

Nismo pridrsali do roba človeškega in svetovnega, ne izgublja avantgardna umetnost odnosa do življenja in smrti, ga ne zamenjuje za funkcionalna razmerja, za členjenje v sistemu koda? Je prestop od abstrakcije, geometrizma, ambientalnosti v novi, v magični realizem, v groteskni verzem ponovni vstop v svet, ali pa le skrajno zavzeto, a vendar neuspelo trkanje po zaprti krogli sveta?

Zadošča odkritje lastne — in svetovne — zgodovine, kot sem omenil v začetku, ali pa je potreben še radikalnejši korak: znova navrtati ledeno kroglo, poklicati iz nje kri in bolečino in smrt in življenje? Najti v sebi, nekje, okrog sebe, pri drugih, to moč, da se bo ječa naša današnja odprla, zidovi počili, apokaliptični potres podrl varno gotovost kock in kvadrov in da bo iz nje brizgnil sok najvišje energije, kakršen je brizgal, čeprav skrajno umerjeno, disciplinirano, obvladano, pobožno pri Pierru della Francescu ali v gotških Marijah ali pri Noldeju?

Esejistični zapis ob razstavi Junijcev

(Ljubljanska Moderna galerija, julija—avgusta)

»Ne vizija sveta, ampak svet realitet«

El Lisicki

»Kakšno sporočilo nosi ta umetnost, ki se igra z nami, s katero se mi igramo, čeprav brez pravil ali skrivnih napotil?«

Oto Bihajli Merin

Igor
Gedrih



1. *Namesto uvoda.* Zapis o Junijcih se je porajal ob razstavi, kot spontan odziv na sedanji trenutek tega, kar letošnja prireditev prinaša v svoji razsežnosti. Refleksije ne govorijo le o razstavi, s čimer bi bile omejene možnosti bolj sproščene asociativne odprtosti. To pomeni, da so sprožilo in dotikališča pogojena tukaj in zdaj, vendar brez zavezujoče omejitve zgolj na razstavno gradivo in tudi ne zavezujejo razmišljanja le v okviru poiskusa kritične presoje. Slednje bi bilo gotovoda več kot umestno v izčrpni kritični strnitvi, toda vedno bolj se utrjuje misel, da je smotrni kritični pristop možen *ne zgolj* kot odsev sedanjega razstavnega trenutka, marveč kot analitična sintezna podoba tega, kar so Junijci (oz. konstantni del) podali od 1969. pa do danes. Potemtakem: zakaj torej ne bolj ali manj prosta refleksija?

2. *Odprtost.* Vpadljiva posebnost razstave: 136 umetnikov s sila široko oblikovano kreativnostjo glede na tehniko, stil, zamisli in ideje; glede na kombinacijo izrazil. Seveda je že pri obsegu razstave jasno, da tolikšna mno-

žina sodelujočih na razstavi ne more biti uglašena na isto strujo, na isti ali zgolj soroden stil, na isto likovno valenco. Povezujoč je pač odprti manifestativni del, ki terja od sodelujočih svobodno raziskovalno strast, ki izvira iz novodobnih možnosti in jih novi mediji omogočajo v razponu tega, kar zasilno imenujemo umetnost, in to ne v tradicionalnem pomenu. Manifest se odpira strasti do življenja in sveta, v sedanjem humanističnem pojmovanju^{1a} so človek, Zemlja, kozmos potrebni mednarodne odprtosti, pluralističnega iskanja novih likovnih poti in pojmovanj; prerisovanje, reproduciranje že znanega, opiranje na tradicijo ne more prinesiti nič takega, česar že ne bi vedeli, spoznali, zato tudi za ceno tveganja odprtost za vse izvirno, novodobno; svoboda postopka je imperativ ustvarjalnosti, poudarjen je podirajoč odnos do meja likovnih tehnik; mikro in makrokozmos sta polarna vidika istega sveta. Satira je posledica tega, kar ekološko, civilizacijsko, planetarno pretresa sodobni svet. Sodobni človek, ujet v silovite kontraste socioloških protislovij, ujet v stres neulovljivega tempa, psihološke ujme, si zadaja več vprašanj, kot jih je sposoben rešiti. Ekološki imperativ je sredobežno vprašanje različnih civilizacij in družb. Prijateljstvo med narodi, skrb za usodo človeštva, za človekove pravice je lahko že znana in kdo ve kolikokrat ponovljena parola, vendar že poprejšnje razstave Junijcev pričajo o takem vsebinskem deležu in poštenem hotenju.

