

LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS 128 2024

LIKOVNE BESEDE

zima / winter 2024

128

revija za likovno umetnost / ARTWORDS



Adriana Maraž, *ni naslova (Suryata) / untitled (Suryata)*, 1978, barvna jedkanica / colour etching, 76 × 57 cm, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive: MGLC



Zimsko, 128. številko *Likovnih besed* zaznamujeta dva tematska sklopa. S prvim, posvečenim Adriani Maraž, zaokrožamo letošnji cikel besedil povezanih z grafiko kot tehniko in umetniško prakso. Tematski blok je pripravila profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani dr. Nadja Zgonik s študenti in asistentom Admirjem Ganičem. Sledijo interpretacije avtorskih razstav, Bertokove, Stropnikove in Weinbergerjeve, za vsakega od njih bi lahko rekli, da je ustvaril prepoznaven, tesen spoj tematike in njene upodobitve. Zapis Miklavža Komelja ob razstavi Gorana Bertoka *Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči* nas popelje v poglobljen in zgodovinsko utemeljen razmislek o temi, ki je v naši družbi pogosto odrinjena iz pogleda, Bertok pa se je v svojih delih, ki jih je predstavil v Galeriji sodobne umetnosti v Celju, loteva zadnji dve desetletji. Maja Kač razvzroča kompleksno-preprosta dela Mladena Stropnika, ki na vedno svež način združujejo semiotične plasti, material in življenje, vsakdanje in konceptualno, na razstavi *adijo pecivo* v Mestni galeriji v Ljubljani. Petja Grafenauer ob razstavi *Froula Park* Uroša Weinbergerja osvetli konstruiranost njegovih odslikanih podob in opozori na Galerijo Bažato kot pomembno prizorišče za sodobno slikarstvo. O razstavi *DDR Frau (Nemi klici)* iz iste galerije piše Katarina Snoj v rubriki Mlada kritičarka, in sicer o podobah ženske v delih Ane Sluga. V rubriki Mladi umetnik Maša Žekš, urednica spletne platforme *Koridor – križišča umetnosti*, na katero smo opozorili z objavami v zadnjih dveh številkah, predstavi hibridne fotografske instalacije Tima Topića. Dnevniške strani prekriva *Goretekst*, likovno-literarni prispevek tandema Matej Stupica & Andrej Tomažin. Lilijana Štepančič predstavi performans Lele B. Njatin, posvečen eksploziji v kemični tovarni v Kočevju. V besedilu *Horror Patriae* pa postavi v središče politično dimenzijo institucije festivala *Štajerska jesen* v Gradcu, ki se je letos posvečala temi domovine kot groze. Politično zapletena je tudi tema restitucij zahodnih muzejev, pokradene artefakte iz časov kolonializmov je treba vrniti v države izvora, čeprav obstaja možnost, da bodo tam deležni premalo skrbi in bi lahko izginili, v izobraževalne namene pa jih lahko nadomestimo s kopijami, modeli in informacijami. Ali pač gre za dediščino človeštva in ne posameznih plemenskih oz. domovinskih skupnosti? Knjigo *Brutalni muzeji* Dana Hicksa, ki je izšla tudi v slovenskem prevodu, kritično recenzira in kontekstualizira Sebastian Korenič Tratnik. Drugi tematski sklop, *Novi mediji v umetnosti in kulturi*, sestavljajo članek Eszter M. Polonyi, ki se zavzema za medijsko arheologijo, prispevek Maje Murnik o spoju telesa, percepcije in tehnologije, besedilo Janeza Strehovca, ki kartira področje med aktualnimi izzivi v antropocenu, ter prikaz varovanja osebnih podatkov v svetu razumljenem kot infosfera Aleša Vaupotiča. S tematskim sklopom se povezuje esej Petra Tomaža Dobrile o tehnološkem napredku in okoljskem propadu ter vlogi umetnosti v tem vozu. Tatjana Pregl Kobe se ob *15. slovenskem bienalu ilustracije*, ki ga organizira ZDSLU v sodelovanju s Cankarjevim domom, pokloni prejemniku nagrade Hinka Smrekarja za življenjsko delo prof. Tomažu Kržišniku. V sekciji društev slovenskih likovnih umetnikov spoznamo tekočo razstavno produkcijo in prejemnike nagrade Ivane Kobilca.

Narvika Bovcon



ZDSLU

Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov
The Slovenian Association of Fine Arts Societies

ISSN 0352-7263

Izdajatelj / Publisher: Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov / Association of the Slovenian Fine Artists Societies; **Zanjo / Represented by:** mag. Zoran Poznič

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: dr. Narvika Bovcon

Pomočnica glavne in odgovorne urednice / Editor-in-Chief Assistant: mag. Mojca Zlokarnik

Uredniški odbor / Editorial Board: dr. Uršula Berlot Pompe, dr. Elke Krasny, dr. Mojca Puncer, dr. Jurij Selan, dr. Aleš Vaupotič, mag. Mojca Zlokarnik

Časopisni svet / Newspaper Committee: dr. Simona Erjavec (predsednica / president), Robert Lozar, mag. Zoran Poznič, dr. Jurij Selan, dr. Aleš Vaupotič

Oblikovna zasnova revije / Graphic Design: Ciril Horjak

Oblikovanje ovitka / Cover Design: mag. Mojca Zlokarnik

Lektoriranje / Proofreading: Tadeja Šergan

Angleški prevod / English Translation: mag. Arven Šakti Kralj

Angleška lektura / English Proofreading: mag. Arven Šakti Kralj

Prelom / Layout: Leon Beton; **Tisk / Print:** Tiskarna Schwarz; **Naklada / Circulation:** 380 izvodov / copies

Naslov uredništva / Address of the Editorial Office: LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS, ZDSLU, Komenskega 8, 1000 Ljubljana, Slovenija

Tel.: +386(0)1 433 04 64, Fax: +386(0)1 434 94 62; e-mail: likovne.besede@zveza-dslu.si, <http://likovnebesede.org/>, <http://www.facebook.com/likovne.besedeartwords>

poslovni račun 02222-0253786586, sklic na št. računa oz. položnice ID številka za DDV: SI 235 55 858

Uradne ure uredništva so vsak torek od 16.00 do 18.00. / The Editorial Office is open every Tuesday between 4 pm and 6 pm.

Naročnine na revijo in naročanje preteklih izdaj sprejemamo na naslovu uredništva ali po elektronski pošti. / To subscribe or order back issues please contact us at the office or via e-mail.

Revija izhaja s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije / The magazine is published with the support of the Slovenian Book Agency.

Stališča, zapisana v člankih, niso nujno tudi stališča uredništva revije. / The views expressed in the articles are not necessarily the views of the journal's editors.

TATJANA PREGL KOBE **Popolnost v drugačnosti / Perfection in Originality | 4**

Adriana Maraž – njena sled / Adriana Maraž – Her Trace

ADMIR GANIĆ, NADJA ZGONIK **Invencija in eksperiment v grafičnem ustvarjanju Adriane Maraž. Poskus rekonstrukcije postopkov priprave matrice in tiskanja / Invention and Experiment in the Printmaking of Adriana Maraž. An Attempt to Reconstruct the Processes of Matrix Preparation and Printing | 11**

NINA MUNIH, PATRICIJA PIRC **Obrotni perfekcionizem in subverzivna raba tehnike / Craft Perfectionism and the Subversive Use of Technique | 15**

LUČKA ŽNIDARŠIČ **Adriana Maraž – invencije simbolnega jezika in osebna mitologija / Inventions of a Symbolic Language and Personal Mythology | 16**

DAVID MILOSAVLJEVIĆ **Analiza feminističnih stališč Adriane Maraž / An Analysis of Adriana Maraž's Feminist Perspectives | 18**

MANUEL BRAJNIK, FILIP ČOP, KLAVDIJA KOŠIR, JAN LAVRIČ **Analiza pojavljanja Adriane Maraž na ljubljanskih grafičnih bienalih / An Analysis of Adriana Maraž's Presence at the Ljubljana Biennale of Graphic Arts | 19**

MATEJ STUPICA & ANDREJ TOMAŽIN	Goretekst / Gore-Text 22
PETJA GRAFENAUER	Kritika razstave Uroša Weinbergerja Froula Park v Galeriji Bažato / <i>A Critique of Uroš Weinberger's Exhibition Froula Park at Bažato Gallery 24</i>
FERNANDO PESSOA	Vidna skrivnost / Visible Secret 26
MIKLAVŽ KOMELJ	O očeh in smrti / About Eyes and Death 27
MAJA KAČ	Magičnost enostavnega: izkušnja umetnosti Mladena Stropnika / <i>The Magic of Simplicity: Experiencing the Art of Mladen Stropnik 31</i>
KATARINA SNOJ	DDR Frau (Nemi klici) / <i>DDR Frau (Wireless Calls) 35</i>
LILIJANA STEPANČIČ	Horror Patriae 37
SEBASTIAN KORENIČ TRATNIK	O kulturni restituciji univerzalnih muzejev. Primer beninskih bronov / <i>On the Cultural Restitution of Universal Museums.</i> <i>The Case of Benin Bronzes 42</i>
MAŠA ŽEKŠ, TIM TOPIČ	Spominska vozlišča / Memorial Nodes 49
PETER TOMAŽ DOBRILA	Umetnost naravne inteligence / The Art of Natural Intelligence 52
LILIJANA STEPANČIČ	Oprano v ognju in drugi povezani dogodki Lele B. Njatin / <i>Washed in Fire and Other Related Events by Lela B. Njatin 58</i>
ALOJZ KONEC	Dai Ly skice / Dai Ly Sketches 61
	Razstave društev slovenskih likovnih umetnikov / <i>Exhibitions of the Slovenian Fine Artists Societies 65</i>
	 Novi mediji v umetnosti in kulturi / <i>New Media in Art and Culture</i>
ESZTER M POLONYI	Stárost kot prihodnost novih medijev: Laboratorij za medijsko arheologijo / Old as the Future of New Media: The Media Archaeology Lab 78
MAJA MURNIK	Utelešena tehnologija / <i>Embodied Technology 83</i>
JANEZ STREHOVEC	Novomedijska umetnost – uvod v njeno razumevanje / <i>New Media Art – An Introduction to Its Understanding 85</i>
ALEŠ VAUPOTIČ	Osební podatki v zakonodaji in etiki novomedijske kulture / <i>Personal Data in the Law and Ethics of New Media Culture 87</i>

Tatjana Pregl Kobe

Popolnost v drugačnosti

Perfection in Originality

Tomaž Kržišnik – ob nagradi Hinka Smrekarja za življenjsko delo in pregledni razstavi njegovih del na 15. bienalu slovenske ilustracije v Galeriji Cankarjevega doma v Ljubljani

Slovenski ilustrator, slikar, grafik in oblikovalec Tomaž Kržišnik (1943–2023)¹ je leta 1968 na varšavski akademiji za likovno umetnost magistriral iz knjižne ilustracije. Sodel je v generacijo, ki se je pionirsko šolala na različnih akademijah v Evropi in vpeljala različnost tudi pri ilustriranju. Poleg te veje likovne umetnosti je bil dejaven še v grafiki in slikanju. Po končanem študiju na Poljskem – varšavska akademija je razvijala kompleksno likovno ustvarjalnost ter ni priznavala ostre meje med uporabno in čisto umetnostjo – in vrnitvi v Ljubljano je na področju vizualnih sporočil naredil premike, ki so ključno zaznamovali nadaljnji razvoj tega področja. Bil je prvi, ki je slovensko grafično oblikovanje obogatil z izkušnjo znamenite poljske šole plakata. Pod začetnim vplivom na tujem pridobljenega znanja in z izrazito avtorskim pristopom je v polje vizualnih sporočil vnesel slikovito, razgibano in lirčno vizualno izraznost, ki je bila osnovana na risbi in barvi. To je najprej uresničil na plakatih in v knjižnem oblikovanju, tako pesniških zbirk kot tudi avtorsko samosvoje zasnovanih slikanic za otroke, mladino in odrasle.

Kržišnik je bil vsestranski likovni ustvarjalec, v vsa vizualna področja svojega ustvarjanja je prenašal delce iz življenja. Nikoli ni bil zadovoljen z že doseženim ciljem, vedno se je usmerjal k novim izzivom, iskal nove vizualne rešitve in vselej nove projekte. Inovativne so tako njegove ilustracije, risbe, lutke in scenografije kot vizualni znaki in plakati,

prostorske postavitve ter izdelki iz stekla in keramike. V Sloveniji se je uveljavil s svojo izjemno, večplastno in vedno prepoznavno avtorsko risbo ter s pretehtanimi, barvitimi grafikami in ilustracijami. Bil je prvi, ki je združeval svoje risane ali slikane podobe s tipografskimi elementi v vsebinsko bogata, prepričljiva in unikatna vidna sporočila, knjižne objekte in ilustracije.

Za magistrsko delo na varšavski akademiji je leta 1971 ustvaril sedem izvirnih grafik k slovenski ljudski pravljici *Zlata ptica*. Že ob tej prvi bibliofilsko zasnovani grafični mapi² v sitotisku pri nas, ki je že takoj na začetku umetnikove poti drhtela od popolnosti, je postal eden najbolj individualnih, drznih in stilno prepoznavnih umetnikov, ki se je trajno zapisal v zgodovino slovenske umetnosti.

Imel je jasno izhodišče, da ustvarjanje knjige zahteva od ilustratorja in od oblikovalca celostno zamisel in dosledno vrhunsko tiskarsko rešitev. Odgovornost za oblikovanje je delil z Matjažem Vipotnikom, enim naših najpomembnejših grafičnih oblikovalcev, ki je poskrbel predvsem za tipografski del grafične mape, tisk pa je zaupal Apoloniu Zvestu, ki je prav v tem času prevzel tudi poučevanje grafike na Akademiji likovnih umetnosti Univerze v Ljubljani. Besedilo, ki spremlja ilustracije na tanjšem sivem papirju, je minimalistično zasnovano, tik ob njem so na vsakem listu le izstopajoče velike številke. Oblikovana sta tudi notranji naslovni list in zadnja stran s kolofonom. Mapa je klasična lepenka z natisnjeno naslovnico.

Različic motiva zlate ptice je veliko, ker se je pravljico o njej pripovedovalo v različnih krajih po Sloveniji ter v različnih časovnih obdobjih, a čeprav literarni lik zlate ptice, ki čudovito poje in ima njeno perje čudežno moč, označuje zlata barva, se Kržišnik zanjo ni odločil. Na vseh njegovih sedmih podobah prevladujejo intenzivne žive barve, predvsem rdeča, zelena in modra, druge delujejo kot znakovni poudarki določenega motiva, simbola. Motiv, ki si ga je Kržišnik med študijem na Poljskem izbral, asociira na izbiro motivov slovenskih umetnikov, ki so v začetku prejšnjega stoletja delovali na Dunaju kot člani takrat ustanovljenega umetnostnega kluba Vesna pod vplivom dunajske secesije ter zgledov čeških in poljskih umetnikov. Čeprav niso dolgo delovali skupaj, je vesnanstvo postala stilna oznaka in

¹ Rojen je bil 9. februarja 1943 v Žireh. Po zaključeni Srednji šoli za oblikovanje leta 1962 se je vpisal na Višjo pedagoško šolo v Ljubljani in leta 1964 na Akademijo za likovno umetnost v Varšavi, kjer je leta 1968 pridobil naziv magistra knjižne ilustracije. Po vrnitvi v Ljubljano je med letoma 1973 in 1976 poučeval grafično oblikovanje na Srednji šoli za oblikovanje, nato pa pridobil status svobodnega umetnika. Med letoma 1988 in 2008 je predaval in vodil seminar na Oddelku za vizualne komunikacije na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, od 2002 kot redni profesor. Leta 1975 je prejel nagrado Prešernovega sklada za likovno podobo predstavitve *Zlata ptica*. Skupaj z Andrejem Kemrom in Miljenkom Liculom je leta 1989 prejel Plečnikovo nagrado za grad Tabor v Laškem. Nagrade, ki jih je prejel za knjižne ilustracije: 1972 – Knjižni sejem, Beograd, 1974 – zlato pero, Beograd, 1975 – BIO, Ljubljana, 1980 – Knjižni sejem, Beograd, 1980 – Knjižni sejem, Ljubljana, 1983 – Knjižni sejem, Beograd. Ob njegovi retrospektivni razstavi v Mestni galeriji Ljubljana leta 1994 je izšla monografija z besedilom umetnostnega zgodovinarja dr. Staneta Bernika. Bil je tudi dobitnik Groharjeve nagrade in častni meščan v Žireh. Svojo umetniško širino in ljubezen do domačega kraja je izkazal tudi z odločitvijo, da na travniku za svojo hišo – ateljejem v Žireh zasadi botanični vrt. To odločitev je omogočilo dejstvo, da je bila mama njegove žene Maje Jute Krulc (1913–2015), priznana slovenska vrtna arhitektka. V ustvarjalnem sožitju vseh treh je že od leta 1977 nastajal Kržišnikov vrt, ki je pomemben prispevek k biotsko in likovno raznovrstni podobi mesta Žiri. V tem vrtu je tudi njegovo poslednje počivališče. Umrl je 22. maja 2023 v Žireh.

² Grafična mapa: *Sedem izvirnih grafik k slovenski ljudski pravljici Zlata ptica*. Ilustrator: Tomaž Kržišnik. Knjigotisk: Gorenjski tisk, Kranj. Tipografski prelom: Matjaž Vipotnik. Založila Mladinska knjiga, 1971. Naklada: 1100 izvodov.



Tomaž Kržišnik, *Sedem izvirnih grafik k slovenski ljudski pravljici Zlata ptica / Seven original graphic prints for the Slovenian folk tale The Golden Bird*, 1971, naslovna podoba grafične mape / cover image for the graphic portfolio, Mladinska knjiga, foto / photo: Klemen Smrtnik



Tomaž Kržišnik, *Obraz / Face (Ivan Minatti)*, 1972, zbirka pesmi / poetry collection, Partizanska knjiga, foto / photo: Klemen Smrtnik

sinonim za umetnost, temelječo na motiviki in občutju ljudskega izročila. Sočasni secesijski slog je posebno pozornost posvečal tako videzu knjige kot posameznim ilustracijam, ki so bile pogosto okvirjene s stilnimi obrisi upodobljene ilustracije na celi strani. Močni obrisi kot okvirji značilno izstopajo tudi na Kržišnikovih ilustracijah *Zlate ptice*, le da s čistimi oblikami in močnimi barvami. Zavestno vključevanje slovenske narodne umetnosti pa se kaže v stiliziranih oblikah, znakih in ponavljajočih se emblemih (na krilu ptice, ob kraljevem prestolu, v pokrajini, kjer kot osrednji motiv podobe dominira deček na konju z deklico v naročju, na leskovi šibi, ki jo mladenič ureže, da ga medved na hrbtu ponese do zlatih palic, kjer domujejo jate ptic, in na drevesu z zlatimi kletkami zanje ...). Prav nekonvencionalna uporaba teh znanih stiliziranih simbolov, motivno vpetih v pripovedno nazorno prikazano pravljico pripovedko, daje tem njegovim ilustracijam večnostni nadih.

Leta 1984 je *Zlata ptica*³ izšla kot miniaturna različica grafične mape. Bel ovitek s podobo zlate ptice, ki se vzpenja

k soncu, je oblikovan tako, da so vanjo zloženi posamezni deli pripovedke, ne da bi bili vezani. Na uvodnem lističu je samo barvita podoba zlate ptice. Naslednjih sedem enot je oblikovanih kot (oltarni) triptih, sestavljajo ga naslovna stran z motivom zlate ptice na črni podlagi, v sredini prav tako na črni podlagi dominirajo ilustracije (iz grafične mape), na desni strani na beli podlagi teče besedilo, na hrbtni strani so zloženi lističi označeni s številkami.

V vizualna sporočila samosvoje tipografije na plakatih poznih šestdesetih in v začetkih sedemdesetih let prejšnjega stoletja je Kržišnik pogosto vnašal izrazito slikovne elemente. Zlahka je prehajal med mediji, jih celo medsebojno oplajal. Oblikoval je plakate in svoje ideje ilustriral. Oblikoval je knjige ter iz njih ustvarjal slikarske, oblikovalske in celo tridimenzionalne objekte. Lahkotno, razgibano, preprosto, sproščeno igrivo. Med najbolj ilustrativnimi plakati je bil posebne pozornosti deležen triptih *Nazaj k naravi* (1973), največkrat predstavljen na izborih slovenskega sodobnega oblikovanja vidnih sporočil, zaradi izrazito sugestivno sporočilne risbe in krhke, komaj zaznavne tipografije na dnu vsakega natisnjenega lista. Leta 1973 je na delovnem simpoziju dvanajstih držav v Rigi oblikoval ta triptih plakatov z močnim ekološkim vizualnim nagovorom, ki so nato s skupinsko razstavo potovali po vseh večjih mestih Sovjetske

³ Miniaturno knjigo *Zlata ptica* je leta 1984 izdalo Mednarodno združenje miniaturne knjige. Uredil jo je Kazimir Rapoš. Natisnil jo je Plutal, TOZD Grafika, Ilirska Bistrica. Natisnjena je bila le v 400 izvodih, tristo izvodov je numeriranih s številkami od 1 do 300, sto izvodov je numeriranih z rimskimi številkami od I do C. Založila jo je Cankarjeva založba, Ljubljana. Za založbo je bil zanjo odgovoren dr. Martin Znidaršič.

zveze. V Sloveniji je izdajo plakatov omogočila Založba Obzorja. To je bila prva serija slovenskih plakatov, ki je skozi lirizem simbolike in s kakovostno oblikovno rešitvijo, kar je bilo v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja na tovrstnih plakatih še redkost, opozarjala na že tedaj izjemno perečo okoljevarstveno problematiko.

Bil pa je to tudi čas, ki je bil najbolj naklonjen njegovemu eksperimentiranju pri snovanju drugačnih, še danes nepreseženih unikatno oblikovanih in realiziranih knjig. Plakati so imeli sporočilne, pripovedne in simbolne elemente. Tako pridobljene izkušnje je vnašal tudi na druga področja, predvsem v oblikovanje in ilustriranje knjig ter snovanje lutk. Imel je poseben občutek za detajle, za barve, nemirne črte in za samosvoje linije, ki potujejo čez njegove z ilustracijami obogatene umetnine na različnih slikovnih nosilcih.

Z izkušnjami ustvarjanja plakatov, predvsem ekspresivnih, za gledališke in lutkovne predstave, se je Tomaž Kržišnik podal tudi na samosvojo ilustratorsko pot. Izrazito opazen je bil že prvi nekonvencionalni projekt za zbirko pesmi *Obraz* (Partizanska knjiga, 1972) Ivana Minattija. Doživetje poezije je povezal z govorico likov v prostoru. Pesmi je oblikoval kot trodimenzionalno gledališko sceno, izrezani obrazni profili s posameznimi pesmimi so postavljeni tako, da z odpiranjem ponujajo različne poglede in od bralca zahtevajo vso pozornost. Sredinska ilustracija je dvobarvna, razgibanost ji daje globok slepi tisk. Razprti roki pred obrazom zakrivata prazno belino polkroga, ki je lahko v morju vzhajajoča luna, zahajajoče sonce ali obris obraza. Izrezanih živobarvnih obraznih profilov z belo odtisnjeno pesmijo na obeh straneh je deset, s črno spiralo zvezanih je na vsaki strani pet obrnjenih tako, da si podobe zrejo v oči. Na vsakem je zlat odtis kocke, v katero so vtisnjeni ilustratorjevi vselej različni znakovni simboli. Na levem delu se ponavljajo različni motivi prstov in dlani, na desni poenostavljene podobe rok in silhuet moškega telesa. Bibliofilska knjiga (v kartonasti mapi, 30 × 30 cm, spiralna vezava, barvni sitotisk: Etiketa Žiri) je izšla v tristo oštevilčenih izvodih. Prav tako radikalno odmaknjena od klasične oblike knjige je kalejdoskopsko razrezana pregibanka *Srčevac* (Cankarjeva založba, 1973) Svetlane Makarovič, umeščena v črn polivinilni ovitek. V njem je nadrealistično sestavljen skupek podob, ki pesničine verze predstavlja tako nenavadno igrivo, da nobeno branje ni enako prejšnjemu. Je poseben knjižni objekt, s katerim se je treba najprej seznaniti in nato z njim občutljivo ravnati. Tovrstna kaotična nagnetenost in hkrati razpršenost podob⁴ pa sta otrokom

več kot dobrodošla igra, ki jih vabi ne le k občudovanju ekspresivnih ilustracij (skozi ilustratorjev nenavadni pogled), temveč tudi k branju. S tako povezanim načinom medsebojnega vizualnega in besednega branja je utrl pot svojim drugim samosvojim knjižnim projektom.

Dinamičnost in barvita ekspresivnost, značilna za poljsko šolo grafičnega oblikovanja, in nadrealistično poudarjanje pripovednih prvin so skupaj z eksplozijo barv našli prostor tudi v slikanicah za otroke, ilustrirane in oblikovane kot zložljiv plakat-slika: *Zajček gre na luno* (Partizanska knjiga, 1973) in *Aladinova čudežna svetilka* (Mladinska knjiga, 1974) Svetlane Makarovič ter *Lalala* (Mladinska knjiga, 1975) Ele Peroci. Z značilnostjo zloženega plakata je bila na enem listu oblikovana in enostavno ilustrirana tudi *Sodobna pobarvanka* (Partizanska knjiga, 1973). Poleg likovne posebnosti serija slikanic-pregibank prinaša najmlajšim bralcem igrivost, kjer je otroku ne le dovoljeno, temveč zapovedano radovedno odkrivanje novega, kjer razprta stran daje v celoti zaobjet pogled na nenavaden, pravljichen svet in kjer postanejo besede zgolj njegova dopolnitev.

Izvirno oblikovalsko izhodišče je Kržišnik razvijal tudi s svojimi drugimi knjižnimi projekti, na primer »s pahljačasto knjižico *Abecedna igra*⁵, pri čemer je bila v ospredju ustvarjalčevega zanimanja predvsem nastavev vizualne kombinatorike s posebnimi prostorsko-kinetičnimi učinki, podprtimi z izrazitimi identifikacijskimi barvnimi znamenji, ki ustrezajo otroški predstavnosti⁶. Funkcionalni eksperiment je razvijal ob kratkih pesmih tako, da so verzi, črke in ilustracije oblikovani na z vijakom spetih ploščicah, s katerimi otrok sestavlja besede ali pa jih po vrstnem redu na drugi strani zloži v dve igri, ki ju določata tam natisnjeni pesmi in navodilo. Da je večkrat povezoval svoje različne vizualne projekte, predstavlja kar nekaj plakatov, na katerih prevladuje povsem ilustratorska logika. Med njimi je živobarven plakat *Varčujem, varčuješ, varčuje* Ljubljanske banke (1982), pri katerem je Kržišnik tipografsko uporabil črke, ilustrirane že za to zložljivo slikanico.

Neponovljiv je projekt z ilustracijami poezije Franceta Prešerna. Za ljubljansko Cankarjevo založbo je najprej nastala bibliofilska izdaja *Sonetje nesreče*⁷ (1980), nato še v istem letu zgibanka (18 listov) *Sonetni nesreče* z razmeroma nizkimi finančnimi stroški v množični nakladi, ki ji je leta 2019 sledil ponatis,⁸ in grafična mapa sedmih izvirnih gra-

⁵ Tatjana Pregl: *Abecedna igra*, Partizanska knjiga, 1978. Barvni sitotisk na tanko plastiko: Etiketa Žiri. Spete strani so umeščene v raznobarvne plastične ovitke.

⁶ Stane Bernik: *Tomaž Kržišnik – Izrisane podobe sveta in oblik / Drawings of Images of the World and Forms*, Mestna galerija, Ljubljana, 1994, str. 14.

⁷ France Prešeren: *Sonetje nesreče* (bibliofilska numerirana izdaja s Kržišnikovim podpisom). Ilustracije in oblikovanje: Tomaž Kržišnik. Uvod: Tone Pavček in Stane Bernik. Višina 29 cm. Platno, ščitni kartoniran ovoj. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

⁸ Leta 2019 je izšel ponatis zgibanke *Sonetni nesreče*. Založilo jo je Muzejsko društvo Žiri, zanj Alojz Demšar. Urednica: Maja Justin Jerman. Tisk: Etiketa Tiskarna,

⁴ Jure Mikuž: »Tomaž Kržišnik je predvsem v risbi, pa naj bo ta potopisna, ilustrativna, predloga za scenografski ali oblikovalski projekt, združil vrsto videnj in opazovanj, kakršna poznamo tako iz zgodovine umetnosti kot iz sodobne tvornosti. Poslučuje se opazovanja po načelu, ki bi ga lahko imenovali princip razpršene pozornosti.« Vir: Uvodna beseda v katalogu *Tomaž Kržišnik, Risbe / Drawings 1986–1991*, Bežigradska galerija, 1991.

fičnih listov (Tisk grafik: Bata Knežević, Beograd, 1980. 36-barvni sitotisk, 48 cm × 65 cm). Sledila je še miniaturna izdaja *France Prešeren: Sonetje nesreče*⁹. Likovne vsebine so iste, združujejo jih izbrisana podoba poustvarjenega Prešernovega lika, vztrajanje pri preizpraševanju odgovora v nas samih in umetnikovo soočenje s seboj.

Cikel ilustriranih šestih *Sonetov nesreče* je France Prešeren napisal leta 1932, v *Kranjski čbelici* IV je izšel leta 1834. Gre za osrednjo izpoved pesnikovega življenjskega spoznanja in njegovo vrhunsko delo. Soneti, nastali v dobi romantike na Slovenskem v prvi polovici 19. stoletja, so oblikovno in vsebinsko povezani. Sonet *Memento mori*, spomenik smrti kot dejstvo človekovega življenja, je Kržišnik dodal kot sedmo ilustracijo v knjigah in sedmo podobo v grafični mapi. V teh ilustracijah je varšavska *Zlata ptica* dobila nova krila, nov izraz, novo misel, postarala se je za deset let: iz rosne mladosti, veselja nad slikanjem in izražanjem ter iz pojočega odnosa do življenja v kultivirano, zrelo moško dobo, v stanje eksistencialnih vprašanj, razmišljanj, odgovorov.

Črta teče kot misel, se obrača, krivi prostor, daje dogajanje nove dimenzije. Črta zapisuje ljudi, čeprav podobe niso nikdar njihov verni zapis, zato pa umetnik ohranja njihove odnose in ozračje ambientov. Območje Goriškega, ikono-grafsko izrisano v ciklu risb, je bilo za Kržišnika motivni svet slovenskega prostora in že v izhodišču zapis stanja slovenske vasi. Na tej osnovi so začele nastajati poznejše barvne študije v Varšavi, saj je s temi lebdečimi kompozicijami ohranjal odnos do »srečne, drage« vasi domače, ko mu črta ni zapela oblih danosti goric, se ni ovila kot trta k soncu niti ni pela o umirjenih prekmurskih ravninah ob sončnem zatonu, ampak je sedla na sredo zapitega prostora med starce, norce, pijance in ni hotela zaznati ničesar drugega kot to dano zabitost, zaprtost prostora. Sprva redki predmeti so začeli sčasoma vse gostejše leteti iz prostora, si utirati pot iz zaprtosti, iz »tega sveta«, ki jih duši, kjer zase ne najdejo prostora, v nek drug še nedefiniran svet – kar se na risbah kaže v razbitju kompozicije, pomensko pa v potrebi po drugačnosti, hrepenenju in usmerjanju po polnejšem življenju, ki je umetnika kot pesnikova »uka žeja« speljala iz rodne vasi, njegovega zaprtega sveta.

Pri nastajanju tega kompleksnega ilustratorskega projekta niti v zasnovi ni šlo za preprosto vizualno pripoved o tolikokrat predloženi Vrbi kot simbolu slovenske vasi, temveč zavestno ponazoritev energije, ki je vodila pesnika od doma,

ga zavrtela v eksploziji sveta, ga puščala v sovražni sreči negibno lebdeti na tleh, ga evforično občudovala, ko se togoten ni odpovedal s trnjem posuti poti ter se umiril ob pesnikovi sprejemljivosti in navajenosti »trpljenja tvojega, življenja ječa«. Kot apoteoza teh šestih dvigajočih se in padajočih stanj so v poslednjem, dodanem sedmem sonetu – *Memento mori* – povzeta dejstva slikarjevega dotedanjega odnosa do pesnikove nesrečne usode, ki jo je hotel Kržišnik ilustrirati kot njegovo notranje, duševno stanje skozi prizmo obrisa njegove znane pojavnosti, ko obris pričeške uokvirja le še tip klasicističnega ovala. Tako zasnovana podoba pa se vse bolj deformira, razletava, spreminja, dokler pri zadnji ne pride do odprtega prostora z začrtano silhueto brez ovala, kjer namesto praznega prostora obraza ostaja večno drevo kot simbol poezije, ki je čas ne bo zmaličil. Za Tomaža Kržišnika je to drevo tedaj pomenilo vizijo novih življenjskih izzivov.

Pri klasičnih oblikah knjige, ki jo bibliofilska izdaja zahteva, se je Kržišnik čutil vezanega, saj so ga kot vselej zanimala in izzivale le odprte tehnološke možnosti. Ob tem, ko nosi klasična knjiga napetosti in premore držati gledalca v napetosti od strani do strani z ritmično urejenim odpiranjem, ga je zanimal problem, kako bi profesionalno enakovredno napravil »ljudsko« izdajo iste knjige, ki bi nosila enake estetske lastnosti za bistveno manjše gmotne stroške. Izziv, ki ga je sprejel kot oblikovalec, je gradil na osnovi klasičnega oblikovanja drugače zasnovanih knjig ter si je le tako na podlagi dotedanjih spoznanj in izkušenj lahko zamislil celoten projekt *Sonetov nesreče* kot sintezo svojega dotedanjega ustvarjanja. Zavest, da »miru ne najde« ne pesnik ne on sam, ga je znova prignala do razrešitve. Razvejane kompozicije v prostorih podob, kjer vse na njih leti, išče, beži, hrepeni, ker jih ženeta »skrb in potreba«, ko »miru ne najde revež ak' preiše vse kraje, kar jih strop pokriva néba«, se dramatično raztezajo v sedem (sklenjeno zlozljivih) dvostranskih ilustracij, ki se, celo dvobarvne (!), kjer je krvavordeča barva bistven poudarek, ponudijo v prijazno branje. Statična umirjenost v zavesti, da ni pomoči od zunaj, da moraš ostati sam, če hočeš ustvarjati po svojem, ko sta kot pesniku »trpljenje in obup mu hlapca zvesta«, je dal Kržišniku vodilo za bolj umirjeno risbo, za poskus znova sklenjene podobe kot pomiritve, moči in prepričanosti vase.

Kakor so Kržišnikove sanje segle (z eksplozijo barvnih razletenih motivov v 36-barvnem sitotisku) v kulturo Prešernovega časa ter v oblikovno in ilustratorsko samosvojost, se je umetniško lotil tudi Collodijevega *Ostržka*, gotovo najslavnejšega lažnivega fanta na svetu. Na ilustrativnih izhodiščih je ustvaril cel cikel risb za gledališko predstavo. Njihov ritem je zasnovan na enakih izhodiščih, kot so bile njegove izvirne risbe s potovanj, le da je bila dokončna obdelava izvedena s številnimi barvnimi fotokopijami, kar je bila za tisti čas nova likovno-tehnična obogatitev: na črno-bele

d.d., Žiri. Naklada: 1000 izvodov. Izdajo sta omogočila Občina Žiri in M-Sora ob zaključku Pregledne razstave Tomaža Kržišnika *Umetnost misli*. Notranjost je nekoliko drugačna, besedilo v drugi tipografiji ni napisno z rdečimi črkami kot v prvotni izvedbi, temveč s črnimi.

9 France Prešeren: *Sonetje nesreče*, Cankarjeva založba, 1983. Spremnih besedi Tone Pavček in Martin Znidaršič. Velikost 55 × 55 mm, vezano v platno, vloženo v potiskan kartonski etui. Barvni tisk. 500 izvodov je oštevilčenih z arabskimi številkami, 50 z rimskimi, ki niso bile v prodaji. Miniaturna knjižica je izšla še v hrvaškem, srbskem, makedonskem, angleškem, nemškem, italijanskem, francoskem in ruskem jeziku.



Tomaz Kržišnik, *Srčevac / The Hearthhog* (Svetlana Makarovič), 1973, pregibanka / folded book, Cankarjeva založba, foto / photo: Klemen Smrtnik



Tomaz Kržišnik, *Abecedna igra / Alphabet Game* (Tatjana Pregl), 1978, slikanica / picture book, barvni sitotisk na tanko plastiko / colour screen print on thin plastic sheets, Partizanska knjiga, foto / photo: Klemen Smrtnik

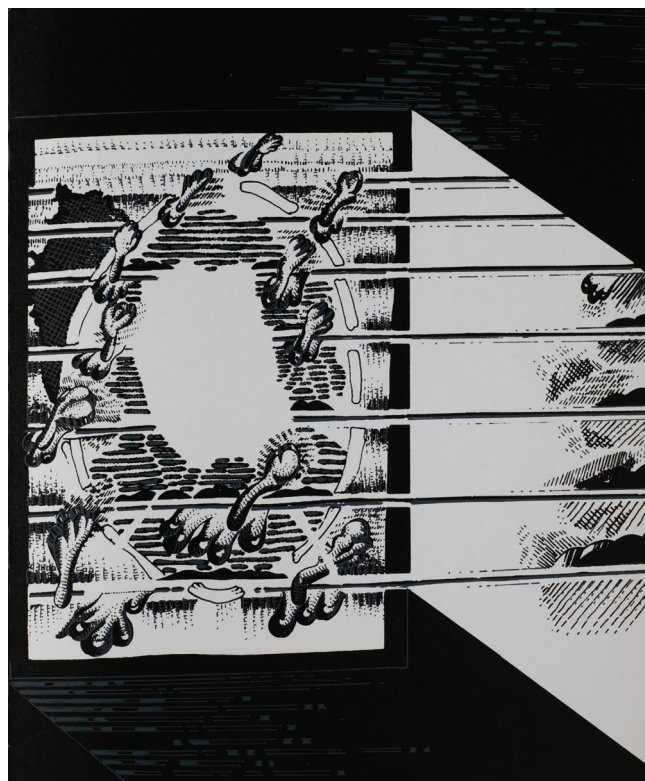
podlage risb, ki so avtentično nastajale na vajah za istoimensko predstavo, je pozneje dodajal barve, polnil risbe in zapiske dopolnjeval z obujanjem spomina na to pravljico, v kateri se laži zlahka prepozna z dolgim nosom. Njegovo pomensko in ikonografsko vizualno dopolnilo pripovedi je nastalo v kombinaciji risbe s tehniko, s katero do tedaj noben slikar še ni tako prepričljivo ustvaril. V teh delih je večje prepletal do takrat še neizrabljene tehnološke tiskarske zmožnosti s prvotnimi črno-belimi in barvnimi risbami ter popolnim smislom za tipografijo. Črno-bele risbe kot osnutke za lutke, ki jih je dopolnjeval z uporabo barvnih fotokopirnih možnosti, so bile natisnjene v Gledališkem listu za Collodijevo predstavo *Ostržek*¹⁰ (Slovensko mladinsko gledališče, 1985). Takrat se je, popolnoma očaran nad to tehniko povečevanja in zmanjševanja svojih črno-belih risb, tudi pri oblikovalski zasnovi bibliofilske knjige *Nemira polno jabolko*¹¹ s kseroksi in kserografikami igral z ritmično zasnovo uporabe barvnih papirjev, ki jih je sproti nadzoroval pri oblikovanju in sestavljanju različic ob tiskarskih strojih v Zebri, na Gosposki uličici blizu Narodne univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Ob pesmih je 112 vinjetnih ilustracij, pri katerih se le prvi in zadnji motiv ponovita, a je zaključni povečan. Devet ciklov pesmi razmejujejo celostranske ilustracije na žareče modrem papirju.

¹⁰ Na razstavi risb v ljubljanski Bežigradski galeriji so bile leta 1991 na ogled tudi kompozicije črno-belih in barvnih risb kot osnutki za predstavo *Ostržek*.

¹¹ Tatjana Pregl: *Nemira polno jabolko*, Partizanska knjiga, 1986. Ivo Svetina: spremna beseda *Rokopis izpraznjenega prostora*.

Preudarno in ustvarjalno je oblikoval tudi svoj lutkovni rokopis.¹² Posebno poglavje so neštete skice, risbe, grafike, lutke, scenografije in kostumografije, ki so zaradi svoje duhovitosti in izvirnosti zamisli nepozabno zapisane v zgodovino te zvrsti umetnosti. Predstava *Zlata ptica* je bila privzeta iz pravljичnega izročila, duhovita zamisel likov in lutkovnega prizorišča se mu je ponujala kar sama, saj je že v snovanje ilustracij te povesti vložil veliko raziskovanja in poglobljanja v njeno pripovedno sporočilo. Spoznavanje ritma uprizoritev, značilnosti menjavanja scen ter določanje velikosti in značilnosti nastopajočih likov v lutkovnem gledališču so izzivali njegovo nenehno iskanje popolnosti v drugačnosti. Po lutkovni predstavi *Živi na soncu mož* se je še posebej natančno pripravljajal za scenografsko veličastno predstavo *Igre o letu* na velikem odru, ki je bila nato manj bleščeče igrana v Lutkovnem gledališču Ljubljana. Markantno karikirane lutke za predstavo *Žlahtni meščan* so poudarjano sledile značaju Molièrovih glavnih junakov, a so ohranile svojskost. Pred gledalci oživiljene lutke – rustikalno romantične, dramatično zvrtnične, očarljivo grdikave, pravljичno poetične, radoživo vihrave in glede na značilnosti iger barvo uglašene – so bile v vseh njegovih predstavah fantastično izsanjane in magnetno privlačne.

¹² Dušan Jovanovič: *Zlata ptica*, Lutkovno gledališče Ljubljana, 1974; *Živi na soncu mož*, Lutkovno gledališče Ljubljana, 1976 (režija: Z. Šedlbauer); Svetlana Makarovič: *Igra o letu*, Lutkovno gledališče Ljubljana, 1983 (režija: E. Majaron, glasba: Lado Jakša); J. B. Molière: *Žlahtni meščan*, Lutkovno gledališče Jože Pengov Dravljje (režija: H. Zajc, glasba: L. Jakša, scenograf: S. Jovanovič, izdelava lutk: I. Bilak, izdelava kostumov H. Zajc).



Tomaž Kržišnik, *Sonetje nesreče / Sonnets of Unhappiness*, 1980, bibliofilna knjiga / bibliophile edition, foto / photo: Klemen Smrtnik

Redko, a včasih se je Kržišnik le podredil klasičnemu oblikovanju knjig. Tako je zaradi uredniških zahtev dokaj prikupna poljudnoznanstvena knjižica z mehкими platnicami za najmlajše otroke *Letni časi* (Mladinska knjiga, Zbirka Pelikan, 1980) Tatjane Pregl, kjer se igrivost njegovih ilustracij prepleta z znanstvenimi fotografijami vesolja, pri čemer mu je bil pri zasnovi v pomoč Marek Goebel. Kljub temu je ostal nezmotljivo drugačen tudi v notranjosti klasično vezanih ali spetih knjig. Vselej je poudarjal svoje prepričanje, da ilustrator ni primoran zvesto slediti predloženi pripovedi, temveč da je dobra ilustracija več kot le dopolnitev besedila. V izbrani tipografiji njegove ilustracije z barvnimi pasteli v kombinaciji s kolažem iz dekorativnega papirja izrezanih črk izvirno, a v slikanici *Prebesedimo besede* (Partizanska knjiga, Matjaževa knjižnica, 1981), kar verodostojno spremljajo šaljive pesmice za otroke Borisa A. Novaka. V ritmu valujočih verzov plešejo čez dve strani, poskakujejo in se igrajo, prevračajo kozolce ter se hihitajo, sramežljivo izpovedne tudi za zaljubljene deklice in dečke. Na devetnajstih dvostranskih ilustracijah z verzi, ki svobodno poplesavajo po prostoru podobe, za pozornost tekmujejo tudi slikarjeve živobarvno izpisane besede. Enaka kvadratna oblika določa tudi drugo slikanico ob pesmih *Domišljija je povsod doma* Borisa A. Novaka (Partizanska knjiga, 1984). Spremljajo jo enostranske ilustracije ob pesmih, ki bolj simbolično spremljajo njihovo razgibano vsebino. Skoraj abstraktni motivi, ki

le s kakšnim majhnim detajlom sledijo pesnikovim drobnim domiselnim verzom, bralca zaustavijo ter ga skoraj prisilijo k branju in razmisleku. Ilustrator pa si ni mogel kaj, da ne bi pod vsak živobarvno naslikani tridimenzionalni kvadrat postavil različne oblike pogledov na izreze črno-bele fotografije, oblečene v tanke bele rastre črt. Kajti, domišljija je povsod doma.

Barvne kvadrate je uporabil tudi pri ilustracijah za pesniško zbirko *In hvaljeno nosi v sebi* (Literarna sekcija DPD Svoboda Žiri, 1983) Franca Kopača. S šestindvajsetimi rastri črno-belih motivov lutk in keramičnih objektov pa je ilustriral pesniško zbirko *Šepavi soneti* (Založba Mihelač, Zbirka Itaka, 1995) Milana Dekleve. Že preverjenih motivov se je loteval tudi pri knjižni opremi za različne avtorje (A. E. Poe, Richard Armstrong, Siegfried Lenz, Tomaž Šalamun, Drago Jančar ...), kjer je za naslovne strani pogosto uporabljal svoje risbe in ilustracije.

Tomaž Kržišnik je od leta 1987 do leta 2008 predaval in vodil seminar na Oddelku za vizualne komunikacije Univerze v Ljubljani na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Svoje izkušnje na različnih področjih likovnega oblikovanja je prenašal na študentke in študente ter njihove ustvarjalne zmožnosti vodil zelo individualno. Kot je sam govoril, naj bi imela »intelektualna sinteza literarne

vsebine, vizualnega znaka ter tehnološke izkušnje za cilj humano formuliran vizualni nagovor«. Kot pedagogu se mu je zdelo pomembno, da je skušal posameznim študentom 'odpreti vrata' do njegove lastne ustvarjalne samozavesti. Bil je zavzet in pozoren profesor, njegov seminar je bil v pritičju na vogalu v svetli sobi z razgledom. Svoje študente, do katerih je skušal biti strog, je ogromno naučil, ne le o ustvarjanju, tudi o življenju. »Podaril mi je košček svojega neizmerne znanja. Navdihnil me je kot ustvarjalec in kot človek. Še vedno me navdihuje. Navdihuje tudi nove generacije, ki prihajajo, ki ga bodo spoznale skozi njegova dela, v katera je vtisnil svojo dušo, svoj iskrič karaktera,«¹³ je zapisala Marija Nabernik, ki je stopila na njegovo pot in je danes tudi predavateljica.

Postavitev Kržišnikove samostojne razstave¹⁴ v okviru 15. bienala slovenske ilustracije je bil velik izziv, a smo ga – skupaj z režiserjem, slikarjem in lutkovnim umetnikom Silvanom Omerzujem, in umetnostno zgodovinarico Majo Kržišnik (umetnikovo vdovo) – rešili z njegovi umetnosti primerno izvirnostjo. Dramatično in lirično hkrati.

Danes je prav zaradi iskanja inovativnosti med mlajšimi generacijami ilustratorjev in oblikovalcev zanimanje za Kržišnikovo umetnost znova v porastu. Zato bo poleg osrednje razstave bienala ilustracij v Cankarjevem domu z ilustracijami, knjigami in objekti Tomaža Kržišnika (12. 12. 2024–9. 3. 2025) od 29. januarja 2025 razstava risb tudi v Groharjevi galeriji v Škofji Loki, ki jo pripravlja kustosinja Anabel Černohorski v sodelovanju z Majo Kržišnik. Nato bo od 17. februarja naslednje leto mesec dni na ogled še razstava plakatov in keramičnih objektov v Galeriji Instituta »Jožef Stefan« (kustosinja: Tatjana Pregl Kobe), kjer se

bo predvajala tudi nastajajoča multivizija Lada Jekšeta ob Kržišnikovih izbranih delih.

Epilog. Vsakdanje predmete, notranjosti prostorov in pokrajin, ki so se pred njegovimi očmi nenehno čudežno drugačne odpirale, je zaznaval do najmanjših podrobnosti. Narava in ljudje so ga zanimali takšni, kot so se znašli pred njim, in to, kar je videl z izkušnjo umetnika, ki je snoval tudi iz svojega domišljijanskega sveta, je prenašal na papir kot pisane strukture, izrisane v »krožnem prostoru«.¹⁵ Njegove risbe, nastale s svinčnikom, tušem, z barvnimi flomastri in svinčniki ali s pasteli, so bile zanj po nastanku končne, neponovljive sledi. »Kadar končam risbo, se zelo odgovorno podpišem in naslednji dan mi ta risba že daje distanco do tega dne.«¹⁶ Ne skice, temveč ilustracije krajev in dogodkov so bile vse od začetka zanj osnova, s katero je polnil svoje različne umetniške projekte. Le z razumevanjem Kržišnikovih nenehnih sintez, njegovega stalnega preverjanja samega sebe, lastnega življenja in dela je mogoče vrednotiti njegovo delo in ga v tej luči raziskovati. V tem kontekstu ni presenetljivo, da so na IX. bienalu slovenske neodvisne ilustracije prvič podelili priznanje Tomaža Kržišnika za življenjsko predanost iskrenemu in samosvojemu vizualnemu izrazu (2023).¹⁷ Ni spregledljivo tudi, da je uporabljal tradicionalne likovne tehnike, a po svoje, največkrat duhovito. Svojim zasnovam, ustvarjenim na različnih delih sveta, je z že dozorelo formo dajal nadčasovni nadih. Ne psihična napetost, ne travme, temveč sproščenost, sočasen intimen odnos do sveta, ljubezen, dobrota in dobrohotnost so pod Kržišnikovimi rokami uresničevali dela, ki so za naš prostor tako velika, kot je veliko sveta s svojimi rokami, mislimi in srcem prepotoval sam. ■

¹³ Marija Nabernik: *Spomin na mojega profesorja*, In memoriam Tomaž Kržišnik, ALUO, 25. 5. 2023

¹⁴ Večino razstavljenih del sta prispevala umetnikova dediča, žena Maja in sin Tadej Kržišnik, za izposojajo lutk iz Lutkovnega muzeja pa je poskrbel Tjaša Juhart.

¹⁵ Boštjan Soklič: »Viri subjektivne Kržišnikove ustvarjalnosti so nesporno v umetnostnem izročilu kubizma, fauvizma in ekspresionizma«. Vir: *Tomaž Kržišnik, Umetnost misli / The Art of Thoughts*, katalog, Loški muzej Škofja Loka (29. 3.–31. 12. 2019), Škofja Loka, 2019, str. 7.

¹⁶ Tomaž Kržišnik: iz uvoda v katalog razstave na Kemiskem inštitutu Boris Kidrič, Ljubljana (5. 2.–4. 3. 1985)

¹⁷ Priznanje Tomaža Kržišnika je prvi prejel Natan Esku, ki je posledično imel v Galeriji Kržišnik v Žireh samostojno razstavo (19. 10.–15. 11. 2024).

Admir Ganić, Nadja Zgonik

Invencija in eksperiment v grafičnih postopkih Adriane Maraž: poskus rekonstrukcije

*Invention and Experiment in the Printmaking of Adriana Maraž.
An Attempt to Reconstruct the Processes of Matrix Preparation and Printing*

Adriana Maraž se je začela intenzivneje z grafiko ukvarjati leta 1963, če sodimo po prvih odtisih, ki so se ohranili. Pred tem je v študijskih letih na ljubljanski akademiji pri obveznem programu naredila le nekaj grafik v tehniki lesoreza, jedkanice, suhe igle in litografije. Njihovo število v zbirki študentske grafike v Umetniški zbirki UL ALUO je v primerjavi z drugimi avtorji sorazmerno skromno in šteje 22 listov. Umetnica tudi ni nadaljevala študija na grafični specialki, tako kot večina drugih predstavnikov ljubljanske grafične šole. Že med študijem je ambiciozno začela slikarsko kariero in se leta 1955 predstavila na prvi samostojni slikarski razstavi v Novi Gorici. Na akademiji je absolvirala leta 1958, zatem pa se leta 1960 drugič samostojno predstavila v Novi Gorici – poleg slik je razstavila tudi nekaj grafik. Pod vplivom velike popularnosti grafike v šestdesetih letih in odmevnosti ljubljanskega grafičnega bienala se je po letu 1965 odločila, da se posveti skoraj izključno grafiki. Izbrala je eno najzahtevnejših tehnik, barvno jedkanico. Morda je bil pri tem najodločilnejši zgled učitelja Rika Debenjaka, ki je slikarsko kariero zamenjal za kariero grafika.

Njen vzpon se je odvijal izjemno hitro. Po letu 1963, ko so začele nastajati prve dvobarvne jedkanice, se je leta 1965 z njimi že prvič predstavila na 6. Mednarodni grafični razstavi v Ljubljani. Leta 1968 je imela prvo samostojno razstavo grafik v ljubljanski Mali galeriji. Leta 1969 pa je bila na 8. Mednarodni grafični razstavi v Ljubljani prvič nagrajena z odkupno nagrado. Do leta 1989 je redno, razen leta 1983 sodelovala na vseh ljubljanskih bienalnih grafičnih razstavah, se udeleževala bienalov po svetu, bila opažena in nagrajevana. Glavnino svojega grafičnega opusa do leta 1996, ko se je prenehala ukvarjati z grafiko, je ustvarila v grafični delavnici v zgornjem nadstropju hiše na Komenškega 8 v Ljubljani, kamor sta se s soprogom Janezom Bernikom preselila leta 1965.

Adriana Maraž je zaznamovala zlato obdobje slovenske grafike, ko je njen sloves po svetu širil ljubljanska

grafična šola, ki ji je pripadala. S perfekcionizmom izvedbe in unikatnostjo odtisov je njena značilna predstavnica, a je hkrati z nekonvencionalnim mešanjem tehnik tudi tista, ki je zaradi kršenja pravil izstopala. Sama je rada poudarjala eksperimentalni vidik dela v grafičnih tehnikah globokega tiska in svojo težnjo po inovaciji. Ko je ob svojem tretjem nastopu na ljubljanskem grafičnem bienalu leta 1969 prejela odkupno nagrado, so v reviji *Elle-Ona* objavili pogovor z njo. Opisali so jo kot umetnico, ki je privabljala poglede z novostmi v grafičnih tehnikah, kar je sama komentirala z naslednjimi besedami:

To novost so mi sprva celo očitali, češ da sem premalo vezana na originalno risbo! Rekla sem: 'Ampak, prosim vas, če nam je danes na voljo vrsta tehničnih sredstev, s katerimi lahko dosežemo odlične nove likovne učinke, zakaj jih ne bi uporabljali? Umetnost je konec koncev v zamisli in rezultatu, duhovnosti, ne pa v postopku.' Sicer pa sem, po pravici rečeno, na ta postopek kar malo ponosna. Kdo pa ni, če se domisli česa novega.¹

Čutila je in se močno zavedala, da je bil njen inovativni pristop v grafičnih postopkih spregledan, kar je pripisovala stereotipnemu načinu gledanja na ustvarjalnost žensk, ki se jim pripisuje iracionalnost in razčustvovanost, zaradi česar naj bi tehnološke inovacije ne bile zanje.

Na UL ALUO smo želeli raziskati grafične postopke Adriane Maraž in jih rekonstruirati s pomočjo ohranjenih matric in primerjave z odtisi. Izkušnja rekonstrukcije grafičnega postopka Marjana Pogačnika je bila spodbuda, da je Admir Ganić, magister grafike s sarajevske akademije, ki na ALUO deluje kot tehnični sodelavec, predlagal, da bi nekaj podobnega izvedli še v tem primeru. Študentko slikarstva Marušo

¹ – , Adriana Maraž. Intervju, *Elle-Ona*, 27. 8. 1969, 8. str. 38–39.

Pajnič, ki so jo zanimali grafični postopki globokega tiska, je povabil, da bi se pod njegovim mentorstvom lotila te izzivalne naloge. Poleti leta 2024 je v prostorih grafičnih delavnic katedre za grafiko na ALUO potekalo delo od priprave matrice do odtiskovanja. Celoten proces je dokumentiran na videu, ki ga je posnel študent grafičnega oblikovanja Tim Topić.² V besedilu, ki sledi, je zapisanih nekaj glavnih spoznanj, opisani so grafični postopki Adriane Maraž.

Začetki njenega dela v grafiki so povezani z barvo in teksturami. Kmalu zatem, ko se je leta 1965 na šesti ljubljanski mednarodni grafični razstavi predstavila s tehniko dvobarvne jedkanice, je razširila barvni spekter na celotno paletu. Uporabljala je prekrivne barve ali barvne prelive in eksperimentirala z grafičnimi teksturami. Najbolj so jo privlačile žlahtnost dragocenih čipk, brokatnih tkanin, zlata ozadja ikon, videz starega železa ali površine od starosti razpokanih sten, ki kažejo na neizogibno minevanje časa.

Razen nekaj grafičnih listov izvedenih v tehniki sitotiska je ustvarila večino svojega zrelega grafičnega opusa v kombiniranih tehnikah globokega tiska: jedkanici, akvatinti, rezervašu, mehki prevleki (*verniss-mou*) in *chine colle*, predvsem pa je eksperimentirala v njihovih številnih različicah in kombinacijah. Grafike ni želela obravnavati kot tehniko, ki je utemeljena na visokih nakladah, temveč je vztrajala pri unikatnosti vsakega odtisa. Zato naklad ni številčila, temveč je odtise označevala s kratico E. A., *épreuve d'artiste*, kar pomeni avtorski odtis.

Grafični učinki in triki so bili nekaj, kar je bila značilnost Ljubljanske grafične šole, ki jo opredeljuje strukturni informal. Umetnica je zlahka sprejemala naključja kot posledico različnih kemičnih procesov, a je hotela imeti usmerjen nadzor nad njimi, da jih je lahko smiselno vključevala v svoje delo. Izjemen interes za obrt in izpopolnjene veščine pri obdelovanju materiala so bili namenjeni avtorski izpovedi in ne sami sebi. Bistvo njenega pristopa je predvsem v globokem intuitivnem razumevanju grafičnega jezika in likovnosti. Vsi postopki so bili tesno povezani s tokom njenih misli.

Za postopek rekonstrukcije sta bili izbrani dve grafiki manjšega formata, za kateri smo imeli na voljo originalni matrici. To sta barvni jedkanici *Srečno* iz leta 1977 in *Sprejem vidika* iz leta 1994. Pri prvi, ki je sestavljena iz dveh matric, je bilo treba rekonstruirati tudi manjkajočo ploščo z detajlom bele čipke na temnem ozadju.

Umetnica je, kot pri večini svojih grafik, postopek začela z izrezovanjem grafičnih plošč v zelene oblike, da bi dosegla

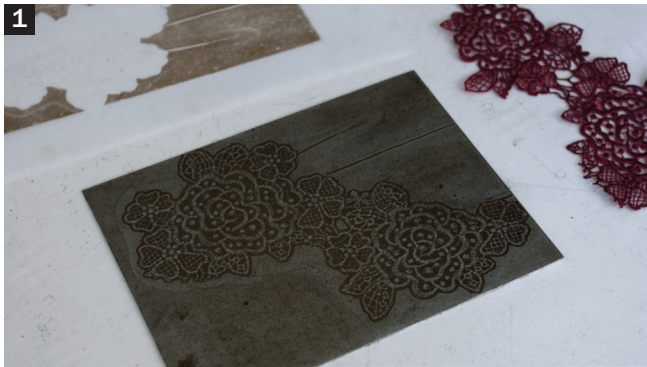
čim večjo sugestivnost prikazanega predmeta in ga dobesedno ločila iz njegovega materialnega, uporabnega sveta ter premestila v nov kontekst lastne vizije. Da je to dosegla, je najpogosteje uporabila močno dušikovo kislino, da je prišla do izjemno natančnih rezov pri oblikovanju zelene forme plošče, razen tega pa različna mehanska in električna orodja za obdelavo. Učinke izrezane površine motiva je dosegala tudi s predrtjem plošče. Perforacije plošč upodabljajo črke, besede ali samo prazne čiste bele forme, ki spominjajo na nekakšne brazgotine. Tako izrezane plošče je nato pri tisku montirala v homogeno celoto, ki se je skoraj neopazno sestavila. Postopek montaže lahko primerjamo s fotografsko montažo, saj je kot hči študijskega fotografa obvladovala tudi tradicionalne fotografske postopke. V zgodnji fazi ustvarjanja je tudi vključevala klišeje, narejene v industrijski tehniki fotojedkanice, natisnjene v tehniki visokega tiska, najpogosteje z motivi portretov znanih ali neznanih oseb, različnih vedut ali stavb, ki se jih je dalo dobiti v tedanjih tiskarnah, ter jih spretno umeščala v svoje zapletene kompozicije in na ta način povezovala grafiko s fotografijo.

