

ZAPISKI

XXXII. BENESKI BIENALE. Problematika, ki neusmiljeno zahteva temeljit odgovor, je udarila na dan prav na letošnjem bienalu v Benetkah, zato je ne moremo odpraviti kar na hitro. Pavšalne obsodbe slišiš že na vsakem vogalu: »Ampak vse, kar je prav — toda letošnji bienale je pravcata norost!« Tako odklonilne sodbe te potlej spremljajo na vsej poti. Neumnost, bedarija, ekscesi norcev, slepa ulica, propad estetike, izničena umetnost in še z nizom podobnih bolj ali manj duhovitih epitet ti postrežejo sobesedniki, kolegi, ki so že kdaj obiskali to najbolj slovečo in hkrati menda tudi najbolj trdoživo parado svetovnega umetniškega snovanja. In kar je najhuje — ko slednjič stojiš sredi precěj samevajočih paviljonov beneških Giardinov, ki nudijo gostoljubje uradnim zastopnikom likovne umetnosti osemindvajsetih narodov, tudi sam misliš, da bo za pričujočo manifestacijo slikarstva in kiparstva težko poiskati primerno objektivno oznako. V resnici je treba dokaj časa in razdalje, da med mnogimi kričavimi, vsiljivimi, prenapetimi, nedomišljenimi, zgolj na učinek in na prvi vtis preračunanimi eksponati odbereš tiste, ki skrivajo v sebi iskrenejše bistvo, globlje jedro.

Nobenega dvoma ni, da je naša doba čas vretja, iskanja novih poti. Stare so že preizhrojene in zde se nam brez prave perspektive. Likovna umetnost naše dobe prav gotovo kaže na določeno mero labilnosti, notranjih napetosti, nemalokrat dvoma, brezcilnosti. Zaznamuje jo zagrizeno iskanje, ki je lahko iskreno pionirsko, ali pa le večje prebarvano šarlatanstvo. Pojavljajo se plejade bolj ali manj svetlih zvezd na nebu svetovne umetnosti; stalnice in trenutno žareči kometi; rešta bolj ali manj plodovitih izmov. Toda kakor ni izma, ki ne bi mogel roditi največjih genijev in spočeti najtrajnejših dosežkov človeške umetnostne zakladnice, prav tako na drugi strani ni takega, ki ne bi ob robu odlagal naplavine umetnostnih surogatov, epigonstva, potvorb in kiča. Bistvo današnjega problema torej ne tiči v statistično zanimivem preračunavanju, ali je na pričujočem bienalu spet prevladala figuralika ali abstraktno slikarstvo, niti ne v vprašanju, ali je v ospredju *action painting* in ne, postavim, tažizem ali mondrijanska geometrijska abstrakcija. Takšno razčlenjevanje bienala bi bilo morebiti pred nekaj leti ne le zanimivo, ampak tudi koristno, sedaj pa bi obtičalo le na površini; *trompe d'oeil* bi nas mogel vnovič za nekaj časa tako premotiti, da se ne bi započili v bolj žgoče vprašanje, ki se glasi: kje je meja med resnično umetnostjo in njenim zlaganim, čeprav »modernim« videzom? Ali: kje se začinja in kje jenja lepo, estetsko? In v zvezi z obema: kaj je res vsaka iz intelekta ali iz čustvovanja porojena kaprica umetnina?

Kot sem že omenil, se v pričujočem sestavku ne bi rad spuščal v pretehtavanje prevladujočih smeri in izmov. To so, ali pa še bodo opravili predvsem v to plat zagledani umetnostni kritiki. Mene je razstava pretresla po človeški in umetniški plati. Ne da bi hotel že vnaprej prejudicirati njeno pavšalno odklonitev ali odobritev, moram reči, da sem se globoko prizadet vpraševal, kje so vzroki toliko in prav takšnih slikarskih in kiparskih izdelkov; kakšne sile tičijo za poplavo tako ekstremnih rešitev, da si podobnih niti v sanjah ne bi mogel zamisliti. In kar je najhuje: dostikrat so brez izraznosti, v nekaj primerih celo brez okusa! Je to, kar gledam, korak naprej ali nazaj? Če gre za napredek, ali je to tisti pravi napredek, ki pomeni približevanje idealu, vrednemu to-

likšnih naporov, ali pa predstavlja vse samo obešenjaško norčevski korak v absurd?

