

spopad med enim in drugim načelom je opazna in globoka lastnost sodobne slovenske poezije, ki se razmeroma težko poslavlja od svoje stroge notranje arhitektonike. Spopad je zanimiv in dramatičen. Mislim, da pesniški besedi odpira največ možnosti, dokler obstaja. Najbrž bi bile možnosti manjše, če bi se ta konflikt pomiril ali dokončno prevesil in poenostavil v eno samo, ekskluzivno smer.

Skratka, Prešeren v našem času ni samo muzej, ni samo legenda, ni samo mit, je še vedno delujoča funkcija. In predvsem zato je vreden globlje pozornosti.



Tomaž
Brejc

Sodobna grafika in problem kriterijev

Zapis ob desetem bienalu grafike v Ljubljani

V svojem razmišljanju o sodobni grafiki je prišel Stojan Čelić do sklepa, da je »grafika kot pojem bolj kot kdaj prej nedoločljiva«. ¹ Kriteriji za oznako grafike so nejasni in spremenljivi, tako da se menjajo od lista do lista. Verjetno bi bilo pri vprašanju kriterijev manj težav, ko bi ne bili v devetnajstem stoletju povzdignili serijskega odtisa v unikat, v redkost. Bartschev *Peintre-graveur*, največji katalog grafične

ustvarjalnosti, nastal je v zvezkih med 1803 in 1821, je razvidno znamenje, da se je izvorna grafika preselila med redkosti, ki sodijo tudi v muzej. Založniki so uvideli, da lahko s preprostim omejevanjem naklade, pri čemer umetnik sam oštevilči in signira grafični list, poudarijo unikatnost in povečajo ceno. Obstajali so seveda tudi artistični vzroki, saj je fino obdelana plošča le težko zdržala kaj več kot sto odtisov, ne da bi se menjala kvaliteta odtisa. Toda z razvojem litografskih tehnik se je v grafično ustvarjanje znova vrnila obsežnejša naklada, kar je dalo litografiji veljavo izrazito demokratične umetnosti, saj so že litografske plakate Toulousea-Lautreca tiskali v več tisoč izvodih. Čeprav trgovina z umetninami še danes vztraja pri kultu unikata, pa je bilo v zadnjih petnajstih letih zapaziti prizadevanje grafike k svoji prvotnejši vlogi: v skrajni posledici je grafika že danes del množičnih medijev. Prestopila je meje nasilnega unikata, malo smiselnega vztrajanja pri omejenem številu avtorskih listov, kajti moderni tiskarski postopki so jo približali odprti seriji, ne da bi bili zaradi tega posamezni odtisi izgubili svojo veljavo. ² S tem pa je postala nedoločljiva v kvantitativnem in kvalitativnem (torej v tradicionalnem) smislu: lahko je označena kot kateri koli element množičnih medijev, ki jih tradicionalni kriteriji sploh ne zadevajo več. Če na primer tiskajo Rauschenbergove fotolitografije v nakladi 65.000 izvodov, ³ ne da bi se motiv ali kvaliteta odtisa kaj spreminjala,

¹ Grafiki in kritiki ob mednarodni grafični razstavi v Ljubljani, Sinteza 20. junij 1971, str. 12.

² D. Karshan, The end of »the cult of the unique«, Studio Int., junij 1971, str. 285—288.