Avtorica je svoje grafične liste, narejene v tehnikah globokega tiska, označevala kot barvne jedkanice. Pri tem se izraz »jedkanica« ni omejil samo na najbolj znano tehniko kemičnih metod globokega tiska – jedkanico, ampak na vse tehnike, postopke in njihove kombinacije, ki vključujejo postopek jedkanja. Poleg jedkanice, pri kateri trdo asfaltno zaščito odstranjujemo z različnimi kovinskimi orodji, je najpogosteje uporabila tehniko rezervaša in *verniss mou* (mehke prevleke) ter samo v nekaj primerih akvatinto. Značilnost njenega ustvarjanja je v neskončnem kombiniranju in platenju tehnik na eni grafični plošči do takšne mere, da je pri odtisu posamezna grafična tehnika komaj prepoznavna.

Pogosto je v svojih delih želela upodobiti teksture različnih čipk ali tkanin, celo kose različnih oblačil. Za ta namen je najbolj ustrezala tehnika mehke prevleke. Francoski izraz *verniss mou* pomeni mehki zaščitni premaz, ki namesto voska in smol, ki se utrdijo, vsebuje loj, ki omogoča, da prevleka vseskozi ostane mehka in občutljiva na pritisk. Če na mehko prevleko pritiskamo s svinčniki čez papir ali pa vanjo odtisnemo teksturirane materiale, kot so tkanine, ta delno odstopi in odpre kislini nemoten dostop do plošče. Po jedkanju dobimo verodostojno imitacijo risbe s svinčnikom ali teksture odtisnjenega predmeta, v našem primeru bombažne spodnje majice, žakljavine ali vrvi, v površino grafične plošče.

Ker za postopek rekonstrukcije ni bilo mogoče najti teksture čipke, ki bi bila enaka tisti na manjkajoči matrici grafike *Srečno*, smo zato, da bi čim bolj nazorno prenesli podobo čipke na kovinsko ploščo, uporabili tehniko rezervaša. Rezervaš je bil avtoričina priljubljena tehnika, saj omogoča globoke brazde kot rezultat močnega jedkanja, ki ga ni mogoče doseči v tehniki *verniss mou* zaradi občutljivosti mehke zaščite, ki zdrži v kislini samo določen čas.

² V videofilmu *Eksperimentalna rekonstrukcija grafičnega postopka Adriane Maraž* (13:16 min.), ki je bil posnet v prostorih Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, je prikazana rekonstrukcija grafične tehnike Adriane Maraž od izdelave matrice do natisa grafike. Pri njegovem nastanku so sodelovali Admir Ganič, Maruša Pajnič, Tim Topić in Nadja Zgonik. Videofilm je rezultat projekta Razvojnega stebra financiranja (RSF) za področje umetnosti: uvajanje & razvoj odprtih izobraževalnih virov znotraj pedagoškega procesa (A.II.1) na Univerzi v Ljubljani. Videofilm je dosopen na ALUO YouTube kanalu: <<https://www.youtube.com/watch?v=VYTY3m4f27c&t=20>>



Eksperimentalna rekonstrukcija grafičnega postopka Adriane Maraž / Experimental Reconstruction of Adriana Maraž's Processes of Matrix Preparation and Printing, 2024, video, foto / photo: Tim Topić

S čopiči direktno slikamo na kovinsko ploščo z mešanico tempere ali tuša, sladkorja in vode. Ko se nanos posuši, površino premažemo s tekočo asfaltno zaščito. Ko se ta posuši, ploščo potopimo v toplo vodo, da vodotopni material odstopi na mestih, kjer smo risali, oziroma slikali. Avtorica je uporabila značilnosti te tehnike, saj so ji omogočale neposrednost spontane slikarske poteze. Jedkanje je izvedla skrbno kontrolirano s stalnim dvigovanjem usedline in odstranjevanjem mehurčkov, da ji kislina in njena agresivna narava ne bi uničila prvotnega značaja risbe.

Eksperimentiranje z različnimi materiali in orodji je bilo za njen grafični postopek odločilnega pomena. Da bi se izognila preostrim kontrastom, je domiselno uporabila postopek spajkanja. Ta termični, aditivni proces nanašanja kositra na že izjedkano cinkovo površino, je omogočil doseganje zelo zmehčanih barvnih učinkov v globoko izjedkanih delih plošče. Za razliko od slednjega pa se reliefni nanos kositra na ravni površini plošče kaže kot privzdignjena forma, kar je do takrat bilo nepojmljivo v konvencionalnem grafičnem postopku jedkanja. Temu je sledila mehanska obdelava plošče celo s kladi in tudi z različnimi orodji za poliranje. Za njeno delo zelo značilne texture razpok je denimo ustvarila z mešanico materialov, gumiarabika in beljaka, ki ju je nanese preko asfaltna zaščite. Izpostavljena določeni temperaturi krčita asfaltno zaščito, kar ustvari simulacijo razpokane stene ali površine furniranega pohištva.

Poleg zelo zahtevne in dolgotrajne priprave motiva na grafični plošči je značilnost njenega izraza tudi način, kako nanaša barve na matrico s hkratnim kombiniranjem globokega in visokega tiska na isti plošči. Ta posebej zapleteni postopek dela je v njenem grafičnem delu izjemen in ostaja največja uganka. Na naneseno in ustrezno pobrisano barvo ali več barv na način globokega tiska je potem nanese barve v tehniki visoke jedkanice, najpogosteje lokalno, torej ne čez celotno ploščo. Globoko jedkanje ji je omogočilo, da se pri takšnem postopku nanesene barve ne mešajo med seboj. Prepoznavne mehke prehode je dosegla s kombinacijo različnih manjših valjčkov, mehkih japonskih čopičev in različno mehkih tamponov, ali celo z lokalnim brisanjem visoko nanesene barve s pomočjo časopisnega papirja, pri čemer ji je lahko pomagal znanje fotografske retuše.

Njen raziskovalni duh jo je vodil, da je v slikarstvu uporabljala grafične in v grafiki slikarske postopke. Čipko in podobne materiale je večkrat uporabila kot matrico, jih nabarvala in direktno odtisnila na že poslikano platno, kar razberemo iz vidne cmokaste strukture odtisnjene barve, ki je karakteristična za visoko natisnjene grafike. Naknadno je dodala tonske modulacije s čopičem, da je grafiko še bolj približala slikarskemu metjeju.

Zaradi iskanja prefinjenih barvnih odnosov je nemalokrat posegla po postopku prelivanja barv, ki ga omogoči nenehno valjanje dveh ali več barvnih linearnih nanosov na trdi ravni površini, zato da se barve na samem valjarju začnejo ob stiku mešati in postopoma prelivati. Tako pripravljene potem navaljamo na grafično ploščo. Takšen način lokalnega, večplastnega in simultane nanašanja barv je terjal izjemno veliko časa in potrpežljivosti in je bil pogojen s popolnim prirojenim čutom za barvne odnose ter razumevanjem delovanja barvne viskoznosti.

Več izrezanih preoblikovanih plošč z nanešeno barvo je skrbno montirala na grafični preši kot svojevrstno sestavljanjo. Njen postopek lahko primerjamo s fotografsko montažo ali kolažem. Na namočen in potem ustrezno posušen papir jih je odtisnila v večini primerov z enim samim potiskom skozi stiskalnico. Tako je nastal večbarvni enkratni odtis kot svojevrstno umetniško avtorsko prepoznavno delo.

Njene umetniške identitete ne moremo preprosto povezati z določeno tehniko. Brez zadržkov si je privoščila platenje različnih grafičnih postopkov na eni sami plošči in hkratnega visokega ter globokega nanašanja barve. Grafičnemu postopku je avtorica posvetila izjemno veliko časa in pozornosti. Drzno je odstopila od tradicionalnega pojmovanja grafike in vanjo samozavestno vnašala nove, še neodkrite postopke. V tem je ostala unikatna med predstavniki ljubljanske grafične šole.

V oktobru so retrospektivni razstavi Adriane Maraž v MGLC posebno pozornost posvetili študentke in študenti UL ALUO pri predmetu Sodobna slovenska umetnost pri dr. Nadi Zgonik, ki je bila tudi sokustosinja razstave. Ogled razstave so povezali z razmisleki o aktualnih temah v delih Adriane Maraž, kot so upodabljanje prostorsko-časovne komponente, specifika poparta v jugoslovanskem socialističnem kontekstu, odnos do konceptualne umetnosti, njena feministična stališča, obrtni perfekcionizem in subverzivna raba grafične tehnike, invencije simbolnega jezika, osebne mitologije in analiza sodelovanja umetnice na ljubljanskem grafičnem bienalu. Na povabilo Lili Šturm, kustosinje in muzejske svetovalke v MGLC, ki vodi javne in pedagoške programe, so v okviru programa *Grafiko mladim!* svoje razmisleke ob zaključku razstave 6. 11. 2024 javno predstavili v galeriji in jih soočili s kritičnim mnenjem Tie Čiček, umetnostne zgodovinarke, umetniške vodje Galerije Škuc, ki je tudi ena od sovoditeljic šole Svet umetnosti SCCA-Ljubljana in del kolektiva bad curating.inc. Tu predstavljamo nekaj študentskih prispevkov, ki so nastali za to priložnost in dobro kažejo na aktualnost te umetnice. ■

Nina Munič, Patricija Pirc

Obrtni perfekcionizem in subverzivna raba tehnike

Craft Perfectionism and the Subversive Use of Technique

Perfekcionizem pri Adriani Maraž lahko razumemo kot njeno zavezanost k doseganju najvišjih standardov in natančnosti v svojem delu. Umetnica, ki je znana po svojem prizadevanju za odličnost, si pogosto postavlja zelo visoke cilje. To je vodilo za predanost in motivacijo. Kot protiutež pa je lahko perfekcionizem razlog za občutek anksioznosti, strah pred neuspehom in stres.

Ta notranji pritisk pogosto vodi do nenehnega iskanja popolnosti, kar lahko oteži sprejemanje napak in učenje iz njih. Adriana se morda spopada z izzivi, ki izhajajo iz prekomerne samokritike ali težave pri sprostitev, ker želi vse doseči brez napak. Zanimiv element pri njej je način komunikacije v intervjujih. Umetnica sama meni, da bi bili njeni odgovori preciznejši in bi se izognili površnosti, če bi jih napisala vnaprej in jih nato le prebrala. Stremenje k stanju brez napak se pri njej kaže na več ravneh.

Pomembno je osvetliti oz. ozavestiti dejstvo, na kaj vse perfekcionizem vpliva, ko govorimo o njenih delih in dosežkih. Zaznamuje lahko njen stil, odločitve in hkrati pristop v komunikaciji z drugimi.

V obdobju, ko je začela ustvarjati, je bila grafika izjemno priljubljena, a je bilo to okolje prežeto z moško elitno družbo umetnikov in kritikov. Umetnice so bile redke, kar je ustvarjalo dodatne izzive. Da bi se lahko prebila in izstopala v tem svetu, je morala razviti poseben pristop, ki bi jo ločil od drugih. Njen perfekcionizem bi torej lahko razumeli kot strategijo preživetja in uspeha na kulturni sceni, ki je bila pogosto neprijazna do žensk. Njena dela ne le da odražajo tehnično dovršenost, temveč tudi njeno odločnost, da se uveljavi v svetu, ki ji ni bil naklonjen.

Adriana Maraž se je v času študija posvečala raznovrstnim grafičnim tehnikam, po zaključku študija pa se je osredotočila na eno bolj kompleksnih grafičnih tehnik, in sicer na barvno jedkanico. To tehniko je pozneje v svojih delih združevala tudi z drugimi tehnikami globokega tiska, kot so jedkanica, akvatinta, rezervaž, *chine colle* in pa mehka prevleka (*verniss-mou*).

Zaradi kompleksnosti in natančnosti njenih del ter uporabe večjega števila plošč in različnih načinov uporabe barv so bile grafike vsaka zase popolnoma unikatne in popolne odtis in jih zato ni številčila. Njene grafike so označene s kratiko E.A., kar v prevodu pomeni avtorski odtis.

Adriana je pri tehnikah res razmišljala in eksperimentirala in tako vrhunsko osvojila tehnike. Ustvarjala je dela, kot jih svet grafike še ni videl, saj so nekateri postopki še danes neznanka tudi vrhunskim grafikom. Če dela pogledamo od blizu, se res vprašamo, kako je grafika narejena, natisnjena in kako je umetnica dosegla tak učinek in moč, ki nam jo njeno delo posreduje.

Vsako posamezno delo umetnice izvira iz popolne predanosti in si zasluži natančno pozornost. Podobno kot je bilo včasih obrtniško izpopolnjeno izdelano pohištvo, ki je motiv, ki se v veliki meri pojavlja v umetnosti Adriane Maraž. Danes to ni več cenjena vrednota. V sodobni družbi prevladuje količina in kratka življenjska doba izdelkov, kar krepi potrošništvo. Danes prevladuje potreba po kopičenju denarja. Adriana nasprotuje tem trendom, saj se posveti vsakemu delu posebej, kar odraža njeno zavezanost h kakovosti. Prav tako njena izbira motiva pridoda vrednosti kakovosti v njenem ustvarjanju.

Kakovost v izbiri materialov in tehnik je odraz njene pozornosti ter skrbnosti, ki jo posveča detajlom, kar z drugimi besedami lahko poimenujemo obrtni perfekcionizem. Umetnica se nenehno izpopolnjuje, ko eksperimentira v različnih tehnikah. V primerjavi z drugimi znanimi umetniki so njena dela estetsko dovršena in jim s tem zlahka konkurira. Presegala je meje časa in prostora, v katerem je delovala s svojimi inovacijami in perfekcijo. Njeno delo je kombinacija trdega dela in neverjetne ustvarjalnosti, kar jo je dodatno povzdigovalo in jo še vedno povzdiguje med najboljše.

Navsezadnje je že sama izbira ustvarjanja v tehniki grafike pokazatelj perfekcije, saj zahteva določeno natančnost in pozornost do detajlov. Adriana Maraž nam skozi subverzivno rabo tehnik ponuja nove možnosti in načine uporabe tradicionalnih tehnik. Reinterpretira in hkrati ohranja obrtne vrednote za svoje potrebe prikazovanja sodobne tematike in estetike. V tehniki grafike je njena umetnost jasna in jedrnata brez neposrednega zapletanja.

Pristop Adriane Maraž h globokemu tisku je, kot je bilo zapisano v katalogu ob razstavi, mojstrski tečaj natančnega rokodelstva in ustvarjalnih inovacij. Njene grafike v kombiniranih tehnikah globokega tiska so se razvile v prefinjeno igro oblik, tekstur in pripovedne globine. ■

Lučka Žnidaršič

Adriana Maraž – invencije simbolnega jezika in osebna mitologija

*Adriana Maraž – Inventions of a Symbolic Language
and Personal Mythology*

Težavnost kontemplacije vidnega predpostavi dano podobo v formi skritega sporočila. Zaznavni procesi prejemnika te vidne ali druge podobe ostanejo le stežka izoliran naravno-biološki proces sprejemanja, saj je golo sprejemanje prav zares podaljšava osebnega in s tem identitetnega, tega vpeta v kompleksno mrežo časnosti in zgodovinsko transformirane materialnosti.

Materialnost kot taka se navzven kaže kot golo dejstvo, dejstvo eksistence in minljivosti. Objekt je prej kot podaljšava človeških potreb, nuje funkcionalnosti in estetskih užitkov razumljen kot samostojna entiteta, ki se časovno izmika in je kot taka razumljena kot golo dejstvo in izrabljena nuja. Objekte, ali raje rečeno predmete, tako zgolj primitivno konzumiramo, jih posedujemo in polagamo v praznine nedoseženih ciljev in izgubljenih ambicij. S predmeti zapolnjujemo prostor, a ob tem zares ne opazimo, da se prej nezapolnjena praznina zdaj prav zares širi prek objektov in onkraj njih. Prostor ni več prostor, temveč je konvergentno polje subjektov, objektov in konteksta časa. Minljivost tako zaobjame vse in postavi objekt in subjekt v kontekst tekmovalne bitke s časom in življenje s časom samim. Odpirati se začno vprašanja o minljivosti subjekta proti objektu in relaciji med njima. Objekt je prav zares konstrukt človeškega dela in je kot tak dokument aktivnosti in trdni dokaz človeške eksistence. Objekt bi tako lahko razumeli kot poskus ujetega časa. Naj bo to orodje, obleka ali pa preprosti kos pohištva, vse to so indici človekove želje po ovekovečenju časa in družbenega napredka – vse to so odmevi tega, kar je bilo, dokaz tega, kar smo, in tistega, kar moramo v prihodnje preseči. Vse to nakazuje transčasovnost objekta in njegovo nesamoumevnost. Objekt lahko eksistira po opravljenem delu, je deležen novega dela in delo ga obrablja še daleč po smrti njegovega stvaritelja.

Adriana Maraž ta vsakdanji predmet, prežet s patino časa, ujame na površino in predmet neomejenega prostora tako postane izolirana podoba. To privede do spremembe v percepciji, saj prej vsakdanje in samoumevno v slojnih

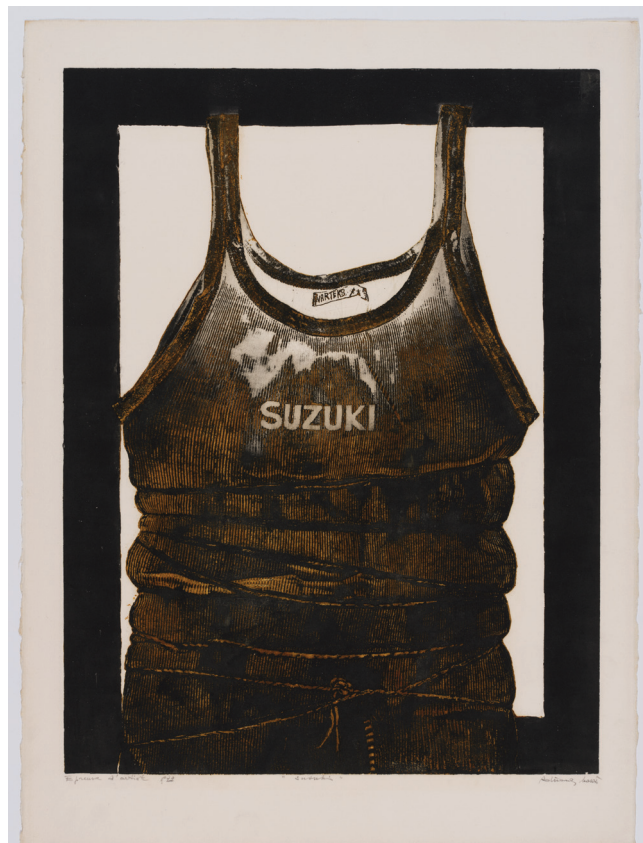
potezah postane relevantno. Izoliran pogled in vanj ujeta izolirana podoba tako odkrijeta vse, kar je človeku prav zares nedostopno, in ta nedostopnost postane prava svoboda, povedano drugače, gledalec uvidi podobo svobode. Avtorica podobo, sebe in druge osvobodi spremljajoče tesnobe prek fragmentacije in razstavljanja objektov. Razgaljanje materialnosti postane odkritje vsega vidnega in



Adriana Maraž, *Fragile*, 1968, barvna jedkanica / colour etching, L 75,4 × 55,8 cm,
P 64,3 × 48,7 cm, Umetniška zbirka UL ALUO / UL ALUO Art Collection,
foto / photo: Miha Benedičič



Adriana Maraž, *Parcele / Plots*, 1979, barvna jedkanica / colour etching, 76,5 × 57 cm,
foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive: MGLC



Adriana Maraž, *Suzuki*, 1973, barvna jedkanica / colour etching, 76 × 56 cm,
foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive: MGLC

posledično nevidnega, te podtalne skrivnosti navidezno otipljive podobe.

Ko fizični predmet postane ne le medij, temveč tudi končna podoba umetniške produkcije, se nam kot gledalcem zdi pomemben in bolj resničen kot stvar sama. To pomeni, da ker sta umetniška praksa in umetniški kontekst obravnavana kot visoko cenjeno intelektualno področje, je tudi predmet, ki ga ta praksa prikazuje, obravnavan kot intelektualna lastnina. Isti predmet, ki je upodobljen, leži v našem vsakdanjem prostoru, vendar značilnosti, ki jih pri-
sojamo njemu, težko primerjamo z značilnostmi upodoblje-
nega.

Avtorica vpelje skozi prakso tiho revolucijo ter primarno materialnost in eksistenco upodobljenega predmeta razširi z vpeljavo in rabo predmeta samega v grafičnem procesu. Tako da živeča čipka na podobi ni zgolj njena imitacija, temveč gre za uporabo čipke same kot fizičnega medija in nosilca končne materialnosti, ki se grafično preslika na uporabljeno podlago. Gola materialnost postane to, kar nagovarja, cepi in razdvaja. Opozori na to, kako preprosta in nezavedna je lahko degradacija fizične in resnične materije v že tako resničnem kontekstu in kako zmotno bi bilo trditi, da gola stvar sama po sebi ne nosi pečata misli, zgodovine in s časom akumulirane intelektualne vrednosti. ■

David Milosavljević

Analiza feminističnih stališč Adriane Maraž

(ob ogledu dokumentarnega filma *Ženska umetnik, 1976*,
avtorja Vladimirja Momčilovića)

An Analysis of Adriana Maraž's Feminist Perspectives

Adriana Maraž se je ukvarjala z raznovrstnimi feminističnimi temami, ki se medsebojno prepletajo in vplivajo druga na drugo. Problemi, ki jih izpostavlja, sestavljajo celoto, ki osvetljuje ključne vidike položaja žensk v družbi, umetnosti in medsebojnih odnosih.

1. Ženska solidarnost in tekmovalnost

Adriana Maraž še prav posebej usmerja pozornost na problem ženske tekmovalnosti v preteklih časih, ko sta rivalstvo in boj za prestiž spodbujala žensko solidarnost in skupnost. Meni, da so se iz tedanjih razmer pa tudi miselnosti zgradili boljši medsebojni odnosi žensk. Danes je po njenem prepričanju opazen napredek, saj je solidarnost med ženskami postala pomemben temelj za nadaljnji boj za pravice in enakopravnost.

2. Ženska umetnica v primerjavi z moškim

Maraž izraža zaskrbljenost zaradi nevarnosti, da bo ženska umetnica preglasil vpliv moške ustvarjalnosti. Kritizira patriarhalne standarde, ki otežujejo ženskam, da oblikujejo svojo umetniško identiteto, medtem ko moški ustvarjajo brez pritiska potrjevanja svojega dela. Po njenem mišljenju se mora ženska umetnica ves čas dokazovati, kdo in kaj je, kar je breme, ki ga moškemu ni treba nositi.

3. Neučinkovitost zaradi družbenega pritiska

Eden od ključnih problemov, ki ga Maraž izpostavlja, je neučinkovitost žensk v družbi, ki je posledica nenehnega pritiska in neenakosti. Medtem ko moški s tem niso obremenjeni, se morajo ženske dodatno truditi, da bi dosegle enako produktivnost in prepoznavnost svojega dela.

4. Kritika možnosti uveljavljanja žensk in moške percepcije inovativnosti

Maraž se dotika uveljavljanja ženskih umetniških proizvodov in inovacij. Kritizira moški način obravnavanja novosti, s katerim opazujejo umetnost ženske, ko je ženska inovativnost obravnavana kot naključna in trivialna. Poudarja, da sta izza ženskih dosežkov dolgotrajen trud in posebna čustvena globina, česar moški pogosto ne razumejo. Po drugi strani meni, da je ženska stran tista, ki vodi boj proti družbenim krivicam, kar lahko prispeva k boljši percepciji ženskega dela in njegovi vrednosti.

5. Razumevanje človeške dinamike in potreba po spremembi

Posebej poudarjeno je njeno stališče o potrebi po premikanju meja. Ne obsoja te potrebe, vendar se jasno ogradi od nasilja. Priznava obstoj silovite, surove energije pri obeh spolih, a hkrati izpostavlja pomen lastne usmeritve k ustvarjalnim in nenasilnim ciljem.

Zaključek

Vse teme, ki jih obravnava Adriana Maraž, se prepletajo v edinstveno celoto. Ženska solidarnost je po njenem mnenju ključna, da bi se zmanjšala neučinkovitost žensk v družbi, izboljšal njihov položaj in uveljavitev v umetniškem in družbenem kontekstu. Čeprav je napredek viden, ugotavlja, da smo še vedno v procesu izgradnje pravega ravnotežja in enakosti.

Ta pregled feminističnih stališč Adriane Maraž osvetljuje globino problemov, s katerimi so se ženske soočale v preteklosti, pa tudi izzive, ki še danes zahtevajo našo pozornost in angažma. ■

Manuel Brajnik, Filip Čop, Klavdija Košir, Jan Lavrič

Analiza pojavljanja Adriane Maraž na Ljubljanskih grafičnih bienalih

*An Analysis of Adriana Maraž's Presence
at the Ljubljana Biennale of Graphic Arts*

Adriana Maraž je imela pomembno vlogo na več izdajah *Mednarodnega grafičnega bienala* v Ljubljani, na katerem je od srede 60. let naprej v obdobju skoraj petindvajsetih let praktično predstavljala stalnico. Njena dela so na bienalu predstavljala razvoj slovenskega grafičnega izraza in hkrati razkrivala njeno stalno raziskovanje tehnik in motivov. S svojimi barvnimi jedkanicami, za katere je bila večkrat tudi nagrajena, je vpeljala barvo v takrat prevladujočo črno belo grafiko, hkrati pa je edina ženska med pionirji ljubljanske grafične šole. V grafiki je ustvarjala z lastnimi tehničnimi pristopi, zanimala so jo različne texture in uporaba ter kombinacija različnih tehnik, upodabljala pa je predvsem predmete.

Maraž je od leta 1965 sodelovala na dvanajstih izdajah *Grafičnega bienala*. Prvič je pri triintridesetih letih sodelovala na 6. *Mednarodni grafični razstavi* leta 1965, že ko se je tretjič udeležila bienala leta 1969, pa je prejela svojo prvo odkupno nagrado. Prav tako je bila uspešna na devetem bienalu leta 1971, ko je prav tako za barvno jedkanico prejela odkupno nagrado. Na enajstem bienalu je leta 1975 prejela priznanje slovenskih kritikov 'ex aequo', leta 1979 pa je sledil njen največji uspeh – nagrada mednarodne žirije za barvno jedkanico *Trinogi*. Kot del nagrade je čez dve leti plakate 14. *Mednarodnega grafičnega bienala* in naslovnice bienalskega kataloga krasila njena barvna jedkanica *Hommage a Duchamp*. Na bienalih je nato sodelovala še trikrat do 18. bienala leta 1989, ko se je na njem pojavila še zadnjič, okrog leta 1994 pa je grafiko povsem opustila.

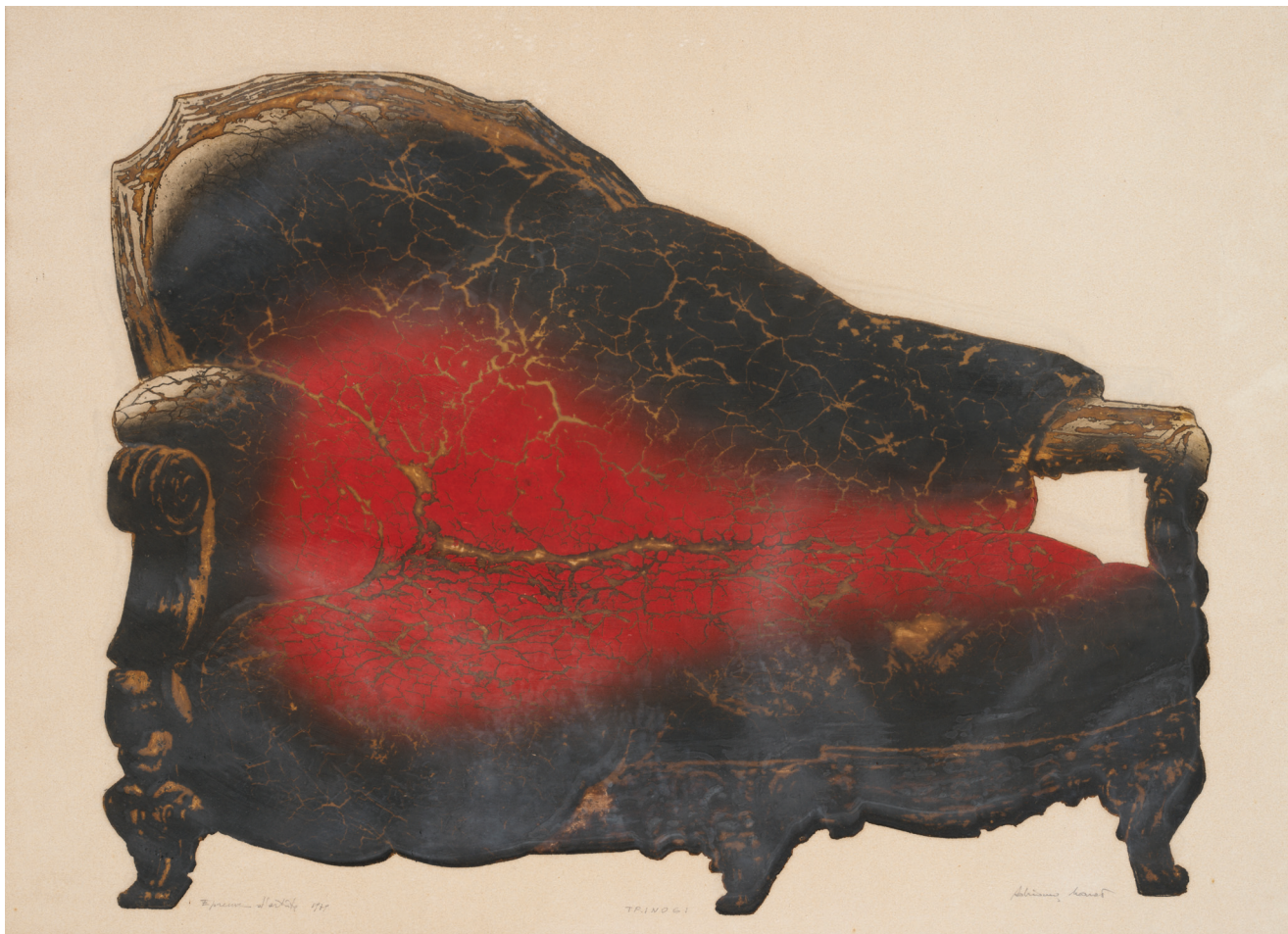
8. Mednarodna grafična razstava (6. 6.–31. 8. 1969)

Leta 1969 se je Adriana Maraž na osmem bienalu predstavila s tremi grafikami v tehniki barvne jedkanice in akvatinte: *Zatrti prostor*, *Andyjeva Viva* (*La Viva d'Andy*) in *Postelja* (grafika je bila razstavljena v četrtem prostoru na razstavi v MGLC). Za slednjo je prejela odkupno nagrado v višini 2000 dinarjev (takrat je bilo to enako 160 ameriškim dolarjem, danes pa bi bilo to dobrih 1300 evrov; pokrovitelj nagrade je bilo podjetje Centromerkur, ki se je nahajalo v

stavbi današnje Galerije Emporium, na kateri je še vedno kip Merkurja), nagrado pa ji je dodelila mednarodna žirija v naslednji sestavi: François Mathey iz Pariza (predsednik žirije), Umbro Apollonio iz Benetk, Jiří Kotalík iz Prage, Zoran Kržišnik iz Ljubljane (soustanovitelj in dolgoletni vodja bienala), Dietrich Mahlow iz Nürnberga, Miodrag B. Protić iz Beograda in Edy de Wilde iz Amsterdama. V katalogu osmega bienala je Maraž prvič zapisana kot Adriana Maraž in ne kot Adriana Maraž-Bernik, za razliko od prvih dveh bienalov, ki se jih je udeležila.



Adriana Maraž, *Mleko* (rok trajanja tri dni) / *Milk* (best before three days), 1971, barvna jedkanica / colour etching, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC



Adriana Maraž, *Trinogi / Tyrants*, 1979, barvna jedkanica / colour etching, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC

**9. Mednarodna grafična razstava (5. 6.–31. 8. 1971)
in 11. Bienale grafike (6. 6.–31. 8. 1975)**

Leta 1971 se je na deveti mednarodni grafični razstavi prav tako predstavila s tremi barvnimi jedkancami: *Smetnjak* (prostor za odpadke), *Gajba* (zaboj iz letvic) in *Mleko* (rok trajanja tri dni) (grafika je bila razstavljena v šestem prostoru na razstavi). S slednjo je bila znova uspešna in si spet prislužila odkupno nagrado, ki je bila tokrat višja, in sicer 3000 dinarjev (takrat je bilo to enako 200 ameriškim dolarjem, danes pa bi bilo to dobrih 1470 evrov). Odkupne nagrade je dodeljevala mednarodna žirija v naslednji sestavi: Ronald Alley iz Londona, Umbro Apollonio iz Benetk, Riva Castleman iz New Yorka, Masayoshi Homma iz Tokya, Walter Koschatzky z Dunaja, Zoran Kržišnik iz Ljubljane, Dietrich Mahlow iz Nürnberga, Miodrag B. Protić iz Beograda, Ryszard Stanisławski iz Łódža in Edy de Wilde iz Amsterdama.

Posebno omembo si je zaslužila tudi na enajstem bienalu grafike leta 1975, na katerem je od Slovenskega društva likovnih kritikov prejela priznanje 'ex aequo'.

**13. Mednarodni bienale grafike (8. 6.–15. 9. 1979) in
14. Mednarodni grafični bienale (12. 6.–15. 9. 1981)**

Na trinajstem mednarodnem bienalu grafike leta 1979 se je Adriana Maraž spet predstavila s tremi barvnimi jedkancami, in sicer: *Parcele*, *Shunyata* (obe grafiki sta iz leta 1978) in *Trinogi* iz leta 1979 (grafika je bila razstavljena v sedmem prostoru na razstavi). S slednjim je dosegla svoj največji uspeh na ljubljanskem grafičnem bienalu, saj ji je grafika razkošnega divana prislužila eno izmed premij mednarodne žirije. Žirijo so tokrat sestavljali: Ronald Alley iz Londona (predsednik žirije), Riva Castleman iz New Yorka, Masayoshi Homma iz Tokya, Pontus Hulten iz Pariza, Miodrag B. Protić iz Beograda, José Aleixo de Sommer Ribeiro iz Lizbone, Ryszard Stanisławski iz Łódža in seveda Zoran Kržišnik iz Ljubljane.

Kot je bilo po letu 1975 v navadi, si je s svojo zmago na trinajstem bienalu prislužila tudi to, da je na naslednjem bienalu leta 1981 njena grafika krasila celostno vizualno podobo štirinajstega mednarodnega grafičnega bienala, ki jo je oblikoval Matjaž Vipotnik. V ta namen je

'14. GRAFIČNI BIENALE

MEDNARODNI GRAFIČNI BIENALE
INTERNATIONAL BIENNIAL OF GRAPHIC ART
BIENNALE INTERNATIONALE DE GRAVURE
12. JUNIJ JUIN JUNE-15. SEPTEMBER SEPTEMBRE SEPTEMBER 1981
MODERNA GALERIJA LJUBLJANA JUGOSLAVIJA



Adriana Maraž in / and Matjaž Vipotnik, plakat / poster, 14. mednarodni grafični bienale / 14th International Biennial of Graphic Arts, 1981, naslov grafike / print title: *Hommage a Duchamp*, 1977, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC

bila uporabljena grafika *Hommage a Duchamp* (grafika je razstavljena v drugem prostoru na razstavi), ki pa je sicer nekoliko starejša kot njeno zmagovalno delo s prejšnjega bienala, grafika je namreč iz leta 1977.

Adriana Maraž se je na bienalih torej pojavila dvanajstkrat, med letoma 1965 in 1989 oz. med šestim in osemnajstim bienalom, v tem dolgem obdobju pa se ni predstavila samo na petnajstem bienalu leta 1983. Med nagrajenci grafičnega bienala se je pojavila štirikrat, od tega enkrat med glavnimi nagradami. A med vsemi glavnimi nagrajenci (torej tistimi, ki niso prejeli samo odkupne nagrade) v teh letih, bilo jih je 68 (ena izmed teh nagrad je bila skupinska), se pojavi zgolj devet žensk. Imena vseh nagrajenk so: Lourdes Castro, Alena Kučerová, Adriena Šimotová (prejela veliko premijo), Adriana Maraž, Susan Rothenberg (prejela veliko premijo), Karen Dugas, Elizabeth Ingram, Zorica Tasić, Haydeé Landing Gordon (prejela veliko premijo). Tako je Adriana Maraž s svojim uspehom v teh letih bienala predstavljala eno izmed le 13,2 % ženskih nagrajenk med vsemi nagrajenci (odstotek med prejemniki velike premije je nekoliko višji, in sicer 25 %). ■

Literatura

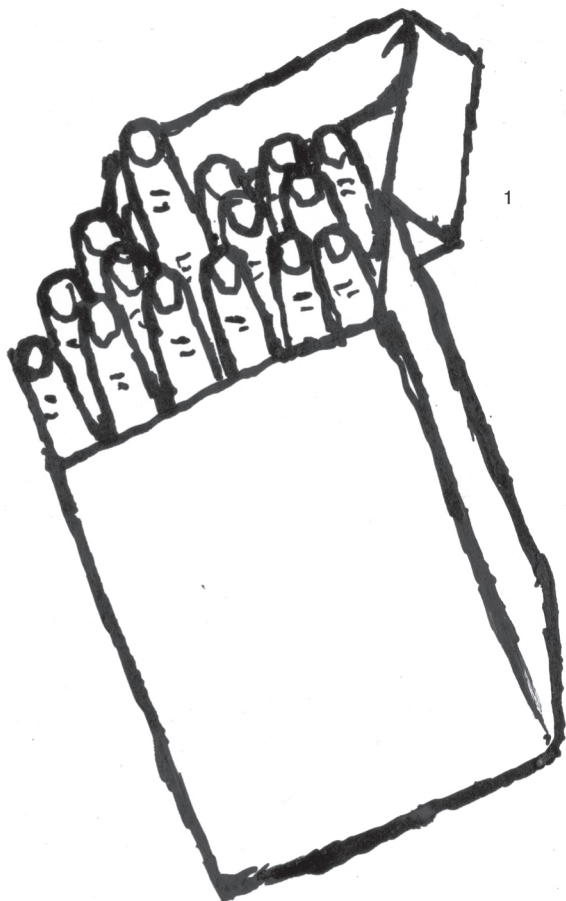
- Kač, Maja. »Trojni pogled na Adriano Maraž, svetovno uveljavljeno grafičarko. Najprej na njen 'skriti opus'«, *MMC RTV SLO*. Splet, 19. 10. 2024, <<https://www.rtv slo.si/kultura/vizualna-umetnost/trojni-pogled-na-adriano-maraz-svetovno-uveljavljeno-graficarko-najprej-na-njen-skriti-opus/712477>>
- »Ljubljanski grafični bienale skozi plakat«, *Grafični bienale Ljubljana*. Splet, 19. 10. 2024, <<https://bienale.si/razstava/ljubljanski-graficni-bienale-skozi-plakat/>>
- Silič-Nemec, Nelida. »Maraž, Adriana (1931–2015)«, *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Splet, 19. 10. 2024, <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi/922920/>>
- »Uradni tečaji Narodne banke FLRJ«, *Banka Slovenije*. Splet, 19. 10. 2024, <https://bankaslovenije.blob.core.windows.net/uploaded/legacy-files/Uradni_tecaji_banke_FLRJ.pdf>
- Webster, Ian. *CPI Inflation Calculator*. Splet, 19. 10. 2024, <<https://www.in2013dollars.com/>>
- Grafični bienale Ljubljana*. Splet, 19. 10. 2024, <<https://bienale.si/>>
8. mednarodna grafična razstava '69. Ljubljana, 1969.
9. mednarodna grafična razstava '71. Ljubljana, 1971.
13. mednarodni bienale grafike. Ljubljana, 1979.
14. grafični bienale. Ljubljana, 1981.

TOPLICE

Enkapsulacija posteljice, ki jo, ko se izloči, mnogi štejejo za medicinski odpadke, se takoj po rojstvu otroka začne s čiščenjem posteljice, nato se jo popari in zmelje v fin prah. Prah se nato vstavi v prazne kapsule, ki se hranijo v neprodušno zaprti posodi. V nobenem primeru pri razpadu ne gre za eliminacijo ali izbris, prav nasprotno, razgradnja ohranja stvari pri življenju: prav proces razpadanja in gnitja, kakor piše Negarestani, se loči od uničujočih vojnih strojev uničenja, kaosa, terorja, izničenja, tragedije in nasilja, vendar jih nikoli ne zapusti, temveč jih spodkopava in spreminja, iz njih ustvarja mutante, tujke.



A velja tudi, da "noben sistem ni zaprt. Zunanost vedno prodira vanj," zapiše Sadie Plant. Nick Land preko raziskovanja kabale vzpostavi tezo, da je "semitika vedno že kriptografija. [...] Ni - in nikoli ne more biti - nobenega čistega besedila, razen kot naivne politične predpostavke o (relativni (ne) zahrbtnosti) kodirnih agencij in predpostavke, da so nam dostopni komunikacijski znaki, ki še niso zakodirani." Sistem povratnih zank pa po drugi strani v določenem sistemu zagotavlja njegovo neprekinjeno delovanje in lasten obstoj: omogoča, da struktura sistema ostane nedotaknjena. A kaj takšen sistem zakriva, kaj točno čuva?



1



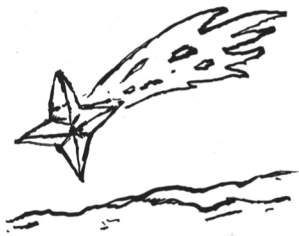
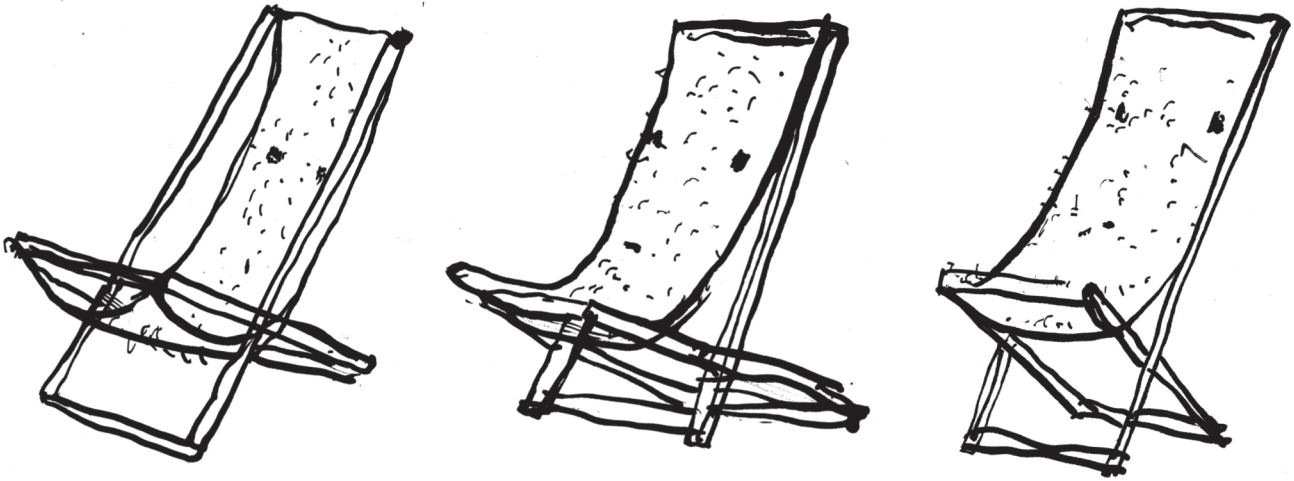
Goretekst



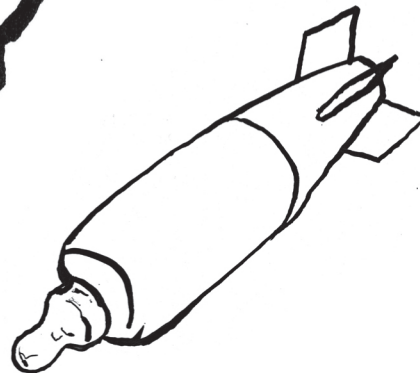
Gore-Tex materiali so ključni za vesoljske misije. PTFE kabli omogočajo komunikacijo, vlakna v Nasinih oblekah pa ščitijo pred vročino in kemikalijami. V misijah, kot so roverji na Marsu, Gore-Tex kabli varujejo opremo pred motnjami in poškodbami ter zagotavljajo prenos podatkov na Zemljo.

1 Dr. Yifa Gu pravi: "Z novo tehniko, pri kateri je bil za povečanje nosne konice in nosnega dorsuma uporabljen samo ePTFE, torej Gore-Tex, so bili doseženi varni, privlačni in sprejemljivi rezultati pri oblikovanju nosu in zadovoljstvu pacientov." Lepotne operacije so samoregenerativni glitchi množične kulture. Kot kabala tudi rinoplastika v okviru estetskogirurškega stroja zavrača ideologijo. Nick Land pravi, da posnema "brezsmiselno navdušenje virusa, globoko brezbrizna je do vseh strankarskih obravnav. Brezbrizna celo do korodirane resnosti nihilizma, nima nobenih agend. Tudi Bog ni mogel razumeti tega."



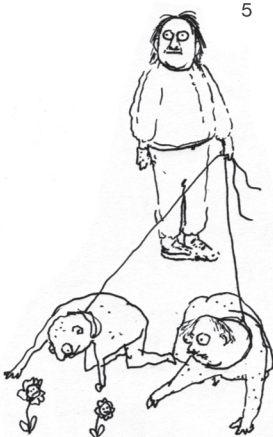


Bartanova vizija *Luč narodom*, predstavljena na letošnjem Beneškem bienalu, predlaga kozmični projekt za rešitev človeštva: vesoljsko ladjo, na kateri se kabalistična ideja *tikkun olam* popravljanja sveta razširi onkraj meja našega planeta. Enkapsulirana posteljica združuje cikle življenja in propadanja. Njeno bistvo je vprašanje: ali ta ladja pomeni preživetje, predajo ali izdajo? A ta vesoljska ladja je tudi paradoks: omejeno plovilo na neskončnem potovanju, ki pluje ne le skozi veselje, temveč tudi skozi geopolitične situacije, globoko ignorantska do ključnih znanstvenofantastičnih svetov fikcije, kot ga denimo poznamo iz knjižne serialke *Sunflower* Petra Wattsa, kjer Eriophora predstavlja vesoljsko ladjo, ki že tisočletja potuje po vesolju, njeno posadko pa sestavljajo polzavestne entitete, ki se le občasno prebudijo iz globokega spanca, da bi popravile ladjo in se spopadle s kozmičnimi grožnjami.



5

Toplice so geotermalno izjemno stanje. Singularna točka na površju zemlje, kjer so razmejitve zatajile. Toplota iz globin, ki oblije telo, ne nudi le ugodja.



5 Miroslav Griško v svoji knjigi *Eshatološka vojna* zapiše: "Ko v tretji svetovni vojni Izrael premaga Kitajsko, se izpolni civilizacijsko poslanstvo judovske eshatološke vizije smrti, kar omogoča prehod v vizijo večnega življenja. Preživeli pripadniki človeške rase se združijo pod univerzalno vladavino JHVH-ja in njegovega polkovnika na Zemlji, Mesije, katerega nauk o božanski podobnosti ohranja celovitost človeške podobe in ustvarja novo nesmrtnost – neskončno proizvodnjo 3D tiskanih src, ki nikoli ne nehajo utripati. Kljub anarhiji vojne vseh proti vsem in nenehni oboroževalni tekmi ostaneta ena določena tehnokulturna aksiologija in ena pravilna strategija, kar potrjuje prerokbo Izaija, da bo Izrael postal luč vsem narodom."

Petja Grafenauer

Kritika razstave Uroša Weinbergerja *Froula Park* v Galeriji Bažato

A Critique of Uroš Weinberger's Exhibition Froula Park at Bažato Gallery

Galerija Bažato, ki že tri leta bogati kulturno dogajanje v nekdanji trgovini Astra za Bežigradom v Ljubljani, postaja eno pomembnih razstavišč sodobne umetnosti, predvsem slikarstva. Tokrat v njej gostuje Uroš Weinberger (1975), slikar, ki je leta 2005 magistriral iz slikarstva na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje (ALUO). Njegova razstava *Froula Park* nas popelje v distopično vizijo prihodnosti, kjer se prepletajo vprašanja antropocena, okoljske degradacije, tehnologije in možnosti preživetja.

Posebnost te razstave je, da Weinbergerjeva platna prvič spremljajo tudi digitalni kolaži, projicirani na ekrane. Ti kolaži, ki nastajajo kot uvodna faza ustvarjalnega procesa, so samostojna umetniška dela, ki razkrivajo, kako umetnik raziskuje in oblikuje vizualne pripovedi, preden jih prenese na platno.

Razstavo dopolnjuje katalog v trdi vezavi, ki ga je zasnovala galerija. V njem so zbrane reprodukcije razstavljenih del, skupaj z analitično spremno besedo Mihe Colnerja, ki Weinbergerjev opus postavlja v širši kontekst sodobne umetnosti in družbenih problematik.

Weinbergerjevo ustvarjanje se začne v digitalnem okolju, kjer z uporabo kolažne tehnike sestavlja kompleksne, večplastne podobe. Digitalna dela omogočajo eksperimentiranje z barvami, kompozicijo in vizualnimi učinki, pri čemer umetnik raziskuje distopične krajine in figure. Šele ko kolaž doseže željeno obliko, ga prenese na platno, kjer ga z oljnimi barvami preoblikuje v barvito, bogato teksturirano in materialno podobo. Na tej razstavi digitalni kolaži prvič stopijo v ospredje kot samostojna dela, ki gledalcu ponujajo vpogled v umetnikov ustvarjalni proces in širijo razumevanje njegovih končnih slikarskih del.

Osrednja tema razstave je antropocen – doba, v kateri človeštvo obvladuje planet, a hkrati povzroča njegovo uničenje. V Weinbergerjevih delih je narava deformirana, drevesa so odtujena od svoje naravne oblike, tla onesnažena s kemičnimi sledmi, nebo pa prepleteno s kabli in umetnimi strukturami. Okoljska nesorazmerja so jasno izražena – figuralni elementi prikazujejo polarizacijo med zaščitnimi posamezniki, prekritimi z maskami in tehnološko opremo,

ter ranljivimi posamezniki, ki ostajajo izpostavljeni uničujočim posledicam degradacije.

Na nekaterih Weinbergerjevih delih se pojavi astronaut, figura, ki jo pogosto povezujemo z napredkom in upanjem v boljšo prihodnost. Toda v Weinbergerjevem kontekstu astronaut simbolizira distopijo, ki je že pred vrati. Njegova podoba je lik osamljenosti in odtujenosti – človek, ločen od narave, ujet v tehnološko sterilnem okolju, kjer je preživetje odvisno od umetnih sistemov. Namesto optimistične vizije prihodnosti astronaut opozarja na neuspeh človeštva pri ohranitvi planeta.

Pomemben del Weinbergerjeve vizualne estetike so intenzivne, psihadelične barve, ki ustvarjajo napetost med privlačnostjo in tesnobo. Fluorescenčni odtenki modre, rdeče in zelene so hkrati estetski in opozorilni – njihova nasičenost simbolizira prenasajenost sodobnega sveta z informacijami, tehnologijo in umetno lepoto, ki pogosto prikriva globoko krizo. Weinbergerjeve barve niso le dekorativne, temveč pripovedujejo zgodbo o svetu, kjer je harmonija med naravo in človekom le še oddaljen spomin.

Weinbergerjeva dela se opirajo na vizualni jezik znanstvene fantastike, ki ga uporablja za refleksijo o prihodnosti. Njegova platna spominjajo na filmske kadre distopičnih klasik, kot sta *Blade Runner* ali *Mad Max*, vendar ne upodabljajo oddaljene prihodnosti, temveč opozarjajo na sedanost, kjer se distopični scenariji že odvijajo. Liki na njegovih delih so preoblikovani z digitalnimi dodatki in tehnološko opremo, njihova telesa so prepletena z napravami, ki simbolizirajo tako zaščito kot nadzor. Weinberger s tem raziskuje napetosti med človeškim in tehnološkim, med naravnim in umetnim.

Kljub izrazitemu distopičnemu tonu razstava *Froula Park* odpira prostor za razmislek o potencialnostih življenja v prihodnosti. Weinbergerjeve slike niso zgolj opozorilo, temveč tudi povabilo k premisleku, kako lahko človeštvo preoblikuje svoj odnos do narave in tehnologije. Njegove podobe izražajo napetost med izgubo in možnostjo – med propadom sveta in možnostjo novega začetka.

Razstava *Froula Park* v Galeriji Bažato ni le estetska



Uroš Weinberger, *Froula Park*, 2024, pogled na postavitev / installation view, Galerija Bažato



Uroš Weinberger, *Blue*, 2024, olje na platnu / oil on canvas, 200 × 160 cm



Uroš Weinberger, *Up Float*, 2024, olje na platnu / oil on canvas, 150 × 210 cm

izkušnja, temveč kompleksna družbena kritika, ki obiskovalca spodbuja k razmišljanju o ključnih vprašanjih našega časa. Weinbergerjeva dela, ki prepletajo digitalno in analogno, znanstveno fantastiko in klasično slikarstvo, tehnologijo in človekost, nas postavljajo pred ogledalo, ki razkriva krhkost našega sveta. Galerija Bažato s to razstavo znova dokazuje svojo vlogo pomembnega prostora za refleksijo sodobne umetnosti, Weinberger pa s svojim opusom potrjuje, da je eden ključnih umetnikov, ki s svojo vizijo osvetljuje naše strahove, vprašanja in možnosti prihodnosti. ■

Fernando Pessoa

Vidna skrivnost

Visible Secret

Vidna skrivnost, križana Vrtnica, Misterij in Ime Sveta,
glej me, da te vidim, križaj me, da te utrgam,
spremeni me v svet, da te slišim in ne poznam!

Mučeništvo odprtega cveta, rōdi se preko smrti v meni!
Tišina odčaranega cveta, zrasi preko smrti v meni!
Skrivnost križane Vrtnice, umri preko smrti v meni!

Vrtnica, bodi moja; Križ, bodi jaz; Rožni križ, bodi!

Iz portugalsčine prevedel Miklavž Komelj.
Pesem je brez naslova; tu zapisani naslov je uredniški.

Miklavž Komelj

O očeh in smrti

About Eyes and Death

Prišla bo smrt in imela bo tvoje oči – Goran Bertok je dal retrospektivnemu izboru iz svojega opusa zadnjih dvajsetih let, ki je v času, ko to pišem, razstavljen v Galeriji sodobne umetnosti v Celju, v nekdanji palači celjskih grofov, pod katero lahko vstopimo v arheološki svet podzemlja in gledamo tisto, kar je pod zemljo (Goran Bertok si je v otroštvu želel postati arheolog), naslov, ki me tako neposredno nagovarja, da ni časa niti za morebitni odpor, ki bi ga nekateri elementi njegovega opusa lahko vzbudili v meni. To je verz Cesareja Paveseja, ki je obenem tudi naslov njegove posthumno izdane pesniške zbirke. (Presenetljivo soroden verz pa najdemo tudi v slovenski poeziji v dvajsetih letih minulega stoletja: Anton Vodnik ženski, v pesmi imenovani sestra, reče, da ima smrt njene oči.) Smrt in oči. Ali so te oči smrti mrtve oči, ki jih na Bertokovih fotografijah vidimo pod napol odprtimi zmrznjenimi vekami po smrti od teles ločenih (odsekanih, odrezanih ali odžaganih) glav? (Jean-Luc Nancy pravi o mrtvem telesu: nič-za-videti. Goran Bertok s svojimi fotografijami daje videti ta nič.) Ali so to oči fotografirane mlade anoreksične ženske, prekrte s tančico ali kosi bele tkanine? Ali pa mi Goran Bertok kaže, da so to preprosto moje oči? Je v pogledu vedno nekaj, kar se povezuje s smrtjo? Tista vez smrti in pogleda, ki je tematizirana na Holbeinovih *Ambasadorjih*? Ampak pogled ne sovпада z očmi, pogled je zunaj oči. Je povezava oči s smrtjo prav v tem? Ali pa to, da ima smrt moje oči, za smrt pomeni nekaj, kar jo spremeni? Če njene oči niso njene, ampak moje – je smrt še smrt?

Decembra 2024 bo minilo deset let od smrti Tomaž Šalamuna. Ko sem ga prvič srečal, sem bil star osemnajst let. Šalamun je bral mojo prvo knjigo pesmi, v kateri so bile pesmi o Smrti, z veliko začetnico. Šalamun je bil fasciniran nad tem, da je v teh pesmih Smrt doživljena kot erotični objekt, rekel je, da je nekaj takega doživel samo enkrat v nekih svojih sanjah. In zdelo se mu je, da sem si s to Smrtjo tako blizu, da si mi ni upal pogledati v oči. Tako mi je pozneje pripovedoval in to sem po njegovi smrti našel zapisano tudi v neki njegovi beležnici. Ampak ko se sam spominjam tistega srečanja, se spominjam, da mi je ves čas z nenavadno intenzivnostjo pozorno zrl v oči.

Čemu zrem v oči, ko gledam te Bertokove fotografije?

Bertokove fotografije za pogled današnjih ljudi delujejo šokantno; kažejo nekaj, za kar se zdi, da ne bi smelo biti videno. Nekaj, kar je izvrženo iz vidnega polja današnje civilizacije. Nekaj, kar se zdi ekstremno. Ob tem pa se lahko spomnimo, da je bil še pred nekaj desetletji tudi v naših krajih pogled na trupla veliko bolj integriran v življenje; ob smrti ljudi so na primer domači umivali in preoblečali mrliča. Da ne govorimo o navadah nekaterih drugih ljudstev, ki so v svojih bivališčih sobivali z mumijami prednikov. V cerkvah so častili relikvije, ki pogosto niso bile samo kosti, ampak cela trupla ali njihovi kosi. Še danes vidimo v cerkvi S. Domenico v Sieni glavo svete Katarine Sienske, v beneški cerkvi SS. Giovanni e Paolo njeno stopalo. Tisto anoreksično žensko telo, ki nas na Bertokovih fotografijah spravi v grozo in morebitno spraševanje, ali je sploh etično estetsko pristopati k takemu telesu, je verjetno zelo podobno telesu te svetnice, ki dolga leta ni jedla ničesar razen posvečenih hostij, prav ta njena popolna shujšanost pa je v družbi veljala za zunanji prepoznavni znak njene svetosti. Zunaj mest so visela razpadajoča trupla na vislicah; pogled na tako kaznovana trupla je imel pedagoško funkcijo. Danes občudujemo baročno Ljubljano, verjetno pa nimamo v zavesti, da so še v osemnajstem stoletju njena mestna vrata »krasili« kosi trupel, glave in roke, nabite na mestna vrata, kar je bilo del procesa javne usmrtitve. Ohranjeni so dokumenti s specifikacijami stroškov za te usmrtitve; v rabljev honorar je bil vključen denar za vino, v osemnajstem stoletju pa je bil nekaj časa obvezni del teh stroškov tudi honorar za slikarja, ki je usmrtitev naslikal. Usmrtitev ne bi bila dokončna brez slikarjevega pogleda.

