

LIKOVNA UMETNOST

DVE TUJI RAZSTAVI

1. »RASHOMON«*

Najprej uvod v abstraktni maniri

O enem ni nobenega dvoma: Friedlaender ne upodablja narave stvari; v zavesti sodobnega človeka je to namreč že davno razjedla kislina dvoma, zakaj v neskončnem številu relacij med kozmosom in človeško zavestjo (in odkrivanje le-teh je duhovna naloga umetništva) dobivajo predmeti tako različne videze, da se zdi empirično spoznanje v umetnosti — popoln absurd. S tem je že tudi izrečena dokončna obsodba »umetnosti«, katero smo vajeni imenovati realistično.

Friedlaender se tega dobro zaveda, zato — kot rečeno — so mu predmeti zgolj pretveza, da lahko izrazi svojo vizijo sveta, ki sicer lahko variira v prostoru in času, vendar pa gledalec v njej vedno odkrije tisto, kar je bistveno važno in človeško dragoceno, namreč to, čemur bi lahko rekli v trenutek zgoščena večnost: enkratno in neponovljivo relacijo Johnny Friedlaender — vesoljstvo.

Res je sicer, da tudi z veliko umetnostjo preteklih obdobij ni bilo drugače, vendar pa povprečnega laika, ki mu največkrat manjka tudi elementarnega likovnega občutka, begajo čisto zunanji, rekli bi površinski premiki in se mu zato prepada med tako imenovano klasično umetnostjo in moderno umetnostjo našega atomskega stoletja zdi nepremostljiv. Sele pri globljem pogledu, ki ga zmoremo mi strokovnjaki, se pokaže ne le, da mostovi so, temveč da sploh ni nobenega prepada, da obstaja samo kontinuiran razvoj od primitivnega v smeri popolnosti, od naivnega k razumsko osveščenemu in da ta razvoj po drugi strani popolnoma ustreza razvoju znanosti, ki nam s tehničnimi pripomočki odkriva vedno nove aspekte na naravo in vesoljstvo, ustreza pa tudi neslutnemu razvoju človečnosti, svobode in demokracije v naših dneh.

V ilustracijo naše trditve lahko navedemo zgodovinske zglede: Vizija sveta neznanega umetnika, ki je na stenah Altamire slikal stoječe in gibajoče se živali, je bila v bistvu prav tako osebna in enkratna, kakor je na primer Friedlaenderjeva, le da so spoznavne možnosti ljudi tistega časa omejene, kritičen odnos nerazvit, zato je bila ta vizija sprejeta kot splošna in je zadovoljevala dolga tisočletja, najbrž tudi zato, ker so jo nasilno vzdrževali svečeniki in vrači, saj je znano, da je tista umetnost služila sakralnim namenom. Mnogo manj splošna vizija kakega Leonarda da Vincija je v hitrejšem tempu razvoja zadovoljevala že mnogo krajše razdobje. Danes pa, ko umetnost služi le osebnim potrebam intelektualno in kritično visoko razvitega individuuma, ki hoče svobodno izbirati, je docela razumljiv, čeprav nekoliko pretiran postopek tistih ameriških študentov, o katerih sem bral te dni, da so v internatu vdrli v sobo svojega kolega in jo demolirali, ker je ta bral

* Ob razstavi Johnnyja Friedlaenderja v Jakopičevem paviljonu.

Thomasa Manna in poslušal Mozarta, zakaj v tem je gotovo skrit poskus, nasilno vzdrževati pri življenju neko umetniško vizijo sveta, ki, prvič, nedvomno že pripada preteklosti in, drugič, s svojo tendenčno izostrenostjo posega v svete pravice svobodne izbire.

