

Taras
Kermauner



Slike, ki jih sovražim, slike, ki jih ljubim

Brez dvoma, slike lahko gledam tudi objektivno, neosebno. Skoznje presojam dobo, slikarja, tehnike, zgodbe. Vednost o takih rečeh mi prinaša užitek. Vendar, nepristransko opazovanje zame ni bistveno. Mnogo bolj pri srcu mi je neposreden odnos do slik. Slike kot živa bitja: te ljubim, te sovražim. Te občudujem, te preziram. Te me notranje ožarjajo, te dolgočasijo.

Pripovedovati, pisati o ljubezni in sovraštvu do nekaterih slik bi bilo odveč, če se ne bi vzporedno s tem predajal tudi premišljevanju. Ljubezen je direktna in govor o nji jo razvrednotuje. Govor je smiseln, če tematizira kak pomen; sama ljubezen ga ne potrebuje, pomena, ona ga s samim aktom navdušenja, strasti, vzradoščenosti poraja.

Se avantgardnost in zgodovinskost izključujeta? Naj v začetku zastavim to vprašanje.

Zdi se mi, da sem razumel — notranje začutil, ne le logično sprejel — kaj je zgodovina, šele tedaj, ko sem sam pri sebi, s samorefleksijo, dojel, da sem se spremenil; da sem, recimo, pred leti ljubil to sliko, danes pa mi je zoprna; da sem pred časom norel za to dobo, danes pa me pušča hladnega. A pri tem ne mislim na trenutno, prehodno zamenjavo simpatije; sprememba razmerja do same slike je, kot se da dognati s hkratnim samoopazovanjem, rezultat neke bistvenejše spremembe lastnega življenjskega položaja.

Če bi se spremenil po zunanem nareku, ne bi prišel do spoznanja, do doživetja, kaj je zgodovina. Sprememba okusa, ocene bi bila izsiljena, svet — čas — bi doživljal kot zapovrstnost nasilij, sebe kot predmet, ki se mora tem zamenjujočim se nasiljem uklanjati. Nič, kar sprejemem, kar čutim, ni več res — razen občutka zlorabljenosti, praznote, ničnosti.

Ne spremeniti se, vse življenje ponavljati isto, čeprav v začetku pristno občuteno sodbo, kakšna môra, kakšen brezup, posebno zato, ker sem prepričan, da se po dolgih letih ponavljanja istega pristnost izgubi, neposrednost otopi in da postane sodba sama prazna, mehanična, izvirajoča iz nekakšne notranje prisile, notranjost pa prav tako izgubi živost, občutljivost, človek je sam sebi jetniški paznik.

Tretja različica je, bi rekel, avantgardistična. V odporu do danih meril, sodb, do zunanje prisile ali do notranje otrdelosti mlajši človek, avantgarda je v glavnem vezana na mlajše in najmlajše, zanika vse dano, mu nasproti postavi nekaj novega, drugačnega in prepričan trdi, da je to novo edino resnično. Vendar, bistveno za avantgardno stališče je, da se ne sme predolgo obdržati kot isto; vsaka novost se prej ali slej postara. Če se novemu — avantgardnemu — tak ljubitelj novega ne odpove, postane klasik avantgarde; naziv sam kaže na paradoksnost stališča, na prehod avantgarde v tradicijo.

Avantgardist, da bi ostal živ, se mora torej odpovedati svojemu prvotnemu stališču, si izmisliti novo, še bolj ali znova avantgardo. Enkrat takšna

sprememba gre, če gre, ko pa jo ponoviš drugič, opaziš, da že potekaš po tirnicah nekakšne trdne metode; da je podobna usoda veljala že za druge, za ljudi pred tabo; da avantgardisti — ljudje, ki hodijo spredaj, izvidnica — sami izdelujejo zgodovino, se pravi, da z uvajanjem zmerom novega spreminjajo svet, a da je svet sam — njegov čas — zapovrstnost tega spreminjanja.

