualce«, in programskimi podobami skupine IRWIN. Irvin namreč uveljavlja socrealistični postopek kolektivnega ustvarjanja. Gre za radikalizacijo (pa tudi ironizacijo) ideje, ki je v Sovjetski zvezi dosegla vrh s slikarstvom famoznih Kukrnikov. Seveda se je kolektivno slikarstvo rodilo že davno prej, uporabljali so ga avantgarda pa surrealisti in še kdo. Vendar so tudi razlike. Kolektivno slikarstvo Kukrnikov pomeni tudi v sociološkem pogledu izrazito retrogradno potezo. Vrača se v čas umetniških delavnic in posredno v čas pred nastopom meščanske (civilne) družbe in poudarja predvsem pomen naročila in tega, da je umetnik v službi ideologije. Gre pa tudi za deformacijo v načinu mišljenja – tudi umetnost je namreč gradila »Novega človeka«, ki je nasprotje individuumu. Navsezadnje je že samo sum, da je slikarstvo ali umetnost kogarkoli okužena z »meščanskim individualizmom«, pripeljal avtorja v Lubjanko. Najučinkovitejša obramba proti takim obtožbam pa je seveda »umetniško« delo v zvestem kolektivu, ki dobesedno slika partijske programe! Zato je kolektivno slikanje skupine IRWIN vendarle drugačno – čeprav so se posamezni tvorci odrekli svoji individualnosti (zato, da bi jo drugače poudarili). IRWIN do neke mere ironizira socrealistična izhodišča in brez sprenevedanja kaže na potlačene želje uradnih naročnikov – prav s poudarjanjem socrealističnih prvin pa v našem okolju sprožajo dvoumne in nelagodne asociacije in reakcije. Zato ni naključje, da ima retrogardna smer pri nas najhujše sovražnike tam, kjer še vedno tiho odzvanjajo spomini na zlate čase dirigirane umetnosti.

Navsezadnje pa sploh ne gre za dilemo – ali kolektivno ali individu-

alno. Ena plast dogajanja so programi in koncepti, prebijanje utrjenih norm in vsiljenih meril, druga pa so umetniški, ustvarjalni napori posameznikov, ki si krčevito iščejo svoje mesto in svoj neponovljivi izraz (ne glede na trenutne težnje). Pa še nekaj – tudi v delu izrazitih individualcev zaslutimo sledi kolektivnega ustvarjanja, predvsem v refleksih, ki jih ima na njihovo delo združevanje z enako ali podobno mislečimi kolegi. Seveda pa ne gre za obnavljanje malce zaprašene Wölflinove teorije.

Več o tem bi verjetno povedala poglobljena psihoanalitična študija. V tej zvezi se nam poraja tudi vprašanje o novem odnosu sodobnih ustvarjalcev (iz široke in silno udobne klasifikacijske enote – postmodernistov) do ljudske umetnosti, kjer so individualne avtorske poteze vedno zakrite, posebej pa do ljudske umetnosti, kot umetnosti sistema in ne trga.

V nasprotju s predimenzioniranimi, obredno oblikovanimi posnetki grafik iz Knezovega soerealističnega obdobja, ki jih oblikujejo IRWIN, gre v Bernardovem slikarstvu za drugo plat medalje. Njegovo slikarstvo bi sicer lahko sodilo v kontekst postmodernističnih prizadevanj (zaradi upoštevanja tradicije, sproščene poteze, novega pojmovanja kolaža, iskanja likovnih vrednot v prastarih mitoloških obrazcih in njihovih interpretacijah, v spoštljivem novem odnosu do materialov in patine itd.), prav tako pa sodi v vrsto ekspresivnega slikarstva, ki išče izraz neke nove senzibilnosti in nove problematike. Kar zadeva izkušnje v našem prostoru, pa Bernarda ločuje od »etabliranih« transavantgardistov, postmodernistov in retrogardistov (seveda z zadržki) spontano izražanje slikarskega in sploh likovnega znanja in izjemno širokih intelektualnih horizontov. Gre namreč za tip slikanja (ustvarjanja), ki ne prenese programskih omejitev in okvirov, kakršne nalaga pripadnikom kakšne grupe duhoviti manifesti.

