

JURE MIKUŽ¹

Dubuffetevi Zidovi

Izvleček: Zid je eden najpriljubljenejših motivov v umetnosti informela in tako tudi priljubljena tema slikarjev, kot so Dubuffet, Tàpies in Burri. Članek predstavlja, kako je bil ta motiv že realiziran v zgodovini, predvsem pri renesančnih umetnikih, kot so del Castagno, Fra Angelico in Leonardo, ter poznejših, kot so Dubus, Cozens, Kircher. Po 2. svetovni vojni je bil motiv zidu eden osrednjih za humanistično in eksistencialistično misel pri mnogih avtorjih, npr. pri Adornu, Sartru, de Solierju, Pongeu in Guillevicu, čigar dela je Dubuffet ilustriral. Njegove realizacije motiva kažejo zanimanje za predstavitev okolja preprostih ljudi, njihovega vsakdanjega življenja in psihologije.

Ključne besede: Jean Dubuffet, informel, motiv zidu

UDK: 75.071

Jean Dubuffet's *Walls*

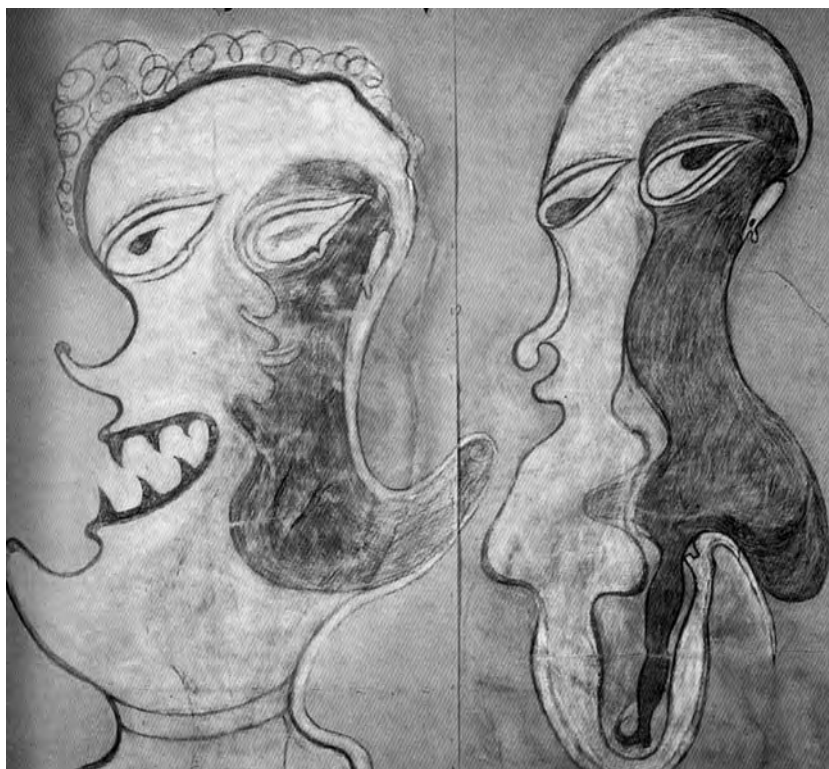
Abstract: The wall is one of the most popular motifs in the Informel art, and thus a favourite theme of Dubuffet, Tàpies and Burri. The article shows how the motif has been realised in history, from such Renaissance artists as del Castagno, Fra Angelico and Leonardo to the later ones: Dubus, Cozens, Kircher. After World War II it became a central preoccupation of humanist and existentialist thought: of Adorno, Sartre, de Solier, Ponge, and Guillevic, whose works were illustrated by Dubuffet. Dubuffet's realisations of the motif show the artist's interest in the representation of the simple milieu of the common people, their everyday life and psychology.

Key words: Jean Dubuffet, Informel, wall-motif

¹ Dr. Jure Mikuž je redni profesor in koordinator smeri zgodovinska antropologija likovnega na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: jure.mikuz@guest.arnes.si.