Pri priči se od nekdaj vzamejo zgodovinarji in rečejo: svet je, kar se je zgodilo; bivše zamenjave. In preučujejo, kar je bilo. Ne zavzemam se zanje, čeprav brez njih, v našem svetu, ne gre. Merim na tisto, kar jih omogoča: odkrivam dogajanje: živo zgodovino.

Ko sem odkril le-to, sem uresničil četrto različico. Spreminjam se, znova in znova, večkrat, a obenem gledam nazaj, na svojo pot; ker te poti ne morem zbrisati, vem, da sem sam tudi ta pot. Bitje z dvema obrazoma, kot Janus; in oba moram upoštevati.

Je s tem pravega, samoumevnega, bojno ekskluzivnega avantgardizma konec? Takšnega namreč, ki ne prizna ničesar razen sebe in ki zmerom znova meni, da se začenja, z njim seveda svet — čas — ab ovo? Ali pa postane ta avantgardizem še strastnejši, še usodnejši, ker se zavedaš, da si obsojen na nenehno iznajdevanje novega, ki pa je po svojem ustroju že precej staro, in da z inovacijami sploh šele omogočaš svetu, da je zgodovinski, da se zgodovinsko dogaja, medtem ko so prav tradicionalisti, to je neverniki v novo, grobarji zgodovine, ker preprečujejo obnovo?

Metodičen avantgardizem, nenehno radikalno iskanje novega, ni to nekakšna blaznost? Je, a takšna blaznost sama na sebi je zgodovina. Ne opažamo že dlje časa, da razsvetljenstvo zamenja barok, romantika razsvetljenstvo, impresionizem romantiko, kubizem nabije, abstrakcija kubizem, novi realizem abstrakcijo: Blaznost galopirajočih zamenjav je tako rekoč neodvisna od moje volje; prepuščeno mi je na izbiro, ali se ji prepustim ali ne, ali se borim za novo, ali se navdušujem za stvari, ki so veljale pred desetletji.

A ko to spoznam, se mi pogled naenkrat obrne v preteklost, v opazovanje lastnih sprememb. Nenadoma postane manj zanimivo odkrivati, kar še ni bilo odkrito, posebno danes, ko je nova avantgarda dognala, da je na novo odkrila že odkrito deželo, da so Schwitters, Tzara, Joyce, Haba in drugi podali model za nekatere današnje inovacije že pred več kot pol stoletja. Sredi vseobčnega divjanja naprej, ko je inovacija prešla v modo, je morda najbolj inovacijsko, šokantno, dadaistično, vrniti se nazaj, v lastno preteklost in v preteklost sveta, odkriti, da med korakanjem naprej in korakanjem nazaj morda sploh ni bistvene razlike, glavno je, da korakaš, da tematiziraš, ker trenutno ni vidno, da divjaš; ne pomeni takšno samoodkritje že hudo skeptičnega razmerja do slednjega korakanja, do razvoja, do pobesnelega samoobnavljanja, ki se nekako izkaže, da sploh ni več samoobnavljanje, ampak ponavljanje natančno istega modela?

In si začne zastavljati novo nalogo: kako izstopiti iz tega že družabno obveznega inoviranja, ki je vrtenje na mestu? Kako priti do povsem novega modela reagiranja? Kako se izločiti iz zgodovine? Kako jo pokončati? Se vrniti tako daleč nazaj, v tako drugo stanje, da bodo v njem veljali zares drugi zakoni in morda niti zakoni ne več, ampak . . . ampak kaj?

Danes smo v začetku tega premišljevanja in iskanja; označuje pa ga vsekakor globoka skepsa, izhajajoča iz hude osebne skušnje, skepsa do samoumevnega avantgardizma.

Naj navedem nekaj lastnih primerov; ilustracija začetnih tez je potrebna.

