

## KRONIKA

### »Junij 82«

#### Zapis ob razstavi skupine Junij v razstavišču Rihard Jakopič

Likovna  
umetnost



Ko H. Plessner govori o antropologiji čutil, hkrati ugotavlja, »da je naša tradicionalna estetika odpovedala glede na umetniško proizvodnjo sedanosti, ki je že sto let stara. Kajti z rastjo industrializacije je nastala sinhrona opozicija proti podedovanim predočitvam o lepoti in napeljala k vse bolj intenzivnemu ukvarjanju z vidom, sluhom, jezikom in razumevanjem jezika ter izsilila analizo čutil, osvobojenih tradicionalnih kategorij estetike, , esteziologijo.«<sup>1</sup> Ne glede na to, kaj nam lahko ponuja H. Plessnerjeva misel v vzročnem in posledičnem sklopu, si lahko dovolimo pritakniti v ta fokus fotografijo kot umetniško kategorijo. Tovrstna fotografija ni od danes, vendar šele v današnjem času počasi in previdno dobiva priznanje in se bliža estetsko posebnemu pojmu za tiste kakovosti, ki jih v okviru umetniškega omogoča občilo. Bržčas je treba iskati vzroke za zapoznelo zavest in za tako rezerviranost do umetniške fotografije v več povezujočih se smereh, ne nazadnje v nesporno prevladujoči in postulirani upodabljaljoči umetnosti. Fotografija se je uveljavila predvsem kot množično občilo, ki sega od pretežno zasebnega, družinsko-albumskega področja, do namenske, novinarske fotografije, dokumenta. Če poenostavimo, lahko ločimo fotografijo na »splošnouporabno«, na dokumentarno in znanstveno ter na umetniško. V seštevku vsega je po vsem videzu najmanj tretjih, tj. umetniških.

Po drugi strani pa vemo, da je npr. newyorški Muzej moderne umetnosti poleg slikarskih, kiparskih in grafičnih del vključil v posebno zbirko fotografije in filme, in to že pred dolgimi desetletji. Vemo, da akademije za likovno umetnost ponekod vključujejo fotografski medij. Vemo, da ponekod na visokih šolah poučujejo o fotografiji kot posebnem občilu in o njeni široko razvejani funkciji. Res pa je tudi, da Amerika tako rekoč kar ni poznala umetniške tradicije slikarstva in kiparstva, v nasprotju z Evropo, ki ima nekaj tisočletno zaledje in močno, žlahtno tradicijo, in je zato Novi svet brez zadržkov zlahka sprejel nove medialne pridobitve, ne le kot umetniško možnost. Ni mogoče dvomiti o vplivu fotografije na javno življenje, dovolj je, če se spomnimo npr. na predvojne filmske zvezde, ki jih je meščanski sloj oboževal, posnemal; ali pa na fotografije iz Vietnoma, ki so vsebinsko mo-

<sup>1</sup> H. Plessner »Anthropologie der Sinne«, »Neue Anthropologie« 7, 1974.

čno vplivale na protivojno razpoloženje v različnih časovnih intervalih. Ali ni fotografija inspirirala Jeane Geneta za dramo *Balkon*? Ob množični prisotnosti »uporabne« fotografije bo marsikdo začuden, ko zve, da se morajo ljudje nekaterih današnjih primitivnih ljudstev »učiti« razbirati vsebino in pomen, predvsem vizualizacijo fotografije, kakor smo se mi morali učiti abecede, kajti nekatera plemena vidijo, doživljajo svet dvodimenzionalno. V civilizirani družbi je fotografija v uporabi javni ali zasebni kategoriji po svoji veristični, dokumentarni rabi v toliki meri množično prisotna, samo po sebi umevna glede take rabe in namena, da je prestop k umetniški, kreativni fotografiji vsaj v neki meri otežkočen; nenavajenost, da bi mogla biti fotografija orodje za umetniškovo kreacijo, se pravi ne zgolj za postopek čistega fotografskega dejanja, terja razmislek o razmerju med tehniko in estetsko kreativnostjo, prav slednje pa pri »uporabni« fotografiji odpade. Max Bense pravi: »Vprašanje je upravičeno, a odgovor nanj je pomemben zaradi tega, ker v modernem svetu, ki ga je vsekakor treba označiti kot tehniško sfero je možno takoj misliti na notranjo zvezo med umetnostjo in tehniko, estetiko in konstruktivnostjo.«<sup>2</sup>