V izkušnji pogleda na razpadajoče truplo razpadanje izziva gnus, a obenem je mogoče prav v njem prepoznati neki presežek življenja. Georges Bataille (Bertoku zelo ljub avtor) piše v svojem *Erotizmu* o sorodnosti reprodukcije in smrti in pravi: »Življenje je vedno produkt razpadanja življenja.« In: »Rodilna moč gnitja je naivno verovanje, ki izhaja iz groze, pomešane s privlačnostjo, ki ga gnitje zbuja v nas. To verovanje je temelj ideje, ki smo jo imeli o naravi, o zli naravi, ki zbuja sram: razpadanje je v sebi povzemalo svet, iz katerega smo izšli in kamor se bomo vrnili; v tej



Goran Bertok, iz serije *Lakota* / from the series *Hunger*, 2017, inkjet tisk na papirju / inkjet print on paper, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Goran Bertok, iz serije / from the series *Post Mortem*, 2008, inkjet tisk na papirju / inkjet print on paper, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

predstavi sta se groza in sram hkrati povezovala z rojstvom in smrtjo.« In še: »Te mrgoleče, ostudne, tople snovi grozljivega videza, v katerih vre življenje, snovi, v katerih gomazijo jajčeca, klice in črvi, so vir tistih odločilnih odzivov, ki jim pravimo *gnus*, *odbojnost*, *stud*. Onkraj prihajajočega izničenja, ki se bo z vso silo zgrnilo name, na to bitje, ki pričakuje, da bi še bilo, in čigar pravi smisel ni toliko biti, kolikor pričakovati, da bo (kot da bi ne bil obstoječa *navzočnost*, temveč prihodnost, na katero čakam, ki pa ni jaz), bo smrt najavila mojo vrnitev v gnitje življenja. Tako lahko vnaprej občutim – in pričakujem – to kipeče razpadanje, ki v meni vnaprej praznuje zmago gnusa.« Trupla, ki jih je fotografiral Bertok, pa so trupla, ki jim je ravno to vzeto. Na prvi pogled so te fotografije zelo blizu fotografijam trupel, ki jih je pred njim delal Andres Serrano. Ampak velika pomenska razlika je v tem, da so trupla, ki jih je fotografiral Bertok, zamrznjena. To so trupla, ki jim je vzeto tisto razpadanje, iz katerega bi lahko nastalo novo življenje. In prav zato učinkujejo

še bolj opustošeno. Ne gre preprosto zato, da bi Bertok pred naše oči prikliceval tisto, kar je v naši civilizaciji tabuizirano, ampak tudi kaže nasilje, ki se v naši civilizaciji dogaja nad samimi trupli.

Slikar Božidar Jakac je upodabljal obličja mrtvih v prepričanju, da je tisti izraz, ki se je v trenutku smrti zarisal na obraz, najavtentičnejši izraz duše. Kaj pa lahko rečemo o izrazih na glavah dehumaniziranih zamrznjenih trupel, ki jih vidimo na Bertokovih fotografijah? Bertok fotografira trupla, ki so degradirana v material medicinskega diskurza. To, da ti obrazi sploh imajo izraze – in kako intenzivne, zdi se, kot da nam ti obrazi hočejo nekaj povedati –, učinkuje, kot bi se na njih pojavilo nekaj, česar tam ne bi smelo biti. To je grozljivo, a prav zato, ker pokaže, kako grozljivo je tisto, s čimer smo sprijaznjeni kot z »normalnostjo«. Bertokov fotografski pogled pa ni z ničimer sprijaznjen.

Ko Bataille piše o truplu, grozi, o tesnobi in o občutju praznine, ki ga doživljamo tako, da nam je slabo, pravi: »Pri prebiranju teh vrstic bi se v nas lahko odprla praznina. Ta praznina je edini smisel mojih besed.«



Goran Bertok, iz serije / from the series *Post Mortem*, 2009, inkjet tisk na papirju / inkjet print on paper, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Goran Bertok, *Svastika / Swastika*, iz serije *7 znamenj* / from the series *7 Signes*, 2024, UV tisk na akril / UV print on acrylic, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

Razstava je zasnovana kot pot skozi prostore, ki postajajo iz sobe v sobo temnejši. Kot bi šlo za vstop v prostor nekih misterijev, čeprav že prvi razstavljeni cikel *Sedem znakov*, ki bi dobil pravi smisel, če bi bil razstavljen v celoti, pokaže, da umetnik noče sprejemati nobenih metafizičnih opor; sveti simboli religij so pri njem postavljeni na isto raven z znaki denarja – ki ga, kot je to pokazal Marx, ne moremo razumeti brez teološke logike. Bertok postavi te simbole v razmerje do smrti; brez vrednostnega opredeljevanja, brez komentarja; lahko bi banalno rekli, da so to simboli, v imenu katerih so ljudje umirali, lahko tudi nekoliko manj banalno, da so to simboli, s katerimi so ljudje poskušali oziroma poskušajo transcendirati smrt. Lahko pa vidimo v vsem skupaj neko še precej resnejšo in obenem zelo preprosto poanto: da je smrt učinek simbolnega. Kot o tem piše Yeats v tisti pesmi, ki se konča z verzom: »Človek je ustvaril smrt.« Nasproti tega cikla je postavljen cikel *Preživeli* s pretresljivimi fotografskimi portreti preživelih iz koncentracijskih taborišč druge svetovne vojne. V naslednji sobi sledi cikel *Lakota* s podobami anoreksične mlade ženske, v še naslednji pa *Post mortem* s fotografijami zamrznjenih trupel, dokler ne pridemo v zadnjo sobo, ki je popolnoma

zatemnjena, v njej pa se predvajata dva videa notranjosti krematorijske peči. Na enem je prostor prazen, na drugem pa gori truplo, posneto tako, da tega, kar vidimo, ne moremo tako zlahka identificirati, ampak se nam tisto, kar je v ognju razpadajoče meso, kaže kot tvorjenje nekakšnih »kitajskih« pokrajin. Obenem je Bertok s to prostorsko instalacijo videov hotel simulirati nemogoče občutje, da je oseba, ki stopi v ta prostor, sama v krematorijski peči in v njej gori. Paradokso je ta zadnja, popolnoma najtemnejša soba, tudi najsvetlejša. Tu smrt doživimo kot življenje, ampak ne v smislu tistega prerajajočega se življenja, ki se poraja iz razpada, o katerem je govoril Bataille ob truplu, ampak kot življenje samega ognja. V tem smislu bi lahko pot, ki jo prehodimo na tej razstavi, videli celo kot podobo iniciacijske poti. Šamanske iniciacije so večkrat vključevale šamanovo kontemplacijo lastnega okostja, od katerega se je odluščilo meso. Pot v vse temnejše prostore je obenem pot iz teme v ogenj – ki nas spet povezuje s prvim ciklom razstave, saj je Bertok ogenj pred več kot dvema desetletjema nekoč že povezal s simbolom križa, ko je z Deanom Verze- lom sodeloval v projektu, ki je povzročil precejšen škandal.

Bertok se ves čas giblje po meji. Kot bi raziskoval, kje je meja sprejemljivega. Ampak ob tej razstavi se, kar zadeva

mejo, zastavlja neko drugo vprašanje: kje je meja med življenjem in smrtjo.

Poleg fotografij in dveh videov je Bertok razstavil tudi objekt, žaro, obloženo z zlatimi lističi, v katero je položil svoje napol sežgane lase. Naslov je *Konec, prva vaja*. Delo, ki je nastalo leta 2023, spremlja naslednji tekst:

Začelo se je z vprašanjem revije *Maska*: Kakšen projekt boš izvedel leta 2023?

Takrat, leta 2006, je bilo leto 2023 v neki daljni prihodnosti, izbira za projekt pa lahka. Umrli bom. Sledilo je izpolnjeno potrdilo o smrti, 9. september 2023. Sedemnajst let je minilo, minila sta še dva tedna in nekaj dni in še vedno sem živ. Izjava o datumu moje smrti je stališče in nekakšna potegavščina obenem. To pa ne velja za moje prijatelje, znance in sodelavce, ki so v tem času dejansko odšli, umrli. Vsi bolj ali manj nenadoma, vsi prežgodaj.

Maks Soršak, Damir Domitrović, Dušan Merklin, Eleonora Marendič, Sašo Cerovac, Dejan Prša, Aleksandra Kostić, Matjaž Vidali, Igor Naglič, Blaž Horvat, tudi on mrtev.

In drugi.

Za njimi je ostal samo pepel, nekaj zогlenelih kosti.

V žari pred vami je moj pepel. Sem v žari in vendar živ, živ in že deloma v žari. Toliko.

Konec, prva vaja.

Se vidimo v naslednji vaji!

Ko gledamo Bertokove fotografije na tej razstavi, lahko dobimo najbolj grozljiv občutek, da gledamo smrt, ob fotografijah osebe, ki je živa (cikel *Lakota*) in kot taka smrt

pooseblja. Naslov cikla *Preživeli* pa dobi *unheimlich* prizvok, če pomislimo, da gre za fotografije ljudi nedolgo pred smrtjo, saj je danes velika večina fotografirancev in fotografirank mrtvih. Tako kot je bizarno, da ljudje govorijo, da so na primer zdravniki nekomu rešili življenje – mogoče so ga podaljšali, ampak kdo ga je kdaj rešil? Toda kaj je tisto, kar vendarle upravičuje naslov *Preživeli*? Prav to, da so ti ljudje v nekem smislu šli skozi smrt že v svojem življenju. Da so svojo smrt pustili za sabo.

Jezuiti so imeli za ideal pokorščine to, da je jezuit podreden božji previdnosti preko svojega nadrejenega na tak način, kakor bi bil truplo. Zanimivo je, da so s tem pridobili prav srhljivo moč delovanja. Ampak za ceno podreditve. Pogodba z Bogom ni nič manj nedolžna kot pogodba s hudičem.

Nekaj dni po tem, ko sva si z Goranom Bertokom skupaj ogledala njegovo razstavo in arheološke plasti pod palačo celjskih grofov, sem v Cankarjevem domu v Ljubljani prisostvoval predstavi *Arthanatos* Magdalene Germek in Vaska Atanasovskega. Med občinstvom je bil tudi Goran Bertok; bil je zadnji, ki je vstopil v dvorano. Izpisal sem si nekaj Magdaleninih besed. Med drugim: »Človek je bitje, ki se dobesedno bori proti strahu pred smrtjo s strahom pred življenjem.« In njen citat Eliasa Canettija, čudovit krik proti osmišljanju smrti: »Če bi sprejel smrt, bi bil morilec.« Razmišljal sem: če v svetu, v katerem ves smisel prihaja od smrti, ne pristanem na to, da bi smrti pripisoval smisel – kaj se zgodi s svetom? In neki glas mi je odgovoril, da je pravo vprašanje, kaj se zgodi s smrtjo. Goran Bertok pa je sedel v poltemi, nekajkrat sem ga pogledal in nisem bil prepričan, ali je to on ali ni. Nisem videl njegovih oči. ■

Maja Kač

Magičnost enostavnega

Izkušnja umetnosti Mladena Stropnika

The Magic of Simplicity:
Experiencing the Art of Mladen Stropnik

Mladen Stropnik, *adijo pecivo*
Mestna galerija Ljubljana
23. 5. 2024–1. 9. 2024

Ko poskušam pisati o umetnosti Mladena Stropnika, se na začetku vedno najdem v manjši zagati. Vendar ne zaradi tega, ker njegova dela stopajo onkraj poznanega nam likovnega repertoarja in se posledično izvijajo uveljavljenim mehanizmom interpretiranja del, ampak se negotovost pojavi drugje. Njegova dela sprožajo, spleta in razpletajo tako nepričakovane miselne preobrate, da jim besede včasih le šepaje sledijo. In v tem je Stropnik izjemno spreten, tu leži ena od glavnih odlik njegovega ustvarjanja – prastaro težnjo vizualne umetnosti, da bi ubesedila nekaj neubesedljivega in ponazorila neponazorljivo, uresničuje z (vsaj na videz) neverjetno lahkotnostjo. Še pomembneje pa je, da to počne na nepričakovani ravni, ki je podlaga povsem samosvojemu, včasih težko prevedljivemu likovnemu komuniciranju. Pričujoč zapis je torej le poskus prevoda del in umetniških hotenj, s katerimi je Mladen Stropnik v Mestni galeriji Ljubljana povzel zadnjih šest let svojega ustvarjanja.

Stropnikovo delo smo imeli v zadnjem letu priložnost videti na več mestih, bodisi kot samostojne postavitev (septembra pod naslovom *dež v šotoru* v Galeriji Ravnikar) bodisi del skupinskih razstav (*Plastenja* v Cukrarni, na ogled še do 13. aprila 2025), v zadnjih letih pa še v Studiu UGM (*Pristava–Gaberke–Veleje*, 2023–2024), v Galeriji Ravne (*Družimirje*, 2023) in Galeriji Loža v Kopru (*DUNAJC POMFRIT*, 2023–2024). Te so ponujale oz. ponujajo partikularen pogled na njegovo delo, razstava *adijo pecivo* v Mestni galeriji Ljubljana pa je kot pregledno zasnovana predstavitev prvič v celoti povezala pomenske sklope, v okviru katerih nastajajo Stropnikova likovna premišljevanja.

Skelet razstave sta umetnik in kuratorica Barbara Sterle Vurnik zasnovala na stebrih, ki povezujejo sicer pomenko povsem neodvisno nastala dela – sklopi se dotikajo tem spolnosti, tranzicije, smrti, sprostitve, (ne)vidnega,

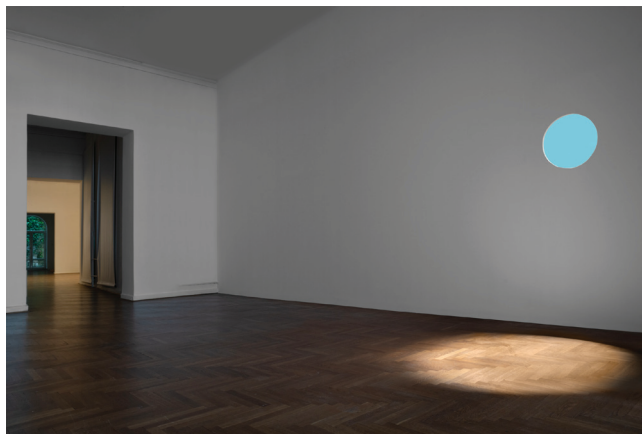
resničnosti in (ne)dokončanosti. Tako jih v katalogu navaja kuratorski tekst Barbare Sterle Vurnik, umetnik pa pomenke množice še zreducira na repeticijsko, spolnost, (ne)vidno delo in željo. Pri takšnem povezovanju ne gre samo za usmerjanje gledalca k temu, kako pomensko razpirati Stropnikova dela, temveč pokaže tudi eno izmed bistvenih vsebinskih izhodišč umetnikovega ustvarjanja oz. njegovega opazovanja okolja. Za to pravzaprav pri Stropniku (s tem mislimo tako na njegovo osebnost kot umetnost, ki jo ustvarja) tudi gre: vsi ti kolaži, risbe, objekti, performansi in intervencije so (zgolj) umetnikov poskus beleženja življenja, ki ga vsakodnevno zaznava; obenem pa tudi poskus stabilizacije lastnega okolja, ki ga v nemoči, da bi ga spremenil, lahko samo opazuje. Vendar tudi v opazovanju je v resnici omejen z nestanovitnostjo percepcije in relativnostjo stvarnosti, kar je posledično tudi ena od pomembnih povezovalnih niti njegovega dela – ukvarjanje z (ne)zmožnostjo opazovanja, nadzorovanja in nestabilnostjo uvidenja resničnosti.

Stropnikovo konceptualno ustvarjanje je izrazito osebno, na več mestih intimno; umetnik sam bi to verjetno ubesedil kot iskreno, brez vsakršnih laži do sebe in svojih zmožnosti, saj se lahko zgolj na ta način do največje jasnosti izkristalizira ideja, ki ji je podrejena celotna realizacija. Material in forma sta mu pomembna le toliko, kolikor mu omogočata optimalno posredovanje ideje (»Oblika pride sama po sebi, za obliko ni treba skrbeti.«)¹. Zaradi tega je v izvedbi namerno surov in površen, saj je objekt kot materialna realizacija ideje nadomestljiv in ga je mogoče popraviti. Iskrenost usmerja tudi polje umetnikovega zanimanja – to je človek v njegovih dojemanih, čustvovanjih, sanjah in psihičnih stanjih, čemur se približa prek najbolj vsakdanjih trenutkov življenja. Gre za tiste momente in pripetljaje, ki

¹ Intervju z umetnikom Mladenom Stropnikom ob njegovi razstavi v Mestni galeriji Ljubljana. Kač, Maja. »Mladen Stropnik, Če bi se kanoniziral, bi mi postalo blazno dolgočasno.« *MMC RTV Slovenija*. Splet, 23. 8. 2024. <<https://www.rtvlo.si/kultura/intervju/mladen-stropnik-ce-bi-se-kanoniziral-bi-mi-postalo-blazno-dolgo-casno/718730>>



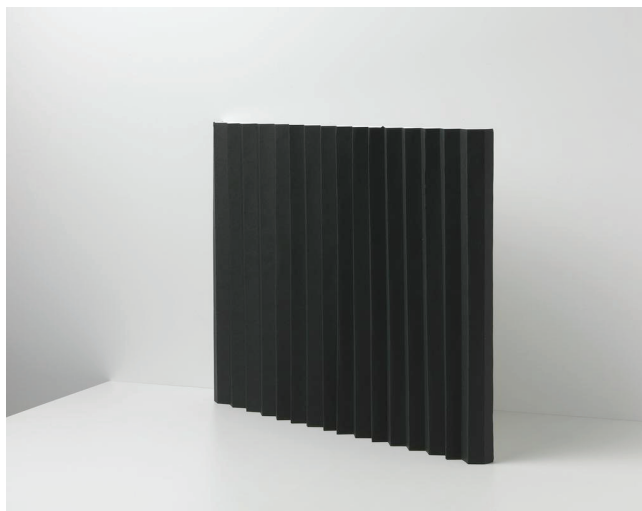
Mladen Stropnik, *pokrijem se s kolesom*, 2020, kolaž, papir, zobotrebci, lepilo, flomaster / collage, paper, toothpicks, glue, felt-tip pen, 27 × 33 × 1 cm, foto / photo: Jaka Babnik



Mladen Stropnik, *NE BO*, instalacija, izrez grobe luknje v steno z usmerjenim reflektorjem, svetlobna točka na tleh, luknja premera 50 cm / installation, rough incised hole in the wall with a direct reflector, light point on the floor, hole with diameter of 50 cm, foto / photo: Damjan Kocjančič



Mladen Stropnik, *motorno olje (katra)*, 2018, slika, relief, platno, papir, lepilo, novoletne kresničke / painting, relief, canvas, paper, glue, New Year's sparklers, 50 × 40 × 3 cm, navdih / inspiration: Pavla Stropnik-Čas, foto / photo: Damjan Kocjančič



Mladen Stropnik, *motorno olje (katra)*, 2018, slika, relief, platno, papir, lepilo, novoletne kresničke / painting, relief, canvas, paper, glue, New Year's sparklers, 50 × 40 × 3 cm, navdih / inspiration: Pavla Stropnik-Čas, foto / photo: Jaka Babnik

jih radi označimo za banalne, Stropnik pa v njih prepoznava zgoščeno esenco naše biti. Umetnikovo ustvarjanje se začne pri nekakšnem (besednem ali vizualnem) dnevniškem zapisovanju stvari, ki si jih želi zapomniti: »Bolj ko izhajam iz

'brezveznega' sebe, več meni zanimivih stvari se odpre.«² Njegovo delo je zato vedno v sožitju z njegovim vsakdanom in običajnimi dnevnimi opravili. Eno izhaja iz drugega, ločnica med obojima pa je zabrisana in v resnici nepotrebna, saj je prav v neločljivosti konkretnosti dogodka, ponazorjenega trenutka ali portretirane osebe od ustvarjenega umetniškega dela zaobjet premik od individualne izkušnje k univerzalnemu doživetju. Umetnik ves čas izziva dožemanje meja med lastnim življenjem in ustvarjenim, med oprijemljivo stvarnostjo in občutjem, med stanjem budnosti in sanjami.

V vsem tem je Stropniku ključna izkušnja – kaj je navsezadnje bolj pristno in resnično od posameznikove izkušnje stvari? –, zato je bistven razmislek in trud umetnika usmerjen v doseganje poti, ki gledalca do izkušnje pripelje. Kolaž

² Prav tam.



Mladen Stropnik, *muha*, 2022, objekt, beton, električni kuhalnik / object, concrete, electric stove, 10 × 29 × 29 cm, foto / photo: Jaka Babnik



Mladen Stropnik, *mongolian hill*, 2016, kolaž, blago, papir, lepilo / collage, fabric, paper, glue, 40 × 35 × 4 cm, foto / photo: Damjan Kocjančič

pokrijem se s kolesom je bilo eno od del, s katerimi se je obiskovalec razstave srečal ob premiku iz pritličja proti prvemu nadstropju. Delo je sestavljeno iz treh elementov: lepenke rdečih prekucnenih nog, štirih zobotrebcev in risbe kolesa. Gola podoba bi dala slutiti, da gre za trenutek padca, ki je bil usoden za figuro kolesarja, vendar naslov naše misli vodi v drugo smer, v zavetje in občutek varnosti, ki ga umetnik začuti ob vožnji s kolesom. S tem hipnim pomenskim zasukom začutimo prijetnost varnosti, ki jo nudi kolo, ki se zdi kljub mehanskosti mehko kot odeja, s katero smo pokriti med spanjem.

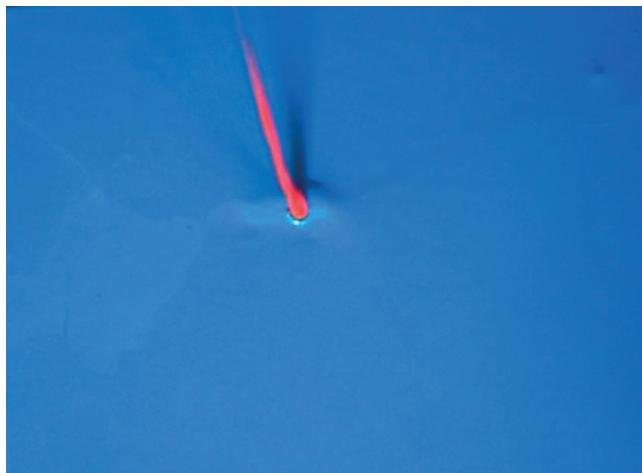
Tudi na delu *muha* lahko insekt iz naslova v hipu zagledamo, četudi je v resnici zgolj košček odščipnjenega črnega kabla na betonskem pravokotniku in nam šele pogled iz bližine dokončno potrdi prvotno zmoto našega pogleda in neobstoj tistega, kar smo pričakovali. Čudovito intimno in samoizpovedno delo *mongolian hill* je le odtrgan kos rjave



Viktor Bernik, *Učinek stola* (iz serije *Učinek metulja*) / *The Effect of a Chair* (from the series *Butterfly Effect*), 2024, serija intervencij za razstavo Mladena Stropnika / series of interventions into the Mladen Stropnik exhibition, foto / photo: Damjan Kocjančič

tkanine, ki je položen tako, da posnema obliko hriba. Prosojno tkanino je umetnik našel v odvrženih ženskih nogavicah in z njimi zarisal obris dežele, do katere je nekoč skoraj prišel, a je bilo popotovanje podobno neuspešno kot približanje ženski, ki se kljub drugačnim pričakovanjem zadnji hip umakne. Podoba je skrajno poenostavljena, oprimemo se lahko le otipljivosti in barve materiala, ki sprožita poistovetenje s frustrirajočo in otožno izkušnjo umetnika. Občutek neuresničenega pričakovanja, ki ga zbudjata obe opisani deli, poudari intervencija *Učinek stola* Viktorja Bernika, enega od štirih umetnikov, ki jih je Stropnik povabil k sodelovanju – poleg Bernika so to še **Vadim Fiškin**, **Alice Könitz** in **Scott Lawrence**. Gre za vzpostavljanje dialoga, ki ga umetnik izvede ob vsaki svoji postavitvi, vedno z drugimi sogovorniki.

Z nenehnim poigravanjem med tem, kar od podobe, performansa ali objekta pričakujemo, in tistim, kar ugle damo, med tem, kar nam govori logika, in tistim, kar se tej izvija, a se po Stropnikovi še tako neznatni intervenciji zdi edina smiselna resnica, nam umetnik ne pokaže le krhkosti našega razumevanja dejanskosti, ampak nas vodi k izkušnji. V trenutku, ko pokaže na našo (ne)zmožnost videnja dejanske stvarnosti, nam ponudi tudi odgovor nanjo, saj postane v resničnosti naše lastne izkušnje nestanovitnost dejanskosti nepomembna. A izkušnja je mimobežna in se izmakne tako hitro, kot vznikne, zato lahko Stropnikova dela razumemo tudi kot poskus začasnega ujetja izmuzljivega, zato pa toliko bolj dragocenega trenutka.

Mladen Stropnik, *punk juice*, 2018, video, 31 sek., serija 5/5, videoslidi / video, 31 sec., series 5/5, video frames

Najpomembnejše orodje, s katerim vodi Stropnik gledalca k izkušnji, je redukcija. Gre seveda za preverjen postopek v zgodovini likovnega lovljenja transcendentnega in neubesedljivega, polja, v katerem se stekata realnost in fantazija, česar pa Stropnik ne počne z abstrakcijo (četudi je element abstrakcije prisoten v njegovih delih), ampak je, ravno nasprotno, izrazito konkreten. Da umetnik izkristalizira idejo, je potrebna skrajna redukcija vsega odvečnega balasta, ki ga sam prepozna drugače, kot bi ga nemara mi sami, saj se v poskusu osvobajanja od družbeno določenih okvirjev prepušča drugačnim impulzom zaznavanja sveta. Le z zelo enostavno, izčiščeno, skoraj izpraznjeno podobo lahko koncizno ulovi doživeti trenutek ali občutje, ki ju posreduje s spretnim spletnjem in premetavanjem pomen-skih zasukov, s katerimi sproži plaz potrebnih asociacij. V tem je Stropnikova moč: da nas z miselnimi zankami vodi k nerazložljivim občutkom, ki nam ponujajo uvid v nekaj do tedaj neopaženega. Ves čas nas potiska na rob dojemljivega, a nikoli z neoprijemljivo abstrakcijo, ampak vedno z zelo specifičnim, nazornim, tudi tehničnim detajlom, v katerega zmore precizno ujeti točko izkušnje. Če bi ta umetnikov poskus opisali zgolj kot minimalizem, bi zgrešili poanto, saj gre prej za pripravo gledalčeve pozornosti na neposrednost in preprostost posredovane ideje. Vladimir Vidmar to v katalogu opiše kot nagovarjanje otroškosti v vseh nas, pri čemer sta bistveni naivnost in odprtost kot prvi predpostavki za sprejemanje umetnosti.³³

Pomembna tema Stropnikovega ustvarjanja je tranzicija, ki preči tudi druge pomenske sklope, s katerimi se ukvarja. Navsezadnje je v relativiziranju stvarnosti tudi veliko prehajanja, prav tako med sanjami in budnostjo. V takšnem raziskovanju vmesnega polja (ne)obstoječih stvari

uspe umetnik ustvariti enega bolj subtilnih vizualnih razmislekov o smrti. Gre za spomenike tistim, ki jih ni več, in so na razstavi dobili svoj prostor. Izpostavimo le motorno olje (katra), po videzu in naslovu izrazito hladno, surovo delo, v skupnem doživetju s prostorom, v katerega je postavljeno, pa nežen poklon umetnikovi materi. Gre za valovito nagrbančeno ploščo, ki bi se zaradi naslova lahko zazdela v trdno agregatno stanje strjeno motorno olje. A ko jo obsije svetloba novoletnih kresničk, odblesk zrahlja neprebojnost in trdnost površine, ploskev vzvalovi v neskončnost in pred nami se vzpostavijo valovi čiste energije, ki je telesnost ne more zamejiti. Stropnik delo umakne iz uradnega razstavnega prostora v shrambo, ki je obiskovalcem navadno nedostopna. Leži v tišini, kamor običajno polagamo umrle, le da v tem primeru ne gre za oddaljeno pokopališče, temveč ostaja pokojna med orodjem najbolj vsakodnevnih opravil žalujočih.

Razstavo zaključijo sklop del, ki govorijo o kazni in frustracijah vsakodnevne preobremenjenosti, čisto pri koncu pa je delo *punk juice*. Gledamo 31-sekundni video, kjer si skozi neprebojno modro površino curek rdeče barve izbori pot, da skozi pricurjla kot neusahljiva želja, življenjska iskra, ki četudi morda kdaj malce ponikne, nikoli povsem ne izgine. Je torej vselej potreben notranji plamen, ki ne ugasne. V tej najbolj preprosti igri barvnih, materialnih in ploskovnih kontrastov se zdi ujeta glavno gonilo Stropnikovega konceptualnega ustvarjanja. V prvi vrsti to ni angažirano naravnano, saj je kakršnokoli zoperstavljanje konvencijam in protokolom umetnostnega sistema kvečjemu slučajen stranski produkt njegovega poskusa shranjevanja spominov, lovljenja zlitja preteklosti, sedanjosti in prihodnosti ter nevidnih skrivnosti vsakdana, ki nas ženejo naprej. Gledalcu pa vzpostavi magičnost v svoji izjemni zmožnosti, da ga s tem, čemur sam pravi enostavna in prazna umetnost, popelje v prav takšno odprto stanje uvida. ■

³³ Vidmar, Vladimir. »Mladen Stropnik: Površina je oklep, za katerim smo vsi doma.« *Mladen Stropnik, adijo pecivo* (ur. Barbara Sterle Vurnik). Ljubljana: Mestna galerija, 2024. 23.

Katarina Snoj

DDR Frau (Nemi klici)

DDR Frau (Wireless Calls)

Ana Sluga: DDR Frau (Nemi klici)
Galerija Bažato, 10. 11.–31. 12. 2022
Kuratorica: dr. Nadja Gnamuš

Ana Sluga že drugič razstavlja v ljubljanski Galeriji Bažato. Tokrat se predstavlja s ciklom dvaintridesetih slik in eno fotografijo, na katerih je v ospredju ženska. Več slik nosi naslov *DDR Frau (Nemi klici)*, s katerim je slikarka poimenovala tudi celotno razstavo. Naslov namiguje, da gre za žensko iz Nemške demokratične republike. Izbira nekdanje vzhodnoevropske države ni naključna: ker je avtorica po očetu nemškega rodu, je Vzhodna Nemčija tudi del njene identitete. Njene upodobitve pred oči kličejo zadnja desetletja prejšnjega stoletja, hkrati pa zaradi načina slikanja, ki spominja na digitalno grafično oblikovanje, nosijo pridih sodobnosti.

Ana Sluga »svoje ženske« pogosto oblači v modne oprave, ki sicer delujejo precej sodobne in ne nujno iz časa DDR. Poudarja jih z živimi barvami ter jih opremlja z raznolikimi predmeti, kot so boksarske rokavice, plavalna očala in plavutke, daljnogled, telefon, kotalke, drsalke, likalnik, plišasti medvedek, cigareta in rola papirja. Ženske nosijo elegantne salonarje, rute s prefinjeno naslikanimi vzorci, raznovrstna pokrivala, sončna očala, plašče balonarje itn., zaradi česar delujejo še posebej ženstveno, pojavijo pa se tudi dekleta v teniskah, gospodinja s predpasnikom in dekleta brez hlač. Predmeti obogatijo slike z določeno mero ekspresivnosti in dodatno narativno. Takšen predznak ima na primer gospodinja s predpasnikom, ki nosi boksarske rokavice in po telesni govorici deluje bojevito, čeprav se to ne ujema z njeno družbeno vlogo.

Ana Sluga se motivov – žensk v različnih državah, oblačilih in z najrazličnejšimi rekviziti – loteva natančno in s posebno senzibilnostjo za izbiro barv, ki delujejo v komplementarnih in svetlostnih kontrastih ter potencirajo druga drugo. Ženske slika z jasnim, ploskovitim nanašanjem akrilnih barv, pri čemer uporablja tudi pršilo in ogelje ter tu in tam svinčnik. Ne »pojasnjuje« jih s tradicionalno slikarsko prakso, se pravi z modelacijo (jasnim razmejevanjem svetlob in senc), temveč jih na raster ozadju prikazuje s sopostavljanjem gladkih homogenih ploskev zaprtih oblik. Te

ploskve dajejo podobam, na katerih ni videti sledov potez s čopičem, grafični pridih.

Zdi se, da je bil cikel slik stilsko načrtovan precej enovito, saj so slike s formalno-analitičnega vidika naslikane zelo podobno, brez večjih deviacij. Na vseh slikah je ženska figura postavljena v nedefiniran slikovni prostor in na vseh se ponavlja centralna kompozicija. Slike spominjajo na fotografske posnetke, kar je najbrž posledica slikarskega študija fotografije na talinski Akademiji za likovno umetnost (Eesti Kunstiakadeemia), poleg tega pa so ženske na njih pogosto postavljene v elegantne drže, kot v kakšnem modnem katalogu.

Na razstavi so slike razvrščene glede na kadriranje: celopostavni portreti so postavljeni skupaj v nekatere poliptihe, drugo skupino pa sestavljajo slike, ki delujejo kot bližnji posnetki in v kader zajemajo posamezne dele telesa. »Ritem« razstave nekoliko zmotita sliki *Anatomija* ter *Anomija in estetika*, ki nista figuralni temveč abstraktni, slika *Gigi*, katere motiv je pes, in fotografija *Nell*, na kateri je lesen predmet s cevjo in žogo. Gledalcu ni jasno, kako se ta štiri dela povezujejo z drugimi. Glede na celoto, ki bi bila sicer lepo zaokrožena, delujejo tako, kot da bi bila naključno izbrana. Ob teh delih lahko gledalec samo ugiba, s čim ustrezajo naslovu razstave.

Ženske, upodobljene bodisi v bolj dinamični bodisi v popolnoma »zamrznjeni« statični drži, se zdijo kot izrezane iz življenja. Enkrat so videti kot ulovljene v vsakdanjem trenutku, ne da bi vedele za to, drugič pa delujejo, kot da pozirajo pred gledalcem, ne da bi se trudile zares pritegniti njegovo pozornost. Vendar nam avtorica ne daje vpogleda v njihovo identiteto, ampak jih postavlja v bolj ali manj naključne vsakdanje situacije ter samo približno nakazuje njihovo starost ali družbeno vlogo. Ženske se zato zdijo le delno opredeljene. O njihovih identitetah avtorica molči, saj tudi obraze pušča nenastikane. Gledalec ne more razbrati njihovih čustev, zato se zdi, da molčijo. Nagovarjajo, a molčijo. Figure zaradi brezizraznosti obrazov tako delujejo kot »nemi klici«. To pa upravičuje zgolj del naslova razstave. Ženske podobe pravzaprav ne spominjajo izrazito na DDR, zato se zdi, da je glavni del naslova razstave le nekakšen pri- vesek tistemu v oklepaju.



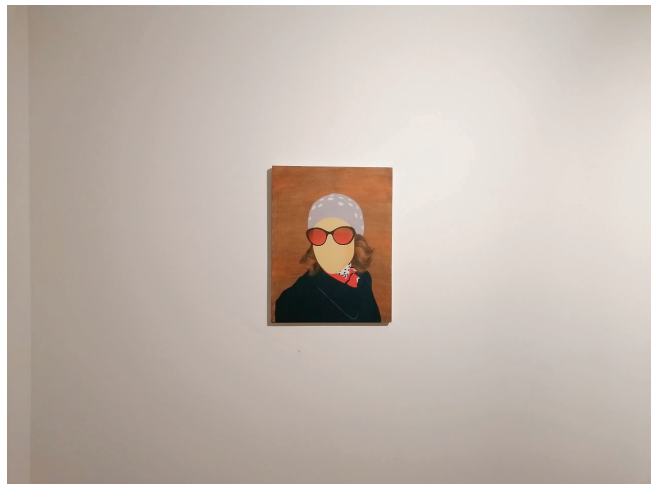
Ana Sluga, *DDR Frau (Nemi klici) / DDR Frau (Wireless Calls)*, 2022,
foto / photo: Maša Žekš



Ana Sluga, *DDR Frau (Nemi klici) / DDR Frau (Wireless Calls)*, 2022,
foto / photo: Maša Žekš



Ana Sluga, *DDR Frau (Nemi klici) / DDR Frau (Wireless Calls)*, 2022,
foto / photo: Maša Žekš



Ana Sluga, *DDR Frau (Nemi klici) / DDR Frau (Wireless Calls)*, 2022,
foto / photo: Maša Žekš

Čeprav Ana Sluga ženske podobe ne raziskuje na izrazito ekspresiven način, pa se zdi, da na neki ravni vendarle išče žensko identiteto, ki jo pusti le deloma nakazano. Morda odgovor prepušča svobodni interpretaciji gledalca, ki slike lahko razume kot povabilo k poistovetenju z upodobljenimi ženskami. Za obrazi, ki nimajo potez in delujejo kot pustne

maske, bi se pravzaprav lahko znašla katerakoli ženska, ne nujno tista iz prostora in časa, ki ju je slikarka postavila v naslov svoje razstave. ■

Kritika razstave je bila novembra 2022 sprva objavljena na platformi
Koridor – križišča umetnosti, ur. Maša Žekš.

Lilijana Stepančič

Horror Patriae

Horror Patriae

razstava na *Štajerski jeseni 2024*

Neue Galerie, Universalmuseum Joanneum, Gradec

19. 9.–13. 10. 2024

Domovina je pripadnost in je paradoks. Povezuje nezdravljivo. Daje in odvzema, gradi in ruši, privlači in razdvaja, ščiti in ubija. Opeva jo Petrarca, o njej razmišlja Hitler.

Danes je domovina pogosto uporabljena, tudi zlorabljena beseda zlasti v delu in govorjenju političnih strank in aktivistov vseh barv, ki jemljejo njeno mobilizacijsko moč za osrednje gonilo svojega delovanja. Kot kulturna prireditelj, ki je vedno zastopala lokalne in zahodno-srednjeevropske politične interese, se je na to odzvala letošnja *Štajerska jesen*. Za rdečo nit prireditve je vzela domovino. Ekaterina Degot in njen tim (David Riff, Gábor Thury, Pieter Nel Vermoortel, Beatrice Forchini in Tobias Ihl) so se je lotili na način, ki ni prav velikokrat slišan in je redek v javnem govoru. Domovino so namreč razglasili za strah, pravzaprav grozo. Predstavili so torej eno njeno skrajnost. Razumeti se da, da je bil namen te skrajnosti razgraditi drugo skrajnost, ki je v izrekanju domovine v delovanju desnih in skrajno desnih političnih strank (ne le v Evropi), da bi jim na ta način odvzeli mobilizacijsko moč.

Po mnenju kustosov *Štajerske jeseni* je groza domovine v enoumju in sovraštvu, ki ju neti destruktivno izrabljanje pripadnosti, izraženo v domoljubju. Udejanja se v odrekanju kulturne različnosti in spodbujanju borbenosti za obrambo nacionalne identitete. Najbolj pogosta tarča so migracije. Za desno in skrajno desno politično usmerjene ljudi so zlo, ki razjeda domovino, trga vezi pripadnosti, s tem pa ogroža življenja domorodcev ne glede na to, da smo vsi, razen nekaterih kraljevih rodbin, več ali manj brez dolgotrajnih geografskih korenin in spletamo bolj ali manj priložnostne vezi z ljudmi in institucijami v okoljih, v katerih smo, živimo ali delamo (kot potrditev pomena domovine naj povemo, da Statistični urad Republike Slovenije beleži za priseljence še vnuke in vnukinje dedkov in babic, ki so prišli od drugje na ozemlje Slovenije, torej potomci priseljencev in priseljenk postanejo domorodci s četrto generacijo).

Politično stališče prireditve je Ekaterina Degot predstavila v uvodniku programske knjižice. Uperjeno je bilo

proti domoljubju, rasizmu in ksenofobiji. Pri tem je postavilo migracije, izgnanstvo, razseljenost, disidentstvo in nepripadnost za temeljne kamne človeške družbe in v njih videlo razloge za kulturne mešanice, hibride in nenavadne povezave, ki poganjajo družbo. S temi temeljnimi kamni pa je levičarsko politično razmišljanje trčilo ob paradoks. Vprašanje je, ali bi se z njim strinjali Palestinci in Palestinci, ki so ne po svoji volji še pred razglasitvijo izraelske države leta 1948 postali izgnanci, razseljenci in disidenti ter jih ta kolektivna usoda drži v primežu do današnjega genocida v Gazi. Hkrati pa jih prežema močno domoljubje, ki jim daje moč v obrambi proti izraelskim okupatorjem. Palestinska tragedija ni edina v zgodovini niti danes na zemeljski obli. Navsezadnje so podoben pekel trpeli ljudje v Sloveniji pod italijansko in nemško okupacijo, prav tako danes zapušča domove zaradi ohranitve življenja na tisoče ljudi po svetu. Če so ti temeljni kamni človeške družbe posledica nasilja, vojn, apartheida in izkoriščevalski interesov vladajoče peščice ljudi kot v primeru razseljenih Palestinc in Palestincev, je njihova temeljnost, ki konstruira človeško družbo, vprašljiva, domoljubje pa sprejemljivo.

Sicer pa tudi *Štajerska jesen* ugotavlja, da stvari z domovino niso povsem enostavne. To razkrije, ko predstavi okoliščine in ustanovitelja, ki so botrovali njenemu nastanku. Oboje namreč prežema paradoks. Festival visoke umetnosti je izrasel iz svoje kulturne skrajnosti, iz tradicionalno etnološkega ruralnega in lokalnega sejma jesenskih poljedelskih pridelkov, ki je nosil enako ime. Skrajno nekonvencionalno pa je tudi življenje njenega ustanovitelja Hannsa Korena (1906–1985).

O Korenu izvemo več iz didaskalij k sliki *V spomin Hannsa Korena*, nastali leta 2002. Preden so jo prinesli na razstavo *Horror Patriae*, je visela na hodniku tradicionalne podeželske gostilne, kamor je Koren zahajal. Naslikan je v preprostem sivem puloverju, izpod katerega mu gleda ovratnik bele srajce. Obdan je z nevtralnno nedoločljivo abstraktno sivino. Lahko bi rekli, da gre za modernistični portret sodobnega starejšega moža, recimo levičarja. Vendar je ta vtis o politični orientaciji portretiranca napačen. Koren je bil katoliški domoljub in konservativni politik ter poznavalec etnologije in etnografije. V gostilni, ki jo je od



Horror Patriae, 2024, pogled na postavitev / exhibition view, steirischer herbst '24 / Štajerska jesen '24, Neue Galerie Graz / Gradec, foto / photo: steirischer herbst



Horror Patriae, 2024, pogled na postavitev / exhibition view, steirischer herbst '24 / Štajerska jesen '24, Neue Galerie Graz / Gradec, foto / photo: steirischer herbst



Horror Patriae, 2024, pogled na postavitev / exhibition view, steirischer herbst '24 / Štajerska jesen '24, Neue Galerie Graz / Gradec, foto / photo: steirischer herbst

leta 2002 krasila slika, je spodbujal lastnico k recitiranju regionalno domoljubnega pesnika Hansa Kloepferja, znanega po povezavah z nacizmom. Glede na vse bi pričakovali, da bo portretiran v avstrijskih ljudskih oblačilih, v ozadju pa bodo etnografske značilnosti lokalnega okolja. A portret ni stilna pomota. Modernistični slog slike govori o Korenu kot o najbolj vplivnem gonilu in ustanovitelju nekaterih bojovito modernističnih, kot so zapisali na *Štajerski jeseni*, in mednarodno usmerjenih iniciativ na avstrijskem Štajerskem po drugi svetovni vojni. Brez njega ne bi bilo *Trigona* (nastal leta 1963 – bienale sodobne umetnosti iz Avstrije, Italije in Jugoslavije, ena od redkih razstav Zahodne Evrope, ki so v času hladne vojne povezovale likovno ustvarjanje iz držav, ki so pripadale nasprotnim ideološko-političnim blokom takratne Evrope) in, kot rečeno, *Štajerske jeseni* (s prvo prireditvijo leta 1968 – kulturni festival, naklonjen kot *Trigon* novim, največkrat nekonvencionalnim umetniškim delom v raznih ustvarjalnih zvrsteh). Ne nazadnje, v lokalno nacionalnem kodeksu oblačenja je Koren videl enako dostojanstvo in moralno držo kot v najboljših delih visoke umetnosti.

Spodbuda za temo prireditve je pravzaprav izhajala iz konference, organizirane leta 2017 v Gradcu z naslovom *Mi, otroci mrtvih: Domovina in groza pri Elfriedi Jelinek* [Wir Kinder der Toten, Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek]. Kot pove naslov, je bil roman *Otroci mrtvih* Elfriede

Jelinek iz leta 1995 vzgib za razmislek o negativnih izrazih domovine, ki jih je proizvedla trdnjava Evropa in so leta 2015 butnili v obraze migrantov in migrantk iz Azije in Afrike. Leta 2019 sta se na roman ohlapno naslonila tudi režiserja istoimenskega filma Kelly Copper in Pavol Liška. Gozdovi, gostilne, vijugaste ceste in razpadajoče tovarne na avstrijskem Štajerskem, kamor zaidejo še Sirci (v film so umeščeni zaradi telefonskega pogovora: v času priprav je Kelly Copper poklicala mamo v ZDA in ji povedala, da je na *Styria*, a mama je razumela *Syria* in jo posvarila, naj bo previdna), so prizorišča komično fantastične grozljivke, ki razblini ideale domoljubja, izpove sovraštvo do drugačnega in razkrije nacistično preteklost. To naravnost filma prepoznamo v mnogih delih sodobnih umetnikov in umetnic, ki so bila na razstavi *Horror Patriae*. Škoda, ker film ni bil del prireditvenega programa.

Razstava je bila letos v samo enem razstavišču, in sicer v Neue Galerie, Universalmuseum Joanneum. Snovalci so grozo domovine kot temno stran domoljubja predstavili z globalnimi primeri, osredotočili pa so se na avstrijsko Štajersko od gibanja *Heimatschutz*, ki je vzniknilo na koncu 19. stoletja v Nemčiji in se razširilo v Avstrijo, preko nacionalsocializma in neonacizma s koroškim *Heimatsdienstom* do rasističnih politik in drž ljudi v današnjih dneh. Torej sama težka obdobja Evrope.



Horror Patriae, 2024, pogled na postavitev / exhibition view, *steirischer herbst '24* / *Štajerska jesen '24*, Neue Galerie Graz / Gradec, foto / photo: steirischer herbst

Glede na zvrst je bila *Horror Patriae* muzejska razstava, ki je govorila o izbrani vsebini. To oznako ji niso dodelili eksponati, ki so jih vzeli iz zgodovinske in umetnostno-zgodovinske muzejske zbirke Neue Galerie v Gradcu in jih vključili med dela sodobne umetnosti (med njimi je skoraj polovica nastalih po naročilu organizatorja), saj so taki prijemi že utečena praksa panoramskih razstav sodobne umetnosti. Muzejskost ji lahko pripišemo zaradi drugih stvari, in sicer različnih kulturnih pomenov eksponatov na razstavi in didaktičnega načina postavitve. Oboje je namreč utečeni standard razstav v muzejih zgodovine, kulture, antropologije, znanosti in podobnega, zelo redko pa se ga uporabi za razstave sodobne in stare umetnosti.

Eksponati na razstavi so obsegali dela visoke sodobne in stare umetnosti od kipov, grafik, videov, kratkih filmov, animacij, fotografij do slik ter dokumentarno gradivo od skic in načrtov do fotografij. Načrti, dokumenti, pisma in fotografije so seveda tudi eksponati na razstavah sodobne umetnosti, vendar so tu dojeti kot umetnost, oziroma se zlijejo z visoko umetnostjo, torej izgubijo svojo prvotno funkcijo in prevzamejo novo, medtem ko na razstavah v neumetnostnih muzejih ohranjajo svoje izvirne kulturne pomen – pismo je sredstvo komuniciranja, načrt je zapis nečesa, kar naj bi se izvedlo, fotografija je dokument dogodka itn. Na ta način različnost kulturnih pomenov eksponatov poustvari

na razstavi razne odnose v družbi in njeno kompleksnost. Didaktično načelo, ki mu je sledila postavitve del na stene in v prostor razstavnih sob ter je vsebovalo razdelitev teme na posamezne vsebinske sklope in poučne didaskalije k eksponatom, pa je kot večč pedagog občinstvu pomagalo, da je gradivo lažje osvojilo. Ni ga zapletalo v ugankarske miselne naloge, kot je to pogosto pri razstavah sodobne umetnosti.

Razstava si torej ni postavila za cilj prikazati paleto estetik in variacij današnje in stare umetnosti na v tem primeru temo domovine, kar je običajni namen razstav na prireditvah sodobne vizualne umetnosti, temveč spregovoriti o izbrani temi skozi zgodovino, politiko in fantazijo, ki jo podajajo umetniška dela in dokumentarno gradivo. Prav tako sta izbor in postavitve eksponatov jasno razpletla klobčič, ki bi glede na kompleksnost teme lahko ostal zmedena štrana misli. Oboje je sledilo zastavljenemu političnemu cilju, to je razgraditi domoljubje. Razgradnja pa je temeljila na analitično intelektualnem politično levem stališču, kaj je družba in človek v njej. Razstava je pravzaprav bila nekakšen politično-znanstveni manifest, za katerim sta stala poglobljen študij pripravljavcev in pripravljavk ter levičarsko politično prepričanje.

Med razstavljenimi deli bi težko kakšno izdvojili, saj so se dopolnjevala in podpirala ali v vlogi zgodovinskih dokumentov ali raznovrstnih individualnih refleksij, fantazij in



Horror Patriae, 2024, pogled na postavitev / exhibition view, *steirischer herbst '24 / Štajerska jesen '24*, Neue Galerie Graz / Gradec, foto / photo: steirischer herbst

razmislekov. Vseeno pa lahko malo več povemo o filmu Jana Petra Hammerja *Noreja* [*Norea*], ki je nastal leta 2024 po naročilu organizatorja prireditve. Razloga sta vsaj dva. Film je paradoks resnične fantazme. Poleg tega govori o arheologu slovenskega rodu.

To je bil Walter Schmid ali Valter Šmid (1875–1951), ob krstu Franc, rojen na Gaštejju pri Kranju (sedaj del Kranja). Kot benediktinec je študiral teologijo v Admontu, a je leta 1902 zapustil meniški in duhovniški stan ter se po študiju geografije, zgodovine in arheologije na Univerzi v Gradcu uveljavil kot arheolog in etnolog. Bil je tudi čebelar. Preden je leta 1911 postal predstojnik oddelka v graškem podeželskem muzeju (iz zbirke katerega so dela na razstavi *Horror Patriae*) in nato do upokojitve leta 1943 profesor za arheologijo na graški univerzi, je bil kustos v Kranjskem dežel-nem muzeju (danes Narodni muzej Slovenije) v Ljubljani, kjer je poživil njegovo delo, razširil objave in uvedel v zbirko preslice, narodne noše in panjske končnice. Sodeloval je pri takrat vseh pomembnih arheoloških izkopavanjih, vključno z langobardskim grobiščem v Kranju in rimsko Emono na ljubljanskem Mirju. Službo je izgubil zaradi prestopa v evangeličansko vero. V tridesetih in štiridesetih letih 20. stoletja je veljal za avtoriteto na področju starodavne metalurgije železa. Dvome o pravilnosti nekaterih njegovih najdb in datacij so prinesle novejša raziskave, tako da so se nekatere njegove trditve izkazale za napačne.

Ena od ne tako malih napak je bila Noreja. V takratnem frenetičnem akademskem iskanju keltskega Noriškega

kraljestva je na koncu dvajsetih let 20. stoletja Schmid pretresel stroko s trditvijo, da je odkril njegovo glavno mesto. Umestil ga je na avstrijsko Štajersko blizu meje s Koroško, na katerem je stalo naselje St. Margarethen am Silberberg. Leta 1930 so to odmaknjeno gorsko vasico preimenovali v Norejo. Starodavno mesto naj bi imelo premer več kot tri kilometre, na travniku v njegovi bližini pa naj bi germanski Teutoni premagali Rimljane.

Odkritje Noreje je bila velika znanstvena senzacija. Za nacionalistične domoljube je bila kot naročeno. Avstrija, ki se je po razpadu Avstro-Ogrske monarhije soočala z iskanjem nacionalne identitete, je še pred nemško aneksijo leta 1938 videla Norejo kot svojo nemško narodnopripadno zibelko. Poleg vsega, kar je znanstvenemu odkritju sledilo, je vasica postala turistični magnet. Fantastična zgodba, ki je sicer vseskozi zbujala dvome, se je sesula, ko se je približno petdeset let po odkritju izkazalo, da so keltske arheološke najdbe pravzaprav srednjeveške. Ne glede na to pa nekateri vaščani še danes ohranjajo starogermansko krajevno izročilo, čeprav je ponaredek. Na travniku ob vasici znajo do metra natančno pokazati, kje so stale utrdbe in obrambne palisade. Tudi brez turistov in politično-znanstvenega konteksta norejski kult živi še naprej.

Za konec lahko rečemo, da pri tej politično motivirani razstavi ne moremo spregledati še nekaterih stvari. Posebni pomen so ji dodelile avstrijske državnozbornske volitve, ki so potekale v času razstave in na katerih so zmagali skrajno desničarski Svobodnjaki. Njihova apologija domovine je prav taka, kot jo je razgradila razstava. Na avstrijskem Štajerskem Svobodnjaki sicer niso dobili toliko glasov kot na avstrijskem Koroškem in v okolici Dunaja. Gradec ima namreč županjo, ki prihaja iz vrst Komunistične partije Avstrije. Tako rekoč ruski migrantki Ekaterini Degot so letos potrdili drugi mandat. Ne glede na te okoliščine ali prav zaradi njih in navkljub hoteni odpravi paradoksa v naravi domovine, kar lahko razumemo za levičarsko zaletavost, je *Horror Patriae* najboljša razstava od vseh dosedanjih, ki sta jih v Gradcu podpisala Ekaterina Degot ter njena ekipa s kustosi, asistentom in asistentko. Ogledujemo si jo kot najbolj prepričljiv politični govor o izjalovljeni domovini, o pravzaprav neplodni pripadnosti, udejanjeni v posesti, vezeh med ljudmi in organiziranosti skupnosti, ki ga ne slišimo iz ust politikov in političark ne glede na njihovo politično usmerjenost. ■

Sebastian Korenič Tratnik

O kulturni restituciji univerzalnih muzejev:

Primer beninskih bronov

*On the Cultural Restitution of Universal Museums:
The Case of Benin Bronzes*

Uvod

Pojem »brutalnega muzeja« se nanaša na muzeje na Zahodu, ki v svojih zbirkah hranijo predmete iz bivših evropskih kolonij in ki naj bi s svojo muzejsko dejavnostjo sodelovali pri nadaljevanju nasilja in onemogočanja napredka držav v Afriki, Aziji in Amerikah. Gre za pojem, ki izhaja iz istoimenske knjige Dana Hicksa, večletnega kustosa v muzeju Pitt Rivers v Oxfordu.¹

Za začetek nekaj opredelitev tega pojma s strani samega avtorja: gre za »podaljševanje nasilja v imenu suverenosti«, kjer so »kolonialni muzeji postali infrastruktura za novo vrsto belske nadvlade« (Hicks, 243), pri čemer je bistvo delovanja brutalnega muzeja »razčlovečenje spričo razlastitve« (Hicks, 192), kar povzame slogan njegove knjige v sintagmi: »Muzej je za imperij to, kar je meja za državo«, če se vzpo-reja dva »mehanizma tipske klasifikacije ljudi« (Hicks, 223). V jedru vsega tiči »rasna znanost« (Hicks, 137).

Skrajni tip brutalnega muzeja so t.i. »univerzalni muzeji«. Univerzalni oz. enciklopedični muzej je muzej, ki hrani dediščino človeštva in predstavlja vsa obdobja vseh svetovnih kultur, s čimer omogoča obiskovalcu edinstven vpogled v globalne zgodovinske procese. Primer tega so muzej Pitt Rivers in oxfordski muzeji, pa tudi najbolj znani muzeji, kot so British Museum v Londonu, Louvre v Parizu ali Kunsthistorisches muzej na Dunaju. Kritika teh muzejev z vidika avtorjev, ki zagovarjajo kulturno restitucijo, stremi k vračanju predmetov, ki so v teh muzejih pristali po spletu naključnih in nepravilnih zgodovinskih okoliščin, zlasti vezanih na obdobje evropskega kolonializma. To je tudi okvir omenjene študije.

Beninski broni – med fakti in fakti kot fikcijo

V središču znanstvene monografije je pripoved o beninskih bronih, množstvu afriških skulptur in reliefov, narejenih iz različnih kovin, predvsem medenine in brona, ki so bili iz Kraljestva Benin v Zahodni Afriki konec 19. stoletja prineseni v muzeje v Veliki Britaniji in nato razpršeni po drugih evropskih muzejskih zbirkah, kjer so na ogled svetovni javnosti vse do danes.

Avtor polemizira z uveljavljeno naracijo, ki je legitimizirala ta prenos predmetov iz države izvora na Zahod in gre nekako takole. Evropski kolonialisti so zavzeli mesto Benin v Zahodni Afriki, potem ko se je njegova vladajoča kraljeva dinastija upirala sodelovanju z britanskimi kolonizatorji in njihovimi načrti razvoja afriške celine preko upravnih kolonij civiliziranih dežel. Potem ko so domorodci zavračali odprave starih šeg in navad – žrtvovanja, ljudožerstva in suženjstva – ter brutalno pobili devetčlansko ekspedicijo miroljubnih kolonialistov, so ti sprožili t.i. »kazensko ekspedicijo« (ang. *punitive expedition*). Ta je imela namen spremeniti vladajoči režim, da bi na mestu primitivnih ljudstev uvedla civilizacijo po vzoru evropske, brone pa po opustošenju mesta odnesla zavoljo varnosti, da bi se jih spravilo na varno in da bi bili kot kulturna dediščina ustrezno hranjeni v muzejskih institucijah razvitega sveta. Poleg tega bi s preko prodaje artefaktov pridobljenim denarjem poplačali stroške ekspedicije.²

Avtor knjige nasproti temu v bran domorodcem trdi, da je šlo s kolonialistične strani zgolj za gospodarsko motivacijo, saj se Evropejcem in njihovim podjetjem – predvsem družbi *The Royal Niger Company* (RNC) – Kraljestvo Benin

¹ Hicks, Dan. *Brutalni muzeji: beninski broni, kolonialno nasilje in kulturna restitucija*. Ljubljana: Založba Univerze; Koper: KUD AAC Zrakogled, 2023

² Kot temeljna vira iz britanske perspektive služita deli: Bacon, Reginald, *Sir. Benin, the city of blood*. London, New York, Arnold, 1897; ter Boisragon, Alan Maxwell. *The Benin Massacre*. Methuen & Company, 1898.

ni hotelo podrediti, zato so ti brutalno izvedli krvavi genocid, v katerem je bilo pobitih na tisoče nedolžnih prebivalcev, celotno kraljestvo pa izropano in požgano do tal. Broni pri tem ostajajo nič več kot ukradena roba, ki jo je treba iz evropskih muzejev ob prvi priliki vrniti v dežele izvora.

Gre za tipičen primer konflikta starejših zgodovinskih narativ in sodobne interpretacije kolonializma. Pri tem velja imeti pri presojanju pred očmi kot izhodišče tudi vsaj temeljni okvir tedanjih kolonizatorjev.

Tedaj je bil kot glavni razlog za britansko ekspedicijo torej naveden cilj, da se odpravi brutalne divjaške prakse ter da se omogoči razvoj dežele prek nadaljnega sodelovanja z upravo evropskih kolonizatorjev v skupni mreži z ostalo Afriko. V vzporednici s številnimi grafičnimi opisi evropskega nasilja, ki ga je najti v knjigi, velja izpostaviti tudi nekaj detajlov tega, kar so Evropejci videli v tedanji Afriki kot primitivno, barbarsko oz. brutalno in na podlagi česar so svojo ekspedicijo legitimirali kot pozitivno. Tako pravi citat iz dnevnika enega izmed zdravnikov v britanski posadki:

Ko smo se bližali mestu Benin, smo šli mimo več žrtev človeških žrtvovanj, živih ženskih sužnjev, ki so jim zaprli usta in jih na hrbtu priklenili na tla, trebušno steno prerežali v obliki križa, nepoškodovano drobovje pa je viselo ven. Te uboge ženske so prepustili umiranju na soncu. Moški sužnji, ki so imeli na hrbtu zavozlane roke in zvezane noge, prav tako zamašena usta, so ležali naokoli. Ko smo se bližali mestu, so žrtvovana človeška bitja ležala na poti in v grmovju – celo v kraljevem naselju sta bila pogled nanje in smrad grozljiva. Mrtva in pohabljenata telesa so bila povsod – za Boga! Naj nikoli več ne vidim česa takšnega! ...³ (Bondi)

Poleg človeškega žrtvovanja (in kanibalizma) je bila druga tarča kolonizatorja sužnjelastništvo oz. trgovanje s sužnji. To je bilo pomemben del beninskega gospodarstva, zaradi katerega je ta tedaj uspeval. Tu velja biti nekoliko kritičen: avtor knjige se tega dotakne zelo bežno – afriško suženjstvo sicer omeni, vendar takoj uokviri v protievropski perspektivi z insinuacijo, da gre za nekaj, kar so v polnem pomenu besede dejansko uveljavili kolonialisti. A vendar je bilo sužnjelastništvo v Afriki, kot je znano, zelo razvito že pred Evropejci, in ni potrebno ponavljati zgodbe, da je Zahod to institucijo naposled odpravil ne le pri sebi, temveč tudi na svetovni ravni znotraj dosega svojega vpliva.