Jean Dubuffet, rojen v Havru l. 1901, je že po osmih mesecih študija l. 1918 pustil umetnostno akademijo Julian v Parizu in nato pred vojno dvakrat poskušal postati slikar. V tem času je spoznal Picassovega prijatelja, pesnika Maxa Jacoba, navdušile so ga njegove dvoumne besedne igre in ironiziranje vsakdanjosti. Študiral je stare in moderne jezike ter glasbo in spoznal, da ima zanj ustvarjanje ljudi s psihotično motnjo večjo moč kot "umetnost muzejev". Več let je delal v vojaški meteorološki službi na Eifflovem stolpu in tedaj se mu je vtisnil v spomin pogled na Pariz s ptičje perspektive, ki jo je tako rad uporabljal v slikah. Ko je nato opravljal poklic vinskega trgovca, je uvidel, da vsebuje preprosto, vsakdanje življenje običajnega človeka več umetnosti in poezije kot akademski študij velikega slikarstva, ki se mu je zdelo odtujeno od življenja, pretenciozno in dolgočasno. Zanimalo ga je vse, kar je banalno. Prava umetnost je bila zanj vedno tam, kjer je ne bi pričakovali. Tam, kjer nihče ne razmišlja o njej in je ne imenuje umetnost. Slikarstvo ne bi smelo zadovoljevati le peščice strokovnjakov, ampak naj bi zanimalo in razveseljevalo običajnega človeka, ko se vrne domov z vsakdanjega dela. L. 1942 je začel ponovno slikati, ko je bil star 41 let, in je skušal očarati prav tega človeka. Zavrgel je celotno tradicijo umetnosti in iskal izrazne oblike prvobitnih ljudstev, otrok, duševno bolnih, halucinantov, manijakov, brezvrednih nižjih slojev. Privlačile so ga vse njihove manifestacije, kot so ličenje, tetoviranje, maskiranje, četudi izražajo grdo, vsakdanje, banalno. Odkriti je hotel čarobne moči podob, katerih izrazna sredstva ne sodijo v pravila sistema kulture. Zavedal se je, da je premišljevanje preprostih ljudi surovo, neposredno, divje, in takšna je tudi njihova govorica, ki je v nasprotju s privzdignjenim izražanjem kulturne elite vsem razumljiva. Hotel je prikazati drugačen svet, ki ga vsakdo nosi v sebi. Tradicija in udobnost sta ga prekrili, zato ga je treba demaskirati. Zahod se lahko veliko nauči od prvobitnih ljudstev, ki so bistroumnejša, bolj poduhovljena in globlja ter ohranjajo instinktivnost in izvirno silovitost, saj je njihov izraz imun za vplive kulture, ki jih ni uspela indoktrinirati, potlačiti in razvrednotiti. Zahod pa je vklenjen v togost kulture, ki temelji na razumu in logiki, zaradi česar je treba odstraniti galerije in muzeje, saj je vsak norec vreden več kot profesionalni slikar.

Ob koncu 2. svetovne vojne so Dubuffeteve ideje našle občudovalce in somišljenike, kot so nadrealist Paul Eluard, kritik in zagovornik *art autre* Michel Tapié, pesnik, novelist in kritik Georges Limbour, galerista René Drouin in Pierre Matisse, slikarji Jean Fautrier, Gaston Chaissac in Henri Michaux, pesnika Joë Bousquet in Charles-Albert Cingria, intelektualni vodja rezistence Francis



SLIKA 1: HEINRICH ANTON MÜLLER, RISBA, 1914 (TERAPEVTSKA RISBA BOLNIKA S PSIHOTIČNO MOTNJO) (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 2: JEAN DUBUFFET, POSLABŠANJE, 1961 (OSEBNI ARHIV).

Ponge, esejist in kritik Jean Paulhan, pesnik in igralec Antonin Artaud idr. Njegovo delo je bilo tesno povezano tudi z drugo sočasno literaturo in filozofijo: prijateljaval je s Queneaujem, zanimali so ga Lautréamont, Nietzsche, Ionesco, Genet in Louis-Ferdinand Céline. Kulturna situacija tedanjega Pariza je bila zelo kompleksna in zapletena. Eksistencialisti so razpravljali o krizi biti, o nihilizmu, absurdu, odgovornosti osebnih dejanj ipd. Poleg njih so možne odgovore na genocid 2. svetovne vojne iskali še marksisti, fenomenologi, katoliški personalisti, pa tudi ustvarjalna misel strukturalizma, Lacanove psihoanalize, novega romana, novega vala v filmu, eksperimentalnega gledališča. Dubuffet l. 1946 piše, da ga predvsem zanima Beckett, in se norčuje, ko pravi, da je zelo zadovoljen s Sartrovim *Gnusom*. Vsega je skrbno prebral in ga misli še prebirati. Ni si še uspel popolnoma razjasniti, kaj je to eksistencializem, kateri so njegovi glavni ključ, kakšno je ozračje.

