

A V T O R J I N K N J I G E



Ivo Antič

DIALOG MED BESEDNIM
IN LIKOVNIM EROTIZMOM

Knjiga Andreja Medveda *Poetike osemdesetih let v slikarstvu in kiparstvu* je izšla (Edicija Artes, Obalna galerija Piran) leta 1991, a danes ni nič manj vredna pozornosti, in sicer kot redkost v slovenskem založništvu, saj gre za zbirko sprotnih, celo desetletje zajemajočih likovnokritičnih recenzij, kot tudi s svojo tehtno problemsko opredelitvijo. V knjigi predstavljena problematika, namreč zasuk v likovni umetnosti osemdesetih let, je v znatni meri še aktualna tudi v začetku devetdesetih, čas od izida in od ustrezne razstave (Milje pri Trstu, Obalne gal. Piran, Moderna gal. v Lj.) v izboru istega avtorja pa obenem že omogoča nekaj »odmika«, ki ni odveč pri širšem pregledu nad zadevnim »materialom«.

Najprej nekaj zunanjih formalnosti. Knjigo določa dizajn kataloško-albumskega tipa (večji format, kvaliteten papir, slikovno gradivo), pri čemer gre za izrazito dvodelnost: prvi del obsega 41 člankov, drugi 37 barvnih reprodukcij (celostranskih). Na prvem zavihku ovitka platnic je s fotografijo in z zgoščenim bibliografskim zapisom predstavljen avtor. Ob teh formalnostih kaže navesti nekaj pripomb. Publikacija je brez paginacije in brez kakršnegakoli pregleda vsebine. V tekstovnem delu so črke časopisno drobne in pri tem stisnjene (podaljšane vertikalno), kar v širokih dvokolonskih nizih predstavlja izredno optično nefunkcionalnost in odbijajočo obremenitev. Izbor reprodukcij se ne ujema ne s številom ne z zaporedjem člankov ali obravnavanih avtorjev. Reprodukcijske predstavljajo le nekaj izbranih likovnikov slovenskega nacionalnega korpusa (izjema je hrv. slikarka Nina Ivančić), pri čemer je kiparjem namenjena le približno četrtnina prostora. Pred reprodukcijami je kot moto naveden citat (v fr. originalu) iz Barthesovega *Carstva znakov* (tako Medved, čeprav je v slovenščini beseda »carstvo« menda predvsem rusko konotirana; ker pa Barthes v omenjeni knjigi govori o Japonski, bi bilo potemtakem ustrežnejše »cesarstvo« ali pa kar »imperij«). Citat naj bi »opravičil« specifičnost izbora reprodukcij; Barthes namreč dokaj neoprijemljivo pravi, da (v njegovi knjigi) tekst ne »pojasnjuje« slik, slike pa ne »ilustrirajo« teksta, marveč naj bi šlo le za medsebojno prepletanje, analogno s »perte de sens« v zenovskem satoriju. Barthesova knjiga je opremljena z bogatim slikovnim gradivom, ki je povsem določeno z vsebinskim kontekstom, četudi ne gre za dobesečno »ilustrativnost« in »pojasnjevalnost«; slednjima bi se bilo mogoče izogniti le s popolno odsotnostjo slik, to bi bila tako rekoč prava analogija »izgubi čutov«. Zdi se tudi, da je sistematično šokantna zenovska »fluidnost« s svojim asketizmom bližja avantgard-

nemu konceptualizmu in minimalizmu šestdesetih in sedemdesetih let kot pa trans-avantgardni »novi podobi« osemdesetih, za katero se v svoji knjigi zavzema Medved (Barthesova knjiga je izšla leta 1970, v času torej, ko je bil zen še med aktualnimi referencami neoavantgarde). Medved se v svoji pisavi včasih tudi odmika od pravopisne norme (prej, travmatično, hermenevitično...).

