

Slovanska knjižnica & KUD Logos  
Pogovorni večeri



**Sreda, 16. decembra 2009, ob 19. uri**  
dvorana Slovanske knjižnice, Einspielerjeva 1, Ljubljana

Izhodišče razpravljanja bo ogled filma in besedili o razstavi  
**petih slovenskih slikarjev v Künstlerhaus na Dunaju**

Osnovno vprašanje razprave pa bo:

*Slikarstvo danes – vogelni kamen ali kamen spotike?*

Večer bosta uvedla

DR. MILICA KAČ IN DR. MILČEK KOMELJ

Razstavi petih slovenskih slikarjev  
– E. Bernard, H. Gvardjančič, J. Muhovič, F. Novinc, B. Suhy –  
v Künstlerhaus na Dunaju

Dr. Milček Komelj

**Slovenski slikarji na Dunaju**

Sto pet let po prelomni razstavi slovenskih impresionistov na Dunaju ni razstavljanje slovenskih slikarjev v nekdanji monarhični prestolnici samo po sebi nič izjemnega, saj je bila tam v novejšem času že v slovenskem Korotanu predstavljena vrsta klasikov našega modernega slikarstva in kiparstva, pa tudi mlajših ustvarjalcev, medtem ko sta Zoran Mušič in Branko Suhy razstavljala celo v tako uglednih razstaviščih, kot sta Umetnostno-zgodovinski muzej (Kunsthistorisches Museum) in Albertina. Vendar je reprezentativna predstavitev na odličnem mestu, v galeriji Doma umetnikov (*Künstlerhaus*), za Slovenijo izrazito afirmativen dosežek. Razstava je pred tem gostovala že v zagrebškem muzeju Mimara, predvideno pa je, da bo potovala tudi še po drugih svetovnih središčih.

Razstava **Pet slovenskih umetnikov** predstavlja delo ustvarjalcev, ki so z njo povezani v neformalno skupino, saj jih družijo predvsem življenjska zavezanost slikarstvu (kar se zdi sicer samoumevno, a v današnjem času je zaradi naraščajoče prevlade novih medijev marsikdo sam v sebi zbežan in je ta poudarek na odločnosti oziroma vztrajanju zato videti celo pomenljiv). Gre za nadaljevalce modernističnih izkušenj oziroma predstavnike izrazitejših t. i. postmodernističnih avtorskih poetik brez skupnega programa, zato so si avtorji vsebinsko in likovno močno različni. To je razlog, da predstavitev ne nosi enovitega krovnega naslova, ampak so razstavljavci poudarjeni kot osebnosti, ki jih med drugim povezuje okoliščina, da so vsi profesorji na ljubljanski likovni akademiji (in kot pedagogji celo zagovorniki enakih pogledov pri uveljavljanju t. i. bolonjske reforme).

Peterica na Slovenskem pa tudi širše dobro znanih ustvarjalcev nam tako govori mnogoglasno, ker vsakdo sam zase predstavlja lasten svet. Vendar je v izjemno zaokroženem in razčlenjenem galerijskem prostoru postala razstava izjemna in celovita prav s svojo do kraja premišljeno postavitvijo, ki je ustvarila s povezavami in poudarki pravcato »dramaturgijo«, temelječo na ritmični enovitosti nasprotij, ki bi bila v kakem drugem prostoru najbrž neponovljiva. (Zato je mogoče razstavo, četudi poznamo avtorje in dela, predstavljena tudi v obsežnem katalogu izpod peres Petra Krečiča in Harryja Lehmana, že od poprej, celovito dojemati samo ob dejanskem ogledu postavitve, česar se povsem po pravici posebej zavedajo tudi sami umetniki.)

Pogled iz uvodnega galerijskega »preddverja«, ki opozarja na profil razstave, se skozi slavoločno steno odpre kot na odprt oder v osrednjo dvorano, v »Proscenij«, v katerem dominira že po formatu izjemno, prav kot zanjo ustvarjeno Muhovičevo orjaško, pet in

pol metra visoko sugestivno platno (*Fingerprints*). Kot dva keruba ga obdajata mehkejši, v večerni svetlobi tleči položni platni Hermana Gvardjančiča, nakar zaobjemajo stene še vsi drugi avtorji, le Suhy se prikaže šele v vzvratnem, a zato dominantnem pogledu iz osrednje dvorane proti preddverju. V preostalih prostorih, ki zaobjemajo to središče, pa umetniki zaživijo v medsebojnih povezavah in zaokroženih samostojnih prikazih, tako da se celota med krožnim ogledom preljuje v komorno-simfoničen koncert, ki v svojih »stavkih« izpostavlja ustvarjalne individualnosti; v medsebojnih povezavah pa jih zbližuje s sorodnimi strukturami in mrežnimi kompozicijami, med katerimi toliko bolj zaživi barvno plemenjenje in žarenje. Seveda pa pri tem ne gre za golo estetiko in kakorkoli prisiljeno ubranost, ampak za izraz težnje po sožitju raznorodnega kot sorodnega, izraženega s kontrasti, torej z individualnim izrazom slehernega od razstavljavcev, vključenim v novo življenjsko razmerje.