Zato smo se navadili, da govorimo o transavantgardi ali retrogardi predvsem takrat, kadar se srečamo s slikanjem že naslikanega in z obnavljanjem starih medijskih zakonov. Spet so šli najdlje v tej smeri pripadniki skupine IRWIN. Med prvimi »zapriseženimi« postmodernisti pri nas pa je bil prav gotovo slikar Jernej Vilfan. Značilen primer je njegov akt, naslikan po Gauguinu, ki ga je formuliral protislovno in v okvirih Nove podobe izrazilo čisto – kot akt, kakršnega bi naslikal mladostnik, ki je izgubil otroško neposrednost, nima pa še pravega znanja in odraslega, zrelega pogleda na umetnost. Vilfan se je predrzno opredelil za slikarja Nove podobe. Tisti trenutek pa je padel tudi v nemilost, saj je razkril nekaj, o čemer slikar ne sme nič vedeti. Še vedno namreč velja, da je umetnik božji volek, ki slika po navdihu, zato se ne sme opredeljevati, predvsem pa ne sme prehitevati. Brž ko pove po resnici, kaj misli, je namreč razkril skrivnost, katere varuh pa je kritika. Zato ni naključje, da je najbolj dosleden predstavnik Nove podobe pri nas v tistem hipu izpadel iz vseh pregledov iste usmeritve.

V nasprotju s šestdesetimi leti, ko je obvladoval likovno sceno modernizem v svoji virtuozni izpeljanki, so osemdeseta leta bolj heterogena. Občutimo pa tudi izreden padec zanimanja za slovensko umetnost v tujini – celo grafika, ki si je dokaj hitro pridobila sloves, ga je še hitreje izgubila. Po eni strani gre za zamujeno priložnost (saj nismo gojili novih možnosti, ampak smo ostali pri nekaj imenih, ki jih je svet opazil najprej), po drugi strani pa tudi za krizo na ravni novih idej, zamisli, projektov in predvsem predrznega iskanja. Recept iz petdesetih in šestdesetih let je namreč veljal

le za tiste čase. Takrat je bilo še mogoče oblikovati regionalne različice prevladujočih (modnih) trendov. Z njimi se je naša umetnost legitimirala in kot dejavnik v svetovnem topilnem loncu, kjer je veljal predvsem univerzalni, nadregionalni izraz. Kulturni šovinizem mnogih večjih držav (spominimo se Francastelovega frankocentrizma) pa ni bil tako močan, da bi bil lahko zavrl plodno sodelovanje in izmenjavo. V sedemdesetih in osemdesetih letih, ko postanejo vnovič aktualni regionalizmi, pa smo paradokсно postali premajhni, v kulturnem pogledu smo se znašli na robu, v tretjem svetu, ki je za kupčijo z umetnostjo popolnoma nezanimiv. Zato najbrž ni naključje, da se skušamo v svetu še vedno uveljavljati s folkloristično naivno umetnostjo, ki zunaj pač učinkuje kot ustvarjalnost domorodcev.

Seveda gre tudi za pomanjkanje posluha v domačih logih in za merila, ki so nam že večkrat krepko škodovala. Poleg redkih lastovk, ki še ne prinašajo pomladi, je preboj v svet naredila le skupina Laibach in do določene mere (vsaj v zadnjem času) tudi njegova (kot pravijo incestuozna) sestra, skupina IRWIN s svojimi likovnimi projekti. Iz povsem nelikovnih pobud pa je jugoslovansko in evropsko slavo dosegel Novi kolektivizem. Seveda pa je položaj dvoumen – saj se teh ambasadorjev na vse kriplje otesamo in so že čez in čez prelepljeni z najbolj bedastimi etiketami, ki bi zveneče absurdno že v kamenu dobi socializma. Spet pa gre za paradoks – inovativnost teh skupin temelji na poudarjenem ali celo na potenciranem eklekticizmu, ki se prilega razmišljanjem o postmodernizmu kot rokavica.

