

dni, ne da bi jim bila za to potrebna prisotnost resničnih elementov severnega podnebja.

Poljska grafika je skromnejša, kot je bilo poljsko slikarstvo, ki smo ga videli v Moderni galeriji, zato pa je tudi vtis celotne zbirke boljši. Pred nami so še Romuni, Čehi, Bolgari, Belgijci, Mehikanci, Francozi in drugi. Med razstavljenimi deli je marsikatera grafika, ki težko prenaša soseščino boljših del, to se pravi močnejših v izrazu, nasilnejših v barvah ali boljše komponiranih. Sama zase bi marsikatera grafika zaživela in lahko posredovala sprejemljivim očem svoj mali svet, v tem nasilnem zboru pa njen glas ne pride do veljave. Malo je listov, ki bi kot Carzoujevi (Francija) izžarevali skrivnostno človeško toplino in bili v svoji krhki nežnosti močnejši kot drugi v svojih bleščečih oklepih.

Razstava sama, tako različna v oblikovnih prijemih, povzroča nemir in obiskovalci zastavljajo mnoga vprašanja. Na bistvena vprašanja bo dala odgovor šele bodočnost, toda velike in često neprimerne besede, ki jih nerodno kopičimo, ko govorimo o problemih likovne umetnosti, so dokaz, da je pred nami izoblikovanega že nekaj novega, za kar še nismo našli primer-
nih izrazov. Ker smo vajeni tradicionalnega oblikovanja, ki se je posluževal kubične projekcije prostora, uporabljal perspektivo in modelacijo, lokalno barvo in svetlobo, gibanje in predmetnost, da je »inventariziral zakonitost pojavov -- dostopnih človeku direktno preko čutov — v trdni, stalni Naravi, ki je prizorišče in polje človekove dejavnosti«, nas je pretreslo izginjanje tega oblikovnega sistema. Toda oblikovni sistem je izgubil svoj smisel, ko je »tega človeka, obiskovalca in eksploatorja dokončno ustvarjene Narave, nadomestil človek, ustvarjalec prav tako svojega duha kot narave, človek, ki ve, da se širi področje njegove razumske zmogljivosti mnogo dalje, kot pa se mu spontano odkriva preko čutov«. ¹ Intelektualna spekulacija tega človeka išče sedaj dalje v neznano in v umetnosti skuša najti nove zakone v oblikovanju prostora in predmeta, ki bodo odsev njegovega novega odnosa do sveta. Toda brez prerokovanj je Mednarodna grafična razstava prinesla Ljubljani lep pregled sodobne grafične dejavnosti, o njenih trajnih vrednotah pa bo sodil čas.

Špelca Čopič

OD SKRAJNOSTI DO SKRAJNOSTI

II. Mednarodna grafična razstava

Po vsem, kar je bilo storjeno, da bi se naša razstava uveljavila kot redno srečanje mednarodne grafike, ne bo odveč, tudi to poudariti, da je prireditelj v vsakem pogledu organizacijsko uspela, uspela morda boljše, kot je bilo mogoče pričakovati. Število zastopanih držav, predvsem pa vrsta imen umetnikov tako imenovane svetovne elite iz École de Paris in od drugod, je za ta uspeh najboljši dokaz. Organizatorjem razstave je nedvomno uspelo tudi to, da so s pravilnikom zagotovili zelo širok, pravzaprav neomejen prikaz stanja v sodobni grafiki in enakopravno uveljavitev vseh teženj, ki se danes pojavljajo v življenju likovne umetnosti. S tem pa so nekako izčrpane na-

¹ P. Francastel: Histoire de la peinture française, Tisné, 1955.

loge, ki so si jih zadali prireditelji, in ob prizadevnosti in organizacijski spretnosti vodstva Moderne galerije in vseh, ki imajo za uspeh prve in druge mednarodne grafične razstave kakršne koli zasluge, lahko menimo, da je ljubljanska prireditev že postala reden biennale.