V otroštvu sem srečen prebiral Milčinskega *Pravljice*, ob izidu jih je dobil v dar moj oče, in obenem sem gledal čudovite Birollove ilustracije. Enako se mi je vtisnila v spomin zbirka pravljic Utve in Mire Prunkove, vsa porisana s secesijskimi vinjetami, z vilami, s pol orientalsko domišljijo fin de siècle. Listal sem po revijah s preloma stoletja, katerih je bilo doma na kupe. Povsod so se valjale Gasparijeve folkloristične razglednice, tepežkanja, sveti trije kralji, zime, dedki s čedrami, kužna znamenja, križi, polnočnice, narodno blago. Pa Smrekarjeve karikature slovenskih književnikov, tolstih buržujev, nočne more. S tem svetom sem zrastel.

Kmalu po dvanajstem letu sem zamenjal otroško društvo, prišel med bolj izobražene, med otroke najbolj aristokratskih slovenskih kulturnikov in ti so me kmalu v fundamentu predelali. Nikoli ne bom pozabil prizora pred izložbo Kosovega razstavnega salona, v pasaži nebotičnika. Razstavljena je bila Šentlova velika slika Hudič preizkuša Jezusa; bilo je kmalu po začetku vojne. Sliko sem občudoval, jasna je bila, razumljiva, ideja dostopna, pobožna; zame prava slika. Prijatelj, ki me je imel rad in ki me je želel prevzgojiti, pa se je pohujševal nad mojo nevednostjo, nad mojim slabim okusom. Edini, ki so zanj veljali, so bili impresionisti, po stenah njegovega stanovanja so viseli Jakopiči, Jame in Sterneni.

Nova šola je obrodila bogat sad in kmalu sem začel z vso strastjo neofita zaničevati Vesnane. Gaspari mi je postal geslo za ceneno ljudsko robo, za nekakšne popevke v slikarstvu, folkloru sinonim za neizobraženost, jasna razvidnost slike znamenje za njeno plitvino. Začel sem uživati v nejasnih meglicah jakopičevskih brez, se sramovati velike reprodukcije Munkácsyjevga *Križanja*, ki je visela v naši jedilnici, ure in ure strmel v reprodukcije Pissaroja in Moneta, ki sem si jih nakupil.

Prav. A ni minilo deset let, bilo je na prehodu v petdeseta leta, ko smo odkrili nov svet: Picassa, Deraina, sredi petdesetih let pa že abstrakcijo, pariško šolo, Mondriana, kmalu zatem Burrija itn. Rafael nam je pomenil sinonim za saharin, za ogaben kič. Nad mojo domačo posteljo je visela dragocena reprodukcija v zlatem velikanskem izrezljanem okviru Rafaelove *Madonne della sedia*. Prvo, kar sem mogel storiti, je bilo, da sem jo sadistično privošljivo razrezal na ozke trakove in jo stlačil v kanto za smeti; enaka usoda je doletela Munkácsyja.

A danes?

Naj pojasnim naravo teh sprememb in meno ljubezni v sovraštvu ter narobe, na Mondrianovi sliki *Kompozicija z rdečim, modrim in rumenim* in z Rafaelovimi *Madonami* na drugi strani.

Stanovanje, v katerem sem stanoval, od rojstva pa do poroke in še čez, je bilo staro, zavito, polno nepreglednih kotov, nejasno, s starim pohištvom, kasni odsev srednjega veka. Želel sem si čistosti, jasnosti, preglednosti, razvidnosti. Wallensteinov portret, meter krat pol metra, bogve katerega mojstra barvna reprodukcija, mi je bil znamenje zgodbe, ki sem jo povrh vsega še slabo poznal, nekaj sem se mučil s Schillerjem, a brez navdušenja. Proč z zgodbo, z literaturo, z negotovimi človeškimi oblikami, v človeka nisem kaj prida veroval, še manj sem mu zaupal, bil sem pripadnik rodu, ki je bil prva realizacija vélike človekove zmage, zato je dobro izkusil poraz te zmage.

