

i izmišljanja, tako da su svi uobičajeni i konvencionalni odnosi poromećeni.

U tim novim odnosima javlja se i smisao djela, nov u Kovačićevu opusu, i tu su u najvišem stupnju indicirane mogućnosti o kojima smo govorili: one koje bi trebalo njegovati i vrednovati, pazeći da se ne povrijedi izvornost i naivnost nadahnuća, nasuprot konvenciji i proizvodnji, koje idu najčešće pravcem manjeg otpora: naracijom i anegdottom, najčešće već istrošenom u ambijentu ovog seoskog svijeta. Djelujući po evropskim izložbama kao gola egzotika, one troše svoje posljednje rezerve. Poslije nekih najboljih djela Ivana Generalića, ove fantastike Ivana Večenaja i Mije Kovačića pokazale su da postoje mogućnosti osvježanja: novom oslobođenom imaginacijom.

Jesmo li time posvjedočili neke slutnje o evoluciji naivnog koje su nam se svojedobno bile nametnule, dok smo razmatrali nepokretni izvanhistorijski značaj naivne vizije? Ne ulazi li time i ova umjetnost u kontekst nekih suvremenih kretanja — to su pitanja koja se, bez sumnje, sada nameću.

osma međunarodna izložba grafike

moderna galerija
ljubljana
6/31. 8. 1969.

zdenko rus

U okrilju Ljubljanske Moderne galerije svjetski »grafički trenutak« slavi ove godine osmi rođendan ili petnaestogodišnjicu svoje »trenutne historije«, koja mu već sada osigurava punu izvjesnost prvorazrednog događaja suvremene svjetske grafike! U svom ljubljanskom očitovanju ona posjeduje ako ne funkcionalnu a ono strukturalnu cjelovitost. To znači, ako su odsutni neki glavni nosioci suvremene grafike, nije odsutna i njihova »nosivost«, stigmatizirana u djelima sudionika. U povodu rođenja Bijenala (1955) pisalo se osim o »stimulativnom aspektu« i o neusporedivom procvatu i ekspanziji ove likovne discipline brkajući pri tom (odnosno fuzionirajući) ono što bismo mogli nazvati »publicitarnom grafikom« s »čistom« grafikom. Međutim, slučaj je htio da to dobronamjerno brkanje i protiv svoje volje postane »vidovito«, jer se od tog vremena »čista« grafika više nego izdašno koristi tehničkim iskustvima i metodama »publicitarne grafike«, a s pojavom pop-arta i njenim ikoničkim osobinama. Ono što se, dakle, proširilo, ono što je raskošno procvjetalo, to je sam grafički jezik. To opet znači, s jedne strane, nesmanjeni interes za specifične osobine grafičkog izraza, a s druge strane njen usporedni hod sa stilskim promjenama na planu slikarstva. Na-

ravno, ta »dvostrana« pojmovna slika grafičke umjetnosti ne narušava »jednostranu« sliku današnje situacije u grafičkoj umjetnosti (kao i u slikarstvu i kiparstvu). Često je, naime, nemoguće odlučiti leži li novost ili originalnost nekog grafičara u stilu ili u zanatu. Istina, nikakva iznenađenja u tome, jer je svim suvremenim pokretima i »stilovima« zajednička reifikacija; bilo reifikacija (figurativne) predodžbe ili umjetničkog djela samog. Gubi se predašnja fluidnost, višeznačnost, arhetipska univerzalnost simbola i znakova. Forma ili poruka postaju bukvalne, izravne, lako čitljive i prepoznatljivije, često bezlične. Psihološke, ili sociološke, ili filozofske komponente »Hintergrunda« namjerno se izvrcu vulgarnosti ili ih uopće nema. Borba protiv nejasnosti, graničnih situacija, dubinskih predodžbi, metafizike slavi pobjedu na svim frontama.