Čeprav ta uvod gotovo ni v pravem sorazmerju z dejanskimi zaslugami prirediteljev in tudi ni imel namena, da bi bil, se zdi, da povzema bistvo uspeha in omogoča preiti k stvari sami, namreč k pregledu stanja mednarodne grafike in njenih sodobnih teženj, kakršne se kažejo na naši razstavi. Seveda je nemogoče pričakovati, da bi bil tak pregled spričo ogromnega števila udeleženi razstavljalcev in še večjega števila listov v kakršnem koli smislu izčrpen. Že sama zamisel prireditve je taka, da je moral biti končni rezultat prej kolikor se da objektivna, a nujno nepopolna enciklopedija, kot pa strnjen in tudi za povprečnega gledalca jasen pregled stanja v svetovni grafiki; tak pregled bi bilo mogoče ustvariti samo, če bi se prireditelji postavili na ekskluzivno stališče, to pa bi na drugi strani gotovo pomenilo organizacijski neuspeh razstave.

Dokaj neopredeljeni pojem »umetniška kvaliteta grafičnega lista«, ki je bil edini kriterij za sodelovanje na razstavi in je v skrajni konsekvenci privedel do njenega enciklopedičnega značaja, pa se pokaže v mnogo manj ugodni luči, kadar si skušamo z njegovo pomočjo ustvariti zaokroženo podobo o stanju moderne grafike, o njenih težnjah, skratka: kadar skušamo strniti v celoto velikansko število vtisov, katere nam nudi razstava. Kakor hitro se lotimo stvari s te strani, nam razstava nujno razpade v posamezne skupine eksponatov, ki pa nikakor niso določene z umetniško kvaliteto listov niti z nacionalno ali generacijsko pripadnostjo avtorjev, temveč edino s pripadnostjo eni izmed smeri, ki so se uveljavile v razvoju likovne umetnosti v drugi polovici preteklega in v našem stoletju. Odveč bi bilo poudarjati na tem mestu, da ne verjamemo v avtohtonost stilnega razvoja likovne umetnosti in da si je nastanek teh smeri treba razložiti s sociološkega stališča. To je razumljivo samo po sebi in samo po sebi že vključuje jasno opredeljen in v nekem smislu tudi izključujoč odnos ocenjevalca do posameznih smeri. Šele znotraj teh smeri je mogoče govoriti posebej o umetniški kvaliteti posameznih umetnikov in posameznih listov, vendar pa je spričo že omenjene obsežnosti razstave izčrpnost v tej smeri nemogoča pa tudi nezanimiva in utrujajoča za širši krog bralcev. Zanimivejše utegne biti stanje sodobne grafike, gledano v luči odnosa med posameznimi smermi, zastopanimi na naši razstavi.

Smer, kateri je dala svojevrsten poudarek mednarodna žirija s podelitvijo nagrad in priznanj, je tako imenovana abstraktna ali nefigurativna smer. To seveda ni nič presenetljivega, čeprav je abstraktno slikarstvo nedvomno že prestopilo najvišjo točko svojega razvoja; splošno priznано in cenjeno je postalo stvar muzejev moderne umetnosti, trgovcev z umetninami in umetnostnih kritikov, potegnilo je za seboj mediokriteto in zdi se, da danes že lahko govorimo o neke vrste akademizmu te smeri pa tudi o njenem razkroju v neštete odtenke, ki že nosijo s seboj zametke novih teženj.