Modernost, dekonstrukcija ustaljenega, nezainteresiranost, vrednotenje grdega, cinični humor in zavrnitev morale, vseh dogem in estetike ima v Franciji veliko tradicijo. Rimbaudev anarhični duh se navezuje na Villona, Rabelais, Montaigne, Descartes, Pascal in Jarry so polni ironije, Sade pripelje spolnost do skrajnosti, Baudelaire premika meje imaginacije in z Balzacom je vsakdanje življenje spremenjeno v človeško komedijo. 2. svetovna vojna je poteptala vse humane vrednote, zato sta francoska eksistencialistična in nadrealistična miselnost nadaljevali z nostalgijo po arhaičnem, prvobitnem in izvornem. Krepilo se je zaupanje v kulture primitivnih ljudstev, znanstveniki in umetniki so raziskovali in si prisvojili njihove oblike, smisel in strukturo. Zanimala jih je estetika posebnega in bizarnega, odkrivali so eksotiko, ki poživi vsakdanjik, ter gojili vizijo o nezagodovinski ali protizgodovinski umetnosti, ki bi izhajala iz ustvarjanja čistih stanj v ideološko neobremenjeni in popolni resnici. To je bilo utopično hrepenenje po idealizirani preteklosti, kamor naj bi se človek zatekel pred vsakdanjo resničnostjo in kjer naj bi družba poiskala vzroke za svoj padec. Govori in piše se o drugačni umetnosti (*art autre*), ki ne pripada uveljavljeni praksi, ki se ograjuje od uradne kulture, s čimer implicira prelom z njo in vse posledice. To je napad na tradicionalne notacije lepega, ki so ostale navzoče celo še v kubizmu in abstrakciji. Raste zanimanje za hermetične dejavnosti (npr. kolegij za patafiziko, ustanovljen l. 1948), ki niso bile točno opredeljene in razvrščene ali pa so bile obravnavane kot marginalne in se niso vključevale v estetski sistem vladajoče (buržoazne) kulture.



SLIKA 3: JEAN DUBUFFET, *ZID Z NAPISI*, 1945 (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 4: ANDREA DEL CASTAGNO, *ZADNJA VEČERJA*, 1445–1450 (OSEBNI ARHIV).

Že nadrealisti so pred vojno opozarjali na specifične izrazne vrednosti prvobitnega ustvarjanja. L. 1940 je povzročilo veliko navdušenje odkritje Lascauxa. Anatole Jakovsky je pripomogel k razcvetu naivne umetnosti in mnogi, npr. Gaston Chaissac, so slikali na način prvobitnih ljudstev. Artaud je odkril v Mehiki ritual pejotla in si z njim pomagal do popolnoma drugačnega razumevanja sveta; izražal ga je z intenzivnimi risbami, ki spominjajo na prazgodovinsko umetnost. To je čas iskanja lastnih izvorov in originalnih mitov. Objavljene so etnološke in antropološke raziskave navad in struktur življenja v primitivnih kulturah, ki jih ne zanima več samo formalna stran kot v začetku stoletja, ampak skušajo razkriti njihove pomene. Claude Lévi-Strauss razloži globlji smisel estetike brkljanja in njene analogije na nivoju mentalne strukture zgodovine, ki jo uvršča v sredino med funkcionalno in magično ter mitsko misel. Iskanje bistvenega in primarnega elementa človekovega izraza se vedno bolj osredotoča na ustvarjanje otrok, eksotičnih ljudstev, psihotikov in drugih neumetnikov, pri čemer se razkriva vsa mitologija od začetkov pisave in seksualnosti do družine in drugih človeških skupnosti. Zanimanje za likovnost ljudi s psihotično motnjo je že pred vojno najbolj spodbudila znamenita knjiga Hansa Prinzhorna *Bildneri der Geisteskranken*, 1922 (*Upodabljanje duševno bolnih*) in njegova heidelberška zbirka izdelkov teh bolnikov. Po vojni so se množile razstave njihovih del. V njihovih risbah, ki imajo predvsem terapevtsko vrednost, so videli celovitost izraza človeške osebnosti. V zvezi s tem se obnavlja diskusija o pojmovanju umetnika kot norca in/ali genija, znana že iz antike, ki so jo po romantiki spodbudili Sigmund Freud in drugi. Michel Foucault je opozoril, da ima norec v zahodni kulturi posebno mesto, saj razgalja človekovo elementarno resnico. Norost je neke vrste otroštva, nostalgija za pozabljeno preteklostjo, zato imajo dela, nastala v takem stanju, arhaični značaj. Vsa ta razmišljanja spodbujajo tudi raziskave na področju psihologije umetnosti (André Malraux, René Huyghe). Glavni propagator in zbiralec teh del, imenovanih *art brut*, je bil prav Dubuffet; zanj je *art brut* čista projekcija individuuma, osvobojena vseh kulturnih vplivov, muzej *art brut* pa muzej umetnosti, ki ne sodi v muzej (sl. 1–2).

Dubuffet je tehtno formuliral in zapisoval svoje misli. Ugotavljal je, da je spontanost pomembnejša od ideje o slikarstvu. Napajati se je treba iz instinktivnih vpisov in sledov, impulzov in prvobitne geste roke. V vsakem detajlu slike je treba čutiti človeško šibkost in nerodnost, ki se kaže v inherentnih naključnih lastnostih uporabljenega materiala, in rehabilitirati je treba vse, kar je bilo zavr-



SLIKA 5: MATIEU DUBUS, *UNIČENJE SODOME IN GOMORE*, PRED 1665 (OSEBNI ARHIV).



