

Vladimir P. Štefanec



Součinkovanje besed in podob

Belgija v drugi polovici letošnjega leta predseduje Evropski uniji, kar je sicer povsem suhoparno dejstvo iz sveta političnega pragmatizma, ki si samo po sebi načelno ne bi zaslužilo omembe v reviji, ki jo ravno berete, če se ne bi v povezavi z njim pri nas v poletnih mesecih zgodila vsaj dva zanimiva kulturna dogodka. V Belgiji se, kot v večini ostalih sodobnih in manj sodobnih držav, namreč zavedajo, da je mogoče politično vlogo in pomen neke državne tvorbe krepiti in promovirati tudi ali predvsem ob pomoči predstavitev tamkajšnjih umetnosti in ostalih ustvarjalnosti, pri tem pa je dobro biti takten in svojo ponudbo uskladiti z duhom in danostmi države gostiteljice. Na belgijske odločitve glede letošnje predstavitve pri nas je očitno pomembno vplivala dodelitev naziva svetovne prestolnice knjige naši prestolnici, kar dokazujeta obe njhovi razstavi pri nas. Na prvi, gostila jo je Narodna galerija, so predstavili butični opus risarja, grafika, ilustratorja ... Feliciena Ropsa (1833–1898), znanega tudi po plodnem sodelovanju z nekaterimi literarnimi velikani svojega časa, na primer Baudelairom in Mallarméjem, v Cankarjevem domu pa so postavili skupinsko razstavo *Skupni znaki po belgijsko*, s podnaslovom *Dui in soli likovnih umetnikov/pisateljev*, katere osrednji motiv je bil odnos med literarnim in likovnim izražanjem in sporočanjem. O razstavi Feliciena Ropsa, tega “belgijskega cigana, ki satanizira”, kot se je o njem neprizanesljivo izrazil francoski pisatelj Alphonse Daudet, sem pisal na nekem drugem mestu, zato tokrat več o drugi letošnji belgijski razstavi. Zanimivo, da tudi na njej brez Ropsa ni šlo, saj smo na njegovo delo nleteli že ob začetku postavitve in tako je bil nekakšen vezni člen, majhna presečna množica obeh razstavnih dogodkov.

Koncept in izbor del za razstavo *Skupni znaki po belgijsko* sta bila delo Michela Mineura, po osnovnem poklicu likovnega umetnika, honorarno pristojnega tudi za “decentralizirane razstave” soorganizatorice, province

Namur, ki je prispeval tudi besedilo za katalog. V njem se takoj vidi, da ni izdelek kakšnega rutiniranega pisca spremnih besed, saj pritegne s svojim simpatično sproščenim tonom, ob tem pa je tudi dovolj informativno in torej primerno svojemu namenu. Hočeš nočeš takšno besedilo v katalogu zastavi tudi splošno vprašanje o naravi tega publicističnega podžanra, o njegovem namenu in dosegu. Izpostavi dilemo, komu so in komu naj bodo namenjena; publiki, ki si pride razstavo ogledat, umetniku, ki si želi spomenika iz besed, ali strokovni javnosti, ki pričakuje poglobljen uvid v razstavljeni. Dilema se na prvi pogled sicer zdi nerazrešljiva, a z nekaj ustvarjalne domišljije bi jo kompetentni in dovolj pismeni pisci morda le morali biti sposobni razrešiti na način, ki bi vsaj približno zadovoljil vse tri omenjene skupine odjemalcev tovrstnih besedil. Mineurjevo pisanje v katalogu je v tem smislu še precej daleč od ideala, kljub temu pa mogoče kaže v pravo smer.

