

Norman Lillegard

Smo dočakali konec umetnosti?

Je mogoče, da smo dočakali konec umetnosti? In če to drži, je to kaj slabega? Dolgo preden je človek začel pisati romane, opere in graditi galerije, je ustvaril visoko razvite kulture. Zakaj potem ljudje ne bi mogli obstajati in uspevati brez tega tudi danes ali v prihodnosti? Verjetno je bil Hegel prvi – nedavno pa se je s tem ukvarjal tudi Arthur Danto –, ki je razpravljal o tem, da medtem ko je v človekovem življenju vedno navzoča potreba po dekorju, po razvedrilu in po "odslikavanju olepšane površine življenja v zunanje pogoje našega življenja", potrebe po umetnosti kot nečem, kar v zavesti [...] obuja duhovne resnice, v prihodnosti ne bo oziroma je že ni več. Posledično Hegel trdi, da "umetnost je in za nas ostaja stvar preteklosti"¹. Danto pa pripominja: "Izjemna se mi zdi misel, da bi svet moral iti skozi nekaj, čemur bi rekli vek Umetnosti, podobno, kot se je po [...] Joachim Floresu vek Očeta končal z rojstvom njegovega Sina in kot se je vek Sina končal z vekom Duha". Vendar to ne pomeni, da bodo umetniška dela izumrla, temveč pomeni, da bodo nova dela "obstajala dlje od trenutka svojega zgodovinskega poslanstva, tako rekoč dlje od fosilov [...]"². Hegel je menil, da mora vse v človeški zgodovini, ne le v umetnosti, nujno preiti v nekaj, kot je njegova filozofija, ki je sledila, kot je sam verjel, vrnitvi Duha, *geist*, k samemu sebi po dolgi ločenosti od sebe, ki jo imenujemo zgodovina."

Danto je dejansko trdil, da je Hegel opisal nekaj, ker se je v umetnosti tudi zares zgodilo. Danto raziskuje zgodovino "sveta

¹ Citati iz Heglove *Philosophy of the Fine Arts* v tem eseju so navedeni po *The Philosophical Disenfranchisement of Art* Arthurja Danta (Columbia University Press, 1986), str. 113–114.

² Danto, cit. str. 84.

umetnosti", še posebej vizualnih umetnosti v zadnjih sto letih, ko je *teorija umetnosti* nadomestila umetnost, oziroma je to, čemur pravimo umetnost, zgolj teorija o umetnosti. Ne le, da je teoretiziranje o umetnosti v zadnjih sto letih izjemno naraslo, temveč se v umetnosti sami kažejo tendence k razpadanju v teorijo. John Cage je prirejal koncerte, na katerih so izvajali le določene kretnje ter z njimi le ponazarjali izvajljanje zvokov, medtem ko glasbe niso izvajali. Glasba se je izgubila v določeno vrsto teoretiziranja in komentiranja glasbe in umetnosti na splošno. Lahko bi navedli še mnogo podobnih primerov. V teh primerih koncept (glej tudi: "konceptualna" umetnost) ali teorija o umetnosti nista več zunaj tega, o čemer govorita. Ti pojavi so verjetno najbližje enotnosti subjekta in objekta, teorije in njenega dosega, misli in mišljenega, kar je Hegel spoznal kot neizogibni izid napredovanja *geista* k resničnemu znanju, tj. spoznanju samega sebe. Ko bo to spoznanje sklenjeno, bo zgodovina, kakor jo je on razumel, dosegla svoj konec. In tedaj bo tudi umetnost kot pomemben trenutek v evoluciji Duha dosegla svoj konec, nadomestila pa jo bo filozofija umetnosti.