Če se s tega stališča vrnemo k razstavi Johnnyja Friedlaenderja, bomo opazili, da je v svojem umetniškem postopku ponekod še nekoliko konservativen. Rekli smo sicer, da mu predmeti služijo zgolj kot pretveza, da lahko izrazi svojo vizijo sveta, vendar mu še vedno ni uspelo, da bi se jih docela osvobodil. Realni svet se mu je res da skrčil na nekaj predmetov, ki imajo simbolično vrednost, toda umetnik še vedno preostro opazuje stvari izven sebe in zato v njegovih grafikah često zasledimo konje, mačke, ptice, ribe in človeške, zlasti ženske postave, ki ohranjajo preveč individualnih oznak svoje vrste in nekatere malone realistične kretnje, kar vse zavaja pozornost gledalca od tistega, kar je bistveno.

Ta sodba pa bi bila seveda odločno preostra, če bi jo skušali posplošiti. Omenjeno še zdaleč ne velja za vse razstavljene liste, katerih je vsega dvainštirideset. Na mnogih zasledimo tudi čudna, nespoznavna bitja, ki niso od tega sveta in jih je umetnik ustvaril, samo da bi se lahko izrazil. Zaradi njih je kritika pravilno ugotovila, da je Friedlaender ponekod soroden surrealistom, kar pa seveda njegovi viziji ne jemlje originalnosti in enkratne individualnosti.

Poglavitna sila njegove umetnosti je namreč vsekakor skoncentrirana v neverjetni tehnični popolnosti, v virtuoznem obvladanju grafičnih tehnik, ki jih Friedlaender suvereno kombinira in novotarsko spopoljuje. Kakor se namreč njegove živali, rože in človeške postave pod pritiskom umetnikove vizije deformirajo in postopoma spreminjajo v pismenke neke nove skrivnostne pisave, s katero umetnik sporoča svojo misel in svoje čustvo, tako tudi likovne prvine same na sebi in še bolj jasno govore o istem. Da so te še najkrajša pot do duhovnega središča Friedlaenderjeve umetnosti nas prepriča Gaston Diehl, ki ga navaja katalog: »Drama ostane notranja, ker se poraja bolj iz plastičnih efektov, kot pa iz predmeta samega (podčrtal J. D.). Ostrina črt, njihova trda točnost in bogata zgoščenost, gosta in močna mreža, ki oklepa svobodno igro radiranke, silni svetlobni kontrasti, predvsem zamolke, bogato podčrtane sivine, vsebujejo sami dovolj gospodovalne sile.« Če k temu dodamo še prevladovanje sivin in črnin, ki daje nenavadno nečrno globino, črte, lise in živo zanimive svetlobe (kar vse so seveda opazili kritiki že tudi pred nami), potem je docela upravičena trditev, da je Friedlaenderjeva umetnost popolnoma jasna in razumljiva, kakor je njegova umetniška vizija hkrati globoko individualna in občečloveško sprejemljiva.

Metodična razlaga z impresionistično noto

Johnny Friedlaender je po rodu Nmec, doma iz Šlezije. Slikarstvo je študiral na dresdenski akademiji, in sicer najprej pri Ottu Müllerju, ki je umrl leta 1950. Ta se je deloma še gibal v krogu pisatelja — naturalista Gerharta Hauptmanna, prijateljstvo pa ga je vezalo na nekatere ekspresioniste, zlasti na Kirchnerja. Pozneje se je Friedlaender učil pri Karlu Menseju, ki je zagovarjal novo realistično smer. Spričo živih tokov v takratnem evrop-