Seveda Medved ni »navaden« umetnostni zgodovinar in likovni kritik, saj je tudi filozof, pesnik, prevajalec in galerist. Ob tej širini delovanja se ponuja vprašanje, kaj npr. filozof in pesnik išče v likovni umetnosti. Kot odgovor se kaže hipoteza, da filozof (ljubitelj modrosti) odkriva »modrost«, pesnik pa »poezijo« – ali vsaj njune sledove. Medved torej kot filozof in pesnik pristopa k likovni umetnosti z nasprotnega, besednega, literarnega brega, se pravi, da s svojo pisavo na robovih likovnih del prakticira specifično ubeseditveno meditacijo, spodbujeno z likovnimi fenomeni, s katerimi skuša razvijati »dialog«. Pri tem gre za refleksijo likovnih fenomenov, hkrati pa tudi za določeno avtorefleksijo filozofsko-literarne prakse, četudi slednje v glavnem zgolj implicite. V tem smislu se zdi zgovoren naslov knjige, saj natančno določa njen poglobitveni problemski krog: gre predvsem za poetike (ne za trende, stile, smeri..., čeprav »poetike« seveda zajemajo tudi te) v določenem časovnem obdobju, in sicer v slikarstvu in kiparstvu v temeljnem pomenu obeh besed (avtorja namreč ne zanimajo t. i. inštalacije, ambientalni objekti in podobne »razosebljene« manipulacije).

Zlasti v današnji »dobi svetovne slike« (Heidegger) je dialog med literaturo (filozofijo) in likovno umetnostjo tako rekoč »neprestano aktualen«. V dvajsetem stoletju so iz tega »epohalnega dialoga« nastali celo različni zvrstni »hibridi« (film, strip, konkretistično-vizualna poezija ipd.), kakor da bi šlo za nekakšen povzetek ali svojevrstno radikalizacijo pradačnih, celó arhetipskih interakcij med pis-avo in ris-avo: prve piktografije, grški pojem »grafein« ali arabski »rasm« s pomenskim obsegom *risati* in *pisati*, Horaceve primerjave (ut pictura poesis..., pictoribus atque poetis...), Simonidova (slikarstvo je nema poezija, poezija je govoreče slikarstvo) in Leonardova »definicija«, Pongsova oznaka poezije kot »bildschaffende Extasis« itd. Teh nekaj elementov za skico diahronične in sinhronične širine vzporejanja t. i. »sisters arts« je seveda treba soočiti s »kontrapunktom«, ki ga predstavljajo analitične izpostavitve njune temeljne drugačnosti (zlasti Lessing). Zdi se namreč, da ravno »zbliževanje« med literaturo in slikarstvom v svojih najbolj radikalnih konsekvencah razkrivajo njun tako rekoč izvorni »medsebojni razcep«, se pravi, da se kakršnokoli »idealno sožitje«, kakršnakoli neproblematična »dvotirnost« vedno znova izmika v splošno krizno shizoidnost eksistence in njenega vpisovalskega duk-tusa. Četudi je Medved v nakazanem »vmesnem položaju« med dvema medijema, taka »nihajoča« pozicija pa vključuje tudi določeno »prednost« dvojnega izmikanja (*Po poti vrnitve po poti bega* je naslov njegove prve pesniške zbirke iz leta 1969), mu seveda ne gre za vključevanje v t. i. komparativno estetiko, temveč za drugačno, izrazito osebno zastavljeno refleksijo.

Ta refleksija je utemeljena na širini in avtentičnosti Medvedovih razgledov zlasti po »klasičnih« novoveških evropskih kulturah: francoski, nemški, italijanski. V tem obzorju so Medveda posebej pritegnili nekateri misleci in ustvarjalci, ki jih je tukaj seveda mogoče le približno (tudi po podatkih zunaj zadevne knjige) naštet: Nietzsche, Heidegger, Artaud, Bataille, Freud, Lautréamont, M. de Sade, Pasolini, Buñuel... vse do strukturalizma, »podaljšanega« s psihoanalizo (Derrida, Deleuze, Kristeva, Barthes, Lacan...). Že po teh imenih je razvidno, da gre za tako ali drugače »problematične«, v glavnem ne povsem običajno etabrirane, celo provokativne in subverzivne avtorje, s katerimi je Medved markiral »operativno polje«

svojega ukvarjanja z literaturo in likovno umetnostjo. Čeprav se Medvedovi zapisi razpenjajo med dvema Dušanoma (Tršar, 1978 – Kirbiš, 1990), so nekateri drugi ustvarjalci zanj očitno še bolj zanimivi in reprezentativni. Tak je npr. Živko Marušič, o katerem je v knjigi največ zapisov; prvi, na začetni strani, je iz leta 1978 in vsebuje značilne izjave, ki zgovorno uvajajo v Medvedov pristop k novemu pojmovanju likovnosti:

»Pred nami so podobe, ki jih gledamo in beremo v dveh pomenskih ravninah. (...) Oblike, barve in naslikani dogodek so zunanji predmeti; njihov pomen moramo iskati v sublogični shemi, kamor nas še posebej sili perspektiva. Pod površinsko različnostjo se razkrijejo odnosi, ki nam pomagajo razumeti zunanje učinke, sp. efekte vsiljenega smisla. Naiven gledalec vidi in bere le površino slikovnega telesa, ki je na ta način skrčeno na platno, na ekran. Njegovo razumevanje je ujeta v sistem likovne govorice in širše: v ideologijo kulturnih vrednot. V takšnem branju pa slika vedno nastopa le kot del umetnostnega koda – organizma – ali zgodovinske mreže.

