

KOMENTAR K DVEMA RAZSTAVAMA

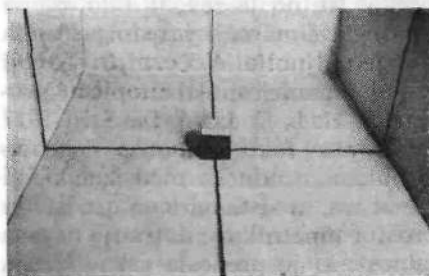
Tomaž Brejc

Dve razstavi nam omogočata, da se posebej opredelimo do objekta in konstruktivizma, kot ga je bilo moč spoznati v slovenskem likovnem prostoru. Prva je razstava skupine konstruktivistov pod vodstvom Augusta Černigoja v Trstu leta 1927, druga pa je nedavna razstava skupine Hrvacki, Dušan, Čadeževa, Lapajne v ljubljanski Mestni galeriji. Obravnavanje teme objekt in konstruktivizem je v tem komentarju izvedeno s komparativno analizo.

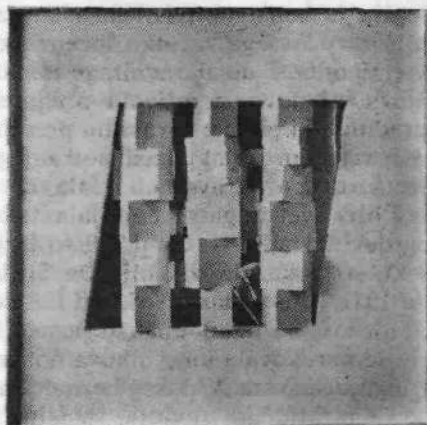
»Konstrukcije ne smemo gledati samo predmetno, temveč kot hipno emocijo, ki mora biti v zvezi s prostorom, časom in lučjo, ki daje življenje bitju, oni emocionalni enoti, ki jo umetnik imenuje konstrukcijo (kompozicijo v časovno prostornem trenutku). Navadnemu opazovalcu vse to ni razumljivo, ker razstavljeni predmeti nimajo nikake historije, kar vsebuje navadna slika. pri opazovalcu more delovati sluh, čut, vid in istočasno razum, ki registrira opazovanje in končno sintetizira trajen doživljaj, ki ga navadno imenujemo »čustvovanje«. s tem ni rečeno, da moramo vedno opazovati naravno, t. j. videti samo zunanje: n. pr. hišo, drevo, osebo. čustvovanje mora odgovarjati notranjemu dogodljaju z zunanjo vsebino pojma. zato: pristna umetnost je tam, kjer ni naravnega dogodljaja in kjer se notranji svet lepote poda zunanji objektiviteti = formi. (A. Černigoj, Grupa konstruktivistov v Trstu, Tank, 1927, str. 90.) Ta programatični Černigojev zapis nam dovolj natančno kaže prvo opredelitev konstrukcije, konstruktivizma v slovenski umetnosti okrog leta 1927. Naslonjen je po idejni plati na izvajanja skupine umetnikov iz kroga Bauhausa. (Prim. France Stele, Umetnost v Primorju, Ljubljana 1960, str. 139–142). Prva Černigojeva poročila o Bauhausu oziroma o teorijah, ki so jih njegovi učitelji izvajali, so prišla v slovenski kulturni prostor hrupno, kakor kakšni udarniški manifestativni zapiski, ki bi jih mogli ustrezneje sprejeti v italijanskem kulturnem krogu, vajenem razvpitih futurističnih manifestov, za ljubljansko umetniško srenjo pa je bil takšen nastop (Černigoj je leta 1925 razstavljal v Ljubljani) neprebavljiva hrana, ki se je je bilo treba pošteno otepati. Dinamika Černigojevega pisanja je morebiti našla manj posrečen izraz v samih njegovih likovnih delih, vendar je bil edini, ki je, tako teoretično kot praktično, definiriral izhodišča konstruktivizma in jih v praksi ilustriral na način, ki zlasti po mišljenju (izvedbe so bile pač šibkejše) sodi v evropsko tradicijo konstruktivizma in pisanja o njem in se v zadnjem času vse bolj razvidno zaključuje z gibanji, kot so »systemic« slikarstvo in »Primary Structures«. V sodobnem času se družijo z izrazom konstruktivizem predstava o logicističnem, tehnokratskem pomenu tega žariščnega termina. Zlasti nekatera sodobna umetnostna prizadevanja kinetične umetnosti so se znašla v krizi, ki jo moremo pojmovati kot krizo razmerja med umetnostjo in sodobno znanostjo; podobno se dogaja tudi s konstruktivizmu bližjim novim objektivizmom (prim. Frank J. Malina, Dif-