skem slikarstvu se torej zdi, da niti prvi niti drugi izmed učiteljev ni mogel nanj odločilno vplivati, da je torej ostal odprt za sprejemanje vsega tistega, kar bo ustrezalo njegovemu temperamentu. Vsekakor se je razmeroma kmalu — že v drugem letu po zaključku študija na akademiji in ob prvem obisku v Parizu — posvetil izključno grafiki. Po prihodu nacistov na oblast je imel težave, a mu je kmalu uspelo pobegniti najprej na Češko, pozneje pa v Holandijo in končno v Pariz. Težave so ga spremljale še vso vojno, dokler se ni po letu 1945 vrnil v Pariz, kjer je leta 1949 odprl atelje za grafiko, ki si je kmalu pridobil velik sloves v svetu. Pri vsej nedvomni originalnosti današnje stopnje Friedlaenderjeve grafike si je s pomočjo stilne analize mogoče rekonstruirati izhodišče njegove umetnosti. Zdi se, da njegovemu osnovnemu občutku nekje prija dediščina nemškega ekspresionizma, ki pa je pod vplivom latinskega okolja (Friedlaender je danes naturaliziran Francoz) izgubila svoje zunanje spoznavne znake; krčevito hotenje, izraziti se čimbolj neposredno in brezobzirno, samo slutimo pod virtuožno obdelano površino lista. To hotenje se je umaknilo v prvo fazo ustvarjanja, in če bi se mu umetnik prepustil, bi bil rezultat bržkone zelo suh in racionalen — torej pravo nasprotje sedanje grafike, ki prej nagiba k preobloženosti.

Drugi tok modernega slikarstva, namreč surrealizem, ki je od slovitega Bretonovega manifesta leta 1924 do ponovnega prodora ekspresionizma in fauvizma neposredno pred drugo vojno prevladoval v Evropi, je za Friedlaenderja gotovo manj pomemben; predstavlja samo obogatitev oblikovnih možnosti. Mislimo predvsem na deformacijo predmetov in ustvarjanje novih, irealnih, ki ne meri naravnost na izraz in njegovo intenzivnost, temveč vnaša v likovni organizem bogastvo razpoloženjskih odtokov.

Tretji, zelo važen, morda najvažnejši element njegove umetnosti je fantastično izpopolnjena grafična tehnika, ki pa gotovo ni sama sebi namen. Pravilno namreč pravi Marester, čigar misli so natisnjene v katalogu naše razstave: »Toda naj bodo tehnike, ki posamezni umetnostni panogi nudijo njene možnosti in njene meje, še tako važne in bistvene, vendar ne zado- stujejo; ko je delo končano, stopijo v ozadje in postanejo samo sprejeta opora, konkretni postopek izražanja neke estetike, umetniške misli v njenih odnosih do sveta.«

Poskusimo se torej zdaj naravnost približati razstavljenim listom, saj se bistvo umetnine vedno odteguje razumski presoji; dojemamo ga le neposredno s pomočjo intuicije, ki nam je dana, in s pomočjo okusa, ki nam ga posredujejo učitelji. Znašli se bomo pred stoječimi, v diru zaustavljenimi konji, ki nemočno strmijo predse ali pa se v brezcilnem srdu vzpenjajo kvišku. Med nogami se jim opletajo krogle, ki nas spominjajo bòla, priprave, s katero v Ameriki love divje konje. Eden med njimi leži na boku in si krčevito prizadeva, da bi vstal. Zaman: umetnik ga je — kot njegove brate — vkljenil v atmosfero, v kateri je njegov položaj estetsko opravičen in normalen. Spet drugod, v gluhi tišini podvodnega sveta, plava riba z velikimi očmi nečemu temnemu in velikemu naproti. Tuje žene, kakor da so z drugega planeta, gledajo mimo nas in nam je žal, ker ne moremo spregovoriti z njimi človeške besede. V pokrajini, nad katero se zbirajo fantastični oblaki, ni prostora, kamor bi lahko stopila naša noga. Vse je popolno, celo prepopolno, in vsaka podrobnost z nedvoumno govorico simbola »opeva žalostno tožbo človeške bolečine...« (Marc Lenossos).