Spet pa je pojem umetniške fotografije zapleten, večplasten, s povsem drugačnimi temelji izrazila kot npr. grafika ali pa slika, z drugačnim tehnološkim postopkom in z drugačnimi izraznimi sredstvi in možnostmi, potemtakem tudi z drugačno podlago za estetiko fotografije. Pri nas se je možno tečajniško poučiti o tehnologiji fotografije in fotografiranja, še največ pa interesenti najdejo v priročnikih. Če upoštevamo tudi pri nas dosegljive knjige in revije, so povečini praktične narave, sistematika estetike pa je komaj kje na površini ali še raje je ni. Vendar pa pri pisanju izjemoma naletimo na sociološki vidik in celo na filozofsko gledišče, estetika fotografije pa, koliko je je, kaže divergentna pojmovanja. Drugače rečeno — umetniška fotografija kot estetsko vrednotenje je kljub daljši prisotnosti pri naši izkušnji poprej *in stato nascente*, kot pa povsem potrjena kategorija skozi muzej, akademijo ali visoko šolo. Čeprav se s pridom in posluhom pojavlja tudi tovrstna kritika, je ta poprej nastala eruditivno, ne pa šolano skozi šole tega ali drugačnega tipa, kjer lahko združuje tehniko in estetiko na poseben način. M. McLuhan opozarja: »Razumeti občila fotografije sploh ni mogoče brez pojmovanja odnosov do drugih občil, tako starih kot novih. Kajti občila kot podaljšek naših telesnih in živčnih sistemov oblikujejo svet medsebojnih biokemičnih dejstev, ki s pojavom vsakega novega podaljška mora težiti k novemu ravnotežju.«<sup>3</sup> H kritični izostrenosti nas vodi tudi Suzana Sintag v svojih Esejih o fotografiji<sup>4</sup> saj razpira niz vprašanj in izziva v nas tudi polemičen odnos, predvsem pa želi razmišljati mimo utečenih kolesnic. Seveda s tem še zdaleč niso izčrpana tako teoretična kot praktična vprašanja v zvezi s kreativno umetniško fotografijo.

Takšen uvodni akord je kar potreben, da ustvarimo most do letošnje razstave junijcev. Kajti nedavna razstava v razstavišču Rihard Jakopič je bolj

kot kdaj poprej strnila prevladujoči delež fotografije. Čeprav je že poprej bilo kreativno umetniško dejanje v središču prizadevanj Junijcev, pa je taka reflek-

<sup>2</sup> M. Bense »Estetika«, prev. O. Rutar, Rijeka, 1978, poglavje »Tehnika«.

<sup>3</sup> M. McLuhan »Poznavanje opštita — človekovih produžetaka«, prev. S. Đorđević, Beograd, str. 256—257.

<sup>4</sup> V prevodu F. Filipovića, Beograd, Studentski izdavački centar, 1982.

sija letos dobila dominanten ton ne le po količini. Morebiti je to znamenje, da se ob vsej vsebinski in izrazni raznolikosti nastopajočih pri skupini Junij pričanja proces kristalizacije? Kristalizacije, ki nikakor noče biti programsko in težno zožena, zato je lahko le dolgotrajen proces, ki bo sčasoma potrdil ali ovrgel vse tisto, kar danes skušamo tipaje zaobjeti.

