

KOMENTAR K FIGURALIKI I

Tomaž Brejc

Človeške podobe naj imajo takšno gibanje, da ustreza delu, ki ga opravljajo, tako da razumeš, ko jih vidiš, kaj mislijo ali govore.

Leonardo da Vinci

Za lansko slikarsko produkcijo smo mogli z vso upravičenostjo ugotoviti, da je poglobljena novost, ki je oživila mlačno in zadušno stanje v slovenskem slikarstvu, uveljavitev figuralike. Dokajšnji razpon pri upodabljanju figuralnih tem nas je seveda silil k temu, da smo razvrščali celotno produkcijo po osnovnih ikonografskih prepoznavah v dva poglobljena razreda (angažirana figuralika in magična figuralika ter kot dodatek nadaljevanje ekspresionistične tradicije, po eni plati v delu Vladimira Lakoviča, po drugi, spekulativno zasnovani opredelitvi, pa v delu Staneta Kregarja), kar je sicer omogočalo informativni pregled in ugotavljanje situacije, prav nič pa nista bili pojasnjena pozicija in princip teh razredov ikonografske sistematike. Zato menim, da je umestno, da obuditev vpraševanja o načelih figuralike sprožimo v dveh smereh: prva naj bo analiza postopkov v razumevanju slike kot institucije, kot elementarne pozicije umetniškega dela sploh (njegove pozicije v celotnosti vizualne civilizacije), drugo smer pa naj v tem zapisu opredeljuje opazovanje Kregarjeve slike 21. avgust 1968; tu se bo, kakor bo, upam, pozneje razvidno, pokazala predstopnja današnje slovenske figuralike v smislu »vizionarne simbolike«.

Pri izbiri metode za komentiranje figuralnih slikarskih upodobitev je vselej pričujoča nekakšna takoj razvidna dvojnost med dejanskim stanjem vizualizacije in načrtovanim skupkom dirigiranih pomenov. V novih oblikah se nam tako obuja star problem: prenos določene, izbrane (literarne) tekstualne zasnove v likovni jezik. Seveda ne gre gojmovati termina tekstualna zasnova preveč obsežno; to je le določena bodisi tematsko urejena ali pa naključno sestavljena in v slikarjevem oblikovanju razvidna opredelitev slikarjevega objekta. Razumljivo je, da se nam ob figuralnih upodobitvah menja tudi naš že privajeni odnos do slikarske upodobitve. Privajenost na oblike abstraktne umetnosti je povprečnega gledalca gotovo utrujala, posebej še, ker je, z izjemo čisto primarne retinične percepcije, zahtevala spekulativno poglobljanje gledalca v vizualni prostor, kjer se je gledalčeva orientacija glede pomenovskih količin predstavljene vidnosti znašla brez opore v odnosu do realnega sveta predmetov. Zato je oživitev figuralike znova poudarila razmerja med doživljajskim svetom povprečnega gledalca in analognimi možnostmi, ki jih poraja sodobna figurativna umetnost. Že položaj »podobe v podobi« je naklonjen direktnim povezavam z gledalčevim aluzivnim razbiranjem pomenov upodobljene figure, saj je po svoji lastni skušnji vpeljan v morebitni doživljajski svet upodobljene figure, po

analogijah med naslikanim in vsakdanjo vizualno skušnjo pa more gledalec z vso upravičenostjo sklepati o morebitnih notranjih razmerjih naslikane, samo »po površini« označene figure ali figuralne skupine. Figuralika je torej že vnaprej »obsojena« na ilustrativnost, saj kar sama po sebi zahteva nekakšen »dialogue avec le visible«.

Najustreznejši status, ki ga ima lahko umetnina, je njena posebna, ločena pozicija v oblikah vizualne civilizacije. Še posebej velja to za figuraliko, saj je interpretativno še najbolj dostopna. Pokazalo se je, da je takšna figuralika, kakršno poznamo sedaj, že kar kot množičen simptom tudi v slovenskem slikarstvu, zelo komunikativna, da sproža mnoge soodnosne pojave v dogajanju znotraj likovnega prostora samega in da znova obuja nekatere historične še ne dokončno realizirane tendence slovenske umetnosti, zlasti medvojnega ekspresionizma. Ob tej eksploziji figuralike so postali tudi kriteriji za njeno opredeljevanje strožji. Idealna stopnja pri opredelitvi kakšne figuralne slike je možna takrat, ko določimo osnovni kriterij za presojo slikarjevega dela; to stanje bomo označili s terminom Pierra Francastela (prim. P. Francastel, *La Figure et le Lieu*, Paris 1967) — institucija. Da bi dosegli miselni nivo, ki ga termin zahteva, je potrebno preveriti metodo interpretacije oziroma njene uporabnosti kot določene jezikovne strukture.