³ Rauschenbergova ofset litografija *Wart*, 1970 je izšla kot priloga v Art in America, nov.-dec. 1970, str. 48—51, v nakladi 65000 izvodov.

potem je to že znamenje načelne privolitve v multiplikacijo slikovnega polja, pa naj se razširja kot grafika, fotografija ali kasetni magnetoskopski trak (video-tape). Drugi element nedoločljivosti pa zadeva temeljni status grafike kot posebne ustvarjalne prakse. V analizi Capogrossijevega dela je G. C. Argan dognal, da se njegova grafika uresničuje kot »slikarstvo, osvobodeno telesne meje slike kot predmeta«, kar pa še ne pomeni, da se samo restavrira načelo slike na drugem, manj materialnem nivoju; s tem preobratom se namreč širi prostor slike kot nepredvidljiv kontinuum, kjer je vsaka posamezna ploskev samo fragment, temeljno povezan z nadaljujočo se sliko (quadro continuo).⁴ Drugo plat nedoločljivosti pomeni torej konec slike kot nedvomnega vrednostnega predmeta, in ker sodobna grafika pogosto podvojuje načela slike in tako intimno pozna moderno stisko, ima nenavadno možnost, da rešuje slikarstvo kot slikarstvo; da vrača likovnost v okolje, ki se ravna samo še po informacijskih impulzih.

To sta dve skrajni točki, okrog katerih se giblje današnje razmišljanje o grafiki. Tretja komponenta pa je bolj popularizacijska in paternalistična: grafika naj bi dajala širokemu občinstvu veliko umetnost za sorazmerno majhen denar. V skrajni posledici bi tako več kot druge umetnostne panoge prispevala k demokratizaciji umetnosti. Pri tem pa smo takoj soočeni s paradoksalno situacijo, da je prav grafika, ki bi morala demokratizirati ali celo socializirati umetnost, manj cenjena takoj, ko je tiskana v neomejeni nakladi, ko umetnikov imprimatur ni več svojeroden, ko na njej ni vidno umetnikovo intimno posredovanje, temveč kvečjemu poseg tiskarja, izvajalca. Celo več, resnično razširjena grafika je zaznamovana samo še kot še en lahko pokvarljiv element vizualne civilizacije, element hitre porabe, kot bolj ali manj hitro, a neizogibno kmalu izčrpana informacija.⁵ Moj ugovor k nadvse sporni socializaciji, ki naj bi jo grafika omogočala, ni toliko v dejstvu, da le redki umetniki dovoljujejo neomejene serije in dokončno izkoriščajo tiskarske tehnike, kot v še vedno problematičnem načinu dojemanja grafičnega lista. Socializacija bi vsekakor morala zaznamovati h kolektivnemu, integralnemu konceptu usmerjeno vizualno izkušnjo, grafika pa ohranja konzervativno »monadično« branje slikovnega polja. Seveda nikakor ne mislim na uniformnost, ki bi jo izvajal konceptualni model nad individualnim branjem, toda grafiki in njenim izraznim možnostim še vedno manjka težnja k utopični zahtevi po koreniti spremembi lestvice vrednosti v gledanju oziroma branju odprte serije. Sedanje branje grafičnega lista mora nujno vpeljevati komponento vrednosti, ki dvigne ceneno grafiko v veliko umetnino, če naj bosta širjenje in socializacija smiselna in upravičena. Element vrednosti je še vedno najbolj razločen takrat, ko grafika na poseben način podvojuje načela slike, ali pa takrat, kar je prav tako v zvezi s statusom slike, ko je izdelana kot bolj ali manj unikatno razodetje umetnikovega genija; to pomeni, da je izdelana v tradicionalni tehniki, ovrednotena z umetnikovimi svojeročnimi posegi in v duhu trgovskih zahtev 19. stoletja načrtno omejena na sto ali nekaj več listov. Na tem nivoju se kriteriji delijo na tole opozicijo: kadar je grafika označena v smislu umetnikove intimne navzočnosti v odtisu in kadar se v skrajni posledici dojema

⁴ G. C. Argan, Capogrossijeva grafika, kat. 9. mednarodna grafična razstava, Ljubljana 1971, str. 295—299.

⁵ cf. B. Kelemen, *Zapiski o vlogi grafike*, *Sinteza* 20. junij 1971, str. 64.

kot slika, kot unikat, jo vrednotimo podobno kot slikarstvo, kot tradicionalno veliko umetnost; če pa je producirana v odprti seriji, zapade kriterijem množičnih medijev.