In ne nazadnje: mnogo tega, kar govori manifest Junijcev, ni take narave, da bi mogli govoriti zgolj o likovnih kategorijah; nasprotno: povezovanje široko odprtih likovnih kategorij v novodobnem smislu se navezuje na stanje nasploh po svetu in potemtakem išče odzivne povezave do nekaterih temeljnih dotikališč, ki jih umetnost(i) ne more(jo) obiti. Junijci se sklicujejo na odprtost do življenjskih procesov v sedanjosti, ti so lahko obče narave, likovnega značaja, planetarni; tako pojmovanje omogoča izrazno heterogene prijeme. Odtod tista odprtost, kot bi jih pri drugih razstavah zlepa ne zasledili in so tiste povečini izoblikovane docela po drugačnih kriterijih in ključih. Manifest Junijcev očitno ne želi likovno zaključiti kake stilne in podobne konstante, ker bi tako ogradili možnosti, Junijci pa hočejo ostati pri odprtih, neizčrpnih možnostih oblikovanja. Odtod simpatično gibanje pri posameznih razstavah, nekateri poprej sodelujoči odpadejo, drugi pridejo, vendar se malone vseh drži specifična poteza tega, kar neprisiljeno izraža kar najbolj splošna manifestativna vsebina. V tem je skupina Junij edinstvena, sproščena, odprta. V dosedanji razstavni izkušnji taka odprtost ne more biti slabost, ampak gre za svojsko kakovost. Tudi s tveganjem. Tudi ni prav vse zlato. A v seštevku naredi razstava tem bolj prepričljivo podoba sedanjega trenutka vsega, kar z nezadostno, klasično besedo poimenujemo umetnost. Vsega, kar sodi zunaj menažerske rutine, favorizirane etabliranosti. In seveda zunaj tradicionalne reproduciranosti.

3. *Posvetilo.* Morda je razstavno posvetilo docela postranskega pomena. Ali pa ne. Kakor je lanska razstava Junijcev počastila spomin Mana Raya, tako letošnja nosi posvetilo Marcelu Duchampu. Skozi osebno prizmo gledano: nikakor ni presenetilo lansko navezovanje na Mana Raya, ki ga

¹ Primerjaj Arturo Schwarz »Man Ray«, London 1977.

^{1a} Primerjaj v sedanjem katalogu razstave Junijcev manifestativni del. Tu pojem humanističnega pojmovanja ni opredeljen, toda iz poprejšnjih in sedanjih izjav, zapisov se da spoznati, da ne gre za pozo, za sentimentalni humanizem, ampak za tvorno pojmovanje humanizma v razsežnosti novodobnega pojmovanja.

prav zadnja leta odkrivajo po svetu v njegovi sila razvejani dejavnosti; v primeri z vrstniki je bil Man Ray vsaj deloma zapostavljen; zlasti tisti delež M. Rayeve¹ ustvarjalnosti, ki se posveča fotografiji kot novi možnosti pionirsko pojmovanega medija za *kreiranje* — ne za mehanično fotografsko reproduciranje! — je lahko posebno blizu dobršnemu delu skupine Junij; blizu pa jim je lahko tudi posmeh, paradoks, absurd. Tudi dejavnost Mana Raya je bila povezana z dadaisti, vendar pa smemo pomisliti, da je segel tudi prek dadaističnih okvirov, njegova mnogoobrazna stilna in medijska širina preseneča tudi danes. Duchamp je želel ostati v dadaističnih mejnicah bolj ali manj nepremakljiv, njegova pustolovščina ves čas teži k razkroju in k nihilizmu. Kadar gre pri M. Rayu ali Duchampu za ironijo in razgrajitev in razkroj meščanskega pojmovanja, represivne tradicije, okostenelo pojmovanje vrednot in sakralizacijo utrjene umetnosti, tedaj lahko najdemo stičišče z Junijci; tudi ko gre za duhovite prebliske in satirično kritiko; nikakor pa ne, ko gre za totalni razkroj in nihilizem, kar je bilo Duchampu blizu. Če je potrebno osvetliti ta del pri Junijcih, potem iz njihovih razstav ni težko razvideti, da je nihilistična brezizhodnost zanje nesprejemljiva, pa tudi angažirana poteza ne bi mogla uspevati. Junijci so s svojimi deli potrdili novodobno pojmovani pluralizem ustvarjanja, so presegli razkroj in so hkrati vključili tudi zavest individualne in splošne človeškosti, torej tiste elemente, ki lahko podajajo tvorni odmev tudi na svet in problematiko, pa seveda na likovna vprašanja ustvarjanja, kajpak v razponu raznolikih možnosti in prizadevajoči oblikovalni vnemi, ki daje prednost novim medijem in izrazilom. Bodo morebiti prihodnjo razstavo posvetili Johnu Heartfieldu, človeku izjemne angažiranosti skozi fotografski medij in kolaž? Morda domačemu Avgustu Černigoju, ki je v svojih najbolj plodnih letih ostal izviren, nerazumljen in sam, zapostavljen in je vztrajal v zavesti svoje lastne umetniške doslednosti?