Tako je to s novim snagama. Međutim, Bijenale nam pruža i »stare« ideologije — informalističke, apstraktnog ekspresionizma, nove figuracije, nadrealizma, ekspresionizma i njihovih različitih stilizacija, simbioza, eklekticizama (karakterističnih za radove argentinskih, urugvajskih, peruanskih, venezuelskih, izraelskih, rumunjskih, mađarskih, istočnonjemačkih, norveških, sovjetskih grafičara). Unutar ovog kruga »introvertne« umjetnosti nalazimo, međutim, i dvije »čvorne« ličnosti u »luksuznom izdanju« — Hansa Hartunga i Antonija Tàpiesa. Hartunga, koji je u trećem deceniju, u vremenu žestoke krize apstrakcije, bio ne samo jedan od malobrojnih nepopustljivih nefigurativaca, nego i jedan od još malobrojnijih nastavljača slikarstva »unutarnje nužnosti«. Mnogo prije od Pollocka Hartung »upotrebljava svoje tijelo« kao propusnicu za elementarni i potpuni boravak u svijetu. Na originalnoj dijalektici misli i instinktivnog zasniva ovaj rođeni grafik karakteristične snopove linija krajnje čistoće. Pomalo je čudno da Hartungova umjetnost tako često nailazi na

oštre sumnje, jednako onih beznačajnih kao i najznačajnijih kritičara. Zašto se iza analize »hitrog škrabanja« ne bi vidjela poetika apstraktnog ekspresionizma — kao i u Mathieua ili Soulagesa na primjer (uz put, koliko su upravo ta dvojica baštinila od Hartunga)? Mathieu zahtijeva dramatičnost, Soulages monumentalnost, Hartung jezgrovitost — poput japanskog zen-slikarstva. Kao ni slikarima akcije, Hartungu nije najvažnije hoće li djelo uspjeti ili ne. Zato smo na primjer na prošlogodišnjoj riječkoj međunarodno izložbi crteža vidjeli neuspjela djela. Zašto ih je poslao, to je drugo pitanje! Sedamdeset grafika na ljubljanskoj izložbi pripadaju međutim kategoriji uspješnih. Još više: malokad je u suvremenoj umjetnosti linija tako dostojanstveno izbila na vidjelo. Koliko poleta, koliko ponorne učenosti u tim »hitrim škrabotinama«, u tim instinktivnim grafama — rekao bi Bergson!