Čeprav Hegel dopušča, da se bo neke vrste umetnost nadaljevala tudi po koncu zgodovine, pa ne bo "svobodna", ne bo trenutek v zgodovini, temveč zgolj izbirna vrsta igre. Kakor Danto parafrizira Marxa: "[...] zjutraj ste lahko abstrakcionist, popoldne fotorealist, zvečer pa minimalist. Lahko tudi izrezujete punčke iz papirja, počnete, kar koli že pač hočete. Čas pluralizma je tu. Sploh ni več pomembno, kaj počnete, in to je natanko to, kar pluralizem pomeni. Ko je ena smer enako dobra kot katera koli druga, tedaj se koncept smeri nima več na kaj nanašati."³ Danto nadalje pripominja, da "institucije umetniškega sveta – galerije, zbirke, razstave, novinarstvo – temeljijo na zgodovini in bodo zato kot označevalec novega zlagoma izumrle" (avtorjev poudarek)⁴, prav tako kot bo po Marxovem obrnjenem Heglovskem pogledu izumrla tudi sama država. Morda pa je Hegel tisti, ki je prišel na konec, ne glede na to, da temu sodobni heglavci odločno ugovarjajo. Če bi bil Kierkegaard pri kritiki Heglovega gnostičnega racionalizma tako uspešen, kot sam verjamem, da je bil, potem bi verjetno lahko Heglovo predstavo o koncu zgodovine opustili, saj bi se umetnost, vsaj kot *svobodna*, zagotovo morala končati ali se je že končala. Morda pa lahko upamo na vrnitev k umetnosti, ki v zavesti obuja duhovne resnice. Kakšne so te? To so duhovne resnice, ki niso le produkt evolucije *geista*, temveč izvirajo iz src prizadevnih posameznikov, vpletenih v konflikte in paradokse vsakodnevnega življenja.

Kakor koli že, Kierkegaard sam tega upanja ravno ne vzpodbuja. Zdi se, da umetnost pogosto povezuje s področjem obstoja, ki pa je, iz duhovnih razlogov, nujno nezmožno obstati. Za Kierkegaarda "duh" pomeni nespremenljivo lastnost vsakega posameznega človeškega bitja, ki se izraža v nenehnem, prizadevnem poskušanju doseči kontinuiteto tako, da svoj lastni, zgodovinsko dani

³ Danto, cit. str. 114–115.

⁴ Prav tam.

jaz postavlja ob bok nekemu idealu. Posameznikov duh se bo, po mnenju Kierkegaarda, umiril, ne tedaj, ko se bo končala zgodovina, temveč tedaj, ko bo ideal, ki ga posameznik doseže, ideal jaza pred Bogom.⁵ Kierkegaardovih razlogov za ta zaključek na tem mestu ne bom dalje raziskoval, vendar naj bo razumljivo, da je v skladu s temi neuspeh pri prizadevanju za individualnost povezan z nizko stopnjo estetike, katere primer bi lahko bil nekdo, ki svoje življenje zapravlja na kavču pred televizorjem. Poleg tega pa Kierkegaard opisuje tudi visoko razvito estetiko. So še višje stopnje?

Izjemno prefinjenega esteta, imenovanega preprosto A, ki ga Kierkegaard opisuje v prvem delu knjige *Ali – ali*, nenehno ogrožata dolgočasje in melanholija. Vendar A ključ do narave svojih težav najde v umetnosti; briljantno piše o operi, komediji in tragediji. Zanj je popolno življenje popolno umetniško delo, kakor je Mozartov *Don Giovanni*. Slednji najpopolneje prikazuje najbolj neposredno temo – brezskrbno zapeljevanje ter najbolj neposredno sredstvo – glasbo. Seveda pa življenje ni umetnost, Don Juan ne more biti resnična oseba, dramskega dialoga in njegovih značilnosti glasba ne more prevzeti. Tako je neizogibno, da bo izjemno premišljen esteta bodisi propadel bodisi bo, če ima dovolj duhovne energije, obupaval nad estetskim življenjem ter se pognal v etični (ali morda religiozni) način življenja.⁶