»Današnji pripovedniki se na vse načine trudijo, da ne bi nič povedali«, sem pred tednom bral v drobnih zapiskih švicarske revije. »Toda.« je pisalo naprej, »sprašujemo se, če je to vredno truda? Čemu toliko truda, čemu toliko naprezanja? Za nič?«

Prav zares, umetnost mora biti izrazna, mora nekaj povedati. Kajpak gre tu za likovni izraz, ne za pripovedovanje in naštevanje. Toda ali je kip, ki ne izraža drugega kot avtorjevo željo, da bi bil originalen, pa čeprav na najbolj nemogoč način, še kip — umetnina? Ali je surova gmota zvarjenega železa, načetega od rje in brez osnovne skladnosti oblik z materialom, ki diši po smetišču, še umetnina? Ne, nikakor ne mislim postavljati ozkih meja za uporabo materialov in stilov, nasprotno, trdno sem prepričan, da v slikarstvu ne sme biti diskriminacije niti glede materiala niti glede sloga. Tudi ne mislim odrekati lepote rji, plesni ali kakršni koli drugi vrsti patine. Toda neobhodno je potrebno, da vsaka umetniška kreacija izžareva lepoto s pomočjo avtorjevega osebnega izraza, rasti mora iz njegove notranje nuje, zakaj le tedaj lahko nekaj izraža, nekaj pove tudi okolici, ki ji je namenjena. Brez takega izvornega in komunikativnega imperativa si ne more nobeno delo lastiti častiljivega naslova umetnine.

A prav za tema dvema bistvenima značilnostma človek zaman brska med prenekaterimi kipi in slikami. Prav zaradi dostikrat absolutne izpovedne nemočnosti teh tvorb se sprašuje ob tonah bronah in železa, ob kilometrih platna: »Čemu? Čemu vse to pehanje, varjenje, rezanje, jedkanje, praskanje, šivanje in lepljenje?« Ni dolgo tega, kar smo poudarjali, da je dekorativnost prešibka kvaliteta za umetnino; da mora biti ta izraz, ne zgolj okus. Sedaj pa tu in tam zaprepašeni strmimo v eksponat, ki ne premore niti tega polovičnega pogoja za nastanek umetniškega dela.

Mislim, da sem povedal dovolj jasno: v načelu in v praksi sem za iskanje novih poti, za izražanje na moderen, nekonvencionalen način; za domišljene oblike, nenavadne materiale, za iznajdbe v sižejih in v vsebini. Toda nikoli ne more želja po originalnosti, po tem, da prikažemo doslej neznan, še nedoživet slog, material ali način obdelave, nadomestiti osnovne pogojenosti umetnine. Umetnina mora biti izrazna in estetska. Ne smemo pozabiti, da se je iz teh želja rodilo moderno slikarstvo. Iz hotenja, da bi eliminiralo iz umetnine vse nepotrebne, pripovedne, stilno heterogene elemente in ji dalo, ob kristalni čistosti in skladju vsebine z obliko, najbolj prodorno izpovednost, najbolj neposreden vpliv na gledavca. In sedaj, pri koncu poti — zakaj sodim, da se bližamo taki usodni prelomnici — moremo osupli ugotavljati, kako vnovič zapadamo vprav stremljenjem, ki bi rada pomešala med seboj akcesorne drobnosti, naturalistične slučajnosti, ali pa kar elemente, ne glede na njihovo osnovno karakteristiko in namembnost. Če je tašizem, globlje pogledano, neke vrste obupan povratak k naturalističnemu slikarstvu, je sedanje varjenje, spajkanje, lepljenje že v naravi obstoječih predmetov v nove kompozicije le nadaljni korak v to smer, ki jo označuje direktno privzemanje kosov nature v umetniško celoto. Tako smo priče paradoksa, da nas je pot, ki se je obetavno pričela s postimpresionistično devizo: izčistiti, izboljšati, spremeniti naravo! — pripeljala v najbolj rustikalen naturalizem. Ta, rekel bi, aranžerska umetnost — saj je njen postopek v skladanju že v naravi izoblikovanih predmetov v novo