Dejstvo je, da je bilo suženjstvo v Afriki pravilo in ne izjema že dolgo pred prihodom Evropejcev, ki so ga zgolj prevzeli. Res je, da so z njim pridobili dobiček preko



Primeri beninskih reliefov iz Britanskega muzeja / Examples of Benin reliefs from the British Museum (Vir / Source: Wikimedia commons)

triangularne trgovine, vendar je to potekalo ob dejanskem ogorčenju in nasprotovanju večine ameriškega prebivalstva, kar je v ZDA vodilo celo do državljanske vojne, v kateri je umrlo več ljudi evropskega porekla, kot je bilo sploh število sužnjev afriškega porekla, ki so bili prodani v Ameriko.⁴ Velja ponoviti tudi, da je bila nasploh manjšina trgovcev evropskega porekla, saj so bili dejansko v večini muslimanskega ali semitskega izvora. Poleg tega je bil tu tudi dobiček za afriške prekupčevalce – Kraljestvo Benin je poleg prekoatlantskega trgovanja s sužnji, kjer so zajemali druge Afričane in jih prodajali tujim trgovcem, obogatelo zlasti še s trgovanjem s slonovino in pobijanjem slonov. Gre za dejavnost, ki je bila ključna za vzpon Britanije nič manj kot samega Benina. Kot povzame Mosbacher:

Celo samo kovino, iz katere so izdelani bronasti izdelki v Beninu in ki izvira iz manil v obliki podkev, izdelanih v Evropi, je kraljestvo dobilo v zameno za sužnje. Beninski bron so prav tako izraz bogastva, ki ga je ustvarilo suženjstvo, kot plantažna hiša na ameriškem jugu ali angleška razkošna hiša, zgrajena na račun prihodkov sladkornih posestev v Zahodni Indiji. Vendar Hicks in njegovi somišljeniki tem zahodnoafriškemu artefaktu ne pripisujejo nikakršne moralne oporečnosti, medtem ko se noben ogled kolonialne hiše (*tainted house*) ne more končati brez priznanja njenega temeljnega greha. (Mosbacher)

³ Gre za pričevanje doktorja Felixa Rotha, ki ga v slovenskem prevodu lahko najdemo v manj eksplicitni varianti (cf. Hicks, 138–139).

⁴ Seveda so bili za ameriško secesijsko vojno tudi drugi vzroki, povezani z vprašanji ekonomije in bančništva.



Beninski glavi (16. stoletje), Beninsko kraljestvo / Heads of Benin (16th century), Kingdom of Benin, Cleveland Museum of Art (Vir: / Source: Wikimedia commons)

Takšne premisleke se pogosto hote ali nehotе prezre ali zamolči, s čimer se vzpostavlja črno-bel pogled na razmere. V tem primeru naj bi bili prebivalci Benina nedolžne žrtve rasizma, ki jih je napadel Imperij. Zgodovina je redkokdaj črno-bela, temveč ima temne in svetle madeže na vseh straneh – prikaz zle Evrope in dobre Afrike (ali kakšne druge celine) je enostaven, a privlačen – mit.

Avtor knjige sicer izhodišča takšnih protiargumentov omeni predvsem kot lažno retoriko kolonialistov. Ta naj bi se v 19. stoletju vzpostavila zgolj kot legitimacija za nadaljnjo britansko ekspanzijo. Tako je zavoljo nadaljnje imperialistične ekspanzije »prišlo do novih obtožb, zlasti te, da so za suženjstvo krivi Afričani« (Hicks, 61). Pri tem ne omenja dejanskega stanja glede sužnjelastništva v Afriki pred prihodom Evropejcev, ki so z njimi predvsem sodelovali, in to za dobiček samih plemenskih elit.

Kot zanimivost in paradigmatični primer: najbogatejši človek v zgodovini je dejansko afriški kralj, Mansa Muza, čigar bogastvo presega vsoto denarja Rothschildov in Rockefellerjev in je obogatel preko sužnjelastniških verig ter rudnikov zlata (Coleman). Velja opozoriti, da je Muza živel v 14. stoletju, torej daleč pred tem, ko je, po avtorjevih besedah, prišlo do »tristoletne evropske preobrazbe, obsega, narave in grozot institucije zahodnoafriškega suženjstva« (Hicks, 61).

Teh nekaj dejstev velja omeniti, saj je trenutno stanje raziskav o kolonializmu izrazito ideološko in potrebuje temeljito ponovno ekspozicijo. Pri diskurzu o kolonijah v današnjih t. i. postkolonialnih študijah prevladuje enostranska interpretacija, ki ne dopušča celostne predstavitve zgodovinske konstelacije.⁵ Brez uravnotežene predstavitve pa je nevarnost krepitev rasizma – tudi obrnjenega, protibelskega rasizma –, vse bolj prisotna.

Kolonialni muzeji – med barbarstvom in barbarsko civilizacijo

Dejstvo je, da so bili mnogi afriški predmeti, tudi kot vojna trofeja, vzeti proti volji njihovih lastnikov. To je osnova argumentom za to, da jih je potrebno vrniti iz evropskih muzejev, ki jih danes hranijo, nazaj v njihove države izvora oziroma države, ki pokrivajo njihova ozemlja.⁶ Zlasti v istimenskem poglavju avtor kompleksno in prepričljivo analizira situacijo t. i. »Beninsko-nigrsko-sudanske ekspedicije« in pokaže sistematičnost naklepov kolonizatorjev, da strejo vsak poskus odpora avtohtonega prebivalstva pri njihovih imperialističnih ciljih.⁷ Obraz, ki ga vidi za masko kolonialistične retorike, je sledeč:

Že od samega začetka je bil cilj napada na mesto Benin ustanovitev Južnonigerijskega protektorata, do katerega je prišlo 1. januarja leta 1900, leta 1914 pa se je ta združil s severom in preoblikoval v kolonijo in protektorat Nigerijo. Dokončna upravna združitev drube in protektorata je družbi prinesla obilo sredstev, s katerimi je lahko utrdila svoj monopol nad trgovanjem s kavčukom, palmovim oljem, lesom in drugim (...). (Hicks, 232)

Odtujitev beninskih bronov pa ni bila le kozmetična krona tega procesa. Avtor trdi, da je bila funkcija odtujitve beninskih bronov kot taka pomembna, saj je bila ključni del prevzema tega teritorija po napadu. Kjer je bil nepopoln genocid, je bil potreben democid. S tem ko se ljudstva oropa njihove kulture, se omogoči njihovo postopno izničenje. Primer beninskih bronov je v tem zgleden, saj gre za ključne zgodovinske in kulturne dokumente, in ne zgolj umetnine v smislu nečesa estetskega. Ker je šlo v Kraljestvu Benin za nepismena ljudstva, ti artefakti dejansko predstavljajo njihovo zgodovino in kulturo. In preko odvzema teh objektov je mogoče izničiti kulturo in ljudstvo, ki si je prej lastilo ozemlje.

Tovrstni argumenti v zadnjem desetletju v luči kritike kolonializma prihajajo vse bolj v ospredje tudi z določeno aktivistično noto. Avtor v knjigi govori o »negativnem momentu« današnjega časa, kjer se stvari po desetletjih in stoletjih pozabe in lažnih zgodovinah naposled le začenjajo problematizirati in reflektirati v pravi smeri poprave krivic. Knjigo zaključí s stavkom, da so »20. leta 21. stoletja čas vračanja«. Skupaj z vračanjem teh predmetov v države izvora je mogoče ne le pravilno napisati zgodovino, temveč tudi opolnomočiti ljudstva, ki so dediči vseh, ki so utrpli krivico.

⁶ Tako današnji Benin nima zveze z nekdanjim Kraljestvom Benin, čigar ozemlje je del današnje Nigerije.

⁷ Za kritiko avtorjeve naracije in obtožbe, da selektivno navaja dejstva ter zmotno uporablja dokumente in neosnovano stipulira temeljne podatke, kot je število mrtvih, cf. Biggar, *Whites and Wrongs*.

⁵ Kot eden izmed redkih nedavnih primerov poskusa celovite predstavitve kompleksnosti evropskih kolonij, ki je čez noč postal uspešnica, je ekspozicija imperija v: Biggar, Nigel. *Colonialism: a moral reckoning*. London: William Collins, 2023.

Beninski bronji so ponujeni kot primer za to, kako je mogoče to izpeljati in pokazati alternativo kolonialni dediščini zahodnih muzejev. Dejansko se je takšen projekt izpeljal tudi v praksi – nemški muzeji so se julija 2022 odločili za vrnitev 1130 primerkov v Nigerijo (Tijani, Braun). Dogodek, ki je bil v medijih zelo odmeven že na začetku, je odmeval še toliko bolj, ko se je razpletel v nasprotju s pričakovanji.

Za beninske brone iz nemških muzejev se je v Nigeriji načrtoval povsem nov muzej, t. i. »Edo muzej zahodno-afriške umetnosti«. Ko je Nemčija vrnila beninske skulpture, ki so bile v njeni lasti, je celo sama investirala v ta projekt z več milijoni evrov. Ko pa so predmeti prišli nazaj v Afriko, je prišlo do nepričakovanega zasuka – predmetov se ni vrnilo v načrtovani muzej, temveč je nigerijski predsednik Buhari podpisal odlok o tem, da se lastništvo prenese z države na Obo Ewuareja II. kot legitimnega vladarja in potomca dinastije, ki so ji bili predmeti odzveti. Javnost do njih danes tako nima nobenega dostopa več, načrti za muzej pa so ostali negotovi (Harris, Fischer). To je zagovornike restitucije spravilo v precep, saj je potrdilo pričakovanja ali kritike njihovih nasprotnikov.

Nasprotniki restitucije sicer različno in glede na posamezne primere ali tipe predmetov in provenienc opozarjajo na potencialno skupno usodo, ki jo tvegajo vsi predmeti: da se bo predmete najprej vrnilo v državo izvora, nato pa iztrgalo javnosti in bodo pristali bodisi pri potomcih njihovih starih lastnikov, bodisi se jih bo prodalo novim lastnikom, v obeh primerih pa bo šlo za svojevrstno odtujitev skupnosti z verjetno posledico bogatenja plemenskih vladarjev.

Primer beninskih bronov vsekakor potrjuje, da velja v kontekstu teh debat prebrati tudi argumente nasprotne strani, četudi se jih odpisuje s psovko, ki v sodobnem politiziranem akademskem svetu pomeni razrednega sovražnika in reaktivni element.

Velja dodati, da lahko obe strani na določeni točki dejansko izhajata z iste predpostavke, in sicer da ima javnost pravico do teh del. Alternativno stališče, ki ga je možno zavzeti, je v tem, da se na to niti ne sme ozirati, temveč da gre zgolj za popravilo izvirnega zločina. Da se morajo skulpture preprosto vrniti in da ni pomembno, kaj se bo nato z njimi dogajalo. Če bronji niso bili narejeni za oči javnosti, temveč za oči elite, od kod ima zahodna muzeologija sploh pravico razmišljati o tem, ali bodo razstavljeni?

V tem smislu nihče nima pravice, da se ukradene ali zaplenjene predmete gleda, zlasti če gre za artefakte, ki imajo za določeno ljudstvo posebno kulturno, zgodovinsko ali religiozno vrednost. Še več, ideje o javnem dobrem ali dediščini človeštva izhajajo iz evropske muzejske tradicije in so v tem smislu kolonizatorski koncept. Karkoli se zgodi po vrnitvi, tudi če se predmeti znova uporabljajo, ne zadeva nikogar, razen ljudstva te tradicije in upravičenih lastnikov teh predmetov. Tudi če si želijo predmete privatizirati, prodati ali celo uničiti.



Ovonramwen Nogbaisi (1857–1914), Oba Benina med leti 1888 in 1897, poslednji kralj Kraljestva Benin / Oba of Benin between 1888 and 1897, the last king of the Kingdom of Benin (Vir: Wikimedia commons & edostate.org) in / and Omo N'Oba N'Edo, sedanji Oba Benina / the current Oba of Benin (Vir / Source: Nairaland.com)



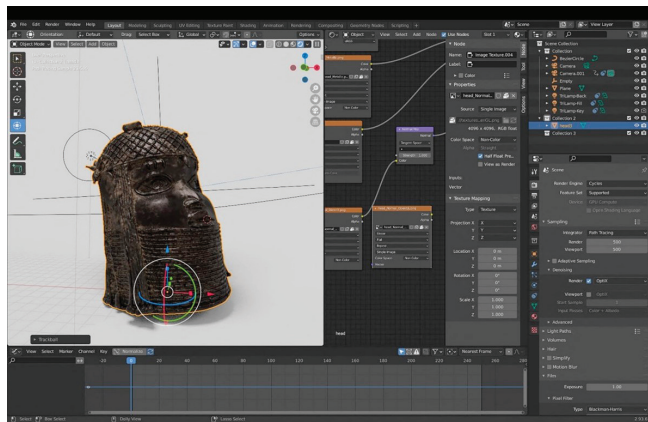
Brutalno nasilje – med mirom in vojno za mir

V diametralno nasprotni smeri je možno tudi argumentirati, da gre za povsem legitimno lastnino Evrope prav zaradi tega, ker gre za vojni plen. Z vidika vojnega prava je možno trditi, da je bil spopad legitimen, in če je bila s tem legitimna tudi zmaga, so za zmagovito stran legitime tudi vojne trofeje. Argument lahko izpeljemo celo z zelo banalnih materialističnih postavk:

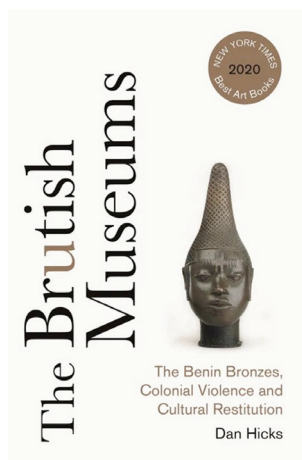
Če je suženjstvo retroaktivno nelegitimno, potem baker, ki je bil prodan za sužnje in iz katerega so nastali bronasti izdelki, še vedno pripada Evropejcem. Zato bronasti kipci pripadajo zahodni Evropi, ker kovina še vedno pripada tem državam, kovina je bila le preoblikovana.

Vprašanje statusa vojnega plena je toliko bolj pereče zaradi vojne predzgodovine v Beninu. Kar je v primeru beninskih bronov vsem na očeh, a se redkokdaj zares tematizira, je, kaj ti upodablja. Motivi na beninskih bronih so namreč tisto, kar se pri vsej zgodbi zamolči, ko se govori o enostranskem agresorju. V dobršni meri pripovednih motivov na reliefih gre za upodobitve vojne, zavojevanj in zaslužjevanj – s strani samih Benincev pred prihodom britanskih kolonialistov. Ti reliefi upodablja to, kar so sami postali – vojne trofeje. Ne le da so bili ti bronji plen izgubljene vojne Benina proti Evropi, temveč so bili pred tem vsaj kot material plen zmagovite vojne proti drugim afriškim ljudstvom. To, da gre za kolonialno (evropsko) vojno plenitev, ki samo upodablja afriško vojno plenitev, dela iz teh predmetov prvo vrstne simbole kompleksnosti statusa vojnega plena.

Vprašanje je, do kakšne mere lahko zgodovina Britanskih kolonij osvetli preteklost Kraljestva Benin. Gre za



Izdelava 3D modela za originalno kopijo /
Making of a 3D model for the original copy



kompleksno vprašanje predzgodovine beninskega kraljestva, ki je kontroverzna tematika z vidika nekaterih afriških zgodovinarjev. Ti trdijo, da so bili kraljevi poglavarji Benina v času britanskega kolonializma pravzaprav nasilni samodržci, ki so zamenjali izvorno prebivalstvo in ga oropali njihove kulture.

Po eni izmed afriških teorij je beninsko cesarstvo ustanovil Iweka iz plemena Igbo, ok. 900 pred Kristusom. To naj bi bila izvorna dinastija, in ne Edovci, ki so prišli na oblast šele po tem, ko so pridobili orožje ob prihodu Portugalcev okoli leta 1400 in prodali izvorno prebivalstvo Igbe/Yorube v suženjstvo, Portugalci pa so jih kot vodje podprli z namenom geopolitične delitve. Nadalje so Edovci preostanek izvornega ljudstva Igbo in Yoruba zavojevali ter prodali v suženjstvo čez ocean, njihove bronaste artefakte pa ukradli kot vojni plen. Tako so Igbovcu danes hvaležni britanskim zavojevalcem, da so porazili njihove tedanje zavojevalce in jim odvzeli tisto, kar so jim ukradli. Igbovcu so torej lastniki tako bronov kot tudi izvornega beninskega ozemlja, zgodovina Edovcev v Beninu pa je zgodovina sodelovanja v brutalnem nasilju, suženjstvu, ljudožerstvu in človeškem

žrtvovanju v zahodni Afriki med 15. in 19. stoletjem do prihoda Evropejcev.

Dvom o edovskem poreklu skulptur se je pojavil tudi ob njihovem prenosu v Britanijo. Kot eden izmed malverzivnih argumentov, ki je upravičil recepcijo v zahodne ustanove, je bil, da v Beninu dinastija Edo teh kipov sploh ni izdelala. Že v britanskih časnikih se je ob prihodu bronov v Britanijo dvomilo o njihovem poreklu, češ da gre za ponaredke, ki so jih uvozili Arabci ali izvedli potujoči umetniki, saj naj bi šlo za preveč sofisticirano oblikovana dela za primitivna nepismena ljudstva (Husemann, 12). Na drugi strani so se pojavile teorije o tem, da so litobronasto tehniko uvedli Portugalci v 16. stoletju, ko so bili v stiku s Kraljestvom Benina. Te teorije sicer niso zadosti podprte z dejstvi, dejstvo pa je, da so artefakti Igbo-Ukwu starejši od nekaterih drugih bolj znanih nigerijskih tradicij bronaste kulture, kot Ife in Kraljestvo Benin in so prispevali k razumevanju razvoja metalurgičnih tehnik v Afriki. To dodatno potrjuje tezo, da so bronasto, zlasti dotično reliefno plastiko, uvedli Igboti.

Podrobnosti glede ljudstva Igbo in njihovega odnosa do bronov ter kasnejše dinastije Edo je širše vprašanje, ki terja posebno raziskavo, zlasti iz perspektive afriških zgodovinarjev in ljudskih tradicij. Takšna raziskava je nujna za izoblikovanje zadosti kompleksnega in večplastnega odgovora ter posledično za bolj uravnotežen pogled na situacijo v prihodnosti, kar lahko omogoči tudi boljše odločanje glede potencialne restitucije.

Kulturna restitucija – med originalom in originalno kopijo

Za konec velja omeniti še najbolj recentne perspektive na iskanje rešitev za problem post-kolonialne dediščine in kulturne restitucije z vidika razvoja novih informacijskih tehnologij, ki odpirajo zanimiva konceptualna vprašanja in nove možnosti lastništva.

Posebno poslanstvo muzejev je v ohranjanju in predstavitvi predmetov starejših kultur, kar odpira vprašanje, ali želimo obiskovalcem in stroki predvsem omogočiti spoznavanje teh predmetov ali pa jim želimo predmete dati na vpogled kot originale. Odgovor na to vprašanje vpliva na številne vidike delovanja muzejev in njihove strategije za ukvarjanje s kulturno dediščino, tudi glede vprašanja restitucije.

Če se osredotočimo na cilj seznanjanja z zgodovinskimi predmeti, lahko originalne predmete nadomestimo z različnimi informacijami o njih samih.⁸ Digitalizacija, izdelava kopij, spremljevalno gradivo in študije so ključna orodja v tem procesu. Digitalizacija omogoča širši dostop do

⁸ Beseda »muzej« izvirja iz starogrške besede »Mouseion«, ki je pomenila »sveetišče Muz« oz. kraj, posvečen Muzam. Muze so bile hčere Mnemosyne, boginje spomina. Muzeji, ki hranijo in razstavljajo kulturno dediščino, nedvomno služijo kot prostori spominjanja.

kulturnih artefaktov, saj lahko digitalne kopije preučujemo brez fizičnega tveganja za poškodbe originalov. Poleg tega omogoča ustvarjanje virtualnih razstav, ki so dostopne globalno, s čimer se poveča dostopnost kulturne dediščine.

Izdelava verističnih kopij in replik prav tako omogoča obiskovalcem, da fizično doživijo predmete, ne da bi izpostavili originalne artefakte tveganju poškodb. Kopije lahko uporabljamo v izobraževalne namene, kar je še posebej pomembno za interaktivne programe in delavnice. Poleg tega lahko spremljevalno gradivo, kot so informativne table, videoposnetki in publikacije, pomaga poglobiti razumevanje in kontekstualizacijo predmetov.

Medtem, ko je jasno, da si vsak muzej želi originalov in da je vrednost originala neprimerljiva z vrednostjo kopije, včasih vračilo preprosto ne pride v poštev in takrat je zavoljo reševanja problema kulturne destitucije potrebno iskati alternativne rešitve.

V kolikor vračanje predmetov v državo izvora zaradi takšnih ali drugačnih razlogov ni realizabilno, obstajajo tudi možnosti nestandardne restitucije. Te so lahko v izdelavi in vračanju materialnih kopij oziroma replik ali pa v produkciji digitalnih reprezentacij objektov, vse do holističnih rekonstrukcij v digitalni realnosti ali celo holografskih projekcij.

Za uporabo digitalnih tehnik za ta namen se je uveljavil izraz »digitalna restitucija« (Stec & Jagielska-Burduk), zlasti v povezavi z vračanjem umetnosti v post-kolonialni svet. Digitalna restitucija steče na način, da se predmete naredi dostopne ali posedljive na drugačen način. Digitalna tehnologija ima v tem kontekstu posebno funkcijo. Medtem ko klasična restitucija vključuje konkretne otipljive objekte, digitalna vključuje replike, proizvedene s pomočjo digitalnih tehnologij.

Kot ena izmed najbolj aktualnih možnosti za muzejsko uporabo tega se je nedavno pojavila NFT tehnologija (ang. *non-fungible tokens*), ki je hitro postala zelo odmevna, tudi za kontekst muzealstva (Abrams). NFT tehnologija omogoča izdelavo unikatnih digitalnih kopij. To dejansko ustvarja nov tip artefaktne forme.⁹ Z ustvaritvijo originalne kopije nastane nova vrsta artefakta, ki obstaja neodvisno od originala. Original in njegova originalna kopija imata med seboj drugačen pravni status in potencialno drugačno lastništvo: eden artefakt se s takšno podvojitvijo lahko razdeli na različne lastnike (v našem primeru na eni strani kolonialni in na drugi strani post-kolonialni muzej), ali pa se lastništvo deli med institucijami. Zadeva funkcionira kot delništvo, ki uvaja nov tip lastniških pravic za digitalno restituirane objekte. Kot povzameta avtorja enega izmed

bolj odmevnih delovnih modelov digitalne restitucije (Stec & Jagielska-Burduk):

Zgolj omogočanje spletnega dostopa ni dovolj. Prav tako ni dovolj izročitev digitalne replike. Razumemo, da ni mogoče zavrteti časa nazaj niti razpršiti muzejskih zbirk: *fiat iustitia pereat mundus* v tem primeru bi pomenilo dobesedno uničenje mnogih institucij za zbiranje in konserviranje dediščine. Predlagamo, da ustvarimo model dvojnega lastništva, ki je sestavljen iz klasične lastninske triade¹⁰ in pravic do digitalne uporabe dediščinskih predmetov. Obe pravici bosta pripadali državi, ki predmet vrača, in državi izvora, pri čemer bosta vsaka te pravice uporabljali različno.

Kot poudarjata avtorja, takšna razcepljenost pravic terja sodelovanje obeh držav, da bi v polnosti izkoristile objekt, tako virtualno kot fizično. Naposled bi bil tehnološki potencial realizabilen le z ustrežno pravno osnovo, ki bi vzpostavila posebno lastniško pravico za digitalno restituirane kulturne objekte. To bi bilo izvedljivo bodisi v obliki potencialnih bilateralnih mednarodnih pogodb bodisi konvencije o digitalni restituciji.

Pri tem je tudi pri takšnih pristopih potrebno privzemati možnost, da se staro razmerje moči ponovi le v drugi obliki, kjer je ne-Zahodna institucija podrejena Zahodni. Zato je ključnega pomena, da se post-kolonialnim skupnostim v celotnem procesu digitalne restitucije zagotovi kontrolo in participacijo (Pavis). Uspešna digitalna restitucija bi bila takšna, kjer se vrnjenemu predmetu podeli dejanski in pravni nadzor in polnovredno posedovanje.

NFT se razlikuje od navadnega digitalizata, saj ne gre zgolj za digitalno kopijo, ki bi bila manj vredna od originala, s tem pa bi na materialni ravni obnovila hierarhijo med institucijama. Original in originalna kopija imata vsak svojo prednost in premoč: original v fizični, originalna kopija v virtualni razsežnosti. Ena institucija ima lahko fizični, druga pa virtualni dostop do objekta, za polno razpolaganje pa je potrebno, da se med njima vzpostavi medsebojno sodelovanje.

Tako pri digitalni restituciji v pravem pomenu besede ne gre le za digitalizacijo, temveč za problem lastninjenja in pravnih razmerij. Restitucija steče na način, da se predmet naredi dostopen v posebni obliki podvojitve artefakta v novi originalni formi z enakopravnim statusom lastnine. Naposled se moralni argumenti soočajo s pravnimi v izumljanju novega lastninskega razmerja, ki ga omogočijo tudi nove tehnološke rešitve. Te zagotovo pridejo v poštev pri iskanju alternativnih možnosti restitucije, kjer za standardno vračanje predmetov v dežele izvora ni možnosti.

⁹ Debata o digitalni restituciji je prišla pred kratkim znova v ospredje in to prav na primeru afriške umetnosti. Tako je nastal projekt Looty, ki je na osnovi NFT in blockchain tehnologije stremel k ustvarjanju digitalnega muzeja z unikatnimi digitalnimi kopijami predmetov iz Zahodnih muzejev (Abrams). Naslov spletnega portala: <https://www.looty.art/>.

¹⁰ *Ius utendi-fruendi* – pravica do uporabe in profita, *ius possidendi* – pravica do posedovanja in *ius abutendi* pravica do odprave.

Zaključek

Bolj ko bodo zgodovinske analize celovite in manj kot bodo tendenciozne, manjše bodo diskrepance v pogledih in boljše bodo odločitve glede dejanj v prihodnosti. V recenziji, za katero nas je poprosilo uredništvo, smo hoteli le nakazati nekaj konfliktnih pogledov na te predmete, ki so paradigmatični. Pogled na to, kaj so beninski bronzi in kaj glede njih ukreniti, lahko prihaja z različnih perspektiv. V primeru, da so te perspektive konfliktni, je na neki točki treba zavzeti stališče – to pa ni enostavno storiti. In vsaka odločitev s seboj prinese določeno tveganje.

Kar določa odločitev, je naposled stališče do dediščine. Vsekakor na podlagi predpostavke, da gre za dediščino človeštva, imajo sodobni zahodni muzeji prav v svojih zadržkih, da se artefakti prenesejo v države izvora, če ni absolutne gotovosti glede tega, kaj bo z njimi. V mnogih državah nerazvitega sveta žal obstajajo nepredvidljivi dejavniki notranjih konfliktov, korupcije, terorizma in drugačnih pogledov na dediščino. Možno je, da so naposled izgubljeni, ne le za njihove legitimne lastnike, temveč tudi za splošno javnost, ki naj bi bila javnost univerzalnega muzeja, tj. človeštvo. Zagotovo je vsaj del teh predmetov, četudi gre za primere, ki so bili odtujeni v nejasnih ali nepravilnih okoliščinah, rešen pred uničenjem v njihovi izvorni državi.

Označevanje sodobnih muzejev na Zahodu kot krajev brutalnega nasilja je vsekakor pretirano. Muzeji so se v pretekli polovici stoletja transformirali in postali zelo samorefleksivni – postali so odprti za javnost, demokratični, participatorni, v državah s kolonialno zgodovino je velik poudarek na pravični reprezentaciji kolonialne dediščine. Vse drugo lahko enoznačno prikazuje le avtor, ki tvega oznako »akademika, ki vidi kariersko prednost v tem, da je bolj radikalen od radikalcev« (Thomas), v delu, ki je »uporabni primerek modne narative sprevrženih kolonialističnih dejanj mrtvih belih evropskih moških« (Mosbacher), če uporabim izraza t.i. »desničarskih strokovnjakov«, proti katerim se avtor nekoliko prizadeto brani na začetku knjige. Če sklenemo, kakorkoli se že razvija žargon političnih flokul znotraj akademskega sveta, v katerem je nastala, ima knjiga Brutalni muzeji izjemno sposobnost pritegniti bralca in zagotoviti njegovo angažiranost z naslavljanjem mnogih perečih problemov, preko solidne argumentacije in natančne formulacije pa lahko pomembno doprinese k oblikovanju diskurza, ki bi bil zmožen proizvesti ustrezne rešitve. ■

Literatura:

Abrams, Amah-Rose. "Meet *Looty*, a New Project that infiltrates museums, makes NFTs from Stolen Objects, and Sells them to Fund Young African Artists." 25. 5. 2022. *Artnet News*. Vir: <<https://news.artnet.com/art-world/looty-nfts-digital-restitution-of-stolen-objects-2121054>>. Splet: 9. 7. 2024.

Bacon, Reginald, Sir. *Benin, the city of blood*. London, New York, Arnold, 1897.

Boisragon, Alan Maxwell. *The Benin Massacre*. Methuen & Company, 1898.

Biggar, Nigel. *Colonialism: a moral reckoning*. London: William Collins, 2023.

Biggar, Nigel. "Whites and wrongs. Dan Hicks, *The British Museums: The Benin Bronzes, Cultural Violence and Cultural Restitution*." *The Critic*. 18. 3. 2021. Vir: <<https://thecritic.co.uk/whites-and-wrongs/>>. Splet: 12. 6. 2024.

Bondi, Vic. "Letter from the British Museum." *Medium*. 5. 3. 2023. Vir: <<https://medium.com/@VicBondi1/letter-from-the-british-museum-3889df84282c>>. Splet: 12. 6. 2024

Braun, Stuart. "Germany returns looted Benin Bronzes to Nigeria." *Deutsche Welle*. Vir: <<https://www.dw.com/en/germany-returns-looted-benin-bronzes-to-nigeria/a-64165962>>. Splet: 20. 12. 2022.

Coleman de Graft-Johnson, John. "Mūsā I of Mali." *Britannica*. Vir: <<https://www.britannica.com/biography/Musa-I-of-Mali>>. Splet: 12. 6. 2024.

Hicks, Dan. *Brutalni muzeji: beninski bronzi, kolonialno nasilje in kulturna restitucija*. Ljubljana: Založba Univerze; Koper: KUD AAC Zrakogled, 2023.

Hunt Tristram. "Enough with the imperial nostalgia and identity politics. Let museums live." *The Guardian*. 25. 4. 2021. Vir: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/apr/25/enough-with-the-imperial-nostalgia-and-identity-politics-let-museums-live>>. Splet: 1. 6. 2024

Husemann, Manuela. "Golf in the City of Blood: the Translation of the Benin Bronzes in 19th Century Britain and Germany." *Polyvoica – The SOAS Journal of Graduate Research*, 5 (2013): 3–24.

Labadie, Camille. "Decolonizing collections: A legal perspective on the restitution of cultural artifacts." *ICOFOM Study Series* 49–2 (2021): 132–146.

Mosbacher, Michael. "Who really owns the Benin bronzes?" *The Spectator*. 1. 8. 2021. Vir: <<https://www.nytimes.com/2023/06/04/arts/design/benin-bronzes-nigeria-ownership.html>>. Splet: 11. 6. 2024.

Phillips, Melanie. "Challenging the falsehoods about white supremacy." *Substack*. 6. 4. 2021. Vir: <<https://melaniephillips.substack.com/p/challenging-the-falsehoods-about>>. Splet: 12. 6. 2024.

Stec, Piotr, Alicja Jagielska-Burdak. "Digital Restitution of Cultural Goods: In Search of a Working Model." *International Journal for the Semiotics of Law-Revue internationale de Sémiotique juridique* 36.5 (2023): 2207–2218. Vir: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s11196-023-09973-2>>. Splet: 9. 7. 2024.

Tijani, A. "UNESCO welcomes the signing of a historic agreement between Germany and Nigeria for the return of 1,130 Benin bronzes." *Unesco*. 1. 7. 2022. Vir: <<https://www.unesco.org/en/articles/unesco-welcomes-signing-historic-agreement-between-germany-and-nigeria-return-1130-benin-bronzes>>. Splet: 12. 6. 2024.

Thomas, Nichols. "Don't trash talk museums at this perilous time: we must adapt—not throw away—our cultural heritage." *The Art Newspaper*. 2. 6. 2021. Vir: <<https://www.theartnewspaper.com/2021/06/02/dont-trash-talk-museums-at-this-perilous-time-we-must-adapt-not-throw-awayour-cultural-heritage>>. Splet: 12. 6. 2024.

Maša Žekš

Spominska vozlišča

Memorial Nodes

Mladi ustvarjalec Tim Topić si na domačem kulturno-umetniškem prizorišču v zadnjih nekaj letih svoj sloves vzpostavlja skozi prizmo eksperimentalne fotografije, tradicionalne grafike in prostorskih instalacij. V svoji umetniški praksi se oklepa natančnih tehničnih izvedb, izjemnega občutka za detajle ter spretnosti z materialom in mediji, ki se na trenutno prelomnem pragu zavajajoče rosnih študentskih let raztezajo vse od restavracije, performansa, intermedijskih instalacij, grafičnega oblikovanja, videa in izdaje zinov, vključno s kreativno uporabo in občasnim umeščanjem raznovrstnih kablov, gradbenih odrov, odpadnih materialov in avtorskih artefaktov. Svoje zadnje projekte in premisleke o vodilnih vsebinskih konceptih lastnega ustvarjanja snuje na podlagi poglobljanja v kompleksna razmerja med spreminjajočim se prostorom oz. okoljem in z njim povezanimi ambivalentnimi zaznavami in simultanim konstruiranju spomina.

Prevpraševanje osebnega prostora in z njim povezanim sublimnim spominom zaznavanja naslavlja projekt *Algoritmija* (2023–2024), ki izhaja iz avtorjevega nelagodja ob pojavljajočih se spremembah v lokalnem urbanem okolju. Združitev besed algoritem in aritmija označuje paradoksalne, neprijetne motnje, ki se na tak ali drugačen način nenapovedano, brez avtorjeve (zavedne) vpletenosti, prikradejo v sicer urejen in ponavljajoč se vsakdan. V avtorjevem izkustvu ga določa specifična pešpot; prosto gibanje na območju domače ljubljanske soseske Prule, ki je v določenem trenutku postalo omejeno. *Algoritmija* tako nagovarja neenakomeren odklon v osebnem postopku, delovanju ali navodilu, ki drugače določa ustaljeno preverjeno zaporedje določenih opravil. Podobe na posameznih grafikah in vsebina spremljajočega zina zaznamuje diametralno nasprotje dveh bregov; izjemna natančnost v sicer spremenljivi grafični tehniki na podlagi izvornih fotografij, ki prikazujejo nerodno nastavljene ograde in iz prahu vznikne neokusne novogradnje. Po eni strani naslavlja ustaljeni red, smisel, natančnost in napredek, po drugi pa ga hkrati uničijo v skupku nepričakovanih prekinitev, motenj in napak. V duhu nasprotij in meta kontradiktornosti se avtor v okviru svojega zanimanja in raziskovanja navezuje na teorijo *gestalt emergence*; pojavljajoče se spremembe razume kot

posledice volje skupnosti, četudi se volja posameznikov znotraj nje diametralno razlikuje. Razstavljen projekt je v sklopu dinamične postavitve vseboval monumentalen gradbeni oder, ki je poleg podpornega sistema deloval kot nepričakovana ovira ter je obiskovalce prisilil v prilagajanje in naključno interakcijo.

Intenzivnejša navezava na zlitino prostora in spomina se stopnjuje pri naslednjih instalacijskih delih, ki so bila razstavljeni na semestrski razstavi bratislavske Akademije za likovno umetnost in oblikovanje ter pozneje v ljubljanski galeriji DobraVaga; *Nothing seemed more real than when concrete dug into my palms as I fell* (2023–2024). Kompozitne *in situ* instalacije sestojijo iz nosilnih površin, katerih izvor je obstoječ galerijski prostor. Posledično se kompozicija dela spreminja glede na tam najdene predmete, kot so karton, transportne palete, okvirji, plakati, vrečke, tulci, deske, steklo, različni podstavki in odpadni material. Mednje so umeščene avtorjeve fotografije (figuralika in portretistika, abstraktne forme, interier), najdeni kamniti objekti in avdiovizualno delo, ki k celoti doprinese šečep digitalnega, ujetega v subtilno zvočno kompozicijo. Ta iz zaključenega nabora zvočnih posnetkov sproti generira nove celote. Subjektivno naravnana avtorjeva dela slonijo na presečišču na videz objektivno kontekstualiziranega prostora in izkustvenega oblikovanja implicitnega spomina v določenem času. Posamezne fotografije se kot utrjene vinjete umeščajo v vsakokrat znova predručenem okolju. Ta sčasoma izgublja svojo prvotno nepristranskost ali popreproščeno določljivost, ki bi proces ustvarjanja spominov in njihove fiksirane hrambe ohranjal v sprejemljivem *statusu quo*. Spomin je znotraj avtorjeve prakse zasnovan na podlagi notranjih izkustev in čutil, eksponentno oddaljujočih se od specifične okolice ali časovnega okvirja, naposled estetsko razporejenih in namensko ugnezdjenih na pogrešljive nosilce aktualnega razstavnega prostora.

Ambivalentnost in sublimnost nedoločljivega prostora v odnosu do posameznikovih kognitivnih procesov in spominjanja se še naprej manifestira v najnovejšem projektu *Stena* (2023–2024), ki ga odlikujejo avtorjeva inovativna idejna zasnova in navdušujoči podvigi študentov Oddelka za restavracijo UL ALUO. Izvorna serija vsebuje pet fotografij,



Tim Topić, *Algoritmija* / *Algorithmia*, 2023–2024, fotografija, sitotisk, prostorska instalacija / photography, screenprinting, spatial installation, samostojna razstava *Algoritmija* / solo exhibition *Algorithmia*, Kino Šiška, 2024, foto / photo: Tim Topić



Tim Topić, *Nothing seemed more real than when concrete dug into my palms as I fell*, 2023–2024, analogni fotografski procesi, računalniški program, najdeni predmeti / analogue photographic processes, computer software, found objects, Semestrna razstava Bratislavske ALUO / Semester exhibition of the Bratislava ALUO, 2023, *Dolčas / Boredom*, Galerija Dobra Vaga, 2024, foto / photo: Tim Topić



Tim Topić, *Stena / Wall*, 2023–2024, analogni fotografski procesi, restavratorski procesi / analogue photographic processes, restoration processes, 2,5 × 2,3 × 1,5 m, Razstava katedre za fotografijo UL ALUO, *Ponjava 4* / Exhibition of the UL ALUO Department of Photography, *Tarpaulin 4*, 2024, foto / photo: Tim Topić

na katerih so upodobljene spuščene okenske rolete, kjer so vidne zgolj mejno-abstraktne svetlobne reže. Ena od izbranih fotografij je bila nato analogno povečana in razvita na steno, pozneje pa restavratorsko sneta in prenesena v galerijski kontekst, kjer je bila v okviru razstave Katedre za fotografijo UL ALUO *Ponjava 4* razstavljena kot objekt, osvobojen svoje planarnosti. Ob prepoznanem, skorajda nostalgičnem motivu spuščanih rolet vznikajo vprašanja in ideje o skrivnostnem prostoru, ki se preko žarčenja svetlobnih rež indicira onkraj kolosalnega okna. Obstoj misterija, pogojno obstoječega prostora, ki ga človek zaznava na zgolj imaginativni ravni, je projiciran, prekopiran od nekod drugod, nepričakovana slutnja ali zgolj *induciran* spomin. Umeščenost dela na sredo prostora še dodatno poudarja njegovo skorajda norčavo fantomsko zakulisje; pogled na drugo stran je fizično omogočen, realizacija o lažnih

zaznavah in prikradenem blodnem spominu pa hipna in svojevrstna.

Primarno izhodišče Topičevih del ostaja fotografija. Skozi kontekstualizacijo materiala, mešanja medijev in predstavitev tehnik raziskuje obnašanje lastnega spomina, njegovo spočetje in pozabo. S premišljenimi vsebinskimi osnutki, preučevanjem prostora in skrbno načrtovano postavitvijo izravnava predsodke o prepogosto togi predstavitvi fotografskega medija; z naslanjanjem na pomen in potencial spomina pa se po drugi strani navezuje na njegovo primarno funkcijo, dokumentacijo trenutka, ki se morebiti kultivira v ne samo osebni, pač pa tudi kolektivni, včasih lažno prepričljiv spomin. Natančna zasnova, dolgotrajno ustvarjanje in aktivno sodelovanje z različnimi sodelavci se udejanjajo v umetniških delih, s tehnično dovršenostjo in večplastno ličnostjo pa gledalcu prinašajo zapomnljivo celostno izkušnjo. ■

Peter Tomaž Dobrila

Umetnost naravne inteligence

The Art of Natural Intelligence

Moji možgani so le sprejemnik signalov. V središču vesolja je jedro, iz katerega črpamo znanje, moč in navdih. Tančice skrivnosti tega jedra sicer nisem odstrl, ampak vem, da obstaja.

Nikola Tesla

Naravna in umetna inteligenca

Človek je električno bitje. Življenje je nastalo s spojitvijo 6 molekul H_2O + 6 molekul CO_2 in reakcijo na sončni žarek = $6\text{CO}_2 + 6\text{C}_2\text{O} + \text{foton} = \text{C}_6\text{C}_{12}\text{O}_6 + 6\text{O}_2$ = fotosinteza. Foton služi kot energent, ki sproži reakcijo. Dobimo grozdni sladkor in kisik. Glukoza nam daje energijo, kisik dihamo in izdihujemo CO_2 , ki je eden od življenjsko pomembnih plinov v vesolju. V suhem ozračju ga je spremenljivo, vendar približno 0,035 %. Podobno je spremenljiva količina vodne pare v zraku. Med najbolj prisotnimi plini, ki jih je več kot CO_2 , pa so dušik 78 %, kisik 21 % in argon 0,93 %; vseh ostalih – neon, helij, metan, kripton, vodik – je manj. Rastline, drevesa pa potrebujejo CO_2 za fotosintezo, za energijo in tudi za ljudi kot za vsa živa bitja je eden od življenjsko nepogrešljivih/nenadomestljivih plinov.

Toplogredni plini v Zemljini skorji delujejo kot zaščita. Ko sončni žarki posijejo na Zemljo, vsrkajo nekaj UV žarkov. Povzročajo višjo temperaturo na Zemlji. Najpomembnejši toplogredni plini v Zemljini atmosferi so vodna para (H_2O), ogljikov dioksid (CO_2), metan (CH_4), didušikov oksid (N_2O) in ozon (O_3). Ti plini večinoma dobro prepuščajo sončno sevanje (ki je pretežno v ultravijoličnem, vidnem in bližnjem infrardečem delu spektra), hkrati pa vsaj delno absorbirajo sevanje, ki izhaja iz Zemljinega površja (ki je pretežno v daljnem infrardečem delu spektra).

Električna energija je naše bistvo, pomeni življenje, ki sproža procese v naših telesih in v naravi ter v vesolju. Za splošno uporabo jo proizvajamo iz naravni virov, katerikoli že so. A tudi sami smo svojevrstne elektrarne, ki – kot tudi ostala živa bitja – energijo pridobivamo iz hrane. Dnevno človek proizvede 100 W elektrike/energije, od česar možgani uporabljajo 25 %. Enako količino energije uporabljajo v budnosti in v spanju, 25 W, mišice pri športni dejavnosti pa 17 % ali 17 W. Prvi je s poskusom to dokazal Nikola Tesla, ko je prijel žarnico in je zasvetila. Vsak ima elektromagnetno polje, ki se med dvema oseba stakne nekje na razdalji 1,5 m do 2 m in jo

lahko dojamemo tudi kot privlačnost oziroma neprivlačnost. Ko gremo ven iz tega kroga, se elektromagnetni polji seveda raztakneta, kar je bila tudi ena od protikužbenih zapovedi med pandemijo še z drugim pomenom, da se ne družimo, ne spajamo, ne čutimo in nismo intimni, da se prekinejo medčloveški tokovi, da se uničijo družbene, medsebojne energije. Da se razbijemo.

Kroženja planetov ustvarjajo elektromagnetna polja oziroma lahko dodamo, da je kroženje planetov tako okoli svojih osi kot okoli Sonca rezultat njihovih medsebojnih energij, privlačnosti in tudi odbojnosti. Uporaba te energije bi nemara lahko bila »zelena«, vprašanje je le, s čim in kako bi jo pridobivali brez (škodljivih) posledic za okolje. Pri čemer moram poudariti razliko med »skrbjo za okolje« in »klimatskimi spremembami«. Človek lahko s svojimi dejavnostmi skrbi za okolje, da ga ne onesnažuje in ne uničuje, da si posledično ne zmanjšuje biotopa, medtem ko na klimo vpliva toliko dejavnikov, da bi težko prevzeli krivdo za njeno spreminjanje, že če se zazremo v »našo« preteklost.

Vesolje je staro 14,5 milijarde let, Zemlja 4,5 milijarde let, dinosavri so doživeli 100 milijonov let, medtem ko se je »naša« zgodovina (verjetno) začela s predniki današnjih prvkov (primatov), podobnimi današnjim polopicam, ki so se pojavili pred okoli 66 milijoni let. Pred 20 do 25 milijoni let so se iz prvkov razvile človeku podobne opice, razširjene po Evropi, Aziji in Afriki. Prokonzul iz vzhodne Afrike je zelo blizu skupnemu predniku današnjih opic in človeka, čeprav ni bil dvonožec in se je prilagajal za življenje na drevju. Avstralopiteki, najstarejša doslej najdena Lucy je živela pred približno 3,5 milijona let, so že hodili in se preživljali z nabiralništvom in lovom. Prav z njimi se je v paleolitiku, pred 2,6 milijona let začel razvoj najbolj primitivnih odkritih kamnitih orodij in obdobje do konca pleistocena okoli 11.700 let pred sedanjim časom pokriva približno 95 % človeške tehnološke prazgodovine.

Paleolitsko obdobje, ki skoraj točno sovпада s pleistocensko epoko v geoloških dobah, je prehajalo skozi pomembne geografske in podnebne spremembe, ki so vplivale na razvoj človeške družbe. Izmenjevali so se nizi poledenitev in vmesnih obdobj. Za pleistocensko podnebje so bili značilni ponavljajoči poledenitveni cikli, med katerimi so kontinentalni ledeniki na nekaterih mestih dosegli 40. vzporednik. Identificirali so štiri velike ledeniške dogodke kot tudi mnogo manjših. Zgodila se je splošna poledenitev, ledeniki so napredovali

in se umikali. Zaradi ogromnih količin vode v kontinentalnih ledenih ploščah debelih 1500–3000 m se je začasno znižala morska gladina za 100 m ali več po celotni površini Zemlje. V vmesnih obdobjih, kot je sedaj, so bile obale poplavljenе. Paleolitik se je končal ob koncu ledene dobe (konec pleistocenske epohe), ko je Zemljino podnebje postalo toplejše. To bi lahko ob še drugih vzrokih prispevalo k izumrtju pleistocenske megafavne.

Podnebne spremembe ob koncu pleistocena so povzročile manjšanje habitata mamutom, majhne populacije pa so nato izlovili paleolitski ljudje. Globalno segrevanje, ki je nastalo ob koncu pleistocena in v začetku holocena, je ljudem omogočilo, da so lažje dosegli mamutove habitate, ki so bili prej zamrznjeni in nedostopni. Zemlja, ki se je začela z »ognjeno kroglo«, je postala ledeni planet. Brez industrije na fosilna goriva, ampak z naravnimi pojavi, eden je bil intenzivna vulkanska aktivnost, se je klima spreminjala vso zgodovino.

Srbski matematik, astronom, klimatolog, geofizik, gradbeni inženir, izumitelj, fizik Milutin Milanković (28. maj 1879, Dalj, Avstro-Ogrska – 12. december 1958, Beograd, Federativna ljudska republika Jugoslavija) je teoretično pojasnil dolgoročne Zemljine podnebne spremembe, ki jih povzročajo astronomske spremembe lege Zemlje v primerjavi s Soncem, zdaj poimenovane Milankovičevi cikli. To je deloma pojasnilo ledene dobe, ki so se pojavljale v Zemljini geološki preteklosti, pa tudi podnebne spremembe na Zemlji, ki se jih lahko pričakuje v prihodnosti, kar je eden od temeljnih prispevkov k svetovni znanosti. Še več, utemeljil je planetarno klimatologijo z izračunom temperaturnih razmer zgornjih plasti ozračja ter temperaturnih razmer na planetih notranjega Osončja – Merkurja, Venere, Marsa in Lune – in globine atmosfere zunanjih planetov Osončja. Prikazal je medsebojno povezanost nebesne mehanike in geoznanosti ter omogočil dosleden prehod od nebesne mehanike h geoznanostim in transformacijo deskriptivnih znanosti v eksaktne.

Če ne poznamo in upoštevamo vseh mehanizmov, dejavnosti in zakonitosti Vesolja, težko trdimo, kaj vse prispeva h klimatskim spremembam. Še najbližje pridemo, če vključimo vsa dognanja in doslej razpoložljive podatke, kar pa ni najbolj enostavno v današnjem svetu, ki ga obvladujejo z manipulacijami, serviranjem informacij in lažmi, političnimi in medijskimi kampanjami, gospodarskimi in finančnimi interesi in prevlado nad ljudmi, nad drugimi ter temu namenjenemu ustvarjanju sovražnikov, da »divide et impera« čim bolj deluje.

Medtem ko je Milanković pojasnil klimatske spremembe na Zemlji in klimo v Osončju, bo mehanizme Vesolja izjemno težko in dolgotrajno spoznavati v celoti. Znanost danes 80 % do 85 % Vesolja imenuje »temna stvar« (*dark matter*), kar je evfemizem, ki pomeni, da ga je toliko neraziskanega, nam neznanega in je predmet raznih znanstvenih teorij oziroma – po domače – špekulacij. Sledi, da menimo, da je raziskanega, poznanega 15 % do 20 % Vesolja, kar pa je verjetno tudi težko oceniti, če ne poznamo velike večine celote in predvidevamo,

da se Vesolje širi in naj bi se tudi krčilo. Lahko res govorimo o odstotkih nam izračunanega ali kako drugače znanega, slišaneega, videneega Vesolja?

V paleolitiku oziroma stari kameni dobi so ljudje živeli v jamah, ukvarjali so se z lovom in nabiralništvom. Nastajala je delitev med spoloma – moški so se ukvarjali z lovom, ženske pa z nabiralništvom, ognjem in otroki. Ker so pomembnejšo vlogo v družbi imele ženske, je vladal matriarhat. Uporabljali so preprosto kamnito orodje (pestnjak), razvila so se kamnita rezila in koščeno orodje ter tudi risarsko-slikarski pripomočki, s katerimi so pustili sledi svojega videnja in čutenja sveta v številnih jamah in drugod, saj so ostanke slik našli tudi na previsnih stenah in skalah oziroma zunaj jam. Zaradi vremenskih vplivov se večina teh slik ni ohranila, medtem ko so slike v jamah bile zaščitene pred večjimi spremembami vlage in temperatur in so se ohranile.

Doslej so odkrili okoli 340 jam s prazgodovinsko umetnostjo, največ v Franciji in Španiji. Najstarejša jamska umetnost se nahaja v jami El Castillo v severni Španiji in sega vsaj 40.800 let nazaj. Zaradi svoje starosti nekateri znanstveniki domnevajo, da so slike izdelali neandertalci. A še starejša je slovenska umetnost, ne likovna, ampak glasbena: v Divjih babah nad Idrijo so našli 50.000–60.000 let staro kost z luknjami, ki naj bi bilo najstarejše glasbilo na svetu. Vendar zadnje omenjeno paleontologi velikih držav seveda spodbijajo, da ne izgubijo »primata« (v sebi), saj je najstarejša piščal tudi najstarejši artefakt na svetu, s čimer je Slovenija zibelka svetovne kulture.

Piščal iz Divjih bab, podrobneje Moustérienska »koščena piščal« iz Divjih bab I, tudi tidldibab, narejeno iz stegnecnice mladega jamskega medveda, pripisujejo neandertalcu; domnevo, da naj bi jo izdelal kromanjonec (t.i. sodobni človek), so ovrgli. Kost naj bi omogočala širok tonski obseg in veliko prilagodljivost pri igranju melodičnih linij in je edina doslej odkrita kost, ki naj bi jo kot piščal uporabljal neandertalec. Ker je bila najdena kost deloma odkrušena, so izdelali njene rekonstrukcije in jih tudi akustično preizkusili. Na eni strani naše zgodovine in arheološke znanosti je vizualno (ohranjene stenske poslikave), na drugi pa performativno (ohranjen predmet, a brez ohranjene vsebine) oziroma dihotomija snovne (slika) in nesnovne (glasba) dediščine.

Preskočimo desettisočletja, ošvrknimo samo najstarejše ohranjeno kolo z osjo na svetu oziroma kolo z Ljubljanskega barja, ki so ga arheologi izkopali v bližini Verda, je z uradno določeno starostjo 5.150 let najstarejše kadarkoli odkrito leseno kolo (drevo je bilo v času poseka staro okrog 80 let). Sestavljeno je iz dveh lesenih desk, ki sta združeni s štirimi prečnimi nosilci, ki so nameščeni z zatiči, ki so se nato zataknili v obe polovici kolesa. Čeprav so podobna kolesa našli tudi v hribovju Jure in jugozahodne Nemčije, je kolo z Ljubljanskega barja, ki je pripadalo prazgodovinskemu dvo-kolesnemu vozu, večje in starejše. Na lesena kolesa so naleteli tudi v Mezopotamiji, a so tovrstne mezopotamske najdbe

precej mlajše. Izum je spremenil zgodovino in velja za enega najpomembnejših v zgodovini človeštva, omogočil je mobilnost, transport, skrajšal razdalje, olajšal premikanje, napravil vozove, vlake in avtomobile.

Če skočimo v bližnjo preteklost, se spomnimo Nikole Tesle (rojen 10. julija 1856 v Smiljanu pri Gospiću, umrl 7. januarja 1943 v New Yorku), elektroinženirja, izumitelja, fizika, strojnika, kemika, matematika, a predvsem človeka, ki je osvetlil svet. Žal ga ni tudi razsvetlil. Skoraj eno leto, od leta 1878 do 1879, je živel v Mariboru, kamor je prišel po študiju na Visoki tehniški šoli v avstrijskem Gradcu. Zaradi denarne stiske ga je jeseni leta 1878 zapustil in tukaj, v Mariboru, našel prvo zaposlitev: imel je dobro plačano službo tehničnega risarja ali pomočnika inženirja z nadpovprečno plačo. Kot že prej v Gradcu je svoj prosti čas rad preživel v gostilnah in kavarnah, vendar ne zaradi pijače in ženske družbe. Tja ga je pritegnila strast do igranja kart in biljarda, v čemer je blestel in s tem tudi nekaj zaslužil, čeprav je bil znan po tem, da je nasprotnikom večkrat tudi vrnil izgubljeni denar. A ker ni imel prijavljenega stalnega bivališča, ga je 8. 3. 1879 na podlagi prijave aretirala mestna žandarmerija in oblasti so ga deportirale v Gospić, s čimer se je zaključilo njegovo bivanje v Mariboru.

Leta 1884 se je odselil v ZDA in dobil ameriško državljanstvo. Deloval je na mnogih področjih, patentiral je več kot 700 izumov, večinoma s področja elektrike in magnetizma, ki tvorijo osnovo sodobne uporabe električne energije. Najznamenitejši je večfazni indukcijski elektromotor, ki ga je izumil leta 1882 in deluje po njegovem načelu izmeničnega električnega toka, ki je omogočil lažji in učinkovitejši prenos električne energije na daljavo in je postal temelj večfaznega sistema, ki ga uporabljamo po vsem svetu. Po njegovih načrtih so izdelali prvo hidroelektrarno na Niagarskih slapovih. Znamenita izuma sta tudi Teslovo navitje (Teslov transformator) in turbina brez lopatic.

Izvedel je vrsto poskusov z mehanskimi oscilatorji/generatorji, električnimi razelektrenimi cevmi in slikanjem z rentgenskimi žarki. Zgradil je tudi eno izmed prvih brezžično upravljanih plovil in v 90. letih 19. stoletja s svojimi visokonapetostnimi in visokofrekvenčnimi eksperimenti v New Yorku in Colorado Springsu sledil svojim idejam za brezžično razsvetlavo in svetovno brezžično distribucijo električne energije. Leta 1893 je podal izjave o možnosti brezžične komunikacije s svojimi napravami. Tesla je poskušal te zamisli uporabiti v svojem nedokončanem projektu Wardencliff Tower, interkontinentalni brezžični komunikaciji in oddajniku moči, ki so ga porušili, preden ga je uspel dokončati.

Čeprav je bil Tesla ameriški državljan, je ameriški urad za tujo lastnino po njegovi smrti zasegel njegove stvari. Nekatere so bile pozneje vrnjene svojcem, nekatere se sedaj nahajajo v njegovem muzeju v Beogradu, vendar pa so nekateri njegovi zapiski in naprave še vedno klasificirani ter skriti pred očmi javnosti, zato ostaja neznanka, kaj je Nikola Tesla še izumil

pred svojo smrtjo, morda napravo, ki bi vodila svet v novo obdobje proste energije. Brez Nikole Tesle ne bi imeli ne radia ne televizije, ne mobilnih telefonov ne računalnikov, ne medmrežja ne brezžičnega prenosa signalov, ne medijske in ne novomedijske umetnosti.

Kot se je razvijala človekova izraznost, se je širila in dograjevala definicija ustvarjalnosti, ki so jo v nekem obdobju začeli imenovati »umetnost«. Od antike do gotike in renesanse, baroka in klasicizma in do iznajdbe fotografije jo definirajo kot »fino« oziroma »lepo« umetnost, pri nas pa kot likovno umetnost, ki je v zadnjih desetletjih, odkar je posrkala domala vse avdio-vizualne medije, fotografijo, video, računalnik, analogno in digitalno podobo, postala »vizualna«, »multimedijska«, »intermedijska«, »interdisciplinarna« umetnost, kamor spadajo tudi vse vrste digitalnih resničnosti – obogatena (*augmented reality* – AR), navidezna (*virtual reality* – VR), potopitvena (*immersive reality* – IR), mešana (*mixed reality* – MR), razširjena (*extended reality* – XR) – in seveda umetna inteligenca (AI) oziroma, natančneje in bolje rečeno, strojno učenje (*machine learning* – ML), saj pomnjenje ogromnega števila informacij ni inteligenca.