Ekskluzivni prijem z omejitvijo na koncu

Toda pozabili smo že na začetku povedati, da nas na razstavi Friedlaenderjeve grafike predvsem prevzame (če je to prava beseda) tehnična virtuoznost. Saj ne trdimo, da je sama sebi namen. Je »samo sprejeta opora, konkretni postopek izražanja neke estetike, umetniške misli v njenih odnosih do sveta«. Torej je treba v tem konkretnem postopku izražanja Friedlaenderjeve estetike in njegove misli v odnosih do sveta iskati razloge, da nas ta umetnost — vsaj kar se tiče tožbe o človeški bolečini — pusti neprizadete.

Umetnostna hotenja, ki smo jih mimogrede označili kot nekakšna izhodišča in ki vežejo Friedlaenderjevo individualnost na splošne evropske tokove, so bila v obeh primerih izraz nad družbo revoltiranega umetnika, kar je menda toliko znano, da ne potrebuje dokazovanj. »Dajte nam skladen svet in njegova slika bo lepa in prijetna,« so izjavili nemški ekspresionisti. Dadaisti z Arpom in Tzaro so razglašali čisto neumnost. Surrealisti so se umaknili, kapitulirali pred življenjem. Ko jih je tako rekoč že otipavala smrt nove vojne pa je nekdanji vodja surrealistov Aragon vendarle obsodil »povojno obdobje, kjer vlada v književnosti in v likovni umetnosti zmagoslavni čut nesmisla, podzavesti, podobe zaradi podobe. Presunljivo dejstvo tega zadnjega leta,« je dodal, »je pač brutalen vstop resničnosti v duhovni svet, v katerem se je hotel človek zaščititi s tem, da se je umaknil.«

V tem je bilo vsaj slutiti revolucionarno, čeprav v družbenem smislu neplodno gesto, pri Friedlaenderju pa se je problem iz področja človeških premaknil v »kozmične« relacije. Protest je utihnil, nasprotja so se pomirila, toda ne v splošnem pritrjevanju življenju v vseh njegovih manifestacijah, temveč v splošni žalostni usodi vseh bitij in stvari. V atmosferi, ki jo zanje ustvari Friedlaender, je bolečina sama ob sebi umevna in žalost je normalno stanje: izginilo je merilo, s katerim bi merili njih veličino in zato nas ne ganejo in ne prepričajo. Če bi hoteli z eno besedo označiti vsebino te umetnosti, bi ji nemara lahko rekli filistrstvo žalosti in bolečine. Zdi se namreč, da ta bolečina nekoliko uživa sama nad seboj, da skuša sama sebi ugajati.

To je pri Friedlaenderju res novo in od tod potreba po tehničnih bravurah in estetski prefinjenosti. V celoti vzeto se nam njegova vizija, ki je res da zelo enotna, a tudi zelo omejena, ne zdi docela sprejemljiva. V nekem smislu pa nam vendarle pogloblja življenjski občutek in v tem je tudi njena moralna vrednost.

Ekskluzivni prijem brez omejitev

»Rashomon« je naslov znanega japonskega filma, ki prikazuje več zelo različnih razjasnitev skrivnostnega umora v gozdu in se torej kot naše »kritične variacije« sklicuje na »neskončno število variacij med kozmosom in človeško zavestjo«. Vendar pa je imel svoje mnenje o »kritičnih variacijah« že Charles Baudelaire, ki je v uvodu svoje kritike Salona 1846 napisal: »Če gre za kritiko v ožjem pomenu, upam, da bodo filozofi razumeli te moje besede: da bi bila pravična, se pravi, da bi sploh imela pravico do obstoja, mora biti pristranska, politična, se pravi, ustvarjena iz ekskluzivnega stališča, toda takšnega, ki odpira najširše horizonte.«

Pazljivemu bralcu bo ob tem postalo jasno, da so naše »variacije« večji del nastale pod močnim »vplivom« tiste kritike, ki ob razstavi Friedlaenderja mirne duše govori o »spontanem navdušenju« našega umetnost ljubečega občinstva« ter o »viziji sveta, ki je prav tako individualna kot je splošno sprejemljiva, prav tako globoka kot preprosta in prav tako svojsko izražena kot današnjemu človeku samoumevna«. Zanimali smo se, kako je s temi stvarmi, in neznan glas iz Jakopičevega paviljona nam je odgovoril, da je razstavo obiskalo 880 ljudi, da pa naj bi to iz neznanega vzroka ostala skrivnost. »Napišite kakšno višjo številko,« je rekel tisti glas.