Kako torej stopiti v notranjost, v telo slikarstva? Kako prodreti v njegovo avtonomnost, v pristen govor slike? Vsekakor z ustreznim branjem, ki dešifrira njeno površino in globino. Tradicionalno gledanje je enosmerno, dobesedno, in ulovi le videz, privid zastora; (...) Notranji tekst slike odkrije šele simbolno branje, ki ga naiven gledalec ne pozna, saj je simbolni red tuj mišljenju, ki vztraja pri očitnosti podobe. Zato je treba preskočiti, odriniti tradicionalne načine gledanja, ki so vneseni v našo zavest od zunaj: mehanizme umetnostne zgodovine, določenost in urejenost likovnih segmentov, vrednote in fetiša naše kulturne utemeljenosti. Potrebna je subverzija, ki nas vodi globlje v elementarnost slikarstva, pa tudi k novemu načinu vida in mišljenja. (...)

Vloga slike je torej v introspekciji, ki je vedno dialoška in nikoli ni obstajala zunaj vezi avtor-in-gledalec. V robu tega slikarstva se oblikuje naš temeljni odnos v dvogovoru, ki je naš lastni govor: odboj slikovnega in našega telesa.

Ko vid odstre opno neposredne, operative ravnine, ki že v predstavljenem dogodku razbije vsak poudarjen smisel, stopimo v simbolni prostor. V njem se odlučijo konotativni pomeni, ki so priplepljeni na sliko in v naš pogled. Šele zdaj se začne pravo gledanje; brez mask in pretiranih artikulacij. Začne se vdor v telo slikarstva: vraščanje, priključevanje v micelične izrastke, v množico impulzov za sliko in v naši podzavesti. Simbolno branje, to mikroskopsko delo, ki razblini optično prevaro, je torej edino pristno in ustrezno branje, saj kot zrcalo združi raztresene segmente vida in slikarstva v novo celoto. (...)

Brazde, reže in odprtine v platnu so erogene točke, ki žarijo in vzbujajo poželenje.« (cit.)

Obsežnost gornjega citata upravičujejo nekateri elementi v njem, ki spodbujajo k dodatnemu razmisleku. Medved zastavlja nekakšno dvojno branje ali pravzaprav gledanje in branje slike, pri čemer je prvo bolj tradicionalno, drugo – kot iz literature prevzet pojem – pa novejše, globlje, ustrežnejše. Na podlagi tega se kaže tudi delitev na običajnega, naivnega gledalca, ki mu je dostopna le površina »slikovnega telesa«, in na drugega receptorja, ki pa je predvsem bralec in očitno prav nič naiven »vdiralac« v izrazito erotično konotirano telo slike, razdeljene na zunanji in notranji tekst. Erotičnost telesa slike in telesa človeka je »izenačena« simbolično, saj gre, kot poudarja Medved, za »simbolno branje«. Zgolj simbolična erotičnost pa se zdi po svoje problematična, saj se približuje fetišizmu. V smislu te pripombe kaže navesti še začetne stavke iz članka *Andraž Šalamun, 1980*:

»Konceptualizem je mrtev; prav tako predmetna in abstraktna umetnost.

Nasproti strogi, premišljeni gradnji slikarstvo znova poudarja subjektivnost in spontanost. Pomemben je odklon od estetskega učinkovanja, premagovanja površine, zavračanje simbolov in fetišizma ter vrnitev k primarnim, imanentnim izraznim sredstvom. Umetnost postaja vse bolj »materialistična«; in takšne so tudi slike Andraža Šalamuna, kjer se znova uveljavlja barva in tekstura grobo tkane, negrundirane jute.« (cit.)

