

REFLEKSIJE

POTA SODOBNE GRAFIČNE UMETNOSTI

(Ob mednarodni grafični razstavi v Ljubljani)

Odpoved tradiciji, ki je bila v danem trenutku nujna, je z naraščajočim hermetizmom odrezala korenine delu zahodne umetnosti. Meščanski realizem 19. stoletja se je preživel — predstavljal je le slepo ulico, iz katere ni bilo izhoda. Zato tolikšno iskanje novih poti in odkrivanje izvenevropskih kultur (starih in novih). V tej smeri je umetnost ubrala napredno in internacionalistično pot k univerzalni, vsem razumljivi umetnosti. Hkrati s temi pojavi iskanja novih oblikovnih izhodišč v novih kulturah (Picasso — zamorske maske) pa se izkristalizira drug pol, ki ostro zavrača vsakršno tradicijo (primerjajmo dadaistične manifeste). Vendar je razvoj pokazal, da brez upoštevanja pozitivnih vrednot preteklosti tudi moderne umetnosti ni. Pritegnitev likovnega in kulturnega izročila izvenevropskih dežel pa označuje pričetek mednarodne umetnosti, ki ni več omejena z ozkimi teritorialnimi in nacionalnimi okviri. Seveda pa je šel del umetnikov v svojem navdušenju predaleč. Zašli so v formalistično epigonsko folkloriziranje, ki se izživlja predvsem v optičnih efektih eksotičnih oblik.

Pozitiven pojav pa pomeni prevzem sodobnih formalnih in vsebinskih vrednot, ki so vedno bolj očitne tudi v delih azijskih in afriških umetnikov. Ne gre za zanikanje lastne tradicije in nacionalnega kolorita, temveč za obogatitev in privzem vrednot, ki so skupne vsemu človeštvu, ne glede na raso in nacionalno pripadnost. Zato lahko tako afriški kot evropski umetnik z vso upravičenostjo smatrata za svojo duhovno last dragoceno izročilo renesanse, beninske kulture ali umetnosti predkolumbijske Amerike. Edini pogoj je iskrenost in kar je še važnejše — sodobnost.

Umetnost narodov, ki so živeli v kolonialnem suženjstvu vzhodnoevropskih dežel, ki jih je do nedavna zaviral uradni optimizem »socialističnega« realizma, ali mladih umetniških (grafičnih) velesil, kot je Jugoslavija, je silno dovzetna za pobude iz velikih središč, konkretno iz Pariza. V začetnem navdušenju so umetniki prezrli marsikaj. Vendar je to zdrav proces. Na ljubljanski razstavi nas o tem prepričujejo poljski, pakistanski, japonski, indonezijski in predvsem jugoslovanski umetniki.

Kot primer zdrave in poglobljene umetniške sinteze nam lahko služi grafični opus našega grafika Makuca ali pa Poljaka Suberlaka. To je resnična umetnost brez trohice modne nadutosti, ki upošteva tako narodno izročilo kot formalne in vsebinske dosežke moderne umetnosti 20. stoletja. Vladimir Makuc je brez dvoma veliko odkritje razstave. Njegove kvalitete poznamo že dolgo, vendar so v mednarodni konkurenci dobile novo dimenzijo. Po formalni plati je umetnik silno napreden, izkorišča vse pridobite grafičnih tehnik, pogloblja se v strukturo in stremi po oblikovni dovršenosti. Hkrati s tem nikdar ne pozablja na vsebino. To je lirika, polna trpkosti in resnice, povest o slovenskem Krasu in njegovih ljudeh in hkrati o ljudeh iz vsega sveta. Resnica in poezija, ki nam jo odkriva Vladimir Makuc, se ne da izraziti v drugi govorici, njen jezik je grafika — to pa je največ, kar lahko pošten umetnik doseže.