Henri Georges Adam, kateremu je žirija za njegove bakroreze podelila prvo nagrado, je zastopnik formalno stroge smeri, temelječe na intelektualni konstrukciji, ki se izogiba vsaki čustveni prizadetosti. Oblikovno res da dovršeni, so njegovi listi zgleden primer umetnosti za strokovnjake, zavero-

vane v likovne probleme umetnosti, ki ne more nikogar ganiti ali pretresti. Vsekakor predstavlja skupaj s Hansom Hartungom, Arpom, prav tako nagrajenim Švedom von Konowom, deloma pa tudi Friedlaenderjem, Zoranom Mušičem, Santomasom (oba sta nagrajena) in vrsto drugih nefigurativno skrajnost razstave. Taka razporeditev se utegne na prvi pogled zdeti nedosledna, saj je na razstavi vrsta listov, ki niso manj »abstraktni«, vendar pa je pri tem treba upoštevati neki finejši občutek, ki nam pove, da ne gre samo za figurativnost ali nefigurativnost, temveč za interpretacijo vsebine, za lestvico vrednot, ki jo je navsezadnje mogoče preigrati tudi s sredstvi abstraktne umetnosti. Vprašanje razumljivosti in dostopnosti lahko tu pustimo ob strani.

Med letošnjimi nagrajenci predstavlja nekoliko izjemen primer Japonec Kiyoshi Saito s svojim barvnim lesorezom »Vrata« (kitajski tempelj Nagasaki), v katerem je dosledno ohranil značaj in razpoloženje realne arhitekture, a je hkrati svoj »model« povzdignil do idealno čistega likovnega organizma, kakršnega si komaj more želeti pristaš »abstraktne« umetnosti. Prav ta list pa tudi zgovorno priča o tem, kako se utegne moderna umetnost v svojem bodočem razvoju okoristiti s formalnimi pridobitvami nefigurativnega eksperimentiranja. Pouk »čiste likovnosti« ji lahko vrne silo izraza, ne da bi se ji bilo treba zatekati k tako osovraženi literarnosti in poučni anekdotičnosti. Vsekakor se ob takih primerih v nas budi zaupanje v bodočnost upodablajoče umetnosti, zakaj treba je verjeti, da je njena bodočnost manj odvisna od formalnega »izumljanja« kot od tega, da se umetnik osvobodi intelektualne osamljenosti ali celo intelektualne domišljavosti ter brez pretirane skrbi za oblikovna vprašanja spregovori o duhovnem življenju modernega človeka.

Na I. mednarodni grafični razstavi leta 1955 nas je prav s te strani presenetila dostopnost in splošna razumljivost velikih listov Leonarda Baskina, Franceta Miheliča in nekaterih drugih umetnikov, ki so podobno kot Zadkin s svojim rotterdamskim spomenikom porušenemu mestu na svojih listih spregovorili o skupni grozi vseh ljudi pred preteklim in bodočim uničevanjem. Morda je za letošnjo razstavo najznačilneje prav to, da na njej skoro povsem pogrešamo monumentalnih listov s podobno vsebino. Veliki listi so se na splošno umaknili manjšemu, intimnejšemu formatu, pa tudi groza je postala nekako manj splošna, intimnejša in — kjer se je sploh ohranila — manj prepričljiva. Zdi se, kakor da so umetniki nevede poslušali glas Williama Faulknerja, ki je v nekem članku zapisal, da se mora moderni umetnik osvoboditi strahu. »Jaz verjamem,« pravi, »da bo človek ne samo vzdržal, ampak da bo tudi zmagal. Človek ni nesmrten zato, ker ima edini izmed vseh stvari glas, ki ne obneme, marveč zato, ker ima dušo in duha, ker je sposoben sočutja, žrtve in potrpljenja. Pesnikova in pisateljeva dolžnost je, pisati predvsem o teh stvareh...«

Nikakor nisem prepričan, da je koristno ali sploh mogoče dajati navsote umetnikom, vendar pa se zdi, da je nemogoče spregledati vsebinski premik svetovne grafike od strogega racionalizma in mračnih razpoloženj k bolj čustvenim in blažjim akordom. V oblikovnem pogledu je ta premik mogoče zasledovati v nekakšni baročni preobloženosti, v »krašenju« grafičnega lista z vsemi mogočimi tehničnimi domisleki. Nekaj podobnega smo nedavno opazovali pri Johnnyju Friedlaenderju, na naši razstavi pa imamo