ferences entre les science et l'art, Leonardo, oktober 1968, str. 449—455). V primeri z dejansko mehaniziranimi sodobnimi kinetizmi pa je tradicionalni konstruktivizem mnogo bolj obremenjen z razglabljanjem o notrini človeškega doživljanja s stališča načrtnega opazovanja in resda tehnicističnega analiziranja, ki more razdrobiti celoto človeške imaginacije v posamezne predstavljljive delce, vendar ne v diferencirane, neposredno tehnično uporabne strukture, temveč v ponovno spajanje, sintetiziranje oblik človeške imaginacije v nove pojmovne prostore, v nova razumevanja notrine umetniškega dogajanja. »Notranji svet lepote« seveda ni nekakšen fiktiven prostor, ki se mu moremo približati le z beletristično nastrojenim pisanjem, temveč dospemo v njegov pomenski prostor le, če analiziramo funkcije percepcije in govorne konstrukcije. Seveda sedaj ne gre za psihološko ali strogo fiziološko razglabljanje. Bolj zanimivo je tisto pričevanje, ki se ga loteva umetnik sam, ko poskuša analizirati pozicijo svojega ustvarjalnega zanosa in ko skuša prezentirati posamezne odseke tega pojmovnega delovanja. Temeljni namen pa vendarle ostaja definirati dejanje, ki se je zgodilo »avtonomno«, po zaslugi umetniške »duše«, kot samo sebi lastno, avtentično oblikovanje, ki pa je vselej kontrolirano in koordinirano v skladnost razuma in čustev, kakor jih pojmuje tudi pglavltvni začetnik teorij te vrste Vasilij Kandinsky. Pot, ki jo označujejo v skromnejši obliki izvedene Černigojeve zamisli, pa vendarle sodeluje v eni od neštetiht možnosti izkoriščenih poti »de l'invisible au visible«. Prvi strah, s katerim se je spopadel Kandinsky na poti k razkrivanju konstruktivnega, je bil pritisk materialnega sveta, groza materialističnega izsiljevanja, ki je umetnikom onemogočala prodor v čisti duhovni svet. Po obdobju materialističnih skušnjav, ki jim je duša na videz podlegla, ki pa se jih je končno, kot da bi bile le zlobne izkušnje, vendar otresla, stopi sedaj duša, okrepljena v bojih in bolečinah v ospredje« (Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1965⁸, str. 22). Ta duhovni svet, duša, kakor ga imenuje Kandinsky po analizi, ki je podobna drugim analizam umetnosti notranjega sveta (prim. Wassily Kandinsky von Will Grohman, Junge Kunst 42, Leipzig 1924), je mogla biti izražena le v posebnih likovnih strunah, ki so pomenile čisto iznajdbo. Ta izraz je srečno vpeljal v umetnostno kritiko P. Francastel in se more v primeru Kandinskega in skupine sodelavcev na Bauhausu še posebej učinkovito uporabiti, saj je šlo za novo, formalno še ne dovolj preizkušeno iznajdbo. Po svoje je bila ta umetnost teoretično dovolj zahtevna. Kandinsky je za današnjega bralca nekoliko smešen s svojim razpotegnjenim razkladanjem težav, ki jih njegova duša pretrpi na poti k zmagi nematerialne umetnosti. Potek sam pa je preciziran kar se dá natančno. Kandinskega »espace spirituel« — menim, da je prav ob tem terminu moč uveljaviti poprejšnjo trditev o različnih poteht k realizaciji vidnega, saj je v originalnem pomenu ta termin namenjen Matisu, a je razvidno, da je obema umetnikoma skupen avtonomi umetniški prostor (prim. W. Haftman, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1965⁴, str. 95) — je sestavljen iz čiste, abstraktne kompozicije, ki jo sestavljata barva in forma. To skupnost je Francastel imenoval metafizični prostor (Pjer Frankastel, Umetnost i tehnika, Beograd 1964, str. 201—202). Njena znamenja so znamenja eksistencialistične umetnosti, v kateri najdemo »idealistične forme«, ki