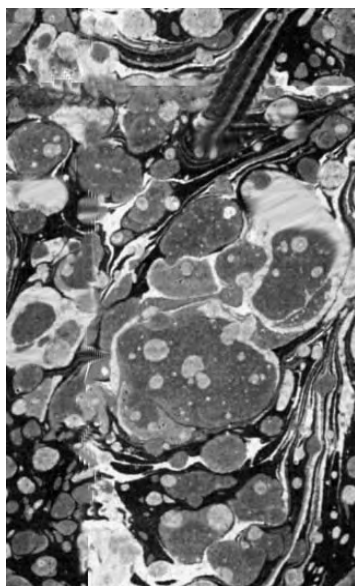
SLIKA 6: ALEXANDER COZENS, *HANIBAL PREKORAČI ALPE*, PRED 1786, VERSO SKICE (OSEBNI ARHIV).

ženo. Dubuffeteve teme so navadni ljudje in njihovo vsakdanje življenje, upodabljeni na preprost način. V skupinskih prizorih natrpa v tesen prostor ljudi, med katerimi ni nikakršne povezave; so kot živali v hlevu: topo boljščijo v prazno, so negibno otrpli kot soudeleženci nekega čudnega rituala. Trudi se, da bi slikovno polje obsegalo celoten register nezavednih optičnih podatkov in nereflektiranih sledov, ki spontano odrisujejo razmišljanje preprostega človeka in njegove čutne reakcije, ki na normalen, neizumetničen način povezujejo človeka s stvarmi, ki ga obdajajo. V prizorih opušča perspektivo na račun neposredne predstavitve prostora, zato so njegove slike podvržene samo zakonom ploskovitosti, kot so vzporednost in naključna razporeditev; v njih ni nobene druge hierarhije, vsi elementi so enako pomembni in nepomembni. Ukinjena so vsa razmerja med figuro in osnovo, tako da je slika sama predmet in tako sintetizira razliko med abstrakcijo in realizmom. Celota ne pripada samo naravni resničnosti, ampak vključuje tudi asociativno, nelogično in neurejeno misel, ki se z videnim in spominskim umešča v preplet zavednega in nezavednega. Nepomembnemu detajlu namenja ogromno in popolnoma arbitrarno važnost, celo tako, kot pravi slikar, da dlako v ušesu privzdigne do legendarnega heroja. Razpršeno pozornost omogoča njegovo poploščeno obravnavanje slikovnega polja, ki ga Leo Steinberg imenuje "flatbed". To simbolično aludira na površino mize, ateljejskih tal, zemljevida, stene javnega stranišča, oglasne deske, vsake recepcijske površine torej, na kateri so predmeti raztreseni, v katero prihajajo podatki ali ki sprejema tiskane in vtisnjene informacije, bodisi urejene ali naključno razporejene. Slikovna površina ni več analogna naravni izkušnji, ampak je sled operativnega procesa, v njej se spajajo, izmenjujejo in prepletajo horizontalne in vertikalne silnice, pozitivni in negativni prostori ter plan figura – ozadje. Nosilec se pojavlja kot prostor misli, rezervoar, komandno središče ali skladišče, polno konkretnih referenc, svobodno asociiranih kot v notranjem monologu. V tej praksi vidi Steinberg najradikalnejši premik v sodobni umetnostni vsebini, premik iz narave v kulturo.

V času, ko je Dubuffet vpeljal ta premik, ga je javnost, razen prijateljev, težko sprejela. Že njegovi prvi razstavi je bilo naklonjeno le malo kritikov, ob drugi, v galeriji Drouin v Parizu l. 1946, kjer je razstavljal slike v mešani tehniki pod naslovom *Mirobolus, Macadame et Cie, hautes pâtes*, pa so ga obtožili anarhizma; v zapisih o njej so se pojavljale besede "merde", "cacaisme" ipd. Največje zgražanje javnosti so vzbudili prav materialni nanosi teh slik, v katere je s prstom ali



SLIKA 7: MESTO S STOLPI, NARAVNA PODOBA V MARMORJU, IZ *ATHANASIUS KIRCHER, MUNDUS SUBTERRANEUS*, 1664 (OSEBNI ARHIV).