Toda zadeva je še bolj zapletena. Opisana situacija ni samo posledica heterogenosti, ki nastajajo zaradi grafike kot pojava z več nameni in tehnikami. Dodatna zapletenost je nepremagljiva težnja ustvarjalcev, da najdejo grafiki avtonomen, njej primeren prostor, da kopicijo izume, ki jih je mogoče najustrezneje uresničiti samo v ploskvi grafičnega lista. Leta 1963 je dobil Robert Rauschenberg veliko nagrado na ljubljanskem bienalu in čez dve leti smo videli njegovo retrospektivo in znamenite ilustracije k Dantejevemu Peklu v Mestni galeriji. Litografije iz tistega časa, ki presegajo njegovo sedanje delo, so uveljavile posebno strukturo slikovnega polja, ki je sprožila v naslednjih letih plaz posnemalcev in prirejevalcev. Rauschenberg je izkoristil rabljene litografske plošče kot absolutno horizontalne ploskve, ki jih je komponiral v znova povsem ploskovno zamišljeno polje, brez načrtnih svetlo-temnih stopnjevanj, ki bi izzivala izraz. Sam je dejal, da je skušal dobiti čim bolj plosko transpozicijo predmeta informacije v slikovno površino.⁶ Njegovi listi so bili napolnjeni z različnimi znanimi sličicami, ki so tako fragmentirane bivale v neki novi skupnosti. Ta skupnost pa ni bila sestavljena po pomenskih vrednostih uporabljenih predlog, temveč je samo zaznamovala njihovo pojavljanje v horizontalni ploskvi. Toda tudi ploskovnost ni bila pripomoček drugemu cilju: prav dosledna ploskovnost je bila temeljni kriterij. Če pogledamo njegove litografije iz tistega časa, Iz mesta, 1962, Nezgoda, 1963, Barka, 1964, Prodor iz istega leta, bomo hitro uvideli, da je bilo samo v netransparentni, povsod enakovredni površini lista mogoče odtisniti sličice v različnih, slabo koordiniranih smereh. Ne tako, kot jih narekuje presoja vertikalnosti in utečenega načrtovanja pomena, temveč v popolni ploskvi, v dokumentarni površini, ki samo katalogizira podatke. Časopisna ploskev njegovih zgodnjih litografij izključuje vsakršno transparentno projekcijo optične globine, zakaj sličice se pojavljajo v zaporedju, ki bolj ponazarja inventivno katalogizacijo stvari kot pa projektivno organizacijo pomena. Te litografije v resnici sploh ne bi smele viseti na zidu — če bi le sodobna muzeologija sledila temeljnim intencam umetnin, ki jih strokovno predstavlja gledalcu. Te litografije bi morale ležati v horizontalnih ploskvah in šele tedaj bi imel gledalec njihovo smiselno sliko v celotnem percepcijskem polju. Rauschenbergove zgodnje litografije, označene kot dokumentarne površine, kot hipne katalogizacije in poploščenje stvari ne glede na njihov siceršnji status, le s težavo nosijo pridevek umetnosti. Bolj so podobne trenutni sliki/rezu imaginativnega soočenja z realnostjo, ki že zdavnaj ne pripada več naravi, temveč samo še posplošenim oblikam sodobne civilizacije.

