

POLETNO RAZMIŠLJANJE O MEDNARODNI GRAFIČNI RAZSTAVI

Knjiga vtisov, v katero zapisujejo obiskovalci IV. mednarodne grafične razstave v Ljubljani svoja mnenja, gotovo ne daje veljavne in celotne podobe vtisov, ki jih ljudje odnesejo z razstave. Mnogi pridejo, se razgledajo po dvoranah in odidejo, ne da bi komurkoli sporočili svoje mnenje, mnogi ga posredujejo svojim znancem in le zelo majhen del obiskovalcev ga zapiše v knjigo, profesionalni kritiki pa ga pošljejo časopisom in revijam. Kljub majhnemu številu vpisov pa je knjiga le neke vrste dokument o stališčih obiskovalcev. V zbirki bolj ali manj jasno izpovedanih mnenj so pohvalna mnogo številnejša kot odklonilna in seveda tudi bolj simpatična. Posebno tisti obiskovalci, ki zapišejo, da sicer marsičesa ne razumejo, da pa je vendar lepo in da so odkrili nove stvari, dokazujejo svežino duha, ki je sprejemljiv za nova odkritja. Pri deljeno negativnih mnenjih je seveda prijetno in poučno, kadar obiskovalci povedo, kaj jih je pretreslo ali očaralo in česa niso razumeli, nesimpatično pa učinkuje vsaka izjava, ki si prisvaja pravico, da obsodi vse, česar njen avtor ne razume, kot negativen pojav v razvoju umetnosti.

Kolikor pač lahko ocenjujemo domače občinstvo, bi tudi ne mogli pričakovati drugače porazdeljenih sodb in mnenj. Razstava sama naredi zelo lep vtis, je prirejena lepše kot vsak pariški Salon, spada pa v skupino velikih, da ne zapišem velesejmskih razstav, in te imajo, tudi najboljše, vrsto pomajkljivosti. Če bi bilo v Moderni galeriji razstavljenih na istem prostoru četrtr grafik manj, bi bila razstava mnogo boljša. Pa tudi tako imenovane male dvorane po kvaliteti prostora in osvetljave, predvsem pa zračnosti tako daleč zaostajajo za velikimi dvoranami, da je gotovo rahla diskriminacija, biti tam razstavljen. Toda števila skoraj ni mogoče zmanjšati, saj so tri grafike, ki jih razstavlja vsak posamezen avtor, skrajna meja, da je sploh predstavljen, pa tudi pregleda svetovne grafike še dolgo nismo v celoti dosegli. Prav zaradi tega velikega števila eksponatov je razstava uničujoča za nevajenega gledalca, ki ga zbegajo še velike oblikovne razlike med posameznimi grafikami. Izoliranost razstavnih prostorov, stalno prestopanje na mestu, sklanjanje zaradi razbiranja napisov, skrajna koncentracija, ki jo zahtevajo razstavljena dela, vse to povzroča značilno muzejsko izčrpanost, ki se z njo že ukvarjajo muzealci, zdravniki in arhitekti. Muzeji in galerije bodočnosti bodo baje drugačni, boljši, in bodo gledalcu pomagali pri napornem osvajanju umetnosti.

Kljub vsemu temu pa je človek neprijetno presenečen, če zapiše slovenski kritik — z literarnega področja sicer — v naš glavni dnevni časopis, kako bridko da je razočaran nad razstavo. Gotovo ima pravico do razočaranja, toda dati najširši odmev svojemu zelo subjektivnemu doživetju, ko vzroki razočaranja niso bili niti dosledno niti do kraja analizirani, je tvegano. V našem kulturnem življenju je dovolj nespোরazumov, da ni prav, če tisti, katerih naloga je bila vedno spoznavanje, razumevanje in razlaganje, obešajo svoje nerazumevanje na veliki zvon.