Orjaški **Jožef Muhovič**, ki oznanja slovesno središče kot temna fanfara, je v svoji formah do skrajnosti preiščen, kar za izrazitega teoretika nikakor ni nenavadno. Vendar je v njegovih podobah spoj te preiščenosti s sicer nadzorovano erupcijo usmerjen v meditativno, ponekod že kar metafizično izpoved. Iz razmerja med mogočnimi abstraktnimi ploskvami namreč oko razbere obrise figuralnih postav in iz njihovih segmentov izobličene prizore. Vanje se na dominantni sliki (*Fingerprints*) vtiskujejo orjaški prstni odtisi, nad prizor pa zvrha zre profilna silhueta neznanega obličja, nadzorovalca ali neznanega stvarnika. V monumentalen, komaj razčlenjen obris zatopljene postave pa so na tej in še drugih slikah videti kot puščavniki ali molivci, temno tožeče angelske tenje, v svoji pikčasti sivini pa posebej izstopa tudi stoječa bernikovsko samotna postava, sama s svojo senco.

Umetnik je tako videti tudi mislec ali celo videc, ki v svojih oblikah pestuje skrivnosti ter z monumentalnostjo, zatopljeno v človeško ponotranjenost, segajočo v intimo, vnaša v našo umetnost izraz, ki je izrazito njegov, a ga je hkrati čutiti tudi kot sintezo eksistencialnih, če ne tudi esencialnih plasti našega slikarstva in dialog z njim. Ta pa vselej izhaja iz njegove analize oblik, ki jim vdihuje aluzivnost, tej pa umetnik pripisuje višji, filozofski smisel in pomen, h kakršnemu nas usmerjajo že značilni naslovi njegovih slik, kot so *Pietà*, *Haiku*, *Pasijon* ali *Antigona*, ki se je porodila iz misli na mogočnost davne in aktualne antike.

Muhovičev likovni jezik je že sam po sebi monumentalen, njegov svet pa je odmaknjen, slovesen, temačno hrepenenjski in ponekod elegičen, tudi takrat, ko v njem ob zatopljenosti v meditacijo slutimo nemir padlih angelov; v slikovitosti, ki utripa ob mogočni nepremakljivosti oblik, pa zaslutimo celo življenje duš, ki se trgajo iz Hada in naseljujejo kot senčni prividi v svetu mitov, mišljenja in religij. Postave neopredeljivih puščavnikov pa so znamenje vaze in v božje skrivnosti večno zadržega duha, ki ga skuša umetnik z njimi vnesti v svoja platna kot v puščavske oltarje, posvečene mogočnosti slikarstva kot oživljene likovne (za)misli.

Iz odrevenelega »fizičnega« gradiva, zlasti različnih prepletov in medsebojno povezanih naslikanih fragmentov odsluženih stvari, ki so priklenile nase umetnikov pogled, oživlja **Emerik Bernard** svoje zračno sveže in neskončno ubrane speve. V poudarjenih konstrukcijah njegovih značilnih triptihov živi razkošje brokatnih vzorcev, v takih slikarskih »ambientih« pa se »dogaja« nenehen ritem in zveni spev ali celo zadržan ples dinamičnih in gibkih oblik, ki se usmerjajo v naklone in si padajo v objeme v nenehni sorazmerjih in tako iz fragmentarnosti oživljajo organsko celoto, v kateri dojemamo čutno oživljeni princip ne le njegovega slikarstva, ampak celotnega življenja. Tudi če iz takih prežemanj in povezav razberemo pripovedovanje slikarjeve zgodbe o življenju in njegovem prerajanju, pa gre pri tem vseskozi za življenje slikarstva.