Pričnimo z ugotovitvijo, da umetniško delo ni le skupek transparentnih pomenskih elementov, ki se srečujejo v organiziranem pomenu, ampak je institucija sama po sebi, delo, ki je sestavljeno po svoji lastni, posebni sistematiki, kjer korespondirajo posamezni elementi med seboj kot čisti »izumi«, tako da je lahko prav tako odločujoče znamenje kot, vzemimo za primer, matematična formula ali odkritje v astronomiji. Za ugotavljanje različnih vizualnih pozicij je opazovanje umetniškega dela (observacija, v smislu M. Bensea) bistvenega pomena, saj se principi vizualizacije tako širijo, ves historični vizualni arzenal postane dostopen vsakdanji vizualni skušnji, ki jo razširja in še bolj jasno opredeljuje. Prav pri tem opredeljevanju pa se zatakne. To opredeljevanje je moč izvesti le s pomočjo kritičnega jezika. V preprostem pomenu je ta kritični jezik samo razčlenjena struktura običajnega govora, ki pa je zasnovana tako, da dopušča sestavljanje in razstavljanje elementov klasifikacije likovnega objekta. Vsa skrivnost tega spekulativnega postopka je v tem, da so posamezni razredi klasifikacije izbrani po načelih govora (ne po načelih vida), tako da se dejansko razmišljanje in opredeljevanje elementov vizualizacije zoži v premišljevanje o strukturi jezika, ki vzpostavlja interpretativno polje vizualizacije. Torej razpolagamo s strukturiranim kritičnim jezikom (ta je zelo raznovrsten, tako da na videz pokriva vse možnosti interpretacije) in paralelno pozicijo »čiste« vizualnosti. Tako dobimo dve polovici v razumevanju podobe: prvi del je vid sam, v smislu retinične slike, drugi del pa je klasifikacija ali raz-videnje podobe, kar dosežemo z njenim poimenovanjem, z razlago njenega pomena. Ta dvojnost (pogosto so jo napačno primerjali z razliko med formo in vsebino) je nekakšna tradicionalna človeška izkušnja, ki pa je totalizirana in ne dopušča nikakršnih izpodbijanj. Na tej stopnji so umetniška dela prosojni predmeti, ki izžarevajo le tisto, kar hočemo ugledati. Figurativna umetnost, takšna torej, ki upodablja človeško podobo v kakršnem koli prostoru, je predvsem »uporaben«

predmet in nivo njegove uporabe določa prav sposobnost čim večje prosojnosti, nekakšen pedagoški izvid umetnine, kakor bi lahko v večini primerov sodobne likovne kritike imenovali »razlago« umetnine in hotenja umetnikov. Tako razumljena umetnina je dualitetna zgradba, neprenehoma mučena zaradi svoje nikoli dosežene »dorečenosti«, »dorelosti« ali »izčiščenosti« — in prav isto vlogo mučnega poskakovanja med različnimi pomenskimi variantami mora odigrati tudi princip interpretacije. (Šele ko je kakšna forma v resnici dodelana, prignana v sterilnost in hermetizem dokončne »dorečenosti«, šele takrat nima interpretacija prav nobenih možnosti, da bi zgrešila svoj cilj, saj interpretira čistost ali dorečenost forme same.) Tako umetnina ni razumljena kot institucija, ampak kot skupek transparentnih pomenskih možnosti, katerih vloge in položaj določa trenutno stanje na tržišču idej. A vendar takšna vloga umetnini ustreza. Tako ostaja »večna«, stalno spremenljiva, neprestano interpretirana — nikoli ne razkrije svojih poslednjih skrivnosti. To je navsezadnje končni namen umetnikovega dela in njegove lastne osebnosti, saj še danes po večini vztrajno iščejo blagoslovljeno pot k originalnim, tako »globokim« umetninam, da bo to znova razburkalo domišljijo gledalcev in ustvarilo zmedo v kritiki. Tu je položaj tako jasen, da ni kaj raziskovati ali spreminjati. Kritika na tem položaju pristaja na nepretrgan ritual, na konstantno samozadovoljevanje možnosti in uporabnih sil kritičnega jezika, tako da jim navsezadnje zmanjka celo običajne presoje za ustreznost takega načina opredeljevanja in postanejo povsem neprevidni. (Vzemimo, za primer, kratek zapis, ki ga je posvetil Marijan Tršar slikarju Mariju Preglji (In memoriam Pregelj!). Glede na posebno naravo razstave naj bi, po Tršarjevem mnenju, vsak razstavljalec predstavljal delo, ki bi se nekako dotikalo najrazličnejših vprašanj, ki jih je naznačil v svojem izrednem opusu umrli slikar. Toda kako smo začudeni nad izjavo, da je »Krstó Hegeđušić pa [je] v »Liquer Foxy« apostrofiral tudi drugo plat Marija Preglja, kakor smo ga poznali iz prešernih debat ob umetniških omizjih«. Kdor pozna tragično in outsidersko ozračje, ki nam ga ponuja »Liquer Foxy«, mora biti hudo presenečen nad tako opredelitvijo; Naši razgledi, 23. marca 1968). Klasifikacije, ki jih ustvarja uporaba kritičnega jezika, so močno problematične, saj ni povsem jasno, ali je razmerje med figuralnim sistemom in kritičnim jezikom zastavljeno tako, da ga je moč uporabiti za opredeljevanje.

