

Kronika

RAZSTAVA »NEOKONSTRUKTIVISTOV« V MODERNI GALERIIJ

Likovna
umetnost

Že ob lanskim razstavi ekspresivnih neofiguralikov je bilo očitno, da skupina — vzlic reševanju iste teme, se pravi figuralike v širšem pomenu besede — ni enotna. Posebno dva — in to sta dva od današnjih razstavljalcev — sta se očitneje razlikovala po svojem likovnem konceptu od drugih. Tako ob Jerajevi figuraliki kot ob Gnamuševih »figuralnih fragmentih« smo začutili, da se po ustvarjalno-značajnem prijemu avtorja ne skladata z deli kolegov. Na tokratni razstavi ugotavljamo, da se dosti skladneje vključujeta v skupino »neokonstruktivistov«. Treba pa je že na začetku poudariti, da bi bilo napak iskati v tem »neokonstruktivizmu« direktnih vezi z umetnostnozgodovinsko ostro določenim konstruktivističnim gledanjem. Analogije in vzporednosti so predvsem v konceptualnem prvem polčasu ustvarjalnega akta, čeprav se tudi v drugem, v izvedbenem, močno razlikujejo od tradicionalnih tendenc slikarstva in kiparstva. Že izhodiščni »credo«, da mora biti umetniški izraz zreduciran na čiste likovne vrednote, in povrhu tega zanikovanje »osebnega pečata« izvedbe, kaže očiten odmik od nekdanjega gledanja na ustvarjalno enotnost obeh »polčasov«, se pravi spočetja likovne zamisli in njene realizacije. Mlada generacija se je začela zavedati odločilnega pomena likovnega koncepta kot osebnostno obarvanega mozaika avtorjevih hotenj, kjer so posamezne likovne zamisli le kamenčki večje smiselne in slogovno avtorizirane celote. Izvedba postaja poslej čedalje bolj zgolj akt adekvatnega ali kolikor mogoče identičnega prevajanja teh likovnih zamisli v vidni material, se

pravi v oblike in barvne površine na papirju, na platnu, panojih, v plastičnih materialih in svetlobnih telesih. Ta ustvarjalni postopek je pravzaprav samo stopnica v splošnem razvoju — nekateri trdijo: degeneriranju — likovne umetnosti. Gre namreč za očitno »pojemanje avtorstva« pri likovni kreaciji. Če sta na začetku tako slikar in kipar od začetka do konca kreirala svojo likovno zamisel z »nevtralnimi« slikarskimi in kiparskimi sredstvi, denimo z ilovico, kamnom, z barvami itd., je že vdor drugih materialov, denimo peska, lesov, patinastih struktur v slikarstvu ali jedkalinah naključnosti v grafiki, pomenil odskrnjenje avtorjeve predstave ob izvedbi, se pravi njegovo pomirjanje z že danimi ali vsaj nepopolno kontroliranimi naključnostmi. Naslednja stopnja, ki jo prinese kubični sintetizem, je vdor kolažev, kjer imamo opraviti z najrazličnejšimi dodatki, odbranimi po avtorjevi volji in zrežiranimi v skupno izrazno celoto. To so kolaži potiskanega papirja, plastičnih delcev, kosov škotel, vreč itn. Tudi konstruktivisti so dodali svoje, ko so iz različnih materialov in iz iztrganih kosov strojev sestavljali novo realnost. Pop art je v eni od svojih različic prinesel aranžiranje izdelkov človeških rok — umetniških ali industrijskih — se pravi, da se je zadovoljil zgolj z izbiro take že preplavljene palete pa z dajanjem nove vsebine takemu aranžmaju. Če je šla opisana pot predvsem v širjenje palete in v manjšanje avtorjevega vpliva ob njej, pa meri nova smer v sam ustvarjalni akt. Zadovoljuje se s subjektivno obarvano, kolikor mogoče izvirno likovno zamisljo, ki pa jo potem izvaja v materialu kolikor mogoče »brezosebno«, objektivno. Pri tem niti ni bistveno, ali jo izvaja sam avtor ali pa jo dá v izvedbo drugemu,