Skozi razmreženost naplastenih krhkih oblik na Bernardovih slikah patinasto zamolklo ali živahno zažarijo barve, ki skozi ritem oblik ustvarjajo aluzije na vse zabijajoč portal ali na zaprta lesena vrata sredi »palisade« med zelenjem. Vse to pa je prepreženo v organizme, ki žive v razkošju svoje lepote in skozi navidezno fragmentarnost, usklajevano v ritmične celote, rastejo v vedno novo celovitost, ki jo neke povezuje v enoto poteza enega samega belega traku, prav kot pentlja, ki oživi in poveže celotno sliko kot darilo hvaležnemu pogledu. Iz Bernardove barvitosti pa veje tista pomladna svežina, ki oznanja prihajanje letnih časov, in skozi sijoči glas poletja dozoreva v opečno rožnato jesensko patino, ki v podobe ne vnaša starosti, marveč le žlahtnost, zajeto iz odnosa do vsega minulega v naravi in do vanjo vsajenega spomina na zapuščeno delo človeških rok: na razbitine in ostanke, ki v ustvarjalnem pogledu zažive kot nov, nepretrgan začetek. Žlahtnost kulturnega izročila in sporočilnost predmetov, mrež, polknic, preperelih zidov in ograj, v take podobe ne vnaša starosti, marveč svežino ustvarjalne mladosti, žlahtnost, ki odpeva svežini listnatega zelenja in prebuja spomine na občutja, ki nam jih pušča doživljanje poezije. Tudi pri Bernardu, prav tako izrazitem likovnem premišljevalcu, tako dominira likovna urejevalnost kot izraz težnje po življenjski harmoniji, skozi pa barvito zvenita svežina in življenjska prvinskost. Umetnik se odziva na vse videno in občuteno izrazito intuitivno in ustvarja svoj večni red iz ugledane in v sebi uskladiščene »sprotnosti«, zato mu ta sili iz okvirov in ostaja ob vsej arhitektoniki živo organski in ne do kraja ukrotljiv, prav s tem pa tudi prepričljivo živ.

Živobarvno odprt je v svojih slikah **Franc Novinc**. Tudi on ponekod povezuje barvo v ritmičnih geometriziranih oblik, ki ga na razstavi zblížujejo s slikarskimi sosedi, skozi pa razbiramo monumentalno urejene fragmente poslopij iz podeželskega sveta, kmečkih orodij ter presipano žito kot poveznjeno trobento, in predvsem ritmično nizanje optičnih pojavov iz narave. Tudi te barvite aluzivne in hkrati vzorčasto same v sebi zaokrožene, živo, že kar fosforescentno utripajoče podobe pa so ne glede na motiviko prav tako vse prej kot opisne ali pripovedne, ampak živijo v magični intenziteti barv, zajetih v jasno razvidne ploskve in v utripanje luči, kot bi umetnikov svet naseljevale same kresnice in bi se prebujal neposredno iz kresne noči.

Novinčev nenaravno naravni likovni svet, ki ga pričarujejo barve, očitno izhaja iz magičnega doživljanja pokrajinskega ambienta. Popartistični kolorit si je umetnik tako posvojil, da je z njim oživil starodavna pravljica prizorišča, ugledal v magični irealni luči najbolj vsakdanje stavbe in predmete ter prebudil življenje, ki se skrito dogaja med drevesi in v skrivnem sijaju čarobnih mlakuž, ki jih predirajo noži listov, v soju isker, kristalnih vodnih kapelj, žabjih mrestov, zračnih kometov in vsepovsodnih kresnic, tako da mu vse utripa v arhitektonskih in mehko organskih členitvah, ki se povezujejo v samosvoje utripajoče likovne vzorce. Vse to pa dojemamo skozi intenziteto umetnikovih ponotranjenih oči, ki doživljajo stik z naravo skozi začarani in prvinski pogled pravljic in legend, kakršnega so pred njim obujali kvečjemu pesniki, občutljivi za magično kresnonočno lepoto. Novinčeva lepota pa si je naredila strupeno privlačno barvo izsanjanih tropskih metuljev, živečih v skritih tolmunih, za katere ve samo slikar, a so tistim, ki poznajo pravljice, znani od nekdaj, četudi so videti povsem novi, prižgani z lučjo fosforescentnih sanj.