Pluralizem ustvarjalnih hotenj je tudi letos tista splošna in opazna konstanta razstave, ki prav po tej plati znova prijetno preseneča v vsej ustvarjalni raznolikosti, slogovno-izraznih prijemih, različnih idejah in nagnjenjih. Torej pestra množina, kjer fotografska dokumentarnost vidno poenjuje v prid kreativne izraznosti, kjer se srečujemo z individualno raznolikostjo raznoterih možnosti, vse do zapoznelega konceptualizma, *land acta*, do pogostejših postnadrealističnih prebliskov z neizčrpnimi možnostmi, do širše pojmovane ekspresije, angažiranosti, ki noče biti tendenčna, in seveda še drugih komponent in odbleskov strujanj. Slogovni pestrosti izražanja je adekvatna tematična pestrost, ki seže od vsakdanjih pretresov, redkeje intime, do filozofskih spraševanj kozmične narave, vendar so to le najbolj opazna tematična sečišča možnosti. Pri močni mednarodni udeležbi, velikih razdaljah, v civilizacijskih razlikah pa se najdejo stičišča, ki so najbolj splošne programske narave — pač že poprej znane v manifestativni vsebini junijcev — pa tudi odsevi mednarodne likovne prakse, ki je lahko sorodna, ne pa nujno istovetna. Humanistično sporočilo, ki seva iz mnogih eksponatov, ni toliko nasledek evropske zgodovinske prakse, ampak poprej spontan življenjski odziv na nekatera ključna eksistencialna vprašanja današnjega sveta, ki se je znašel v krizni ranjenosti in celo ogroženosti. Kajpak bi tovrstni kritični humanizem našli tudi pri grafikih, slikarjih, vendar ima fotografija — kot jo vidimo na razsta-

vi — specifične možnosti in se npr. lahko navezuje na neposredno situacijo, trajen problem sedanosti in jo hkrati s fotografskimi možnostmi izražanja transformira prek dokumentarne registracije enkratnega. Zavest o planetarni ogroženosti je lahko zdaj odsev antimilitarističnega nastrojenja, kritika vsega, kar je v zvezi z nasiljem, utesnjevanjem človeka, je lahko posmeh potrošništvu, je lahko preprosto, jasno podan ekološki problem, memento času in ljudem. Naj posamezniki apostrofirajo taka in sorodna problemska vozlišča kaj različno, je mnogokaj zavezujočega v odprti, aktualni vsebini. Ni mogoče obiti, da so posamezniki sledili znanim obrazcem, bolj tehnologiji kot poglobljenemu iskanju, bolj težnji po presenečenju kot dognanju, kjer od površinski do izpraznjenosti ni daleč. Na srečo pa je med razstavljalci dovolj takih, ki jim je važnejša vsebinska (iz)povednost od formalistične prepoudarjenosti, ki je lahko sama sebi namen; ne da bi se odrekli iščočim formi, je to pri najboljših hkrati iskanje nove izraznosti in vsebinske napetosti, ki izvira iz umetnikovega ustvarjalnega žara in kreativne možnosti novega v izrazu in vsebini. Ne gre za dualizem forme in vsebine, ampak za kakovost obojega. Lahko razmišljamo še drugače, dopolnjujoče: tam, kjer je fotografija v dominaciji dokumentarnosti, je kreativen delež skrajno majhen, zato nujno ostaja izdelek v krogu dokumenta. Kreativnega v umetniškem smislu se lahko ustvarjalec loti z vsemi pomagali, ki so povezana s fotografijo (filtri, povečave, oddvojitve, montaže itd.), vendar je odmik od gole registracije fotografskega objekta očiten, presežen v celoti tega, kar formalno in vsebinsko strne posamezno delo v zloženi, sestavljeni, preobraženi fotografiji. Neutajljivo je, da je fotografija sama po svoji splošni praksi najbolj oprta na zunanjo objektivnost, tudi atraktivnost, kar utegne biti nevarno tistemu, ki hote teži h kreativni preoblikovanosti, k izvir-

nosti, ker zgolj z efekti ne more realizirati iščočega razmerja do sveta, osebnosti, življenjskih procesov. Prav razmišljajoči delež, filozofska razsežnost in ne nazadnje psihološki faktor so motor v preseganju optične danosti, ne glede, ali gre za kritični humanizem splošnega sporočila ali za intimo, ki je lahko drama človeka. Na srečo je dosti sodelujočih na poti kreativne izvirnosti, ki ne želijo posnemajoče slediti prizkušenemu.