Mednarodna grafična razstava je samo to, kar pove njen naslov, in v katalogu lahko vsakdo prebere, da je prerez skozi sodobno grafično dejavnost v zadnjih dveh letih. To torej ni niti münchenska pinakoteka, niti Louvre, niti Narodna galerija, pa tudi razstava Rembrandtovih ali Picassovih del ne. V prvih treh primerih najdemo zbrana dela, ki so jih ustvarili ali največji umetniki vsega zahodnoevropskega kulturnega kroga ali samo Slovenije, zbirke se začno pri Sumercih ali v srednjem veku in se razvrste pred gledalcem v nekem določenem redu, — pa naj bo kakršen koli že, — sama priznana, v času potrjena dela. Rembrandtova ali Picassova razstava pa pokaže zbirko slik enega samega umetnika, običajno kronološko razvrščeno, da lahko gledalec zasleduje po stopnjah umetnikovega razvoja nastajanje njegovega osebnega sloga in mu tako postanejo končna dela enako sprejemljiva kot zgodnja.

Vsega tega na grafični razstavi ni. Grafični listi iz zadnjih dveh let so na gosto, toda optično zadovoljivo razvrščeni po stenah v slučajnem zaporedju držav udeleženk. Sama najnovejša dela, ki jih bo prihodnost potrdila ali zavrgla, — glede na to, ali nosijo možnost nadaljnega razvoja v sebi, in glede na razvoj človeške družbe, — pomenijo pa za vsakega gledalca srečanje z današnjim časom. Kdor se pač ne upa soočiti z neznanim, nerazumljivim, mora poiskati potrjene vrednote, ocenjene in pretehtane, ki mu nekako zagotavljajo doživetje, saj jih obdaja aureola vsega občudovanja, ki so jim ga poklanjali ljudje v preteklosti. Toda mislim, da ve vsak stalen obiskovalec domačih in tujih razstav, majhnih in svetovnih muzejev, da se nam zgodi, da ostanemo nemi pred velikimi deli, da tavamo gluhi in kot slepi skozi dvorane samih priznanih umetnin, kajti umetnina živi od dvogovora, daje le tistemu, ki lahko sprejme. Utrujeni, zavozlani v lastne skrbi ji nismo odprli vrat svojega notranjega sveta in doživetje je izostalo. Saj vse to ve tudi sentimentalni sprehajalec po grafični razstavi, le da je vso krivdo za nedoživeto lepoto pripisal razstavi.

Huje, krivdo je naprtil predvsem abstraktnemu delu razstave, ni pa povedal, kako je doživel mehikansko grafiko ali posamezne ekspresionistične grafične podobe. To pa je prestop ek celo proti osnovnemu fair-play, kajti velik del bralcev »Dela« ni obiskal razstave in je po članku preprosto in logično zaključil, da je razstava prazna, dekorativna in izumetničena, v skrajni posledici nevredna napornega obiska, kot ga je opisal po lastnem doživetju avtor.

Manj nestrpnemu obiskovalcu pa nudi grafična razstava marsikatero lepo doživetje, ga lahko vznemiri in potre, da bi ga pa pustila oditi popolnoma praznih rok, bi skoraj ne verjeli, saj ima za vsakogar nekaj. Strpnost sicer res ni čednost 20. stoletja, toda bolj razumljivo je, če si umetniki s skrajnih pozicij mečejo ekskomunikacije v obraz, kot če to dela občinstvo. Grafična razstava je sijajno prizorišče za vse bitke in diskusije, saj so zastopani vsi tokovi, mnogi narodi, kvaliteta in nekvaliteta, dobro obrtno znanje in genialna iskra. Morda bi bilo bolje namesto nekvalitete napisati manjša kvaliteta. Prostor Moderne galerije so kot babilonski stolp, kjer se govori mnogo jezikov hkrati, sodobnih, živih, pa tudi takih, ki še niso mrtvi, pa so iz časa pred iznajdbo avtomobila, takih s komplicirano sintakso in takih, ki so zelo primitivni. Govorica posameznih je lahko napihnjena, pa tudi jecljajoča, jasna, pa tudi nerazumljiva. Pravimo sicer, da likovna govorica ne rabi prevoda, pa ta trditev ne drži popolnoma. Likovna govorica je obarvana s posebnimi sestavinami, ki jih prinašajo rasa, geografsko okolje, tradicija, in za medsebojno