Podobno intenzivno, a povsem drugače, je nerazdružljivo spojen z doživljanjem krajinskega sveta **Herman Gvardjančič**. Njegovo doživljanje je najbolj ponotranjeno in čustveno, melanholično in skorajda tragično, ponekod ekstatično in elegično, vselej pa prepuščeno moči občutenja, ki se pod umetnikovim čopičem v svoji popolni predanosti naravi najbolj skrivnostno razplamti v vzdušju večerov, v samotni med smrekami in ob pogledu na gorske panorame, ki se slikovito raztapljajo v ugašajoče svetlobne privide, fate morgane ali enigmatične forme, ki se neprestano razpuščajo, a so tudi polne svetlobnih eksplozij. Zato je Gvardjančičev svet občuten globoko človeško in tli kot v samoumevnem impulzu, ki ga slikar prestreza s svojo vehementno gesto, in tako venomer občutenjsko utripa, saj ni konstrukcijsko izoblikovan, ampak venomer mračno sije v ritmičnih, plamti v svetlobnih utripih, se razrašča ali seseda vase kakor baročni stolpi potujoče svetlobe. Umetnikova krčevita poteza pa v stiku s ponotranjenim pogledom izraža občutenja samega slikarja, ki se v svoji skrajni občutljivosti prepušča impulzu narave že kar samodejno, povsem čustveno, brez naprezanja, le z neizmerno vdanostjo, kot da je tudi on sam le del tega naravnega, a skrivnostnega sveta, ki se ga je vsega dotaknil s svojimi temnimi sanjami, s prešernovsko temno zarjo in v njej zajeto bolečino. Zato so tudi njegove slike videti kot ekstatične, a vendar tudi implozivne, in so občutene kot navznoter usmerjene pesmi, ki jih je, kot preberemo iz nekaj naslovov, ponekod navdihnili glasba pevke Nico (Christe Päffgen).

V njih zaslutimo samoto in skrivnosti, ki zatlijo v temini kot ekstatične luči, vendar povsem drugače kot pri magičnem Novincu. Izrazito eksistencialni naboj, značilen za ekspresionistično usmerjenega ustvarjalca, pa nam sugerira ne le razpoloženjsko vzdušje, stopnjevano v čustvo, marveč tudi aluzije samotnega primarnega človeka, ki stoji med debli ali v mističnem podzemlju (in je v primerjavi z Muhovičevimi postavami bolj občutje kot ideja); vse to pa se pri Gvardjančiču hipno preraja tudi v mertamorfozah,

ki so kot glasba ene same, a venomer spremenljive človeške pokrajinske slike. Ta se mu spreminja tako stanovitno kot oblaki na nebu in je tudi v svoji mehki izrazito, že prav sočutno trpka, prepuščena tleči skrivnosti življenja, projiciranega v življenje narave, ki je s svojo fiziognomijo tudi panorama umetnikove duhovne ustvarjalne postave, zazrte skozi tišinsko samoto smrek, neba, hribov in gozdov, raztopljenih v svetlobni atmosferi, v kateri hkrati trpko in ljubeče sije prepričljivo živa, ljubeznivo temačna in čustev polna umetnikova podoba.

Ob tej četverici umetnikov stoji **Branko Suhy** nekako sam zase, četudi ga z nekaterimi zbližuje smisel za konstrukcijo in monumentalno likovno gradnjo, ki se ji posveča hkrati premišljeno in z vehemenco ter eleganco, kakršna najprikupneje zazveni iz lepe podobe dveh »roč« v vazi, vzcvetelih iz ene same poteze krhko, a hkrati mogočno, ki pa je v resnici – kot pove naslov – interpretacija ribolovskega muharniškega tihožitja. Specifično za Suhyja je, da najbolj očitno, bolj kot iz narave, misli ali občutja, vse, kar želi izraziti, zajame iz spomina na slikarstvo, pa četudi izhaja iz otipljivih predstav o tihožitnih predmetih; njegov odnos do slikarstva pa, v nasprotju z Gvardjančičem ali Muhovičem, že kar deklarirano oznanja zaupanje v vrednost življenjske vedrine in sproščenosti, ki jo dojema malone kot življenjski zakon. »Zakonodajalec« takega nazora pa je v moderni umetnosti predvsem vitalistični Picasso, in zato je Suhyjev najbolj avtentični odnos do slikarstva v bistvu izraz ljubezni do Picassa, ki je v umetnosti 20. stoletja, in še danes, eden od ustvarjalnih prototipov. Marija Preglja je, kot je ta izjavljala, Picasso zaskakoval, ne da bi se ga umetnik mogel iznebiti, Suhy pa se očitno prav nalašč izpostavlja v njegovem svetu, saj je na razstavo vključil nadaljevanje cikla španskih palm in tudi njegova tihožitja so polna bodečih kaktusov in suhyjevskih osebno spremenjenih, a primarno picassovskih oblik, preoblikovanih kot *homage* znamenitemu slikarju.

