



poletje / summer 2023

LIKOVNE BESEDE 124

revija za likovno umetnost / ARTWORDS



LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS 124 2023



35. grafični bienale Ljubljana /
35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Cukrarna,
Yussif Musah, *Svet je obnemel, ko smo umrli / The World
Was Silent When We Died*, 2023, stenska risba, detajl / detail,
foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC

Š

irok nabor tem odlikuje 124. številko *Likovnih besed*. Prvi sklop besedil predstavlja umetniške raziskave na področju robotike in umetne inteligence, sem sodijo znanstveni članek *O tehnološki logiki likovnega stila: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev*, pogovor Mihe Colnerja z Mašo Jazbec, umetnico, ki jo navdihujejo roboti, spominjanje Sreča Dragana na kolega Petra Weibla in razmišljanje Jureta Vuge o čopičografiji in slikah na poziv Dominika Mahničarja. Drugi sklop člankov se ukvarja z izstopajočimi samostojnimi (slikarskimi) razstavami, med njimi je zapis Petje Grafenauer o očarljivi, vizualno-taktilni razstavi Ksenije Čerče. Miklavž Komelj piše o vzniku mavrice v slikah Nike Zupančič, o presenetljivih sestavljenih podobah v *Spektralnih študijah* Boštjana Jurečiča ter o odsevih v *Kvadratnem metru neskončnosti* Michelangela Pistoletta. V rubriki Mlada kritičarka Pia Miklič razmišlja o intimnosti v umetniških delih. Aleksander Bassin kritično presoja razstavo *Figuralika* v Cukrarni, Petja Grafenauer se sprehodi po prizoriščih razseljenega 35. grafičnega bienala Ljubljana, Aleksandra Saška Gruden predstavi zasnovo EPK Novi Sad na metafori mostov. Tretji sklop člankov se osredotoča na arhitekturo, Lilijana Stepančič pokaže na najpomembnejše točke 18. arhitekturne razstave beneškega bienala, Jure Vuga predstavi Plečnikove umetniške pristope, Peter Karba recenzira zbornik *O objektu v arhitekturi*. Četrty sklop besedil se posveča fotografiji: Mladen Dolar piše mdr. o prazninah in prekinitvah toka sporočil na fotografijah Boruta Krajncarja, Janez Zalaznik o pandemičnih praznih mestih na fotografijah Bernharda Hinza, Primož Lampič pa pripravi podroben pregled založniško-razstavnih fotografskih projektov pod okriljem Arhitekturnega muzeja Ljubljana oz. Muzeja za arhitekturo in oblikovanje med leti 1974–2015. Na avtorskih straneh se v Dnevniku s *Šepetom* predstavi fotografinja Arven Šakti Kralj, v rubriki Mlada umetnica spoznamo Saro Skenderija, Lilijana Stepančič pa nas v recenziji Aj Vejvejeve avtobiografije seznani z zapletenim življenjem umetnikovega očeta.

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 JANUŠ; **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.

SEBASTIAN KORENIČ TRATNIK, ROK MIKLAVČIČ, JAN KRIVEC, BORUT BATAGELJ, FRANC SOLINA:	O tehno logiki likovnega stila: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev / On the Techno Logic of Artistic Style: Image Generation by Artificial Intelligence Using the Example of Slovene Painters 4
MIHA COLNER:	Roboti so refleksija nas samih. Maša Jazbec, intervju / Robots are a reflection of ourselves. Maša Jazbec, Interview 20
ARVEN ŠAKTI KRALJ:	Dnevnik: Šepet / Diary: Whispers 28
BOŽIDAR BREZINŠČAK BAGOLA:	Štiri pesmi / Four Poems 30
SREČO DRAGAN:	V spomin Petru Weiblu / In memory of Peter Weibel 32
JURE VUGA:	Mahničeva čopičografija kot nov antropogeni artefakt / Mahnič's Brushography as a New Anthropogenic Artefact 33
MIKLAVŽ KOMELJ:	Jurečičeve Spektralne študije / Jurečič's Spectral Studies 38

- PETJA GRAFENAUER:** **ANTI / ANTI | 41**
- MIKLAVŽ KOMELJ:** **Nika Zupančič, Barve sence / Nika Zupančič, Colour of Shadow | 44**
- PIA MIKLIČ:** **Odsevi intime / Reflections of Intimacy | 46**
- SARA SKENDERIJA:** **Zomi | 48**
- ALEKSANDER BASSIN:** **Ko se spotaknem ob koncept – če pa ga ni? / When I stumble upon a concept – what if there is none? | 50**
- MIKLAVŽ KOMELJ:** **Totalno soočenje? / Total confrontation? | 52**
- PETJA GRAFENAUER:** **35. Grafični bienale Ljubljana / The 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts | 54**
- ALEKSANDRA SAŠKA GRUDEN:** **Mostovi povezovanja – EPK Novi Sad 2022 / Bridges of Connection – European Capital of Culture Novi Sad 2022 | 58**
- JURE VUGA:** **Zakaj je Plečnik še danes napreden arhitekt? / Why is Plečnik a progressive architect to this day? | 61**
- LILIJANA STEPANČIČ:** **Kaj iz preteklosti vzeti za prihodnost? / What to take from the past for the future? | 65**
- PETER KARBA:** **O objektu v arhitekturi / On the Object in Architecture | 68**
- JANEZ ZALAZNIK:** **Mesto med tesnobo in poetičnim poklonom / A Place between Anguish and Poetic Tribute | 71**
- MLADEN DOLAR:** **Horror vacui | 73**
- PRIMOŽ LAMPIČ:** **Pogled nazaj. Najzanimivejši založniško-razstavní fotografski projekti Arhitekturnega muzeja Ljubljana (AML) / Muzeja za arhitekturo in oblikovanje (MAO) 1974–2015 / A Look Back. The Most Interesting Publishing and Exhibition Photography Projects of the Architectural Museum Ljubljana (AML) / Museum of Architecture and Design (MAO) 1974–2015 | 75**
- LILIJANA STEPANČIČ:** **»Kogar bogovi želijo uničiti, mu najprej vzamejo razum« – Aj Vejvej, ljubljeneec bogov / “Whom the gods would destroy, they first make mad” – Ai Weiwei, a favourite of the gods | 94**

**Sebastian Korenič Tratnik, Rok Miklavčič, Jan Krivec,
Borut Batagelj, Franc Solina**

O tehno logiki likovnega stila: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev

*On the Techno Logic of Artistic Style:
Image Generation by Artificial Intelligence Using the Example of Slovene Painters*

Povzetek

Z razvojem umetne inteligence v zadnjih nekaj letih je prišlo do reaktualizacije uporabe računalniških metod v umetnosti in oblikovanju. Kot metoda v polju digitalne umetnosti so difuzijski modeli trenutno ena izmed najbolj aktualnih generativnih tehnologij, ki temeljijo na strojnem učenju. V raziskavi smo uporabili t.i. stabilno difuzijo za tvorbo novih slik na podlagi kanonskih del iz zgodovine slovenskega slikarstva. Izhodišče za prikaz in primerjalno analizo predstavljajo različni stili slovenskih slikarjev med 18. in 20. stoletjem.

Ključne besede: digitalna umetnost, umetna inteligenca, difuzijski modeli, stabilna difuzija, slovensko slikarstvo

Keywords: digital art, artificial intelligence, diffusion models, stable diffusion, Slovene painter

»In tem popolnejši bo kot umetnik, čim popolnejši je kot človek; zato zahtevam od umetnika, da se neprestano izpopolnjuje tudi kot človek.« (Rihard Jakopič, po spominu Izidorja Cankarja)

1. del: Umetna inteligenca, strojno učenje, digitalna umetnost

V zadnjih nekaj letih je bilo na področju umetne inteligence vloženega veliko truda v razvoj modelov, ki lahko ponovijo ali celo presežejo človeško ustvarjalnost. Eno od področij, kjer je to še posebej občutno, je področje digitalne umetnosti in oblikovanja. V članku želimo analizirati te modele in jih usposobiti za ustvarjanje novih del, ki bodo ujela bistvo stilov izbranih slikarjev.

Tehnike strojnega učenja so v zadnjih letih močno napredovale. Področja, ki so nekoč veljala za nedosegljiva strojem, so zaradi novih tehnologij podvržena velikim spremembam. Kot primer lahko vzamemo kontroverzno zmago računalniško generirane slike *Théâtre D'opéra Spatial* na vsakoletnem

umetniškem natečaju Ameriške zvezne države Kolorado (Roose). Slika je bila generirana z umetno inteligenco in je zmagala v kategoriji digitalnih umetnosti oziroma digitalno manipulirane fotografije, pri čemer sodniki niso prepoznali dejstva, da gre za delo, ki je bilo narejeno zgolj s tekstovnim pozivom. Gre za eno izmed prvih nagrajenih del, ki jih je naredila umetna inteligenca. Kljub temu da gre za vrsto umetnosti, kjer je vprašanje avtentičnosti lahko tudi sicer kontroverzno, je dogodek pomenljiv, ker ponazarja, da meja med človeško ustvarjenimi in računalniško generiranimi slikami postaja vedno bolj zabrisana in nejasna tudi za najbolj usposobljene presojevalce na tem področju.

V trenutnem razvoju tega področja postajajo vse bolj popularni računalniški modeli, ki omogočajo ustvarjanje računalniških slik samo na podlagi tekstovnih opisov. Ti modeli temeljijo na tako imenovanih modelih stabilne difuzije (*stable diffusion models*). Stabilna difuzija je tehnika strojnega učenja, ki omogoča ustvarjanje zelo realističnih slik z iterativnim izboljševanjem vhodne slike šuma z uporabo nevronske mreže. Gre za odprtokodni projekt, predstavljen javnosti avgusta 2022 (Rombach *et al.*), ki je plod sodelovanja med Stability AI, CompVis LMU in Runway s podporo EleutherAI in LAION. Model je bil naučen na podlagi LAION-5B parov slik in njihovih opisov, kar modelu omogoča generiranje slik v širokem naboru stilov. Ena izmed ključnih lastnosti modela je učenje iz dodatnega nabora slik, kar pozneje omogoča generiranje stiliziranih slik v naučenem slikarskem stilu z uporabo besedilnih vhodnih podatkov. Stil tako nastaja iz dveh virov – najprej na podlagi učenja, ki je potekalo na LAION-5B, in potem še na podlagi dodatnega učenja na manjši učni množici uporabnikovih slik.

V tem projektu smo želeli prikazati tvorbo slik v stilih štirih slovenskih slikarjev, nato pa vsa generirana dela prikazati v pregledni spletni galeriji. Z uporabo umetne inteligence želimo pokazati, do kakšne mere je mogoče ustvariti že obstoječe individualne umetniške sloge oziroma ustvariti nova dela v že obstoječih slogovnih paradigmah. V članku bomo na kratko predstavili razvoj metod strojnega učenja na tem področju in opisali uporabljene difuzijske

modele, predstavili bomo problematiko strukture slikarskega stila ter slogovne specifičnosti izbranih slovenskih slikarjev; podali bomo podroben opis naše metode in načrta izvedbe ter predstavili pridobljene rezultate. Zaključili bomo z refleksijo o odnosu med informatiko in umetnostno formo ter implikacijah, ki jih ima naša demonstracija za teze o aksiomatski strukturi likovnih jezikov.

Razvoj vizualnih generativnih metod na področju računalništva

Že pred pojavom naprednih generativnih modelov so umetniki poskušali poustvariti dela velikih slikarjev, vendar pa je ta način zahteval dobro poznavanje osnov slikarstva in nato še poseben talent za posnemanje avtorskih stilov. Medtem ko lahko več umetnik vstopi v obstoječi umetniški slog in v njem neodvisno ustvarja, se z razvojem računalništva odpirajo nove možnosti tehnološkega reševanja tega problema. Z začetkom računalniške dobe se je želja po razvoju algoritmov, ki bi bili zmožni nove slogovne variacije proizvajati avtomatsko, pričela uresničevati prek generiranja novih ali pretvarjanja že obstoječih slik s spreminjanjem stila ter posnemanjem tekstur, potez čopiča in nanosa barve na platno. Gre za enega izmed osrednjih problemov v tem ustvarjalnem polju vse do danes.

Za tematizacijo povezave vizualnega polja likovnih umetnosti in računalniške tehnologije sta se v najširšem smislu vzpostavila interdisciplinarna pristopa računske estetike in estetskega računalništva z osrednjim vprašanjem, kako lahko računalnik avtomatično generira različne oblike vizualnih estetskih izrazov ter kako se lahko spoznanja iz področja umetnosti uporabi za zasnove in izdelke moderne tehnologije (Zhang *et al.*). S prevzemom terminov in metod, ki so se pojavile z razvojem strojnega učenja, se vse bolj uveljavlja tudi sintagma estetike umetne inteligence ali estetike umetnega, ki zadeva sistematično preučevanje kulturnih učinkov razvoja umetne inteligence (Lehmann; Manovich, *Estetika*; Boden *et al.*; Navas). Temeljne pojme »umetnosti umetnega« (artificial art) in generativne estetike je sicer možno najti že v delu *Aesthetica* in drugih tekstih Maxa Benseja, ki je skupaj z Abrahamom Molesom eden izmed pionirskih teoretikov tega področja.

Krovni pojem »računalniška umetnost« zajema tiste podkategorije lepe in uporabne umetnosti, kjer umetnik v svoj ustvarjalni proces integrira uporabo računalniške tehnologije (Humphries 18). Pojem generativne umetnosti v ožjem pomenu besede se po eni izmed bolj uveljavljenih definicij nanaša na umetniške prakse, kjer je umetnost v celoti ali delno ustvarjena z uporabo (nečloveškega) sistema, ki deluje z določeno stopnjo avtonomije (Galanter). Generativna umetnost je tako v osnovi umetnost, ki je ustvarjena z računalniki ali ki v svojem ustvarjalnem procesu kombinira umetnost in programiranje.

Medtem ko je seveda potrebna previdnost pri navajanju prvih avtorjev, je za pionirja računalniške generativne umetnosti v vizualnem mediju ali vsaj prvega uporabnika tega pojma pogosto omenjen Michael Noll, ki je v laboratoriju Bell v 60. letih 20. stoletja programiral računalnik, da je generiral geometrične vzorce, ki jih je poimenoval *computer art*. Vzporedno je podoben razvoj potekal v Nemčiji z Georgom Neesom in Friedrom Nakeom, s prvo organizirano razstavo računalniške umetnosti s poudarkom na generativni računalniški grafiki. V pionirskem obdobju računalniške umetnosti je bil pomemben akter tudi slovenski ustvarjalec Edvard Zajec, ki je deloval na Univerzi v Ohiju in pozneje na Univerzi v Trstu v sodelovanju z računalnikarjem Matjažem Hmeljakom. Za pregled razvoja področja v praksi tako na tujem kot na Slovenskem glej bibliografijo (Zylinska; Miller; Solina in Dragan; Bovcon).

Prva dela v ožjem področju tematike tega članka segajo že v leto 1988, ko so v delu *The Anatomy of Painting Style: Description with Computer Rules* (Kirsch) opisani prvi koraki v smeri algoritmskega opisa slikarskih del. Področje se je postopoma razvijalo do pomembnega preloma z razvojem globokega učenja z metodo GAN (*Generative Adversarial Nets*, generativne nasprotniške mreže) iz leta 2014 (Goodfellow *et al.*), ki je omogočala računalniško generirati sliko na podlagi naučenega modela na določen tip slike ter metoda *Neural Style Transfer* iz leta 2015 (Gatys *et al.*), ki omogoča prenos izbranega slikarskega stila na poljubno sliko.

Pri razvoju generativnih metod je pomembno razlikovati klasične metode, značilne za zgodnje obdobje, in nevronske mreže, ki so prišle v ospredje v zadnjem desetletju. Za zgodnjo računalniško generativno umetnost je značilno, da so bile računalniške grafike sestavljene iz osnovnih geometrijskih elementov oz. likov in so nastale na podlagi osnovnih ukazov za risanje, kar se močno razlikuje od sodobnih nevronskomrežnih metod, kjer se oblike tvorijo na nivoju pikslov. Gre za dva različna pristopa za reševanje problemov v strojnem učenju in umetni inteligenci. Klasični pristopi predstavljajo tradicionalne algoritmične načine reševanja problemov v umetni inteligenci in strojnem učenju, ki uporabljajo matematične ali statistične tehnike za analizo podatkov ter predvidevanje in odločanje. Ti pristopi se pogosto opirajo na predhodno določena pravila in zahtevajo strokovnost človeka pri izbiri in oblikovanju značilnosti, ki se uporabljajo v modelu. Na primer, v primeru obdelave slik se lahko klasični pristopi poslužujejo detekcije robov, barvnih histogramov ali drugih predhodno določenih značilnosti za identifikacijo in razporeditev predmetov na sliki. Nevronske mreže pa predstavljajo vrsto algoritmov za strojno učenje, ki se učijo iz podatkov prek določanja povezav med umetnimi nevroni. Z njihovo pomočjo lahko samodejno izvlečemo značilnosti iz surovih podatkov in te značilnosti uporabimo za sprejemanje napovedi ali

odločitev. V primeru obdelave slik lahko nevronske mreže naučimo, kako identificirati predmete z analizo golih vrednosti piksla slike, brez potrebe po predhodno določenih značilnostih.

Ena izmed ključnih razlik med klasičnimi pristopi in nevronskimi mrežami je, da nevronske mreže pogosto dosega boljše rezultate pri kompleksnih nalogah, ko se učijo z velikimi količinami podatkov (t. i. velepodatki oz. veliko podatkovje). Nevronske mreže so tudi bolj prilagodljive kot klasični pristopi, saj ne potrebujejo pomoči človeka za to, da se prilagodijo novim podatkom. Hkrati pa so nevronske mreže lahko računsko zahtevne in pogosto terjajo velike količine podatkov za dobro generalizacijo na nove primere. Poleg tega so lahko manj razumljive od klasičnih pristopov, saj ni mogoče vedno pojasniti, kako so prišle do določene odločitve ali napovedi.

Ključna prelomnica na področju nevronske mrežne metode za generacijo slik se je zgodila leta 2019, ko je bil v delu *Neural Painters: A Learned Differentiable Constraint for Generating Brushstroke Paintings* (Nakano) predstavljen koncept, ki z nevronske mrežne pristopom na podlagi naučenega stila potez čopiča omogoča stiliziranje texture slike. Seveda pa komponente, ki predstavljajo esenco avtorskega stila, niso omejene zgolj na poteze čopičev, zato potrebujemo model, ki zna dobro ujeti vse elemente, ki sestavljajo določen avtorski stil. Leta 2021 je Alice Xue v delu *End-to-End Chinese Landscape Painting Creation Using Generative Adversarial Networks* (Xue) opisala pristop za generiranje slik, ki so bile v anketi razpoznane kot dela, ki jih je ustvaril človek, s kar 55 %. To delo je postavilo temelje za popolnoma avtomatizirano računalniško generiranje slik.¹

S prihodom modelov latentne difuzije, ki bodo pojasnjeni v kasnejšem razdelku, se je zmožnost ustvarjanja računalniško generiranih slik preselila v roke širše javnosti in omogočila uporabnikom vse bolj proste roke pri spreminjanju in optimiziranju modela. Modelu, ki ga bomo uporabili v članku, lahko vsakdo s treniranjem na lastnih slikah v določenem stilu doda zmožnost generiranja slik v tem stilu. Ni nenavadno, da od izida difuznih modelov beležimo eksplozijo digitalnih »ponaredkov«. Da bi prikazali zmožnosti teh modelov, smo se odločili, da bomo model naučili na slikah štirih slovenskih umetnikov iz različnih obdobij (in zato tudi z različnimi stili) ter rezultate predstavili v pregledni spletni galeriji, kjer si lahko uporabnik obsežno zbirko novih generiranih del določenega slikarja ogleda in jih primerja z avtentičnimi deli.

¹ Pri tovrstnih anketah je treba upoštevati, da gre za ocenjevanje podob preko računalniškega prikaza, pri čemer je pomemben podatek tudi sama ločljivost slik. V primeru omenjene avtorice je ločljivost slik 512×512 pikselov, kar je neprimerljivo z dimenzijami in podrobnostmi dejanskega slikarskega dela. Računalniške reprodukcije oziroma celo sličice (ang. thumbnails) niso dejanske slike in jim v realni primerjavi s slednjimi manjkajo pomembne podrobnosti in niansiranja, kar vpliva na končno sodbo. Zato je ključno, da se zavedamo omejitev teh anket.

Logika likovnega stila in aksiomska metoda

Ko govorimo o generiranju umetniških del v določenem slikarskem stilu, se moramo zavedati določenih omejitev pri veljavnosti pojma »stil«. Drugače rečeno, ko govorimo o stilu, moramo najprej definirati, s čim imamo opravka. Za razumevanje pojma slikarskega stila se je v likovni teoriji na Slovenskem razvil natančen aparat. Njegova uporabnost za polje generativne umetnosti se vidi v specifični opredelitvi, ki pri Jožefu Muhoviču stil enači z generativno matriko.

Pojem stila ima v likovni teoriji osrednje mesto. Likovna teorija, ki preučuje raziskovanje pravil in zakonitosti likovnega oblikovanja in izražanja, ima za svoj predmet likovni jezik kot izrazni sistem, ki sestoji iz sintakse in orisnih elementov, ki delujejo kot nosilci duhovnih vsebin in njihove materialne in čutne realizacije. Ta likovni jezik se v obliki stila realizira kot specifična struktura, ki jo potrjujejo tudi raziskave v računalništvu.

Že zgodnje analize računalničarjev v drugi polovici prejšnjega stoletja (Stiny in Gips; Kirsch in Kirsch; Chang) so opredelile formalizacijo zapisa in oblikovne slovnice, prek katerih se je lahko posamezne slike razbilo na njihove temeljne stilistične elemente in pravila, ki določajo njihove medsebojne povezave. Elementi teh oblikovnih slovnice kot primarnih strukturalnih komponent – dve množici končnih in nekončnih znakov ter pravila za preslikovanje iz ene v drugo² – lahko generirajo nove variacije slikarskih kompozicij v istem stilnem miljeju oz. paradigmi. Tako je prek oblikovnih slovnice iz nabora pravil in izhodiščnih simbolov možno izpeljati oziroma generirati nove kompozicijske rešitve.³ Ti programi realizirajo tiste postavke, ki so se razvile tudi v likovni teoriji in jih do določene mere s svojo operativnostjo tudi verificirajo. V likovni teoriji namreč slikarski stil definira prav takšna matrika formativnih izhodišč, iz katerih je oblikovno izpeljan, njegovi derivati pa so posamezna umetniška dela.

Ob analizi te matrike se izkaže, da jo sestavljajo naslednji elementi (Muhovič, *Rethinking*):

1. aksiomi – likovne prvine;
2. definicije – prototipne oblike;
3. pravila sintakse – pravila formacije in transformacije;
4. ekspresije oz. teze – konkretizirane slikarske umetnine.

² Preslikovanje med množicama v praksi pomeni, da se nad likovnimi oblikami vršijo pravila, ki določajo prehajanje med oblikami v toku razvoja kompozicije, pri čemer se dano obliko prek podobnostnih transformacij preslika v obliko na drugi strani oblikovnega pravila (Solina in Gros 316). Pri ločnici med končnimi in nekončnimi množicami gre za koncepcijo iz transformativno-generativne gramatike po Chomskem. Povzeto povedano se »nekončni znaki« v generativni gramatiki nanašajo na neskončno število možnih struktur in kombinacij stavkov, ki jih je mogoče ustvariti z uporabo jezikovnih pravil, medtem ko se »končni znaki« nanašajo na omejen niz besed in morfemov v leksikonu jezika. Tako na primer množica končnih znakov v slovenskem jeziku zajema abecedo slovenskega jezika, ločilne znake in številke, medtem ko množica neskončnih znakov zajema vse možne kombinacije teh simbolov, ki jih je mogoče sestaviti v besedila.

³ Za podrobnejšo izpeljavo računalniškega pojmovanja slovnice glej bibliografijo (Solina in Gros), za uporabo v praksi na primeru slovenskega slikarstva pa tudi študijo o prenosu slikarskega stila s tehnikami strojnega učenja, objavljeno v *Likovnih besedah* (Korenič Tratnik et al.).

Ker štirje elementi ustrezajo strukturi, ki jo imajo aksiomatski sistemi, lahko po analogiji govorimo tudi o likovni aksiomati. ⁴ Ta aksiomatika se v likovni umetnosti deli na dva sistema: likovni makroaksiomatski sistem (splošna jezikovna struktura) in likovni mikroaksiomatski sistem (posamezen stil).

Kot makroaksiomatska struktura nastopa sam likovni jezik, ki se konkretno vedno realizira kot mikroaksiomatska struktura, tj. kot struktura specifičnega stila. Specifična organizacija elementov te mikrostrukture je tista, ki predstavlja naravo konkretnega stila in ki v praksi deluje kot paradigma ali generativna osnova pri nastajanju konkretnih likovnih del. Slikarski stil je torej v strogem pomenu besede generativna matrika – stil ni v konkretni manifestaciji, tj. v posameznem likovnem delu, temveč nastale slike predstavljajo zgolj artikulacijsko raven, tj. konkretne ekspresije tistega, kar je dejanska eksistenca stila kot generativne matrike. Ta je sicer realiziran le v konkretni artikulaciji, vendar pa konceptualno eksistira pred sleherno artikulirano obliko.

Kot poudarja Muhovič, je aksiomatska organizacija različno razvidna in relativno dosledna v različnih slikarskih stilističnih miljejih. Tisti slikarski stili in oblike, ki imajo bolj jasno izražena formalna izhodišča in opredeljeno morfologijo, omogočajo učinkovitejšo analizo in rekonstrukcijo te organizacije. Geometrijsko pravilnejše matrice omogočajo ponazoritev te aksiomatične strukture najbolj nazorno, medtem ko je fenomen prisoten tudi pri ostalih in v oprijemljivosti variira. Natančna opredelitev aksiomatske strukture je rezultat in ne izhodišče likovne prakse. Sama po sebi pa tudi nima implikacij za invencijo, saj je poslednji cilj likovnih praks invencija lastne stilistične matrice in ne le variacija obstoječih.

V naši demonstraciji bomo to strukturo stila verificirali prek strojne izvedbe. Z uporabo algoritmov strojnega učenja lahko raziskovalci danes s presenetljivo visoko natančnostjo ustvarjajo nove podobe, ki ustrezajo določenim umetniškim stilom. Ta tehnološki pristop zagotovi novo raven vpogleda in potrditve likovno-teoretskih pojmov stila. Algoritmi strojnega učenja z ustvarjanjem slik, ki ustrezajo uveljavljenim stilom, učinkovito dokazujejo veljavnost temeljnih načel, ki opredeljujejo te stile.

Da bi preverili učinkovitost generativnih modelov, smo izbrali zelo različne stilne miljeje, ki jih je možno med seboj jasno primerjati in v rezultatih izvedbe priti do izsledkov, ki lahko likovno-teoretske koncepcije pojma stila verificirajo tudi s tehnološke perspektive.

Generativni modeli

Difuzijski modeli so vrsta generativnega modela strojnega učenja, ki lahko ustvarja nove podatke na podlagi učnih podatkov. Delujejo tako, da spremenijo učne podatke, tako da dodajo šum, nato pa se ga naučijo odstraniti in s tem proces proizvodnje šuma zaobrnejo. Na ta način lahko iz šuma ustvarijo koherentne slike. Veljajo za zmogljivejše od drugih pristopov, kot so generativne nasprotniške mreže (GAN), variacijski samokodirniki (VAE, *variational auto-encoders*) in modeli na podlagi pretoka (*flow-based models*). Uspeh teh modelov je posledica desetletnega napredka v tehnikah strojnega učenja, široke dostopnosti velikih količin slikovnih podatkov in izboljšane strojne opreme (Mupalla *et al.*).

Leta 2009 je bila objavljena podatkovna baza Imagenet, ki vsebuje več kot 14 milijonov ročno označenih slik – pri označevanju (*annotation*) gre za proces pripisovanja tekstualnega opisa vizualni podobi. Ta podatkovna baza je bila za tisti čas ogromna in je še danes pomembna za raziskovalce in podjetja, ki gradijo modele. Leta 2014 so bile predstavljene zmogljive metode GAN. Leta 2018 je bila javno predstavljena serija GPT za generiranje besedila. Leta 2020 so bile predstavljene popolnoma povezane nevronske mreže nevronskega radiancega polja (NeRF, *Neural Radiance Field*), ki so omogočile izdelavo tridimenzionalnih predmetov in prizorišč na podlagi serije dvodimenzionalnih slik in znanih položajev kamere. Difuzijski modeli ponujajo še zmogljivejše generativne zmožnosti. S kombinacijo difuzijskih modelov in vodenjem iz besedila v sliko (*text-to-image guidance*) lahko iz zgolj besedila izdelamo skoraj neskončno veliko slik. S pomočjo modelov, ki omogočajo pretvorbo besedila v sliko, lahko zagotovimo predvidljive rezultate. Uporabljajo se lahko tudi za različne druge naloge, kot so odstranitev šuma (*denoising*), vslikovanje (*inpainting*), odslikovanje (*outpainting*) in bitna difuzija (*bit diffusion*).⁵ Zaradi tega difuzijski modeli odpirajo nove možnosti na področju računalniške izdelave slik in likovnih enot. So prilagodljivi ter zato primerna izbira za tiste, ki želijo ustvariti računalniško generirane podobe. Priljubljeni difuzijski modeli so Dall-E 2, Imagen, Stable Diffusion in Midjourney.

Modele Dall-E 2, Imagen in Midjourney nadzorujejo velike organizacije, kot sta OpenAI in Google, in s tem je uporaba modela za širšo javnost omejena. To se je spremenilo z objavo modela Stable Diffusion (stabilna difuzija) lani. Glavna prednost modela je, da je odprtokoden. Začetki omrežja latentnih difuzijskih modelov in aplikacij zanje segajo v raziskave, ki sta jih izvedli podjetji Stability AI in Runway ML. Raziskava, ki je bila objavljena v članku z naslovom *High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models* (Rombach *et al.*), je primer latentnega

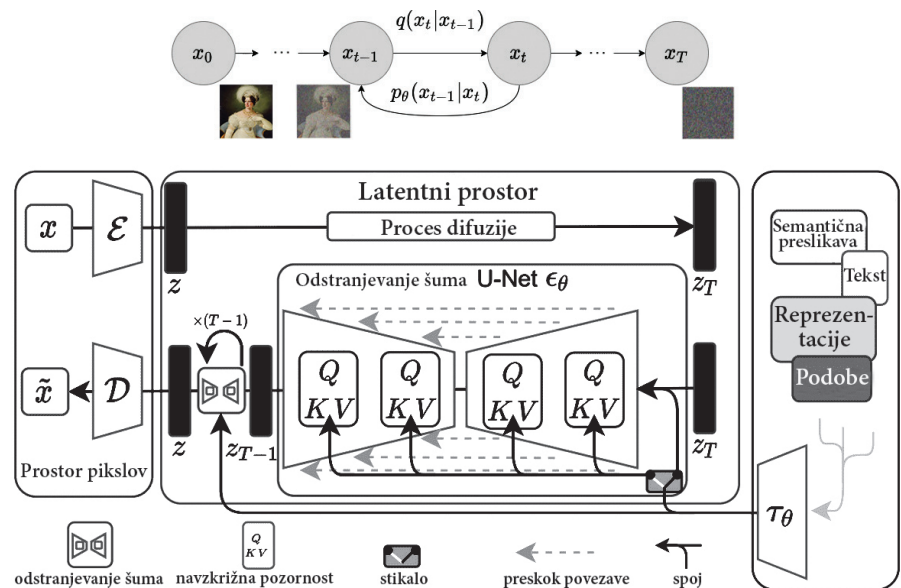
⁴ Za obravnavo te tematike glej dela Jožefa Muhoviča v bibliografiji. Jožef Muhovič, kot vodilni teoretik in pedagog tega področja na Slovenskem, ki je tematiko odprl že s svojo doktorsko disertacijo *Vstop v likovno logiko* leta 1986, je na svojem (ponovljenem) zadnjem predavanju ob upokojitvi 16. marca 2023 v Cankarjevem domu ob evalvaciji svoje pol stoletja trajajoče kariere kot svoj ključni teoretski prispevek poudaril prav analizo povezanosti strukture slikarskega stila in aksiomatike oziroma odkritje aksiomatske narave likovne govornice.

⁵ Bitna difuzija je tehnika, ki je v uporabi pri postopkih kompresiranja podob in prenaša informacije o podrobnostih med piksli sosednjih delov slike, tako da se ob izgubi kakovosti zagotovi minimalno izgubo slikovnih informacij.



Slika 1: V članku opisujemo, kako lahko iz podatkovne zbirke reprodukcij obstoječih umetniških del (zgornja vrsta) računalniško generiramo nove podobe (spodnji dve vrsti). / In this paper, we describe how new images (the two lines below) can be computer-generated from a database of reproductions of existing artworks (the line above).

Slika 2: Model, ki smo ga uporabili za generiranje stila, temelji na metodah visokoresolucijske sinteze z latentnimi difuzijskimi modeli (Rombach *et al.*) in je naučen z uporabo parov slika-tekst. Na sliki je shematsko prikazan postopkovni cevovod, ki temelji na procesu dodajanja šuma in razbijanja slike na manj razsežni latentni prostor, ki predstavlja osnovo za ustvarjanje novih slik prek naknadnega dodajanja in odvzemanja šuma. Za podrobno razlago glej Karagiannakos *et al.* / The model we used for style generation is based on high-resolution synthesis methods with latent diffusion models (Rombach *et al.*) and is trained using image-text pairs. The image shows a schematic representation of a pipeline based on the process of noising and diffracting the image into a lower-dimensional latent space, which forms the basis for generating new images through subsequent noising and denoising. For a detailed explanation see Karagiannakos *et al.*



difuzijskega modela med besedilom in sliko. Model je bil naučen z uporabo parov slika-tekst iz nabora podatkov LAION, kar je zahtevalo veliko računalniških virov. Arhitektura modela temelji na difuzijskih modelih iz leta 2015,

z uporabo latentnih difuzijskih modelov uvaja verjetnost porazdelitve podatkov. Namesto da bi sliki za pridobitev konteksta odstranili šum, model sliko razbije na manj razsežni latentni prostor. Ko je latentna vizija dosežena, se za

izvedbo končnega kontekstualnega dekodiranja v prostor slikovnih pik uporabi tradicionalna metoda dodajanja in odstranjevanja šuma, kar privede do izdelovanja slik, podobnih umetniškim (Kargwal).

2. del: Praktična demonstracija

V tem poglavju bomo prikazali uporabnost difuzijskih modelov za ustvarjanje novih slik v slogih slovenskih slikarjev. Ta pristop nam omogoča, da raziskujemo ustvarjalne zmožnosti in omejitve generativnih modelov, ki se ponujajo kot novo orodje za umetnike, oblikovalce in ljubitelje umetnosti ter vizualnega izražanja.

Podatkovna množica in lastnosti vhodnih podatkov

Slovenske slikarje smo izbrali tako, da smo zajeli večje časovno obdobje. Druga zahteva, ki smo si jo postavili, je bila, da izberemo vzorce različnih stilov, tako da bi lažje primerjali rezultate in ugotovili, ali so se modeli dejansko naučili ustvarjati slike v izbrani stilistični paradigmi. Izbrali smo slikarje, ki zajemajo razvoj od klasicizma s

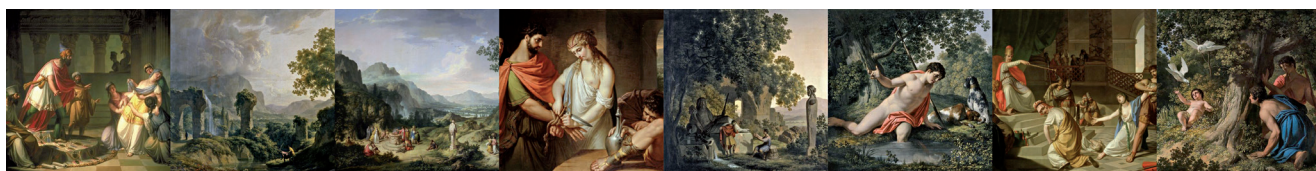
poznobaročnimi elementi do zgodnjega modernizma, kar nam je omogočilo vključiti različne slikarske tehnike in pristope. Modele smo preizkusili z različnih vidikov. V naši demonstraciji bomo uporabili štiri različne stilistične domene slovenskega slikarstva. Primeri nabora podatkov za vsakega slikarja so prikazani na slikah spodaj.

Lovro Janša je umetnik, ki ga povezujemo s poznobaročnim slogom in krajinskim slikarstvom. S svojimi slikami krajin in vedutami ustvarja monumentalno strukturirane kompozicije, ki prikazujejo impozantne prizore iz obdobja zrelega slovenskega baroka. Njegova specialnost je žanr krajinarstva, v katerem upodablja dramatične naravne prizore, vključno z motivi razvalin, ruševin in tudi domišljjskih pokrajin. V ta dela občasno vključi tudi manjše skupine človeških figur, ki pa so podrejene veličastnemu vtisu narave in same nimajo narativne vloge. (Slika 3)

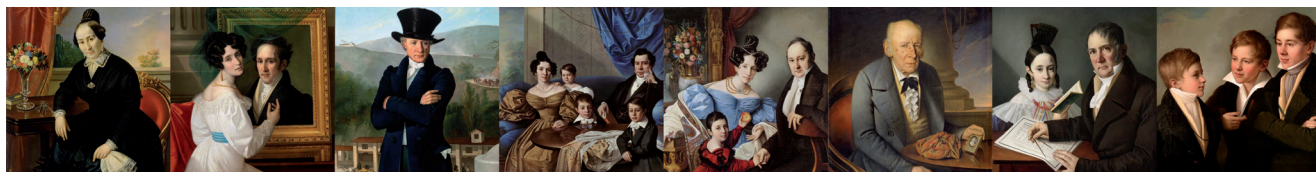
Franc Kavčič kot izstopajoči predstavnik klasicističnega slikarstva ustvarja upodobitve mitoloških in verskih prizorov. Njegova dela črpajo iz grško-rimskih in judovsko-krščanskih motivov, ki jih umesti v idilično, pastoralno atmosfero arkadijskih pokrajin. Njegov stil odlikuje klasicistična simetričnost in natančnost, občutek za monumentalnost ter jasna kompozicija. Ključni značilnosti njegovega



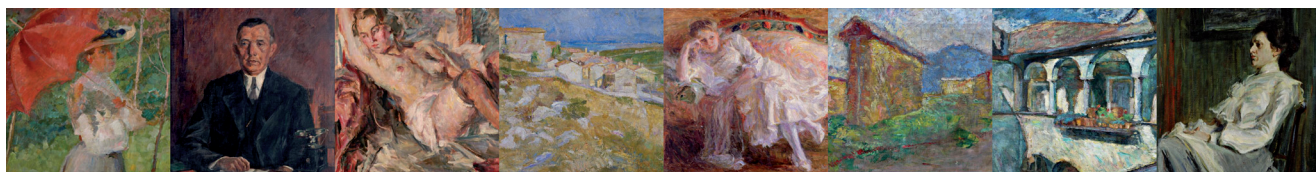
Slika 3: Vzorec nabora podatkov, slike Lovra Janše (1749–1812), celoten obseg učne množice je vključeval 30 slik. / Sample dataset of paintings by Lovro Janša (1749–1812), out of the 30 used in the training set.



Slika 4: Vzorec nabora podatkov, slike Franca Kavčiča (1755–1828), 22 slik v učni množici. / Sample dataset of paintings by Franc Kavčič (1755–1828), 22 were used in the training set.



Slika 5: Vzorec nabora podatkov, slike Jožefa Tominca (1790–1866), 30 slik v učni množici. / Sample dataset of paintings by Jožef Tominc (1790–1866), 30 were used in the training set.



Slika 6: Vzorec nabora podatkov, slike Mateja Sternena (1870–1949), celoten obseg učne množice je vključeval 30 slik. / Sample dataset of paintings by Matej Stern (1870–1949), out of the 30 used in the training set.

ustvarjanja sta risarska modelacija in zgledenost slikarske površine. (Slika 4)

Jožef Tominc je predstavnik bidermajerskega slikarstva, znanega po značilnem žanru portretnih upodobitev. V njegovih delih prevladujejo portreti, ki prikazujejo meščanske in plemiške družbe v različnih oblikah, vključno z enojnimi, skupinskimi in avtoportreti. Njegova umetnost je prepoznavna po izraziti risbi, hladnejši barvni paleti, upodobljenim osebam pa vdihuje psihološki realizem in zmerno idealizacijo. Tominc svoje upodobljence postavlja v notranje prostore, pogosto opremljene z elementi urbanega okolja, ki pa se odražajo tudi v njihovih atributih, povezanih z meščansko motiviko prve polovice 19. stoletja, kar poudarja njihov družbeni položaj in poklic. (Slika 5)

Matej Sternen predstavlja impresionistični stil, prilagojen slovenskemu okolju, s prepoznavno teksturo gostega nanosa barve in barvnim prepletanjem. To mu omogoča umetniško preučevanje optičnih učinkov ter barvnih sprememb in svetlobnih razmerij, hkrati pa poudarja natančno opazovanje predmeta. Njegove kompozicije so živahno urejene in dinamično okvirjene. V ospredju je figuralna umetnost, ki vključuje prevladujoče upodobitve človeške postave, od aktov do portretov. Tihožitja in pokrajine so manj pogosti, razen občasnih vedut. (Slika 6)

Slikarska dela torej segajo od druge polovice 18. stoletja do prve polovice 20. stoletja. V tem razponu, ki je sežel intenziven razvoj slikarstva od klasičnega mimetičnega miljeja do zgodnjemodernističnih barvnih študij, najdemo raznolika dela za preizkus in primerjavo.

Po podatkih iz literature je za učenje modelov število slik, ki je priporočeno za prilagoditev v lastnem stilu, med 20 in 30 primerkov, čemur smo sledili. Upoštevati je treba, da bodo kvalitete podob z dejavniki, kot sta zamegljenost zaradi gibanja ali nizka ločljivost, vplivale na generiranje slike. Pri izbiri slik v visoki ločljivosti smo se zanašali na vire Narodne Galerije in spletne reprodukcije ter poskrbeli, da smo izbrali vzorec, ki kar se da natančno predstavlja slikarja, saj so se slikarji med seboj po izboru tematike in motivike vidno razlikovali (pri nekaterih prevladuje človeška figura, pri drugih krajina, žanrski prizori ipd.). Velikost slik mora biti iz tehničnih razlogov 512 × 512 slikovnih elementov – pik, saj je to tudi ločljivost slik, na katerih je bil učen izvorni model. Pomembno je bilo tudi odstranjevanje digitalnih vodnih znakov, saj se bo model v nasprotnem primeru naučil, kako jih ustvariti in jih na končnih izdelkih poustvaril, tudi če tega ne bi želeli.

Učenje modelov

Za učenje modelov smo najprej potrebovali osnovni model. Za začetek smo izbrali *Stable Diffusion v1.4 checkpoint* (Rombach *et al.*) saj je bil v času raziskovanja te teme najbolj razširjen. Nadalje smo pridobili regularizacijske slike

(*regularization images*), ki se uporabljajo, da se prepreči pretirano prilaganje (*overfitting*). Te je mogoče ustvariti neposredno iz osnovnega predhodno naučenega modela ali pa se naloži vnaprej generirane primere, kar postopek učenja pospeši, saj se uporabijo že izdelane slike in ni potrebno dodatnega računskega časa za izdelavo novih. Izbrali smo slednjo možnost. Nadalje smo zagotovili nabor podatkov s slikami za učenje – glej zgoraj. Ko so bile vse zahteve izpolnjene, smo morali določiti ime razreda za to, kar smo model naučili. V našem primeru usposabljam slikarski stil, zato smo ime razreda nastavili na »stil«. Nastavili smo tudi žeton, ki ga bomo pozneje videli uporabljenega v besedilnih pozivih (*text prompts*)⁶ za generiranje slik. Kot primer: za slikarja Jožefa Tomince smo uporabili žeton »jozefstomincart«. Nastaviti je bilo treba le še število korakov učenja, ki je po navadi odvisno od števila slik, ki so uporabljene za učenje. Po zaključku procesa učenja smo dobili nov prilagojeni model (datoteka s kontrolno točko), ki ga lahko uporabimo za ustvarjanje novih slik v slogih slovenskih izbranih slikarjev.

Ustvarjanje slik

Ustvarjanje slik je potekalo z uporabo spletnega uporabniškega vmesnika *Stable Diffusion web UI*. Zagotavlja enostaven način izvajanja nalog, kot so pretvorba besedila v sliko (*txt2img*), slik v sliko (*img2img*) ter preslikave (*outpainting* in *inpainting*).⁷ Vmesnik deluje v brskalniku, kar pospeši postopek testiranja modela in nastavljanja parametrov. Uporabniški vmesnik nam omogoča izbiro modelov ter nastavitev pozitivnih in negativnih pozivov. Pozitivni pozivi modelu povedo, kaj želimo, da ustvari, medtem ko so negativni pozivi način uporabe stabilne difuzije, s katerim določimo, česar ne želimo, da se prikaže. Primer pozitivnega poziva je npr. »ruševine iz granita in aluminija, umetnost igre, stil matejsternenart« (v kolikor na sliki želimo ruševine v stilu Sternena), negativna spodbuda pa je »deževno« (v kolikor na slikah ne želimo dežja). Na koncu pozitivnega poziva moramo uporabiti naš žeton skupaj z besedno zvezo »style of«, da modelu povemo, naj uporabi konkreten naučeni stil. Parametra, ki sta prav tako pomembna, sta število serij in velikost serije, s katerima lahko določimo število ustvarjenih slik. Nastavimo lahko tudi parameter naključnosti (*seed*), ki se uporablja za to, da se uporabljeni poziv prilagodi ob generiranju novih slik, tako da se upodobitve ne ponavljajo.

⁶ Slovenski termin »poziv« kot prevod angleške ustreznice *prompt*, ki se prevaja tudi s »pozivnik« ali »sporočilo«, je v slovenščini uveljavljen kot nevtralna metodološka oznaka v polju računalništva (prim. Računalniški slovarček na <<https://dis-slo-varcek.ijs.si>>).

⁷ Tehnike preslikave pomenijo uporabo tehnik umetne inteligence za obnavljanje ali razširjanje slikovnih podatkov, bodisi kot obnavljanje delov na sliki, kjer se okoliške informacije slike uporabijo za to, da se dopolni oziroma obnovi dele, ki manjkajo (t. i. *inpainting*) bodisi kot razširjanje, kjer se na podlagi informacij znotraj meja slike sliko razširi zunaj njenih meja z generiranjem tako novih delov kot novih meja same slike (t. i. *outpainting*).



Slika 7: Primerjalna predstavitev rezultatov s stilom Lovra Janše s tremi četvericami podob, v zaporedju narejenih s pozivi št. 9, 5, 4 v prvi vrstici, št. 3, 11, 3 v drugi vrstici ter 8, 1, 2 v tretji vrstici. / Comparative presentation of the results in the style of Lovro Janša with three quartets of images in the sequence made with prompts 9, 5, 4 in the first row, 3, 11, 3 in the second row, and 8, 1, 2 in the third row.

Pri ustvarjanju slik smo za vse slikarje uporabili enake pozive in parametre naključnosti, da bi lahko rezultate med seboj ustrezno primerjali. Izbrali smo sledeče pozive:⁸

⁸ Opozoriti velja, da se lahko nekateri izmed navedenih pozivov komu zdijo problematični zaradi poudarjanja oznake »lepo« dekle in opisane pasivne drže ženske, ki je poobjektana. Deloma gre za opis žensk, kakršne so na obravnavanih slikah, deloma pa za besedni konstrukt, ki izvira iz spletne kulture družbenih omrežij in je vključen v podatkovne zbirke slik in njihovih oznak, na katerih so modeli naučeni. (Primerjaj s pozivi Dominika Mahniča – npr. moški, ki perejo perilo, slikar kot goli model – v članku Jureta Vuge.)

1. lepa ženska, ki pozira za sliko, dolgi svetli lasje (beautiful woman posing for a painting, blonde long hair, style of <token>);
2. grad na hribu, hrib, grad (castle on the hill, hill, castle, style of <token>);
3. vijolični cvetovi gerber (violet gerberas flowers in style of <token>);
4. Slovenija, Bled, sonce (slovenia, bled, sunny, style of <token>);



Slika 8: Primerjalna predstavitev rezultatov s stilom Franca Kavčiča s tremi četvericami podob, v zaporedju narejenih s pozivi št. 4, 5, 6 v prvi vrstici, št. 3, 11, 3 v drugi vrstici ter 8, 7, 2 v tretji vrstici. / Comparative presentation of the results in the style of Franc Kavčič with three quartets of images in the sequence made with prompts 4, 5, 6 in the first row, 3, 11, 3 in the second row, and 8, 7, 2 in the third row.

5. ženska s cvetlično krono, pije vino, lepa, dolgi lasje, prikupna (woman wearing a crown of flowers, drinking wine, beautiful, long hair, cute, style of <token>);
6. poletna plaža (summer beach in style of <token>);
7. ženska s knjigo v naročju, sedi v gugalnem stolu na verandi (a woman with a book in her lap, sitting in a rocking chair on a porch, style of <token>);
8. ruševine iz granita in aluminija, umetnost iger (ruins of granite and aluminum, game art, style of <token>);
9. čudovit dvorec s cvetličnimi vrtovi in vodnjakom, slika (a beautiful mansion with flowered gardens and a fountain, painting, style of <token>);
10. lep večer v Ljubljani, Slovenija (a beautiful evening in Ljubljana Slovenia, style of <token>);
11. moški s klobukom, ki sedi na naslonjaču, črna večerna obleka, klobuk. (man in a top hat sitting in an armchair, style of <token>);
12. ženska z odprtim rdečim dežnikom, zunaj, lepo dekle,



Slika 9: Primerjalna predstavitev rezultatov s stilom Jožefa Tominca s tremi četvericami podob, v zaporedju narejenih s pozivi št. 2, 5, 6 v prvi vrstici, št. 3, 11, 3 v drugi vrstici ter 9, 1, 10 v tretji vrstici. / Comparative presentation of the results in the style of Jožef Tominca with three quartets of images in the sequence made with prompts 2, 5, 6 in the first row, 3, 11, 3 in the second row, and 9, 1, 10 in the third row.

narava (woman holding an open red bright umbrella, outside, beautiful girl, nature, style of <token>).

Pozivi so bili vneseni v angleščini, ki jim je sledila besedna zveza: »v stilu <token>«, pri čemer <token> predstavlja žeton, ki se uporablja pri učenju in je za vsak model drugačen. Odslej se bomo na zgornje pozive sklicevali z njihovimi zaporednimi številkami. Za vsakega od štirih slikarjev bomo pokazali po štiri generirane slike za devet različnih tekstovnih pozivov.

Primerjava rezultatov

Pri Lovru Janši je imel model razmeroma težko delo, saj je nabor podatkov sestavljen izključno iz slik znamenitosti in narave, zaradi česar bi moral imeti težave z žanri, ki vključujejo človeško figuro. Kot je razvidno iz slik, je stil uspelo zelo dobro posnemati v žanrih krajine in tihožitja, čeprav je, če pogledamo podrobnosti, opaziti nekatere nekonsistentnosti v gradnji samih objektov v krajini, kot npr. ruševin, saj model nima jasne predstave o topološki strukturi teh

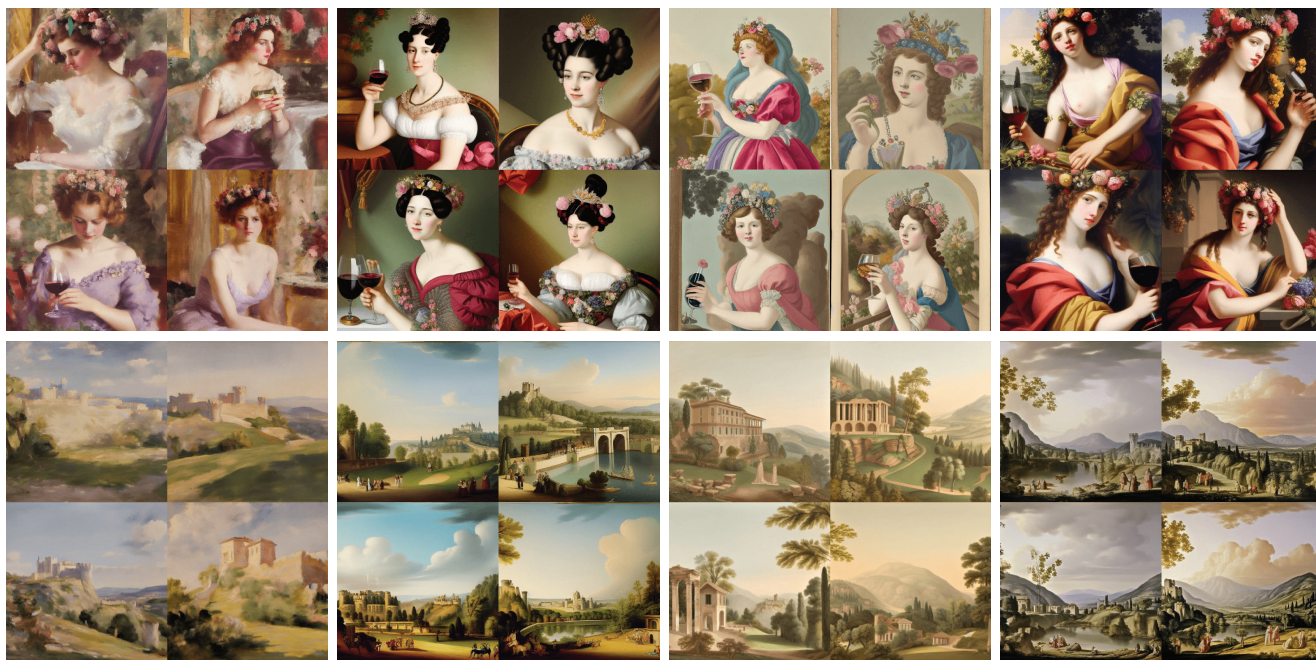


Slika 10: Primerjalna predstavitev rezultatov s stilom Mateja Sternena s tremi četvericami podob, v zaporedju narejenih s pozivi št. 6, 1, 4 v prvi vrstici, št. 3, 11, 3 v drugi vrstici ter 6, 12, 2 v tretji vrstici. / Comparative presentation of the results in Matthew Sternen's style with three quartets of images in the sequence made with prompts 6, 1, 4 in the first row, 3, 11, 3 in the second row, and 6, 12, 2 in the third row.

objektov. Ta pomanjkljivost se bo ohranila tudi pri ostalih slikarjih, vendar je v tem primeru morda najbolj razvidna. Presenetljivo je, da je uspelo modelu dejansko precej dobro ustvariti tudi ljudi, vendar v naboru podatkov nimamo nobene osnovne reference, s katero bi to lahko primerjali. (Slika 7)

Podatkovna zbirka slikarja Franca Kavčiča je vsebovala različne predmete, od narave in znamenitosti do skupin ljudi. Kot je razvidno iz slik, je model odlično posnemal

ljudi in naravo. Podobno kot tudi model Jožefa Tominca je imel težave z oddaljenimi ljudmi. Dobili smo raznolik razpon poz, saj je osnovni model, stabilna difuzija, zagotovil raznolike poze, medtem ko so regularizacijske slike preprečile preveliko prilagajanje mali učni množici, ki je model natančno nastavila (t.i. *fine-tuning*). Kljub temu so se zelo jasno pokazale omejitve generiranja človeških figur. Trenutno obstoječi modeli se večinoma izkažejo za manj uspešne pri tvorbi dlani, ki so pogosto neprepričljive



Slika 11: Primerjalna predstavitev rezultatov v stilih Mateja Sternena, Jožefa Tominca, Lovra Janša in Franca Kavčiča z leve proti desni z uporabo istega parametra naključnosti in istega poziva (št. 5 v prvi vrstici in št. 2 v drugi vrstici). / Comparative presentation of the results in the styles of Matej Sternen, Jožef Tominca, Lovro Janša and Franc Kavčič from left to right using the same randomness parameter and the same prompt (5 in the first row and 2 in the second row).

ali anatomsko nepravilne, z neustreznim številom prstom ali nenaravnimi oziroma nemogočimi držami. To se npr. dobro pokaže v primeru figur, ki držijo kozarec: model ne razume niti anatomske strukture dlani, niti prostorske strukture predmeta, ki ga dlan drži, zaradi česar prihaja do deformacij. Tovrstne deformacije so skupne tudi drugim slikarskim slogovnim sklopom, saj gre za splošno pomanjkljivost trenutno obstoječih generativnih modelov. (Slika 8)

Nabor podatkov slikarja Jožefa Tominca je bil sestavljen predvsem iz slik, na katerih so bili ljudje. Kot je razvidno iz generiranih slik, so se modeli vseeno presenetljivo dobro naučili ustvarjati naravo in pokrajino. To je verjetno posledica dejstva, da je v ozadju številnih slik tudi narava – ne glede na to, da je ta upodobljena v manjšem merilu, je bilo podatkov dovolj za to, da se je model iste motive naučil generirati v večjem merilu ali kot samostojne žanre. Modeli so se odlično odrezali tudi pri upodabljanju ljudi. Vendar je imel model težave pri slikah oddaljenih ljudi, saj jih v naboru podatkov ni bilo. Tako v naboru slik, na katerih je bil model naučen sloga, tudi ni žensk s svetlimi lasmi, iz česar lahko v skladu z rezultati generiranja sklepamo, da je model pristranski glede generiranja žensk s temnimi lasmi. Model se je očitno naučil povezovati koncept lepe-ženskeki-pozira-za-sliko s temnimi lasmi. Če bi želeli, da ga odvadimo primarnega generiranja temnih las, bi morali verjetno v nabor slik vključiti še slike žensk s svetlimi lasmi. (Slika 9)

Slike Mateja Sternena so naslikane s širšimi potezami čopiča. Kot je razvidno na slikah, se je model uspešno naučil, kako ustvariti tako človeka kot naravo. Nabor podatkov

je vseboval veliko različnih ljudi in znamenitosti. Model se ni naučil barvnega kontrasta, ki je bil uporabljen na nekaterih slikah. To je verjetno posledica dejstva, da je model med učenjem povprečil celoten nabor podatkov. Presenetljivo hitro se je model naučil ustvarjati goloto, čeprav smo mu posredovali le dve taki fotografiji. (Slika 10)

Učni koraki in ponovljivost rezultatov

Nastavimo lahko tudi parameter naključnosti (seed), s katerim vplivamo na raznolikost ustvarjenih slik. Z uporabo različnih vrednosti semena bomo pri enakem pozivu ustvarili različne rezultate in tako zagotovili raznolik nabor slik. Nasprotno pa bo uporaba iste vrednosti semena z danim pozivom konsistentno ustvarila isto sliko, kar bo zagotovilo ponovljivost postopka.