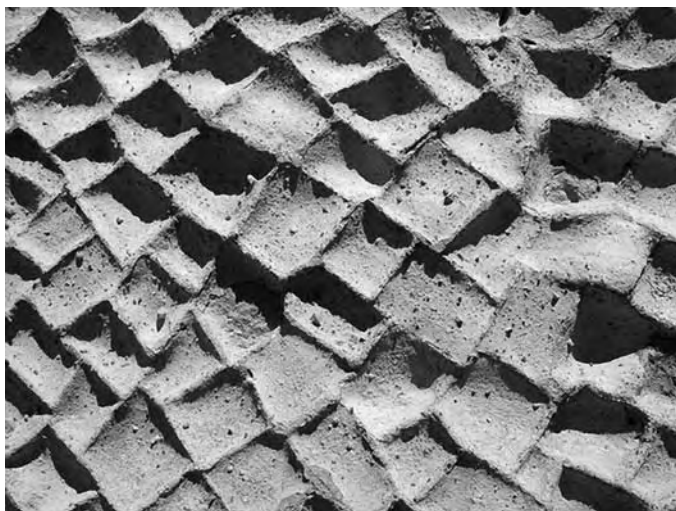
SLIKA 8: *LAURENCE STERNE*, MARMORIRANA STRAN, IZ *TRISTAM SHANDY*, 1761 (OSEBNI ARHIV).

strgalom vtisnil svoje značilne oblike, saj je opustil tradicionalno olje in uporabil mavec, svinčevo belilo, lepilo, pesek, kamenčke, katran, premogov prah, lak, koščke stekla, žimo, slamo ipd. in tako privzdignil vse podcenjevane vrednote in materiale v središče umetniškega zanimanja. Nematerialni svet duhovnih konceptov se zanj rojeva iz strukture in substance materije, ki ukinja tradicionalno slikovno reprezentacijo. "Pravi" (virtualni) prostor ni ne realen ne domišljjski, niti popolnoma materialen niti formalen. To je prostor odziva, ki premošča stare dihotomije med umetnostjo in življenjem, ki temeljijo na klasični kontradikciji med idejo in njenim utelešanjem. S poudarjanjem materije se je upiral tradicionalnemu čaščenju oblike. Materija si je pridobila reprezentativne lastnosti in se je sama začela pojavljati kot oblika; pojasnil je, da ima vsak material svojo govorico, je govorica, zato mu je ni treba vcepljati ali si pomagati z njo. Tradicionalnemu slikarstvu tuje materiale je uporabljal zato, ker so ga dvoumna dejstva vedno privlačevala, zdela so se mu umeščena točno v sečiščih, kjer lahko odkrijemo pravo naravo stvari. Izenačevanje disparatnih elementov ga je pripeljalo do kolaža oz. asemblaža, ki pa spet nista samo tehnično sredstvo, ampak duhovno, saj umetniško delo zanj ni instrument, temveč je proces spoznanja. Iz izbranih ali naključnih elementov alkimistično sestavlja sliko s celim sistemom artikulacij, ki dovoljujejo učinkovanje na številnih ravneh. V tem seveda ni bil edini, to je bil čas informela, (re)afirmacije obravnave materije, kakršno poznamo pri avtorjih, kot so Wols, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Alberto Burri ali Antoni Tàpies.

Eden najpriljubljenejših motivov slikarstva materije je vsekakor zid (sl. 3). Kot slikarski *topos* se je uveljavil že v renesansi po zgledu antičnih poslikav notranjosti, ki so posnemale zidne obloge sten. Barvne lise naslikanih marmorjev za apostoli na freski *Zadnje večerje* Andrea del Castagna se dramatično razgibajo prav na polju, ki je za glavo Kristusa in Jude (sl. 4). Georges Didi-Huberman je razložil, da Fra Angelicove velike poslikane površine na freskah v samostanu San Marco v Firenzah, ki prav tako ustvarjajo videz materialnosti pravega marmorja, v resnici ne posnemajo kamna, ampak simbolizirajo devico Marijo kot materialno posodo za utelešenje duhovne *besede*. Glavna avtoriteta za motiv zidu pa je bil Leonardo, ki navaja Botticellijeve besede, da goba, prepojena z različnimi barvami, ki jo vržemo v zid, na njem pusti madež, v katerem vidimo lepe pokrajine in druge pojave vsega, kar želi človek iskati v njem: glave ljudi, različne živali, bitke, pečine, morja, oblake, gozdove in druge podobne stvari. Tudi sam Leonardo je večkrat trdil, da



SLIKA 9: FRITZ LANG, *DER MÜDE TOD*, 1921 (SMRT PRED POKOPALIŠKIM ZIDOM BREZ OKEN IN VRAT) (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 10: ZID IZ HERKULANEUMA, KOT GA JE IZOBLIKOVALO VREME (OSEBNI ARHIV).