4. *Različno*. Množica sodelujočih na razstavi je dejansko z eksponati še pomnožila obseg »mamutske« razstave, ki je kar težko obvladljiva. Tako široko zastavljena razstava ima dvojno valenco; po eni strani množina eksponatov kar vidno otežkoča, če že ne skoraj onemogoča strniti poglede na celoto v sintezno in hkrati *izčrpno* razvidnost. Kljub porazdeljeni in razstavno skrbno urejeni razporeditvi. Po drugi strani pa prav množina eksponatov z vseh predelov sveta daje svežo horizontalo in razvidnost, omogoča dejanski vpogled na raznoliko snovanje sedanjega sveta, ne glede na vertikalno doseženosti. S pomočjo sodobne likovne teorije vse do hermenevtike bi sicer lahko našli oporišča, ali raje več oporišč, v pomoč tolmačenju pojavov; zelo raznotere pojave na razstavi bi se dalo razbistriti z veliko akribijo in metodično analizo v različni pojavnosti, kar nemogoče pa bi bilo priti do enovitega, skupnega *likovnega* imenovalca. Pritrdimo lahko Paulu Kleeju:² »Teorija je pripomoček k razlagi, ampak v posameznem se vedno vidijo razvejani vplivi, ki se s teorijo ne dajo konsekventno razložiti.«

Ne glede na osnovna, najbolj skupna likovna in drugačna hotenja razstavljajočih je vsak umetnik svet zase. V množici skupinske razstave lahko izstopa ta ali oni, v vsakem primeru pa je posameznik to, kar daje eksponat, ne glede na izvirnost, tehniko, izraznost, povednost itd., ne glede

² Primerjaj »Tagebücher von Paul Klee 1898—1918«, Köln 1957 in P. Klee »Pedagogisches Skizzenbuch« München 1925.

na doseženo. Claes Oldenburg je nekoč dejal:³ »Karkoli delam, ni teorija, ampak sem jaz«.

V povojni upodablajoči estetiki so še vedno slikarstvo, kiparstvo (plastika), grafika postulat temeljnih upodablajočih območij in so v jedru nadaljevale in ohranile kontinuiteto od poprej, ob spremembah. Že tu se vriva uporabna umetnost kot pozno vključeno posebno območje. V današnjem času si zgolj iz zadrege pomagamo z ustaljenimi izrazi; spričo novih medijev, spričo podiranja razmejitvenih likovnih ograj, spričo povezujoče dejavnosti kreatorja z drugimi »sodelavci«, ob tehničnih možnostih in ne nazadnje spričo vidne valorizacije vrednotenja likovnih del se tako vse bolj ponuja mnenje, da staro v teoretičnem in označujočem ne zadostuje več, vsaj za pretežno novodobne pojave ne, novega pojmovanja z najustreznejšim izrazoslovjem pa še zdaleč nimamo tako razčiščenega, izoblikovanega, da bi mogli govoriti tudi o strnjeni, profilirani, denimo pogojno, estetiki. Seveda je to le nekaj pomisli ob precej bolj široki in zapleteni problematiki, ki terja docela posebno obravnavanje. Tudi o tem, ali je novo že samo po sebi kakovost in ali terja noviteta tudi hkratne, spremljajoče kvalitete v okviru likovnega oblikovanja, pa ali se da opustiti vrednotenje in ga nadomestiti s prikazom bistva strukture nekega dela. Pri O. Bihajliju Merinu najdemo misel:⁴ »Odkar je moderna umetnost prekoračila mejo, ki odvaja tradicionalno umetniško stvarnost, nima jasnih predstav o sebi«. To ni ugovor zoper novodobno, ampak premišljeno spoznanje o naravi stvari, kot so. Ne gre za ukinitev umetnosti, marveč za mutacijo z naglimi zasuki, s kratkotrajno pojavnostjo, vse to pa lahko govori o vrenju, ki šele najavlja bodočo sintezo mnogoobrazne pojavnosti v okviru sodobnih, sedanjih in prihodnjih likovnih pojavov.