Kot se je pozneje izkazalo, so številni grafiki povzeli Rauschenbergova odkritja samo kot možnost za razširitev ikonografskega repertoarja, opustili pa so tvegano poploščenje in horizontalnost projekcije podatkov, ki ni omogočalo nobene spekulacije z »umetniškim« videzom. Čeprav so uporabljali podoben ikonografski repertoar in so ponavljali ali pa razvijali tehnične prvine Rauschenbergovih litografij, pa so vedno znova vračali slikovno polje

⁶ B. O. Doherty, Rauschenberg, kat. 6. mednarodna grafična razstava, Ljubljana 1965.

k vertikalni organizaciji pomena, k celostni podobi. Če je Rauschenberg težil k neprosojnemu in celo prekrivajočemu se nanašanju sličic, pa je Kosuke Kimura izkoristil estetiko prosojnosti. In ker je Rauschenberg pozabil na veljavo posameznih podatkov v slikovnem polju, je imel Kimura priložnost, da je znova oživel staro teorijo o primernosti, decorumu. A prav to je bilo tisto načelo, ki je poprej onemogočalo pridevek umetnosti Rauschenbergovi litografiji in je sedaj Kimurovo grafiko povzdignilo v moderno sliko. Rauschenbergove sličice so nastale v različnih okoljih in z različnimi nameni in oblikami, toda njihove dispartatne posameznosti so bile v ploskvi enkrat za vselej zlepljene skupaj, tako da so sestavljale neločljivo celoto. Nasprotno pa so Kimurove litografije in sitotiski precizno sestavljene ploskve, ki nam dajejo ključ za razstavljanje. Kompozicija je organizirana, lepa in jasna. Kontrasti so mirni in uglajeni. V ploskvi je zavladal red in groba veljava podatkov je omiljena s prosojnostjo. Eno bistveno stvar pa je Kimura obdržal: nobene metafore! V najboljšem eseju med mnogimi, ki jih je Zoran Kržišnik prispeval za katalog tega bienala, je podrobneje opisal značilnosti decoruma v moderni grafiki: superpozicija ne samo »individualnih oblik«, temveč celih slikovnih planov, dimenzije, ki jih v slikovnem polju ne določujejo realni odnosi velikosti, »večplastna dvodimenzionalnost«. ⁷ Kriterije, ki jih nakazuje Kimurova grafika, lahko označimo v besedah množičnih medijev, fotografije in televizije: ploskovitost in prosojnost slike, posnete s teleobjektivom, rahla ironična distanca do predmeta, neangažirana uporaba barve. Lepota teh grafik ni samo v njihovi likovnosti, temveč še bolj v tem, da nas učijo gledati formalizirani svet množičnih medijev kot brezglasno, distancirano, v neskončnost potekajočo sliko.

Če je slikovno polje pri Rauschenbergu opredeljeno skoraj kot materialni podatek, saj je obenem nosilec in nošenec informacije in je pri Kimuri videti prosojnost in navideznost zaustavljanja podobe v njem, pa je pri Berniku slikovno polje povsem nevtralnno. Njegova alegorična tehnika, ki podeljuje predmetu tako različne stopnje mimetičnosti, je mogoča samo na nevsiljivih, nevtralnih tleh. Jure Mikuž, ki je prispeval eno temeljnih analiz, iz katerih je mogoče kritično preverjati Bernikovo delo, je dognal, da se umetnik ukvarja z nenehnim izmenjevanjem pomenskih ravnin, da njegova ustvarjalna praksa ne vzpostavlja »dokončnega logično hierarhičnega zaporedja realni objekt, naslikana podoba, nadomestni znak, ampak se vsi trije dejavniki v procesu umetnikovega ustvarjanja enakopravno gibljejo, nadomestujejo, izmenjavajo in spet pojavljajo«. ⁸ To valovanje slikovnega polja, ki vključuje mimetično-nemimetično perpleksijo in ob tem sproti razkriva poteze alegorične tehnike, je privedlo do rezultata, ki je bil pred nedavnim napačno interpretiran kot poljubno kombiniranje izbranih elementov. Tej tezi bi postavil nasproti prav tako hipotetičen, toda neprimerno bolj problematičen pomislek: kaj pravzaprav pomeni, da na sorazmerni majhni ploskvi umetnik zbere vrsto dispartatnih predmetov in med seboj izključujočih se informacij, vendar podanih znotraj določljive vizualne strukture? V svojem sedanjem stanju je Bernikova Abrakadabra, 1972, miren in lep predmet, toda

⁷ Z. Kržišnik, Kimura, kat. 10. bienala grafike, Ljubljana 1973, str. LXVII—LXX; te oznake se nanašajo zlasti na serijo Present situation.

