

Ker pa vsak produkt — tudi likovni — šele s konsumpcijo postane pravi produkt, ga potrdi šele konsumptivno likovno gledanje drugih. Kolikor je likovni umetnik zadostil potrebam ljudi na tem področju, kolikor je torej uporabna vrednost umetnine, ki jo ima njena materialna oblika, uporabna tudi za druge, toliko bolj je njegova umetnina resnična, ker je v isti meri v njej vsebovana resnica dobe. Resnica likovne umetnosti je torej statistične narave, če jo gledamo z družbenega vidika, toda totalne narave, če jo gledamo z ustvarjalčevega vidika — njegova slika je njegova likovna resničnost, ker je zatiranje njegovega generičnega bista, njega kot človeka.

V likovnem produktivnem delu, v slikanju in kiparjenju, se človek izpričuje kot generično bitje na poseben, likoven način, ki predstavlja eno izmed mnogih možnosti človekove generične biti. Slikarska proizvodnja je slikarjevo delovno generično življenje, njegov način biti človek. V sliki, kipu, se upredmeti posebna oblika človekove generične biti, slikar je človek na slikarski način, kipar na kiparski način, oba sta lahko likovnika zato, ker sta človeka. Likovno delo je torej način, biti človek. In kakor »delavec položi svoje življenje v predmet«, ²⁶ tako slikar položi svoje življenje v sliko, kipar v kip.

Odprte poti

Zapis ob razstavi skupine Junij v Jakopičevem razstavišču

»...to moderno ustvarjanje prodira nezaustavno čez svoje meje, zato ker je izpolnjena, nošena, gonjena od zunajumetniške in nadumetniške težnje celotnega najnovejšega toka sveta, zato ker hoče delovati z drugimi in drugačnimi izraznimi sredstvi, da bi se ustvaril neki nov smisel, neka nova življenska vrednost, zato ker, na kratko, hoče postati nekaj več, a ne samo umetnost, zaradi tega se medtem izpostavlja nevarnosti, da postane manj od umetnosti...«

Emil Praetorius

Igor
Gedrih



Junjska razstava Junijcev v Jakopičevem razstavišču je lahko sama po sebi zadosten impulz za kratko skico z nekaj refleksijami, ne da bi bilo vezujoče širše in kritično razpravljati, kot bi to terjal študijski prikaz celovitega delovanja teh ustvarjalcev. Na ta način se ni mogoče izogniti fragmentarnosti zapisa, vendar pa tudi refleksije lahko sprožijo miselnodoživljajske odmeve in razpirajo taka in dru-

²⁶ Karl Marx, Pariški rokopisi 1844, MEID I., str. 303.

gačna vprašanja, ugotovitve v zvezi s kreativno specifiko skupine. Razstava se navezuje na desetletnico delovanja skupine Junij, pri tem velja upoštevati tako sedanjo razstavo, kot tudi katalog, ki presega razstavljen gradivo. Zgolj za osvežitve bodi omenjeno, da predstavljal gibalno skupino Stane Jagodič, Enver Kaljanec, Viktor Gojkovič, Harald Draušbaher, pa zatem Boštjan Putrih, Tone Demšar, Ratimir Pušelj, Milan Jevtić in še drugi, vse do mednarodnega kroga bolj ali manj stalno sodelujočih umetnikov.