Če Kierkegaardovo stališče do estetskega življenja v njegovem nekoliko tehničnem smislu "estetike" ne more stati samo zase, potem se lahko tisto, kar je v njem kaj vredno, absorbira v etiko. Toda sodnik William, Kierkegaardova paradigmatična etična oseba, vztraja pri tem, da vse, kar je lepega v etičnem pogledu, ni umetniško delo, temveč je umetniško delo predano življenju, v katerem estetski užitek sam po sebi nima nobene duhovne vrednosti. Resnični umetnik je, kdor opusti pisanje poezije ali slikanje ter živi življenje, v katerem senzualno transfigurira v etično. George Pattison dokazuje, da je Kierkegaard verjel, da ima za ljudi nekaj duhovne vrednosti lahko le komedija. Slednja nam namreč, vsaj najboljša, omogoči doseči ironično distanco od tistih neodložljivosti, v katere se nezreli ljudje oziroma esteti posamezniki, skušajo potopiti.⁷ Zato tudi za Kierkegaarda umetnost v zavesti ni zmožna obuditi nobenih duhovnih resnic. Tisti, ki upamo, da bomo v umetnosti našli duhovno vrednost, se soočamo s silno odklonilnimi stališči. Ta izvirajo iz 19. stoletja in v današnjem času pritegujejo morda še več pozornosti kot so je v preteklosti. Izražajo dve temeljno nasprotujoči si pojmovanji ideje "duha", v nobenem od

⁵ S. Kierkegaard: *The Sickness Unto Death*, prev. Howard in Edna Hong (Princeton, 1980), str. 25. (V slovenščino je delo prevedel Janez Zupet; S. Kirkegaard: *Bolezen za smrt*, Celje: Mohorjeva družba, 1987; op. p.)

⁶ Glej: Kierkegaard: *Either/Or*, I. del, prev. Howard in Edna Hong (Princeton, 1987), še posebej del z naslovom "The Immediate Stages of the Erotic." (V slovenščino je delo prevedel Primož Repar; *Ali – ali*, Ljubljana: Študentska založba, 2003; op. p.)

⁷ George Pattison: "Art in an Age of Reflection", v: *The Cambridge Companion to Kierkegaard*, izd. A. Hannay in G. Marino (Cambridge, 1998), str. 76–100.

teh pojmovanj pa umetnost ne more biti več povezana z *duhom* v njegovih avtentičnih manifestacijah.

Vendar pa je pri Kierkegaardu nekaj, kar za Hegla ni in ne bi moglo obstajati. Ne smemo pozabiti, da je Kierkegaard vsa svoja najbolj poznana dela napisal pod psevdonimi. Tako pogosto ne govori neposredno v svojem imenu, vprašanja o njegovem odnosu do umetnosti ostajajo odprta. V svojem imenu govori v delu *A Literary Review (En Litteraire Anmeldelse)* (*Literarna kritika*, op. p.) iz leta 1846, v katerem hvali romane svojega sodobnika Fru Thomasina Gyllembourga, saj je prepričan, da izražajo razviti življenjski nazor, ki že meji na religioznega. Katere so nekatere značilnosti "življenjskega nazora", izražene v *Literarni kritiki*? Življenjski nazori zmeraj zahtevajo smisel za kontinuiteto, trajnost nečesa v času. Na tem mestu Kierkegaard kontinuiteti v svojem razumevanju duhovne vrednosti prisodi absolutno osrednje mesto. Zatorej nas ne bi smelo presenetiti, da v romanih določene vrste najde čudovita sredstva za izraz oziroma prikazovanje duhovnih vrednosti. Zgodba, če bo delovala *kot zgodba* in ne le kot naključno izrazno sredstvo ideologije, mora prikazati razvoj življenja skozi čas. To pa zahteva kontinuiteto subjektov. *Vrline* so natančno takšne oblikovane lastnosti, ki omogočajo kontinuiteto v življenju. Naša sposobnost, da življenje cenimo kot vrlo, je odvisna od našega doživetja načina, v katerem obstoj dobi obliko skozi strastno predanost in oblikovan odziv. Vrline so natančni vzorci oblikovanega odziva, dispozicije misli, občutki in dejanja, ki nadaljujejo in spodbujajo koherentno življenje. Tudi slabosti imajo svoj pomen v odnosu do možnosti dosežene kontinuitete. Razumemo, kaj pomeni, da življenje razpade, saj razumemo tudi, kaj pomeni, da se življenje sestavi.