Tla za uporabo kritičnega jezika so sestavljena na osnovi predpostavke o korespondenčnosti osnovnih elementov obeh nivojev: (kritičnega) jezika in (vizualnega, likovnega) jezika. Tako kakor obstaja v lingvistiki govorna veriga, ki jo je moč razdeljevati na vse manjše delce, tako je mogoče tudi v likovnem jeziku ustvariti analogno pozicijo. Vendar je lingvistična dvojna artikulacija kaj slaba opora za definiranje analognih stopenj glede na vizualni položaj, likovnost podobe. Zaradi prepričanja pa, da ima kritični jezik privilegirano pozicijo v sklopu celotnega mišljenja, je uveljavitev kritičnega jezika nastala ob izbruhu lingvističnih teorij, ki so v skladu z dejansko sposobnostjo jezika, da definira posamezne nivoje razmišljanja, potrdile, da more mehanizem jezika registrirati (vzpostavljati!) mehanizem kroženja emocionalnih

stanj in doseči popolno fiksacijo misli. S tem pa je seveda tudi že rečeno, da se imago figurativne umetnosti komponira na sorodnih oziroma kar identičnih načelih, saj analogno govoru nastaja posebna »vizualna veriga«, ki jo sestavljajo preprosti in sestavljeni elementi, po zgledu funkcioniranja »govorne verige«. Če je že mogoče stopnjevati kritični jezik v strukturalno pregledno verigo, pa je v nastajanju figuralike in umetniških del nasploh — mislim vizualno, likovno umetnost — zastavljeno večje vprašanje prav poziciji percepcije same. In tu nastopi tisti odločujoči element, ki ustvarja institucionalni temelj: percepcija ni le asimilacija elementarnih izkušenj stopnjevanega kritičnega jezika. V resnici ne obstaja nikakršno figurativno znamenje, ki bi samo po sebi sestavljalo intencijo k unitarnosti, pike pigmenta nikoli niso definirale celotne podobe — tudi če so bile združene v linijo, kjer pa so tako ali drugače izgubile svojo naravo. Nobene percepcije si ne moremo zamisljati kot hoteno dejanje, ki ustvarja nekakšno vizualno verigo. Težko si je tudi zamisliti možnost, da se v sliki, ki predstavlja kakšno figuralno skupino, reducirajo vsi elementi na eno samo vizualno primarno formo. Problem je v tem, da pri opredeljevanju figuralnih elementov ni mogoče operirati le z osnovnimi elementi likovnega jezika (npr. ustvarjanjem strukture ikonemov), saj vemo, da umetniška podoba še zdaleč ni homogenizirana po celotni površini, tako da bi lahko uporabili en sam obrazec funkcij vizualnosti. Pri tem bi bilo tudi razumljivo, da je nastala, recimo ji tako, »primarna« percepcija enkrat samkrat in za vselej. Vemo pa, da npr. figurativna forma integrira elemente, ki so si različni po izvoru in stopnji realnosti, tako da se sama po sebi nikoli ne identificira s kakšnim že znanim modelom. Predstavlja zvezo vizualnih elementov, ne v smislu materializacije kakšnega objekta, temveč v smislu izdelave znamenja, ki ne le da ni eksistirala pred nastankom te forme, in obenem tudi nikoli ni predstavljala prototip za kakšno materialno stanje, objekt ali kakšno mišljenje, ki bo šele kdaj nastalo. »Ne obstaja in ni obstajal nikakršen model za grški tempelj ali gotško katedralo niti model za flamsko ali beneško slikarstvo« (P. Francastel). Tako zastavljeno razumevanje umetnine jo postavlja v poseben, ločen in določen položaj. Konstituira del realitete in jo formira — in to dejansko, v okviru svojega vizualnega principa, opredeljujoč svojo stopnjo razmerij do realitet »izven«. S tem pa se zamaje navidezna paralelnost obeh jezikovnih načinov. Tu se v resnici prične prostor opazovanja, definiranja posameznih vizualnih principov in njihove funkcije v družini tako umetniških izdelkov kot v splošnih potrebah vsakdanje vizualne izkušnje. Težko je zapisati kakšno generalno načelo, vendar je v sedanjem položaju edino upravičeno preverjati principe vizualizacij, podajati njihovo »sliko« in tako doseči predvsem znanje o sedanjih, neposrednih principih vizualizacije. Na tej stopnji lahko govorimo o pozicijah in vlogah, ki jih ustvarjajo posamezni likovni elementi: bodisi da gre za figure ali prostor, ki jih obdaja, ali pa za figuralne elemente znotraj abstraktnih likovnih rešitev.