V istem problemskem krogu, namreč v krogu »nove podobe«, se izpostavitve simbolnega branja kot edino pristnega in ustreznega ter hkratno zavračanje simbolov in fetišizma s poudarkom na materialnosti slike (prim. tudi t. i. »haptični pejzaž«, ki ga Medved definira pri E. Bernardu) kaže kot določena divergentnost. To je zaslediti še ponekod. Medved v gornjih citatih pravi, da je za »simbolno branje« notranjega teksta slike potrebno odriniti tradicionalne načine gledanja. Novo slikarstvo »je torej stilistična reakcija na formalizem sedemdesetih let, razbitje znakovnega hermetizma« (cit. čl. *Nova podoba – prvi komentarji*, 1981), zdaj slikar »slika tisto neosebno, podzavestno: genetični spomin slikarske prakse. Čeprav to še ne pomeni, da je slikar indiferenten, impersonalen. (...) Podoba je očitna, vidna in hkrati nótranja, imaginarna. Toda nikoli ni odblesek, zrcaljenje, odbojna slika ogleдалa. Zato ne dopusti distance, premisleka, stališča, temveč zahteva takojšnji, impulzivni spoj; identiteto.« (cit. *ibid.*). »Nova podoba« naj bi bila torej nekaj posebnega, njeni elementarnosti ne ustreza običajna »kritična distanca«. Tudi prejemnik se namreč znajde pred izzivom te elementarnosti, kar poklicnim kritikom ni všeč, zato so se novemu slikarstvu začeli posvečati misleci in pesniki, kot poudarja Medved v članku *Milan Erič*, 1983. Gre torej za »neosebni individualizem« elementarne impulzivnosti tako pri avtorju kot pri prejemniku, kar Medved utemeljuje s sistematičnim sklicevanjem na pisce, ki mu ustrezajo, pri čemer uporablja obilne citate in številne citatne sintagme, ki postajajo nekakšne ključne formule njegovega ponekod že dokaj hermetičnega, visoko intelektualnega diskurza, očitno podprtega z določenimi kulturnimi vrednotami in poznavanjem umetnostne zgodovine. Brez kulturne utemeljenosti ne morejo biti niti ustvarjalci, saj je za novo slikarstvo značilna prav citatnost v sintetičnem izrabljanju »preseženih« dosežkov avantgard dvajsetega stoletja. Kljub poudarjanju elementarnosti transavantgardne »nove podobe« Medved v njenem okviru govori tudi o hipermanirizmu (članek *Hipermanirizem*, 1986), pri čemer je mogoče reči, da njegova lastna pisava razvija svojevrsten (stilistični) manirizem. Ob zavračanju mimetičnosti, ob antinaturalnosti in subjektivizmu, ki sega do avtoafektivnosti »nove podobe«, Medved tudi ugotavlja, da »je sodobno slikarstvo tako različno in raznoliko, da moramo govoriti o nacionalnih in geografskih posebnostih« (cit. članek *Miran Erič*, 1983). Tako za primorska avtorja Marušiča in Šalamuna pravi, da »sta izrazito mediteranska, blizu Italijanom« (cit. članek *Podobe – immagini*, 1981), pri severnjakem Kirbišu odkriva psihoanalitično melanholijo, tesnobo, žalost, »krajino, s katero je tako odločno vezan (Frankolovo)« (cit. čl. *Dušan Kirbiš*, 1990), pri Emeriku Bernardu ni mogoče spregledati istrske »determiniranosti« njegovih slik kot tudi ne racionalnih elementov v njegovih slikarskih raziskavah. Bernard v enem od svojih razmišljanj izrecno pravi, da slikarstvo ne more obstajati brez »iluzionističnih priokusov«, naj je to komu všeč ali ne (to misel citira Medved v članku *Emerik Bernard*, 1989). Ob Bernardu kaže omeniti poseben pomen, ki ga Medved pripisuje delu tega ustvarjalca, saj mu je posvetil monografijo (1988), v omenjenem članku pa zastavlja novo veliko trojico slovenskega povojnega slikarstva: za splošno veljavnima Pregljem in Stupico naj bi prišel Bernard. To je seveda naperjeno zoper Janeza Bernika, ki je za mnoge povsem samoumevno »tretji člen«. Bernik je v osemdesetih letih izvedel monumentalni