razumevanje morajo biti ustvarjeni ugodni pogoji. Kaj je bolj značilnega na razstavi kot zbirka japonske grafike ne glede na to, ali pripadajo njeni ustvarjalci japonski ali pariški šoli in ali živijo na Japonskem ali v New Yorku. Če jim prištejemo še Kitajca Zao Wou-kija, je Daljni vzhod odlično predstavljen, kljub temu da Kitajska manjka. Zdi se, da ta trenutno za razvoj umetnosti nima časa. Japonci so v grafiki doma, svoje tradicije niso zatajili in med vsemi azijskimi narodi je Japonska najbolj evropeizirana. Ker hočejo — ogroženi zaradi svoje prenaseljenosti — biti tudi v tehničnem napredku med prvimi, so njihovi stiki z zapadnim svetom ustvarili velike možnosti izmenjav na vseh področjih. Ne smemo pozabiti, da je zapadni svet prevzel tudi marsikatero japonsko značilnost, posebno v stanovanjski kulturi. Zato se nekako lažje razumemo.

Razstavljena dela kažejo v veliki meri zvestobo daljnovzhodnim tradicijam, toda brez vsakega posnemanja. Prvonagrajeni Hamaguchijev *Zeljnat list* ima vse kvalitete najboljše tradicije in je obenem čista grafika, popolnoma vključena v zahodnoevropsko razvojno linijo. Strogi Hamaguchi se odreka sijaju barve in vsaki dinamiki in gradi svoje estetsko doživetje, — saj ne more biti drugega kot estetsko, če je že Pascal napačno ugotovil, da v umetnosti občudujemo stvari, ki jih v naravi ne, — z vsemi sredstvi, ki jih nudi mezzotinta. Zeljnati list je bil le pobuda, ostala je fino stkana mreža njegovega ožilja, skrivnostna kot človekov živčni sistem, ostala polsvetloba, zadostna, da ga blede osvetli, nemočna, da razsvetli temo. Ob vsej poeziji barv, ki jo prinaša grafična razstava, ni manj impresivna zbirka črnih, čeprav je črna nasprotje barv. Črna v mezzotinti, črna v jedkanici, črna v lesorezu ali litografiji, vsaka je drugačna, vsaka ima svojo gostoto, ploskost ali brezkončno prostornost, svoj zven in svojo silo. Hamaguchi je japonski in naš po svoji skrajni očiščenosti in skrivnostni sili. To je pač dovolj za prvo nagrado?

Če pa mislimo, da ne, tedaj smo manj modri kot tisti kitajski cesar, ki je naročil največjemu slikarju Nebeškega kraljestva, naj mu naslika zmaja, najlepšega zmaja, kar jih je bilo kdaj naslikanih. V popolni tajnosti se je umetnik spravil na delo. Delal je leta in končno je cesar lahko prišel občudovat mojstrovino. Ospel je zagledal na svili samo arabesko — čisto krivuljo. Užaljen, da je leta čakal na tak rezultat, je dal vreči umetnika v ječo zaradi goljufije. Toda, ko so preiskovali umetnikov atelje, so našli na stotine risb različnih zmajev, od najbolj realističnih do najbolj shematiziranih. Cesar si jih je dal prinesti, in ker je bil inteligenten cesar, je razumel, da je vse umetnikovo iskanje privedlo do one končne abstrakcije zmaja, in je umetnika izpustil iz ječe.

Sugaïjeva grafika je abstraktna, toda japonsko abstraktna, približuje se znamenju, ki pa seveda nima jasne, ozko določene in splošno razumljive vsebine. Tudi če vemo, da ima Sugaï rad rdeče-črno kombinacijo, da jo stalno znova kliče v njegovo ustvarjanje spomin iz otroških let, spomin na zgodbo, v kateri je nastopal zlobni škratek, ki je bil rdeč in je imel črne roge, nam njegova grafika *Rdeče* ni bolj razumljiva. Doživetje leži v sami rdeči barvi, še bolj sijoči zaradi beline papirja in poudarjeni s črnim akcentom, vriskajoči, kadar jo obsije sonce. Ta barva, ki ima skoraj intenzivnost gotskega vitraja, učinkuje s svojo primarno močjo, ki je pri rdeči morda največja, saj jo domnevno prvo vidijo otroci in ji tudi kasneje, kljub večjemu številu barv, ki jih razločuje njihovo oko, ostanejo delj časa zvesti. Barva je gotovo zelo slabo poznana sila