saj bi mogel tako koncipirano likovno domislico načrtovati kdorkoli, kadarkoli in kakorkoli. Prav po svoji »dvo-polčasnosti« in načrtovalnosti pa nova hotenja v mnogočem spominjajo na »stare konstruktiviste«, čeprav so v svojih končnih rezultatih segla mimo njih. Pokrivajo se z njimi glede brezosebne izvedbe močno osebne likovne ideje, ki se tudi tokrat — čeravno ne obvezno, kot pri konstruktivistih: — največkrat spušča v reševanje prostorske problematike. Tisto, kar pa jih ločuje že na prvi videz, je poudarjanje barvitosti, čistega kolorita, podedovanega od opartističnih, popartističnih in vizualno komunikativnih smeri. Takoj pa je treba opozoriti, da »nekonstruktiviste« tudi od omenjenih sodobnih hotenj ločujejo bistvene omejitve. Od pop arta se razlikujejo že zavoljo odrekanja katerikoli čustvenosti. To nam potrjuje Jerajevo slikarstvo, ki zanikuje vsako arabesknost, tipični znak oblikovne čustvene angažiranosti, pa čeravno se spogleduje z odmevi nekakšnega »vsakdanje neuglednega« stripovstva. Primerjava z vizualnimi komunikacijami nas pri Hrvackem opozarja na bistveno različno konstruktivno kombinatoriko, ki s svojimi oblikovno-barvnimi kvalitetami noče biti »vizualno opozorilo«, marveč barvno agresivni objekt kot središče širšega prostorskega urejanja. In končno je daleč tudi od opartističnih migotanj, »trepetajočih prostorskih iluzij«, saj tokrat nimamo nikjer opravka z združevanjem simultanega kontrasta s sukcesivnim, kar je najmočnejši element opartističnega poigravanja z gledavcem.

Po tej kratki opredelitvi in razmejnitvi slogovnih hotenj razstavljalcev »neokonstruktivistov« skušajmo razgrniti dobre in šibke strani razstave. Brez obotavljanja smemo zapisati, da je razstava v celem pozitivna, saj nam kaže nadaljnjo stopnjo izčiščanja likovnega gledanja, ki smo mu že nekaj let priče pri naši mlajši in najmlajši generaciji.

Gre za »neobremenjeno« pristopanje k likovnemu kreiranju, za odrekanje nekaterim »mitom«, ki so jih mladi tolikokrat očitali tradicionalnemu ustvarjanju. Razstava je predvsem izraz volje po odrejenem, jasnem likovnem mišljenju, ki brez vseh mistifikacij ali osebnostnih izvedbenih mikavnosti kaže bolj ali manj uspelo stopnjo domiselnosti, intuitivnosti in izvirnosti razstavljalcev. Končni izraz naj bi bil čim bolj likovno čist, se pravi omejen na tistih sedem Gravesovih likovnih elementov, brez nekdanjih obveznih ali vsaj zaželenih fakturnih osebnostnih dodatkov, temperamentnega »pinselštriha«, užitka pri poslikovanju, strganju, obdelovanju vsakega centimetra platna, ki je dostikrat megililo resnično likovno problematiko v našem slikarstvu. Če nič drugega, je že ta premik vreden aplavza mladi generaciji.

Na drugi strani pa ne smemo zamolčati nevarnosti tovrstnega slikarstva. Te so dveh vrst. Včasih je likovna zamisel premalo »doživeta«, le plod miselnih kombinacij, kar bi potlej še tako »osebna izvedba« — a kaj šele »brezosebno načrtovalna«! — ne mogla dvigniti na raven umetniško sugestivnega dela. Drugikrat pa obtiči morebiti izvirna in polnokrvna likovna zamisel na meji dekorativnosti v pejorativnem pomenu besede. Se pravi, doseže nivo likovno popolnega dela, ne premore pa sugestivnosti umetnine. Zakaj vsako likovno delo, ki hoče biti umetniška izpoved, mora — ne glede na slog, modernost ali tradicionalnost, na bolj miselno konstruktivno ali čustveno odzivno poreklo — vsebovati elemente, ki s svojim žarčenjem osvojijo gledavca, ki so ga zmožni predstaviti v svet posebne avtorjeve resničnosti. Brez te notranje izraznosti — ki ji težko s prstom pokažeš izvore, a jo nedvoumno doživljaš v njihovih posledicah — ostaja še tako domiselno in v vseh likovnih prvinah odlično delo zgolj na ravni okusne popolnosti. To je druga od nevarnosti, ki