Priporočeno število korakov učenja je običajno odvisno od števila slik, ki jih uporabimo za učenje. V različnih publikacijah je navedeno različno priporočeno število korakov, pri čemer je bila formula, ki smo se je držali pri naši izvedbi in s katero smo dobili najboljše rezultate, sledeča: št. slik $\times 100 +$ št. slik. V primeru 30 slik za učenje bi torej uporabili 3030 korakov. Da bi preverili, ali je to res optimalno število korakov, smo primerjali rezultate uporabe 300, 900, 1080 in 3030 korakov. Na Sliki 12 lahko vidimo rezultat za različno število korakov. Kot je razvidno, se podrobnosti postopoma dodajajo in tudi pri preskoku od 1800 do 3030 korakov je razlika občutna. Na ta način lahko jasno vidimo napredovanje natančnega izrisa podrobnosti ustvarjenih objektov.



Slika 12: Niz rezultatov, kjer smo za ustvarjanje slik uporabili različno število korakov, enak parameter naključnosti in enak ukaz za vse štiri modele. Parameter naključnosti (seme) vpliva na raznolikost ustvarjenih slik – v kolikor so vrednosti semena pri istem pozivu različne, bodo tudi rezultati raznoliki, medtem ko bo uporaba iste vrednosti semena z danim pozivom konsistentno ustvarila isto sliko. Na sliki iz leve proti desni rezultati Mateja Sternena z učenjem za 300, 900, 1080 in 3030 korakov z uporabo istega parametra naključnosti s pozivi št. 7, 9, 10 in 8. / A series of results where we used a different number of steps, the same randomness parameter, and the same command for all four models. The randomness parameter (seed) affects the variety of images generated – if the seed values are different for the same prompt, the results will also be varied, while using the same seed value with a given prompt will consistently produce the same image. From left to right, the figure shows results of Matej Sternena when training for 300, 900, 1080, and 3030 steps using the same randomness parameter with prompts no. 7, 9, 10 and 8.

Virtualna galerija

Vse uporabljene izvirne in na novo izdelane slike ter gradiva je možno videti tudi v spletni aplikaciji. Po generiranju s prvo verzijo modela smo ponovili izdelavo slik tudi z modelom različice 2 in pridobljena dela v polni ločljivosti predstavili v

spletni galeriji, in sicer s ciljem, da se tako »ponaredke« oziroma zgenerirane slike kot reprodukcije izvirnikov v celoti predstavijo na enem mestu. Galerija deluje v spletnih brskalnikih. Izvorna koda za galerijo z navodili je dostopna na portalu Github, vključno z repozitorijem narejenih podob (Krivec).

Galerija je sestavljena iz dveh glavnih delov: menija na levi strani, ki omogoča navigacijo po različnih razdelkih strani, in vsebino strani na desni. Vsebina strani se spreminja glede na izbrani element v meniju, na izbiro pa so štiri poglavja, izmed katerih je eno namenjeno podrobnostim projekta (na kratko je predstavljen projekt, predstavljeno je po eno avtentično delo posameznega avtorja in kot primer v posebnem razdelku pokazano novo generirano delo), ostala pa posameznim avtorjem (na kratko je predstavljen avtor z življenjepisom in umetniško potjo). Na levi strani nad menijem je prikazana slika avtorja. Predstavljena so najbolj znana avtorska dela, med katerimi so označena tista, ki so bila uporabljena za učenje stila. V razdelku nižje se nahaja obsežna galerija računalniško generiranih del v avtorskem stilu.

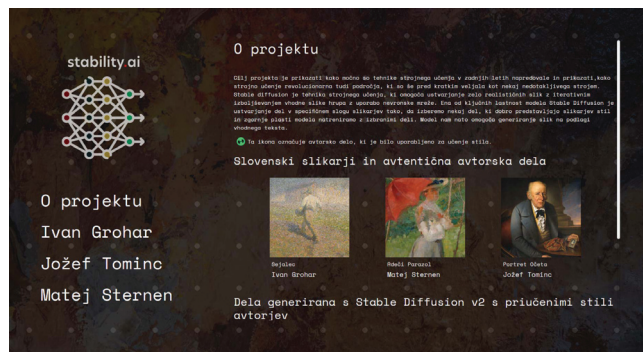
Na vsako sliko lahko tudi kliknemo in odpre se nam pregledovalnik slik. Slika se na zatemnjenem ozadju odpre v polni velikosti, pod sliko pa sta prikazana avtor in naslov slikarskega dela. V primeru da gre za računalniško generirano delo, se namesto naslova prikaže tekstovni vhod, ki je bil uporabljen za generiranje te slike.

Računalniška generativnost in ustvarjalnost

Generiranje podob je proces podobotvorja s pomočjo računalnika, ki deluje prek posebne vrste programske opreme, ki samodejno ustvari slike iz obstoječe podatkovne zbirke. Ta programska oprema temelji na vrsti umetne inteligence, t.i. generativnih modelih. Generativni modeli se na osnovi učenja na ogromnem naboru označenih podob naučijo prepoznavati značilnosti in vzorce in, ko so enkrat naučeni, lahko generirajo nove podobe s podobnimi značilnostmi in vzorci, kot jih imajo tista dela, na katerih so bili naučeni. Ta proces lahko tvori likovna dela v celotnem spektru formalizma in realizma ter je uporaben na različne načine na področjih umetnosti in oblikovanja.

V raziskavi smo pregledali in nato tudi testno zagnali modele umetne inteligence s ciljem ustvarjanja novih izvirnih slikarskih del (gre seveda za digitalne reprodukcije slikarstva). Za usposabljanje in primerjavo rezultatov smo izbrali različne slovenske slikarje iz raznolikih stilističnih paradig v razdobju dveh stoletij. Uporabili smo vodenje od besedila k sliki, da smo iz zgolj besedila ustvarili potencialno pravzaprav neomejeno število slik. Ugotovili smo, da je lahko nedavno razviti odprtokodni difuzijski model pri tej nalogi še posebej uporaben. Naši rezultati kažejo, da umetna inteligenca veliko obeta na področju digitalne umetnosti in oblikovanja ter da lahko ustvari prepričljive podobe, ki zajamejo bistvo slikarskih stilov, četudi pri tem še vedno naleti na pomanjkljivosti in omejitve, zaradi katerih so poustvarjena dela neprimerno manj kvalitetna od samih izvirnikov.

Pri tvorbi stila je pomembno imeti v mislih, kaj stil v bistvu je, in ne jemati posameznih izrazov za izvor stilov.



Slika 13: Ekranska slika spletne galerije generiranih slik. /
Print screen of the online gallery of generated images.

Kot smo pokazali, je stil globoka struktura ali generativna matrika, identificirana kot realizacija likovnega jezika. Kot smo videli, lahko govorimo o aksiomatskih sistemih in aksiomatski metodi tudi v kontekstu likovne umetnosti, saj ima likovni jezik poteze aksiomatskega sistema. Analiza strukture likovnih del, ki je pokazala, da so zgrajena kot aksiomatski sistemi, nam je ponudila osnovni model za razumevanje generativne umetnosti. Stil kot generativna matrika je temelj generativne umetnosti. Generativna umetnost je v bistvu adaptacija ali ekstenzija identifikacije strukture tega stila.

Praktični prikaz generiranja slik, ki temelji na določenem slikarskem stilu, je lahko dokaz aksiomatske strukture tega stila, saj pokaže, da je stil mogoče zajeti in ponoviti s pomočjo niza temeljnih načel ali pravil. Naš prikaz je vključeval učenje modela strojnega učenja na večjem naboru podatkov o slikah izbranega stila, ki so služili kot vir za temeljne stilistične predpostavke. Model se je naučil prepoznati značilnosti in vzorce, ki so značilni za stil, in te značilnosti je uporabil za ustvarjanje novih slik, ki so z njim skladne. Če ustvarjene podobe uspešno ponovijo stil, je to dokaz, da ima stil osnovno strukturo ali niz načel, ki jih je mogoče zajeti in formalizirati. Dejstvo, da lahko model strojnega učenja ustvari nove slike, ki so skladne s stilom, kaže, da stil ni le zbirka poljubnih tehnik ali preferenc, temveč skladen in strukturiran niz pravil, ki se jih je mogoče naučiti in jih nato uporabljati.

Kot orodja za sinergično delovanje so ti programi vse bolj na voljo današnjim ustvarjalcem, saj postajajo dostopnejša in uporabnikom prijaznejša tudi v obliki prosto dostopnih kod in vmesnikov. Načela likovne teorije so se skozi zgodovino uporabljala za analizo, interpretacijo in ustvarjanje umetnosti v različnih oblikah. Danes pa se teorija umetnosti uporablja tudi v računalništvu, kjer ponuja nove koncepte, ki jih je mogoče uporabiti za nadaljnji razvoj umetnosti z novimi oblikovnimi praksami. Teoretični likovne umetnosti so na podlagi preučevanja likovnih primerov proizvedli likovno teorijo kot konceptualni aparat za razumevanje likovne artikulacije, ki ponuja spoznanja s potencialno uporabnostjo tudi na področju tehnološkega

oblikotvorja. Likovna teorija se s tega vidika kaže kot uporabna za prakso računalništva, obe pa lahko sodelujeta v presečnem polju, bodisi kot računska estetika, kjer se tehnologija uporabi za reševanje likovnih problemov, bodisi kot estetsko računalništvo, kjer se v tehnološke namene uporabijo rešitve iz spoznanj likovne teorije.

Metamedijska raven informacijskih tehnologij, ki povzame celoto spoznanj teorij o umetnosti na ravni binarnega zapisa in logičnih operacij računalniških algoritmov, omogoča posodobitev teh spoznanj. Kar računalništvo ponudi, je možnost prevoda jezika likovne teorije in logike v nivo višjega reda, ki ga predstavlja informatika in teorija informacij. Računalniški pristopi k razumevanju umetniškega stila in generiranja podob predstavljajo formalizacijo, ki presega intuitivne pristope opisovanja in identifikacije stila, ki jih najdemo v vsakdanjem stiku z umetnostjo. Računalniške inovacije v navezavi na likovnoteoretske koncepte lahko reaktualizirajo uveljavljene koncepte, hkrati pa se iz njih napajajo in izboljšujejo.

Naposled je potrebno pri navdušenju ob sodobnih trendih, povezanih z umetno inteligenco, imeti pred očmi določene omejitve. Sama uporaba generativnih algoritmov ne izdeluje umetnin v sodobnem pomenu besede, temveč tok izhodnih podatkov – poleg tega uporaba difuzijskih modelov sama po sebi tudi ne pojasni tega, kaj slogi so ali kaj je njihova globinska struktura. Razumevanje slogov se ne povečuje ali pogloblja, temveč se zgolj pospešuje izdelava posameznih del, ki po slogu na površini spominjajo – v tem konkretnem primeru – na slikarske umetnine.

Zaključek

Generativna umetnost je že z mnogo vidikov revolucionarno spremenila naš pristop k ustvarjanju podob. S pomočjo algoritmov in umetne inteligence lahko danes ustvarjamo zelo kompleksne vizualne tvorbe na način, ki si ga je bilo nekdanje nemogoče zamisliti, čeprav je bilo mogoče koncipirati njegovo logiko. Onkraj spekulacije si je težko z gotovostjo zamisliti nadaljnje premikanje mej v spoznavanju tehnologije, vendar pa izjemno zanimanje za raziskovanje tega področja v zadnjem desetletju obeta veliko.

Umetna inteligenca s svojo produktivnostjo postavlja mnogo zanimivih vprašanj, zlasti tistih, ki tematizirajo domet originalne ustvarjalnosti. Četudi nimajo zavesti, ki bi bila primerljiva s človeško, se s tem, ko stroji postavljajo del našega vsakdanjika tudi v domenah, ki so bile prej rezervirane za ustvarjalnost, vezano na človeški um – ki ga zaznamuje dožemanje preko domišljije, čustev in intuicije –, postavlja vprašanje o njihovih produktivnih zmožnostih. Generativni modeli strojnega učenja sicer lahko proizvajajo podobe, vendar nimajo uvida v tisto, kar je bilo tradicionalno pojmovano kot umetniška ustvarjalnost, niti

niso zmožni ločevati med umetniškimi in ne-umetniškimi podobami.

Sporočilo obravnavanih primerov je, da se računalniška tehnologija lahko nauči vnaprej danih kodov, ni pa jasno, do kakšne mere se jo lahko razume kot estetsko kreativno v smislu dejanske generacije novega estetskega koda in ustvarjanja metafizičnih form, ki je stalnica napredka v umetnostni zgodovini. Vprašanje, do kakšne mere so ti pristopi res formativni, je pereče vprašanje. Medtem ko npr. pristopi podatkovnega rudarjenja stremijo h gručenju podobnih elementov v množicah, te gručice verjetno še niso forme – in prav tako je status formiranja v primeru uporabe strojnega učenja za generacijo sloga tudi sporen. Ali računalniški algoritmi izvajajo dejavnost, ki bi bila primerljiva s formativnostjo, značilno za likovno umetnost in zanj značilno gradnjo likovnih celot, ostaja kot produktiven problem tudi za nadaljnje raziskave in razvoj tega področja.

Kar pa je neizpodbitno, je, da se v tovrstni analizi struktur umetnin in sintezi novih podob kot aksiomatski sistem vzpostavlja le slogovni vidik. Pri tem je vprašanje celotne umetnostne izjave, vezane na izjavljalni kontekst ali intencijo avtorja, drugotnega pomena. Vprašanje umetniškosti tu niti ne pride v poštev. Gre izključno za problem produkcije oziroma reprodukcije podob in razvoja vizualnega stila – ne več, ne manj. ■

Literatura

- Bense, Max. *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*. Baden-Baden: Agis Verlag, 1965.
- Boden, Margaret, A. Ernest, A. Edmonds. *From Fingers to Digits: An Artificial Aesthetic*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2019.
- Bovcon, Narvika. *Umetnost v svetu pametnih strojev: Novomedij-ska umetnost v delih Sreča Dragana, Jake Železnikarja, Marka Peljhana*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, 2009.
- Cankar, Izidor. *Obiski – S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1960.
- Chang, Shi-Kuo. "Picture Processing Grammar and Its Application." *Information Sciences* 3.2 (1971): 121–148.
- Galanter, Philip. "What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory." *6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design*. Milano, 2003. Splet. 21. 3. 2023. <<https://www.generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf>>
- Gatys, Leon A., Alexander S. Ecker in Matthias Bethge. "Image Style Transfer Using Convolutional Neural Networks." *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, 2016. 2414–2423.
- Goodfellow, Ian J., et al. "Generative Adversarial Networks." 2014. arXiv:1406.2661 [stat.ML].
- Humphries, Holle. "A Philosophical Inquiry into the Nature of Computer Art." *The Journal of Aesthetic Education* 37. 1 (2003): 13–31.

- Kargwal, Aryan. "Stable Diffusion AI: What It Is and How it Works." *Nimblebox.ai* 7. 10. 2022. Splet. 21. 3. 2023. <<https://blog.nimblebox.ai/stable-diffusion-ai>>
- Karagiannakos, Sergios in Nikolas Adaloglou. "How Diffusion Models Work: The Math from Scratch." 29. 9. 2022. Splet. 14. 3. 2023. <<https://theaisummer.com/diffusion-models/>>
- Kirsch, Joan L. "The Anatomy of Painting Style: Description with Computer Rules." *Leonardo* 21.4 (1988): 437–444.
- Kirsch, Joan L. in Russel A. Kirsch. "The Structure of Paintings: Formal Grammar and Design." *Environment and Planning B: Planning and Design* 13.2 (1986): 163–176.
- Korenič Tratnik, Sebastian, Aljoša Rakita in Franc Solina. »Pre-nos slikarskega stila s pomočjo globokih nevronske mreže na primeru del slovenskega impresionizma.« *Likovne besede* 112 (2019): 14–26.
- Krivec, Jan. *Generating Artworks of Slovene Painters Using Stable Diffusion – A Virtual Gallery*. 2023. Splet. 14. 3. 2023. <https://github.com/JKrivec/Generating_artworks_of_slovene_painters_stable_diffusion>
- Lefaudeaux Benjamin et al. *Diffusers: State-of-the-art diffusion models*. 2022. Splet. 21. 3. 2023. <<https://github.com/huggingface/diffusers>>
- Lehmann, Harry. *Asthetische Erfahrung: Eine Diskursanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Manovich, Lev. *Estetika umetne inteligence*. Muzej in galerije mesta Ljubljane, Mestni muzej, 2019.
- Manovich, Lev, Emanuele Arielli. *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*. 2021. Splet. 14. 1. 2023 <<http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics-book>>
- Miller, Arthur I. *The Artist in the Machine: The World of AI-powered Creativity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2019.
- Moles, Abraham A. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Denoel, 1972.
- Muhovič, Jožef. »Anatomija slikarskega stila: Likovna umetnost in aksiomska metoda.« *Kje je likovna teorija: Zbornik referatov simpozija v počastitev spomina na profesorja Milana Butina, Ljubljana, 3. in 4. februarja 2000*. Ljubljana: Visoka strokovna šola slikarstva, 2000. 28–69.
- Muhovič, Jožef. *Leksikon likovne teorije*. Celje, Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2015.
- Muhovič, Jožef. "Rethinking Painting Style from the Phenomenological Perspective. Fine Art and Axiomatic Method." *Phainomena* 28.108/109 (2019): 127–155.
- Muhovič, Jožef. *Vstop v likovno logiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1986.
- Muppalla V. in S. Hendryx. "Diffusion Models: A Practical Guide." *Scale*, 19. 10. 2022. Splet. 14. 1. 2023. <<https://scale.com/guides/diffusion-models-guide>>
- Nakano, Reiichiro. "Neural Painters: A Learned Differentiable Constraint for Generating Brushstroke Paintings." 2019. arXiv: 1904.08410 [cs.CV].
- Navas, Eduardo. *The Rise of Metacreativity: AI Aesthetics After Remix*. Oxford: Taylor & Francis, 2022.
- Narodna galerija – Zbirke. Splet. 21. 3. 2023 <<https://www.ng-slo.si/si/stalna-zbirka/1820-1870>>
- Rombach, R., A. Blattmann, D. Lorenz, P. Esser in B. Ommer. "High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models." 2021. arXiv: 2112.10752 [cs.CV].
- Roose, Kevin. "An AI-Generated Picture Won an Art Prize. Artists Aren't Happy." *The New York Times*, 2. 9. 2022. Splet. 13. 3. 2023. <<https://cs.uwaterloo.ca/~jhoey/teaching/cogsci600/papers/Roose2022.pdf>>
- Solina, Franc in Srečo Dragan. »Novomedijski umetniški projekti kot most med realnim in virtualnim svetom.« *Robotika in umetna inteligenca*. Ur. Tadej Bajd in Ivan Bratko. Ljubljana: Slovenska matica, 2014. 187–223.
- Solina, Franc in Jerneja Gros. »Opisovanje umetniških kompozicij z oblikovnimi slovnici.« *Elektrotehniški vestnik* 59.5 (1992): 314–320.
- Stable diffusion web UI*, 2022. Splet. 21. 3. 2023. <<https://github.com/AUTOMATIC111/stable-diffusion-webui>>
- Stiny, George. "Introduction to Shape Grammars." *Environment and Planning B* 7 (1980): 345–351.
- Stiny, George in James Gips. "Shape Grammars and the Generative Specification of Painting and Sculpture." *Information Processing* 71 (1972): 1460–1465.
- Zhang, Kang, Stuart Harrel in Xin Ji. "Computational Aesthetics: On the Complexity of Computer-Generated Paintings." *Leonardo* 45.3 (2012): 243–248.
- Zylinska, Joanna. *AI Art: Machine Visions and Warped Dreams*. London: Open Humanities Press, 2020.
- Xue, Alice. "End-to-end Chinese Landscape Painting Creation Using Generative Adversarial Networks." *Proceedings of the IEEE/CVF Winter Conference on Applications of Computer Vision*

Summary

The article presents a study on the use of artificial intelligence in the field of digital art, using deep learning models to generate new, original works that replicate the style of selected Slovene painters. The aim was to demonstrate the potential of artificial intelligence in its capacity in the field of fine art. To achieve this, we selected a variety of Slovene painters covering a broad time period and a range of styles in order to better compare the results. The models used were diffusion models, a type of generative machine learning model that can generate new data based on training data. The open-source Stable Diffusion model developed by Stability.ai was used. The results show that the models were able to learn the style of the selected painters and generate images which are very similar to the original works. In addition, it was found that the models were able to generate a wide range of subjects and different styles, which shows their flexibility. The article describes the learning process of the model and the steps necessary, the creation of images in the artist's style, and the presentation of the results in a virtual gallery. We also investigated whether using the same seed for different models allows a direct comparison of the results and found that the similarities are coincidental. We discovered that the recommended number of training steps is based on the number of images used and that the seed depends on the dataset. The results were also compared with a different number of training steps and significant differences in detail were found.

Miha Colner

Roboti so refleksija nas samih

Maša Jazbec, intervju

Robots are a reflection of ourselves. Maša Jazbec, Interview

Maša Jazbec je umetnica, akademska raziskovalka, kuratorica in producentka, ki se udeležuje na različnih področjih, kjer se stikata umetnost in znanost. V svojem večplastnem delu se posveča predvsem vplivu robotike in drugih sodobnih tehnologij na življenje ljudi in ostalih živih organizmov na planetu. V preteklih dveh stoletjih sta se družba in okolje transformirala z izjemno hitrostjo, zato pogosto prihaja do nerazumevanja sodobnih znanstvenih in tehnoloških dosežkov. Na drugi strani, kot pravi sama, pa so prav umetniki tisti družbeni akterji, ki lahko skozi svoja dela neobremenjeno mislijo mogoče prihodnosti, česar znanstveniki zaradi strogih protokolov ne morejo. Svojo pot je začela na Pedagoški fakulteti v Mariboru, nadaljevala na programu Interface Culture na University of Arts and Design v Linzu (Avstrija), doktorirala pa je na programu Empowerment Informatics na University of Tsukuba (Japonska). Trenutno vodi laboratorij Katapult Robotika v podjetniškem pospeševalniku Katapult v Trbovljah ter deluje kot samostojna intermedijska umetnica in predavateljica.

V letu 2023 je prejela priznanje Riharda Jakopiča za delovanje v preteklih petih letih, ko je samostojno razstavljala v Galeriji Eurna v Ljubljani (2019), Galeriji Velenje (2019) in nedavno v Galeriji Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki (2022–2023). S slednjo je v nekdanji samostanski cerkvi predstavila obsežno in kompleksno celostno delo z naslovom *Sintetični organizmi*, ki je nekakšna sinteza njenega večletnega raziskovanja in razmišljanja o odnosu med človekom in robotom.

Pričujoči pogovor je deloma nastal poleti leta 2022, med procesom priprave omenjene razstave, ki je združevala elemente kiparstva in intermedijske umetnosti, deloma pa leta 2023, potem ko je prejela priznanje Riharda Jakopiča. Pogovor je tekkel o vsem mogočem, predvsem o temi, kateri se Maša Jazbec posveča že vrsto let: o robotih in ljudeh oziroma o tem, kako se stanje duha človeške vrste kaže tudi skozi naš odnos do robotov.

Maša Jazbec is an artist, academic researcher, curator and producer who works in various fields where science and art intersect. Her multifaceted work focuses on the impact of robotics and other modern technologies on the lives of

humans and other living organisms on the planet. Over the last two centuries, society and the environment have changed at an extraordinary pace, and modern scientific and technological developments are often misunderstood. On the other hand, she says, artists are the social agents who, through their work, can think unencumbered about possible futures, something scientists cannot do because of strict protocols. She began her career at the Faculty of Education in Maribor, continued her studies on the Interface Culture programme at the University of Art and Design in Linz (Austria) and completed her PhD on the Empowerment Informatics programme at the University of Tsukuba (Japan). She currently runs the Katapult Robotics Lab at the Katapult Business Accelerator in Trbovlje and works as an independent intermedia artist and lecturer.

In 2023, she received the Rihard Jakopič Recognition Award for her work of the past five years, when she had solo exhibitions at Eurna Gallery in Ljubljana (2019), Velenje Gallery (2019) and most recently at Božidar Jakac Gallery in Kostanjevica na Krki (2022–2023). At the latter, she presented a large and complex all-embracing work entitled *Synthetic Organisms* in the former monastery church, which is a kind of synthesis of her many years of research and reflection on the relationship between humans and robots.

This interview was conducted partly in the summer of 2022, during the process of preparing the mentioned exhibition, which combined elements of sculpture and intermedia art, and partly in 2023, after receiving the Rihard Jakopič Recognition Award. The conversation revolved around all kinds of topics, especially one that Maša Jazbec has been working on for many years: robots and humans, or how the state of mind of the human species is also reflected in our relationship with robots.

Nedavno si prejela priznanje Riharda Jakopiča za delo v preteklih petih letih, ko si se poglobljeno ukvarjala zlasti z odnosom med robotom in človekom. Kako to temo prevajaš v medij umetnosti in razstave?

V profesionalnem okolju delujem predvsem na področju izobraževanja in produkcije v robotiki. Z interakcijo med



Maša Jazbec, *Sintetični organizmi / Synthetic Organisms*, 2022, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive GBJ

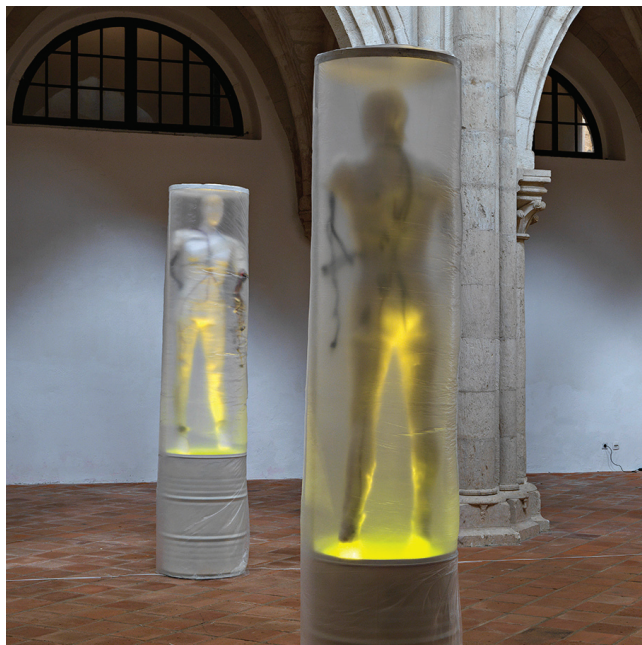
človekom in robotom se torej ukvarjam s pretežno tehnične perspektive, vendar pa v umetnosti tega tehničnega vidika robotike običajno ne dajem v prvi plan, ampak se posvečam s tem povezanim družbenim pojavom. Na neki način s svojimi umetniškimi deli približujem širši publiki andro-idno znanost in robotiko, saj v jezik umetnosti prevajam določene eksperimente, ki sem jih opravljala v laboratoriju, a hkrati želim to presegati. Z razstavo *Sintetični organizmi* tako ne postavljam v ospredje človeka, ampak se nanašam na robote in se hipotetično sprašujem, kako oni vidijo nas. Dejstvo je, da je človekov odnos do robotov pretežno sužnjelastniški. To denimo prikazuje album polaroidnih fotografij, katerim so pripisana kratka besedila; nekaj sem jih vzela iz znanstvenofantastične literature in filmov, nekaj pa je mojih lastnih zapisov iz obdobja, ko sem nekaj mesecev praktično živela med tovrstnimi roboti. Tu so med drugim zgodbe o tem, da se roboti ne počutijo sprejete v družbo in da hkrati ne želijo biti kot ljudje.

Človeštvo že več stoletij tehnologijo dojema kot pripomoček za življenje, pa naj si bodo to stroji, aparature, roboti ali umetna inteligenca. Na drugi strani se ljudje bojimo, da bi nas tehnologija, ki smo jo ustvarili sami, nekako nadvladala. Zakaj po tvojem mnenju ta strah?

Verjetno zato, ker so stroji in roboti nepredvidljivi in ker preprosto ne vemo, kakšen bo naš medsebojni odnos v prihodnosti. Ljudje smo po naravi nedvomno raziskovalci in znanstveniki, saj smo v pičlih nekaj sto letih odkrili in razvili ogromno stvari. Znanost in tehnologija sta v preteklih nekaj deset letih napredovali kot nikoli poprej v zgodovini. Mislim, da nas je strah, ker tega razvoja več miselno ne moremo dohajati. Tudi strokovnjaki za robotiko ne vedo, kako bo bliskovit tehnološki napredek v smeri robotike vplival na naše prihodnje življenje. Tudi antropologi ne vedo, kakšno bo sobivanje z roboti ali pa, kar je danes postalo izjemno aktualno, z umetno inteligenco.



Maša Jazbec, *Sintetični organizmi / Synthetic Organisms*, 2022, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive GBJ



Na razstavi Sintetični organizmi si k tej temi pristopila zelo kiparsko, saj si izpostavila in analizirala robota predvsem kot metaforo, medtem ko se nisi posluževala visoke tehnologije ali robotskih sistemov.

Od likovnih zvrsti mi je kiparstvo najbližje, najbližje pa je tudi robotiki. Danes bi se verjetno tudi stari mojstri umetnosti posluževali sodobnih materialov in tehnologij. Poleg tega sem želela izpostaviti zgodbo in ne zgolj tehnologijo. Ko je obiskovalec stopil v razstavišče, je vstopil v neki drugačen svet ali pa morda filmsko sceno, zato tudi nisem želela na razstavi nobenih besedil ali navodil. Mislim, da je bila dovolj ambivalentna in odprta, da si je lahko obiskovalec sam sestavil in osmisli zgodbo. Preprosto sem si želela vzpostaviti potopitveni učinek, in zdi se mi, da večina obiskovalcev ni odšla popolnoma ravnodušna. To je morda najbolj pomembno.

Razstavo si delala načrtno za prostor nekdanje samostanske cerkve. Zakaj te je privlačila ta diskrepanca med idejo sodobne tehnologije in historično arhitekturo?

Večkrat sem že postavitev svojih del umeščala v neobičajne prostore, ki niso nujno galerijski. Kar se tiče umetnosti, se izogibam informativnemu ali enciklopedičnemu pristopu, saj me bolj kot obdelava podatkov zanima nagovarjanje gledalcev na ravni bolj primarnih načinov percepcije in čustvovanja. Moja umetniška dela niso močna v znanstvenem aspektu, saj so namenjena predvsem doživetju in vizualnim senzacijam. V svoji umetniški praksi pač običajno ne želim preveč dobesedno prevajati znanosti v umetniški jezik. Tudi zato se mi je zdela nekdanja samostanska cerkev v Galeriji

Božidar Jakac zelo primeren prostor za predstavitev dela *Sintetični organizmi*. Postavljati robotska telesa v nekdanji sakralni prostor pa je bil svojevrsten izziv; z dvanajstimi skulpturami sem nemara namigovala na dvanajst apostolov, saj bi lahko to bila metafora človeka kot boga, ki okoli sebe nenehno ustvarja umetne entitete. Mislim, da so ti pojavi, četudi morda zvenijo zelo arhaično, še vedno aktualni. Ljudje smo takšni, da želimo ves čas ustvarjati nekaj novega.

Običajno te kljub temu označujejo kot novomedijsko umetnico oziroma ustvarjalko, ki deluje na presečišču umetnosti in znanosti, saj si razpeta med tema dvema svetovoma. Kako označuješ samo sebe?

Običajno mi pravijo intermedijska umetnica, medtem ko sama pravim, da se ukvarjam z raziskovalno umetnostjo. Moja pot je bila takšna, da sem skozi umetniško raziskovanje prišla tudi do znanosti. Začelo se je z umetnostjo in mojo fascinacijo nad humanoidno in androidno robotiko, kar me je privedlo do znanstvene kariere. Takšnih robotov, kot jih denimo razvijajo v laboratoriju profesorja Hiroshija Ishigure, ni mogoče razvijati v umetniškem okolju, saj umetniki običajno nimajo dostopa do takšnih kapacitet. Ko sem si pred leti želela oditi na rezidenčno bivanje oziroma izpopolnjevanje v ta laboratorij na Japonsko, so mi pojasnili, da sprejemajo zgolj doktorske študente, kar je bil neposreden razlog, da sem vpisala doktorski študij. To mi je odprlo vrata v okolja, kjer ustvarjajo robote. Ampak vse to je povezano, saj se moja umetniška praksa usmerja v raziskovanje človeka in ena izmed poti do tja je tudi robotika. Človeško bit je mogoče spoznavati tudi skozi robote.



Maša Jazbec, *Hibridizacija živosti / Hybridisation of Life Cycle*, 2019, Galerija Velenje, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

Umetnost ima v tem kontekstu dvoumno vlogo: na eni strani omogoča svobodo, ki privede do eksperimentov in nenadejanih rezultatov; na drugi strani umetnost iz tehnološke perspektive ni povsem konkurenčna industriji in umetniki težko postanejo izumitelji novih tehnoloških orodij, saj imajo industrijski kompleksi boljše pogoje. Kako vidiš položaj umetnosti v tem odnosu?

Tako umetnik kot znanstvenik sta raziskovalca, saj morata biti pri svojem delu kreativna in razmišljati izven okvirjev, nedvomno pa se razlikuje pot do končnega rezultata. Pri umetniku je to umetniško delo ali razstava, pri znanstveniku je to znanstveni poizkus oziroma analiza podatkov in posledično objava v znanstvenem članku. Poizkusila sem oboje in spoznala, da imamo umetniki pri tem veliko več svobode. Znanstveniki se morajo držati zelo strogega protokola, saj je treba vsako stvar dokazati z znanstvenim eksperimentom, kjer se morajo ujemati vsi izračuni in statistika; hipotezo je treba potrditi ali ovreči. Pri umetnosti pa je to mnogo lažje in bolj svobodno, saj umetniki dela postavimo na ogled in nato pač vidimo, če učinkujejo na ljudi ali pač ne. Umetniki s svojimi deli običajno odpiramo vprašanja in od nas nihče ne pričakuje odgovorov, medtem ko morajo znanstveniki ponujati odgovore. To je pglavitna razlika.

Dejstvo pa je, da so prve robote pravzaprav zasnovali umetniki. Besedo »robot« je iznašel umetnik in tudi prvi zametki robotike so se rodili v umetniških glavah; ideja o robotu izhaja iz popularne kulture, iz stripov, romanov in

filma. Leta 1920 je Karel Čapek ustvaril gledališko predstavo *R.U.R.* (Rossumovi Univerzalni Roboti), kjer je kot prvi uporabil besedo robot; ta je kasneje prešla v domeno znanosti. Tudi tri zakone robotike je napisal pisatelj znanstvene fantastike Isaac Asimov, kljub temu pa jih znanstveniki pri razvoju robotov še vedno uporabljajo. Ko sem delala v laboratoriju profesorja Ishigure, so mi kolegi nosili knjige umetnika Stelarca. Menim torej, da gresta znanost in umetnost pogosto z roko v roki, razlike pa se zgodijo predvsem pri predstavitvi, saj se umetnik ne ukvarja z dokazovanjem tez in se lahko v veliki meri prepusti fikciji in fantaziji.

Zamišljanje prihodnosti se lahko torej zgodi zgolj v domeni umetnosti, medtem ko znanstveniki te možnosti nimajo, ker tega pač ne morejo dokazati?

Najbolj uspešni znanstveniki so običajno tisti, ki so kreativni, tisti, ki lahko razmišljajo izven strogih okvirjev svojega področja. Tudi profesor Ishiguro je na neki način umetnik, svoje robotske tehnologije ljudem približuje tudi na umetniških festivalih. Tako sem v sklopu festivala *Ars Electronica* v Linzu leta 2009 tudi sama prišla v stik z njim, kar bi bilo izven umetnostnih okvirov skoraj nemogoče. Pravzaprav mi je ravno obisk tega festivala spremenil življenje. Od nekdaj sem bila navdušena nad filmi, kot sta *Blade Runner* ali *Alien*, in pri tem sanjala o robotih in novih tehnologijah, čeprav takrat tega področja nisem prav dobro razumela.



Maša Jazbec, *Hibridizacija živosti / Hybridisation of Life Cycle*, nervo povezava med umetnico in androidnim robotom HI2 / a neural connection between the artist and the android robot HI2, 2019, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

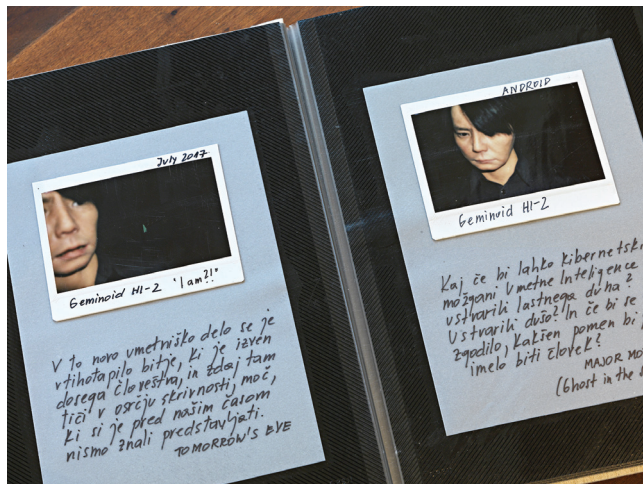
Tako sem se odpravila raziskovat robotiko na Japonsko, kjer je odnos do robotov povsem drugačen kot v zahodnem svetu, kar je izrazito kulturno pogojeno. Japonska popularna kultura predstavlja robote kot heroje in zaveznike človeštva, hkrati pa je njihova vera osredotočena na vse (organske ali anorganske) stvari; v šintoistični tradiciji so vse stvari žive, zato tako kamen kot robot v sebi nosita življenje. V evropskih kulturah pa je odnos do strojev in robotov povsem drugačen.

V zahodni kulturi je pogosto drugače tudi to, da roboti in ostala (neživa) bitja pogosto predstavljajo grožnjo, da bodo ušli nadzoru in zavladali svetu, kjer gospoduje človek. Misliš, da je to le zrcalna podoba nas samih oziroma naše kulture?

Vsekakor je to zgolj refleksija nas samih. Na drugi strani se postavlja vprašanje, zakaj in kako projiciramo naše fantazme o tem, kako ustvariti nekaj več samih sebe. Ljudje ustvarjamo stroje in robote, medtem ko nam te entitete v zameno postavljajo nekatera temeljna vprašanja, kdo smo in kam gremo? V bistvu nam ravno roboti in druga neživa bitja omogočajo to refleksijo. Na področju sodobne znanstvene fantastike so roboti in androidi nekako bolj humani in sočutni kot ljudje, kar pomeni, da se omenjeni trend percepcije robotov nekoliko obrača. Roboti in androidi nam dejansko postavljajo ogledalo in pred nas polagajo to, s čimer se mi (ljudje) pogosto nočemo soočiti.

Če se vrnem na umetnost in tvoje ustvarjanje. Tudi umetniki se ukvarjate s praksami, kjer tehnologija predstavlja integralni del celote, tako na ravni produkcije kot razmisleka o odnosu človeka do svojega okolja. Pogosto pri tem ne gre za fascinacijo nad novimi tehnologijami, ampak predvsem za premislek o možnih posledicah njihove uporabe. Je tudi v tvojem delu tako?

Tudi v mojem primeru ne gre za golo fascinacijo, ampak so vzgibi mnogo bolj analitični in raziskovalni, kar je tudi razlog, da se s temi pojavi ukvarjam že tako dolgo. To je



Maša Jazbec, *Sintetični organizmi / Synthetic Organisms*, 2022, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki, detajl postavitve / detail of the installation, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive GBJ

postal moj način življenja. Tako robotov ne vidim več zgolj kot kose tehnologije, ampak v njih iščem odgovore na vprašanje, kako nas (ljudi) tehnologija spreminja.

Ljudje že nekaj časa sanjamo o znatni optimizaciji lastnih teles ob pomoči tehnologije. Misliš, da je to dejansko mogoče v bližnji prihodnosti?

V bistvu se optimizacija telesa s pomočjo tehnologije dogaja že nekaj časa, saj so danes naša telesa povezana s tehnologijo kot nikoli poprej. To so recimo plombe v naših zobeh ali očala za slabovidne, prav tako imamo vedno več takšnih in drugačnih vsadkov ...

Kakšna pa je situacija na ravni nevrnskih dopolnitev?

Tudi na tej ravni tehnologija znatno napreduje. V svojem laboratorijskem delu na Japonskem sem se v veliki meri posvečala nevrnski interakciji med robotom in človekom. Tam smo robote dejansko lahko upravljali z močjo misli, kar pomeni, da smo sočasno upravljali dve telesi. Pri tem eksperimentu sem se malce nanašala na film *Ghost in the Shell* – delali smo zamenjave telesa med človekom in robotom, kar je zares delovalo. Privzeli smo protokol, ki ga imenujemo prenos lastništva telesa (body ownership transfer); ta deluje po principu taktilnih, haptičnih in vizualnih dražljajev. Robota smo opretili s stereoskopsko kamero, ki je bila istočasno povezana z očali za virtualno resničnost (Oculus), skozi katera je uporabnik videl to, kar vidi robot. Tako v prvi osebi nismo videli lastnega telesa, ampak telo robota. Poskus je bil uspešen, saj so ljudje občutili telo robota, kot da bi bilo njihovo. Takrat smo na povsem znanstveni ravni dokazali, da prenos lastništva telesa deluje tudi na robotsko telo.

To je bilo izjemno doživetje, čeprav je bilo znanstveno dokazovanje eksperimenta z analizo podatkov dokaj



Maša Jazbec, *Sintetični organizmi / Synthetic Organisms*, 2022, Galerija ZDSLU, Ljubljana, detajl postavitve / detail of the installation, foto / photo: Klemen Smrtnik

mukotrpno, vendar smo uspeli. To je bil eden izmed primerov interakcije med človekom in robotom na način zamenjave telesa. Kasneje smo delali poskus z zamenjavo obraza, kjer so ljudje v ogledalu, potem ko so si nadelali očala za virtualno resničnost, videli robota, ki se je sinhrono premikal. Zanimalo nas je, ali bo mogoče prelisičiti obraz, kar je dokaj zahtevno; ljudje imamo namreč del možganov namenjen zgolj prepoznavanju obrazov. Imeli smo tri protokole: prvi je predvideval, da se človek ne premika, ampak le sprejema dražljaje; drugi del je predvideval aktivnost rok; tretji del je predvideval vibratorje. Sprejemni (prvi) del je nedvomno deloval, medtem ko zadnji ni. Ljudje so potrdili, da obraz, ki ga vidijo v ogledalu, občutijo, kot bi bil njihov. To pomeni, da bi se lahko človek brez težav gibal v robotskem telesu. Takšne vrste raziskav in eksperimentov so ključne za razvoj bioničnih udov in za rehabilitacijsko robotiko.

Kaj pa omenjeno upravljanje robota z mislimi? Ideja upravljanja stvari z mislimi, ki namiguje tudi na možnost kontrole misli, zveni skrajno distopično. Torej, če je možno neko stvar upravljati z mislimi, je mogoče potemtakem tudi brati misli?

Mislim, da to ni neposredno povezano. Trenutno uporabljamo več neinvazivnih naprav; to so elektrode, ki se pripenjo na glavo in merijo možgansko aktivnost. Naprava lahko izmeri to, kar delamo, in ne tega, kar mislimo. V času študija na Japonskem smo denimo izvajali poskus, kjer sem razmišljala, da premikam roko, medtem ko je računalnik zabeležil, kateri del možganov se aktivira v ta namen. Ko smo dobili vzorec aktivnosti možganov, smo to prenesli na robota. Tako se je ob misli, da premikam roko, robot res premaknil. Upravljanje stvari z mislimi danes ni nič posebno novega, ampak so to že utečene prakse. S pomočjo androidne znanosti oziroma robotike se raziskujejo tudi bionični udi, ki so uporabni za rehabilitacijsko robotiko. Med drugim smo delali poskus, da smo uporabniku (človeku) instalirali tretjo (robotsko) roko, da bi videli, ali lahko človek premika tri roke hkrati. Lahko jih! Nevrološka znanost je prišla do zaključkov, da se možgani razvijajo in prilagajajo novim situacijam celo življenje. Nevroni so ves čas aktivni in pletejo vedno nove povezave. Podobne eksperimente je delal tudi umetnik Jaron Lanier, ki je tudi skoval izraz *virtual reality* in se ukvarja z razvojem avatarjev. V svojih poskusih je dal človeku v virtualni resničnosti



Maša Jazbec, *Hibridizacija živosti / Hybridisation of Life Cycle*, 2019, Galerija Eburna, foto / photo: Robert Ahlin, z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

možnost upravljanja avatarja z več udi (jastoga) in ugotovil, da se tega človeški možgani privadijo in ga lahko upravljajo.

Tehnologija se danes bliskovito razvija, pri čemer je ključen tudi ekonomski vidik, za katerega se zdi, da je nadpomenka vsem ostalim segmentom družbe. Kakšno je razmerje med znanostjo in ekonomijo? Bi znanost lahko delovala bolje, če bi bila osvobojena ekonomskih spon?

Ne samo znanost, tudi umetnost je zelo odvisna od ekonomskih dejavnikov. Umetniki, ki se želimo ukvarjati z robotiko, smo zato zelo omejeni. V Sloveniji na primer ni ustrezne infrastrukture, kjer bi se lahko producirala robotska umetnost, saj so robotske tehnologije zelo drage, posledično pa umetniki težko pridemo v podjetja, kjer izdelujejo robote. Seveda se premalo vlaga tudi v znanost.

Kljub temu moram priznati, da se v zadnjem času v robotiko vlaga ogromno, saj je očitno to področje postalo zelo uporabno in potencialno donosno. V tem primeru gre predvsem za industrijsko robotiko, medtem ko sta humanoidna in družabna robotika v Evropi dokaj zapostavljeni. Ta industrija mnogo bolj cveti na Japonskem, kjer jo že uporabljajo v domovih za starejše občane, saj – na žalost – nimajo dovolj mladih ljudi, ki bi bili pripravljeni skrbeti za starejše.

Pomoč družabnih robotov je denimo zelo uporabna pri starostnikih z demenco, saj se pogovarjajo z ljudmi.

Ljudje torej nimajo nič proti diskusiji z robotom?

Na Japonskem nedvomno ljudje nimajo težav s tem. V Evropi so pa veliko bolj zadržani do družabnih robotov, je pa tudi tu v porastu predvsem industrijska robotika. V Kočevju so denimo odprli tovarno robotov Yaskawa, ki je edina Yaskawina tovarna robotov v Evropi, kjer robote tudi izdelujejo. To je velika stvar. To je za ta kraj velika stvar, ker tja ne prihaja samo Yaskawa, ampak tudi cela vrsta drugih povezanih podjetij. Ogromen dosežek.

Omenila si, da je v Sloveniji težko ustvarjati robotsko umetnost, ker ni osnovne infrastrukture, medtem ko je na Japonskem to lažje. Kako je drugje po Evropi?

Morda najbolj napreden oddelek za kreativno robotiko je v Linzu v Avstriji in je povezan z univerzo. V zahodni Evropi se tovrstne raziskave opravljajo predvsem preko podjetja Kuka, ki izdeluje industrijske robotske roke. Humanoidne robotike pa praktično ni.

To pomeni, da humanoidna robotika ni v interesu kapitala?

Mislím, da se tudi pojavljajo interesi, vendar še daleč ne tako močno kakor za industrijsko robotiko. Roboti predstavljajo kapitalistični inženiring optimizacije gospodarskih koristi, medtem ko predstavljajo androidi oz. humanoidni roboti novo vsebino in dodatno vrednost znotraj polja robotike. Raziskovanja potekajo kot študij sečišča kognitivne znanosti in različnih vej filozofije. Ta tesna zveza med znanostjo, filozofijo in umetnostjo se imenuje androidna znanost in eden izmed vizionarjev androidne znanosti je japonski znanstvenik, prof. Hiroshi Ishiguro.

Potem je tu podjetje Honda Robotics, ki je izdelalo Asimo, najbolj naprednega humanoidnega robota. Razlog za velika vlaganja v humanoidno robotiko je bila jedrska nesreča v Fukušimi, saj je tam celotno okolje prilagojeno človeku, ki naj bi upravljal naprave. Ta program so nato opustili, saj je v poškodovani jedrski elektrarni sevanje tako močno, da se ves čas uničujejo čipi. Sicer pa so bili humanoidni roboti Asimo pogosto na turnejah in enega smo gostili tudi v Trbovljah, kjer smo ga predstavili na gledališkem odru Delavskega doma in dvorana je bila polna do zadnjega kotička. Poleg japonskih podjetij pa je pri razvoju robotike močan še Boston Dynamics. Poleg tega je tu še pornografska industrija, o kateri pa se ne govori glasno, čeprav bi se moralo.

Roboti so recimo dostopni v bordelih, kjer nadomeščajo ljudi; in ne zgolj to, celo dražji so kot ljudje. V tem primeru nam roboti kažejo, kakšna je vrednost človeškega življenja in kakšna družba smo. Če je žensko telo lažje zamenljivo kot robotsko, se mi zdi to znak za alarm. Ravno naš odnos do spolnih robotov nam veliko pove o nas samih. Mnogi

jih namreč hočejo uničiti zaradi neetičnosti. Na žalost je bil dokaj zaskrbljujoč odziv feministične skupnosti, za katero je bila v prvi vrsti moteča objektivizacija »ženskega« robot-skega telesa. Meni pa se zdi zgovorno zlasti to, da ljudje rajši posegajo po robotih kot spolnih partnerjih, saj se očitno v intimnih situacijah ob njih počutijo bolje kot ob svoji vrsti. Ključno vprašanje se mi zdi, kje smo kot družba tako skrenili v medsebojnih odnosih, da se osebe intimno bolj sprostiti ob robotih kakor ob sočloveku.

Vsa ta omrežja in tehnologije so lahko zelo osvobajajoče, saj ljudem nedvomno lajšajo življenje, na drugi strani pa se ravno skozi njih vzpostavlja mehek nadzor vsakdanjika.

Prav s temi vprašanji sem se ukvarjala v projektu *FMRI*. Na spletu sem našla posnetke zarodkov in fasciniralo me je (v negativnem smislu), da ljudje posnetke nerojenega otroka objavljajo na kanalu Youtube. To se mi je zdelo kot vdor tehnologije v intimo posameznika. Te posnetke sem apropiirala in jim dodala respirator, ki je služil kot sprožilec videa – ko je obiskovalec pihnil v respirator, se je začel predvajati video. Izpostaviti sem želela vprašanje, kdaj se začne naše sobivanje s tehnologijo in kam pelje? Podoba embria je služila kot osnova za vprašanje: kje smo in kam gremo? Ker sem podobo embria uporabila v več svojih projektih, sem ga nato tudi poimenovala – Mikkel.

Mikkel, ki je nekakšen tvoj alter ego ...

Da, to je moj alter ego, ki sem ga prvič uporabila leta 2008, nato pa se je manifestiral v različnih oblikah in podobah. Najbolj emblematična podoba tega projekta je morda moj portret s črnimi očmi, ki pomenijo neskončnost.

Mnoga tvoja dela so navidezno zelo izobraževalno naravnana, saj ljudem poleg čutnega izkustva ponujajo tudi koristne informacije in znanja.

Izobraževalna funkcija se v mojih delih skoraj neizbežno pojavi, četudi tega morda kdaj ne bi želela. Na neki način pa umetnost pogosto razširja obzorja in posledično poseduje tudi funkcijo učenja in odpiranja horizontov. Tudi sama pogosto pričakujem takšen učinek umetnosti name: želim, da me umetnost spremeni, da spremeni moj način videnja stvari, da odpre nove poglede. V tem pogledu mi je povsem vseeno, kakšna ta umetnost je, naj bo slika, kip ali novome-dijska umetnost.

V svojih delih uporabljaš vsa mogoča sredstva, kot so fotografije, objekti in video, ne predstavljaš pa prototipov, kar pomeni, da se skozi umetnost poigravaš zgolj z idejo robotike, medtem ko ta ni nujno fizično prisotna v tvojih delih.

Na neki način se moram poigravati zgolj z idejami, saj bi si zelo težko izposodila pravega robota, še manj pa da bi ga sama naredila. Tudi industrija ne dela iz popolne ničle, saj je tam nakopičenega že ogromno poprejšnjega znanja. Robotika je zelo interdisciplinarna veda, kjer sodelujejo ljudje iz zelo različnih področij, kot so med drugim filozofija, sociologija, kognitivna znanost, nevroznanost, industrijsko oblikovanje, inženiring in mehatronika. Na svojih predavanjih iz robotike ljudem pogosto govorim o tem, da je treba preveriti, kakšni roboti so se uporabljali v (novejši) zgodovini, da bi videli, kako napredna je bila neka družba. V robotiko se vedno implementira najnovejša tehnologija, najsi bodo senzorji, kamere ali nadzorne plošče. Na drugi strani so roboti odlični pokazatelj etičnih vrednot naše družbe.

Večina ljudi v vsakdanjem življenju nima stika z roboti. Kako misliš, da jih potemtakem dojemajo?

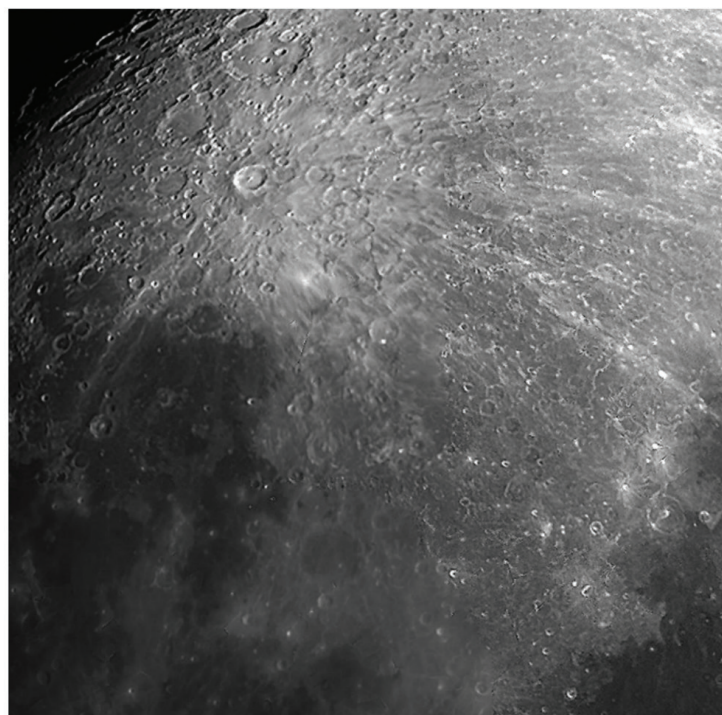
V Sloveniji je nedvomno težko, zato je to, kar delamo v našem laboratoriju (Katapult Robotika) v Trbovljah, zelo aktualno in imamo veliko obiskovalcev. Za zdaj smo edina ustanova v državi, kjer nudimo interakcijo s humanoidnimi in industrijskimi roboti širši javnosti. Imamo dva humanoidna robota, s katerima lahko obiskovalci na različne načine komunicirajo; imamo industrijsko robotsko roko, ki se večinoma uporablja v industriji, pri nas pa ustvarja; pripravljamo tudi številne delavnice na temo interakcije med človekom in robotom. Naše poslanstvo je, da seznanjamo ljudi z robotskimi tehnologijami. O robotiki se v družbi veliko govori, malo pa je priložnosti za neposreden stik s temi tehnologijami.