⁸ J. Mikuž, Metamorfoze objekta pri Berniku, Naši razgledi 22. dec. 1972, št. 24; Yvonne Friedrichs, Janez Bernik, Das Kunstwerk, 2 XXVI, marec 1973, str. 77.

njegov obseg je izjemen: osrednji del lista zavzema negativ košatega drevesa in v sredini je opaziti besedo angeli, belo v belem, shematični napis abrakadabra je usmerjen s koordinatami neznanega merilnega polja, zgoraj v ploskvi negativa pa je razpoznavna fotografija landart koncepta Walterja de Maria. Navzočnost disparatnih elementov je tolikšna, da takoj, ko pomislim na neposredno veljavo predmetov in ustvarjalnih tehnik, pomislim tudi na paranoično soočenje elementov v slikovnem polju, pri čemer Bernikovo zanimanje za Dalija nikakor ni samo poljubno. Konsistentnost, s katero vztraja Bernik pri ohranjanju predmetov in konceptov v dosledno optični predstavitvi, me utrjuje v prepričanju, da umetnik skoraj ironično preučuje učinek različnih konvencionalnih pomenjenj v vse bolj konceptualno opredeljenem slikovnem polju. Kljub temu da vladata v listu mir in urejenost, pa obstaja možnost pretresa: ko bi zavladata dejanski pomen stvari in različnost ustvarjalnih tehnik, bi razpadla sedanja optična struktura; razmerje med elementi bi bilo mogoče zajeti samo še s filmom ali video-tapom. Druga možnost je seveda dostopna redukcija konvencionalnih pomenjenj v konceptualno jedro, pri čemer pa ni nujno, da se tak postopek izteče v umetnostni predmet.

Pri Berniku je ves čas videti paralelizme med grafiko in slikarstvom, ki niso samo zunanje narave, temveč zadevajo bistven kriterij: predstavo o grafiki-slikarstvu kot visoko specializirani praksi, ki lahko integrira različne tehnike in koncepte. Toda kaj storiti, če je kriterij »slike« postavljen v navidez trivialno okolje odprte serije? Ali so Warholova potiskana platna slike ali grafike? Če bi odločal samo tehnični kriterij, potem so to posebni sitotiski, toda Warhol obnavlja ponavljajočo se podobo z različnimi barvnimi odtenki in v celoti vzeto, bi lahko razumeli ta platna kot slike. Toda prav ponavljanje iste podobe ali celo več sličic v omejeni ploskvi potrjuje zakon multiplikacije v odprti seriji — ne samo na ravni tehniškega postopka, temveč tudi čisto v konceptualnem smislu. Variabilnost umetniške snovi vodi k multiplikaciji, v kateri koli reproduktivni tehniki in na koncu tudi do nujne uveljavitve odprte serijske produkcije.⁹

Sodobna grafika je tako kot druge umetnostne panoge izgubila tisto fiktivno jedro, ki je morebiti nekdanj omogočalo enosmiselne, jasne in polne kategorizacije. Presenetljivo pa je tole: kljub temu da uporablja moderna grafika najrazličnejše tehnike in koncepte vizualne civilizacije, da skuša na vsak način doseči avtonomno stanje razvidnih kriterijev, da sega na vsa področja človekovega delovanja, se vendarle nostalgичno in podtalno obrača h generativni matrici, iz katere je izšla, k sliki.

⁹ D. Karshan, loc. cit.; G. Gercken, *Graphik und Objekte: vervielfältigte Kunst*, Documenta 4 Kassel 1968, katl. 2, str. XIV—XVI.