Kdor je videl eno od zadnjih razstav Junijcev, si je lahko ustvaril predstavo o raznorodnih in raznovrstnih težnjah skupine. Kratko povedano, raznovrstno po izraznih sredstvih, po tematiki, po idejah in slogovni usmerjenosti. V tem pisanem kaleidoskopu je simpatična skupna poteza mednarodne odprtosti in želja po neobremenjenem preseganju znanega, akcent velja aktualizaciji sodobnih izraznih sredstev, medijev, vmes ni po naključju taka ali drugačna angažirana poteza in zahteva po demokratično odprti ter odprto dostopni kreativnosti. Kdor je prišel s takim pričakovanjem na sedanjo razstavo, je nujno moral narediti pri sebi korekturo: tokrat gre prvič za tematizirano razstavo. Tega ne kaže spregledati, sicer je kaj lahko priti do nehotenih nesporazumov. Tematizirana razstava je pretežno ubrana na navzočnost metafizike in se navezuje na Giorgia de Chirica. Seveda se ob tem vodilu ponuja vprašanje o relaciji med Chiricovo »pittura metafisica« in med sedanjim hotenjem Junijcev. Vsaj obrisno je treba nakazati podstat teh hotenj, čeprav bi do jasno razberljivih, filozofsko fundiranih spoznanj kar ne mogli priti, dasi je taka težnja med razstavljalci gotovo navzoča. Najprej velja navesti Marxovo misel, da je (vsa) umetnost metafizične narave. Znotraj tega pojmovanja je seveda možno postaviti več heterogenih razlag in pojmovanj, pred nami je tisto, kar je ožje povezano s Chiricom. Umetnostnozgodovinsko vemo, da je »pittura metafisica« nastala l. 1917, ko sta Chirico in C. Carrà preživela okoli pol leta v bolnišnici v Ferrari in se ukvarjala z umetnostjo. Carrà se je pod vplivom Chirica odmaknil od futurizma, oba slikarja sta bila pod vidnim vplivom pesnika Alberta Savinia, privlačilo ju je tisto, kar sega prek fizičnega, kar je skrivnostnega, enigmatičnega; odtod zlasti pri Chiricu objekti, predmeti, vzeti iz stvarnosti in postavljeni v novo sosledje, kompozicijo, kjer seva prazen prostor, kjer človeka kar ni. Če omenimo Chiricovo scenografijo za Krenekovega »Orestesa«, omenimo to zaradi tega, ker se neredko srečujemo s »teatralno« sceno prostranega trga, mestno-renesančnega ambienta, ki je predrugačen in hote deluje kot izpraznjen prostor. Vmes naletimo na »manichine«, tj. lutkaste figure brez obraza in s tem brez individualnosti. Praznina in nenavzočnost ljudi delujeta z občutkom odtujenosti. Kratko povedano — prestrukturirani svet je hote prikazan tako, da deluje na gledalca nenavadno, skrivnostno, nečasovno, predvsem pa alienativno.

Pri sedanji razstavi Junijcev je predvsem opazen prevladujoč premik v mediju izražanja: poudarek fotografiji kot kreativni možnosti. Že s tega stališča je opazno, da se slikarsko-grafični delež in plastika kot klasične smeri — tudi moderne umetnosti — izgublja in je tega na razstavi manj kot kdaj poprej. Seveda to nikakor ne more pomeniti, da so slikarstvo, grafika, kiparstvo v osnovi preživeli temelji umetniškega izražanja, pri Junijcih pa fotografija očitno postaja credo izražanja — vsaj v sedanji razvidnosti; a hkrati nevarnost, da bi okrnili nekatere že poprej uveljavljajoče poganjke z drugačnimi izrazili. Tematizirana prisotnost metafizike je