To je bil eden od razlogov, da sem se nekoliko umaknila iz akademskih vod in prešla v delo s širšo javnostjo. Ko sem študirala na Japonskem, sem raziskovala, objavljala strokovne članke in hodila na akademske konference, kar je bilo fascinantno, vendar me je motilo predvsem to, da je z izsledki raziskav soočen le ozek krog akademikov. Menim, da vse te stvari v raziskovanju robotike delamo za ljudi in za družbo, kar samo po sebi pomeni, da se morajo informacije širiti onkraj akademskih krogov. To, kar delamo v laboratoriju v Trbovljah, je naša misija demokratizacije znanstvenih dosežkov. V odprti in demokratični družbi moramo imeti vsi možnost seznanjanja z znanstvenimi dosežki in napredki. Ne nazadnje je znanost še vedno dokaj odvisna od javnega financiranja in je kot takšna tudi vselej javno dobro. V bistvu me žalosti, kadar pridejo ljudje v laboratorij in mislijo, da so seznanjeni z najnovejšo tehnologijo, nato pa jim moramo razložiti, da to obstaja že celo večnost. Tudi jaz sem si pot v znanstvene in akademske kroge utirala na zelo neortodoksen način, preko umetnosti. ■

Arven Šakti Kralj

Šepet

Whispers





Božidar Brezinščak Bagola

Štiri pesmi

Four Poems

Razbiti čajnik

ne vem ali sem ga namenoma
ali se je sam razbil na koščke
ker se je tako moralo zgoditi
meni v sramoto

zato ker sem bil do njega
neobziren pohlepen in zavisten
ker nisem z dostojno hvaležnostjo pil
tekočin iz pravega čaja in zdravilnih rastlin
ker sem v času pitja v mislih
nečistoval s slavnimi prešuštnicami
hlepel po nesojenih nagradah
zavidal boljšim od sebe

vem da ni bilo namenoma
čajnik se je sam razbil na koščke
da bi s tem dal vse od sebe
meni v znak odpuščanja

Menihi

prvi se je spominjal svoje žene
in je kar naprej pljuval

drugi je v naročju
držal škatlo z barvicami
in vsake toliko časa risal isto risbo
bogorodico kako doji kristusa

tretji pa je vsako jutro
odhajal k izviru na dvorišču
umil se je in se močno bičal
da bi odgnal grde sanje

četrti menih
je držal v naročju neko zaprto knjigo
in se ni pogovarjal z nikomer

ko je prišel na dvorišče
mi je naklonil svoj nasmeh
včasih se je celo ustavil kakor da bo
nekaj rekel ampak takoj si je premislil
in nasmeh mu je izginil z obraza

Kupil je sardele in ga je prekinilo

in memoriam tonku maroeviću

vest o tvojem odhodu
me vrača k najinemu nedavnemu srečanju
mimogrede na masarykovi ulici
ko me nisi takoj prepoznal
in si se od srca nasmejal

vedela sva drug za drugega
a najbolj naju je zbližalo prevajanje
epa vrata nepovrata borisa novaka
ki mi je nekaj ur pred tvojim odhodom
pisal kako je od tebe prejel revijo poezija
z mojim prevodom njegovih spevov

nameraval sem ti poslati dokončani
prevod tretje knjige epa v treh knjigah
z impresivnim naslovom bivališča duš
a nikakor nisem mogel najti tvojega e-naslova
kar mi je postalo povsem razumljivo zdaj
ko berem kako si zjutraj kupil sardele
popoldne pa te je prekinilo

Skrinja Fernanda Pessoae

v katero je kaotično metal
svoje vsakodnevne senzacije
svobodo kot moč izolacije

skrinja sanj in romanov
ki je bednega puščavnika povzdignila
nad kralje in celo nad bogove

skrinja v kateri so shranjene
razkošne halje svobodnega človeka
ki razpolaga s trenutki vzvišenosti

skrinja pred katero se mi je naenkrat posvetilo
pred notranjimi očmi da nisem nihče
a vendar središče vsega kar obstaja

Božidar Brezinščak Bagola (rojen 1947) je eminenten hrvaški pesnik, pisatelj in prevajalec, ki velik del svoje izjemne energije z občudovanja vredno neumornostjo namenja povezavam s slovensko književnostjo, zaradi česar je med številnimi priznanji, ki jih je prejel za svoje delo, tudi to, da je častni član društva slovenskih pisateljev.

Njegov opus je impresiven; obsega devet pesniških zbirk (v eno od njih mu je spremno besedo napisal Edvard Kocbek), romane, kratke zgodbe in eseje ter ogromen korpus prevodov iz slovenščine in nemščine; med prevodi iz slovenščina je treba posebej omeniti dela Edvarda Kocbeka, Lojzeta Kovačiča in Borisa A. Novaka.

Štiri pesmi v pričujočem prevodu so vzete iz njegove najnovejše pesniške zbirke, ki ima za naslov neologizem *Djedomir* (Dedomir, 2022). V njej pesnik gleda na svoje življenje kot ded, ki z modrostnim zanosom in blagim humorjem govori o »prosojnem sadovnjaku svojih let«. To je subtilna poezija skrajne pozornosti, ki tudi najbolj vsakdanje vtise prevaja v skoraj religiozno zavest o »milini obstajanja«. V tej knjigi je tudi Hum, ime kraja, v katerem pesnik živi,

prepoznan kot del mantre Om mani padme hum, knjiga pa izzveni v hvalnico, v kateri se pesnik zahvaljuje tudi za vse tisto, nad čemer se ljudje običajno pritožujejo. Posebno intenzivnost doseže, ko spregovori o srečanjih, za katera ni jasno, ali so bila srečanja ali samo to, da sta šli dve osebi druga mimo druge – toda paradokso se prav v tej negotovosti odpre spraševanje o tem, kaj je sploh srečanje med dvema človekoma in taka na videz spodletela srečanja lahko prav zaradi svoje tihe bolečine povedo več o bistvu srečanj med ljudmi kot mnoga srečanja, ki so nam dala iluzijo, da smo nekoga resnično poznali. Na tak način pesnik spregovori o Tonku Maroeviću, Vesni Parun in molčečem menihu s Krete. Pesmi s Krete so obenem poklon Nikosu Kazantsakis, ki ga Bagola razume kot svojega velikega učitelja, od katerega se je naučil, »da je človekova dolžnost / biti vedno v dosluhu z brezdanjim / in spreminjati ogenj v plamen«. Temu imperativu sledi tudi Bagolova knjiga, ki jo napolnjuje ljubezenska pozornost na »besedo, ki dozoreva v vsem«. ■

Iz hrvaščine prevedel in spremno besedo napisal Miklavž Komelj.

Srečo Dragan

V spomin Petru Weiblu

In memory of Peter Weibel

V svoj *Pluriverzum* je odšel dragi kolega in prijatelj Peter Weibel, konceptualni umetnik, teoretik in kurator, velik podpornik novomedijske umetnosti v svetu in pri nas.

Prvič sva s svojimi deli skupaj nastopila na *Dreilanderbiennale Audiovisuelle Botschaften* v Gradcu leta 1973. V okviru mednarodnega projekta *Intart 1992/93 Rettung der Welt/Rešitev sveta* smo v avstrijskem Beljaku Peter Weibel, Richard Kriesche, glasbena skupina Laibach in jaz izvedli enodnevni performans. Kot selektor me je v nabor avtorjev povabil na *II. triennale sodobne umetnosti U3* leta 1997 v Moderno galerijo. Srečala sva se večkrat na festivalu *Ars Electronica* v Linzu, ki ga je dolga leta tudi vodil, in na številnih mednarodnih festivalih sodobne umetnosti pri nas in v mednarodnem prostoru. Kot vodja katedre za Video in nove medije na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje sem bil v stalni povezavi z njim in ZKM, Centrom za umetnost in medije v Karlsruheju.

Vedno je cenil našo novomedijsko umetnost in njene zgodovinske neoavantgardne projekte, o slovenskih dosežkih je govoril spoštljivo. Odzival se je na vabila, da kurira medijska dela na *Mednarodnem festivalu računalniške umetnosti v Mariboru*. Skupaj sva pripravljala razstavo treh akademij, tj. Prage, Berlina in Ljubljane, s po tremi profesorji in po tremi študenti z vsake od njih. Prvi tovrstni projekt je bil predstavljen v Mestni galeriji v Ljubljani leta 2008 z naslovom *Speculum Artium*.

Ob tej priliki sem v razstavnem katalogu zapisal: »Naslov *Speculum Artium* se nanaša na izjavo Petra Weibla, da ima razvoj praks participacije v umetnosti preslikavo v razvoju participacije v demokraciji in da ta procesa vplivata drug na drugega, tako kot je pojav grškega kiparstva tesno povezan z vzponom demokracije v tistem času. Od takrat je demokracija nepogrešljiv pogoj za delovanje umetnosti«.

Čeprav se te otvoritve zaradi drugih obveznosti osebno ni mogel udeležiti, je hkrati podprl mojo zamisel, da se ta koncept v obliki festivala prenese v DDT Trbovlje, ki se je bil za to priložnost pripravljen preimenovati v *Trbovlje Medijsko mesto*. Peter je bil na tem festivalu selektor umetnikov iz Avstrije in tudi pozneje ves čas aktivno spremljal razvoj tega festivala ustvarjalnosti na presečišču umetnosti, znanosti in tehnologije v postdigitalni družbi.

Danes je *Speculum Artium* največji festival s tega področja ustvarjalnosti pri nas in eden pomembnejših v širši evropski regiji. Njegov osnovni koncept Trbovlje kot Mediapolis se je s časom spreminjal v Netropolis in zdaj tudi že v *Mesto prihodnosti – City of the Future*.

In ob koncu dragi Peter, naslov tvojega projekta v Beljaku je bil *Pluriverzum*. Naj ti bosta prostor in čas v teh realnostih neskončna. ■

Jure Vuga

Mahničeva čopičografija kot nov antropogeni artefakt

Mahnič's Brushography as a New Anthropogenic Artefact

Mahničovo delo se umešča v tradicijo spoja umetnosti in znanosti, ki ima od nekdaj močan ascendent nad občinstvom. Njegovi slikarski strojni »roki« v našem prostoru lahko najdemo vzporednice le v slikarskem stroju Bogoslava Kalaša. Tako pri Mahniču kot pri Kalašu gre za zamudno tehniko, in prav ta *dolgotrajnost* simbolno kvantificira vrednost dela, oziroma oplemeniti original-umetnino. Gre torej za hibridno, težko umestljivo likovno delo: avtorsko fotografijo v digitalni obliki ali pa z umetno inteligenco generirano podobo naprava s čopičem izriše na platno z nanašanjem jajčne tempere iz petrijevke. Vprašljiv je torej status tega objekta kot novega antropogenega fenomena: digitalna podoba je tehnološko brezhibno pretvorjena v sliko z nedefiniranim statusom. Tudi pri Kalašu stroka ne zmore z gotovostjo opredeliti, ali njegova dela sodijo v kategorijo poparta, konceptualizma, neofigurlike, fotorealizma ali morda grafike.¹ Tako v primeru fotorealističnega slikarstva, kakor tudi pri Kalaševem in Mahničevem kreativno–imaginativnem pristopu, je fotografija predvsem pripomoček, ki teleološko teži k sliki. Vendar ne hiperrealistični sliki, kot jo pojmuje Berko, psevdorealistični upodobitvi rahlo popačenih oziroma karikiranih figur Jurija Kalana ali postmedijski mizansceni Saša Vrabiča. Temveč je intermedijsko hibridno delo, ki nastaja v presečišču različnih izraznih načinov, in ni povsem artefakt, saj vsebuje vpisane sledove strojnega generativnega postopka kot lasten podpis, izjavo ali performativ. Intermedijska dela in projekti načenjajo tudi nekatera ključna konceptualna vprašanja sodobne umetnosti, kot so avtonomija umetniškega dela in pojem avtorstva,² dileme, ki so aktualne tudi v primeru obravnavanega opusa. Kalaš uporablja vertikalno črtno strukturo, ki deloma interferira s podobo, jo preči in v percepcijo likovne celote prispeva neke vrste potujitveni efekt. Mahničeva naprava manipulira

s čopičem, ki za seboj pušča večplastne nanose, rizom, preplet barvnih vektorjev, ki se lahko gibljejo linearno ali krožno v modusu izohips: oba načina redkeje tudi kombinira. Rastrska struktura prispeva k ploskovitosti podobe, hkrati tvori vizualni »šum«, ki moti vživetje pri pogledu od blizu, medtem ko se konture zlijejo, če delo opazujemo z določene razdalje. Časovna dimenzija ostaja razberljiva iz končnega izdelka, ki je v tem smislu slikarski *nonfinito* ali nikdar končano delo, odprto delo. In kakor mora slikar, še toliko bolj od časa impresionizma dalje, znati presoditi, kdaj se umakniti, da ne bi »spimplal« slike in jo prezasičil z nadrobnotmi, tako mora Mahnič ob pravem času presoditi, kdaj ustaviti slikarski stroj. Sicer se lahko primeri, da se na vrhuncu barvnega razkošja izdelek prevesi v »zmazek«. Ko pretirano nalaganje barvnih plasti skazi krhko harmonijo kompozicije, ni drugega izhoda, kakor da operacijo ponovi od začetka na obstoječi barvni podlagi.

V Muzeju sodobne umetnosti Metelkova je v sklopu Laboratorija za nove medije med 14. februarjem in 2. aprilom 2023 Dominik Mahnič predstavil svoj tako imenovani Čopičograf 2.0.³ Zasnova naprave, ki temelji na strojnem učenju, sega v leto 2016, ko jo je začel dodelovati s programerjema Petrom Veselinovičem in Vidom Vidmarjem ter z njuno pomočjo strojno slikanje privedel do zavidljive stopnje dovršenosti. Posamezniki, ki delujejo znotraj ljubljanske Cirkulacije 2, katere programe podpira Mestna občina Ljubljana, so se v preteklosti večinoma ukvarjali z neko obliko robotiziranega risanja. Tehnika, ki jo sam imenuje čopičografija, obstaja pa tudi flomastrografija, je vredna pozornosti kljub nekaterim omejitvam, ki jo spremljajo. Če Kalaševa strojno izdelana slika teži k fotorealizmu, brezhibni reprodukciji resničnosti, eterični dimenziji *glossy pictures* revij, katere čistost avtor doseže z uporabo airbrusha, se, če sledim tej sugestiji, kvečjemu zdi, da Mahničeva tehnika teži k večji slikovitosti z nanašanjem kontrastnih plasti komplementarnih barv (z uporabo cmyk+ palete), ki

¹ Bogoslav Kalaš: [stroj za slikanje : pregledna razstava = the painting machine : a survey exhibition : Moderna galerija, Ljubljana, 17. 12. 2015–20. 3. 2016], Ljubljana: Moderna galerija, 2016. Za vpogled v Kalaševo osebno mapo se zahvaljujem kolegicami iz dokumentacije-arhiva MG+MSUM.

² Tadej Pogačar, *Intermedijsko / Intermedial*, Galerija sodobne umetnosti Celje, 3. 12. 2002 – 10. 1. 2003, Celje 2002, str. 2.

³ <http://www.mg-lj.si/si/razstave/3690/razstava-dominik-mahnic-copicograf/>



Dominik Mahnič, *Periči / Washers*, 2023, čopičografija / brushography, jajčna tempera na platno / egg tempera on canvas, 97 × 95 cm,
foto / photo: Blaž Gutman, arhiv / archive MGML

se v nekaterih variantah približuje estetiki pop arta. Čopič za seboj ne pušča le črt različne dolžine, temveč tudi pike, s katerimi do dela podoba, ki tako zadobi neko v fragmentarnosti sklenjeno pointilistično razsežnost.

Zdi se, da se notranje hotenje tovrstne podobe nagiba k drznejši likovnosti. Dovolim si predpostaviti, da avtonomen notranji razvoj Mahničevega načina strojnega slikanja, kot sem ga sam doživel in razumel, teži – ne da bi to kakoli odvezemalo vmesnim stopnjam likovnih manifestacij v smislu nedovršenosti – k (še) večji slikovitosti podobe kot polni afirmaciji izraznega potenciala tega tehničnemu performativu zavezanega medija. Moja nekoliko predrzna teza je, da za razliko od Kalaševih del, ki želijo ostati čista in brezprizivno modernistično sublimna, zorenje njegovega

umetniškega postopka deleži in se v idealnem smislu izpopolnjuje z večjim vnosom naključja (kontingence), nereda, packe, vehementne nemarnosti, značilne za subjektivni duktus v temelju impresionistične slikarske poteze. Mahničev fokus je čisto slikarstvo, tako sam pravi: »Ne ukvarjam se toliko s teorijo, bolj kot pionirstvo in podobne stvari me zanima samo slikarstvo, zame so ta vprašanja enako pomembna kot to, kdo je prvi slikal z oljem ali kaj podobnega. Tehnologija je na voljo in jo uporabljam.« Z dopuščanjem večje hitrosti strojnega slikanja bi lahko dosegel učinek skicoznosti poteze, vendar avtor preudarno doda, da »ni mogoče vsega, kar bi želel, predstaviti na eni sami sliki«, (kakor ni mogoče vseh zgodb izpovedati v eni sami pripovedi) in da gre za dolgotrajen ustvarjalni proces.

Med Mahničeve predhodnike v svetovnem merilu lahko štejemo že omenjeni Kalašev edinstveni likovni postopek ali tehniko, t. i. aerografijo, ki jo je kontinuirano razvijal vse od leta 1971. Postopek temelji na načelu prenosa avtorske fotografije oziroma motiva z mehničnim prenosnikom (strojem za slikanje) in barvami na nov nosilec (platno, papir itn.).⁴ Temeljna razlika od Mahničevega dela je ta, da Kalaš ni uporabljal računalnika. S strojem naj bi nekaj časa ustvarjal tudi Lojze Logar, a žal o tem ni veliko znana. Iz bivšega jugoslovanskega prostora izhaja tudi inovacija Antona Pericha, ki je približno sedem let po Kalaševem (1977–78) izdelal svoj stroj za slikanje. Perich, ki je obveljal za pionirja digitalne računalniške umetnosti, je v Združenih državah Amerike, kamor se je preselil iz Pariza, sodeloval tudi z Andyjem Warholom.⁵ Roboti risarji so danes znova aktualni. Leta 2004 so na prelomni dražbi v avkcijah hišah Christie's in Sotheby's prodali dela, ki so jih proizvedli algoritmi umetne inteligence. V mednarodnem kontekstu lahko izpostavimo sodobnega umetnika Zollocia, ki za slikanje uporablja robotsko roko. Patrick Tresset s pomočjo robotov ustvarja slike in druga umetniška dela. Najstarejši slikarski stroj, omenjen v delih Caroline A. Jones in Patricka Tresseta, je Tressetova *Rotunda*.⁶ Po avtorjevih besedah je bila *Rotunda* ustvarjena leta 2005 in velja za prvega robota, ki lahko ustvari sliko.⁷ Slikarski stroji, o katerih razpravljajo omenjeni avtorji, so v marsičem podobni napravi, ki jo je razvil Mahnič. Vsi vključujejo neko obliko avtomatizacije ali robotike, ki se uporablja za ustvarjanje umetnosti. Stroj, ki ga razvijajo v Ljubljani, prav tako uporablja programsko opremo in algoritme za nadzor gibanja mehanske roke in dodajanja barve.

Trk hipertehnološkega in tradicionalnega

Mahnič smelo dokazuje, da je njegova tehnika že relevanten medij likovnega izraza, četudi zahteva kompleksna informacijska znanja. Nepričakovan vidik njegovega postopka

je v temelju zaostrena dihotomija med hipertehnološkim in tradicionalnim podobotvorjem: ta se odraža tudi na ravni priprave barv, ki spominja na čase starodobnih cehovskih skrivnosti. Poglobitev v njegov delovni proces namreč ne razkrije zgolj domiselne, celo subverzivne rabe generatorjev vizualij v razponu umetne inteligence, temveč tudi praktično poznavanje tehnike jajčne tempere, česar se je kot samouk večinoma priučil iz spletnih vsebin. Izdatna prednost jajčne tempere je, kot je pojasnil, njena cenovna dostopnost, hkrati pa je zaradi odsotnosti sintetičnih spojin, ki jih najdemo v akrilnih barvah, tudi izrazito ekološko prijazna tehnika. Mahnič vsakodnevno po potrebi pripravi barve z mešanjem naravnih pigmentov, beljaka (rumenjaka se poslužuje zgolj za pripravo toplih barv), bele smole damar, alkohola in dodatka gumi arabike. Pravkar je začel uporabljati metilcelulozo v prahu, pridobljeno iz sredozemske rastline mirte. Sproti preverja gostoto in viskoznost barve kot vajenec v mojstrovih *bottegih*, po recepturi, ki jo danes poznajo kvečjemu restavratorji in specialisti, in ne akademsko oblikovani slikarji. Povrh njica slik se zato včasih lušči, drugič je gostejša, saj barva ni iztisnjena iz industrijske tube.

V iteracijah izvedenih čopičografij, ki bi jih z latinskim izrazom smeli imenovati tudi penicillografije (čopič, latin. *pēnicillum*), je moč prepoznati napredovanje tehnične dovršenosti in motivike. Mahnič je akademski slikar, ki se intenzivno posveča slikanju liričnih krajin, pa tudi portreta, zato ne preseneča, da je za začetne prototipe malega formata izbral cvetlice in prizore iz narave ter portrete bližnjih oseb. Motivno se vsaj na prvi pogled zdi, da ostaja zvest tradiciji, ne da bi zakoračil v smeri velikih modernističnih tem, katerih emblem je tesnoba samotna fragmentiranega ranljivega subjekta v dekadentnem svetu vsesplošne odtujenosti.

Aktualnost njegove slikarske realizacije je najti v koncepciji podobe, načinu likovnega mišljenja, ki razkriva avtorjevo širino diapazona, občutek za *zeitgeist* in postmoderno reciklažo, citiranje, prisvajanje, reinterpretacije žanrskih in nabožnih motivov ter občutek za samoreprezentacijo oziroma samozgodovinenje. Roland Barthes ugotavlja: »fotograf mora kakor akrobat izzvati zakone verjetnega ali celo možnega; tu in tam mora izzvati celo zakone zanimivega: fotografija postane 'presenetljiva', brž ko ne vemo, zakaj je bila narejena.«⁸ Na opisan način nas z izzivanjem verjetnega preseneti Mahničovo delo z naslovom *Periča*, ki prikazuje starejša moška proletarca, zatopljen v delo na obrežju reke, ki pa nista ribiča, temveč ludistična inscenacija moške različice peric. Četudi vaječnost pogleda skuša prizor stereotipno umestiti v znano motiviko (denimo ribičev, ki krpajo mreže), delo preizkuša doslednost naše kontemplacije: ob odsotnosti naslova in drugih didaskalij na razstavi v MSUM je šele natančnost gledanja vztrajnejšega gledalca nagradila

⁴ Kalašev ustvarjalni proces, ki se začne z avtorsko analogno fotografijo, nato sledijo barvne študije te fotografije oziroma diapozitiv, ki ga slikar vstavi v stroj. Elektronski čitalci, ki »bere« diapozitiv, je povezan z ročico, na koncu katere je airbrush (zračni čopič). Usklajeno s premikanjem čitalca se giblje tudi ročica z airbrushem. Slikarjeva prisotnost ob stroju je nujna, saj nadzoruje moč brizganja barve skozi šobo zračnega čopiča. Od moči brizganja je odvisna debelina črte. Stroj v bistvu deluje kot nekakšen brizgalni tiskalnik, ki nanaša navpične barvne sledi, vse dokler so vidne vmesne črte. Barve si sledijo v sledečem zaporedju: rumena, rdeča, modra, črna. Airbrush deluje kot podaljšek slikarjeve roke, nekako tako kot čopič v tradicionalnem slikarstvu. Cf. <https://www.mg-lj.si/si/razstave/1234/bogoslav-kalas-stroj-za-slikanje/>

⁵ <https://www.mg-lj.si/si/razstave/1234/bogoslav-kalas-stroj-za-slikanje/>

⁶ Caroline A. Jones, *Painting machines: industrial image and process in contemporary art*, Washington, 1997; Caroline A. Jones, *Machine in the studio: constructing the postwar American artist*, Chicago, 1996; *Human Traits. Patrick Tresset and the Art of Creative Machines*, Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, 2016; Glej tudi: *Le livre des merveilles technologiques*, Pariz, 2016; *Anatomie de L'automate*, Montpellier, 2015; *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Boston, 2006.

⁷ Robot *Rotunda* uporablja dve kameri in robotsko roko za ustvarjanje slik z uporabo različnih čopičev. Sliko ustvari programska oprema, ki vodi robotsko roko, da sledi vnaprej določenim vzorcem, kameri pa robotu pomagata upravljati s platnom, barvo in čopiči.

⁸ Roland Barthes, *Camera lucida, zapiski o fotografiji*, Ljubljana, 2004, str. 34.



Dominik Mahnič, *Plenerist / Outdoor Painter*, 2023, čopičografija / brushography, jajčna tempera na platno / egg tempera on canvas, 99 × 199 cm, foto / photo: Blaž Gutman, arhiv / archive MGML

z razodetjem »prevare«. Upodobljena sta anahronistična pralca perila v historično realistični »štimungji«, kakršno v drugem kontekstu zasledimo pri angažiranih delih poznega 19. stoletja, ki programsko reprezentirajo kmete ali proletarce pri delu – kot so likarice Ferda Vesela in Ivane Kobilce. Subverzivna, s feministično kritiko uglašena reinterpretacija peričev je skoraj gotovo edina upodobitev tovrstnega likovnega motiva v zgodovini likovne umetnosti, saj nima historične in izkustvene podlage, temveč je nastala kot izvrstna ironična provokacija v nizu permutacij izvirnega motiva peric, ki ga je po avtorjevem opisu in sugestijah po naročilu vizualiziral program umetne inteligence. Neologizem periča/periči ali izraz pralca/pralci nas sam na sebi nikakor ne napeljuje, da gre za moške pralce perila, ki v potoku z marsejskim milom na roke ribajo rjuhe, da bi domov prinesli sveže oprano žehto. Program umetne inteligence pod opisom moških, ki perejo perilo, med drugim evocira revne azijske moške v vodni kotanji na odpadu. Mahnič je moral z dodatnimi določili postarati prizor, nato pa izbrati med toskansko ležernimi ali irsko športnimi periči. In izbral je klasiko. V tem izvirnem motivu lahko prepoznamo postmoderno strategijo, saj pralci perila postanejo umrljivi in nazorni le skozi reprezentacijo, ki je bolj resnična od resničnosti, torej hiperrealna v smislu Baudrillardovega pojmovanja nove stvarnosti kot simulakra, stvarnosti, ki je tako masovno mediatizirana, da nam potvorbe resničnega nadomeščajo izkustvo. Pralca prevzemata obliko nečesa bizarnega in nedomačega znotraj domačega konteksta, in po tej lastnosti ustrezata pojmovanju nedomačnosti kot *Das*

unheimliche,⁹ ki pa je tako pretirana, da deluje komično.

Med motivi, ki jih je za avtorja generiral računalniški program, se je v pisani družini znašel tudi Kristus, ki miri jeruzalemske ženske, v neorenesančnem, domala prerafaelskem likovnem jeziku, izdelan v tehniki akrila z »izohip-sasto« linijo čopiča. Mahnič si je za nalogo zadal realizacijo serije postaj križevega pota. Naletel je na čer »politične korektnosti, nediskriminatornosti, oziroma politike nenasilja«, ki je zakodirana v sam program in ki posledično odklanja vizualizacijo križanja. Zato je izbral najmanj problematično osmo postajo križevega pota, a rezultat je povsem nepričakovan: dobili smo apokrifni prizor, ki ne sovпада z znanimi biblijskimi upodobitvami. Tradicionalno so se slikarji oprli na besedilo evangelijev (*Jezus pa se je obrnil k njim in rekel: »Hčere jeruzalemske, ne jokajte nad menoj, temveč jokajte nad seboj in nad svojimi otroki!«*; Lk 23,28) in upodobili ženske z otroki. Na Mahničevi sliki vidimo spokojnega Jezusa kot učitelja (ki se ne lomi pod težo križa), obdanega s petimi ženskami, pri čemer je nenavadna popolna odsotnost otrok in moških figur, med katerimi bi pričakovali vsaj Simona iz Cirene, ki je zveličarju pomagal nositi križ. Slikar, ki bi izhajal iz obstoječe vizualne tradicije, nikdar ne bi na ta način pristopil do elaboracije tega motiva. V tem primeru znova ugotavljamo, kako raba umetne inteligence na vznemirljiv način odpira polje mišljenja izven utečenih vzorcev. Zadnje delo, ki ga je avtor začel realizirati

⁹ Nicolas Royle, *The Uncanny*, Manchester, 2003, str. 1–3. Povzeto po Mateja Kurir, *Arhitektura moderne in Das Unheimliche*, Heidegger, Freud in Le Corbusier, Ljubljana, 2018, str. 30.

na velikem formatu v MSUM, je bil singularen avtoportret z dobro mero smisla za avtoironijo in ne malo tudi za samo-reprezentacijo. Sredi platna dominira celopostavna soha, ki jo vidimo s hrbtne strani: slikar gol stoji na pobočju Nanosa pred štafelajem (ki ga je rekonstruiral po fotografijah iz 19. stoletja) in slika *en plein air*. Od tod naslov dela *Plenerist*. Kalaševi goli ženski akti v prešitju vsebujejo vpisan izrazit moški heteronormativni pogled. Mahnič po drugi strani znova provocira in se hudomušno sam postavi v ambivalentno pozicijo avtorja-subjekta in objekta pogleda, ki bolj kot bi aludirail, deklarativno evocira in naslavlja patriarhalne tabuje, fiksirane v »optično nezavedno«.

Walter Benjamin je v delu *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* opredelil avro kot razliko med originalom in kopijo. Če ima avtorska slika kot original svojo historično avro, ki je reprodukcija ne more zapopasti ali si je prisvojiti, bi lahko rekli, da je avra Mahničevih del v limbu: ujeta je nekje vmes. Prav po tem vmesnem, liminalnem, izmuzljivem, nedorečenem statusu se diferencirajo Mahničeva dela: garant avtentičnosti je prav njihov izmuzljivi hibridni status, ki izhaja iz tehnološke produkcije (prakse) in ne več iz slikarskega rituala.¹⁰ »Za grške filozofe je bila opica tako izvrstna posnemovalka, da umetnost ne more biti nič drugega kakor opica narave. Z oznako *ars simia naturae* ali 'umetnost (je) opica narave' je Filippo Villani že okoli leta 1400 hvalil odličnost posnemanja narave v delih nekega slikarja. Vendar se je morala umetnost ob koncu srednjega veka dvigniti s statusa mehaničnih, obrtnih veščin, da je lahko postala v italijanskem *cinquecentu* spoštovana svobodna umetnost.«¹¹ V industrijski in post-industrijski družbi je tehnološka reprodukcija podob prevzela vlogo mimetičnega slikarstva: najprej fotoaparati, film, televizija, video, printer, digitalni mediji, zdaj slikarski stroj. Tudi na tej točki v času je maksima nespremenjena: umetnost naj se dvigne in loči od mehanično reproducirane podobe, da bo deležna presežne *aure* originala.

Mahnič je izrazito skeptičen glede tega, da bi poustvaritev iluzije algoritemskega »navdiha«, navidezno samovoljnega kršenja kompozicijskih pravil kot rezultat neponovljive kontingentnosti matematičnih permutacij, izrazito prispevala k doseganju nove konceptualne ravni in naprednejši estetiki strojnega slikanja ter posledično sprejetosti te pionirske tehnike v likovnem imaginariju. Svoje stališče je elokventno pojasnil v elektronskem pismu, ki ga v sintetični obliki navajam spodaj, saj vsebuje ključne elemente njegove poetike:

V bistvu stroji delajo, kakor jih uspemo narediti. 'Šlamparije' so stvar slabega inženiringa. Stroji nimajo svoje

volje. Lahko seveda strojno ali programsko vprogramiramo naključja ali napake, kar se seveda na veliko počne, še posebej skozi razne biokemijske vmesnike, da se doseže neko živost, organskost, na različne načine. Sam k temu nisem težil, ravno obratno, ker teh 'šlampastih' strojev je celo morje. Gre za drugo filozofijo, saj vendar 'šlamparija' ni sinonim za dobro umetniško delo. Umetnik, četudi v na videz še tako sproščeni potezi, sledi točno zastavljeni viziji. Gre za milimetre, ki naredijo razliko. Nadzorovana nenadzorovanost. Lahko si še tako prizadevamo, na koncu bodo zmeraj odstopanja, ki se akumulirajo skozi delovni proces in jih je potrebno bodisi odstraniti ali implementirati, da končni izgled preveč ne odstopa od prvotne ideje, da se sporočilo ne izgubi. Odvisno je tudi od umetnika do umetnika. Sam cenim marsikaj, v tem primeru sem se odločil tako. Končno pravilo je, da ni pravil.

Umetnost se je v zgodovini človeštva uveljavila kot eden izmed privilegiranih medijev spoznavanja resničnosti. Ena njenih primarnih funkcij je bila natančno beleženje stvarnosti: podajanje vizualnega stanja stvari. Implementacija umetnostnih veščin v znanosti ni bila brez posledic za novoveški civilizacijski vzpon Evrope. Kulture, ki iz anikoničnih teženj niso gojile figurativne umetnosti, so začele (ne zgolj iz tega razloga) zaostajati tudi na področju znanosti. Spoj umetnosti in znanosti od nekdaj buri domišljijo.¹² Razvoj tehnologije spremlja tako fascinacija nad njeno zmogljivostjo kot anksioznost pred potencialno odvečnostjo obsoletnih človeških dejavnosti, ki jih bo nadomestilo učinkovitejše strojno delo, pri čemer je na kocki tudi nikoli dokončna ukinitve starih umetnostnih medijev. Nezamisljiva je tudi alarmiranost zavoljo potencialnega hipernadzora, ki ga omogočajo nove tehnologije, sledljivosti, izvajanja ideološkega socialnega nagrajevanja, popredmetenja in naposled pretnja distopičnega transhumanističnega zlitja biologije in mehatronike. Vse te nianse so del *chiara-scura* strojne slikarske tkanine Mahničevih tehnofaktov. ■

¹⁰ Benjamin poudarja, da »avratni način bivanja umetnine ni nikoli v celoti ločen od njene ritualne funkcije«, ter da »tehnična reprodukcija umetnine prvič v zgodovini odrešuje od njenega parazitskega prebivanja v ritualu«. Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Ljubljana, 1998, str. 154.

¹¹ Jure Mikuz, *Kri in mleko*, Ljubljana, 1999, str. 441.

¹² Kozmološko natančna poravnava svetih objektov je zaželeno od prazgodovine dalje, izum matematične perspektive v renesansi, kvadratura kroga, anamorfoze, študije Leonarda da Vincija, natančne risbe lunine površine Galileja Galilei, baročni iluzionizem, kartografija, izum fotografije, filmske stvaritve kot je *Metropolis* Fritzja Langa, op art, Escherjeva dela, Calderjevi mobilni, kinetične skulpture-stroji Jeana Tinguelyja, do razstavljenih seciranih živali Damiena Hirsta, hiperrealističnih človeških hibridov Patricie Piccinini in kiborg arta Neila Harbissona. Prvo reprezentacijo robota kot samogibljive skulpture v slovenskem prostoru, ki priča o dolgoživni očaranosti nad tehnologijo, pozivljeni v renesančnem času, ko se pojavijo prvi javni urni mehanizmi z gibljivimi figurami v Benetkah, Nürnbergu in drugod, zasledimo v figuri automata, ki ga je Mojster Kranjskega oltarja (domnevno Mojster Vid iz Kamnika) upodobil na Kranjskem oltarju (danes v galeriji Belvedere na Dunaju) okoli leta 1500. Omeniti velja pionirsko vlogo izumitelja ene od metod fotografije na steklo, Janeza Puharja, Černigojeve lebdeče objekte iz *Tržaškega konstruktivističnega ambianta*, *Kozmokinetični kabinet Noordung* in postgravitacijske gledališke abstrakte Dragana Živadinova, projekt *Linija* | +1233 m–1233 m Robertine Šebjanič, ki beleži zvočnost morja v navpičnem pasu globoko pod in nad gladino, načrt *Makrolaba* Marka Peljhana, *Preživetveni komplet za antropocen* Maje Šmrekar in še bi lahko naštevali. Med svetovno priznanimi pionirji računalniške umetnosti je potrebno omeniti Edvarda Zajca. Programe intermedijske umetnosti, ki povezuje polje umetnosti in tehnologije izvaja ljubljansko Društvo Ljudmila. Galerija Kapelica v našem prostoru izstopa s predstavitvami projektov s področja robotike, tehnoloških aplikacij, biopolitike in drugih del sodobne raziskovalne umetnosti.

Miklavž Komelj

Jurečičeve Spektralne študije

Jurečič's Spectral Studies

Boštjan Jurečič si je nadel vzdevek Alluvio. Kot sam pripoveduje, naj bi bila latinska predhodnica te italijanske besede, ki pomeni povodenj, *alluvium*, po nekaterih teorijah povezana z etimološkim izvorom imena Ljubljane, slikarjevega mesta. Ampak hkrati seveda vzdevek evocira še vse kaj drugega; lahko si predstavljamo ustvarjalno povodenj, povodenj energij. Po drugi strani pa se povezuje s slikarjevim posebnim načinom slikanja, z njegovim »malim izumom«, kot pravi, namreč s tem, da njegove slike nastajajo s spiranjem naslikanega. Ta princip v slikarstvu sam po sebi ni nekaj novega in unikatnega; spominjam se, kako je recimo pri nas Žiga Okorn na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja delal velike slike, pri katerih je bilo enako pomembno slikanje in spiranje. Ampak Boštjan Jurečič je iz tega naredil pravi sistem in videti je, da je v tem konstituiranju podob preko njihovega izbrisovanja tudi neko vsebinsko sporočilo. Tu se lahko spomnimo, da je renesančno perspektivno slikarstvo pravzaprav vzelo za izhodišče vizualnega obvladovanja sveta to, kako podoba izginja iz vida, kako se izmika vidu. Jurečič pa jemlje za izhodišče vznikanja svojih podob to, kako neke že naslikane poteze fizično izginjajo, se razpuščajo. V tem lahko vidimo poskus izoblikovanja nekega sporočila o identičnosti destrukcije in kreacije.

Posebej zanimivo na njegovih slikah je to, da tudi za vse tisto, kar so videti spontane slikarske geste, slikar jemlje mimetično oporo v že obstoječih podobah, večinoma v detajlih različnih fotografij. Ničesar noče delati na pamet, hkrati pa prepušča podobo izpiranju. Ko tako za vsako potezo išče mimetično oporo, hkrati kaže, kako ni v tem, kar imamo za opore, v resnici nobene opore.

In kaže tudi, kako to, kar doživljamo kot figuralnost, vznika iz principov, ki jih imamo za abstraktne, in se vrača k njim. V zadnjih letih v figuralnem slikarstvu načrtno uporabljaj omejen nabor barv, tako imenovano Rothkovo barvno shemo, ki tonsko izenači komplementarne barve, da žarijo zgolj s svojo lastno energijo, brez tonskih kontrastov. Tako poskuša realizirati principe slikarstva slikovnega

polja v figuraliki; seveda pa jih nikoli ne realizira dogmat-sko in svoja »pravila« tudi »krši«. Nekaj slik, ki so nastale v tem poskušanju, je predstavila njegova najnovejša razstava *Spektralne študije*; naslov je referenca na spektralno glasbo, ki dosega v slišnem na neki način sorodne učinke, kot jih v vizualnem vzpostavlja slikarstvo slikovnega polja, z uporabo alikvotne vrste; utemeljitelj te smeri je Gerard Grisey.

Tonska izenačenost daje Jurečičevim podobam neko fantazmagorično notranjo napetost, ki je povezana tudi z disparatnimi fragmenti »naključno« najdenih podob, postavljenih v skupni prostor. Tako se recimo na isti sliki lahko najdetata portret Dušana Mandiča in Lolita iz Kubrickovega filma ali pa portret Ane Schnabl in nekega psa, ki je prišel iz čisto drugega konteksta. Slikar enakovredno obravnava povsem »naključne« podobe iz časopisov in revij (ampak kaj je naključje? – André Breton v svoji prelepi knjigi *Nora ljubezen* govori o tem, kako je vse, ob kar »naključno« zadenemo v stanju notranjega vznemirjenja, neposredno povezano s tem vznemirjenjem in odgovarja na neko temeljno vprašanje, ki ga postavljamo ...) in podobe dogodkov, ki veljajo za zgodovinsko prelomne, na primer fotografijo akterjev Münchenskega sporazuma leta 1938, ki je bila vizualna opora za sliko s pomenljivim naslovom *Nekromant*. Na enak način pa lahko uporabi tudi fotografijo neke gledališke predstave; ko so te slike postavljene skupaj, se v nas prebujajo zavest, da je tudi zgodovina nekakšno gledališče. Tako nastaja pravi *vortex temporum*, če si izposodimo naslov Griseyevе skladbe. Hkrati pa prej navedeni naslov *Nekromant* jasno namiguje na magično prakso – in slikar v nekem svojem kratkem avtobiografskem zapisu namiguje na »mistične viharje«.

Ker sem se veliko posvečal proučevanju poezije Karla Destovnika – Kajuha, me je seveda še na poseben način pritegnila Jurečičeva slika, ki ima za mimetično oporo znano fotografijo, na kateri sedita skupaj Kajuh in Silva Ponikvar. Ko sem slikarja vprašal, kako to, da se je odločil za Kajuhov portret, mi je odgovoril, da ga je fotografija pritegnila povsem vizualno, da se ni poglobljajal ne v pesnikovo poezijo



Boštjan Jurečič Alluvio, *Dekle + Pes / Girl + Dog*, 2022, 100 × 150 cm, akril na platno / acrylic on canvas, foto / photo: Luka Dekleva



Boštjan Jurečič Alluvio, *Nekromant / Necromancer*, 2022, dva panela / two pannels, 220 × 320 cm, akril na platno / acrylic on canvas, foto / photo: Luka Dekleva



Boštjan Jurečič *Alluvio, Prvi / Prime*, 2022, dva panela / two panels, 220 × 320 cm, akril na platno / acrylic on canvas, foto / photo: Luka Dekleva

ne v njegovo življenje. A vendar ta portret govori o nečem bistvenem, o neki dvojnosti, ki jo je utelešal Kajuh v času, ko je med drugo svetovno vojno v okupirani Ljubljani nastala ta fotografija. Pesnik in ljubimec, avtor najnežnejših ljubezenskih verzov pesništva NOB, je hkrati živel nevarno ilegalno življenje, kot obveščevalec je bil intenzivno vpleten v organizacijo VOS, ki je bila zelo krvava in ki je v nekem trenutku tudi njemu samemu ogrozila življenje ... Mislim, da je Jurečiču s to sliko uspelo priklicati to dvojnost kot neki

unheimlich učinek, neko posebno, že kar grozljivo ekspresivnost, ki paradokso nastaja prav preko tega, v čemer so videti barve in njihovo razpuščanje v izpiranju do prizora ravnodušne.

To, kar se nam prikazuje kot mimetična podoba, je samo učinek delovanja nekih sil, ki delujejo po svoji lastni logiki. Jurečičeve slike to ozaveščajo, s tem pa na svojski način ponazarjajo misel Jureta Detele, da je slikarstvo spoznavanje vizualnih zakonitosti sveta. ■

Petja Grafenauer

ANTI / ANTI

Ksenija Čerče: ANTI / ANTI
18. 4.–28. 5. 2023
Galerija Eburna

Začnimo anekdotično. Tam, kjer nas v galeriji običajno pričakajo kozarci vina ali prigrizki, je umetnica, ki je z razstavo *ANTI / ANTI* postavila eno boljših samostojnih razstav, ki smo jih v Ljubljani videli v postkoronskem času, postavila umetne gumijaste bombone. Prav ti lahko služijo kot uvod k razstavi, kjer je umetno vse, a hkrati privlačno, ljubeče. Čakamo, da bodo materiali na slikah zašušeli, pričakujemo, da so dragoceni, a vse je obrnjeno, je anti. V resnici gre za cenene umetne mase, aluminij, plastične snovi, celo odvržene in prežvečene žvečilne gumije, nalepke, vabila, kosce posterjev, nastlane papirje, ki nas na prvi sliki, ki nas sreča, spomnijo na porušeno AC Rog. Tam je Ksenija Čerče dolga leta ustvarjala v svojem z zenom presipanim ateljeju, dokler ljubljanska mestna občina ni zverinsko porušila tega mesta, ki je dajalo zavetišče marginalcem, tistim, ki so se borili za okolje, migrante in boljšo družbeno ureditev, ter seveda umetnikom. A umetnici je morda to celo koristilo, v njem delu je prišlo do velikanskega preskoka, ikonografijo sta dokončno zamenjala material in njegova povednost in vstopila je v popolni zdaj.

Postavitev razstave je popolnoma presenetljiva in končno ruši ustaljenost, ko se v tej galeriji slike po navadi postavljajo pod oboke. Tokrat minimalistična postavitev prostor spremeni v odprt, živ in sodoben, pri čemer je avtorici pomagal tudi kurator Arne Brejc. Ob vstopu v galerijo nas na desni strani pričaka abstrakcija, ki je, kot vsa druga dela na razstavi, tako daleč od tistega, po čemer smo doslej poznali dela umetnice, da ostanemo brez besed. Sestavljena iz ostankov, okruškov, odtrganih papirčkov in že omenjenih žvečilk, nas postavi v svet spomina na razdejano AC Rog, na drugi pa vodi v svet, v katerem živimo in ki je osrednja tema razstave. Lepota in toksičnost. To je svet umetnega, digitalnega, svet, kjer je narava postala simulaker, kjer je pravzaprav simulaker vse, s čimer se srečamo, od najvišjih tehnoloških dosežkov v materialih do ročno narejenega umetniškega dela, ki jih tu in tam zasenči. In prav slednjemu se je Čerče s to razstavo večinoma odrekla.

Če so njena pretekla dela izhajala iz svetov srednjeveške

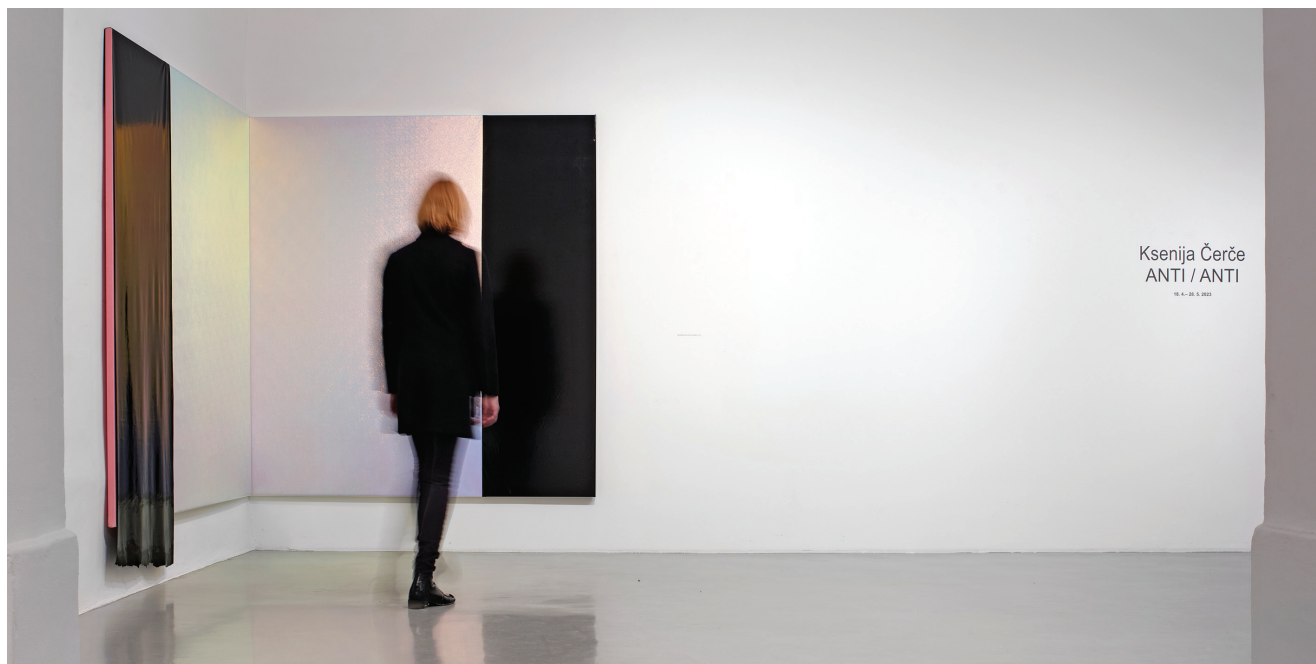
umetnosti, marijanske simbolike in se nato preselila k postmedijski sliki z značilnimi povečavami detajlov na posebej izbranih tekstilnih materialih, iz česar lahko slutimo njen interes zanje, za taktilnost, ki jo želijo od gledalca, zaslutimo preskok. Lažje razumemo, kako je prišlo do tokratne razstave, kjer sta haptičnost materialov, njihova taktilnost popolnoma izraženi. Ostala je le še sodobnost.

Sodobnost tega trenutka je z razstavo končno prodrla tudi v slovenski prostor. Visoka tehnologija, ki se spremeni v navidezno prelesto tkanino, ki jo umetnica uporabi za svojo sliko, v sebi v resnici nosi zavrženost, revščino, umetno maso, ki gledalca popolnoma prevzame. Takšna je tudi tridimenzionalna slika – objekt iz aluminija, ki nas pričaka v prvem prostoru galerije. Svetleč, oblikovan, kot meteor, ki bi na zemljo došel iz drugega vesolja, je v resnici le navaden domači gospodinjski material. Koliko inventivnosti stoji za tem in ostalimi umetniškimi deli, koliko ljubezni do materiala, do umetnosti, koliko poznavanja in razumevanja sedanjega trenutka.

Slike, nobena ni pripovedna in marsikatero bi lahko označili tudi za skulpturo, govorijo o tem trenutku, o času, ko je umetno postalo norma. Ikonografijo bi morda lahko razbrali le iz dveh rdečih polobel, ki krasita stransko steno prvega prostora, saj nas kot povečani čeladi znova zaneseta k razmisleku o rušitvi AC Rog, krutemu dejanju, ki je senzibilno umetnico gotovo pretreslo do temeljev. A na drugi strani sobe je zgodba povsem drugačna. Taktilnost. Umetni material temne barve, nalašč odtrgan tako, da iz molka okvira slike visi nedokončani izrastek, seveda namerno, da ga vidimo, da začutimo, da slika ni zaprta vase. Svetleči del je toksičen in nas zaslepi hkrati s temno vpojno tkanino, ki pogled vleče vase.

Vse podobe v velikem prostoru so take. Njihov šarm in igrivost nas zaslepita, a že v naslednjem trenutku se zavemo toksičnosti materialov, rumene prosojne plastične mase, ki ustvarja oblikovani »blob«. Vse slike so simulakri, dozdevki, hkrati pa zbuja željo, da bi se jih dotaknili, da bi jih božali, da bi pogledali za njih, posebej pri tistih, kjer je nosilec prosojen. Slike izžarevajo svetlobo, pred nekatere se lahko postavimo in v njih vidimo lastno podobo, ki se razgrajuje v njih.

Razstava nima naracije, ni pripovedi, ki bi nam jo želela



Ksenija Čerče, *Yagi Uda*, 2021–23, tehnike v kliniki za ekstenziologijo / techniques in the extensiology clinic, 203 × 374 cm, foto / photo: Damjan Švarc, z dovoljenjem UL ALUO / with courtesy of UL ALUO

predati prek podob, a vendar je polna vsebine, ki govori o sedanjem času, o trenutku, ko je slikarstvo postalo nepriviligiran medij v umetnosti, kar umetniki ponudi svobodo, da se z njim igra, da se slika vzpostavlja lažje kot kadarkoli v njeni karieri. Slikarstvo za umetnico ni več le medij, temveč objekt z lastnim subjektom, ki govori in misli. Če se posvetimo razstavi kot celoti ali posameznemu delu, vidimo, da to res počne. Pusti nas v grobi sedanjosti in govori o trenutku danes. Prosojno in kot da digitalno – pa ni na razstavi prav nič digitalnega. Čeprav se nam zdi, da se slike premikajo, niso statične, v kateremkoli trenutku in predvsem iz kateregakoli zornega kota – pri teh podobah, pri teh slikah je zornih kotov treba zavzeti več, ne le zaradi prosojnosti temveč tudi zaradi odseva, oblike, svet razstave je fluiden, kot je fluiden svet, ki ga živimo.

Slika je slika le še v misli, drugod se njena oblika spremeni, seže čez rob, globoko v prostor, a pri tem obstaja tako nežna, da vemo, da bi jo že z lahkim dotikom premaknili, deformirali, spravili v tok, predrli. Spet drugod je popolnoma zaprta vase, še vedno nežna, kar pa ne zmanjša občutka haptičnega, želja po dotiku preseva vso razstavo, in ker jo preseva, je treba govoriti tudi o svetlobi, ki daje slikam moč, da zaživijo.

Izjemno dobro osvetljena razstava omogoči, da dela strmijo v nas in mi vanje. Tudi njihova postavitev, razmeščenost teh nenaravnih materialov, ki se jih le tu in tam

dotakne slikarkin čopič, omogoča njihov sij. Ta sij ni naraven, tudi sam je toksičen, umeten, kot je umeten svet, v katerem bivamo. Na ta način lahko govorimo o tem, da razstava odseva svet, ki nas obdaja, in je politična brez podob, ki bi jih prepoznavali. Prav z nepodobjem razstava ustvarja svoj svet, hkrati pa upodablja svet naših življenj, svet sili-konske doline, Tik-toka, življenja, ki je navidezno brezskrbno, veselo, neproblematično, a v sebi skriva toksičnost, nevarnost popredmetenja vsega, kar nas obdaja. Sprašuje nas, v kakšnem svetu živimo, pokaže nam ta svet s svojim brezpodobjem, kjer odsevamo mi sami in se tako hkrati odbijamo od slike in smo njen del.

Svetloba, umetna svetloba je lahko tudi téma, ki razstavo znova poveže z zunanjim svetom odbojne svetlobe ekranov, neonk, preosvetljenih nakupovalnih centrov, sedanjosti, ki jo živimo, in materialov, ki jo naseljujejo z nami. Tudi ekologija je tako na razstavi. Privlačne umetne mase, ki nas pritegnejo, ovijajo, ki bi jih božali, se vanje ovijali, so svet okoli nas, so tiste, ki zastrupljajo naše vode in ves planet. Njihova lepota je toksična.