*

*

*

Ko se napotimo ob Kregarjevem slikarstvu k problemom označitve pozicij in vlog, se predhodno srečamo z obsežnim prostorom simbolnega mišljenja. Ustvarja ga najprej že sama kombinacija likovnega jezika, saj je kombiniran iz elementov razvidnih predmetov in predvsem barvno oblikovnih abstraktnih ploskev. Tako imamo na sliki (21. avgust 1968, olje platno; razstava je bila v novembru 1968 v Mestni

Stane
Kregar:

21. avgust
1968



galeriji v Ljubljani, katalog: uvod A. Bassin) predstavljeno korespondenco znakov in simbolov (v smislu, kot jih je definirjal A. Jörn; cf. J. Claus, *Theorien zeitgenössischer Malerei*, Hamburg 1963). Vendar nam sedaj ne gre za razglabljanje, kam vse je posegel slikar s svojo oblikovalno močjo, temveč nas zanimajo konkretne pozicije slikarjevega oblikovanja in pomenska iztočnica, kako se opredeljuje.

Najprej je potrebno določiti razmerje med samim dogodkom, njegovo posebno naravo in razmerjem do upodobitve. Razumljivo je, da je vizualno dostopen katerikoli trenutek samega dejanja, dogajanja na Češkoslovaškem ob agresiji zavezniških čet. Potem vemo, da je bila s pomočjo tiska, radia in televizije popularizirana tragedija češkoslovaškega ljudstva, tako da se je razvila ob agresiji posebna mitologija. Realitete, ki naj bi bile neposredni vir Kregarjeve upodobitve, so torej temeljile na emitiranju informacij, ki so pozneje dosegle interpretantski odnos. Kregarjeva slika je po vsebinski plati del interpretantskih odnosov, informacije so preoblikovane v večplastne pomenske strukture. Sam dogodek je imel neposredno vizualizacijo — fotografije, filmi itd. — njegova posebna narava pa je nastala kot interpretantski odnos, ki je