Prav to pa nam nalaga dolžnost, da tem »variacijam«, od katerih je prva v celoti pisana ironično, dodamo še četrto, ki bi morala stvari postaviti na svoje mesto.

Nikakor ni naš namen, odrekati Friedlaenderju tiste kvalitete, ki jih nedvomno ima, in smo dovolj govorili o njih. Moramo pa si biti na jasnem o tem, da bi bilo nad vse tragično, če bi za »naše umetnost ljubeče občinstvo« njegova umetniška vizija postala splošno sprejemljiva in celo samoumevna. Resignacija nad žalosno usodo vseh bitij in stvari pa gotovo ni stvar, nad katero bi se »spontano navduševali«.

Gre torej spet za izraz zavesti osamljenega umetnika, ki je za svoj odnos do sveta našel ustrezno likovno govorico. Razumljiva pa je ta govorica le strokovnjakom, ki se posebej poglobljajo v vprašanja stila, in to iz preprostega razloga, ker je Friedlaenderjeva umetnost le ena izmed človeško manj pomembnih stranpoti v blodnjaku, v katerem si zavest modernega človeka, tistega malega človeka, ki hoče polno živeti kljub grožnjam z uničenjem, utira široko cesto k novi človečnosti.

2. VARIACIJA NA ISTO TEMO*

Razstava moderne poljske umetnosti nas za trenutek prestavi v sredo dokaj burnega procesa (ki si ga je težko razložiti brez političnega ozadja), zato ni mogoče govoriti o izčiščenih rezultatih nekega dolgotrajnega in bolj ali manj logičnega razvoja. Če tudi drži, kar pravi pisec uvoda v katalogu, da »to, kar imenujem moderna tendenca naše (t. j. poljske) umetnosti, ni nastalo v prostoru zadnjih let in tudi ni iz inozemstva importirano blago«, drži to bolj za redke posameznike, ki so že med obema vojnama začeli presajati na poljska tla ekstremne smeri zahodnoevropske umetnosti in so njihovi prvi koraki v to smer danes že bolj ali manj pozabljeni. Celotni vtis, ki ga napravi razstava na našega gledalca, vajenega tu in tam videti te stvari iz prve roke, pa nas nagiba k mnenju, da je času totalitarizma in dirigirane umetnosti tako imenovani modernizem postal nedogovorjeni znak odpora, si zaradi tega pridobil neko relativno popularnost in se po poljskem oktobru razmahnil v širino, ki komaj da ustreza splošni stopnji razvoja poljske umetnosti. Nemajhen del slikarjev naše razstave namreč kaže v formalnem pogledu jasne znake sorodstva s postimpresionizmom, »ki v sedanji poljski umetnosti še naprej igra veliko vlogo«. Mnogo tega, kar je vstopilo kot nepogrešljivo, izročilo v sodobno evropsko umetnost — predvsem tako

* Ob razstavi »Moderna poljska umetnost« v Moderni galeriji.

rekoč očičujoči in urejajoči kubizem — so Poljaki večidel preskočili. Sorodstvo teh, včasih anarhičnih modernističnih teženj s postimpresionizmom pa se kaže predvsem v grobem, včasih malomarnem obravnavanju slikarske površine, medtem ko so bistvene odlike tega, čemur pravimo moderno slikarstvo, formalna strogost, estetska izbirčnost, okus in tehnična dognanost, ki končno kljub vsem ugovorom le ustvarijo dekorativno delujoče in v določeno razpoloženje uglašene likovne sestave. Brez teh odlik si težko predstavljamo relativno uspešno abstraktno sliko, pa naj gre za geometrijsko abstrakcijo, za tako imenovani »tachisme« ali katero koli drugo strujo.