za povprečnega Evropejca in smo se šele v zadnjem času — po sledi umetnikov — z vso znanstveno vnemo, ki je značilna za naše stoletje, vrgli na njeno raziskovanje. Črni prebivalci Afrike poznajo bolje njeno učinkovitost, prebivalci Daljnega vzhoda pa so si še ohranili nekaj v preteklosti nabranega znanja. Sugaï je bil nagrajen za najlepši kos barve na razstavi. Tudi tisti, ki bi mu očitali dekorativnost, so v zmoti, saj nima grafika v sebi nič pomirjujočega, nasprotno, živahna in nasilna barva priteguje ali odvrača gledalca kot tisti mali zli duh, ki še straši po Sugaïjevi glavi. Majhen delček je, ustvarjen danes za neki svet, za neko steno, za neki prostor, za neke ljudi, ki se šele iščejo.

Filmski neorealizem nam je tako približal atmosfero določene resničnosti, da jo zlahka najdemo tudi med grafikami. Glede na to, da je treba že vse realizme označevati, ni ta naslov zgrešen za grafike, ki nam prikazujejo pusta predmestja, sive stene z umazanimi lisami, otroke z vprašujočimi očmi, osamelega sprehajalca, dvorišče z njegovo zapuščeno kramo, ves revni, žalostni in neuporni svet. Oblikovno med realizmom in ekspresionizmom ni nič pretirane, glasnega ne v vsebini ne v tehniki. Subtilnosti jedkanice, litografije, akvatinte, tudi lesoreza dajejo svoje lepe sence, črnine, ki se skladajo z najboljšo Piranesijevo tradicijo, kadar gre za oživiljanje pretresljive vsakdanje revščine.

Skoraj neopazna je meja, ko prestopimo v ekspresionistični svet. Še vedno žive tradicije severnega ekspresionizma so ponesli v svet Izraelci, najdemo ga v Španiji, v Združenih državah, na Poljskem, nekaj v Sovjetski zvezi. Sima Mirona *Lutke* so slika v Ensorjevi sledi, bolj pravljичne kot grozljive, njegova *Uličica starih žena* pa že gradi izraz z izbranimi barvami, nasprotji svetlobe in sence in grozljivimi senčnimi starkami, ki kot parke čakajo, da bodo pretrgale nit nekega življenja. Ta najmilejša oblika ekspresionizma je na razstavi večkrat zastopana z dobrimi deli, ki pa so kot neorealistična nekoliko tiha in se izgube med nasilnejšimi stvaritvami. Že Pinsovi *Berači* potencirajo nasprotja, pretiravajo krettno, iščejo učinkovitejše efekte. Gledalec je nujno pritegnjen, posebno, kadar se figure deformirajo do meje še spoznavnega. Pregljevi *Berači* so le navzgor se poganjajoče oblike, silovite in že nečloveške. Pri Viesulasu pa naletimo na tisto skrajnost, ko se občutljiv gledalec obrne v življenju proč od prizora, ki presega njegovo vzdržljivost. Tudi likovna umetnost se poslužuje deformacije, izpreminja človeka v nekaj novega, strahotnega, kar je krik in tuljenje, a le tedaj, če hoče in mora pretresti gledalca. Toda v 20. stoletju nismo šli delj, kot je šel Goya, in vendar nam je čas nudil vse drugačne primere razčlovečenja. Jean Cassou se v *Panorami sodobne likovne umetnosti* sprašuje, če morda tu ni nekaj tistega bega od resničnosti, ki ga tolikokrat očitajo umetnosti. Mnenja pa je, da bo znala prihodnost, kljub odporu sodobne umetnosti do skrajno nečloveškega, razbrati skrite sledi preživelih grozot celo v delih, v katerih mi danes vidimo le razdrobljenost, grobost ali nerazumljivost.

