

Povodom petog Ljubljanskog bijenala grafike 1963. Matko Meštrović je dao sledeću principijelnu opasku koja i do danas ostaje tačna u svojim osnovnim postavkama: »Primarna svrha ljubljanske međunarodne izložbe grafike bila je: učiniti kulturni napor koji će omogućiti da se naša umjetnička aktivnost uklopi u međunarodna zbivanja na polju grafike, te da se i u nas stvori pozornica i platforma na kojoj će se ta zbivanja ne samo pratiti, nego time i dešavati. U tom je smislu ljubljanski bijenale grafike od samog osnutka imao značajnu i vrlo korisnu ulogu, animirajući umjetničke snage u zemlji«; i dalje »No, nastojeći pokazati sve što se radi na području grafike u najrazličitijim kulturnim sredinama, gdje umjetnost ima najrazličitije uvjete opstanka, kao i različiti društveni korjen i zadatke, ljubljanski je bijenale gomilao materijal koji je pružao kvantitativne, neobrađene neklasificirane podatke. Gubio je sve više mogućnost jedne posebne inicijative koja bi postepeno mogla utvrđivati i prikazivati samu bitnu problematiku umjetnosti i njene razložnosti danas. Drugim riječima, umjesto da jednostavno prati i registrira aktuelnu produkciju, bilo bi daleko poželjnije da je bijenale pokušao rasvijeliti njene puteve i razloge« (Od pojedinačnog općem, Zagreb 1967. strana 111). Doista, u ovoj Meštrovićevoj dijagnozi jasno su uočene osnovne pozitivne i negativne karakteristike ljubljanske međunarodne izložbe grafike. Jer, s jedne strane, nema sumnje da je tokom svoga skoro dvadesetogodišnjeg postojanja ova izložba stvarno predstavljala jedan od onih retkih punktova preko kojega je umetnost naše sredine uspevala kroz duže vreme održavati direktne kontakte sa tekućim internacionalnim gibanjima, osiguravajući učešće niza značajnih pojedinaca koji danas deluju na terenu grafike i okupljajući oko sebe mnoštvo faktora koji to delovanje podržavaju i prate. Ljubljanski bijenale je, takođe, poslužio i kao vrlo pogodni most prenošenja naših dometa i rezultata na području grafike u šire relacije savremene umetničke produkcije, pružajući jugoslovenskim autorima čestu mogućnost odmeravanja vlastitih snaga i stimulirajući ih na stalni napor usavršavanja svog izražajnog i tehničkog nivoa. No, s druge strane, ispunjavajući ove važne zadatke, Ljubljanski bijenale nije uspio prevazići niz konceptijskih i organizacionih protivrečnosti sa kojima se izložbe ovakvog karaktera inače stalno susreću. On je, naime, od samog početka do danas bio zamišljen kao masovna panoramska smotra nacionalnih paviljona, ponavljajući, u stvari, shemu koju su pre njega već praktikovale gotovo sve tradicionalne bijenalne institucije poput onih u Veneciji, Sao Paulu i Tokiju. Pri tome su kvantitativni pokazatelji učešća što većeg broja zemalja i prisutnost zvučnih i poznatih imena bili organizatorima mnogo važniji od napora kritičkog i problemskog sagledavanja i analiziranja samih suštinskih kretanja na području današnje grafičke produkcije. Osim toga, organizatori Ljubljanskog bijenala spremno su prihvatili sve one već uhodane mehanizme koji su tokom poslednjih decenija sigurno funkcionirali na međunarodnom umetničkom tržištu, obimno koristeći proceduru premija i nagrada, što su najčešće bile dodeljivane mnogim poznatim i već prethodno afirmiranim ličnostima savremene umetnosti, kao što su, na primer, Joan Mirò, Hans Hartung, Pierre Soulages, Giuseppe Capogrossi, Victor Vasarely, Antoni Tapies, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Emilio Vedova, Frank Stella i drugi. Nije, usto, izostala ni težnja otvorenog favoriziranja domaćih slovenačkih izlagača i to ne samo na račun inostranih autora, već i na račun umetnika iz ostalih jugoslovenskih centra, tako da se nameće utisak da je prvenstvena funkcija Bijenala bila u tome da se stvori jedna pogodna međunarodna platforma za forsiranu afirmaciju tzv. »ljubljanske grafičke škole«. Da organizatorima Ljubljanskog bijenala nije ni bilo stalo da ovu izložbu osveže novim idejama koje donose izmenjeni zahtevi vremena najbolje pokazuje slučaj ovogodišnje

