

NASI RAZGLED
Ljubljana 758,439,
12. VIII. 1983

Likovni zapiski

Svetovna grafika skozi optiko ljubljanskih nagrajencev (na 15. mednarodni grafični razstavi)

Aleksander Bassin

Kontinuiteta, s katero se ponaša ljubljanska mednarodna grafična razstava ob zaključku desetletja (minilo je natančno 28 let od prve bienalne prireditve leta 1955) in ki jo ji priznavajo vsi po vrsti, pomeni svojevrstno odgovornost, s katero se je srečevala sproti in glede katere si je letos tudi prizadevala oblikovati vsaj vizualni »rezime«: gre za odgovornost za predstavljanje grafičnega fenomena v vseh njegovih tehničnih in tehnoloških odtenkih, kombinacijah, v izraznih prizadevanjih, končno tudi v »izmih«, ki jih je grafika povzela po slikarstvu in jih prilagojevala lastnemu jeziku, v okviru množične kulturizacije pa tudi pojavnostim (uporabnega) oblikovanja in množičnih občil; za odgovornost, da zajame v najširšem teritorialnem smislu, da selekcionira (s pomočjo zunanjih svetovalcev in jugoslovanske žirije) in ovenča s priznanji (ob pomoči mednarodne žirije) najvidnejše, najpomembnejše in v določenem obdobju najaktualnejše dosežke; še posebej tiste, ki opredeljujejo razvoj sodobnega grafičnega fenomena skozi desetletja.

Dvoje srečanj (1973 ob kongresu AICA v Jugoslaviji in 1983 v organizaciji sekretariata mednarodne grafične razstave in slovenskega društva likovnih kritikov), na katerih so sodelovali grafiki in teoretiki, kritiški spremljevalci, predstavlja (z nekaterimi pozneje objavljenimi referati iz leta 1973) spremljajočo, bolj sprčno kot z določenim časovnim razmerjem opredeljeno kritiško informacijo; le-ta naj bi se ob že omenjenem letošnjem vizualnem »rezimeju«, to je ob predstavitvi preglednih grafičnih opusov nagrajencev vseh 15 bienalov, ki so prejeli tako imenovane velike premije – izbistrla in trdneje ovrednotila ustvarjalni (in tudi krizni) položaj sodobne svetovne grafike.

Prepričan sem, da je tak način lahko uspešen, še posebej če so se med nosilci priznanj zvrstila imena vseh tistih ustvarjalcev, ki so to zaslužili, ki so torej predstavljali tisti odločujoči »jeziček« na tehtnici najvišje kvalitete v vsakokratnem dveletnem obdobju. Da je ta »jeziček« težko objektivno določiti, se zdi, je od leta 1965 naprej začela ugotavljati tudi mednarodna žirija, saj je veliki premiji dodala tako imenovano veliko častno nagrado predvsem za značilni, tudi dolgotrajnejši prispevek izbranega avtorja k razvoju moderne grafike. Ob pregledu teh dodatnih devetih imen nosilcev velike častne nagrade (1965-1983, razen leta 1975, ko ni bila podeljena) lahko dožnem, da bi bil vizualni »rezime« vsekakor popolnejši in bi omogočil objektivnejši pogled v grafično ustvarjalnost, če bi na posebni spremljajoči razstavi lahko predstavili tudi še konkretno grafične opuse tehle ustvarjalcev, nosilcev velikih častnih nagrad (izključujem seveda Rauschenberga in Vasarelija, ki sta ne glede na to, da sta bila v letih 1963 in 1965 nosilca velike premije, prešla v letu 1973 hkrati še veliki častni nagradi, Rauschenberg pa leta 1979 še enkrat) Miroja (1965), Hansa Hartunga (1967) Giuseppa Capogrossija (1969), Debenjaka (1971 in 73), Victorja Pasmora (1977), Mušiča (1981). Prav gotovo so to imena, ki ne smejo manjkati v nobenem pregledu svetovne grafike in so praktično brez pendana: s štirinajstimi nosilci velike premije iz let 1955-81 bi tvorila vsebinsko popolnejši pregled in omogočila umestne primerjave sočasnih pojavov sicer različnih grafičnih dosežkov.