pri sedanji razstavi zastavljena kot iskanje ne le formalnih izraznih sredstev, slogovnih prijemov in miselnih prebliskov, pač pa predvsem tistega, kar se skriva pod lupino zunanje pojavnosti, kar je v sosledju presenetljivega, ne-navadnega, tudi nerazložljivega v logični kavzalnosti, v občutju današnje navzočnosti, kot jo pojmujejo ti oblikovalci. Kajpak velja tako spoznanje le pri tistih (vendarle večinskih fotografskih) razstavljalcih, ki s fotografijo presegajo zgolj objektivizacijo vidnega, kjer so fotografsko, risarsko, grafično ali kombinirano kreativni prek dokumentaristične danosti ter presegajo realno upodobitev in dosežejo enigmatično razmerje med prikazanimi sestavinami, kot večji ali manjši hoteni impulz metalogičnega. Seveda je del tega v umetnosti znan že davno poprej, vendar pa s takimi izrazili in s tako usmerjenostjo pri Junijcih eksponati dajo iščočo podobo novega hotenja in bolj odprtega, tudi s tveganjem povezanega iskanja. Če si sposodimo pri Ernestu Blochu misel o novumu, ko govori o treh kategorijah dialektičnega procesa, bi lahko veljalo tudi za kreativno dejavnost: »Novum, to je realna možnost še ne-zavestnega, še ne-nastalega, z naglasom z dobremu novumu (carstvu svobode), če se tendenca aktivira k njemu.«¹ Dejansko smo že poprej, kot tudi sedaj lahko občutili pri več avtorjih, da smo pred nečim, kar še ni, pa ima svojo smer in namembnost v sporočilu, da se zavedamo nečesa, kar šele nastaja. Jasno je, da pri tem mislimo na procesualne dosežke in na specifiko izraznosti, ki še nima svojega imena, natančne opredeljenosti. To, kar z nezadostno, klasično opredelitvijo označujemo kot umetnost, terja pri prenekaterih sodobnih pojavih po svetu in doma znova preučitve in ne nazadnje tudi v zvezi z Junijci z medialnimi in vsebinskimi premiki. Sedanja razstava razpira vrsto vprašanj in ne nazadnje tisto, ko takšno kreiranje podira ustaljene mejnice in z artističnimi in zunajartističnimi komponentami hoče delovati drugače, doseči nekaj več, četudi s tveganjem, ko je umetniško povezano z neumetniškim, takorekoč industrijskim, tveganje pa je navzoče pri vseh premikih, poiskusih, dosežkih v razvoju umetnosti.

Če kaj pogrešamo v sodobni teoretični in praktični misli v okviru umetnosti na domačem področju, potem so to temeljite razprave zaokroženega tipa o sodobnih umetniških medijih. Mednje sodi kot najbolj ljudsko popularna fotografija, kjer pa je potrebno razločiti obrtniško perfekcijo, ki še ne naredi fotografije umetniške, od fotografije kot kreativne možnosti z nadgradnjo estetskega kova. V slednjem nikakor ne gre za dokumentaristično sporočilo, pač pa za ustvarjalni poseg s koti, izseki, povečavami, statično sliko, dinamično iluzijo, za posege na fotografijo z izvenfotografskimi materiali itd. in ne nazadnje za vrednotenje dosežkov z artistično osnovo. Dejstvo ostaja, da so razstave Junijcev bolj kot katere druge izostrile vprašanje lepe fotografije, kot jo lahko posname spreten amater ali pa fotografski mojster, od tiste, ki ji gre presegajoča veljava, bodisi z montažo, grafičnimi posegi ali drugače. Skratka, artizem skozi ta medij ostaja navzoč v slovenskem prostoru, nikakor pa ne dovolj razčiščen v problemskem jedru. Ali ni mogoče pritrditi misli Ota Bihaljija Merina: »Seizmografska občutljivost dá umetnosti našega časa moč predvidevanja, prehitevanja realnosti, ki šele nastaja, moč predočanja procesov, ki jih še nismo zavestno dojeli.«²

¹ E. Bloch »Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie«, 1969.

² O. Bihalji Merin »Prodori moderne umjetnosti«, 1962.

Seveda je taka misel lahko vozlišče najrazličnejših umetnostnih pojavov v sodobnosti, vendar je upravičena le pri neminornih pojavih.