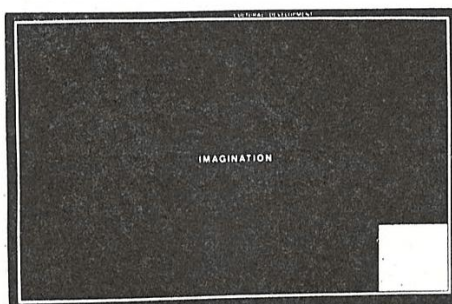
## IX MEĐUNARODNA IZLOŽBA GRAFIKE

Ljubljana, moderna galerija,  
31. VIII 1971.



giuseppe capogrossi površina XII, 1958.  
(litografija u boji)

antonio dias imaginacija, 1971. (serigrafija u boji)



smotre, koja se zasnivala na posve identičnim konceptijskim temeljima kao i prva, održana još 1955. godine. I dok su, na primer, poslednji venecijanski bijenale ili pariski bijenale mladih makar pokušali osavremeniti svoju organizacionu strukturu nekim novim zahtevima (kao što su tematsko diferenciranje osnovnih problemskih istraživanja, ukidanje nagrada i napuštanje sistema izlaganja po nacionalnim sekcijama), Ljubljanski grafički bijenale ostao je dosledan svojim već rutinskim radnim programima, što u današnjoj osetljivoj i aktivnoj duhovnoj klimi deluje već posve preživelo i promašeno. Ovo nam može pasti tim teže s obzirom da su inicijative za jednim stvarno slobodnim i demokratskim funkcioniranjem umetničkih priredbi potekle iz sredina u kojima su tržišni interesi na umetničkom području još uvek veoma moćni, dok se kod nas, gde takovi interesi u pravom smislu reči nikada nisu ni postojali, i nadalje nastavlja sa praksom koja samu umetničku problematiku shvata pre kao sredstvo nego kao cilj vlastitog društvenog i kulturnog delovanja.

Iako od strane samih organizatora Ljubljanskog bijenala nisu bili izvršeni nikakvi posebni kritički zahvati koji bi unutar amorfne i heterogene sastava izložbe pokušali ukazati na neka generalna problemska kretanja savremene grafike, moguće je ipak direktnim naporom čitanja značenja izloženih dela doći do izvesnih zaključaka koji, makar u relativnim dimenzijama, govore o trenutnoj situaciji na ovom važnom umetničkom području. Nameće se utisak da je na terenu savremene grafike nastupio period rezimiranja mnogobrojnih iskustava koje su doneli različiti plastički jezici poslednje decenije: ne postoji danas, naime, samo jedan aktuelni pravac koji bi se u ovom momentu javljao kao potpuno novi jezički fenomen, već, naprotiv, čini se kao da već poznata otkrića ulaze u fazu daljih kvantitativnih razrada koje više označavaju proširenje nego produblivanje osnovne izražajne tematike. Novi geometrizam i umetnost društvene reportaže, ta dva dominantna plastička toka 60-tih godina, još uvek snažno obeležavaju repertoar formi i predstava najvećeg broja problemski aktivnih eksponata ljubljanske grafičke izložbe: jasno je, međutim, da u ovom trenutku ni jedno od ovih usmerenja nema više karakter stvarne inovacije, već, pre toga, karakter pojačanog širenja onih pozicija koje su otkrili i učvrstili pojedini značajni protagonisti posleratne umetnosti. Tako je na području novog geometrizma, pored prisustva pionira kao što su Agam i Vasarely, primetan široki raspon koji ide od čiste optičke apstrakcije nekadašnjih pripadnika pokreta Novih tendencija (Le Parc, Morellet, Cruz Diez, Alviani, Biasi, Picelj), da bi se preko ideje »novog ornamenta« (Stella, Luc Piere, H. Kiyooka, Damjan, Knifer, Morrison, Bak) i sažetog vizuelnog signala (Carmi, Claisse, Leppien, Urbasek), došlo do zamisli geometriziranog prostornog iluzionizma, čestog u delima japanskih umetnika (Sugai, Miyamoto, Okuya, Amano, a pored njih G. Smith i Y. Kracht), te, najzad, do postavke grafike-objekta kod naših autora Šuteja i Lj. Šibenika. Na drugoj strani, među umetnicima koji ostaju verni tumačenju predmetne realnosti uočljiva je vrlo izražena težnja da se medij fotografije iskoristi kao motiv, ili čak kao gotovi predložak ikonografske strukture grafičkog lista. Ova teza u biti nije nova i već je bila mnogo ranije poznata iz iskustava Rauschenberga, Warhola i evropskih Meca-artista Bertinija i Rotelle, dok u ovom trenutku čini se da koincidira sa jednom strujom »hiperrealizma« koji je, kao danas aktuelna tendencija, bio široko zastupljen na poslednjem Bijenalu mladih u Parizu. U slučaju ovog izražajnog jezika radi se o objektivnim i anonimnim predstavama predmeta, predela ili figura čije se osobine registriraju u krajnje preciznoj opisnoj karakterizaciji, dok se u disciplini grafike, ova koncepcija zasniva na serigrafskom prenošenju foto-snimaka u funkciju i dimenzije standardnog grafičkog lista. Pri to-