In če se povrnemo k Junijcem. Že poprej kot sedaj imajo številne predstavnike fotografije in karikature, tako da oboje daje viden delež na razstavi. Ne eno ne drugo v klasičnem pojmovanju ni bilo deležno pravega umetniškega spoznanja, zato tudi kar ni bilo mogoče uvrstiti obojega v upodablajočo umetnost. Spomnimo se le Honoréja Daumiera, imenitnega samouka, ki so mu karikature nakopale le arest, nikakor pa ni dočakal priznanja v umetnosti, v tedanjem času ga je cenila komaj peščica prijateljev in umetnikov; pa pri nas Hinka Smrekarja, ki se je razhudil, ako mu je kdo navrgel karikaturista, čuteč v tem pejorativen prizvok in je v svojem času v jedru priznaval samo tisto, kar je umetniško, in ločil od tistega, kar to ni, ne glede na to, ali gre za dramsko razgibano sliko, za inovativne dosežke, za karikaturu ali pa folklorizem. Že od antike je karikatura preobrazala neposredno realnost skozi prizmo humorja, satire, sarkazma. Ne glede na to, ali je bila vtkana v antično posodo, v kipec, v renesančno risbo ali romantično-realistično sliko. Svoje umetniško sporočilo je karikatura ohranila — ne glede na tehniko — ako ni ostala preozko navezana na čas in razmere, sicer pa je lahko obdržala aktualno odprt delež tudi do danes. Dovolj je, če se spomnimo na imenitne karikature Leonarda da Vincija, ki je izdelal vrsto študij značajev; ali pa na F. X. Messerschmidtovo obilje kiparskih poprsij, kjer se je ta ekscentrični umetnik skliceval na fiziološke razlage J. K. Lavatra. In če pomislimo na našega H. Smrekarja: čeprav ne

³ Citirano po Barbari Rose, 1962.

⁴ Oto Bihajli Merin »Jedinstvo sveta u viziji umetnosti«, Nolit — Beograd 1974.

bi mogli priseči na vsako njegovo misel o umetnosti, pa njegove karikature živorodno govorijo tudi dandanes, ohranjajo aktualnost do te mere, da mnoga dela v enaki meri odkrivajo problemsko jedro nam kot svetu. Da je Smrekarjeva ostrina karikiranega sporočila kljub ostrim razmeram okupacije zadela v živec z resnico, spričuje trdo dejstvo, da ga je okupator obsodil na smrt.

Pa vendar je ostala karikatura zaradi vrste navezovanj na posebnosti sporočila glede na posebno stilizacijo in na zagrajenost ob pojavih časa in prostora relativno še najbolj v bližini konvencionalnosti; hkrati pa je treba poudariti, da ostaja karikatura najbolj ljudska, splošno dostopna tudi dandanes. Domisliti je treba vplive raznih strujanj na karikaturiste, ki kljub temu že kar praviloma stojijo zunaj strunega toka. Močno sooblikovalno možnost daje umetnikom sproščena fantazija, razvezana podrejenosti neposredne realitete in fizične istovetnosti. Pri Junijcih je ta element navzoč v izvorni stilizaciji in v izrazito občečloveškem sporočilu: vse od majhnega, vsakdanjega prebliska do svareče, že kar planetarne kritike in ironije v »smehu skozi solze«. Tako npr. gredo pri Vlastu Zabranskem kritične ostrice od osebnosti k ljudem nasploh, od osebnega k občemu, bridko aktualnemu, kjer je etični element organsko vtkan v sporočilo, podobne težnje je na svoj način izrazil Jovčo Savov. Adolf Born, znan tudi kot ilustrator mladinskih knjig, je kot karikaturist ohranil živopisno pestrost v fantazijo prenesene vsakdanjosti in kaže človeške nravi. Dušan Petrić, Constantin Ciosu, Priit Pärn se posvečajo ekološki pretnji, seveda so še tu drugi karikaturisti z drugačnimi težnjami. Za junijsko skupino pa je tudi značilno, da uporabljajo različne tehnike, od sitotiska in mešane tehnike pa do klasične perorisbe ali pa akvarela.