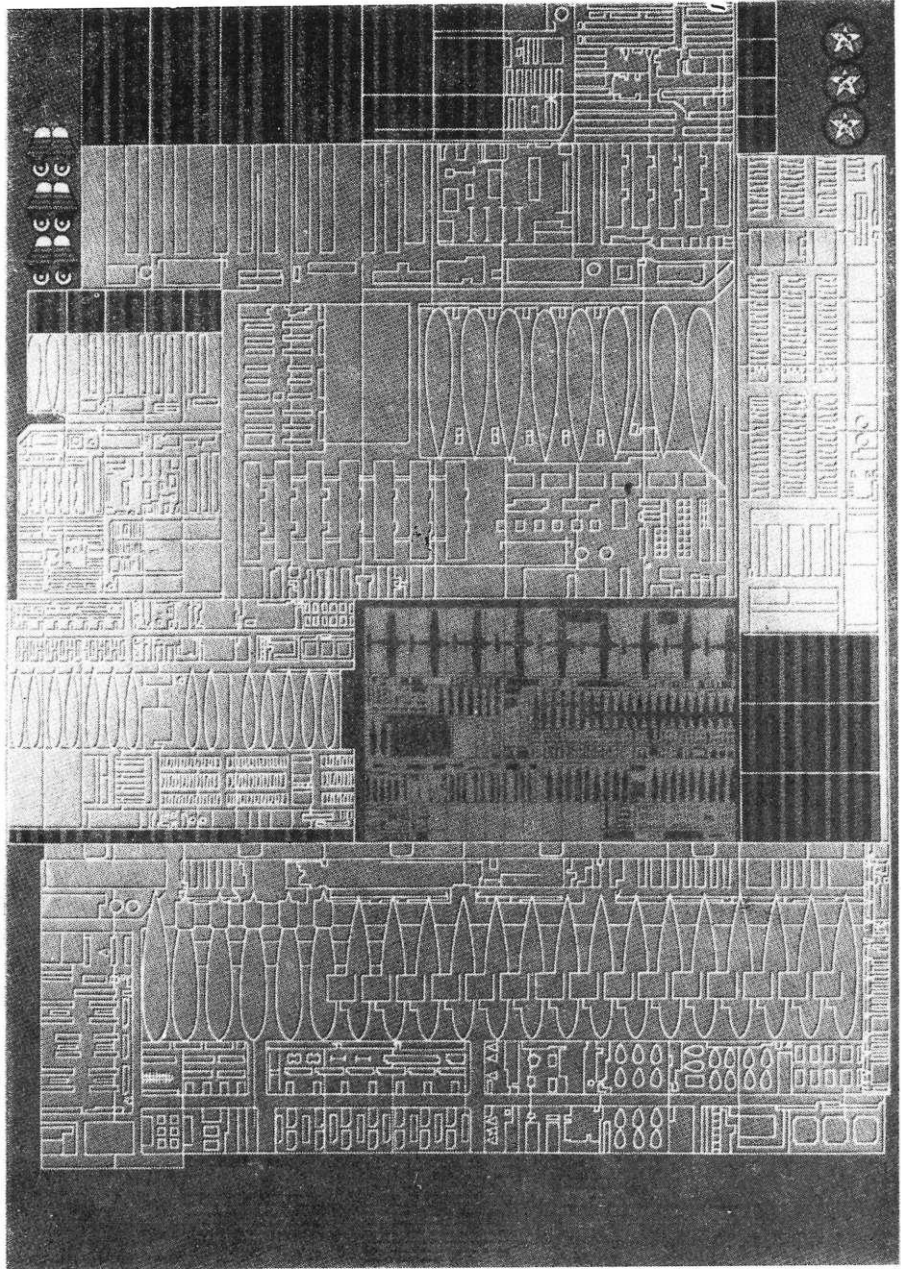
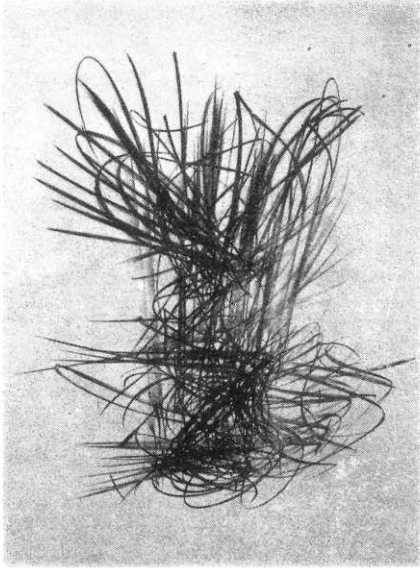
Tàpiesovi grafički listovi, dvadeset i šest litografija u boji, ne temelje se (kao što bi se moglo očekivati) na iluzionističkoj taktilnosti. Ovaj (možda) najbriljantniji egzistencijalist u slikarstvu ni u jednom trenutku ne dopušta da se grafička akcija »unutar zidova« njegovih slikarskih tvorevina, da padne u klopku golog mimetizma »oronulih zidova«, tih tako čestih opsesija u mnogih grafičara šezdesetih godina. Ne koristeći se dakle mogućnošću efektnih transpozicija svoga slikarstva u grafiku, Tàpies hvata jednom elementarnom predgrafičkom pismenošću prizore »života među zidovima«, zastrašujuće tragove ljudske odsutnosti na neproničnom zatvorenom, »nabijenom« vremenošću. Ta temeljna preokupacija Tàpiesova kondenzirala se u samo dva elementa; u zgusnute plohe širokih poteza i naoko grubih linija, koje iznuduju figuraciju. U alternaciji ta dva (da tako kažemo) egzistencijalna hijeroglifa, Tàpies crta ponoć nevremena nekom zaista čudnom, brutalnom jasnoćom.



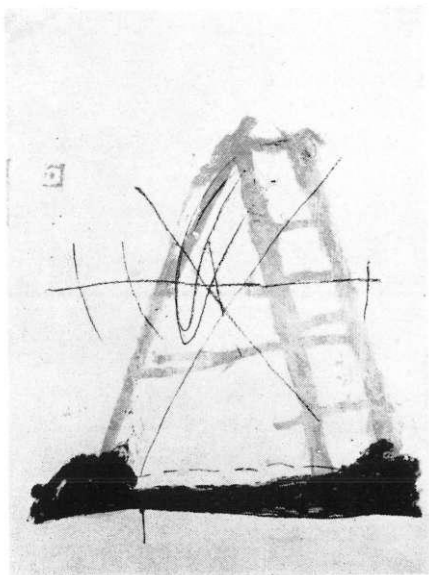
hans hartung
1 93, 1963.

eduardo paolozzi
popravljene vojne igre, 1967.

