

pablo picasso
crtež 2, 1967.

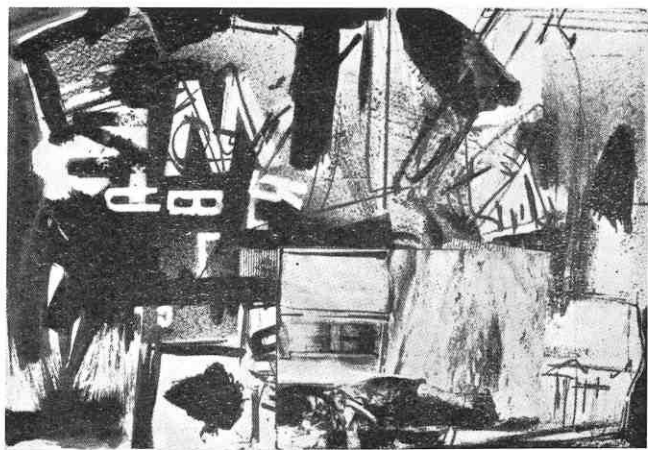
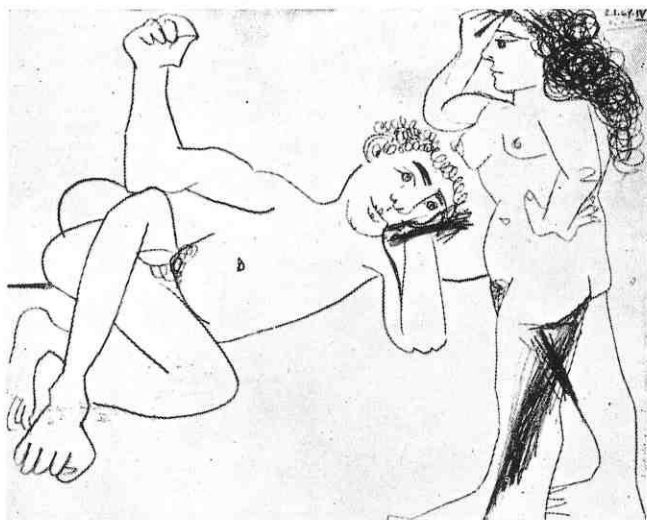
emilio vedova
vietnam 1, 1968.

193

prva međunarodna izložba originalnog crteža

moderna galerija
rijeka
14. 6./31. 8. 1968.

zdenko rus



Ako se u najkraćim crtama upoznamo s »poviješću« nastanka I. međunarodne izložbe crteža, vidjet ćemo da je prva zamisao nikla iz (svakako plemenite) želje da se stvori jedna internacionalna izložba; ideja za čiju se realizaciju već od početka osjetila realna mogućnost. »Nakon mnogih diskusija, izbor je pao na crteže« — saopćava u jednom svom novinskom članku B. Vižintin, direktor Moderne galerije u Rijeci. Međutim, lako je pretpostaviti da izbor nije bio uvjetovan samo sviješću o zapostavljanju vrijednosti originalnog crteža kao samostalne likovne discipline (kako nam to kaže organizator), nego i posve utilitarnim razlogom: da je naime, s obzirom na raspoloživa sredstva i mogućnosti, primjerenije planirati takvu izložbu crteža nego na primjer izložbu skulptura. Razumije se, takva opaska nema posebne važnosti, osobito sada kad je potpuno jasno da se izbor pokazao u svakom slučaju sretnim.

Pa ipak, usprkos »utilitarizmu«, organizator ima pravo kad govori o zapostavljanju (umjetničkog) crteža danas (riječ je, naravno, o tome da crtež zapostavljaju galerije, a ne umjetnici). To nas donekle obvezuje da prethodno progovorimo o crtežu »uopće«, da ga nekako »rehabilitiramo«, makar to u biti nije potrebno. No, riječ je o povodu, a ne o potrebi.