najbolj zbuja um in ga spodbuja k raznim odkritjem, če človek gleda nekatere zidove, zamazane z raznimi madeži, ali kamenje različne sestave. "Če si moraš zamisliti neki kraj, boš lahko v tem zidu videl podobe različnih pokrajin, okrašenih z gorami, rekami, skalami, drevjem, velikimi ravnici, dolinami in hribi raznih oblik; videl boš lahko tudi razne bitke in urne gibe nenavadnih figur, izraze obrazov in izgled oblačil ter neskončno stvari, ki jih boš lahko zbral v celostno in dobro obliko. S takimi zidovi in mešanicami je tako kakor z bitjem zvonov, v njihovih udarcih boš našel vsako ime in besedo, ki si jo zamisliš (*Trattato della pittura*, § 57, 63). Danes vemo, da je pred njim, ne da bi ga Leonardo poznal, Chen Yung-chich kitajskim slikarjem svetoval, naj čez ruševine zidu napnejo svilo in skozi njo dan in noč opazujejo, kako so videti zalomi, izbokline, špranje in različne ravni; vse te oblike naj si vtisnejo v duha in oči in naj z njihovo pomočjo določijo prostorske odnose pri slikanju posameznih delov krajine.

Na zahodu so postali zid in njegove sestavine, pa tudi sami kamni vir navdih za raznovrstne naključne podobe. Slikarji, kot sta bila Matieu Dubus (sl. 5), Alexander Cozens (sl. 6), vsestranski učenjaki, npr. Athanasius Kircher (sl. 7), ali pisatelji, npr. Laurence Sterne (sl. 8), so našli v njih najfantastičnejše motive narave, Svetega pisma, zgodovine, mitologije, vedut, marin in celo sočasnih dogajanj ali pa so abstraktne marmorirane površine prepustili domišljjskemu dojetju. T. i. "slikoviti kamni", ki, kot sta jih slikovito opisala Jurgis Baltrušaitis in Roger Caillois, sami vzbujajo najfantastičnejše podobe, so seveda najbolj navdušili nadrealiste, posebej Maxa Ernsta, ki je ob njih izumil tehniko frotaža. Ta je skupaj z drugimi izrazi nezavednih duševnih avtomatizmov postala konstitutivni element moderne umetnosti na raznih področjih. O človeku, zaprtem med zidove, kar mu omogoča potopitev v samega sebe in refleksijo lastne notranjosti, ki pripelje do višjega nivoja odkritja – nenadnega razumetja realnosti –, je razmišljal filozof Theodor Adorno. *Le mur* (Zid) je naslov Sartrovega znanega dela, René de Solier je pripravljal *Court traité des graffiti* (Kratek traktat o grafitih), Francis Ponge je napisal *Matière* (Materija), *Les Murs* (Zidovi) pa so pesmi, ki jih je napisal Eugène Guillevic in jih je ilustriral Jean Dubuffet. Guillevic je bil rojen v Carnacu in kot Bretoncu so mu bili osrednji navdih monoliti, skale ali zid v vseh oblikah. Njegov izraz ni mogel biti drugačen kot "lapidaren", v njegovih pesmih nemo odzvanjajo izklesani, čisti pomeni besed in gotovo ni naključje, da je Dubuffet za tehniko ilustracij izbral prav litografijo, torej tisk na kamen.



SLIKA 11: *Hišna fasada iz Barcelone* (OSEBNI ARHIV).



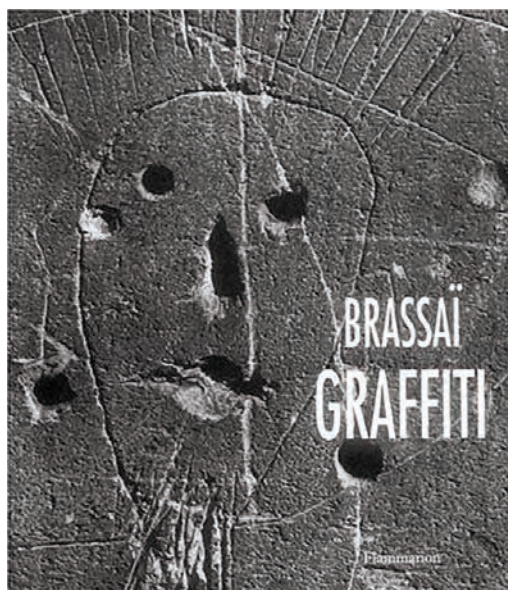
SLIKA 12: ANTONI TÀPIES, *Črna oblika na sivem kvadratu*, 1960 (OSEBNI ARHIV).