- 183

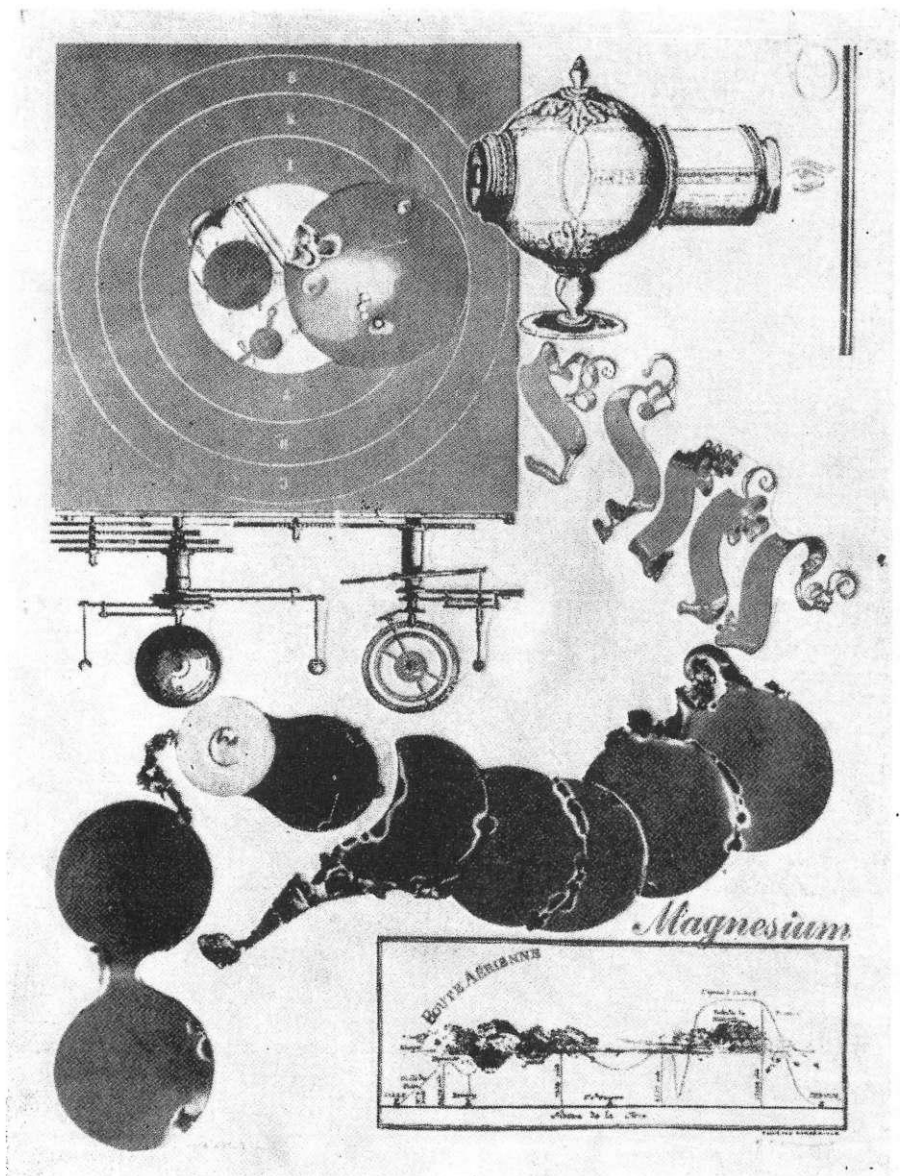


antonio tapies
nº 3, 1965.