Sporno bi lahko bilo, da so vrline delno omejene na tradicijo. Iz tega sledi, da se zdi zmožnost, da etično, religiozno ali katero drugo kulturno tradicijo vzamemo resno, pogoj za obstoj in tudi razumevanje vrlin. Kajti, kot je trdil Alasdair MacIntyre, se vrline lahko natančno določi le v odnosu do koncepta dobrega za človeka (glej: Aristotel), dobro za človeka pa se lahko natančno določi le v določenih zgodovinskih/moralnih/religioznih/estetskih ter nekaterih drugih družbenih tradicijah in praksah.⁸

Ta dejstva morda lahko nekoliko pojasnijo, zakaj se filozofi, še posebej etiki, in teologi danes bolj kot kdaj koli prej ukvarjajo z branjem romanov ter zakaj vsaj nekateri romanopisci v religioznih in etičnih koreninah preiskujejo moči, ki bi jim morda prišle prav pri oblikovanju njihovih del v nekaj več kot le refleksije najnovejših kulturnih klišejev na eni strani ter v nekaj več kot zgolj simptome kulturnega kaosa in propada na drugi.

Vprašati se moramo le, ali lahko duhovne vrednosti, ki jih najdemo v romanih, najdemo tudi v drugih umetnostih. Danto in drugi, ki razglašajo konec umetnosti, so se nagibali k likovnim umetnostim. Nagle spremembe v

⁸ Alasdair MacIntyre: *After Virtue* (Notre Dame, 1981) *passim*.

slikarstvu in kiparstvu, premik k teoriji še posebej v teh umetnostih, v literaturi se je zgodil šele v zadnjem času, vodijo k heglovski analizi. Pa res mora biti tako? Ne bi slikarji, fotografi, kiparji, glasbeniki in tudi pisatelji v pripovednem konceptu življenja, z vsemi potrebnimi povezavami z moralnimi, religioznimi in drugimi tradicijami, poiskali poti nazaj k umetnosti, ki zares "v zavesti obuja duhovne resnice"? Ne vidim razloga, zakaj to ne bi bilo tako. Pravzaprav menim, da mora biti tako. Z anekdoto bom skušal ponazoriti, da so tradicionalne oblike življenja neizogibno pogoj za umetniško ustvarjanje, tudi če se umetnik bori proti njim. Pred nekaj leti sem si prvič ogledal *Plešasto pevko* Eugena Ionesca, in priznam, da sem izjemno užival. To komično delo morda lahko ponazori Kierkegaardovo idejo, da umetnost lahko le v komediji odigra svojo duhovno vlogo, kajti namen te igre je distancirati gledalce oziroma jih v nekaterih primerih dobesedno ločiti od vsakršne družbene, zgodovinske ali celo znanstvene oblike neposrednosti. Kolikor je neposrednost povezana z nezrelo estetiko, toliko lahko takšno delo pomaga pripraviti pot za višji človekov razvoj.

Potem ko sem si ogledal igro, sem prebral dialog med Ionescom in Kennethom Tynanom, objavljen na straneh londonskega Observerja leta 1958. Tynan je Ionesca obtožil, da je odprl pot v "pust, novi svet, iz katerega bodo humanisti verskih herezij v logiki in prepričanje v človeka za vedno izgnani". Ionesco je odgovoril s trditvijo, da so vse družbene oblike, tudi jezik sam, ideološko skorumpirane in se zato ne morejo sklicevati na umetnikovo lojalnost. Ionescove pripombe zvenijo kot slutnja postmodernističnega ironičnega stališča. Vendar je imel povedati še več: "Nobeni družbi ni uspelo odpraviti človeške žalosti, noben politični sistem nas ne more rešiti bolečin življenja, naših strahov pred smrtjo, naše žeje po absolutnem," ter z besedami, ki napovedujejo Vaclava Havla: "človekovi pogoji narekujejo družbene pogoje, in ne obratno".⁹ Zdi se, da sta tako Tynan kot tudi Ionesco imela deloma prav in da sta bila deloma tudi zbegana. Zoper Ionesca moram povedati, da česa takega, kot je enostaven "strah pred smrtjo" ali "žeja po absolutnem", ni. Ti izrazi samo namigujejo na zgodovinsko posredovane in tradicionalno določene duhovne skrbi. Kdor koli je seznanjen z zgodovino umetniškega prikazovanja smrti, ve, da ima strah pred smrtjo mnogo zgodovinskih oblik. Po drugi strani pa so te zgodovine in tradicije nagnjene k temu, da izgubljajo svojo vrednost in povezanost s človekovim bistvom, ko so zreducirane na ideologijo, ter da Tynan ni bil dovolj pozoren na vselej prisotno možnost za ideološko korupcijo samega jezika in tradicije.

