

## LIKOVNA UMETNOST

### UMETNOST FRANCOSKEGA GOBELINA

(Ob razstavi sodobne francoske tapiserije v galeriji Della Permanente v Milanu od 20. septembra do 20. oktobra 1957).

Številne male in manj pomembne razstave sodobne umetnosti so lahko zanimive in potrebne, vendar bledijo v gledalčevem spominu vse bolj in bolj in kaj hitro zapadejo pozabi. Seveda obstajajo razstave, ki jih ni moč pozabiti. Le malo je takih, ki preživijo čas svojega trajanja in ki se nam vtisnejo v spomin nepozabno, za vse življenje.

Ravno pred dvajsetimi leti sem doživel tako razstavo, in sicer prikaz mojstrov in francoske umetnosti vseh časov. Bila je na zadnji svetovni razstavi v Parizu, v Palais National des Arts (1957, vzporedno z znamenito razstavo Van Goghovih del v novi palači Muzeja moderne umetnosti). Zares, to je bila razstava najboljših del francoske umetnosti, in to z udeležbo muzejev in galerij vsega sveta. Dela so bila zbrana iz javne in zasebne posesti, prišla so iz Pariza, iz Francije, iz inozemstva. Čudovito odbrana razstava, na enem samem prostoru nevideno bogastvo duha in znanja. Lahko bi pomenila, tako se mi je zdelo, prav vse, kar si je prizadevalo ustvariti človeštvo od svojih prvih početkov, pa čeprav sem vedel, da ima tako umetnost samo še Italija in morda še Nizozemska, v še večji razdalji pa bi sledile Španija, Anglija, Nemčija. Res je, tudi starokitajska umetnost, kakor smo jo videli odbrano leta 1954 v Benetkah, vzbuja spoštovanje in občudovanje, toda njena moč temelji v krogu staroazijskih kultur, ki so v času razcveta evropskega novega veka že prilično opešale.

Kakšno doživetje so bili na omenjeni pariški razstavi Chefs d'oeuvre de l'art français že samo gobelini, predvsem komadi znanega klasičnega viška (15. in 16. stoletja). Umetnost gobelina ne zaostaja glede monumentalnih učinkov prav nič za srednjeveškim fresko slikarstvom ali za mozaikom, s katerima lahko tekmuje v vseh ozirih enakopravno: prvič, gobelin pokriva kot stenski okras široke ploskve arhitekturne notranjščine, drugič, možnosti njegovega barvnega izražanja so naravnost neizčrpne, in tretjič, gobelin se odlikuje po mnogostranosti in raznovrstnosti svoje motivike. Poleg prvotnih religioznih, zgodovinskih in alegorično mitoloških snovi prinaša kasneje v največji meri tudi že naturalistično zasnovane prizore iz vsakdanjega življenja, zlasti žanrske opise drobne narave, n. pr. podobe iz živalstva in rastlinstva v pripovedkah in lovskih prizorih. Kompozicije gobelinskih tkanin so tolmačile navzlic svojemu fevdalnemu značaju celo realistično miselnost ljudskih plasti, tako da jih lahko v tem pogledu primerjamo z »biblijo pauperum« v poljudnih stenskih slikarijah. Vpliv flamskih vzorov je pospeševal poznosrednjeveški naturalizem tako v krogu plemiških kakor tudi v krogu meščanskih naročnikov. Paris, Arras, Beauvais, so postali važna središča gobelinske umetnosti, dvori Anžuvincev in Burgundije jo vneta podpirajo. Gobelini krasi v srednjem veku viteške dvorane, katedrale in mestne posvetovalnice. Dela, kakršna so preproga v Bayeuxu (11. stol.), Apokalipsa sv. Janeza iz Angersa (konec 14. stol., Nicolas Bataille) in Dama z enorogom iz

muzeja v Clunyju (zač. 16. stol.), predstavljajo mojstrovine francoske okrasne umetnosti. Seveda nadkriljuje od časa do časa znani flamski gobelin tudi francoske delavnice. V 15. stol. se je ta umetnost selila iz Pariza v Arras, v 16. stol. pa je dosegla prvenstvo slavna bruseljska stenska preproga. Franc I. je ustanovil okoli 1535 gobelinsko delavnico v Fontainebleauju (slikar Primaticcio), Henrik II. pa delavnico Trinité v Parizu (Antoine Carons iz Beauvaisa, sicer tudi slikar v Fontainebleauju, preproge z zgodbami o kralju Mavzolu in Artemiziji).