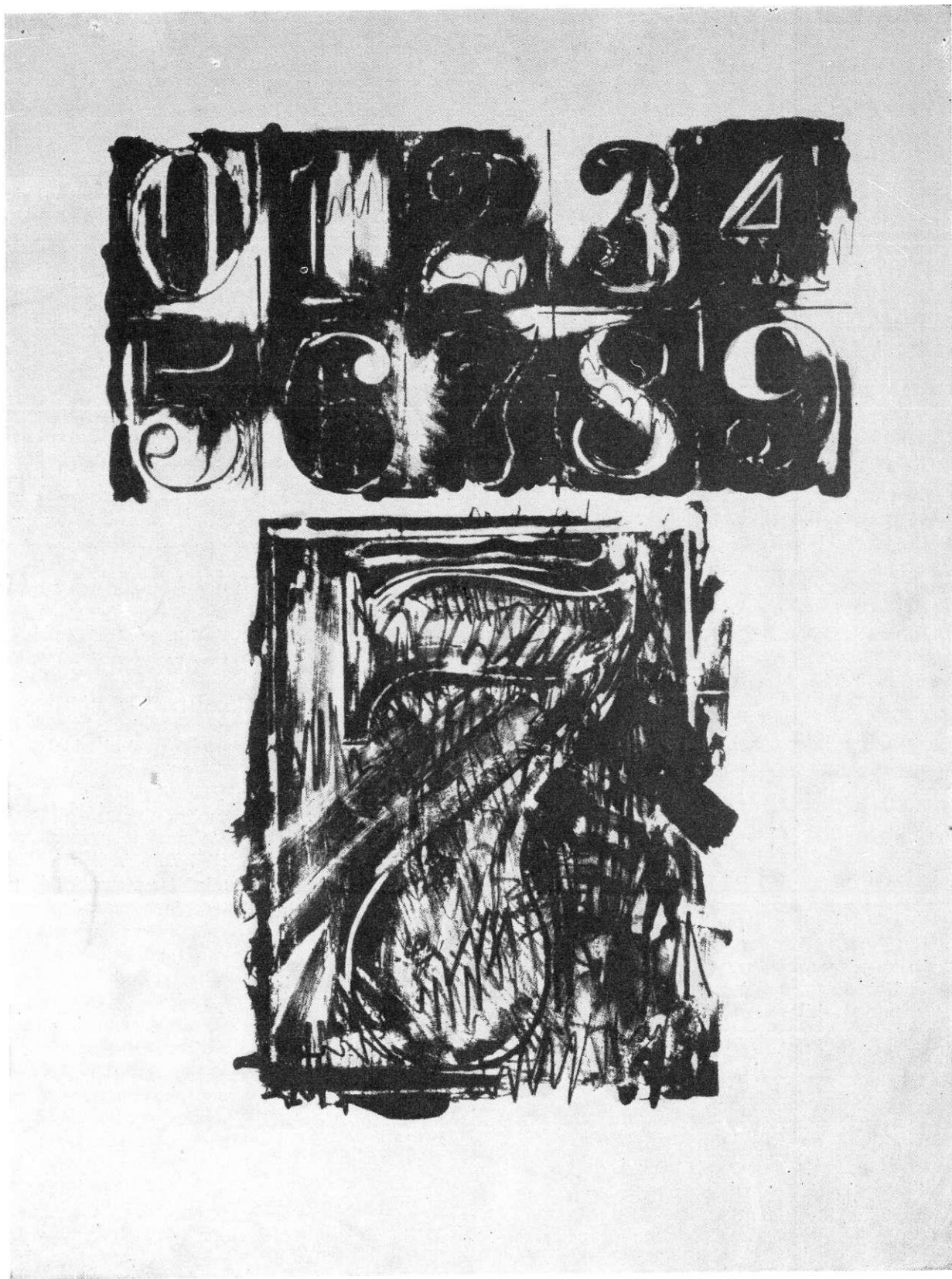


»Čvorna« ličnost novih snaga (unutar Bijenala) svakako je Jasper Johns.¹ Može se primijetiti da u grafikama ovog neodadaista (kojeg su često pogrešno klasificirali kao pop-artista) nema ni traga od onog preliminarnog »Hard Imagea« iz »Zastava« koji će toliko privući i oduševiti popartiste. One su, štaviše, u znaku »meke« slike; tačnije, Johns se ne ustručava da svoje dadaističke teme uroni u slobodne apstraktne naznačnosti kao što su impulzivna linija i mrlja (naročito u seriji varijacija brojeva od 0 do 9). Nenadmašna ironija u temama — kvaliteta koju je Johns tako talentirano usvojio od Duchampa — i neosporna grafička senzibilnost nadilaze ideološke interese jedne antiumjetnosti, uvodeći tako u svoj obzor neočekivani obrat — negaciju vlastite negacije.

Johnsovi zemljaci — kao cjelina — jedva da se mogu i dotaknuti »kreme« naših pohvala, iako su se u tom timu našle i takve ličnosti kao što su Rauschenberg, Rivers, Rosenquist. Grafike te trojice utemeljiteljica i veterana američke postapstrakcije nesumnjivo su korektne, ali i ništa više od toga. Ili ipak: Rauschenbergova karakteristična žestoka akcionost odviše je splasnula, dok se Rosenquist, autor »najveće popartističke slike na svijetu«, slabo snašao na stotinjak kvadratnih centimetara praznog papira. U grafikama R. B. Kitaja uočavamo rješenja koja zaslužuju veću pažnju. Njegove (pređašnje) eliptične kondenzacije popartističkih ideograma zadobile su u grafikama daljnju eliptičnu kondenzaciju. Figurativni elementi svode se na minimum, a na njihovo mjesto dolaze čiste ap-