Ves čas pa gre za isto igro ljudi, za prenos informacij ter takšno in drugačno komunikacijo s pomočjo razpoložljive tehnologije, naj bo kost ali barva, kolo ali elektromotor, abakus ali računalnik. Osnova so signali, ki imajo svojo frekvenco in amplitudo, njihov spekter pa je tako rekoč neskončen. Praviloma so analogni, v kvantni fiziki tudi diskretni, slišni in vidni, neslišni in nevidni. Kot velja, so informacijsko-komunikacijske tehnologije (IKT) definicija medmrežja in računalnika kot večpredstavnostnega medija, čeprav velja enako za vso našo zgodovino in vse izume, za vzpostavljane komunikacije in dostop do informacij, ki mora postajati vse hitrejši ter enostavnejši in kompleksnejši hkrati. Uporabnikom prijazen, enostaven in dostopen sistem, ki bo v najkrajšem času zagotovil prenos najbolj zahtevnih informacij. Računalniški spomin je poceni, procesorska moč in grafični elementi pa so dragi.

Kot naravna bitja živimo v analognem svetu. Kot vesoljna bitja smo kvantni. Možgani delujejo kot kvantni računalnik in potrošijo največ energije od vseh delov telesa, tudi mišic ob naporu. Možgani usmerjajo telo, kot ga srce poganja. Zanimivo pa je, da v skrajnih situacijah tudi pred smrtjo iščejo vse možnosti preživetja in življenja. Šele ko ocenijo, da je nesmiselno, pošljejo signal srcu, naj se ustavi. In možgani delujejo še naprej. Dvojnost je princip, ki v naravnih procesih rojeva življenje. Premika stvari. Spreminja in nadaljuje. 1 in 0. Dvojina. Digitalno je binarno. Z binarno kodo zaobjamemo ves digitalni svet: 0 in 1 v raznih kombinacijah kot človekova poenostavitve narave, reducirana na naše predstave o svetu v dvojicah: dobro-slabo, toplo-hladno, črno-belo. Nemara smo morali izumiti digitalnost, da smo si poenostavili naravo. In vesolje. Najbolj pa si v strojnih procesih skušamo predstaviti sebe. Si nastaviti ogledala, se pogledati in zazreti, ogledati v

stvaritvah sebe. Telesno, srčno in umsko. Model, motor in procesor s krmilno enoto, pomnilnikom in zvočno-slikovnim izhodom. Toda ali lahko to apliciramo tudi na življenje, na živa bitja? Morda, a težko vseobsegajoče, saj je digitalno le apropiacija, simulacija, simulaker.

Ljudje ustvarjamo stroje. Iz zemlje jemljemo rude, črpamo nafto in plin, kopljemo premog, izpiramo in izsušujemo, da bi izdelovali materiale. Sekamo drevesa, les uporabljamo za razne namene, od energetskih do umetniških. Pridobivamo in proizvajamo. Analogno in digitalno, za dotik in misel, za občutek in pogled, posluš, vojn, okus. Za glavo in srce. Človek je eden izmed bitij, ki sobivajo z naravo. Jo boža in tepe. Malikuje in izkorišča. Odvzema surovine in oddaja odpadke. Ter dela, ustvarja, razmišlja. Surovine predelujemo, ekstrahiramo, zlivamo, spajamo, sestavljamo, obdelujemo v elemente, gradnike naših okolij, bivanjskih in delovnih prostorov, struktur skupnih in zasebnih prostorov.

Umetna inteligenca se sprva zdi res umetna, četudi je naravna, saj jo soustvarjamo z našimi zbranimi deli, in ni inteligenca, ampak skupek zbranih in kodiranih informacij v nekakšno super-znanje in vedenje človeštva, predstavljenih skozi računalniške in vseobsegajoče medije, od tiskanih do elektronskih, znanstvenih in profanih, javnih in zasebnih. Pri čemer ni pomembna informacija kot podatek, ampak kot uporabno sredstvo za nadzor in manipulacijo. Kot metamedij sveta, temelječega na kodi, ki ga poganjajo programi. Nemara tudi res. A za zdaj smo prišli do umetne inteligence. Kako dalje, do inteligentne Zemlje, inteligentnega Vesolja?

Ustrezneje bi UI imenovali »strojno učenje« ali »strojno pomnjenje« ali »strojno hranjenje«. Vzpostavlja se s tehnološkimi dognanji in vzporeja z individualnimi, osebnimi in osebnostnimi lastnostmi ter družbenimi in družabnimi, socialnimi in sociološkimi komponentami naših življenj in bivanja v analognih in digitalnih resničnostih 21. stoletja, v dobi globalnih komunikacij in tehnoloških interakcij, platform in najrazličnejših medijev, od česar pa imamo samo stalne informacije o katastrofah in apokaliptični prihodnosti, od epidemij oziroma pandemij do spopadov in vojn.

Tehnologija služi danes predvsem kot eskapizem, pobeg pred resničnostjo in najboljše gojišče za manipulacijo. A ideje in vizije o robotih niso nove. Besedo »robot« je prvi zapisal oziroma uporabil češki pisatelj in scenarist Karel Čapek v gledališki igri *R.U.R.* (Rossumovi univerzalni roboti), ki je bila prvič uprizorjena leta 1921. Leta 1933 je pojasnil, da si je besedo izmislil njegov brat, Josef, sam je robote sprva hotel poimenovati »labori«. Čapek je bil eden najvplivnejših čeških pisateljev in eden največjih in najbolj vizionarskih ljudi 20. stoletja. Prepoznan je predvsem kot pionir klasične evropske smeri znanstvene fantastike, ki se bolj kot tehnologiji posveča sociološkim temam. Zavedajoč se nevarnosti nacizma in diktatur so pogosta tema njegovih del etični in sociološki vidiki hitrega napredka tehnologije, masovna proizvodnja, jedrsko orožje, roboti itn.

Sicer pa izvirajo podobne ideje o ljudeh-avtomatih oziroma avtomih že (vsaj) iz Antike, ko je v grškem epu *Argonavti* (nastal več kot 300 pr.n.št.) opisan bronasti avtom Talos, ki ga je skoval Hefajst, s čimer je torej bil prvi poznan, mitološki programer in ustvarjalec mehanskega avtonomnega titan-skega humanoida. Pozneje, v začetku 19. stoletja, leta 1818 Mary Shelley z romanom *Frankenstein ali Sodobni Prometej* postavi umetno ustvarjen misleč biološki stvor za osrednjega junaka, leta 1863 pa angleški novelist in kritik Samuel Butler pod psevdonimom napiše kratko zgodbo *Darwin med stroji* in jo pozneje razširi v tretjem poglavju romana *Erewhon*. Butler opiše nevarnost pred zavestnimi stroji in njihovim samorazmnoževanjem, kar naj bi bila satira o Darwinovi teoriji evolucije. V 20. stoletju je nadaljeval Karel Čapek, ki je avtonomne stroje poimenoval »roboti«.

Nemška pisateljica Thea von Harbou je skupaj z možem Fritzem Langom leta 1924 napisala scenarij za legendarni in ikonični film *Metropolis* (1927), režiral ga je Fritz Lang, v katerem upodobi Futuro, ki jo je ustvaril nori znanstvenik kot robotsko repliko človeškega bitja nasproti delavki čistega srca Marii. Leto pred izidom filma sta scenarij izdala tudi v knjižni obliki. *Metropolis* je distopični film, postavljen v futuristično urbano okolje, ki se ukvarja z razkolom med delavskim razredom in upravitelji v kapitalizmu, kar je bil pogost motiv znanstvene fantastike v obdobju vrhunca Weimarske republike, ko je film nastal. Isaac Asimov leta 1940 napiše kratko zgodbo *Robbie* o robotu z umetno inteligenco. Nadaljujemo lahko z *Odisejo 2001* Arthurja C. Clarka in fatalnim računalnikom HAL9000 (zabavno pri tem imenu je, da črke, ki v abecedi sledijo HAL, tvorijo IBM) in mnoge filmske upodobitve, do današnjih resničnih robotov in strojnega učenja oziroma strojnega pomnjenja ali strojnega hranjenja.

Povezovanje ustvarjalnosti in (sodobnih) tehnologij obstaja od pamtiveka. Kako si to predstavljamo, je odvisno od informacij, ki so nam poznane, in nas, ki jih sprejemamo in upoštevamo. Če poenostavim, so nekoč tehnologije bile drugačne in so se skozi leta, tisočletja, deset- in stotisočletja spreminjale, a v vsakem izmed svojih obdobj so bile sodobne. Trenutno so najbolj razvpiti roboti v proizvodnji Boston Dynamics, umetna inteligenca medmrežnih super računalnikov in zametki kvantnih računalnikov, kar je lahko tudi svojevrstna grožnja, ki ni več tako daleč, da se uresniči. Samozavedni oziroma samoprogramirani (povratna zanka) stroji so le še vprašanje časa. Če se bo tehnologija razvijala s trenutno hitrostjo, se to lahko zgodi tudi prej kot v 50 letih. Manjka verjetno le pravi kompleksen algoritem, ki bo del nove oblike samozavednega življenja oziroma naj bi ustvaril »umetno življenje«.

A tehnološki razvoj je očitno nasproten človeškemu. Čeprav se porajajo vprašanja, koliko lahko sploh naše stanje dojemamo kot »razvoj«, ki s tehnologijo poraja dodatne možnosti za popolno uničenje planeta in naših življenj, medtem ko smo mi vse bolj medijsko manipulirani, dezinformirani in pobebavljeni, ko samo še buljimo v manjše in

večje ekrane in se izgublamo v digitalnih svetovih medmrežnih super računalnikov in ostale navlake, ki je v prvi vrsti namenjena našemu uničenju, psihičnemu in fizičnemu, ko je vladajočim že uspelo sesuti družbo in družbeno. Danes je morbidno razmišljati o razvoju tehnologije in morebitnih »samozavednih strojih« in o čudežnih algoritmih, ki bodo vzpostavljali oblike »umetnega življenja«, ko spremljamo splošno destrukcijo in devastacijo. Razvoj ni inverzen in potemtakem je tudi oksimoron, saj nas lahko že jutri ali poju-trišnjem več ni.

Očitno so vsi naši tehnološki dosežki namenjeni destrukciji, uničenju narave in živih bitij na Zemlji, onesnaževanju in izkoriščanju narave in naravnih virov in svetovni prevladi, ki je in bo izbranim dodelila oznako nadljudi in jih postavila za vrhovne in končne razsodnike naših usod, ko že imajo oblast nad represijo in ekonomijo. Bijemo vojne kapitalizma proti socializmu, divjega, dokončnega izkoriščanja vseh nas, nena-sitnega dobičkarstva in popolnega umanjkanja vseh socialnih pravic ter individualizma in borbe vsakogar proti vsakomur na eni strani ter vsem dostopnega, brezplačnega zdravstva, šolstva, kulture, socialnih podpor, skratka socialne države in družbenega, povezanega pristopa k skupnostim in reševanjem raznih težav in problemov na drugi.

Svetovne krize, kontinentalne krize, državne krize, krize civilizacij in imperijev, krize človeštva se dogajajo od vekomaj. Ni življenja, ni države in ni sveta brez kriz. Smo v nenehni krizi, včasih smo jo imenovali tranzicija. V 21. stoletju je njihova kontinuiteta postala naša vsakdanjost. Iz pandemičnega obdobja laboratorijskega virusa Covid19 smo v III. svetovni vojni. Namesto vojne klonov iz filmov *Vojna zvezd* smo v vojni dronov, v neki simbolni podobi, bliže opisom v romanu iz leta 1898 *Vojna svetov* Herberta Georgea Wellsa, ki je doživel razvpito radijsko igro v izvedbi Orsona Wellesa in nekaj repriz drugih avtorjev ter vsaj dve filmski uprizoritvi.

Toda kot je leta 1954 na radiju BBC razlagal Leon Bagrit v šestdelni oddaji *Doba avtomatizacije* (*The Age of Automation*), je avtomatizacija sistem, ki temelji na tako imenovani »povratni informaciji«. Uporablja senzorske naprave, komunikacijske mehanizme, računalniške ali odločilne elemente in nadzorne mehanizme oziroma računalnik, orodje za računanje, komunikacijo in nadzor (*Computation, Communication and Control* – 3C).

Pandemiji in vojniam dodajamo še »klimatsko krizo«, pri čemer izpostavljamo, da sodobne tehnologije niso zelene. Čile, ki je drugi največji proizvajalec litija na svetu, ima težave z oskrbo z vodo (tj. domala nimajo pitne vode), saj se voda uporablja za proizvodnjo litijevih baterij za električne avtomobile in mobilne naprave. Za pridobivanje ene tone litija se porabi 2000 ton vode.

Poleg litija baterije za električne avtomobile vsebujejo tudi kobalt, nikelj, mangan, kadmij, živo srebro in svinec (in še veliko drugih snovi). K prepričanju, kako zeleni so baterijski avtomobili, dodajam, da samo proizvodnja baterij odda toliko

emisij CO₂ (in še druge), kot jih bencinski motorji v osmih letih! Pa pustimo, koliko energije potrošijo za izkop 220 m³ materiala, iz katerega dobijo 50 kg teh »eko baterij« in posledično devastacijo terena.

Mimogrede, največja proizvajalca litija sta Avstralija (2011: 61.000 ton) in Čile (2022: 39.000 ton), ki skupaj pokrijeta preko 70 % svetovnih potreb. A razlika je v pridobivanju. Medtem ko v Avstraliji proizvedejo večino litija z rudarjenjem skal, ga v Argentini (4. največja proizvajalka), Čilu in na Kitajskem (3. največja proizvajalka), proizvedejo predvsem iz slane (vode). Sicer pa so največje zaloge litija v Boliviji (21 Mt), Argentini (20 Mt), ZDA (12 Mt), Čilu (11 Mt), Avstraliji (7,9 Mt) in na Kitajskem (6,8 Mt). Ni potrebno poudarjati, da so zahteve po litiju v zadnjih letih bistveno narasle. T. i. zeleni prehod je v bistvu poslovni model za alokacijo in distribucijo denarja v nove industrije, kot zahtevajo proizvajalci alternativnih, novih virov energije.

Sončne celice so druga, a podobna zgodba; enako vetrnice oziroma vetrne turbine. Izdelava sončne celice zahteva »tradicionalno« energijo. In sončna celica ni trajnostni, zeleni vir energije, saj z energijo, ki jo pridobimo iz ene sončne celice, ne moremo narediti druge, nove sončne celice. Enako je z vetrnicami. Z energijo, pridobljeno iz vetrnice, ne moremo proizvesti nove vetrnice. Oba »zeleni vira energije« ni moč brezenergijsko reciklirati, saj sta izdelana iz materialov, ki jih (še) ne znamo reciklirati v celoti, poleg tega pa reciklaža uporablja »tradicionalno« energijo in posledično krepi ogljični odtis.

Litij – enako kot drugi zemeljski materiali – namreč ne raste na drevesu kot jabolka ali hruške vsako jesen. Reciklaža litija oziroma baterij in akumulatorjev je prav tako energijsko potraten proces, ki nikoli ni povsem reverzibilen, ob reciklaži ne dobimo enake količine materiala in ponovno je potrebno baterijo, akumulator izdelati s »tradicionalno« energijo. Ker baterije vsebujejo tudi kadmij, živo srebro in svinec, se lahko spomnimo opustošenja pri nas, posušenih dreves, opustošenih planot in onesnaženih rek – Meže in Mislinje – ter obolelih in umrlih v Mežici in Črni na Koroškem, kjer so bila nahajališča svinca; danes zaprte rudnike uporabljamo za turizem.

Elementi redkih zemelj (REE), imenovani tudi kovine redkih zemelj ali redke zemlje ali v kontekstu oksidi redkih zemelj, včasih pa tudi lantanidi (čeprav sta običajno vključena itrij in skandij, ki ne spadata v to vrsto kot redke zemlje), so niz 17 skoraj nerazločljivih sijočih srebrnobelih mehkih težkih kovin. Spojine, ki vsebujejo redke zemlje, imajo raznoliko uporabo v električnih in elektronskih komponentah, laserjih, steklu, magnetnih materialih in industrijskih procesih.

Te kovine počasi potemnjijo na zraku pri sobni temperaturi in počasi reagirajo s hladno vodo, da tvorijo hidrokside, pri čemer se sprošča vodik. Reagirajo s paro in tvorijo okside ter se spontano vžgejo pri temperaturi 400 °C. Ti elementi in njihove spojine nimajo nobene druge biološke funkcije kot več specializiranih encimov, na primer v metanol dehidrogenazah, odvisnih od lantanida v bakterijah. Vodotopne spojine

so blago do zmerno strupene, netopne pa ne. Vsi izotopi prometja so radioaktivni in se naravno ne pojavljajo v zemeljski skorji, razen v sledovih, ki nastanejo zaradi spontane cepitve urana-238. Pogosto jih najdemo v mineralih s torijem, manj pogosto z uranom.

Pomislimo še, kam bomo odlagali izrabljene baterije za vozila in telefone ter vso tehnološko navlako, ki ima amortizacijski rok 2 do 3 leta. Na katero odlagališče, v kateri državi, na kateri celini, v kateri ocean, na katerem planetu bomo pustili vso to kramo, vse te odpadke? Tehnološki odpadki so danes eni ključnih onesnaževalcev okolja, od izrabljenih in odvrženih baterij do raznih plastik in kovin, elektronskih komponent in številnih drugih materialov.

Tudi podatki o ogljičnem odtisu uporabe svetovnega spleta, ko vsaka oddana in sprejeta informacija porablja (električno) energijo, medtem ko jo dnevno rudarjenje kriptovalut porabi več kot veliko držav v enem mesecu, kažejo na večanje, saj kapilarno vpenjajo akterje iz svojih okolij, platform in mrež in v partnersko sodelovanje uvrščajo znanstvene organizacije in institucije, podjetja, univerze in druge izobraževalne institucije. Kar nedvomno sproža ekološke alarme in nekatere države že razmišljajo o omejitvah rudarjenja, a lahko razgalja tudi argumente za omejevanje medmrežja na tiste, ki si ga bodo lahko privoščili in ostale, ki si ga ne bodo mogli. Vsaj zavedati se moramo naše vzporedne vloge promotorjev tehnologij, opreme in programja ter informacijsko-komunikacijskega sistema za računanje, komunikacijo in nadzor, ki jo sprejemamo kot neizpodbitno dejstvo, ki je hkrati največja vrednost in nujno zlo. Z vsemi odtenki vmes.

Velika rast pomeni veliko porabo energije in umetna inteligenca je velik potrošnik energije. Tehnologije umetne inteligence in strojnega učenja imajo ogromne energetske zahteve, s čimer se moramo soočiti in se tudi spoprijeti. To jemljemo kot samoumevno, a vse naloge, ki jih naši stroji opravljajo, so transakcije med pomnilnikom in procesorji, vsaka od teh transakcij pa zahteva energijo. Ko postanejo te naloge bolj dodelane in podatkovno intenzivne, začneta dve stvari eksponentno naraščati: potreba po več pomnilnika in potreba po več energije.

Poleg tega večja polprevodniška podjetja ocenjujejo, da če bo svet še naprej tako hitro širil podatke z uporabo silicija za shranjevanje pomnilnika, bomo prehiteli svetovno količino silicija, proizvedenega vsako leto. Silicij je eden od najbolj razširjenih elementov na Zemlji. Kmalu bomo naleteli na zid, kjer naše dobavne verige silicija ne bodo mogle dohajati količine ustvarjenih podatkov. Če to povežemo z dejstvom, da naši računalniki trenutno porabijo približno 20–25 % svetovne oskrbe z energijo, vidimo še en razlog za skrb. Če bomo nadaljevali s to hitrostjo, bo do leta 2040 vsa energija, ki jo proizvedemo, potrebna samo za računalništvo, kar bo še poslabšalo energetska krizo, že samo s predelavo materialov za baterije, proizvodnjo baterij in proizvodnjo električnih avtomobilov.

Kaj šele, če pogledamo razvoj jedrskih reaktorjev (ki so ob

hidroenergiji edini pravi stanovitni vir brezogljicne električne energije) ali kitajske naložbe v (sedaj tako moderne, vendar srednjeročno ogljično problematične in energetska nevzdržne) solarne in vetrne elektrarne, s katerimi naj bi dosegli cilje »zelenega preboja«. Kitajska je tudi vodilna v svetu pri rafiniranju vseh mineralov, bistvenih za baterije za električna vozila – litija, kobalta, niklja, mangana in tako naprej.

Obstaja tudi zaskrbljenost glede operativnih emisij ogljika zaradi računanja. Torej, še preden so izdelki, kot je ChatGPT, začeli dobivati veliko pozornosti, je vzpon umetne inteligence privedel do znatne rasti podatkovnih centrov, objektov, namenjenih namestitvi IT infrastrukture za obdelavo, upravljanje in shranjevanje podatkov. Podjetja, kot so Amazon, Google in Meta, gradijo ogromne objekte po ZDA, tako da so se moč podatkovnih centrov in posledične emisije ogljika, povezane s podatkovnimi centri, med letoma 2017 in 2020 podvojile.

Vsak objekt porabi od 20 MW do 40 MW energije in večino časa podatkovni centri delujejo praktično s 100 % izkoriščenostjo, kar pomeni, da so vsi procesorji čim bolj zasedeni z nekim delom. Pomeni, da 20 MW objekt verjetno porabi 20 MW dokaj dosledno za računanje, s katerim morajo kolikor je mogoče amortizirati stroške podatkovnega centra, njegovih strežnikov in sistemov za dostavo energije. Za primerjavo – 20 MW zadošča za napajanje približno 16.000 gospodinjstev, 40 MW pa za 32.000 gospodinjstev.

Naši računalniki in druge naprave postajajo nenasitne energetske zveri, ki jih še naprej hranimo. To ne pomeni, da je treba umetno inteligenco in njeno napredovanje ustaviti, ker je lahko tudi neverjetno uporabna za pomembne aplikacije, kot je pospeševanje odkrivanja terapevtikov. Samo zavedati se moramo učinkov in si še naprej prizadevati za bolj trajnostne pristope k načrtovanju, proizvodnji in uporabi, saj je t. i. tehnološki odpad eden od največjih onesnaževalcev okolja. Previdno in z razmislekom naprej.

Obstaja še en »robni pogoj« oziroma dejstvo, da se tisto, kar opazujemo, z našo prisotnostjo spremeni, spreminja in načenja vprašanje realnih rezultatov. Razvoj pomeni več. Več vsega. Več surovin in več stvari. Na omejenem območju, na Zemlji, je kontradiktorno govoriti o konkretni rasti netrajnostno. Poleg humanizacije nas, ljudi, moramo razmišljati tudi o humanizaciji tehnologije, da tako naš obstoj kot naša dejanja jemljemo vseobsegajoče, v kar spadajo tudi tehnična oprema ter prost in splošen dostop do spleta, odprtega programja in kreativnih rešitev, ki bodo podpora in vzpodbuda ljudem in prostor interakcije v navidezni in resnični resničnosti za dvigovanje znanja in kulture ter znanosti in umetnosti. Toda resničnost je drugačna.

Izračunano je, da 40 milijard evrov reši lahkoto do leta 2030, kar pomeni 6,6 milijarde letno. In koliko stotin milijard potrošimo na svetu za vojne? In koliko Slovenija? Koliko za tehnologijo, telekomunikacije, energijo?

Pa kaj se zgodi, če ali ko odklopijo elektriko ... ■

Lilijana Stepančič

Oprano v ognju in drugi povezani dogodki Lele B. Njatin

Washed in Fire and Other Related Events by Lela B. Njatin

V prijetnem sončnem popoldnevu, točneje v torek, 14. maja 2024, ob 17. uri, je Lela B. Njatin začela z izvedbo performansa, imenovanega *Oprano v ognju*. Izbrala je majhno zelenico med drevesi, vrinjeno med hišo s hišno številko 16 B in visoko živo mejo na drugi strani, ki zakriva pogled na cesto Ob Ljubljani. Pomagali so ji Viktor Bernik, Vasja Cencič, Marko Damiš, Žiga Kariž in Jara Vogrič, vsi vpeti v takrat že nedeljujočo GalerijaGallery, opazovala pa je peščica vabljenih gledalcev. Kot tak je performans, ki je pravzaprav potekal na koščku vrta ob bivalnih ateljejih nekaterih od sodelujočih umetnikov, deloval kot bolj ali manj domače pomladno druženje znancev in prijateljev.

Performans bi se moral zgoditi nekaj mesecev prej na drugem kraju, a je zaradi objektivnih okoliščin odpadel. Z njim naj bi se v Parku Križanke zaključila razstava Lele B. Njatin *Mestni vrh. Fiksiranje točke III*, ki se je med 14. in 21. novembrom 2023 dogajala nasproti parka v GalerijiGallery Center, ki je takrat imela prostore v razstavišču na Trgu francoske revolucije 3. Ob razstavi je v seriji *Made in China* GalerijaGallery izšel multipel številka 45 *Fix it*, po razstavi pa je v samozaložbi umetnice nastalo sedemintrideset izvodov slovensko-angleške publikacije *Kolektivno fiksiranje točke*, ki jo je uredila umetnica in zanjo prispevala nekaj svojih strokovnih besedil in spominov ljudi iz Kočevja. Po performansu *Oprano v ognju* so konec leta 2024 sledili še razstava *Collectively Fixing the Point in Landskrona* [*Kolektivno fiksiranje točke v Landskroni*] v KLET Contemporary v Landskroni na Švedskem ter dogodka *Collectively fixing in Brooklyn* [*Kolektivno fiksiranje v Brooklynu*] v Javni knjižnici v Brooklynu v New Yorku in *Collectively fixing @ Coffre-Fort* [*Kolektivno fiksiranje @ Coffre-Fort*] v Artists club Coffre-Fort v Bruslju. Celotni projekt je torej vseboval več umetnostnih izraznih oblik – razstavo, multipel, knjigo umetnika, performans, vključitev v institucijo zbiranja in umetnično besedilo –, kakor je tudi sicer značilno za njeno javno predstavljanje.

Performans *Oprano v ognju* se je dogajal okoli večje kovinske posode na majhnem podstavku, pravzaprav kurišču, kjer je gorel ogenj, ob njem pa je sedela umetnica kot upravljalca ognja. Sodelavci, oblečeni v bele delovne halje, so v več fazah »ceremonialno« prinesli več metrov dolge in kakšen meter široke trakove z besedilom potiskanega papirja iz ateljeja v prvem nadstropju do umetnice, jih tam previdno trgali in ji raztrgane kose podajali v roke, umetnica pa jih je previdno polagala na ogenj, da so zgoreli. Ko je zgorela zadnja pola, je umetnica počakala, da se je pepel nekoliko ohladil, nato pa ga je z lopatko pospravila v velike steklene kozarce, jih zaprla in s krpo obrisala kovinsko posodo. S tem je bil »počiščen« material, predstavljen na njeni razstavi v GalerijiGallery Center v preteklem letu. Med performansom so bili gledalcem in ustvarjalcem na voljo pijača in prigrizki na mizici v senci dreves, vsi narejeni z esenco dima ali pepela. Dogodek je na podstavku ob ognju opazoval nagačen zajec. Vse to je trajalo kakšni dve uri. V tem času je med ljudmi na trati tekel pogovor, nekakšen *sve i svašta*, povezan z dogodkom ali tudi ne, kot je običaj na druženjih med znanci in prijatelji.

Kaj je pravzaprav pral ta ogenj v tem prijetnem popoldnevu? Zadeval je dogodka, prav nasprotne od spokojnega miru tistega dne, tudi od prijateljske vzajemnosti med sodelujočimi in od sproščenosti mimoidočih sprehajalcev na drugi strani žive meje. Plameni so namreč spreminjali v pepel na papir natisnjena besedila, ki so prinašala osebne pripovedi prebivalcev in prebivalc Kočevja o uničujoči in rušilni eksploziji na pretakališču epiklorhidrina v kočevski kemični tovarni Melanin v jutranjih urah 12. maja 2022, ki se je zgodila ob raztovarjanju cisterne. Ob eksploziji je nastal ogenj, ki se je hipno razširil in terjal sedem smrtnih žrtev. Zaradi izmaličenosti so pristojni organi ugotavljali identiteto trupel z analizo DNK. Na okoliš tovarne so padle saje, zrak v mestu je prepočil vonj po kemikalijah.

Po nesreči se je nekaj obupanih znancev in znank iz

Kočevja obrnilo na Lelo B. Njatin, češ, nekaj je treba narediti. Odzvala se je tako, da je zbrala pripovedi ljudi, v katerih so popisali, kako so doživeli katastrofo. Močan pok in tresenje tal sta jih presunila in spravila iz tira pri vsakdanjih opravilih. Bili so v službi, na kavi, po nakupih ali pospravljali klet. Pomislili so na svoje bližnje. Preplavil jih je strah. Ko so zvedeli, kaj se je zgodilo, jih je začelo skrbeti, ali se kaj takega lahko ponovi in kakšne so posledice nesreče.

Opisi prebivalcev in prebivalk Kočevja so se prelevili v umetniški material in prešli več oblik prezentacije. Natisnjeni na papir so bili eksponati na razstavi *Mestni vrh. Fiksiranje točke III*, s katerimi so prekrili stene galerije, nato jih je umetnica vključila v na enem robu ožgane knjižice oziroma knjige umetnice *Kolektivno fiksiranje točke*, v performansu pa so postali pepel, ki se bo verjetno inkarniral v kakšno od umetniških naslednjih umetniških del.

Odkar se je leta 2007 Lela B. Njatin znova aktivirala kot likovna/vizualna/sodobna umetnica, je ustvarila obsežen opus del. Ta se materializirajo na različne sodobne načine, dobivajo različne oblike in vsebine, a med njimi se vijejo prepoznavne niti in prijemi, ki tkejo kontinuiteto in ustvarjajo koherentnost njenega umetniškega početja. Med povezovalnimi elementi bomo na tem mestu predstavili nekatere, ki so navzoči v performansu *Oprano v ognju* in projektu *Mestni vrh. Fiksiranje točke*.

Eden od povezovalnih elementov je kraj – topos – kot vzgib za nastanek dela. To je Kočevje. Njegov pomen je Lela B. Njatin opredelila v spremljevalni knjigi umetnice, v kateri je zapisala: »Leta 2010 sem začela snovati vrsto umetniških situacij, v katerih se je izrazila ustvarjalna odgovornost, ki črpa iz biografskega dejstva, da sta se moja življenjska pot in umetniško formiranje začela v Kočevju.« S to usmerjenostjo na kraj bivanja je v slovenskem prostoru likovne/vizualne/sodobne umetnosti redka ustvarjalka. Kočevje je namreč spodbudilo nastanek kopice njenih del, ki so, med drugim, s prijemi neoavantgardne umetnosti preigravali razne vezi med predeli in dogodki iz zgodovine mesta ter umetničnim življenjem. Bili so posoda avtobiografije, prepletene s kolektivno kulturo. Blaž Lukan v katalogu razstav *Ker mi nismo le podobe, smo ljudje* dodaja, da »njena 'kočevska natura' namreč hkrati, ko se vzpostavlja v lokalnem miljeju, že prehaja v njeno 'kozmpolitsko kulturo', pri čemer so bolj kakor navezave na značilen kočevski kolorit pomembne razvezave, torej poskusi njenega raztapljanja v splošnem.« Tako je samo po sebi razumljivo, da so se prebivalci in prebivalke Kočevja v stiski obrnili na umetnico, saj jo imajo za svojo meščanko, ki jim je z umetnostjo »odkrila« njihovo mesto. Kočevje je v *Oprano v ognju* in *Fiksiranje točke III* dobilo bolečo podobo, ki je do sedaj ni imelo.

Druga značilnost je kontinuiteta, serialnost, pretakanje vsebin iz enega dela v drugo. Kot pove naslov razstave



Lela B. Njatin, *Oprano v ognju* / *Washed In Fire*, 2023, Ljubljana, performans / performance, foto / photo: Srečko Bajda

v GalerijaGallery Center, ki vsebuje rimsko številko tri, sta pred njo nastala dva projekta, torej gre za serijo med seboj povezanih stvaritev. Prvi *Mestni vrh. Fiksiranje točke* je nastal oktobra 2014 na terasi bloka v Kočevju, v katerem je Lela B. Njatin preživela otroštvo in mladost, ima tam danes atelje in je kraj realizacije vrste njenih del. Na teraso, ki nudi pogled na Mestni vrh, najvišji hrib pri Kočevju, pa tudi na dimnik tovarne Melamin, najvišji objekt urbane pozidave, je povabila enaindvajset someščanov, da je z vsakim od njih obujala spomine na tovarno. Skozi pogovor so individualno življenje sovzdali v kolektivno kulturo. Produkt akcije so bile tudi fotografije s portretom vsakega od sogovornikov in sogovornic z dimnikom tovarne Melamin v ozadju. Dve leti zatem je potekala druga akcija. Vsebovala je brezplačni oglas v kočevskem občinskem časopisu *Kočevska*, ki ga dobi vsako občinsko gospodinjstvo. Z njim je Lela B. Njatin meščane in meščanke pozvala, da v nedeljo, 16. oktobra 2016, ne glede na to, kje so, med enajsto in dvanajsto uro usmerijo pogled nad vrh dimnika. S tem kolektivnim početjem bodo prispevali k vpisu točke v svetovni spomin. Pogledi na dimnik, ki so bili v prejšnjem projektu fiksirani s terase umetničnega bloka, so se sedaj razpršili po okolju in razrahljali prijateljsko navezavo. Postali so obč. Tretja

izvedba *Mestni vrh. Fiksiranje točke* pa se je zgodila kot razstava. Bila je odziv ljudi, ki je ubesedil aktualno delovno nesrečo na parkirišču tovarne Melamin. V individualno, kolektivno in globalno se je naselila katastrofa.

Kot je razvidno iz navedenega, je v ustvarjanju Lele B. Njatin na delu predelava. Ta zajema vsebino del. Nadgradnje in dodelave, nekakšna pretakanja misli iz enega v drugi projekt, prinašajo nove poudarke, poglede in razmisleke, ki vsebinam po eni strani podeljujejo nestalnost, po drugi pa kompleksnost. Serija *Mestni vrh. Fiksiranje točke* je najprej preizpraševala konstitucijo človeka, katerega življenje napolnjujejo življenja drugih ljudi, v drugi akciji je človeška skupnost postala svetovno, kolektivno telo, v tretji pa je to skupno prepojila katastrofa. Predelava zajema tudi formo/zvrst, s katero umetnica podaja vsebino. V konkretnem primeru je najprej posegla po umetniškem dogodku in fotografiji, nato po oglasu in nematerializiranem dogajanju, torej mentalnem početju drugih, nad katerim umetnica nima nadzora. V letih 2023 in 2024 pa je uporabila formo razstave, multipla, performansa in knjige umetnice. Vzgibi za predelave so različni. Zadnjo je sprožila kruta realnost, ki je padla na pretekle dogodke. Predelava se je morala zgoditi, saj tisto, kar je umetnica ustvarila prej, ni ustrezalo novi realnosti. Tovarno, vozlišče individualnih in kolektivnih spominov, življenjsko posodo posameznega in občega, ki do leta 2022 ni bila človeško uničujoča, je sedaj prepojila smrt. Razstava Lele B. Njatin jo je najprej poustvarila – opisi dogodkov so postali estetski objekti –, na koncu pa jo je performans uničil na enak način, kot je ta končala z življenji ljudi. Smrt za smrt. Ogenj je »opravljal« tisto, kar je povzročil.

Naslednje vozlišče, ki spleta nit med posameznimi umetniščinami stvaritvami, so objekti, ki jih umetnica vključuje v delo. V tem primeru je to nagačen zajec. V svetu umetnosti druge polovice 20. stoletja je zajec navezava na enega od očetov umetnostne preobrazbe v tem času, to je na Josepha Beuysa, konkretno njegov performans iz leta 1965 *Kako razložiti slike mrtvemu zajcu*. Beuys se je zaklenil v galerijo ter dovolil gledalcem in gledalkam, da so opazovali dogajanje skozi okno. Med dveurno hojo od slike do slike je mrtvemu zajcu, ki ga je nosil v naročju, nekaj šepetal, nato je odklenil vrata ter spustil obiskovalce in obiskovalke v galerijo, medtem pa se je sam usedel na stol z zajcem v naročju in tam tudi obsedel. Zajec Lele B. Njatin pa je opazovalec, pravzaprav priča. Gleda in nič ne reče. A tako kot ne vemo, kaj je Beuys šepetal mrtvemu zajcu, ne vemo, kaj si nagačen zajec misli, če sploh kaj misli. Vendar je tu. Opazen in prezenten. Je skrivnost in magičnost, ki dopolnjujeta in

obračata materialno realnost človeškega. Poleg performansa *Oprano v ognju* je bil zajec, med drugim, vpet v kompleksni dogodek *Narod si bo pisal sodbo sam* iz leta 2014 v Pokrajinskem muzeju v Kočevju.

Tu je tudi smrt. V prenesenem pomenu so poustvarjanja biografije z vpenjanji v kolektivni spomin preseganja smrti, saj kolektivno živi dlje od individualnega. Življenje človeka se konča s smrtjo, v kolektivnem pa se prenaša iz roda v rod. Navsezadnje tudi obraz umetnice, ki ga v performansih prekrije z belim pudrom, asociira na bledico kože, ko srce neha biti in se kri iz žil pretoči v globlje dele telesa. Smrt, ki je v umetniški obliki prisotna v *Oprano v ognju*, je med drugim vpet v performans *Vrt spoznanja in nevednosti* iz leta 2023, diptih objektov *Obljuba resnice. Portret matere in Pot vsega živega. Avtoportret* iz leta 2015 ter dogodek *Narod si bo pisal sodbo sam*. V zadnjem je Lela B. Njatin razstavila table s črkami L B N, začetnicami njenega imena in priimka, v katere so pred tem po naročilu umetnice streljali kočevski lovci. Metaforično so sprožili strele v umetniščino telo oziroma se je umetnica dala usmrtiti.

Potem je tu pokop, pravzaprav opravila s telesi, ki niso živa, pri čemer v naši kulturi velja, da je spoštljivo ravnanje s truplom izraz človečnosti človeka. *Oprano v ognju* je bil ritualni pokop mrtvih ter strahu in stisk ljudi ob nesreči v Kočevju. Pred tem je bil pokop osrednje dogajanje performansa *Vrt spoznanja in nevednosti*, ki ga je Lela B. Njatin izvedla na vrtu Plečnikove hiše v Ljubljani. Umetnica, sodelavci ter udeleženci in udeleženke dogodka so posamično zakopali v skupni grob izrezke iz časopisov, ki so po 22. februarju 2022 prinesli novico o začetku vojne v Ukrajini. Izrezki so bili »pohojeni«, saj jih je umetnica vtaknila v čevlje, objekt dela *Pot vsega živega. Avtoportret*, in z njimi izvedla intervencijo – hojo – *Obljuba resnice, pot vsega živega*. »Pohojeni«, mehansko uničeni članki so bili »mrtvi«, kot so mrtve žrtve ukrajinske vojne. Kot taki so bili spoštljivo pokopani.

Performans je tudi občutje, je pretok občutkov med udeleženci, je budnost duha in telesa. *Oprano v ognju* je tako kot druga raznovrstna performativna umetniščina dela premaknil udeležence in udeleženke v stanje nevsakdanjega, a vseeno znano v vsakdanjem. Napolnil jih je z nematerialnim, ki gnezdi v telesu. Obdal jih je z mirom, ki trga misli in ude. Pokop je bil pogreb, poslednje slovo, ki je vzbujalo željo po življenju. Bila je drobna ekstaza veselja, ljubezni, polnosti, neomejenosti – letenje ptice skozi modrino neba. ■

Alojz Konec

Dai Ly skice

Dai Ly Sketches

Novoletnica / Društvo likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja je v Galeriji Kocka KC JT Novo mesto pripravilo svojo že 9. tradicionalno novoletno razstavo. Na njej se vse od leta 2014 njihovi člani revijalno predstavljajo novomeški kulturni javnosti s svojimi letnimi likovnimi dosežki srednjega formata. Tokrat so na ogled slike in grafike. Razstavljajo Martina Hegediš, Mateja Kavčič, Alojz Konec, Jože Marinč, Jožica Medle, Janko Orač, Igor Papež, Marija Rus, Andreja Schwenner in Damjana Stopar. Po lastni presoji so avtorji izbrali svoje presežne dosežke večidel iz svežega ustvarjalnega opusa. Z njimi se v prestižni Galeriji Kocka najdostojneje predstavljajo, bogatijo adventni čas in obiskovalce obdarujejo s svojimi zelo raznolikimi, pestrimi, barvitimi, likovnimi ustvarjalnimi pogledi. Razstava *Novoletnica* je tokrat zagotovo že tradicija s pričakovanjem desetke na horizontu prihajajočega leta 2024. (Sl. 01)

Prva prva / Društvo likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja na majhni kvadraturi v Bergmanovi hiši na Glavnem trgu 1 v Novem mestu uresničuje svoje velike cilje in odpira svojo novo Galerijo ULTI. Nahaja se v dveh prostorih atrijskega dela stavbe v predelu nekdanjih laboratorijev in spremnih lekarniških prostorov. V njej začenjamo prirejati razstave, predavanja in likovne dogodke izključno presežnih likovnih del ne glede na sodobno, moderno ali avantgardno orientacijo, kar nakazuje že njeno poimenovanje.

Kot iniciacijo Galerije ULTI v njej odpiramo skupinsko razstavo *Prva prva* štirinajstih članov DLUD, ki hkrati smiselno dopolnjuje našo nedavno odprto skupinsko razstavo *Novoletnico* v Galeriji Kocka. Predstavljamo se s svojimi svežimi deli majhnega formata. Razstavljamo Martina Hegediš, Mateja Kavčič, Alojz Konec, Robert Lozar, Roman Makše, Jože Marinč, Jožica Medle, Nataša Mirtič, Janko Orač, Igor Papež, Marija Rus, Andreja Schwenner, Damjana Stopar, Uroš Weinberger.

Z Galerijo ULTI zastavljamo društveno neodvisno produkcijo ob nadaljevanju koprodukcije v Galeriji Kocka. Z začetno galerijsko dejavnostjo želimo prispevati k oživljanju starega mestnega jedra Novega mesta, nadaljevati dediščinsko zgodbo, suvereno lansirati visoko umetnost in promovirati svojo umeščenost v novomeški galerijski kalejdoskop in občo umetnostno krajino. (Sl. 02a, 02b)

Rdeča nit / Velika razstava *Rdeča nit* obsega 75 likovnih del 25 umetnic in umetnikov iz DLUPP, DLUM, DLUSP, LDK in DLUD, petih od devetih konstitutivnih društev Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov ZDSLUI. *Rdeča*

nit po velikosti in preglednosti lahko postavimo ob bok vseslovenskemu preglednemu *Majskemu salonu ZDSLUI* in njegovi promocijsko-prodajni inačici *Zimski salon ZDSLUI*. *Rdeča nit* predstavlja obliko meddruštvenega mreženja, že drugega po vrsti. Tokrat ga organizira Društvo likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja DLUD s svojimi že mednarodnimi organizacijskimi izkušnjami. Razstavo je kurirala umetnostna zgodovinarica Kristina Tina Simončič, ki med predhodno izbranimi in zdaj prikazanimi deli ugotavlja rdečo nit njihovega in v splošno aktualnost umeščenega likovnega ustvarjanja, kaj avtorje in razstavljena dela povezuje v prepoznavne dele niti.

Razstavljajo: Bagrat Arazyan, Vladimir Bačič, Igor Banfi, Brut Carniollus, Jože Denko, Matjaž Duh, Andreja Eržen, Lučka Falk, Endre Göntér, Endre Göntér ml., Cvetka Hojnik, Azad Karim, Alojz Konec, Jože Marinč, Peter Marolt, Klavdija Marušič, Slađana Matić Trstenjak, Jožica Medle, Janko Orač, Andrej Perko, Damjana Stopar, Lucija Stramec, Teja Tegelj, Aleksander Vukan Šanji, Kaja Urh. (Sl. 03)

Lirični svetovi / Grafiki in slikar Janko Orač se v svojem najnovejšem ciklusu spogleduje z japonizmom tiskanih in pri tiskanju poslikanih ukijo lesorezov z vodotopnimi barvami na murvin washu papir. Spremenil jih je v souporabo lesoreza in akvarela, da bi izrazil trenutnost, minljivost oziroma hipnost svojih *Liričnih svetov*. Namesto japonskega sodelovanja četverice individualno ustvarja sam, vendar združuje in medsebojno povezuje več tehnik. V resnici dosega prevod izraza ukijo – »plavajoči svet«. Gre za lirični hedonizem abstraktnih oblik, poteznih sledi, transparenc in eksaktnega grafičnega kontrasta. Meje med likovnimi sredstvi so odprte za pretakanje osebno izraženih svetov. (Sl. 04)

Portali / Opus *Portali* so vrhunec novejših ustvarjalnih faz, zrasle iz slikanja trte, ogolelih dreves, grmov, ograda in gradov kot prič izumrtja. Podobe stavbnih kompleksov razbrazda v posebne reliefne strukture in ob slikovni rob postavlja skrivnostne napise v glagolici. Ustvarja sosledne in vzporedne cikle večpomenskega, simbolike ter s stalnico opomina po minljivosti. (Sl. 05)

Dobimo se v Novem mestu / Razstava *Dobimo se v Novem mestu* obsega 25 likovnih del 25 umetnic in umetnikov iz DLUPP, DLUM, DLUSP, LDK in DLUD, petih od devetih konstitutivnih društev Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov ZDSLUI. Predstavlja smiselno, vsebinsko nadaljevanje razstave *Rdeča nit* iz Kulturnega centra Primoža Trubarja, Šentjernej, 6. 2.–24. 3. 2024, kjer so isti avtorji

razstavljali vsak po tri svoja dela. Izbor predstavlja obliko meddruštvenega mreženja, že drugega po vrsti. Tokrat ga organizira Društvo likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja DLUDI. Razstavo je kurirala umetnostna zgodovinarica Kristina Tina Simončič, ki med predhodno izbranimi in zdaj prikazanimi deli ugotavlja notranje skupinske povezave oziroma vsebinske zanke njihovega in v splošno aktualnost umeščenega likovnega ustvarjanja.

Razstavljajo: Bagrat Arazyan, Vladimir Bačič, Igor Banfi, Brut Carniollus, Jože Denko, Matjaž Duh, Andreja Eržen, Lučka Falk, Endre Göntér, Endre Göntér ml., Cvetka Hojnik, Azad Karim, Alojz Konec, Jože Marinč, Peter Marolt, Klavdija Marušič, Slađana Matić Trstenjak, Jožica Medle, Janko Orač, Andrej Perko, Damjana Stopar, Lucija Stramec, Teja Tegelj, Aleksander Vukan Šanji, Kaja Urh. (Sl. 06)

Ogrožena vrsta / Reprezentativna slikarska razstava Vladimirja Lebna, prvonagrajenca 3. Mednarodnega bienala likovne vizije, *Etike[te] Novo mesto – Laž* (2023). Obsega avtorjevih enajst sveže nastalih olj na platnu. Za ikonografijo izbranih živali se skrivajo in pletejo dolge zgodbe, razmišljanja, asociacije in skrbi pozornega ter občutljivega sodobnega umetnika in prefinjenega ter vztrajnega ustvarjalca klasične prostorske iluzije na ploskvi. Na štirih stenah galerije štiri raznolike slikarske pripovedi, ki fascinirajo, prepričajo in ozaveščajo gledajoče. Mojsirske slikarske sugestije iz aktualne umetnosti estetskega modernizma. (Sl. 07)

Linija / Razstavo svežih del Andreje Schwenner je avtorica sama naslovlila *Linija*. Predstavlja svoj izbor del, ustvarjenih v zadnjih treh letih. S komponiranjem večjih formatov skupaj z manjšimi je vzpostavila kontrast dimenzij in dinamizirala postavitev. Celotna postavitev deluje enovito zaradi barvne lestvice, prisotnosti aktivne črte in ikonografije.

Motivno gre za abstrahirane podobe pokrajine, za asociativno figuraliko urbane in ruralne krajine. Pejsaže, ki jih je prvič začutila v lastni izkušnji jadralskega padalstva. V tem dejanju je verjeten izvor videza celotnih slik od njihove ploskovne parcelizacije, črtne prepredenosti in pridiha zračnosti, atmosfere barvno-tonskega sfumata. Odmik od neposredne krajine in pogled na teren zdaleč oziroma s ptičje perspektive iz zraka predstavlja izhodišče njene abstrakcije predmetne stvarnosti in lastne svobode. To tudi pripoveduje in žarijo njene slike, ki izkustveno in senzorično poveljujejo naravo v kategoriji abstraktnega.

Likovno teoretsko najprej razpira svojo barvno pahljačo pastelnih barv, pripadajočih sivin in peščenih tonov. Pridružuje jim bele ploskve in črne linije. Belinam in sivinam parirajo posamični reliefni nanosi, ki s svojo peščeno in mivkasto snovjo in teksturo v slike vnašajo taktilnost ter fizični prostor in čas. Z momentom odtenkov in reliefnosti asociira na strukturalizem katalonskega slikarskega velikana Antonia Tàpiesa (1923–2012). In naposled črte, ki definirajo tudi naslov razstave. Pritegneta njihova igrivost in asemitičnost, ki aludirata na ameriškega abstraktnega ekspresionista Cyja

Twomblyja (1928–2011). S premišljeno konstrukcijo svobodnih medijalnih in aktivnih linij ponuja možnost potovanja s površine v globino. Iz ploskve v tretjo dimenzijo gledalca vodi s kadriranjem v prostorske plane. Linije pomembno determinirajo njeno slikovno polje, hkrati pa reprezentirajo tudi njeno prepoznavno slikarsko poetiko.

S filozofskega vidika estetike njene slike predstavljajo meta-slikarstvo. Slikovni poligon sicer rezultira na tri načine: s svojo prostorsko-telesno iluzijo, konkretno kot objekt slike ali pa z meta-sliko. Meta-slika je tukaj pravzaprav njena prostorsko-telesna realnost, njena tretja dimenzija z reliefom. (Sl. 08)

Letni časi / Marija Rus je akademska slikarka, ki živi in ustvarja v Ljubljani in v Metliki v Beli krajini. Pripada generaciji abstraktnih koloristic. V zadnjem času pa se posveča slikanju pejsaža in novim odkrivanjem izražanja v figuraliki. V slikanje krajinskega prostora je prestopila spontano. Prestop je rezultat in posledica same življenjske poti, ker je z leti začutila globoko potrebo po krajini. Dolgi sprehodi po belokranjski naravi in upodabljanje stogov ter brez, vse to ji je začelo prinašati neko notranje očiščevanje, osebno in ustvarjalno katarzo. V njenih slikah se še vedno prežemata

- Sl. 01: 9. *Novoletnica* / 9th New Year's Eve Exhibition, skupinska razstava članov DLUD / group exhibition of DLUD members, 4. 12. 2023–15. 1. 2024, Galerija Kocka KC JT Novo mesto
- Sl. 02a: *Prva prva* / First First, skupinska razstava članov DLUD / group exhibition of DLUD members, 18. 12. 2023–11. 3. 2024, Galerija ULTI, Novo mesto, otvoritev Galerije ULTI / inauguration of the ULTI gallery
- Sl. 02b: *Prva prva* / First First, skupinska razstava članov DLUD / group exhibition of DLUD members, 18. 12. 2023–11. 3. 2024, Galerija ULTI, Novo mesto, pogled na postavitev / exhibition view
- Sl. 03: *Rdeča nit* / The Red Thread, KC PT Šentjernej, veliko 2. Meddruštveno mreženje DLUD, DLUM, DLUSP, LDK in DLUPP / the 2nd great networking of fine artists societies DLUD, DLUM, DLUSP, LDK and DLUPP, 6. 2.–24. 3. 2024
- Sl. 04: Janko Orač, *Lirični svetovi* / Lyrical Worlds, samostojna slikarska razstava / solo painting exhibition, Galerija ULTI, Novo mesto, 15. 3.–15. 5. 2024, avtorsko oblikovan promocijski steber Galerije ULTI / an original design for the promotional column of the ULTI Gallery
- Sl. 05: Matjaž Duh, *Portali* / Portals, samostojna slikarska razstava / solo painting exhibition, Galerija Kocka KC JT Novo mesto, 18. 3.–15. 4. 2024
- Sl. 06: *Dobimo se v Novem mestu* / See you in Novo mesto – 2. meddruštveno mreženje DLUD, DLUM, DLUSP, LDK in DLUPP / the 2nd networking of fine artists societies DLUD, DLUM, DLUSP, LDK and DLUPP, Galerija Kocka KC JT Novo mesto, 15. 4.–13. 5. 2024
- Sl. 07: Vladimir Leben, *Ogrožena vrsta* / Endangered Species, nagrajenec *Etike(te) 2023* / *Etike(te) 2023* award winner, samostojna slikarska razstava / solo painting exhibition, Galerija Kocka KC JT Novo mesto, 13. 5.–10. 6. 2024
- Sl. 08: Andreja Schwenner, *Linija* / Line, samostojna slikarska razstava / solo painting exhibition, Galerija ULTI, Novo mesto, 20. 5.–17. 7. 2024
- Sl. 09: Marija Rus, *Letni časi* / Seasons, samostojna slikarska razstava / solo painting exhibition, Galerija ULTI, Novo mesto, 19. 7.–18. 9. 2024
- Sl. 10: Alojz Konec, *Risbe barv* / Colour Drawings, samostojna slikarska razstava / solo painting exhibition, Galerija ULTI, Novo mesto, 20. 9.–20. 11. 2024, predavanje 25. 10. 2024
- Sl. 11: *ALumni 1974–1978*, 2024, skupinska razstava / group exhibition, Galerija Kocka KC JT Novo mesto, 7. 10.–15. 11. 2024
- Sl. 12: Alenka Venišnik, *Prosoj* / Transparent, samostojna grafična razstava / solo graphic exhibition, Galerija ULTI, Novo mesto, 22. 11. 2024–22. 1. 2025, avtorica z eksponati / the author with her works
- Sl. 13: 10. *Novoletnica* / 10th New Year's Eve Exhibition, skupinska razstava članov DLUD / group exhibition of DLUD members, Galerija Kocka KC JT Novo mesto, 16. 12. 2024–11. 1. 2025



nasprotji narave in abstrakcije. Na slikah obravnava konkretno resničnost iluzije namesto tradicionalnega mimezisa iluzije resničnosti.

V novomeški Galeriji ULTI se predstavlja s samostojno slikarsko razstavo *Letni časi*, ki jih je upodobila na štirih velikih diptihih v tehniki akrila na platnu. Pri njih gre kakor nasploh v njenem slikarstvu za nenehne odnose. Odnos do ljudi, do živali, do formata slike, do forme, do barve. V vse to je umestila odnose menjavanja samih letnih časov v belokranjskem pejsažu. Fenomen teh odnosov kot stalnica povezuje vse njeno slikarstvo. Odnos iluzije in resničnosti, likovne abstrakcije in narave same. Odnosi so zakoreninjeni v njenem življenjskem zaodru in uveljavljeni na slikah. Pozornost do odnosov v parcelizaciji slikovne ploskve, pozicioniranju črt in tvorjenju oblike ter zlasti odnosov v izboru in tretmanu barv. (Sl. 09)

Risbe barv / Alojz Konec (*1956 v Brežicah) je na ALUO v Ljubljani leta 1983 diplomiral iz slikarstva. Označujeta ga vzgojno-izobraževalna kariera in ateljejsko delo. Od leta 1974 samostojno in skupinsko razstavlja doma in po svetu. Prejel je več nagrad, tradicionalno kuriral kar nekaj razstav ter se udeležil več likovnih kolonij. Ukvarja se s slikarstvom v olju in akvarelu, grafiko in pisanjem strokovnih umetnostnih in didaktičnih tekstov. Je član in aktualni predsednik DLUD Društva likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja, član ZDSLU, povezan z IWS Mednarodnim združenjem akvarelistov Slovenije ter častni član DLB Društva likovnikov Brežice. Živi in ustvarja v Sevnici.

Z osebno razstavo *Risbe barv* v novomeški galeriji ULTI razgrinja pomensko slojevitost svojih novejših avtorskih podob v oljni tehniki na platnu ter njihovo procesnost. Predstavlja barvni, črtni, ploskovni in volumenski reženj s pomensko namestitvijo v galerijskem prostoru: štirje motivni nizi, vsak s tremi slikami – mala, srednja in velika, kakor trenutno poteka njegov proces obravnave. Tako je razstavljenih dvanajst slik in trinajsta, ki je dokumentarna fotografija na kamnitem stebru pred galerijo. Najrazličnejše barvne poteze tvorijo svojevrstno likovno strukturo na belini platna. To so osebno(stno) iztisnjene risbe barv kot nosilk svojih mnogosti – vse svoje notranje energije, privlačne sile, sevanja, vrtilnosti in zgradbe, tudi slutenih oblik, asimetrije, ritma, reda in (iz) povednosti. So rezultat temeljitih premislekov in poglobljanj v teorijo barve in pojem slike. Izšel je iz konceptualizma, prešel v barvni realizem, ki ga je levil skozi barvno asociativno predmetnost zaznavnih ovir in digitalnih motenj do sedanjih slutenj in vse bolj naglašene barvne abstrakcije. V času razstavnega termina je v galeriji ULTI izvedel tudi javno predavanje z enakim naslovom *Risbe barv*, kjer je tudi z ilustrirano besedo razgrnil likovno teoretsko problematiko barv, vpeto v naslov razstave. (Sl. 10)

ALUumni 1974–1978. 2024 / Razstava *ALUumni* obeležuje petdeset let likovne generacije od vpisa oktobra 1974 na ljubljansko Akademijo za likovno umetnost (in oblikovanje).

Dokumentira in prikazuje osebne avtorske dosežke, generacijski karierni domet in ustvarjalno univerzitetno legitimacijo slikarske, grafične, restavratorske in kiparske smeri ALU tistega časa. Ponuja celovit izgled in vpogled na neko obdobje slovenske umetnosti. Razstavlja 21 od 26 uradno vpisanih sošolcev: Aleksič Vojko, Čerňič Pretnar Mojca, De Gleria Blaž, Demšar Danijel, Dimovski Boge, Gorenec Bojan, Konec Alojz, Kosmač Stane, Kumprej Benjamin, Madžarac Nada, Makuc Semion Miladi, Mandić Dušan, Metlikovič Matej, Mihelič Igor, Nikolov Dimče, Pavlovič Boro, Praprotnik Janez, Premoša Ignac, Sotler Aleš, Špenko Tanja, Ulrih Vasja. (Sl. 11)

Prosoj / Ploskovne in telesne grafike Alenke Venišnik v novem obdobju povezuje prosoj. Govorimo o grafičnih slikah in grafičnih kubusih, kjer je tiskala na tančice zaves, ki tvorijo nežne tonske sloje in bogato medsebojno prosojnost. Umešča se hkrati v novi modernizem 20. stoletja s svojim eksperimentiranjem, abstrakcijo in subjektivno izkušnjo in v istočasni postmodernizem s poudarjeno idejo oz. vsebino ter izbiro lastne strategije za izvedbo neponovljivosti ponovljive grafike. Ohranja in umetniško generira človekov primarni stik z naravo, prostorom in organomorfno konturo. Zelo suvereno, močno, hkrati vehementno in hkrati človečno skromno nenehno eksperimentira posebej na področju grafike in keramike. Prešla je visoki, globoki in ploski tisk, pretiskovala in kolažirala grafične elemente, sedaj pa v grafiki odkriva njihovo slikarsko unikatno pojavnost s pomočjo prosoja. (Sl. 12)

10. Novoletnica / 10. anale Društva likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja. Poteka tradicionalno od 2014. Sprva je imela namen in željo novoletne prodaje del manjšega formata v stilu *Zimskega salona ZDSLU* ter tako dostopnejšega nakupa v adventnem in prednovoletnem času obdarovanja. Menjavala in iskala je svoje poimenovanje – *Zložena pesem* (2014), *Likovne poetike* (2015), *Skupinska prodajna razstava* (2016), *Jant.art* (2017), *Srečna nova slika* (2018), *Obešanje z DLUD* (2019), izpad zaradi covid pandemije (2020), *Spektrum* (2021), *Novoletna razstava* (2022), *Novoletnica* (2023) in *10. Novoletnica* (2024/2025). Člani se revijalno predstavljajo novomeški in širši kulturni javnosti s svojimi letnimi likovnimi dosežki malega in srednjega formata. Izbrali so jih sami avtorji po lastni presoji in s ciljem pokazati svoje presežne dosežke večidel iz svežega ustvarjalnega opusa. Pomemben moment tega razstavnega društvenega letopisa je tudi predstavitev novosprejetih članov.