me, ovaj postupak može biti vođen različitim idejnim i plastičkim motivacijama: jednom se intencije umetnika svode na dokumentarni tretman prikazivanja ambijenta i likova savremenog života (Kimura, Isohe, Noda, Yoshida, Kadishman, Winner, Trosche, Richards, Colverson, Weege i dr.), dok je, drugi put, u nizu primera ovaj način rada iskorišten u cilju kritičkog i pamfletskog razotkrivanja nekih tekućih pitanja današnje društvene i političke realnosti (Segui, Maddock, Irizarry, Rabascal, Forsberg, Hannemann).

Razumljivo je da pored ove dve osnovne i jasno izražene teze postoji u sastavu Ljubljanskog bijenala još čitav niz individualnih pozicija koje u jednom opštem kritičkom pregledu nije moguće mimoći. To su, s jedne strane, oni istaknuti pojedinci koji predstavljaju važne karike u razvojnim tokovima posleratne umetnosti i koji se grafikom uglavnom bave samo kao nadopunom svog slikarskog ili skulptorskog rada (Mirò, Moore, Hartung, Vedova, Tapiés, Saura, Chillida, Pasmore, Dorazio, Piene, Rauschenberg, Lichtenstein), dok s druge strane, to su bili majstori klasičnih grafičkih postupaka (Friedlaender, Hamaguchi, Debenjak, Luginbühl, Piza, John i dr.). Ni jedni ni drugi ne izlaze, međutim, izvan svojih poznatih i već davno formuliranih shvatanja, figurirajući danas, u stvari, samo kao platforma na kojima izložbe ovakvog karaktera zasnivaju prestiž svog društvenog i kulturnog statusa. Nasuprot njima, kao živa i aktivna problemska komponenta unutar opšte fizionomije ovogodišnjeg Ljubljanskog bijenala, stajala su retka dela nekih od pionira konceptualne umetnosti (kao što su Robert Morris, Sol Le Witt i Antonio Dias), bez obzira što u grafičkoj redukciji njihove zamisli ne postižu puni stepen svoje stvarne idejne efikasnosti. Potpuno usamljena nalazila se u kontekstu izložbe kompjuterska grafika Edvarda Zajeca, koji izlaze u italijanskoj sekciji i čije smo rezultate imali prilike upoznati na IV jugoslovenskom trijenalu u Beogradu 1970. godine.

Četvorica dobitnika nagrada na prošlom ljubljanskom bijenalu imala su ove godine pravo samostalno retrospektivnog nastupa: bili su to Giuseppe Capogrossi, Janez Bernik, Jirži Anderle i Lourdes Castro. Capogrossijeva grafika, nastale u periodu 1953-70. i izvedene pretežno u litografiji, a znatno ređe u serigrafiji i reljefnoj štampi, zasnivaju se, kao i njegovo slikarstvo, na razradi ideje prostornog kretanja jednog standardiziranog znaka, čiji sastavi u kadru plohe nikada nemaju jednu čvrstu kompozicionu određenost, već su, naprotiv, dati kao fragmenti jednog kontinuiranog i nezavršenog širenja. Pri tome, Capogrossijev tip znaka nije redukcija nekog predmetnog ili figuralnog motiva nego jedna vrsta samostalnog ideograma koji se sa podjednakim udelom temelji na čistim vizuelnim zakonitostima kao i na jednom unutarnjem atehetipskom sadržaju. Brojnost varijanti koje je Capogrossi izveo iz svog osnovnog formativnog principa otkriva retku fleksibilnost plastičnog mišljenja unutar koordinata jedne zadane i limitirane tematike. Bernikova samostalna izložba obuhvatila je vremenski raspon od poslednjih deset godina, a u motivskom smislu kretala se od serije *Zapisa*, preko predmetnih predstava *Jabuka* i *Prestola*, do novih grafika, u kojima se on koristi ikonografijom objektivnih prizora foto-snimaka. Eklektička priroda ovog umetnika lako se prilagođavala recentnim zahtevima umetničkog tržišta, zasnivajući domet svoje umetnosti, pre svega, na naglašavanju perfekcije same izvođačke tehnike. Rezultati čehoslovačkog grafičara Anderlea otkrivaju napor da se preciznošću tradicionalnog zanatskog postupka u bakropisu kompenziraju tematska ograničenja jednog u osnovi retardiranog nadrealizma. Nasuprot njemu, portugalska umetnica Lourdes Castro, koja, inače, živi u Parizu, pokazuje potpunu otvorenost ka nizu novih prosedea: svoje motive, koji pripadaju jeziku »siluetističke figuracije« otiskuje u tehnici serigrafije na tkanini, pleksigasu i rodoidu, prevazilazeći u pojedinim slučajevima plošnost klasičnog grafičkog lista i dolazeći ta-