Medtem, ko je Giorgio de Chirico slikal počasi, pedantno, vsebinsko tako, kot je bilo strnjeno povedano, pa za Junijce, ki uporabljajo fotografijo, velja drugačen postopek, ki izhaja iz narave medija. Nagla možnost fotografiranja, premišljen izsek, dograditev z istimi ali raznorodnimi materiali ipd., oboje povezano s tehnološkim procesom in osebnim kreativnim deležem. Naglica postopka in dosežka. Glede na fotografijo je običajna artifiziranost običajno manjša, zato pa povečini mnogo bolj dostopna najširšemu krogu. Če je to vodoravnica fotografske izrazne možnosti, potem je problemska poglobitev ali navpičnica v osredju vprašanja o tovrstni estetiki, oboje pa je nedeljiva celota. Motivika pri fotografiji je seveda neprimerno bolj bogata, prostrana, lahko nekonvencionalna in zlasti v kombinacijah montaže neverjetno polna možnosti. Če na letošnji razstavi najdemo nekaj primerov očitnega, neinventivnega navezovanja na Chirica, kjer so povzete posamezne sestavine iz njegovih slik, bi Valerianu Trubbianiju vseeno pripisali angažirano ostrino, medtem ko je angažirana vsebina pri Philippu Salaünu preprosta. Enigmatično razmerje je v ospredju pri večini fotografskih razstavljalcev, omenimo le nekaj najopaznejših imen: Jean Funtcuberta, Luuk Huiskes, Raymond Moore, Franco Fontana, Virgilus Šonta, Nils Udev, Graham Percy, Rafael Navarro, Roman Cieslewicz, Elizza C. Wong, Mari Mahr in drugi, če se omejimo na tuje razstavljalce, pa seveda jedro domačih Junijcev, kot konstanto pa angažiranega Matjaža Vipotnika. V razponu fotografskega izražanja se srečujemo zdaj z anekdotičnim prebliskom, pa z ostalinami konceptualnih teženj, potlej z absurdnim izživom, pa z embalažno domisljico, z erotičnim poigravanjem, pa zatem drugod kot pojmovanje lepote človeškega telesa po sebi, v univerzalnem, kozmičnem smislu, zunaj kanonizacije preizkušene estetike (S. Jagodič), pa spet nova senzibilnost pri detajlih, malenkostnih vsakdanjostih v nenavadni povezavi svetlobe, predmetov, nelogičnega. Posebno vprašanje se odpira tam, kjer fotografija ni primarna, npr. pri Boštjanu Putrihu, Tonetu Demšarju, kjer oba izhajata iz kiparstva, a ga v sekundarni izpeljavi navezujeta s fotografijo, ki (lahko) dobi dominantno vlogo s posebnimi efekti, kot jih omogoča fotografija. Med nefotografskimi, grafično-slikarskimi prispevki izstopa Dževad Hozo, pa še Pritt Pärn, dalijevsko soroden, a drugačen po sporočilu, Vlasta Zabransky, Olja Ivanjicki, Jovčo Savov, Pilar Palomer, medtem ko Piero Fassoni in Gustavo Foppiani v bistvu sledita ekspresionističnim težnjam. Lahko rečemo, da je homo ludens pri tem ali onem umetniku navzoč, nasploh so težnje sodelujočih raznorodne, čeprav pod skupnim imenovalcem metafizične prisotnosti. Naravo te metafizične prisotnosti je potrebno pojmovati predvsem kot likovno kategorijo in ne toliko filozofsko, saj bi pri tej kar ne mogli najti dovolj oporišč za razčiščeni miselni sistem. Gotovo ne moremo najti vzporednice s kakim W. Blakeom ali pa na literarnem področju z J. P. Sartreom, kjer se lahko vprašujemo, kaj pri njiju pravzaprav dominira: ali filozofska misel ali literarnost, oziroma likovnost. Gotovo pa je pri razstavljenih delih tudi opaziti miselne prvine, ali vsaj take, ki nas navajajo k misli, seveda pa se da tu razgovoriti o humanistični zavesti nesentimentalnega kova, o kritični ostrini, o svarilu pred manipulacijo človeka, o igrivi in neigrivi povezanosti človeka z naravo, vesoljem, o skrivnostni neimenovanosti, pa o alienaciji, utesnjenosti člo-