Makuc in Suberlak sta umetnika, ki se realni figuri ne moreta odpovedati. Vendar ni nič manj kvalitetna strogo abstraktna umetnost, ki je (vsaj v grafiki) doživela enega izmed viškov na Japonskem. Kvaliteta japonskih umetnikov je tako izenačena (in visoka), da jo lahko primerjamo samo še z zlatim obdobjem Ecole de Paris. Moderna japonska grafika se je odrekla nostalgичnim spominom na samurajske čase ter hrabro zaplula v problematiko, ki jo nalaga moderno življenje. Pospešeni tempo napredka in preobrazbe je terjal tudi v umetnosti prevzem oblik, ki so nastale na Zahodu. Vendar gre tu samo za načelen sporazum. Japonski umetnik ostaja v svojem bistvu filozof in poet in mu je larpurlatizem tuj. Nikoli ne more biti zadovoljen zgolj z lepo, a prazno formo, zanimata ga doživetje in filozofski problemi, ki pa jih zna povedati na specifično grafični način.

Humanizem v likovni umetnosti ne pomeni upodabljanja človeške figure (o tem nam priča ravno japonska umetnost) — zato je argument zoper abstraktno umetnost kot »sovražnico« človekovega lika prazen in neosnovan. V skrajnem primeru priča o diletantizmu in nerazumevanju. Hitlerjanska in stalinska umetnost sta polni ljudi — »ljudi« s stereotipnimi smehljaji srečnežev, herojskih podob nečloveških dimenzij, zlagane miline in »odločnosti« — povsod podoba človeka — vendar nikjer človečnosti. Na reklamnih lepkih srečujemo obraze, polne sijoče sreče, ki ponujajo »najboljšo pasto za zobe«, pa vendar to ni človek, temveč monstrem — potrošnik — osebek z belimi zobmi in prazno glavo, brez srca in čustev. Tako prvi kot drugi nekaj propagirata: eden srečo v nacionalnosocialističnem »raju«, drugi pa srečo in radost, ki jo nudi proizvod nad proizvodi, predmet sreče, fetiš — KALODONT.

Antihumanistična »umetnost« gigantskih nestvorov z značilnimi potezami »nordijske rase« (ki so za čudo podobni srečnim plavolasim kolhoznikom) pa ima pred »umetnostjo«, ki človeka sploh ignorira, veliko prednost. Ob anti-menzuri se zrevoltiramo in spoznamo lastno vrednost ter se hoté ali celo nehoté osveščamo. Neprizadeta potrošniška »umetnost« pa nas uspava, deluje na naše možgane in čustva kot opij. Zazibljemo se v zlagane sanje in srečo, ki jo nudi KALODONT ali pa neprizadeta dekoracija modnega umetelnika.

Ne mislimo trditi, da je za ljubljansko razstavo značilen odtujen, ahuman odnos do umetnosti. Vendar se moramo ob posameznih primerih zamisliti. Da ni vse samo prazen strah in lov na čarovnice, nam priča nekaj nagrajenih in pohvaljenih del. Svetla izjema je le Janez Bernik, Američan Rauchenberg (*Novost* — 1962 — prva nagrada), Lidija Iljina (*Novost* — 1962 — nagrada) in Getulio (posebno priznanje žirije), vsak po svoje izražajo tragično stranpot in krizo grafične umetnosti.

O kriterijih žirije ni vredno razpravljati — merilo za priznanja in nagrade ni bila umetniška kvaliteta, temveč postranska in nevažna komponenta: tehnična bravurozornost in novatorstvo. Vendar tudi pod tem kriterijem (ki bi prav gotovo bolj upravičeno spadal na razstavo tiskarske industrije) ne najdemo doslednosti. Nagrada Lidiji Iljini prav gotovo ni odsev enotnega mišljenja žirije, temveč kurtoazno priznanje deželi, ki jo umetnica zastopa.

Pri tem principu — ti meni, jaz tebi — izgube nagrade in pohvale vsak smisel. Recipročni pokloni in ljubeznivosti (konkretno: trgovske pogodbe) z umetnostjo nimajo nikakršne zveze. Ne odrekamo sovjetski umetnici grafičnih in umetniških kvalit, saj po neposredni izpovedi daleč prekaša prvonagrajenca

ali pozerstvo kakega Getulia, hočemo pa jasen koncept in doslednost. To je dandanes več kot aktualno.

