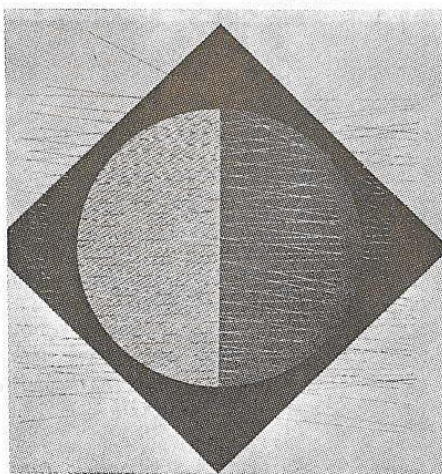


ješa denegri

## GRAFIKA NA XXXVI BIJENALU U VENECIJI

Stalne oscilacije jezičkih tipova u umetnosti poslednje decenije prate i istovremena pomeranja težišta unutar raspona onih tehničkih disciplina posredstvom kojih se ti jezički tipovi ispoljavaju: Tako se, na primer, uloga slikarstva kretala u polaritetu od pune dominacije, pa do vidljivih simptoma krize; slična sudbina pratila je, u nešto drukčijem smislu, i područje skulpture, da bi legalizacijom čitavog niza novih medijuma došlo do pojave novih vidova umetnosti koje se više ne oslanjaju ni na jedno tradicionalno izražajno sredstvo. U takvoj situaciji vrlo dinamičnih previranja i grafika je nužno prolazila kroz etape uzastopnih padova i uspona: istina, u njoj se nikada nisu radali oni modeli mišljenja koji su pokretali osnovne umetničke pravce jednog određenog istorijskog trenutka, ali su se zato ti modeli osetljivo reflektovali ne samo u njenim formama već ujedno i u njenom društvenom statusu. Primitno je da od početka šezdesetih godina prisustvujemo pojavi sve intenzivnijeg interesovanja za problematiku savremene grafike: novi motivi i nove tehnike koje su afirmisali pop-art i neokonstruktivizam kao paralelni i dominantni pokreti protekle decenije, a uz to i svest o demokratizaciji umetnosti, koju su ovi pokreti smatrali jednim od bitnih faktora svojih idejnih platformi, znatno su pogodovali ovom naglom rastu grafike, rastu koji se održao sve do danas i koji u ovom trenutku grafici daje mesto jednog od problemski najživljih područja aktuelne umetničke situacije. Pri tom, pojava tih novih težnji u savremenoj grafičkoj umetnosti nije posve potisla i onaj njen već klasični deo koji se temelji na nekim konstantnim oznakama ove discipline, tako da možemo konstatovati da današnje stanje u ovoj oblasti karakteriše uporedno prisustvo dveju osnovnih tendencija, dvaju različitih mentaliteta, od kojih prvi dalje razvija probleme svojstvene tradicionalnom pojmu grafike, dok drugi nastoji da taj pojam što je moguće više proširi, dajući mu niz novih i dosad nepoznatih osobina. Doista, apstrahujemo li mnoštvo formalnih i stilskih obrazaca u kojima se savremena grafika ispoljava, uočićemo dva osnovna načela pristupa koji se mogu uzeti kao zajednički nazivnici tih mnogobrojnih pojedinačnih doprinosa. Prvi je onaj što nastoji da ponovo afirmiše postojeće osobine grafičke umetnosti: to je strpljivo i osetljivo ispitivanje mogućnosti otiskivanja ploče koju ruca autora obrađuje ustrajno i sa osećanjem neke prisne vezanosti za svaki i najmanji detalj celine. Nastale iz naslaga tog produženog vremenskog trajanja, forme koje rađa ovakav način rada uvek nose u sebi nešto poetsko, sentimentalno i intimno: bilo da je reč o figurativnim prizorima ili o apstraktnim odnosima, značenje dela tesno je vezano uz subjektivno biće umetnika i postoji, pre svega, kao iskaz nekih njegovih introvertnih doživljajnih iskustava. Grafika ovog tipa retko se uključuje u recentna stilska strujanja trenutka u kome nastaje, ona najčešće živi kao jedan u sebi zatvoreni svet problema, a svoju posebnu šansu vidi u negovanju delikatnih, čisto grafičkih vrednosti koje gledalac mora da prati iz neposredne blizine, u što direktnijem kontaktu sa prirodom materijalizovanih površina i tekstura. Iako nužno zadovoljava preduslov umnoživosti jednog istog motiva, grafika ovog tipa ne teži velikim tiražima i danas sve češće postaje jedna vrsta „ponovljenog unikata“: iz toga ujedno i proizlazi karakter njene društvene funkcije koja se gotovo redovno iscrpljuje u mogućnosti muzejskog ili individualnog kolekcioniranja. Kao izraziti antipod ovom shvatanju ispoljila se tokom poslednje decenije jedna bitno drukčija solucija korišćenja grafičkog medijuma: nasuprot svakoj ekskluzivnosti javila se grafika izrazite ekstrovertiranosti, grafika koja se svesno i programski služi pogodnostima novih načina

jesus rafael soto: kinetička struktura, 1972.



andy warhol marilyn, 1967.