obrat v močno sporočilno figuraliko, s čimer je dosegel široko, pohvalno odmevnost pri vrsti markantnih strokovnjakov, za Medveda pa tako rekoč »ne obstaja«. Omenja ga le v navedenem članku o Bernardu, kjer izvede določeno subverzijo zoper institucionalni primat njegove slike, ki je bistveno različna glede na Bernardovo. Po Medvedu je Bernikova slika nekakšna prevara, ki po slikarski zgodovini krščanstva le ponavlja formalno svetost dogodka brez resničnega pasijona, Kristusovo telo je v svoji poimanjkljivi pristnosti prazno, barva je erozivna in plitka, smrtni obred razparceliran v ločene segmente. Aktualna Bernikova faza, intenzivno konotirana s problemskimi krogi (srednjeevropskega) krščanstva, pri čemer gre tudi za elemente »nove podobe« (hitri, eruptivni zapisi, severnjaško ekspresivna, »grda« figuralika...), je za Medveda očitno premalo »malerisch« (ena od Medvedovih »formul«, preveč siromašna v svojem »gotškem«, tako rekoč inkvizitorskem asketizmu, ki ne omogoča pravega, sproščenega, igrivega uživanja v erotičnem telesu slike, čeprav je pri vsem tem za publiko veliko dostopnejša in v luči geohistorične usode kolektiva pomenljivejša od Bernardovega hermetizma, ki mu seveda ni mogoče odrekati markantnosti.

Kaže se torej nekoliko pomuditi ob vprašanju igre in užitka (ugodja). Medved v svoji knjigi pravi, da je v novem kiparstvu »prišlo do bistvene spremembe, saj je grozo in trpljenje obujanja-stvari-na-novo zamenjalo veselje igre ter sproščena ustvarjalnost; brez patosa in tragičnih predznakov. (...) V tem spoju, združevanju avtorja-gledalca je znova obujena želja in užitek in pa erotičnost, ludizem.« (cit. čl. *Podobe novega kiparstva*, 1982, podčr. M.). Gre torej za zvezo ustvarjalca in prejemnika v smislu specifičnega tekstualnega hedonizma, za katerega je Barthes napisal nekakšen »katekizem« z naslovom *Le plaisir du texte* (1973). V enem od fragmentov pri koncu te knjižice se Barthes zavzema za materializacijo tekstualnega ugodja, namreč za to, da bi tekst postal predmet ugodja kot vsi ostali (hrana, vrtovi...), pri čemer vključuje tudi moment perversije; treba je uničiti lažno opozicijo praktičnega in kontemplativnega življenja, kajti ugodje v tekstu je usmerjeno proti razdvajanju teksta (je potemtakem neprimerno razdvajanje teksta na njegovo notranjost in zunanost?). Tako Barthes izrecno utemeljuje estetiko (uporabnikovega) ugodja, za katero tudi predvideva, da bi verjetno imela velikanske, celo rušilne posledice. Ob vsem tem kaže pripomniti, da se zdi povsem nemogoče izenačiti tekstualno ugodje z npr. gastronomskim; ugodje (in užitek) v literarnem in likovnem tekstu je zmeraj opredeljeno z določeno utopičnostjo in simulativnostjo, umetnostni produkti so artefakti v smislu simulakrumov. Ali rečeno nekoliko groteskno: konkretno »materialistično« desimbolizacijo tekstualnega ugodja bi lahko izvedla le fetišistična perversija žretja slik (knjig) ali »spolnega akta« z njimi; kvečjemu je še mogoče dopustiti možnost realne erotične naslade v požiganju knjig ali slik (biblioklazem, ikonoklazem), to pa seveda ni nič manj patološko. Morda je Berthesov tekstualni hedonizem v zvezi z dvoumnostjo v francoščini (podedovano iz lat.), saj »sens« lahko pomeni čut, čutilo ali tudi smisel, razum, se pravi, da je razum senzualno determiniran, torej je dvoumna tudi sintagma »perte de sens«. Materializacija ugodja v spoju avtor-gledalec, o katerem govori Medved, pa bi lahko pomenila tudi konkreten spolni stik med ustvarjalcem in prejemnikom (v različnih spolnih kombinacijah)...