Govoriti o umjetničkom crtežu znači prije svega govoriti o crtežu kao umjetničkom djelu. U likovnoj enciklopediji Jugoslavenske akademije umjetnički se crtež definira kao osnova »svim oblicima likovnog stvaranja: grafici, slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi. Crtež može biti samostalno i u sebi potpuno završeno djelo (crtež pejzaža ili lika, ilustracija, karikatura, plakat, grafika) ili služi kao početni, priprema stadij u koncipiranju slike, u fiksiranju određene zamisli i ostvarivanju oblika u prostoru.« To je globalna i, rekli bismo, »pozitivna« definicija umjetničkog crteža, ali za nas je značajan daljnji tekst, koji prati hi-

storijski razvoj (riječ koje se očito treba čuvati) crteža od paleolita do modernih i suvremenih umjetnika, Matissea, Braquea, Picassa. Uočavamo da su u tom pregledu historijskog »razvoja« crteža pobrojani svi najveći umjetnici. Ta »činjenica« odlično služi da se jasno izrekne kako umjetnička vrijednost crteža ne ovisi o njegovoj »fizici«, o posebnom znanju korištenja izražajnim sredstvima koje pruža crtež kao specifična likovna »disciplina«, nego o formatu njegova tvorca, o onoj jedinstvenoj gesti čija materijalizacija donosi jedan novi svijet. Jer, pisali mi naš potpis na glatkom papiru ili kredom na ploči, on će biti u oba slučaja prepoznatljiv — i to smatramo bitnim, bez obzira na cijelu onu kozmologiju koju nameće sam materijal. Jer, zaista: umjetnik motri svoj materijal i rješava likovni, a ne tehnički problem. Dakle, ukoliko je pristup crtežu kao umjetničkom djelu dobar, nemoguće je mimoći njegove specifične osobine, ili, one se razumiju same po sebi. Samo iz tog obzora moguć je ispravan pristup crtežu, da bismo se tek nakon toga mogli uvjeriti u njegovu vrijednost »po sebi«, u jednakovrijednost s ostalim likovnim »disciplinama«.

Crtež (figurativni) je — s realističke tačke gledanja — apstrakcija. On nikada ne može u potpunosti dohvatiti »osjetilnu građu« predložene stvari. Da bi se to postiglo, potrebna je boja. Ali, nasuprot tome, upravo crtež može nekim tajnim sistemom kratica izraziti »bitni sadržaj« umjetnikove zamisli, u njemu se »ideja i izvedba« poklapaju. U tom prvotnom i izvornom zahvatu, u tom trenutačnom i neposrednom bilježenju zamisli, crtež može posjedovati i najbolje razotkrivati ono što zovemo umjetničkom senzibilnošću. Ta osjetljivost ne može se shvatiti samo kao estetski fenomen, već i kao nešto drugo, nešto što je tajnovito, što nadolazi iz samog »korijena bića« i izvora »osjeta«, iz njihova prepletanja; trenutak rasprostiranja stvorenog iz prazne mo-

gućnosti, bez one *schöne Notwendigkeit*. Iz »čiste« potrebe dakle, potrebe smisla kakav umjetnik pronosi kroz svijet i za svijet. Ipak ostaje i dalje činjenica da crtež ne može izraziti »osjetilnu građu«. Ali, podsjetimo se: to je tako sa realističke tačke gledanja! Sumiye-slikarstvo na primjer (u kome nema boje!) otkriva nam (mnogo prije nego naša apstraktna umjetnost) da se punoća svijeta može uspješno naslikati s nekoliko akromatskih tačaka, linija, mrlja. Ako netko u ovom izrazu »punoće svijeta« vidi nekakav metafizički talog, mi to možemo izraziti i potpuno realistički: moguće je izraziti punoću s nekoliko tačaka, linija, mrlja. Ili: moguće je reći sve s nekoliko kapi tuša, s nekoliko poteza grafitom, kredom itd. Konačno, da izrekemo jasno: govoriti o crtežu ne znači suziti vidokrug, osporiti mu mogućnost krajnje punoće a priori kakvu, recimo, priznajemo slici ili skulpturi. Sva je razlika tek u tehnicima, u fizičkim materijalima. Kao »medij«, kao izražajno sredstvo, crtež je ekvivalentan slici, skulpturi.