Do francoske renesanse je ustvarjal slikar-kartonist svoje osnutke samostojno, umetnost gobelina se je opirala na sodelovanje kartonista in tkalca, ki sta bila drug drugemu potrebna in sta gojila svojo umetnost neodvisno od drugih slikarskih tehnik (freska, barvasto steklo ali vitražno slikarstvo, miniaturno slikarstvo, tabelno slikarstvo). Ta homogena skladnost med izdelovalcem osnutkov, ki je določal risbo in barvo upodobljenih likov, in mojstrom tehnične izdelave (tkalcem) je vladala še za časa Ludvika XIV., ko je minister Colbert ustanovil znamenito Manufacture des Gobelins (s podržavljenjem tvornice barvarske rodbine Gobelinov, 1662). Za tehnični in slogovni značaj stenskih preprog pomeni ta dogodek zgodovinsko prelomnico. Res je, da lahko govorimo o novem razcvetu gobelinske umetnosti, o njenem drugem klasičnem višku, o umetniški osamosvojitvi francoskega stenskega preprogarstva, toda obenem zaznamuje ta umetnost v obdobju barokizacije, v tokovih zmagujočega baročnega slikarstva dovolj značilne spremembe. Obrisi oblik in prehodi modelacije postanejo bolj in bolj mehki in zabrisani, barve pa slikovitejše. Prejšnje jasne, čiste in enakomerno razlite barve stare renesančne šole, ki ima svoje vzporedje v slikarstvu primitivcev (15. stol.), postanejo v baroku nemirne, svetlobno občutljive, v odtenkih tonov bujne in bogate. Namesto velikih vbodov in grobih vozlov uvajajo drobne in nitkasto tanke preplete.

Barvitost 15. in 16. stol. je bila gotovo pestra in mnogobarvna, toda vselej je ostala v mejah ustreznih ploskovnih učinkov in v skladu s podedovano tehnično tradicijo. V novih pogojih, ko prevzema vodstvo državne (kraljevske) gobelinske manufakture v Parizu sam Charles Lebrun, dvorni slikar in dekorater pompoznega sijaja in iluzionističnega rafinmaja, pa narekuje gobelinu svoje predloge slikar, čigar zamisli se vse bolj oddaljujejo od prvotnih osnov stenskega zastiranja. Novi slog iluzionistične prostorne globine se načeloma poslužuje zračne perspektive, gobelin stopa v službo skrajne svetlobne barvne slikovitosti in tonskega diferenciranja v smislu svetlotemnih kontrastov: skratka, gobelin pričinja posnemati slikarska dela v drugih tehnikah (oljno sliko na platnu in freskno slikarstvo baročnih dekoraterjev). Prenos slike v gobelinsko tehniko materialno ni pristen in pomeni tehnološko prevaro, neizvirnost in končno degeneracijo. Gobelin naj posnema slikarsko zasnovane kompozicije do pičice natančno, tako da naj izkaže samo svojo tehnično virtuoznost, samo spretnost kopiranja. To pomeni popolno podreditev tonskemu slikarstvu baroka, degradacijo, kakršno je doživel že dolgo prej — na svoj način — tudi sistem srednjeveške fresko slikarije. Tako je izgubil svojo prvotno okrasno funkcijo tudi gobelin, postal je »slika med slikami« na voljo baročnih dekoraterjev — iluzionistov.

Izdelovanje gobelinov se je zaradi naporene drobnjakarske tehnike v službi pomehkuženega rafinmaja in zaradi odtujitve svoji naravni funkciji,

ki jo je vršil gobelin še v 14., 15. in 16. stoletju, tehnično kompliciralo in ekonomsko podražilo. Životarjenje te umetnosti so nekaj časa še prikrivale forsirane množične potrebe kopistov in državna naročila razkošne dvorne reprezentance, dokler ni gobelin ob koncu rokokojske faze baroka (Boucher) in z začetki tekstilne industrializacije in mehanizacije popolnoma propadel: tehnično, ekonomsko in umetniško.