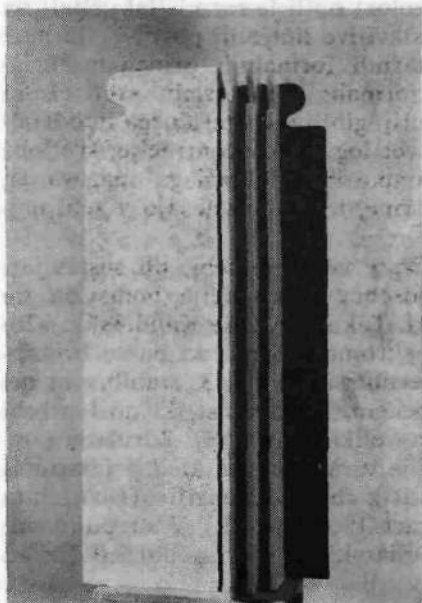
jih je gojil simbolizem in jih je v reducirani obliki, vendar še zdaleč ne na ravni Kandinskega, obdeloval tudi analitični kubizem (pomembne so »matematične« risbe J. Grisa, cf. J. Golding, *Cubism. A History and Analysis 1907—1917*, London 1959). Prav ta zavestna in sistematična izumljanja analize notranjega sveta in njenega prikazovanja pomenijo odločujočo novost glede katerekoli poprejšnje teoretične analize. Male-



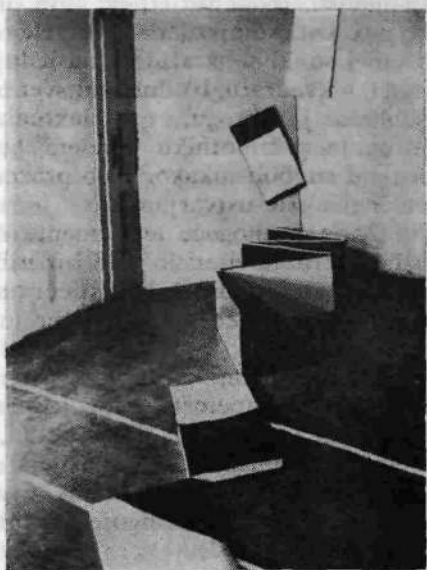
Dragica Čadež-Lapajne:
Na štiri dele razdeljen prostor, 1968



Drago Hrvacki:
OT 18, 1967



Dušan Tršar:
Zatišje III, les, 1969



Tone Lapajne:
Akcent — močno kontrastno, 1968

vičev izum kvadrata je eden totalnih principov tega metafizičnega sveta, barvna sistematika Kandinskega je druga totalitarnost, in ko se mu je čez mero razrasla, jo je omejeval in geometriziral. Podoben precizni totalitarizem veje iz dela Thea van Doesburga in standardizma Walterja Gropiusa. G. C. Argan je kar definiral takšen proces kot spremembo v izražanju, ki se je iz esprit de finesse preselil v esprit de géométrie (G. C. Argan, Gropius und das Bauhaus, Hamburg 1962, str. 10). Res pa je, da je konstruktivistična iskanja omogočala primarna pozicija: to je bila že od vsega začetka ločena pozicija, ki se je najprej omejila pred vsemi odnosi do naravnih predmetov, nato pa še precizirala oblikovne možnosti novo izumljenih predmetov. Že s tega stališča je umetniški predmet, ki nima z naravnim predmetom skoraj nobene analogne pozicije več, resnični objekt tega notranjega sveta. Nujno je seveda bilo, da se je ta »druga narava« obdržala, da je zasegla čim večji prostor: stopila naj bi v svet in ga spreminjala, tako kot je obljubljal A. Černigoj v svoji ognjevitosti vnemi — da je bil to kljub vsej organiziranosti utopičen projekt, so pokazale izkušnje De Stijla (prim. H. L. C. Jaffé, De Stijl 1917 do 1931, Amsterdam 1965, str. 128 in dalje), prav tako Bauhausa. Posebno pozornost so na Bauhausu posvetili problemom odnosa med izdelki, ki jih je narekovala umetnikova notranja narava, in sistematično ureditvijo zunanjega sveta. V dokaj hermetični prostor umetnikove notranje narave se je priključila zunanja, socialna realnost, ki je prenesla razmišljanja posameznikov k skupnemu cilju — arhitekturi. Če se povrnemo na iznajdbo objekta, ki ga je pri nas prvi prikazal A. Černigoj, potem je le-ta definiran z naslednjimi odkritji:

1. da je mogoče notranjost umetnikove imaginacije definirati s pomočjo abstraktnih, geometrijskih simbolov; o nji je razmišljal učitelj na Bauhausu, Johannes Itten: »Vse predstavljive linije in površine je moč izvesti kot kompozicije treh elementarnih formalnih principov. Trije svetovi so, ki se izražajo v naslednjih formah: a) materialni svet teže in moči, v kvadratu, b) duhovni svet občutij, gibljivost eteričnega in odvodi sublimacij, v krogu, c) intelektualni svet logike, koncentracije, svetlobe in ognja, v trikotniku. Ljudem, ki so sposobni duhovnega opazovanja, ti trije simboli nikakor niso prazne forme, temveč utelešajo v sebi najmočnejše sile ustvarjanja.«

2. da je mogoče te elemente variirati same po sebi, jih sestavljati oziroma razstavljati in delati iz njih posebne kompozicije, bodisi da gre za sliko ali za konstruktivistični objekt. Tako npr. piše Kandinsky: »Zakaj me krog tako privlači? Ker je 1. skromna forma, ki pa se brezobzirno uveljavlja, 2. precizna in neizmerno variabilna, 3. stabilna in nestabilna obenem, 4. tiha in glasna obenem, 5. napetost, ki nosi v sebi brezštevilne napetosti. Krog je sinteza velikih nasprotij. Združuje koncentrično z ekscentričnim v obliki, ki je v ravnovesju. Med primarnimi tremi formami je krog najjasnejši obrat k četrti dimenziji«. (Oba citata sta iz kat. 50. Jahre Bauhaus, Stuttgart 1968, str. 21.) V ta pojmovni register sodi tudi Černigojev termin »sliko-kiparstvo« = objekti (prim. Tank, 1927, str. 82).

3. da je mogoče to umetnost širiti s pomočjo standardiziranih obrazcev v arhitekturi in industrijskem oblikovanju. Seveda pa ta novi Gesamtkunstwerk ni bil nikoli dograjen. V slovenski umetnosti so prevla-