še izrazitejše primere, kjer filigranska struktura lista prevzame nase večji del teže izraza. Poslužujejo se je grafiki, ki imajo sicer med seboj malo skupnega. Za primer lahko imenujemo Norvežana Nicolaia Astrupa ali Gina Severinija iz École de Paris med našimi pa so lep primer takega načina barvne akvatinte Rika Debenjaka. Prav pri njegovi nagrajeni grafiki »Istrska kariatida«, katere genezo lahko zasledujemo nazaj do črno-bele zasnove, se nam zdi, da mimo vsebinskega koncepta obdelava površine sama zase govori svojo posebno govorico; nežno tkivo površine učinkuje tako, kakor da bi imelo namen zanikati ali vsaj zabrisati prvotno zamisel in jo napraviti ljubkejšo in prikupnejšo.

Vsekakor lahko trdimo, da to ni samo vprašanje odkrivanja novih tehničnih možnosti, kakor se to večkrat trdi, temveč izraz neke skupne potrebe, ki si je našla izrazne možnosti tako na zgoraj omenjeni način kakor tudi v obilni uporabi barve. Zdi se, da je grafika nehala biti črno-bela umetnost, saj bi lahko rekli, da na naši razstavi prevladuje barvna grafika, ki nedvomno bolje ustreza tej potrebi. S te strani je zanimivo opazovati barvne litografije Pariške šole od »Šopka« Pernanda Légera do kompozicij kakega Manessiera, Lardere, Zadkina ali Mauricea Estèva. Pri nekaterih bolj, pri drugih manj je mogoče opaziti težnjo po zunanji učinkovitosti in dekorativnosti, kar na eni strani pomeni pomanjkanje tega, kar od umetnosti pričakujemo, namreč vsebine, po drugi strani pa je gotovo tudi prispevek k neki bodoči skupni govorici. Že zdaj pa je postalo jasno, da intelektualna sinteza, ki jo je poskušala nefigurativna umetnost, ne more zadovoljiti duhovnih potreb modernega človeka v celoti, da pa bo bržkone enkrat za vselej rešila vprašanje pomena notranje strukture likovne umetnine. Prav zaradi tega se zdi sedanja faza te umetnosti s svojim »krašenjem« površine in s svojo dekorativnostjo faza notranjega razkroja.

Takšno stanje trenutno najbolj razprostranjene smeri — posamezne zastopnike najdemo malone v vseh nacionalnih skupinah, v nekaterih pa celo povsem prevladujejo — nam morda lahko pojasni tudi dejstvo, da naša razstava pravzaprav ni prinesla nobenih presenečenj. Z neznatnimi posplošitvami je mogoče celo trditi, da je izraz nekakšnega prehodnega obdobja, v katerem se težišče neopazno prenaša na »konservativnejše« smeri, mislim na tiste, ki jim je po drugi svetovni vojni abstraktna smer odvzela prvenstvo. Na prvi pogled se to zdi korak nazaj, vendar pa pri natančnejšem opazovanju v delih posameznih predstavnikov teh smeri: ekspresionistov, surrealistov vseh odtenkov itd., najdemo vse najboljše formalne pridobitve abstraktne umetnosti iz časov njenega razcveta. Zaradi tega je težišče naše razstave enakomerno porazdeljeno prav na dolgo vrsto umetnikov, ki jih je najtežje uvrstiti in za katere oznake, kot so »surrealist«, »ekspresionist«, »fauvist« itd. drže samo približno in z velikimi omejitvami. Sodeč po številu razstavljenih listov, bi neke na čelu našli umetnike, ki načelno izhajajo iz pobude, dobljene ob realnem predmetu, ki pa ga na listu bolj ali manj preoblikujejo (náslanjajoč se na eno izmed smeri moderne umetnosti), da bi čim bolj ustrezal temu, kar nam imajo povedati. Kakor pa je na eni strani široka lestvica stilnih razlik med njimi, tako se tudi vsebinsko stopnjujejo od dekorativnih kompozicij in bežnih razpoloženskih zapiskov, do socialne motivike in literarnega patosa.