Iz prej omenjenega dialoga lahko potegnemo nauk, izredno primeren za našo sedanjo situacijo, in sicer: potrebujemo nekaj, kar literarni kritik Charles Altieri imenuje "estetska etika" (oziroma čemur sam raje rečem aristotelovska

⁹ Dialog med Ionescom in Tynanom ter *Plešasta pevka* so zbrani v: *Drama in the Modern World*, izd. S. A. Weiss (D. C. Heath: Boston, 1964), str. 463–486.

“etična estetika”).¹⁰ Pod zaščito te estetike umetnikov me ne bo sram upodabljati niti zelo tradicionalnih tem, zgodb in konceptov za to, da bi pojmu dobrega za človeka dali vsebino. Ne govorim o nostalgiji vrnitvi k izgubljenim neposrednostim, temveč o zrelem smislu za naravo človekovih dejanj, kot jih prikazuje pripovedništvo. MacIntyre sklepa, da so človeška bitja po svoji naravi živali, ki si pripovedujejo zgodbe, ter da si prizadevajo svoje življenje živeti takšno, kot je v zgodbah, iskanjih in uresničitvah pripovedne kontinuitete. O umetniški poklicanosti lahko bolj ali manj mislimo tako, da je naloga umetnika, katerega koli medija, zbrati raznovrstne pokazatelje pripovednih oblik v človeškem življenju, pokazatelje mnogih zgodb, tradicij in simbolov tako, kot so te pripovedne oblike skonstruirane.

In prav to nekateri umetniki počno, pa če se tega zavedajo ali ne. Drugi, še posebej tisti, ki so ujeti v postmodernistično ironijo, se bodo skušali izogibati vsaki obliki kontinuitete. Omenim naj le nekaj takih, za katere menim, da kažejo na to, da umetnost še zmeraj lahko “v zavest vnese duhovne resnice”. Z nekaterimi izjemami bom citiral angleške, ameriške in kanadske umetnike, kajti te najboljše, oziroma sploh, poznam. Omenjam jih, kakor se jih spomnim, po nobenem vrstnem redu in brez kakršnega koli namigovanja, da sem izbral najboljše, in ne nameravam biti obširen.

V poeziji Scott Cairns, Denise Levertov, Wendell Berry; v leposlovju Muriel Spark, Oscar Hijuelos, William Kennedy; v dramatikah Patrick Friesen, Arthur Giron in John Olive; v filmu Robert Duvall (*Apostol*), Abel Ferrara (*Odvisnost*) in Krystof Kieslowski (*Tri barve*); v slikarstvu Stephen Antonakos, Anselm Kiefer in Stanley Spencer; v glasbi Arvo Pärt, John Tavener in Henryk Górecki. Na kratko bom obravnaval dela treh umetnikov, da bi pokazal, kaj imam v mislih, ko govorim o umetnosti, ki še zmeraj jemlje iz tradicij, zmožnih obravnavanja življenja tako, da se prikaže dobro za človeka. Zadnji film v trilogiji Kieslowskega, *Rdeča*, velja za ironični komentar idealov francoske revolucije, namreč svobode, enakosti in bratstva. Rdeča ponazarja zadnjega teh idealov. Film se začne z nepovezano komunikacijo, nadaljuje se z litanijami o izdajstvih, zaradi katerih je vsakdan vse prej kot bratski. Toda ironija Kieslowskega je zmerna, celo pravšnja zaradi zgodbe, ki jo narekuje preprosto dejanje človeške prijaznosti, dejanje, posledično, dobrega samaritana. To dejanje reši vse osebne zgodovine, pripovedi drugih likov pred razpadom. Pravzaprav se na številnih likih izvrši neke vrste *redintegratio in statum pristinum*, med drugim tudi na sodniku, ki je zapadel v popolni moralni/eksistencialni cinizem. Vendar pa *Rdeča* nikakor ne moralizira, temveč je kritična do običajev obdajajoče nas kulture. Nedvomno črpa iz raznih tradicionalnih tem, zgodb in podob. Denimo, osvetlitev mnogih prizorov naj bi razumeli kot iluzijo platonске oblike Dobrega, podobno kot Sonce v *Republiki*. Povsem naravno je, da se ob tem spomnimo tudi na Evangelij po Janezu, na prvo poglavje, ki govori o “svetlobi, ki je tema

