

In vendar čas ne dela za tako samolastno, tako rekoč sebično ohranjanje in vztrajanje na oglaženih poteh. Kako je odpiral oči že lanski grafični bienale v Ljubljani, čeprav je napoved izrekel že nekaj let prej. In zanimivo — sočasna razstava Dimenzije realnega v Mestni galeriji, ki se je aktivno spopadla s to novo likovno problematiko, je tudi med slovensko likovno publicistiko ostala brez odmeva — zaradi neinformiranosti ali značilne neangažiranosti. Vključitev enega samega slovenskega predstavnika najmlajše generacije (Zmaga Jeraja) na to razstavo, čeprav bi smiselno ustrezalo tudi marsikatero delo, tipično za zadnje obdobje Preglja, Kregarja in Stupice, je torej povsem simptomatična.

V tak širši okvir novodobne likovne izraznosti naj bi sodilo tudi slikarstvo Franceta Peršina, novega slovenskega razstavjalca v Mali galeriji. Njegova delovna biografija je skopa, čeprav so od zadnje večje predstavitve minila komaj štiri leta; toda takih in njim podobnih predstav bi v Peršinovem primeru našli komaj pet. V tej zvezi se je treba pač spomniti problema prve slovenske povojne generacije, združene v Skupini 53, ki je v mnogo obetajočem žaru v petdesetih letih po prvem, drugem nastopu (razen dveh, treh posameznikov) zamrla oziroma opustila aktivno tvorni vpliv na razvoj slovenske likovne umetnosti. Kot da se zgodovina ponavlja — družbena situacija je bila tudi tedaj nedozorela, pretoga za mlade likovnike.

Peršin poskuša torej danes znova. Idejna angažiranost je tu — ne da bi posebej omenjal motiviko tarč, ki sta jo pred leti že obravnavala Amerikanec Jasper Johns ali angleški popartist Peter Blake — ostala pa je vezanost na tradicionalnost, omenjeno že na začetku, in sicer v formalno kompozicijskem, še posebej pa v metierskem smislu. Tu imam v mislih tisto izrazito Peršinovo obdelavo prvega plana, medtem ko se je pri ozadju slikar spet posvetil »gojenju«
strukture, tako da slika v celoti nosi duha zagrebške, tartaglijevske intimistične manire.

Peršin bi se bil torej moral opredeliti tudi do časa, v katerem občuti pezo prisotne bizarne motivike: kajti opozorila v obliki vzporedno potekajočega, zebračnega črtovja (Tarče XXII, 1967) so na primer vzeta iz današnjega, točno določenega, ne pa indiferentnega prostora — iz novodobnega urbanega pejzaža.

Po številnih variantah sodeč, se je Peršin želel ob apriori postavljeni novi likovni formuli (tarča sama in shematično zaporedje) izraziti z novodobnimi znaki (črtovje, odličja, križi, grafikon lukenj). Pri tem pa občutimo, da v njegovem slikarstvu manjkata takó primarna analiza novega dogajanja, ki naj bi bila nova likovnikova preokupacija, kot tudi njena nadaljnja stopnja — izražanje v simbolih, ki je nujno pred nastopom čistega znaka.

Aleksander Bassin

OB RETROSPEKTIVI TINETA KOSA. Trideseta in tudi štirideseta leta so v razvoju slovenske moderne likovne umetnosti odigrala pomembno vlogo. O tem so nas prepričale že retrospektive kiparjev Lojzeta Dolinarja, Franceta Kralja, Petra Lobode, slikarja Vena Piloni in sedanja — kiparja Tineta Kosa, pripadnika naše druge kiparske generacije, ki se je formirala v jeku svetovnega ekspresionizma, kubizma in nove stvarnosti.

Generacija, ki je bila tako rekoč brez kiparske tradicije v sodobnem jeziku, si prav gotovo ni mogla naložiti bremena, da bi bila aktivno prispevala, odkrivala nove možnosti, tvorno nadaljevala prek izhodišč omenjenih likovnih

pojavnov. Edino, kar je lahko storila — saj je že s tem v svojem času in prostoru, kjer je delovala, ogromno tvegala — je bila transpozicija formalnega pristopa: kar ob tem lahko še dodamo, je to, da se omenjena transpozicija ni izživljala, razpadla v formalističnem odmevu, temveč da so slovenski umetniki vendarle skušali odkriti tudi nove vsebinske pobudnike, seveda z večjim ali manjšim uspehom.

V Kosovem primeru se je treba spomniti Kluba mladih, katerega idejni pobudnik je bil France Kralj, pa tudi Slovenskega lika, četudi ni Kos nikoli postal njegov član. Danes je na vpogled večina njegovega izbranega opusa; tako se zdi, da se ta slednji moment ni prevesil v Kosovem delovanju prav zaradi kiparjevega, določenemu idealu predanega iskanja sredi sicer socialno obarvane realnosti. Kos ni bil ekstremist, počasi je sledil formalnim inovacijam, hkrati pa odkrival svoje neposredno, imenujmo ga delovno torišče. To mu je pomenilo predstavljanje tipike, (kot že rečeno) idealizirane, brez protestnega, avantgardnega zagona, ki jo je odkrival sredi delavstva, kmečkega življa in delno intelektualcev, ekspresivne tipike nekoliko zadržanih, vase potegnjenih osebnosti, ki so prerasle lahko tudi v portret po neposrednem modelu. Valjasta stilizacija tako dojete realnosti je najbolj ustrezala temu zatrtemu psihološkemu poudarku.

Nadaljnja leta so zahtevala od kiparstva monumentalno, napeto formo, podrejeno zunanji, predpisani idejnosti, ki je v sebi zaključen, idealni pogled Tineta Kosa morala osiromašiti njegovega lastnega likovnega rezoniranja. Zgledovanje pri mlajši, naslednji kiparski generaciji in poskus apliciranja maillolovskih form seveda niso mogli predstavljati nadaljnje, tvorne stopnje v Kosovem umetniškem razvoju.

Upoštevač to in ostala dejstva, postaja vse bolj smiselni (tudi že napovedani) pregled prispevka vseh treh kiparskih generacij; tedaj šele bo lahko pomen posameznih umetnikov ob upoštevanju njihovega najboljšega prispevka — pač glede na njihovo dozorelost v času — dokočno ovrednoten v slovenskem in jugoslovanskem prostoru.

Aleksander Bassin

FILM

DUSKO STOJANOVIĆ, FILMSKI MEDIJ. Stojanovičev *Filmski medij** je zanimiv primer publikacije s področja, ki je pri nas še vedno skromno, preskromno pokrito s primerno literaturo. Gre za močno polemično delo, polemično v analizi številnih vprašanj s področja filmskega ustvarjanja oziroma pojmovanja le-tega v preteklosti, polemično odprto pa seveda tudi do bravca, če ga posebej zanimajo problemi sodobnega filma. Polemični ton Stojanovičevega teksta sicer ni presenetljiv, saj bi težko našli teoretično filmsko delo, ki ne načinja spopada z idejnimi nasprotniki. Priostrenost razpravljanja izhaja iz narave predmeta, iz njegovega nedognanega estetskega formata oziroma iz neprestanega spreminjanja izhodišč in načel tega fenomena. Ker se je Stojanović postavil na stališča avantgardnega filma — resnice, je lahko določiti, da

* Duško Stojanović, *Filmski medij*, Zbirka Sedma umetnost, Prosvetni servis 1966.