Motivu zidu je bila posvečena marčna številka ene najuglednejših in najrepreszentativnejših likovnih revij *XX^e siècle* l. 1958. Prikazala je njegove upodobitve v filmu (sl. 9), literaturi in umetnosti, ki so dobile po 2. svetovni vojni, v kateri je bil s krogliami preresetani zid pogosto zid ustreljenih talcev, še usodnejše konotacije. Po vojni je novo estetsko občutje dodatno pobudila makrofotografija, učinkovita tudi v arheologiji; posnetki zidov Herkulaneuma ali Pompejev so zelo vplivali na informel in abstrakcijo nasploh (sl. 10). Tako se predvsem Tàpiesove slike, ki jih navdihujejo zidovi barcelonskih hiš, dobesečno spreminjajo v zidove (sl. 11, 12). Avtor sam meni, da so to spomini na mladost, ki jo je preživel med zidovi, medtem ko so zunaj divjale vojne strahote, ki so jih povzročili in trpeli odrasli. Lahko, da gre tudi za čudno usodo, vpisano v slikarjevemu imenu (v besedi *tàpies* je menda skrita ena od katalonskih besed, ki pomeni zid). Tàpiesu podobno kot Dubuffetu motiv zidu sugerira ločevanje, zaprtost, zaslon, prostor objokovanja, zapora, mučenja, pričevanja, skrivališča ljubezni, bolečin, gnusa itn. Likovno pa omogoča oblike naravnih ritmov in spontanega gibanja materije, možnosti različnih razporeditev velikih mas, ki vzbujajo občutek padca, ujetja, potopitve in kontemplacije. Presunljive in veličastne so tudi razpoke, *cretti*, Alberta Burrija, ki je ostankom mesta Gibellina na Siciliji, tako prizadetega od potresa, da so ga morali prebivalci zapustiti, naredil večer spomenik, ko je ruševine ob koncu 80. let prejšnjega stoletja v celoti prekril z meter debelim betonom (sl. 13).

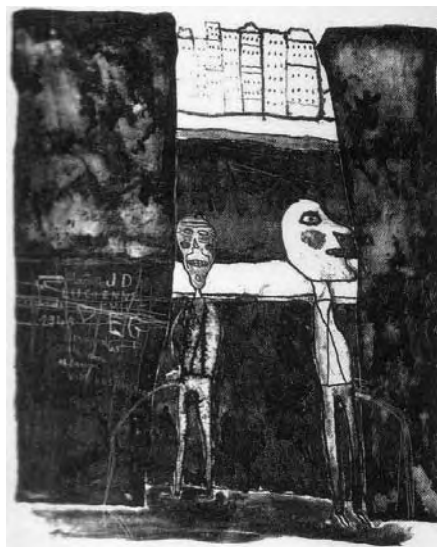
Dubuffetevo zanimanje za zidove in fasade je plod hotenja po upodabljanju vsakdanjega človekovega okolja. V njih je lahko občudoval najrazličnejše pojave oblike materije, ki mu je bila tako ljuba. Posebej pa so ga privlačevali sledovi na njih, preprosta sporočila vseh vrst od žaljivih prek ljubezenskih do pornografskih, od angažiranih do hermetičnih. Kakor je pozneje teoretično utemeljil Lacan, so bili tudi za Dubuffeta grafiti – ne samo napisi, ampak vseh vrst vpraskanja, drgnjenja in druge intervencije v steno, stari toliko kot človeštvo – enako kot odtisnjene stopinje, zaris z roko v pesek in druge priče neke aktivnosti samo ena od zvrsti sledov, med katere sodi tudi slikarstvo. Brassai je prvič objavil fotografije pariških grafitov že l. 1933 v reviji *Minotaure* in jih pozneje zbral v celo zbirko (sl. 14). Za grafite je tako kot za ustvarjanje psihotikov značilno, da ne razmejujejo zapisanega od zarisane, kot to počne zahodna kultura, ki shizofreno podreja podobe v vlogo ilustracij in jih podi iz besedila, to pa kroti s tipografijo. Nasprotno, grafiti figuralne in abstraktne znake spajajo, prepletajo in dopolnjujejo z besedilom, saj avtorji izhajajo iz istih, predvsem erotičnih pulzij. Slika kot beseda izvirata iz nagi-



SLIKA 13: ALBERTO BURRI, *CRETI*, GIBELLINA, 80. LETA 20. STOL. (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 14: BRASSAI, *GRAFFITI* (OSEBNI ARHIV).



SLIKA 15: JEAN DUBUFFET, *Moška URINIRATA OB ZIDU*, 1945 (OSEBNI ARHIV).