Preglejmo tedaj v kratkem tako v mislih dopolnjen vizualni »rezime«, predstavljen v Jakopičevem razstavišču. Uvod v metafizično figurativnost, ki jo je v letu 1955 posredoval Američan Armin Landeck v svoji grafični interpretaciji industrializirane, neonske civilizacije in znakovno opredeljene, igrive abstraktne jedkanice sicer znanega francoskega kiparja Henrija Georges Adama, nagrajena iz l. 1957, pomeni po eni strani le historično ovrednoteni prispevek Joana Miroja, po drugi pa Victorja Pasmora, vodilnega angleškega abstraktnega umetnika, že iz prve polovice šestdesetih let. Ob Soulagesovem veličastnem ciklu desetih listov iz leta 1957, ki so utrdili njegov osebni slog in ki pomenijo mejnik v zgodovini grafične umetnosti (po Jeanu Leymarieju) – zanje je Soulages leta 1959 prejel veliko premijo v Ljubljani – na informelnem področju, lahko postavimo vzporedno tudi vse tri (kasnejše) nosilce velikih častnih priznanj: Zorana Mušiča z njegovim prispevkom k informelu (ciklus Dalmatinska zemlja, ki je likovno izčiščen v svoji deduktivni metodi iz abstraktnega pejsažnega videnja), Hansa Hartunga z njegovimi čistimi linijsko prostorskimi zapisi in znakovje Capogrossija, ki zaključuje »zlato čas« informelnega obdobja. Sledi na zen budizmu utemeljena mehkozna, humanistična vizija Yoza Hamaguchija, enega od petih japonskih grafikov, ki so prejeli (vključno z letošnjim letom) veliko premijo (1961), kot zastali trenutek pred velikim umetnostmi dogajanja v šestdesetih letih: popartim in opartom (nagrada Rauschenberg in Vasarely 1963 in 1965). Nagrada Tapiesu leta 1967 je zadnje (vsekakor pozno) priznanje velikemu, verjetno najpomembnejšemu umetniku (predvsem slikarju, ki se je šele leta 1959 pri 35 letih lotil grafike) informelistu. V ta vmesni čas, vsekakor pred leto 1969, ko prejme nagrado Janez Bernik za svoj prispevek kulminaciji nove figurlike, sodi (vsekakor prepozno opaženo) delo Rika Debenjaka: to sta seriji Drevo – skorja – smola in Vrezi, se pravi, pomembni tehnološki-grafični dosežki še pred njegovimi Magičnimi dimenzijami, za katere je Debenjak dvakrat prejel veliko častno nagrado. Miroslav Šutej (1973) je edini jugoslovanski avtor ob Berniku, ki je očitno pomembno segel v vrh svetovne grafike: njegova mobilna grafika je rezultat oparta in demistifikacije unikatnega izdelka v smislu svobodne, dopustne igre variacij in količinskega spreminjanja. Leta 71, 75 in 77 so spet domena treh japonskih grafikov, ki svojevrstno reagirajo na vedno močnejše zavlačovalce figurativne težnje, ki kot da vlečejo kontinuiteto še iz novega realizma, poparta, hiperrealizma, seveda ob vplivu konceptualizacije likovne misli: Kimura Kosuke dolguje svojo kombinacijo barvne litografije in sitotiska decentni različici hiperrealizma, Akira Matsumoto je izhajal iz lastnih fotografij vsakdanjih prizorov, kjer je v grafični reprodukciji uporabil proces fototipije, Noda Tetsuya pa je skoz lastno posneto fotografijo združil osebnostni pogled sodobnega vzhodnjaka na zahodno civilizacijo. Zaporedje dveh češkoslovaških nagrajencev, Šimo-

tove in Anderleja, priča o vračanju, recimo, o preverjanju kritiških meril na izrazito osebno interpretirano, z značilno ahistorično, se pravi nadrealno razsežnostjo oplemenitenemu videnju: če je prvo likovno občutljivejše, je drugo pripovedno, simbolično (skoraj že predimenzionirano) sintetično ob upoštevanju historičnih momentov v zgodovini slikarstva in sodobne fotografije.