veka današnjega sveta kljub mnogo večji odprtosti v svet, o prostorskem odnosu in posegu v naravo in še marsikaj. Poleg tega se srečujemo z ekspozitami, ki nimajo na miselni ravni nobenega posebnega sporočila, a so lahko po likovni plati vseeno zanimivi. Taka in drugačna vprašanja se nizajo, odpirajo spoznanja o že znanem in prehojenem, o vplivnih impulzih in inovacijah, o medialni specifikah, ostajajo vprašanja na novi ravni, govore o neznanstvih ter o sečiščih umetniškega in neumetniškega, o presegajočih pojavih. Težnja po preseganju v izraznem in vsebinskem smislu je navzoča in stato nascenta. Lahko bi dejali tudi tako: bolj kot za kanonizirane in etablirane dosežke, kot smo jih sicer vajeni, gre za odprte možnosti in usmeritve s prizadevanji po bolj komunikativni prisotnosti. Morda ni povsem sovpadajoča misel z že povedanim, vendar z receptivnega aspekta lahko razstava deluje na obiskovalce: kot vprašujoče čudenje. Če je izzvala čudenje in povrhu še vprašujoče, smo kot gledalci aktivirani; ne glede na estetsko doseženost ali nedoseženost, na sprejemanje ali na polemično skepsko ali drugačen umetniški okus — najprej moramo razčistiti z vsem, kar nas spravlja v čudenje in kar povzroča vprašujoče razmerje. Šele potlej je možna objektivizacija doživetja in refleksije.

Za celoten prerez delovanja skupine Junij pa ni toliko pomembna letošnja razstava, ampak celoten seštevek dosedanjega dela. Drugače povedano, tematizirana razstava je komaj del tega, kar so Junijci doslej prikazali in uveljavili. Na sedanji razstavi nas na to opozarja katalog. Po svoje je paradoksalno, da daje katalog širši razgled kot razstava, kajti prvi del je odmerjen letošnji razstavi, drugi del pa ilustrira razvojni potek poprejšnjega devetletnega dela in nudi tudi pomembnejšo bibliografijo. Skratka, katalog ni kurtoazne narave, ampak v mnogočem študijske vsebine. Ne da bi se mogli spuščati v tovrsten presek celotnega delovanja Junijcev, pa že katalog ilustrativno ponazori razvojni lok. Kdorkoli se bo lotil celotnega vrednotenja s stališča moderne estetike, bo po vsej verjetnosti moral upoštevati tudi teorijo informacije in sociometrijo kot novodobno osnovo. Lahko bi dejali z M. Bensejem: »Imamo torej dovolj razlogov, da klasični, ontološki pojem »estetske realnosti« zamenjamo z modernim, semantičnim pojmom »estetske informacije³«. Kakorkoli že, v današnjem utripu različnih domačih umetniških nastajanj si je skupina Junij izgovorila razlikujoče si odprte poti ustvarjanja in se potrdila tudi z mednarodnimi nastopi. Odprte poti kreiranja pa govorijo, da Junijci ne želijo ostati zavezani kakim ožjim umetniškim določilom in programom in smemo pričakovati poglobljen kreativni proces kot dejavnost posameznikov in skupine.

Brez dvoma je stanje v današnji umetnosti povsod zapleteno in zbuja več vprašanj, kot smo zmožni ta hip odgovoriti. Mnogi teoretiki, kritiki umetnosti poznavalci sodobnega likovnega dogajanja ne dvomijo, da živimo v nekem prehodnem obdobju, kjer je klasični modernizem v zatonu kot životvorni pojav — nove umetniške sinteze s povsem drugačno podlago pa še ne poznamo v razvidno utrjeni obliki. Bihalji Merin se sprašuje: »Ali se lahko ta, v svojih temeljih premaknjeni, v svojih horizontih brezkončno razširjeni svet naših dni, vlada s sredstvi umetnosti?«⁴ Prav gotovo pa je umetnost taka, kot je svet, v katerem živimo.

³ M. Bense »Estetika«, prev. R. Pintar, Rijeka, 1978.

⁴ O. Bihalji Merin »Jedinstvo sveta u viziji umetnosti«, 1974.