dovali umetniki in kritiki, ki so se dokopali največ do tega, da so si ogledovali »v oblike narave preoblečena duhovna stanja« (kar so imenovali štimunga), kot je duhovito zapisal Kandinsky. In nekaj je že bilo na tem, sicer jih Černigoj ne bi pustil, »naj poginejo v oni mali filisterski Ljubljani«. Žal, še ni obdelana slovenska likovna kritika med vojnama, da bi si mogli ustvariti jasnejšo sodbo o takratni presoji Černigojevega dela. Seveda tudi ne gre trditi, posebej še ob pomanjkljivi dokumentaciji, da so ti objekti tudi dejansko izpolnjevali načela, ki so jih uveljavljali konstruktivisti v dvajsetih letih. (Ob tem, tako posplošenem izrazu je prišlo do debate, posebej ko so skušali diferencirati Realistični manifest Pevsnerja in Gaboa od Produktivističnega in konstruktivističnega manifesta Tatlina in Aleksisa Gana; prim. Kenneth Frampton, *Constructivism without walls*, Leonardo, št. 4, 1968, str. 469–473). Lahko pa ugotovimo, da se po Černigojevih akcijah v slovenskem likovnem prostoru ni nič več slišalo o objektu in konstruktivizmu. Prav letošnja prva razstava v Mestni galeriji je zbudila primerjavo med idejami konstruktivizma in »evropskimi vzori« ter Černigojevo doktrino. Koncept konstruktivističnega objekta je torej sestav ustreznih razmerij osnovnih plastičnih enot (kroga, trikotnika, kvadrata), nameščenih v prostoru tako, da ustvarja, če je le mogoče, ambientalna (Černigoj pravi — časovna) razmerja. Prav tako prihaja do polne veljave struktura materiala, razvidno je oblikovanje v materialu samem (črte, linije posameznih form). Konstruktivski principi, zlasti pri velikih plastikah, takih, ki potrebujejo opornike, se skladajo z estetskimi poudarki. Prav tako lahko kombiniramo ustrezna razmerja več materialov, le da se držimo veljavne barvne sistematike. V tradicionalnem konstruktivističnem objektu (pred-kinetični objekti) se umetniška invenca in pa izračunani elementi ločujejo na stopnji, ki jo smemo nekoliko neprijetno imenovati »konec evklidske geometrije«. To razmerje je skušal začrtati že Kandinsky: »Čisto abstraktne stvari, ki že same po sebi vsebujejo svoje življenje, vpliv in učinkovanje, so kvadrat, krog, trikotnik, romb, trapez in neštene druge forme, ki postajajo vse bolj komplicirane in ne vsebujejo nikakršnih matematičnih razmerij.« Tako ni mogoče npr. uvrstiti v formalno isti pomenski krog »Matematični objekt«, ki ga je fotografiral Man Ray na Poincaréjevem inštitutu v Parizu (prim. Alfred H. Barr, Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York 1947³, str. 234). Vendar je potrebno za dejansko uveljavitev objekta v kiparstvu dvajsetih let razširiti teoretične meje Bauhausa. Najprej je treba upoštevati objekte Georgesa Vantongerlooja, ki so narejeni po principih neoplasticizma, potem Tatlina in brata Pevsner — Gabo. To, kar v resnici ni bilo nikoli definirano na Bauhausu, niti v okvirih neoplasticizma, je vdor časa: poleg statične, so objektu na voljo dinamične in kinetične sile. V izumljenem objektu je treba uveljaviti tudi nov, izumljen ritem. Z vključitvijo ruskih gibanj se je že tako le na hitro shematizirana podoba objekta nekoliko spremenila. Vendar se pozicija sama ni menjala. Černigojeva ustvarjalnost oziroma, ves čas nekoliko posplošujemo, dejavnost skupine konstruktivistov smemo vendarle vključiti v evropski okvir »plastične« umetnosti. O konkretnih izvedbah je seveda prezgodaj govoriti, dokler se ne zbere ves potreben material. Tudi strokovna literatura je na tem področju neobdelana, kar prispeva po svoje k slabemu poznavanju in pa predvsem

k neupravičenemu zapostavljanju zanimivih dogodkov iz leta 1927. Teoretično so Černigojevi teksti sicer terminološko nekoliko negotovi, vendar je vedno razvidna avtorjeva temeljna intenca. Zato smemo te tekste mirno komparirati ali bolje, ko pregledujemo tujo literaturo o teh vprašanjih, se lahko srečujemo s slovarjem, ki je bil mednaroden in ki ga je Černigoj tudi uporabljal. Od tod tudi ta, na prvi pogled preveč zaletava komparacija.