Ko sem prvič ugledal Mondriana, se mi je pri srcu zjasnilo. Ta red. Nobenih odtenkov, ki bi jasnost razmerij zabrisovali. Ravne črte, kvadrat, pravokotniki. Vse določeno: do tod in ne dlje! Z zemlje kar naravnost v vesoljstvo: harmonija barv, ki ustreza skladju sfer; in že sem pri Pevsnerju. Le v takem svetu sem zmožen živeti; tu me ne bo nobeden ideološko nasiljeval, vlekel za nos, se skrival v temnih kotih. Nobene zgodbe človeško zgodovinske: odnosi kot taki.

Sliko sem občudoval še in še, pomenila mi je program. In kogar dolgo občuduješ, se ti približa, iz zblizanja sledi ljubezen. Staršem sem svetoval, kako naj pokurijo staro pohištvo, sam sem, v svojo sobo, vnesel moderne elemente, povezal sem se s svojim slikarskim rodом, tudi z nekoliko mlajšimi, z Bernikom, z Jemcem, z Boljkom, njihove slike mi visijo po stenah, zmerom bolj sem se potapljal v novi svet modernizma.

Trajalo je petindvajset let, če računam vrsto faz skupaj, od navdušenja ob prvi povojni abstraktistični Kregarjevi razstavi, Kregar mi je še danes enako pri srcu, zaradi svoje neverjetne lirske poetičnosti, pa vse do pred nekaj leti. A danes?

Sternen, ki sem ga tako spoštoval pri mladostnem prijatelju, me je na retrospektivi odbil; pust je, hladen, akademski, zunanji. Celo Jama se mi je odtujil. Pri Jakopiču me vleče poezija in vizija, strast, razviharjenost, zveza z naturo, torej zelo nemodernistične prvine. A kakor da se Savani umikajo Vesnanom, tistim, ki jih svoj čas še povohati nisem mogel. Obnovljena je ljubezen do Birollove otroške fantastike; celo Gaspari se mi ne zdi več zgolj cenjen. Če je nekdo tako vztrajen v slikanju stereotipov, postanejo le ti nekako moderno mitološki, emblemi nekega časa, priznati mu je treba moč, da se je v čas vpisal; Gaspari je znamenje, Pilon, nedvomno mnogo boljši slikar, pa je komaj znan. Fabianijske hiše so mi spet pri srcu in Jagrove ilustracije. Pred četrto stoletje je bila beseda secesija v mojem rodu sinonim in merilo za slab okus, za avstrijsko podumetnost, zdaj jo pa že nekaj let občudujem, prebiram in gledam vse, kar je findsiečlovskega, od arhitekture nouveau art do Klimta in še nazaj do Gustava Moreauja in simbolistov in Fusslija in Blaka. Gori nova ljubezen. Pa tega ne počnem samo jaz. Meščani kupujejo spet staro pohištvo ali vsaj takšnega, ki ga Meblo proizvaja v stilu nekdanjih dni. Gasparijev album je uspešnica. Morda bomo kmalu izdali monografijo še o Smrekarju, ki sodi med naše največje, a je skoraj povsem neznana njegova radikalna ne le kritika, ampak naravnost kontrateroristična negacija meščanskega, neolitskega, še zmerom našega sveta ter je tako brezprivziva in brezobzirna, da se ga, kot kaže, rajši ogibamo, pretiranca.

In Mondrian? Ne pravim, da je slab slikar. Vse zasluge mu še zmerom priznavam. A me nekako odbija. Njegov red me dela za člen komputerskega sistema, za črtico, za znak. Sam si želim nazaj človeka, ne tistega zgodnje meščanskega, niti baročnega, niti srednjeveškega, čeprav je ta že bistveno boljši; rad bi se priključil človeku tam v paleolitiku pa prečrtal razvoj od neolitika do danes. Torej mit in ritual, sakralni, in povsem drugačna menjava med ljudmi, med ljudmi in svetom. Morda je tudi v Mondrianu neka religioznost, vendar strašna, reducirana, človeka sploščujoča; zgolj še strukturalistično funkcionalistično razmerje med kvantitetami in liki. Da bi ga še ljubil? Ne. Danes sva si nezaupljiva tujca.