¹⁰ Charles Altieri: “From Expressivist Aesthetics to Expressivist Ethics”, v: *Literature and the Question of Philosophy*, Anthony Cascardi, izd. (Baltimore: John Hopkins University Press, 1989).

ne bo nikoli pregnala". Namigovanja na svetlobo kot nekaj več kot zgolj fizično dejstvo, so prodorna skozi ves film.

Na drugačen način pogledjmo fotografijo Inta Ruke, enega izmed treh umetnikov, ki je predstavljal Latvijo na 48. beneškem bienalu, razstava se je imenovala, zame sugestivno, *Stories, Storytellers* (Zgodbe, Pripovedovalci, op. p.). Rukovo serijo z naslovom *My Country People* (Ljudje iz moje vasi, op. p.) sestavljajo fotografije, ki jih ustvarja že dvajset let, in sicer so to fotografije zmeraj istih ljudi iz predela Naudaskalns v pokrajini Balvi. Menim, da je najpomembnejši način, na katerega te fotografije razodevajo dosežek kontinuitete skozi čas. Tudi tako lahko primerjamo Ruta in Mapplethorpa, ki ga omenja Helena Demakova v svojem uvodu k Rutovim fotografijam iz serije *Inta Ruta: Mani lauku laudis*. Kar je pomembno pri Mapplethorpu, trdi Demakova, je "trenutna napetost, ki lahko že v naslednjem trenutku izgine"¹¹. Kljub temu, da je na Rutovih fotografijah vse pričakovano, preseneča intenzivnost celotne serije. Poudariti želim, da je po MacIntyrovih besedah pri Rutu vse odvisno od tega, kako je posameznik predstavljen znotraj primerne zgodovine, sestavljene iz običajev, zgodb in ritualov, ki temeljijo na rojstvu, družini in življenju v skupnosti, trpljenju in smrti (ki slučajno niso, in ni nobene potrebe, da bi bili, povezani z "nacionalizmom"). Tudi to bi Kierkegaard popolnoma razumel, saj *Literarna kritika* in roman, ki ga komentira, to potrjujeta. Rutove fotografije so v resnici fotografije zgodb, zgodb ljudi, ki imajo imena, zgodb o rojstvih, družinah in zgodovini skupnosti ter o smrti.¹² Nazadnje, da bi se izognili pojavu elitizma in spoznali, da včasih najpristnejših manifestacij kulture ni moč najti v uradnem "svetu umetnosti", naj omenim eklektičen pojav "country westerna", kjer najdete ustvarjalce, kot so Jan Krist, Bruce Cockburn in moja prijateljica Kate Campbell. Njen ironični in sofisticiran pristop k južnjaški kulturi prežema globok smisel za družinsko in regionalno zgodovino ter biblijske podobe in pripovedi, ki na jugu Amerike, tam, kjer velja "Christ haunted, if not Christ centered" (Kristus te preganja, če mu nisi vdan, op. p.) (Flannery O'Connor), še vedno igrajo pomembno vlogo. Za vse te umetnike bi lahko rekli, da so antignostični. Vsi so zvesti prav temu, kar gnostiki sovražijo, namreč kraju, naključju, telesnim in zgodovinskim omejitvam, znotraj katerih in samo znotraj katerih lahko dosežemo resnično človeško življenje. Vsi to počno tako, da se zatekajo k pripovedništvu, tradiciji, lokalni in pokrajinski. Vsi izražajo tudi občutek za nekaj, kar je Kierkegaard imenoval "duh", in je nujno zasnovano na povezovanju naključnega lokalnega jaza z idealom, ki ga je potrebno doseči v času. Že zato se vsi ti umetniki upirajo afektiranemu obupu, "slabi" ironiji, ločitvi, antihumanizmu in čistemu dolgočasju sodobne umetnosti in postmodernistične kulture, ki jih je proizvedla. Menim, da izražajo površinskost ideje, da se je umetnost končala, ter da jim to uspeva