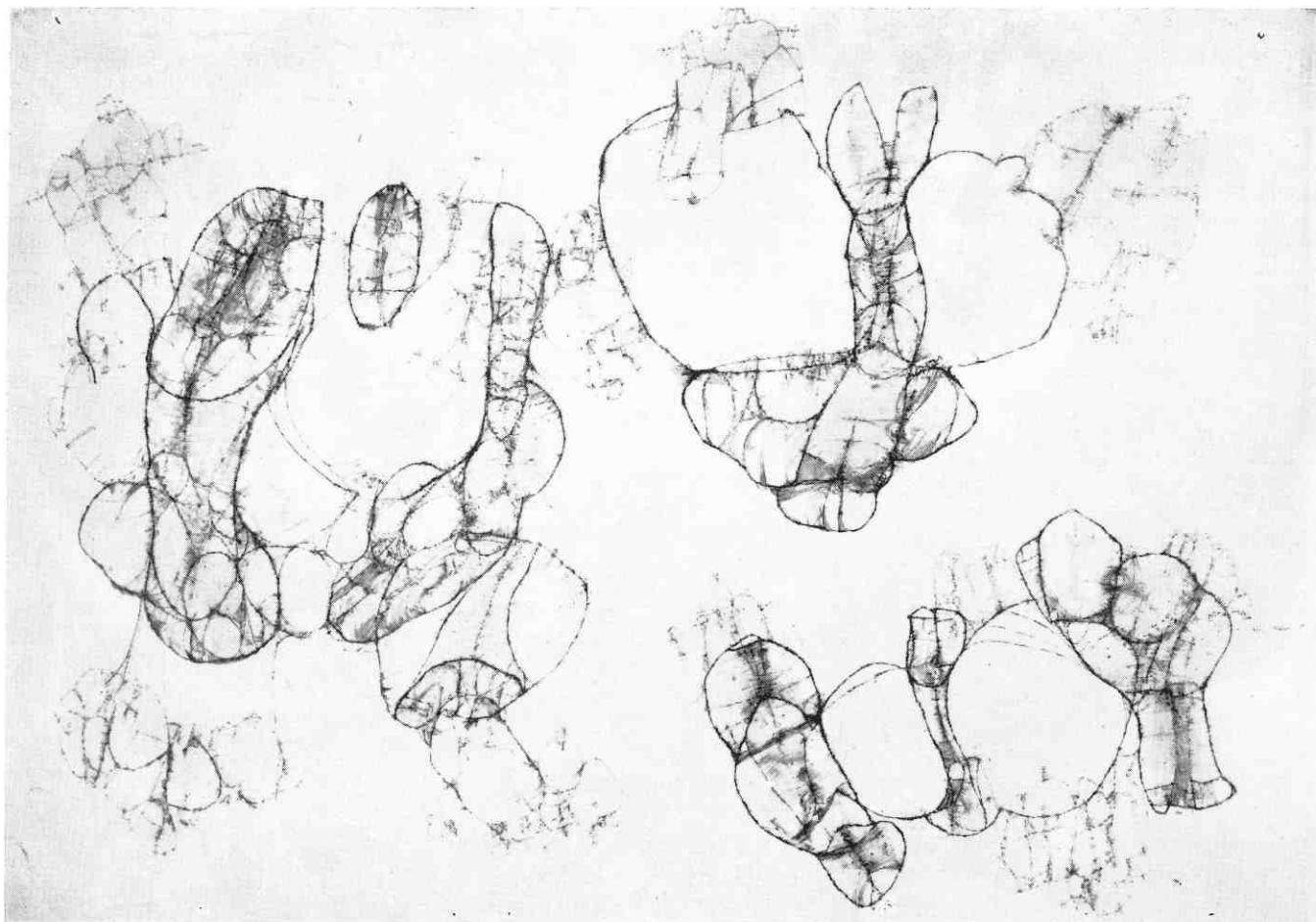
Kakav položaj — da se tako kaže — zadobiva crtež pojavom apstraktnosti, unutar takve nove konstelacije umjetnika i svijeta? Prije svega crtež više nije apstrakcija u odnosu na osjetilnu građu vidljiva svijeta, jer se umjetnik i ne obraća vidljivom. Ta linija koja ispunja bijeli prostor papira ne oponaša vidljivo, već »čini vidljivim« — kako je zapisao Klee. Ono što linija čini vidljivim, to je za Kleea plan jedne »geneze stvari«, za Matissea nešto drugo, za Pollocka nešto treće. U ovom slučaju treba napomenuti da moderni i suvremeni umjetnik, bilo da crta ili slika, prihvaća upotrijebljeni materijal i sva izražajna sredstva kao ekvivalentna, vjerujući da može u svim slučajevima dohvatiti ono skrovito, najdublje i krajnje — bio on s ovu ili onu stranu figurativnog.