celoto in novo kvaliteto — sama po sebi ni nekaj negativnega. Tudi aranžer sestavlja iz raznih kosov blaga novo dekorativno kompozicijo. Pri tem pa je precejšnja nevarnost, da zaradi heterogenosti elementov okrni celovitost izraza, ki je *conditio sine qua non* vsakega kvalitetnega umetniškega dela. Možnosti za takšno izražanje torej ne smemo *a priori* zanikati, čeravno je res, da je končni rezultat prenekaterih zgolj slabo premešana zmes, ki še zdaleč ne vzbuja v nas estetskega občutja. Tu kajpa ne mislim poniževati *estetskega* na tisti pavšalistični nivo *lepega*, ki bolj pretanjenemu okusu pomeni že *osladno, ceneno, podpopprečno*. Gre mi zgolj za skladje tvornih likovnih elementov v delu samem, za tisti neobhodni skelet vsake slike, ki budi v nas ugodje estetskega doživetja. In prav v tej točki se ne morem z bogati z nekaterimi tako imenovanimi »ekstra originalnimi, najbolj avantgardnimi« rešitvami na obravnavanem bienalu.

Kot že rečeno, še tako natančna analiza likovnih elementov ne more ugotoviti, katero likovno delo zasluži ime umetnina, katero ne. Nikakršna do sedaj znana objektivna merila niso sposobna odkriti ali izmeriti tiste nenavadne, vsaki umetniški kreaciji imanentne izpovednosti, ki v njej žari in prehaja na gledavca. Toda z likovno analizo je mogoče odbrati tista izmed del, ki premorejo osnovne pogoje za take polnokrvne umetnine. Mislim, da ni narobe, če ne privoščim naziva umetnina likovnim izdelkom, ki ne ustrezajo tem bistvenim zahtevam, pa najsí bodo v nekaterih primerih hvaljeni, odkupljeni in celo nagrajeni.

Ravno v teh, iz dneva v dan žal bolj pogostih, v osnovi zgrešenih presojah posameznikov pa tudi širokih žirij, bi bilo treba spregovoriti malo podrobneje. Resda žirija ni nezmotljiva. Žirija je po navadi skupek strokovnjakov z likovnega ali širšega kulturnega področja in premore kajpak prav tako niansirana mnenja, kakor so različni okusi posameznih članov. Končna ocena je torej le nekakšen prerez, povprečje, dostikrat dogovorjen kompromis med temi individualnimi presojevalci. In prav v tem tiči naša zaskrbljenost: kako je mogoče, da se neka brez dvoma v teh stvarih izvedena skupina žirantov odloči za tako na prvi pogled nemogoče delo kot je, postavim, *Shoe* Američana Dinea? Lahko se zmoti eden, lahko tudi polovica članov državne žirije, toda kako je mogla vsota njihovega okusa izbrati prav to platno za reprezentanco neke kulture? Ob takem norčevanju — ne morem verjeti v tako neznanje! — se prelevi celo zmečkani kos avtomobilske pločevine pri vходу, ki gotovo ni posebno izrazno veledelo, v kar znosno abstraktno plastiko!

Je tu zadaj pomanjkanje dobrega okusa, ali pa so za takimi odločitvami žirije skriti drugi, nam nepoznani nameni? Menim, da je vsaj ena od korenin teh anomalij v današnji brezobzirni borbi umetnikov in njihovih managerjev za uspeh in denar. Odkar usmerjajo tokove umetnosti petični trgovci in ne več umetnostni izvedenci ali vsaj iskreni ljubitelji in zbiratelji, je postalo merilo kvalitete umetnine njena v dolarjih izražena vrednost; in še morda publiciteta avtorjevih uspehov, števila njegovih razstav; vplivnost, zveze in gmotni položaj. Ne smemo očitati slikarjem, da ravnajo napačno, če se poganjajo za izvirstostjo svojega umetniškega izraza, če segajo po dosedaj neznanih izrazilih, novih stilnih in vsebinskih prijemih ipd. Boj za nov izraz je v zgodovini umetnosti vselej porajal občudovanja vredna dela, pomembne korake v umetnostnem napredku. Toda na drugi strani nas ne smejo zvesti iz trte zvite apologije zaslužkarskih managerjev, češ da so bile prave umetnine zmeraj nerazumljene in odklanjane v času svojega nastanka. Moramo se spomniti, da so vse tiste nekdanj