Zgodba z Rafaelom je ravno drugačna. Ko mi je visel nad glavo, sem sanjal o corbusierovskem svetu. Danes pa me mihevčevska Ljubljana straši



kot nedopovedljiva mora ravnih ogromnih praznih sten, ki me vse zapirajo v kletasto škatlasto ječo. Tudi Rafael je bil, pred več ko dvema desetletjema, v naših pogovorih merilo za kič; tedaj je od starejših veljal El Greco, manirizem, kajpada. Rafael da je sladek, zunanji, slab psiholog, mehkih oblik, modni slikar. Približno tako sem ga še gledal, pred sedemnajstimi leti prvič v Rimu, Stance. Letos, v berlinskem Dahlemu, pa me je spodsekal, in vzklija je ljubezen, pretresljiva. Vrsta njegovih Madon, manjšega formata, mnogo intimnejših kot po italijanskih muzejih, visi tako rekoč na stopnišču, v majhni, ozki, neugledni hiši, med širokim stebrom in stransko steno. Neugledno mesto, a kot nalašč za mirno, neopazno zatopitev. Vse so si nekam podobne. Ista milina pogleda, nora; drugega izraza ne najdem. Takšno zaupanje v svet, da je že noro. Druge besede ne najdem: prehaja razumnost, logiko, normalnost. Nekoč sem ga imel za najbolj normalnega, danes slutim v njem pobožnost brez meja. V njem samem je nezemska ljubezen, a ne silovita na način subjektivizma, nasilja, samopotrjevanja. Predanost kot taka. In niti ne človeku: svetu, bi rekel. Ozadja sploh niso ozadja. Modro vijoličasto predvečerno nebo je tako čisto, tako nebeško, da vleče vase, da je merilo, ob katerem edinem se smemo meriti, Madone pa so popolnoma v skladu s to neznansko globino neba.

Tako se je zamenjala še vrsta mojih ljubezni; je pa hkrati res, da so nekatere slike ali nekateri slikarji ostali, ni se jih dotaknila korozija časa.

Recimo Georges La Tour. Prav pred dvajsetimi leti sva se sprijateljila, v muzeju normandijskega mesta Rennes, kjer je imel veliko razstavo. Religiozna globina njegove predanosti svetu pa mi je postala do kraja jasna šele letos, spet v Dahlemu, ko sem zagledal eno njegovih zgodnjih, bi rekel ultranaturalističnih slik, dva starca, slika je povsem novo odkritje in nabavka; tedaj se mi je zjasnilo: njegova mistična pobožnost ni kar tako, ampak rezultat skrajnih naporov, reakcija na mladostno baročno novoveško divjost, na skrajno skeptično pierrebaylovsko surovo gledanje na ničvredni svet.

Ničesar ni izgubil Klee. Ta že pred leti ni bil samo mondrianovski. Poet skrivnosti, neznanosti, šifer, ki pa se ne vračajo v sistem koda; njegove šifre so na meji sakralnosti, segajo na vzhod in od vzhoda v religioznost, stran od geometrije.

Manj pri srcu mi je, recimo, Chagall; vrag vedi, zakaj. Pa Moore, ki sem ga nekoč nemalo občudoval. Pridobiva Max Ernst. Cézanne me zmerom znova porazi, takšna moč je v njegovih podobah; kot da bi sam konstruiral svet. V Rodina sem se zaljubil, ko sem pred tridesetimi leti kupil na Dunaju pozneje tudi pri nas prevedeno knjigo o njem; krasile so jo bogate reprodukcije. Pozneje se mi je zdel presentimentalen, lani v Parizu pa sem spet začutil veličino njegovega skladja, kakršno bi si tudi sam želel doseči. Kar sem ocenjeval malo prej za sentimentalno, mi je bilo zdaj vrhunski dosežek moči, ki zna sama sebe zmehčati do nežnosti; a za nežnostjo ostaja veljavna mogočna energija. Nekoč mi je bil tuj nemški ekspresionizem, letos so se mi odprle oči zanj. Nekoč mi je bil pergamonski oltar prebaročen, prezunanji, letos sem odkril njegovo grandioznost. Preden sem jih videl v originalu, so se mi zdeli Monetovi *Lokvanji* delo premedle, pootročene starčevske inspiracije, od predlanskim naprej pa so se mi zadržali s svojo neujemljivo nežnostjo v srce. Nekoč nisem imel za nemško romantiko nobenega posluha; letos sem pred Casparjem Friedrichom obnemel, morje z galebom, samotni gorski križ nad meglami, razvaline samostana, kako skrivnostne in intenziv-