Sicer pa vladata razpoloženje favoriziranega povprečja in videz lažne demokratičnosti, v katerem je nastalo gojišče novega provincializma (ki nekako služi kot nadomestek za aktualne regionalizme). Maksimo o enakih možnostih za vse smo namreč v kulturni politiki spremenili v trditve o enakovrednosti in o enaki kakovosti prav vseh, ki se gredo likovno dejavnost. Vsi skupaj pa so največkrat brez prave možnosti, da bi pokazali svoje znanje. O tem protislovno priča na stotine likovnih razstav na Slovenskem, ki razkazujejo pisani ništrc in odsevajo hazardsko miselnost. Večina povprečnih šolanih in nešolanih »ustvarjalcev« je namreč prepričana, da je treba imeti predvsem srečo, dobre zveze in malce nesramnega poguma – približno toliko kot v jugošportu in na popevkarski sceni. Res pa je, da jih v tej iluziji ohranja tudi pisanje, ki približno enako obravnava dosežke nedeljskih slikarjev in resničnih ustvarjalcev.

Tako pridemo spet do kritike ali do tistega, kar pri nas štejemo za kritiko. O kakovosti kritiškega pisanja je bilo izrečenega že marsikaj kritičnega, posebej hude so bile Mikuževe opredelitve, ki je kar počez sesekljal kritike in z njimi vred vse strokovne delavce v galerijah. Po njegovem mnenju gre predvsem za neznanje in provincialno omejenost – kar žal drži. Manj pa se je poglobil v gibala domače kritiške folklore. Gre namreč za popolnoma ista »izhodišča«, kot veljajo za likovno umetnost in hkrati za vse naše bitje in žitje – opredeljujeta pa jih pomanjkanje (tudi odsotnost) kriterijev in visoka mera samovolje, pa naj gre za politike posameznih galerij ali za množico majhnih politik posameznih kritikov ali bolj natančno – piscev o likovni umetnosti. Gre za zrcalno sliko dogovorne ekonomije, kjer ne odloča kvaliteta, ampak najrazličnejši »družbeni« dejavniki. Tudi tu je pomembnejši ritual kot pa vsebina – saj sta tako umetnost kot likovna kritika vpeti v iluzijo o izjemnem pomenu, ki ga ima naša likovna umetnost doma in v svetu. V resnici pa veljata doma le za manj pomemben del

družbene fasade, manj kot veličastna kmečka ohcet, zunaj pa natanko toliko, kot sta vredni in koliko prispevata v zakladnico svetovne umetnosti (povrhu pa še malce manj zaradi zapiranja velikih kulturnih regij vase).

Vendar je oboje – zunanji in notranji pomen – povezano v nedeljivo celoto. Zunanji uspeh se namreč začne doma, vendar ne z nekritično hvalo vsega, kar takó ali drugače dela nasilje nad različnimi slikarskimi in podobnimi materiali, temveč s pogoji za razcvet najboljšega – elitnega. Tistega, kar služi doma kot alibi za kulturnost in kot fasada, zunaj pač ne moremo prodati – navsezadnje imajo samo dosti boljše in dosti bolj plačane družbene fasaderje in natanko vedo, kako se stvari streže. Svet, kjer vlada huda konkurenca in kjer se obnašajo profesionalno tudi, kadar se nam zdi, da se igrajo na robu absurda, natanko ve, kaj je kvaliteta, in mu ni mogoče prodajati naivnih posnetkov znanih stvaritev. Žal velja naša umetnost v svetu natanko toliko kot naša avtomobilska industrija – slej ko prej nas poznajo predvsem po naivcih.

Krog je tako (za zdaj) zaprt in nesrečni zakon med likovno umetnostjo in likovno kritiko ostaja nerazvezljiv. Posamezni cvetovi, ki se dvigajo nad zeljnatimi glavami, pa samo dokazujejo, da jih družba vrednoti kot plevel!