Zavidljiva mednarodna udeležba s številnimi znanimi imeni, pa tudi novimi, je postala že pred leti organski splet z domačimi imeni, širšega in ožjega jugoslovanskega prostora. Tudi z letošnjo razstavo smo dobili potrdilo, da ne gre za kurtoazno mednarodno manifestacijo, marveč za žlahtno mednarodno pluralistično umetniško dejanje, ki je organsko povezano s fotografskim artizmom. Ponekod gre vodilo fotografije celo tako daleč, da primarno umetniško dejanje (kiparstvo pri Kozuu Kitajami) uporabljeno na fotografski ravni; seveda je tak poseg sam po sebi vprašljiv, kajti japonskega umetnika poznamo že vrsto let kot kiparja; ker pa gre za fotografsko značilnost plastike na osnovi montaže, je ta plastika v položaju, kot bi ga sicer ne mogla imeti in je fotografski učinek prinesel novo rešitev; s tem pa je tudi opravičljiva tovrstna kombinacija, kjer primarna aktivnost (kipa) s fotomontažo izgubi primat in ga s fotografsko realizacijo dejansko prepusti fotografiji. V okviru klasično pojmovane fotografije deluje Zmago Jeraj s poenostavljeno, pretanjeno, jasno kontrastnostjo, kjer prevladujejo razpoloženje, tesnoba ob izpraznjenem prostoru in ekološka vsakdanost. Pri ekološkem opozorilu ostaja Manfred Willmann zgolj na dokumentarni ravni. Klasično deluje Joan Fontcuberta v gradaciji svetlo-temnih razmerij in plastnosti fotografije, soroden, vendar drugačen je Peter Dabac.

Pretresljivo grozo je s kreativnim posegom dosegla Elizza C. Wong. Iz slikarstva povzete elemente (Magritte) je s fotografskimi izrazili uporabil Berko. Zhu Quing-Bao je edini med razstavljalci, ki se navezuje na žlahtno tradicijo, saj najdemo sorodnosti s kitajskim lesorezom, v tem pogledu povsem izstopa od drugih razstavljalcev. Rodoljub Anastasov je s preprostimi, a domiselnimi rešitvami izrazil silovit pritisk stehnzirane civilizacije na ljudi. Drago Mojkovič, podobno Branko Lenart, sledita že utrjenim in znanim konceptualističnim postopkom, posebnost položaja predmetnega sveta iščeta Nils Udo pa Haweli in še kdo. Roman Cieslewicz, v nasprotju z Angem Megnellijem, ki je v jedru nadaljeval svoje že poprej utirjene kreacije, pa tokrat razodeva motivno in izrazno svežino v kontrastu nadrealnega sporočila, idejno rezkega in odprtega, povezano s črno črnim humorjem: kontrast sporočila v misli in ideji se ujema s črno-belo tehniko fotografske montaže. Zgolj kontrast preproste ideje in tehnike je pokazal Paul de Nooyer, Heribert Burkert pa je poudaril igrivo domislico, kot je že bila videna. Virgilijus Šonta je v bistvu preprost v montaži, ima pa imeniten občutek za razpored prostorskega razmerja ter svetlobe in sence. Arthur Tress je izpričal iščoč in prizadet odnos do človeka. Primer imenitne barvne fotografije je dal Christian Vogt, a je v njej kaj malo kreativnega. Na de Chirica spominjajo izpraznjeni prostori Franca Fontane, ki je fotografski del dopolnil z barvnim posegom. Občutek ustavljenega časa, ujetosti in tesnobe nemoči pred manipulacijo in s prihodom nadstvarnega je dosegel Martin Hruška. Spoj realnega in nadrealnega kaže Floris Neusüss, sorodni učinek pozna M. Vergnien. Na kontrastu in občutju gradi Cveto Zlate, bližje skrivnostni vsakdanjosti, medtem ko je Boris Benčič zanosen, razgiban. Olja Ivanjicki,