Po tej razstavi se je pojavilo zatišje, ki ga zlepa ni bilo mogoče premagati. Vse do razstave Hrvacki, Dušan, Čadeževa, Lapajne je mogoče govoriti le o redkih poskusih v slikarstvu, da bi se, zelo od daleč in previdno, bolj uveljavile neoplasticistične ali konstruktivistične težnje. (Enega teh povsem mimogrednih »občutkov«, manj pa realizacij, omenja A. Bassin v odlični študiji Lojze Spacal, Maribor—Trst 1967, str. 41). Ko pa so se pojavili prvi objekti in ambienti, kljub nepriznavanju, s katerim stalno zasipajo skupino OHO, je vendarle res, da sta prve objekte poleg D. Hrvackega razstavljala prav M. Matanovič in D. Nez, najprej v Galeriji studentovskega Centra, nato še na razstavi Objekt i boja, Galerija Centar, Zagreb, je bilo mogoče najprej ugotoviti, da se pozicija objekta ni dosti spremenila. Osnovno vprašanje je, če je novi objekt uspel uresničiti svoj lastni »espace-phénomène« (R. L. Delevoy, Dimensions du XX^e siècle, Genève 1965, str. 172). Zdi se, kot da se je to posrečilo tistim, ki so zavrgli konstruktivistično učenje. Res je, da se ni bilo mogoče odreči obilnim izkušnjam, vzemimo Maksu Billa, zagriženega pristaša »Bauhaus-Lehre«, ki ga Michel Seuphor v svoji nenatančni in slabo zastavljeni knjigi (*L'art abstrait. Ses origines, ses premières maîtres*, Paris 1949) imenuje kar »Kandinskega v prostoru«. Vendar je v zadnjih dvajsetih letih, ko so se ljudje spričo strahovite razširjenosti svojeglave »pisave« informela naveličali razpuščene abstrakcije, prav odkritje primarnih struktur ponovno oživilo kiparsko dejavnost, ki je v informelskem času begala od enega izhodišča do drugega. Najbrž niti sam Kynaston McShine, ko je leta 1966 za Jewish Museum v New Yorku postavljaj razstavo »Primary Structures«, ni pričakoval tolikšnega uspeha. Skrivnost razstave je v tem, da se je znova večina predstavljenih kiparjev znašla v vlogi »odkrivalcev«. Poglavitni predstavniki so Američani. Angleški avtorji, zlasti tisti iz St. Martin's šole, so sicer nastopili na razstavi, vendar se v zadnjem času razvijajo v neko svojevrstno smer. Ameriška skulptura je v primerjavi z evropsko »večja«. Preprost primer za to trditev nam daje izjemen opus Tonyja Smitha, enega največjih (kakor koli se vzame) kiparjev prostora sodobne Amerike. (Prim. Gene Baro, *American sculpture: a new scene*, Studio international, januar 1968). Shema sodobnega objekta je približno takale: 1. opuščeni so vsi kinetični, reducirani so dinamični elementi plastike, 2. materialni status objekta, naj gre za les ali kovino, je zakrit, vendar se posebej z uveljavitvijo novih materialov, ki so ena bistvenih novosti, ta zakritost polagoma krha, 3. vloga konstrukcijskih elementov je izgubljena, niso več, skladno z obliko objekta, tudi formalno poudarjeni; ni nikakršnih načelnih statičnih izpeljav objekta, poudarjena so atektonska razmerja mase in barve, 4. barva ima odločujočo vlogo, deloma zakriva material sam, povsem pa ukinja poprej z barvo nakazano razmerje med konstruktivnimi in akonstruktivnimi elementi objekta, 5. objekti so postavljeni

v prostoru, vendar ni nujno, da prostor že sam po sebi ustvarja možnosti za ambient; povečini pa so objekti takšne narave, da prostor »prevzamejo« in ga povsem opredelijo (izreden primer takega oblikovanja prostora je Roberta Grosvenorja »Tenerife«, Park Place Gallery 1966, New York; cf. Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967, sl. 214). Izvajanje analize objekta na čiste evklidične forme je otežkočeno. Namesto poprejšnje sistematike nastopajo spontane, atektonske prostorske forme, 6. razmerje do naravnih predmetov je stopnjevano; ti objekti so še doslednejši izumi v primerjavi s konstruktivističnimi; so svobodno ageometrično stilizirani, ne da bi zaradi tega nudili analogne pozicije naravnim predmetom (prim. Paul Feeley, *Sculpture Court 1966*, Guggenheim Museum, Art International XII/6, 1968, str. 113), 7. glede na socialno pozicijo so vsi objekti enkratni originali — pogosto tovarniško izdelani — personalni, individualni. Standardizacija (serialnost, proizvodnja) ne pride do veljave. Primarne strukture so torej nekakšna središčna pozicija med objektivizmom evklidične geometrije konstruktivizma in literarno, humorno post-dadaistično skulpturo, ki izhaja v bistvenih formah prav iz zabavne vizualne izkušnje vegetabilne abstrakcije Jeana Arpa. Kljub temu pa se ne bi mogel povsem zadovoljiti z mislijo (A. Bassin, v katalogu razstave Hrvacki & Co.), da nastaja objekt kot umetniško oblikovano delo »izven subjektivno intuitivnega procesa«. Morebiti sama formulacija ni dovolj jasna, vendar menim, da se prav ob sodobnih objektih znova sprošča tista subjektivna, intuitivna samovolja, ki je le deloma regulirana oziroma se na nivoju neposredne realizacije pokaže kot strožja, z manj umetniške intuicije izvedena forma. Morebiti bi prav za natančnejšo metodo observacije mogli razložiti obsežnejšo interpretantsko svobodo, kakor si sprva mislimo. Že McShine je ugotovil (kat. »Primary Structures, cf. U. Kulmann, o. c. str. 131), da mnoga dela vsebujejo ironijo, paradoks, ambigviteto. Menim, da v primarnih strukturah ponovno nastajajo »ekvivalentni opisi« (H. Reichenbach) intuitivnih procesov. Strobe, na videz hladne realizacije (Cool — Art) pa sploh formalno omogočajo primerjavo z logicistično sistematiko konstruktivizma à la Bauhaus. Vendar, kakor je bila pri konstruktivizmu razumljiva vsaka matematična tvorba, ki je predstavljala »normalni sistem«, tako je sedaj v primarnih strukturah ta odnos (razmerja, ki sestavljajo »normalni sistem«) prenesen v bolj objektivni prostor »fizikalne geometrije«. Tu pa se hermetični prostori »matematične geometrije« razpirajo in tudi vizualizacija ni tako interpretativno čista (»ekvivalentna«), kot bi si želeli. (Vsi termini v navednicah se nanašajo na Hans Reichenbach, *The Philosophy of Space and Time*, New York 1957; tudi v nemškem prevodu in Radjanje naučne filozofije, Beograd 1964). Seveda žene to kritike v zadrego, saj je formalna analiza manj prijetno pisanje kot pa sproščena, duhovita zgodba, ki jo je moč napisati o, vzemimo, popartu. Zato velja toliko bolj opozoriti na odlično kritično presojo Christopherja Fincha, ki je v katalogu »Jonge Engelse Beeldhouwers, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967, preciziral tudi razliko med ustvarjalci primarnih struktur in mladimi angleškimi kiparji, kjer izločuje iz kroga primarnih struktur tudi Phillipa Kinga. Izhodišče njegove presoje je lingvistična ambigviteta. Ob ameriških strukturistih, ki razvijajo teoretični program v smislu »gestalt imaga«,