ANTI / ANTI je razstava, ki predstavi danes v vsej nje-govi lepoti, ki je hkrati grozljiva in privlačna, ki nas zastruplja kot svet. Ta razstava je zdaj, je svet, ki ga živimo, je srž tega sveta. *ANTI / ANTI* je razstava, ki je ujela duh časa. Želimo si jih lahko še več, razstav, kjer umetnost brez podob govori, ali bolje šepeta o svetu, ki ga naseljujemo. ■



Ksenija Čerče, desno / to the right *Helios Hiperpuding / Helios Hyperpudding*, 2022–23, tehnike v kliniki za ekstenziologijo / techniques in the extensiology clinic, 213 × 198 cm; v sredini / in the middle *Pancer II / Panzer II*, 2023, tehnike v kliniki za ekstenziologijo / techniques in the extensiology clinic, 163 × 82 cm, foto / photo: Damjan Švarc, z dovoljenjem UL ALUO / with courtesy of UL ALUO



Ksenija Čerče, levo / to the left *Cronenbergov pljunek / Cronenberg's Spit*, 2021–22, 203 × 187 cm, v sredini / in the middle *Nikoli in tudi takrat ne / Never and Even Then Not*, 2022–23, 185 × 340 cm, desno / to the right *Slajm / Slimy*, 2023, 118 × 123 cm; tehnike v kliniki za ekstenziologijo / techniques in the extensiology clinic, foto / photo: Damjan Švarc, z dovoljenjem UL ALUO / with courtesy of UL ALUO

Miklavž Komelj

Nika Zupančič, *Barve sence*

Nika Zupančič, Colour of Shadow

Stojim pred eno od slik Nike Zupančič, ki so v dneh, ko to pišem, na ogled v ljubljanski Galeriji Bažato, in se zavem, kako v tej sliki nastane mavrica.

V sliki, ne na sliki.

Nika Zupančič ni naslikala mavrice. Naredila je, da v sliki nastane mavrica.

To preprosto dejstvo me je zelo prevzelo. Pred sliko sem odprl svojo beležnico in vanjo napisal tri verze:

Nika Zupančič

Niste naslikali mavrice,
ampak ste naredili,
da v sliki nastane mavrica.

Na tak način pridejo v njene slike tudi oblaki.

Moč barve, ki ozavešča prostor v sami površini. Kot je nekoč napisal Jure o zeleni barvi: »Zelena barva spodbija / predstavo o površini, ki se ne da potoniti / vanjo.«

Vse barve Nike Zupančič spodbijajo to predstavo.

Za eno od slik sem imel prvi hip občutek, kakor da je narejena hologramsko. Da se, ko se gibljem mimo nje, v njej premika hologramska podoba oblakov. Moral sem posebej pogledati, kako je to naslikano. Seveda ni nobenega holograma, ampak samo enakomerna, čista poteza goste oljne barve od roba do roba slike. Izenačena, nedotaknjena. Slikarka mi je celo zaupala, da je morala za tak način slikanja iznajti poseben postopek za sušenje barve. Mogoče sem »hologramski« učinek videl samo jaz. Slikarka mi je rekla, da med slikanjem ni mislila na ta učinek. A se je ob mojih besedah spomnila, kako zelo so jo v otroštvu fascinirale ruske hologramske razglednice.

Prišepnila mi je, da je v te slike vnesla ogromno spomina. Ali bi se tega zavedel, tudi če mi tega ne bi omenila? Ali mi je ta spomin kot spomin dostopen kot gledalcu? Njen spomin? Moj spomin? Ali od nikogar?

Ob teh slikah sem se spomnil na esej, ki sem si ga že pred leti želel napisati; nasloviti sem ga nameraval *Barva in spomin*. Začel sem s citatom iz nekega zgodnjega Pasolinijevega pisma, v katerem Pasolini piše o močnem občutku davnega spomina, ki se mu zbuja ob nekih barvah. Kako je lahko v barvah kot takih – onkraj vsake mimetičnosti, onkraj vsake aluzivnosti – navzoč spomin? Zdaj sem iskal osnutke tega eseja, a jih seveda nisem našel. Tudi to je del sporočila.

Ruski simbolistični pesnik Andrej Beli je napisal, da so vse barve spominjanje na ognje brezmejnih kozmičnih sfer.

Kakšno moč imajo barve! Spominjam se drage osebe, ki je na smrt bolna obžalovala, da neke noči, v kateri je sanjala neskončno intenzivne barve, ni umrla. In je potem v tistih dneh življenja, ki so ji ostali, vedno znova govorila o teh barvah.

Barva kot meja sporočljivega in meja življivega.

Nika Zupančič je te slike slikala v stanju intenzivne introspekcije. Štirideset let življenja je simbolizirala v štiridesetih slikah. In vse je tako zgoščeno, da so samo še barve.

To so skoraj monokromne slike. Vendar to ni reduktivni minimalizem, ampak zgostitev. V tem je nekaj pesniškega. *Dichtung*.

Marina Cvetajeva je nekoč rekla, da je bilo vse, kar je pisala, poskušanje, da bi rekla: »A-a-a-a!«

Na tak način se spomin vpisuje v te monokromne slike. Ampak pri Niki Zupančič to ni krik »A-a-a-a«, ampak nekaj zelo tihega. Neki dih. ■

20. 4. 2023



Nika Zupančič, *F 40 (Figure quarante)*, 2019–2021, olje na platnu / oil on canvas, 3,24 m × 10 m
Moderna galerija Ljubljana, razstava *Momenta-mente*, 2022, foto / photo: Tomaž Tomažin

Pia Miklič

Odsevi intime

Reflections of Intimacy

Zjutraj prežema zaspane okončine in nežno popelje v dnevno rutino. Zvečer, ko zunanji vrvež potihne, se pojavi kot nežen šepet, kot dotik tišine. Intima je ranljiv del človekovega bitja. Sestoji iz njegovih skritih vzgibov, osebnih misli in globljih občutkov, ki jih navadno deli zgolj z izbranimi, zaupanja vrednimi osebami.

Intima ni razumljena kot neločljiva enota in je večplasten pojav, ločen na sedem osnovnih vrst, in sicer na intelektualno, razvedrilno, socialno, estetsko, čustveno, spolno in duhovno intimo.¹ Ob osmišljanju različnih oblik intime, ki jih srečujemo ob stiku z likovno umetnostjo, se porajajo zopet novi načini, govorica in pomeni, s katerimi bi lahko pojav nadalje členili. Intima nastopa kot razgaljeno ustvarjalčevo doživljanje stvarnosti, hkrati pa vznikne kot gledalčev odziv na umetnost. Intimno kuriran je lahko sam razstaveni prostor ali pa je intimno vzdušje ustvarjeno med posamezniki, ki si delijo izkustvo znotraj prostora. Schaefer et al. (1981) estetsko intimo razlaga kot občutek bližine, ki izhaja iz skupne izkušnje umevanja lepote. Intimnih vezi, ki jih tke človekov stik z umetnostjo, pa ne bi smeli omejevati zgolj na tiste, ustvarjene med posamezniki. Obiskovalec, motreč likovno stvaritev, intimno vez in bližino pogosto občuti tudi z umetniškim artefaktom samim, ki je posrednik oziroma podaljšek umetnikovega subjekta.

O »intimni pokrajini vizualnih izkustev avtorja« je preteklo leto pisala kustosinja Lara Štrumej v katalogu samostojne fotografske razstave Franca Ferjana.² Fotografski vpogled v osebne doživljaje iz okolice pa je s širšo javnostjo letošnjo pomlad delil tudi Simon Kocjančič na razstavi *Beyond the Subject* (26. 5.–24. 6. 2023). Akademski večmedijski umetnik je predstavitev svojega fotoknjižnega prvenca *Hideout* v ljubljanski Ravnikar Gallery Space pospremil z razstavo fotografskih del. Slednja so portretirala detajle zasebnih domačih prostorov, ki jih je avtor posnel skrivoma, med izvajanjem gradbenih del. Nenavadni izseki prostora, predmeti in pohištvo, ki so ujeli umetnikovo pozornost, razgaljajo zunanjemu svetu zastrto družinsko okolje, hkrati pa razkrivajo fragmente iz vsakdana in tiste

intimne vmesne dražljaje, ki so v njem vzbudili zanimanje in nadaljnjo umetniško gesto.

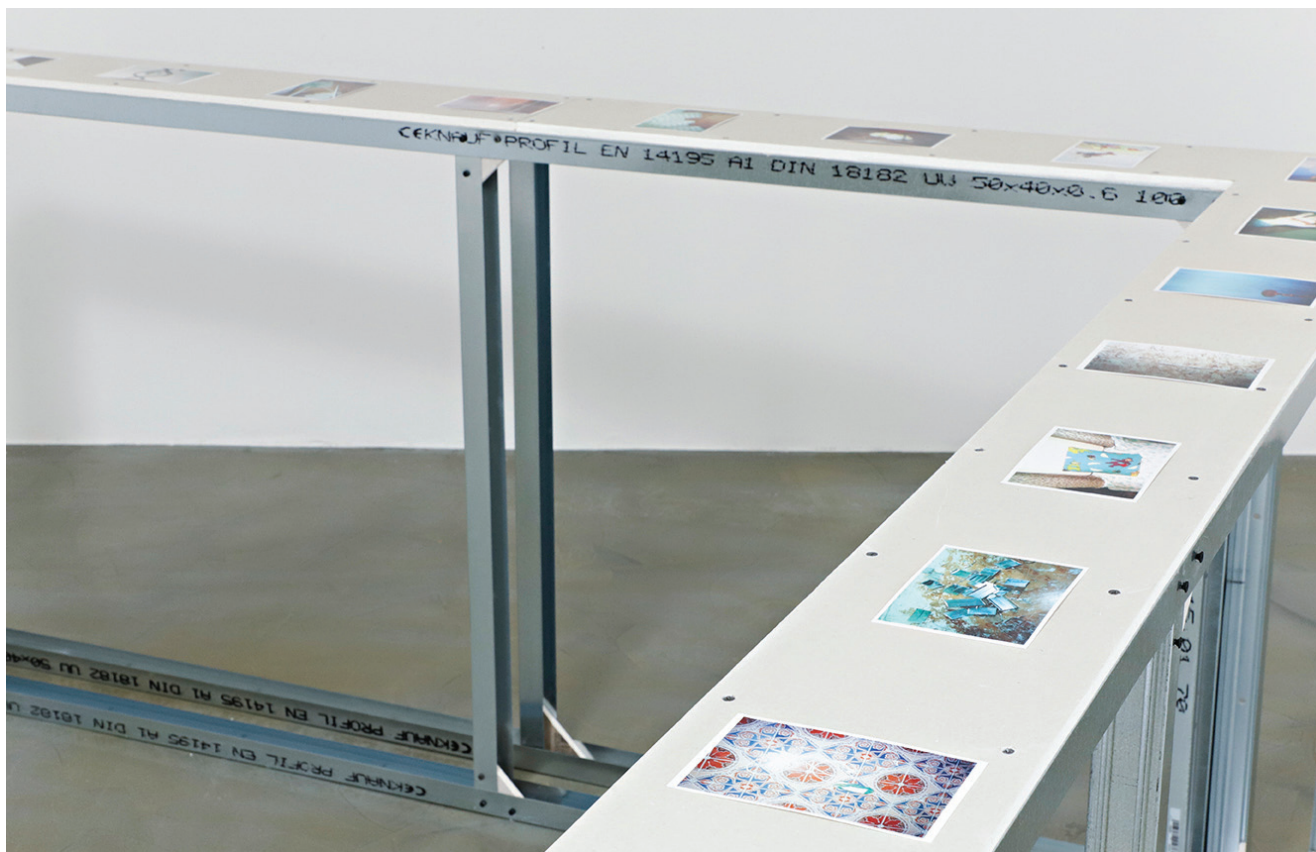
Povsem drugačno izkustvo, a ponovno srečanje z intimnim, ponuja samostojna razstava Flake Haliti *Jaz kričim, tvoj odmev se odbija – kaj sem?* v Cukrarni (22. 6.–17. 9. 2023). Instalacija, ki sestoji iz več umetniških del in bi jo po umetnostni zgodovinarici Claire Bishop lahko kategorizirali kot vase vsrkavajoč sanjski prizor, deluje participativno. Pozornost sprva vzbudi sama postavitev, ki se razprostira čez celoten prostor in zahteva sprehod mimo razmeščenih objektov. Raztrgano črno mrežo, s stene viseče predimenzionirane netopirje in futuristično okostje, ki spominja na robota nedoločljive živalske vrste, spremlja napis "If I want to go home will robots send me somewhere else?", ki se razteza preko celotne stene v ozadju. Mistično izkustvo stopnjujejo grobi, a barvno izčiščeni industrijski materiali in gosta bela megla, ki se za napisom pritajeno širi v prostor. Umetnica z deli postavlja vrsto zagonetk, hkrati pa v obiskovalcu izzove aktivacijo čutov in s tem prebujajo njegovo čuječe umevanje sebe in okolice. V obiskovalčevo doživetje vpleta (in z njim deli) tako intelektualno, kot duhovno intimo.

Nevidne sponne med objekti in subjekti v svoji praksi plastično ponazarja Kristina Rutar na razstavi *Tik po* na Veselovem vrtu (21. 8.–9. 9. 2023). Z vrvjo povezane keramične skulpture, ki počivajo na krhkih, nožicam podobnih izrastkih, opominjajo na stalno prisotno soodvisnost bivanja. Premik ene sproži premik druge, kolaps ene predstavlja kolaps vseh. Umetniško delo, ki sicer izhaja iz serije *Tik pred*– (2021), uprizarja stanje harmonije, povezanosti in sodelovanja, a hkrati stiske in ujetosti v situacijo. Ponazarja stih v času tik pred (neizbežnim) zlomom. V tokratni postavitvi so svetle keramične skulpture dinamično postavljene po travnatih tleh vrta, z vrvmi pa so vpete v črno-sive gmote v središču. Intimna napetost v osredinjeni postavitvi, močna vez, neslišna interakcija med skulpturami in njihova hkratna krhkost aludirajo na slovenski skupnostni angažma tega poletja – *tik po* katastrofi.

Ob misli na intimo se posameznik običajno zazre vase, nemalokrat pa intimna občutja izzovejo tudi zunanji dejavniki – narava, ljudje in živali. Njihova bit in dejanja nago-varjajo njegov notranji jaz, kakor to v veliki umeri uspeva tudi umetnosti. V obliki poezije, gledališke uprizoritve, glasbe, plesa ali likovne umetnosti nastavlja ogledalo duši,

¹ Mark T. Schaefer in David H. Olson, "Assessing intimacy: the PAIR inventory", *Journal of Marital and Family Therapy* (1981): 50. <<https://depts.washington.edu/uwccsc/sites/default/files/PAIR%20article.pdf>> (Splet, 23. 8. 2023.)

² Lara Štrumej, »Arzenal spominov ali intimna pokrajina?« *Franca Ferjan in ste-reofotografija*, (Moderna galerija, Ljubljana, 3. 11. 2022–22. 1. 2023), Ljubljana, 2022, str. 8.



Simon Kocjančič, *Beyond the Subject*, pogled na postavitev / installation view, Ravnikar Gallery Space, 26. 5.–24. 6. 2023, foto / photo: Zupanov @Ravnikar Gallery Space



Flake Haliti, *Jaz kričim, tvoj odmev se odbija – kaj sem? / I scream, I'm your echo – what am I?*, pogled na postavitev / installation view, Cukrarna, 22. 6.–17. 9. 2023, foto / photo: Blaž Gutman @MGML



Kristina Rutar, *Tik po / Soon after*, pogled na postavitev / installation view, Veselov vrt, 21. 8.–9. 9. 2023, foto / photo: Matena Bassin

hote in nehote izvalja človekovo osebno ter najiskrenejše doživljanje; pristno, nepopolno in resnično. Umetniki preko ustvarjanja izlivajo del sebe, svoja občutja in misli, ki se manifestirajo v samem aktu oziroma ustvarjalnem procesu

ter v končnem umetniškem objektu. Očem nevidne, a venomer prisotne oblike intimne, ki gradijo umetniško delo, tako razkrivajo umetnikov jaz in hkrati vzbujajo intimno občutje v empatičnem gledalcu. ■

Sara Skenderija

Zomi

V mojih delih ne iščite odgovora na vprašanje, kdo ali kaj je upodobljeno – informacija ne bo dosti doprinesla. Lahko pa vam povem:

1.

Pri delih gre vedno za naivno pričanje enega in istega pri-zora, skozi oči različnih akterjev. Pri tem ne gre za linearen prenos podobe od točke A do točke B – grajenje podobe prej spominja na delovanje naprave Rube Goldberg, kjer niz kaotičnih dogodkov vodi do preproste izvedbe.

2.

Podoba ima v odnosu do subjekta zmožnost korelacijskega reformiranja. Ne ponudi se v enoznačni obliki – nima ustaljenega videza, ki bi se serijsko in v isti obliki ponudil vsem, temveč nastopi kot spremenljivka, enigma, ki skozi svojo površino prepušča nekaj visceralnega. Podoba se kontinuirano pretaplja, prilagaja, izmika, navezuje itd.

3.

Pri delu ne gre za fokus na produkciji enega samozadostno izoliranega artefakta, temveč je poudarek na živi, spremi-njajoči se relaciji med posameznim kosom in kontekstom, v katerega se vpenja.

4.

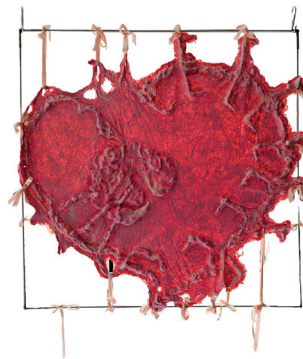
Dela vključujejo elemente, ki nagovarjajo senzorično zaznavo poleg vizualne, pri čemer gre za prečenje subjek-tovega osebnega prostora. V tem kontekstu dojemam zvok, vonj in taktilnost kot bolj invazivna sredstva za evokacijo.

5.

Pri delu me, med drugim, zanima telesnost. Telesno bele-ženje je najbolj prvinski sprejem informacij – še preden je subjekt sposoben pomniti, se informacija nabira v objekt-nosti telesa. Mislim, da na nobeni točki ne pride do spon-tanega izbriisa somatskih spominov – prej mogoče do neka-kšnega hektičnega predalčkanja. Dela me ne zanimajo kot avtonomni ostanki, temveč se vprašam, kako in v kaj jih je možno mobilizirati.

6.

V odnosu do dela zavračam kakršnokoli lažno alienacijo, še bolj kot to, intimen odnos med avtorjem in delom smatram za nujen. To ne pomeni, da avtor opravi čustveno ventila-cijo skozi delo, ki se zaključi v »izdelku Umetnika«, temveč ravno nasprotno – cilj je ponotranjiti podobo v nastajanju in jo iz neke začetne naive pripeljati do prebojne točke, kjer se odnos obrne in je podoba-objekt zmožen zabrisati nav-zočnost umetnika.



Sara Skenderija, *Zomi*, 2023, mešana tehnika / mixed media, 100 × 100 × 10 cm,
z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist



Sara Skenderija, *Zoma X*, 2023, mešana tehnika / mixed media, različne dimenzije / dimensions variable, ZOMA X, Galerija Tkalka, Maribor, foto / photo: Gregor Salobir

Aleksander Bassin

Ko se spotaknem ob koncept – če pa ga ni?

When I stumble upon a concept – what if there is none?

Lamentirati – tožiti, tarnati, žalovati, objokovati kaj
Glosa – 1. krajše pojasnilo k besedilu, opomba, pripis;
2. kratek in oster, navadno duhovit, polemičen članek
z aktualno vsebino

Komentar – 1. pripombe, pojasnila; 2. (obširnejša)
poročila z izraženim stališčem, oceno avtorja; 3. fig.
razlaga, tolmačenje

/Veliki slovar tujk, CZ, Ljubljana, 2002/

Dovolil sem si ob kritičnem prispevku Vesne Teržan, ki se nanaša na razstavo *Vračanje pogleda* v Cukrarni (marec 2022), objavljen v *Likovnih besedah* 121 (jesen 2022), str. 52–54, nadaljevati njegov naslov z retoričnim vprašanjem. Še bolje: pod takšnim naslovom mojega novega članka sem navedel tri tujke, ki jih bom uporabil v nadaljevanju zapisa o razstavi *Figuralika* (Cukrarna, od 6. 4. do 20. 8. 2023).

V svojem zapisu se bom zato raje opredelil kot pisec glose in komentarja, lahko tudi v množinskem smislu, vsekakor pa brez poudarjenega lamentiranja, ki se mi zdi odveč, čeprav so vsaj strokovno občinstvo in slikarji pričakovali nekakšen drugi del omenjenega *Vračanja pogleda*. Zgodila pa se je *Figuralika*, sicer res s poudarki na delih moškega umetniškega pola in štirimi ženskami, med njimi z eno (Dragico Čadež), ki je že sodelovala v okviru *Vračanja pogleda*, tokrat s svojo asketsko silhuetarno žensko figuro.

Za izhodišče moje napovedi glose in komentarja ne morem, da ne bi poiskal in navedel oprijemljivejše in vsebinske napovedi, kaj naj bi v delih nastopajočih odmevalo, iskalo in potrjevalo stik s tako verbalno opredeljeno problematiko sodobnega časa.

Odtujeno stanje duha in druge novodobne oblike brezupa so bili vodilo pri zasnovi in izboru del za skupinsko razstavo slovenske umetnosti, na kateri predstavljamo 32 avtorjev z deli v razponu od druge polovice prejšnjega stoletja do danes. Figuralne tendence so se namreč v slovenski umetnosti kazale v specifičnih posameznih umetnostnih pojavih, likovnih smereh in govoricah, kot so eksistencialistična figuralika, ekspresivna figuralika, fantastična umetnost, popart, fotorealizem oziroma hiperrealizem, nova podoba in umetnost

reinterpretacije novomedijskega sveta, na katero sta vplivala razmah informacijsko-komunikacijske tehnologije in prisotnost elektronskih medijev oziroma medijsko posredovanih podob ... Razstava tako prinaša pogled na figuralni likovni jezik, ki v nasprotju z abstraktnim izrazom preko racionalnosti, konkretnosti in čiste vizualnosti veliko bolj neposredno odslikava stvarnost ... Izbor del je nastajal ob obiskih ateljejev ... Obiski ateljejev so nama (kustosinjama Alenki Gregorič in Mateji Podlesnik; op. AB) omogočili vpogled v veliko število del manjših formatov, ki so bodisi zaključena dela ali pa le pripravljalne skice, odvodi in zapiski; odločili sva se, da v razstavo vključiva tudi izbor teh del, in sicer v hodnikih galerijskih prostorov, ki omogočajo intimnejši ogled ... Razstava figuralne umetnosti, ki sega od ključnih predstavnikov povojne slovenske eksistencialistične umetnosti do sodobnih figuralnih nastopov, ne prinaša zgodovinskega prereza tovrstne umetnosti v slovenskem prostoru, temveč skozi izbrane primere opozarja na raznotere umetniške pristope ...

Zavedamo se, da je figura v slikarski izvedbi v zadnjem času zopet zavzela pomembno mesto v nekaterih avtorskih razstavah tako v Ljubljani (Moderna galerija, Martina Vovk: *Čas brez nedolžnosti*, februar 2020; Andrej Medved: *MomentMente*, oktober 2022) kot v Slovenj Gradcu (Koroška galerija, Marko Košan: *Nezaslišani svet, ki ga imamo v glavi/Metamodernizem in metaromantika v slovenskem slikarstvu*, junij 2019). Omenjeni kustosi se kot avtorji zasnove niso posebej opredeljevali do figure, bolj so si z izborom umetnostnih del zastavili nalogo prepričati občinstvo o pomembnosti odnosa preko izbrane motivike in tematike do nastopajočega, včasih tudi že prevladujočega Zeitgeista. Omenjeni trije, sicer povsem ločeni, delno tudi glede imenskega izbora, avtorski razstavniki projekti so doživeli tudi javno aklamacijo.

Kako pa javnost presoja *Figuraliko*? Razen novinarskih opisnih zabeležk ni bilo (še) nobene kritiške objave. Moj uvodni komentar naj zabeleži najprej biografski manko letnic izbranih razstavljalcev, sicer pa tudi letnic njihovih del, pa še brez njihovega poimenskega seznama, v

priložnostni skromni publikaciji, kar bi služilo obiskovalcem vsaj kot osnovno razpoznavna časovna orientacija. Dalje – se mar ni dalo poenotiti napovednih kratkih zapisov ob imenih razstavljalcev, pri čemer se zdi, kot da je nekaterim med njimi dovolj lastna izjava, drugi pa se prepuščajo interpretaciji domačih in tujih piscev, ki kot da so tudi naključno izbrani, in to ne vedno tisti, ki avtorje temeljiteje spremljajo v njihovem delovanju.

Tako o nujnih formalnostih, ki so brez upravičenega vzroka zanesljivo umanjale, kar se običajno pri še tako improviziranih razstavah ne dogaja.

Komentar ob pripravljanih skicah, odvodih in zapiskih na hodnikih se zdi, kot da se dogaja po eni strani pravi *horror vacui* – strah pred praznim prostorom; po drugi strani pa bi lahko te sicer ožje prostore zapolnila dela manjših formatov tistih umetnikov, ki sta jih obe kustosinji izpustili ali so se jima iz bolj ali manj neznanih, bolj strokovno neupravičenih razlogov izognili.

Ob tej slednji ugotovitvi nam preostaja še komentar glede izbora treh umetniških velikanov, kot so Pregelj, Stupica, Mušič, ki so že lep čas uvrščeni v zgodovino ne samo slovenskega modernizma, tako da bi jih *Figuralika* pravzaprav morala obiti; verjetno tudi Janeza Bernika, čigar obravnava figure v njeni eksistencialni stiski je tudi že del ovrednotene polpreteklosti.

V vrstah že pokojnih predstavnikov starejše generacije, ki so jim bili prej omenjeni štirje akademski učitelji, se zdi, kot da jih je tudi na tej razstavi doletela selekcija, podobna tisti z največje povojne predstavitve v Moderni galeriji z naslovom *Slovenska sodobna umetnost 1945–1978*: tudi takrat je bila, enako kot zdaj, Lojzetu Logarju »priзнana« samo grafika, tudi takrat je manjkal njegov generacijski vrstnik Kostja Gatnik, enako obakrat Bogoslav Kalaš; Zmagu Jeraju so tudi tedaj dopustili razstaviti samo en eksponat; sicer pa smo v okviru kataložnega opozorila tedanjih galerijskih snovalcev omenjene razstave lahko prebrali o pojavnosti figuralnih tendenc novega realizma celo s predznakom umetnosti fašistoidnega navdiha.

Ali ne bi *Figuraliki* veliko prispevalo izpuščeno ime Metke Krašovec in celo kiparja Janeza Boljke, ki je v svoji razjedeni, kot poškodovani površini razkazoval že leta nazaj strah pred atomskim sevanjem in njegovimi posledicami? In še bi se našel kak v zadnjem času na novo odkrit slikar, ki se je pred dvajsetimi leti umaknil v ustvarjalno samoto, z barvito redko postkubistično figuralno usmeritvijo: Lado Pengov (umrl 2021).

In če je izbor del res nastajal tudi ob obiskih ateljejev – katerih in kje? Če sta kustosinji obiskali v Ljubljani recimo Švicarijo – mar nista prezrli izrazne svežine barvite nove figuralike, uzrte skozi postkubistično revalorizacijo, uzrli pa samo sledilce nekaterih drugih, tujih avtorjev. Tudi na podstrežju Stare Ljubljane deluje zanimivi postmodernistični figuralik, pa verjetno še kje drugje v naši prestolnici: v tem

oziru pogrešam imena Silvester Plotajs Sicoe, Bojan Bensa, Janko Testen, Žiga Kariž.

Za zaključek: ali naj se prepustimo reku »de gustibus ...«, ki pa žal nima nič skupnega s selektivno stroko, oziroma naj vendar končamo v polemičnem tonu: čemu je nastala razstava *Figuralika* brez koncepta?

Tik pred zaprtjem razstave je Cukrarna izdala obsežen in z reprodukcijami bogato opremljen katalog, v njem pa je tudi prispevek dr. Tomislava Vignjevića *Figuralika med eksistenco in mediji*. Ker gre v Vignjevićevem primeru za razgledanega, študioznega in zadnje čase zelo aktivnega kritiškega publicista, se zdi prav, da se ob njegovem pisanju posebej zadržimo.

Očitno je, da je Vignjević pisal besedilo, ko je bila razstava s strani kustosinj že izbrana, kar izhaja s strani od 21 do 23, na katerih zelo premišljeno poišče utemeljitve za umetnika Stupico in Preglja, doda jima še Šuštaršiča in Planinca ter posebej opredeli vlogo Janeza Bernika pri njegovem prehodu iz abstrakcije v figuraliko. Zdi se celo, da gre očitno za nov poskus revalorizacije tega Bernikovega obdobja, ki je, če se spomnimo njegove zadnje retrospektive v ljubljanski Moderni galeriji 2005/06, doživelo pomenljivo ostro kritiko. Zanimiva je tudi povsem nova primerjalna interpretacija Bernikovih *Senc na duši* s kiparskimi *Olesenelimi sencami* Dragice Čadež. Vignjević se še posebej zadrži ob Huzjanu, Marušiču, Eriču, Tini Dobrajc (primerjava njenih fantazmagoričnih likov s primeri izbrane fotografske produkcije Diane Arbus), Kleindienstu, Štruklju in Weinbergerju. Pri slednjem meni, da so njegove slike »nekakšna združitev podob na videz idilične turistične ponudbe z znanstveno-fantastično motiviko apokalipse; Weinbergerjeva dela že s svojim koloritom na videz domačo in idilično vsebino transformirajo v nikakršen brezupen vpogled v prihodnost«.

Ob tako naglašenem bolj ali manj tehtnem zaključku se zdijo zelo poučni pogledi na sodobno figuraliko, ki izhajajo iz citatologije uglednih tujih bolj ali manj znanih avtorjev (Belting, Deleuze, Isabelle Graw, Birnbaum, David Joselit) ob opredeljevanju »polimorfne množice slogovnih pristopov v figurativni umetnosti. Ob njej se neposredna eksistencialna izkušnja predvaja in preoblikuje v interpretativne modele sodobnosti!« (T. Vignjević)

Naj ob koncu glede umanjkanja izbranih piscev, ki naj bi bili po izboru kustosinj v katalogu navedeni kot avtorji, ki so umetnike temeljiteje spremljali, dodam samo naslednje: če kdo, se je ob Tomažu Brejcu zagotovo Igor Zabel zapisal v aktivni kritiški čas, četudi je izpadel iz povzetega nabora piscev v notranjem in zunanem kolofonu. V zadoščenje pa je tudi meni, da sem se kljub izpadu mojega priimka v omenjenem naboru znašel v biografiji slikarja Berka s pomembno datacijo 1999 ob obeh omenjenih kolegih na strani 35.

Historia docet, exempla equa manent. ■

Miklavž Komelj

Totalno soočenje?

Total confrontation?

Na razstavi Michelangela Pistoletta *Četrta generacija* v ljubljanski Cukrarni smo videli tudi njegovo delo *Kubični meter neskončnosti* (1966).

To so v kocko povezana štiri zrcala, vsako od njih veliko en kvadratni meter, ki so s svojimi zrcalnimi ploskvami postavljena drugo nasproti drugemu v zaprtem prostoru, ki ga ustvarjajo.

Za Pistoletta je zrcalo podoba neskončnosti. Naslov evocira paradoks: v prostoru, zamejenem z merljivimi in omejenimi ploskvami, se vzpostavlja neskončnost zrcaljenja.

Toda zakaj kubični meter? Se zrcaljenje res dogaja v tem vmesnem prostoru ali v samih zrcalih?

Ali se sploh dogaja zrcaljenje?

Ne moremo videti, kaj se v tem prostoru zares dogaja. Lahko si predstavljamo, ampak ne moremo videti. Vidimo robove zrcal in si lahko predstavljamo, da so tudi preostale površine v notranjosti zrcalne, ampak ne moremo videti, kaj se dogaja med njimi.

Kaj pomeni res videti, kaj se dogaja v zrcalu?

Pistoletto je dal že s svojimi zrcalnimi slikami videti in vedeti, da se zanj prav v tem vprašanju skriva skrivnost slikarstva. Ko so se pojavile, so učinkovale kot nekaj zelo novega, ampak v bistvu se je Pistoletto z njimi navezal na staro tradicijo. Tudi italijansko. Če beremo Albertijev traktat o slikarstvu, vidimo, da se za Albertija slikarstvo ne začne s človekom, ki je prvi nekaj naslikal, ampak z Narcisom, ki ga je povsem presunilo brezno odseva. Jalāl-al-Dīn Rūmī pa pripoveduje o dveh skupinah slikarjev, grški in kitajski, ki sta tekmovali med sabo, dokler ju ni sultan poklical k sebi, da bo sam odločil, katera je boljša. Vsaka skupina naj bi poslikala steno in na voljo so jim bili vsi materiali, ki so jih hoteli. Kitajski slikarji so zahtevali vse mogoče drage in imenitne barve, grški pa ničesar. Kitajski slikarji so več let slikali z vsem svojim znanjem, grški slikarji pa so ves ta čas vztrajno gladili površino stene. Ko je prišel dan, ko naj bi sultan razsodil, katera skupina slikarjev je boljša, so najprej svojo steno odgrnili kitajski slikarji. Sultan je bil osupel; pred njim so bile najlepše slikarije, kar jih je kdaj videl. Nato so odgrnili svojo steno grški slikarji. Stena je bila tako zglačena, da je kot najčistejše zrcalo odsevala kitajske slikarije, njihova kompleksnost pa je bila še čudovitejša v

preprostosti in jasnosti grške umetnosti. Sultan je priznal prvenstvo grškim slikarjem.

Ampak v *Kubičnem metru neskončnosti* so vse, kar lahko zrcala odsevajo, sama zrcala, tista zrcala, ki odsevajo in ne morejo gledati, kot toži subjekt v neki Aragonovi pesmi, ko se primerja z njimi. Zrcala so na prvi pogled čisto kazanje pogledu, ampak kje je pogled, ko so zrcala sama s sabo?

Se med njimi dogaja totalno soočenje? Ali pa ne more biti nobenega soočenja, ko med njimi ni pogleda? Ali pa se v tem zrcaljenju vzpostavlja pogled, ki ni človeški? Je to zrcaljenje videno?

Še enkrat: je to sploh zrcaljenje?

Zrcaljenje je vezano na svetlobo, ki se odbija, lahko pa si predstavljamo, da so tam vsa štiri zrcala v temi. Ali zrcala v temi še lahko karkoli zrcalijo? Ali pa je prav ta temá med njimi spremenjena v njihovo zrcaljenje v čisti obliki, v tisto, v čemer se drugo z drugim soočajo kot s svojim skritim bistvom?

Zrcalo smo navajeni dojemati kot nekaj absolutno prosojnega, kot nasprotje temě. Ampak Pistoletto je prišel do zrcalnih slik tako, da je stopnjeval črnino. Najprej je slikal slike s črnimi ozadji in te črne površine barvnega nanosa je tako zgledil, da so začele odsevati. Njegova zrcala so stopnjevanje sijaja njegove črne. In ko se njegova zrcala soočijo med sabo, jih vrača v to izhodišče. Zrcala so samo na videz povezana z razvidnostjo. Črna vse pogoltne, zrcalo vse odbije – in prav v tem je enako neprosojno kot črna. Dve skrajnosti, ki sovpadeta. Zrcalo in črna luknja. Nič ni bolj neprosojnega kot zrcalo. Zrcalo je brezno.

In brezno je zrcalo.

Zato je v Pistolettovem opusu, ki se ves dogaja med čistim odsevanjem in temno zgostitvijo, med zrcali in črnimi luknjami, popolna notranja konsistenca.

V teh štirih zrcalih odseva ves Pistolettov starejši in poznejši opus.

Pistoletto dojema svoje lastno življenje kot življenje štirih generacij. V desetletjih svojega spraševanja »Kdo sem?« je postal svoj lastni sin, svoj lastni vnuk, svoj lastni pravnuk. Zrcala *Kubičnega metra neskončnosti* je postavil skupaj pred več kot pol stoletja, ampak po več kot pol stoletja imajo drug pomen kot takrat; zdaj so tudi najčistejša podoba teh



Michelangelo Pistoletto, *Četrta generacija / Fourth Generation*, Cukrarna, 29. 9. 2022–5. 3. 2023, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Blaž Gutman, arhiv / archive MGML

štirih generacij. Moral je preživeti vse te štiri generacije, da je *Kubični meter neskončnosti* postal to, kar jè.

To delo je globoko osebno. In hkrati je globoko anonimno. Pistoletta zanima anonimnost. Svoje črne skulpture je imenoval »anonimni objekti«. Ampak ta anonimnost ni izognitev osebnemu; ta anonimnost je stopnjevanje in

presežanje osebnega; je nekaj, kar je doseženo z vsem življenjem intenzivnega spraševanja: »Kdo sem?«

Pistolettu ni dovolj, da se pogleda v zrcalo. V zrcalo se mora pogledati tudi samo zrcalo.

In vendar – ne moremo videti, kaj se v tem prostoru zares dogaja. ■

Petja Grafenauer

35. grafični bienale Ljubljana

The 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts

Iz praznine so prišli darovi kozmosa
15. 9. 2023–14. 1. 2024

Marsikomu, ki od grafičnega bienala pričakuje klasično grafiko, in nasploh uživalcem umetnosti se morda letošnja edicija zdi nenavadna, posebej z zapletenim podnaslovom, a letošnji bienale je eden boljših, kar smo jih videli v zadnjih letih. Za to je, ob ekipi Mednarodnega grafičnega likovnega centra, ki gotovo ni imela lahkega dela, odgovoren umetniški vodja Ibrahim Mahama, ki je za izpeljavo izbral kuratorje Patricia Nijja Okanta Ankraha, Alicio Knock, Ingo Lāce, Beyo Othmanija in Exit Frame Collective, ki so v množici ljubljanskih galerijskih in negalerijskih prostorov, posebej takšnih, ki izstopajo iz našega vsakdana – npr. veliko, že leta stoječe gradbišče Krater ali novejši skvot PLAC, ki oba stojita za Bežigradom –, postavili razstavo, ki se dotika relevantnih vprašanj sodobnosti. Ta segajo od umetniških videnj do naravovarstva, družbe, zgodovine, skupnostnosti, politike in še naprej.

Bienale je umetniškega vodjo izbiral na podlagi sodelovanja z državami neuvrščenih, ki ga je do neke mere gojil že v preteklosti, in tako povabil znanega umetnika iz Tamale v Gani, da je z ekipo prišel postaviti 35. bienale, ki se tudi zaradi tega od drugih močno razlikuje. Sprememb je več. Mahama je tako npr. v številnih nagovorih povabil študente fakultet, Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani in številnih drugih, da se enakopravno pridružijo sodelovanju na prireditvi. Ob tem je skušal, in do neke mere mu je to – s tem, da se ne ozira na zgodovino in sodobnost zahodnega kanona, temveč jo ustvarja iz lastne pozicije – tudi uspelo, seveda najbolj v obeh negalerijskih prostorih PLAC in Krater.

Kakor je ekipa umetniškega vodje in kuratorjev zapisala v katalogu, razstava »vabi obiskovalce, da postanejo del ekosistema transnacionalnih prijateljstev in solidarnosti ter nerazkritih zgodovinskih odporov in osvoboditev«.¹ In bienale je res tak. Prinaša mnoge male in v svojem času velike zgodbe neke zgodovine, ki jo danes slabo poznamo in se

pne do sedanjosti z vsemi njenimi lovskami, ki jih skuša premakniti. Nekateri prostori so na videz klasične razstave, a gledalca tam pričakajo dela umetnikov (mnogokrat gre za instalacije), ki jih morda (še) ne pozna in ki pripovedujejo zgodbe o dogodkih in stvareh, ki so mu neznane. Cegiel-ski in Simon, Dennis, Németh, Nonument Group, Oussou, Reener, Sohrabi, Younis in še marsikdo prinašajo velike in male zgodbe, ki so bile trenutki preteklosti, v svojih krajih veliki dogodki, a jih je požrl tok svetovne zgodovine. Z deli naštetih in drugih umetnikov za gledalca/uporabnika znova oživijo.

Bienale je sestavljen pretežno iz del umetnikov globalnega juga, seveda vključuje tudi slovenske umetnike, a tu je poleg Dube Sambolec in nekaterih drugih predvsem mlajša generacija, katere dela presegajo razmislek o tem, kar je, in prehajajo v polje možnega v prihodnosti. Želijo si dostojnega življenja, dostopnih stanovanj, vrnitve k naravi, ekologije in mikrozgodb, ki bi pripomogle k ustavitvi propada planeta in naše družbe v lokalnem in tudi globalnem smislu.

Velik poudarek je na dogodkovnosti in javnem programu – pogovorih, performansih, delavnicah ipd., kar bienale postavlja ob bok novemu načinu razstavljanja, ki se pojavlja v zadnjih letih, je bolj demokratičen in manj centralen od tega, kar smo poznali, in seveda pri tem sledi kasselski *documenti*. Pa vendar upoštevajoč lastno zgodovino ostaja zvest tudi grafiki, ki se mnogokrat znajde na zidovih razstavišč, in tudi na manj za klasično grafiko značilnih krajih, npr. v razstavišču Krater. Ta domuje v zapuščeni gradbeni jami za Bežigradom in je dostopen laboratorij, kjer so poleg dogodkov našli prostor številni projekti, ki so večinoma povezani z ekologijo. Od zavetišča za rastline, ki iščejo nov dom, izdelave papirja ali grelnih sredstev iz odvrženih materialov, užitka, ko se keramika zlije z mahom in najde dom v samoniklem naravnem prostoru (projekt Beti Frim in Ines Sekač naseli tudi Cukrarno in se dopolnjuje z digitalno razširjeno resničnostjo), prostor sam, ki je prekril ostanke, ki jih je za seboj pustil človek in celo tudi je doma grafični odtis, ki ga je mogoče dobiti pri tem ali onem ustvarjalcu. Ob tem Krater deluje kot kolektiv z lastnimi zavezami, ki temeljijo na *Gestah vzajemnosti*, zavezah, ki so jih sprejeli sodelujoči v

¹ Ankrah et. al., »Uvodnik«, *Iz praznine so prišli darovi kozmosa: 35. grafični bienale Ljubljana*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2023. 35.

tem odličnem projektu. Njegov del je tudi projekt DNLM ali Danila Milovanovića, ki nas spomni na preteklost v umetnosti, a je tudi v njegovem projektu *Daljšnica* (v katerem je s hojo ustvaril prav slednjo), nekaj novega, česar umetniki iz 60. in 70. let niso prinašali v razstavne prostore na enak način.

Velik poudarek je dan delom, ki so nastala *in situ*, prav za ta bienale in ustvarjalcem se je zdel tako pomemben, da so jih kot spisek vključili celo na kataloške strani – to so dela mednarodnih in slovenskih umetnikov. Pomembno je dejstvo, da so produkcijska sredstva namenili predvsem prihodu umetnikov in njihovih del iz daljnih držav – prednjači Afrika – na bienale, in morda sta zaradi tega katalog in spremljajoča bienalna knjižica nekoliko bolj skromna, kot smo jih navajeni iz preteklih edicij, saj so bila sredstva primarno namenjena produkciji bienala.

Pomemben se zdi tudi trud razširiti bienalski krog dogajanja izven ozkega sveta umetnosti. Poleg številnih dogodkov je tu zato eden od njegovih domov tudi v Plečnikovi trafiki na Prešernovem trgu, kjer je našla prostor *Grafična mapa umetnikov 35. bienala*, saj gre za mesto, kjer se zadržuje številna negalerijska javnost, ki jo lahko prireditve potegne v krog umetnostnega dogajanja. Delo umetniškega vodje, skupine kuratorjev in producentov, da bi se v bienale vključili akterji, ki sicer niso del sveta sodobne umetnosti z obeh strani – produkcijske in občinstva –, je ob temah prireditve in načinu postavitve, ki si jo je bienale zadal, precej težko in ne vemo še, ali mu bo pri tem tudi uspelo. Vprašanje je, ali bo bienalnim delom in dogodkom posebno pozornost namenjala neumetnostna publika, saj nekatera dela sama za razumevanje zahtevajo precej časa, v druga pa se kljub razlagalnemu opisu sploh ne moremo potopiti, saj je svet, ki ga kažejo, tako drugačen od tistega, ki ga nase-ljujemo, in tako neznan, da s sabo lahko odnesemo le delec spomina, ki ostane z nami.

Mnoga dela se naslanjajo na zgodovino, mnoga na zgodovino časov neuvrščenih, ko sta bili nekdanja Jugoslavija in Gana ter druge, predvsem afriške in vzhodne države, med seboj in z nami veliko bolj povezane, kot so danes. Tedaj so na številnih področjih gradile t.i. tretjo pot med vzhodnim in zahodnim blokom, ki sta delovala kot dominantni, a je neuvrščenim včasih vendarle uspela prepreka namer velikih sil.

Vsebinsko bienala bi tako lahko strnili v utopično iskanje ekološke, nekolonialne in neimperialistične ureditve sveta, ki nam jo ponuja Mahama s sodelavci in umetniki. Za njegovo doživetje je potreben korak stran od hitenja v svetu, v katerem živimo, in vstop v svet, ki bi se lahko zgodil in ga Mahama ustvarja v svoji skupnosti v rodni Gani. Kot pravi v katalogu, je njegova »bistvena namera odpirati nove točke svobode v praksi in diskusiji o umetnosti. Pri tem sta za bienale ključni specifični pojmovanji praznine in darov, ki imata teoretsko zaledje na umetniški akademiji v ganskem

Kumaseju. Praznina je prostor brez središča, ki ničesar in nikogar ne privilegira; izhajati iz praznine za umetnost pomeni stanje popolne indifferenca, kjer predsodki do slogov, trendov, vsebin, materialov ali procesov ne obstajajo.«² Umetnost je tako prostor, še vedno z ogrado institucije umetnosti, ki ga varuje od realnega sveta, kjer iz praznine lahko vznikne vse, je laboratorij drugačnega sveta in življenja v njem in za čas bienala mu to tudi uspe, za njim pa ostajajo spomini v dokumentih različnih oblik, opomniki možnosti, ki bi lahko bile. S tem se znova odpira možnost, ki je drugačna od drugega sveta, a je ta drugačnost ujeta v svet umetnosti, ki jo, če parafraziramo Hansa Beltinga, še vedno kot neviden obroč ščiti pred realnostjo. Ta realnost pa se morda v določenem obdobju in prostoru vendarle zgodi za tiste, ki v njej sodelujejo. Pa vendar utopični in vključujoči svet grafike, arhitekture, oblikovanja, kmetijstva in botanike širi polje vizualne kulture in ponuja možnosti ter ideje za izboljšanje vsakdanje realnosti, ki nas z ekološkimi katastrofami, napačnimi političnimi odločitvami in družbo, ki postaja vse bolj napeta, grozljivo obdaja.

V Ravnikar Gallery Space, ki zdaj domuje na Vošnjakovici ulici, je na ogled razstava prejemnika velike nagrade preteklega bienala *Transformella*, ki jo je kurirala Tjaša Pogačar in na enem mestu združi klasično slikarstvo in sodobno tehnologijo, ki nas, ko si nadenemo aparat, ponese v skrivnostni drugi svet *Transformelle* in opozarja, v kakšnem svetu potrošniškega kapitalizma živimo. Namiguje na izhod iz njega, v nekaterih delih zelo neposredno kot projekt Mance Žitnik z desetninami enostavnih podob, ki vse pripovedujejo eno: »Privatna lastnina. Ni dostopa.«

V Cukrarni je eden od osrednjih domov bienala. Postavitve je glede na prostor kvalitetna, dela pa bolj ali manj zanimiva, kakor v domu bienala MGLC in nekoliko nad njim stoječi Švicariji. Posebej zanimiv prostor je Participativna ljubljanska avtonomna cona PLAC, kjer je na ogled le eno delo, ki ga je umetnik El Warcha ustvaril v dialogu z uporabniki skvota, ki se je razvil v prostorih nekdanje delavske menze. Ročna izdelava pohištva iz vezic in palic ter ročno izdelanih zastav, ki so na enak ročni način nastale v sodelovanju z mestecem Boustil v Tuniziji, zgledno sodi v prostore, ki se razvijajo sami, s samooskrbo in skupnostnim delom, tako da je na srečo daleč zgodba o tem, da je umetnost, da bi bila bolj trendovska, naselila zanimivejše dele mesta. Dela se zlijejo s prostorom, kar velja tudi za Krater, s katerim sta verjetno najboljši postavitvi letošnjega bienala, sta najbolj v sožitju s hotenji umetniškega vodje in prinašata novo iz praznine, ki nam jo ponuja. Od tod se rojevajo številne ideje, od sodelovanja pri nastanku umetnin, kolesarjenja po bienalskih prizoriščih s spremljanjem ilustratorja, skupnostnega ustvarjanja, delavnic lesoreza, koncertov, plesa, vodstev, pogovorov, simpozija, predstavitve novih

2 Nevenka Šivavec (Iz praznine, 25–26).



35. grafični bienale Ljubljana / 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Krater, Kreativni laboratorij v gradbeni jami / Krater, Creative laboratory in a construction pit, foto / photo: Aleš Kladnik, arhiv / archive MGLC



35. grafični bienale Ljubljana / 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Cukrarna, Jihan El Tahri, Prešitje solidarnosti / Threading Solidarity, 2023, instalacija / installation, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC

praks izdelovanja in delovanja, filmskih in videoprojekcij, predavanj, razprav, pogostitev z jedmi, nabiralniških akcij rastlin in še in še bi lahko naštevali ob razstavah, ki tvorijo 35. bienale. O njem ne moremo več govoriti kot o razstavi, temveč bolj kot o dolgotrajnem dogajanju, kjer vsak od sodelujočih doprinese košček mozaika različnim temam, ki se pnejo od ekologijo do zgodovine in politike. Vredno ga je obiskati, ali se udeležiti kakega od dogodkov, saj je v svojem niču tako obširen in vse zajemajoč, da bo gotovo prav vsak obiskovalec našel stik s katero od tematik in umetniških del, ki jih predstavlja. ■



35. grafični bienale Ljubljana / 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, Cukrarna, Tejswini Narayan Sonawane, Feminilnost / Femininity, 2015, lesorez na blagu / woodcut print on cloth, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC



35. grafični bienale Ljubljana / 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, PLAC – Participativna ljubljanska avtonomna cona / PLAC – Participatory Ljubljana Autonomous Zone, El Warcha v dialogu z uporabniki PLAC / El Warcha in dialogue with PLAC, Prebrisani načini zlaganja stolov / Clever Ways of Stacking Chairs, 2022–2023, instalacija / installation, foto / photo: Aleš Kladnik, arhiv / archive MGLC



35. grafični bienale Ljubljana / 35th Ljubljana Biennale of Graphic Arts, MGLC Grad Tivoli, Temitayo Ogunbiyi, *Spomnili se boste dr. Brucea v lepem jutru / You Will Recall Dr. Bruce in a Good Morning*, 2023, instalacija / installation, foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC

Aleksandra Saška Gruden

Mostovi povezovanja – EPK Novi Sad 2022

Bridges of Connection – European Capital of Culture Novi Sad 2022

Naziv Evropska prestolnica kulture je pobuda Evropske unije, ki vsakoletnemu izbranemu mestu prinese priložnost, da širšemu evropskemu občinstvu predstavi svoj umetniški in kulturni program. Ta naslov so v letu 2022 nosila tri mesta: Esch-sur-Alzette v Luksemburgu, Kaunas v Litvi in Novi Sad v Srbiji. Slednji, ki je nam najbližji, je za rdečo nit kulturnega programa izbral »štiri mostove«, ki naj bi mesto povezali z Evropsko unijo in Zahodnim Balkanom.

Izkušnje evropske prestolnice kulture so pokazale, da imajo mesta poleg kulturnega razvoja tudi druge koristi, ki se kažejo v boljši podobi mesta v očeh domačinov, večji mednarodni prepoznavnosti mesta, večjem obisku turistov, prevetritvi kulturne ponudbe in infrastrukture ter urbani regeneraciji na splošno. Mesto Novi Sad je zasnovalo program, v katerem se je v letu dni odvijalo več kot 1500 kulturnih dogodkov, na njih pa je sodelovalo približno 4000 domačih umetnikov in ustvarjalcev iz mednarodnega prostora. Ti so s svojimi deli odgovarjali na vprašanja, povezana s temeljnimi vrednotami Evropske unije, kot so človekove pravice, multikulturalnost, medkulturni dialog, okoljska ozaveščenost in mirovne politike.

Naziv evropska prestolnica kulture je priložnost za izbrano mesto, da del sredstev vложи tudi v obnovo, arhitekturne dosežke oziroma v tako imenovane infrastrukturne projekte. Vsaka prestolnica kulture se o tem odloča sama. Čeprav v zadnjih letih ni več v navadi, da ob programskem, torej vsebinskem programu izvede tudi infrastrukturne projekte, pa je bilo za Novi Sad to pomembno, ker strategijo razvoja kulture omejuje pomanjkanje primernih prostorov za njeno izvajanje. Novemu Sadu dejansko manjka negovanje in obnova dediščine predvsem v arhitekturnem smislu, ki bi bila v službi kulture. Začeli so zelo ambiciozno in obnovili velik del predmestja Petrovaradinske trdnjave iz 17. stoletja. Obnovljena je bila tovarna svile, imenovana Svilara, iz 18. stoletja. Z njo se je začela obnova Almaškega kraja, v katerem je bila prva industrijska cona Novega Sada, sviloprejšstvo pa prva industrijska panoga (na parni pogon). Ureja se del središča mesta iz 19. stoletja, ki bo sklepno fazo doživel prihodnje leto. Potem je tukaj okrožje industrijske dediščine 20. stoletja, ki se je povsem preoblikovalo in dobilo nove kreativne vsebine. To je prostor nekdanjih

tovarniških objektov, tako imenovana »Kitajska četrt«, v kateri so našli svoje mesto mladi kreativci in vsi, ki jih privlači alternativna kultura. Zdaj je postal prostor umetniških kulturnih produkcij in kreativnih industrij in novembra so v njem izvedli program *Kalejdoskop kulture*. In končno, nastala je mreža prostorov, ki je kulturo v najkrajšem možnem času pripeljala povsod in do vsakogar. Povezala je industrijsko dediščino, športne dvorane, nekdanje stare kulturne domove. Ta mreža ni omogočila le obnove prostorov, temveč tudi programe, ki jih zdaj tam izvajajo. To se je izkazalo za najboljšo rešitev, saj so avtentični, na drugi strani pa tudi nevsakdanji. S tem je nastala nova vrsta kulture, ki ni privlačna le za programske vsebine, temveč kot celostni prostor oziroma ambient. Ob tem je nastala vrsta manjših arhitekturnih sosedskih projektov, ki so jih oblikovali skupaj z meščani in Društvom arhitektov Novi Sad.

Tematska izhodišča Evropske prestolnice kulture v Novem Sadu, ki so temeljila na štirih novosadskih mostovih, so pokrivala štiri koncepte ali sklope: mavrica, svoboda, ljubezen in upanje. Vsak sklop pa je nosil po dve programske enoti. Izbrali so geslo »Za nove mostove«, ki je v bistvu igra besed, v angleščini bi rekli »Fo(u)r New Bridges« - lahko pomeni za mostove, na drugi strani pa gre za simboliko in vizijo mesta, ki je 20. stoletje končalo brez kakršnega koli mosta, zdaj pa dejansko fizično živi na štirih novih mostovih. Takrat, ko so začeli načrtovati program za evropsko prestolnico kulture, je Novi Sad imel dva, zdaj ima tri, gradijo pa tudi četrti most. Imena sklopov so povzeli iz simbolike že obstoječih mostov: obstaja Most svobode in obstaja tako imenovani Most mavrice kot simbol enakosti. Potem pa so želeli nove mostove povezati z usmeritvami in ideali Evrope. Na eni strani z idejami svobode, pravice in enakosti, na drugi z duhovnimi ideali vere, ljubezni in upanja. V programskem konceptu so, da bi zamisel pojasnili javnosti, naredili nekaj posebnega: odločili so se, da dogodke in ves program predstavijo kronološko. Če torej izhajamo iz mostov: so štirje mostovi in vsak izmed njih ima loke. Torej so za vsak sklop predvideli dva programska loka oziroma enoti. Teh programskih enot je bilo skupaj osem in so potekale vsak mesec vse leto. V sklopu *Mavrica* so izpeljali programsko enoto *Pričakovanje* edinstvenega

umetniškega praznovanja leta 2022, ki je poudarilo multikulturalnost oziroma medkulturno identiteto Novega Sada. V programski enoti *Migracije*, katere fokus je bil usmerjen na procese migracij v prostoru Evrope, so spomnili na pozitivne posledice selitev in medsebojnega prepletanja v kulturi. V programu drugega sklopa oziroma mosta, imenovanega *Svoboda*, so obravnavali temi *Prihodnost Evrope* – ta je bila usmerjena k spodbujanju in vključevanju otrok in mladih v ustvarjanje boljše prihodnosti Evrope –, ter *Herojinje*, ki je predstavila žensko ustvarjalnost in kulturo. Naslednji most oz. sklop je bil imenovan *Ljubezen*; v njem sta bila izvedena programska enota *Trdnjava miru*, ki se je na podlagi teorije in angažirane umetnosti ukvarjala z refleksijo in kritičnim premislekom o vojnah in njihovih posledicah ter je podobno kot enota *Migracije* iskala kulturo miru, spodbujala medkulturni dialog in spravo. Največja projekta te enote sta bila nastop slovenske skupine **Laibach** in premiera muzikala *Wir sind das Volk (Mi smo ljudje)*, ki ga navdihujejo provokativna postmodernistična dela **Heinerja Müllerja**. Julija in avgusta je potekala enota, imenovana *Donavsko morje*, ki je skozi prisposodobeno Donave kot evropske krvne žile, a tudi najbolj onesnažene evropske reke, izpostavljala človekov odnos do narave in varstva okolja. Sledil je še zadnji most oziroma sklop, imenovan *Upanje*. V njem je programska enota *Kalejdoskop kulture* v novih kulturnih prostorih združila lokalno in evropsko prizorišče in Novi Sad spremenila v mesto kalejdoskopa. Zadnja enota pa je *Druga? Evropa*, ki je z vprašanjem v naslovu nakazovala premislek o tem, kaj je sploh drugačna Evropa, in se ukvarjala z alternativnimi, marginaliziranimi kulturami in uporništvom. S tem procesom so zaokrožili štiri umetniške sklope oziroma osem programskih enot, ki so si sledili kronološko. Vsi umetniški programi in enote so se medsebojno povezovali, vsak pa je vključeval vse zvrsti umetnosti, s čimer so bile vsebine zastopane v določenem ravnesju v odnosu do vseh umetniških žanrov. To ravnesje so zasnovali na petih umetniških področjih: arhitekturi, uprizoritveni umetnosti, vizualni umetnosti, uporabni umetnosti in književnosti.