zavračane avantgardne umetnine vsebovale pozitivne elemente prejšnjih dosežkov, ki so jim le dodajale nove, kot vidimo sedaj iz časovne perspektive, pa čeprav so morebiti tistikrat hotele v revolti uničiti neposredno prejšnjo dediščino. Zdi se mi, da je to lepo povedal strokovnjak z drugega področja, matematik dr. Križanič, ko je dejal (citiram po smislu in na pamet), da moderna abstrakcija (= matematika) vsebuje vse predhodne. To velja tudi za likovno področje: vsaj temeljnih likovnih kriterijev ne more in ne sme zanikati niti najavantgardnejša umetnost! Tako početje bi namreč ne bilo prav nič revolucionarno, pač pa nespametno, saj zanikuje lastno bistvo in namen.

Naj po teh splošnih ugotovitvah o letošnjem bienalu zapišem nekaj misli o dveh vprašanih, ki sta se mi zastavili med ogledovanjem mnogoštevilnih eksponatov.

Če bi me kdo vprašal, odkod v vseh treh vejah likovne umetnosti toliko strukturizma, toliko neobičajnih materialov, nevajenih tehničnih prefinjenosti, bi mu brez pomisleka navedel bolj ali manj spoznano resnico, da je to le barokirani konec rasti od Cézanna preko vseh vrst kubizma do nedavnega tašizma. Iskanje izraznih oblik, ki je krenilo s Cézannovim načelom o gledanju predmetov kot prizem, cilindra in krogel, je preko kubistične analize in sinteze, preko tašističnega razkroja in *action painting* prispelo do stanja utrujenosti, ponavljanja. Jelo se je ozirati po novih materialih, po doslej še neuporabljenih strukturah, zakaj le po tej poti se nadeja odkriti tudi nove, neizrabljene forme. Kakor slikar vnaša svoje zakone in hotenja, ko ureja slikarsko materijo, tako tudi ta ni brez vpliva na kreatorja; če z ničimer drugim, vpliva nanj s spremenjenim tvornim sestavom, s svojim uporom pri oblikovanju, s strukturo površine ipd. Vsi vemo, kako odločilno so vplivale na Picassa posebne lastnosti njegovih *kolažev*. Bile so pravecata vzpodbuda za njegovo inventivno — sintetično dobo. In če uporablja npr. Vic Gentils lesene koščke sredi odprtih omar, klavirjev, orgel, triptihov in postelj, ali če nagrajeni Savelli lepi kose vrvi na plošče, ki so odtisnjene v reliefu, ali če nekdo drug lepi celo gumi in terrakoto na slikarske površine, je to mimo novo odkritih struktur tudi napotilo k doslej neodkritim oblikam, silhuetam in proporcem. Res pa tak strukturizem ne sme biti sam sebi namen, saj bi hitro zapadel najbolj grobemu naturalizmu brez vsakršne tvornosti v izrazu in izpovedi, ki edino opravičujeta umetniško kreacijo. To običajno, skoraj nujno pot umetnika lahko zasledimo na kopici primerov. Ko se slikar utruji, naveliča konvencionalnega iskanja novih form, se spusti v eksperimentiranje, v okušanje slasti ob doživetju nanovo izumljenih struktur. Prejšnjim starim formam išče korekturo in spremenjenih dimenzij. Tak je bil razvoj pri Braqueu, prav takšen je pri delih Santomassa pa pri »plastičnih« Špancih. Ne smemo pa pri tem prezreti dejstva, da se hkrati razrašča tudi vpliv novega materiala na oblike: te se začno hočeš nočeš prilagajati imperativom peska, *kolažev*, stekla in kovinskih delcev, lepljenih na platneno površino. Krog se torej vnovič strne: v strukturo, v nove materiale se je likovna umetnost usmerila zaradi prevelike izčrpanosti in sterilnosti starih oblik; struktura novih materialov pa narekuje povsem nove forme. Tako gledana nam bodo včasih tudi ekstremno reliefna platna oljnih slik videti bolj domača ali pa vsaj bolj upravičena; laže bomo dopustili avtorju, da išče in odkriva nove oblike in izraze v načinih, ki še niso bili preizkušeni in morebiti prav zato skrivajo v sebi neslutene možnosti.