bov po njihovem sporočanju, iz želje po čim neposrednejšem stiku s sočlovekom. Dubuffeteva dela z motiviko zidu odslikujejo zakotne, samotne zidove, po katerih pišejo in rišejo različni ljudje, ki imajo za svoje početje številne razloge (slika 15). Že od nekdaj so obiskovalci kakšnega kraja želeli pustiti v njem sledove. Bodisi da so na tistem mestu karkoli doživeli, lahko so si ob tem zaželeli vrnitve tja, ali pa so nenadoma začutili ustvarjalno strast oz. jim je bila neka površina prevelik izziv, da je ne bi zaznamovali. To so lahko romarji, današnji turisti, vojaki, prijateljske družčine ali kake druge skupine, kjer se "ustvarjalci" pogosto med seboj hrabrijo (po drugi strani pa gre lahko za zaljubljenca, ki iščeta osamo in skrivališče pred nezaželenimi pogledi), ali pa posamezniki, ki to pogosto počnejo celo v tako zaprtih, a obenem javnih prostorih, kot so stranišča. Kdorkoli je že avtor grafitov, najsi bo anonimen ali pa se je samozavestno in samovšečno podpisal, bodisi da je bil pri tem sam, s partnerjem ali pa si je tega v njegovi odsotnosti zaželel, imajo njegovi napisi, predvsem pa vrisi, precej ozek tematski in slogovni repertoar, ki odseva umske sposobnosti in kolektivni predstavi svet množic. Sporočajo lahko zastrte, zastrte ali sproščene želje po nasilju in sovraštvu ali pa frustracije v ljubezni in spolnosti. Isto izraža tudi tehnika grafita, ki navadno dokazuje sproščanje libidinalnih in agresivnih energij, saj avtorji vrtajo, parajo, urezujejo, brišejo, skratka skušajo čim bolj raniti površino pred seboj.

Tako kot Brassaija je tudi Dubuffeta poleg napisov samih na zidovih pritegnila predvsem risba, ki je otroška, še večkrat pa posnema otroško. Bil je namreč prepričan, da se svet oddaljuje od otroške ustvarjalnosti in postaja vse bolj surov, krut in barbarski. Otroške risbe pričajo o osamljenem bitju, žrtvi tesnobnih konfliktov, kajti otroštvo ni zlata doba, ampak čas vznemirjenj in vse življenje ni dovolj, da se znebimo njegovih brazgotin. Zato grafiti razkrivajo trpljenje otroške duše. Ko gledamo podobe otrok in psihotikov, se zavedamo razlike v primerjavi s podobami tistih, ki jih šola naredi za umetnike oz. se sami radi tako imenujejo. Prvi registrirajo, opisujejo in posnemajo svoj svet, svojo kozmologijo in mitologijo neposredno, spontano. Rečeno v terminih umetnosti, povsem realistično. Tudi mnogi šolani umetniki se trudijo upodabljati realistično, vendar jih pri tem pogosto omejujejo načela, morale, estetike, sloga in duha časa, predvsem pa naučena likovna pravila, kot so perspektiva, proporci, anatomija, barvni kontrasti ipd. Dubuffet se je skušal tem podobam približati, saj so mu edina zagotavljala, da opušča vse afektacije in manierizme, da lahko oživi nedolžno in prvobitno figuraliko, ki je bila v njegovih slikah zidov tako zelo učinkovita tedaj, kot je danes in kot bo vedno. Dubuffeteve podobe so namreč tako kot podobe otrok, ljudi s psihotično motnjo in halucinacije rezultat primarnih procesov izražanja, za katere so značilni kondenzacija, premestitev, simbolizacija in potlačitev. Tako kot podobe, ki so skupne vsem ljudem: sanje!

BIBLIOGRAFIJA

- COUSSEAU, H.-Cl. (1981): "L'origine et l'écart: d'un art l'autre", v: *Paris -Paris, créations en France*, Paris, 1981, 158–169, r. k.
- ČELEBONOVIC, A. (1966): "Delo Žana Dibifea i art brut kao vidovi potpunog odvajanja od grčko-rimske kulturne tradicije", *Umetnost*, 8, 13–22.
- DUBUFFET, J. (1967): *Prospectus et tous écrits suivants* (réunis et présentés par Hubert Damisch), 2 vol, Paris.
- HUGHES, R. (1966): "Dubuffet and the Myth of Innocence", *Studio International*, maj, 175–183.
- KRAMER, H. (1973): "Jean Dubuffet. Playing the Primitive (1962)", v: *The Age of the Avant-Grade. An Art Chronicle of 1956–1972*, New York, 356–359.
- LOREAU, M. (1971): *Jean Dubuffet, délits, déportements, lieux de haut jeu*, Paris.

- MERKERT, J. (1980): "Aus einer anderen Welt. Zum Werk von Jean Dubuffet", v: *Dubuffet, Retrospektive*, Berlin, 9–36, r. k.
- RAGON, M. (1958): *Dubuffet*, Paris, Le Musée de poche.
- ROSENBERG, H. (1972): "Primitive à la mode. Jean Dubuffet" (1968), v: *The De-definition of Art*, London, 81–90.
- SELZ, P. (1962): *The Work of Jean Dubuffet*, New York.
- THEVOZ, M. (1975): *Art brut*, Paris.
- TRUCCHI, L. (1980): "Einige lose Seiten über Dubuffet", v: *Dubuffet, Retrospektive*, Berlin, 89–94, r. k.