V teh razmerah je opredeljevanje več kot težko, saj iz sivega povprečja zelo težko izluščimo rdečo nit. Navsezadnje je med množico razstav, in prav tako množico zapiskov o razstavah, skoraj nemogoče razbrati tisto, kar je najbolj pomembno. Kvantiteta namreč duši kvaliteto, disperzija je že doseгла usodno stopnjo. Vendar pa smo spet pri paradoksu – pišočih kritikov je manj kot dvajset. Okolje pa od kritikov ne zahteva kvalitete in znanja, ampak – enotnost, ta pa pomeni dogovor o administrativno določenih nosilcih »razvoja« in o sindikalističnem režimu v pisanju. Skratka – kritika naj bi počela tisto, kar bi morala društva likovnih umetnikov. Čeravno vsi natanko vemo, kam nas vodi taka pot, pa se sprenevedamo in odlagamo obračun na megleno prihodnost. Po drugi strani pa stanje v slovenski umetnosti odslikava razmere, ki vladajo v svetu, čeprav gre v mnogih segmentih za spачeno podobo, predvsem je pri nas deformiran trg. Imamo namreč subvencionirano in od družbe plačano galerijsko mrežo (kamor ne štejem resnih institucij nacionalnega pomena) in sproletariziranega umetnika, ki se mora potrjevati na tako oblikovanem trgu, povrh vsega pa se mora še klanjati manipulantom, ki nikoli ničesar ne tvegajo, saj njihove račune velikodušno poravnava anonimna družba.

S socioloških posplošitev pa bi se spet kazalo vrniti k ožji likovni problematiki – predvsem zato, da bi način življenja povprečnega slovenskega kritika in ustvarjalca vnovič vtakli v širši kontekst nasprotij med modernizmom in postmodernizmom.

K modernizmu v likovni umetnosti sodi večno se ponavljajoča zgodba o najprej nerazumljeni, nato pa etablirani in slavljeno smeri v umetnosti. Spominja nas na reakcije na vsakokratno oblačilno modo, ki je vedno tako zelo zvrta, da na koncu pokori tudi svoje najhujše sovražnike. Ko pa pride ta trenutek (splošnega sprejema in konsenza) – pa se kot nalašč radikalno spremeni! Svet se je navadil na spremembe, ki so postale dolgočasen del še bolj dolgočasnega vsakdanjika. Zato je v krogih, ki so se tako ali drugače ukvarjali z likovno umetnostjo, završalo tisti hip, ko so se kot nekaj novega pojavili ustvarjalci, ki so ponudili – staro!

Enkrat smo že omenili, da so najbolj nestrpni sovražniki novega sta-



rega tisti, ki žive v prastarih kategoričnih sponah in razmišljajo v socrealističnih shemah. Zato do pomiritve, ki so jo nekateri pričakovali, ni prišlo – saj je sedanje novo nastopilo na star preskušeni, avantgardni način, ki je še vselej učinkoval kot šok na okolje, ki se je privadilo na neki (nekoč preganjan in preklet) trend, tudi če je v začetku nastopil z vsemi atributi avantgarde. Pri starejši populaciji (kritikov in likovnih ustvarjalcev) gre za izrazito psihološko reakcijo – saj vidijo v novem radikalizirano in do kosti razgaljeno vse tisto, kar so sami slutili, vendar niso našli korajže, da bi to izrekli. Po drugi strani pa ne razumejo novih pojavov v novem kontekstu, ampak jih ocenjujejo s preživelimi merili. Tako se je tudi ob že precej demodirani Novi podobi vnovič rodilo tiho upanje, da je odzvonilo abstraktni umetnosti. To pa pomeni: tisti, ki upajo, niso nikoli doumeli, da tudi v modernizmu ni šlo nikoli za dilemo med abstrakcijo in figuraliko, saj obe oznaki govorita le o nekaterih površinskih značilnostih specifičnih tipov upodabljanja, ki jih uporabljamo pač zaradi boljše preglednosti in zaradi naših podzavestnih hotenj po urejevanju in predalčkanju.