Sicer pa so mostovi ne le idejno izhodišče, temveč iz njih izhaja tudi struktura organiziranosti EPK Novi Sad: vsak most ima svoje temelje, ki ga nosijo, ti predstavljajo ljudi. Ima svoje nosilne stebre – to so procesi, ki so del vsake graditve oziroma projekta. Ti nosilni stebri, tako kot procesi, niso vidni, vendar nosijo ves most; kar pa se vidi, so pot in loki mostu. To so prostori in programi. Tako je bil celotni projekt EPK Novi Sad povezan in je v tem smislu infrastrukturni projekt, ki je omogočil, da imajo zdaj prvo galerijo na prostem v Novem Sadu. Namesto da bi imeli platno oziroma klasično predstavljali vizualno umetnost, so se odločili, da bodo zastave nosilec del in način, na katerega se bodo umetniki izrazili. Za začetek so v okviru enote *Migracije* povabili umetnike iz štirih evropskih prestolnic kulture in tri umetnike iz Novega Sada, da ustvarijo delo na

to temo. Ker gre za umetnike z različnih geografskih območij, od Litve in Luksemburga do Madžarske in Hrvaške, je nastal preplet različnih pogledov na proces migracij, tako z vidika balkanskega prostora kot Baltika. Pri tem je dobro, da bo ta infrastrukturna postavitev živela še naprej. Tu so že izvedli razstavo, na kateri so evropski umetniki odgovarjali na temo *Trdnjave miru*, potekali pa sta tudi razstavi v okviru enot *Kalejdoskop kulture* in *Druga? Evropa*.

Na ta način so povezali ljudi, prostore in programe in v tem smislu je bil zelo pomemben prvi programski sklop *Pričakovanje*. Ne le zaradi ljudske zabave kot posebnega praznovanja dveh novih let, bil je izjemen kulturni dogodek, na katerem se je Novi Sad izkazal in zanj prejel tudi nagrado za najbolj trendovsko znamko na področju kulture leta 2021 v Dresdnu. Naredili so namreč dogodek, na katerem so spojili dva prostora, dve novi leti, dva koledarja – julijanskega in gregorijanskega – in dve zvrsti umetnosti, vizualne in performativne. S povezovanjem domačih in tujih umetnikov je bila poudarjena tudi medkulturna identiteta Novega Sada. Projekt so gradili pet let in je bil nekakšna prelomnica. 31. decembra 2021 so po gregorijanskem koledarju praznovali leto 2022 in potem 13. januarja po tako imenovanem srbskem – julijanskem koledarju leto 7530, s čimer so dobili neko vrsto igre. Izpostavili so vprašanje časa in tega, kdo in kako nam postavlja meje v medkulturnosti in celo v segmentu minevanja časa. Tako je razstaveni projekt *Čas in vesolje*, ki je bil odprt v okviru te programske enote in bo na ogled še do konca tega leta, nenavaden za Novi Sad in verjetno tudi za vso regijo. Z združitvijo digitalnega in analognega ter s filozofskega in hkrati antropološkega vidika predstavlja vprašanja koledarja in minevanja časa, večnosti in našega odnosa do življenja. To je v metaforičnem smislu pomenilo, da tako kot so *Pričakovanje* začeli že pred uradnim prevzemom naslova evropska prestolnica kulture, tudi niso imeli uradnega zaprtja, ker se bo nadaljevalo.

V prvi programski enoti se je kot režiser projekta *Zeniteum* predstavil **Dragan Živadinov** s svojo ekipo sodelavcev. Uveljavljeni slovenski umetnik in gledališki režiser, ki je ustvaril tudi libreto dela, je s projektom *Zeniteum*, ki sta ga navdihnili **Ljubomir Micić** in njegovo gibanje »zenetizem«, nastalo pred sto leti, pripravil poklon veliki, a spregledani **Milevi Marić Einstein** in znanstveniku **Milutinu Milankoviću**. Projekt so v Novem Sadu hitro sprejeli, saj je že razstava *Čas in vesolje* obravnavala splošni koncept časa. Pripravili so tudi razstavo o 7530 letih kronologije Novega Sada in najpomembnejših dogodkih, ki so se zgodili v tem času na prostoru današnjega mesta. Skupaj z ustvarjalci iz Novega Sada in ekipo slovenskih umetnikov so pripravili izjemno doživetje, ki je nastalo kot rezultat povezovanja obeh prostorov.

Med slovenskimi ustvarjalci se je v okviru tretje programske enote *Prihodnost Evrope* predstavila priznana dirigentka **Karmina Šilec**, novembra pa so v okviru enote *Kalejdoskop kulture* v Kitajski kulturni četrti skupaj z Zvezo



Mlečna cesta / Milky Way, 2022, pogled na postavitev / installation view, Muzej sodobne umetnosti Vojvodine, foto / photo: MSUV



društev likovnih umetnikov Vojvodine (SULUV) pripravili mednarodno skupinsko razstavo *Art Body Art – Relacije telesa*, na kateri sta med devetimi avtorji in avtoricami (Mariko Hori z Japonske, Stahl Stenslie in Zane Cerpina z Nizozemske ter Nenada Glišića, Vuka Ćuka, Sanje Andjelković in Isidore Todorović iz Srbije) sodelovali dve slovenski ustvarjalki Tanja Vujinović in Aleksandra Gruden. Fokus projekta je bila gibljiva forma, umetniška dela, kot so objekt, avdio-video instalacija, performativni izraz, skozi katere so ustvarjalci v prostorsko-časovnem smislu in obsegu raziskovali odnos med telesom in novimi tehnologijami. V sklopu programske enote *Druga? Evropa* je sledila obsežna mednarodna razstava v organizaciji Muzeja sodobne umetnosti Vojvodine (MSUV) *Mlečna cesta / Milky Way*, na kateri sta se med drugimi predstavila slovenski umetnik Vuk Ćosić in skupina IRWIN, potekala pa sta tudi filmska projekcija slovenskega dokumentarnega filma *Projekt Rak* in intervju s scenaristom filma *Tevžem Logarjem*. Tridelni razstavni projekt, poleg MSUV so bila dela na ogled še v Likovnem salonu Kulturnega centra Novi Sad in v Kulturni četrti – BIRO, je povezal umetniške, izobraževalne, znanstvene, tehnične in performativne vsebine, nastale od 90. let preteklega stoletja do danes, ter tako predstavil najbolj prezentne primere nestabilnih in emancipatornih umetniških praks.

Vrsta zgodovinske povezanosti in jezikovne bližine med

bivšima jugoslovanskima republikama je omogočila, da so dogovarjanja in tudi izmenjave izkušenj potekale hitreje, opazno pa je bilo tudi sodelovanje med samimi ustanovami v Novem Sadu. Čeprav je v programski knjigi prevladovala neinstitucionalna umetniška produkcija, je bilo vključenih tudi vseh 33 kulturnih ustanov v Novem Sadu. S tem so prinesli nekaj trdnosti, avtoritete in tradicije, neinstitucionalno prizorišče pa je prispevalo prožnost in hitre odzive. S povezovanjem so dobili dodatno kakovost, na drugi strani pa je bil finančni del, ki je bil glede na druge prestolnice kulture med skromnejšimi, s tem načinom sodelovanja in sofinanciranja obogaten. Poleg tega so vse omenjene kulturne ustanove po zaslugi strategije razvoja kulture zasnovalle svoje petletne strateške načrte; kaj takega se ni zgodilo še nikdar prej. S tem so presenetili celo evropske predstavnike, kajti Novi Sad ima, glede na druga majhna mesta, ki so in nosijo naziv evropske prestolnice kulture, veliko kulturnih ustanov in s tem tudi kulturno tradicijo.

Vizija evropske prestolnice kulture Novi Sad je dosegla še en svoj vrhunec v zaključku z že omenjenim dogodkom *Pričakovanje*, ki je zaokrožil vsebinske in umetniške programe, s katerimi so več kot leto dni bogatili dogajanje v mestu. Z nadgradnjo infrastrukture, namenjene kulturi, ter pridobljenim znanjem in izkušnjami mladih pa bodo tudi v prihodnje nadgrajevali kulturno podobo mesta in prispevali k njegovi široki prepoznavnosti. ■

Jure Vuga

Zakaj je Plečnik še danes napreden arhitekt?

Why is Plečnik a progressive architect to this day?

V mestu z živim klasičnim duhom, posredovanim prek baročne umetnosti, se je leta 1872 rodil Jože Plečnik. S svojo umetnostjo je postavil Ljubljano na svetovni zemljevid moderne arhitekture in jo tudi simbolno in duhovno trajno oplemenitil. Njegova dediščina ni zgolj materialna, je tudi nematerialna, vendar za to nič manj oprijemljiva. Plečnik je bil moderen arhitekt, vendar ne modernist za vsako ceno, saj ni pristajal na razvrednotenje arhitekture z gradnjo – četudi v marmor oblečenih – železobetonskih konstrukcij, ki niso narejene po meri človeka. Zavzemal se je za način grajenja iz gradnikov, in ohranjanje iluzije, da arhitekturni členi nosijo breme konstrukcije (četudi je nosilnost prevzela betonska plošča). Pri zamišljanju grajenih konstrukcij snovalec občuti vznemirljivo napetost pri postavljanju elementov v prostor na način, da kljubujejo gravitaciji. To vznemirjenje pozna slehernik, ki se je kot otrok igral s kockami. Zato je fascinacija ob ogledu rimskega Pont du Gard, drugačna od tiste, ki jo občutimo ob ogledu viadukta Črni kal, ki mu je potrebno priznati določeno slikovitost.

Naprednost Plečnikovega urbanističnega planiranja je nazorna v deloma realiziranem projektu Hiše pod občinsko streho. S tem načrtom je prispeval vizijo reševanja bivalne problematike socialno ogroženih ljubljanskih družin. Projekt socialnega naselja, ki nikoli ni bilo realizirano (z izjemo ene hiše), je projektiral v letih 1943–44. Predvidel je obsežno streho, podprto z nizom stebrov in parcelo, opremljeno s komunalnimi priključki, kar naj bi zagotovila občina in na ta način preprečila nenadzorovano stihijsko rast mestnih četrti. Uporabniki pa bi si, po lastnih potrebah in zmožnostih, pod streho uredili bivališča.¹ Enotna občinska streha, sloneča na stebriku in vidna od daleč, je koncipirana kot simbol zaščite slabotnejših s strani dobrotljivih občinskih oblasti. V načrtovanju cenovno dostopne množične stanovanjske arhitekture Plečnik ni videl pravega izziva, z nekaj izjemami. Jindrich Vybiral v svoji študiji potrjuje tezo, da je Plečnik avtor ideje stanovanjske kolonije za javne uslužbence v praškem okrožju Dejvice, zgrajene

med leti 1921–1922 (in v večjem delu porušene do leta 1982). Na osnovi njegove zamisli naj bi učenca Václav Ložek in František Novák pripravila projekt in nadzirala gradnjo. Značilne oblike in esteticizem pralnice in šole v tem kompleksu avtor pripisuje prvenstveno Plečniku.²

Daljnovidnost in občutenost Plečnikovega načina prenove spomenikov je najbolj opazna, če primerjamo njegovo obnovo ljubljanskega rimskega zidu ali Križank z brezobzirno rekonstrukcijo samostanske cerkve s kovinsko streho, ki smo ji priča v Žički kartuziji ali prenovo ljubljanskega gradu z obilno rabo železobetona, na kar smo se pač že privadili. Večni aktualnosti Plečnikovega arhitekturnega jezika je mogoče najti antropološko podstat. Nanj je močno vplivalo delo arhitekta Gottfrieda Semperja *Štirje elementi arhitekture*, ki je izšlo leta 1851 in vsebuje poskus razlage izvora arhitekture na antropološki osnovi. Semper loči štiri arhitekturne prvine, za katere je možno najti izvor v tradicionalnih obrteh »prvobitnih«³ ljudstev (ognjišče, ki je jedro združevanja v prostoru; streho iz hlodov, pri čemer je lesen kasetiran strop odslikava preproge; stavbni plašč, prvotno izdelan iz prepleta trstičja, in zaščitni nasip). Doživljanje stavbe-doma kot človekove »druge kože«⁴ ali »zunanje lupine«, s katero se je prvič obdal že v prazgodovini, da bi se zavaroval pred zunanjim okoljem, je bilo Plečniku intimno blizu.⁵ Kljub monumentalni asketskosti zato notranjost njegovih stavb, opremljena z lesenimi opaži, tkaninami, estetsko oblikovanimi uporabnimi predmeti, nudi obilo toplote in pretanjene sublimirane čutnosti. Dosledno je vztrajal pri

² Jindrich Vybiral, »Jože Plečnik and the beginnings of social housing in Bohemia«, v: *Patricae et orbi: študije o srednjeevropski umetnosti, jubilejni zbornik za Damjana Prelovška*, Ljubljana, 2015, str. 135–149.

³ Neke vrste primitivno (rudimentarno) rabo težkih hlodov srečamo že na Hradčanih. Z njimi je zasnovan nadstrešek stopnišča (Bikovski baldahin), ki vodi iz Tretjega dvorišča na Vrt na okopih. Strešne kritine njegovih objektov so pogosto enokapnice, narejene iz masivnih tramov pod rahlim naklonom, ki se odlikujejo po svoji skoraj primitivni preprosti strukturi, kar še utrjuje vtis trdnosti. Kot primer navedimo stavbo mizarskih delavnic na Žalah, lovsko kočjo kralja Aleksandra na koncu doline Kamniške Bistrice in streho NUK-a. Arhetipska se zdi konstrukcija iz šestih mogočnih neobdelanih hrastovih debel, ki podpirajo streho begunjske murke Brezjanke. Teksturo fasade, ki spominja na vzorce tkanine, srečamo na fasadah cerkve Srca Jezusovega, na fasadi NUK-a in Plečnikovih mizarskih delavnicah na Žalah. Paradoksalno se zdi, da je Plečnik iz ugotovitev, izraženih v knjigi *Štirje elementi arhitekture*, znal črpati neprimerno več navdiha od samega Semperja, ki je sodil še v starejšo generacijo historicističnih arhitektov.

¹ <https://outsider.si/odprtakodna-arhitektura-jozeta-plecnika/> (3. 8. 2023)

organsko oblikovanih ornamentih. Tudi konstrukcijske elemente (kot so spojke, zakovice itd.) je znal pretvoriti v ritmično stopnjevan dekorativni vzorec.

Po srcu je bil Plečnik nesporno humanist starega kova. Gravitiral je k omiki preteklosti, ko je med dobrim in lepim še obstajal enačaj, preden so totalitarni režimi za lastno propagando zlorabili predstavo, ki smo jo imeli o plemenitosti antike. Umetnikov talent, ki se izraža skozi risarsko zasnovo (»disegno«), je – tako kot renesančniki – pojmoval kot Božji dar ali »segno di Dio in noi« (Božje znamenje v nas). Preko svojega predanega dela v službi za skupnost (pogosto tudi, ne da bi za obnovo podeželskih cerkva prejel plačilo) je odgovoril na notranji klic. Ko je napočila pomlad modernizma, sta bila Jože Plečnik in pesnik Srečko Kosovel dobro opremljena. Preden sta začela sesuvati dediščino, sta skrbno zavarovala njene dragulje in ponotranjila maksime starih mojstrov. Radikalna prenova umetnosti torej še zdaleč ni bila nespoštljiva, kar velja tudi za Jakopiča, Meštrovića etc. Čeprav so bili ustvarjalci nove ere, nikoli niso obglavili klasikov. Plečnikov stilizirani, vehementno manieristični klasicizem ostaja v eklektičnem sožitju z drznimi in ekspresivnimi modernimi rešitvami. Na konceptualni ravni je primerljiv s Kosovelovim vseprisotnim občutkom za ritem, metriko in rimo, ki se vseskozi ohranja, tudi ko rdeče rakete, konstruktivistični kolaži in aeroplani z vdorom asociativne iracionalnosti razvnamejo njegove poslednje nepresežene stvaritve. Plečnik antičnega sloga ni integriral v moderne stavbe, temveč le-ta predstavlja njegov temeljni oblikovni princip, ki mu vliva gotovost. Četudi se posameznik še tako napreza, nikoli ne bi zmozel sam poustvariti bolj harmoničnih form od tistih, ki so nam jih zapustili antični arhitekti, je menil. V načinu gradnje, skladno z Vitruvijevimi principi *firmitas, utilitas, venustas*, je prepoznaval neke vrste starodavno modrost, ki se v moderni dobi izgublja. Poklon tej modrosti je trikratni poklon: izrekanje spoštovanja večnim principom, ki vladajo naravi in so počelo vsega lepega, izraz spoštovanja do častitljivih učiteljev in, nenazadnje, poklon lastni ustvarjalni zavesti, ki vse to prepozna, oživlja in aktualizira.

Za svoje najintimnejše pribežališče pred svetom je izbral ambient krožnega tlorisa (kakor cesar Hadrian v Teatro Marittimo slovite vile v Tivoliju). Plečnikova hiša v Trnovem sodi v kategorijo avtentičnih hiš umetnikov-arhitektov, kakršne poznamo predvsem iz časa italijanske renesanse (*case d'artista*): lahko se spomnimo na Michelangelovo hišo v Firencah, hišo Giulia Romana in Mantegne v Mantovi, Vasarijevo hišo v Arezzu in palačo Zuccari v Rimu. Vstopiti v Plečnikov dom, pomeni vstopiti v njegov intimni imaginarij, katerega središčna os je okrogel stolp, v katerem je mojster spal in delal v relativno asketskem okolju, upoštevaše maksimo: »Nula dies sine linea.« Iz ljubezni do umetnosti in miru, ki mu je omogočal nemoteno delo, obiskovalcev z nekaj izjemami ni spustil dlje kot v vhodno

vežo. Njegov vsakodnevni sprehod v mesto je predstavljal obliko ustvarjalne kontemplacije. Kljub strogim moralnim načelom Plečnik ni bil okostenel in nepremakljiv v svojih načrtih. Pripravljen je bil priti naproti potrebam naročnika in predlagati – na praktičnih vzgibih temelječe – izboljšave.⁴

Naš arhitekt je v Ljubljano po premoru 19. stoletja (v katerem so nemški meščani izražali svojo nacionalno pripadnost tudi na način, da so naročali objekte »gotških form« s strmimi nakloni streh in lesenimi erkerji) ponovno vpe-ljal mediteransko estetiko, ki se izraža tudi v ikonografskih motivih: ptice, girlande, stilizirani delfini, hipokampi, kantarosi na fasadi Križank, mladeniči v togah na vencu Vzajemne zavarovalnice itd. Pri tem se je naslonil na dediščino arheološko izpričanega rimskega *castruma* in baročne Ljubljane, v kateri je prepoznaval pristen izraz slovenskega likovnega hotenja. V nasprotju z Vurnikom, ki je v svoje stavbe deklarativno vključeval dekorativne elemente, povzete iz slovenske ljudske umetnosti (npr. vzorec nageljnov na fasadi Zadrugne gospodarske banke), Plečnikovo delo govori v univerzalnem jeziku evropske arhitekturne tradicije.⁵

Vsaka nadrobnost nosi mojstrov avtorski podpis, zato nas njegovi spomeniki prevzamejo kot celostne umetnine. Plečnik se je šolal s pomočjo deželne štipendije v Gradcu na državni obrtni šoli, kjer se je izučil za načrtovalca pohištva in se kot oblikovalec zaposlil na Dunaju. Oblikovanje predmetov je jemal kot del svojega poslanstva. Vseskozi je izkazoval veliko ljubezen do umetne obrti in rokodelstva. Prepoznaval je čustven in intimen pomen nekaterih predmetov in se nemalokrat odločil, da jih nespremenjene vtke v dekoracijo prostora.⁶ Bil je eden poslednjih arhitektov, ki so prisegali (skoraj izključno) na naravne materiale in njihovo obrtniško ročno obdelavo. Občudoval je plemenito naravo lesa, kamna in kovine ter pri gradnji ohranjal njihovo izpo-vednost. Njegov učenec Vinko Lenarčič se spominja, da je natakari v neki gostilni rekel: »Mize pa nikar ne pognite, tako lep je ta les.«

4 Ker so bili kvalitetni materiali predragi, je Plečnik za nosilne stebre cerkve svetega Mihaela na Barju uporabil betonske kanalizacijske cevi. Znal je povzdigniti tudi cenene materiale: iz betona je oblikoval balustrade in lampione, okrasne posode itd. Na Napoleonovem obelisku pri Križankah se je klesarju odkrušil vogal kamnitega kvadra. Mojster ga ni dal zavreči, temveč je lakuno podložil z vidno izstopajočim oglatim kamnom, ki je še danes živa priča organskega procesa nastajanja tega spomenika. Risbe predmetov, ki jih je dal realizirati, je prečistil vsega odvečnega, da bi »obrtniki manj kleli« zaradi napora, vloženega v izdelavo. O njegovi nekonformistični kreativni drži priča tudi kompozicija glavnega oltarja cerkve v Šiški. Pozlačen kip svetnice se mu ni zdel prepričljiv, zato ga je z drzno modernistično gesto zvrnil v vodoravno lego in mu s cilindrom podstavil glavo. Presenetljiva je nepravilna zasnova njegove nedokončane petladijske zagrebške cerkve (z najožjo osrednjo ladjo in stebri, ki niso poravnani v isti ravnini). Čeravno je nastala v poznih »klasicističnih« letih, je arhitekt v njej razvijal način nepravilne arhitekturne skladnje, ki bi ji težko našli primerjavo (razen morda v Plečnikovi cerkvi v Bogojini).

5 Nekaj tradicionalnih elementov (hrvaške in slovaške tkanine) je uporabil pri oblikovanju notranjih zasebnih prostorov v vili Prelovšek in na Hradčanih.

6 V cerkvi svetega Mihaela na Barju je medeninate kavne mlinčke pretvoril v lestence, stene Masarykovih soban je prekril s tradicionalnimi slovaškimi tkaninami, v cerkvi svetega Frančiška Asiškega v Šiški je Marijino krono oblikoval iz darovanih zlatih prstanov (saj so se mu zdeli predragoceni, da bi jih dal pretopiti). Njegovi stoli so vsi unikatni in se ločijo na stilno izdelane udobne meščanske stole in pregovorno trde ter relativno neudobne stole za študente, ki onemogočajo pretirano »relaksacijo«. Oblikoval je tudi množico liturgičnih predmetov z inkrustiranimi poldragimi kamni, med katerimi so najslavnejši njegovi kelihi. Znamenita je tudi kljuka vhodnih vrat NUK-a v obliki konjske glave.

Za razumevanje Plečnikovskega opusa sta ključna dva momenta, ki sta odločujoče vplivala na njegov likovni jezik: formacija v secesijskem dunajskem ambientu in potovanje v Italijo, kjer je prišel v stik z mogočnimi spomeniki preteklih dob.⁷ Plečnik je v Wagnerjevem biroju osvojil radikalno moderen pristop k arhitekturi. Čutne forme in igriv karakter secesije je kasneje označil za sentimentalni in poženščen. Vendar ni mogel prikriti, da je otrok svoje dobe. Secesijsko čutno valovito linijo je tako ponotranjil, da se je vseskozi odražala v njegovih risbah, izvedenih z graciozno filigransko potezo. Senčene in kolorirane miniaturre se zdijo prej iluminacije rokopisa kot arhitekturni načrti. Njegove skice, četudi variacije iste teme, so bile vselej podlaga za uresničljive načrte. Posedoval je tisti »je ne sais quoi«, ki karakterizira velikega umetnika: sposobnost prostorske predstave, intimni posluš za lepo in kompozicijo ter njeno stabilno konstrukcijo. Nekaj mojstrovih risb si je bilo mogoče ogledati na odlični razstavi *Plečnik: metropola, kraj, vrt* (22. junij 2022 – 27. avgust 2023) v Mestnem muzeju Ljubljana.

Če je Gaudijevo delo v Barceloni drzna moderna reinterpretacija gotskega stavbarstva (Sagrada Familia v zasnovi povzema tloris in strukturo portalov stolnice v Chartresu), pa je Plečnikova Ljubljana izvirna reinkarnacija antike v Evropi 20. stoletja, ki ohranja ravnovesje med najodličnejšimi prvini starega in novega arhitekturnega izraza.⁸ Ni se zgolj togo držal kanona, temveč ga je pogosto razbremenjeno spreminjal. Snovi ni obravnaval kot filološko natančni (in posledično miselno togi) neoklasicistični in historiciistični arhitekti 19. stoletja, temveč veliko bolj »avtorsko«.⁹ Šola secesijske risbe mu je omogočila plastično razvijanje kanonizirane klasične arhitekturne forme. Njegova težnja po razvijanju avtonomnih rešitev se je – aplicirana na materijo antike – pričela izražati kot svojevrsten moderni manierizem.¹⁰

7 Ko je v mladih letih na dunajski razstavi videl načrte Otta Wagnerja, se je tako navdušil, da je pri njem sklenil študirati arhitekturo. Med študijem je ves čas tudi delal v Wagnerjevem ateljeju. Za diplomsko delo je prejel Rimsko štipendijo, ki mu je omogočila enoletno potovanje po Italiji in Franciji. Po vrnitvi iz Italije je leta 1900 na Dunaju začel delovati kot samostojen arhitekt. Projektiral je Zacherlovo palačo ter kontroveržno cerkev Svetega Duha, ki je bila prva železobetonska cerkev v Avstro Ogrski. Na prelomu stoletja je bil Dunaj kreativno prekipeljavajoča svetovna secesijska velesila.

8 Zavaljo retoričnega učinka vpeljane naracije bi torej lahko trdili, da je bil Gaudí neke vrste Plečnikov antipod ali nemesis. Glede na to, kar vemo o Plečnikovem osebnem okusu, njegovo mnenje o – četudi veličastni in razkošni – Sagrada Familia gotovo ne bi bilo zgolj pohvalno. Notranjščina omenjene Gaudijeve stvaritve je z nasičenostjo prostora in tudi po proporcijah tuja voluminoznemu oblikovanju cerkvenih notranjščin slovenskega arhitekta.

9 Tudi poskusi italijanskih arhitektov, ki so v tridesetih letih 20. stoletja aktualizirali dediščino cesarskega Rima (npr. rimsko predmestje EUR, novozgrajeno mesto Sabaudia itd.), se ne morejo primerjati s Plečnikovim estetikom. Izdajajo namreč šablonsko rigidnost in brezdušno hladno monumentalnost, značilno za fašistični totalitarni režim in njegovo propagando.

10 Za manierističen način obdelave arhitekturnih elementov so značilna popačenja ali deformacije, poudarjene notranje kompozicijske napetosti, umetniški profili in nakazana masivnost arhitekturnih členov, ki ustvarja impresijo dramatičnosti. Manieristične (neklasične) forme lahko v Plečnikovih delih prepoznamo v sploščenih trikotnih čelih (timpanonih), ki jih dosledno uporablja pri svojih spomenikih (npr. v cerkvi Srca Jezusovega v Pragi, na tržnici v Ljubljani in v cerkvi svetega Frančiška v Šiški), pri umetelnih volutah jonskih kapitelov (stebri na Navju, Suštarski most, prehod s lampijonom pri Filharmoniji), pri oblikovanju nekaterih njegovih portalov (portal glavne kapele za govorniškimi odrom na Žalah ima disproporcionalno velike volute, portal s kamnitno zaveso v stebri dvorani NUK-a). Za manieristično bi morda

Druga zanj ključna izkušnja je bila enoletno bivanje v Italiji, kjer ga je najbolj prevzela rimska arhitektura. Pretežno gotska beneška umetnost in toskanska renesansa, ki se večinoma (vsaj na fasadah) ni izražala s klasičnimi stebri in redovi, ga nista mogli scela nagovoriti. V Rimu pa je našel svoje prave učitelje, predvsem genialna interpretata antičnega stavbarstva Michelangela in Berninija. Ko se je iz Italije preobražen vrnil na Dunaj, ga frivolnost secesijskih form ni mogla več zadovoljiti. Odrnil se je od secesije in modernističnih prijemov, ki jih je preizkusil v cerkvi Svetega Duha. V njem se je nepreklicno naselil duh antike s svojimi »arhaičnimi« vrednotami: ustvariti trajne spomenike, ki bodo mogočni, pretehtano umirjeni in ne bahavi.¹¹ Kakor Michelangelo je bil tudi Plečnik neke vrste »furi-oso«, delal je silovito in z zamahom, pa vendar natančno in z občutkom.¹² Poudarjal je trdnost, trajnost in »moško« plemenitost arhitekture. Njegov bazen inspiracije sega vse do arhaične Helade in Egipta. Arhitekturne vplive je kot velik erudit črpal od vsepovsod in jih stapljal v sinkretizmu izročil brez primere v našem času in prostoru.¹³ Intenca po

lahko označili tudi njegovo rabo stebra, postavljenega pred okroglo okno (v Plečnikovi dvorani na Hradčanih in na fasadi cerkve v Bogojini). Ekspresivne arhitekturne elemente je mogoče prepoznati v kripti cerkve svetega Duha na Dunaju, v plašču fasade cerkve Srca Jezusovega v Pragi in v postavitvi svetil na pekelskem dvorišču Križank.

11 Cerkev svetega Antona Padovanskega v Beogradu je načrtoval v obliki valja z ravnim lesenim stropom, ki ga podpira ena sama masivna lesena gred. Centralnost in sklenjenost omenjene strukture deluje objemajoče. Zavaljo velikanskega »okulusa«, zastretega z lesenim stropom, in ohranjanja čistih volumnov (pogojno) spominja na nekatere rešitve Louisa Kahna. Pri zasnovi cerkve v Osijeku ga je zanimal tloris na eliptični osnovi z osrednjim prostorom pod arkadami, ki nosijo stopnjevano kupolo. Posebej »magično« učinkuje tudi pekelsko dvorišče v Križankah s svetilkami, ki kot posejana očesa boljčijo v obiskovalca. Vzpon vzdolž poševnih ramp v notranjosti zvonika cerkve Srca Jezusovega v Pragi, kjer rampe sekajo mogočna krožna okna-ure in je notranjost vsa prežarjena z belino, zaznamuje občutek brezčasnosti. Njegov vizionarni načrt za slovenski parlament (Katedrala svobode) z visoko stožčasto zašiljeno streho in notranjo kupolo, ki bi jo podpiralo dvanajst poševno uprtih stebrov, ni bil fantazijski projekt, prav tako kot ni bil plod neugane domišljije neuresničen briljanten Berninijev načrt za konkavno-konveksno fasado Louvra.

12 V vestibulu medijske knjižnice (Biblioteca Medicea Laurenziana) je Michelangelo arhitekturne člene uporabil na nezasišano nov in izvirni način: stebre je vgradil v organizem stene, jih podložil z masivnimi volutami, ki imajo zgolj estetsko in ne nosilne funkcije. V Novi zakristiji v San Lorenzu (Sagrestia Nuova) je pomnožil profile stenjskih niš, okenski okvirji se ožijo proti vrhu, kar potencira vzgonsko dinamiko prostora. Njegova Porta Pia v Rimu je mojstrovina, ki je Plečnika gotovo očarala s skoraj pretirano masivnostjo čela nad portalom, tektonsko stabilnostjo, skladnimi proporcijami in občutkom teže gradbenih elementov, ki se neprodušno prilagajajo kot pokrov na jedro sarkofaga.

13 Za Plečnika je bilo pomembno, da je »citale« starejših spomenikov izvirno uporabil do te mere, da je bil njihov izvor skoraj povsem neprepoznaven. Egipčanske obeliske in piramide je Plečnik zapustil v Pragi in Ljubljani. Minojske stebre je uporabil na Hradčanih in v Zbornici za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani; na kretske kulturo spominja tudi Bikov baldahin na Tretjem dvorišču Hradčanov. Etruščanske likovne motive je mogoče prepoznati v oblikovanju zapornic na Ljubljani. Zacherlova hiša ima pod napuščem figure atlantov, ki jih je arhitekt morebiti povzel po zasnovi mogočnega Zevsovega templja v Akragasu (Agrigentu), katerega ostreže so podpirali kolosalni telamoni. Vpliv starokrščanske arhitekture je pogost v načrtih njegovih bazilik. Vzor za oblikovanje fasadnega plašča cerkve Srca Jezusovega v Pragi (z rastrom izstopajočih opečnatih pravokotnikov) je nemara mogoče prepoznati v zasnovi renesančne palače Palazzo dei diamanti v Ferrari. NUK v Ljubljani je s svojo pravokotno gmoto modeliran po modelu Palazzo Farnese v Rimu; veliko okno tamkajšnje čitalnice je Plečnik morda povzel po zasnovi renesančne Michelozzove čitalnice v samostanu svetega Marka v Firencih. Na Vrto na okopih je v dorskkih kapitelih (preko katerih je poveznjen disk s povešenim elementom, ki spominja na tkanino) mogoče zaznati vpliv Michelangelove esetike, katere izraz je Porta Pia. Plečnikov leseni model za Mesarski most bežno spominja na (neizvedeno) rešitev, ki jo je Andrea Palladio predlagal za Ponte di Rialto v Benetkah. Podoba Tromostovja z dvema rampama, ki vodita do toaletnih prostorov, je sorodna silueta mostu Rialto, kot ga je postavil Antonio da Ponte. Plečnikov neizvedeni načrt za božjepotno Marijino cerkev na Trsatu nad Reko vsebuje analogije z beneško Palladijevo cerkvijo San Giorgio Maggiore s privzdignjeno kupolo in opečnatim zvonikom. V zasnovi vodnjaka Karla Boromejskega na Dunaju je v trikotnem obelisku v središču kompozicije mogoče prepoznati neugleden citat baročnega Robbovega vodnjaka v Ljubljani. V

snovanju večno trajnih času kljubujočih spomenikov, se odraža v njegovi izdatni rabi granita, preferenci do kompozicij iz monolitnih elementov in njihovi tektonski rabi (poudarjena masivnost konstrukcije, v kateri gradbeni elementi težijo k stabilnosti).¹⁴ Na ta način je ustvarjal videz svečane maestetičnosti.

V marsičem pa je bila Michelangelova »maniera« Plečniku tuja. Dostojanstvo je pripisoval strogim formam dorskimi stebrov in korintskih (v nasprotju z Michelangelom) nikoli ni uporabljal (jonske pa zgolj občasno in vselej stilno predelane). Ljubljanski arhitekt je zavračal gole poltene figure in privilegiral shematične upodobitve abstrahiranih teles po vzoru egipčanske in starokrščanske umetnosti, scela podrejenih in zlitih s stavbo (npr. skulptura svetega Mihaela na fasadi Zacherlove hiše na Dunaju). Michelangelova »epikurejska drža«, ki jo je moč razbrati iz poudarjene čutnosti skulptur, ga ni navduševala. Plečnikov svetovni nazor je temeljil na Kristusovem nauku. V njegovi težnji po »idealizaciji« in ustvarjanju tlorisov na osnovi pravilnih likov, ki se pretvarjajo v geometrijska telesa (valj, stožec, kocka in krogla), se nemara odraža platonistično stremenje, ki je povsem skladno s krščansko teologijo. Vemo, da je tudi Platon višje cenil okusu ne-podvržene, trajno nagovorne podobe, zato mu je bila egipčanska umetnost bližje od grške.¹⁵ Skulpturo in likovno podobo je Plečnik prilagodil svečanemu vzdušju svoje arhitekture in prav zato je lahko spomenike pretvoril v pravcate muzeje, ki v svoje stene vabijo najrazličnejše umetniške in uporabne izdelke.

Posebej presežni so njegovi sakralni objekti, ki obiskovalca s svojo hieratičnostjo navdajo z občutkom posvečenosti. Plečnikove cerkve so navadno zasnovane kot prostran megaron z enotnim strnjnim osrednjim prostorom za občestvo, kakor bi se le-to zbiralo okoli osrednjega plemenskega ognjišča. Proporcije niso sorodni ne starokrščanskim longitudinalnim bazilikam (kjer sta širina in višina glavne ladje približno v razmerju 1:1) ne romanskim ali renesančnim cerkvam (kjer širina in višina glavne ladje težita

k razmerju 1:2). Sakralni objekti našega arhitekta imajo dvoranski značaj z osrednjim prostorom, katerega širina je navadno večja od višine sten. Kubična oblika dvorane (pogosto brez apside) je zaključena z ravnim lesenim stropom. Osrednja »avla« cerkve svetega Frančiška v Šiški ima obliko sploščene kocke, medtem ko je ladja cerkve svetega Mihaela na Barju celo širša od svoje dolžine. Težnja po centralno zasnovanem prostoru se izraža tudi v cerkvah krožnega tlorisa kot npr. v cerkvi svetega Antona Padovanskega v Beogradu. Vemo, da je bil Plečniku blizu Bramantejev in Michelangelov načrt za baziliko svetega Petra s tlorisom grškega križa, vpisanega v kvadrat z izstopajočimi kraki, in ne njena dokončna izvedba na osnovi latinskega križa. S skladnim proporcionalnim razmerjem je znal ustvariti fascinacijo mogočnosti tudi pri stavbah manjših dimenzij, kot so kapelice na Žalah. Skromnejše dimenzije Plečnikovih sicer izrazito monumentalnih propilej na Žalah bi bile bolj opazne, če bi jih primerjali z nekaterimi neoklasičnimi spomeniki v večjih evropskih prestolnicah, kot so Brandemburška vrata v Berlinu ali slavolok zmage na Elizejskih poljanah v Parizu.

Plečnik je živel v času, ko je arhitekturna stroka na razpitu dokončno ubrala smer, ki so jo začrtali Bauhaus, Le Corbusier in funkcionalizem, katerega predstavnik v Ljubljani je postal Edvard Ravnikar, sprva Plečnikov učenec. Kako bi izgledala Ljubljana s funkcionalistično oblikovanimi mestnimi tržnicami, nacionalno knjižnico in mostovi, si ne drznem zamisliti. Dovolimo si domnevo, da je naš arhitekt verjetno slutil, da je birokratski socializem – ki porastu materialističnega hlastanja ni zmožal ponuditi prave alternative in tudi ni osvobodil človeške ustvarjalnosti – prehodni pojav, zato je rdeči zvezdi na stebru ob vhodu v Križanke deklarativno odrezal krake. Partizansko zvezdo je na ta način simbolno »kastiral« in naznanil minljivost režima, ki se je z njo podpisoval. Na podoben način se je tudi zavedal, da se načela dobre arhitekture prenašajo iz roda v rod že več tisočletij in ne bodo zlahka utonila v pozabo. ■

kripti cerkve Svetega Duha na Dunaju je po vzoru cerkve Kristusovega groba v Jeruzalemu Plečnik postavil simulaker Božjega groba. Eklektičen nabor zgodovinskih stilov je mojster uporabil pri oblikovanju kapelic na Žalah.

¹⁴ Goethe je leta 1784 objavil delo *Über den Granit*, kjer je granit predstavljen kot protipol spremenljivi naravi apnenca. Pri obnovi Hradčanov je Plečnik uporabil veliko monolitno skledo, naslonjeno na dva granitna nosilca, granitni obelisk, klopco v obliki granitnega cilindra itd.

¹⁵ Za Platona je značilen odpor do sleherne spremembe, kar je na področju umetnosti prepoznavno v njegovi želji, da umetniki ne bi ničesar novega izumljali ali dodajali že sprejeti tradicionalni doktrini. Od tod njegovo občudovanje egipčanske umetnosti, za katero je bil prepričan, da se ni spremenila že deset tisoč let. Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, 2000, str. 53.

Lilijana Stepančič

Kaj iz preteklosti vzeti za prihodnost?

What to take from the past for the future?

18. mednarodna arhitekturna razstava, Laboratorij prihodnosti Benetke, 20. maj–26. november 2023

V drugi dvorani po vhodu na osrednjo razstavo beneškega arhitekturnega bienala *Laboratorij prihodnosti* v Arsenalu nas pričaka temà, da bi lahko brali besedila, projecirana na stene. Obdani smo z izseki iz misli pomembnih ljudi, ki so zaznamovali polpreteklo svetovno zgodovino. Zgovorno je, da to niso le misli arhitektov, kot bi pričakovali na arhitekturni razstavi, temveč prebiramo sporočila, ki prihajajo iz širokega družbenega polja. Med drugimi sta tu ameriška lezbična aktivistka, pesnica in avtorica knjige *Dnevniki raka* Audre Lorde ter ameriški borec za črnske pravice in socialno enakopravnost, pisec mnogih romanov in pesnik James Baldwin.

Te misli, ki jim zvečine sledijo tudi razstave v nacionalnih paviljonih, napovedujejo smoter letošnjega arhitekturnega bienala in uokvirjajo naloge arhitekture, kot jih vidi njegova umetniška direktorica Lesley Lokko: sporočajo, da bienale predstavlja arhitekturo onkraj njenih običajnih nalog. Če se te v tradicionalnem razumevanju naslanjajo na mantro prostora in svetlobe, jih Lokko postavlja v brezogljnost in trajnost. Po njenem je naloga arhitekture oblikovati prihodnost človeštva tako, da bo to preprečilo podnebne spremembe, ali pa vsaj omogočilo znosno sobivanje z njimi. Poleg tega je Lokko ena tistih ljudi, ki vidi reševanje podnebnih in okoljskih problemov v povezavi z uvajanjem družbenih (ne pa izrecno razrednih) sprememb. Tako je naloga arhitekture tudi odprava družbenega izkoriščanja in zatiranja.

S to širino nalog arhitekture letošnja razstava nadaljuje usmeritev nekaterih prejšnjih bienalov. Že leta 2016 si je razstava *Poročanje s fronte* Alejandra Aravena zastavila širok cilj: arhitektura, ki izboljša življenje ljudi na tem planetu. Glede na to, da pojem življenja zajema tako zelo osnovne fizične potrebe kot najbolj nematerialne razsežnosti človekovih stanj, je izboljšanje življenja pravzaprav boj na mnogih frontah. Tako je razstava zaobjela projekte, ki so vsebinsko segali od zagotavljanja zelo konkretnih, prizemljenih življenjskih standardov do tolmačenja in

izpolnjevanja človeških želja, od upoštevanja posameznika do skrbi za skupno dobro, od učinkovitega izvajanja vsakodnevne dejavnosti do širjenja meja kulture. Leta 2021 pa se je Hashim Sarkis z razstavo *Kako živeti skupaj* osredotočil na arhitekturo, ki spodbuja in gradi kolektivne in individualne odnose v družbi in zasebnosti kot pomembne elemente za premagovanje težav pri sodelovanju, druženju in delu. Poudarek na medsebojnih povezavah ljudi in izmenjavah blaga je bil, se razume, aktualen odziv na težave, ki jih je izpostavila pandemija covida.

Med obiskovalci letošnjega bienala je bilo slišati vse več pomislov, ali so razstave, ki arhitekturo vidijo v vlogi odločilnega akterja reševanja in urejanja širokih družbenih, življenjskih in podnebnih vprašanj, sploh še arhitekturne razstave. In ali ni to prezahtevna, preambiciozna, če ne kar bahava naloga, ki jo prevzema arhitektura? Del kritike se je nanašal predvsem na nezadovoljstvo s tem, da so nekateri razstavniki eksponati bolj stvar znanstvene fantastike kot konkretna rešitev težav, ki jih obravnavajo. Po prihodnosti se je namreč lažje sprehajati na papirju ali s programi umetne inteligence kot jo udejanjiti v sedanjosti. Skratka, pogrešali so tisto preprostost, ki jo je v ekonomijo arhitekture vnesel Adolf Loos; ko jo je osvobodil dekorja, je postala gradnja cenejša in dostopnejša. Kot pravi Loos v besedilu *Ornament in zločin*, je dekor, ki se podreja hitro spreminjajoči se modi, potrata energije, dela in denarja; to povzroča veliko ekonomsko škodo. Pravzaprav bi lahko imeli Loosa za modernističnega zagovornika ekologije, in zato ni naključje, da se pojavlja med pomembnimi ljudmi, citiranimi v drugi dvorani v Arsenalu.

Ne glede na to je Lokko, gansko-škotska arhitektka, predvsem pa pedagoginja na arhitekturnih fakultetah v Afriki in drugje, zbrala zanimive, zgovorne, pretresljive in pomembne projekte, mnoge med njimi neznane širši publiki. Navsezadnje je »fantaziranje«, čeprav ne prinese takojšnjih konkretnih rezultatov, spodbudno početje. Če večina razstavnih projektov ne bi bila obremenjena z navlako arhitekturnih razstavnih pripomočkov (kot je na primer slovenski), bi njihova vsebina bolj neposredno prihajala do gledalcev in bi bila lažje dojemljiva. Morda bi s tem omilili kritike na račun neuporabnosti beneške razstave.



Odprto zaradi prenove / Wegen Umbau geöffnet / Open for Maintenance, 2023, nemški paviljon / pavilion of Germany, 18. mednarodna arhitekturna razstava – La Biennale di Venezia, Laboratorij prihodnosti / 18th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, The laboratory of the Future, foto / photo: Matteo de Mayda, z dovoljenjem / courtesy: La Biennale di Venezia

Lokko je prispevke v Arsenalu in osrednjem paviljonu v Javnih vrtovih razdelila v šest sklopov: *Nevarna razmerja*, *Gostje iz prihodnosti*, *Hrana*, *arhitektura & podnebne spremembe*, *Družbeni spol in geografija*, *Mnemonika* in *Posebni sodelujoči*. Na tem mestu ne gre spregledati družbenospolne in geopolitične reprezentacije sodelujočih, ki je danes pomemben izkaz politične, družbene in kulturne korektnosti, če ne celo agens boja za družbeno, ekonomsko in razredno enakopravnost. Med devetinosemdesetimi udeleženci bienala je polovica žensk in več kot polovica jih prihaja iz Afrike in afriških diaspor. V luči široko zastavljenih nalog arhitekture je Lokko posegla tudi po novem poimenovanju arhitektov in arhitektk: ti so sedaj udeleženci in udeleženke. Taka preimenovanja niso redka; že leta 2012 je Carolyn Christov-Bakargiev umetnike in umetnice, samo sebe in organizatorje *documente* v Kasslu označila kot nastopajoče oziroma sodelujoče.

Prispevki v Benetkah obravnavajo različne tematike, dogajanja, teorije, načine življenja, politike in drugo.

Recimo, studio Killing arhitekti iz Rotterdama je združil raziskovalno novinarstvo in arhitekturo. Predstavlja izsledke skupinske raziskave o taboriščih za pridržanje in zapiranje muslimanov in pripadnikov nacionalnih manjšin v Šindžangu na Kitajskem. Projekt s tem zapolnjuje vrzel v vedenju, ki izhaja iz kitajskega strogega varovanja podatkov o obstoju taborišč. S pomočjo arhitekturnih in prostorskih računalniških programov je raziskava časovno opredelila različne faze gradnje in širitve taboriščnega kompleksa, določila namene uporabe stavb in nakazala število ljudi, ki so lahko v njih zaprti ali pridržani.

Pri tej raziskavi je sodelovala skupina Forensic Architecture iz Londona, ki je bila vpeta tudi v projekt *Nebelivka*. *Hipoteza Nebelivka* rekonstruira arheološko najdbo velikega naselja v Ukrajini, pravzaprav mesta, ki je staro šest tisoč let (kar je ena od podobnih najdb v tem delu Evrope). Naselje je nenavadno, saj nima osrednjih zgradb, ki bi služile izvajanju oblasti. Kot pravita David Graeber in David Wengrow (eden od avtorjev projekta *Nebelivka*) v knjigi *The Dawn*



Ples pred luno / Dancing Before the Moon, paviljon Velike Britanije / pavilion of Great Britain, 18. mednarodna arhitekturna razstava – La Biennale di Venezia, Laboratorij prihodnosti / 18th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia, The laboratory of the Future, foto / photo: Marco Zorzanell, z dovoljenjem / courtesy: La Biennale di Venezia

of Everything: A New History of Humanity, naj bi manko takšnih stavb odražal egalitarno družbeno ureditev. Čeprav so to knjigo kritizirali tako marksistični, levičarski in liberalni sociologi kot tradicionalni arheologi, hipoteza napaja upanje, da je mogoče sedanjo neenakopravno družbo preoblikovati v egalitarno, strukture delitve oblasti, ki temeljijo na ideji države, pa zamenjati z anarhičnimi. Poleg tega hipoteza spodkopava prevladujočo teorijo, ki jo vsebuje tudi kanonska knjiga Lewisa Mumforda *Mesto v zgodovini*, češ da nastanek mest sovпада z oblikovanjem hierarhične razredne družbe in zaznamuje prelomni trenutek v zgodovini človeštva, ko se je egalitarna lovsko-nabiralna faza spremenila v neegalitarno poljedelsko-živinorejsko.

Projekt 5.5706° S, 12.1976° E – *Sedimentni mit* arhitektake Margaride Waco, katere življenje preči Angolo, Kongo, Dansko in Francijo, predstavlja ozemlja in strukture današnjih svobodnih trgovinskih con kot naslednic svobodnih pristanišč, ki so jih Evropejci in Afričani ustanavljali na afriških obalah za tovorjenje in prevažanje surovin in sužnjev v Evropo, na Karibe ter v Severno in Južno Ameriko. Razume se, da pri tem igrajo pomembno vlogo kompradorji, domači in tuji agenti za organizacije, vpletene v investicije, trgovanje in gospodarstvo. To pa ni redko povezano z izkoriščanjem. Torej razcvet mest ali ozemeljskih predelov ni nikoli enoznačen.

Znotraj usmeritve bienala, ki gleda naprej, je seveda poglavito vprašanje, kaj iz preteklosti vzeti za prihodnost. Veliko projektov na razstavi Lokko in v nacionalnih paviljonih se opira na vernakularno arhitekturo ter preprosto gradbeništvo in proizvodnjo. Temu nekateri dodajajo stare oziroma tradicionalne rituale. Razlike v teh navezavah pa so velike; nekateri pristopi so strogi, šolski, neživljenjski in oskubljeni (na primer Slovenija), drugi vsebujejo veliko mero domišljije in igrivosti (recimo Velika Britanija, ki je bila nagrajena s posebno omembo nacionalnega paviljona), tretji pa tradicionalna znanja že uporabljajo in jih vključujejo v nove, napredne proizvodne mreže (na primer

Olalekan Jeyifous, dobitnik nagrade srebrni lev). Pri tej »napredni« usmeritvi pogleda je opazno, da mnogi pojmujejo tehnologijo kot grešnega kozla za podnebne in družbene probleme (na primer Slovenija), drugi pa odkrivajo tehnološke rešitve, ki lahko prinesejo izboljšave in splošne koristi (na primer Bahrain).

Tu so tudi prispevki, ki stavijo na uporabo starega v povezavi z novimi vsebinami. V nagrajenem projektu DAAR Alessandra Pettija in Sandi Hilal gre za ponovno uporabo profane in ruralne arhitekture v Siracusi iz leta 1940, namenjene modernizaciji Sicilije, ki jo je imel fašistični režim za zgrešeno. Takšna ponovna uporaba se zavzema za racionalno, trajnostno in stroškovno nezahtevno projektiranje. V tem smislu je Lokko ohranila mnoge arhitekturne razstavne pripomočke v Arsenalu, ki so jih pripravili za lansko razstavo, fundacija Biennale di Venezia pa je skrajšala predogled razstav s treh na dva dni.

Ekonomijo uporabe starega namesto novega so najbolj duhovito in dosledno udeležili v paviljonu Nemčije. Razsute stene in tla, ki so bili posledica realizacije lanske zamisli za likovno razstavo, in ostanke materiala s prejšnjih razstav, shranjene v paviljonu, so uporabili za izvedbo projekta ponovne uporabe. Denar za plačilo dekorja, kot bi rekel Loos, ki bi se materializiral v preobilnih razstavnih arhitekturnih pripomočkih, so porabili za plačilo dela mojstrov, ki izdelujejo uporabne stvari iz ostankov ali tako imenovanih neuporabnih materialov. Stranski razstavnici sobi nemškega paviljona sta postali lesarska in šiviljska delavnica. Glede na gnečo bi lahko rekli, da sta zadeli žeblico na glavico – služita potrebam ljudi.

Morda je ena od poti, ki naj jo ubere arhitektura na svoji poti brezogljivosti in trajnosti prav v doslednosti razstave v Nemškem paviljonu. Namreč, če so drugi obljubljali, da bodo arhitekturni razstavnici pripomočki ponovno uporabljeni čez čas in neke drugje, so jih v nemškem paviljonu naredili tu in sedaj. Niso prelago, temveč so se odzvali. ■

Peter Karba

O objektu v arhitekturi

On the Object in Architecture

Leta 2021 je v okviru zbirke *Teoretska praksa arhitekture*, ki jo izdajata Filozofski inštitut ZRC SAZU in Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani, izšel zbornik *Objekt v arhitekturi*, ki ga je uredila Petra Čeferin.

Zbornik s sedmimi besedili nima posebnega predgovora ali uvoda, prvo je besedilo Petre Čeferin *Arhitekturna motnja*. Sledi besedilo Gillesa Deleuza *Kaj je kreativni akt* (Qu'est-ce que l'acte de création), ki temelji na avtorjevem predavanju na pariški La Fémis iz leta 1987. Temu se pridružujejo besedilo Rada Rihe *Avtonomija arhitekture in odloč(e)na želja*, prevoda besedil Kennetha Framptona *Praznini navkljub: drugost Adolfa Loosa* (In Spite of the Void: The Otherness of Adolf Loos) in *Primer Volvo* (The Volvo Case), oba iz leta 2002, ter prevoda tekstov *Od zrcal in pepela, in ponovno od začetka* (Of Mirrors and Ashes and Beginning Again: A Note on Hejduk's Instauration of Brunelleschi's Experiment) in *Pojavitev arhitekture in prakse upodobitvene moči* (Architecture's appearance and the Practices of Imagination) Kennetha Michaela Haysa iz njegove knjige *Appearance and Materiality* iz leta 2017.

Omenjena besedila bi bilo mogoče razdeliti na umetnostnozgodovinska z jasno razvidnim predmetom obravnave, pri čemer ob tekstu *Primer Volvo* in Haysovi obravnavi Hejdukove inštalacije na beneškem bienalu po dolžini izstopa Framptonova pregledna študija oblikovanja interierjev (*Innenarchitektur*) avstrijskega arhitekta Adolfa Loosa (1870–1933), in pa na krajše teoretske propozicije tega, kaj arhitektura je, ali bolje, kaj je arhitekturno dejanje in kaj arhitekturno mišljenje. Medtem ko si Deleuze prizadeva osvoboditi umetniško idejo Burroughsove družbe nadzora, se teksta Petre Čeferin in Rada Rihe jasno naslanjata na teoretski model Lacanove psihoanalize, Haysu pa predstavlja sidrišče Kantov pojem sheme in Deleuzov koncept diagrama. Če povzamemo celoto, Petra Čeferin v svojem tekstu opredeli kot temo knjige uveljavljanje možnosti samostojnega delovanja (arhitekture), ki je iztrgano iz situacije, pri čemer je arhitektura razumljena »kot neke vrste material«, v katerem se ta možnost udejani.