Suhy je očitno, tako kot mladostni stari mojster, zavezan vitalizmu, prepajajočemu radožive splete oblik in barv, in je v slikarstvu ves poln živahnega temperamenta, prežetega z življenjskim erosom, in zato je od vseh avtorjev na razstavi tudi najbolj zemeljski oziroma tostranski. Pa vendar ob vsej zemeljskosti prav on ne izhaja iz neposrednega doživljanja narave, ampak iz ritma barve in črno-belih variacij, ki povezujejo navzočnost česarkoli, objektov, športnih ribolovnih rekvizitov, pa plodov in tudi katerekoli, s črkami med oblike zasajene besede. Vse te s krčevito temperamentno risbo zavozlane in urejene likovne gmote pa razkrivajo velik optimizem, ki živi na razstavi (ob siceršnji elegičnosti, magičnosti, liričnosti in simboliki) kot največji življenjski oziroma osebnotni kontrast, saj je slikar gotovo videti bolj kot puščavnik ali mistik ljubitelj športa in pravi likovni uživač. Njegov prvinski vitalizem pa se zavestno sklicuje na oboževanega mojstra in igrivost, saj s svojo risbo plete ali bolj kubično konstruira imaginacijo arhitektonskih kompozicij, ki se spreminjajo v sadeže na podstavku, v plodove, ki se razdajajo veselemu pogledu in radostnemu življenju in že sami po sebi izpričujejo navezanost na poglede, usmerjene v temperament Mediterana in še posebej v svet Špancev. Tako je Suhy ob

bolj tipično slovenskih oziroma vsaj z regionalno raznoliko slovensko pokrajino zaznamovanih avtorjev nekako najbolj svetovljanski, prav nič svetobolen, ampak živahen in obrnjen navzven (ter zato v drugih delih odziven tudi na družbene pojave), predvsem pa je prežet z velikim veseljem do slikanja, kot da bi s svojo risbo lahko nabiral sadeže in ribaril in v svoje kompozicije temperamentno in zlahka »zavozlal« prav vse, kar potrebujemo za življenjsko veselje.

V vsakem od predstavljenih umetnikov živi že poudarjeno zaupanje v slikarstvo kot način za izpoved in mišljenje ter za pozidavo idealnega imaginarnega sveta, kot način likovne skladnje, v kateri je zajeta skladnja mišljenja umetnikov, ki mislijo z risbo in barvo, tako kot drugi premišljajo in čustvujejo običajno z besedo. Zaupanje v slikarstvo pa predpostavlja barvno-risarski medij za prevajanje občutij in srčnih utripov in s tem tudi za izražanje njihovega pogleda na svet. Vsi slikarji skupaj v nenadnem, priložnostnem, a očitno do kraja premišljenem srečanju pa predstavljajo ne le vsak samo samega sebe, ampak s sabo tudi vpogled v značilen, reprezentativen in pregleden vzorec našega sodobnega, a že ustaljenega in »verificiranega«, vase zaupajočega slikarstva zadnjega desetletja, ki predpostavlja za sabo tudi »obdelavo« poglavij iz slovenske slikarske tradicije, tako krajinarske kot eksistencialno-figuralne. Kot vpogled v delo uglednih profesorjev pa nakazuje, kakšnim rokam je na Slovenskem zaupan talent mladih generacij, vsaj tistim, ki jih kot večnostna ustvarjalna opredelitev mika slikarstvo kot način, ki omogoča uresničitev osebnih duhovnih svetov skozi pretok žive ustvarjalne energije z močjo osebnega fizičnega dotika.

Kot je pred zaprtjem razstave poudaril predstavnik galerije, predsednik Avstrijskega društva likovnih umetnikov (*Gesellschaft bildender Künstler Österreichs*), univ. profesor Joachim Lothar Gartner, je imela razstava (ki sta ji bila častna pokrovitelja avstrijski in slovenski državni predsednik) na Dunaju zelo lep odmev in si zato zasluži, da na ta pomemben kulturni dogodek, četudi nimamo na Dunaju več ne Župančiča ne Cankarja ne Prijatelja, opozorimo tudi najširšo slovensko javnost.

**Podobe za popravek predstav**  
Slovensko slikarstvo v dunajskem Künstlerhaus  
Opombe k razstavi

Philipp Maurer<sup>1</sup>

V prostranih dvoranah dunajskega Künstlerhaus nič drugega kot slikarstvo. Na stenah preprosto le slike. Nobenih videov, nobenih instalacij, nobenih tekstov, zgolj dobre slike, ki se ne spuščajo v spekulacijo o tem, kar je izpuščeno. Slikarstvo iz Slovenije.

Nisem strokovnjak za slikarstvo, še manj za slovensko slikarstvo. Za povabilo, naj pišem o tej razstavi, se moram zahvaliti poznanstvu z dvema razstavljaljocima umetnikoma, namreč z Jožefom Muhovičem in Brankom Suhjem, tema dvema grafikoma med razstavljaljocimi slikarji. Ker že vrsto let delam na področju grafike in njene teorije, dobro poznam slovensko grafiko, spremljam grafične bienale v Ljubljani in Novem Mestu in z velikim zanimanjem opazujem, kaj od slovenske umetnosti prihaja k nam na Dunaj. Slovenska grafika je na Dunaju dobro znana in cenjena, kot to dokazujeta Jožef Muhovič, ki ima tudi na Dunaju svoje zbiratelje, in Branko Suhy s svojima velikima razstavama v Albertini in v Tezejevem templju. Albertina ima sploh obsežno zbirko slovenske grafike, za kar gre zahvala Walterju Koschatzkyju in še posebej Konradu Oberhuberju.