ne slike! Včasih sem zrl na srbsko in grško srednjeveško slikarstvo z zanimanjem, a nič več; odkar sem ga lahko gledal ure in ure po samostanih Athosa, me je prevzelo kot malo kaj, takšen zagon je v njem, takšna trdnost, zvezana z vero; ko bi čutil sam vsaj delček tega realnega zanosa! Grške antične vaze so mi še danes ideal elegance, Plava džamija carigrajska ideal svetlobe, kordovska džamija ideal nerazrušljivosti ali barcelonska gaudijeva neogotska katedrala ideal sanjske vizije. Turner je še zmerom tista nedosegljiva meja med razkrojem sveta in prehodom vanj; tisti hip, ko se svet še ni razblestel v nič, a ko je že izgubil trdne konture naivne zanesljivosti. Sainte Chapelle zmerom znova očara in več, odstira religiozno čustva, sicer skrita in onemela. Če bi vedel, kaj je to dom, bi si izbral Chartres za hišo, v kateri bi se zmozel odpovedati vsemu, sebi najprej, a ne onemu višjemu, ki sije iz njegovih sten, iz njegovega gostega odrešujočega ozračja. Pa Reims. Pa arhitektura Lucce. Pa Rembrandt, nenehna, nezatajljiva ljubezen. Pa Piter de Hooch, Vermeer; pa Chambord s svojo fantazijsko arhitekturo; ob njegovem vznožju, po njegovih strehah sem moral nagibati steklenko belega sladkega vina iz Sologne, v Delftu pa je bila potrebna ponižna tišina.

Naj ustavim to galopirajoče naštevanje. Ne gre zanj, spiski ljubezni in prijateljstev in občudovanj in izdaj in ohladitev in odporov bi bili metrski, brez konca, toliko je lepot, s katerimi nas je povezala svetovna kultura. V tem našem pogovoru naj bi poudaril drugo stvar.

Slike in kipi in stavbe in ekloge in fuge in miniature živijo zame kot živi ljudje, čeprav vem, da bom tako dolgo usran kulturnik, dokler ne bodo ljudje važnejši od njih. Zares? Kakšni ljudje? Kaj mislim z besedo človek?

Razumljivo je, da bom srečnejši ob pogledu na kip iz Lepenskega vira kot pa ob srečanju z znanecem, praznim, institucionaliziranim, trgovskim, snobovskim. Kaj bi z njim? Ne čutiva se človek s človekom, le razum z razumom, vloga ob vlogi. Za magično masko z Bismarckovega otočja, za južno-ameriškim obrednim monumentalnim kipom slutim svet, veličasten, žrtve, ljubezni, zavezanosti, skrivnosti; za površnim znanecem nič. Slike, kipi so mi vhod v svet, znanec zabita vrata, stena brez odprtin. Dokler bo tako, bom bežal v umetnost, saj bom v nji naletel na edina — ali na redka — okna, skoz katera lahko uhajam današnjemu državnoznanstvenemu, blagovnoinstitucionalnemu, povnanjenemu funkcionalističnemu zaporu. Zato jih ljubim, umetniška dela, ker v njih srečujem svet od onkraj, neuporabljivi, sveti, skoraj sveti. A sem obenem nesrečen. Reči vendar ne bi smele zamenjavati ljudi.