so mladi angleški avtorji (King, Bolus, Tucker, Hall, Woodham) nagnjeni k mistificiranju objekta, saj je njihov osnovni namen visoko koncentrirani plastični simbol, variante »prostorske metafore«. Obravnava objekta kot plastičnega simbola je prav tipično evropski. Tu se pravzaprav veže evropska kiparska tradicija Brancusijevega kova v štrane modernega kiparstva. Seveda, ko se sedaj iz teh mikrodiferenciranih pojavov vračamo spet k prvi opredelitvi objekta, ki je npr. nastal pred zadnjimi kiparskimi dejanji Richarda Longa ali Barryja Flanagana, je morebiti shema že nekoliko ostarela. Po drugi strani pa je za razstavljene objekte v Mestni galeriji kar primerna. Saj je še v ničemer niso prešli. Zdaj je na vrsti sistematično raziskovanje posameznih možnosti. In pri tem je dosledno popolnoma irelevantno, kaj in koliko bomo »zaostali« za svetovnim dogajanjem. V primeri z nekaterimi drugimi »stilnimi« valovi so prišli objekti v dokaj spodbudnem času v slovenski likovni prostor. Če nekako optimistično preračunamo, je vse skupaj trajalo kaka tri, štiri leta. Tisti, ki večno tožijo zaradi retardacij, bodo morebiti nekoliko popustili v svoji strogosti. Skupina Matanovič, Nez še posebej in brata Šalamun se sploh ukvarjajo samo z novimi likovnimi principi. Skupina iz Mestne galerije pa utegne razviti in tudi pri nas v resnici zasidrati »konstruktivno« formo. Seveda pa je najprej potrebno radikalizirati postopke raziskovanja, jih dinamizirati in vpeljevati stalno nove materiale. Drugi, verjetno še resnejši, a zaradi tega nič manj bedast, problematični sklop vprašanj nastaja v naslednjem pomisleku: Ali v slovenskem prostoru sploh lahko funkcionira kakršnakoli forma, ki ne ponuja tako gledalcu kot kritiku (posebne, za ta prostor izjemno značilne edino zvečičavne) pomenske transparence? Za zdaj kaže bolj slabo, saj je pritisk tradicionalistične, vendar sterilne šole, ki je uveljavljala — in to skuša še vedno — princip »izraza« v umetnosti, tako močan, da je komaj mogoče nepretenciozno, sproščeno ogledovanje katerekoli umetnine — in prav tako zadrto je tudi njeno ustvarjanje. Neprestani zahtevi po neki namenski, intelektualni napetosti, ki edina omogoča ustrezno naravnost k umetniškemu delu, k njegovi interpretaciji, pomenu, ciljem, ki jih izkazuje in napoveduje, se pričujoča razstava izogiba v kar zavidljivem loku.