Fotografija je danes najbolj masoven medij, ki ga lahko uporablja posameznik. Vse od amaterja do profesionalnega fotografa lahko odslaka objekt, dokumentira svet, ki nas obdaja. In v tem tiči nesporezum pri pojmovanju funkcije umetniške fotografije; dokler je fotografija podrejena golemu odslikavanju prostora, je bolj ali manj utesnjena kot mehanična reprodukcija dokumentarne narave. Če to noče biti, je potrebno preseči zgolj take okvire in namene. Z uporabo filtrov, rastrov, povečav, kombinacij, ipd. se fotografija oddaljuje od prvotnega namena, toda sila dolga je pot do priznanja, da ima lahko tudi fotografija možnosti posebnega sporočila, presegaajočega postopka, umetniškega. Verjetno ne bo pomote, ako poenostavljeno trdimo, da ima umetniška fotografija tem več možnosti, čim bolj se oddalji od prvotne, gole reprodukcije, kjer ne gre zgolj za mehanično odražanje »kvadrata«, marveč se fotografija navezuje na *presegaajoč* postopek inventivne kreacije; mnogo lahko pripomore sproščena fantazija ob vrtincu tehničnih možnosti, ki jih nudijo sodobni dosežki, pa tudi kombinacije različnih tehnik. Velik del razstave zavzemajo fotografije — ne po naključju! — očitno jo posamezniki pojmujejo kot osvajajoče izrazno *sredstvo*, kot aktualiteto skozi fantastiko, kot metamorfozo realitete, v prostorskem in figurativnem raziskovanju, konceptualno. Morda je pri fotografiji bolj kot drugod opazno nihanje kakovosti. Literarno metaforo v fotomontažni rešitvi najdemo pri Draganu Rumenciču, podobno kombinacijo vidimo pri Paulu van Rafelghemu, Lilian Porter; povsem drugače, v okviru že utrjenega postopka detajliranja deluje realiteta Elisabeth Kraus, fotografije Vincenta di Gerlanda, ki si pomaga bolj s sugestivnim naslovom, kot tudi Richard Kratoch-

will in še kdo. O izvirnem iskanju, tipično fotografskem, pričajo dosežki Mirka Lovraka, slikarja Zmaga Jeraja tokrat spoznavamo s fotografske strani s statično ekološko preokupacijo. Sorodno pot v docela različni tehniki sta ubrala Wanda Mihuleac in Boris Jesih. Multiplikacija Marine Piatti se v jedru zamisli in izpeljave razlikuje od Lorenza Merla ali pa našega Enverja Kaljanca. Emilio Vedova nas je tokrat vznemiril s kolažem in mešano tehniko brutalne raztrganosti sveta, medtem ko je Kjartan Slettemark sledil domislci v skrbno sestavljeni kvadratno-diagonalni kompoziciji in prepušča gledalcu asociativni prostor. Stane Jagodič se je omejil na fotografijo in je z motivno svežino podal v bistvu dvodelno kompozicijo, kjer en del variirajoče pomnožitve utrjuje druge dele kot proces porajanja in učinkuje kozmično, osvobajajoče. Fotografske rešitve Arturja Roseja so preproste, a prepričljive v razbitosti današnjega človeka. Seveda je tu še več sodelujočih. Razpon fotografskih možnosti od igrivosti (Tommy Wiberg) do eksperimenta (Ugo Mulos) odraža pri Junijcih poudarjeno, zavestno seganje po takem izrazilu in ima širok register, morda neprečiščen, a prepričljiv v pojmovanju možnosti tega medija. To pa je veliko v razmerah, kjer si fotografija med širšo publiko šele prisvaja uvrstitev v krog tega, kar zasilno imenujemo umetnost.

V okviru konceptualističnih del omenimo vsaj Edreja Tóta in Mariano Heske kot primer že vidnega in znova realiziranega. Tomislav Dugonjić je s svojim ciklom izrazil razgibano, sveže ubrano konstrukcijo, kjer se razumske rešitve stapljajo z zadržano poetizacijo. Že izrabljeno konstrukcijsko različico je posredoval Mahirwan Mantani in ji želel dati osebne poteze. Škoda, da nismo bili deležni razvidnejšega deleža zglednih primerov računalniških grafik Edvarda Zajca, inventivnega tržaškega umetnika, ki znova potrjuje, da je računalnik zgolj orodje v rokah oblikovalca, tovrstna grafika pa dosežek, kjer je le navidezno neprisoten človeški faktor, ko tako delo učinkuje suho, razumsko. Tu se lahko soočamo s pojmovanjem Maxa Benseja:⁵ »O moderni estetiki (po Bensejevem pojmovanju! Op. p.) govorimo, ko estetika uporablja matematične in empirične metode dela, ko uporablja abstraktne predočbe in modele in teži poleg k numeričnim-opisnim tudi k tehnološkim ciljem. Tedaj lahko estetiko imenujemo abstraktno (ne v smislu Kandinskega. Op. p.) ali matematično. Ni odvisna kakor klasična, na primer hegeljanska estetika, od filozofske koncepcije in je orientirana na objektivne in ne na subjektivne probleme.«

