

*Igor Gedrih*

## **PREGLEDNA RAZSTAVA TONETA DEMŠARJA**

**Ljubljana, Jakopičeva galerija, marca 1996**

Toneta Demšarja poznamo kot kiparja in reliefnega oblikovalca, navzočnost njegovega svojskega oblikovalnega opusa ga že dolgo časa postavlja kot samostojnega umetnika. Tudi če je razstavljal z drugimi umetniki – v mislih je skupina Junij – pa se njegove stvaritve nikoli niso izgubile med množino drugih in drugačnih, nasprotno, s svojo izvirnostjo si je pridobil posebno mesto med sodobnimi kiparji. Potreba po samostojni pregledni razstavi je postala nuja, ki se je naposled uresničila v Jakopičevi galeriji. Izbor kipov, reliefov in risb nudi zgleden prerez njegove ustvarjalnosti tega, kar je v petindvajsetih letih podal v razvojnem loku in razstavno predstavitevno strnil kot dvajsetletno izoblikovano, osebno profilirano umetniško delo.

Začetki Demšarjevega ustvarjanja segajo v sedemdeseta leta, torej v obdobje, ko se je upodablajoča umetnost odzivala sila različno, od abstrakcije do geometrijskih in konstruktivističnih izpeljav in informela. Ne da ne bi bil Tone Demšar spočetka nedovzeten za katero od raznoterih umetniških pojavnosti, tudi domačih, vendar se mu ne more pripisati podrejenosti takim pojavom, saj je zgodaj izpričal tako v materialu kot v slogovnih in vsebinskih rešitvah osebno profilirane upodobitve. Že to, da se je sredi sedemdesetih let odločil za žgano glino, je vpeljal tehniko in gradivo, ki ni kdo ve kaj v navadi v loku sodobne umetnosti. Tako so nastale Demšarjeve »stisnjenke«, »prerezanke«, »zloženke«, odprl se je organskemu in anorganskemu svetu, ponavadi zreducirano na bistvo, mimetično ali nemimetično, za prepoznavno, profilirano izpeljavo; organsko nakazani svet plodov, ki so v rasti ali zamiranju, umetnik jih namensko utesnjuje, ogradi, stisne, posredi je vseeno vitalizem, ki ga zameji človeška roka; v tem odnosu ustvarja svojsko napetost ter posredno sporočilo, ne glede ali gre za zaboječek s predmeti, odsluženimi, razbitimi, kot v Beli zloženci (1978), ali npr. v Slovenskem kapitlu (1977), kjer s pridihom daljnega dadaizma veže stebrno klasiko z navidez nespojljivo garnituro sadežev z zaboječkom. Ta odnos v razmerju anorganskega in organskega sveta, »odvrženih« predmetov, povezanih ali stlačenih v okvir, zaboječek ipd., tudi izginjavajočih predmetov v geoetritzirano formo, prevzemajo Toneta Demšarja tja do začetkov osemdesetih let; osnovni žgani glini pa dodaja po zamisli les, slamo, toda v smiselnem spoju take tehnike. Značilen primer iz poznih sedemdesetih let je žgana glina z lesom Štirje letni časi (1978), kjer ploskovito, »prirezano«, umirjeno zadržano nudi apoteozo življenjskih obdobij tudi kot večno rast in upadanje. Tipična je tudi Zloženka (1978) v glini, ki opozarja na razmerje med naravo (plodovi) in človeškim racionalnim hotenjem, ko jo je iz podstati nakopičenih plodov preoblikoval v koničasto piramido s tipično kompozicijo celotne izpeljave.

V osemdesetih letih nastala žgana glina vse bolj vključuje figuraliko človeških obrazov. V žgani glini razpočene krogle Plod in sad (1982) je sicer opazen tuj vpliv, vendar je Demšar dal dimenzijo, ki presega konstrukcijo oblike s prisotnostjo rojevajoče človeške glave. Obrazi v okvirjeni mreži nasploh postanejo zgovorna

vsebinska in idejna novost v premiku Demšarjevega kiparstva. Ne gre za portretno oblikovanje, najsi je individualizacija skupine obrazov opazna, toda z drugačnim namenom in pomenom; v žgani glini BSX (bežigrajska sosenska, 1983) so obrazi poredko razvrščeni v mrežaste predele, okenski okviri jih utesnjujejo, stiskajo, celota mrežasto razdeljenega kvadrata pa deluje, kot da so ljudje ujeti za mrežami. Že prej bi pri Demšarju naleteli na humorni vnesek, zdaj pa postane ta prvina kritično priostrena in lahko seže do ironije. Nasploh pa Demšar v teh letih povezuje opečnato, luknjičasto osnovo z enim ali več človeškimi obrazi, npr. pri Walkmanu (1983), ne brez posmeha ob vsem lirizmu pa pri Avtoportretu (1984), Proletarjih (1985), kjer je mrežnati kvader z obrazi postal v gornjem delu prenapet, zato že izgubljajoč pravilno geometrijsko formo. Jasno angažirano navzočnost je Demšar izpričal v žgani glini Medaljer (1985), poprsje vojaške osebnosti je obrazno amorfno, medalje pa so glave ljudi na mrežasto izvotljenem poprsju; sorodno nasilje razodeva Samodržec (1985) z napoleonsko gesto roke. Drugače asociativen, manj literaren je v Preobrazbi (1985), Miru (1985), oboje v žgani glini. Očitati literarnost Tonetu Demšarju bi bilo zgrešeno, v loku njegovih raznih in izrazitih stilizacij najdemo tudi take, ki imajo bližino literarnosti, a so spontane, kritične in so organsko nastale iz angažirane potrebe, ki pa ne zdrkne na raven cenene deklarativnosti.