Razstavlja: Martina Hegediš, Kiki Klimt, Alojz Konec, Jožica Medle, Janko Orač, Marija Rus, Damjana Stopar, Andreja Schwenner, Nina Tomšič Polegek, Alenka Venišnik, Uroš Weinberger. (Sl. 13) ■

Op.p.: Vsa razstavna besedila iz tega članka so istoimensko avtorizirani teksti za predhodne objave STA. Navedene reprodukcije sestavljajo skupno reprodukcijo, kjer so označene z isto številko.

Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov

Galerija ZDSLU

• 3.–28. 9. 2024

Zmago Lenárdiĉ: *Koordinate / Die Koordinaten*

Kustos razstave: Marko Kořan

Poleg moĉne in inventivne generacije kiparjev (Barři, Potrĉ, Zidar), ki se je v okvirih slovenske likovne scene ob koncu osemdesetih in v zaĉetku devetdesetih let preteklega stoletja dejavno uprla rigidni modernistiĉni paradigmi in se sprořeno priklonila pluralizmu likovnih praks v smislu preseĝanja stilskih omejitev, je bil **Zmago Lenárdiĉ** (ob Tadeju Pogaĉarju) eden redkih slikarjev, ki je v tistem trenutku konceptualno dosledno (in z vkljuĉevanjem t.i. novih medijev) na izviren naĉin razmiřlal o generiĉnem bistvu empiriĉnega in semiološkega kodeksa umetniškega nagovora ter radikalno razklenil zapovedano dvodimenzionalnost slikovne povrřine. Slednje je ostalo v jedru Lenárdiĉevega ustvarjalnega principa tudi v kasnejřih letih, da bi se zlasti po letu 2012 zgostilo v aktualno paradigmo, ki jo v formalnem smislu doloĉa izbira novih materialov, denimo polietilenskih plořĉ koterma in neonskih cevi, v vsebinskem pa predvsem diskurzivna procesualnost v serijah del, ki jih podĉrtujejo skupni (nad)naslovi, ter izrazito poudarjena druřbeno kritiĉna zavzetost. Zmago Lenárdiĉ je tako formalno kot vsebinsko na izviren naĉin preĉistil rigidne nazore, kakršni so stoletja dolgo, vkljuĉno s predpostavkami, ki jih je izumljal modernizem, narekovali naĉela umetniškega ustvarjanja in poslanstva. Izmed vseh, ki jih je tako ali drugaĉe odvrĝel, pa je zadrřal enega: umetnik je zanj še vedno katalizator Źivljenja, zato se mora (med drugim) spopadati z brezkompromisnim razkrivanjem sprevrřenih ali perfidno prikritih anomalij v sodobnem svetu in odigrati vlogo občutljivega in izpostavljenega tipala prebujenske kolektivne

vesti ĉloveřtva. Zmago Lenárdiĉ brez ideolořkih predsodkov in vnaprej motiviranih moralnih sodb kriřari po koordinatah nařega Źivljenja, ki se ozirajo v vse smeri, na levo in na desno ter k situacijam, ko je nekdo zgoraj in drugi spodaj.

Iz besedila Marka Kořana

BV Galerija v Celovcu

• 4.–26. 9. 2024

Monika Plemen, Katja Bogataj, Damijan Kracina in Uroř Potoĉnik: 2+2

Kustosinja razstave: Olga Butinar Ĉeh

Na razstavi *2 plus 2* so se štirje umetniki mlajše in srednje generacije, kiparka in video umetnica Katja Bogataj, grafiĉarka Monika Plemen, kipar Damijan Kracina in slikar Uroř Potoĉnik, spopadali z likovno vizualno problematiko in estetiko današnjega ĉasa. Poleg tega, da gledamo na svet, ki v resnici je, oziroma na tisto, kar si konstruiramo kot realnost, si lahko zdaj predstavljamo tudi svetove in forme, ki ne le potencialno temeljijo na dejanskem svetu ali bi lahko iz njega izhajali, ampak v katerih veljajo popolnoma drugaĉni »naravni zakoni« in ki je sestavljen iz popolnoma razliĉnih komponent. Istoĉasno pa umetniki, ki vseskozi sledijo duhu ĉasa, vsak na svoj naĉin predelujejo in oblikujejo danařnje probleme in likovno vizualno povezujejo Źivljenje z ustvarjanjem in obratno.

Galerija ZDSLU

• 3. 10.–2. 11. 2024

Judith Lava: *Svetloba kot motiv / Licht als Motiv*

Kustosinja razstave: Olga Butinar Ĉeh

V Galeriji ZDSLU je bila v mesecu oktobru na ogled ena izmed izmenjanih razstav, ki jih pripravljamo v ZDSLU v sodelovanju z Galerijo BV iz Celovca, v katerem se že 10 let redno pojavljajo umetniki, ĉlani ZDSLU in Galerije BV. Tokrat smo na ogled postavili vrhunsko razstavo umetniřkih videov in slik priznane avstrijske umetnice Judith Lava *Svetloba kot motiv*. Avtorica je diplomirala na oddelku za kiparstvo na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju (2000) in je pogosto razstavljala doma in po svetu. Velik del svojega ustvarjanja posveĉa predvsem fotografiji in video umetnosti, kar bo razstavila v naři galeriji v okviru videa, ki nosi naslov *The End Of Economy _ Symphony No2.* in digitalno tiskanih slik na krtaĉeni Aluminium-Dibond podlagi. V tem videu se avtorica osredotoĉa na fenomen svetlobe, ko izpostavlja pisane odbleske, ki se prelivajo skozi razne povrřine, se ujemajo v slike in nato ponovno pojavijo v videih.



Zmago Lenárdiĉ, *Koordinate / Die Koordinaten / Coordinates*, 2020/2024, olje, alkid, terpineol na platno / oil, alkyd, terpineol on canvas, 210 × 110 cm, 210 × 30 cm, 210 × 110 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

Pri tem Lava govori o fenomenu ustvarjanja, slikanja in risanja s svetlobo, ki seveda, za svojo predstavitev in pou-darek, nujno rabi temo. Dvojnost bleščav in temin govori v prenesenem pomenu tudi o dualizmu v samem človeškem obstoju v sodobni razplateni družbi. Likovni pojav *chiaro-scuro*, svetlo-temno, ki se vleče že vseskozi od obdobja klasične umetnosti, prihaja do izraza ravno v sodobnem času v okviru videa, novomedijske umetnosti in umetnin post digitalne dobe.



Judith Lava, *Simfonija št.2 / konec ekonomije / Symphony No.2 / the end of economy*, 2021, video, 6'40", 16:9 full HD, zvok / sound: Armin Steiner, foto / photo: zajem zaslona / screen capture

Video galerija KLET

• 10. 10.–30. 11. 2024

Klemen Zupanc: *Schalar See 1413*

Kustosinja razstave: Ajda Bračič

Umetnik Klemen Zupanc projekt *Schalar See 1413* razvija od leta 2018. Takrat je nastal njegov prvi zasutek: urbana legenda o mitološkem Škalarju, velikanski šestnogi podvodni pošasti, ki naj bi se prehranjevala z lignitom in celulozo (posebno še tisto v bankovcih), s svojim izjemnim apetitom pa povzročila nastanek treh udornih jezer v Šaleški dolini. Ideja o stvoru, ki prevzame vlogo grešnega kozla za koruptivno energetske in okoljsko abominacijo ter namesto tega postane narodni ponos in lokalna maskota, je od svojih začetkov vzcvetela in se razširila. V obliki številnih med seboj povezanih del in artefaktov se v razstavnih oblikah projekt danes največkrat manifestira kot Musée de Schalar, ključna raziskovalna in arhivska institucija za raziskovanje Škalarja in udornin Šaleške doline.

Posmrtni ostanke in predmeti, uporabljeni pri obrednem pokopu. Najdišče: gomila G413, t. i. »šaleška gomila« Datacija: 6. tisočletje pr. TEŠom.

Kljub dolgoletnim raziskavam ostaja Škalarjev življenjski cikel deloma zavrt v skrivnost. Enega izmed najpomembnejših indicov o njem so ponudila nedavna izkopavanja na najdišču G413, poljudno imenovanem tudi »šaleška gomila«,

še posebej človeško okostje in nerazbito črno Škalarjevo jajce, najdeno ob njem. Nerazbito črno jajce priča o tem, da ima Škalarjev življenjski cikel tudi druge, posebne primere, v katerih pri človeku, na katerega je jajce izvaljeno, smrt ne nastopi takoj. Raziskave antropološke sekcije Muzeja de Schalar so zbrale pričevanja številnih lokalnih prebivalcev, ki niso želeli razkriti svoje identitete, o domnevni skrivni združbi Škalarjevih podpornikov, s katerimi ta vstopa v nekakšno simbiozo. Ta združba naj bi Škalarja že tisočletja podpirala, zanj skrbela in ga hranila, kadar tega ni zmožen sam. Pričevanja so opisovala ritual, pri katerem Škalar izvali črno jajce, ki se z izbranim posameznikom iz skrivne združbe spoji v enoten organizem; ta posameznik nato postane duhovni vodja in osrednji šaman združbe, je zapisala kustosinja razstave Ajda Bračič.

Njegov trenutni projekt *Muzej de Schalar* in razstava *Schalar See 1413* nista zgolj predstavitev njegovih del, temveč plod sodelovanja s številnimi drugimi avtorji in soavtorji z različnih kulturnih področij. Ta interaktivni pristop bogati Zupancov umetniški izraz in omogoča širšo diskusijo o mitologiji, okolju ter kulturni identiteti.



Klemen Zupanc, *Schalar See 1413 / Schalar Lake 1413*, 2024, Video galerija Klet / Video Gallery The Cellar, foto / photo: Klemen Smrtnik

Galerija ZDSLU

• 7. 11.–21. 12. 2024

Stoletniki: Roža Piščanec,

Ivan Seljak – Čopič in Ive Šubic

Kustosinja razstave: Tatjana Pregl Kobe

Galeriji Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov (ZDSLU) se v nizu razstav ilustratorjev, ki so se rodili pred dobrimi sto leti, vsako leto poklonimo njihovim opusom. Da jih ne bi zagnila tema zgodovine. Kajti prav zaradi njih imajo nove generacije ilustratorjev, ki nedvomno črpajo iz njihovih korenin, vse možnosti, da poletijo v višave.

Ilustracija na Slovenskem se je od izrazitega razcveta te zvrsti ob koncu 19. stoletja do izjemnih upodobitev modernistov vzporedno razvijala s knjigo vse od protestantskih del. Ustvarjalnost ni usahnila celo med drugo svetovno vojno, ko so bile razmere na tem področju nepredvidljive in razpoložljiva sredstva precej skromna. Po vojni se je bogata tradicija nadaljevala in razvijala naprej ob razmahu razvijane založniške dejavnosti, prepoznavnost slovenske ilustracije pa se je uveljavila v širšem kulturnem prostoru.

Med drugo svetovno vojno so zaradi skromnih zahtev v izbiri izraznih sredstev največkrat uporabljali kar svinčnik, po vojni pa se je založniška dejavnost razmahnila s tiskanjem knjig, revij za otroke in mladino. Oblikoval se je nov krog ilustratorjev, ki so s seboj nosili dediščino umetniških izkušenj prejšnjih rodov in lastnega doživetja vojne: med njimi sta Ive Šubic in pet let mlajši Ivan Seljak – Čopič. Ob osvoboditvi leta 1945, ki je v zgodovini slovenske likovne umetnosti zavzela najbolj nevhvaležno mesto, sta orala ledino. Vse je bilo treba osmisлити na novo. Vsebina prvih povojnih knjig – praviloma še z mehкими platnicami – in prvih številčk revij za otroke je večinoma še prikazovala vojno in povojno stvarnost v socialno-realističnih oblikah. Mnoga literarno-poučna besedila so bila vključno z ilustracijami namenjena politični vzgoji tudi najmlajših otrok, predvsem pa tistim ob vstopu v šolo, ko so se kot pionirji že seznanjali s svojo vlogo v novi družbi. V prvih povojnih letih pa so slikarke, za katere se je uveljavil izraz »pravljničarke«, v slovensko mladinsko in otroško literaturo vnesle poseben slog, za katerega je bila značilna bogata likovna pripovednost z mnogimi mikavnimi podrobnostmi: mednje se z legendarnimi ilustracijami za slikanico *Kdo je Vidku napravil srajčico* uvršča Roža Piščanec. Tako kot Seljak in Šubic je poleg pedagoškega dela uspešno ustvarjala kot akademska slikarka in ilustratorka. V jugoslovanskem socialističnem okviru s »pospešeno emancipacijo žensk, ki je bila v tistem času izjemna tudi v svetovnem merilu«, je bila še vedno bolj izjema kot pravilo.

Ivan Seljak – Čopič spada med najpomembnejše slovenske knjižne ilustratorje po drugi svetovni vojni. Prve linoreze z vojno tematiko je izdelal v partizanih in tej temi ostal zvest. V ospredju njegovih ilustracij sta risba z udarno preobrazbo naravnih obrisov, čemur je bil zvest skozi vsa leta ustvarjanja, in z njo povezana knjižna, revialna in časopisna ilustracija. Ta je skopa, z oglato stiliziranimi obrisi brez senčenja, s črtami, nanizanimi v trdi kompoziciji ali v mreži temnih in svetlih ploskev, značilnih za zgrafit. Ilustriral je več kot sedemdeset različnih knjižnih del ter kot ilustrator sodeloval z mnogimi revijami.

Ilustratorski opus Ive Šubice je obsežen in pomemben za razvoj te likovne zvrsti na Slovenskem. V predvojnem obdobju je bil usmerjen v ekspresivno, čustveno poudarjeno upodabljanje, kar je prikazoval s poudarjenimi gestami nastopajočih figur.

Roža Piščanec je ena pomembnejših slovenskih slikark in ilustratork 20. stoletja. V slovensko ilustrirano literaturo za otroke je vnesla poseben slog, njene podobe v slikanicah še živijo v knjigah in knjižnicah, kot so *Trije medvedi* in *Belokranjske pesmice* Boža Račiča, *Zgodbe o zmešnjavah* Hansa Fallade, *Povestice o punčki Maji Bogomira Magajne*, *Beli konjič in S helikopterjem k stricu Tintinu* Branke Jurca, *Medenjakova hišica* Františka Hrubina, *Naše živali* Franceta Bevka, *Pridi, mili moj Ariel* Mire Mihelič in mnogih drugih.



Roža Piščanec, Ivan Seljak – Čopič, Ive Šubic, *Stoletniki / Centenarians*, 2024, Galerija ZDSLU / ZDSLU Gallery, foto / photo: Klemen Smrtnik

Gospodarsko razstavišče

• 26. 11.–1. 12. 2024

40. Slovenski knjižni sejem

Že tretje leto zapored smo prejeli povabilo Gospodarske zbornice Slovenije in se pridružili slovenskemu knjižnemu sejmu, ki velja za najpomembnejši knjižni dogodek v Sloveniji, kjer se srečujejo avtorji, bralci, založniki in knjigotržci, obenem pa predstavlja priložnost za založnike in avtorje, da predstavijo svoje najnovejše izdaje. Žirija 15. Slovenskega bienala ilustracije je izbrala 27 udeležencev, ki bodo na ZDSLU stojnici razstavili ilustracije in pripadajoče knjige.

Razstavljali so: Marta Bartolj, Suzi Bricelj, Miha Erič, Marjanca Jemec Božič, Anja Jerčič Jakob, Dora Kaštrun, Tanja Komadina, Maša Kozjek, Kristina Krhin, Izar Lunaček, Marjan Manček, Ana Maraž, Eva Mlinar, Andreja Peklar, Maja Poljanc, Lila Prap, Tereza Prepadnik, Lili Saje Wang, Alenka Sottler, Alenka Spacal, Damijan Stepančič, Igor Šinkovec, Peter Škerl, Veronika Vesel Potočnik, Tina Volarič, Ana Zavadlav in Maša P. Žmitek.

Generalni konzulat RS v Celovcu

- 27. 11. 2024 – april 2025

Jasna Samarin in Zoran Srdić Janežič:

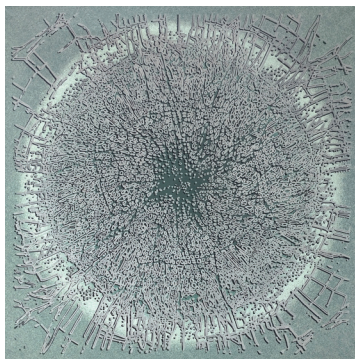
Kreativnost – Iskanje novih znanj, idej in smisla

Kustosinja razstave: Olga Butinar Čeh

Na 27. razstavi iz ciklusa *Okno k sosedu*, ki jih neprekinjeno nizamo od leta 2012, bosta dela razstavila akademska slikarka Jasna Samarin in akademski kipar Zoran Srdić Janežič. Oba umetnika svoje raziskave in likovno poetiko povezujeta z znanstvenimi odkritji na medicinskem in ekološkem ter tehničnem področju. Samarinova analizira in prenaša v likovno govorico na slikarska polja večjega formata medicinske raziskave mikroskopskih preparatov, s katerimi proučujejo nevrološke anomalije živčno mišičnih obolenj in bolezní centralnega živčnega sistema. Mikro-svet bolezensko spremenjenih delov živčnih celic in nevronske sinaps predstavi na likovni površini v likovnem jeziku in pripovedi v makro dimenzijah. Srdić Janežič pa se vse bolj podaja v futuristično tehnični svet proučevanj, predvsem v okviru vizionarskega projekta, ki nosi naslov *Zasnova avtonomnega zračnega plovila za transport vode in vodika v plinastem stanju kot energetskega vira*, prav tako pa ga bega polje robotike, dinamike in motorike gibanja pri skulpturah ter dognanja v okviru umetne inteligence v povezavi z umetnostjo. To so problemi, s katerimi se srečuje in jih vsakodnevno rešuje kot scenograf v svetu lutk in marionet v Lutkovnem gledališču.



Zoran Srdić Janežič, *Avtonomno zračno plovilo / Autonomous Aerial Vehicle*, 2023, digitalna slika / digital image, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Jasna Samarin, *Neural Entropy #3*, 2023, akril na platno / acrylic on canvas, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

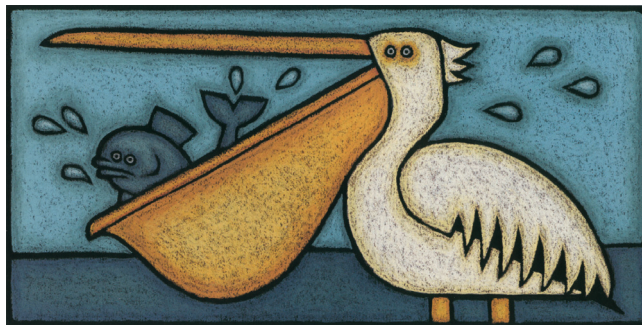
Galerija Cankarjev dom

- 12. 12. 2024–9. 3. 2025

15. Slovenski bienale ilustracije

Kuratorka razstave: Petra Kosi

Razstava je nastala v sodelovanju s Cankarjevim domom. Slovenski bienale ilustracije poteka vse od leta 1993, ko ga je ustanovila Sekcija ilustratorjev ZDSLU. Bienale z dobro medijsko pokritostjo veliko prispeva k uveljavljanju ilustracije kot pomembne in samosvoje likovne discipline v odgovorni vzgojni in izobraževalni vlogi. Na razstavi bomo predstavili dela slovenskih ilustratorjev vseh generacij in produkcijo slovenskih založb iz obdobja zadnjih petih let. Izbor naredi petčlanska žirija na podlagi prispelih prijav razpisa. Žirija izbere tudi prejemnike nagrad Hinka Smrekarja, ki je najvišje slovensko priznanje na področju ilustracije. Dodatna predstavitev bo namenjena letošnjemu dobitniku nagrade za življenjsko delo 2024, ilustratorju, slikarju, grafiku in oblikovalcu Tomažu Kržišniku. Nagrada bo podeljena posthumno. Kuratorka letošnjega *15. Slovenskega bienala ilustracije* je Petra Kosi. Tatjana Pregl Kobe o letošnjem prejemniku nagrade za življenjsko delo: »Ilustrator, slikar, grafik in oblikovalec Tomaž Kržišnik (1943–2023) je študiral v Varšavi na Akademiji lepih umetnosti, kjer je leta 1968 magistriral iz knjižne ilustracije. Pripadal je generaciji, ki se je pionirsko šolala na različnih akademijah v Evropi in vpeljala raznovrstnost tudi v ilustriranju. Inovativne so njegove risbe, lutke in scenografije, vizualni znaki in plakati, prostorske postavitve ter izdelki iz stekla in keramike. Uveljavil se je s prepoznavno avtorsko risbo, barvnimi grafikami in ilustracijami. Bil je prvi, ki je združeval svoje risane ali slikane podobe s tipografskimi elementi v vsebinsko prepričljiva unikatna vidna sporočila, knjižne objekte in ilustracije.«



Lila Prap, *Pelikan / Pelican*, 2018, pastel / pastel, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

Priprava: Petra Kosi, Vodja projektov ZDSLU

Društvo likovnih umetnikov Ljubljana

Galerija Veselov vrt, Komenskega 8, Ljubljana

• 8. 5.–9. 6. 2024

Katja Smerdu, Marjeta Medved, Nataša Špirane:

Na pragu Žarkine kuhinje

Kurator: Sarival Sosič

Postavitev v ambientu Galerije Veselov vrt je bila oblikovana okoli čutno in simbolno ustvarjene skulpture – deklice Žarke. Žarka je lesen kip z dodatki prepletene žice, ki kipu doda nekakšno posebno živost, hkrati pa še močnejše poudari obliko lesene skulpture, ki je v nekem trenutku združila vse tri ustvarjalke. In kot so same zapisale: »Naključnost in usodnost srečanja umetnic ter posekanega drevesa se nadaljujeta skozi organsko transformacijo lesa, organsko prepletenost linearne kovinske žice, organske vonjave in taktilne zaznave ... To skrito, a tako bistveno življenje kipa nenehno odpira nove kontekste in vabi k novim postavitvam.«

Lesene dele skulpture je ustvarila akademska kiparka Marjeta Medved, avtorica kovinskih delov pa je akademska kiparka Katja Smerdu. Tako sta ustvarjalci medsebojno povezali dve zanju značilni tehniki kiparjenja in ob tem oblikovali celoten ambient razstave. Avtorice so otvoritveni dogodek nadgradile s kulinarčnim druženjem.



Katja Smerdu, Marjeta Medved, Nataša Špirane, *Na pragu Žarkine kuhinje / On the doorstep of Žarka's kitchen*, 2024, Galerija Veselov vrt, foto / photo: Matena Bassin

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 21. 8.–8. 9. 2024

Cikel Mladi Kurator / Mladi umetnik

Teja Kosi & Monika Plemen: *Kar ostane*

Teja Kosi (1996) je mlada raziskovalka in pedagoška asistentka na Oddelku za kulturologijo ljubljanske Fakultete za družbene vede. Deluje tudi na Centru za proučevanje kulture in religije (FDV). Zadnje desetletje v različnih vlogah aktivno (so)deluje na področjih sodobne vizualne umetnosti in ustvarjalnosti.

Monika Plemen (1994) je leta 2022 zaključila magistrski študijski program grafike na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, trenutno pa obiskuje doktorski študij na ljubljanski Pedagoški fakulteti. V času študija se je izpopolnjevala na Kunsthochschule Burg Giebichenstein v mestu Halle (Saale) v Nemčiji, v umetniškem centru Fish Factory v Stöðvarfjörðuru na Islandiji in na umetniški rezidenci v Zadru. Svoja dela je predstavila na več samostojnih razstavah, med drugim v MGLC Ljubljana (2022) ter na več skupinskih predstavitev doma in v tujini.

Izhodišče projekta je razmislek o tem, kako se lahko grafiko dojema kot dokumentarno skico, ki je zmožna zabeležiti in zaobjeti različne življenjske situacije ter intimna in širša družbena vprašanja. Umetnica je eno leto na aluminijaste plošče, ki nastopajo kot svojevrstne skicirke ali vizualni dnevniški zapisi, v tehniki suhe igle zarisovala podobe, ki so zaznamovale njen dan. S to gesto je hotela uriti ustvarjalno disciplino in graditi rutino ter hkrati raziskati in testirati, kako lahko umetniška grafika zaobjame individualno in kolektivno plat določenega časa in prostora. Intimni arhivi so sestavljeni iz iskrenih in neobremenjenih upodobitev, ki največkrat predstavljajo ali le nakazujejo vsakdanje objekte – rastline, dele telesa, svinčnik, hrano, črke – prav zaradi izbora motivov, ki so največkrat le deloma jasni, pa iskanje in tvorjenje zgodb ostaja naloga prepuščena obiskovalcem. Poleg grafik oz. grafičnih listov kot končnega »produkta« umetnica tudi same grafične matrice dojema kot samostojno umetniško delo, ki ponuja vpogled v zakulisje umetniškega procesa ter obenem preko podrobnosti, ki kdaj na grafičnih listih niso vidne, nakazuje prisotnost tistega, ki je vanje posegel. 365 grafičnih listov in matric, ki so nastajale po eden na dan, tvorijo pripoved o koščku nekega življenja in nas soočajo z vprašanjem, kako gledati na lastno preteklost, jo zabeležiti, z njo shajati in jo vedno znova osmišljati.

Iz besedila Teje Kosi.



Monika Plemen, *Projekt 365 / Project 365*, 2024, knjiga umetnice / artist's book, foto / photo: Ema Nunar

Galerija Veselov vrt, Komenskega 8, Ljubljana

• 4. 9.–29. 9. 2024

Tom Winkler: *Velika nekonformnost*

Kurator: Sarival Sosič

Kipar Tom Winkler (1996) je ustvarjalec najmlajše generacije, ki šele vstopa v slovenski kulturni prostor in postopno s svojim kiparskim ustvarjanjem začenja sooblikovati kulturo in umetnost, ki nas obkrožata. Njegov likovni jezik je prepoznaven, dovolj subtilen in predvsem izpovedno estetsko močan, učinkovit in nazoren, da lahko spoznavamo in preberemo njegove pomene, občutimo njegove čutne energije, prepoznavamo oblikovne posebnosti in materialne danosti, kjer v njegovem opusu trenutno prevladuje glina, kot eden od najstarejših kiparskih in ustvarjalnih materialov, predvsem pa tisti material, ki se ga lahko poljubno mehko ali tudi trdneje oblikuje in se predvsem vanj vtisnejo dotiki, obris, vpisi najrazličnejših orodij pa tudi prstov, ki ga oblikujejo. (...) Avtor sam zelo natančno opredeli svoje ustvarjanje: »Razstavljena dela so ena mojih prvih in so ta, preko katerih sem glino spoznaval z napravami, ki sem jih izdelal. Vedno so me spominjala na fosile, katerih nenavadna oblika me je gnala v obsesivno ustvarjanje novih. Za to razstavo sem izbral le peščico del iz preteklih serij. Nekatera sem že zakopal, druga so že na ogled, pripravljena, da daljše obdobje preživijo pod njo. Želim se posloviti – morda nanje za zmeraj popolnoma pozabiti in jih prepustiti vplivom okolja. Pustiti zakopana, dokler jih nekdo odkrije kot arheološke artefakte. Njihova lokacija bo natančno zabeležena, ampak znana le meni, umetniku.«

Op.: Naslov razstave je geološki termin, ki opisuje formacijo sedimentnih kamenin v Velikem kanjonu, ki priča o izbrisu milijonov let geoloških zapisov.

Galerija Veselov vrt, Komenskega 8, Ljubljana

• 10. 9.–29. 9. 2024

Lene Lekše in Maruša Uhan: *Poglavje 2: Prehod*

Kurator: Sarival Sosič

Maruša Uhan je končala študij umetnosti na Akademiji Minerva v Groningenu na Nizozemskem. V preteklih letih je sodelovala na več razstavah, med drugim na *Volatile Season* v galeriji KS Room (Gradec, 2024), *Transformacije* v Mali galeriji Banke Slovenije (2024), na razstavi *Fever Dream* v galeriji Improper Walls (Dunaj 2024), *Drastic Measures* v Galeriji Fotografija (2023), *High-maintenance* v Galeriji P74 (2022), spletni razstavi *The Wrong Biennale* v okviru mednarodnega projekta *Postponed Until Further Notice* (2022). Udeležila se je rezidenc Rucka Artist

Residency v Latviji (2021), Open Studio, DobraVaga (2018) in Antropical (Luxembourg, 2017). V letu 2022 je prevzela del kuratorstva in organizacije v galerijskem prostoru Portal 2-7-7-7-8 na ljubljanski Špici.

Lene Lekše je leta 2021 magistrirala na ALUO UL, smer kiparstvo. Sodelovala je na več skupinskih in samostojnih razstavah tako doma kot v tujini, mdr. v Kula Cetinjska (Beograd, 2022), Galeriji Škuc (Ljubljana, 2019), na festivalu *Curated by* v Galeriji Krobath (Dunaj, 2022) in v okviru *Svetlobne gverile* (Ljubljana, 2023). Njeno delo je bilo leta 2019 uvrščeno na 9. *trienale sodobne umetnosti U3, Živo in mrtvo*, v Moderni galeriji v Ljubljani. Samostojno se je predstavila v Galeriji DobraVaga, Alkatraz, Galeriji P74 in Kući Reichsmann (Đakovo, Hrvaška). Leta 2021 je prejela nagrado skupine OHO in dvomesečno rezidenco za mlade umetnike na Residency Unlimited v New Yorku. Trenutno študij nadaljuje v Tallinu, na Estonski umetniški akademiji (EKA), smer animirani film.

Novi kiparski dosežki so postavljeni v odnose z razstavnimi prostori, a so predvsem materialno-časovne modulacije, ki implicirajo variabilnosti materije in s tem forme, kot težnje po nenehnem gibanju, ali v primeru najnovejših likovnih del umetnic Lene Lekše in Maruše Uhan, torej umetnic najmlajše generacije, ki sooblikujeta in še bosta močno oblikovali naš kulturni prostor v prihodnje. Ustvarjalki Lene Lekše in Maruša Uhan, ki tokrat razstavljata v Galeriji Veselov vrt, sta skupaj ustvarili likovni projekt z naslovom *Poglavje 2: Prehod*, kjer, kot sami izpostavita, razvijata fiktivno arheologijo bližnje zgodovine in skozi razne resničnosti vlečeta vzporednice, ki jih preneseta v oblike prostorskih postavitev. Njuno delo postaja dogodek in je nekakšen časovni koncept, nekakšen model ali fleksibilni sistem, prilagojen modulacijam sodobnega kronotopa (časa in prostora skupaj).



Lene Lekše, Maruša Uhan, *Poglavje 2: Prehod / Chapter 2: Transition*, 2024,
foto / photo: Bastian

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 11. 9.–6. 10. 2024

Bojan Bensa: *Naslikana tišina*

Kurator: Aleksander Bassin

Avtor je na razstavi predstavil slike iz let 2021 do 2024. Poznamo ga kot izrazitega kolorista in figuralika, ki ga že več desetletij spremlja umetnostni kritik Aleksander Bassin.

Naracija v Bensovem delu vzpostavljenih razmerij med naravo, človekom, živaljo predpostavlja pravo antropološko analizo vpadljivih, podzavestnih podob: žival kot aktivni, ne krasilni element je vstopila v Bensovo sliko že v začetku osemdesetih let in predstavlja (še) vedno pozitivno plat tega Bensovega ustvarjalnega akta. Bodisi da se razkriva v svoji edinosti in samostojnosti hkrati, bodisi da se posamezna žival zadržuje in združuje v skupini kot dejansko živijo sproščeno v resnični naravi. In končno je pred nami vplivna dvojica – dualizem med živaljo in človekom, pri čemer pa je žival kot v neki ekstatični poziciji.

Vrsta živali je vedno izbrana: v večini so to leopardi v domišljjski barvni pikčasti slikarski izvedbi, sledijo jim sedeča leva, ujeta v stoični drži, sicer pa še psi in mačke, prvi večinoma v grozeči renčavosti, drugi pa naslikani v latentni napadalnosti in neukrotljivosti. Ostajamo še pri Bensovi človeški figuraliki: tako ženski kot moški akti so del naravnega okolja, slikar jih nahaja ob vstopu vanj, ujete v neopredeljenem razmerju, ali kot samostojne.

Avtor je v svojem delu izpostavil pomen zgodbe, narativne pripovedi, nikakor pa ne smemo spregledati tudi samurajskega lika v zamahu z golim mečem – sinteza. Vse to tvori sijajno slikarsko sintezo in prepričljivo individualno poetiko.

Razstava je nastala v koprodukciji z Galerijo Domžale.



Bojan Bensa, *No pasaran!* 2022, olje na platnu / oil on canvas, 120 × 100 cm

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 9. 10.–10. 11. 2024

**Polona Demšar, Paola Korošec, Mojca Smerdu in
Dani Žbontar: *Taktilije***

Kuratorka: dr. Nadja Zgonik

Četverica umetnic se na razstavi predstavlja kot mala skupnost, ki jo povezuje naklonjenost do elementarnih oblik, arhetipski odnos do materiala, ki je tako primaren za umetnost, kot je glina, in vztrajno delo v njem, tudi v smislu zavzemanja za holistični princip v umetnosti.

Izhodišče za ustvarjanje je bil najdeni kamen, ki ga ni izoblikoval človek, izoblikovala ga je narava, tista največja, najmočnejša kiparka, narava, ki ustvarja najrazličnejše oblike in vedno znova preseneča v neskončnosti domišljije in igre form ter podob. Prav ta kamen je najverjetneje ustvarila voda in mu na svojstven način vdahnila bitnost. Apnenčasti kamen je postal motiv in vsebina, ideja in koncept trem kiparkam, ki so zaradi njega ustvarile svoja dela in so z gledanjem, opazovanjem, čutenjem, asociacijami in domišljijo iz tega prastarega kamna razvile nove kiparske podobe. Na razstavi so svoje skulpture, izvedene v glini, razdružile in združile ter tako v enoviti prostorski postavitvi oblikovale živahno kiparsko zgodbo, kiparski dogodek, napolnjen z razmišljanji o temeljni strukturi kamenine v povezavi s sproščenostjo ustvarjanja novih kiparskih zgodb. Iskale so odgovor na vprašanje: kako glina lahko nadomesti kamen? Na neki posebno nežen, subtilno voden način in z zanjo značilno mehko ter predvsem taktilnostjo in zmožnostjo različnega pečenja prav ona omogoča in uresniči ustvarjene ideje, motive in vsebine ter razplamti domišljijo umetnic, ki so v teh delih na razstavi vsaka na svojstven način začutile, videle in ustvarile skulpture, izhajajoče iz primarne podobe, ki jo v sebi nosi najdeni kamen. Glina je izrazito čutna materija, vanjo se vtisnejo prsti, zaznava celo gube rok, ko se jo gnete in oblikuje. Zatemnjenost galerijskega prostora je to kvaliteto še poudarila.



Polona Demšar, Paola Korošec, Mojca Smerdu, Dani Žbontar, *Taktilije / Tactiles*, 2024, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Peter Uhan



Atrij ZRC SAZU, Novi trg 2, Ljubljana

• 5. 12. 2024

Podelitev nagrad in priznanja Ivane Kobilca za leto 2024

Galerija »S«, Ljubljanski grad

Primož Puglej: *Začetek novembra*

• 7. 11. 2024–9. 2. 2025

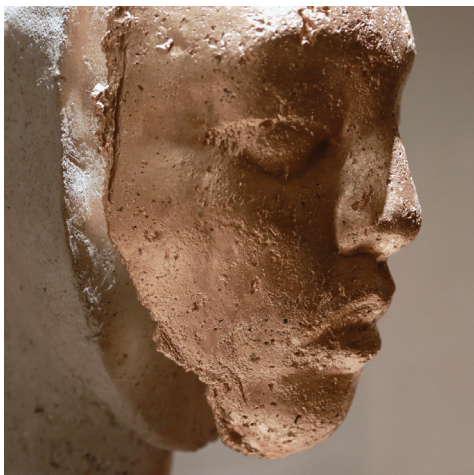
Kurator: Jiři Kočica

Pugljeva dela se vsaj v enem segmentu spogledujejo s popartom in sodobnimi formalnimi rešitvami, četudi je kot kipar in mojster uporabe najrazličnejših materialov zasidran v kiparski formi. Prav ta medprostor med sodobnimi umetniškimi prijemi in klasičnim kiparstvom se v nekem smislu sklada s samo ikonografijo maske v delu, kjer se površna, popartovska in postmodernistična agitpropovska funkcija sodobne umetnosti poveže z globinskimi premisleki o samih temeljih umetnosti – umetnosti, skozi katero mislimo, občutimo in zajemamo vizualnost v vseh njenih neskončnih oblikovno jezikovnih potencialih ...

Njegove maske niso personifikacija neke osebe (ali lika), pri katerem bi nekaj »predstavljala« in bi v tem pogledu imela funkcijo določene prispodobе, kot je to v navadi, ko si masko nadenemo na obraz. Ne, ta maska je kip sam na sebi in v sebi in ta praznina »za« njim je ključ. Z njo ne bomo »pregnali zime«, ne bomo je mogli dati na svoj obraz pri »plesu v maskah«, ne bomo mogli prek gledališke igre ali kakšne druge oblike rituala pobegniti pred tem, kar nam določa bit kot taka.

Tisto, kar se dogaja pri Primoževih maskah, je prikaz nečesa, kar kljub neštetim maskam iz zgodovine še ni bilo simbolizirano, ubesedeno, uprizorjeno ali upodobljeno. Umetnost poleg izraza določenega čustva skuša posegati v transcendenco golega bivanja. Bit sama na sebi ni ne prijazna ne grozljiva, ni niti zaveznik niti varuh, ki bi nas reševal pred ne-bitjo.

Iz besedila Jiřija Kočice.



Primož Puglej, *Začetek novembra* / *The Beginning of November*, 2024, detajl / detail, Galerija »S«, »S« Gallery, Ljubljanski grad / Ljubljana Castle, foto / photo: Miha Mally

Nagrado Ivane Kobilca je ustanovilo Društvo likovnih umetnikov Ljubljana z namenom, da počasti umetnike ter podpornike, ki ustvarjajo ter delujejo v osrednji Sloveniji. Poimenovana je po slikarki **Ivani Kobilca**, ki se je rodila pred 163 leti in velja za izjemno slovensko umetnico, priznано tudi v mednarodnem prostoru.

Nagradi Ivane Kobilca prejmejo umetnice in umetniki za življenjski opus, ki pušča za seboj sledi tako doma kot v širšem mednarodnem prostoru oziroma za aktualno produkcijo, ki se odraža v izjemnih dosežkih ali novostih na področju likovne in vizualne umetnosti v obdobju zadnjih petih let. Priznanje Ivane Kobilca pa je namenjeno sopotnikom in podpornikom, ki so pomembno pripomogli k delovanju in kakovosti področja likovne in vizualne umetnosti.

Nagrada Ivane Kobilca 2024 za življenjsko delo

Prejel jo je Zdenko Huzjan.

Zdenko Huzjan sodi med najbolj izvirne in mojstrsko dovršene slovenske predstavnike modernega likovnega ustvarjanja na področju slikarstva in risbe, prepoznaven pa je tudi kot grafik, kipar in pesnik. Njegov izjemno obsežen opus dokazuje, da je zvest izključno svojemu lastnemu ustvarjalnemu imperativu. V njem se posveča najglobljim človeškim eksistencialnim stiskam, zamejenim z rojstvom in smrtjo, za katerega pa je značilen predvsem razmislek o življenju in sočutje do vsega bivajočega.



Zdenko Huzjan, *Plen* / *Prey*, 2018, olje na platnu / oil on canvas, 45 × 55 cm

Društvo likovnih umetnikov Maribor

Nagrada Ivane Kobilca 2024 za aktualno produkcijo

Prejela jo je Anja Jerčič Jakob.

Slikarka Anja Jerčič Jakob sodi med ustvarjalke, ki pri svojem delu izhajajo iz elementarnega slikarstva, pri čemer umetnica nenehno raziskuje, odkriva, preizprašuje ali aktualizira različne vizualne načine. To ji omogoča izredno svobodno in suvereno rokovanje s slikarsko snovnostjo, kar se med drugim kaže v eksperimentalnih slikarskih realizacijah iz njenega zadnjega ustvarjalnega obdobja, v katerih upodablja navadno prezrte prizore iz narave.



Anja Jerčič Jakob, *Plevel IV / Weeds IV*, 2020, jajčna tempera in olje na platnu / egg tempera and oil on canvas, 195 x 260 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

Priznanje Ivane Kobilca 2024 za sopotnico likovne in vizualne umetnosti, ki je s svojo dejavnostjo pomembno prispevala h kakovosti področja

Priznanje je prejela Vesna Teržan.

Vesna Teržan, umetnostna zgodovinarica, je v slovenskem prostoru aktivna že 40 let kot kritičarka, publicistka, kuratorka in urednica. Je avtorica zavidljivega števila besedil o likovni umetnosti, arhitekturi in oblikovanju v dnevnem in revijalnem tisku in pregledov o arhitekturi in oblikovanju. Kompleksna in poglobljena je tudi njena revizija ljubljanskega grafičnega bienala v knjigi *Mnemozina*, MGLC, 2010. Njen angažma se kaže tudi v celi vrsti kritik razstav ter portretov in intervjujev z umetnicami in umetniki, ki so postali pomembno dokumentarno in raziskovalno gradivo, hkrati pa zanje dobrodošla spodbuda.

V organizaciji Društva likovnih umetnikov Maribor smo v drugi polovici leta 2024 organizirali sedem razstav (od teh pet v Galeriji DLUM, dve pa v soorganizaciji: eno v Mali galeriji Kranj, drugo v Galeriji Kulturnega centra v Rogaški Slatini), sklop treh kiparskih delavnic pod mentorstvom Zdravka Kokanovića – Kokija ter sklop Likovnih pogovorov s Simonom Šuc. Društvo likovnih umetnikov Maribor (Trg Leona Štuklja 2, 2000 Maribor) izvaja večino svojega programa v Galeriji DLUM na Židovski ulici 10 v Mariboru. V sklopu *Žive ustvarjalnosti* v galeriji DLUM se je predstavilo 6 umetnikov: Lucija Stramec, Zdravko Kokanović – Koki, Marko Pak, Slađana Matić Trstenjak in Mira Uršič.

Galeriji DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

Stojan Špegel: *V simbiozi domišljije in zavesti*, samostojna slikarska razstava

• 6. 8.–31. 8. 2024

Kuratorka razstave: mag. Mojca Štuhec

»Druga samostojna predstavitev Stojana Špegla v Galeriji DLUM prinaša cikel slik s svežo in z zrejšo likovno poetiko. Ta nastajajo od leta 2021, ko se je v avtorjevem ustvarjanju pripetila nenačrtovana prelomnica. Nanjo je vplivala upokojitev in s tem prekinitev stikov z delovnim okoljem, ki je do tedaj močno zaznamovalo Špeglov umetniški izraz, ter v nadaljevanju dve nepozabni pariški izkušnji na rezidenci v Cité internationale des arts, kjer je podoživljal vrhunce likovne umetnosti in se napajal z neskončno boemskim utripom mesta. Pred tem prevladujočo industrijsko motiviko, vezano na arhitekturno dediščino premogovnikov doma in po svetu, je sedaj prepričljivo zamenjala med resničnost in sanje umeščena domišljijsko obarvana krajina. V ospredje je stopila poglobljena avtorjeva izpoved, ki nas popelje v razburkano morje vtisov, čustvovanj, zaznav in premišljevanj.«

Iz kataloga k razstavi, kuratorka mag. Mojca Štuhec.



Stojan Špegel, *V simbiozi domišljije in zavesti / In the Symbiosis of Imagination and Consciousness*, 2024, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galeriji DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 3. 9.–28. 9. 2024

**Marko Pak: *Palimpseste*, samostojna fotografska razstava v sklopu 9. Festivala fotografije Maribor
»Mrtvi kot / Blind Spot«**

Kuratorka razstave: Sara Nuša Golob Grabner

»Marko Pak v ostankih kolažev vidi – kot nakazuje naslov, stran, ki je bila delno uničena in je lahko uporabljena za nov zapis. Moteča komunikacijska sredstva, ki zahtevajo našo pozornost, preobrazi v umetniška dela, ko jih ujame v trenutkih njihovega razkroja, zapadanja v pozabo. Materiali, ki bodo kmalu zamenjani z novimi, s fotografijami umetnika pridobijo kanec večnosti, pomirjujoče tišine in možnost prežetosti z nevsiljivim pomenom. /.../ Zavrtnjena je želja po novosti ter s tem poudarjena ranljivost, minljivost in konstantno preobražanje človekove izraznosti, ki lahko zaide v prazno ponavljanje ali pa premišljene, produktivne rezultate. Umetnikova vizija omogoča, da se posvetimo temu, kar se običajno skriva v periferiji naše zaznave. /.../ V fotografijah Marka Paka lahko sledimo rdeči niti avtorskega odnosa do nagovorov fundamenta človekovega bivanja, obstoja, narave in perečih vprašanj ekologije.«

Iz zloženke k razstavi, kuratorka Sara Nuša Golob Grabner.



Marko Pak, *Palimpseste*, 2024, javno vodstvo / guided tour, Maribor Art Walk, 20. 9. 2024, foto / photo: Boštjan Lah

Galeriji DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 1. 10.–26. 10. 2024

***Vabljeni kustos – Skupaj*, skupinska razstava članic in članov DLUM**

Razstavljalci: Ernest Artič, Erna Ferjanič, Irena Gajser in Cvetka Hojnik, Zmago Kovač, Alma Lovrenčič, Katja Majer, Slađana Matić Trstenjak in Petra Jovanovska, Luka Popič, Gregor Pratneker, Alenka Spacal, Urška Stropnik Šonc, Mira Uršič

Kuratorka razstave: Maja Antončič

Razstava z nadnaslovom *Vabljeni kustos* je utemeljena v ideji edinstvenega pogleda različnih kustosov, kuratorjev in likovnih kritikov. Vsako leto h kuriranju razstave povabimo drugega strokovnjaka, ki povabi umetnike k novemu, drugačnemu izzivu in kotu gledanja. Letos smo k sodelovanju povabili Majo Antončič, kustosinjo Centra sodobnih umetnosti Celje.

»Razmišljati o skupnosti in sodelovanju. Kakšno pove-zavo imata pojma z (likovno) ustvarjalnostjo? Kako ustvarjalnost vpliva na doživljanje določene aktivnosti v skupini? Premakniti umetniško prakso iz osame ustvarjanja in umetnostni prostor dojeti kot točko srečevanja in sodelovanja sta bili osnovni izhodišči, ki sta definirali tokratni poziv ustvarjalcem_kam Društva likovnih umetnikov Maribor. Umetniki_ce, ki sodelujejo na razstavi *Skupaj*, so pozornost usmerili na umetniško delo ali prakso, oziroma izbrali likovni jezik, ki vabi k ustvarjanju lokalno skupnost, kreativno raziskuje odnose bodisi v človekovem intimnem okolju bodisi v javnem prostoru, ali išče izziv v partnerskem sodelovanju med umetniki_cami.«

Maja Antončič, iz kataloga k razstavi *Vabljeni kustos – Skupaj*.



Maja Antončič, *Vabljeni kustos – Skupaj* / Guest Curator – Together, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galeriji DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 29. 10.–7. 12. 2024

Nagrajenci DLUM 2023: Matjaž Duh, Cvetka Hojnik in Lucija Stramec

Kuratorka razstave: Sara Nuša Golob Grabner

»Sodobna umetnost je v prvi vrsti dvoumna in za krovne definicije izmuzljiva, saj le okvirno deluje znotraj žanrov, ki jih lahko navezujemo na pretekla gibanja in smeri, medtem pa nenehno ustvarja nove odvode, ki jih je tudi kot posamične pojave praktično nemogoče solidificirati z eno definicijo. /.../ Univerzalnost in posploševanje ob resni obravnavi sodobne umetnosti odpadeta. Ne glede na to,

kaj menimo o tovrstni razvejanosti, so razstave vseeno še vedno (ali morda od konceptualizma dalje še bolj) dojemane kot svojstven *Gesamtkunstwerk*, kar pa razslojenosti in edinstvenosti posameznih vključenih projektov nikdar ne more izničiti. /.../ Iz tega lahko izluščimo preprosto misel o pomembnosti in neobходимosti soobstoja vseh likovnih praks in vseh aktivnih delov umetniške produkcije, ki doprinesejo rezultate, ki brez vsega opisanega ne bi bili mogoči. Med te lahko vključimo tudi *Razstavo nagrajencev DLUM*, ki izhaja iz lanske pregledne selekcionirane skupinske razstave članic in članov DLUM *Nepredvidljive simbioze*, na kateri je štiričlanska žirija /.../ izbrala tri nagrajence, ki se tokrat predstavljajo v Galeriji DLUM. Likovna dela Matjaža Duha, Cvetke Hojnik in Lucije Stramec družijo izpolnjenost v svoji specifični smeri ustvarjanja, razstava pa omogoča, da njihovi projekti zaživijo neodvisno, a bok ob boku. Kljub popolnoma različnim pristopom in konceptualizacijam nagrajenci razkrivajo, da so vprašanja o skupnosti in odnosu človek – okolje neizogibna in ključna del duha časa, s tem pa naključno krojijo tudi rdečo nit letošnje razstave nagrajencev.«

Iz kataloga k razstavi, kuratorica Sara Nuša Golob Grabner.



Nagrajenci DLUM 2023 / DLUM Award Winners 2023, z leve proti desni / from left to right: Sara Nuša Golob Grabner, Cvetka Hojnik, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 10. 12. 2024–8. 2. 2025

***Vzporedni svetovi*, obnovoletna pregledana razstava članic in članov DLUM 2024**

Razstavljalci: Ernest Artič, Natasha Bakovič, Elena Churnosova, Bogdan Čobal, Marjan Drev, Matjaž Duh, Lučka Falk, Erna Ferjanič, Irena Gajser & Cvetka Hojnik, Sandra Gargowitsch, Nataša Grandovec, Natalija Juhart Brglez, Jožef Jurič, Narcis Kantardžić, Zdravko Kokanović – Koki, Branko Korez, Matic Kos, Nenad Kostić, Zmago Kovač, Jasna Kozar, Albin Kramberger, Anka Krašna, Blažka Križan, Alma Lovrenčič, Kaja Lukač, Katja Majer, Slađana Matić Trstenjak, Marko Pak, Ludvik Pandur, Milena Houška Pavlin, Luka Popič, Gregor Pratneker, Branimir Ritonja,

Janez Rotman, Alenka Spacal, Lucija Stramec, Urška Stropnik Šonc, Maja Šivec, Stojan Špegel, Mira Uršič, Melita Vidovič, Oto Vogrin, Ljubica Zgonec Zorko
Kuratorica razstave: mag. Mojca Štuhec

»*Vzporedni svetovi*, besedna zveza iz naslova razstave, je vznemirila prenekaterega ustvarjalca. Iz mnogih del je moč razbrati premišljevanje o drugačnih, boljših, lepših in pravičnejših časih. V svojih likovnih pripovedih se posredno dotikajo eksistencialnih vprašanj sodobne družbe in njenih pomanjkljivosti. Naboj posameznih poetik ni nestrpen, prej pomirjen in resigniran, mestoma ironičen ter humoren. Umetnine vsebujejo estetsko komponento in vzbujajo ugodje. Med motivi prevladujejo idilična narava, magično abstraktna krajina in fantazijski svet. Mestoma se pojavi človeška podoba, upodobljena kot silhueta ali prikazen, ki personificira avtorjevo misel. Izjema so ilustracije, kjer so figure nosilke določenega vsebinskega prizora. Na soroden način kot pravljične slikanice tudi fotografije odslikavajo drugačno potrjeno podobo resničnosti.«

Iz kataloga k razstavi, kuratorica mag. Mojca Štuhec.



Vzporedni svetovi / Parallel Worlds, Galerija DLUM, 2024, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

V soorganizaciji smo pripravili še dve razstavi članov DLUM, eno z Likovnim društvom Kranj v Kranju, drugo z Javnim zavodom za turizem in kulturo Rogaška Slatina v Rogaški Slatini.

Mala galerija Kranj

• 27. 8.–13. 9. 2024

Članice in člani DLUM: Glazerjevi nagrajenci (2012–2024)

Razstavljalci: Ida Brišnik Remec, Bogdan Čobal, Gregor Pratneker, Marijan Mirt, Ludvik Pandur, Jože Šubic, Branimir Ritonja, Vlasta Zorko
Kuratorica razstave: Mario Berdič Codella

»Tokratna izmenjalna razstava članic in članov DLUM z Likovnim društvom Kranj v Mali galeriji je posvečena /.../ nagrajenkam in nagrajencem Glazerjevih nagrad in listin,

Društvo likovnih umetnikov »INSULA«

pri čemer je zanimivo, da je postala malodane stalnica pri nagrajevanju ta, da so redno nagraceni tudi likovne ume-
tnice in umetniki. Hkrati je bilo z listino nagraceno tudi
samo Društvo likovnih umetnikov Maribor. Četudi pa
Mestna občina Maribor podeljuje Glazerjeva nagrade že od
leta 1987, se je kurator Mario Berdič Codella (Glazerjeva
listina 2017) odločil postaviti spodnjo mejo pri letu 2012,
ko je bilo mesto Maribor Evropska prestolnica kulture.«

Iz kataloga k razstavi, kurator Mario Berdič Codella.

Mestna galerija Rogaška Slatina

• 29. 8.–29. 9. 2024

Iz umetniških depojev, skupinska razstava članic in
članov DLUM

Razstavljalci: Matjaž Duh, Erna Ferjanič, Irena
Gajser, Nataša Grandovec, Natalija Juhart Brglez,
Zdravko Kokanović – Koki, Katja Majer, Slađana Matić
Trstenjak, Janez Rotman, Lucija Stramec, Simona Šuc
Kuratorica razstave: Kristina Prah

»Naslov pričujoče razstave v Mestni galeriji Rogaška Slatina –
Iz umetniških depojev – je umetnikom ponudil določen izziv,
v današnjem času morda celo kontroverzne narave, namreč
predstaviti delo iz svoje osebne zbirke oziroma produkcije
minulih obdobj. Ideja – v duhu uvodnega citata, ki jo je ob
snovanju razstave podala njena pobudnica, Erna Ferjanič –
je postati ob redko videnih ali razstavljanih delih, osvetliti
spregledana ali pozabljena, ponuditi nov pogled nanje, meta-
forično pa razkriti tudi manj znane plati ustvarjanja, bodisi
osebnih zgodb, izbranih tem ali tehničnih pristopov. Vsak
od umetnikov – na razstavi se jih predstavlja 11, kar jim je
skupno, pa je morda le to, da so vsi člani Društva likovnih
umetnikov Maribor – je seveda ponudil svojo interpretacijo
naslova, ki v izbranih delih ponujajo vznemirljive in zelo
raznolike vpoglede v raziskovanje lastne ustvarjalnosti.«

Iz kataloga k razstavi, kuratorica Kristina Prah.



Iz umetniških depojev / From Art Depots, foto / photo: Milenka Blažević

Pripravila Kristina Prah.

• 7. 12. 2023

Luciano Kleva – razstava slik ob 20. obletnici avtorjeve
smrti

• 9. 2. 2024

Katya Burlina: *Karneval* – razstava grafik in objektov

• 7. 3. 2024

Rok Zelenko: *Paris-Amsterdam* – razstava slik

• 9. 4. 2024

Marjan Skumavc: *Slike* – razstava slik

• 26. 4. 2024

Igor Banfi: *Homo sacer* – razstava slik

• 30. 5. 2024

Beti Bricelj & Sandi Renko: *Game for two* – razstava slik

• 6. 9. 2024

Jaka Jeraša: *Pregledi v vertikalni* – razstava fotografij

Naš največji letošnji razstavni projekt je bila velika kipar-
ska razstava *Dimenzije*, ki smo jo v sodelovanju z Mestno
občino Koper organizirali v Kulturnem središču Libertas.



Plakat *Dimenzije* / Poster *Dimensions*, 2024

Galerija Insula, Smrekarjeva 20, Izola

• 15. 11.–28. 12. 2024

Marko Jakše: *Blizu ... preblizu ...*

Potovanje. Vseskozi potovanje v deželo želja. V tem majhnem prostoru, ki ga daje tvoja zavest, je to tisti osladni cilj, ki si mu slepo zavezan in h kateremu kot ozaveščen sodoben človeški individuum, državljan, meščan stopaš na svoji poti. V podobah sanjaš svoj obsceni scenarij želja, svoj svet, ki izpolnjuje tvoj obstoj, tvoj namen, tvoj *telos*. Vse je tam nekje, daleč v ozadju, v šumih, v sencah palimpsestnega zapisa, a hkrati tako tako blizu ... preblizu. Kdo ali kaj ti daje to? To je podoba, vidnost. Vid je v tvoji moči videnega podoba. Ta podoba ustvarja svet, ki je tvoj svet. Podobe so, kamorkoli se ozreš. So govoreče, pripovedne, so v spominih, so v sanjah, so iluzije ... Jih vidiš, čutiš, v njih živiš. Podobe te vodijo v prihodnost. Vseskozi jih dejavno iščeš, da v tvojem poslanstvu izpolnitve dolžnosti doseganja užitka, ki narekuje namen tvoje eksistence, opravijo to funkcijo. Nezavedno ti podobe že v osnovi dajejo realnost, te »postavijo na tla«, ti omogočijo, da razumeš, da se zavešaš, te prepričajo, da si, da obstajaš. Tvoj svet so ustaljene podobe vsakdana, vidiš jih od trenutka, ko se zjutraj zbudiš, dokler ne greš zvečer spat. Tvoj svet pa so tudi podobe zgodb drugih, podobe iz pripovedi ali izpovedi bližnjih, pa tudi podobe dogajanj, ki ti jih posredujejo knjige, časopisi, ekrani, filmska platna, včasih tudi umetniški artefakti. Nehote in nevede živimo v svetu podob, saj smo v svetu brez podob izgubljeni. Brez podob smo slepi, ne slepi, ker ne vidimo svetlobe, ampak slepi, ker ne vemo. Ko ne vidimo, ne vemo.

Ljudje smo radovedni in naša radovednost nas, ob omejenih potrebah izpolnitve eksistence, vodi v iskanje neustaljenega, iskanje nečesa izven. Iskanje podob neznanega. Nekateri odkrijemo podobe slikarjev. Podobe slikarjev so lahko podobe lepote, očarljive, očiščujoče v smislu resnice, intencionalne, lahko so zavajajoče, lahko navdihujoče. Skratka, podobe slikarjev so delček znotraj podob našega sveta.

Slikarstvo Marka Jakšeta zastopa v slovenskem prostoru zaznavno mesto. V določeni meri precej edinstveno v smislu izvedbe, splošno vzeto pa predvsem edinstveno v izpovednih vsebinah. Njegove podobe so mnogoznačno in različno polne. So svojstvene mojstrovine, ki gledalca z lahkoto zapeljejo na pot. Jakšetov način izraza temelji na jasno prepoznavni figurarnosti, a hoteno nerazjasnjenih figurah. Z nevsakdanjimi uprizoritvami dogodkov, brezčasnih stanj v nenavadnih okoljih delujejo Jakšetove slike kot nekakšna psihedelična imaginacija. Kar je navdihujoče za opazovalca, ki nevede zdrse na svet teh podob in začčenja s potovanjem. Slikarjeva večšina daje možnost prestopa, saj ko pogledamo v te slike, je vse tukaj in vse je tam. Transcendence v imanenci. Skratka,

fenomenologija. Podobe sicer niso usmerjene k približevanju biti, ampak k zavedanju in doživetju obsežnosti bivanja. Neposreden v figurah je slikar igrivo grotesken, hudomušen, provokativen, spontano nakazujoč, ko v pogledih in gestah med protagonisti svojih slik razgalja odnose, odkriva mrakobno zavist, zlobo, strast, pa tudi odkritost, ki razvija veselje, žalost, olajšanje, upanje ... Zapolnjeno z detajli je to oljno slikarstvo izvedeno na monumentalnih platnih obsežnih formatov. Na slikah so gorovja, morja, otoki, puščave, oblaki, je sneg, je veter, so hiše, drevesa, rastlinje, vejčve, skalovja ..., ki se v magičnem prepletu prelivajo v zagonetno nerealne krajine. V tem svetu perspektivnih anomalij se gibljejo telesa bitij neusklajenih proporcev in neopredeljivih morfologij. Tu so ljudje, predvsem pa živali in vegetacija. Zlovešči udavi, kljunate ptice, leteče ribe ... Zobje, okostja, predvsem pa oči, ki vabijo, ki žarijo, govorijo ... Fantastičnost, fantazija, magija. Vse je tu tako blizu, morda preblizu.