komponiral in presnavljal informacije v višje sistematizirana pomenska mišljenja. Tako so lahko nastali značilni pomenski krogi z iztočnicami, ki so postale takoj vir militantnega humanizma. Šele ta posebna forma, posebna vsebinska narava, je vir Kregarjevi sliki. To razmišljanje je ves čas naslonjeno na ime slike, na njen naslov. Obenem je imel podobne možnosti kot Kregar kdorkoli, vsak upodabljaajoči umetnik. Ko pa si ogledujemo sliko, se sproži ponovno spraševanje o vlogi tega naslova. Izvor temu vpraševanju je vzrok neka ugodnost, neka čudna predstava, da slikar bolj ali manj naključno sledi dogajanju v svetu, ker je pač to bolj ali manj konjunktorno, ker se s tem širi komunikativni prostor slike — in to je odlična lastnost! — da pa pri tem ne izpričuje kakšne lastne, globlje zavzetosti, ampak samo računa z uspehom pri gledalcih. preprosto in na kratko, da blufira s tematiko. Vse te ugovore je bilo moč izveči iz jezikovne »zakladnice« res prav najbolj vsakdanje, časopisne, nekoliko trivialne kritike. Ne zanima nas ta trenutek, ali je to »res« ali ni, zakaj tu lahko da odgovor samo slikar sam, s svojim lastnim premišljanjem, in še to le samemu sebi. Od kod potem možnost takih, na prvi pogled povsem neobjektivno zasnovanih ugovorov? Če bi skušali čimbolj objektivno zasnovati odgovor, bi se morali ponovno vrniti k izhodiščnim možnostim, ki so se ponujala slikarju: da oblikuje realitete — v tem primeru informacije o dogodkih na Češkoslovaškem. Slikar se je vključil v interpretantski odnos tako, da je »v nemi grozi in kot še nikoli doslej zabeležil točni datum 21. avgust 1968 pod zeleno sivo gmoto bizarno gosenično, iz katere štrle človeški udje« (A. Bassin v uvodu kataloga razstave). Če že opustimo možnost, da je slikar mogel uveljaviti na sliki občutje, ki ga smemo poimenovati »nema groza«, je vendarle važno dvojce: prvič je to točna zabeležba datuma, ki se nanaša v tem okviru samo na eno vrsto dogodkov, v nekem razumljivem, razločljivem dogajanju, in drugič, da je slikar upodobil te dogodke na način splošnosti, se pravi na način vizionarnega pomenjenja (znamenje se tu spreminja v simbol), ki ga ima gosenična gmota, iz katere štrle človeški udje, posebej pa še tisti del interpretantskega odnosa, ki ga ustvarja tokrat v čisti simbolni funkciji »vijoličasti žalni flor«. Slika nastaja kot kroženje pomenov: od povsem določenega dogajanja, sporočenega v mnogih variacijah, dobimo podobo, ki sega v manj določljivo splošnost, kakor je pač razumljiv obsèžen interpretantski prostor dogajanja samega. Če bi npr. sklepali brez naslova in podrobnega ogledovanja slike, bi mogli sklepati po tematiki, da gre za, recimo, vojno v Vietnamu, za »obtožbo nasilja« npr. v Biafri, morebiti bi smeli sklepati, da gre za vojne spomine ipd. Vse to bi bile predpostavke in možnosti, ki jih lahko vežemo za pojem realitet (primerjajmo le odlično skovanko »politična realnost«, ki je vendarle imela točno določen učinek in funkcijo). Kregar nam dokazuje, da te realitete sploh niso kakšna brezizrazna vsakdanjost, temveč da so (zlasti ko jih sam likovno opredeli) nekaj več, saj morejo postati predmet umetnikovega dela (kot posebnega močno diferenciranega posla) in s tem, v skladu z načinom, kako se to upodabljanje izvede, iz realnosti iztrgani, v višji svet umetnosti dvignjeni pomeni. Princip realitet je s samim takšnim dejanjem, z upodobitvijo v Kregarjevem smislu, samo navidezen. Realitete same po sebi, se pravi kot informacijske vizualne forme, niso posebno bi-

stvene, zakaj v umetnikovi upodobitvi so postale neko transparentno telo, ki je bilo projicirano v umetnikovo zavest v obliki »surovih form« le zato, da je pobudilo umetnikovo upodobitev. To pa, kar se kaže tudi z napisom samim, ni več realiteta, temveč čista simbolna tvorba. V umetniško sfero povzdignjeni dogodki so nastali kot plod mnogih slikarjevih prizadevanj in razmišljanj — slikar opremlja svojo upodobitev z direktnimi aluzivnimi znamenji. Prav v tem dvojnem transparentnem položaju realitet (emitiranje — konsumacija) nastaja na eni strani odvod v vizualizacijo, ki ni več slika realitete, temveč je novo simbolično tkivo. Da pa ne bi zajadral slikar v preveč poudarjeno in manj razumljivo abstrakcijo, korigira razrast simboličnega tkiva z grobimi elementi predmetnosti. Obenem pa je mogoče na to pozicijo obesiti še ustreznejši prostor simbolike, saj je tako kanalizirana v čisto jasno razumevanje — dogodek sam je imel ogromno komunikativno polje.