Konec osemdesetih let se odpira novim motivom in idejam – bolj osebno in individualno profilirani izpovedi. Mrežasti okviri z redko vdetimi obrazi so prej zajeli neko skupno usodo, ujetost, nemoč, kjer ne gre toliko za posameznika, ampak za tisto, kar je povezujoče v skupini, povezujoči življenjski danosti razmer, ko se razpira kritična podstat vse do angažiranosti. Konec osemdesetih let in kasneje pa gre za individualizacijo z eno osebo in njen intimni prikriti svet, seveda ob še drugačnem in preizkušenem. Premik od skupnega – kar sicer še ohranja – k osebnemu sprošča doživetje dominantnega problema, kar je sicer nasplošno značilno za Demšarja.

Tako je dvojje Oken (oboje iz 1988) najavilo tisto, kar je kipar pri zadnjem uresničil v ciklu Vdov. Tako imamo pri eni žgani glini Okno ženski polakt, pritisnjen k okenskemu križu – ta je hkrati zapora in znamenje ujetosti v (ženski) erotični neizpoljenosti, sorodno je Okno (žgana glina z lesom), kjer je okenski okvir naturalističen, ženski polakt pa pritisnjen ob umišljeno steklo do delne popačenosti, pač sploščenosti. V obeh primerih gre za tiho notranjo dramo nečesa neizpoljnega. Da Demšar angažiranega deleža ni povsem opustil, nam kaže Veliki karo (žgana glina, 1989), hrbtna upodobitev, kjer prideta do veljave odločno sklenjeni močni roki na hrbtu, zlasti iz karov sestavljena oblika mrtvih obrazov, tudi že nerazpoznavnih. Morda je temu drugačen pandan Kužno znamenje (1991), pa spet drugače izražen in pojmovan Kapitel (žgana glina, 1991), zlasti še Leto 1991 (žgana glina, 1991), kot prej je tudi sedaj umetnik asociativno intenziven. Dokaj klasično v modernem smislu deluje žgana glina Optimist (1991), doprsni kip nedolžnega otroka z zavezanimi očmi in jabolkom na glavi – asociacija na Wilhelma Tella – v oprsju pa stlačeni, do nerazpoznavnosti s silo pritisnjeni liki.

Tone Demšar se je v ciklu Vdov povrnil k čisti figuraliki. V okenske okvire je vkomponiral poprsja ženskih oseb v barvani žgani glini; enoosebno polreliefno izpeljavo je izrazil z različnim valeurjem. Pri Veseli vdovi pride do veljave bujna mladenka z rokama na obrazu, a z enim očesom koketno polprikrilo opazuje. Pri Modri vdovi pa je v ospredju tragika izgube, a tudi zavest samotne starosti; Demšar ni iz kakih modnih muh postavil ženske roke zunaj okvira; v okviru je še življenje, kakršno že je, preko okvira pa tiha, utrujena gesta nakazuje minljivost in smrt.

Ekspresija človeške ranljivosti in prizadetosti, ali še drugačnih odtenkov, je vselej osredotočena na sporočilno jedro.

Dvajsetletni lok ustvarjanja Toneta Demšarja nam v razstavnem izboru nudi zgleden prikaz raznoterega slogovnega, vsebinskega in idejnega oblikovanja. Stalnica v njegovem delu je le žgana glina, v tem materialu je nesporno prepoznaven in izviren umetnik. Seveda pa je ob tem potrebno navesti samosvoje, izvirne kiparsko reliefne rešitve, iščočo prisotnost umetnika, ki se ne zadovolji z že znanim preizkušenim, tudi ne s preštevilnimi variacijami na isto témo; na ta način je v različnih obdobjih svojega ustvarjanja uveljavil formalne rešitve, ki so vedno tesno povezane z vsebinskimi. Če navržemo v razmislek statičnost Demšarjevih del – ta negibnost je gotovo zanj simptomatična – pa seva v okvirih posameznih del samozadostno sporočilo, ali drugod celo tiha drama z notranjo napetostjo. Demšar je lahko resen, igriv, humoren in satiričen, senzibilno odzivanje na človeško in medčloveško je zdaj na ravni skupnega, zdaj individualnega, humanistična zavest izvira iz dojemanja časa in razmer, ne da bi zapadel v ceneno posnemanje ali pa v baročno deklarativnost. Prav gotovo so Demšarjeve kiparske težnje odprte, nikakor ne zaključene.