Seveda so možni taki pogledi posebej ob E. Zajčevem primeru, značilno pa je, da jih odprtost junijske skupine sprejema kot možne med drugimi, ki so drugačne narave in zasledujejo drugačne likovne probleme in razodevajo iz drugih osnov zrasla stališča. Presenetljive so konstrukcije Raula Meela iz Talina s serijo neoficialnih sitotiskov, zanimiva je grafičarka Carol Schiffleger, pa Jean Pierre Leroy, Ithipol Thanchaloc, Alan Sundberg, če se omejimo le na nekatere. Drugačne so tendence, povezane s figuraliko nezavezujočega tipa, razbremenjena fizične identitete in povezana z izostrenim angažmajem (Dževad Hozo), pa pomaknjena na raven fantazijske metafore ali domislce (Raimo Kanerva), na redukcijo predmetnega sveta do asketske poenostavitve in hkrati izčiščenosti (Tadayoschi Nakabayashi), ki hkrati nudi

⁵ Glej Max Bense »Estetika i programiranje«, BIT 1, 1968.

prefinjenost. Inventivne različice Olje Ivanjicki dajejo v fantazijskih rešitvah svojsko razpoloženje.

Tisto, kar pri Junijcih zasledimo kot soočanje z zgodovino, po postopku in namenu ni novo, novodobno pa je lahko sporočilo in osebno barvita stilizacija; v bistvu pa vedno pride do neposrednega ali posrednega soočanja v razmerju časovno oddaljenega in sedanjega, kjer pa prav sedanji trenutek igra vodilno vlogo. Kako različen je lahko postopek zamisli in realizacije, nam kaže zgolj navidezno sorodna Čilenka Mari Mahr in Poljak Roman Cieslewicz.

V okviru kiparskih vidikov se povečini srečujemo s konstrukti, naj gre za urbanizirane prostorsko-plastične rešitve Vjenceslava Richterja, za malone matematizirane objekte nadarjenega Viktorja Gojkoviča, z ritmičnim občutjem pri poenostavljenih rešitvah prežetega Sossa Contaratoua. Nove osebne poteze oblikovanja je izpričal Janez Lenassi, težeč s preprostimi rešitvami dati učinkovito strnjeno materiala, oblike. Prostorska in ritmična razmerja v pleksisteklu je podal Dušan Tršar. Kazuo Kitajima hote ostaja pri poenostavljeni redukciji, v primeri z njim je ne glede na izrazila in stil mnogo bolj razgibana Lydia Okomura. Mala plastika Moma Vukovića odkriva razmerja med okroglino in zasekano ravno linijo, med zunanjim in notranjim. Boštjan Putrih ima tokrat makrofotografsko rešitev plastike, ko je plastika verjetno na razstavi v Milanu. Tone Demšar nadaljuje z različicami obdelovanja materiala neantropomorfni oblik, k izvirnosti teži Ratimir Pušelj. V primeri z drugimi zavzema Daba Sambolec posebno mesto kot predstavnica hiperrealizma. Čeprav je zlasti pri plastiki opazljivo prevladanje konstruktov, pa je razpon možnosti oblikovanja mnogo širši, kot to označi zapažanje.

5. *Organizacija in udeležba*. Ni navada, da bi ob razstavi posebej ali sploh razmišljali o organizaciji tako obsežne prireditve. Ponavadi že zato, ker poteka zahtevno organizacijsko zbiranje po utečenih poteh, po načelu znanega in priznanega, po menažerski rutini ali po etablirani zakolichenosti, po reproduciranju dopadljivo znanega. Za Junijce lahko navedemo, da so tudi pri sedanji razstavi vse prej kot v bližini navedenega. Načelo odprtosti in nekonvencionalne razstavne širine omogoča tisto svežino, ki lahko pripomore prevetrili domače stanje v pojmovanju likovnih dogajanj in v razstavni praksi. Tudi za ceno tveganja, ki je prisotno. Tveganje v predstavitvi doseženega ali morda tudi nedoseženega dejansko omogoča pregled nad mnogobraznim likovnim dogajanjem, ki je take narave, kot jo zasledujejo Junijci. Neutajljivo pa je iščočje razmerje in želja po preseganju. Zavestno načelo mednarodne odprtosti, likovnega pluralizma, iščočje kreativnosti, brez prizvoka ekskluzivnosti ali celo elitizma je v sedanjem trenutku gotovo pomenljivo dejanje z mnogoobraznimi možnostmi, ki odpirajo nova razmerja v pojmovanju medijev in terjajo od gledalcev aktivno soočanje. V marsičem se da govoriti o drugačnih kreativnih zahtevah, kot jih ponavadi zasledimo ob bolj ali manj utrjenih modernističnih estetikah.