Razstava v dunajskem Künstlerhaus, ki je bila zamišljena kot reprezentativni prikaz sodobnega slikarstva v Sloveniji in je pred tem gostovala že v Zagrebu, predstavlja delo petih profesorjev na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Ljubljana ni daleč od Dunaja, in stiki med mestoma so zelo pestri. V Ljubljani natančno spremljajo to, kar se dogaja na Dunaju. Na Dunaju vsekakor ne gledamo toliko proti jugu, zato pa toliko bolj na zahod, v smeri središč umetnosti in financ. Kljub temu se imamo na Dunaju za strokovnjake za južno Evropo, ker naj bi dobro poznali njeno »mislčnost«. Ta razstava torej ponuja odlično priložnost za potrditev ali falsifikacijo takšne »sodbe«.

Künstlerhaus je še kako pravo mesto za slikarsko razstavo. Dunajski Künstlerhaus, sedež društva umetnikov, ustanovljenega že pred več kot 100 leti, ni mesto »avantgarde« ali hitre, z vsakokratnim časom povezane in hkrati s hitrim tekom časa tudi hitro odvijajoče se umetnosti, temveč je, nasprotno, mesto utrjenih pozicij, trajanja in tradicije. Na stopnišču portreti cesarja Franca Jožefa in cesarice Elizabete, se pravi predstavnikov avstrijskega konzervativizma, v Ranftlovi sobi pa »častni seznam« Dunajčanov iz sedemdesetih let 19. stoletja, dejavnih na področju umetnosti, se pravi predstavnikov politično in ekonomsko naprednega meščanstva, ki so sodelovali pri financiranju hiše – vse to zarisuje kulturni in duhovni okvir, v katerem se gibljejo razstave v Künstlerhaus. V zadnjih letih so bile to reprezentativne razstave avstrijske sodobne umetnosti, se pravi umetnikov, kot so Adolf

Frohner, Alfred Hrdlicka, ravno v tem času pa poteka razstava Hermanna Nitscha. To so pozicije, ki zaupajo v moč tega, kar že vse od renesanse dalje poznavamo in cenimo kot umetnost. In da umetnost še vedno razburja, se spopada s tabuji in jih odpravlja ter odpira silovite konflikte med prijatelji umetnosti na eni strani in policijo, veterinarsko upravo in Cerkvijo na drugi več kot prepričljivo dokazujejo dela Alfreda Hrdlicke in Hermanna Nitscha. Dunajski Künstlerhaus ne odpira svojih vrat razstavam, v katerih dogodek nadomešča umetnost, v kateri geg šteje več kot ideja, v katerih poizkušajo tehnično nadvse zahtevne prostorske in video instalacije skriti bledikavost misli, razstavam, ki – že s skoraj brezpogojno in nekritično zvestobo sledeč kasselski documenta in beneškim bienalom – iščejo »duha časa«, a najdejo le čas, ne pa tudi duha.

Razstava prikazuje, za kaj gre v umetnosti že stoletja in stoletja, se pravi, da se pred oči postavi predmet, ki vzbuja veselje do gledanja in intenzivno zaposluje duha s spoznanji o svetu in umetnosti. Ta predmet je prepuščen konzumentovemu kontemplativnemu zrenju in odpira umetnikova spoznanja in izkušnje. S staro rokodelsko tehniko izdelani predmeti, ki so že od samega začetka mišljeni kot umetniško delo, vztrajajo pri tem, da nosijo pomen in prikazujejo kriterije umetnosti, lepote, zgodovine in tradicije. Vztrajajo pri moči podobe, ikone, in tesni povezanosti kulta in slike. Vztrajajo pri sugestivni moči barve, ki ustvarja prostor in gibanje. Vztrajajo pri gledalčevi pripravljenosti, da si vzame čas za občutenje in razmišljanje. Kljub temu vztrajanju pa so ravno sodobne slike tiste, ki so odprte za novo, ki spodbujajo in vodijo k novemu ter so motor nadaljnega razvoja kulture. Tu ne gre za revolucionarna razvojna gibanja, vsekakor pa za *evolucionarna*. Slike s te razstave vztrajajo pri možnosti umetnosti, da prispeva k človekovemu napredku.