jo bodo morale premagovati mlade likovne generacije. Celo pri najbolj »brezosebni« kreaciji računalniške likovne tvornosti so nekateri dosežki taki, da zburijo, v podoživetju predru- gačijo naš dotedanji doživljajski svet. To prav gotovo še ni dokaz za odsta- vitev človeka z oltarja edinega umetni- škega avtorja, potrjuje pa, da nas že danes lahko »umetniško prizadenejo« ne le »neposredni«, marveč tudi »po- sredni« človeški likovni dosežki. Likov- na teorija pa pri tem ugotavlja, da se skriva njihova umetniška sugestivnost v predružačenih kombinacijah znanih ele- mentov, se pravi v nenavadnosti, novo- sti njihovih medsebojnih odnosov ali pa v uvajanju novih neprivajenih prvin, kakršnih poprej še nismo doživeli. In prav od tod se nam ponuja pomemben kriterij za presojo tovrstnih likovnih del. Poleg tega, da jih z analizo likov- nih elementov ločimo v likovno ustrež- na ali pomanjkljiva, je treba ločiti, katera so umetniško izrazna in katera zgolj likovno okusna, domiselno igriva. Žal je taka sodba subjektivna, podvr- žena razpoloženskim, podoživljajsko značajnim in slogovnim simpatijam ali alergijam, ki se skozi le težko prebi- jemo vsaj do delne objektivnosti. V delno pomoč nam more biti spoznanje, da je vsaka umetniška kreacija nekak- šna herezija, se pravi odstopanje od privajenega, splošno priznanega, saj le takšno delo pritegne naše oko, ki se s ponavljanjem enakih ali podobnih vizu- alnih dražljajev utruji in dezinteresira. Od vsake likovne zamisli, ki naj bi po- budila v nas umetniško doživetje, zahtevamo torej elemente presenečenja, neprivajenosti, novosti, ali vsaj poseb- nega načina predstavitve že znanih prvin. Le taka more na novo razgibati naše podoživljajske zmožnosti, kar je vselej osnovni pogoj našega odzivanja, sozvenenja z umetnino. Ob že dostikrat drugje videnem ali podobnem bomo največkrat ostali ravnodušni, zakaj vznemirilo nas bo šele »nikoli in nikjer

videno«. Če tak »likovni izum« pre- more še likovno izrazne kvalitete, mu bomo z dokajšnjo upravičenostjo pripri- sali moč, ki sproži naše globlje podo- življajske vzgibe, se pravi priznali mu bomo sugestivnost umetnine.

Ta premislek nas opomni, da utegne pri »neokonstruktivistih«, kjer je naj- pomembnejša likovna zamisel, izvedba pa zgolj »identično načrtovana zami- sel«, prav originalnost, likovni »izum«, nenavadnost, novost uporabljenih likov- nih prvin ali, še češče, presenečenje ob novih, predružačenih odnosih med njimi, biti domala pogoj za umetni- ško učinkovanje. Zakaj če ni fluida osebnostne izvedbe, če ni mikavnosti potez s čopičem, prijetnosti in mam- ljivosti poslikovalne strukture, obdelave platna, potem se mora moč izraza str- niti zgolj v čistih likovnih prvinah, v oblikovalnem značaju dela, se pravi, v kvaliteti in kvantiteti barve in likov, ki so jim nosilci, v ritmih, v igri kontra- stov in harmonij. Za te elemente si mora slikar najti svojo formulo, da bo z njo pretresel gledavca kljub »nevtral- ni« »brezosebno splošni«, in zato more- biti že dostikrat videni, nepresenetljivi, izvedbi. V teh elementih nam je iskati — ne pa morebiti v tematski ali for- malno slogovni izvirnosti! — umetniško avtohtonost ter pristnost avtorja. Raz- stava deveterice je pokazala, da je oči- ten razkorak med njihovim zgledova- njem pri sodobnih umetnostnih tokovih pa med njihovimi končnimi realizaci- jami. Potrdila je tisto, čemur preprosto po domače rečemo, da človek ne more iz svoje kože. Tudi ti »neokonstruktivi- sti« so — kot nekdaj naši impresio- nisti in ekspresionisti — vezani na zna- čilnosti slovenskega likovnega značaja. Ne bi mogli reči, da so vezani na tradi- cijo, saj to zavestno odklanjajo, vendar njihovi končni rezultati ostajajo vzlic vsem kozmopolitskim predlogam dru- gačni od privzetih zgledov. Naj ob tej priložnosti spomnim na razstave v tu- jini, denimo, na Intart v Celovcu, kjer

je razstavljala kar šesterica od te deveterice. Kritika je tedaj navdušeno govorila o mladi slovenski generaciji, jo gledala in priznavala za našo posebnost v likovnem razvoju, ne da bi se pri tem spotikala ob njihove formalne vzore.