Kot rečeno, zdi se, da je bila razstava zamišljena predvsem kot simpatičen in pester umetniški dialog med okoljem, iz katerega prihaja, in med začasno svetovno prestolnico knjige, a ob tem je nevsiljivo zastavljala tudi nekaj zelo zanimivih, tehtnih, poglobljenih vprašanj o različnih načinih človekovega umetniškega izražanja, sporočanja, o njihovem razvoju, povezavah med njimi, o možnostih njihovega součinkovanja. Na razstavi je šlo predvsem za součinkovanje vizualnih in besednih, črkovnih sporočil, za njihovo prepletanje, dopolnjevanje, tudi za njihovo naravo samo. Kot vemo, likovno in v širšem smislu vse vizualno izražanje ter črkovno izražanje sploh nista tako daleč vsako sebi, kot se morda zdi, še zlasti ko gre za pisno besedno izražanje. Na to je ob začetku postavitve posrečeno namignila grafika *Indiskretni dragulji* njene prve zvezde, znamenitega belgijskega nadrealista Renéja Magritta (1898–1967). Na njej je videti roko z obrazom na podlahti, roko, ki je nekako posebljena, povzdignjena tako rekoč v nekakšen reduciran približek človeškemu bitju, roko, ki izraža to, kar mora človek pač izraziti. To stori prek posrednika, pisala, risala, čopiča ..., ki ga drži in s pomočjo katerega na fizični način beleži dogajanja v človekovem umu, psihi, živcih ... Roka je tisti posebni del telesa, brez katerega bi bila komunikacija med ljudmi zreducirana predvsem na verbalno, je tista, s katero ne sporočamo le najpreprostejših vsebin (primarna govorica rok), ampak zapisujemo tudi najbolj domišljene in artikulirane plodove svojega duha, ne glede na to, ali to počnemo naravnost na papir ali prek kakšnega tehničnega pomagala, čeprav je tukaj seveda mišljen prvi, primarnejši od obeh načinov.

Likovni izraz in pisava sta v večini primerov bližnja sorodnika. Nekatere pisave so sicer nastale kot čisto racionalno zamišljeni in sestavljeni

sistemi sporazumevalnih znakov, ki jih je nekdo izbral in ustoličil, vsi ostali so se jih morali naučiti, geneza večine pisav pa je drugačna. Posamezne črke, zlogi, besede današnjih pisav so se namreč razvili v dolgem procesu oblikovanja in preoblikovanja izvornih likovnih znakov, majhnih risbic, ki so odražale čisto vsakdanje, za vsakogar pomembne in razumljive pojave iz določenega okolja. Egipčanska, majevska, stara kitajska pisava so le najbolj znani in nazorni primeri nizov sporočilnih risbic, ki so se v nekaterih primerih pozneje preoblikovale v sistem abstrahiranih, poenostavljenih znakov, v katerih le še težka prepoznamo njihov preprost likovni izvor.

Pisave so se torej zvečine razvile iz likovnega izraza, se pozneje od njega odmaknile, se osamosvojile, na belgijski razstavi pa smo lahko videli nekaj primerov, kako se v njegov okvir, v bližino, spet vračajo ali pa pisave z likovnim vsaj ubrano součinkujejo, pri vsakem od predstavljenih osemnajstih ustvarjalcev in skupin drugače.

Prej omenjenega Ropsa je predstavljala avtobiografska grafika s sosledjem komentiranih prizorčkov z vključenimi besedili, v razmislek o naravi pisav pa nas je zelo sugestivno zapeljal Henri Michaux (1899–1984), ustvarjalec, najbolj znan kot pesnik. Njegova dela so videti kot nekakšno zasebno raziskovanje nastanka pismenk, kot kakšna nadrealistična avtomatska pisava, kot študije, razvoj zasebne ekspresivne pisave, kot strani, polne narisanih vrstic skrivnostnih znakov, katerih podoba, če že pomen ne, se vse čvrsteje formira, pa potem spet razblinja. Njegove skrivnostne risbice-pismenke so gotovo tudi nasledek specifičnih mentalnih in psihičnih procesov, morda tudi mejnih stanj, saj je znano, da se Michaux ni branil spodbude mehkih drog, tako da ne tvorijo zgolj izrazito subjektivnih "pisav", ampak tudi izrazito razpoloženske dokumente o ustvarjalnih, samoraziskovalnih poskusih v neznanu.

Še najbliže Michauxovim poskusom so bili na razstavi "logogrami" Christiana Dotremonta (1922–1979), prav tako pesnika, sicer ustanovitelja belgijskega umetniškega gibanja Cobra, ki je nastalo kot odgovor na toge pariške norme in je zagovarjalo vrnitev k spontanosti in "primitivni" umetnosti. Njegove poteze na papirju, morda narejene s kaligrafskim čopičem, prav tako zbujejo vtis o posebni, zasebni pisavi, ki od daleč nekoliko spominja na kitajske ali japonske pismenke. Videti je, kot da umetniku ta služi za ekspresivno zapisovanje, zarisovanje zasebnih občutkov, za izražanje poetičnih izpovedi onstran racionalnih omejitev jezika.