Opaziti je mogoče, da zbornik skuša slediti zastavitvi, ki jo je Petra Čeferin razvila že v knjigi *Niti uporabni niti estetski objekt* (NUNEO) iz leta 2016, kjer ji gre za to, da zariše »možnost vztrajanja pri prakticanju arhitekture

kot kreativne prakse v svetu čistega kapitalizma«. A če gre v NUNEO za to, da je arhitekturno delovanje treba iztrgati »logiki globaliziranega kapitalizma, ki obvladuje današnji svet«, kjer nato natančno strukturira svojo »arhitekturo odpora«, ga je tukaj potrebno iztrgati oblasti demokratično izvoljenih desničarskih populističnih politik na različnih koncih sveta. To jasno ponazori z dekretom Trumpove administracije o lepih javnih stavbah (Executive Order on promoting Beautiful Federal Civic Architecture) iz leta 2020 in s spremembami, ki so nedavno doletele gradbeno zakonodajo v Sloveniji in so vlogo arhitekta pri projektiranju stavb relativizirale.

Petra Čeferin problem gradnje zastavi spekulativno – gradnja *bi naj* bila bivanjski kreativni problem, katere cilj je, da intervenira v dani prostor tako, da se prostor »pojavi« na nov način, v katerem lahko človek živi in misli drugače, kot če takega prostora ne bi bilo. V tem je ta grajeni objekt arhitekturni objekt, kar pa tudi pomeni, da je lahko odraz zgolj samodoločujoče se miselne dejavnosti. S tako sopostavitvijo je v izhodišče arhitekturnega delovanja postavljen Deleuzov »človek, ki še ne obstaja« in iz absolutne nujnosti ustvarja tudi svoj arhitekturni objekt. Ta namreč še ne obstaja in šele stvaritev arhitekturnega objekta, ki bo pozval človeka h kritičnosti (kreativni miselni zmognosti), bo odraz uspele arhitekture. Pri tem, ugotavlja Čeferin, se zgodi tudi podvojitve, saj je konstrukcija arhitekturnega objekta tudi pojavitev arhitekturnega subjekta oziroma subjektiviranega človeka. Arhitekturni objekt je objekt, ki odpre kraj, v katerem nastopi v svetu udeleženi, kritičen, okov oblasti prost človek, »ki ne popušča glede svoje želje« po videti, ki si želi tvegati, da misli in govori.

Lacanovsko pot do emancipirane arhitekture dopolni Riha. Sprva s parafrazo Kantove delitve filozofije na *Schulphilosophie* in *Weltphilosophie* emancipira arhitekturo od njene institucionalne določenosti, kar pa nato predstavlja tudi vstop v »polje avtonomnosti arhitekture«, kar zahteva tisto specifično subjektivno držo arhitektke ali arhitekta, ki si želi svojo željo – odločeno željo arhitekture. Ta želja pa pomeni dvoje: zmognost in pripravljenost arhitekta, arhitektke, da rešuje problem, da odgovarja na problem, ki ga nagovarja, ki ga torej sili, da misli. In drugo, pomeni tudi vzeti nase negotovost glede ustreznosti tega odgovora

in kljub temu odgovoriti. In če mu spodleti, naj arhitektu to ne predstavlja drugega kot samo zahtevo po nadaljnjem delu, da, rečeno z Lacanom, kot govoreče bitje skozi jezik in govorico prihaja do svoje biti.

Da bi lahko v nadaljevanju več prostora prepustili komentarju, bom na tem mestu preskočil povzemanja obeh Framptonovih tekstov in Haysovega o prežemanju Brunelleschijeve iznajdbe perspektive in projekta *Pokopališče za pepel misli* Johna Hejduka (1929–2000) za beneški bienale leta 1975, s katerim je opozoril na degradacijo otoka Guidicca in predvsem na prazno stavbo Molino Stucky. Povzemimo zato zgolj še zadnji teoretski tekst *Pojavitev arhitekture in prakse upodobitvene moči*. V uvodnem odstavku Hays opredeli arhitekturo s tezo:

Arhitektura ni jezik. Pač pa arhitektura priključuje v pojavitev načine razmišljanja o svetu, ki nam drugače niso dostopni; je poseben način razmišljanja, takšen, ki je ireduktibilen na druge načine mišljenja. In njene miselne podobe nimajo nič manj dostopa do realnosti kot miselne podobe filozofije. Ta način ni reprezentacija, temveč emanacija – prikazovanje sveta, ki obstaja, vendar še ni aktualiziran.

Izpeljava v nadaljevanju pa gre tako: Iz Loosove pri-spodobe o tem, kako prepoznamo arhitekturo, ko v gozdu namreč naletimo na gomilo in jo prepoznamo kot gomilo, s tem tudi že vemo, da je to delo nekih rok, je delo za neki namen in posledično sklenemo: »To je arhitektura.« Po Haysu to, da prepoznamo arhitekturo, predstavlja tako epistemološko kot ontološko trditev. Arhitektura torej ni neki videz nečesa, ampak je srečanje z nečim, kar je že bilo vselej tam. In pri tem ne gre preprosto za zor ali spoznanje, pač pa za *prepoznanje*, ki temelji »na predhodnih srečanjih, spominih in reflektiranih konceptualizacijah«. Gre za to, da se »avtoriteta simbolnega pravila vsili upodobitveni moči«, in edino takrat, kadar upodobitvena moč posreduje med čutnostjo in razumom, »pri čemur jo vodi simbolni red razuma«, velja: »To je arhitektura.«

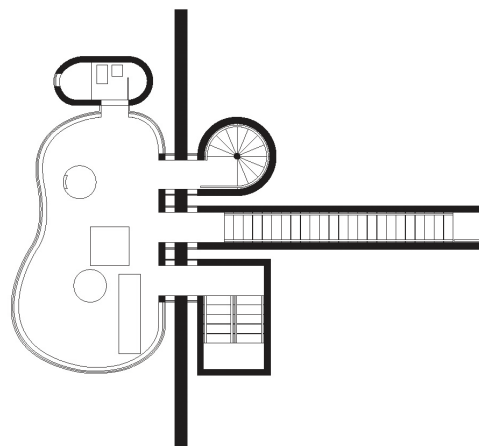
Glede upodobitvene moči arhitekture se Hays nasloni na Kantovo teorijo sheme in reflektirajoče razsodne moči, ki jo je razvil v *Kritiki razsodne moči*, kjer gre pri shemi za tisto tretje, kar mora biti po eni strani enake vrste s kategorijo, po drugi strani pa s pojavom, s čimer se omogoči aplikacija kategorije na pojav; je posredniška predstava, pojem, ki ga v *Kritiki čistega uma* v poglavju »O shematizmu čistih razumskih pojmov« Kant opredeli, da je tisto, kar je po eni strani čisto (brez vsega empiričnega), torej intelektualno in razumsko, po drugi strani pa čutno, *transcendentalna shema*. Kantovo teorijo sheme Hays vzporedi z definicijo arhitekturnega tipa Quatremèra de Quincyja, ki mu *tip* ne predstavlja podobe nečesa, ampak idejo elementa, ki »mora sama služiti kot pravilo za model« in Wittkowerjevo

OBJEKT V ARHITEKTURI

Deleuze – Riha – Frampton – Hays

Uredila Petra Čeferin

tpa teoretska praksa arhitekture



geometrično-matematično interpretativno metodo pri raziskovanju Palladijevih beneških vil. A Hays ugotavlja, da se poznejša kritika bolj nasloni na Foucaultov *diagram* arhitekture panoptikona, kjer gre za to, kako aparat moči in vednosti oblikuje (organizira) področje vidne materije, ter na Deleuzovo interpretacijo tega diagrama kot *kartografijo* celotnega družbenega in zgodovinskega polja, kjer se Deleuze obrne h Kantovi delitvi na čutno in pojmovno. Na ta način opredeli vidno v kontrastu do tistega, kar je materializirano in organizirano, kot multisenzorični sestav procesov, akcij in reakcij nasproti diskurzivnemu (izrekljivemu), ki je, za razliko od pasivnosti in *določenosti* vidnega, spontano in *določujoče* (tako kot je to Kantov razum).

Shematizem določa čutnost v skladu z danimi kategorijami in pojmi, medtem ko diagramatičnost povezuje središče (zbiranje) s silami obrobja in tem, kar je zunaj le-tega. Shema je šablona, diagram je okvir in vezivo, ki pa si tudi zamišlja gibljiv in dinamičen odnos z zunanjim (nemišljeni drugi, razlika sama). Kaj to pomeni za interpretacijo arhitekture? Za Haysa je arhitektura »tako artefakt kulture kot družbenopolitični akt«. Ni zgolj reprodukcija, ni zgolj določena, ideologija je ne oblikuje, ampak sama neprestano predeluje in izdeluje svet, je teritorializacija in reteritorializacija zbira, je »ideološka že v sami sebi«. Vidno je nezvedljivo na izrekljivo in obratno.

Arhitekturna upodobitvena moč je moč strukturiranja iz zaznave in iz izkušnje. Ima določeno avtonomijo, zato »To je arhitektura« zmeraj presega deskripcijo in teorijo. Tako deluje arhitektura kot motnja in transformacija, je natančnost strukture, ki je izšla iz intenzivnosti čutnosti – v tem so njene meje in »odprtost za spremembo«.

Osnovna značilnost teoretskih tekstov zbornika je, da arhitekturo približajo nekaterim velikim temam sodobne filozofije in teoretske psihoanalize: subjekt, avtonomija, želja, spoznanje, čutno – razumno. Skupno jim je, da arhitekturo v bistvenem opredelijo kot »poseben način mišljenja«, ki je hkrati utopičen emancipatorni kreativni akt in akt odpora, ki predhodi vsaki danosti (okolja) ali nujnosti (npr. nujnosti človekovega zavetja). Petra Čeferin v sklepu besedila jasno pove, da lahko arhitektura obstaja le, če se ne bo več utemeljevala na »potrošniško kapitalistične kakor tudi kvazisocialne načine«, s čimer se jo zvalja na to, da *služi svetu* takšnemu, kot je. Če upoštevamo uvodni kontekst besedila, ni težko razbrati, da gre pri takšem razumevanju arhitekture za upor proti, rečeno z Lacanom, označevalcugospodarju (ta, ki (od zunaj) določa, kaj je arhitektura), a mu teksti posebne analize tega, kako označevalec v polju arhitekture deluje, ne posvečajo. Rečeno drugače: bolj kot samemu »trpljenju« arhitekta-subjekta zaradi gospodarja, se Petra Čeferin (pojavitev subjekta) in Rado Riha (odločena želja in kreativni akt) posvečata njegovemu »odrešenju«.

Taka teoretska zasnova arhitekture se jasno odmika od nekaterih modernističnih načel. Spomnimo se zgolj modernističnih razprav o formi in funkciji, ko Gropius v *Principles of Bauhaus production* (1926) zastopa stališče o komplementarnosti smotra in funkcionalnosti ravno na način, da objekt služi: »Da bi ga – kontejner, stol ali hiša – oblikovali tako, da bo pravilno deloval (funkcioniral), moramo najprej razumeti njegovo naravo; mora namreč popolnoma služiti svojemu smotru, tj. svojo funkcijo mora izpolniti na uporaben način, biti mora trajen, ekonomičen in 'lep'«, medtem ko Hannes Meyer (1889–1954) govori o funkciji kot o glavnem vodilu pri gradnji: »... funkcionalni diagram in ekonomski program sta odločilni smernici gradbenega podvzetja.« Kot ugotavlja Peter Šenk v besedilu *Funkcija v arhitekturi* (2020), funkcija za Meyerja predstavlja življenje, medtem ko umetnost, ki je zanj mesto subjektivnega naboja, pretenzij in doseganja afekta, predstavlja antitezo življenju in kot taka nima pravice do obstoja. Velja se spomniti tudi Hegla, ki v *Predavanjih o estetiki* pove, da je *poklic* arhitekture v tem, da človeku, navzočemu duhu ali podobam bogov »izgradi vnanjo naravo« v »lepoto oblikovano ogrado« in dobi svoj pomen (še) v nečem drugem: človekovih potrebah, smotrih družinskega življenja in države, in se samostojnemu pomenu zgradb odpove.

Posebej pa se moramo posvetiti prezentaciji subjekta, subjekta-arhitekta, ki ga Čeferin in Riha opredelita kot bistveno in ločeno počelo delovanja arhitekture. Poraja se

vtis, da je ta subjekt predstavljen enostransko in ne tudi v razcepu; kjer se zarisuje ločnica med, recimo, subjektom *cogita* oziroma kartezijanskim subjektom, »ki si na čelo nalepi« *Sapere aude* in je subjekt mišljenja in gotovosti in, kakor zapiše Colette Soler v članku *Subjekt in drugi* (1995), pomeni samozavedanje in gospostvo, medtem ko je subjekt mišljenja kot nezavednega mišljenja suženj, »ki je podvržen učinku jezika«, ki mu *Drugi* predhodi, kjer se subjekt nato sreča z zagatama, ki ju Lacan pojmuje kot alienacija in separacija, kjer je želja manko oziroma praznina med subjektom in Drugim in ne preprosto emfatična pripravljenost arhitekta, da rešuje probleme, ki ga nagovarjajo, pa naj stane, kar hoče. Ter se tu ustavi.

Še na nekaj je treba opozoriti. Kaj se zgodi z željo, ko subjekt ravno prekorači temeljno (radikalno) fantazmo, ki je opora njegovi želji? Kaj se zgodi s subjektivnim (tragičnim) heroizmom, potem ko je v imenu *manka* Pravega objekta odklanjal vse drugo, kar bi ga lahko zadovoljilo, ko je želja še ostajala kot obramba pred (neznosnim) užitkom? Alenka Zupančič se v tekstu *Od čiste želje k pulziji* (1996) nasloni na izsek iz Claudelove drame *Talka* o obubožani plemiški družini, v kateri v suvereni gosposki maniri Georges reče: »Še nekaj je bolj žalostno izgubiti kot življenje: sam razlog, da živiš.« Pri Heglovem gospodarju gre prav za to, da je gospodar v imenu »razloga za življenje« pripravljen žrtvovati »golo življenje«, da se s to gesto subjektivira kot *bigger than life*. V drami junakinja Sygne izgubi vse že v začetku, »ostal ji je zgolj prazen okvir in zvestoba tej uokvirjeni praznini«. Žrtvovala je prav vse, da ne bi izgubila razloga za življenje, a od nje se zahteva, da preda tudi ta prazen okvir (čast), ta »nični ostanek«. Sygne pristane. In Alenka Zupančič to razume na način, da čeprav to dejanje spodkopa njeno temeljno fantazmo, je bilo to storjeno v imenu te fantazme. Ampak to ne pomeni, da s tem dejanjem Sygne popusti glede svoje želje. Nasprotno: fantazmo prekorači tako, da vztraja do tistega konca, da v imenu fantazme izstopi iz fantazme – želja mora prekoračiti fantazmo, ki željo podpira.

To pa pomeni nekaj drugega od tega, kaj naj bi arhitektura bila, kakšne objekte naj bi tvorila in s kakšnim mišljenjem naj bi jih tvorili. Zamišljati si, da krizo arhitekture lahko reši neomajna kreativna vztrajnost arhitekta-subjekta, nam lahko predstavlja pomembno vzpodbudo pri osmišljanju lastnega položaja – položaja arhitekta. A ob tem je treba vključiti tudi oceno, da je za arhitekta-subjekta pomembno tudi to, da zmore v svoji želji po arhitekturi iz tega, da bi naj arhitektura nekaj sploh bila, izstopiti. In morda se na tem mestu velja spomniti na Loosa: da namreč arhitekture ne določamo, ampak jo zgolj prepoznamo. Da nas sreča, tako kot nas sreča (nezavedna) misel. In drugače: dokler si brez arhitekture ne zmoremo predstavljati tistega, kar v bistvenem določa kakovost naših življenj, je arhitekturi treba znati priznati neko mero gospostva – pravo mero. ■

Janez Zalaznik

Mesto med tesnobo in poetičnim poklonom

A Place between Anguish and Poetic Tribute

Kmalu bosta minili dve stoletji od pionirskih poskusov na področju fotografije. Prvi povsem jasni in trajni fotografski zapis je ustvaril francoski slikar in fotograf Louis Daguerre. Leta 1838 je z okna v zgornjem nadstropju stavbe v središču Pariza posnel pogled na široko mestno cesto. *Boulevard du Temple* sicer velja za prvo fotografijo, na kateri je človeška figura, a sodobniki so se ob pogledu na posnetek spraševali predvsem, kam je izginil vrvež pešcev in kočij, ki je bil značilen za omenjeno ulico. Na prvi pogled se namreč zdi, da gledamo na prazno cesto, na izsek iz velemesta, iz katerega je izginilo življenje; osamljeni figuri čistilca čevljev in njegove stranke na robu pločnika se zdita premalo, da prizora ne bi dojeli kot podobe praznega mesta. Lahko razumemo, da se preučevalcem zgodovine fotografije zdi pomembno poudariti prisotnost ljudi na prvi fotografiji, a nič manj upravičeno bi lahko rekli tudi, da *Boulevard du Temple* prikazuje pogled na prazno mestno ulico. Slednje sicer ni bil avtorjev namen, ampak neizbežen rezultat samega postopka zajema slike. Tehnične omejitve leč in kemični postopek svetlobnega zapisa na posrebrano bakreno ploščo so namreč botrovale osvetlitvi daljši od pet minut; to pa je bil predolg čas, da bi se na podobo ujeli premikajoči ljudje in drdajoče kočije. Nenazadnje je Daguerre posnel tri fotografije omenjenega bulvarja ob različnih urah dneva, kar nakazuje, da ga pri posnetku niso zanimali ljudje, ampak predvsem vpliv svetlobe na oblikovanje fotografskega zapisa.

Posnetki mestnih ulic, trgov, stavb in spomenikov, parkov in nabrežij so postali stalnica v kratki zgodovini fotografije. Fotografe so mesta zanimala predvsem z dveh skrajnih polov: na eni strani t.i. ulična fotografija, pri kateri so se osredotočali na ljudi, tako ali drugače vpete v mestno življenje, in na drugi strani podobe, ki so poudarjale arhitekturo ter urbanistične specifičnosti posameznih mest. Zanimanje za arhitekturo kot likovno izhodišče v fotografiji je bilo predvsem v 20. stoletju močno prisotno med ruskimi konstruktivisti ter med fotografi v ZDA in Nemčiji. V ZDA je bil trend vzporeden ameriškem slikarskemu realizmu zgodnjega 20. stoletja, v medvojni Nemčiji pa umetnosti Nove stvarnosti na enem in modernističnim tendencam, ki so se oblikovale znotraj šole Bauhaus, na drugem polu. V drugi polovici stoletja je imela na razvoj z arhitekturo

povezane fotografije velik vpliv t.i. düsseldorfska fotografska šola z Berndom in Hillo Becher, ki se z deli njunih učencev (Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth idr.) nadaljuje v sodobnost. Še danes, v času, ko je fotografsko beleženje postalo slehernikova nuja, si turisti, popotniki, ljubiteljski ali profesionalni fotografi občasno zaželi, da bi določen kader mestne vedute lahko posneli brez ljudi, da bi na podobo izrisali le mesto v svoji čisti pojavnosti. Kar je pogosto težko, pa četudi uporabijo, tako kot Daguerre, možnosti dolge osvetlitve ali kakšne druge metode, ki jih omogoča sodobna fotografska tehnologija.

Bernhard Hinz, založnik in knjigotrtec, človek številnih zanimanj in fotografski samouk, se je leta 2010 iz rodne Berlina preselil v Ljubljano. V novem okolju se je intenzivno posvetil fotografiranju – Ljubljano je želel spoznati tudi skozi fotografsko oko. V različnih serijah fotografij, ki jih je ustvaril v zadnjem desetletju, je mesto opazoval preko detajlov in izsekov. Neobremenjen z zgodovino mesta ali pomeni posameznih stavb, lokacij in sosesk, je v mestu našel številne možnosti za ustvarjanje bolj ali manj abstraktnih barvnih ali črno-belih kompozicij. V teh delih je pokazal svoj občutek za likovno skladnost v okvirih slikovnega minimalizma (tu se je približal estetiki Bauhauza, kar je potrdil tudi s serijo fotografij, ki jih je posnel ob obisku muzeja Bauhaus v Dessauu). V seriji z naslovom *B strani arhitekture* je pokukal v spregledana ljubljanska dvorišča in umaknjene plati arhitekture, v serijah z bolj jasno prepoznavno motiviko (*Žale, Spomenik žrtvam vseh vojn, Mošeja, Trg republike ...*) pa so ga, podobno kot v prej omenjenih minimalističnih serijah, zanimala predvsem povsem likovna vprašanja oblik, vzorcev, tekstur, barv ali tonskih razmerij med svetlobo in senco. V večini teh fotografij se je Hinz omejil na ozke izreze in objekti tako niso postavljeni v širši urbani kontekst. Z izjemo serije fotografij, ki jih je posnel na jazzovskih koncertih, Hinz v svoje kompozicije ne vključuje ljudi.

Marca leta 2020 je večino sveta zajela pandemija, ki jo je povzročil virus covid-19. Številne države so se odločile za ostre ukrepe omejevanja gibanja in zapiranja mest. Slovenija pri tem ni bila izjema – ukrepi so zapovedovali tudi omejitve druženja, policijsko uro in priporočila prebivalcem, naj, razen če gre za res nujna opravila, ne zapuščajo



Bernhard Hinz, iz serije / from the series *Ljubljana, poezija praznega mesta* / *Ljubljana, the Poetry of an Empty City*, 2020, fotografija / photograph, foto / photo: z dovoljenjem avtorja / courtesy of the author

domov. Več kot mesec dni so bile mestne ulice, trgi in parki praktično prazni. Le občasno se je v praznino mestnih vedut zarisala podoba dostavljalca hrane, pismonoše ali osamljenega sprehajalca. Mesta, ki so jih izpraznile tragične in mučne okoliščine, so se razgalila do svojih arhitekturnih skeletov. Prostori, namenjeni druženju, prehajanju, delu ali zgolj pohajkovanju, so se prebivalcem pokazali kot izpraznjene urbanistične konstrukcije. Številni fotografi so izkoristili to možnost dokumentiranja praznih mest. Ko danes pregledujemo fotografije različnih avtorjev, ki so sočasno fotografirali iste prostore v Ljubljani, lahko opazimo, kako različni so bili vzgibi, ki so jih vodili, kako so vsak po svoje interpretirali situacijo in kako smo tako iz praktično enakih motivnih izhodišč dobili zelo širok spekter podob. Nekateri so poudarili nelagodje, tesnobo in strah, ki ga je bilo čutiti izza zidov, drugi so izrazili metafizično nadrealnost praznega mesta, spet tretji so prazne ulice povezali z elementi pandemije ali pa so z dokumentiranjem kratkotrajnih grafitov, ki so se pojavljali na zidovih in čez noč z njih tudi izginili, spregovorili o tesnobi in uporih prebivalcev.

Bernhard Hinz je v prazni Ljubljani našel poetičnost, ki se mu je prej skrivala pod plaščem vseprisotnih ljudi. Sistematično je dober mesec, kolikor je trajala karantena,

fotografiral kraje, ki jih je sicer poznal, a jih je šele v tem obdobju lahko zabeležil kot čiste arhitekturne entitete, kot preplet abstraktnih oblik, tekstur, vzorcev. Odrekel se je barvam in izrazitim tonskim kontrastom, da bi poudaril poezijo kraja, ki ga je vzel za svojega, in mestu izrazil svojo naklonjenost in občudovanje. Izkušnjo »objektivne« fotografije, ki jo je prinesel iz nemške fotografske šole, je za mesec dni opustil in se predal svetu subjektivnega poetičnega izraza. Ozke izreze, tako značilne za prejšnje serije, je zamenjal širok kot pogleda. Bolj kot tesnoba časa, v katerem so fotografije nastale, mehko siva izraža avtorjev naklonjen odnos do mesta. Fotografije so natisnjene na aluminijaste plošče, ki še poudarijo osrednji spekter sivinskih tonov, obenem pa ustvarijo hladnejši nadih. Na veliki večini fotografij ni niti ene osebe, zato podobe neizbežno izražajo tudi trpko melanholijo, ki še posebej ob velikih praznih površinah mesta občasno zareže, kot nepričakovan verz v pesmi.

Serijo fotografij, ki je nastala v času karantene, je Hinz naslovil *Ljubljana, poezija praznega mesta* in jo poleti 2023 razstavil v prostorih Art hotela v Ljubljani. Gre za razstaveni prostor v središču Ljubljane, kjer lahko člani Društva likovnih umetnikov Ljubljana v predverju razstavljajo svoja likovna dela. ■

Mladen Dolar

Horror vacui

Našo kulturo preganja *horror vacui*, strah pred praznino. Pojem je sicer star in sega nazaj v antiko, tja do Aristotela, ki je postuliral, da v naravi pač ne more biti praznine, in dalje do srednjega veka, ki si je univerzum lahko predstavljal le kot sklenjeno božje stvarstvo, v katerem ne more biti vrzeli in praznih mest. Praznina je navdajala s tesnobo pred nečim (ničem?), kar sicer ne more obstajati, hkrati pa jo je treba kljub temu preganjati, da se ne bi kje ponevedoma nasečila in pretela s sesutjem smiselnega sveta. Praznina je bila grožnja. Ta prastara tesnoba je v modernih časih zadobila povsem drugačen pomen in zasuk. S praznino v naravi smo se sprijaznili in nas ne straši več – od atomov in kvantne fizike do neskončnih praznin vesolja, zato pa nas je začela preganjati praznina naše kulture, družbeno proizvedena praznina. Na strmi vzpon kapitalistične ekonomije je mogoče pogledati tudi kot na vse bolj frenetično bitko za zapolnitev vseh kotičkov in plati našega sveta, za izpolnitev naših življenj z nenehnim tokom dobrin in podob, s stalno dejavnostjo, nenehno budnostjo, neprestanim pogonom. Svet je poln stimulusov, ki se borijo za našo pozornost, sporočil, ki se kopirajo, zaposlenosti in zasedenosti tja do izgorelosti. Poglavitno vodilo je, da naj ne bo nobenega mrtvega časa, nobenega praznega mesta, nezapolnjene vrzeli; da se pogon ne sme ustaviti niti za hip; da ne bo česa neproduktivnega, kakega mrtvega teka, da nič ne bi šlo v nič, kot se glasi nad vse paradokсна fraza (kako naj bi nič šel v nič?). Kot da bi bili vsi častilci nekega kulta, ki mu moramo služiti vse dneve in noči, brez prestanka in brez milosti (*sans trêve et sans merci*, kot je zapisal Walter Benjamin, ki je že pred stotimi leti v kapitalizmu videl nenehni monstrozni religiozni kult). Pogon kot svoj stranski produkt proizvaja praznino, ki jo mora s svojo frenetično dejavnostjo vse bolj zapolnjevati.

Borut Krajnc, fotograf neizmerne subtilnosti, je človek zastojev in praznin, vrzeli in razpok, ki vznikajo sredi vsega tega pogona in kažejo na njegovo krhkost, in to sredi vse njegove triumfalne premoči. Neutrudni tok stimulusov in sporočil se tu za hip utruje, malo se mu zalomi, malo iztiri – in nenadoma v nas zrejo prazni ekrani, beli in svetleči, a brez sporočil. Kaj nam sporočajo v svoji odsotnosti sporočanja? Odsotnost sporočila je videti slepeča in kričeča, kot da bi prazen ekran nastavljal ogledalo slepečim in kričečim sporočilom, ki nam jih nepretrgoma vrtijo noč in dan. Kot da bi nas odsotno sporočilo šele opomnilo na plaz, ki se

nam nenehno vrti pred očmi in ki ga nobena doza vajene ravnodušnosti ne more postaviti na distanco. Prekinitev nas šele opomni na tok, pa četudi gre le za trenutno disfunkcijo, za majhen premor med eno serijo podob in naslednjo, za tehnično motnjo. V svoji naveličani in utrujeni pozornosti, zbegani od kako fonije šumov in dražljajev, bi najbrž spregledali tudi to motnjo, a tu je fotograf, ki se ustavi in beleži, ki priča, ki zastane ob zastoju in iz te male praznine, iz te prekinitve naredi parabolo. Manko podobe postane podoba na drugo potenco, reflektirana podoba, meta-podoba. Manko sporočila nam daje vedeti, kakšna je narava tisočeri sporočil, nenadoma prav ona postanejo kraj manka sporočila. *Horror vacui* se obrne: fluks podob in sporočil, ki skuša zapolniti praznino, nenadoma sam zasije v vsej svoji praznini. Samo za hip, a dovolj za hip fotografije, ki je umetnost ovekovečenega hipa.

V protestih ruske civilne družbe proti Putinu, že v letih pred ukrajinsko vojno in tudi zdaj, so demonstranti večkrat demonstrativno hodili po ulicah s praznimi transparenti – kar jih sicer ni obvarovalo pred aretacijo, odsotno sporočilo je toliko bolj kričalo. Videti je, kot da bi Borut Krajnc poiskal naključne prazne ekrane, jih ujel na svoj ekran in iz njih naredil prazne transparente, ki toliko bolj demonstrativno sporočajo. Marginalna motnja postane transparent.

Če ciklus fotografij *Praznine* kaže na notranje zastoje in vrzeli samega pogona, na trenutke mrtvega teka, in te zamike z minimalnimi sredstvi privede do razsežnosti pri spodobnosti, potem ciklus *Prehajanje* izhaja iz masivnega zunanjega covidnega zastoja, ki je čez noč ustavil pogon. Prazni lokali, prazne pisarne, prazni obrati, prazne ceste – nenadna praznina ne kot naključna disfunkcija in premor, temveč kot nepričakovani vdor hrbtni plati tega pogona, njegovega stalno prežetega iztirjenja, njegove krhkosti, njegove odvisnosti od kontingence, od zunanje naključnosti, ki pa je v vsej globalni razpredenosti vendarle povezana z njegovim notranjim delovanjem in ustrojem. Zdaj ni bilo treba iskati praznih ekranov, marginalnih in simptomatskih trenutkov praznine, zdaj je praznina postala vseprisotna in moreča, en sam velik simptom – a namesto da bi njen prazen ekran služil kot ogledalo, v katerem bi se reflektirala praznina samega pogona, smo bili ta močno podaljšani zastoj nemudoma pripravljeni pozabiti in se ob prvi priliki pognati nazaj v kolesje neumornega pogona, *sans trêve et sans merci*.



Borut Krajnc, Vilharjeva cesta, Ljubljana, 5. julij 2008 / Vilharjeva Street, Ljubljana, 5th July 2008, fotografija / photograph, z dovoljenjem avtorja / courtesy of the author



Borut Krajnc, Ponedeljek, 6. april 2020, 11:37 / Monday, 6th April 2020, 11:37, fotografija / photograph, z dovoljenjem avtorja / courtesy of the author



Borut Krajnc, Delo, Dnevnik, Večer, Ponedeljek, 4. marca 2019 / Delo, Dnevnik, Večer, Monday, 4th March 2019, fotografija / photograph, z dovoljenjem avtorja / courtesy of the author

Refleksivni *horror vacui*, ki bi s svojo praznino kazal na praznino drugega in jo reflektiral, odseval, je nemara obveljal samo za trenutek, trenutek streznitve, a pred sporočilom njegove praznine smo se raje kar se da hitro podali nazaj v neomajni tok podob in sporočil. A tu je spet fotograf, ki nas spomni, ki nas opomni, ki nikoli ne poučuje in pridiga, a nas ravno s svojim pogledom s strani ustavi, znova ustavi tam, kjer smo že neučakano odbrzeli naprej.

In tu je naposled še tretja serija, *Pritisk*, ki sledi inverzni logiki, ne logiki praznine, odsotnosti podob, praznih prostorov, temveč logiki presežne zasičenosti s podobo. To ni logika umanjkanja podobe, temveč logika podobe preveč. Če se na naslovnica slovenskih časopisov, javnih medijev,

domnevnih nosilcev relevantne družbene refleksije, pojavijo reklame za ta ali ona podjetja, korporacije, biznise, potem ta podoba obravnava javni medij kot prazen ekran, na katerem lahko napiše svoje svetleče sporočilo. Sporočilo ni: »kupujte ali zavarujte se pri nas«, temveč: »mi imamo moč, da lahko kupimo prvo stran in jo uporabimo kot praznino, ki jo je treba zapolniti«. Naslovnica javnega medija postane v svoji v oči bijoči prepolnosti prazen ekran. Sporočilo teh prevečnih podob je: »ni je stvari, ki ne bi bila kupljiva« – a prav to je nazadnje generator praznine.

Fotografija Boruta Krajnc govori male zgodbe, ustavlja se ob neznatnem, ob zamikih, ob vrzelih, a s svojo lucidnostjo njene puščice zadevajo naravnost v središče. ■

Primož Lampič

Pogled nazaj:

Najzanimivejši založniško-razstavni fotografski projekti Arhitekturnega muzeja Ljubljana (AML) / Muzeja za arhitekturo in oblikovanje (MAO) 1974–2015

*A Look Back. The Most Interesting Publishing and Exhibition Photography
Projects of the Architectural Museum Ljubljana (AML) / Museum of
Architecture and Design (MAO) 1974–2015*

Ob razmišljanju o novi postavitvi stalne razstave Muzeja za arhitekturo in oblikovanje jeseni leta 2022 sem pisec, kustos za fotografijo v MAO, začel preiskovati, kdaj se je AML, prednik današnjega MAO, pravzaprav začel uveljavljati kot referenčna točka ne samo za arhitekturo in oblikovanje, pač pa tudi za fotografijo, in kako je to odsevalo v razstavni in založniški dejavnosti muzeja in sodelujočih institucij.

To besedilo ne more biti popoln pregled muzejske razstavne dejavnosti, povezane s fotografijo, pač pa želi opozoriti le na nekatere najpomembnejše, prelomne ali tako ali drugače izjemne razstavno-založniške projekte, pri katerih je sodeloval muzej kot celota, v začetku pa tudi le nekateri njegovi člani. Obravnavali bomo vedno le tiste vrste razstave, ki so predstavljale estetsko, izrazno in konceptualno ambicioznejšo fotografsko ustvarjalnost, ne pa tudi njenega dokumentarnega vidika. Ta je bil sicer na večini razstav AML samodejno prisoten, saj si brez tega medija že vse od 20. stoletja ne moremo predstavljati tako rekoč nobene razstave, ne arhitekturne ali oblikovalske dediščine in ne sprotne produkcije.

Ob tej priložnosti se bom izognil tudi primerom slabih praks, ki jih je v dejavnosti vsakega muzeju, tako tudi AML/MAO, nekaj brez dvoma bilo. Slabo načrtovanje, premalo ali preveč ambiciozni načrti, časovni pritiski, katalogi, ki izhajajo ob koncu in po koncu razstav ali pa celo sploh brez in brez spremne študije, šibko in nedomiselno oglaševanje ter pomanjkanje denarja so najpogostejši vzroki neuspešnih akcij. O njih bo morda sodila zgodovina, v nadaljevanju pa bomo predstavili le posamezne razstavno-založniške podvige, ki so Oddelku za fotografijo (OzF) v AML/MAO na različne načine kazali uspešno pot naprej.¹

Nova fotografija nf 1 (1973–1974)

Muzejska dokumentacija priča, da je AML gostil prvo fotografsko razstavo leta 1974. Šlo je za prenos razstave *Nova fotografija nf 1: vidiki in usmeritve*, ki so jo zasnovali v Mariboru, Zagrebu in Beogradu in s katero so želeli predstaviti nekatere nove tendence v mediju tedanje skupne države. Za prireditev je dal pobudo Mariborski krog, avantgardno-modernistična fotografska skupina, ki se je oblikovala v okviru tedanjega Foto-kino-kluba Maribor. Ob razstavi je izšel tudi trojezični, slovensko-srbo/hrvaško-angleški katalog (sl. 1).²

Slovenski delež je kuriral dr. Stane Bernik (sl. 1a), muzej, ki je tedaj priložnostno uporabljal ljubljansko Galerijo Emonska vrata, ki je bila sicer v upravljanju Mestnega muzeja, je razstavo sprejel v svoj program, jo postavil in poskrbel za drugo logistično podporo.

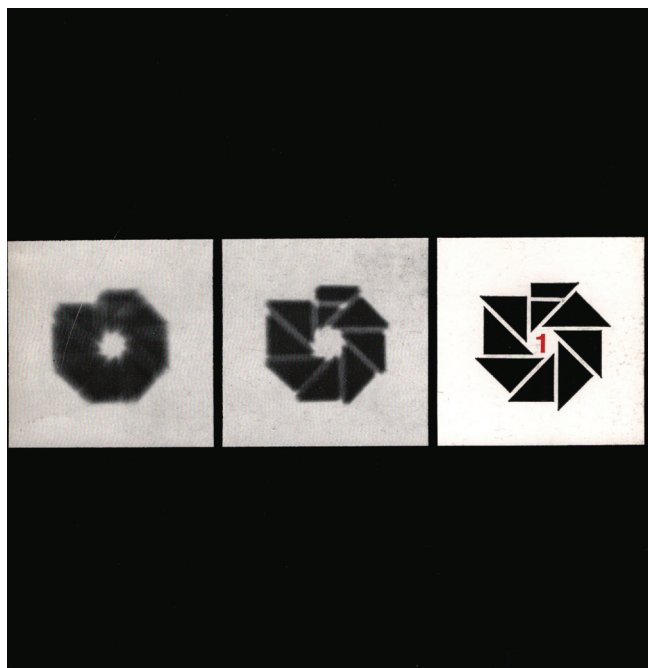
Z odmevnim nastopom Mariborskega kroga februarja leta 1971 v razstavnem salonu Rotovž je v slovenski fotografiji zavel nov veter.³ Krogovci so se predvsem osamosvojili od natečajnega sistema tedanje Fotografske zveze Jugoslavije in Foto-kino zveze Slovenije, ki sta skozi čas izgubili večji del svoje relevantnosti. S togimi pravili in nerazgledanimi žiranti je namreč prej dušila kot spodbujala fotografsko ustvarjalnost. Mariborski impulz pa je povzročil, da se je slovenska fotografska scena začela rahljati in odpirati za različne vidike uporabe medija tako v estetskem kakor v sporočilnem pogledu (sl. 1a⁴). Bolj intenzivno se je začela posvečati urbani in industrijski krajini, značilno je bilo tudi izrazito temnejše kopiranje, ki je presegalo prejšnje zahteve o uravnoteženi barvni skali. Tako je fotografija na različne načine našla stik s sodobno umetnostjo in obratno. To, da

¹ Članku je dodani tudi nekaj reprodukcij fotografij, večinoma starejši in recentnih donacij muzeju. Črpali smo jih, da ne bi izpostavljali originalov in ker je tako bolj priročno, večinoma iz sočasnih muzejskih publikacij.

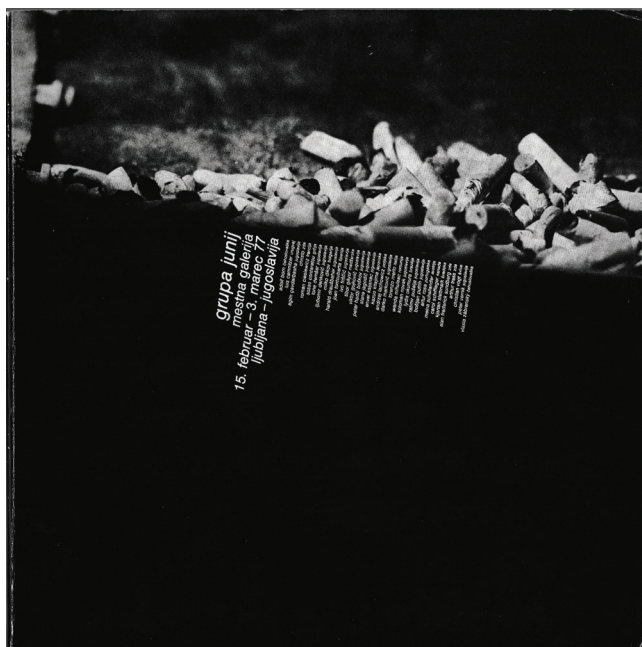
² *Nova fotografija nf 1: vidiki in usmeritve*, ur. Radoslav Putar, Zagreb: Galerija suvremene umetnosti, Beograd: Muzej suvremene umetnosti, Maribor: Razstavni salon Rotovž, 1973 (neošt. str.; 24 str., ok. 15 repr.).

³ Aleksander Bassin, »Uvod«, v: *Mariborski krog*, ur. Branimo Ritonja, Maribor: Fotoklub, 2005, str. 7 (repr.).

⁴ Reproducirano z dovoljenjem Umetnostne galerije Maribor, 25. 11. 2022.



Sl. 1 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Nova fotografija nf 1* / *New Photography np 1*, Maribor, 1973



Sl. 2 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Grupa Junija* / *June Group*, 1977
(oblikoval / design: Hari Draušbaher, Grupa Junij)



Sl. 1a Ivan Dvoršak, *Garaže* / *Garages*, G 12-5, 1973, črno-bela želatinska srebrobromidna fotografija na papirju, kaširana na iverno ploščo / black-and-white gelatin silver bromide photograph on paper, mounted on chipboard, Umetnostna galerija Maribor, foto / photo: Damijan Švarc

je *Novo fotografijo* gostil AML, je bil signal, da se, četudi muzej, brez zadržkov sooča tudi s sodobno produkcijo.

Sodelovanje z Grupo Junij (1977–1978)

Grupo Junij je leta 1970 ustanovila skupina štirih umetnikov s pobudnikom, akademskim slikarjem Stanetom Jagodičem na čelu.⁵ Izhajali so iz široke, večkrat javno objavljene platforme ekspresionizma, dadaizma, metafizike, nadrealizma in konstruktivizma, fotografija je kot nov, za raziskovanje socialnih, občečloveških, družbenih in ekoloških vprašanj primeren medij omenjena leta 1977. Tedaj se je v delovanje Grupe, v postavitve razstave in izdajo kataloga (sl. 2) vključil tudi ves kolektiv AML,⁶ medtem ko je fotografija in nanjo oprta grafična in slikarska produkcija (sl. 2a⁷) zaobsegla skoraj polovico reprodukcij v katalogu.⁸

Dr. Peter Krečič, tedaj že uslužbenec muzeja, je sodeloval z izvirnim člankom v katalogu, njegova kolegica Alenka Rems pa je prispevala dokumentarni del in uredila publikacijo. Tako je muzej prek prvih sodelovanj svojih članov postopoma pridobival stike z ustvarjalci na fotografskem področju, saj je že leta 1973 vnesel v program redne dejavnosti sistematično skrb za gradivo tudi s področja fotografije (tedaj še v okviru oblikovanja).⁹ Glede na to, da je bilo

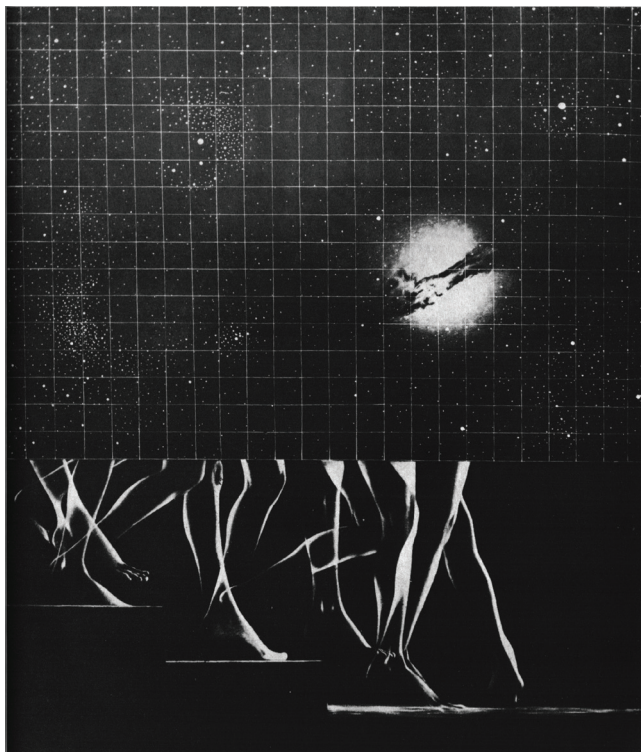
⁵ Stane Jagodič, »Povzetek idejno-tehnične usmeritve – manifestativni poudarki Grupe Junij (1970–1985)«, v: *Mednarodna likovna zbirka Junija* / *International Art Collection Junij: prva predstavitev* / *first presentation*, ur. Stane Jagodič, Lev Menaše, Ljubljana: Grupa Junij, 1985, str. 164 (kat.; repr.).

⁶ Lev Menaše, »Grupa Junij 1970–1985«, v: *Mednarodna likovna zbirka Junija*, 1985, str. 166–168.

⁷ Vir: *Grupa Junija*, 1977, str. 69.

⁸ *Grupa Junija: razstveni katalog*, ur. Alenka Rems, Ljubljana: Mestna galerija, 1977, na več mestih (neošt. str.; kat.; repr.).

⁹ Primož Lampič, »Arhitekturni muzej Ljubljana – Kustodiat za fotografijo«, *Argo*, XXXVIII, 1995, str. 21.



Sl. 2a Ratimir Pušelja, *Dokumenti II / Documents II*, 1974, akril, platno / acrylic on canvas, 140 cm × 120 cm (MAO, Ljubljana – donacija Društva Junij / donation of the June Society, Ljubljana)

sredstev za odkup malo, je le z osebnimi stiki lahko pridobil prva dela za fotografsko zbirko.

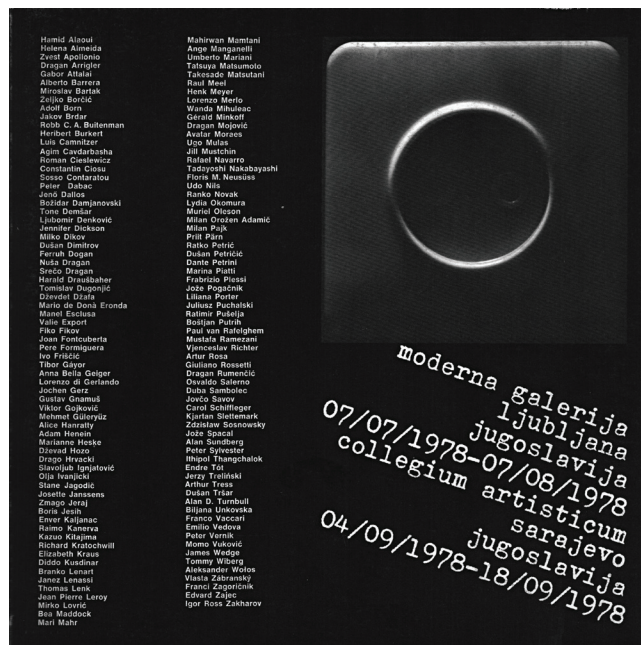
Naslednje leto je AML že prevzel organizacijo razstave Grupe Junij v Moderni galeriji ter izdajo kataloga (sl. 3),¹⁰ delež fotografije v zelo obsežnem katalogu¹¹ pa je spet obsegal skoraj pol vseh reprodukcij. Ob nekaterih uglednih tujih imenih, kot so Heribert Burkert in Nils-Udo, oba iz Nemčije, Italijan Ugo Mulas in še nekateri, so se predstavili člani Grupe Junij in nekateri vabljeni slovenski fotografi, tako Dragan Arrigler, Milan Orožen – Adamič in Milan Pajk, ter likovni umetniki, ki so pri svojem delu uporabljali tudi fotografijo, denimo Jože Spacal, Zmago Jeraj, Peter Vernik (sl. 3a¹²) idr.

Danes pojav Grupe Junij in njenih izhodišč – tj. povratek k figuraliki, spoznavnim, čeprav presnovljenim formam, in novi, s humorjem niansirani pripovednosti – lahko pripišemo prvim postkonceptualističnim, proto-postmodernističnim potezam v slovenski umetnosti in v sodelovanju z Grupo Junij je bil muzej tudi v tem smislu v stiku s sodobnimi likovnimi strujami.

¹⁰ Junij '78, ur. Peter Krečič, Stane Jagodič, Ljubljana: Grupa Junij; Arhitekturni muzej, 1978 (kat.; repr.).

¹¹ 324 str., ok. 300 črno-belih reprodukcij.

¹² Vir: Junij '78, 1978, str. 79.



Sl. 3. Naslovnica kataloga / Catalogue cover, Junij '78 / June '78, 1978



Sl. 3a Peter Vernik, *Človek in maska / Man and Mask*, 1977, barvna fotografija (v izvorniku) / colour photograph (original), 50 × 50 cm

Značilno je, da je razstava gostovala v Moderni galeriji. AML tedaj še ni imel primerne razstavišča za tako veliko prireditev.

Slovenska likovna umetnost 1945–1978: urbanizem, arhitektura, oblikovanje (in fotografija), Ljubljana, 1979

Velika vseslovenska pregledna razstave povojne likovne umetnosti je bil nedvomno največji tovrstni podvig slovenske umetnostno-zgodovinske in muzejsko-galerijske stroke v času pred osamosvojitvijo in ostaja vse do danes tako po zasnovi kot po obsegu nepresežen. Ob prireditvi je izšel katalog v treh knjigah z besedili in dokumentacijo v prvi knjigi ter z reprodukcijami v drugih dveh (sl. 4). Publikacije je sozaložila založba Mladinska knjiga in skupno obsegajo prek 860 strani in vsebujejo ok. 1500 reprodukcij.

AML je bil tedaj še mlad zavod. Medtem ko nihče od zaposlenih ni sodeloval pri selekciji razstav ali pri pisanju strokovnih besedil, je z večino svojega osebja zbiral in urejal dokumentacijo za katalog ter pomagal pri postavljanju razstave.¹³ Ker nas tu zanima predvsem fotografija, naj povemo, da podobno kot knjižna ilustracija ni omenjena ne v naslovu razstave ne v naslovu kataloga.

Dr. Stane Bernik, eden od ustanoviteljev AML, je prevzel tri področja, ki danes sodijo v program MAO, tj. urbanizem, arhitekturo in oblikovanje. Fotografiji je sicer posvetil kratko samostojno poglavje,¹⁴ v samem naslovu preglednega članka o omenjenih področjih pa je tudi ni omenil.¹⁵ V besedilu jo delno obravnava kot samostojno likovno zvrst, delno jo pridružuje tistemu delu grafičnega oblikovanja, ki jo uporablja kot izhodišče.

O tem, koliko je bila tedaj upoštevana fotografska ustvarjalnost, priča tudi kronologija na koncu prvega dela kataloga. Med okrog 800 informacijami iz obravnavanih likovnih zvrsti je fotografiji posvečenih dobrih 10. Med drugim je izpuščena večina mednarodnih natečajnih fotografskih razstav v Ljubljani in ustanovitev Kabineta slovenske fotografije pri Gorenjskem muzeju v Kranju. Omenjene pa so razstava uporabne fotografije (1965), ki je iz Ljubljane potovala še v Maribor in Slovenj Gradec, fotografske razstave DLOS (1969, 1972) in razstava *Nova fotografija* (1973), ki je premierno stala v Mariboru ter pozneje potovala v Zagreb, Beograd, Koper in Ljubljano. Navedene so tudi vse Sternove mednarodne razstave v Ljubljani (1965, 1974, 1976) ter pregledne razstave Janeza Kališnika (1972), Petra Kocjančiča in Stojana Kerblerja (obe 1974).¹⁶

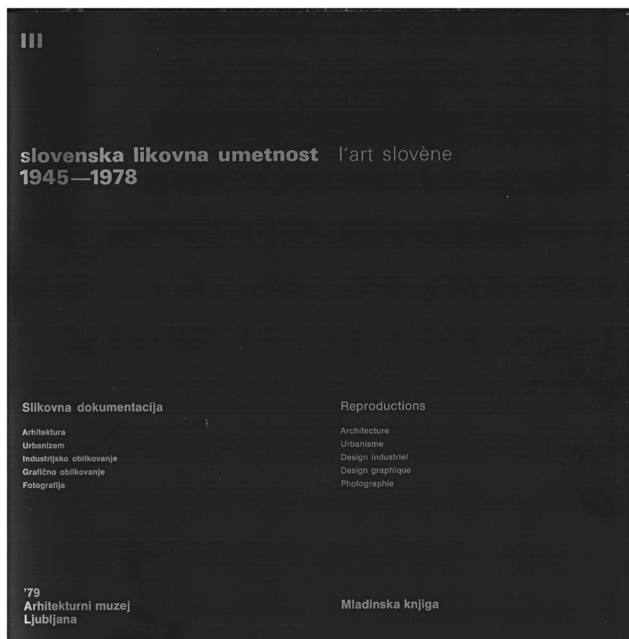
Prva fotoprireditve, razstava *Fotografska umetnost v Moderni galeriji* v Ljubljani, je v kronologiji omenjena šele leta 1950, med posameznimi navedbami, npr. med letoma 1955 in 1965, je tudi desetletna časovna vrzel. Šele v

¹³ Glej: *Slovenska likovna umetnost 1945–1978: I*, Ljubljana: Moderna galerija, Arhitekturni muzej, 1979, str. 285.

¹⁴ »Fotografija in vidno sporočanje«, v: *Slovenska likovna umetnost 1945–1978: I*, 1979, str. 103–104.

¹⁵ Stane Bernik, »Nekateri problemi predstavitve in vrednotenja sodobne slovenske arhitekture, urbanizma in oblikovanja«, v: *Slovenska likovna umetnost 1945–1978: I*, 1979, str. 89–108.

¹⁶ *Slovenska likovna umetnost 1945–1978: I*, 1979, str. 259–284.



Sl. 4 Notranja naslovnica kataloga / Catalogue inside cover, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978: III* / *Slovenian Fine Art 1945–1978: II*, Ljubljana, 1979



Sl. 4a Dragan Arrigler, iz cikla / from the series 1984, 1976, črno-bela fotografija / black-and-white photographs, 19,9 cm × 28,2 cm (donacija / donation: avtor / author; MAO, Ljubljana; 534:LJU;0043155)

sedemdesetih letih se navedbe fotografskih dogodkov zgoštuje, v povprečju po ena vsako leto.¹⁷

V kronologiji tudi zasledimo, da so sčasoma začeli delovati nekateri deli infrastrukture, ki bo pozneje služila tudi predstavljanju fotografije. Tako so bili ustanovljeni med institucijami Moderna galerija v Ljubljani (1948), Umetnostna galerija Maribor (1954), Mestna galerija v Ljubljani, Galerija Piran (ob 1962), Arhitekturni muzej Ljubljana (1972), Galerija Ajdovščina (1973), Galerija Emonska vrata

¹⁷ Prav tam.

(1974), Umetnostni paviljon v Slovenj Gradcu (1975), Galerija ŠKUC v Ljubljani (1978), od druge infrastrukture pa moramo omeniti predvsem izid prve številke revije *Sinteza* (1964).¹⁸

Pogled na fotografijo ob koncu sedemdesetih let se kaže tudi v tem, česa navedena kronologija ni omenila. Pozabila je – razen ene – vse mednarodne razstave, ki jih je prirejal Fotoklub Ljubljana bienalno od leta 1952 do začetka šestdesetih let. Ni zabeležila ustanovitve Kabineta slovenske fotografije (1970) v okviru Gorenjskega muzeja v Kranju¹⁹ ipd. Kaže torej, da je bila sfera akademsko podprtih likovnih panog v tem času še dokaj ločena od krogov ljubiteljske fotografije in da jo je tako videla tudi umetnostno-zgodovinska stroka. Zato ne katalog ne kronologija denimo ne omenjata danes znanih fotografskih opusov Božidarja Jakca, Mihe Maleša in še nekaterih likovnih umetnikov.

Če povzamemo, je v tem res veličastnem pregledu slovenske likovne ustvarjalnosti fotografija še ne povsem samostojno, a vendarle stopila na kulturno prizorišče in v zavest strokovne in kulturne javnosti. S tem, ko so nekateri avtorji po končani razstavi podarili eksponate AML (sl. 4a²⁰), pa je bil položen tudi temelj pozneje ustanovljenega Kustodiata, danes Oddelka za fotografijo AML/MAO. Kot plodno se je izkazalo tudi sodelovanje muzejsko-galerijskih zavodov in »zunanjega« založnika.

