

da so se teh dijakov šolske oblasti sploh načrtno otresale, potem je iz Schmidtovega dela jasno razvidno, kako srednje in višje šole v dobi terezijansko-jožefinskih reform niso dosegle takega napredka niti take demokratizacije kot osnovne šole.

Schmidtovo znanstveno delo o razvoju šolstva in pedagogike na Slovenskem je zanimivo tudi v primeru, če ta razvoj primerjamo z vidika današnjih prizadevanj za reformo šolstva. Avtor ne more mimo nekaterih pojavov, ki razvoj šolstva utegnejo zavirati ali pospeševati v vsakem času in v vsakih razmerah. Ugotavlja namreč, da reforma ne doseže pravega učinka, če je preveč diktirana od zgoraj, ampak je ta učinek v prvi vrsti odvisen od tega, koliko so učne moči same zavzete za reformo, dalje, da je napredek v šolstvu tesno povezan z družbenim ugledom in materialno blaginjo učitelja in podobnim. Celotno delo nam neprisiljeno vsiljuje spoznanje, da je tudi danes nemogoče smotrno razvijati šolstvo na vseh stopnjah, če ne upoštevamo njegovega razvoja v preteklosti, če sodobnih prizadevanj na tem področju ne uravnavamo v tisto smer, kot nam jo nakazujejo pozitivne silnice ter izkušnje iz preteklosti.

Jože Šifrer

## LIKOVNA UMETNOST

RAZSTAVA PETRA ČERNETA V LJUBLJANSKI MALI GALERIJI. Retrospektiva je nadomestila enkratno, v sebi zaključeno umetniško delo. Vendar ne gre za nov pojav — cikle in retrospektivne opuse kot zaključene tematske in oblikovne enote poznamo iz vseh časov. V našem času pa gre za novo dimenzijo in kvaliteto, ki je specifičen odraz stanja v moderni likovni tvornosti.

Formalni simboli in izpovedne oblike so strukturno določene s celotnim ustvarjalčevim opusom. Ta ugotovitev brez dvoma velja za umetnost, ne glede na čas in prostor. Vendar moramo pri moderni umetnosti upoštevati težnje po zanikanju tradicionalnih vrednot in oblik ter težnje po tvorjenju individualističnih izpovednih medijev, ki so drugim individuumom večinoma nerazumljivi.

Simbol, ki mu ne vemo pomena, ki ga na podlagi priučenega znanja in izkustva ne moremo doživeti v tolikšni meri, da bi nas vključil v svoj izpovedni svet, je nujno nesmiseln. Če umetnina pri gledalcu ne najde odziva (ne v pozitivnem ne v negativnem smislu) — potem ni ne dobra ne slaba, niti ni umetnina — v najboljšem primeru je le nadomestek ali dekoracija. Ker sta likovna simbolika in govorica moderne umetnosti pogojeni v konkretni situaciji lova za odkritji, se simbolika kvantitativno in kvalitativno spreminja od cikla do cikla, od avtorja do avtorja. Ker lahko določen likovni simbol ali sestav formalnih vrednosti pri enem umetniku pomenja nekaj bistveno drugega kot pri drugem, moramo poznati tako dela vzornikov in sodobnikov kot celoten opus (kompleks) del konkretnega avtorja. Nerazumevanje sodobnikov ima korenine tudi v tej situaciji. Vendar ne moremo trditi, da Rembrandta »razumemo« samo zato, ker nam je formalna in izrazna govorica tistega časa že zdavnaj znana (?) in vključena v našo zavest. Rembrandta razumemo in interpretiramo z današnjih aspektov in iščemo v njem moderne kvalitete. Kljub temu pa imamo za to vrsto »razumevanja« že izdelan aparat za prezentacijo in

mediacijo, ki pa v kaosu modnih in modernih stremljenj in neizdelanih kriterijev večinoma odpove.

Umetnost kiparja Petra Černeta je v času avantgardističnih iskanj in »odkritij«<sup>1</sup> nekam tiha in skromna. Lahko pa rečemo, da ravno v navidezni skromnosti tiči kvaliteta. Njegova plastika kaže na prizadevanja sintetika, ki ne išče cilja umetnosti v iskanju novosti za vsako ceno. To delo temelji na solidnem znanju in prizadetosti. Černe logično nadaljuje in po svoje spreminja govorico likovnih vrednosti, ki temelje v že znanih pravilih. Vendar zato ne moremo govoriti o netvornosti ali eklekticismu (čeprav se zadnjemu v svojih sintetičnih težnjah često nevarno približuje). V okviru določenih konvencij je njegova umetnost samostojna.

Vendar mora tudi Černe nastopiti (kljub »razumljivosti«<sup>2</sup> likovnih form) z retrospektivnim prerezom. Na likovni ravni nas seznanj s svojim izraznim aparatom in jezikom ter specifično simboliko. Prehoditi moramo vso pot, ki jo je (od registracije konkretne oblike do prevrednotenja forme v višji umetniški simbol) prehodil ustvarjalec sam. Logika njegovih oblik izhaja iz že doseženih rezultatov, ki pa so za nas, brez poznavanja izhodišča, nerazumljivi.

Forma in faktura Černetovih plastik je določena z osnovnim kiparskim materialom — ožganim lesom. Raster ponvičastih vrezov in podrejanje forme rasti lesa, izkoriščanje razpok in živih form v materialu, često preusmeri umetnikovo pot v na videz nelogične zaključke obravnavanih površin in gmot — to pa izhaja iz kiparjevega upoštevanja in spoštovanja materiala.