Mednarodna udeležba je močna, upadljivo bogat je delež jugoslovanskih umetnikov. Razstava Junijcev omogoča širše primerjalne vidike, ki so v prid razstavi in domačim umetnikom. Organizacijska teža Junijcev sloni na Stanetu Jagodiču, ki je motor vsega, predan mladostno požrtvovalnemu delu; ob njem je treba navesti še Enverja Kaljanca in Boštjana Putriha kot gibalno jedro Junijcev. Pomnoženi delež jugoslovanskih umetnikov ni stvar

naključja, ampak odzivnosti, prav tako pritegnitev mladih likovnikov z raznih celin, ki jim je blizu manifestativna odprtost Junijcev. Letošnja razstava — ob poprejšnjih — je dejanje, ki ga ni mogoče obiti najsi obstajajo tudi drugačni pogledi umetnikov ali tistih, ki se tako ali drugače ukvarjajo z umetnostjo. Bihajli Merin se nasploh sprašuje:⁶ »Odkod ti nagli obrati, to razdajanje, ta mrzlična strast in dirka za novim? V vele mestu, kjer ni pristnih odnosov med prebivalci, se posameznik trudi, da naglasi svojo sodobnost, da se prilagodi novemu toku, da gre v korak, da bo prisoten.« Najsi ga navdaja skepsa in želja po novi, plodni sintezi, se zaveda današnjega prehodnega časa v pojavnosti globalne umetnosti. Seveda je to le del mnogo širše problematike. Junjci so tu kot izziv. Nikakor ne le za poznavalce.

6. *Kot zaključek.* Pri vsaki večji razstavi, ki kot seštevek vsega, kar spada v likovno kategorijo, prinaša vznemirjenje, se spontano porajajo vprašanja o naravi vsebine in izrazila, o avtentičnosti likovnega dela, o inovativnosti, če se omejimo le na nekatera, bistvena vprašanja. Razstava Junijcev je to gotovo sprožila. Kakor je res, da vsaka od struj ali tudi trdnejših skupin zanika poprejšnje, neposredno predhodno, pa pri slehernem, objektivnem preverjanju prej ko slej naletimo na povezujoče člene s preteklostjo, ne le po odbojni strani. Skratka, kakšna noviteta ne stoji v kakšnem vakuumu, zunaj procesualnih sosledij. Dialektiko ustvarjalnih procesov zasledimo v kavzalni zvezi kot vzrok in posledico. Pri tem ni mogoče odmisлити možnih vplivov, vzorov ali celo novodobnih modelov. Kadar govorimo o vplivih, vzorih, jim ponavadi pripišemo preostro soodvisno vlogo, vsaj kar zadeva resnično osamosvojenih umetnikov, ki pa jih spet ni taka množica, kot bi mogli sklepati po razstavah vsakovrstne branže. Kajpak so ta vprašanja takó obsežna, zahtevna, da terjajo posebno obravnavo. Za sprotno, nakazujočo ilustracijo le nekaj primerov. »Tapiserija« Mana Raya iz 1911.⁷ je lahko spodbudila, tudi vplivala na serijo »Magičnih kvadratov« Paula Kleeja,⁸ ki jih je začel slikati 1922. in kasneje, vendar pa mu kljub zelo sorodni zamisli ne moremo očitati »podaljšane« ideje, saj gre v končni izpeljavi in učinku za dvojce različnih realizacij in hotenj, vemo, da je Kleeju sprožila doživetje arabska severna Afrika in je sprostil docela nove možnosti slikarskega izražanja. Med M. Rayevo fotografijo »Brez naslova« iz 1924.⁹ z dvojnimi ženskimi prsmi enega telesa kot absurd in med fotografijami Enverja Kaljanca s »Figurativnim kvadriptom« (1976) in »Koncept figuro« (1978), oboje v zrcalni multiplikaciji, ne bi mogli sklepati na kaj več kot na možen pobuden impulz, ob tem pa gre prav verjetno za naključje brez soodvisne zveze; izpeljava zamisli in ideja je pri obeh docela različna. Rayeva »Enigma Izidore Ducase«¹⁰ (1920) se navezuje na Latréaumonta in je ponekod navidezno blizu Dževadu Hozu, ki pa je tako po tehniki kot po angažirani ideji povsem drugje in drugačen, samosvoj. Večje vplivne tendence bi našli pri Dubi Stambolec, kjer bi ne mogli odmisлити Georga Segala in tudi ne pri drugih jugoslovanskih umetnikih hiperrealističnega oblikovanja (zunaj junijskega kroga). Iz odmerjenih ilustracij se da