Kot rečeno, ko gledamo te slike, je vse tu in vse tam. Lahko so to podobe želja presenečenja. V željah smo vedno heroji, srečni. Marko Jakše je darujoči slikar. Njegovo darilo je izziv, ki ga skozi »eter«¹ oddaja avtorjev umetniški izpovedni izrek. Vednost, ki vznemirja in prihaja od znotraj iz čustev in iz razuma. Ta ustvarja vprašanja: do kam lahko razmišljam, mislim, do kam vem? Je vednost omejena? Smo morda lahko le eruditi strasti emocij, saj so filozofi ugotovili, da nič ne more biti novo? Jakšetovo darilo je v barvah, ki zvenijo, v teži in lahkotnosti, ki jo daje svetloba, nastavljena v njegovih slikah, v neobremenjenosti naslikane pripovedi, ki v nepričakovanem gibanju, premetavanju občutkov kot nadrealno gledališče absurda, v paradoksalnem svetu vojne vladimirjev (»vladarjev miru«), sredi vznemirjenega miru razkriva resničnost. Resnično neresnično v oscilantnem prepletu, ki je odmaknjen od naše izkušnje, ampak privlačen v naši radovednosti. Resnica je lahko drugačna, *la pace ritrovata*. Drugačno je dobro.

Dejan Mehmedović



Marko Jakše, *Blizu ... preblizu ... / Close ... Too Close ...*, 2024, pogled na postavitev / installation view, Galerija Insula / Insula Gallery, Izola

¹ Znanstveniki so v 17. stoletju izumili eter (gr. *aithér* – prižigati se, žareti, svetiti se). Prostor (snov), v katerem potuje svetloba. Eter je zamisel, ki jo je sodobna znanstvena eksperimentalna izkušnja zavrgla. Morda pa nekakšen eter obstaja?

Eszter M Polonyi

Stárost kot prihodnost novih medijev: Laboratorij za medijsko arheologijo

Old as the Future of New Media: The Media Archaeology Lab

»Letošnji telefon je opazno drugačen od lanskega,« je pred dvajsetimi leti opozoril umetnik William Kentridge, ko so ga vprašali, zakaj je vključil v svoje umetniško delo bakelitne telefone iz sredine 20. stoletja, toda »video učinki iz poznih osemdesetih so zelo drugačni od video učinkov v devetdesetih« (slika 1).¹ Globlje kot gre človek v preteklost, dlje mora čakati na spremembe v tehnološkem razvoju. Na primer, domači filmski projektor je obstajal v relativno stabilni obliki pol stoletja (1920–1970), preden so ga ljudje začeli nadomeščati z video in televizijskimi monitorji. Še pred tem je projektor, ki se mu je reklo čarobna laterna, ostajal strukturno identičen vsaj dvesto let (1600–1800), pri čemer je vsaka generacija razširila svoje zbirke diapozitivov in obnovila polomljene dele. Takrat ni čarobna laterna ostala v družini le skozi več generacij, ampak ji je bila posvečena tudi posebna skrb in pozornost, ki sta zagotovili, da se je stanje, v katerem je bila dedovana, skozi generacije izboljševalo, namesto da bi se slabšalo (slika 2).

Da so medijske tehnologije praktično za enkratno uporabo, se danes zdi morda samoumevno, vendar jih tako dojemamo v resnici šele od pred kratkim. Bernard London je prvič govoril o tem med veliko depresijo. London je



Slika 1: William Kentridge, *Telefonska gospa / Telephone Lady*, 2000, foto / photo: © umetnik in / the artist and David Krut Fine Art, New York, Johannesburg (Vir / Source: Laura Cumming, »A Universal Archive: William Kentridge as Printmaker – Review,« *The Guardian-The Observer: Art*, 25. 8. 2013. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/25/william-kentridge-printmaker-review>>)



Slika 2: Čarobna laterna / Magic Lantern, fragment, 1750–1820, 23 × 17,5 cm, Bruikleen van Museum De Lakenhal, Leiden (Vir / Source: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bovenstuk_van_een_toverlantaarn,_NG-C-2012-18-3.jpg>)

predlagal t.i. načrtovano zastarelost, kot da je nekakšen »davek« na predmete, kot so »stara oblačila, avtomobili in zgradbe«, da bi spodbudil ljudi, da se ločijo od svojih kupljenih stvari.² Ljudje so bili pripravljeni kupiti nove različice stvari, ki so jih že imeli, šele potem ko so jim pripisali rok uporabe. Tako je bila ideja o »starih« medijih izumljena praktično sočasno s konceptom, da so mediji lahko »novi«. Z drugimi besedami, vsi stari mediji so bili nekoč novi.³ O njih zgolj ne govorimo tako kot o novih medijih.

V dobi, v kateri so se medijske tehnologije razširile na tako rekoč vsa področja življenja ter s pomočjo računalniških zmogljivosti popeljale človeško čutno zaznavanje daleč preko naših individualnih senzoričnih in kognitivnih zmožnosti, se znajdemo vgrajeni v »nove« medijske krajine, vedno bolj pa postajamo tudi sestavni del starajočih se, nepodprtih, propadajočih, nedelujočih medijskih platform in infrastruktur. Zdaj smo preplavljeni, utapljam se, nekateri bi rekli, v materialni obstojnosti »mrtvih« medijev (slika 3). »Vsota naših dosedanjih dosežkov je, da smo zgradili več kot vse

² London, Bernard. *Ending the Depression through Planned Obsolescence*. New York: 21 East Fortieth Street, 1932.

³ Marvin, Carolyn. *When Old Technologies Were New Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1990; Chun, Wendy Hui Kyong. »Introduction: Did Somebody Say New Media?« *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. Wendy Hui Kyong Chun, Anna Watkins Fisher in Thomas Keenan, ur. New York: Routledge, 2006. 1–10.

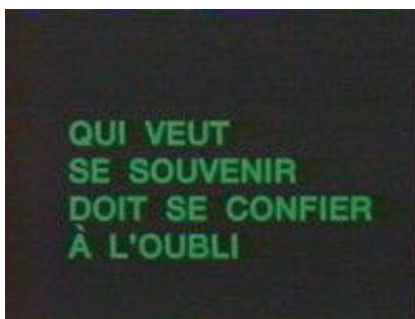
¹ Baker, George, Martha Rosler, Richard Serra, William Kentridge, Gerard Byrne, Andrea Robbins, Max Becher *et al.* »Artist Questionnaire: 21 Responses.« *October* 100. Obsolescence (2002): 18.

prejšnje generacije skupaj,« piše Rem Koolhaas, a kljub temu »ne zapuščamo piramid«. Oklep tehnoloških odpadkov, ki zasipava planet, Koolhaas imenuje »prostor smetja« (*junkspace*), to je »ogromna varnostna odeja, ki pokriva zemljo v primežu zapeljevanja«. ⁴ Zaradi njihove obstojnosti po preteku roka uporabe so bili zastareli mediji opisani tudi kot medijski »ostanki« ⁵ – nekakšen rudimentarni pojav, ki »umre«, a se nato vrne v novih oblikah dejavnosti (»Kino je mrtev. Živel kino!« ⁶) (slika 4). Mediji se – nekateri v bolj prepoznavni obliki kot drugi – ohranijo in imajo ciklično življenjsko dobo – kot duhovi.

Soočeni z ogromnim plimskim valom napredka, ki redno vdira v naše domove in pometa naše materialne dobrine skozi vrata, imajo mediji, ki so uspeli obstati, povedati marsikaj. V času izuma zastarelosti, ko je Walter Benjamin delal kot kulturni kritik, ga je navdušila nagnjenost nadrealistov do že »nemodnih« izdelkov industrijske modernosti: prvih železnih konstrukcij, tovarniških zgradb, najzgodnejših fotografij, koncertnih klavirjev, oblek izpred petih let ... v njih so se skrivale »gromozanske sile atmosfere«, ki bi lahko vsebovale »revolucionarne energije«. ⁷ V tihem kljubovanju neusmiljeno vedno že zastarelemu digitalnemu medijskemu prostoru se sodobni umetniki, npr. William Kentridge, obračajo k starim medijem kot viru kulturnega nasprotovanja in prenove. Danes, piše Tacita Dean, »je zastarelost stanje normalnosti. [...] spodbujam anahronizem – stvari, ki so bile nekoč futuristične, a so zdaj zastarele – in sprašujem se, ali so bili predmeti



Slika 3: Rob Pearce, *Kontejner z zavrženimi kasetami VHS / Skip containing discarded VHS tapes* (Vir / Source: <https://www.flickr.com/photos/54268887@N00/5114763044/in/photostream/>)



Slika 4: Jean-Luc Godard, *Les Signes Parmi Nous*, 1998 (Vir / Source: Shangols. »Histoire(s) Du Cinéma: (4B) Les Signes Parmi Nous (1998) de Jean-Luc Godard.« Canalblog.com, 15. 5. 2008. <https://shangols.canalblog.com/archives/2008/05/15/9186969.html>)

in zgradbe, ki jih iščem, sploh kdaj zadovoljni s svojim časom, kot da bi bila zastarelost priklicana že ob njihovi zasnovi.« ⁸ Poleg tega da nosijo materialne dokaze o stoletju in pol kulturne ter zvočne dediščine in poleg tega da so zajemali glasove in podobe več generacij sodobnega življenja, te plasti zastarelih medijev, ki se še naprej kopičijo okoli nas, vsebujejo tudi sanje o prihodnosti. Propadle sanje, neuresničene želje, a kljub temu zamisli, ki se nekaterim še vedno zdijo pristne.

Namesto da bi stare medije obravnavali kot odpadke ali smeti, medijski arheologi, podobno kot zgoraj omenjeni moderni in sodobni umetniki, verjamejo, da so smeti enega človeka zaklad drugega. Verjamejo, da bi se morali ustaviti, preden svoje zbirke DVD-jev, kamere VHS in 8-milimetrske filmske kolute odvržemo v smeti, namesto tega spodbujajmo raje občutek za zgodovinskost ob napravah, ki so prišle v 21. stoletje. Brez teh

starajočih se monitorjev, projektorjev itd. tvegamo, da bomo izgubili možnost nadaljnjega dostopa do filmskih kolotov, videokaset, plošč itd., ki so naša materialna dediščina, in uživanja v njih. S tem ko jim ne zagotovimo varnosti v naših muzejih in družinskih arhivih, vsiljujemo tudi nasilno dekontekstualizacijo slik in zvokov, ki so jih ti mediji nekoč naredili berljive. Ali ni tudi prasketanje zvoka LP plošč del glasbene preteklosti? Ploskanje tipk na mehanskem pisalnem stroju ni del literarne zgodovine? Ali ni fotoaparati del zgodovine fotografije? Bi lahko kinematografija obstajala brez umetne teme? Lastnost medijev je, da so nevidni, da se umaknejo v ozadje in si prizadevajo biti neopazni. Toda z njimi hkrati tvegamo, da pozabimo na same čutne navade, geste in medijske antropološke prakse, ki so oblikovale kulturo od industrijske revolucije dalje. Zgodovina medijev vsebuje pomembne lekcije ne le o tem, zakaj naša umetnost, kultura, literatura in glasba izgledajo, zvenijo in jih občutimo tako, kot jih, ampak tudi o tem, kako nas je ta zgodovina oblikovala v gledalce, poslušalce, člane občinstva in ustvarjalce del, ki jih ti mediji nosijo. Kot je nekoč rekel umetnik Matthew Bakkom, »zastarelost spremeni blago v surovine« ⁹. Preteklost medijev je neprecenljiv vir za ponovni razmislek, ponovno zasnovi in ponovno pozicioniranje prihodnosti medijev *danes*.

Zavzemam se za stare medije in pri tem imam v mislih tudi pomisleke, ki so se pojavili s strani kritikov, aktivistov, a pogosto tudi znotraj same tehnološke industrije, da ima, četudi so medijske inovacije same nevtralne, njihova trenutna dovzetnost za uporabo v obsežnih družbenih infrastrukturah, kot so tiste za upravljanje proizvodnje znanja, upravljanje prebivalstva, državljansko odločanje, dodeljevanje državnih sredstev, lahko razkrojevalne učinke na družbeno zavest in strpnost do kulturnih in etničnih razlik na

⁴ Koolhaas, Rem. »Junkspace.« *October* 100. Obsolescence (2002): 175–176.

⁵ *Residual Media*. Charles R. Acland, ur. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2007.

⁶ Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) Du Cinéma*. Artificial Eye, World Cinema Limited, Gaumont, in Centre national de la cinématographie (Francija), 2008.

⁷ Benjamin, Walter. »Nadrealizem.« *Enosmerna Ulica*. Slavo Šerc, Dušan Šarotar, ur. Ljubljana: Student-ska založba, 2002; »Surrealism.« *One-Way Street and Other Writings*. Susan Sontag, Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, ur. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979, 225–239.

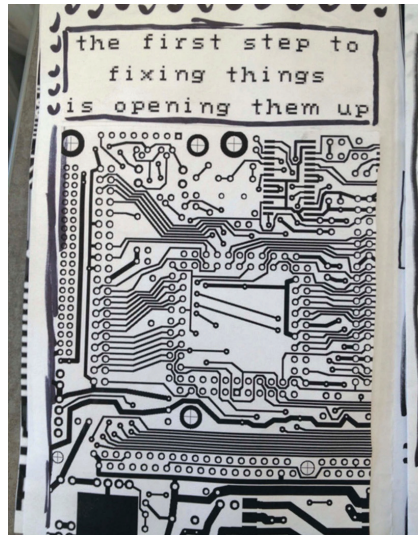
⁸ Baker et al. 26.

⁹ Citiral Gerard Byrne (Baker et al. 22).

splošno.¹⁰ Prav zato se mora srečanje s tehnologijo zgoditi znotraj izobraževalnih prostorov, torej namenjenih učenju in javnemu udejstvovanju, pa naj bodo to srednje šole, univerze, kulturni centri, galerije ali knjižnice. Z zelo malo truda bi lahko prostore in vire znotraj teh institucij usmerili v poskuse ozaveščanja in izgrajevanja občutka odgovornosti do tehničnih preobrazb, ki se uvajajo v naše interakcije s civilnimi, družbenimi in državnimi akterji. Odkar so se institucije upravljanja sprepetle z digitalnimi tehnologijami se mnogi pritožujejo nad izbrisom državljskih in skupnostnih vrednot. Toda sposobnost za delovanje, namerno in družbeno afirmativno vedenje se v javnosti ne bo pojavilo samo od sebe, izšlo bo šele iz pričakovanja, da so naše infrastrukture financirane in naši voditelji pooblašteni predvsem za zaščito pravic najbolj ranljivih.

Več visokošolskih ustanov je že ustvarilo prostore za zbiranje medijsko-zgodovinskih artefaktov, tako v Evropi kot npr. v Severni Ameriki. Prostori v institucijah, ki varujejo kulturno dediščino, kot so muzeji, dajejo prednost ohranjanju artefaktov z namenom, da bi jih konceptualno in operativno ohranili nedotaknjene za prihodnje generacije. Za razliko od takšnih ustanov se prostori na fakultetah in univerzah z medijskimi zbirkami namerno odklikajo od umetnostnozgodovinskega imperativa restavriranja, to je obnavljanja dela v njegovem prvotnem zgodovinskem kontekstu, in namesto tega obravnavajo ohranjanje kot sredstvo za zagotavljanje kritične ozaveščenosti v sedanjosti.

Univerza v Boulderju v Koloradu je na primer ustanovila Laboratorij za medijsko arheologijo (MAL)¹¹, ki poleg univerzitetnih študijskih predmetov izvaja tudi več delavnic, ki jih vodijo prostovoljci, na katerih dodiplomski



Slika 5: Prva stran zina, ki ga je libi striegl ustvarila za udeležence delavnic Take it Apart(y), ki jih organizira na MAL / The first page of a zine created by libi striegl for participants in Take it Apart(y) workshops that she organizes at MAL (Vir / Source: Emerson, Lori. »Afterword: Towards a Variantology of Hands-on Practice.« *Early Popular Visual Culture* 18.1 (2020): 96. <<https://doi.org/10.1080/17460654.2020.1763635>>)

študenti v prostem času dobijo v roke zgodovinske medijske predmete, da jih razstavijo, zato da bi bolje razumeli ne samo, kako so delovali nekoč, ampak tudi, kakšno vrednost bi lahko imeli danes. Različice teh delavnic bi lahko videli kot retroigranje, tj. obnovo starih videoiger, konzol in arkadne strojne opreme z namenom igranja in nekakšne ludične izgradnje ponovne občutljivosti sodobnih uporabnikov za materialnost teh medijev. Vendar lahko kritiko, ki je vključena v idejo o odprtju medijske naprave, razumemo tudi veliko širše. Dolgoletna direktorica MAL, Lori Emerson, je trdila, da »del razloga, zakaj morata umetnost in humanistika še naprej zagovarjati pomen materialno utemeljenega in utelešenega poučevanja in raziskovanja, izvira iz tradicije poistovetenja teh disciplin s hermenevtiko in prakso natančnega branja, ki sta se, upravičeno ali ne, začeli obravnavati kot agnostični do medija in materialnosti.« Za Emerson je odprta igra z zgodovinskimi medijskimi artefakti, ki poteka praktično, pomemben vidik visokošolskega izobraževanja, ne samo zato ker so

novejša generacija študentov dosledno navdušene nad starimi mediji in jih fascinirajo, ampak tudi zato ker, prvič, se tako znebite zgodovinskega občutka avre in nostalgije, ki je pogosto značilen za naš trenutni odnos do teh starih predmetov, in, drugič, ker spodbujajo natanko takšno delovanje, poseganje v, obratni inženiring, poigravanje, eksperimentiranje in motenje ustaljenega delovanja, za kar so digitalne tehnologije praviloma prikrajšale večino svetovne populacije uporabnikov.¹²

Za ustanovitelja medijskega arheološkega fundusa na Filozofski fakulteti Humboldtove univerze v Berlinu, Wolfganga Ernsta, mora srečanje z mediji prerazporediti tisto, kar Ernst imenuje »posredovanje stroja«, med uporabnike. V intervjuju z Emerson leta 2013 Ernst opisuje enega od zgodovinskih medijskih aparatov, ki jih postavlja v ospredje v Fundusu, da bi medijsko zgodovino naredil performativno, to je premišljeno, aktivno in delujočo:

»Poučevanje na Fundusu stremi k temu, da bi usposobili študente, da se uprejo nostalgичnemu ali celo melanholičnemu impulzu, ki je običajno povezan s tako imenovanimi 'mrtvimi mediji', in namesto tega odkrijejo retro-futuristični element. Električni telegraf na primer deluje z diskretnim prenosom signala: kodo, ki se je po dobi medijev AM,^[13] kot je radio, vrnila na nepričakovane načine. Medtem ko je prenos digitalnih podatkov veliko prehitel, da bi ga neposredno zaznali človeški čuti, lahko klasične telegrafске 'pike in črtice', ko so povezane z akustičnim mehanizmom, služijo kot način upočasnitve in sonificiranja narave prenosa kodiranega signala.«¹⁴

¹² Emerson, Lori. »Afterword: Towards a Variantology of Hands-on Practice.« *Early Popular Visual Culture* 18.1 (2020): 93–101. <<https://doi.org/10.1080/17460654.2020.1763635>>

¹³ Amplitudna modulacija signala, tj. jakosti signala, v nasprotju z modulacijo frekvence (FM).

¹⁴ Emerson, Lori, in Wolfgang Ernst. »Archives, Materiality and the Agency of the Machine: An Interview with Wolfgang Ernst« 8. 2. 2013. *Library of Congress Blog*. 2013. Splet. 4. 12. 2024 <<https://blogs.loc.gov/thesignal/2013/02/archives-materiality-and-agency-of-the-machine-an-interview-with-wolfgang-ernst/>>

¹⁰ Kantayya, Shalini. *Coded Bias*. 7th Empire Media, Chicken And Egg Pictures, Ford Foundation, 2020; Benjamin, Ruha. *Race after Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Cambridge, UK in Medford, MA: Polity Press, 2020.

¹¹ Spletišče: <<https://www.mediaarchaeologylab.com/>>

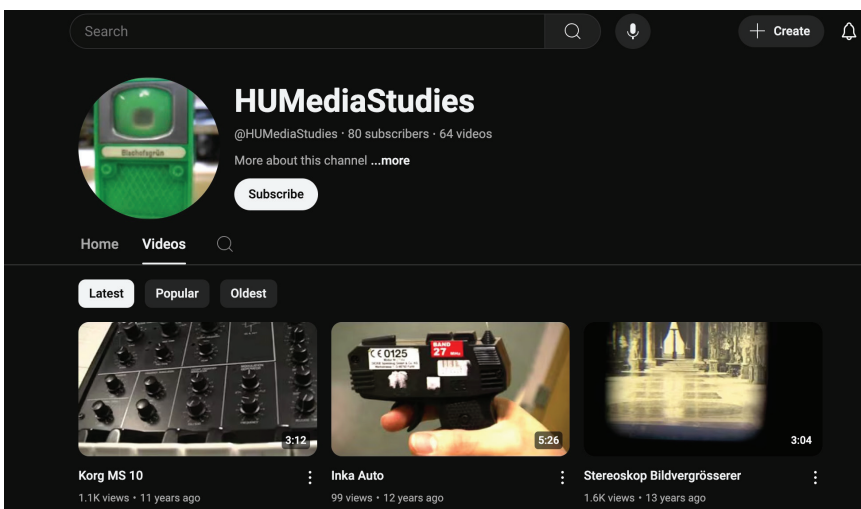
Ernst tudi tukaj izpostavlja telegrafijo in telegrafski aparat kot primer zgodovinskega medijskega objekta, ki je uradno nedelujoč ali zastarel, vendar postane ob natančnejšem pregledu sredstvo za »upočasnitev« in materialno oprijemljivost. Prek telegrafskega aparata Ernst »izzvoči« eno glavnih razlik med mediji za analogno in digitalno obdelavo signalov, in sicer diskretni proti zveznemu signalu (slika 5). Gre za to, da se postopek ohranjanja, ki bi bil običajen za večino zgodovinskih raziskav kulturnega artefakta, tukaj nadomesti s postopkom oživljanja in »ponovnega udejstvovanja«, tj. konceptom zgodovinske analize kot oblike utelešene medijske prakse.¹⁵ Tu je poudarek na čutnih in družbenih vidikih srečanja z zastarelim procesom ali tehniko. Ernst dodaja, da lahko restavriranje dragocenih tehnoloških starin dejansko poškoduje originalne sestavne dele naprave, tako da lahko medijskoarheološki proces vsaj v ožjem smislu razumemo kot nasprotje muzeološkemu procesu restavriranja npr. slike, katero so si restavratorji tradicionalno prizadevali obnoviti s čim manj spremembami. Ernstov *credo*, ki ga je mogoče vzeti kot široko uporabnega za medijske arheologe na splošno, je, da tehnični aparat obstaja le do te mere, da deluje.¹⁶ Skupnost medijskih arheologov, podobno kot Ernst, ne vidi smisla v razstavljanju aparata, če ga ne morete vklopiti ali na nek način komunicirati z njim, saj mu to odvzame namen in ga reducira na »kos pohištva«. Aparat obstaja dobesedno skozi svoja srečanja z živimi subjekti in skozi namene, v katere so postavljeni. Zato je Ernstov poudarek, podoben kot pri Lori Emerson, na performativnih, interaktivnih in posredniških vidikih praktičnega medijskoarheološkega laboratorija.

¹⁵ Fickers, Andreas, in Annie van den Oever. »Experimental Media Archaeology: A Plea for New Directions.« *Technē/Technology Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2014. 272–278.

¹⁶ Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2015.



Slika 6: »Medijska Arheologija / Media Archaeology,« RTV SLO, Platforma, 20. 7. 2020
(Vir / Source: <<https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/ernst-in-english/video-lectures/Vortragsvideos>>)



Slika 7: HUMediaStudies, Humboldt University, spletišče / landing page,
(Vir / Source: <<https://www.youtube.com/@HUMediaStudies/videos>>)

»Naša strategija je torej: popravi enkrat, ponovi večkrat, s snemanjem posameznega dogodka z zvočnim in video posnetkom.« Ta poudarek na »praktičnem« vidiku zgodovinske analize je razviden iz Fundusovega YouTube kanala (slika 6, 7). Tu se pojavljajo tako imenovani »operativni« videoposnetki, ki jih objavljajo študentje in dokumentirajo njihovo »restavriranje« naprav ne za funkcije, za katere so bile prvotno

namenjene, temveč za namene, ki so bolj relevantni za zdajšnji trenutek in za katere si jih je treba na novo zamisliti.

Hkrati je zgodovina medijev tudi družbena zgodovina. Omejiti aparat na fizično zamejen predmet ali zreducirati zgodovino medijev na zaporedje tega ali onega niza strojev pomeni zanemariti dejanski obseg vpliva medijev na pogoje naše zaznave, tj. na oblikovanje

našega občutka telesnih jazov, ki so ga mediji, nekateri bi morda celo rekli, »določili« (Kittler). Gre za ignoriranje temeljne razlike med umetnostjo pred in po pojavu mehanskih in elektronskih medijev, to pomeni zanašanja modernega in sodobnega umetniškega dela na telesni avtomatizem, čutno zaznavanje in predzvestne oblike telesne in psihične produktivnosti. Tako so bile npr. gibljive slike že od tavmatropov prek kronofotografije in kinematografije 20. stoletja pogojene z omejitvami človeškega očesa.¹⁷ Podobno so zgodnji zvočni mediji, kot je telefon, izšli iz znanosti uporabne fiziologije, ki je vključevala zaznavno kodiranje zvoka in psihoakustike; ta pristop zaznamuje tudi razvoj digitalne kompresije zvoka v poznem 20. stoletju, kot npr. v primeru MP3.¹⁸ Določen medijski aparat bo ostal nedelujoč ne le brez mehanske re-animacije, ampak tudi brez neposredne senzorične angažiranosti prejemnika. Skupina medijskih arheologov, povezana z Andreasom Fickersom in Annie van den Oever, je pozvala, naj se medijska arheologija obravnava kot oblika interaktivnega, praktičnega in uglašnega sodelovanja z zgodovinskimi medijskimi aparati.¹⁹ Za Fickersa in van den Oever na kocki »ni toliko 'pravilnost' teh uprizoritev, temveč njihova produktivnost,« to je čutna izpolnitev, ki jo zagotavljajo.²⁰ Šola medijske arheologije, imenovana eksperimentalna medijska arheologija, ki se osredotoča na analizo premikanja

konic prstov, vrtenja zapestja, drže telesa, zavedanja utrujenosti in drugih oblik »proprioceptivne« ali notranje fiziološke dejavnosti, razume, da mediji presegajo obrise strojev in se nahajajo v telesu in njegovih predzvestnih impulzih, spominih, željah in travmah. Od tod pomen nadzorovanih okolij ali laboratorijev, v katerih je mogoče varno priklicati prej disciplinirano usposabljanje od zgoraj navzdol, povezano z danimi mediji, ga ponovno izvajati in se na novo pogajati o njegovih pogojih.

Če želimo zgraditi kritično zavest o tehnologiji in industriji množičnih medijev, so laboratoriji, kot so tukaj opisani, nujni. Slovenija ni brez lastnih poskusov. Več prostorov, v katerih se umetnost razstavlja neodvisno od kulturne ustanove, deluje tudi kot laboratorij. Stopite za zadnjo steno Cirkulacije 2 in hitro se boste znašli v *makerspaceu*. Inštitut Kersnikova (Galerija Kapelica), Inštitut Egon March, Ljudmila, Osmo/za ... vse to so hekerske cone, tehnološki inkubatorji, laboratoriji medijske arheologije. Muzej sodobne umetnosti na Metelkovi (MSUM) je pred kratkim poskušal odpreti takšen prostor, ki pa so ga hitro zaprli.²¹ Polemika okoli laboratorijev znotraj glavne kulturne ustanove je zgovorna. »Laboratoriji so povsod in ne moremo nehati govoriti o njih,« tako avtorja začneta svoj uvod v *The Lab Book*.²² Tako kot pri zgodovinskih prostorih avantgardne produkcije imajo laboratoriji posebno značilnost, da intenzivirajo delovni proces in pogosto vodijo do idej, ki so pred časom. V državah, ki imajo tovrstne laboratorije, npr. na Nizozemskem, v Avstriji in ZDA, so ti zelo odvisni od vlagateljev tveganega kapitala, ki so neslavno sovražni do kritike vojaško-industrijskega kompleksa.²³ Liminalni

prostori so bili v Sloveniji zgodovinsko podhranjeni in prostovoljno vodeni, vendar so zato odigrali tudi pomembno vlogo pri gradnji kritičnega razumevanja masovno proizvedene tehnologije v javni sferi, tako v socialistični kot postsocialistični slovenski družbi.²⁴ Primer Slovenije kaže, da laboratoriji niso vedno ranljivi na to, da bi jih oblasti prevzele. Namesto tega, če si sposodim besede Bruna Latourja v njegovem besedilu iz leta 1983, »Dajte mi laboratorij in dvignil bom svet [... Kar] šteje v laboratorijskih znanostih, [...] so sveži, nepredvidljivi viri premikov, ki so tem bolj siloviti prav zato, ker so dvoumni in nepredvidljivi.«²⁵ Medijski arheološki laboratorij ni prostor, kjer se vsiljuje volja moči, ampak je dobesedno dekonstruiran od spodaj, ponovno ožičen, spremenjen in s tem prekinjen. Slovenski zgodovinski medijski aparati so v procesu odklapanja in odlaganja v smeti, kdorkoli jih lahko vzame brezplačno. Zdaj je čas, da zagotovimo, da avdiovizualna dediščina regije ne postane nedostopna ali izgubljena.²⁶ ■

17 Da bi lahko videli sliko običajnega, analognega kinematografskega aparata, je bilo treba slikovni tok, ki je prihajal iz projektorja, razdeliti na enakomerne intervale svetlobe in teme, pri čemer je bilo človeško oko »pretentano« v nezavedno povezovanje med dvema različnima zaporednima slikama in dojemanje toka posameznih podob kot kontinuitete. Več o zgodovini iluzije, ki je sestavni del zgodovine medijev (in umetnosti), glej *Art and Artifice in Visual Culture Eighteenth Century to the Present*. Sonia Coman, Vasile-Ovidiu Prejmearan in Michael Yonan, ur. London: Routledge, 2024.

18 Primerjaj koncept »perceptivnih tehnik« Jonathan Serna skozi zgodovino modernih in sodobnih zvočnih medijev. Sterne, Jonathan. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham in London: Duke University Press, 2012. <https://doi.org/10.1177/0959353500010002013>.

19 Fickers, Andreas, in Annie van den Oever. *Doing Experimental Media Archaeology: Theory*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2022; Heijden, Tim van der, in Aleksander Kolkowski. *Doing Experimental Media Archaeology: Practice*. Volume II. Oldenbourg: de Gruyter, 2023.

20 Fickers et al. 25.

21 »+MSUM | New Media Lab.« *MG+MSUM*, 2023. Splet. 4. 12. 2024 <<https://www.mg-lj.si/en/visit/3568/msum-new-media-lab/>>.

22 Werscher, Darren, Lori Emerson in Jussi Parikka. *The Lab Book: Situated Practices in Media Studies*. Minneapolis, Minn. in London: University of Minnesota Press, 2021.

23 Glej npr. Matthew, Wisnioski. »Why MIT Institutionalized the Avant-Garde: Negotiating Aesthetic Virtue in the Postwar Defense Institute.« *Configurations* 21.1 (2013): 85–116; Bishop, Ryan. »The Eames Office,

the Cold War and the Avant-Garde: Making the Lab of Tomorrow.« *Theory, Culture & Society* 37.7–8 (2020): 71–94. <https://doi.org/10.1177/0263276420958041>; John, Beck, Ryan Bishop. *Technocrats of the Imagination: Art, Technology and the Military-Industrial Avant-Garde*. Durham, NC: Duke University Press, 2020.

24 Tudi nekdanji Sorosov center za sodobno umetnost v Ljubljani bi lahko razumeli kot laboratorijski prostor, saj je šlo za zagotavljanje dostopa do računalniške opreme v obdobju, ko so bili ti viri komaj na voljo; je torej primer laboratorijev kot prostorov javnega izobraževanja. Za več o vlogi institucionalne kritike v teh prostorih glej Polonyi, Eszter. »Institucionalna kritika in slovenska novomedijska umetnost.« *Conference Proceedings of RE:SOURCE, The 10th International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*. Francesca Franco in Andrés Burbano, ur. Resource ETS; Venice Center for Digital and Public Humanities; Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali, 2024. 331–334.

25 Latour, Bruno. »Give Me a Laboratory and I Will Raise the World.« *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*. Karin D. Knorr-Cetina in Michael Mulvey, ur. London, Beverly Hills, New Delhi: SAGE Publications, 1983. 141–170.

26 Besedilo je nastalo v okvirih interdisciplinarnega raziskovalnega projekta Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti (J7-3158), ki ga financira ARIS.

Maja Murnik

Utelešena tehnologija

Embodied Technology

V svojem obsežnem delu *Fenomenologija percepcije*¹ francoski filozof Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) navaja primer strojepiske, ki zna dobro tipkati, ne da bi pri tem vedela, kje na tipkovnici so določene tipke, ki sestavljajo besede (160–161). Ko sedi pred pisalnim strojem, se pred njenimi rokami odpre določen gibalni prostor. Kje na tipkovnici so črke, ve na podoben način, kot ve, kje so njeni udi. Lahko bi rekli, da tipkovnica postaja del njenega telesa, ki se izkazuje skozi njegovo uporabo. Prostor tipkovnice se tako vključi v njen telesni prostor. Tu ni govora o kakem objektivnem prostoru ali o merljivih razdaljah med posameznimi črkami na tipkovnici. Strojepiskino dojemanje tipkovnice je drugačno, kajti računa nanjo kot na del svojega telesa; tipkovnica je vstopila v njeno telesno shemo.

Naj omenim še en primer, ki ga navaja Merleau-Ponty – primer slepčeve palice. Za slepega človeka bela palica preneha biti objekt, se pravi predmet, ki bi ga zaznaval samega zase, temveč se njena konica zanj skozi uporabo spremeni v »čutilno območje, ki poveča razsežnost in radij otipa in je enakovredna vidu« (Merleau-Ponty 160). Palica mu pomaga pri raziskovanju objektov, s čimer se spreminja v podaljšek njegovega telesa; postaja njegova podaljšana roka. Palica se tako vključuje v njegov radij delovanja. »Če se navadimo na klobuk, na avto ali na palico, to pomeni, da se vanje namestimo ali da jih vključimo v prostorskost lastnega telesa« (Merleau-Ponty 160).

Navajati štiriidesetih in petdesetih letih 20. stoletja, ko o (pametnih) tehnologijah še ni bilo kaj dosti sledi, se zdi morda nekoliko intrigantno, vendar je francoski eksistencialni fenomenolog (kot se glasi prevladujoča oznaka njegove filozofske usmeritve), ki se je največ ukvarjal z vprašanji percepcije in telesnosti, v mnogočem anticipiral probleme sedanje tehnološke dobe. Eden od teh je gotovo ta, kako misliti razmerje med človekom in tehniko.

V zvezi s tehnološkim razvojem po digitalni revoluciji se včasih navaja in reinterpretira Merleau-Pontyjev pojem

telesne sheme. V *Fenomenologiji percepcije* Merleau-Ponty telesno shemo razume kot (samo)izkustvo delov telesa v določeni gibalni konstelaciji. Za današnje razumevanje pa so zanimivejše možnosti njene širitve, ki so vezane zlasti na večšo uporabo in integracijo orodja.

Tak je zgoraj opisani primer tipkovnice, ki jo tipkarica prek navade vključi v svojo telesno shemo. Izkušena tipkarica dobro ve, kje se nahajajo črke in se brez težav prilagodi drugačni tipkovnici, večji ali manjši oziroma kakorkoli drugačni od tiste, ki je je navajena. Prilagoditev poteka onkraj eksplicitne zavesti; telo se na nek način prilagodi »sámo«, na celosten način, brez posebnega, zavestnega razmisleka. Podobno tudi palica, ki se jo slepec navadi uporabljati in jo vključi v svojo telesno shemo, izgubi status pomožnega predmeta ter postane legitimen del slepca, dejansko njegov čutilni podaljšek.

Od tod je seveda le korak k temu, da razmišljamo o različnih napravah in strojih, ki širijo naše percepcijsko polje, obenem pa tudi naše delovanje. Odgovor na vprašanje, kje so danes meje mojega telesa, ni več prav jasen in preprost. V sodobnem času se človeško telo razpira in širi v prostor, opremljeno in posredovano z visokotehnološkimi vmesniki, sposobno tehnodelirane percepcije. Naprave in stroji se vključujejo v telesno shemo posameznika, postajajo del njegove propriocepcije.

Janez Strehovec posameznikovo vsakodnevno resničnost opisuje s pojmom mobilni oz. nomadski kokpit položaj, pri katerem je posameznik oborožen s številnimi navigacijskimi in nadzornimi mobilnimi napravami (od mobilnih telefonov, tablic, kamer do igralnih konzol, računalnika, avtomobila ...). Prek zaslonov ves čas sprejema podatke in se ravna po njih; gledanje na zaslone, dotikanje in poslušanje so nujni pogoji za njegove poti skozi vsakdanjo resničnost: »Virtualni podatki, ki prihajajo iz oddaljenega konteksta na zaslonu, se povezujejo in usklajujejo z našo osnovno, neposredovano percepcijo iz fizičnega sveta tukaj in zdaj« (Strehovec, *Text as Ride* 189; prim. tudi Strehovec, *Besedilo in novi mediji* 185–216). Po Strehovcu so gibanje, dotikanje, poslušanje in gledanje na zaslone nujni pogoji tudi za potovanje skozi pokrajine novomedijskih umetniških del.

Naše vsakodnevno delovanje, pa tudi mišljenje in čustvovanje, so torej odvisni od interakcije s celim nizom tehnološko bolj ali manj dovršenih naprav in strojev. Rečeno

¹ V slovenskem, sicer nasploh precej neposrečenem prevodu je delo izšlo pod naslovom *Fenomenologija zaznave*. Če se le da, pa ga je bolje brati v francoskem izvirniku (*Phénoménologie de la perception*, 1945) ali vsaj v angleškem prevodu. Že prevod naslova ni najbolj posrečen, saj se skozi dovršnost besede »zaznava« izgubi ena bistvenih potez Merleau-Pontyjeve misli – namreč procesnost, nedokončanost, nezaključnost percepcije. Ustreznejši prevod naslova bi bil »Fenomenologija zaznavanja«, če že ne »Fenomenologija percepcije«.

drugače, tehnika je dispozitiv, v katerega smo neizogibno vpeti in ki temeljno vpliva na posameznikovo življenje. Je okvir brez robov, struktura, iz katere se je nemogoče docela izviti ali upravljati z njo. Skoznjo se v antropocenu na novo in na drugačen način artikulirajo številna družbena in politična vprašanja, pa tudi umetniške prakse.

Mark Hansen piše o človekovi tehnogenezi – torej o koevoluciji človeka prek tehnike, pri kateri ključno vlogo igrajo novi mediji (prim. Hansen ix). Zanj je vsa resničnost dejansko mešana resničnost (*mixed reality*), pri čemer je telo vmesnik; poudarjena je njegova gibalna aktivnost. Prav zaradi vloge telesa kot vmesnika je v ospredju analognost izkustva (tu se Hansen naslanja na ameriškega filozofa in teoretika Briana Massumija), s tem pa ni več prave razlike v dojemstvu virtualne in »navadne«, »analogne« resničnosti: »Ker je izkustvo kot tako 'analogno procesirano', ne more biti nobene razlike med virtualno resničnostjo (v njenem ozkem, tehničnem pomenu) in preostalim izkustvom; še enkrat, vsa resničnost je mešana resničnost« (Hansen 6).

Paradigma mešane resničnosti, v kateri igra telo ključno vlogo, kot jo zagovarja in raziskuje Hansen, ni osamljeno razumevanje. Tudi nekateri drugi teoretiki so v zadnjih dvajsetih letih pospešeno raziskovali telesne vidike posameznikove izkušnje v mešani in povečani resničnosti, na primer proprioceptijske, taktilne, afektivne, družbene in politične (prim. Hansen; Munster; Strehovec). Anna Munster recimo meni, da bi morala biti digitalna kultura za razliko od kiberpankove »materializirana« (prim. Munster) in zato raziskuje vlogo telesa in afekta v razmerju do digitalnega.

V osemdesetih in devetdesetih letih 20. stoletja se je namreč še dozdevalo, da se bo kiberkulturna paradigma osredotočila zgolj na vprašanja uma, duha in s programsko opremo podprtega umetnega življenja ter tako ostala povsem v domeni kibernetičnega uma, medtem ko je bilo vprašanje telesnosti v njej zanemarjeno. Kiberprostor je bil v takšni konceptiji zamišljen kot platonističen, kibernetičen pa se je zdel izgubljen za ta svet: »Prestavljen v računalniški prostor, kibernetičen zapusti kletko telesa in vznikne v svetu digitalne senzacije« (Heim 64). To stališče je napajala

teorija informacije, ki je informacijo razumela kot netelečno (Shannonova in Weaverjeva teorija), okrepilo pa se je v debatah med člani zgodnjega kibernetičnega gibanja na Macy konferencah med letoma 1943 in 1954.

Najdemo ga lahko tudi v znanem kiberpankovskem romanu *Nevromant* (*Neuromancer*, 1984) Williama Gibsona, v katerem glavni junak Case na začetku romana pade v ječo svojega mesa, nato pa ga pošljejo na misijo in zato povzdignejo v svetove digitalnih halucinacij. V njem avtor kiberprostor označi za »neprostor [...] uma, gruče in ozvezdja podatkov« in za »skupno halucinacijo, ki jo vsak dan doživijo milijarde povsem legitimnih operaterjev, povsod na svetu« (Gibson 61).

Eden pomembnih mislecev tehnike, Martin Heidegger, je v spisu »Vprašanje po tehniki« (*Die Frage nach der Technik*, 1953) trdil, da »bistvo tehnike ni prav nič tehničnega« (Heidegger 10). Ne smemo je jemati kot človekov nevtralni pripomoček (takrat smo »najhuje izročeni tehniki«), niti kot zgolj sredstvo, ki le olajša vsakodnevno življenje. Premišljevanje o tehniki se namreč mora dogajati znova in znova; premišljevanje njenega bistva, ki je način razkrivanja resnice in je obenem tudi skrajna nevarnost, se mora dogajati tudi na območju umetnosti.² ■

Literatura

- Gibson, William. *Nevromant*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Hansen, Mark B. N. *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*. New York, London: Routledge, 2006.
- Heidegger, Martin. »Vprašanje po tehniki.« Martin Heidegger, *Preddavanja in sestavki*, prevedel Ivo Urbančič. Ljubljana: Slovenska matica, 2003. 10–46.
- Heim, Michael. »The Erotic Ontology of Cyberspace.« *Cyberspace: First Steps*. Ur. Michael Benedikt. Cambridge, MA, London, UK: MIT, 1991. 59–80.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija zaznave*. Prevedla Špela Žakelj. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Munster, Anna. *Materializing New Media*. Minneapolis: The University of Chicago Press, 2006.
- Strehovec, Janez. *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.
- Strehovec, Janez. *Text as Ride*. West Virginia University Press, 2016.

² Besedilo je nastalo v okvirih interdisciplinarnega raziskovalnega projekta Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti (J7-3158), ki ga financira ARIS.

Janez Strehovec

Novomedijska umetnost – uvod v njeno razumevanje

New Media Art – An Introduction to Its Understanding

Podobno kot so tradicionalni mediji od radia in fotografije do televizije in filma postali nova izrazna sredstva umetnosti, so tudi na področju novih medijev (splet, video igre, mobilni mediji, telekomunikacije) nastale nove umetniške oblike in zvrsti. Pri novomedijski umetnosti se srečujejo spremenjena umetnost in spremenjeni novi mediji, pri katerih gre za preobrazbo od prvotne namembnosti do umetniške funkcionalnosti. Praksa začetnika umetnosti videa Nama June Paika je tukaj paradigmatična. Kaj je s televizijo počel Nam June Paik? Dejansko ni šlo za televizijo kot medij in institucijo, ampak najprej za televizor, ki ga je povezal z drugimi televizorji, naredil skulpturo iz njih, napolnil osebni avtomobil z njimi ter začel spreminjati televizijsko sliko in programske vsebine. Skratka, televizor je umaknil iz dneвне sobe in središčnega mesta v njej ter ga začel vključevati v nove povezave, spreminjal pa je tudi tisto, kar poteka na njem, in sicer programe, recimo z modulacijo in fragmentiranjem televizijske slike. Tu naj omenimo Paikov projekt *TV Buddha*, 1974/2002, ki ga sestavlja vrsta kipov. Bude pred instalacijo iz televizijskih monitorjev. Gre za delo z močno konceptualno noto, takšna lastnost pa spremlja tudi vrsto novomedijskih projektov, pri katerih štejejo koncepti, potrebni za odmik od njihove vsakdanje funkcionalnosti. Tu naj spomnimo na bitcoin kot novejši finančni instrument (kripto valuto), ki uhaja tradicionalnim funkcijam materializiranega denarja, ki ga tiskajo nacionalne banke in ga lahko razumevamo tudi v smislu konceptualne finančne umetnine.

Novomedijske umetnine niso žanrsko čiste, ampak so pogosto hibridne entitete, v katere so vključeni droni, vodni in zračni moduli brez človeka in vesoljska plovila. Praviloma gre tudi za mednarodno, in ne nacionalno umetnost, pri kateri sodelujejo umetniki iz različnih držav. Novomedijska umetnost vključuje nove medije, pri katerih pa je sporna novost (podobno kot pri vseh neologizmih, ki vključujejo novo). Vsekakor gre za skovanko, ki se skuša približati postmedijskemu in postdigitalnemu stanju ter njunim vplivom na sodobne kulturne vsebine.

Novomedijska umetnost, oprta na nove, s spletom povezane medije, se povezuje z znanostmi in ima raziskovalni

značaj. Nanjo vpliva tudi umetna inteligenca, ki nastopa kot pomembno orodje te umetnosti, za katero je tudi bistveno, da se zaveda antropocenskih izzivov in skuša delovati prijazno do okolja. Novomedijska umetnost se umešča v svet, za katerega je pomembna tudi kritika antropocentrizma, ki jo prinaša aktualen nečloveški obrat (angl. *nonhuman turn*) z novimi akterji. Ob človeku vključuje tudi živali in rastline, prav tako pa je tukaj tudi pametni stroj, ki deluje z uporabo umetne inteligence. Na področju novomedijske umetnosti sodelujejo tudi slovenski avtorji in avtorice, med katerimi naj opozorimo na projekte Maje Smrekar, Robertine Šebjanič, Ide Hiršfenfelder, Špele Petrič, Narvike Bovcon, Sreča Dragana, Aleša Vaupotiča in Jaka Železnikarja.

Zgodovino novih medijev spremlja kontekst kompaktne kalifornijske ideologije, ki je izhajala iz povezave kalifornijske boeme zadnjih desetletij 20. stoletja s prelomnimi pametnimi tehnologijami (virtualna resničnost, svetovni splet) in neoliberalizmom. O kompaktnosti govorimo lahko prav zaradi trdne konglomeratske strukture, kjer tehniške novosti podpirata tako politika kot nova ekonomija. Ker so dela te umetnosti pogosto internetska ali vsaj naložena na internet, so praviloma le klik oddaljena od uporabnikove sedanjosti (delo za nomadskim kokpitom, kot avtor tega besedila označuje današnje delovno okolje tistih, ki delujejo na poindustrijskih področjih).

Če lahko govorimo o nevarnosti, ki spremlja nove medije in njihovo umetnost, potem je to fascinacija nad tehničnimi in medijskimi učinki, ki spremljajo tehnologije, ki so pri tej umetnosti na delu. Vera v moč umetne inteligence generira pravicato metafiziko, ki nekritično favorizira področja (tudi ustanove, podjetja), kjer ima umetna inteligenca pglavitno vlogo. Tu je nevarnost za umetniške projekte, ki se prepustijo fascinaciji nad umetno inteligenco na račun njihove družbenokritične vloge, ki bi pogosto zahtevala dekonstrukcijo omenjene metafizike.

Velik izziv za novomedijske projekte je omenjeni nečloveški obrat, torej usmeritev k rastlinam in živalim kot novim akterjem umetniških aplikacij in instalacij, kar nedvomno bogati gledalčevo (uporabnikovo) zaznavo in domišljijo. Takšne instalacije so pogosto nadzorovane z

umetno inteligenco (recimo *PL'AI Špele Petrič*), uporabnikov interes pa spodbuja tudi igra kot medij, v katerega stopajo vsebinske komponente takšnih projektov. Igra implicira lahkoten način, fleksibilnost in zamenljivost (vse bi bilo lahko drugače), kar demonstrira video Davida O'Reillyja *Everything* (2017), v katerem prevzema igralec vlogo nečloveškega avatarja, da bi pridobil širši pogled na svet, ki mu omogoča alternativno razmišljanje o svetu, naravi in življenju. Igralec tekoče prehaja med notranjim in zunanjim svetom, srečuje se z najbolj domišljijo izzivajočimi povezavami, ki mu omogočajo ugledati svet v novi perspektivi, vendar pri tem, in to je bistveno za to igro, ni obremenjen s cilji in rezultati. Nečloveški obrat nas usmerja k svetu brez nas, naseljenem z nečloveškimi akterji, kar je značilno za razstavi Inke Arns *The World Without Us: Narratives on the Age of Non-Human Actors*, (2017) in *We grow, grow and grow, we're gonna be alright and this is our show* (2023).

Sedanjost resničnosti lahko razumevamo s pomočjo konceptov o njej, ki jih prispevajo humanistične in družbene znanosti, prav tako pa tudi skozi izkušnje in doživetja današnjega posameznika, ki skuša obvladati vse modalnosti flanerstva, in sicer od hoje (vožnje) skozi vlemesto in po tematskih parkih do prehajanja (in deskanja) medijske pokrajine in tiste, ki jo vzpostavlja transhumanizem z nečloveškim obratom. Resničnosti pa se lahko približamo tudi skozi umetnost in literaturo, ki nista pasivni področji, ampak oblikujeta dela, projekte, aplikacije in modele, za katere je bistveno, da nas uvajajo v svet novih kulturnih in družbenih paradig. Ob delih, projektih in modelih smo zapisali aplikacije, ki so v današnjem času novih medijev poglavitne kulturne vsebine, ki pogosto nadomeščajo umetniško delo, razumljeno kot »tempeljsko delo« v Heideggerjevem smislu.

Nove paradigme in temeljni koncepti za razumevanje sedanjosti resničnosti in njihovi umetniški soodnosniki:

Trajnostni razvoj: za umetnost značilna trajnost, ki jo demonstrirajo dela, ki gradijo na avtopoezisu in samonanašanju ter so kritična do antropocentrizma in okoljskega onesnaževanja. Poudarek je na trajnostnem razvoju in recikliranju.

Umetna inteligenca: umetnostne in literarne aplikacije umetne inteligence, recimo Johnstonov *ReRites* kot literarno delo, nastalo s sodelovanjem človeka in nevronske mreže.

Virtualna resničnost in kiberprostor: literarni in filmski kiberpank, Gibsonov *Nevromant* in Leonardov *Kosec*.

Nečloveški obrat (vpeljava nečloveških akterjev v družbeno in kulturno življenje): instalacija in performans Maje Smrekar *K-9_Topology*.

Telo kot medij oblikovanja: Florentina Holzinger in njeno spreminjanje telesa skozi ples in performans.

Kognitivna družba: postobjektno in algoritemsko umetniško delo oblikovano kot kognitivna storitev (koncept Janeza Strehovca).

Hibridnost: projekti na presečišču medijev, disciplin in področij (čiste zvrsti in vsebine so danes redke).

Novi politični subjekti

Politika se danes dogaja tudi mimo parlamentarnih in neparlamentarnih strank, najdemo jo na področju novih družbenih gibanj in aktivizma. Ob dvojici The Yes Men posega v umetnostni kontekst aktivistično gibanje Just No Oil (2022). Novi politični subjekti usmerjajo v svet razširjenega koncepta političnega, ki je ne-samo-politično in s tem platforma, ki se odpira tako raziskovalnim in konceptualnim kot edukacijskim in okoljskim področjem in akcijam.

Pri tem je pomembno, da umetniški projekti ne sledijo aposteriorno spremembam na drugih področjih, ampak so pogosto pred njimi in so jim enakovredni. Duchampovi *ready-made*, konkretno *Fountain* (1917), so vpeljali konceptualno razumevanje kulturnih vsebin, ki prejemajo svojo pomembnost skozi krovne ustanove, prav tako pa prispevajo nekatera dela sodobne umetnosti in literature (recimo Gibsonov *Nevromant*) dognanja in opise, ki stopajo v strokovne in znanstvene članke s področja humanistike. Mislimo predvsem na Gibsonov opis kiberprostora:

Kiberprostor. Skupna halucinacija, ki jo vsak dan doživijo milijarde povsem legitimnih operaterjev, povsod na svetu, celo otroci, ki se učijo matematičnih pojmov ... Grafična predstavitev podatkov, abstrahiranih iz bank vseh računalnikov človeškega sistema. Nepredstavljiva kompleksnost. Svetlobni žarki, razporejeni v neprostoru uma, gruče in ozvezdja podatkov. Odmikajo se, kakor mestne luči ...¹

Videti je, da nove tehnologije, mediji in zamenjave paradigem prisilijo posameznika, da začne oblikovati drzne hipoteze, vleči vzporednice med po ustaljenih predstavah konfliktnimi kulturnimi pojavi in postavljati vprašanja, ki bodo odgovorjena šele v prihodnosti. Vsekakor je tu izziv nečloveški obrat, prav tako pa tudi okoljska vprašanja, ki postajajo vse bolj aktualna, kajti groženj onesnaževanja ni več mogoče prezreti.² ■

¹ "Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts ... A graphic representation of data abstracted from banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding..." (William Gibson, *Neuromancer*, New York: Berkley Publishing Group, 1989, 128. *Nevromant*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997, 61.)

² Besedilo je nastalo v okvirih interdisciplinarnega raziskovalnega projekta Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti (J7-3158), ki ga financira ARIS.

Aleš Vaupotič

Osebni podatki v zakonodaji in etiki novomedijske kulture

Personal Data in the Law and Ethics of New Media Culture

Digitalna in spletna novomedijska umetniška dela podobno kot ostale storitve t. i. novih informacijskih tehnologij zbirajo in nato uporabljajo podatke, ki so zelo pogosto povezani z uporabniki. Je to dovoljeno, za koga veljajo pravila, povezana z osebnimi podatki, na kaj je treba paziti? Vprašanja o zakonitosti in etičnosti obdelave podatkov povezujejo novomedijsko umetnost s splošnimi vprašanji informacijske etike in etike hitro razvijajočega se področja, ki ga imenujemo umetna inteligenca.¹

Splošna uredba o varstvu podatkov (GDPR)

Splošna uredba o varstvu podatkov (General Data Protection Regulation, GDPR)² se v Evropski uniji uporablja od 25. maja 2018. Njen namen je varstvo posameznikov pri obdelavi osebnih podatkov. Temelji mdr. na Evropski konvenciji o varstvu človekovih pravic, ki pravi: »Vsakdo ima pravico do spoštovanja njegovega zasebnega in družinskega življenja, doma in dopisovanja« (prim. 8. člen). Gre za problematiko, ki postaja vedno bolj pomembna v čedalje bolj digitalizirani družbi, pa vendar o njej morda ne razmišljamo dovolj.

Kdaj je podatek osebni podatek?

Osebni podatki so povezani s posameznico, ko jo je mogoče prek njih določiti. Primeri so:

ime, identifikacijska številka, podatki o lokaciji, spletni identifikator, ali z navedbo enega ali več dejavnikov, ki so značilni za fizično, fiziološko, genetsko, duševno, gospodarsko, kulturno ali družbeno identiteto tega posameznika. (1. alineja 4. člena GDPR)

¹ Besedilo je nastalo v okvirih interdisciplinarnega raziskovalnega projekta *Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti* (J7-3158), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije. Je kratek orientacijski pregled in se ga ne sme tolmačiti kot pravni nasvet za npr. delovanje družtev.

² Zgoščena predstavitev na <https://gdpr.eu>. GDPR se uporablja neposredno, Zakon o varstvu osebnih podatkov (ZVOP-2) v Sloveniji dodatno ureja nekatera vsebinska in postopkovna vprašanja, ne sme pa spreminjati odločb temeljne evropske uredbe. (Vse povezave v članku so delovale 24. 12. 2024.)

Torej, imena oseb so vedno osebni podatki, prav tako standardne identifikacijske številke, kot je EMŠO, telefonske številke, uporabniška imena na družabnih omrežjih, (elektronski) naslovi, tudi službena e-pošta.³ Podatki o podjetjih z eno zaposleno so lahko osebni podatki, če omogočajo določitev fizične osebe.⁴ Fotografija osebe – oz. katerikoli biometričen podatek – je osebni podatek, ker, oz. če, omogoča identifikacijo.⁵ Spletni piškotki, ki jih strežnik shrani v računalnike uporabnikov, da bi jih prepoznal prek več spletnih strani ali ob ponovnem obisku spletišča, so lahko osebni podatki.⁶ Kombinacije podatkov, torej podatki v povezavi s sicer dostopnimi podatki, lahko omogočijo identifikacije in tako postanejo osebni podatki. V primeru psevdonimiziranih⁷ osebnih podatkov je potrebno upoštevati, kako zahteven, dolgotrajen ali kakorkoli dosegljiv je postopek, da se ugotovi konkretna oseba za psevdonimom – anonimizirani podatki niso osebni podatki. Odločilno je torej vprašanje, ali je mogoče določiti, za katero fizično osebo gre, ob upoštevanju dosegljivih finančnih in tehničnih sredstev v trenutku obdelave ter drugih omejitev.

Veljavnost GDPR, odgovornost in načela

Uredba velja za podatke oseb, ki so v Evropski uniji, ne samo podatke državljanov članic, in ne glede na to ali je sedež upravljavca ali obdelovalca v Evropski uniji (ter seveda za vse organizacije s sedežem v Uniji). Gre npr. za osebne podatke strank ali obiskovalcev spletišč. Luciano Floridi v *Etiki umetne inteligence* (*Ethics of Artificial Intelligence*, 2023) zapiše, da je posebna odlika GDPR njen pristop, ko izkorišča »povezavo« osebne identitete in osebnih informacij, da bi obšla »ločitev« prava in ozemeljskosti. To

³ V obliki ime.priimek@podjetje.si, ne pa tudi neosebna oblika info@podjetje.si.

⁴ https://commission.europa.eu/law/law-topic/data-protection/rules-business-and-organisations/application-regulation/do-data-protection-rules-apply-data-about-company_en

⁵ <https://www.ip-rs.si/mnenja-gdpr/6048a64130f43>

⁶ Prim. 225. člen Zakona o elektronskih komunikacijah (ZEKom-2) in <https://gdpr.eu/cookies>. Še bolj zapleteno je vprašanje IP naslova, številke, ki identifikira uporabničin računalnik, ko npr. dostopa do spletne strani na strežniku s spletiščem. Za ponudnika dostopa do interneta, ki npr. izstavlja mesečne račune, je IP naslov uporabnice zaradi dodatnih podatkov očitno osebni podatek, vprašanje pa je bolj odprto, ko gre za ustvarjalce spletnih strani, ki imajo dostop samo do IP številke, ki je sestavni del delovanja spletnih HTTP strežnikov, prim. Lundevall-Unger in Tranvik.

⁷ Psevdonimizirane podatke »je mogoče z uporabo dodatnih informacij pripisati posamezniku« (Uvodna izjava št. 26 in 5. alineja 4. člena GDPR).

naredi, s tem da utemelji varstvo osebnih podatkov v prvem (na koga so »pritrjeni«, kar je zdaj odločilno) in ne v drugem (kje se obdelujejo, kar ni več pomembno). (8)

S takim pristopom se upošteva globalno dosegljivost storitev in komunikacij prek interneta, kar predstavlja načelno težavo za pravo, ki je povezano z nacionalnimi zakonodajami.