Problem posnemanja, ki ga tolikokrat le navidez rešujemo s povrhnimi očitani podobnosti tujim vzornikom, je namreč dosti bolj zapletene narave. Vse preradi pozabljamo, da pri posnemanju ne gre v prvi vrsti za *objekt posnemanja*, marveč za *sam akt*, se pravi za *posnemanje* samo. Neumetniško je namreč *vsako neustvarjalno posnemanje*, pa naj bo *to posnemanje naravnih fenomenov in predmetnosti* ali tudi od človeka ustvarjenih del. Več kot je v tisti Aristotelovi »mimēsis« avtorjeve lastne osebnosti, čustvene, intuitivne in miselne izvirnosti, bolj umetniško polnokrvna in avtohtona bo končna kreacija. Pri umetnosti gre vselej za *mero te osebne ustvarjalne intenzitete izraza*, je v nekem intervjuju lepo povedal slikar Mihelič. In *to ne glede na predmet »posnemanja«!* Nečesa, kar ne bi bilo podobno ne po vsebini ne po formalni plati na nobenem drugem avtorju, nobeni že obstoječi kreaciji, danes bržčas ni mogoče ustvariti niti si zamisliti. V želji, da bi napravili čim odločnejši korak, čim bolj revolucionaren odmik od že znanega, že poustvarjenega, si avtorji iščejo nova tematska področja, vlivajo novo likovno vsebino v že znane formalne rešitve, uporabljajo nova izrazna sredstva, material.

Tudi v tem pogledu se nam odkrivajo analogije naših »neokonstruktivistov« s konstruktivizmom. Uporaba novih materialov ali drugačna aplikacija že znanih izraznih sredstev je namreč ena od poglobitvinih značilnosti konstruktivističnega gibanja in tudi naših razstavljalcev. Pa naj gre za uvedbo »barvne papalete« svetlobno aktivnih plastičnih rezin Dušana Tršarja ali nekakih ogradnih panojev barvnih pasov Tuška, ali tlorisno-narisnih razgrinanj Pergarja ali

barvnih prostorskih objektov Hrvackega. Nedvomno je ta materialno izrazni odmik od običajne uporabe podobnih sredstev vizualnega komuniciranja mimo konceptualno-načrtovalne izvedbe ena od novosti mlade skupine.

Pri presojanju posameznih razstavljalcev se mi ob njihovih začetkih ne zdi toliko potrebno ugotavljanje večje ali manjše sugestivnosti njihovih del kot ocenjevanje njihove usmerjenosti, drznega iskanja nehojenih poti. Usmerjenosti, ki nam je bila doslej dokaj tuja, ali obojana za neumetniško, zgolj racionalistično, funkcionalistično, torej kvečjemu arhitektonsko ali vizualno komunikativno. Odtod izvirajo pogosti očitki, da je to slikarstvo zgolj »plakaterstvo«, zgolj na vizualno učinkovitost preračunano ipd. Res bi nekaterim delom na razstavi mogli očitati, da so obstala na pragu polnokravnega izraza, toda zdi se mi, da so taki spodrski, nepopolnosti in nedorečenosti čest, a opravičljiv pojav pri ustvarjalcih na začetku poti. Tisto, kar na začetku šteje največ, je njegova volja za odkrivanje sebi in času adekvatne govorice. Zgodovina nas uči, da so se take začetne nerodnosti drznih iskavcev porazgubile z vztrajnim delom in pripeljale avtorja do lastne, celotne izpovedi. Na razstavi moremo celo ugotoviti, da se dva od njih zavoljo občutka, da sta se poskušala izražati v jeziku, ki se ni zlagal z njunim ustvarjalnim značajem, vračata na svoja zgodnejša izhodišča, kajpak obogatena z izkušnjami hoteno poizkušane stranpoti. V mislih imam Lapajneto in Čadežvevo. Ta sta po svojih nedvomno bolj »nekonstruktivnih« barvanih objektih spet poprijela konec poti poprejšnjega kontinuiranega kiparskega razvoja, ki se je čustveno vezal na snovnost in naravni mik materiala, pa čeprav je sedaj s konstruktivnimi strukturami spremenjen v govorico drugačne vrste. Vsekakor pogumen korak ustvarjalne iskrenosti, čeravno na račun slogovnega odtujevanja razstavljaljoči

večini. V sedanji izvedbi sta namreč bolj »osebna«, vsaj deloma še čustveno vezana na strukturnost in patino obdelovalnega materiala.