V gornjem citatu iz Medvedove knjige sta omenjena tudi veselje igre in sproščena ustvarjalnost. Glede na to je značilen Medvedov članek z naslovom *Od »potujitve« k »igri«*, objavljen v *Delu* 10. julija 1992, se pravi eden od tistih zapisov, s katerimi Medved nadaljuje družbeno uveljavljanje »nove podobe« in svojih tez ob njej tudi v devetdesetih letih. Omenjeni članek se nanaša na pregledno razstavo

Zmaga Jeraja v piranski *Mestni galeriji*; ob tej razstavi Medved reflektira avtorjev obrat od mračnega eksistencialističnega slikarstva k optimizmu in igrivosti z barvitostjo nabitih slik. Medved ugotavlja, da pri pojasnjevanju tega Jerajevega obrata ne zadošča umetnostnozgodovinski pristop, zato uporabi filozofsko obravnavo in navede Heideggrovo »igro sveta« kot rešilno nadomestilo za nietzschejanski nihilizem. In pravi: »Igra je s svojo spontanostjo nasprotna nihilizmu, pa tudi vsakemu višjemu redu. Ko torej govorimo o igri kot simbolu umetnosti, mislimo na njeno breztemeljnost: na njeno izvirno utemeljenost v igri, ki nima temelja, substance. Igra je spontana, nezavedna svoboda, ki je brez-ciljna in ne-smiselna prav zato, ker je neskončna odprtost možnosti.« (cit. nav. čl.). Ob tem se vsiljuje nekaj pomislekov. Ker (ustvarjalna) igra verjetno ni isto kot kakšno infantilno igračkanje, so za vsako pravo igro zavezujoča določena pravila, ki so običajno celo izredno stroga, s tem pa je igra ritualno zavezana nekemu redu, ki omejuje njeno »svobodo« in »neskončno odprtost možnosti«, za človeško prakso zaprtih vsaj s smrtjo (pri srednjeameriških Indijancih so se igre z žogo končevale s pobojem zmagovalcev, cele vrste »manjših« determinizmov pa seveda niti ni treba omenjati; umik iz ene determiniranosti je pač zgolj zamenjava z drugo). Človeško eksistenco prav po Heideggro določa »skrb« (omenja jo tudi Medved v čl. *Dušan Kirbiš, 1990* v obrav. knjigi); preprosta izkušnja pove, da je po vsaki »igri« ta skrb še večja. Možno je tudi reči, da je igra, ki nima temelja, ravno tako breztemeljna kot nihilizem, ki tudi nima substance (njegova »substanca« je nič), torej je breztemeljna igra zgolj drugo ime za nihilizem. Seveda ime, ki dopušča nekaj več vredine kot pojem »nihilizem«; ta pač v evropskem kontekstu na splošno pomeni neko ubijajoče mračnajaštvo. Sicer pa je »igra sveta« (ne glede na to, kako jo razume Heidegger) utemeljena na »zločinu sveta«, zato je logično, da se tako ritualna igra kot svobodna igrivost »neomejenih možnosti« v določenih primerih lahko razkrijeta kot zločinski mehanizem ali infantilno, pubertetniško zločinstvo.

Ni pa igrivost značilna le za »novo podobo« osemdesetih let. Že med dokaj suhimi strukturami neoavantgardizma in konceptualizma šestdesetih in sedemdesetih let so bili navzoči elementi ludizma in karnizma, ki sta postajala vse očitnejša. To je bil tudi čas t.i. svetovne seksualne revolucije, »otrok cvetja«, s psihoanalizo »podaljševanega« strukturalizma, (levičarskega) liberalizma, modernizma. Osemdeseta leta pomenijo obrat: reaganovski neokonservativizem, aids (ki je »nokavtiral« seksualno revolucijo kot nekoč sifilis renesančni in findsiećlovski »libertinizem«), razkrivanje polpotovskih strahot, lakota v Afriki, »neskončni« vojni v Afganistanu in Iraku ter naposled – ob dvestoletnici francoske revolucije – padec berlinskega zidu kot uvertura v sovjetsko razsulo, ki so ga kitajski komunisti s pokolom svojih upornikov zadržali »onkraj zidu«; v Jugoslaviji je to desetletje potitovske vse bolj zmedene tišine pred viharjem. Začetki Medvedovega mišljenja in pesnjenja segajo v čas neoavantgardizma in prav elementi ludizma s karnizmom vzpostavljajo zvezo z igrivim hedonizmom, ki ga Medved poudarja pri »novi podobi«. Pri tem se zastavlja vprašanje, koliko izpostavljanje nekakšnega veselega, vseh determinant osvobojenega tekstualnega erotizma še ustreza vse bolj spremenjenim kronotopičnim kontekstom osemdesetih in devetdesetih let. Zdi se, da temperamentni apriorizem v poudarjanju »čiste umetniške umetnosti« brez kakršnekoli mimetične »odraznosti« ne daje dovolj možnosti za odgovor, ki bi temeljiteje zadoščal – zlasti ne danes, ko ni več nekdanjih potreb po zaščiti umetnosti pred primitivnimi ideologijami. Če že je možna kakšna »svoboda« umetnosti, potem bi šlo kvečjemu za svobodo znotraj vseh možnih determinant, ne pa »nekje« zunaj njih. Koliko so različne determinante ugodne ali vsaj znosne, je seveda posebno vprašanje. Vseka-