Nekoliko velikih tamnih mrlja tušem »po dubini« — i na jedva primjetljivim doticajima njihovih gra-

dijenata magijska moć Picassoove ruke izvlači obris glave. Sve se dogodilo u nekoliko trenutaka, bez žurbe. Tko može osporiti punoću toga djela, iako nema onih bogatih varijacija kistom, koje slikarstvu daju sjaj i dubinu. Drugi Picassoov crtež je međutim sav sazdan od linije. Reklo bi se: čista inteligencija (u Valeryjevu smislu) i ništa više. Da. Inteligencija koja izvlači smisao iz ravnodušnosti bijelog papira, ali uz taj smisao izvlači i jedan život, ne život »uopće« već određeni život, uhvaćen u nekoliko putanja olovke, putanja koje nisu proračunljive.

Dotakli smo se pojmova »inteligencije« i »proračunljivosti«, pa nam mami da odmah kažemo kako se na ovoj izložbi nismo susreli ni s jednim predstavnikom suvremenog (likovnog) »strukturalizma«. Zašto? Možemo pretpostaviti — u duhu »starog«, »mistificiranog« »antropologizma« — da za njih ne postoji crtež (kao ni slikarstvo): postoji samo nacrt, koji treba izvesti. Ništa od onoga što bismo mogli izvanjski navesti kao fenomen ruke, onoga što bismo mogli simbolički izraziti kao slučaj Rodina koji kleše ruke iz jednog bloka kamena (u kome drijemaju snage kaosa) »da bi predstavio šest dana stvaranja svijeta«. Po njima misao postoji prije čovjeka, ili, postoji samo svijet likovne misli. Za njih je ruka opasan instrument u vlasti manihejske prirode, koju treba svladati samo umom. Njihovi su »crteži« proračuni konstrukcije jednog univerzuma u kome je isključena prisutnost čovjeka — želi se reći — isključena prisutnost u osjetilnom.

Ali, tamo gdje nastupa sfera »neizrecivog«, gdje stvari i svijet prestaju biti jasni i izmjerljivi, gdje se stvarnost ne da podvesti pod »sintetičke« zakone »čistog uma« — tamo je bio oduvijek upravljen umjetnikov »duh«. Prostor papira ili platna poprište je ukrštanja uma i svijeta — to je umjetnik oduvijek znao. Prodrijeti ili se naći na mjestu tog poprišta ukrštanja, crtati prizore



koji odatle izvire, ne može nikada biti **c o n s t r u c t a !** To nam svjedoče crteži sa ove izložbe; crteži Picassoa, Massona, Vedove, Ordana Petlevskog, Manessiera, Tal-Coata, Zao-Wou-Kija, Capogrossija, Kumi Sugaija, Motherwella, Hernandeza, Ipoustéguyja, Héliona, Hrdlicke, Otona Glihe . . .

Kao cjelina, crteži francuske grupe umjetnika bili su svakako najbolji. Osim Picassoovih, tu su djela niza vodećih suvremenih francuskih umjetnika: Bazaina, Hartunga, Héliona, Manessiera, Pignona, Zao-Wou-Kija, napokon, velikog Massona. Taj prethodnik »action paintinga« kao da je posustao. Njegova tri crteža doimaju se kao simptom »hladenja iznutra«, iako je karakteristična arabeska još uvijek »uzavrela« (to isto, ali mnogo više, vrijeda za Hartunga). Ukoliko ćemo Ipoustéguyja, Prassinosa i Tal-Coata proglašiti manje poznatima, to više smo podstaknuti da istaknemo njihove vrijednosti. Prvi kolažiranjem postiže osebuju prostornost crteža »u dubinu« stvarajući u dvoslojnosti planova papira »prostornu« plastičnost svojih znakova i simbola. Prassinosa i Tal-Coat dokazuju nam da mogućnosti »čistog« aformalnog nisu iscrpene. Gusta mreža »duktusa« zadobiva u crtežima Prassinosa tako snažan intenzitet da se »materičnost« rastvara u svjetlosne impulse. U doticaju geste i akcionosti, ovaj umjetnik stvara treptave prizore jednog svijeta u nastajanju. Izvanredno profinjena gestualnost Tal-Coata reducirana je na nekoliko nesigurnih poteza kistom. Njihovo dijagonalno rasprostiranje daje tim crtežima neobičnu monumentalnost. Tu su najzad i nezaobilazni crteži nadrealnih fantoma Nieta, stravične zaledene figure Atile i prizori bića sapletenih u mrežu karakterističnih unutarnjih viđenja našeg zemljaka Kopača.