¹ Kako su na VII bijenalu prve četiri nagrade pripale Hartungu (počasna nagrada), Tàpiesu (velika premija), Jasperu Johns i Dževadu Hozu (treća i četvrta premija), njima se u sklopu narednog bijenala priređuju samostalne izložbe. Na idućem, IX bijenalu, ta će mjesta zauzeti Giuseppe Capogrossi, Janez Bernik, Čehoslovak Jiří Anderle i francuska grafičarka i slikarica Lourdes Castro.



straktne plohe, geometrijski »reza-
ne«, oplemenjene prigušeni-
m kolorističkim tonaliteta. Negdje
na sličnom putu nalazi se i Misch
Kohn, s tim da se apstraktne trans-
fuzije u pop-teme temelje na stano-
vitoj akcionosti. Nije teško progno-
zirati da će (i nadalje!) vijek pop-
arta biti produžen upravo zahvalju-
jući takvim nefigurativnim transfu-
zijama. Primjećujemo da američku
sekciju prezentiraju »figurativci«.
Ipak se među njima našao i jedan
predstavnik suprotne struje ame-
ričke postapstrakcije (koja je ne-
davno iz svojih njedara izvela na
svijet još jedan izam). To je Frank
Stella, čije su minimalističke ikone
odnijele jednu od premija — da-
kako na osnovu »strukturalnog« de-
terminizma u praksi svakog uvaže-
nijeg međunarodnog likovnog festi-
vala.

Kome bi mogla pripasti spomenuta
»krema« (ako uopće ima nekome
pripasti)? Po svemu sudeći — Ja-
pancima i Britancima. Shematski,
postoje dva osnovna razloga za ta-
kvu »odluku«: nove stilske vrije-
dnosti (tačnije, novumi) i blistava
konsekventnost (ili realizacija) gra-
fičkom mediju. Ne bi možda bilo
odviše fantastično ako bismo izvore
ovoga drugog razloga potražili u
nacionalnoj »hereditarnosti«. Teh-
nička perfekcija, primjerena grafič-
kom mediju (kvaliteta koja je tem-
eljito uzdrmana modernim stan-
jem »ništavila slobode«), ne mora
nužno biti demonska obmana ili
»zaborav« ako je u dosluhu s izvori-
nim téhne, koja (kao umjetnost)
uvijek smjera poiesisu. Téhne kao
poiesis jest stvaranje, a grafičko
stvaranje — bilo kako bilo — u
svojoj najjačoj gustoći, sada i na
ovom mjestu, pripada japanskim i
britanskim umjetnicima. Postoji,
dakako, osim »ontološke« (ili »he-
reditarne«) pretpostavke i »onti-
čki« problem (ili argument). Reko-
simo na početku kako je jedna od
općih karakteristika sadašnjeg »gra-
fičkog trenutka« teškoća razlučiva-
nja kreativnog (Pikoonog) od tehni-
čkog. Drugim riječima, iz tehničko-

ga, iz tehnološkog zahvata rada se
i o njemu ovisi originalnost, stil.
»Čistu« kreaciju zamjenjuje tehnološka.
Poiesis se javlja kao téhne.
Gledano iz sužene perspektive »tren-
nutne historije« suvremene umjet-
nosti, »monohromna apstrakcija« i
pop-art imaju zajednički korijen u
apstraktnom ekspresionizmu. Mogli
bismo kazati da su oni dva nova
i različita egzistencijalna stava, n u-
žno oprečna njihovu zajedničkom
»metafizičkom ležištu«. Oni su, da-
kle, dva daljnja produžetka »dija-
lektičkog ništavila« (Mathieu), ili
dva različita rezultata dijalektike
ništetnosti (!), a u svojim »ontič-
kim« konzekvencama, apoteoza no-
vog tehnološkog doba. Već dosta
dugo umjetnik nastoji održati mje-
sto između stvarnosti i umjet-
nosti, konstituirati međupoložaj (ili
međuprostor) kao treći sloj u ko-
jem bi se interferirala i pomirivala
prva dva. Zašto se oni trenutno po-
miruju u tehnološkom (kao funk-
ciji »trećeg sloja«), može se opet
razabrati iz »strukture« »dijalektič-
kog ništavila«!