Ko bi se srečal s sočlovekom, bi moralo najino razmerje vzleteti od napetega predajanja; v njem bi moral zaznati svoje bistvo, boljši del sebe, tisti svet, ki ga najdevam, simboliziranega, v umetnosti. Zastaviti bi se moral zanj, on zame. Skupaj bi morala goreti kot plamen v počastitev veličine sveta. Kadar so ljudje, v občestvu, tako žarijo in goré, tedaj stopi v umetnost v drugi plan. Rêklo: inter arma silent musae razumem tako: kri je več od misli, ugodnejša, bolj zavezljiva. Ta kri je danes spravljena na inštitutih, krvodajalskih, je le predmet znanosti, pomoč: v boleznih, vse z namenom čim daljšega preživljanja tega našega životarjenja. Danes je, priznam, edina kri, v umetnosti. Vendar,

odpira se mi vprašanje: v pretekli, ki se ji odpira in jo posedanjam, v Botticelliju, v Filipu Lippiju, v perzijski miniaturi, v sèvrskem porcelanu, v Agamemnonovi grobnici, ali tudi v današnjji?

Nismo pridrsali do roba človeškega in svetovnega, ne izgublja avantgardna umetnost odnosa do življenja in smrti, ga ne zamenjuje za funkcionalna razmerja, za členjenje v sistemu koda? Je prestop od abstrakcije, geometrizma, ambientalnosti v novi, v magični realizem, v groteskni verizem ponovni vstop v svet, ali pa le skrajno zavzeto, a vendar neuspelo trkanje po zaprti kroglji sveta?

Zadošča odkritje lastne — in svetovne — zgodovine, kot sem omenil v začetku, ali pa je potreben še radikalnejši korak: znova navrtati ledeno kroglo, poklicati iz nje kri in bolečino in smrt in življenje? Najti v sebi, nekje, okrog sebe, pri drugih, to moč, da se bo ječa naša današnja odprla, zidovi počili, apokaliptični potres podrl varno gotovost kock in kvadrov in da bo iz nje brizgnil sok najvišje energije, kakršen je brizgal, čeprav skrajno umerjeno, disciplinirano, obvladano, pobožno pri Pierru della Francescu ali v gotskih Marijah ali pri Noldeju?

Esejistični zapis ob razstavi Junijcev

(ljubljska Moderna galerija, julija—avgusta)

»Ne vizija sveta, ampak svet realitet«

El Lisicki

»Kakšno sporočilo nosi ta umetnost, ki se igra z nami, s katero se mi igramo, čeprav brez pravil ali skrivnih naporil?«

Oto Bihajli Merin

Igor
Gedrih



1. *Namesto uvoda.* Zapis o Junijcih se je porajal ob razstavi, kot spontan odziv na sedanji trenutek tega, kar letošnja prireditev prinaša v svoji razsežnosti. Refleksije ne govorijo le o razstavi, s čimer bi bile omejene možnosti bolj sproščene asociativne odprtosti. To pomeni, da so sprožilo in dotikališča pogojena tukaj in zdaj, vendar brez zavezujoče omejitve zgolj na razstavno gradivo in tudi ne zavezujejo razmišljanja le v okviru poiskusa kritične presoje. Slednje bi bilo gotovoda več kot umestno v izčrpni kritični strnitvi, toda vedno bolj se utrjuje misel, da je smotrni kritični pristop možen *ne zgolj* kot odsev sedanjega razstavnega trenutka, marveč kot analitična sintezna podoba tega, kar so Junijci (oz. konstantni del) podali od 1969. pa do danes. Potemtakem: zakaj torej ne bolj ali manj prosta refleksija?

2. *Odprtost.* Vpadljiva posebnost razstave: 136 umetnikov s sila široko oblikovano kreativnostjo glede na tehniko, stil, zamisli in ideje; glede na kombinacijo izrazil. Seveda je že pri obsegu razstave jasno, da tolikšna mno-