kor se svojevrstna determiniranost kaže tudi v tem, da Medved v knjigi uporablja predvsem oznake, kot so: nova jugoslovanska slika, prva jugoslovanska slikarska transavantgarda, vodilni predstavniki novega jugoslovanskega slikarstva – pri tem pa govori (z redkimi hrv., musl. in drugimi tujimi izjemami) v glavnem o slovenskih umetnikih.

Medved v zvezi z »novo podobo« večkrat omenja tudi njeno ekspresivnost (»individualna ekspresija«, »Danes je slikarstvo neposredna ekspresija,« cit. čl. *Andraž Šalamun*, 1981). Nekateri kritiki »novo podobo« z njeno obnovljeno figuralko označujejo kot neoekspresionizem. Boris Paternu je že v poeziji slovenskega povojnega modernizma petdesetih in šestdesetih let videl novi ekspresionizem (z elementi nadrealizma in »neobvezne dadaistične igre«, cit. *Slov. knjiž.* 45–65, 1967, str. 172); pri tem je omenil navezovanje na predvojnega ekspresionista Boža Voduška (še več: danes je v povojnem modernizmu najti tako rekoč vse elemente predvojnega ekspresionizma, se pravi sledove Kosovela, Antona Vodnika, Kocbeka, Jarca, Oniča z njegovo »zajčevsko« grozljivo in odvratno groteskno metaforiko, vse do Balantiča; koliko gre pri tem za dejanske »vplive« in koliko za spontane vzporednice zaradi sozvočij v kontekstu, je seveda problem zase). V opusih vodilnih slovenskih povojnih slikarjev (Pregelj, Stupica, Mihelič, Bernik, Huzjan...) je mogoče videti svojeke oblike »obnovljenega« ekspresionizma. V nemški »novi podobi« so zveze z ekspresionistično tradicijo še posebno razvidne. V smislu povedanega se ponuja vrsta argumentov za tezo, da je ekspresionizem (v nekoliko širšem pomenu) najbolj značilna smer v umetnosti dvajsetega stoletja, pri čemer ga je mogoče definirati kot potencirani (do različnih deformacij) notranji izraz zunanjih vtisov. V tako razumljenem ekspresionizmu se prepletajo vse poglobitvene smeri obeh stoletij: romantika, realizem, simbolizem (iz 19.) in abstrakcija, nadrealizem, razni modernizmi in avantgardizmi. Ekspresionizem iz katastrofičnega časa prvih dveh desetletij 20. stoletja »sklepa krog« z neoekspresionizmom z vse bolj občutnim ozračjem kaotičnosti in katastrofičnosti v zadnjih dveh desetletjih. Morda je prav za slovensko umetnost značilno, da se ekspresionizem ne omejuje zgolj na začetek in konec stoletja, marveč je z določenimi modifikacijami navzoč tudi v vmesnih obdobjih. Najbrž je k temu prispevala tudi bližina Balkana (ali sploh določena ujetost vanj), ki je bil usodno vpleten v prelomna dogajanja pri obeh robovih stoletja. V ekspresionizmu in današnjem neoekspresionizmu gre v glavnem za iste zahteve ali značilnosti: zasuk k prvinskemu, subjektivnemu, v neizumetničeno ekspulzijo (čeprav se ob tem pojavljajo tudi elementi manirizma), v krik besede ali barve iz bistva ali jedra fenomenov v luči ustvarjalčeve identitete (ki se pri tem »razoseblja« bolj v »ekstazo« kot v objektivnost vizije), v antimimetično in antinaturalno (toda ne antinaturalistično!) redukcijo in fragmentarnost tako stvarnosti kot njene oblikovno-izrazne sublimacije. Pri tem kaže omeniti, da je npr. v poeziji slov. ekspresionizma nemalo verzov, odlomkov ali sploh celih pesmi, ki učinkujejo z neposredno, današnjo aktualnostjo, se pravi, da se tudi današnja umetnost kaže kot »godba na potaplajoči se ladij« (naslov pesnitve Mirana Jarca), na kateri stoji človek in dviga »okostenele roke, vpijoče na vzhod in zapad« (cit. iz omenjene pesn.), obenem pa »nikdo/ ne ve, kaj bo«, kot pravi Kosovel v pesmi *Iz tečajev* (katastrofična vizija sveta, ki drsi iz tečajev). Temu ustrezne reference pri umetnikih, o katerih v svoji knjigi govori Medved, bi bile: Jerajeve opustošene, prazne ali barvito nasičene, odtrgane, kaotično zavrtene vizije, sugestivno tesnobni Kirbiševi »pejsaži«, zmaličeno plapolajoči »notranji pejsaži« Ivančičeve, Brdarjevi monumentalno presekani vzponi »Pegazov«, »neznosni« krvavi inkarnati Dube Sambolec, tragični lirizem »v onkraj« plovečih, na ostanke zreduciranih mumij Mirsada Begića (vizionarna antici-