Racionalistična in zgolj oblikovno funkcionalna Černetova plastika v celoti ni. V skladu in odnosu posameznih formalnih in simboličnih elementov zaslužitno tudi globljo izpoved. Značilno je, da gre v celotnem opusu za variacije na temo Pogrebca — sključene turobne človeške figure. Nedoločen občutek melanholične žalosti in obupa pa počasi izginja, kakor izginja formalna in strukturna navezanost na izhodiščni motiv. V skrajni konsekvenci zavzamejo oblike funkcijo erotičnih simbolov, ki bi jih lahko razlagali kar s Freudom.

Odnosi med posameznimi (v celoto povezanimi) formami, materialom in težnjo po uresničitvi dialoga o žalosti, ki je izražena s fakturo in ožgano »patino«, so očitni pri celi vrsti plastik. Nihanje med formo in vsebino — med optično funkcijo oblik določene estetske vrednosti in povezavo teh oblik v izpoved — se često spremeni v precenjevanje formalnih vrednot.

Hkrati pa se pojavlja nevarnost, ki grozi porušiti strukturne odnose in notranjo logiko — gre za eksperiment z »drapiranjem«<sup>3</sup> osnovnih gmot in prekrievanje posameznih delov plastike z bakreno pločevino. Vdolbina v lesu — skledičasta oblika, ki akcentuira elemente fakture in izraža notranjo napetost, izgubi svoj simbolični in izpovedni smisel takoj, ko jo pokrije bakrena prevleka. V enem primeru je lahko ta poizkus upravičen in smiseln — v več primerih (ko gre že za ponavljanje optičnega efekta), ki z logiko umetnine nimajo nikakršnega stika, pa zvedeni kot nelogičen dekorativni akcent. To je sicer slikarsko zanimiv fenomen — odnos med ožganim lesom in bleščečo kovino — vendar pa ruši elementarnost, ki je pogojena v ljubezni do čistega kiparskega materiala.

Černetovo delo izpričuje notranjo razklanost in strah modernega umetnika, ki niha med skrajnostima formalizma in izpovedi, ki krčevito in prizadeto išče sintezo in notranjo umiritev, ki pa je v našem svetu absurdna in iluzorna — v

tem pa je velika kvaliteta močne umetnikove osebnosti. Če se povrnemo k uvodnemu razmišljanju pa moramo ugotoviti, da je kipar na najboljši poti, da nam bo nudil še čistejši in tvornejši dialog, četudi ne bomo poznali prav vseh njegovih razvojnih faz, da nas bo prepričal in osvojil z eno samo plastiko — doma ali v galeriji.

Ivan Sedej

**MNOŽICA IN POSAMEZNIK.** Razstava Tršarjevih portretov\* pomeni avantgardistično manifestacijo. Čeprav gre v formalni smeri na videz za »korak nazaj« — je resnica drugačna. Pomemben preobrat se je izvršil tudi v umetniškem pojmovanju vsebine umetniškega dela.

Ciklus portretov dobi posebno vrednost, če ga konfrontiramo z znanimi »množičnimi plastikami«. Odlična, presenetljiva rešitev Manifestantov in Demonstrantov, ki na specifično kiparski način izraža tudi globlji odnos do človeka, ki izginja v množici, je postala sčasoma utrujajoča formalna shema. Kipar se je trudil, da bi iz osnovnega lika izčrpal kar največje možno število variant. Tu pa je zašel v slepo ulico. V zadnjih primerih je šlo samo še za adaptacijo znane in utrjene forme v različne simbole, ki pa so osnovno vrednost in strukturo motiva strnjene množice razvrednotili.

Zato pa pričujoča razstava predstavlja presenečenje v najboljšem pomenu besede. Odkrije nam tudi globljo vrednost simbolike v najuspelejših delih predhodnega ciklusa. Kipar gre v svojem iskanju od splošnega k posameznemu. V množici je našel človeka, ki je prej često služil kot prazna lupina formalističnim ekshibicijam na temo Množice. Vendar je celo v manj uspešnih delih šlo za konkretiziranje in opredelitev stanja, ki niti ni tako daljna preteklost. Ciklus, ki se nam je dozdeval kot začarani krog, se je naenkrat odprl. Ideja in forma sta se transponirali v novo kvaliteto, sinteza je postala stvarnost.

Če je v delu večine kiparjev portret le tlaka in sredstvo za zagotovitev materialne baze — saj najbolj radikalni modernisti v portretu koketirajo z akademskim realizmom — pa je Tršar odkril portret kot težko kiparsko nalogo. Ta je še toliko težja, ker zahteva suvereno znanje, disciplino in zmožnost karakterizacije zapletenih psiholoških procesov v psihi določenega posameznika. Vrednost te naloge pridobi predvsem zaradi splošne težnje v sodobni umetnosti: odkrivati kozmične procese v vsej širini in vseh dimenzijah.

Ustvarjalna naloga odkrivanja novih svetov in problemov pa je obsojena na neuspeh, če ignorira bistveno vrednoto in osrednji motiv umetnosti — človeka. S poglobitvijo v psiho portretiranca (ne sme nas motiti včasih nekoliko preveč poudarjeno karikiranje) je Tršar razvrednotil splošno veljavno devizo o nepotrebnosti portreta. Tega, kar nam nudi umetnik, ni zmožna še tako dovršena fotografija. Ne odkriva nam sodobnosti na sploh, temveč sodobnost v podobi sodobnikov.

Magmatske forme in krčevito razdrobljena faktura, ki spominja na radikalnejše poizkuse impresionistov in deloma kubistov, izhajajo iz predhodnega ciklusa. Prej monolitna in monumentalna podoba se je sedaj razdrobila. Individuum ni in ne more biti simbolizem s polakirano gladko linijo. Raz-

\* Razstava portretov akademskega kiparja Draga Tršarja v Mali galeriji v Ljubljani.