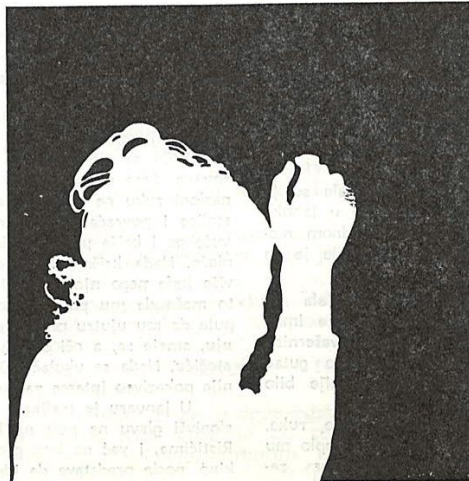


holger hannemann demonstracija, 1970.  
(serigrafija u boji)



frank stella line up, 1970. (serigrafija u boji)

lourdes castro senka, 1970.  
(serigrafija u boji na rodoidu)



ko na prag trodimenzionalnih rešenja, u kojima grafičko delo počinje da poprma pojedine karakteristike objekta.

Materijal poslednjeg Ljubljanskog bijenala, sagledan u generalnim linijama i neovisno od pojedinih individualnih odstupanja, otkriva u sebi simptome nekih važnih promena u karakteru izražajnih mogućnosti savremenih grafičkih tehnika. I dok je nekoliko prethodnih izložbi proteklo u znaku ravnopravnih konfrontacija između tradicionalnih zanatskih načina otiskivanja i novih industrijskih postupaka štampanja, ovogodišnji bijenale potvrđuje punu kvalitativnu i kvantitativnu dominaciju ovog poslednjeg radnog pristupa. Primetno je, naime, da serigrafija u boji postaje danas najraširenija grafička tehnika, a njena sposobnost lakog umnožavanja u tiražima velikih serija u potpunosti odgovara izmenjenom društvenom statusu grafike kao one umetničke discipline koja u našem vremenu poseduje i najveće perspektive opšte socijalizacije. Prateći, dakle, onaj temeljni tok savremenih civilizacijskih kretanja, grafika je, više od ostalih likovnih rodova, u sebi reflektirala onu bitnu promenu instrumentalnih medija, promenu koja ide od prevladavanja manuelnih ka usvajanju novih tehnoloških modusa produkcije umetničkih objekata. Karakteristično je i to da ovu promenu u podjednako meri podstiču i prihvataju umetnici koji se izražavaju jezikom čistih optičkih i konstruktivnih struktura, kao i umetnici koji se izražavaju jezikom reportažnog tumačenja prizora i predmeta realnosti. I kod jednih i kod drugih zajednička je težnja ka pojednostavljenju i svesnoj depersonalizaciji komunikativnih termina: za njih grafičko delo nije više refleks subjektivnog stanja svesti već prenosnik jedne što objektivnije celine znakova i predstava čija će olakšana čitljivost biti u stanju da probije barijeru nekomunikativnosti i uspostavi odnos mogućeg saučesništva između autora i gledaoca. Krećući se dalje u tom pravcu, grafika će, verovatno, sve manje posedovati attribute jedne posebne umetničke discipline, a sve će više postajati medij direktnog vizuelnog saopštavanja: ona se, naime, neće više raditi za izložbe i kolekcionare, već će se, u prvom redu, proizvoditi za potrebe života i za prostore namjenjene svakodnevnom postojanju. Međutim, upravo u ovom trenutku kada prisustvujemo konačnom zalašku njenih tradicionalnih oznaka i kada sve jasnije naslućujemo tu njenu novu društvenu situaciju, javlja se jedna ozbiljna dilema koja počinje dovoditi u sumnju te izmenjene dimenzije njene egzistencije: da li, naime, put kojim grafika danas kreće znači ujedno i cenu što je ona plaća opštem položaju kulture u kontekstu savremenog potrošačkog društva koje prebrzo asimiliza sve duhovne vrednosti i koje ih nezaobilazno svodi na razinu što jednostavnijeg i što rapidnijeg komercijaliziranja? Da li ovaj put demokratizacije savremene grafike ima kao svoje naličje proces njenog integriranja u one osnovne pokretačke snage koje danas determiniraju alijeniранu suštinu savremenog sveta? Na ova pitanja teško je dati nedvosmislene odgovore: jedino što sa sigurnošću možemo utvrditi jeste da se današnja grafika, kao uostalom i umetnost u celini, nalazi u stadiju temeljitog preispitivanja svojih dosadašnjih funkcija i otkrivanja svojih budućih mogućnosti.