Pri nas smo imeli leta 1952 razstavo del sodobne francoske umetnosti, ki je med drugim pokazala nekaj primerov sodobne izdelave gobelinskih preprog (André Bauchant, Pierre Chapel, Charles-Edouard Le Corbusier, Albert Lenormand, Jean Lurçat, Henri Matisse, Pauline Peugniez, Jean Picart-le-Doux, Paul Ranson, Maurice Savin). Toda razstavo s popolnim pregledom moderne gobelinske umetnosti je organizirala letos milanska občina ravno v času XI. triennala, pač pa neodvisno od mednarodne triennialne razstave uporabne umetnosti. Razstava, — ena izmed nepozabnih, — je bila nameščena v razkošno urejenih dvoranah obsežne galerije della Permanente (via F. Turati), v istih prostorih, v katerih je bila nameščena lanskoletna razstava sodobnega jugoslovanskega slikarstva.

Štiriintrideset svetovno znanih prvakov sodobne pariške slikarske šole razstavlja sedemdeset v gobelinu tanih umetnin. Velikost posameznih stenskih preprog se giblje med štirimi in dvajsetimi kvadratnimi metri, tako da pokrivajo največji komadi vso steno dvorane, kakor n. pr. znamenita kompozicija Zemlja, eno izmed stoterih del Jeana Lurçata, utemeljitelja modernega gobelina. Delavnice v Aubisssonu so znova zaslovele po vsem svetu. Aubissonski delavnici je vdihnil njen preroditelj novega življenja, uvedel je široki vbod (široko položene osnovne niti), značilnost stare francoske šole, in pripomogel slavni tradiciji do nove veljave. Skrčil je obseg barvne skale, jo prečistil in izločil stapljanje prehodnih tonov, ki so narasli v razdobju od baroka do impresionizma že kar preveč, tako da je slog tonsko razkrojenih barv povzročil tudi zamudno in dolgotrajno »slikanje« v gobelinu. Lurçatove reforme so tehnični postopek vezenja poenostavile in ga s tem pocenile. Navzlic temu deluje nova ploskovna gradnja čistih barv fovistično pestro in bogato. Združitev stare in sedaj obnovljene tehnike z oblikovanjem sodobne likovne inspiracije je ustvarila svojstveni Lurçatov slog (zaprta ozadja, l'horizon surélevé, lokalna barva, navdna fantastika snovi z veristično oblikovanimi predmetnimi detajli, ki spominjajo deloma na razpoloženje surrealističnega opisovanja živalstva in rastlinstva, posluh za kubistične prostorne projekcije). Lurçatovi precizno pisani in barvno točno označeni kartoni, na katerih pomeni vsaka številka posebno barvo, so znižali število barvnih tonov na 52 odtenkov, kar je precej manj, kot pa jih je bilo poprej (Apokalipsa v Angersu jih je poznala samo dvajset!).

Lurçat je vrnil stenski preprogi prvotno dekorativno funkcijo, njegove kompozicije niso več imitacije slikarstva, temveč stvaritve s samostojnim, po lastnih zakonih grajenim materialnim, barvnim in prostorskim sestavom. Ročno obrtno delo je dobilo v okviru moderne okrasne umetnosti svoje pripadajoče mesto. V starodavnem Aubisssonu, ki je zgodovinsko pomembno središče gobelinske proizvodnje, so prodrle Lurçatove pobude daleč v ospredje sodobnega likovnega življenja in ga oplodile z redko, občudovanja vredno umetniško dognanostjo. V krog znanih Lurçatovih sodelavcev štejemo tudi Gromaira, Coutauda, Le Corbusiera, Picart-le-Douxa, čigar gobelin Ptičar je

