

LIKOVNA UMETNOST

RAZSTAVA SODOBNEGA FRANCOSKEGA SLIKARSTVA V MODERNI GALERIJI

Prvo razstavo sodobne francoske umetnosti smo videli v Moderni galeriji 1952. leta. Pokazala nam je izbrana dela slikarstva od neoimpresionizma dalje, fotografije kiparskih del in zbirko modernih tapiserij. Tej bi morala slediti razstava francoskega slikarstva od Gauguina do konca prvega četrtnega stoletja, kot je zapisano v katalogu sedanje razstave, toda do Ljubljane ta razstava ni prišla. Razstava, za katero so se v aprilu tiho zaprla vrata Moderne galerije, je bila torej za nas nadaljevanje prve razstave, predstavila nam je sodobno francosko slikarstvo in na njej smo se lahko srečali z nekaterimi znanci s prve razstave. Razstava leta 1952 je bila obsežnejša in pomembnejša, čeprav tudi tedaj ni manjkalo razočaranj zaradi majhnih formatov in manj značilnih del, s katerimi so bili zastopani nekateri »veliki«. Razen spomina pa nam je zapustila tudi katalog, ki ga je tedaj izdala Moderna galerija, bil je skrbno urejen in je skušal vsaj malo pomagati nepoučenemu gledalcu, da bi lažje spoznal svet francoske umetnosti. Sedanji pa razstave ni vreden. Izdala ga je komisija za kulturne zveze z inozemstvom brez vsakršne volje, da bi razstavi pomagala do boljšega uspeha. Kratek, nepodpisan predgovor, nekoliko daljši, toda niti izčrpen niti zanimiv uvod Jeana Cassouja in seznam del, kjer smo imeli pravico — v oklepaju — tudi na originalno transkripcijo imen avtorjev, in 11 črno-belih reprodukcij, so sestavljali srbohrvatski del, ki mu je bil dolepljen slovenski prevod obeh tekstov. Zadnje popolnoma brez potrebe, ker je bila celota tako dvakrat revna.

Katalog bi lahko vsaj malo pojasnil odnose in vlogo pariške šole v francoskem sodobnem slikarstvu. Gotovo se je marsikdo vprašal, kaj dela 25 tujcev pod francosko zastavo. Položaj je dovolj zamotan, da dovoljuje zelo različne interpretacije tako »francoskega« kot »pariškega«. V katalogu pomembne razstave »Sto umetnin slikarjev pariške šole«, ki jo je 1946 leta priredila Galerie Charpentier — ta si je prisvojila razstave pariške šole —, je v uvodu pojasnil René Huyghe, da začenja pariška šola tam, kjer neha impresionizem. V praksi pa je za to razstavo veljala letnica 1900, ko je začelo naraščati število tujih slikarjev, tudi kiparjev, ki so sodelovali v borbi mladih proti vsem utrjenim tradicijam. V svoji bogati knjigi *Ecole de Paris*, Neufchâtel, 1960 je avtor Raymond Nacenta pomaknil to mejno letnico nekoliko nižje v leto 1910 in orisal specifično atmosfero Pariza, ki je omogočila nastanek te šole. Sicer pa je izraz »šola« skrajno neprikladen, ker gre za osebnosti, za katere je značilna borba proti ustaljenim pravilom, odpor proti vsakomur in vsem za uveljavljanje lastnega koncepta. Nacenta je dodal na koncu knjige kratke življenjepise 477 pripadnikov pariške šole. To število ni omejeno. Na naši razstavi smo srečali na primer Poljaka Jana Lebensteina, ki je dobil na I. bienalu mladih v Parizu 1959. leta nagrado mesta Pariza in so ga sedaj naglo vključili v pariško šolo. Zanimiv koncept je imela razstava te šole, ki jo je 1959. leta že spet priredila Galerie Charpentier. Galerija je povabila pet znanih kritikov in poznavalcev sodobnega slikarstva, da izbere vsak svoje umetnike, ki se mu zde najboljši

v zadnjih letih, in dela vseh so bila nato razstavljena kot Ecole de Paris. Pariška šola je na ta način vedno polna kašča, kjer imajo domačini dobro polovico avtorjev, del in zaslug in iz katere lahko potegnejo ob vsaki priliki vse, kar potrebujejo. Seveda pa je vsaka razstava francoskega slikarstva brez pritegnitve tujcev tako okrnjena, pa tudi ločevanje na francoski del in na pariški delež vedno bolj nesmiselno, da je razumljivo, da so tudi avtorji naše razstave tiho ukinili meje, ki so pač kot vsaka meja razlog za prepir.