Slike s te razstave zahtevajo čas. Ne razkrijejo se v nekaj minutah, svojega sporočila ne zaupajo tablici na steni s kratkimi informacijami, ki zatem, ko jih preberemo, naredijo vsako gledanje umetniškega dela za odvečno. In čas zahteva tudi branje besedil v katalogu, ki nas uvajajo v sodobno slovensko umetnost in presoajo delo razstavljaljocih umetnikov. Beseda se izkaže za nujnega spremljevalca in partnerja slik, saj se te ne nanašajo same nase, temveč se gibljejo v socialnem, filozofskem in estetskem polju, iz katerega izvirajo tudi pogoji njihovega nastanka in njihove likovne govorice. V slikah se zrcalijo vloga umetnosti v slovenski družbi, razvojna gibanja tako znotraj umetnosti kot tudi zunaj nje ter pozicije razstavljaljocih umetnikov znotraj sodobnega umetnostnega prizorišča.

Razstava prikazuje slikarstvo, ki se še kako zaveda razprav o vrednosti slikarstva kot medija reprezentacije moči, idej, ideologij, ter recipira in reflektira ideje sodobne umetnosti od pop arta pa vse do konceptualne umetnosti. Poleg tega razvija peterica umetnikov svoje individualne likovne govorice, v katerih v odvisnosti od svojih individualnih interesov preigrava filozofske, naravoslovne in kulturnozgodovinske ideje in jih upodablja. To so klasične pozicije, ki pa se od klasike reprezentativne umetnosti vendarle ločijo po tem, da kot podlago umetniške produkcije vidijo rokodelsko spretnost na eni strani in duha na drugi ter njuno medsebojno *prežemanje*.

<sup>1</sup> Prof. dr. Philipp Maurer, kulturolog in urednik časopisa Um:Druck – Zeitschrift für Druckgraphik und visuelle Kultur z Dunaja.

Dejstvo, da gre pri tem za formo umetniške proizvodnje, ki je v Sloveniji očitno cenjena, v tujini pa skorajda neznana, je povezano z razvojnimi gibanji v Sloveniji in zahtevami svetovnega razstavnega oziroma galerijskega trga. Kajti nadaljevanje tradicije na umetnostnem trgu danes ni zelo pomembno. Tradicija ima na trgu vrednost le, če jo je mogoče ekonomsko unovčiti na razstavah, ki podirajo rekorde. Kar se tiče sodobnega umetniškega ustvarjanja, trg ceni predvsem senzacionalna dela, ki nas presenečajo in s svojo tehnično zahtevnostjo spravljajo v osuplost, ki ne gredo preveč v globino, se hitro odprejo, so razumljiva v mednarodnem okviru ter jih je mogoče poslati na svetovno turnejo in povsod prodajati s kar največjim dobičkom. V obdobju globalizacije je uspešno to, kar polni blagajne čim večjega števila galerij in razstavišč.

Razstava slovenske umetnosti kaže ravno nasprotno od tistega, kar si želijo kreatorji mednarodnih razstav, se pravi subjektivno vitalnost in regionalno internacionalnost z jasno vezanostjo na lastno tradicijo. »Avantgardo«, ki se poizkuša odcepiti od tradicije in ima ravno v Ljubljani še kako bogato tradicijo (mar nimamo tu opraviti s protislovjem v sebi?), mednarodna razstavna mašinerija zaznava veliko jasneje, ker se veliko bolj prilagaja zahodnemu kapitalističnemu umetnostnemu trgu, saj ponuja več senzacije, razburjenja, (navideznega) prelamljanja tabujev, dogodkov, se z učinkovitim trženjem bolje ponuja in včasih že kar vsiljuje hitremu mreženju. Na Dunaju se takšno zanimanje razstavnih kreatorjev kaže, denimo, v izbiri vzhodnoevropskih udeležencev prireditve ViennaFair.

Poleg avantgarde imamo tudi umetnike, ki so zavezani tako nacionalni, regionalni kot tudi mednarodni tradiciji. In ravno ta posebni regionalni internacionalizem je tisti, ki dela vzhodnoevropsko umetnost tako napeto. Nobeden izmed petih umetnikov naše razstave ne zanika svojih internacionalnih naveznih točk in iz tradicije izhajajočih usmeritev, ki jih nadaljujejo in na katerih zavzemajo svoje lastne, nezamenljive pozicije.

Umetniki so prepoznavni kot osebnosti; njihove rokopise, teme, misli in estetske pozicije je mogoče povsem jasno videti, prebirati, opisovati in doživeti. Skupaj prikazujejo širok spekter estetskih in barvnih možnosti: Muhovičeva intelektualna argumentacija v prikritih tonih, Bernardove arhitektonske konstrukcije v barviti čutnosti, Suhyjeva floralna slovesnost v razkošnih barvah in teksturah, Gvardjaničeva eksplozivna dinamičnost v decentni pisanosti z obilo črnine, in pri Novincu mikrokozmos s svetovi, majhnimi bitji in ajdinimi zrni na prekladalni rampi v eksplozivni barvitosti z veliko beline kot sredstvom za poudarjanje živobarvnosti.