pacija pogorišča, na katerem v sedanji vojni izginja bosensko muslimanstvo?)... Bernardove silovite ritmične vizije, dramatično otrple med sredobežnimi in sredotežnimi zagoni, med ostanki figuralike in abstraktno ekspresijo, se zdijo kot ruševine nekega kataklizmično deformiranega sveta in obenem kot haptično robati »simboli« krčevitega vztrajanja v nekakšnem latentnem (virtualnem) redu sredi kaosa.

Postmodernistični neoekspresionizem bi bil torej nekakšen povzetek vsega dogajanja v literarni in likovni umetnosti 20. stoletja, tako da nekateri teoretiki upravičeno govorijo o sintetizmu novega fin de siècle, potenciranega tudi s koncem tisočletja. Seveda pri vsem tem ne gre za neko povsem premočrtno gibanje, marveč za kompleksen preplet dokaj raznorodnih elementov, ki jih kljub kakšnim protislovjem v osnovi vendarle združuje predvsem pluralistično naravnana in vse »ideologije« relativizirajoča ustvarjalna ekspresija. Tako Medved v svoji knjigi govori o koncu in nemožnosti avantgarde (čl. *Edin Numankadić, 1988*) in pravi, da je transavantgarda reakcija na slaboumje in cinizem konceptualizma (čl. *Andraž Šalamun, 1981*), da so konceptualizem, predmetna in abstraktna umetnost mrtvi (čl. *A. Šalamun, 1980*). V članku o razstavi Jožeta Slaka (*Delo*, 20. 3. 93) že z naslovom nakazuje kontinuiteto svoje »ideologije« o slikarstvu osemdesetih let (članek ima namreč naslov *Subjektivizem in naslada*), medtem ko je v nasprotnem smislu zgovoren naslov zapisa o slikarju Marjanu Gumilarju (*Dialog z modernizmom, Delo*, 15. 7. 93), kjer ugotavlja »odločilen rez in odmik od slikarske manire osemdesetih let in torej povratek k likovnim izhodiščem moderne likovne umetnosti izpred dvajsetih let« (cit.). Gumilar je namreč eden tistih umetnikov, ki so že v osemdesetih letih kljub vdoru »nove podobe« prepričljivo vzdrževali zveze z izkušnjami predhodne, modernistične abstrakcije. Tudi v slovenski poeziji osemdesetih let so kljub močni uveljavitvi »konservativnih« ali »klasičnih« oblik (kitične pesmi, soneti...), a dosti bolj na obrobju kot v slikarstvu, ponekod še dejavni nasledki modernističnih in avantgardističnih tendenc.

Medvedova knjiga o likovnih »poetikah« osemdesetih let je vsekakor markantno avtorsko dejanje na »problematičnem«, včasih ne povsem zanesljivem, vendar pa po svoje zmeraj reflektivno spodbudnem področju med literaturo in likovno umetnostjo. Seveda ima njegova knjiga tudi nesporno širšo vrednost kot originalen, v slovenskem prostoru povsem izjemen, skrajno intenziven, stilsko in sporočilno temperamenten umetnostnozgodovinski in kritični diskurz. Umetniške vrednosti, ki jih knjiga predstavlja, četudi niso edine v slovenskem prostoru osemdesetih let, so nedvomne in presegajo okvir minulega desetletja.