Kod Ipoustéguyja spomenuli smo »dvoslojnost« crteža. Stari pojam crteža nesumnjivo moramo proširiti. U slučaju Vedove to je proširenje najekstremnije. Ali kakva eks-

tremnost! Ukolažirane fotografije intenziviraju »ekstrovertiranu« ekspresiju do neusporedivih epskih širina. U ovom »sumanutom«, ali veličanstvenom događanju postoji samo jedan princip (ili oblik): golemi ritam prostora »sunovraćenog« svijeta. — A odmah u blizini tih crteža, nezasjenjeni, jer dolaze iz drugog određenja svijeta, »zenovski« crteži Capogrossija (Guttuso ne može uopće doći do riječi u blizini te dvojice svojih zemljaka).

Ako idemo i dalje za izdvajanjem pojedinih inozemnih grupa, onda to najprije zaslužuju sjajni Japanci: Kumi Sugaï, Macanari, Yoshihara, Ikeda, Hagi Wara; nasljednici »tehničke duha«, a ne tehnike stvari. Španjolci su (poslije Francuza) vjerojatno najuravnoteženiji po međusobnoj vrijednosti. Neki skriveni realizam u fantazmagorijama Hernandeza i Enriqua Brinkmanna, pa i Igleasisa i De Vidalesa evocira španjolsku tradiciju. Još jasniji je takav »zov« tradicije tamnog i ekspresivnog Sjevera: u crtežima norveških, švedskih i finskih umjetnika.

Postoji još nekoliko snažnih ličnosti čija je djela nemoguće izostaviti. To su prije svega Austrijanac Hrdlicka i Amerikanac Motherwell. Veliki blokovi svjetla i sjena, kompozicija — i Hrdlicka je negdje na liniji Rembrandtovih bakropisa! No postoji neka unutarnja sličnost i sa Rauschenbergom — u akciji linije i širokim potezima kista. Međutim, ono što »nosi« Hrdlicku, to je jedna druga brutalnost, koja dolazi iz »unutarnje anatomije« grotesknih likova i pervertiranih scena. Nezaobilaznost Motherwella više dolazi iz njegove prethodne reputacije negoli što bi to diktirali izloženi crteži. Ipak, ti ideogrami sjajno govore kako prije svake ravne linije, prije svake geometrije postoji »vijugava linija«, ustreptala magma svijeta u g e n e z i.

Bez obzira na bilo koju i bilo kakvu ogradu, crteži jugoslavenskih umjetnika nezaobilazni su u najstrožem smislu. Pojedinačno, crteže Petlev-

skog, Glihe, Reljića, Bernika svrstavamo bez ustezanja u red najboljih na izložbi. Dva crteža Petlevskog, »Fosil« i »Suhi predio« — i ponovo smo prisiljeni da spomenemo magijsku moć ruke koja britkim perom bilježi obličja »zoomorfni« bića, njihova providna tijela, ponegdje jedva vidljiva. »Gromače« pak precizno definiraju (u dvostrukom određenju) ono što smo već rekli o crtežu »uopće«: bitni sadržaj umjetnikove misli, elementarnu percepciju u naznačnosti stvarnog. »Manneristički« Reljić usmjeren je drugačijem viđenju elementarnog: prizorima razvaljena svijeta u kome i čovjek doživljava svoj »puni preobražaj«. Užasni nered njegova »iščašena« rukopisa ide »na ruku« svježim pogledima na tamno dno igoovskog bunara, gdje vlada »strašni chiaro-scuro«. Bernik, specijalist za »eksplicitne« sinteze (najmanje dva) -izma, ni ovaj put nije odustao od te metode. Uvodeći u okrug svojih slobodnih rukopisa novu ikoniku popa, Bernik ipak postiže organističkiji spoj tih dviju »estetika« — vjerojatno zahvaljujući činjenici što crtež ne dopušta nikakvih »aranžiranosti«.

Ako je trebalo da ova izložba znači nekakvu rehabilitaciju crteža, a ovaj napis (svojevoljno) da podrži takvu »odluku«, onda je rezultat potpuno jasan. Ipak, stavimo taj rezultat još jednom na kušnju. Jedan je naš kritičar s pravom ustvrdio kako »sadašnje vrijeme i nije nekakvo idealno vrijeme crtežak«, jer su interesi suvremenih umjetnika okrenuti takvim problemima koji su crtežu — s obzirom na njegova izražajna sredstva — nedostupni. Usprkos tome teško je povjerovati da crtež neće i nadalje biti onaj nenadoknadivi »instrument« kreativnog umjetnika, ono prvotno i izvorno ustanovljenje, kao prvo bacanje sonde u nepoznate dubine imaginarnog i stvarnog.