V primeru, da ima upravljavec osebnih podatkov sedež zunaj Evropske unije, je odločilna povezanost obdelave z nujenjem blaga ali storitev posameznikom v Uniji, »ne glede na to, ali so povezane s plačilom.« Sama dostopnost spletišča iz teritorija Unije še ni dovolj, vendar pa

se lahko z dejavniki, kot so uporaba jezika ali valute, ki se na splošno uporablja v eni ali več državah članicah, z možnostjo naročanja blaga in storitev v tem drugem jeziku, ali navedba strank ali uporabnikov, ki so v Uniji, jasno pokaže, da želi upravljavec nuditi blago ali storitve posameznikom, na katere se nanašajo osebni podatki, v Uniji. (Uvodna izjava št. 23 GDPR)

Prav tako se Uredba uporablja za organizacije zunaj Unije, »kadar je obdelava povezana s spremljanjem vedenja takih posameznikov, na katere se nanašajo osebni podatki, kolikor njihovo vedenje poteka v Uniji« (Uvodna izjava št. 24, prim. tudi 2. odst. 3. člena GDPR).

Strežniki, partnerji in pravne osebe v tujini potemtakem ne omogočajo, da bi se obšlo evropska pravila glede osebnih podatkov. Gre za pomembno vprašanje, ki se bo z rabo različnih oblik generativne umetne inteligence še zaostrovalo.⁸ Luciano Floridi opozarja na dvojnost dilem raziskovalne etike in potrošniške etike.

Npr. podjetje bi lahko izvozilo svoje raziskave in potem zasnovalo, razvilo in naučilo algoritme (npr. za prepoznavanje obrazov) na lokalnih osebnih podatkih v državi zunaj EU, z drugačnim, šibkejšim, neizvajanim etičnim in pravnim okvirjem za varstvo osebnih podatkov. V skladu z GDPR bi bilo to neetično in nelegalno v EU. Vendar pa bi se algoritmi, ko bi bili naučeni, nato lahko uvozili v EU in uporabili brez sankcij, ali da bi to sploh bilo dojetje kot sporno. [Potrošnja neetično pridobljenih dobrin je v primerjavi z raziskovalno etiko še] bolj nejasna, manj očitno problematična in jo je zato bolj težko nadzorovati in omejiti. (*Etika umetne inteligence* 73)⁹

⁸ Za pomen izraza umetna inteligenca, ki se ne nanaša na t.i. splošno umetno inteligenco, potencialne zares pametne stroje, ampak na računalniške postopke, ki se danes dejansko uporabljajo, prim. *Opredelitev umetne inteligence: glavne zmogljivosti in znanstvene discipline* Strokovne skupine na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji.

⁹ Prim. Floridi, *Ethics of Artificial Intelligence* pogl. 5.5 *Ethics Dumping*, 5.2 *Ethics Shopping* in 5.3 *Ethics Bluewashing*.

Upravljavec je fizična ali pravna oseba (npr. zastopnica podjetja ali društva, samostojna podjetnica ali ustvarjalka), ki določa namene in sredstva obdelave. »Upravljavec je odgovoren za skladnost [obdelave osebnih podatkov ...] in je to skladnost tudi zmožen dokazati (»odgovornost«)« (2. odst. 5. člena GDPR). Obdelovalec dejansko obdeluje podatke, lahko je to upravljavec ali pa drug izvajalec v imenu upravljavca.¹⁰ Obdelava podatkov vključuje pravzaprav, karkoli se dela z njimi, avtomatično ali ne: »zbiranje, beleženje, urejanje, strukturiranje, shranjevanje, prilagajanje ali spreminjanje, priključ, vpogled, uporaba, razkritje s posredovanjem, razširjanje ali drugačno omogočanje dostopa, prilagajanje ali kombiniranje, omejevanje, izbris ali uničenje« (2. alineja 4. člena GDPR). GDPR ne velja za »fizične osebe med potekom popolnoma osebne ali domače dejavnosti,« kar pomeni, da **tudi fizična oseba lahko postane upravljavka osebnih podatkov**, če posreduje tuje osebne podatke, in je lahko za napake pri tem početju tudi kaznovana.¹¹

Namen GDPR, kot je razvidno iz celotnega naslova uredbe, je poleg varstva tudi prosti pretok osebnih podatkov. Kaj je torej dovoljeno in pod kakšnimi pogoji? Npr. v primeru fizičnih oseb, umetnic, samozaposlenih ali društev. Slediti je treba sedmim načelom (5. člen GDPR):

1. »Zakonitost, pravičnost in preglednost.« Potrebno je npr. objaviti **obvestilo o obdelavi osebnih podatkov, ki je primerno in razumljivo za ciljno skupino uporabnikov**, in si prizadevati za uresničevanje pravic posameznikov, na katere se nanašajo osebni podatki.¹²
2. »Omejitev namena,« posamezniki je treba **predstaviti** jasno določene in zakonite **namene**, ki nato določajo meje dovoljenega zbiranja in obdelovanja osebnih podatkov.
3. Obdeluje se »**najmanjši obseg** podatkov« v skladu z namenom.
4. »Točnost,« podatki se morajo **posodabljeni**, netočne podatke je treba brez odlašanja **brisati**.
5. »Omejitev shranjevanja,« podatki se hranijo le toliko časa, kolikor je nujno v skladu z namenom obdelave.¹³
6. »Celovitost in zaupnost,« to načelo pomeni, da je nujno zagotoviti varnost, npr. s šifriranjem.
7. »Odgovornost« (predvsem upravljavca, glej zgoraj.)

¹⁰ Npr.: »Arnes nudi storitve [obdelave osebnih podatkov] članicam omrežja ARNES, preko njih pa njihovim končnim uporabnikom (zaposlenim, študentom ipd.). Poleg tega lahko Arnes v dogovoru z ustreznimi resornimi ministrstvi nudi storitve tudi nekaterim posebnim kategorijam posameznikov (samostojni raziskovalci in kulturni delavci, invalidi). / Članice omrežja Arnes [...] same upravljajo e-identitete svojih uporabnikov in pri tem obdelujejo njihove osebne podatke. Z izdajanjem teh identitet (AAI-računov) članica omogoča svojim uporabnikom uporabo Arnesovih storitev.« <https://www.arnes.si/zavod-arnes/katalog-informacij/varovanje-zasebnosti-uporabnikov-storitev-omrežja-arnes/>.

¹¹ Npr. avstrijski nadzorni organ je kaznoval fizično osebo na podlagi GDPR, [https://gdprhub.eu/index.php?title=DSB_\(Austria\)_-_2021-0.518.795](https://gdprhub.eu/index.php?title=DSB_(Austria)_-_2021-0.518.795).

¹² Npr. <https://www.ip-rs.si/o-pooblaščenca/informacije-javnega-značaja/informacije-o-obdelavi-osebnih-podatkov>.

¹³ »[O]sebni podatki se lahko shranjujejo za daljše obdobje, če bodo obdelani zgolj za namene arhiviranja v javnem interesu, za znanstveno- ali zgodovinskoraziskovalne namene ali statistične namene v skladu s členom 89(1), pri čemer je treba izvajati ustrezne tehnične in organizacijske ukrepe iz te uredbe, da se zaščitijo pravice in svoboščine posameznika, na katerega se nanašajo osebni podatki.« V 89. členu sta omenjeni psevdonimizacija in obdelava podatkov, ki prepreči identifikacije posameznikov.

Poleg preglednosti glede namenov zbiranja, tj. samih zbranih in obdelanih podatkov, ter omejitve pri obsegu obdelave, zagotavljanja točnosti, je pomembna tudi skrb za varnost osebnih podatkov. Uredba sledi načelu »vgrajenega in privzetega varstva podatkov« (Uvodna izjava št. 78, GDPR), ki zagotavlja po eni strani tehnične postopke za varnost, kot je dvodejavniška avtentikacija dostopov do osebnih podatkov. Če pride do vdora ali kraje ipd. (nešifriranih oz. uporabnih) podatkov, tudi strojne opreme, je treba takoj oz. najkasneje v 72 urah obvestiti posameznike (in nadzorni organ, pri nas Informacijskega pooblaščenca Republike Slovenije). Organizacijski vidik zagotavljanja varnosti pomeni mdr. določitev odgovornih oseb v organizaciji in omejitev dostopa do osebnih podatkov.

Organizacija mora imenovati pooblaščenca osebo za varstvo podatkov, če je javna ustanova ali če s svojo dejavnostjo redno in obsežno spremlja posameznike (zavarovalnice in npr. spletne trgovine, ki izdelujejo profile kupcev) ali če obdeluje občutljive podatke, t.i. posebne vrste podatkov (npr. politično mnenje, etnično poreklo).¹⁴ Obveznosti dokumentiranja dejavnosti obdelav osebnih podatkov se razlikujejo glede na velikost organizacije: če je zaposlenih več kot 250, je treba evidentirati vse dejavnosti obdelav, sicer pa le dejavnosti, ki niso občasne ali ki predstavljajo tveganje za pravice in svoboščine posameznikov, na katere se nanašajo podatki, ali ki vključujejo posebne vrste osebnih podatkov oz. podatke v zvezi s kazenskimi obsodbami in prekrški.¹⁵ Evidenca dejavnosti obdelave vsebuje vsaj naslednje informacije:

1. kontaktne podatke upravljavca (in obdelovalca, če to ni upravljavec);
2. namene in vrsto obdelave;
3. opis kategorij posameznikov, na katere se nanašajo osebni podatki, in vrst osebnih podatkov;
4. kategorije uporabnikov, ki so jim bili ali jim bodo razkriti osebni podatki, ali informacije o prenosih osebnih podatkov v tretjo državo ali mednarodno organizacijo;
5. predvidene roke za izbris podatkov;
6. splošni opis tehničnih in organizacijskih varnostnih ukrepov.¹⁶

¹⁴ »Prepovedani sta obdelava osebnih podatkov, ki razkrivajo rasno ali etnično poreklo, politično mnenje, versko ali filozofsko prepričanje ali članstvo v sindikatu, in obdelava genetskih podatkov, biometričnih podatkov za namene edinstvene identifikacije posameznika, podatkov v zvezi z zdravjem ali podatkov v zvezi s posameznikovim spolnim življenjem ali spolno usmerjenostjo.« Razen pod posebnimi pogoji (prim. 9. člen GDPR). O pooblaščenem osebi govori 37. člen GDPR.

¹⁵ Besedilo Working party 29 position paper on the derogations from the obligation to maintain records of processing activities pursuant to Article 30(5) GDPR obravnava izjeme od zahtev po dokumentiranju dejavnosti obdelav, <https://ec.europa.eu/newsroom/article29/items/624045>.

¹⁶ V določenih primerih so obvezne t. i. ocene učinkov v zvezi z varstvom osebnih podatkov, v primeru če obstaja velika verjetnost tveganja za pravice in svoboščine (oblikovanje profilov oseb, obsežno sistematično spremljanje javnega območja ipd.), prim. Ocene učinkov na varstvo podatkov: Smernice Informacijskega pooblaščenca (2019), https://www.ip-rs.si/prirocnik-smernice/Smernice_o_ocenah_ucinka.pdf. Prim. tudi <https://www.ip-rs.si/zakonodaja/reforma-evropskega-zakonodajnega-okvira-za-varstvo-osebnih-podatkov/ključna-področja-uredbe-evidenca-dejavnosti-obdelave>.

Kdaj je obdelava osebnih podatkov dovoljena?

Obdelava osebnih podatkov je zakonita, upoštevajoč enega od šestih pogojev (6. člen GDPR):

- a. privolitev,
- b. če je potrebno za pripravo in izvajanje pogodbe,
- c. zakonska obveznost, ki velja za upravljavca,
- d. reševanje življenj,
- e. »opravljanje naloge v javnem interesu ali pri izvajanju javne oblasti, dodeljene upravljavcu,« (npr. privatno komunalno podjetje);
- f. zakoniti interes.

Večina razlogov je razumljivih. Zadnji, zakoniti interes, je s pravnega vidika zahteven – je sicer fleksibilen, vendar nad takimi interesi upravljavca prevladajo interesi ali temeljne pravice in svoboščine posameznice, še posebej če gre za osebne podatke otrok. Opraviti je treba pravno presojo zakonitega interesa in to dokumentacijo hraniti. Izbira te podlage pomeni sprejetje dodatne odgovornosti za varovanje interesov in pravic posameznikov. Ko se določi podlaga za obdelavo osebnih podatkov, je treba odločitev dokumentirati in v skladu z načelom preglednosti obvestiti posameznico o delu z njenimi osebnimi podatki.¹⁷

Privolitev posameznice, da se njeni osebni podatki obdelujejo, vključuje ločeno jasno prošnjo za vsak namen posebej, privolitev je treba dokumentirati, omogočiti je treba preklic privolitve (podlage za obdelavo npr. ni mogoče naknadno spremeniti), pred 13. letom starosti se zahteva tudi dovoljenje staršev (v Sloveniji pred 15. letom, prim. 8. člen Zakona o varstvu osebnih podatkov, ZVOP-2).

Vprašanje privolitve je vsebinsko povezano z zaupanjem na področju digitalne obdelave podatkov in npr. umetne inteligence, kjer je poleg različnih kršitev in nezakonitih ter neetičnih ravnanj poseben problem razločljivost delovanja uporabljenih algoritmov in njihovih rezultatov (prim. Etične smernice za zaupanja vredno umetno inteligenco Strokovne skupine na visoki ravni za umetno inteligenco). V zvezi s privolitvijo je mogoče omeniti problematični pojav širitve prvotnega pomena (*function creep*), ki pomeni obliko zavajanja (Koops; Floridi, *Etika umetne inteligence* pogl. 5.3 Ethics Bluewashing), ali pa pritiske in pogojevanja, ki onemogočijo prostovoljno izbiro, ali uporabo po nepotrebnem zapletenega oz. za skupino naslovnikov prezahtevnega jezika. Molk ali vnaprej izpolnjeni obrazci ter taktika utrujanja (*click fatigue*, Hornuf in Mangold) niso oblike veljavne privolitve. Obstajata veljavna in izrecna privolitev, ki je potrebna za obdelavo že omenjenih t. i. posebnih vrst, torej občutljivih podatkov, ob prenosu podatkov v tretje države ali mednarodne organizacije, pri čemer niso sprejeti ustrezni zaščitni ukrepi (49. člen GDPR), in ko odločanje o posameznici temelji izključno na avtomatizirani obdelavi,

¹⁷ Prim. https://ec.europa.eu/justice/article-29/documentation/opinion-recommendation/files/2014/wp217_en.pdf.

vklučno z oblikovanjem profilov. Izrecna privolitev naj bi bila pisna, lahko je elektronska, svetuje se dvostopenjsko preverjanje privolitve (npr. prek potrditvenega SMS). Preklic privolitve mora biti enako enostaven kot sama privolitev, o načinu preklica mora biti posameznica obveščena pred privolitvijo.

GDPR obravnava uresničevanje pravic posameznice, na katero se nanašajo osebni podatki, in to obsega seznanitev tako glede samih podatkov in načinov obdelave kot tudi glede pravic posameznice v skladu z načelom preglednosti: dostop do osebnih podatkov posameznice, ki jih obdeluje upravljavec, popravek, izbris (pravica do pozabe), omejevanje obdelave, prenosljivost (npr. posredovanje digitaliziranih podatkov v strojno berljivi datoteki na uporabniško zahtevo), pravica do ugovora (ob avtomatizirani obdelavi in ustvarjanju profilov). Upravljavec mora zagotoviti izvajanje teh pravic najkasneje v roku enega meseca od zahteve in načeloma brezplačno (3. odst. 12. člena GDPR).

Pravo, etika in digitalizacija medijev

Akti Evropske unije o umetni inteligenci, digitalnih storitvah in digitalnih trgih

Evropski parlament je 13. marca 2024 podprl Akt o umetni inteligenci. Gre seveda za področje, ki se zelo hitro razvija in je težko obvladljivo. Pristop temelji na določitvi stopnje tveganja pri končni uporabi umetne inteligence; če je stopnja visoka, bo omejitev več, če je stopnja nizka, bo regulacije manj ali je ne bo. Akt o umetni inteligenci uvaža štiri kategorije glede na stopnjo tveganja:

1. nesprejemljiva stopnja tveganja – takšna raba algoritmov umetne inteligence je prepovedana (rangiranje posameznikov v družbi, govoreče igrače, ki napeljujejo na nevarno obnašanje ipd.).
2. Visoko stopnjo tveganja pomeni npr. raba umetne inteligence v sodbah sodišč (prim. Angwin *et al.*) – tovrstni sistemi bodo registrirani pri Evropski uniji, potreben bo certifikat, ob bistveni spremembi delovanja umetne inteligence se preverjanje in postopek dodelitve certifikata ponovi.
3. Stopnja omejenega tveganja se osredotoča na vprašanje preglednosti delovanja, npr. če se uporabnica na spletu pogovarja s sistemom umetne inteligence, je treba to predhodno izrecno povedati.
4. Akt dovoli uporabo umetne inteligence, kadar predstavlja minimalno tveganje, primer poleg iger so tudi filtri za neželeno spletno pošto.¹⁸

Pristop se torej podobno kot v zvezi z osebnimi podatki osredotoča na učinke in uvaža zvežila, izhajajoč iz ocene vplivov računalniških oz. hibridnih sistemov (to so storitve,

kjer v obdelavi sodelujejo tudi ljudje). Kot ni mogoče živeti brez obdelave osebnih podatkov, tako tudi ostalih (digitalnih) podatkov ne bo mogoče kratko malo ubraniti pred – sicer trenutno v splošni javnosti zelo slabo razumljeno – umetno inteligenco. Omenjeni akt se povezuje z Aktom o digitalnih storitvah, ki sledi načelu, kar je nezakonito v realnem svetu, je nezakonito tudi na spletu (lažne novice, reklame namenjene otrokom ... dotika se v prvi vrsti družbenih medijev, platform in spletnih trgov, pri nas npr. Bolhe), uporablja se od 17. februarja 2024.¹⁹

Akt o digitalnih trgih pa ščiti podjetja pred zlorabo monopolov globalnih platform. Uporablja se

le za velika globalna podjetja. Ta so v uredbi v skladu z objektivnimi merili opredeljena kot vratarji (ang. gatekeepers). Gre za podjetja, ki nadzorujejo vsaj eno jedrno platformno storitev, kot so iskalnik, družbeno omrežje, storitve za pošiljanje sporočil, operacijski sistem ali spletna trgovina, ter imajo veliko uporabnikov v več državah Unije. Vratarji bodo morali ostalim podjetjem omogočati interoperabilnost s svojimi storitvami, dostop do podatkov [...] ²⁰

Trenutni seznam vratarjev vključuje podjetja Alphabet, Amazon, Apple, ByteDance, Meta, Microsoft, ki morajo od 7. marca 2024 dalje v celoti ustrezati zahtevam. Evropska unija je že 25. marca sporočila, da je v zvezi z morebitnim kršenjem Akta o digitalnih trgih uvedla preiskavo Mete, Appli in Alphabet (ki ima v lasti Google).²¹

Mehka etika kot podpora za prakso znotraj meja zakonitega ravnanja

Poseben problem – poleg nesorazmerja moči – predstavlja na področju digitalne komunikacije preglednost delovanja algoritmov, ki so s strojno obdelavo podatkov na še pred kratkim neslučen način olajšali prenosljivost in zbiranje podatkov. (Gre tudi za tehničen problem, ki pa v tem besedilu ne bo obravnavan.) Zakonodaja v tem kontekstu pravzaprav pričakovano zamuja, kar pa seveda ni opravičilo. Nove oblike obdelave podatkov praviloma vključujejo možnost obdelave osebnih podatkov – npr. z merjenjem fizičnega videza in obnašanja posameznikov je osebo kaj hitro mogoče določiti. Kako se v takem okolju obnašati, kdaj smo v mejah zakona, kdaj delujemo etično? Luciano Floridi ob obravnavi izzivov in priložnosti umetne inteligence pregleda in komentira rešitev, ki jo predstavlja GDPR, ki deluje

¹⁹ Prim. <https://www.consilium.europa.eu/sl/press/press-releases/2021/11/25/what-is-illegal-offline-should-be-illegal-online-council-agrees-on-position-on-the-digital-services-act> in <https://www.gov.si/novice/2024-02-19-zakljucena-prva-obravnavna-predloga-zakona-o-izvajanju-uredbe-eu-o-enotnem-trgu-digitalnih-storitev>.

²⁰ Prim. <https://www.gov.si/novice/2022-11-04-v-veljavo-stopil-akt-o-digitalnih-trgih>.

²¹ Prim. <https://www.bbc.com/news/technology-68655093> in podrobneje https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_24_1689.

¹⁸ <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/regulatory-framework-ai>

v mešani resničnosti digitalnega in analognega, s spletom povezanega in nepovezanega.

Floridi si pri razumevanju primera uredbe s področja varstva podatkov pomaga z ločevanjem med mehko in trdo etiko (*Etika umetne inteligence* 6. pogl.). Delitev je privzeta iz prava, ki razlikuje trdo in mehko pravo, slednjega predstavljajo resolucije in priporočila, ki niso zavezujoča (Shaffer in Pollack). Trda etika obstaja pred zakonodajo in jo nato tudi sooblikuje, Floridi jo poveže z načelom Rose Parks, ki se je v svoji akciji državljanske nepokorščine odločila za neupoštevanje neetičnega zakona, ki je takrat zahteval, da Afriške Američanke ali Američani odstopijo sedež na avtobusu belcem, celo v delu namenjenem nebelim potnikom. V primeru trde etike ne pomeni, da, če bi s pravnega vidika oseba nekaj morala narediti, to sme narediti tudi z vidika etike. Upor kot aktivna trda etika vodi – vsaj v nekaterih primerih – v spremembo zakonodaje. Nasprotno t.i. mehka etika nastopi po spoštovanju zakonov, tukaj velja načelo: če je nekaj predpisano z zakonom, je to tudi etično dovoljeno.

V skladu s Kantom etične zahteve privzemajo, da je takšno delovanje tudi izvedljivo, ni etično zahtevati nemočnega. Skozi čas se obseg izvedljivega zaradi tehničnih inovacij širi. Mehka etika je torej omejena s tem, kar je moralno dobro (v Evropski uniji so to najmanj vsaj človekove pravice) in kar je zakonito, onkraj tega je protizakonito, kjer lahko nastopi trda etika. Mehka etika je neuporabna v nemoralnih družbah, Floridi omeni neupoštevanje človekovih pravic na Kitajskem, dodaja pa, da so tudi v Evropski uniji potrebni posegi trde etike, npr. v primeru irskega referendumu o splavu iz leta 2018, ki je prinesel ustavni amandma.

Znotraj EU se lahko upravičeno uporablja mehka etika za pomoč agentom (vključno s posamezniki, skupinami, podjetji, vladami, organizacijami), da z moralnega vidika bolj in bolje izkoristijo priložnosti, ki jih ponujajo digitalne inovacije. Kajti tudi za EU velja, zakonodaja je potrebna, vendar nezadostna. (84)

Primer mehke etike je samoregulacija. Seveda je mogoče delovati nezakonito in neetično, prav tako strah pred tehnologijo pogosto vodi v potiskanje glave v pesek z negativnimi posledicami ... kar pa je na tem mestu pomembnejše, je to, da je tudi prostor za zakonito delovanje pravzaprav širok, nabor možnih izbir je velik in razumevanje posledic, npr. posledic računalniške obdelave podatkov, ni enoznačno in preprosto. Že sama določitev, kaj je osebni podatek, je prepuščena odločitvi upravljavca, ki sledi prej očitanim načelom iz GDPR in drugim etičnim premislekom. Priložnost, ki jo omenja Floridi, ni primer zaslepljene vere v tehnološke inovacije, ampak, kot zapiše, upošteva, da trenutno glavni izziv ni več inovacija, izumljanje novega, temveč upravljanje z digitalnimi in ostalimi informacijskimi viri, gre za enega

od treh normativnih pristopov, ki dopolnjuje etiko in pravo. Dobro upravljanje namreč samo po sebi ni nujno vezano na dvojnosti moralnega in nemoralnega ali zakonitega in nezakonitega (79).

Floridi mehko etiko razume kot etično ogrodje, ki pomaga pri razumevanju etičnih dilem, ki se pojavljajo. Za razumevanje njene vloge je treba upoštevati pet komponent, ki se povezujejo po dveh načelih, načelu generiranja in načelu interpretiranja (pogl. 6.5). Trda etika je podlaga za nastanek zakonodaje, predvsem devetindevetdesetih členov GDPR, pa tudi za sto triinsedemdesetih Uvodnih izjav. Zakon nato generira etične, pravne in družbene implikacije in priložnosti, tako tisto, kar neposredno sledi članom, kot tudi vprašanja, ki se deloma ali v celoti razkrijejo ob tej uredbi (upoštevati je treba, da priložnosti niso nujno pozitivne z vidika družbene dobrodejnosti). Povezave od mehke etike do Uvodnih izjav in naprej do členov potekajo prek odnosov interpretiranja: Uvodne izjave pojasnjujejo razloge in določbe zakonov in same po sebi niso zavezujoče, hkrati pa so neposredno orodje za pojasnjevanje členov. Mehka etika prispeva k interpretiranju Uvodnih izjav in s tem samih členov. Kot že rečeno, skladna mora biti s trdo etiko, ki generira zakonodajo. Prispeva tudi k naboru načinov, kako se je mogoče konstruktivno spopasti z izzivi etičnih in družbenih implikacij zakonodaje na področju digitalne kulture.

Na tem mestu ni mogoče podrobneje razviti konkretnih etičnih načel, ki omogočajo orientacijo na področju današnje poplave podatkov in izzivov njihovih obdelav. Omenimo, da Floridi ob primerjavi bioetike z etiko umetne inteligence dodaja štirim bioetičnim principom – dobrodejnost, preprečevanje škode, spoštovanje človekove avtonomije, pravičnost – še dodatnega petega, razločljivost, ki pomeni nov, še ne razrešen izziv, saj so izhodni podatki algoritmov včasih nerazločljivi, to pa se pojavlja kot problem tudi v zvezi s pomembnimi družbenimi dilemami, npr. avtomatičnega določanja (64).²² Aktivno upoštevanje in razvijanje digitalne etike ponuja dve prednosti. Ponuja podporo za strateško odločanje o priložnostih – previdnost mora biti uravnotežena z dolžnostjo, da se ne izognemo temu, kar bi bilo treba narediti (tj. uporabiti zbrane podatkovne zbirke in, v primeru umetne inteligence, zaloge t.i. »pametne aktivnosti« nečloveških in hibridnih agentov). Po drugi strani je mehka etika rešitev za upravljanje s tveganji – etični premislek na začetku načrtovanja projektov pomeni prednosti kasneje, oz. preprečevanje napačnih potez. S tega vidika sta seveda smiselna – še posebej v tem trenutku, ko se sistemi obdelave podatkov in njihove uporabe v algoritmičnih pametnih umetnih agentov oblikujejo za bližnjo in bolj oddaljeno prihodnost – principa iz Uvodne izjave št. 78 GDPR o privzetem in vgrajenem varstvu podatkov.

²² Prim. tudi že omenjene *Etične smernice za zaupanja vredno umetno inteligenco* Strokovne skupine na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji.

Varovanje osebnih podatkov mora biti izhodišče pri zasnovi in ne naknadni dodatek k novim informacijskim sistemom.

Zakaj je treba varovati osebne podatke? Etika informacijskih organizmov

Na videz neobičajno vprašanje je vendarle razumljivo in legitimno, saj načrtovanje mehanizmov za varovanje osebnih podatkov ob tako rekoč vseh obdelavah podatkov predstavlja veliko obremenitev za delo na številnih področjih. Zakaj je težava, če nekdo shrani podatke o meni? Saj nič ne izgubim? Ali če nekaj vendarle izgubim, kakšen je pravzaprav negativni učinek name?

Gre za kompleksno problematiko, ki se ji Luciano Floridi izčrpno posveti, na tem mestu pa je mogoče le nakazati smer razmišljanja.²³ Predpostavimo torej, da osebni podatki niso oblika lastnine – zdi se nam, da spričo digitalne reproduktivnosti podatkov pravzaprav ne izgubim nič otipljivega, nasprotno kot npr. pri kraji avtomobila. Floridi predlaga, da je ljudi mogoče razumeti kot skupke informacij, kot informacijske organizme. S tega vidika je prilaščanje podatkov iz celote, ki je posamezničina osebnost, odvzem dela te danosti in poseg v integriteto posameznice. Vendar, kaj konkretno oseba izgubi, ko so shranjeni in obdelani kot kopija? Težava je, da je oseba hkrati navzoča npr. v javnem prostoru, obenem pa prek nadzornih kamer tudi v prostoru, ki ga opazuje in nadzoruje nekdo drug. V tem drugem prostoru je oseba brez možnosti delovanja, saj nadzorovalka sama ne vstopa v opazovani oddaljeni prostor – nadzorovana oseba je, na metaforičen način, ugrabljen. Floridi pravi:

zasebnost postane obramba osebne identitete in edinstvenosti. Nekonsistentnost med zasebnimi in javnimi prostori se [če je oseba razumljena kot informacijska celota] ne pojavlja več: opazovana želi ohraniti svojo celovitost kot informacijska entiteta, tudi ko je na povsem javnem mestu. Navsezadnje je ugrabitev kaznivo dejanje ne glede na to, kje je storjeno, v javnosti ali ne. Kar nekdo kupi, obleče ali počne v javnosti, spada v sfero, ki ni nikogaršnja posebna last, vendar spremljanje in beleženje tega odvzame tej javni sferi del informacij, ki sestavljajo opazovano [osebo ...], in jo naredi del prostora, ki pripada in ga nadzoruje le opazovalka, do katerega opazovana sama nima drugega dostopa, in to na način, ki je za opazovano lahko popolnoma nevoden (opazovana se pogosto ne zaveda, da je del njenih informacij ugrabljen). (Floridi, *Etika informacije* 50)

Drugačen primer, pasivna in neprostovoljna navzočnost v tujem informacijskem prostoru in hkrati izpostavljenost

toku informacij pa je pravzaprav varianta indoktrinacije ali pranja možganov – naša informacijska celovitost se spreminja zaradi vsiljenega preobila informacij.

Če povzamemo, prisotnost na daljavo, teleprezenca, je potemtakem lahko zmožnost delovanja v oddaljenem prostoru, ki ga hkrati opazujemo prek telekomunikacij, npr. ko kirurg vodi robotsko roko na daljavo. Gre za ontično teleprezenco, agent, npr. človek, lahko deluje oddaljeno in svoje početje tudi opazuje tako lokalno kot v oddaljenem prostoru. To je t.i. »prisotnost [na daljavo] naprej«. Zgoraj omenjena »vzratna prisotnost« je prisotnost entitete na oddaljenem nadzornem ekranu, tam ne more delovati, ne more opazovati same sebe v tem oddaljenem prostoru, ker nima dostopa, je le pasivna nosilka lastnosti, s tem pa je kršena njena osebna integriteta. ■

Viri in literatura

- Angwin, Julia, Jeff Larson, Surya Mattu in Lauren Kirchner. »Machine Bias.« *ProPublica* 23. 5. 2016. Splet. 8. 7. 2024 <<https://www.propublica.org/article/machine-bias-risk-assessments-in-criminal-sentencing>>.
- Complete Guide to GDPR Complianace. Splet. 8. 7. 2024 <<https://gdpr.eu>>.
- Evropska konvencija o varstvu človekovih pravic
- Floridi, Luciano. *Ethics of Artificial Intelligence*. Oxford: OUP, 2023.
- *Ethics of Information*. Oxford: OUP, 2013.
- General Data Protection Regulation oz. Splošna uredba EU o varstvu podatkov (GDPR)
- Hornuf, Lars in Sonja Mangold. »Digital Dark Nudges.« *Digimomics Research Perspectives*. Lars Hornuf (ed.). Springer, 2022. 89–104.
- Informacijski pooblaščenec. Splet. 8. 7. 2024 <<https://www.ip-rs.si>>.
- Koops, Bert-Jaap. »The concept of function creep.« *Law, Innovation and Technology* 13.1 (2021): 29–56.
- Lundevall-Unger, Patrick in Tommy Tranvik. (2011). »IP addresses - Just a number?« *I. J. Law and Information Technology* 19.1 (2011): 53–73.
- Shaffer, Gregory C. in Mark A. Pollack. »Hard Vs. Soft Law: Alternatives, Complements, and Antagonists in International Governance.« *Minnesota Law Review* 49 (2010): 706–799.
- Strokovna skupina na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji, AI HLEG. *Etične smernice za zaupanja vredno umetno inteligenco*. Evropska komisija, 2019. 8. 7. 2024 <https://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=60438>.
- Strokovna skupina na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji, AI HLEG. *Opredelitev umetne inteligence: Glavne zmogljivosti in znanstvene discipline*. Evropska komisija, 2019. 8. 7. 2024 <https://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=60667>.
- Zakon o elektronskih komunikacijah (ZEKom-2)
- Zakon o varstvu osebnih podatkov (ZVOP-2)

²³ Prim. predvsem pogl. 3.4.5 *Informacijska zasebnost: od vdora do ugrabitve v Etiki informacije* (*Ethics of Information*, 2013).

Peter Tomaž Dobrila je predsednik KID KIBLA, kurator in koordinator mednarodnih sodelovanj, soinicator kandidature Maribora za Evropsko prestolnico kulture (EPK) 2012 in kandidature Nove Gorice za EPK 2025, soinicator Ljubljana 2010 – Svetovna prestolnica knjige in Maribor 2013 – Evropska prestolnica mladih. Leta 2012 je bil komisar Slovenije na arhitekturnem bienalu v Benetkah.

Admir Ganić je diplomiral iz grafike na Akademiji likovnih umetnosti v Sarajevu, kjer je končal tudi podiplomski študij. Je prejemnik več nagrad in priznanj za grafiko. Trenutno je zaposlen na ALUO v Ljubljani kot tehniški sodelavec za področje grafike.

Dr. Petja Grafenauer je docentka na Katedri za teorijo UL ALUO. Je specialistka za lokalno in regijsko umetnost po drugi svetovni vojni, predvsem slikarstvo in sodobno umetnost. Od leta 2012 raziskuje tudi preseke ekonomije in umetnosti. Redno objavlja v znanstvenih, strokovnih in poljudnih medijih.

Maja Kač je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani leta 2007 zaključila študij umetnostne zgodovine in zgodovine, 2016 pa pridobila še znanstveni magistririj iz umetnostne zgodovine. Je urednica kulture in novinarka v kulturnem uredništvu MMC RTV Slovenija. Dejavnja je tudi kot likovna kritičarka in kustosinja.

Dr. Miklavž Komelj je pesnik in doktor umetnostne zgodovine. Objavil je številne monografske publikacije: *Diptih Federica da Montefeltro in Battiste Sforza, Piero della Francesca* (2009), *Kako misliti partizansko umetnost?* (2009), idr.. Izbral in uredil je rokopise Jureta Detele *Orfični dokumenti: teksti in fragmenti iz zapuščine* (2011). Je prejemnik številnih nagrad ter delovne štipendije Igorja Zabela v letu 2014.

Alojz Konec je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, smer slikarstvo (1983). Samostojno in skupinsko razstavlja doma in po svetu, prejel je tudi nekaj mednarodnih nagrad in priznanj.

Sebastian Korenič Tratnik je na Univerzi v Ljubljani diplomiral na dvopredmetnem študijskem programu filozofije in umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti in magistriral na vzporednem študiju novih medijev na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje in filmske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Od leta 2021 je doktorski študent na Institutu Jožef Stefan.

Dr. Maja Murnik je doktorirala iz filozofije in teorije vizualne kulture na Fakulteti za humanistične študije (Univerza na Primorskem). Je soustanoviteljica in raziskovalka na Inštitutu za nove medije in elektronsko literaturo ter glavna urednica *Amfiteatra*, revije za teorijo scenskih umetnosti.

Dr. Eszter M Polonyi je zgodovinarica umetnosti, znanosti in medijev. Delala je na Univerzi v Novi Gorici, v Moderni galeriji in na Univerzi v Vidmu, kjer poučuje in mentorira študente medijske arheologije. Poučevala je na inštitutu Pratt v Brooklynu v New Yorku. Doktorirala je na oddelku za umetnostno zgodovino in arheologijo na univerzi Columbia.

Tatjana Pregl Kobe je umetnostna zgodovinarica, likovna kritičarka, pisateljica, pesnica in esejistka. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani je študirala na oddelku za primerjalno književnost in na oddelku za zgodovino umetnosti. Med njena strokovno najpomembnejša dela sodijo knjige *Slovenska knjižna ilustracija* (1979 in 1 leta 2023) in *Upodobljene besede* (1998).

Peter Tomaž Dobrila is the president of KID KIBLA, curator and coordinator of international collaborations, co-initiator of Maribor's candidacy for the 2012 European Capital of Culture (ECOC) and Nova Gorica's candidacy for the 2025 ECOC, co-initiator of Ljubljana 2010 – World Book Capital and Maribor 2013 – European Youth Capital. In 2012, he was Slovenia's commissioner at the Venice Architecture Biennale.

Admir Ganić graduated in graphic art at the Academy of Fine Arts in Sarajevo, where he also completed his postgraduate studies. He is a recipient of several awards and recognitions in the field of graphic art. He is currently employed at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana as technical assistant for printmaking.

Dr. Petja Grafenauer is Assistant Professor in the Department of Theory at UL ALUO. She is an expert on local and regional art after the Second World War, especially painting and contemporary art. Since 2012, she has also conducted research on the intersection of economics and art. She publishes regularly in academic, professional and popular media.

Maja Kač graduated from the Faculty of Arts, University of Ljubljana, with a degree in History of Art and History in 2007, in 2016 obtaining an MA in History of Art. She is a culture editor and journalist at the cultural editorial office of MMC RTV Slovenia. She also works as an art critic and curator.

Dr. Miklavž Komelj is a poet and art historian. He has published books: *The Diptych of Federico da Montefeltro and Battista Sforza, Piero della Francesca* (2009), *How to Think Partisan Art?* (2009), etc. He has selected and edited the manuscripts of Jure Detela, *Orphic Documents: Texts and Fragments from a Legacy* (2011). He is the recipient of numerous awards including the Igor Zabel working grant in 2014.

Alojz Konec graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana in painting (1983). He exhibits independently and in groups at home and around the world. He has received several international awards and recognitions.

Sebastian Korenič Tratnik graduated at the University of Ljubljana, receiving a Bachelor's degree in Philosophy and Art History at the Faculty of Arts and a Master's degree in Video and New Media at the Academy of Fine Arts and Design and in Film Directing at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television. From 2021, he is a PhD student at the Jožef Stefan Institute.

Dr. Maja Murnik attained a PhD in the philosophy and theory of visual culture from the Faculty of Humanities, University of Primorska (SLO). She is a co-founder and researcher at the Institute of New Media Art and Electronic Literature and the editor of the academic journal of performing arts theory *Amfiteater*.

Dr. Eszter M Polonyi is a historian of art, science, and media. She has worked at the University of Nova Gorica, in Moderna galerija, and at the University of Udine, where she teaches and supervises students in media archaeology. She taught at the Pratt Institute in Brooklyn, NY. She earned her doctorate from the Art History & Archaeology department at Columbia University.

Tatjana Pregl Kobe is an art historian, art critic, publicist, essayist, translator, poet and author. She studied Comparative Literature and History of Art at the Faculty of Arts in Ljubljana. Her major works include two editions of *Slovenska knjižna ilustracija* (Slovenian

Katarina Snoj končuje študij prve stopnje slikarstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Poleg slikarstva se ukvarja tudi z grafiko in fotografijo. Objavlja kritiška besedila, najpogosteje pri platformi *Koridor – križišča umetnosti*, do sedaj pa je kurirala tudi dve razstavi.

Lilijana Stepančič je ekonomistka ter profesorica umetnostne zgodovine in sociologije. Piše eseje o likovni umetnosti in umetniških sistemih dvajsetega in enaindvajsetega stoletja. Redno objavlja v *Likovnih besedah*.

Dr. Janez Strehovec je direktor Inštituta za novomedijsko umetnost in elektronsko literaturo. Bil je eden glavnih raziskovalcev pri evropskem raziskovalnem projektu Elmcip (HERA, 2011–2014), profesor v programu Erasmus na Univerzi Complutense v Madridu in glavni raziskovalec nacionalnega raziskovalnega projekta Teorije internetne kulture in internetne besedilnosti. Je avtor osmih znanstvenih monografij.

Matej Stupica je leta 2014 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, smer slikarstvo. Je interdisciplinarni umetnik. Od leta 2006 objavlja ilustracije v *Dnevnikovem Objektivu*. Za dela na področju ilustracije je prejel več nagrad. Od leta 2012 deluje tudi v tandemu z umetnico Lenko Đorojevič. Za njuno delo *Monomat* sta leta 2015 prejela nagrado OHO.

Andrej Tomažin je avtor štirih knjig proze in poezije, bil je član uredništva revij *Idiot*, *Šum* in *Radia Študent*. Posamezni odlomki njegovih del so prevedeni v nekatere evropske jezike. Svoje prozne, eseiistične in pesniške tekste je objavjal v vseh pomembnejših slovenskih revijah.

Tim Topič zaključuje dodiplomski študij Oblikovanja vizualnih komunikacij na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Deluje znotraj različnih medijev: prostorske inštalacije, analogne fotografske tehnike, grafični postopki ter občasno zvok in video. Je zmagovalac 9. mednarodnega poziva ZineVitrine, ki ga organizira galerija DobraVaga.

Dr. Aleš Vaupotič je doktoriral na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani in na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani magistriral iz videa in novih medijev. Vodil je raziskovalni projekt Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti, ki ga je financiral ARRS (2021–2024). Njegova področja raziskovanja so teorija novih medijev, literarna teorija, semiotika in digitalna humanistika.

Dr. Nadja Zgonik je umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka. Je izredna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, kjer predava umetnostno zgodovino, umetnostno teorijo in analizo sodobne umetnosti. Kurirala je več samostojnih, skupinskih in tematskih razstav v slovenskem in mednarodnem prostoru. Je predsednica Slovenskega društva likovnih kritikov.

Maša Žekš je diplomirana kulturologinja Vzhodne Azije, umetnostna zgodovinarica, kuratorica in likovna kritičarka. Od leta 2016 je sodelavka spletne platforme *Koridor – križišča umetnosti*, kjer piše in urednikuje. Od leta 2021 je sodelavka v ljubljanski galeriji DobraVaga in Galeriji Y in soavtorica para-umetniškega projekta *Kritiški pose(la)dek*.

Book Illustration, 1979 and *1 in 2023*), *Upodobljene besede* (*Depicted Words*, 1998).

Katarina Snoj is completing her first-degree studies in painting at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana. In addition to painting, she also works with graphics and photography. She publishes critical texts, most often on the *Koridor – križišča umetnosti* platform, and has curated two exhibitions so far.

Lilijana Stepančič is an economist and a professor of Art History and Sociology. She writes essays on art and the art systems of the 20th and 21st centuries. She is a regular contributor to *Likovne besede* (*Art-words*).

Dr. Janez Strehovec is the director of the Institute of New Media Art and Electronic Literature. He was one of the principal investigators at the European research project Elmcip (HERA, 2011–2014), a teacher in the Erasmus programme at the University Complutense, Madrid, and the principal investigator of the national research project Theories of Internet Culture and Internet Textuality. He is the author of eight scientific monographs.

Matej Stupica graduated at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana in 2014 with a bachelor degree in painting. He is an interdisciplinary artist. Since 2006 he has been publishing illustrations in *Objektiv*, *Dnevnik*. He received several awards for his work in the field of illustration. Since 2012 he also works in a tandem with artist Lenka Đorojevič. For their work *Monomat*, they received OHO Award for Young Artists in 2015.

Andrej Tomažin is the author of four books of prose and poetry. He has been a member of the editorial boards of the magazines *Idiot*, *Šum*, and *Radio Študent*. Excerpts of his works have been translated into several European languages. His prose, essays, and poetry have been published in all major Slovenian literary magazines.

Tim Topič is currently completing his Bachelor's degree in Visual Communication Design at the Academy of Fine Arts and Design, specialising in Graphic Design. He works with various media: spatial installations, analogue photographic techniques, graphic processes and occasionally sound and video. He is the winner of the 9th international Zine Vitrine Open Call organised by DobraVaga.

Dr. Aleš Vaupotič earned his doctorate at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana and completed his master's degree in video and new media at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana. He led the research project Sustainable Digital Preservation of the Slovenian New Media Art, funded by the Slovenian research agency (2021–2024). His research areas include new media theory, literary theory, semiotics, and digital humanities.

Dr. Nadja Zgonik is an art historian and art critic. She is an associate professor at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana, where she teaches art history, art theory and analysis of contemporary art. She has curated several solo, group and thematic exhibitions in Slovenia and internationally. She is the president of the Slovenian Society of Art Critics.

Maša Žekš is a graduate of East Asian cultural studies, an art historian and an art critic. She has been an associate at the online platform *Koridor – križišča umetnosti* since 2016, writing and editing exhibition reviews. Since 2021, she has been an associate at the DobraVaga gallery and Y Gallery in Ljubljana, as well as a co-author of the para-artistic project *Kritiški pose(la)dek*.

Navodila za avtorje

Likovne besede objavljajo članke, poročila, recenzije, intervjuje, predstavitev, umetniške prispevke, grafike, diagrame ... povezane z likovno umetnostjo. Izvirni znanstveni članki so zbrani v posebni rubriki. Znanstveni članki se lahko ukvarjajo s področji likovne teorije, umetnostne zgodovine, primerjalne umetnostne vede, umetnostne pedagogike ter različnimi interdisciplinarnimi področji, povezanimi z (likovno) umetnostjo in likovnim jezikom. So anonimno recenzirani (dva recenzenta in urednik). Objavljeni so v slovenskem jeziku, v dogovoru z uredništvom pa tudi v tujih jezikih.

Prispevke pošiljajte na naslov:

likovne.besede@zveza-dslu.si

Znanstveni članki, urejeni v programu OpenOffice Writer ali Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, bibliografijo in daljšim povzetkom). Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – so krajši in ne vsebujejo vseh sestavin znanstvenega članka.

Naslovu članka naj sledijo **ime** in **priimek**, **institucija** in **e-naslov** avtorice oziroma avtorja. Članki imajo **sinopsis** (do 300 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v *kurzivi* tik pred besedilom razprave. Sinopsis in ključne besede so v slovenskem in angleškem jeziku. Razpravi sledi **daljši povzetek** (do 2000 znakov) v angleškem jeziku (preveden naj bo tudi naslov članka).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih pri naša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani, npr. (Priimek 20). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (20). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom, ločenim od imena z vejico: (Priimek, *Naslov* 22–23).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (‘ in ’); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji ([...]). Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izloženi v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata za končnim ločilom.

Slike so priložene v ločenih datotekah v za tisk primerni kakovosti. Podnapis: avtor, naslov, letnica, tehnika, galerija, trajanje razstave, fotografija: avtor fotografije.

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Priimek, Ime. »Naslov članka.« *Naslov revije* letnik.števila (leto): strani.

Belting, Hans. »Rituali spominjanja.« Prev. Alfred Leskovec. *Likovne besede* 92 (2010): Teoretska priloga 2–11.

Dunkelman, Martha. »From Microcosm to Macrocosm: Michelangelo and Ancient Gems.« *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 73.3 (2010): 363–76.

– monografske publikacije in katalogi:

Priimek, Ime. *Naslov publikacije*. Kraj: Založba, leto. Zbirka.

Gerhard Richter. *Catalogue Raisonné 1993–2004*. Düsseldorf: Richter Verlag; New York, D.A.P., 2005.

Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celje: Celjska Mohorjeva družba; Ljubljana: Društvo Mohorjeva družba, 2015.

Olesen, Henrik. *Some Faggy Gestures*. Zürich: JRP/Ringier, 2008.

– zborniki:

Priimek1, Ime1, Ime2 Priimek2 in Ime3 Priimek3, ur. *Naslov*. Kraj: Založba, leto.

Merewether, Charles, ur. *The Archive*. London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

– poglavja v zbornikih:

Priimek, Ime. »Naslov.« *Naslov zbornika*. Ur. Ime Priimek. Kraj: Založba, leto. Strani.

Hirschhorn, Thomas. »Interview with Okwui Enwezor.« 2000. *Utopias*. Ur. Richard Noble. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009. 82–88.

– spletni viri:

Priimek, Ime. »Naslov spletne strani.« *Naslov spletišča*. Datum objave. Splet. Datum dostopanja. <URL>. (Za URN ali DOI datum dostopanja ni potreben.)

Eaves, Morris, Robert Essick in Joseph Viscomi, ur. *The William Blake Archive*. Splet. 5. 8. 2016. <www.blakearchive.org>.

Kaiser, Alfons. »Christos Flucht übers Wasser.« *Frankfurter Allgemeine* 18. 6. 2016. Splet. 5. 8. 2016. <www.faz.net/-gqz-8idtu>.

Stališče Likovnih besed o etiki objavljanja temelji na Smernicah za dobro prakso urednikov revij Odbora za etiko objavljanja (COPE's Best Practice Guidelines for Journal Editors) ter na veljavnih politikah založbe Elsevier.

Vsi znanstveni prispevki v reviji Likovne besede so brezplačno prosto dostopni na spletu.

LIKOVNE BESEDE

ARTWORDS

REVIIJA ZA LIKOVNO UMETNOST – ART MAGAZINE

ZDSLU, Komenskega 8, Ljubljana, Slovenija, tel.: +386 1 433 04 64, fax: +386 1 434 94 62, e-mail: likovne.besede@zveza-dslu.si

št. 113, pomlad 2020 Miha Valant, Beti Žerovc: *Društva za likovno umetnost na Kranjskem v obdobju od 1848 do 1918*; Miklavž Komelj, Mojca Zlokarnik: *Iz gradiva o zgodovini ZDSLU v Arhivu Slovenije*; Petja Grafenauer, Nataša Ivanović, Urška Barut: *Kako je mala galerija v sedmih letih prenehala biti društvena in postala moderna – od razstavnega lokala do eksperimentalnega oddelka*; Asta Vrečko, Maruša Dražil: *Zgodovina in delovanje društva likovnih umetnikov Ljubljana*; Judita Krivec Dragan: *Umetnik, umetniška združenja, družba: 120 let organiziranega delovanja slovenskih likovnih umetnikov*; Aleš Sedmak: *Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov*; Nataša Kovšca: *Obmejni likovni utrip*; Dejan Mehmedović: *Umetniško dogajanje na Obali*; Petra Vencelj: *Tradicija starejša od društva*; Agata Pavlovec: *Na prepihu*; Janez Balazic: *Zagledani v univerzalne horizonte*; Robert Lozar: *Majhni, mladi in 'nevarni'...*; Vojko Pogačar: *Razmišljanja ob odprtih problematikah*; Aleksander Bassin: *Krizni čas danes*; Mojca Smerdu: *Trije razmisleki o trgu umetnin*; Gregor Štibernik: *Denar je, kolektivne organizacije (še) ni!*; Carola Streul: *Organizacije za kolektivno upravljanje z vizualnimi deli v Evropski uniji*; Aleš Sedmak: *Avtorska in sorodne pravice likovnih in vizualnih avtorjev*

Št. 114, poletje 2020 Jure Grom: *Fotografija, slikarstvo, ploskev: implikacije Friedove teorije modernizma in umetniškega medija*; Katarina Bebar: *Upodabljanje prostora po načelih linearne perspektive s pomočjo obogatene resničnosti*; Nadja Gnamuš: *Introspektiva, pogovor z A. O.*; Miklavž Komelj: *Morandijeva metafizičnost*; Zoran Srdić Janežič: *Razmislek ob snovanju spomenika*; Lilijana Stepančič: *Potisnjene v ženske likovne niše. Mediji o umetnosti likovnic v dravski banovini v tridesetih letih prejšnjega stoletja*; Petja Grafenauer: *Zeleni rez: krajine, rastline, predmeti, površine, ploskve, robovi*

Št. 115, jesen 2020 Kaja Kraner: *Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Mojca Zlokarnik: *Iz hecev so se razvile resne stvari. Pogovor s Črtomirjem Frelihom*; Tina Konec: *Interference risbe in prostora. Lilijana Stepančič: Afriška umetnost na Grafičnem bienalu*; Vesna Teržan: *Spektakelski učinek grafike*; Aleš Vaupotič: *Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta*

Št. 116, zima 2020 Mojca Puncer: *Virus kot metafora: svet umetnosti v času pandemije*; Hana Čeferin: *O covidu-19, netopirjih in umetnosti*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Vesna Bukovec: *Ženske prihajajo! Rene Rusjan: Tako daleč, tako blizu!*; Petja Grafenauer: *Izzivi kulturnih in umetnostnih delavk in delavcev v času covid-19*; Aleksandra Saška Gruden: *Kultura v evropski prestolnici kulture: Reka 2020*; Petja Grafenauer: *Odjebite iluzije, Brad Downey prinaša realnost*; Aleksandra Saška Gruden: *Štajerska jesen novi dobi naproti*; Lilijana Stepančič: *Ausstellung! Laibach Kunst. RE : KONS : TRUKT delo · disciplina · užitek*; Aleš Vaupotič: *Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta*

Št. 117, pomlad 2021 Sebastjan Korenič Tratnik: *Osnovne dimenzije gibljivih podob*; Aleksandra Saška Gruden: *Čutenje skozi proces dela. Pogovor z akademskim kiparjem Romanom Makšetom*; Ištvan Išt Huzjan: *Fontana Huzjan Delvaux Derycke*; Iza Pevec in Marija Mojca Pungerčar: *Od Dresscoda do Osebnosti obleke*; Hana Ostan Ožbolt: *Magični svet Mete Grgurevič*; Alen Ožbolt: *Študij kiparstva danes*; Anja Guid: *Sodobni pristopi k interpretaciji umetniških del: strategije vizualnega razmišljanja*; Mitja Rotovnik: *Rojevanje Mednarodnega grafičnega likovnega centra v režiji dr. Zorana Kržišnika*; Lilijana Stepančič in Laura Safred: *Primer multikulturalnosti: Galerija Tržaške knjigarne v osemdesetih letih prejšnjega stoletja*; Primož Lampič: *Oddelek za fotografijo muzeja za arhitekturo in oblikovanje*

Št. 118, jesen 2021 Eva Smrekar: *Telo modernosti: podoba, umetnina, spektakel*; Kaja Kraner: *Intermedialnost in urbani javni prostor v sodobni umetnosti: Urbanaria, Ready2Change in Plaza Protocol*; Helena Tahir: *Poetika otroštva*; Mojca Zlokarnik: *Kaj je tisto, kar res potrebujemo? Pogovor s Petro Varl*; Aleksandra Saška Gruden: *Izraženi kontrasti*; Miha Colner: *Interpretacije nestabilnosti in minljivosti*; Lilijana Stepančič: *Kako bomo skupaj živeli?*; Vesna Teržan: *Tiha prisotnost energije*; Petja Grafenauer: *Razstava, vredna preučevanja v MSUM*

Št. 119, zima 2021 Jožef Muhovič: *Umetnost v vidnem in nevidnem polju. Problem umetnostne identitete v likovni in vizualni umetnosti postmoderne*; Jurij Selan: *Dvojna narava hipotetične umetnosti v filozofiji umetnosti in sodobni umetniški praksi*; Janez Strehovec: *Trajnostna umetniška storitev*; Mojca Puncer: *K filozofiji sodobne umetnosti na Slovenskem: nekaj poudarkov*; Aleksander Bassin: *Iskanje nove identitete ob recepciji novih umetniških pojavnosti*; Andrej Medved: *Fotografirana prikazen*; Miha Colner: *Hamja Ahsan: Sodobna umetnost je ekonomija, ki temelji na ironiji*; Anja Jerčič Jakob: *Poljske ostaline I in Poljske ostaline II*; Tjaša Pogačar: *Solidarnost bo treba postaviti na prvo mesto. Intervju z Zdenko Badovinac*; Nejc Trampuž: *Nenaslovljena*

Št. 120, pomlad 2022 Zoran Poznič: *Popotnica letošnjemu Majskemu salonu ZDSLU 2022: Modra črta, Od renesanse do novih medijev*; Olga Butina Čeh: *Preteklost, sedanjost, prihodnost*; Peter Tomaž Dobrila: *Umetnost in mir*; Aleksandra Kostič: *Vključevanje raje kot izključevanje*; Mojca Štuhec: *Majski salon v Mariboru*

Št. 121, jesen 2022 Sebastian Korenič Tratnik: *Faktografija kot umetniška strategija: primer sovjetske avantgarde*; Nadja Gnamuš: *Branje prostora. Pogovor z Naškom Križnarjem*; Petja Grafenauer: *Pred vami je bila mednarodna kariera, vi pa ste odšli na kmetijo? Intervju z Davidom Nezom*; Miklavž Komelj: *Umetnost in kapitalizem*; Vesna Teržan: *Ko se spotaknemo ob koncept*; Lilijana Stepančič: *Ali je avantgarda ženskega spola?*; Aleksander Bassin: *Fotografija Igorja Andjeliča*; Matjaž Počivavšek: *Raje bi da ne*; Lilijana Stepančič: *Dezinficirani surrealizem*; Miha Colner: *Skupnost na razstavi*

Št. 122, zima 2022 Damir Globočnik: *Miha Maleš. Skica za biografijo*; Primož Lampič: *Kozmična predstavnost. Pogovor s slikarjem Darkom Slavcem*; Sebastian Korenič Tratnik: *Pod piksli in onkraj slikovnega polja. Pogovor z Robertom Černelcem*; Mojca Puncer: *Od retorike k poetiki in filozofiji črne barve*; Miklavž Komelj: *Luca Giordano: Vkljeni promet*; Miha Colner: *Boštjan Kavčič, umetnik. Nenadejani vidiki vsakdanjega bivanja*; Borko Tepina: *K-O-N-T-A-K-T*; Mojca Grmek: *Hiša kulture v Pivki*

Št. 123, pomlad 2023 Boštjan Videmšek: *Zločini človeštva*; Snežana Pintarič: *Majski salon 2023: Misterij Gea*; Snežana Pintarič: *Nagrajenci Majskega salona 2023*

Št. 124, jesen 2023 Sebastian Korenič Tratnik, Rok Miklavčič, Jan Krivec, Borut Batagelj, Franc Solina: *O tehnološki likovnega stila: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev*; Miha Colner: *Roboti so refleksija nas samih. Maša Jazbec, intervju*; Arven Šakti Kralj: *Dnevnik*; Jure Vuga: *Mahničeva čopičografija*; Miklavž Komelj: *Jurečičeve Spektralne študije*; Petja Grafenauer: *35. grafični bienale Ljubljana*; Jure Vuga: *Zakaj je Plečnik še danes napreden arhitekt?*; Miklavž Komelj: *Totalno soočenje? Lilijana Stepančič: Kaj iz preteklosti vzeti za prihodnost?*; Mladen Dolar: *Horror vacui*

Št. 125, zima 2023 Nadja Zgonik: *Kriza likovne kritike ali iskanje nove paradigme? Primer: Slovenija*; Peter Krečič: *Kratek zgodovinski oris likovne kritike na Slovenskem*; Aleksander Bassin: *Zgodovinski vpogled v delovanje Slovenskega društva likovnih kritikov (SDLK) od ustanovitve leta 1973 do danes*; Milena Koren Božiček: *Delovanje slovenske sekcije AICA*; Marko Košan: *Okrogla miza o problematiki likovne kritike na Slovenskem*; Andrea Zabriz: *Kipeča konkretnost. Pogovor s Ksenijo Čerče*; Gani Lallosi: *Nostalgie*; Lilijana Stepančič: *Ne sanjajte sanj*

Št. 126, poletje 2024 Ksenija Čerče, Marjan Gumilar, Zmago Lenárdi: *In Memoriam Gustav Gnamuš*; Aleksandra Saška Gruden: *Nenehno preizpraševanje fotografskega medija*; Aleksandra Vajd: *Od znotraj dol in od zgoraj*; Tina Konec: *Dnevnik*; Lea Jazbec: *Esenca prostora*; Črtomir Frelj: *Osnove kolografije in transfer*; Miklavž Komelj: *Podobe, ki prihajajo*; Lilijana Stepančič: *Preglasitev spektakla družbe*

Št. 127, jesen 2024 Petja Grafenauer: *Zavetišče za zavržene rastline: »Uspeh je že, da rastline vsako leto prezimiva.« Pogovor z Zavetiščem za zavržene rastline*; Miklavž Komelj: *Cvrčanje*; Damir Globočnik: *Slaparjeve črte, črke in znaki. In memoriam Nejc Slapar*; Nelida Nemec: *Smerdujeve figurine*; Ajda Ana Kocutar: *Zbirka kot način gledanja*; Lilijana Stepančič: *Prepričati v nekaj sekundah*; Breda Škrjanec: *Misliti grafiko*