Namen tega zapisa ni bil presojati bolj ali manj uspele kreacije posameznih avtorjev ali jih opominjati zavoljo včasih preveč miselno skonstruiranih in dekorativno okusnih sestavin njihovega slikarstva in plastike. Zelel je samo z razčlenbo njihovih skupnih ciljev opozoriti, v čem so njihova hotenja nova in koristna za nadaljnji razvoj naših likovnih prizadevanj. V tem pogledu gre priznanje vsem razstavljavcem, še posebej pa Jeraju, Dušanu Tršarju,

Gnamušu in Hrvackemu. Ti nam že danes kažejo lastni, tematsko in formalno dovolj odrejen izrazni svet, kateremu sledijo že nekaj let, medtem ko si drugi še iščejo adekvaten likovni izraz v novi smeri, menjaje svoj vsebinski, oblikovni in celo materialno izvedbeni repertoar. Enim in drugim bosta šele vztrajno delo in razvoj v smeri osebnega likovnega osamosvajanja naklonila dokončno umetniško avtohtonost. Naše zadovoljstvo in priznanje velja torej temu pogumnemu likovnemu odzivanju, ne glede na bolj in manj uspele eksponate.

Marijan Tršar

POEZIJA V SPOMINIH*

Književnost

Branje Spominov razgrinja pred nami povsem drugačen svet, kot pa smo ga navajeni: navajeni, da je delo slovenskega avtorja. Dogodki, ki jih opisuje Molè, sodijo v preteklost, branje pa oživlja podobo sveta, ki je v slovenski publicistiki že zamrla, pa čeprav se je v njej le redkokdaj pojavila: to je včerajšnji svet humanističnega poliglota, treznega meščana, tiste zvrsti evropskega državljana, ki jo je tako dognano opisal Stefan Zweig. Dogajanje, kakršno je pač izbrano in opisano v knjigi — ki v obliki, kot je dana bralcu, ni povsem avtorjevo delo — je zaznamovano z nekakšno kopreno, ki ovija celotno pripoved, tako da se vse dogajanje, tudi tisto, ki sega v neposredno izkušnjo povojnega časa, prikazuje v enotnem percepcijskem modelu. Ta je priklican v svetlobo, ko je avtor »gledal procesijo Rešnjega telesa v Kanalu iz portona Garlantijeve hiše«. Tedaj se je Moletovo življenje kot je opisano v knjigi, vključilo v dogajanje zgodovine. Vendar pa daje branje slutiti, da svet in njegove tudi historične razsežnosti niso posebno jas-

ne determinante. Zdi se, da poteka vse dogajanje bolj kot neprestan tok, ki je dan predvsem intelektualcu v presojo. Na mestih, kjer se vanj vključijo Moletovo doživljanje, postane ta tok bolj določen, označen po svojih duhovnih elementih, razkrijejo se številne podrobnosti, ki oživljajo avtorjevo izbrano delovanje in njegovo misel o lastnem poslanstvu. S tem je določena izvorna enotnost celotnega pisanja, ki vztraja skozi vse dogajanje, ki potiša dramatične trenutke v resignacijo in izpelje čustvene izlive v melanholijo. Podstat tega percepcijskega modela je avtor sam podal: njegova knjiga je »avtobiografija humanista, ki ga je prav humanizem varoval in rešil, da ni utonil v viharjih naše tragične dobe«. Poleg tega je to podoba, ki spominja na antične potovalce: »Kakor mitični grški junak se počutim, ki je jadral po prostranih morjih daleč na Zahod ter se zdaj ob pozni uri, ko se je moj dan že nagnil k zatonu, vrača s sadovi iz Hesperidskih vrtov ter jih poklanja domovini«. Še najbolj so se približale idealni podobi tega sveta popotovanj pokrajine Italije, pa naj gre za opis lepot Rima in okolice ali pa za slike beneškega cinquecenta. To so pokrajine, kjer se je naselil humanizem v svoji najbolj izpopolnjeni obliki, od-

* Vojeslav Molè, Iz knjige spominov, Ljubljana, Slovenska Matica 1970.