Na vsak način dobimo ob tej »zlati sredini«, ki je tudi po številu listov najmočnejše zastopana, vtis, da je minil čas strogo ločenih stilnih smeri in da je njihovo cepljenje in drobljenje v številne odtenke znak za vsesplošno zблиževanje na vsebinski platformi. V tem pogledu so bržkone najzanimivejši surrealisti. Zanje je značilno, da že od vsega začetka njihov program ni vseboval nobenih zahtev glede likovne forme. Sicer pa je tudi od prvotno razglašenega nenadzorovanega diktata podzavesti ostalo bore malo, zato so se med starimi surrealisti obdržale le samosvoje umetniške osebnosti, kakršna je na naši razstavi recimo otroško neposredni, nekoliko hudomušni Miro, kateremu je dejansko tuja vsaka intelektualna špekulacija, ali pa globoko lirični Marc Chagall, ki s svojimi naravnost nemogočimi skladi modre in zelene ter modre in vijoličaste barve doseže pretresljive učinke. Komaj je mogoče najti kaj skupnega med njima in surrealisti, kakršen je, recimo, Nizozemec Esher ali Švicarja Gottfried Honegger in Hans Fischer. Prav tako je svet zase letos nekoliko slabši Mihelič in spet nekaj drugega Italijan Giuseppe Viviani. Razen teh na slepo izbranih imen bi jih lahko našteali še celo vrsto in naštevanje zaključili z ugotovitvijo, da oznaka »surrealizem« komaj še pomeni kaj več kot izraz bojazni pred očitkom »realist« ali »naturalist«.

Na novo je letos zastopana mehiška šola, vendar pa od velike trojice razstavlja samo Tamayo, ki je precej drugačen, kot smo pričakovali, medtem ko nas ostali kljub svoji nedvomni poštenosti in tudi podobnosti mehiški monumentalni šoli ne morejo ogreti. Čas za veliko umetnost je vrste je morda že minil — ali pa še ni napočil. Bolj simpatična je vrsta grafikov — brez ozira na nacionalno pripadnost — ki bi jih uradna kritika bržkone odklonila zaradi »ilustrativnosti«, »literarnosti« in podobnih pregreh, a vendar najdemo med njmi drobne stvaritve, ki so v formalnem pogledu brezhibne, vsebinsko pa predstavljajo preprosto in jasno izražen življenjski nazor.

Žal med slednjimi in naturalistično nebogljenimi prepisovalci realnega predmeta ni tako jasnih zunanjih razlik, da bi oboji ne bili deležni enakih očitkov, ki na račun le-teh gotovo niso neupravičeni. Že zaradi vljudnosti, ki jo zahteva gostoljubje prireditelja, pa bi se radi ognili ostrim besedam, zato naj zadostuje ugotovitev, da jih najdemo raztresene po vseh dvoranah, kakor najdemo na stenah vseh dvoran tudi obilo notranje praznega formalističnega poigravanja, ponarejene »intenzivnosti« in modnega spakovanja.

Kljub vsemu temu pa ostane II. mednarodna grafična razstava dogodek za ljubitelje umetnosti pri nas, za razstavljalce od drugod pa nadvse zanimivo srečanje, posebno za tiste, ki bodo iz razstavljenega gradiva, dostojno predstavljenega tudi v skrbno pripravljenem in tiskanem katalogu, zaslučili pravilno razmerje sil in perspektive razvoja moderne grafike, ki — sodeč po celotnem vtisu razstave — kažejo kar najbolje.

J a n e z D o k l e r