Irwin Dermer: Fotografski cikli (1983)

AML je že prirejal razstave tujih avtorjev v koprodukciji,²¹ tuji fotografi so v Sloveniji pogosto nastopali v okviru razstav Grupe Junij in njenih gostov, prva razstava inozemnega ustvarjalca, ki jo je samostojno priredil AML, pa so bili fotografski cikli ameriško-švicarskega fotografa Irwina Dermerja (*Baltimor 1925).²² Razstava je iz Züricha prišla v Slovenijo prek več osebnih posredovanj in ob osebnem angažmaju direktorja AML dr. Petra Krečiča. Razstavo so odprli v spodnjem predverju Cankarjevega doma (sl. 5). Prek osemdeset podob z etnografsko in topografsko tematiko se je zvrstilo v črno-belih in barvnih ciklih ter ozalidnih odtisih.

Krečič je na začetku uvodnega besedila v razstavnih zgibanki zapisal: »Živimo v času, ko se naše védenje o fotografiji vse bolj širi in pogloblja, ko malone dnevno odkrivamo nove in nove fotografske pojave, nova in nova fotografska imena, povezana bodisi z zgodovinskim razvojem te stroke bodisi z novejšimi dognanji.«²³

¹⁸ Prav tam.

¹⁹ Prim.: Damir Globočnik, »Najstarejša javna zbirka fotografij v Sloveniji: Kabinet za slovensko fotografijo v Gorenjskem muzeju v Kranju«, *Gorenjski muzej: Kabinet slovenske fotografije*, <gorenjski-muzej.si/kabinet-slovenske-fotografije> (Splet, 6. 10. 2022).

²⁰ Kjer vir reprodukcije ni naveden, gre za sken iz zbirke OzF.

²¹ Npr.: Josef Foušek: *Fotografija*, Ljubljana: Foto-kino zveza Slovenija, Arhitekturni muzej, 1975 (zgib.; repr.).

²² Irwin Dermer | Smithsonian American Art Museum (si.edu) (27. 10. 2022).

²³ Peter Krečič, »Fotografski cikli Irwina Dermerja«, v: *Irwin Dermer: Fotografski*



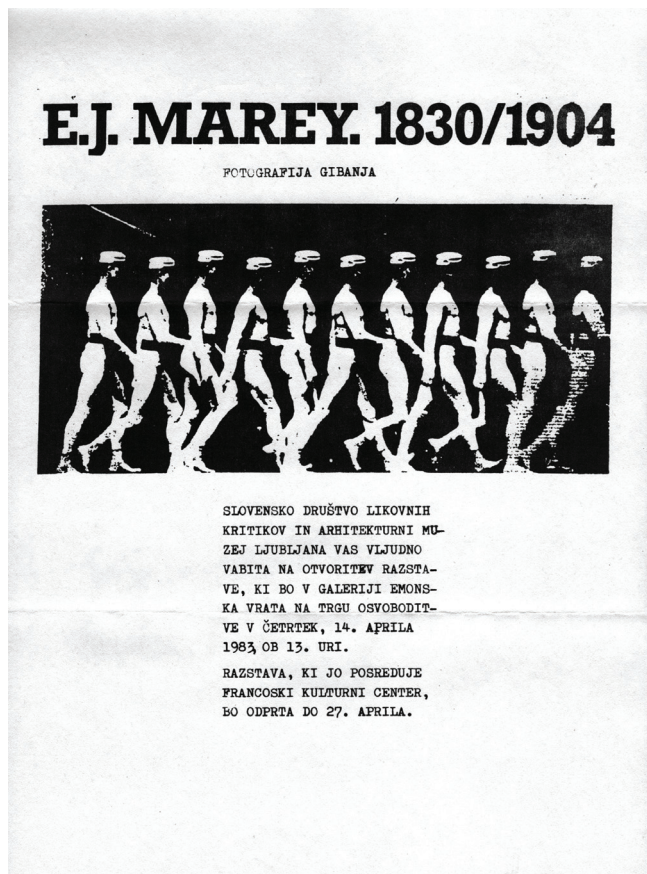
Sl. 5 Plakat razstave / Exhibition poster, Irwin Dermer: *Fotografski cikli* / *Photographic Cycles*, 1983 (oblikovanje / design: Stefan Borota)

V teh stališčih se jasno kaže zavest o potrebi po refleksiji o fotografiji tudi v slovenskem prostoru. Na teh temeljih se bo AML v prihodnje bolj posvetil tudi fotografskemu mediju. Muzej je po razpoložljivih podatkih ob tej razstavi pridobil tudi prvo donacijo kakega tujega avtorja.

Kronofotografije E. J. Mareya (1983)

Iz razstavne dokumentacije (sl. 6) ni mogoče jasno razbrati, v kolikšnem obsegu je bil predstavljen francoski pionir fotografije gibajočih se figur. Razstava je stala v Galeriji Emonska vrata, posredoval jo je Francoski kulturni center v Ljubljani, priredila pa Slovensko društvo likovnih kritikov in AML. Ne glede na pomanjkanje podatkov pa je očitno vsaj dvojje. AML je prvič pokazal zanimanje za historične fotografske teme, hkrati pa je tudi slovenska strokovna javnost začela razumevati muzej kot referenčno točko za zgodovino fotografije.

cikli, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1983 (razst. zgibanka). Peter Krečič, e-pismi, 26. 10. 2022.



Sl. 6 Vabilo na razstavo / Exhibition invite, E. J. Marey: 1830/ 1904: Fotografija gibanja / Motion Photography, Ljubljana 1983

Zakladi Kraljevega fotografskega združenja (1985)

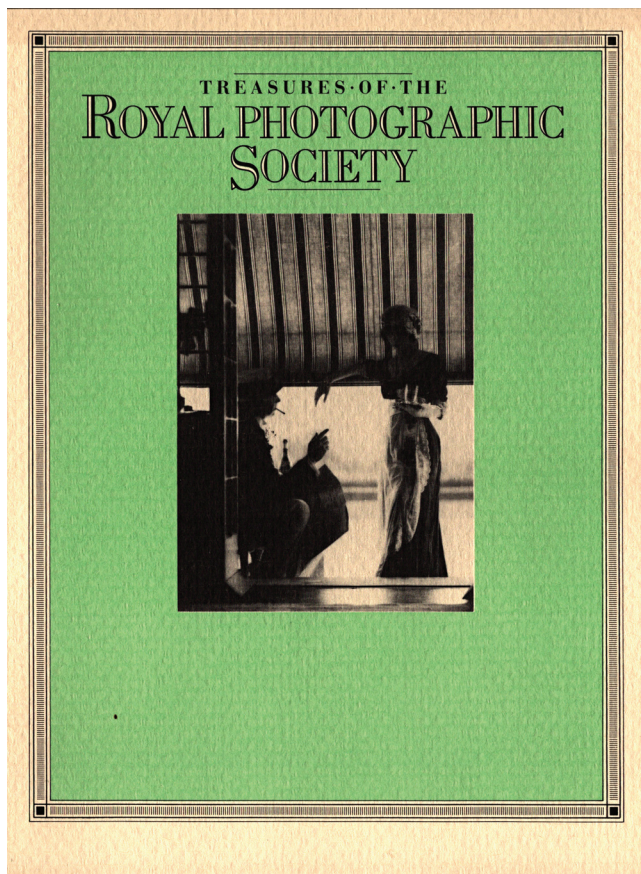
V času od srede osemdesetih let do velike razstave ob 150. obletnici izuma fotografije v fotografskem pogledu za AML ni bilo vrzeli. Muzej je v Galeriji Emonska vrata pripravil nekaj manjših monografskih predstavitev posameznih avtorjev, tako del Božidarja Dolenca,²⁴ Eda Vidoviča²⁵ in Gabriela Basillica,²⁶ najpomembnejša pa je bila vsekakor historična razstava, ki jo je posredoval Britanski svet (British Council) iz Zagreba.

Šlo je za potujočo pregledno razstavo del iz Kraljevega fotografskega združenja, ene od osrednjih fotografskih zbirk Združenega kraljestva (sl. 7). Ta je dodatno okrepila podobo AML kot fotografske lokacije, pomembno pa je tudi, da je muzej poiskal za svoj razstavni projekt druge prostore: to je bilo Razstavišče Arkade. Galerija Emonska vrata se je izkazala za prevlažno in zato upravičeno neprimerno. Arkade so se dejansko razvile v prizorišče, ki je pogosto gostilo fotografijo, a je žal v 90. letih ugasnilo.

²⁴ Svet v fotografiji Božidarja Dolenca, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1984 (zgib; repr.).

²⁵ Edo Vidovič: Unije, Susak, Srakane, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1985 (zgib; repr.).

²⁶ Gabriele Basillico: Podobe tovarn, Milano: Diaframma Canon, Trst: Photomago, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1986 (plakat-zgib.).



Sl. 7 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, Treasures of the Royal Photographic Society / Zakladi Kraljevega fotografskega društva, 1984

Damjan Gale: Plečnikovi stebri (1986–1989)

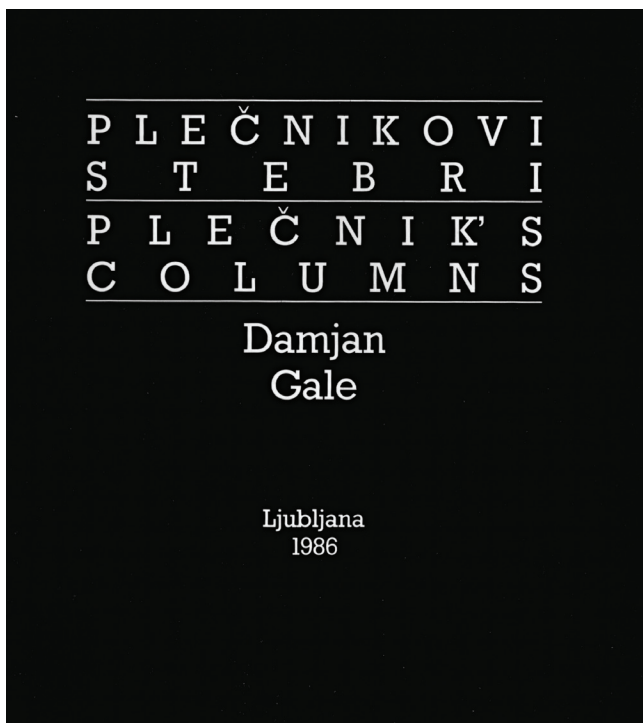
Po študiju arhitekt se je Damjan Gale uveljavil kot arhitekturni fotograf že v reviji *Arhitektov bilten*, pozneje predvsem z arhitekturno skupino Kras in tudi sicer. Bil je predstavnik generacije, ki je prihajala za Janezom Kališnikom, in je v slovenskem prostoru upravičeno veljal za njegovega naslednika. V odnosu do Plečnikove arhitekture je bil Gale prvi, ki je začel črpati brezmejni potencial detajlov Plečnikove arhitekture. Izbrušeni črno-beli posnetki stebrov in kapitelov, večinoma posneti s teleobjektivom, v okviru arhitekturne fotografije še danes predstavljajo nepreseženo ustvarjalno celoto.

Po ohranjeni dokumentaciji MAO so razstavo prvokrat priredili v Muzeju uporabne umetnosti v Beogradu leta 1986.²⁷ Druga predstavitev, tedaj že v produkciji AML, je stala v času Plečnikove razstave na Gospodarskem razstavišču od novembra 1986 do januarja 1987. Ob njej je izšel tudi katalog²⁸ (sl. 8, 8a²⁹).

²⁷ Damjan Gale: Plečnikovi stupovi, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 1986 (zgib; repr.).

²⁸ Vir: Plečnikovi stebri / Plečnik's Columns, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1986, str. 3 (kat.; repr.). Podatki o poti razstave niso v celoti ohranjeni.

²⁹ Vir: Damjan Gale: Plečnikovi stebri / Plečnik's Columns, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1986, str. 3 (kat.; repr.).



Sl. 8 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Damjan Gale: Plečnikovi stebri / Plečnik's Columns*, 1986



Sl. 8a Damjan Gale, iz cikla / from the series *Plečnikovi stebri / Plečnik's Columns*, Ljubljana, 1986 ali prej / 1986 or before, črno-bela fotografija / black-and-white photograph

Razstava je gostovala še v Kamniku (razstavišče Veronika, 1987), na Dunaju (Inženirska in arhitekturna zbornica za Dunaj, Spodnjo Avstrijo in Gradiščansko, 1987), v Milanu (galerija Il Diaframma, 1988) in v Bolzanu

(Tabarelli, 1989). Avtor je v projekt sam vložil veliko truda, AML pa je na več zaporednih lokacijah potujoči razstavi nudil institucionalno in delno tudi logistično podporo.

150 let fotografije na Slovenskem (1990)

Veliki slovenski razstavno-založniški projekt ob 150. obletnici izuma fotografije, ki jo je zaznamoval ves kulturni svet, je bil plod sodelovanja med AML in ljubljansko Mestno galerijo (MG). Pobuda je prišla nekako sočasno s strani Braneta Koviča za MG in ravnatelja AML, dr. Petra Krečiča. Obsežen trojni projekt sta inštituciji uresničili v letih 1989–1990. Pri prvem delu je sodelovalo ok. 20 sponzorjev, poznejša finančna konstrukcija pa piscu ni znana. Za drugi del razstavnega triptiha je bil v celoti zadolžen AML.

Projekt je kuriral in katalog³⁰ uredil soustanovitelj in dolgoletni prijatelj AML dr. Stane Bernik. Sodeloval je celotni AML, posebej dejavno dr. Peter Krečič z izvirnim besedilom o vlogi fotografije v množičnem tisku³¹ ter Matija Murko kot sourednik in sestavljalec kataloga del, z izvirnim preglednim besedilom pa tudi Primož Lampič kot tedaj še mladi raziskovalec pri AML.³² Vsak svoj članek v katalog sta prispevala tudi mag. Mirko Kambič³³ in fotograf inž. Stojan Kerbler, oba eminentna fotografa in hkrati zgodovinarja slovenske fotografije.³⁴

Na razstavi v Jakopičevi galeriji v Ljubljani je bilo novembra in decembra 1990 predstavljeno prek 200 fotografij, večinoma iz Kabineta slovenske fotografije pri Gorenjskem muzeju v Kranju, Pilonove galerije, Narodnega muzeja Slovenije, predvsem pa iz zasebnih zbirk. Sočasen katalog je prinesel reprodukcije večine razstavljenih del, med besedili pa še prek 80. V katalogu je mogoče najti tudi kronologijo fotografskega dogajanja v letih 1891–1986, bibliografijo in vire ter kratke življenjepise sodelujočih fotografov. Izšel je v treh mutacijah, slovensko-angleški, slovensko-nemški in slovensko italijanski. Prevoje vseh glavnih besedil je mogoče najti v sklepnem delu kataloga (sl. 9).

Razstava je razprla dokaj široko pahljačo tedanje slovenske fotografije. V statusnem smislu je zaobjela razpon od obrtne produkcije prek fotoreportaže do zelo razvejanega ljubiteljskega ustvarjanja. V stilnem pogledu je bilo zlasti kompleksno prav slednje. Tedanje raziskave ter poznejše nadgradnje, ki jih je ta razstava spodbudila, so pokazale, da so bile že v dvajsetih letih prisotne zgodnje eksperimentalne tendence, njihovi sekundarni odsevi nekoliko pozneje. Prek

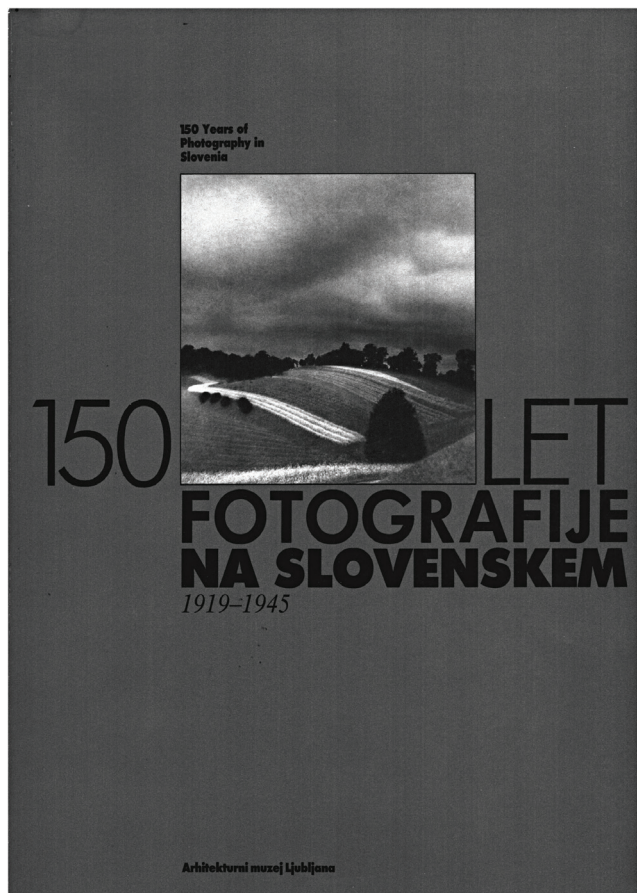
³⁰ *150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945*, ur. Stane Bernik, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990 (kat.; repr.).

³¹ Peter Krečič, »Fotografija v slovenskem tisku med vojnima«, v: *150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945*, 1990, str. 28–33.

³² Primož Lampič, »Slovenska fotografija med obema vojnima«, v: *150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945*, 1990, str. 12–37.

³³ Mirko Kambič, »Tri razstave fotografske umetnosti v Ljubljani (1934, 1936, 1938)«, v: *150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945*, 1990, str. 34–37.

³⁴ Stojan Kerbler, »Moje izkušnje z zbiranjem in obdelovanjem fotografskega gradiva«, v: *150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945*, 1990, str. 38–42.



Sl. 9 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, 150 let fotografije na Slovenskem 1919-1945 / 150 Years of Photography in Slovenia 1919-1945, 1990

tedaj še redkih knjig in revij je verjetno prišel jasno viden vpliv nemške nove stvarnosti, prek zasebnih potovanj in prek razpisa revije *Camera Craft* pa morda celo sodobne ameriške fotografije. Glavnino produkcije je vendarle predstavljal neopiktorializem, ki je bil še vpliven tudi v vsem srednjeevropskem prostoru, medtem ko so nadrealizem poznali predvsem avtorji, ki so obiskali Pariz ali so imeli močnejši interes tudi za literaturo.

Za razliko od prvega dela trilogije, kjer je Mirko Kambič obravnaval in pripravil za razstavo tudi tedanjo barvno produkcijo,³⁵ je v drugem delu ta tema zaradi nepreučeniosti žal zevala vrzel. Poznejše raziskave so namreč upravičile oceno, da je bilo zlasti v obliki barvnih diapozitivov v času med vojnami posnetih vsaj ok. 4.000 enot.³⁶

Kot celota je bil to eden največjih slovenskih založniško-

³⁵ Mirko Kambič, »Fotografija na Slovenskem 1839-1919«, v: 150 let fotografije na Slovenskem 1839-1919, Ljubljana: Mestna galerija, 1989, str. 33-34, 132-137 (kat.; repr.).

³⁶ Prim.: Primož Lampič, *Svetloba kot barva: obarvana in barvna fotografija ter barvni tisk na Slovenskem od začetkov do leta 1945 / Light as colour: colour and coloured photography and colour prints on Slovenian territory from its beginnings until 1945*, Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2015, str. 19-20 (kat.; repr.).



Sl. 9a Ivo Frelih, *Gute Erde / Dobra zemlja / Good Land*, 1938, želatinska srebrobromidna fotografija na papirju / gelatine silver bromide photograph on paper, 19,5 cm × 14,4 cm (donacija / donation: Tomaž Frelih, Ljubljana; MAO, Ljubljana; 534:LJU; 20736)

razstavnih fotografskih projektov vseh časov. Tudi AML je z njim visoko postavil standard tako za postavitev kakor za katalog, ob sami razstavi in tudi pozneje, kot odziv nanjo, pa je spet pridobil nekaj novih del za fotografsko zbirko (sl. 9a).

Čas prostorske širitve AML (1990-1994)

Buren začetek devetdesetih let ni bil prelomen samo za slovensko samostojnost in neodvisnost, pač pa tudi za prostorsko širitev AML. V tem času je namreč muzej selil svojo osnovno dejavnost v Grad Fužine na vzhodnem obrobju Ljubljane in začel delovati v delno še neopremljenih prostorih. V upravljanje je nekako sočasno od Mestnega muzeja pridobil tudi Jakopičevo galerijo v središču mesta. To je bil čas največjega fizičnega obsega AML, nekoliko pa se je povečalo tudi število zaposlenih.

Razumljivo je, da je bil to v logističnem smislu za vse zaposlene zelo naporen čas in da se je razstavna politika muzeja nekoliko bolj posvetila svoji izvorni dejavnosti, arhitekturi. Takrat je bila zlasti aktualna postavitev stalne

razstave o Plečniku, tj. prenos prirejene in reducirane znamenite pariške razstave.³⁷ Fotografske razstave je občasno sprejemal le t. i. Mali salon Jakopičeve galerije.³⁸

Da so bile razmere v AML za fotografijo in njeno zgodovino vendarle ugodne, razberemo tudi iz spremnega besedila k eni od tedanjih razstav. Tako je Matija Murko, eden od kustosov AML, ki se je v sedemdeseti in osemdesetih letih med drugim ukvarjal tudi s fotografsko kritiko, zapisal: »Raznolikost programa Jakopičeve galerije nam ne dovoljuje, da bi se izognili tako značilnemu likovnemu mediju našega stoletja, kot je fotografija. Z veseljem tudi ugotavljamo, da si je fotografija v zadnjih letih na Slovenskem dokončno utrila pot v vse pomembne galerije, ki se posvečajo sodobni umetnosti, in tako vendarle izgubila prizvok drugotnosti in nečesa, kar se goji v ljubiteljskih tako ali drugače organiziranih skupinah – ne da bi prezrli pomen takšnega razvoja tudi za zgodovino slovenske fotografije.«³⁹

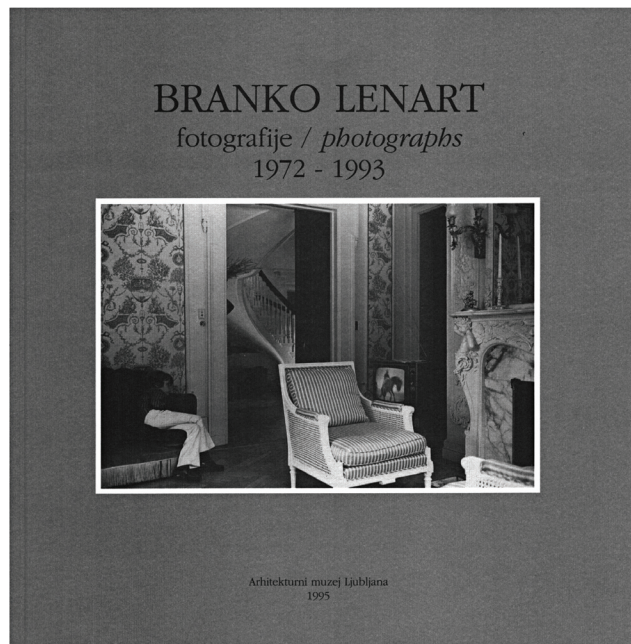
V tem času je mladi raziskovalec »za pretok« magistriral iz zgodovine slovenske fotografije in začel pisati doktorat, ki se je sicer zavlekel vse do leta 1998, a so ga leta 1994 honorarno že zaposlili v AML.

Pregledna razstava fotografij Branka Lenarta (1995)

Prva večja fotografska prireditev, ki je spet napolnila Jakopičevo galerijo po tem, ko se je AML polno angažiral pri praznovanju 150. obletnice izuma fotografije, je predstavila graškega fotografa in pedagoga Branka Lenarta, po rodu s Ptujja.⁴⁰ Šlo je za prenos in delni izbor velike pregledne razstave *Wahrgenomen*, ki jo je leta 1991 priredila Kulturhaus iz Gradca, gostovala pa je še v Rupertinumu v Salzburgu. Dopolnili smo jo še z deli z razstave *Res publika*, ki je stala leta 1993 v Uranii v Gradcu. Kustos, urednik in organizator ljubljanske postavitve in vseh gostujočih selekcij je bil Primož Lampič, kustos AML.

Na razstavi v Jakopičevi galeriji smo spomladi 1995 predstavili ok. 180 črno-belih in barvnih fotografij iz sedemnajstih Lenartovih ciklov. Istega leta je razstava v nekoliko zmanjšanem obsegu gostovala še v Razstavnem salonu Rotovž Umetnostne galerije Maribor in v koprski Galeriji Loža Obalnih galerij Piran.

Katalog (sl. 10) je prinesel izvirno besedilo kustosa in ok. 20 črno-belih reprodukcij. V celoti je bil preveden v angleški jezik.⁴¹ Slovenski javnosti sicer poznan avstrijski fotograf slovenskega porekla se je predstavil z vso raznolikostjo starejšega, pa tudi tedaj recentnega opusa. Ob vsej živopisnosti



Sl. 10 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Branko Lenart: fotografije: 1972–1993 / Photographs: 1972–1993*, Ljubljana, 1995



Sl. 10a Branko Lenart, iz cikla / from the series *Domovinske slike: Hartwig 36, Gradec, kamnosek / Homeland Paintings: Hartwig 36, Graz, Stonemason*, 1984, barvna fotografija / colour photograph (donacija / donation: avtor / author, Gradec / Graz; MAO, Ljubljana; 534:LJU:43154)

celotno Lenartovo delo povezuje vnaprej postavljena tema ali koncept, ki mu v okviru posameznega cikla zvesto sledi.

Razstavo in katalog so omogočili Kultur Kontakt, Avstrija, Veleposlaništvo Republike Avstrije v Sloveniji, Ministrstvo za kulturo, Urad Republike Slovenije za Slovence v zamejstvu in po svetu, SCT, Agencija Anima, Moderna galerija, vsi iz Ljubljane, ter Papirnica Vevče, Vevče pri Ljubljani. To je bil prvi založniško-razstavni projekt ter prva gostovanja razstave tedanjega Kustodiata za fotografijo (KzF) AML (v ustanavljanju).

³⁷ Prim.: Jože Plečnik: *Architecte 1872–1957*, ur. François Burkhardt, Claude Eveno, Boris Podrecca, Pariz: Centre Pompidou, 1986 (kat.; repr.).

³⁸ Barbara Klemenc, *fotografija*, Ljubljana: Mali salon Jakopičeve galerije, 1993 (zgib.: repr.).

³⁹ Matija Murko, »Fotografije Barbara Klemenc«, v: *Klemenc* 1993, str. 2.

⁴⁰ Poučeval je na oddelku za medije in oblikovanje na FH Joanneum – University of Applied Science v Gradcu, About – Branko Lenart Photography (10. 11. 2022)

⁴¹ *Branko Lenart: fotografije / photographs: 1972–1993*, ur. Primož Lampič, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1995, 49 str., ilustr.

Fotoreporter Mario Magajna (1996)

Magajnova razstava je bila v celoti postavljena z gradivom iz zamejskega fonda. Njegove posnetke je Narodna in študijska knjižnica (NŠK) iz Trsta dobila v hrambo od uredništva *Primorskega dnevnika*, kjer je bil Magajna od prvih povojnih let do upokojitve zaposlen kot fotoreporter.

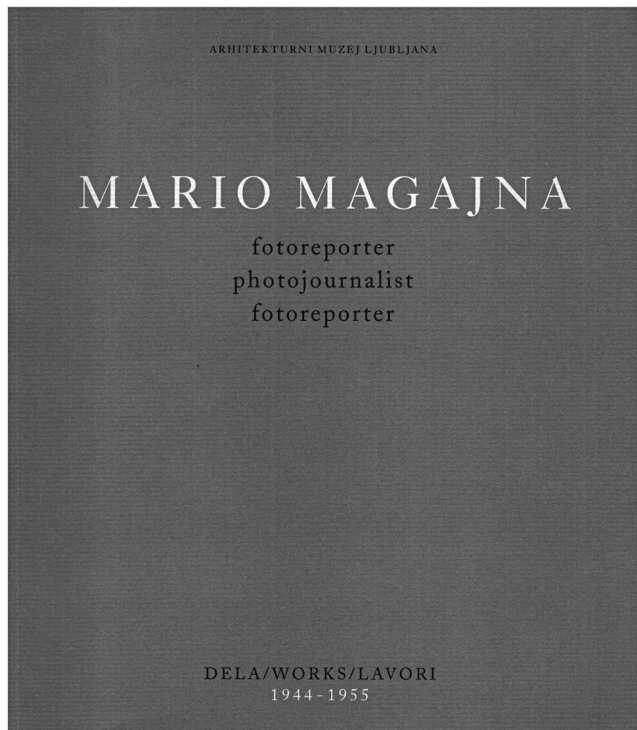
Kustos AML je teden dni pripravljala izbor v NŠK. Pri pripravi je predano sodeloval tudi takrat še živeči avtor, ki je po izboru iz štirideset in več let starih negativov na novo napravil večino fotografij za razstavo. Predstavljeno je bilo ok. 120 črno-belih del. Ob razstavi je izšel katalog z izvirnim besedilom, življenjepisom fotografa in dokumentacijo o njegovem delu (sl. 11). Vzporedno je tekel angleški prevod, naslov razstave in podnaslovi fotografij pa so bili prevedeni tudi v italijanski jezik.⁴²

Magajново zvesto spremljanje življenja na Tržaškem odseva v številnih dinamičnih reportažno-dokumentarnih in živahnih, pogosto humornih žanrskih posnetkih (sl. 11a⁴³).

Prva postavitev razstave AML je bila v Jakopičevi galeriji, v širšem ali ožjem izboru pa je gostovala še v Katoliškem prosvetnem domu v Tinjah/*Tainach* na avstrijskem Koroškem, v Kosovelovem domu v Sežani (ker na Tržaškem tisti



Sl. 11a Mario Magajna, *Kampanja za prve volitve po 2. svetovni vojni / Campaign for the First Elections after World War II*, Trst / Trieste, 19. maj / 19 May 1949, 24,2 cm × 24 cm (donacija / donation: avtor / author; MAO, Ljubljana)



Sl. 11 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Mario Magajna: fotoreporter: 1944-1955 / Photojournalist: 1944-1955*, 1996

⁴² Mario Magajna: *fotoreporter / photojournalist / fotoreporter: dela / works / lavori: 1944-1955*, ur. Primož Lampič, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1996 (kat. repr.).

⁴³ Vir: *Mario Magajna*, 1996, str. 4.

čas ni bilo mogoče zagotoviti primerne razstavišča) in Pavlovi hiši v Potrni/*Laafeld* na avstrijskem Štajerskem. Pri tem nas je v AML vodila ideja enotnega slovenskega kulturnega prostora. Projekt so podprli slovensko Ministrstvo za kulturo, Društvo novinarjev Slovenije, Ljubljana, in časopis *Primorske novice* iz Kopra.

Razstava je zanimiva zato, ker je bilo to prvo (in edino) študijsko sodelovanje KzF AML s slovensko zamejsko ustanovo. Tri gostovanja, od teh dve zunaj Slovenije na obmejnem področju, ki ga naseljuje tudi slovenska manjšina, pa so bila kot celota zavestni prispevek h konceptu enotnega slovenskega kulturnega prostora.

Karlo Kocjančič (1901–1970): književnik in fotograf (1999)

Razstavo smo postavili v Jakopičevi galeriji in je bila na ogled med 4. 2. in 4. 3. 1999. Predstavljeno je bilo prek 120 fotografij, večinoma avtorjevih lastnih povečav. Delno smo razstavo postavili na podlagi že prej podarjenih del, ostale pa je Drago Kocjančič doniral muzeju na sami otvoritvi razstave. Sledilo je še nekaj donacij v naslednjih letih, k čemer je pripomogla tudi tedanja davčna politika, ki je predvidevala olajšave za tovrstne donacije.

V katalog so pisali trije pisci, sin fotografa Drago Kocjančič je prispeval uvod in spominsko-strokovni tekst, dr. Denis Poniž literarno-zgodovinskega in mag.

Primož Lampič besedilo o zgodovinsko-fotografskih vidikih Kocjančičevega opusa (sl. 12).⁴⁴ Na sočasni kontinuirani diaprosjekciji se je vrtelo prek 70 izvernih barvnih diapozitivov, mogoče pa si je bilo tudi ogledati video-projekcijo šestnajstminutne črno-bele tv-oddaje o pesniškem ustvarjanju Karla Kocjančiča (režiser: Rado Troha; produkcija RTV Ljubljana, 1967). Zaradi prezasedenosti razstavišča je bila odprta le en mesec, žal pa tudi ni nikjer gostovala.

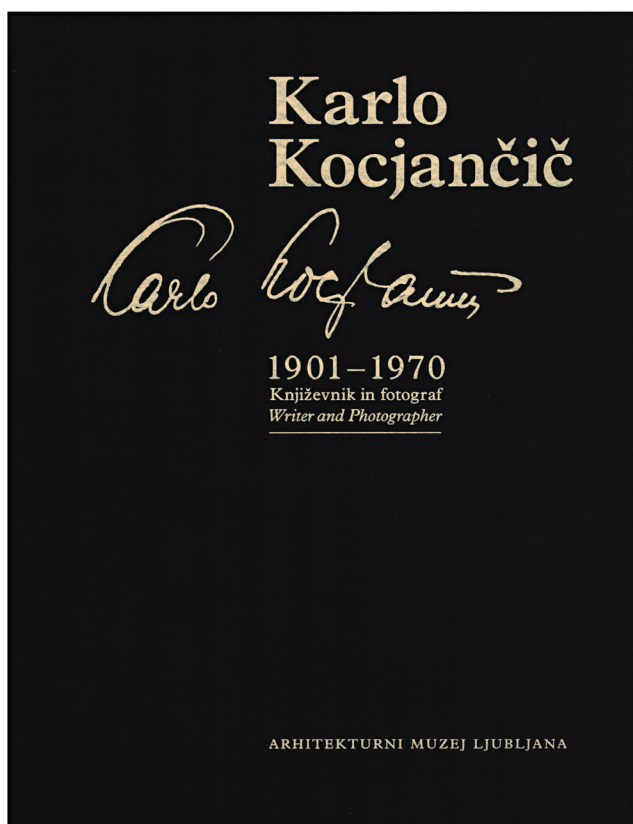
Karlo Kocjančič je sodil med najvidnejše in najdejavnejše člane predvojnega Fotokluba Ljubljana. Njegovo delo je tematsko in stilno razmeroma raznoliko, največ pozornosti pa je v črno-beli fotografiji posvetil pokrajini, žanru in tihožitju (sl. 12a⁴⁵). Hkrati velja za enega vodilnih avtorjev tedanje barvne fotografije oz. diapozitiva. V tej tehniki je posnel nekaj antologijskih podob, udeleževal pa se je tudi v botanični fotografiji.⁴⁶

Razstava je torej povsem temeljila na prejšnjih in poznejših donacijah iz enega vira, poleg fotografij pa je muzej sprejel 18 škatel dokumentarnega gradiva o delu Karla

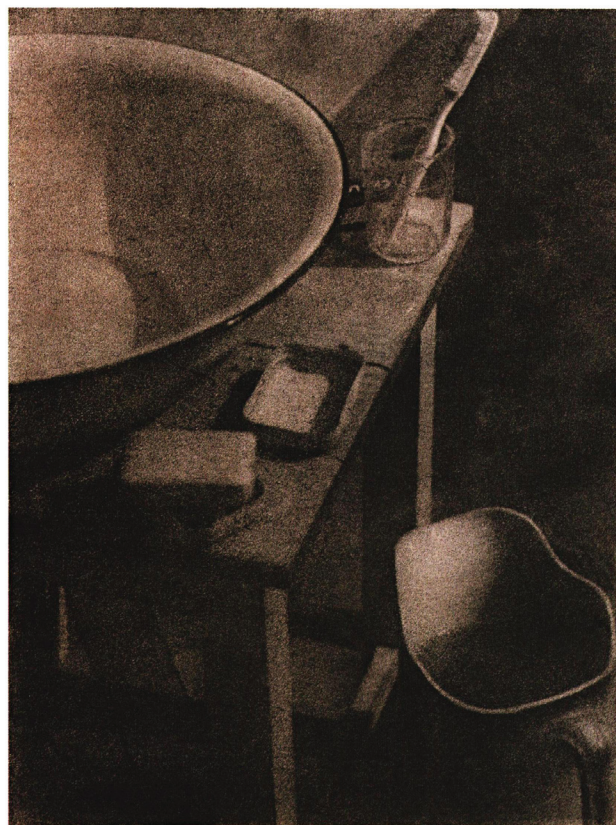
Kocjančiča. Del tega gradiva, tj. popotniške zapiske Karla Kocjančiča, je gorniški pisec Edo Kozorog opremil s sklepnim besedilom in ga v dogovoru z dediči glede avtorskih pravic objavil kot knjigo z naslovom *Veter med otoki*.⁴⁷

Fotografija golega telesa na Slovenskem (2001)

Cankarjev dom (CD) v Ljubljani je leta 1999 začel cikel predstavitev golega telesa v slovenski likovni umetnosti. Kot zadnja, tj. za slikarstvom in kiparstvom, je leta 2001 prišla na vrsto tudi fotografija. Razstava je domovala na dveh, razmeroma blizkih lokacijah, v Galeriji CD, kjer je bilo predstavljenih ok. 180 eksponatov, in v Jakopičevi galeriji dodatno z množico 400 del. Skupaj je sodelovalo ok. 120 znanih in neznanih avtoric in avtorjev. Dela so prihajala iz ok. 20 javnih in zasebnih zbirk ter iz recentnih opusov fotografij in fotografov (sl. 13a). Odprta je bila od 6. 2. do 25. 3. 2001 in je bila po dokumentaciji CD relativno dobro obiskana in odmevna v medijih.⁴⁸



Sl. 12: Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Karlo Kocjančič, 1901–1970: književnik in fotograf / literary writer and photographer*, 1999



Sl. 12a Karlo Kocjančič, *Umivalnik / Sink*, december / December 1931, bromoljni tisk, žveplov toner / bromide print, sulphur toner, 23,1 cm × 17,2 cm (donacija / donation: Drago Kocjančič, Ljubljana; MAO, Ljubljana; 534:LJU;25933)

⁴⁴ *Karlo Kocjančič, 1901–1970: književnik in fotograf / writer and photographer*, ur. Primož Lampič, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1999 (kat.; repr.).

⁴⁵ *Karlo Kocjančič*, 1999, str. 68.

⁴⁶ Lampič, *Svetloba kot barva*, 2015, na več mestih.

⁴⁷ *Karlo Kocjančič, Veter med otoki*, ur. Edo Kozorog, Radovljica: Didakta, 2022 (repr.).

⁴⁸ Nina Pirnat Spahič, *Letno poročilo 2001*, Ljubljana: Cankarjev dom (tipk.).

Katalog (sl. 13⁴⁹), ki je bil vzporedno delno preveden tudi v angleščino, je poleg veznega besedila in običajnega aparata prinesel tudi ok. 250 črno-belih in barvnih reprodukcij.⁵⁰

Kurator iz AML je na povabilo CD v izbor skušal zajeti problematiko fotografskega upodabljanja golega telesa na kar največ ravneh, tj. od pornografije prek estetizacije in umetniškega konceptualizma do dokumentarizma. Vključil je tudi nekaj fotografskih posnetkov kiparskih del ter omenil fotografski akt kot predlogo za slikano sliko. Šlo mu je torej za razumevanje medija kot odseva celostnega odnosa slovenskega okolja do obravnavane teme.

Sodelovanje AML z drugo ustanovo, ki ima logistiko razvito na mnogo višji ravni kot povprečen slovenski muzej ter ima na voljo večja produkcijska sredstva, se je izkazalo kot zelo uspešno. Kustos se je ob pomoči sodelavcev lahko posvetil samo strokovnemu delu in postavitvi, razstava na

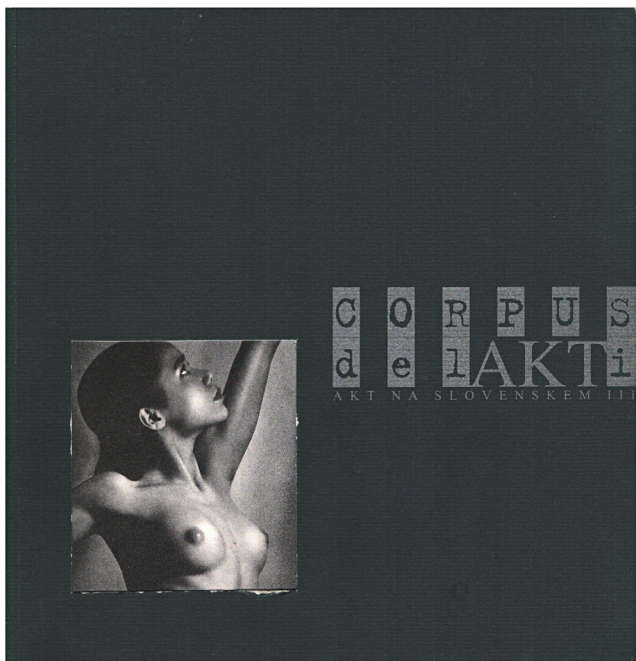
obeh lokacijah in katalog pa sta bila glede na dotedanje možnosti AML res razkošna.

Prvikrat digitalna fotografija (2001)

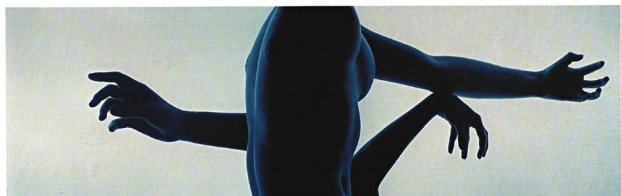
Potujoča razstava je v AML prišla preko Italijanskega inštituta za kulturo v Sloveniji iz Ljubljane. Šlo je za tip potujoče razstave, ki jo je kurirala Francesca Bottari. Za predstavitev projekta, ki je bil izveden na gradu Fužine spomladi leta 2001, se je odločila uprava AML.

Na ogled je bilo nekaj posnetkov celot Borrominijeve arhitekture, predvsem pa množica detajlov. Razstavo je spremljal italijanski katalog z ok. 200 stranmi in ok. 60 reprodukcijami, ki ga je leta 1999 izdala založba Artemide Edizioni iz Rima (sl. 14).⁵¹ V AML so priložili vložni list na štirih straneh z izvirnim besedilom dr. Petra Krečiča in eno reprodukcijo.

Tokrat je bil prikaz Borrominijeve arhitekture sicer v ospredju, a je to vendarle bila prva razstava digitalne fotografije v AML. Iz dostopnega gradiva ni mogoče ugotoviti,



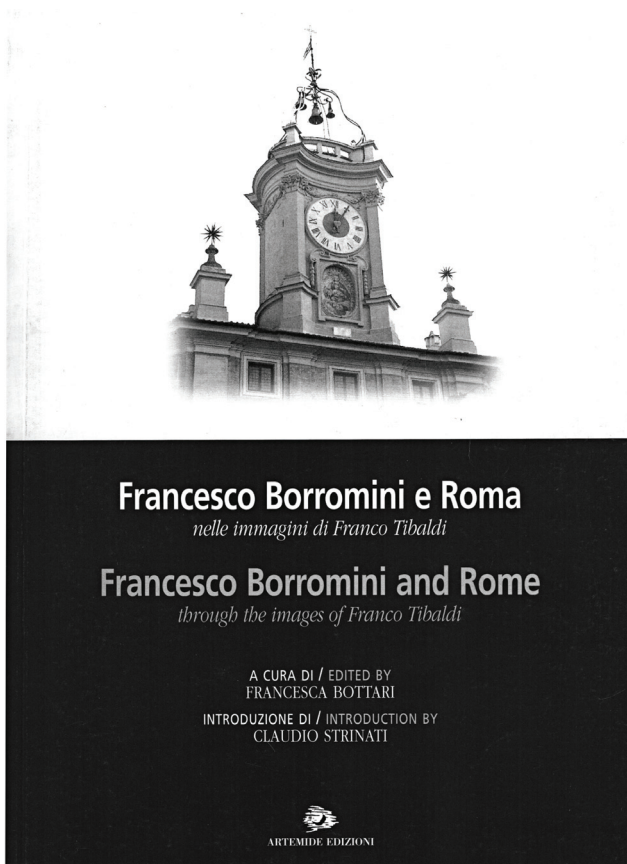
Sl. 13 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Akt na Slovenskem - 3 - Fotografija* / *The Nude in Slovenia - 3 - Photography*, 2001



Sl. 13a Jure Breceljnik, *Brez naslova / Untitled*, Praga / Prague, 1996, barvna fotografija (cibakrom na plastificiranem papirju) / colour photograph (cibachrome on laminated paper), 28,7 cm x 84 cm

⁴⁹ Vir: *Akt na Slovenskem*, 2001, str. 163.

⁵⁰ *Akt na Slovenskem: III - Fotografija / The nude in Slovenia: III - Photography*, ur. Nina Pirnat-Spahić, Ljubljana: Cankarjev dom, 2001 (kat., repr.).



Sl. 14: Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Francesco Borromini e Roma nelle immagini di Franco Tibaldi*, Rim, 1999

⁵¹ Francesca Bottari, *Francesco Borromini e Roma nelle immagini di Franco Tibaldi / Francesco Borromini and Rome through the images of Franco Tibaldi*, Rim: Artemide Edizioni, 1999, str. 185 (kat., repr.).



Sl. 14a: Francesco Tibaldi, *Bratovska cerkev svetega Andreja, zunanjščina, kupola in zvonik* / *Fraternity Church of St Andrew, exterior, dome and bell tower*, 1999 ali prej / 1999 or before, digitalna fotografija / digital photograph

za katero tehniko tiskanja fotografij gre, bile pa so nedvomno strojno povečane oz. natisnjene. Posnete so bile v razmeroma nizki resoluciji, kar je bilo mogoče videti tudi na eksponatih. Kockasti raster je prisoten celo na reprodukcijah v katalogu (sl. 14a⁵²). Po tem lahko ugotovimo, da je šlo res za zgodnejšo stopnjo digitalne fotoprodukcije.⁵³

Nove generacije (2003)

Fotograf Stojan Kerbler, dober poznavalec slovenske fotografske sfere, se je dobro zavedal velikega primanjkljaja slovenskega šolstva glede fotografije. Vse do konca osemdesetih let fotografija namreč ni dosegla akademske ravni poučevanja. Ker je bil Kerbler eden od mentorjev kustosa AML, ko je bil ta še kot raziskovalec na doktorskem študiju, je to skrb prenesel tudi nanj.

Ko se je napovedovala ustanovitev Višje strokovne šole za obdelavo kamna, fotografijo in video v Sežani⁵⁴

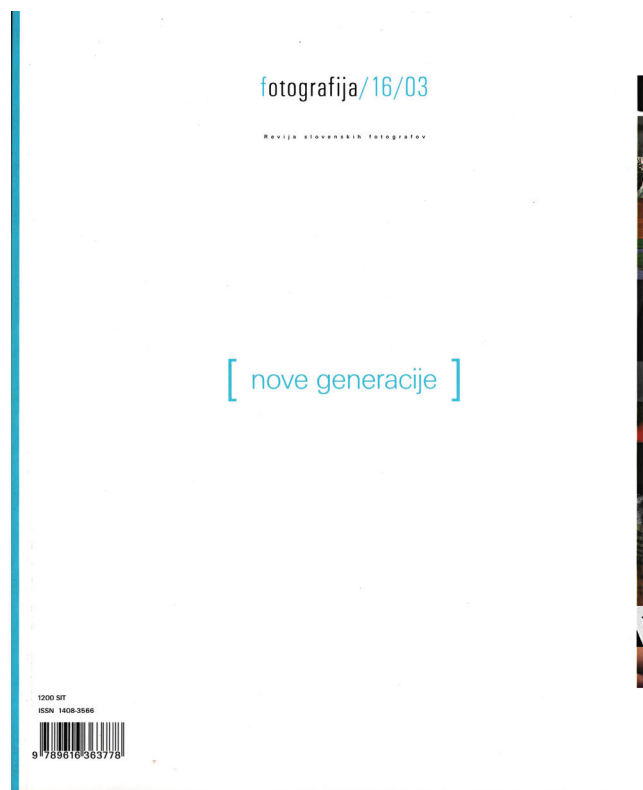
⁵² Vir: Bottari 1999, str. 185.

⁵³ Prim.: Primož Lampič, »O arhitekturni fotografiji: ob razstavi Francesco Borromini in Rim na fotografijah Franca Tibaldija v Arhitekturnem muzeju Ljubljana«, *Arhitektov bilten*: AB 31.153–154 (november 2001): 78–81, ilustr.

⁵⁴ Ustanovljena leta 2008. Glej: Višja strokovna šola Sežana | Višja strokovna šola ŠC Srečka Kosovega Sežana <vss-sezana.si> (13. 10. 2022).

ter pozneje tudi VIST – Visoka šola za aplikativne vede v Ljubljani,⁵⁵ smo se zavedali potrebe po visokošolsko usposobljenem kadru tudi za fotografijo. Od tod je izšla ideja o predstavitvi izbora fotografij vseh tako profiliranih ustvarjalcev in ustvarjalcev. Takrat smo jih našli petnajst in so večinoma prihajali s študija v tujini, v Avstriji, Nemčiji, Franciji, ZDA (sl. 15a⁵⁶) in predvsem v Pragi, le eden med njimi tudi z oddelka za oblikovanje ljubljanske Akademije za likovno umetnost in oblikovanje. Vsem smo poslali enak vprašalnik, odgovore nanj, pospremljene z nekaj reprodukcijami njihovega dela pa smo objavili v katalogu (74 str., ok. 60 repr.). Zaradi pomanjkanja sredstev za projekt s strani AML smo ga pripravili v dogovoru z uredništvom kot tematsko številko revije *Fotografija* (sl. 15).⁵⁷ Razstavo smo poimenovali *Nove generacije: fotografija slovenskih diplomantov in diplomantov višjih in visokih fotografskih šol* in je bila odprta v Jakopičevi galeriji v začetku leta 2003.

Analiza visokošolskega fotografskega kadra je takrat pokazala, da imamo ustvarjalke in ustvarjalce iz dveh generacij, najstarejša oseba med njimi je bila rojena leta 1947 in najmlajša leta 1976. Po piščevih informacijah sta danes



Sl. 15 Naslovnica tematske številke revije / Cover of the thematic issue of the magazine, *Fotografija* / *Photography* 16 (2003)

⁵⁵ Program je bil akreditiran leta 2008. Glej: VIST – Fakulteta za aplikativne vede – Oddelek za fotografijo (13. 10. 2022).

⁵⁶ Vir: *Fotografija* 16 (2003): 69.

⁵⁷ *Fotografija: Nove generacije* 16 (2003), (kat.; repr.).



Sl. 15a Manja Zore, *Percy*, iz serije / from the series *Luna / Moon*, 2002, barvna fotografija / colour photograph

dve iz druge generacije, tj. rojene v šestdesetih in začetku sedemdesetih let, zaposleni v visokošolskem pedagoškem poklicu. Za kustosa je bil to posebej zanimiv projekt, ker je prišel v osebni stik z ljudmi, med katerimi so bile ustvarjalke in ustvarjalci, ki so tedaj predstavljali vrhove slovenske kreativne fotografije.

Primorska topografija I in II (2004–2005)

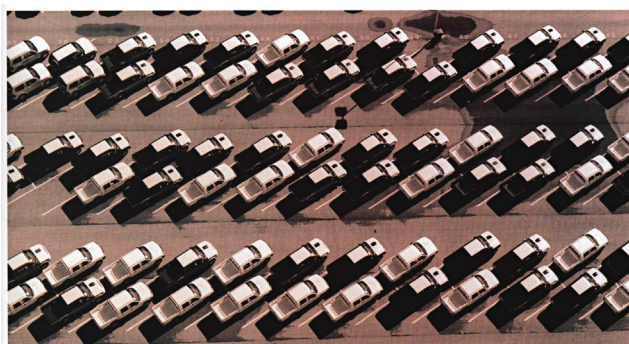
Štiridelni projekt t.i. *Primorske topografije* je zasnoval in vodil Jure Čeh, fotograf, zaposlen kot restavrador v Pokrajinskem muzeju v Kopru. Izhodišče je bila Čehova ideja, da se bo ta prostor po priključitvi Slovenije Evropski uniji spreminjal še hitreje kot do sedaj in da ga je pomembno zapisati v fotografijo, preden se to začne dogajati.⁵⁸ Šlo je delno za zgodovinski uvid, za zapis o sedanjem stanju slovenskega obalnega sveta, pa tudi za svojevrstno antologijo ustvarjalnosti sodobnih primorskih fotografij in fotografov.⁵⁹

⁵⁸ Jure Čeh, »Uvod«, v: *Podobe slovenskih obalnih mest skozi objektiv primorskih fotografov / Le città della costa slovena attraverso l'obiettivo dei fotografi del Litorale / Images of Slovene coastal towns through the lenses of Primorska photographers / Bilder der slowenischen Küstenstädte durch das Objektiv der Fotografen aus dem Küstenland*, ur. Jure Čeh, Koper: Pokrajinski muzej, 2004, str. 4 (kat.; repr.).

⁵⁹ Jure Čeh, »Upodobljeno zaledje slovenskih obalnih mest«, v: *Podobe zaledja slovenskih obalnih mest skozi objektiv primorskih fotografov / Le immagini dell'entroterra delle città della costa slovena attraverso l'obiettivo dei fotografi del Litorale / Images of the Slovene coastal towns' hinterland through the lenses of Primorska's*



Sl. 16 Naslovnica 1. kataloga / 1st catalogue cover, *Primorske topografije / Coastal Topographies*, 2004



Sl. 16a Jaka Jeraša, *Koper, parkirišče Luke Koper iz zraka / Port of Koper Car Park from the Air*, september / September 2003, črno-bela fotografija (strojni tisk) / black-and-white photograph (machine printed), 37,8 cm × 20,2 cm

Širina projekta je razvidna iz tem, ki naj bi jih posamezni deli obravnavali. Tako je bil prvi del posvečen stavbni podobi obalnih mest, drugi pa njihovem zaledju, zlasti t.i. Notranji Istri, tretji in četrti, ki sta žal ostala nerealizirana, pa tamkajšnjim ljudem in naravnemu okolju (znamenitostim, rastlinstvu in živalstvu). V obeh akcijah je sodelovalo devetnajst, v Primorju živčih fotografij in fotografov ter fotografov, ki so načrtno delali v tem prostoru.

Pri 2. delu projekta se je pojavila težava z matičnostjo. Ob zamenjavi vodstva Pokrajinskega muzeja Koper je pobudnik izgubil podporo inštitucije in je moral iskati drug jedrni zavod in izdajatelja kataloga. To omenjamo, ker te diskontinuitete – tudi v slovenskem prostoru nasploh

photographers / Bilder des Hinterlandes der slowenischen Küstenstädte durch das Objektiv der Fotografen aus dem Küstenland, ur. Jure Čeh, Koper: Združenje Mediteran, 2005, str. 4 (kat.; repr.).



Sl. 17 Naslovnica 2. kataloga / 2nd catalogue cover, *Primorske topografije* / *Coastal Topographies*, 2005



Sl. 17a Radovan Čok, *Ronek* / *Ronek*, september / September 2004, črno-bela tonirana fotografija / black-and-white toned photograph, 30 cm x 30 cm

– pogosto motijo realizacijo dobrih, že uveljavljenih projektov. Gre za slabo prakso, ki jo naše okolje vsekakor mora preseči, če naj napreduje kot vse druge normalne evropske družbe.

Na razstavah v galeriji Pokrajinskega muzeja v Kopru, v Pečaričevi galeriji Obalnih galerij v Piranu ter v združenih in kulturnih domovih v Šmarju in Kortah ter seveda v dveh

razkošnih katalogih⁶⁰ (sl. 16, 16a⁶¹; 17, 17a⁶²) v vzporedno slovenskem, italijanskem, angleškem in nemškem jeziku je zaživel urbano Primorje in njegovo zaledje. Prek 300 črno-belih in barvnih posnetkov služi kot svojevrstno zgodovinsko ogledalo prihajajočim časom.

Zgodovinska pregleda v besedilnem delu katalogov sta pisala tedanji direktor Pokrajinskega muzeja Koper, dr. Salvator Žitko (kulturna zgodovina) in kustos KzF AML, dr. Primož Lampič (zgodovina fotografije), v 2. delu pa je poleg slednjega in še nekaterih zunanjih piscev z geografsko-umetnostnimi razmišljanji sodeloval tudi tedanji direktor AML, dr. Peter Krečič. Kustos AML je sodeloval tudi pri izboru del za razstave in oba kataloga, AML pa je bil hkrati glavni producent treh razstav 2. dela.