Drug, ne manj značilen pojav, je osnovna atmosfera precej številnega — čeprav ne prevladujočega — surrealističnega slikarstva. Kolikor se spominjam, je miselno-čustvena transplantacija realnosti v neki višji svet, ki živi le s kreacijo umetnika, vedno budila v meni nekakšna čustva tesnobe, radovedne napetosti; nečesa, kar se je pravkar sprožilo, a še daleč ni prišlo do konca. Pričakovanje, da glavno šele pride, me je vselej navdajalo, pa naj bo to ob platnih našega zgodnjega Kregarja, Dufreysnea ali Dalija. Surrealistična platna na bienalu pa vzbujajo vtis nečesa končnega, neke slepe ulice; ne podžigajo želja po izpopolnitvi, prej občutek, da bi se bilo najbolje umakniti, mižati, ne gledati. Ne moreš se znebiti vtisa, da so bila ustvarjena samo za bolj standardizirane želodce, zakaj z vsebino, z oblikami in z barvami se bližajo meji, kjer se občutljivejšemu človeku nekako upre, ko začuti, da se mu je užitek sprevrgel v nelagodnost, v bolečino in v gnus. Ko je Rembrandt s svojim preparanim volom vrgel rokavico v obraz malomeščanskemu okusu in konvencionalnemu pojmovanju o lepem in ugodnem, je to storil iz prepričanja, iz notranje nuje pa iz veselja nad novo odkritim sžezjem. Prenekateri Ernstove, Kleejeve in Dalijeve pošasti so si priborile trajnost, ker so iskale in svojile novo slikarsko domeno. Tu pa gre očitno za mrzel račun, za željo po iznenadenju, presenečenju na vsak način, za uspeh z dvomljivimi sredstvi, brez iskrene izpovednosti. Da bo jasnejše: morebiti bi podobne surrealistične kompozicije predstavljale čisto drugačen, celo pozitiven prodor v doslej nikoli izpovedani svet slikarstva, če bi ne bilo čutiti v podtekstu, da gre predvsem za ceneno vabo, ki naj vzbudi priljubljenost pri občinstvu.

Če bi torej hoteli na koncu pretehtati pozitivne in negativne strani letošnjega bienala, bi morali zvečine ugotoviti, da nam je tak, kakršnega so nam predstavili prireditelji, predvsem glasen in medvoumen memento. Odkril nam je, da je stremljenje po originalnosti za vsako ceno privedlo nekatere avtorje do realizacij, ki so vse prej kot estetske, umetniške. Po drugi strani pa je ob vsej pestrosti pokazal, da je še vedno nešteto možnosti, tako po oblikovni kakor tudi po strukturalni ali vsebinski plati, za samosvoje avtentično izražanje. Hkrati je s prstom pokazal tudi na rakavo rano današnje umetniške srenje, namreč na vedno bolj očitno pomanjkanje zanesljive, poštene in brezkompromisne kritike, ki bi ji bila edino merilo umetniška kvaliteta in ki bi bila zmožna analitično ločiti zrno od plev. Ta bienale je opomin, kako more vsako odstopanje od teh načel pripeljati do zmede in brezsmiselnosti; do slučajnostnih meril, pa naj bodo ta prestižne, trgovske ali politične narave. Nam vsem in zlasti tistim, ki bi pri nas želeli forsirati zgolj to, kar je češčeno in priznано zunaj, pa je ta bienale ponovno opozorilo in potrdilo že tolikokrat izrečene, a nikoli uresničene misli, da se namreč smemo opreti in zanesti le na lastne sile, lasten okus in lastne kriterije. Zakaj če nas je manjvrednostni kompleks gnal doslej v kozmopolitizem in v paberkovanje za evropskimi umetnostnimi centri, je vsaj mene pri odhodu s te beneške panorame sodobne umetnosti navdajalo občutje trdnega prepričanja, da si moremo krojiti umetniško pot z lastno voljo in lastnimi kriteriji. Četudi bi bili ti še tako ohlapni, široko niansirani — nikoli ne bi nadevali ne-estetskemu ali celo diletantskemu delu imena in časti umetnine!

Marjan Tršar