Ko govorimo o relativno uspeli sliki, pa pri tem ne mislimo na »neskončno število relacij med kozmosom in človeško zavestjo« in sploh ne na relativnost te vrste, temveč govorimo o relativni uspelosti zaradi našega pristranskega, političnega, se pravi iz ekskluzivnega stališča ustvarjenega odnosa do abstraktne umetnosti, ki ga bomo skušali razložiti ob razstavi moderne poljske umetnosti. Tako se nam bo razstava iz predmeta kritične obravnave spremenila v povod za razmišljanje, in to bo natanko ustrezalo njenemu namenu, saj pisec uvoda v katalog pravi, naj bi bila »razpravljanje o temi, ki zdaj najbolj zanima posamezne umetnike«.

»Tema, ki zdaj najbolj zanima posamezne umetnike,« je vprašanje moderne in vprašanje, ki se zdi s tem neločljivo povezano, namreč vprašanje abstraktnega v umetnosti. Kakor bomo pozneje videli, je to drugo vprašanje drugotnega pomena, a se bomo vendar najprej ukvarjali z njim.

Vprašanje abstrakcije v umetnosti je bržkone prav tako staro kot umetnost sama, vendar pa je v moderni obliki postalo aktualno šele s Cézannom, ki je v svojem delu »popolnoma« zanikal slikarski predmet in ustvaril likovno formo, ki je natanko ustrezala njegovemu načinu čutenja. Po njem so cele generacije slikarjev odklanjale vse, kar ni bilo likovna forma, in to razmerje je postalo alfa in omega moderne umetnosti.

Vse to je seveda splošno znano, manj znani ali pa vsaj manj poudarjeni pa so tisti citati iz Cézannovih pisem, ki jih navaja Venturi: »Močno občutenje narave — in to je pri meni gotovo zelo živo — je nujna osnova vsake umetniške zamisli in na njem počiva veličina in lepota bodoče umetnine.« »Nikoli nismo niti preveč tankovestni niti preveč iskreni niti preveč podrejeni naravi.« »Občutje narave« ali, če hočete, odnos človeka in umetnika do sveta, ki se v času in prostoru spreminja, je torej tudi pri očetu moderne umetnosti tisto, kar je za umetnika najvažnejše. Drugo vprašanje je, kako je ta odnos do sveta »prevesti« v likovno formo. Élie Faure pravi v svoji zgodovini umetnosti, da so Cézannovi nasledniki napačno razumeli mojstrov stavek: »Da bi jo lahko izrazili, mora biti emocija obvladana z dobro metodo konstrukcije. Obvladajte prirodo z valjem, kroglo, stožcem...« itd. Potemtakem bi bila vsa moderna umetnost posledica usodnega nesporazuma.

Ne, tu nikakor ne gre za nesporazum, temveč za nov, od Cézannovega različen odnos do narave in do umetnosti. V abstraktni ali boljše v nefigurativni umetnosti geometrijska abstrakcija ni več obladovanje emocije, ki je nastala v neposrednem stiku z naravo. Likovna forma je tu preprosto od optičnega videza realnega sveta neodvisen izraz za »način čutenja nasploh«, poskus sinteze vseh odnosov med umetnikom in svetom.