⁶ Isto kot pri 4.

⁷ V zbirki Mana Raya.

⁸ Inačice je moč zaslediti v več evropskih muzejih.

⁹ »La Révolution Surréaliste« št. 1, Pariz 1924.

¹⁰ Privatna zbirka, Milano.

sklepati, da videz podobnosti, sorodnosti, ni odločujoč, lahko ga kreatorjeva potencia preraste, se osamosvajajoče manifestira. Seveda pa ne gre zatiskati oči tam, kjer gre za podrejen položaj v različici že znanega, kjer kdo brez inventivne samobitnosti sledi že doseženemu.

Že kot konstantno potezo Junijcev lahko razberemo načelo: skupinska razstava kot možnost neformalistično zbrane skupine; kot možnost skupne uveljavitve novih izraznih, medialnih prijemov; znotraj raznolikih kreativnih možnosti, plemenito merjenje doseženega, odpiranje navzven. Skupinska razstava ponuja možnost, da obiskovalec najde zbir tistih komponent, ki so tipične in tipološke za Junijce, vsaj v najbolj poenostavljenem seštevku prikazanega. Slej ko prej pa se bo pojavilo vprašanje posameznika, njegovega kreativnega razpona, samostojne razstave kot posebne preizkušnje in razvidnosti. Seveda individualna razstava ne more odvzeti specifičnih potez skupinskega prikaza, verjetno lahko pričakujemo oboje v prihodnosti, vsaj kar zadeva jedra Junijcev. Bistveno in tudi v širšem kreativnem smislu odločujoče pomemben pa ostaja skupinski ali posamezni odnos med človekom, stvarjo, pojmom, ne glede na izrazne kategorije in možnosti, še zlasti odnos med človekom in človekom — če si sposodimo misel pri Gianfrancu Bettatiniju,¹¹ ko govori o znaku in simbolu v današnji družbi. Kajpak ne smemo pojmovati tega kot likovno ali idejno simplifikacijo, obratno. Ne gre toliko za vprašanje, kam gre umetnost, kot kam gre človeštvo, navsezadnje iz te sredine poganjajo kreativne premene, kakršne koli se nam kažejo. To pa seveda ni stičišče, ki bi bilo navezано zgolj na Junijce, saj ima mnogo večje razsežnosti v metamorfozah sodobnega likovnega gibanja. Prav gotovo pa so Junijci izpričali mladostni zagon, ne prepuščajo gledalca mlačnosti, še manj navajenosti, razstava je take narave, da terja od gledalca soodnos, izziv je spontan in raznovalenten, zahteva pa, da gledalec opusti privajeni okus in merila in si skuša izoblikovati svoje mnenje tudi ob prevrednotenju znanih meril in estetskih parametrov. Stojimo pred pojavi, ko je umetnik še tvorec svojih del in ko je že tvorec zamisli za delo, ki ga opravi z nekim drugim.

Časovno širše gledano: obilje pojavov, kratkotrajnih ali, bolje, naglo se menjajočih, v okviru tega, kar z nezadostnim izrazom pojmuje kot umetnost, lahko priča o prehodnem stanju, o vrenju, ki mu ni mogoče predvideti časa trajanja, še manj vizije morebitne sinteze. Gauguin je naslovil neko svojo sliko: »Odkod prihajamo? Kaj smo? Kam gremo?« Morda je ta misel, ki se ostro vsiljuje kot vprašanje današnjega časa v planetarnem smislu, sedaj bolj prisotna kot kdaj poprej. V enaki meri v umetnosti. Zagotovo pa umetnost spremlja človeka.

¹¹ Primerjaj Gianfranco Bettatini, »Znak i simbol u našem društvu«, BIT 8/9, 1972.