štampanja. Repertoar tema i oblika ove grafičke produkcije tesno je uslovljen pojavom mnogih savremenih pokreta, od pop-arta do optičke i minimalne umetnosti, a niz vodećih predstavnika ovih pravaca intenzivno se bavio grafikom koja često čini vrlo značajnu komponentu njihovog celokupnog delovanja. Jasno je da se pri ovakvom načinu rada više ne koriste znanja dostupna samo iskusnim grafičarima-specijalistima, koji sami rešavaju ili makar strogo nadziru sve etape izrade jednog konkretnog lista: naprotiv, manuelnu elaboraciju ploče zamenjuje sada mentalna i imaginativna postavka problema čiju tehničku elaboraciju sa zadatih predložaka s lakoćom i u velikim tiražima realizuju specijalizovani serigrafski ateljei. Zahvaljujući tim osobinama, ovaj tip grafike više ne računa na pojedinačnog ljubitelja već na masovnog korisnika, koji u njoj neće da gleda trajnu vrednost umetničkog predmeta nego samo privremenu, ali u svom trenutku i intenzivnu, vrednost jednog doista savremenog vizuelnog i znakovnog saopštenja. Iako se grafika ovog karaktera još uvek eksponira kao objekt galerijskog načina prezentacije, može se sa mnogo verovatnosti pretpostaviti da će ona u dogledno vreme prerasti te dimenzije i da će se, zahvaljujući daljim usavršavanjima tehnike štampanja, pretopiti u jednu vrstu integralnog plastičnog dekora naših svakodnevnih životnih ambijenata.

Uočavajući to pojačano interesovanje za problematiku savremene grafike, organizatori venecijanskog Bijenala pripremili su u kratkom vremenskom rasponu dve grafičke smotre međunarodnog karaktera: tako je, najpre, tokom septembra i oktobra 1971. godine, bila priredena izložba *Aspetti evropske grafike (Aspetti della grafica europea)*, a zatim, u sastavu XXXVI bijenala, tokom jula i oktobra 1972. i izložba *Grafika danas (Grafica d'oggi)*. U koncepcijskom pogledu ova poslednja izložba zasnivala se na istim onim slabostima koje već odavno karakterišu ovu tradicionalnu kulturnu instituciju: veliki broj zemalja delegirao je po vlastitom izboru listu svojih predstavnika vodeći, pri tom, više računa o nekim internim nego o načelnim problemskim interesima, a rezultat takvog načina selekcije nužno je uslovio izrazitu heterogenost sastava izložbe koja je, uz veliki broj posve nevažnih dela, sadržavala i niz predloga na osnovu kojih se ipak mogu izvući određeni zaključci korisni za dijagnozu stvarnog stanja na ovom umetničkom području. Sledeći onaj opšti polaritet idejnih kretanja koje smo ukratko zacrtali u uvodu ovog prikaza, možemo, na jednoj strani, izdvojiti one umetnike koji nastavljaju sa razradom klasičnog pojma grafike i koji u tom opsegu ostvaruju domete priznatog kvaliteta (Mirò, Masson, Lam, Hartung, Alechinsky, Allan Davie, Pasmore, Tappes, Chillida, Messagier, Santomaso, Pol Bury, Wunderlich), kao i one koji unutar tog područja nastoje da ostvare nove mogućnosti pristupa (Berni, Krasno, Fossier, Debenjak, Čelić, Luginbuehl, Strazza, Bompadre, Schmid, Tillyer, Reatz). Na suprotnoj poziciji nalaze se umetnici čije delo čini integralni deo nekih temeljnih stilskih i jezičkih celina protekle decenije: bez obzira na znatne razlike u njihovim međusobnim morfološkim stanovištima, svi oni teže izmenjenom statusu grafičkog lista kojeg više ne shvataju kao umetnički objekt privilegisanog karaktera, već kao medijum prilagođen što je moguće široj difuziji njihovih ideja u postojeći društveni i kulturni kontekst. To je, u stvari, ona jedina zajednička platforma koja povezuje inače tako različite načine mišljenja kao što su, na jednoj strani, ona koja polaze od iskustava konstruktivne i optičke umetnosti (u rasponu od pionira, kao što su Albers, Soto i Vasarely, pa niza predstavnika srednje i mlađe generacije, kao što su Le Parc, Demarco, Nachi, Picelj, Piene, Oehm, Dobrović, Giuli, Bonies, Sutej, Baier,