ki jo od poprej poznamo po slikarskih delih drugačne vsebine in izraznosti, je s fotografsko neobvezno igro prej blizu happeningu, od poprejšnjega se je odmaknila tudi Biljana Unkovska z »rolojem« anekdotične stripne pripovedi. Zvest Apollonio je z grafičnofotografsko rešitvijo izpričal angažirano prisotnost in svežino. Kako se da s preprostimi sredstvi doseči občutljivo vznemirljivost ob spoznanju odtujenosti že v otroštvu, je prikazala Sophie Bloch, na drugačen način, bolj artistično govori o ujetosti Annegret Soltau ali pa pri nas Marko Gosar. Premik od poprejšnjega prikazovanja je očiten pri angažiranem Vlasti Zabranskem, medtem ko na multiplikacijo istega kot variacije naletimo pri Ahmetu Önerju Gezinu ali pri Mirku Lovriču, pa spet drugače pri Clausu Hänselu, Pierru Cordieru. Prostorsko ambientalnim učinkom sledita Marina Piatti, Oscar Fonti. Endo Susumo vnaša v poenostavljeno geometrizacijo lirizem. Iščoče v barvi in »kvadrofonični« formi je Peter Sylvester razodel nagib k abstrakciji, ki jo najdemo tudi pri Anni Belli Geiger. Črni humor Mustafa Ramezanija se navezuje na satiro, podobno kot grafično učinkujoči J. Vlahović ali pa Lj. Mihajlov. Iz karikature izhajajoči Jenó Dellos ceni anekdotičnost, ki je povezana z aktualnostjo, slednja je pri Jassette Janssens kar neposredna. Karikatura Ferruha Dogana je splošno aktualna, spominja po čistosti risbe in povezave množice s posameznikom na Jagodiča. Metaforično pojmovan zid, ki ga želimo predreti, je domislica Bruna Talpa. Stane Jagodič, prizadeven organizator skupine Junij, ostaja zvest multiplificirani in kreativno izvirni upodobitvi, ko nadstvarnemu vnese kozmične razsežnosti. Škoda, da Enver Kaljanac ni vključil svojih novejših del, kot smo jih lahko videli na samostojni razstavi pri DSLU. Kiparsko lepljenko z izrazito erotično in potrošniško ostro je podal Ratko Petrić. Novo kakovost prinaša Boštjan Putrih z relief-

no plastiko, kjer združuje torzo akta s konstruktivnimi nanaski. Pri Mersadu Begiću nam njegove plastike asociirajo Giacomettija, a ima drugačno idejno osnovo. Pri Ratimiru Pušeljki gre za splet geometrijsko razporejenih kvadratov s slikovnim detajliranjem, prostorska in poetična slikovna strnitev je hkrati preprosta in jasna v učinku. Novo kvaliteto je izpričal Tone Demšar s poudarjeno človeško odtujenostjo in ujetostjo, uporablja opečnate »zidake«, z asociacijo urbanega megalopisa.

Gotovo so tu še drugi zanimivi avtorji, o katerih bi bila na mestu beseda, pa tudi o imenovanih bi se dalo razširiti globlje spoznanje. Pri skupinski razstavi obiskovalec kaj kmalu dožene, ali gre za skupino, ki kljub različnosti ima svoj skupni imenovalec ali pa ga nima. Pri junijcih velja prvo, zato tudi skica skuša v poglavitnih črtah zaznamovati specifično te skupine. Tedaj lahko strnemo, da je dominacija fotografije dala letošnji razstavi izviren pečat. V ozadju je ostala grafika, karikatura, slika, nekoliko izjemno se je ohranila plastika. Dosežki in premiki pri posameznikih govorijo o živosti iščočega oblikovanja in aktualne, kritično humanistične misli, ko vse bolj izgineva gola fotografija, dokument (ki ga sicer ne kaže podceniti!), mnogoobrazni artilerijem pa postaja bolj profiliran. Izogniti se velja tistim prijemom ali celo motivom, ki so splošno znani ali se celo ponavljajo, da utrujajo, četudi gre za redke primere. Letošnja razstava ni šla v širino kot poprejšnja leta, zato pa so bolj zaznavni akcenti skupine Junij. Razstavni katalog je ob stabilizaciji skromnejši, a vseeno bogat. Škoda, da pri posameznih avtorjih niso navedeni naslovi del, kot je to v navadi. Očitno je tudi, da umetniško fotografijo ne kaže uvrščati v kategorijo kot grafiko, slikarstvo, ampak gre za samosvoje področje.

Igor Gedrih