Suberlakove grafike so bile nagrajene za najbolje izraženo humanistično misel. Jasna, lepo čitljiva vsebina je razporejena v figure. Neposrednost izraza je podrejena premišljeni in originalni kompoziciji, ploski, le grafično razgibani z mrežo svetlih in temnih črt in polj. *Poljedelec*, *Gospodinja*, *Sestanek* so grafike z motivi iz kmečkega življenja, na katerih pripoveduje avtor celo zgodbo z zbirko detajlnih podob. Če lahko prihaja ideja iz srednjeveške umetnosti — pa tudi ljudska umetnost ji je lahko botrovala, — potem je Suberlakov način nov in svojski. Gledalcu se zdi, da je nagrada posvečena malemu kmetu, tistemu, ki

vstaja pred zoro in nima merjenega delovnega časa, ki mu ne teče kri po žilah, ampak po zemlji, tistemu, ki se vzdigne iz zemlje, ko je šla vojska mimo, in ki kljub svoji revščini preživlja sebe in okolico, tistemu, ki ostane na svoji zemlji, ko vse pobegne. Edino list *Sestanek* govori o potrebi združevanja, o napredku in razvoju, ki bo prinesel velike izpremembe v življenju ljudi z obeh ostalih listov. Vsekakor bogata vsebina, grafično čisto izražena, ki nudi lepo snov za razmišljanje o »humanizmu v umetnosti«.

Surrealizem je na razstavi slabo predstavljen, niti Dalijevih ekscentričnosti ne zasledimo ne Mirojeve bleščeče fantazije ne Ernstovih iznajdb. Ta smer zadeva vedno znova na problem podzavestnega, ki mora biti izraženo in zgrajeno s sredstvi, ki so zavestno izbrana, na problem neformiranega, ki mu je treba najti formo. Glede na to, da si izposojajo likovne dosežke vseh obstoječih smeri, je razumljivo, da se deloma utapljaajo v tistih, ki so močnejše.

Abstraktna grafika je bogato zastopana, tudi njene različne skupine so predstavljene, toda neenakomerno. Dinamična in statična, lirična in ekspresivna in razumarska je, zato ima zelo malo spontanega in neposrednega. Če imamo pred seboj kot končni rezultat pogosto dela, ki se zde čista improvizacija, posrečen rezultat slučajnih kombinacij, pa je ta slučajnost nastala po dolgotrajnem poskušanju, premišljevanju in očiščevanju. In mi se tudi večkrat obnašamo nasproti takim delom, kot da sodimo uspeh po trudu in ne po znanju. Namesto razlage dogodek iz leta 1877.

Takrat je razstavljal v Londonu v Grosvenor Gallery slikar James Whistler portrete in vedute, ki so nosili naslove: *Aranžma v črnem N° 3*, *Aranžma v rjavem*, *Harmonija v ambri in črnem*, štiri *Nokturni* v modrem in srebrnem, modrem in zlategem, črnem in zlategem. Ob tem zadnjem *Nokturnu* je zapisal John Ruskin, tedaj gotovo najvišja avtoriteta v umetnosti na Angleškem: »V interesu gospoda Whistlerja nič manj kot v zaščito kupca bi sir Coutts Lindsay v svoji galeriji ne smel dopustiti dela, pri katerem se domišljavost slabo vzgojenega umetnika tako tesno približuje vulgarni goljufiji. V svojem življenju sem slišal pripovedovati o mnogih primerih postopaške nesramnosti, toda nikoli bi ne pričakoval, da bom slišal burkeža, ki zahteva dve sto gvinej za to, da je vrgel lonc barve občinstvu v obraz.« Whistler je tožil kritika in zahteval tisoč liver odškodnine. Toda med procesom je bilo treba stvar razčistiti in poklicali so prerafaelskega slikarja Bourne-Jonesa, ki je izjavil, da na obtoženem *Nokturnu* ni bilo več kot za eno uro dela. Whistler je tedaj v odgovor izrekel znameniti stavek: »Eno uro dela in izkušnje vsega mojega življenja!« Whistler je na procesu sicer moralno zmagal in dobil simbolični novčič odškodnine, toda bil je obsojen na plačilo sodnih stroškov, kar je sprožilo njegov gospodarski polom in izgubo ugleda. Mož je odšel v Benetke in se vrnil v Anglijo šele, ko je bil slaven. (Po Focillonu.)