Jožef Muhovič slika izkušnje eksistencialnih meja. V središču ni barva, temveč forma, ki se razkrije šele po večkratnem ogledovanju. Slika velikega formata z naslovom »Nokturno« prikazuje v svojem zgornjem delu veliko črno ploskev, ki se, gledana pod pravilnim kotom, razkrije kot nadvse subtilno naslikan obraz z nagubano kožo in ostrim pogledom. Še posebej ganljivi se mi zdijo klečeči (ženski) liki: upodabljajo vso bedo tega sveta, a je v njih vendarle prisoten tudi kanček upanja na boljše življenje. Čeprav so videti povsem preprosto naslikani, vsebujejo takšno emocionalno prodornost kot nekatere Rembrandtove jedkanice.

Slikarstvo je »temeljno besedilo« umetnosti, o katerem se razplamteva širok umetniški diskurz, ki z vidika vsebine in forme nadaljuje z vsemi slikarskimi temami (linija, ploskev, barva, tema, variacija, razvoj, pozornost, sporočanje, razmišljanje, reprezentacija), močneje pa poudarja posamezne točke in jih postavlja v ospredje. Iz tega diskurza o temeljnem besedilu številni sodobni slikarji s svojim zavestnim obračanjem od slikarstva razvijajo umetniška dela, ki pravzaprav ne tvorijo nekega trajnega dela, kot, denimo, za umetniško delo razglašeno angažirano socialno delo, zasajevanje vrtov in ozelenjevanje odstavnih železniških tirov. Takšna dela prekoračujejo vrednostni horizont in pojem umetniškega dela, ki ga s svojim ravnanjem najprej negirajo, zatem pa znova uveljavljajo, saj ga po eni strani nujno rabijo za negiranje, po drugi pa za to, da dajo svojemu početju ravno na pojem dela nanašajočo se resnoba, slovesnost in posvečenost.

Temu klicu po novem sledi tudi ljubljanski grafični bienale s svojo bogato tradicijo. Širjenje umetniške grafike v medijsko umetnost, s katero se poudarja in v ospredje zavesti znova postavlja značaj grafike kot likovnega sporočanja, je seveda pomembno in pravilno, a vendarle udari nekoliko mimo cilja, ko se grafika kot večšina in umetnost nekako razblinja v poljubnih likovnih sporočanjih.

Tega, kako zelo sta tradicionalno slikarstvo in grafika temelj našega sedanjega sveta podob, se še kako dobro zavedata ravno grafika Muhovič in Suhy: Vse, kar nam današnji svet elektronskih podob prodaja kot najnovejšo metodo posredovanja informacij in komunikacije, ima dolgo tradicijo; tehnično, vsebinsko in estetsko se je preizkušalo že v 15. in 16. stoletju, ko so se dogajale politično in kulturno živahne ter duhovno razgibane spremembe, ko je Gutenbergov imperij nadaljeval s slikovnimi in komunikacijskimi metodami predhodnega obdobja tako, da jih je spreminjal. Nekaj podobnega se dogaja danes z elektronskimi možnostmi. Ne da bi poznali izvore in tradicije slikovne komunikacije, odprtih ust začuden stojimo pred novimi čudežnimi stvarmi. In prav tako začuden stoji pred novimi umetniškimi stvarmi vsakdo, ki spregleda korenine ali pa jih, prevzet od vneme za novo, kratko malo ignorira. Uidejo mu najpomembnejši razlagalni vzorci, pripomočki za vstop v razumevanje. In povsem srečen je poleg, ko je treba navdušeno vzklikati novim izumiteljem novih koles – z zobmi ali brez njih. Grafika in slikarstvo sta temelj likovne umetnosti. Njuna moč je nenehno spreminjajoče ponavljanje starih vprašanj. Novo naredijo pomembno šele variacije danega, obstoječega. »When we cut the cord, it loses its end,« se glasijo besede, ki jih citira Bernard v katalogu novomeškega grafičnega bienala.

Razstava popravlja podobo o umetniški deželi Sloveniji, kot so jo ustvarili interesi umetnostnega trga. Dela nas radovedne za še več umetnosti iz Slovenije. In omogoča nam, da spoznavamo enostranskosti svojega pogleda na druge države. Skratka: gre za podobe, ki korigirajo naše predstave.

*Prevedel Alfred Leskovec*