Razstava je bila v Ljubljani urejena po dvoranh Moderne galerije tako, da je bilo — brez pedantnosti — zbrano surrealistično usmerjeno slikarstvo skupaj, nato naivno in manj naivno in končno različne tendence abstraktnega slikarstva. Po nekaterih razstavah, predvsem po Premio Morgan's Paint in ameriški, ni prinesla francoska nobenih novih presenečenj, nasproti njima je učinkovala celo zadržano. Opazen je bil povraten vpliv ameriškega slikarstva, deloma v barvah, deloma v tehniki, dalje je občutno prevladovala dinamična, slikovita, tudi romantična abstrakcija, kar opažamo že vse zadnje desetletje. Po vojni močno konstruktivistično in preštudirano abstraktno strujo je potisnila v ozadje želja po skrajnosti, ekstatičnem doživetju slikarstva in razbitju sveta na drobce.

Abstraktni del razstave je bil najmočnejši tako po številu zastopanih avtorjev kot po izenačenosti kvalitete. Tu je zbirka slik dokazovala mojstrstvo, za katerim stoji vsa tradicija francoskega slikarstva, Poussin, Delacroix, Courbet in vsi, ki so prišli za njimi. Tehnično znanje in kultura barv, disciplina in strogost avtorjev, strogost, za katero čutimo, da ni revščina, temveč volja do reda, so na abstraktnih slikah prav tako kvalitetne kot na figuralnih. Sama tehnika in do kraja zreducirana človeška vsebina, pravijo mnogi in pri tem spregledajo vrednost novega barvnega akorda, ker zahteva to slikarstvo sodelovanje gledalca in ga obenem odbija z zanikavanjem ustaljenih oblik. Toda že v preteklosti, kadar so se naši slikarji srečali s francoskim slikarstvom, tako Jurij Subić, Ivana Kobilca ali Jože Petkovšek, se je njihova slikarska tehnika sprostil, so se naučili česa novega.

Očitek, ki bi ga lahko naredili razstavi, je, da bi imelo naše občinstvo več od nje, če bi bilo predstavljenih manj razstavljalcev, zato pa ti z več deli. Verjetno je šel marsikateri avtor dokaj neopazno mimo nas, se pravi, mi mimo njega. Balthus, na primer, je imel eno samo sliko *Pokrajino z drevjem* (1955). Ta je morda koga presenetila, celo pretresla zaradi neke daljne sorodnosti z Groharjevo *Pomladjo*. Kot da bi »Pomlad«¹ otrpnila, da bi se čas, tu predvsem svetloba, ustavil, da bi stvari okamenele. Slika izžareva tišino, praznoto tesnobno zaprtost. Toda vtis Balthusovih večjih figuralnih kompozicij bi bil še vse močnejši in bi nas bolj zanesljivo obogatil za novo doživetje.

Drugi očitek je naivno slikarstvo. To je — po francoskem mnenju — koncesija jugoslovanskemu občinstvu, ki je zanj navdušeno, in Jugoslaviji kot deželi z bogatim naivnim slikarstvom. To mnenje datira že od Generalicevega uspeha v Parizu in postaja polagoma enako nadležno kot bizantinizem, ki ga vsi iščejo v jugoslovanskem slikarstvu. Primeren izbor figuralnega slikarstva bi mnogo bolje uravnotežil surrealistični in abstraktni del razstave ter enostavno razširil krog obiskovalcev. Če bi komisija to željo izrekla, bi nam jo Francozi gotovo izpolnili, čeprav stvar ni tako enostavna, kot si morda mislimo. Razstavljena dela so iz zadnjih let, državne zbirke niso posebno založene z najnovejšimi deli, brž

ko pa posojajo privatne galerije, se naglo pojavijo »nepremostljiva« nasprotja, značilna tudi za sovražno razpoloženje različnih salonov.