Bez onoga »prije svega«, Shiro Fu-
kuzawa postiže neobično skladne,
»dijalektičke« rezonance »poluteku-
ćim« komponiranjem figura s Uta-
marovih drvoreza i širokih, strogo
monohromnih linija. Yukihisa Iso-
be dosljedan je svojim geometrijskim
transformacijama više matematike
ili inženjerskim elaboratima čudnih
građevina. Mitsuo Kano izvanrednim
kombiniranjem grafičkih tehnika
»prerađuje« astronomske vizije u
molekularne interakcije rijetkih me-
tala. Kao i Fukuzawa, ali s tipičnim
pop-predodžbama-ideogramima, i
Kawashima, Kusaka, Matsutani, Mi-
shio, Yayanagi i Yoshihara sintetizi-
raju pop-teme s atributima mono-
hromne apstrakcije. Sintetiziraju,
rekosmo, ne kombiniraju. Tako se
pop oduhovljava a apstrakcija vita-
lizira. Rezultat — nove likovne ši-
fre i simboli.

Jasno je da se sama po sebi nameće
oštra zamjerka žiriju, koji u svoju
listu premija nije uvrstio nijednog

Japanca — kao i nijednog britan-
skog umjetnika. Nije nepromišljeno
ako se kaže da je time učinjena naj-
veća nepravda prema Eduardu Pao-
lozziju. Taj kipar, za koga je H.
Read rekao da je jedini među kipa-
rima koji je pronašao novi stil na-
kon 1945. godine, koji je zapravo
otac pop-arta — otkriva nam se (ne
bez iznenađenja) kao vrhunski gra-
fičar. Njegova »metalizirana« ima-
ginacija prilagodila se bez teškoća
krhkoj bjelini papira, prefabricira-
jući tehničke environmente-objekte
u dijagramske ikone, u spektralne
(i spektakularne) okomite pruge i
ukolažirane (goblenizirane) Miki
Mause ili beskonačne trake atom-
skih bombi — sve to u strogo raci-
onalnom poretku, u tvrdim i reskim
grafičkim kontrapunktima. Njegove
ideje »metafizičkih translacija« našle
su adekvatan grafički odjek, do-
voljno snažan da uobliču jednu »The
History of Nothing«, koja se zrcali
u tim grafikama. Allen Jones s bes-
prijekornom grafičkom čistoćom va-
rira svoje poznate teme hermafro-
ditskih spajanja, dok David Hock-
ney svoj izrazito grafički stil pod-
vrgava u samim grafikama suhopar-
nom načinu arhitektonski stilizira-
nog crtanja. Richard Hamilton je
također dosljedan svojim predod-
žbama-simbolima isprepletenim
poput križaljke, a Joe Tilson pak
svojim kompozicijama-reklamama.
Što nam je pružila francuska sek-
cija, koja je kao i obično najbroj-
nija? Ne bismo imali pravo ako bi-
simo je »prezentirali« tako da je
spominjemo tek nominalno, ali je
isto tako istina da ne iziskuje du-
bljeg povoda za neki širi osvrt.
Appel, Mušič i Messagier nesumnji-
vo su »solidni«. Kako, međutim,
stoji s novim snagama? Čini se da
je ono najinteresantnije (i najbolje)
u znaku »starog« Kumi Sugaija, u
znaku njegova lirskeg strukturali-
zma — grafike Christijana Fossiera
i Alaina Subyja (pa i Gudruna von
Maltzana). Karakteristično je za svu
trojicu da Sugaijeve apstraktne
strukture obrću u evokativne. I do-
voljna je veoma površna retrospek-

cija pa da se ustvrdi kako se tu zapravo nastavlja tradicija »mehaničke senzibilnosti« koju je zasnovao veliki Legér. Najekstremnija je Lourdes Castro, koja je (ujedno) i dobitnik jedne od premija. Osnovno polazište ove grafičarke nesumnjivo je Warholovo djelo (sistem ponavljanja jednog te istog lika), a osnovna intervencija u brisanju prepoznatljivosti, u obezličanju personalnosti, u svodenju lika na apstraktnu shemu »figura-fond«, bizarno koloriranog. Jednom riječju, psihodelička destrukcija pop-artističke ikonike.