Kot zanimiv avtor se je pokazal Achille Chavée (1906–1969), ki je ustvarjal nekakšne plakate, javne oglase posebne vrste. Ti so po obliki sicer sledili estetiki običajnih tovrstnih javnih tiskovin, podobne so bile

tako grafične podobe kot tipografija in barvne kombinacije, vsebina pa je bila povsem drugačna. Pisal je nekakšne neobičajne aforizme, sam jih je imenoval “zvarki”, “zeliščni poparki”, po obliki so bili križanci med japonskimi haiki in reklamnimi slogani, njihova vsebina pa je takšna, da naj bi gledalca zmedla in mu dala misliti o bolj ali manj relevantnih bivanjskih in vsakdanjih stvareh.

“Zvarki” Achilla Chavéeja, med drugim tudi organizatorja prve nadrealistične razstave v Belgiji, so navdihnili nekega drugega predstavljenega ustvarjalca, Pierra Alechinskega (1927), ki jih je devet združil v “ponarejen risani strip”, sestavljen iz besed, risb, včasih tudi obojega. Podobno je součinkovanje likovnih podob in besed raziskoval tudi Pol Bury (1922–2005), le da so njegove vsebine po formi manj subverzivne in drugače navdahnjene. Njegova likovna govorica je nadrealistično odprta, njegova sporočila pa precej stvarnejša. Posebno zanimiva stvaritev se zdi njegova litografija *Polnoč 25 centimov*. Ta povzema obliko naslovnice časopisa in tudi vsebuje različne “časopisne rubrike”, vsebine, kot so spolnost, okolje, ideologija, umetnost, šport ... Ob duhovitem parodiranju medijske stvarnosti in posredovanosti se tudi na vizualno zanimiv način poigrava s črkovnimi znaki in podobami, s tem ko jih deformira, ne preobraža le njihove neposredne vsebine, ampak se sprašuje tudi o njihovi naravi, izmuzljivosti, dometu ...

Z likovno naravo in hkrati z vsebino pismenk se igrivo ukvarja Thomas Van Gindertael (1942), ki črke, pismenke, znake uporablja kot čisto likovne elemente, iz njih ustvarja celovite likovne kompozicije, hkrati pa se poigrava z njihovimi pomeni. Igra je očitno blizu tudi že omenjenemu Alechinskemu, ki je ob praznovanju stopetdesete obletnice belgijske neodvisnosti ustvaril ironično družabno igro *Igra belgijske gosi*, povsem drugačen poklon belgijski državnosti.

V likovnem smislu so na razstavi posebej pritegnili na primer v značilni estetiki dvajsetih let 20. stoletja oblikovana Magrittova naslovnica glasbene partiture, z ubrano kombinacijo elegantne ženske figure v smokingu in likovno oblikovanega besedila, ter sekvenčne barvne fotografije, digitalni tiski rahlo valujočega morja Marca Borgersa (1952). V tem primeru besedilo podobam pripiše čas in kraj, ob tem pa jih dopolni s kratkimi citati iz avtorjeve zunajžanrske, še neobjavljene knjige. Zadeva deluje dovolj meditativno.

Za klasično součinkovanje podob in besed, pojmov, sloganov se je v svojih *Polikromatičnih kronikah* odločil Jacques Lennep (1941), ki svoje prizore jemlje predvsem z različnih zaslonov (televizija, računalnik, video ...), a vso to pomenljivo tehnološkost potem kombinira, konfrontira

z rokopisnimi zapisi. Še bliže sodobni, konceptualni umetnosti je bilo delovanje skupine Ruptz (1975–1978), predstavljene s fotografskim dokumentom umetniške akcije, med katero so na tla razstavnega prostora s peskom izpisali besedo “zakaj”. Po razstavišču so potem seveda hodili obiskovalci, katerih koraki so besedo sčasoma zmaličili, dokler je – in z njo njenega pomena – niso povsem zbrisali, spremenili v nerazpoznavni kup peska, iz katerega je prvotno tudi nastala.

Sporočilo dela skupine Ruptz se zdi dovolj tehtno in metaforično, zato je bilo več kot primerno, da je bilo umeščeno na konec razstavne postavitve. Med njenim ogledom smo namreč spremljali različne umetniške načine povezovanja, prepletanja dveh vrst sporočilnosti, tvorjenj pomenov, vsebin, poskusov komunikacije, osmišljanja občutij, racionalizacije in iracionalizacije pojmovnega ... Vse skupaj se je zgnetlo v nekakšno živahno brbotanje umetniške izraznosti, a se potem simbolično, ob ogledu dela ruptzov, spet zbrisalo. Sporočilo, ki govori o negotovosti, krhkosti naših poskusov vzpostavljanja vezi, sporazumevanja, preseganja osamljenosti in nerazumljenosti, na katero je, na sto in en način, obsojen vsak od nas.