Slikarju se je tako ponujalo veliko možnosti za oblikovanje informacij, ki so mu bile na razpolago. (Povsem mogoče je, da jih slikar sploh ni uporabljal, vendar to niti najmanj ne menja pozicij slike, ki jih je hote ustvaril). Res je, da je princip odprte, »svobodne« vizualizacije močno prijeten in enostaven, tako da se kar sama po sebi ponuja misel o demokratizaciji umetnosti, vendarle tudi tak princip vsebuje neko past. Začne se že s preprosto ugotovitvijo, da so realitete (v tem primeru določene informacije) ločene od historično pomenskih vezi, da so ahistorične in po obliki protokolarne. Tako zahtevajo realitete tudi svoj medij, kjer se edino lahko uveljavijo. To pa ni likovni princip, ampak tehnološki postopek emitiranja informacij. Kregar nadomešča tehnični princip emitiranja s poetično interpretacijo, a v istem trenutku postane jasno, da to slikarstvo tudi ne more biti ustrezna likovna formulacija realitete 21. avgust 1968, vsaj takšna ne, da bi ji »verjeli« tako, da bi prepoznali neko določeno in definirano spoznavnost. Simbolno tkivo slike vodi neposredno v splošnost in nikakršni pripomočki, vzeti iz realnega sveta trdih predmetov, tu ne pomagajo. Tako se vprašanje, ki ga zastavlja naslov, v resnici odmakne in postane glede na optično senzacijo podobe neka sekundarna miselna dejavnost. Tu šele je mogoče uveljaviti resnično dejstvo, da je slikar vedno navezan na aktualno dogajanje in da je moč potegniti vez med njegovim zgodnjim delom in današnjim ustvarjanjem. Vendar je to za sedanje ogledovanje podobe irelevantno. Vsi predmeti, ki se pojavljajo v sliki in sami po sebi predstavljajo trši del naše civilizacije, so v Kregarjevem slikarstvu omiljeni in harmonizirani v sklopu tankovestne barve kompozicije. To pa pomeni, da je princip vizualizacije utrjen že davno prej, preden se realiteta dejansko pojavi v ambientu slike, ki je grajen v poetičnem navdihu nekakšne lirske abstrakcije. Z estetsko stilizacijo barv, s solidno barvno kompozicijo je ta dekorativna kompozicija v nasprotju z natančno in neposredno vizualizacijo, ki jo želi doseči naslov slike. Z ostro razmejitvijo barvnih ploskev, z redukcijo na čiste, neestetske barve se vedno ustvarja tudi ureditev optičnih poudarkov, ki korespondirajo s primarnimi formami realitet. Kregar pa ohranja mehko optiko lirične abstrakcije in znivelira vse dogodke in predmete na hermetični prostor barvnega navdiha. Z zabrisano shemo kompozicije, z estetsko zasnovano barvno shematiko se navidez pričujoči elementi realnega

spremenijo v metafore, ki jim pomene lahko določamo ne glede na naslov podobe. Oblike predmetov, tudi tiste, ki naj bi izžarevale kakšno grozo, postanejo močno dekorativne, tako da povsem zameglijo izpovednost, ki jo je želel doseči slikar, in je zato tudi mogoče na pričujoč način preverjati pozicije, ki ustvarjajo Kregarjeve slike. Kregarjevo slikarstvo, kolikor ga je moč spoznati na tej sliki (nastalo je več podob, ki kažejo iste principe), nastaja iz dvojnosti med dvema vrstama »sporočila«; prvo je njegovo neposredno likovno izrazilo (barvna sistematika izraža lastno dekorativnost) in potem sledi amorfen prostor simbolnih pomenov. Če je nova figuralika našla konstruktivne zveze z realnostjo, je Kregarjevo slikarstvo nekakšno historično slikarstvo dvajsetega stoletja, ki oživlja dogodke v prenesenem simboličnem smislu — verjetno z naslonitvijo na poetični humanizem, ki sodeluje pri nastajanju večine umetniških del v slovenski umetnosti — pa mu zato mediativni prostor, ki seva določeno pomensko težnjo, obstane ob likovnih formulacijah, ki so dosegle rob abstraktnega lirizma. Verjetno je prav v tej dovolj presenetljivi poziciji bivanja na robu skrit čudno velik uspeh, ki ga ima slikarstvo Staneta Kregarja pri slovenski kritiki. Verjetno, to seveda velja preveriti, je njegova ustvarjalna pozicija tipična za umetniško oblikovanje v slovenski umetnosti oziroma vsaj izpolnjuje vse pogoje, ki so zanj potrebni. Prav ta pozicija na robu pa tudi ustavlja kritiko pri definiranju institucionalnih prvin umetniškega objekta.