¹¹ *Inta Ruka: Mani lauku laudis* (Soros Center for Contemporary Arts - Riga, 1999), str. 25.

¹² Glej tudi komentarje Helene Demakove o pomenu, ki ga imajo za Ruka imena, rojstvo in smrt. V: *Inta Ruka*, str. 23.

natanko s pomočjo duhovnosti, ki je ravno nasprotna Heglovemu gnostičnemu historicizmu. Duh (vendar ne Heglov *geist*) je morda vendarle prikazan, da bi pozval, ne h koncu umetnosti, temveč k nekakšnemu nadaljevanju in obnovi te še vedno živeče oblike življenja.¹³

Prevedla Vita Žnidarič Štader

Prispevek objavljamo po dogovoru z litovsko revijo Kultūros barai in spletno mrežo evropskih kulturnih revij Eurozine.

V prejšnji številki Sodobnosti je pomotoma izpadel zadnji odstavek prispevka Miklavža Komelja O slikarstvu Alenke Gerlovič. Avtorju se opravičujemo in objavljamo manjkajoči odstavek.

Alenka Gerlovič je, potem ko je v drugi polovici devetdesetih let dosegla enega svojih ustvarjalnih vrhuncev, opustila svojo specifično slikarsko tehniko, ki jo je gojila skoraj trideset let, in se posvetila slikanju akvarelov po naravi. Nekoč prej je v nekem svojem besedilu zapisala, da ji akvarel od vseh slikarskih tehnik najmanj ustreza. Njena presenetljiva odločitev za akvarelno tehniko me zato v nekem smislu spominja na sokratovsko izjavo Alberta Giacomettija, da se je posvetil kiparstvu zato, ker ne zna narediti kipa – da ga prav to usmerja v poskušanje. Akvareli Alenke Gerlovič, v katerih se slikarka z veliko ljubeznijo pogovarja z rastlinami (tu se spet spomnim na Roso Luxemburg in na njeno ljubezen do rastlin in do botaničnega vrta, in navsezadnje na njene nežne akvarele), so poetične vizualne meditacije, ki se po svojem subtilnem in odprtem odnosu do rastlin približujejo slikarskim meditacijam kitajskih in japonskih mojstrov. V likovnem smislu bi sicer lahko videli te akvarele kot slikarkino vrnitev k tradicionalnejšemu, konservativnejšemu slikarstvu; vendar pa se obenem v njihovi likovni strukturi nadaljuje tisti "rizomski" princip, ki sem ga prej poudaril pri njenih sicer tako drugačnih starejših delih. Nekaj, kar drgeta med grozljivimi kamni na grafiki *Kamnolom*, spleta *Ovčje poti* in se pogovarja s prepleti listov in cvetov v botaničnem vrtu, v slikarkinem opusu ob vseh velikih razlikah, prelomih in novih začetkih zelo subtilno povezuje likovne strukture partizanskih grafik, monumentalno grajenih slik, ki so nastajale od šestdesetih do devetdesetih let, in nežnih akvarelov, ki nastajajo zdaj.

¹³ Andrzej Ekwinskem in Fundaciji Vårdo Seminar iz Stockholma ter Soros Centru za sodobne umetnosti v Rigi, Latvija, se zahvaljujem za povabilo k predstavitvi prejšnje različice eseja na simpoziju v Rigi leta 1999. Prav tam sem se seznanil s čudovitimi deli Inta Ruke. Komentarji udeležencev simpozija in obiskovalcev krajše predstavitve, ki sem jo imel v Varšavi leta 2002, so mi pomagali in me spodbudili k razmišljanju o teh temah.