Če temu pregledu nagrajencev dodamo še letošnja dva (nosilca velike premije in velike častne nagrade), vstopamo enakovredno v letošnji grafični prostor, kot ga opredeljuje prek 500 razstavljalcev iz 56 držav: tudi za Eduarda Paolozzija, enega vodilnih angleških popartistov, kot da je sedanje priznanje bilo že – elementi, ki jih ponuja na sedanjih listih, so bili že sestavina npr. znamenitega grafičnega lista Wittgenstein v New Yorku (iz 1965), ko so svojevrstno interpretirali misli znanega filozofa o spoznanjih resničnega sveta; japonski umetnik (sicer ameriškega državljanstva) Shusaku Arakawa, ki je znan kot slikar in celo prostorski interpret, je svoj grafični list maksimalno obremenil predvsem filozofsko tekstualno in tudi likovno zanimivo, vendar brez velikih pretenzij v tem smislu. Ob upoštevanju tudi drugih letošnjih nagrajencev je očitno vodilo kritičnemu izboru predvsem preverjena, osebno prepričljiva, tudi že dlje časa (= sicer morda starejša) trajajoča, enovitejša grafična pripoved. To velja za nagrajence, nosilce premij, kot so Šutej, Brazilka Bonomi, Sonja Lamut (spet nadrealizem!), da, celo nagrada za mladega jugoslovanskega umetnika (Dimče Nikolov) se opira na ustaljeno virtuosno-rokopisno razsežnost, značilno za zlasti čas ljubljanske grafične »šole«; dalje za večino nosilcev odkupnih nagrad (Joe Tilson – popartist, Soto – opartist, že večkrat nagrajeni Kimura, Gio Pomodoro – znani italijanski kipar starejše srednje generacije, Jankovič – tudi znani čehoslovaški kipar srednje generacije) ter za posebne pohvale umetnikom že vrsto let izpričanega svetovnega slovesa: Friedlaender, Hartung, Munari, Rosenquist, Vedova. Lahko tudi pritrđimo ugotovitvi letošnje žirije o »strukturalni krizi, prek katere se prebija grafična umetnost v tem trenutku«. O njenih vzrokih in njeni razrešitvi je bil govor na letošnjem srečanju umetnikov in kritikov v Cankarjevem domu, ki mu je predsedoval predsednik letošnje mednarodne žirije Pierre Restany, značilni zagovornik avantgardnih pojavov v umetnosti, najbolj znan kot utemeljitelj manifesta novega realizma v Franciji leta 1960. Restany je na to krizo opozarjal že leta 1975 (v okviru X. kongresa AICA, septembra na Poljskem), kjer se je v enem izmed najzanimivejših referatov »Človek se prebija ob novem spoznanju sveta« ostro zoperstavil mitu o zahodni superiornosti in plediral za možnost takoiimenovane globalne komunikacije. Med drugim je tudi dejal: »Vemo, da se vse človeštvo – tudi če bi imelo na razpolago sredstva za to – ne bi razumelo. Vsi ljudje na svetu pač niso ustvarjeni za to. Naši dosežki množičnih medijev imajo lažno univerzalno vokacijo. Njihovo sporočilo se ustavi na kritičnem pragu dojemljivosti v okviru ene od danih sektorskih skupin. Kritični prag evropske sektorske skupine pa je vse ožji. Tako zmanjševanje komunikativnosti favorizira v prvem stadiju zlasti konceptualno umetnost, ki jo sestavlja sistem avtonomnih jezikov, fragmentarnih del, ki težijo vzpostavitvi med dojemajočimi posamezniki zelo omejenega števila premije določene neprisilne komunikacije... Nasproti naši, tako reducirani Evropi razpolagajo Američani, Rusi, Kitajci s kritičnimi skupinami izrazito kvantitativne fleksibilnosti brez kakršnekoli skupne mere z našo: kajti ravno prek elementa mase se lahko varujeta dialektični pragmatizem in empirizem sektorskih dispozitivov: popolna komunikacija skozi pragmatizem razlik... Strukturalistični sistemi, ki so si jih zamislili konceptualni umetniki, prihajajo v dialektično slepo ulico, ko ustrezne semio-logije dosežejo nivo kritične skupine... Onesnaževanje je beseda, ki je v modi. Prav gotovo. Onesnaževanje pa ni onesnaževanje naših morij in tovarn, temveč naše pameti in srca. Sodobna umetnost je barometer onesnaževanja vse naše kulture: njene egoistične nemoči, njenega sadomahizma, njenega zadovoljstva, da se obdrži v neuravnovešenosti... Umet-

Eduardo Paolozzi (Anglija): Nov duh v slikarstvu, 1982. S 15. mednarodnega bienala grafike v Ljubljani



Printed and Published by the Ministry of Culture, Ljubljana, Slovenia. Design and Layout by [unreadable].