Težnja po univerzalnosti, ki je ne opažamo samo v abstraktni nefigurativni umetnosti, temveč je značilna za vso moderno umetnost sploh, je tista

sila, ki je od nekdaj veljavnim likovnim principom klasične umetnosti: ritmu in barvni harmoniji, kompozicionalnim učinkom itd. itd. slekla kožo enkratnega pojava. S tem pa je obenem tudi že porušen most med umetnikom in občinstvom, ki ga je Cézanne izrazil v formuli: optična senzacija in emocija — obvladanje emocije z »dobro metodo konstrukcije« — ponovno oživiljene »konstrukcije« z barvo. Ni treba posebej poudarjati, da je na ta način umetnost prenehala biti stvar čustva, da je postala res da napeta in razburljiva, a večini ljudi nerazumljiva igra razuma. Hoteč doseči univerzalnost se je umetnik tako samo še bolj osamil.

Sicer pa pravi Elie Faure: »Današnja umetnost se celo v svojih najminljivejših oblikah v celoti uklanja nejasni potrebi po podrejanju neki še neznan kolektivni nalogi; ta potreba sugerira umetnosti — ne da bi se ta tega zavedala in kljub njeni kaotičnosti in raznolikosti — i smer njenih linij i kvaliteto njenih tonov.«

Čeprav njegovo prepričanje danes ni več splošno, je vsaj tolažljivo, vsekakor pa se dotika vprašanja o modernosti. Neumno bi si bilo zakrivati oči pred dejstvom, da posamezne smeri moderne umetnosti v nekem smislu — in morda nezavedno — iz raznih aspektov povzemajo splošni stil življenja modernega človeka. Prav tako ali še bolj neumno pa bi bilo, skrivati dejstvo, da je to življenje površno hlastavo in v duhovnem pogledu osiromašeno. Na tej točki se vprašanje forme spremeni v vprašanje vsebine, nanj pa lahko skrečimo tudi vprašanje modernosti.

Sprejemanje ali odklanjanje neke umetnosti je gotovo stvar okusa človeka, ki to umetnost sprejema ali odklanja. In ne samo stvar okusa: umetnost je mnogo globlja potreba in najbrž se ne bomo zmotili, če rečemo, da je danes umetnost predvsem potreba po smislu, projiciranem v svet optičnih predstav. Takoj ko si stvar ogledamo s te strani, pa se nam modernost moderne umetnosti pokaže v precej drugačni luči. Poigravanje z abstrakcijami, iskanje »intenzivnosti«, koketiranje z dosežki znanosti in z razvojem tehnike, sofizmi o relativnosti, s katerimi tako radi žonglirajo apologeti abstraktne umetnosti — vse to se nam zazdi pustó in prazno, predvsem pa tako hladno brezlično do resničnih potreb modernega človeka, ki v veliki večini tako imenovanega modernega slikarstva upravičeno vidi samo kilometre bolj ali manj okusno pošlikanega plátna. Morda je sicer res mogoče s kombinacijami horizontal in vertikal ali s kompozicijo barvnih madežev razumljivo izraziti »notranjo dramo človeštva«, toda kaj to koristi, če je »notranja drama človeštva« spet abstrakcija, ki nas niti ne pretrese niti ne gane.

Da je vprašanje modernosti v umetnosti res najprej vprašanje vsebine, nam dokazuje cela vrsta velikih sodobnih umetnikov, toda njihova umetnost ni abstraktna niti glede na senzacijo niti glede na ideje — čustva, ki nam jih posredujejo njihova dela. Ta dela postanejo nenadoma razumljiva in dostopna, takoj ko spregovore o stvareh, ki vznemirjajo milijone ljudi po vsem svetu, pa naj že gre za skupno usodo človeštva ali pa za tiste preproste stvari človeškega srca, ki nas vztrajno, vsak dan prepričujejo, da je vredno živeti. Morda je tu skrita naloga, o kateri govori Faure, in univerzalnost, h kateri je od vsega začetka težila moderna umetnost.

To in pa vprašanje, ali ne grozi nevarnost, da bomo zaradi modnosti postali nemoderni, je tema, o kateri je vredno govoriti, in to ne samo ob razstavi moderne poljske umetnosti.

Janez Dokler