Malce bolj sproščeno se obnaša arhitekturna kritika, ki ima na srečo opravka z izrazito abstraktno likovno govorico. Postmodernizem, ki se je v klasičnih likovnih panogah (slikarstvu in plastiki, manj v grafiki) naslonil na oblike, ki jih je razvilo nekaj šol okrog leta 1980 in prej (Nuova Imagine, Neue Wilden), je v arhitekturi že zelo zgodaj (Ravnikarjev Trg revolucije v Ljubljani) navezal na regionalno, domačo tradicijo. Ravnikar je namreč uporabil na videz funkcionalistične prvine v izrazito plečnikovskih sestavih, Janez Lajovic je izpeljal arhitekturno formo iz regionalne arhitekture, skupina Kras pa išče na meji med regionalno kraško arhitekturo in odsevi dechiricovsko pojmovanih arhitektur (»golobnjakov) in prostorov. V teh primerih se srečujemo celo z metafizičnimi prvini, ki jih v novem slikarstvu ne opazimo – morda je izjema le reaktualizirano slikarstvo Gabrijela Humka, ki ga je splet srečnih okoliščin umestil v postmodernistični kontekst. Popolno umestitev pa je seveda domača arhitektura doživela z evropsko promocijo arhitekturnega in oblikovalskega opusa Jožefa Plečnika, morda bo začela domača arhitekturna javnost postopno odkrivati tudi Vurnikovo arhitekturo.

V arhitekturnem oblikovanju pa se je precej pokazala tudi razlika med spontano odkritimi in doživetimi novimi rešitvami (Edo Ravnikar), ki so časovno presenetljivo zgodnje (projekt za Trg revolucije in posebej za Cankarjev dom) in najnovejšimi projekti vrste mlajših in malce starejših avtorjev, ki zbirajo ideje tako, da vneto listajo (drage) tuje revije. V tej »revialni« arhitekturi pa je še neka sestavina – oblikovalci namreč uporabljajo nekatere anahronistične prijeme in citate iz znane arhitekture kot »štos«, ne da bi razumeli kontekst. Prav zato lahko govorimo o modi in ne o resnem trendu, ki bi zrasel iz notranje nuje in potreb. Hkrati pa sta arhitekta spodbudili tudi sušno obdobje in novo pojmovanje starega stavbnega tkiva v mestih – saj še ni daleč čas, ko so današnji vneti postmodernisti in oboževalci klasike predlagali rušenje kvalitetnih delov mestnih jeder za to, da bi na njihovem mestu zrasla nova, moderna arhitektura. Navsezadnje govori o tem tudi dandanašnje popolnoma nekritično vrednotenje Plečnikovega opusa, ki so ga še pred nedavnim, spet nekritično uvrščali med sumljive lokalne veličine, ki so imele (Bog nas varuj) celo tesne zveze s cerkvijo.

Sicer pa ni ravnih poti. V strokovnih krogih še živi spomin na skico, ki je v povojnem času hotela uveljaviti »novo«  
pojmovanje arhitekture in urbanizma. Veliki arhitekt je namreč posejal Ljubljano s stolpniciami, katerih poglobitna funkcija pa ni bila okvir za poslovno ali kako drugo dejavnost, ampak himna ideologiji. Stolpnice na znameniti skici so namreč strateško zakrivale vse zvonike v Ljubljani – temu se je takrat reklo: socialistična mestna silhueta. Cankarjev dom govori o drugačnih, spremenjenih pogledih na arhitekturo (pa tudi na urbanizem) – navsezadnje gre za rehabilitacijo prostora in motivov, kakršne je v zahodnoevropsko stavbarstvo uvedla prav cerkev. Dom kulture je postal sakralen prostor, kjer na enem mestu srečamo vse – od katakomb do veličastne svetle ladje, pa tudi skrivnostno Najsvetejše (zaklonišče za cvet delovnega ljudstva). Tega ne mislimo v ironičnem pomenu – s svojevrstno ironijo se je naloge lotil že arhitekt. Vendar so začeli daljnovidnost njegovega projekta spoznavati kritiki šele takrat, ko je postala postmoderna že etablirani pojem v svetu in ko smo dobili o tem pojavu že tudi prve monografije!