Rauchenbergova *Nezgoda* je po vsebinski in tehnično formalni plati izraz reklamnega »kalodontizma«. Cenen tehnični trik s časopisnimi klišeji in »kreativnim« zmazkom, ki posamezne prizore povezuje, so že davno odkrili prvi kolažisti in dadaisti. Montažna pripoved v obliki stripa opozarja povprečnega Američana, naj ne misli s svojo glavo, naj zaupa v vsemogočno tehniko ter uboga predpostavljene. Skratka neduhovit in malce nejasen prometno vzgojni lepak. Ob takem avantgardizmu se Babbitt lopne po glavi in presenečeno ugotovi, da umetnost popolnoma razume — saj mu dopoveduje stvari, ki kriče vanj z vseh vogalov, iz časopisov, etra, svetlobnih reklam itd.

Le na videz je drugačna Getulijeva grafika, ki po mnenju žirije zasluži posebno pozornost. Mladenič je uporabil star trik, ki ga poznamo iz zabavnih strani družinskih tednikov. To je sistem črt, ki spominja na uganke, kjer lahko (večkrat) ugibamo, ali je narisana premica ravna ali zlomljena. Ta sicer grafično čista, črno-bela »stvaritev« nedvoumno govori o pomanjkanju človeškega merila in dimenzije. Optična prevara gledalca preprosto ignorira. Komunikacije ni, grafika nam ne pripoveduje in ne nudi ničesar — morda bo razsvetlila kakega laika, da bo spoznal preprosto resnico, kako z ravnimi črtami dosežemo vtis plastičnosti. Dosleden izraz neprizadetega mehanicizma, ki istoveti človeka z napravo za sprejemanje optičnih dražljajev, skriva zlovešč »kalodontski nasmeh« koketiranja z zlagano stvarnostjo potrošnih dobrin. To ni revolta ali obup zapadnega intelektualca, temveč oboževanje človeka-robotu, ki se istoveti z obdajajočimi ga predmeti in zaničuje tako bedaste stvari, kot sta mišljenje in čustvovanje. To je huliganstvo, modro kanalizirano na pot, ki zapadni družbi ni nevarna, temveč posredno pomaga uresničevati njene cilje.

Mehanizem umetnostnega tržišča (ki prav tako kot trg avtomobilov zahteva vedno nove modele) je uničil celo velike umetniške osebnosti. Če si ogledamo letošnje eksponate rojaka Zorana Mušiča (Ecole de Paris), nas stisne pri srcu. Odlični kreator *Dalmatinske zemlje* je postal neogljen epigon in drugorazredni sopotnik »spontanih kreativcev«. Naprednost za vsako ceno, hlastanje za modnimi novostmi in skrb za ohranitev popularnosti so težnje, ki so zamenjale iskreno umetniško ustvarjalnost. Umetnik se je izpel, ne slika več za gledalca-človeka, temveč za trgovca z umetninami in za neosebno tržišče. Za grafika je potemtakem pomembno le dejstvo, da zna prisluhniti trenutni konjunkturi. Tu pa je šel Mušič predaleč, to je pot, ki ni zanj, saj sta mu odpovedala celo znanje in rutina. Nebogljene vijuge brez pomena in vsebine, brez dekorativnih vrednot, so pretresljiv dokument odtujenosti in brezobzirnega konkurenčnega boja (rezultat se od »socialističnega« realizma razlikuje zgolj po formi!).

Kljub nekaterim težkim zmotam je mednarodna grafična razstava v Ljubljani preseгла kvalitetno raven preteklih let. Jubilejno deseto leto je lahko prelomnica. Čeprav se pri uradnih žirijah s stihijsko vztrajnostjo iz leta v leto ohranjajo v bistvu neumetnostni kriteriji in vrednotenja, lahko vendarle upamo, da bo raven prihodnjega bienala še višja. Kriterij, ki ga je zastopala žirija letos, bi bil morda aktualen pred leti: takrat, ko je bil vsak svobodnejši poizkus grafične interpretacije že *a priori* obsojen. Vendar smo danes že tako daleč, da lahko zastarele instrumente zamenjamo z novimi, ki bodo resničen porok umetniške kvalitete.

Ivan Sedej