Morda ne bi bilo neizvedljivo, da bi enkrat dobili izbor del z razstave »Slikarji, priče svojega časa«. Od 1947. leta do letos je bilo 12 razstav, ki so bile organizirane na vnaprej določeno temo. Letošnji naslov je bil »Dogodek«, vse, kar se dogaja, vse, kar se je zgodilo in je prizadelo umetnika ali se mu zdelo dovolj pomembno za naš čas. Prejšnje teme pa so bile med drugimi: Mladina, Sreča, Nedelja, Šport itd. Na letošnji razstavi je bila po številu dobro zastopana socialna tematika, demonstracije, stavke, zadnja vojna in nje grozote, španska vojna, nato vatikanski koncil, domača francoska politika in vsakdanji dogodki. Skoraj nobenega realizma v tradiciji 19. stoletja ni bilo, pač pa močno ekspresionistično, surrealistično in simbolično slikarstvo. Razstava razočara predvsem v tistih delih, ki obravnavajo grozote vojne, taborišča, vse, kar je nov obraz našega stoletja. Tu je mnogo bolj kot na ljubljanski razstavi očitno, da je treba za resničnost našega časa najti nov slikarski jezik.

Špelca Čopič

MODERNA JAPONSKA GRAFIKA

Klasična japonska grafična tehnika — barvni lesorez — prevladuje tudi na ljubljanski razstavi. Čeprav je pojem japonskega lesoreza že kar sinonim za kvaliteto in tehnično virtuoznost, nas srečanje z njim vedno znova preseneti in navduši. Umetnik ničesar ne prepusti slučaju. Delovna disciplina in veliko znanje sta predpogoj za polnokrven umetniški izraz. Japonska grafika nam priča o moderni, nacionalno obarvani likovni kulturi, ki se ji ni treba zatekati v historiziranje in obujanje eksotične folklore. Visok umetniški nivo in enotnost pričujoče razstave pa prav gotovo nista naključna.

Tehnična raven lesoreza, bogastvo izraznih možnosti in najširši register tonalnih in barvnih vrednosti polnovredno tekmujejo z načini, ki dovoljujejo večjo svobodo. Učinki, ki jih poznamo v litografiji, akvatinti in barvni jedkanici, dobe v lesorezu poseben poudarek. Vendar to ni negacija specifičnega lesoreznega izraza. Japonski lesorez ni bil nikoli enobarven, vedno deluje z bogastvom tonskih prehodov in barvo. Celo risba kontur posnema izraz poteze s čopičem. Kolikor pa umetnik željenih efektov ne doseže s kompliciranim sistemom številnih lesenih plošč, si pomaga z ročnimi namazi. Korekture barvnih prehodov in nians so tako bliže monotipiji. Kljub temu kreativnemu postopku, kjer vsak odtis zase pomeni kreacijo, pa so odtisnjeni listi med seboj enaki. To pa je spet plod potrpežljivega dela in znanja, ki dvigne vrednost celo izrazito dekorativnim rešitvam.

Doživetje in predmet sta vedno v ospredju. Tradicionalna simbolika in piktografski znaki nosijo vsebinsko in likovno komponento. Vzhodnjaška nagnjenost k zapisovanju liričnih in filozofskih utrinkov se izraža v barvi in oblikah, ki nas često spominjajo na značilne pismenke.

Od umetnikov, ki so še vedno vklenjeni v tradicijo (Kusagi Sadeo), mimo ustvarjalcev, ki bi jih po površnih formalnih oznakah lahko prištel k liričnim realistom (Tokei Kitchiaro), ekspresionistom (Ueno Makato), surrealistom (Maeda Masao, Sugano Yoh), abstraktistom (Tokagi Shino, Yoshida Toshi) pa do kaligrafske simbolike (Fukita Fumiaki) in strukturalizma (Tokei Kitchiaro),