Whistler je bil tedaj v svoji zgodnji impresionistični dobi, do danes ga je pač čas potrdil. S tem seveda ni prav nič rečeno, da bo čas potrdil vse tiste grafike, ki se zde kot lonc barve, vržen občinstvu v obraz. Gre le za pogosto napačno razumevanje procesa nastajanja grafike, gre za kvantitativno in kvalitativno ocenjevanje, za problem jasno izoblikovane vizije, ki vodi umetnika ves čas pri delu, ali pa zelo skopega navdiha in takojšnega pristopa k izvedbi, ko se med procesom nastajanja porajajo nove forme, nastopajo izpremembe in dobi delo naslov šele, ko je končano. Za gledalca je važen rezultat, umetnikova delavnica je bila vedno nekoliko čarovniška kuhinja.

Tri retrospektivne razstave so že zaradi tega važne, ker nam nudijo več možnosti za spoznavanje razvojne poti posameznih grafikov. Najzanimivejša je Soulagesova, saj je njegova prva nagrada na zadnjem bienalu povzročila mnogo diskusije. Številnemu občinstvu je bila enostavno nerazumljiva. Domače umetnike le zasledujemo po razstavah; tudi na štirih mednarodnih grafičnih razstavah smo lahko primerjali in marsikaj doumeli, toda edinole primerjava večjega števila del iz različnih dob nam da nekak ključ za umetnikov svet. Soulagesova zbirka je zelo majhna, nastala v štirih letih, manjkajo nam njegovi začetki, manjka predvsem njegovo oljnato slikarstvo. Romansko kiparstvo, romanska arhitektura, vitraj, umetnosti, v katerih prefinjenost in eleganca nista bili vrednoti, so mu veliko pomenile. Hartung in Schneider, oba starejša, sta bila njegova sopotnika v likovnem raziskovanju, toda zelo enoviti Soulages je šel svojo pot. V grafiki je hotel kot vsak resničen grafik prodreti v bistvo tehnike, dognati, kaj zmore, in ko so v tej borbi angažirane vse njegove sile, se tudi izpoveduje.

Soulages dosega skoraj klasično ravnotežje med finimi snopi vertikalnih linij, ki jih včasih povezuje zamolkla barva v pasove, in horizontalami, ki se povezujejo v masivne, težke površine. V to razjedeno omrežje temnorjavih in črnih linij so ujete barve bakra, medenine ali starega vitraja. Morda je težko razumeti te vrste umetnosti, če človek nima občutka za hladno, razjedeno površino starega kamna, za toplo površino lesene mize, ob kateri so jedle in delale generacije, za bakren kotel, za vse te številne stvari, ki jim je dala pečat človeška roka in na katerih je čas dodal svojega. Za nikako prepisovanje v grafično tehniko ni šlo umetniku, le v to tehniko je prenašal svoj lastni jaz in z njim svoja doživetja, svoj notranji profil. Rezultat je seveda grafika, ki smo jo razvrstili med abstraktno umetnost.

Nekje globoko v nas pa vendar živi misel, da je vse, kar nas prevzame v zunanjem svetu, in vse, kar se dogaja v nas samih, snov, s katero se hrani vsa naša dejavnost in s katero se, kadar gre za umetnika, hrani njegovo ustvarjanje. Naj še enkrat citiram Cassouja, ki pravi, da »je postalo težko na cenen način odpraviti tako nepretrgan in obsežen in tako resnično živ fenomen, kakršen je moderna umetnost. Če dopuščamo, da terja od nas neko uvajanje, pa je že prva stopnja približevanja v tem, da je ne vzamemo kot pojav sam na sebi in je ne obračamo in prevračamo v rokah kot kak aerolit, temveč da jo smatramo za umetnost določene dobe, ki so jo ustvarili umetniki te dobe.«

Če jo gledamo takó, nam postane tudi grafična razstava bolj razumljiva, bližja, povezana z vsem življenjem našega, vse prej kot enotnega 20. stoletja.

Špelca Čopič