Što nam je, međutim, pružila jugoslavenska sekcija? Nešto manje od francuske (na primjer), ali ništa više od poljske ili čehoslovačke, nizozemske ili belgijske (na primjer!). Okolnost da je Bernik dobio premiju mora se prije svega zahvaliti »internacionalnom ključu« ali da je dobio glavnu premiju mora se, međutim, zahvaliti dopunskom ključu domaćina Bijenala. Ovaj vrijedan i radin grafičar (trenutno) modificira Blossumove telefone i Baconove (papirske) stolice, te ih uz značajne »rukotvorne« intervencije pretvara u stanovite ambleme ili ideograme, priključujući se tako mnogobrojnim pobornicima novog vala poapstraktnjenja pop-arta. Interesantan skok (a po svemu sudeći i uspješan) učinio je Jemec preobražavajući svoje apstraktno-lirske »vodene« pejzaže u »psihodelična« žuborenja jednoličnih boja. Slična morfološka (= koloristička) rezonanca prisutna je i u grafikama Galića i Ljenke Šibenik, s tim da se doktrinarna monohromnost podvrgava strogoj (geometrijskoj) disciplini. U grafikama Jurja Dobrovića put je obrnut. Ortodoksnost nove geometrije ublažava se i »utopljuje« monohromijama. Za Šutejeve grafike-kolaže-objekte Bijenale je pružio dovoljno komparativnog materijala da bi se mogla uočiti njihova originalnost. Je li pretjerano upitati zašto se Šuteju nije dopustilo da iskuša »težinu« nagrade? A isto tako Čeliću — i bez

pomoći »ključa« i njegovih duplikata?! S tim bi se vjerojatno složio i mladi ljubljanski grafičar Dževad Hozo kojemu je dodijeljena premija još na prošlom Bijenalu, i to zasluženo — jer je nedvojvano najtalentiraniji među novim snagama »ljubljanske grafičke škole«!

Rekosmo već da je Giuseppeu Capogrossiju dodijeljena počasna nagrada. Zanimljivo je da taj majstor evropskog zenizma u grafikama podvrgava svoje karakteristične znakove strogom poretku i još strožoj izvedbi, namjenjujući im umjesto meke prozračnosti i gibljivosti (kao na uljima, akvarelima, crtežima) »čistu« tvrdoću, iskovanu u nekom razrijeđenom metaprostoru. Dorazio je mnogo »zemaljskiji« i pragmatičkiji, ali ne bez stanovite »poetske dimenzije«. Zaista, ne može se osporiti da on ne uspijeva riješiti zadatak koji je sam sebi postavio — bojom stvoriti autentičan prostor, koji bi bio svojom živom prisutnošću analogan prirodnom. Vedovine litografije, otisnute na metalne ploče, ne privlače mnogo — jer su malog formata! Ali ako se bolje promotre te urnebesne »škrapbotine« na odbojno hladnoj i indiferentnoj podlozi, otkrit će se uzbudljivi zapisi ruke koja spremno odgovara i bilježi prizore transparentnih »struktura« suvremene civilizirane džungle.

Na kraju, bilo bi nedopustivo previdjeti vrijednosti zapadnonjemačkih i švedskih umjetnika. Dok se za prve može slobodno tvrditi da su gotovo na istom »idejno-tehničkom« nivou Japanaca i Britanaca (Grüger, Hüppi, Kallhard, Knopp, Piene), grafike švedskih umjetnika (Forsberg, Lundberg, Stenquist, Thelander i nadasve, Svensson) zaslužuju i posebnu distinkciju. Za sve je karakteristična »poruka« neke iracionalne, mistične zebnje... činjenica na kojoj bi se mogla zasnovati teorija o odstupanju i seljenju imanentne ekspresivnosti Sjevera prema — Sjevernom polu! Ili je ta »imanencija« ipak — poput neke rijeke pc-

nornice — izbila u svijesti poljskih i čehoslovačkih umjetnika razotkrivajući se kao egzistencijalna figura-cija (Labecki, Mianowski, Przybylski, Plíšová, Sovak, Suchánek, Synecká, Šimotová, Jiří Anderle — dobitnik premije). Da budemo tačniji, u svih njih je aktualan »zaraznik« procvat nove figurativnosti, ali je oni na samosvojan način »zalijevaju« stanovitim duhom nadrealizma. Vrijeme će pokazati je li to tek tužni »leitmotiv« evropskog romantizma, koji već gotovo cijelo stoljeće zapanjuje svoje grobare izmijenjenim, ali neprestano svježim izgledom. Kao »leitmotiv« toga pokojnog supstancijalizma neka posluže i grafike Joana Miróa, Riopella, Ubaca, Saure i Marchaula.