znan iz zbirke Narodnega muzeja moderne umetnosti v Parizu. Lurçat se je posvetil gobelinu že med obema vojnama, od 1938 dalje srečujemo mojstrove dela v številnih svetovnih muzejih, galerijah in zbirkah. Picart-le-Doux, ki je dekoriral tudi potiskano blago, pripada aubissonske šoli od leta 1943 dalje. Pri obnovi francoskega gobelina v Aubissonu sodelujejo seveda še številne druge umetniške in tehnične moči, pač pa te reforme spočetka niso bile sprejete v pariški šoli gobelinov in v Beauvaisu, kjer so še nadalje uporabljali lomljene barve in se posluževali raznih samovoljnosti iz obdobja zadnjih dveh stoletij. Precej odpora je bilo spočetka tudi s strani tkalcev, ki so se morali izogibati svobodnejše koloristične interpretacije in s tem udobnejšega ravnanja s toni. Namesto poprejšnje samovoljne virtuoznosti, ki je zavladovala v dobi propada, je zahteval Lurçat disciplinirano podreditev predlogi kartonskih osnutkov in kar se da točen prenos slikarjeve samonikle zamisli.

V Milanu razstavljeni gobelini dokazujejo popolno zmago Lurçatovih reformnih teženj, saj izpričujejo absolutno umetniško premoč sodobne aubissonske šole, zlasti napram zastarelim načelom impresionistične interpretacije. Glavna odlika teh sodobno občutenih stenskih preprog leži v izredno močnih dekorativnih učinkih, v svobodnem kompozicijskem izživljanju, v sugestivnosti in bogastvu oblikovnega in barvnega podajanja, v monumentalnosti, kakršna je možna samo še v moderni arhitekturi in plastiki. To velja tako za figurativno kakor za brezpredmetno abstraktno upodobitev. Gobelin je postal v pravem pomenu besede spet stenski okras, stenska preproga s kvaliteto čiste tekstilno tehnološke strukture, izviren tolmač določenega arhitektonskega okolja, nosilec umetniško oblikovane prostorsko barvne skladnosti, ki živi z ritmom arhitekture.

V razstavo so bile uvrščene tudi gobelinske kopije iz zbirke Cutolli. Lastnica te zbirke je dala tkati v letih 1930 do 1938 slikarske kompozicije Braqua, Dufyja, Légera, Miroja, Picassa, Rouaulta i. dr. Tehnika teh del sicer še operira s pedantno drobnimi vbodi in ne sledi vselej duhu in zamisli originalov. Po svoji zaključenosti in enovitosti pa prekaša milanska razstava vse dosedanje razstave stenske tapiserije (n. pr. pariški Salon 1945; Tapisserie française, Pariz 1946; prireditelj združenja Artistes décorateurs créateurs, S.A.D.).

Georges Braque ima na milanski razstavi dvoje čudovito skladnih tihožitij (1928), Raoul Dufy dvoje figuralnih kompozicij (1940, 1941), Henri Matisse svoje Lepo poletje (1946). Jean Lurçat razstavlja že omenjeno ogromno celostensko kompozicijo Zemlja (z bujnim listjem, cvetjem, pticami in metulji na temnem ozadju, 1954), čarobni Pesnikov vrt (1955, ogromna krajina cvetočih livad in rodovitnih polj, pesniški prikaz bogastva zemlje in naravne blaginje, idejna sorodnost z njegovo Zemljo), Upanje (1955), ki me spominja na Miheličev mikrokozmos, Nočni let (metulji na modrem ozadju), Vrt petelinov, Svoboda (1943) in Trgatev (razplet rumene trte, eden največjih formatov, 1956), vsega osem impozantnih komadov. Na uličnem balkonu razstavne palače visi seveda — simbolično — samo Lurçatovo delo (Tropska dežela, 1957). — Izmed štirih del Jean Picart-le-Doux se bosta najbolj vtisnila v spomin razgibani Carneval étrange (1957) in pravljlična Zima, mojstrovina edinstvene lepote (1950, lik drvarja v gozdu sredi padajočih snežink, črna, bela, siva, rumena). Picart-le-Doux je bil nekoč plakater, nato ilustrator, gledališki slikar, od 1943 do 1957 je izdelal preko 100 kartonov, Pravi mojster v raz-