Drago Hrvacki je najbolj izurjen avtor te skupine. Njegovi objekti so tehnično zelo solidno izdelani, vendar jih preveča nekakšen odvečen akademizem, forma je ves čas na meji med minuciozno previdnostjo in prav samo v zarodkih nakazano možnostjo močnejše radiacije v prostor. Zdi se, da bi, četudi bi njegove objekte povečali, dobili le povečane, ne pa tudi ekspanzivne vizualne moči bolj razsežnega objekta. S solidno barvno kompozicijo, ki je vedno ustrezno uglašena, ustvarja z gladkimi »ostrimi robovi« okus po evropskih formulacijah novega objektivizma. Dušan je zelo soliden avtor, vendar je kakršno koli besedičenje o razvoju odveč. Vsaj toliko časa, dokler ne bo prebil sedanjega majhnega radiacijskega vpliva. Najboljše delo razstave je izdelal Tone Lapajne. Če je bilo videti, da bo prva razstava objektov, lani v Mali galeriji, pomenila kar hud padec, saj je bil princip objekta na »lastni koži« ironiziran, spomnimo se le obupne obdelave materiala, je sedaj, potem ko so začete težave mimo, edini, ki daje prostoru svoj akcent. Ambient Dragice Cadež-Lapajne je podoben nespোরazum, kakor so bili objekti Toneta

Lapajneti. Kako naj grobo obtesan štor, prepleskan s prav estetsko izbranimi (tako imenovanimi »izbirnimi«, tudi vmesnimi toni) barvami predstavlja objekt? Bilo bi učinkoviteje, če bi razstavila samo geometrično členjen prostor.

Vprašanje je seveda, v katere smeri se bo sprožilo raziskovanje posameznih avtorjev. Poleg čisto osebne usmeritve posameznika je vendarle upravičeno pričakovati, da bodo vztrajali na tej »konstruktivni« poti. Verjetno je pretirano pričakovati, da bomo priče učinkoviti, ubrani umetnosti, ki se drugod razvija iz ene veje objektivizma. Kakšne pa so realne možnosti, je seveda čisto druga plat medalje. Nova konstruktivna šola, nove tendence k osvojitvi prostora, environment? Zdi se mi, da se to še ne bo prav kmalu zgodilo. V ta pomislek me spravlja še nekaj, kar ne sodi neposredno v ta komentar. Umetniki so se odločili, da bojo predvajali gledalcem tudi magnetofonske posnetke recitacij naših znanih »naprednejših« gledališčnikov. Izbrali so si »konstruktivistično« poezijo Srečka Kosovele. Vendar, nastalo je kaj čudno razmerje (podobno, kot smo začudeni, kako to, da je razumevanje strukture materiala, ki je pri objektu bistvene važnosti za ustvarjalca, tako napačno razumljeno — in kolikšna je potem pot do objekta?), objekti sami so akademistični in tihi. V ta prostor vizualne senzacije vdira pomensko hudo obremenjena interpretacija Kosovelovih pesmi. Najprej razbije mir vizualnega gledanja, nato pa nam pusti neprijeten občutek: ali je eshatološka, eksistencialno usmerjena lirika, s svojimi doktrinarnimi pomenskimi prenosi odsev skupine avtorjev, ki ne glede na pozicijo, ki jo ima objekt kot vizualna tvorba — želijo obnavljati »tragično« v umetnosti, tradicionalno pozicijo umetnika zunaj sveta, pozicijo vidca in preroka? Zeleti bi si bilo, da teh recitacij — verjetno so same po sebi kar učinkovite — ne bi slišali. Spominjale so na nikoli pomirjeno »dejstvo«, da »tragična« umetnost ljubljanske okolice in njenega izmučenega pesniškega stanu še zlepa ne misli »časovno poginiti«, kot se je udarno izrazil A. Černigoj.