delitvi ploh in polnokrven risar, njegova razpoloženja ne prikrivajo surrealističnih korenin. — Don Roberta zastopata dva komada (rastlinska motivika), Louis-Marie-Juliena predstavlja troje fantazijskih kompozicij (1955), nadalje je zastopan Roland Oudot. — Sijajen vtis zapušča med najboljšimi Marcel Gromaire. Delo *Le printemps ou Paris* (1954) deluje kakor vitraža v gobelinu, barvitost je sočna in žametasta. Tudi ostali trije komadi tega velikega mojstra, ki mu je široka krajinska panorama močno pri srcu, razodevajo isto barvno nasičenost, isto razkošnost, pravo flamsko čutnost za življenjsko stvar. Na razstavi prikazani gobelin Drvarji iz Mormala (1942, osem m<sup>2</sup>) deluje kakor pestra barvna intarzija. Gromaire je podprl Lurçatovo reformno delovanje v Aubussonu že 1959. — S klasično baročno figuraliko se predstavlja Jacques Despierres, figuralni motiv je obdelal tudi Maurice Savin. Oscar Dominguez izhaja iz surrealizma, na razstavi je bil povrh zelo dekorativen (1952). Georges Rouaulta so predstavili s podobo Kristusove glave (1952). Pesnik in slikar Jean Cocteau je pokazal zgodbo *Judite in Holoferna v dovršenem barvnem skladu*. Med najboljša dela sodi *Le Corbusierova barvna abstraktna gradnja L'ennui régnait au dehors* (Zunaj je vladalo dolgočasje, 1954, šahovska polja, črna, rdeča, citronska).

Odličan mojster tektonske kompozicije je Marc Saint-Saëns. Spočetka je bil gledališki slikar in freskant, z gobelinom je začel 1942. Danes ima okoli 60 del za seboj (Toulouse, Narbonne, Pariz). Saint Saëns je figuralik in risar velikega sloga in ga že danes štejemo med reprezentante obnovljene gobelinske umetnosti (Tezej in Minotaurus, 1945; Italijanska komedija, 1947; Čelist). — Tudi Lucien Coutaud nas očara (1941, 1947), še bolj pa arhitektonsko jasni Maurice André, čigar monumentalna in kubistično stilizirana dela so postala v pravem pomenu reprezentativna (Konec žetve, 1951, siva, rumena, bela, črna; preproga za dvorano Evropskega sveta v Strassbourgu: »Trgovina, industrija, poljedelstvo«, siva, rdeča, črna). Maurice Brianchon je predočen s figuralno kompozicijo.

Kako globoko temelji smer abstraktne umetnosti v izrazito monumentalnih in dekorativnih težnjah sodobne likovne tvornosti, o tem nas temeljito prepričujejo v gobelinski tapiseriji zastopani slikarji afigurativnega kroga. Stensko slikarstvo, stenski ali monumentalni arhitektonski okras se nanj opira, v obratnem smislu pa je ta odnos še bolj jasen: brez možnosti uveljavljanja v *monumentalnem* in *arhitekturnem* okolju bi bila tako imenovani abstraktni umetnosti izpodrezana tla. Področje drobne obrti, grafike in tekstila ji vsekakor ne bi zadoščalo, vsaj ne za daljšo dobo. O vsem dado misliti dognana dela Fernanda Légera (1950), Jeana Arpa (črna, siva), Singiera, Jeana Deyrolla, Henrija Georges Adama (4 dela, bela, črna, 1947, 1949, 1950, 1955), Jeana Le Moala (pastelno svetli kolorit), Augusta Herbina, Victora Vasarelya, Emila Giliolia, Marije Prassados, Maria Prassinosa, Alfreda Manesiera, Mathieua Matégota (troje del v krednih tonih).

Na milanski razstavi so pokazali še poseben oddelek s kartoni, zraven pa lepake za razne razstave tapiserije. Lahko si videl tudi tkalko gobelina pri tkalnem stolu. — Da je izšel zelo bogat katalog, se razume že po sebi. Zamisel milanske občine je bila uresničena s pomočjo galerije Della Permanente in s popolno udeležbo umetnikov s tega področja, a to na vzornj višini, tako, kakor to zasluži dogodek mednarodnega pomena, razstava edinstvenega umetnostnega užitka.

Fran Šijanec