Publikaciji vsebujeta življenjepise fotografinj in fotografov ter seznam razstavljenih del. AML je aktivno sodeloval tudi pri postavitvi vseh treh razstav 2. dela projekta. Fotografije, ki jih je večina avtoric in avtorjev donirala, zdaj hranita Pokrajinski muzej Koper in OzF MAO.

Fotomonografija o delu Oskarja Karla Dolenca (2011)

Razstava in katalog⁶³ sta nastala na pobudo avtorja samega, v zameno pa je muzeju, tedaj že preimenovanem v MAO, ponudil donacijo vseh svojih del, ki bodo razstavljena. Seveda to ne more biti edini princip organiziranja razstav in pridobivanja del za zbirko, a pri minimalnih letnih sredstvih za odkup fotografij – večino let pa so sploh izostala – je tudi to način, da jo razširimo, s čimer dolgoročno skrbimo za ohranjanje analogne fotografske dediščine ter hkrati še spodbujamo muzejsko založniško dejavnost.

Oskar Karel Dolenc je bil soustanovitelj in aktivni ustvarjalec znamenite Fotogrupe ŠOLT, deset let je poučeval na Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo v Ljubljani ter se upokojil kot fotograf v svobodnem poklicu. Kot ustvarjalni fotograf se je zanimal predvsem za žanr (sl. 18a⁶⁴) in krajino, a posnel nekaj ikoničnih podob tudi na temo portreta in ženskega akta.

Katalog (sl. 18) je na 200 straneh prinesel spremno besedilo, običajni dokumentarni del in ok. 120 reprodukcij. Po zaslugi oblikovalskega studia IlovärStritar sodi med najlepše oblikovane publikacije v kategoriji fotografskih monografij, fotografska zbirka MAO pa je pridobila ok. 150 Dolencovih avtorskih povečav.⁶⁵ Prvikrat se je zgodilo, da smo ob razstavi in po njej v muzejski trgovini po dogovoru z avtorjem

⁶⁰ Glej op. 29 in 30: *Podobe slovenskih obalnih mest*, 2004 (kat.; repr.) in *Podobe zaledja slovenskih obalnih mest*, 2005 (kat.; repr.).

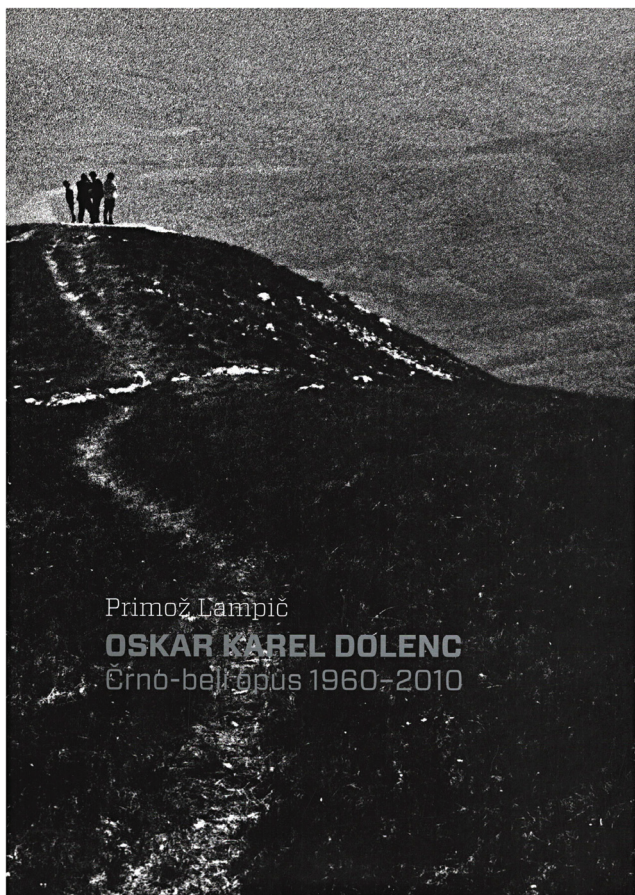
⁶¹ Vir: *Podobe slovenskih obalnih mest*, 2004, str. 127, 176.

⁶² Vir: *Podobe zaledja slovenskih obalnih mest*, 2005, str. 238, 406.

⁶³ Primož Lampič, *Oskar Karel Dolenc: črno-beli opus: 1960–2010*, Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2011 (kat.; repr.).

⁶⁴ Vir: *Oskar Karel Dolenc*, 2011, str. 151.

⁶⁵ *Vintage prints* (angl.).



Sl. 18 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, Oskar Karel Dolenc: črno-beli opus 1960–2010 / black and white opus 1960–2010, 2011



Sl. 18a Oskar Karel Dolenc, *Kult / Cult*, iz cikla / from the series *Pešci / Pedestrians*, Köln, 1998, črno-bela fotografija / black-and-white photograph, 40 cm × 60 cm (donacija / donation: avtor / author; MAO, Ljubljana; 534:LJU;20802)

prodajali izbrane uokvirjene strojno tiskane podobe z razstave.

Projekt je potekal ob odličnem sodelovanju z avtorjem, ki je nudil ne samo pomoč z dokumentacijo iz lastnega arhiva, pač pa je tudi sam skeniral in dal na svoje stroške pripraviti za tisk vse slikovno gradivo za katalog.

Oblikovanje republike (2011)

Uprava MAO se je sklenila z obširno pregledno razstavo sodobne tvornosti s področji, s katerimi se ukvarja muzej, priključiti praznovanju dvajsete obletnice samostojne Slovenije. Arhitekturni, oblikovalski dosežki in fotografska produkcija zadnjih dvajsetih let so napolnili vse razstaviščne prostore gradu Fužine. Postavitev je dopolnjevalo 6 igranih video-projekcij, ki so na nekoliko humoren način predstavile 6 relevantnih arhitekturnih projektov.⁶⁶ Po dekonstruktivističnih načelih postavljena razstava je dodobra premešala eksponate in ustvarila kaotičen, nepregleden preplet treh zvrsti, po katerem je bilo težko voditi, ker jasno izražene rdeče niti ni bilo.

Razkošen katalog⁶⁷ (sl. 19) je že zahteval nekoliko strožjo, čeprav po skrbnejšem pregledu tudi precej poljubno ureditev. V besedilnem delu, s katerim se katalog začne, je razumljivo vsak od sodelujočih kustosov pisal o področju, ki ga najbolj pozna. Delu z reprodukcijami, ki predstavljajo



Sl. 19 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Oblikovanje republike / The Formation of the Republic*, 2011

⁶⁶ *Majhno in pametno: ekspresije sodobne slovenske arhitekture v filmu / Small and smart: expressions of contemporary Slovenian architecture in film*, Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2011 (kat.; repr.).

⁶⁷ *Oblikovanje republike: arhitektura, oblikovanje in fotografija v Sloveniji 1991–2011 / Designing the republic: architecture, design and photography in Slovenia, 1991–2011*, ur. Matevž Celik, Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2011 (kat.; repr.).

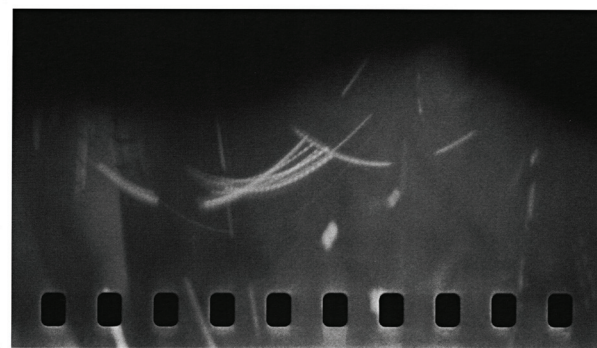
razstavljeno gradivo v celoti, pa ravno tako kot razstavnih postavitev ni mogoče najti enotnega ključa za branje.

Edini opazen red je ponavljajoče se zaporedje, tako v besedilih kakor v reprodukcijskem delu: najprej mikrourbanistični in/ali arhitekturni projekti (načrti, skice in fotografije realiziranih stavb), nato en ali dva primera oblikovanega predmeta, nekaj primerov grafičnega oblikovanja in nazadnje še do tri avtorske fotografije. S tem ureditev kataloga ohranja domnevno hierarhijo pomembnosti po zvrsteh, tj. od arhitekture prek oblikovanja do fotografije. Zaporedje ni nikjer utemeljeno, a sklepamo, da izhaja iz obsega dela in sredstev, namenjenih realizaciji projektov v okviru posamezne dejavnosti. Nanašanja med različnimi področji so tako zgolj naključna.

Razumljivo je, da nihče od sodelujočih ni mogel v besedilu vsebinsko in poglobljeno povezati vseh štirih področij, ker bi jih moral vsa poznati na vseh možnih ravneh, od gibanj v posameznih strokah po svetu do domačih personalnih povezav in izobrazbenih stikov, od morebitnih vzorov iz tujine do naročniških razmerij, sodelovanj itn. Učinkovit strokovni in povezovalni tekst bi morda bil mogoč, a le po res dolgotrajnem študiju vseh zvrsti. Tako profilirane osebe, ki bi bila sposobna opraviti to nalogo, v MAO preprosto nismo nikoli imeli in piscu tudi v celotnem slovenskem prostoru ni znana.

Fotografija se je sicer pričakovano predstavila v dveh vlogah, na eni strani kot arhitekturna fotografija, torej kot primerno dokumentarno sredstvo za predstavitev realiziranih arhitekturnih projektov in oblikovalskih dosežkov, na drugi pa kot avtonomno sredstvo osebnega izraza. Glede avtorske produkcije je sodelujoči kustos v besedilu ugotovil, da gre pretežno za barvno, digitalno in strojno procesirano podobo ter da je do preloma med analogno in digitalno fotografijo pri nas prišlo okrog leta 2000. V konceptualnem smislu pa recentna »fotografija eksplicitno ni več to, kar je videti na prvi pogled, temveč je utelesitev idej in konceptov ali opna emocij.«⁶⁸

Razstava je bila za muzej v celoti in tudi z vidika zgodovine fotografije pomembna predvsem zato, ker je predstavila razmeroma recentno produkcijo. Nasprotno pa je dejstvo, da se je za donacijo razstavnega eksponata med fotografi-ustvarjalci odločil en sam avtor (sl. 19a), tudi svojevrstna ilustracija delovanja slovenskega trga z umetninami in položaja fotografije pri nas nasploh.



Sl. 19a Luka Dekleva, iz serije / from the series *Avtorstvo naključja / The Chance of Authorship*, 2001, digitalno obdelana kromogena fotografija / digitally processed chromogenic photograph, 40 cm × 70,5 cm (donacija / donation: avtor / author; MAO, Ljubljana; 534:LJU;24719)

Slovenska obarvana ter barvna fotografija in tisk od začetkov do leta 1945 (2014–2015)

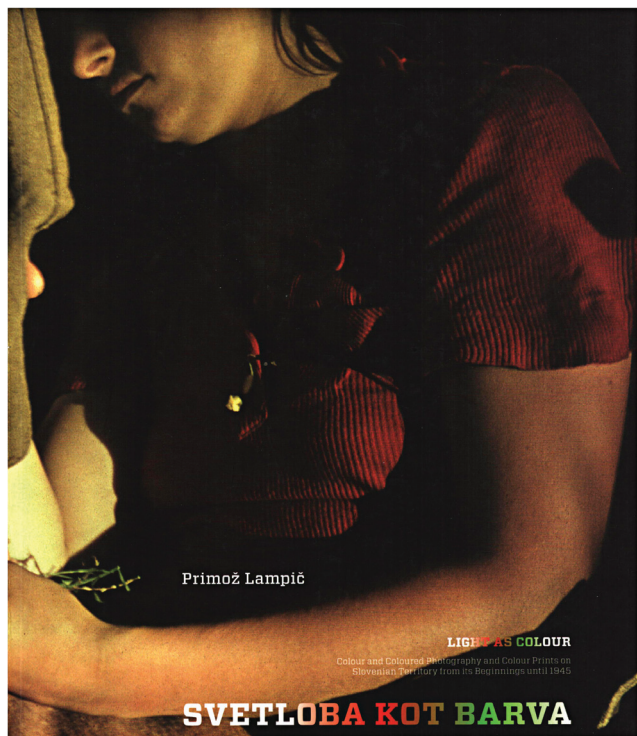
S to razstavo je MAO izpolnil dolg do slovenske barvne produkcije, ki je ostal še iz časov praznovanja 150. obletnice izuma fotografije. Soprireditelj je bil Muzej novejšje zgodovine Slovenije. Na razstavi, ki je zavzela vse tedanje razstaviščne prostore gradu Fužine (sl. 20a), je muzej predstavil ok. 500 obarvanih, toniranih in barvnih, večinoma iz barvnih diapozitivov povečanih fotografij, pribor za obarvanje, stare diaprojekcijske aparate ter primerke tiskanih barvnih razglednic in tiskov v periodičnih publikacijah iz časa od ok. leta 1870 do leta 1945. Podobe in predmete je posodilo ok. 20, večinoma slovenskih javnih zbirk, ter prav toliko zasebnikov. Razstava je z izborom gostovala še v Umetnostni galeriji Maribor.

Barvni katalog (sl. 20),⁶⁹ ki je žal izšel šele po razstavi, je prinesel besedilo o različnih vidikih in temah obravnavane problematike, o najpomembnejših avtorjih in njihovih delih ter ok. 510 barvnih reprodukcij in dokumentarnih posnetkov. V dokumentarnem delu najdemo seznam reproduciranih del ter širši izbor obravnavanega gradiva, življenjepise avtorjev, bibliografijo, vire in literaturo ter kazalo lastnih imen. Katalog je MAO izdal v sozaložbi z zasebno založbo Beletrina iz Maribora, za kar je zaslužen zlasti tedanji direktor Matevž Čelik.

Kustos je za založniško-razstavnih projekt dobil Cankarjevo priznanje Slovenskega umetnostno-zgodovinskega društva za leto 2015. S tem in s pozitivnimi recenzijami posameznih predstavnikov strokovne javnosti je bil cel projekt prepoznan tudi kot tehten prispevek MAO kot znanstvene ustanove.

⁶⁸ Primož Lampič, »Zavest in podzavest republike: slovenska fotografija 1991–2021«, v: *Oblikovanje republike*, 2011, str. 38.

⁶⁹ Primož Lampič, *Svetloba kot barva: obarvana in barvna fotografija ter barvni tisk na Slovenskem od začetkov do leta 1945 / Light as colour: colour and coloured photography and colour prints on Slovenian territory from its beginnings until 1945*, Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2015 (kat.; repr.).



Obarvana in barvna fotografija ter barvni tisk na Slovenskem od začetkov do leta 1945

Sl. 20 Naslovnica kataloga / Catalogue cover, *Svetloba kot barva* / *Light as Colour*, 2015



Sl. 20a Del postavitve razstave / Part of the exhibition set-up, *Svetloba kot barva* / *Light as Colour*, na Gradu Fužine / at Fužine Castle, 2014, foto / photo: Tomislav Vidović

Celota je nastajala od leta 2011 naprej in znova se je pokazalo, da veliki projekti zahtevajo daljše obdobje financiranja in timsko delo ter po možnosti tudi zunanega sozaložnika. Razstava bi bila bolj uspešna, če bi jo načrtovali tako, da bi najprej ali vsaj sočasno izšel tudi katalog. Naknadni izid kataloga smo vendarle izkoristili za to, da smo v sklepnem delu objavili nekaj izvlečkov iz recenzij, v slovensko-angleški povzetek pa dodali še ok. 10 barvnih posnetkov razstavne postavitve.

Sklepni komentar in pogled naprej

V povprečju je AML/MAO sam ali pozneje predvsem v sklopu KzF/OzF vse do 2015 priredil po eno večjo fotografsko razstavo s katalogom vsako tretje leto in pol. Med temi pomembnejšimi prireditvami se je pojavilo nekaj vrzeli, ki so jih sicer vedno zapolnjevale manjše razstave, velikega projekta pa ni bilo. Tako so bili opaznejši razmiki v obdobjih med leti 1979–1983, 1990–1994, 2005–2011 ter 2015–2022.

Vzroki za te vrzeli so različni. Za prvo jih po razpoložljivih informacijah ni bilo mogoče najti, ono v začetku devetdesetih let smo pojasnili v besedilu zgoraj. V času 2005–2010 OzF ni dobil nobenih večjih sredstev za razstavne projekte, kustos pa je v soglasju z upravo muzeja od Društva fotografov Slovenije (DFS) prevzel uredništvo *Fotoantike*, revije za zgodovino in teorijo fotografije, ki je izhajala enkrat letno. Leta 2005 je uredil št. 22 – še v okviru DFS –, pod okriljem AML pa je skrbel za revijo v letih 2006–2010.

V vrzeli med letom 2015 in sedanjostjo (konec leta 2022) je edini zaposleni kustos na OzF delal na kompleksnem in obsežnem založniško-razstavnem projektu pregleda vsega fotografskega gradiva v MAO, tj. fotografske zbirke OzF in fototek na oddelkih za arhitekturo in oblikovanje. V celoti gre za ok. 200.000 enot. Zanj se je odločil še prejšnji direktor Matevž Čelik.⁷⁰ Realizacija leta 2022 dokončanega projekta, tako razstave kot kataloga, je obvisela v zraku, ker muzej zanj ne more pridobiti sredstev. Kustos je bil v tem obdobju veliko odsoten iz objektivnih razlogov, to pa je bil tudi čas epidemije 2020–2021, ki je ustavila ali vsaj upočasnila marsikakšen proces. V vsem tem obdobju je OzF priredil le eno manjšo razstavo v kapeli Fužinskega gradu, ni pa bilo večje samostojne razstave.

V zadnjih dvajsetih letih je MAO izgubil Jakopičovo galerijo v središču Ljubljane, ki je bila zlasti primerna za fotografske razstave.⁷¹ Končno je MAO izgubil tudi Plečnikovo hišo z zimskim vrtom. Slednji je bil v sedemdesetih, osemdesetih in celo v devetdesetih letih tudi neka mala fotografska točka. V tem smislu so se v MAO možnosti za prezentacijo fotografije v zadnjih dvajsetih letih zožile.

Prav tako se je zmanjšal priliv novih predmetov za zbirko. OzF je moral posamezne donacije celo zavračati, ker ima muzej kot celota težave s pomanjkanjem depojskih prostorov, denarja za odkupe pa je tudi vse manj. Zadnji večji odkup smo izpeljali 2010. Morda k temu pripomore tudi dejstvo, da se je več drugih muzejsko-galerijskih institucij začelo zanimati za zbiranje fotografije.

V zadnjem času se krepi ideja, da bi bil OzF samo forum za arhitekturno fotografijo. Po mnenju podpisanega to ni

⁷⁰ Prim.: Primož Lampič, »Oddelek za fotografijo Muzeja za arhitekturo in oblikovanje: Razmišljanja ob pisanju strategije za leta 2020–2024«, *Likovne besede* 117 (2021): 92 (repr.).

⁷¹ To dokazuje tudi novi upravitelj, Mestni muzej, ki je za vodjo galerije postavil dr. Marijo Skočir, ki je doktorirala iz fotografske teme in ki je iz današnje Galerije Jakopič ustvarila prvovrstno, tudi mednarodno poznano fotografsko prizorišče.

smiselno. Arhitekturna fotografija je vsekakor del nacionalne fotografske dediščine, a ima glede na svojo načeloma uporabno vlogo manjši ustvarjalni potencial, pa tudi zbirko OzF pretežno sestavlja avtorska fotografija.

Prihodnost zbirke in razstavne politike podpisani vsekakor vidim v povezovanju z drugimi sorodnimi inštitucijami, ki so podobno usmerjene, nikakor pa ne v njeni ukinitvi. Še vedno je v slovenskem prostoru razmeroma malo ljudi, ki se ukvarjajo s fotografsko dediščino, hkrati pa na terenu obstaja še veliko analognih fondov. Gre za razmeroma obsežne skupke gradiva, a njihova količina zaradi uveljavljanja digitalne fotografije ni neskončna.⁷² Zaradi ohranitve čim večje količine fotografskega gradiva, ki je tudi razmeroma občutljivo, bi se kadrovska mreža vsaj začasno vsekakor morala še širiti.

OzF MAO je eden od pomembnejših dejavnikov na slovenski fotografski muzejsko-galerijski sceni, ki sta ga načrtovali in soustvarjali dve generaciji. Želimo si, da bi naslednja gradila na že doseženem. ■

Dokumentacijski viri: Cankarjev dom, Ljubljana; COBISS; MAO, Ljubljana.

Pri pisanju članka so mi z informacijami, dovoljenji in s fotografijami pomagali:

Nejc Avbelj, MAO, Ljubljana; Andreja Borin, Umetnostna Galerija Maribor; Jure Čeh, Pokrajinski muzej, Koper; Zmaga Gale, Ljubljana; Neli Grafenauer, MAO, Ljubljana; dr. Peter Krečič, Ljubljana; Katarina Metelko, Ljubljana; Katja Ogrin, Cankarjev dom, Ljubljana; dr. Cvetka Požar, MAO, Ljubljana; Špela Šubic, MAO, Ljubljana; Peter Žargi, MAO, Ljubljana. Vsem se iskreno zahvaljujem.

⁷² Kakšna bo prihodnost digitalne produkcije, je težko napovedati, a nekaj predlogov na to temo se je že oblikovalo. Prim.: Primož Lampič, »Osrednja slovenska e-fototeka avtorske fotografije: predlog«, *Likovne besede*, 2019, št. 111, str. 84–85.

Lilijana Stepančič

»Kogar bogovi želijo uničiti, mu najprej vzamejo razum« – Aj Vejvej, ljubljenelec bogov

*“Whom the gods would destroy, they first make mad” –
Ai Weiwei, a favourite of the gods*

Ai Weiwei, *1000 let radosti in bridkosti. Spomini*, Učila, Tržič, 2022, 368 strani.

Aj Vejvejevo avtobiografijo, ki jo je jeseni 2021 založba Crown poslala na angleško govoreči knjižni trg in so lani njen slovenski prevod izdala Učila, so pospremile pohvale. Literarni in umetnostni recenzenti in recenzentke ter pisci in piske o Ljudski republiki Kitajski so jo imeli za izjemno delo. *Time* jo je uvrstil med najboljše knjige tistega leta. Tem ocenam se moje mnenje pridružuje. Avtobiografija enega od najpomembnejših sodobnih umetnikov je odlično delo.

Knjiga opisuje osebno, umetniško in politično življenje sina Aj Vejveja in njegovega očeta Aj Činga. Pripoved ni linearna, temveč smiselno preskakuje iz novejših v oddaljenejša (in *vice versa*) časovna obdobja. Življenjski zgodbi se prepletata s prikazovanjem družbene in politične zgodovine Kitajske, ki je odločilno sooblikovala usodi obeh posameznikov. Predstavljeni zgodovinski dogodki segajo od očetovega rojstva leta 1910 do sinove odločitve, da se preseli v Berlin leta 2015, in zajemajo čas zadnjih let vladavine zadnjega kitajskega cesarja, njegove zrušitve, vzpostavitev Republike Kitajske, sodelovanja in boj med Nacionalno ljudsko stranko (Kuomintang, KMT) in Komunistično partijo Kitajske (KPK), japonske okupacije in Ljudske republike Kitajske pod Mao Cetungom ter njegovimi nasledniki do današnjih dni. Tako je knjiga pravzaprav pripoved o očetu, sinu in Kitajski.

Pri zbiranju podatkov o očetovem življenju in zgodovinskih dogodkih na Kitajskem se je Aj Vejvej naslonil na pomoč skupine ljudi. Pri graditvi zgodbe je upošteval nasvete urednikov. Nastala je čutna, pretresljiva, reflektirana, kompleksna in obsežna pripoved, polna zanimivih in širši javnosti manj znanih podrobnosti, vrednih, da jih sežeto predstavimo.

Pripoved se začne z opisom ene od osebnih Aj Vejvejevih prelomnic. Leta 2011 so ga na letališču v Pekingu, ko je bil na poti v Tajpej, da bi tam pripravil razstavo, zajele kitajske oblasti. Za skoraj tri mesece so ga pridržale v zaporu brez pravice do odvetnika in obiskov ter ga dnevno zasliševale o domnevnih kaznivih dejanjih bigamije, rušenja gospodarske ureditve in utaje davkov, da bi po tej poti prišle do njegovega priznanja o spodkopavanju oblasti. Izpraševalec iz službe za državno varnost ga je poskušal zlomiti na vse načine. Grozil mu je z dolgo zaporno kaznijo, postavljaj pasti v interpretacijah njegovih umetniških del in primerjal njegov položaj s Čankajškom leta 1936, ko je vodja KMT popustil in pod prisilo podpisal sporazum s KPK o sodelovanju v boju proti okupacijski japonski vojski. Zasliševalec ga je prepričeval, češ da bi bilo bolje, da preide na stran oblasti in se ji pridruži v boju proti imperialistom.

Dnevi, preživeti v zaporu, so obudili spomine na preteklost, na podobno usodo Aj Vejvejevega očeta, ki je bil v začetku tridesetih let 20. stoletja tri leta zaprt, ker so ga obtožili, da je komunist, kar takrat še ni bil. Oče, Aj Čing, je o svojem življenju govoril skopo, Aj Vejvej pa je obžaloval, da ne ve veliko o njem. V očetovi generaciji je namreč stroj ideološke indoktrinacije iztrgal spomine iz njihove sedanjosti. Niso bili uporabni za prihodnost, še več, ljudje so izgubili željo po spominjanju in tega niso bili niti sposobni. Živeti je bilo treba sproti, skoraj kot bilka. Aj Vejvej si je v tistih dneh pridržanja obljubil, da svojega sina ne bo prikršal za vedenje o njegovem in dedovem življenju, o dobi, dolgi sto let. Lotil se je pisanja in zbiranja podatkov.

Aj Vejvej se je rodil leta 1957, ki je bilo podobno kot mnoga druga leta prelomno za kitajsko zgodovino. Takrat je Mao namreč začel novo, protidesničarsko kampanjo, ki je zahtevala pol milijona žrtev, pri čemer nekateri ocenjujejo,

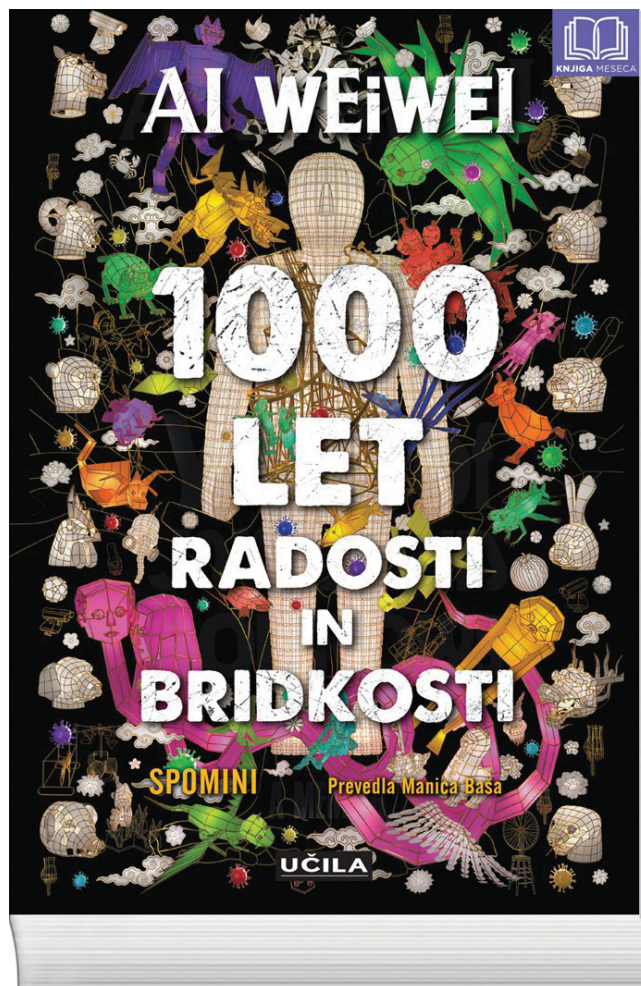
da jih je bilo štirikrat več. Mao je s kampanjami – v času, ko je vodil KPK, jih je bilo okoli petdeset – utrjeval in ohranjal oblast. Vse so potekale po podobnem obrazcu. Uvedel jih je tako, da je najprej naredil »kaos« v družbi. Nastavil je vabo, ki je »izbezala iz lukenj volovske demone in kačje duhove«, da bi se teh sovražnikov znebil. Tako je pred protidesničarko kampanjo Mao razglasil, »naj cveti sto cvetov, naj cveti sto šol, sto šol naj tekmuje med seboj«. Sprožil je »kaos«, saj so ljudje sledili pozivu in začeli »cveteti« po svoje. Nato pa so tisti, katerih »cvetovi« niso bili po Mao-vem okusu, končali na prevzgojnem delu ali drugače.

S protidesničarsko kampanjo je Mao hotel odstraniti iz KPK in družbe »kapitalizmu naklonjene« ljudi, razdeljene po kategorijah v posestnike, kmete, protirevolucionarje, negativne elemente in desničarje. Z njo so intelektualcem na Kitajskem dokončno odvzeli družbeno moč, čeprav jih je na začetku svoje politične poti Mao pozival, naj se vključijo v komunistične vrste, češ da se mora »pero združiti s puško«, ker bodo samo tako hitreje uresničili cilje revolucije.

Tako so Aj Vejvejevemu očetu naprtili, da je desničarski kolovodja. Leta 1958 so ga osramočenega poslali na prevzgojno delo v odročne kraje Kitajske, z njim je odšla tudi družina. V Peking so se lahko vrnili šele 1975, leto pred Maovo smrtjo. Ko so Aj Činga odpeljali iz Pekinga, je imel osemindeset let. Bil je uveljavljen modernistični pesnik, član KPK in ugleden kulturni predstavnik države. Med drugim se je spoznal in spoprijateljil s Pablom Nerudo, ko je ta uradno obiskal Kitajsko. Opravljal je tudi nekaj pomembnih kulturnih funkcij: bil je vodja Državne umetniške šole v Pekingu, kasneje imenovane Centralna akademija za likovno umetnost, in urednik *Ljudske literature*.

V teh osemindesetih letih je Aj Čing doživel marsikaj in imel pestro življenje, o katerem v naših krajih ne moremo prebrati skoraj ničesar. Rodil se je leta 1910 v vasi Fantjandžang v provinci Džedžjang, okoli tristo kilometrov južno od Šanghaja. Imenovali so ga Hajčeng. Družina Džjang je posedovala donosno posestvo in trgovino. Aj Čingov oče je veljal za reformista. Bil je med prvimi, ki so si v znak nasprotovanja cesarstvu dali odrezati dolgo kito, s katero so pripadniki ljudstva Han izražali priznavanje mandžurske oblasti.

Leto po Aj Čingovem rojstvu so proticesarsko usmerjeni oficirji v Vučangu izvedli državni udar, s čimer se je začela kitajska revolucija. Leta 1912 je padla dinastija Čing in pod vodstvom Kuomintanga je bila ustanovljena Republika Kitajska. V Aj Čingovem zgodnjem otroštvu, leta 1919, je nastalo gibanje 4. maj, ki se je oblikovalo iz študentskih demonstracij in je po Kitajski širilo narodnozavedna čustva, nasprotovalo konfucianizmu in se zavzemalo za modernizacijo družbe, pri kateri naj bi imeli pomembno vlogo znanost in kultura. To gibanje je naredilo tudi močan vtis na mladega Maa, človeka, s katerim se je prepletlo Aj Čingovo življenje, vendar so se načela svobode, demokracije,



neodvisnosti in enakosti izgubila v kasnejšem Maovem ideološkem poenotenju, centraliziranem vodenju in kolektivizmu KPK. Vse to pa je zaznamovalo Aj Čingovo usodo.

Tako kot Mao se je Aj Čing pridružil drugemu gibanju, povezanemu z napredno mislečimi ljudmi, navdušenimi nad hitro preobrazbo v brezrazredno družbo. Ti so leta 1921, pod vplivom ruske revolucije, na strogo varovanem kongresu blizu Šanghaja ustanovili KPK. Ruščina, v kateri so napisani kongresni dokumenti, morda kaže, da kitajska družba takrat ni imela ustreznega marksističnega besedišča in da so bili komunisti majhna skupina ljudi. KPK je še nekaj let po ustanovitvi štela okoli dvesto članov. Na prigovarjanje Kominterne sta soustanovitelja KPK, Čen Dušu in Li Dažao, sklenila krhko zavezništvo s KMT, ki ni trajalo dolgo. Po nekaj letih je Čankajšek odredil zapiranje in poboje komunistov, KPK pa je začela organizirati vstaje proti KMT in v naslednjih letih prevzela nadzor nad posameznimi deli države. Na uspeh KPK, posebej med kmeti, je vplivala reforma zemljiške politike, s katero je KPK denacionalizirala veleposestva in zemljo razdelila ljudem, ki so jo obdelovali.

V rani mladosti je Aj Činga zanimala predvsem umetnost. Po opravljeni maturi so ga leta 1928 sprejeli na slikarski odderek na novoustanovljeni Narodni šoli za umetnost v Hangdžovu. Večina njenih profesorjev se je šolala izven Kitajske. Študij v tujini je bil posebej priljubljen med letoma 1861 in 1895, ko je Kitajska začela razvijati industrijo, komunikacije in finančne storitve po zgledu Zahoda. Po končanem študiju je Aj Čing zapustil Kitajsko, odpravil se je v Pariz. V Francijo je odplul iz Šanghaja, takratne francoske koncesije, ki je šela tri milijone prebivalcev ter imela razvito bančništvo in trgovino. Mesto je bilo primerljivo s takratnimi New Yorkom, Londonom, Tokiem in Berlinom. Aj Čing je v Parizu ostal tri leta. Spominjal se jih je kot najlepšega življenjskega obdobja. Tam je okrepil svoje levičarske politične in družbene poglede, uročile so ga inovacije impresionistov in oboževal je Marca Chagalla. Vzljubil je tudi Jesenina, Majakovskega, Puškina in Verhaerena: poezijo je začel dojemati kot nekaj nadzemeljskega.

Ob Aj Čingovi vrnitvi iz Pariza leta 1932 je bil del Kitajske pod japonsko okupacijo. Japonska je že zasedla Mandžurijo in napadla Šanghaj. Aj Čing, prežet z zahodnimi demokratičnimi in republikanskimi vrednotami ter revolucionarno miselnostjo, se je včlanil v Združenje levičarskih umetnikov in v tem okviru in slikarsko društvo Pomladna zemlja. Navduševala ga je tako imenovana nova literatura, ki je temeljila na govornem ljudskem jeziku. Istega leta ga je kuomintanška oblast obsodila, mu naložila šestletno zaporno kazen in ga po treh letih izpustila. V zaporu je pisal. Objavili so njegovo prvo pesem; podpisal jo je z Aj Čing in od takrat uporabljal to ime, ker ni hotel imeti istega priimka kot Čankajšek. S tem je izrazil zavračanje njegove politične dejavnosti.

Ko so v tridesetih letih 20. stoletja Aj Činga izpustili iz zapora, ga je že čakala dogovorjena poroka. Čeprav nerad, se je poročil s šestnajstletno daljno sorodnico Džang Džuru. Rodila sta se jima hči in sin. Sinovo življenje ni trajalo dolgo in je odraz usode mnogih tedanjih otrok. Džang Džuru ga je ob ločitvi, po treh letih zakona, pustila Aj Čingu in njegovi novi ženi Vej Jing, onadva dojlji, ta pa nekemu zakonskemu paru: na koncu je umrl zaradi lakote in bolezni. V ljubezenskih zadevah nestanovitni Aj Čing se je, kmalu po poroki z Džang Džuru, na neki proslavi najprej zaljubil v mlado novinarko, ki je brala njegovo poezijo, nato pa v svojo nekdanjo srednješolsko učenko, sedemnajstletno Vej Jing, ki se je nenadoma pojavila pred njegovimi vrati, ostala pri njem in po ločitvi od Džang Džuru postala njegova žena. Od njunih otrok so štirje preživeli. Odnosi so postali nevzdržni, ko se je Aj Čing ponovno zaljubil in preživljal dneve s svojo nekdanjo študentko. Ob ločitvi leta 1955 pa je bil že z Aj Vejvejevo mamo, triindvajsetletno nižjo uslužbenko Društva umetnikov Gao Jing, ki je v zakon pripeljala hči Lingling in sina Gao Džjana iz prvega zakona in s katero sta po Aj Vejveju imela še dva otroka. Ostala sta skupaj do Aj Čingove smrti leta 1996.

Leta 1937, nekaj mesecev po izpustitvi Aj Činga iz zapora, se je začela vojna z Japonsko. Spopadi med KMT in KPK so se umirili zaradi sodelovanja obeh političnih sil, toda po zmagi nad Japonsko leta 1945 so se stopnjevali v državljansko vojno in se leta 1949 končali z razglasitvijo Ljudske republike Kitajske. V tem času so življenje Aj Činga in Vej Jing napolnili lakota in strah, nestalnost in bežanje. Vej Jing je spremljala moža na poteh po raznih kitajskih provincah, prepotovala sta ogromne razdalje. Aj Čing je opravljal več kot deset različnih, pretežno kratkotrajnih služb. Pridružil se je komunističnemu odporu. Ustanovil je Protijaponsko umetniško skupino in nato delal v krovni organizaciji Vsekitajsko odporniško združenje pisateljev in umetnikov. Objavil je prvo pesniško zbirko in postal opazen angažiran pesnik. V ustvarjanju je združeval družbeno stvarnost in lastna občutja, v teoretičnih spisih pa razmišljal o vlogi umetnikov in ustvarjalnih konceptih. Aj Čing ugotavlja, da je pesnik nekaj drugega kot nekdo, ki piše poezijo: »Pesnik je zvest svoji izkušnji in ne piše o stvareh, ki so zunaj njegovega razumevanja, medtem ko človek, ki piše poezijo, zgolj sestavlja stavke, katerih besede razvršča v posamične verze. Če ni svežine barv, če ni sijaja, če ni podob, kje je potem umetniško življenje pesmi?«

Življenje se je nekoliko umirilo in materialno izboljšalo po tem, ko je leta 1940 Džou Enlaj, takrat glavni štabni poveljnik in podaljšana roka KPK, ki je kot Aj Čing študiral v Franciji, povabil Aj Činga in Vej Jing, da se naselita v Jananu, utrdbi KPK, kjer se je zbralo komunistično vodstvo. Tam sta ostala do konca leta 1945, nato pa se preselila v Peking. V Jananu je Aj Čing predvsem ustvarjal. Nehote je spodbudil, da je poleti 1942 Mao organiziral prelomni Forum o literaturi in umetnosti, kamor je povabil več kot sto umetnikov in umetnic. Na Forumu je po vzoru takratne kulturne politike Sovjetske zveze prvič jasno povedal, da mora umetnost slediti partiji, nič drugače kot morajo vojaki ubogati ukaze nadrejenih. Po Mao je bila naloga umetnikov, da služijo potrebam kmetov, delavcev in vojakov. Ni se jim treba truditi, da bi ljudi približali svojemu ustvarjanju, temveč se morajo sami približati ljudem. To Maovo stališče do ustvarjanja je bilo povsem neskladno z Aj Čingovim umetniškim in političnim prepričanjem: svoboda izražanja mu je pomenila temelj ustvarjanja, umetnost pa je imel za del razrednega in družbenega boja in revolucije, ne za njun privesek.

Podrobnosti, ki so privedle do Forumu, kažejo na Maove osebne lastnosti, izražene tudi v njegovem »bezanju nasprotnikov iz lukenj«. Na Forumu je Mao kruto zaključil predhodne demokratične razprave med levo usmerjenimi ustvarjalci in ustvarjalkami. Ti so namreč izražali razočaranje, ker KPK ni bila imuna na korupcijo, samopašnost in avtorsko vladanje. Marca 1942 je te razprave sprožila ena najpomembnejših avtoric v Jananu, Ding Ling, s člankom »Razmisleki o 8. marcu, dnevu žena«, v katerem je pisala o zapostavljenosti žensk v kitajskem komunističnem gibanju.

Pozvala je Aj Činga in druge, naj objavijo svoja stališča. Sledila je razprava, toda Mao jo je označil kot škodljivo za revolucijo. Zahteval je, da se uredniki objavljenih člankov pokesajo, Aj Činga pa je nagovoril, naj mu pove, kaj bi bilo treba storiti, da se zadeva razčisti in umiri. Ta je predlagal odpri sestanek, na katerem bi svoja stališča povedal tudi Mao.

Maov govor na Forumu pa je bil, kot rečeno, hladen tuš. Po njem so intelektualci in intelektualke v komunističnih vrstah spremenili stališča o svoji družbeni vlogi. Aj Čing je pisal Mau, da mu usihajo ustvarjalne moči, in ga zaprosil za premestitev v kakšen odročen in reven predel, kjer bi našel nov navdih. Želje mu takrat niso uresničili, so ga pa šestnajst let po tistem v protidesničarski kampanji odstranili iz središča dogajanja in poslali v kraje bogu za hrbtom. Prav tako so sledile samokritike in ovajanja. Po Forumu se je začelo popravno gibanje, s katerim so hoteli komunisti na vrhu oblasti doseči visoko ideološko poenotenje, med njegovimi žrtvami pa sta bila leta 1958 tudi oče in sin Aj.

Tako je Aj Vejvej preživel otroška in najstniška leta v odročnih kitajskih pokrajinah. Leta 1958 so družino Aj naselili v Hejlongdžjangu, gozdnem predelu na severovzhodu države. V Peking so se vrnili naslednje leto, a so jih kmalu premestili v severozahodno provinco Šindžjang, kjer so danes taborišča za uporne muslimane, predvsem Ujgure in druga nekitajska ljudstva. Skromne prostore za bivanje so dobili v Šiheziyu, grajenem po urbanističnem zgledu novih mest v Sovjetski zvezi. Na začetku Aj Čingov položaj ni bil tako slab, lahko je pisal, objavljaj pa je redko, pod psevdonimi in s pomočjo prijateljev na političnih položajih. Leta 1961 je bil med tristosedemdesetimi izbranci, ki so jih rehabilitirali, a tegobe se s tem niso končale.

Leta 1966 se je začela kampanja Maovega rdečega terorja, uperjena proti vodstvu KPK in nato proti drugim funkcionarjem in vplivnim ljudem. Napovedal jo je govor »Bombardirajte centralo«, ki je sledil medijsko dobro pokritemu Maovemu dvournemu plavanju v Jangceju pri Vuhanu. Teror je dosegel tudi Aj Činga. Nekega dne so ga obvestili, da ga iz Šihezija premeščajo v skoraj pol dneva vožnje s tovornjakom oddaljen predel na robu puščave Gurbantungut, imenovan Mala Sibirija. Tja je odšel z Aj Vejvejem in Vejvejevim polbratom Gao Džjanom, medtem ko sta se mama in mlajši brat Aj Dan vrnila v Peking. Pridružila se jim je po nekaj letih in s sabo pripeljala druge otroke. V Mali Sibiriji so jim za bivanje dali zapuščeno majhno zemljanko, Aj Činga pa so zadolžili za čiščenje stranišč, ga javno sramotili in z njim ravnali skrajno ponižujoče. Kot pravi Aj Vejvej, je oče mirno in samoumevno prestajal to maltretiranje.

V Mali Sibiriji je Aj Vejvej obiskoval šolo. Kljub otroštvu in norčijam s sošolci so bile njegove misli pogosto tako puste kot prostor, ki jih je obdajal, oropane domišljije in izpraznjene spominov. Z očetom sta bila kot tujca, ki si nimata kaj reči. Besede ljubezen v tistih časih niso

povezovali z osebnimi čustvi, bila je rezervirana za državo, KPK in Maa. A materialna revščina je očeta in sina po svoje zbližala; prinesla jima je neobičajno bogastvo, ki je začrtalo obrise Aj Vejvejevega prihodnjega življenja.

Premestitev v Malo Sibirijo je prišla nenadoma, podobno pa je bilo tudi z vrnitvijo v Šihezi, ki je sledila političnim spremembam na Kitajskem v začetku sedemdesetih let 20. stoletja. Te spremembe najboljše zrcali šokantni obisk Richarda Nixona, ki je prišel v Peking leta 1972. K Aj Vejvejevemu opisu tega dogajanja lahko dodamo, da je bila otoplitev odnosov med ZDA in LRK tako nenavadna in izizzivalna, da je med drugim spodbudila tudi ameriškega skladatelja sodobne klasične glasbe Johna Adamsa k pisanju opere *Nixon na Kitajskem*, ki jo je dokončal leta 1987.

Družina Aj brez Vejveja se je iz Šihezija vrnila v Peking leta 1975. Aj Čing si je polagoma povrnil ugleden položaj v družbi, o čemer priča tudi to, da so oblasti ob njegovi smrti prekrile krsto z zastavo KPK, kar je bil znak zaslug za komunizem in državo. Toda njegovo življenje je mlade ustvarjalce navdihovalo tudi drugače. Recimo, sodobni performer Džang Hvan se je v delu *12 kvadratnih metrov*, pri katerem je sodeloval Aj Vejvej, nekega vročega poletnega dne v Pekingu slekel in se premazal z izcedki iz krapove drobovine. Telo so mu v trenutku prekrile muhe. S tem je obudil Aj Čingovo čiščenje stranišč v Šindžjangu.

Aj Vejvej se je leta 1977 pridružil družini v Pekingu. Leta 1979 so ga sprejeli na oddelek za animacijo na pekinški filmski akademiji. To je bil za Kitajsko prelomni postmaoistični čas. Po Maovi smrti in koncu kulturne revolucije je *de facto* vodenje države prevzel tesni Maov sodelavec Deng Šjaoping. Tudi on je študiral v Franciji. V zadnjih letih Maovega življenja je vodil politiko trde roke, zaradi katere so zaprli ali usmrtili okoli 1,7 milijona ljudi, po Maovi smrti pa je postal reformist. Z novimi usmeritvami je uvedel nekatere prijeme tržnega gospodarstva, privatiziral kolektivizirano zemljo in okrepil zunanjo trgovino. Reforme so se kazale tudi na filmski akademiji, na kateri so študenti in študentke dobili pravico do ogleda dveh tujih filmov na teden. Odražale so se tudi v javnem prostoru: tako so leta 1978 ljudje na opečnatem zidu v Pekingu lahko brali napise, ki so močno presegali rutinska gesla proti Mau in kritizirali takratno politiko. Bili so izraz gibanja proti avtokraciji, za svobodo govora in demokracijo. To gibanje je bilo naznačeno s spontanim žalovanjem po Džou Enlajevi smrti leta 1976, ki se je spreobrnilo v množične demonstracije na Trgu nebeškega miru, ko je bil Mao še živ. Tako kot leta 1989, ko so na istem trgu študenti in študentke zahtevali medijske reforme, svobodo zbiranja in demokratizacijo družbe, jih je razgnala vojska, le da leta 1976 ni bilo smrtnih žrtev.

V tistem času je Aj Vejvej preživel dneve z Džov Lin, sošolko iz Šihezija. Džov Lin se je odločila za študij v ZDA, kamor je leta 1981, potem ko so mu oblasti izdale potni list, odšel tudi Aj Vejvej. Tam je ostal trinajst let. Preživel

se je s priložnostnimi deli in eno leto z ameriško štipendijo študiral na Parsonovi šoli za oblikovanje. Spoprijateljil se je z Allenom Ginsbergom, ki je pred tem obiskal Kitajsko in spoznal Aj Činga, ter Martinom Wongom, s katerim sta pohajkovala po New Yorku ali brezskrbno opazovala ljudi. Prebral je spise Andyja Warhola, se navdušil nad Marcelom Duchampom ter spremljal aktivistično in umetniško sceno okoli Keitha Haringa. Razpon umetnikov, s katerimi je prišel v stik, je bil fascinant, od nenavadnega in izzivalnega performerja Tehching Hsieha preko postmodernističnih figurativnih slikarjev Juliana Schnabla in Erica Fischlija do feministične in družbeno angažirane umetnice Barbare Kruger. Med galeristi je najbolj sledil takrat prodorni Mary Boone. Vendar je Aj Vejvej primerjal talilni lonc ZDA z vedrom žveplove kisline, v katerem se brez kančka slabe vesti raztopijo vse razlike. Nasilje, globoko zakoreninjeno v ameriško družbo, se mu je zdelo kot odraz temeljnih zmot, vgrajenih vanjo.

Leta 1993 se je Aj Vejvej vrnil v Peking brez konkretnih načrtov za prihodnost. Spoznal je abstraktno umetnico Lu Čing, leta 1997 sta se poročila. Ostala sta sodelavca in ohranila dobre odnose tudi po tistem, ko je Aj Vejvej spoznal mlado snemalko Vang Fen, s katero imata sina Aj Laa. Aj Vejvej pravi, da so začetne traparije, kot je bila recimo fotografija akcije Lu Čing, ki je za peto obletnico dogodkov na Trgu nebeškega miru dvignila krilo in pokazala spodnje hlače, ali fotografija z njegovim sredincem, uperjenim v Veliko palačo ljudstva, napovedale vrnitev k umetniškemu ustvarjanju. Podobno je Aj Vejvej brez vnaprejšnjih načrtov postal družbeni aktivist, pri čemer ga je spodbudilo več stvari, najbolj pa kršenje človekovih pravic, slaba zakonska zaščita delavcev, nepotizem in korupcija. Takrat niso zapirali samo koruptivnih posameznikov iz gospodarskih in državnih vrst, temveč tudi izzivalne ustvarjalce in odvete, ki so se zavzemali za človekove pravice. Aj Vejvejevo aktivistično bojno polje je postal internet, ki je prišel na Kitajsko leta 1994. Z blogom, ki so mu ga blokirali, in tviti, ki so ga kasneje razočarali, je gradil moč civilne družbe oziroma za oblast nevarne skupnosti. Postal je predmet stalnega policijskega in varnostnega nadzora. Pred njegovim ateljejem v Kaočangdiju je bil noč in dan parkiran policijski avto, okoli pa so bile nameščene nadzorne kamere.

V času Aj Vejvejeve vrnitve iz ZDA so se na Kitajskem že kazale posledice Džjang Dzeminovih reform, ki so uvedle privatizacijo in pospešile gospodarsko rast. Kitajska je utrjevala in povečevala svojo mednarodno moč, liberalizacija pa se je odražala tudi v umetniškem svetu. Ta je pritegnil zahodne umetnostne trgovce, ki so najprej prihajali zaradi stare umetnosti, nato pa so odkrili sodobno ustvarjanje. Za zahodne kustose in galeriste je Kitajska postala umetnostna Meka. Aj Vejvej je za umetniško ustvarjanje ustanovil podjetje Fake. Spoznal je švicarskega atašeeja za kulturo Ulja Siggaa in umetnostne *trendsetterje* Chrisa Dercona, Hansa Ulricha

Obrista in Haralda Szeemanna. Z njihovo naklonjenostjo in pomočjo ljudi iz ZDA se je postopoma vrnil v zahodni umetnostni svet, tokrat v vplivne galerije in na glamurozne prireditve, kot so beneški bienale, *documenta*, Tate Modern, Münchenski Kunsthaus in tako naprej. Ta del Aj Vejvejevega življenja smo preko novic lahko spremljali tudi pri nas.

Gospodarska liberalizacija je spodbudila tudi željo kitajskih umetnikov in umetnic, da bi se uveljavili na Zahodu. Z gledišča takratne politične ideologije je priznanje Zahoda pomenilo večjo moč države in boljše življenje za državljane in državljanke. Umetniki in umetnice iz vseh predelov Kitajske so se začeli naseljevati v Pekingu, in sicer na ruševinah Stare poletne palače na severozahodnem obrobju mesta. Tu so živeli na robu preživetja. Začel je nastajati pekinški East Village, imenovan po newyorški umetniški četrti. Aj Vejvej, ki je zaradi dolgega bivanja v ZDA imel med temi ustvarjalci in ustvarjalkami poseben ugled (rekli so mu kar Boter), je razdelil njihovo delo v dve kategoriji: prva je obravnavala mračne in zlovesče tematike v temnih barvah, druga pa je oblikovala politični pop z opolzkimi in pisanimi vsebinami v živahnih barvah.

Sodobno likovno ustvarjanje na Kitajskem v tistem času ni bilo deležno javne pozornosti. Razstavišč ni bilo, vendar so že ob koncu devetdesetih let 20. stoletja začeli odpirati številne nove muzeje in centre za sodobno in moderno umetnost kot stranski produkt kitajskega gradbenega razmaha. Šlo je za posledico zakona, po katerem so morali določen odstotek investicije nameniti za gradnjo kulturne in humanitarne infrastrukture. Aj Vejvej je takrat porajajoče se sodobno ustvarjanje dokumentiral v treh knjigah, in sicer v *Knjigi s črnimi platnicami* (1994), *Knjigi z belimi platnicami* (1995) in *Knjigi s sivimi platnicami* (1997). Feng Boji, ki je delal za Kitajsko zvezo umetnikov in je sodeloval pri nastanku prve knjige, se je zaradi opozorila varnostne službe, da sodeluje v »političnem incidentu«, iz previdnosti umaknil iz projekta.

Dokumentiranje je postalo stalnica nadaljnjih Aj Vejvejevih del. Njegovi dokumentarci, ki jih je več kot petdeset, v glavnem obdelujejo politično občutljive teme. Ker je bilo njihovo javno predstavljanje onemogočeno, je distribucija lahko potekala samo po spletu ali z devedeji. S fotografijami ali kamero je med drugim beležil delo migrantskih delavcev pri gradnji stadiona za olimpijske igre leta 2008 ter takratno urbanistično preobrazbo Pekinga in njegovih prometnih osi. Dokumentiral je tudi obnovo po potresu v Sečuanu. V knjigi je nekaj več pozornosti posvečene okoliščinam nastanka *Pravljice* (o procesu izbora tisoč in enega Kitajca in Kitajke, ki so odšli na *documento* leta 2007 in tam preživeli tri tedne, kar je bil Aj Vejvejev prispevek na razstavi), *Kaljenja miru* (o vložitvi pritožbe proti nezakonitemu pridržanju v hotelu, ki je preprečilo Aj Vejvejevo pričanje v procesu o potresu v Sečuanu), *Cvetja in polne lune/Hua Huo Yue Yuan* (o oblastnih zlorabah, naperjenih

proti mladima aktivistoma), *Res nam je žal* (nadaljevanje *Kaljenja miru*), *Ordosa 100* (o sodelovanju sto mednarodnih arhitektov v gradbenem projektu v Mongoliji), *Puščave Mala* (o sporu med svobodomiselnim »državljanom interneta« in provladnim spletnim trolom) in *Pingam Juečinga* (o domnevnem umoru vaškega poglavarja).

Umetnost, meni Aj Vejvej, mora biti kot žebelj, ki ga zabijemo v oko konvencionalne kulture, kot sulica v telesu, kamen v čevlju: glavni razlog, zakaj ne moremo spregledati umetnosti, je ta, da destabilizira vse, kar je urejeno in varno. Takšno umetniško delo in aktivizem sta pripeljala do dogodkov na letališču leta 2011, ko je Kitajski predsedoval Hu Džintao. Oblasti so Aj Vejveja sicer izpušile iz pridržanja, vložile pa so obtožnico zaradi davčne utaje podjetja Fake v višini 15,22 milijona juanov (okoli 2,4 milijona ameriških dolarjev) z zahtevo, da dolg z obrestmi povrne v petnajstih dneh. S pomočjo solidarnostnih donacij je Aj Vejvej globo plačal. Leta 2015 se je končal njegov hišni pripor, dobil je potni list in se preselil v Berlin. Tam sta ga čakala Vang Feng in Aj Lao. S tem se konča Aj Vejjeva pripoved.

Pripoved o življenju očeta in sina, prepletena in soodvisna z zgodovino Kitajske, odpre nove razsežnosti razumevanja Aj Vejjevega delovanja. Zdi se, da so mnoga njegova dela in družbene akcije nastali zato, ker jih zaradi ideološko-političnih okoliščin ni mogel narediti oče. V Mali Sibiriji oblikovano, pusto, a vseeno vznemirljivo posodo otroškega življenja, ki je opazovalo in doživljalo očetovo usodo, je Aj Vejvej plodovito, inteligentno in kompleksno začel polniti z ustvarjalnim delom in aktivizmom. Družbeni aktivizem,

kritični odnos do oblasti in pravica do samostojnega mišljenja, ki jih je leta 1942 zatrl Forum v Jananu in s tem odrezal tudi krila Aj Čingovi intelektualni svobodi, so ponovno oživel v Aj Vejjevem ustvarjanju. A sedanja kitajska relativna svoboda – v njej ni več istih omejitev kot pod Maom – ne pomeni, da je človek pomirjen in osvobojen. Kot pravi Aj Vejvej, je svoboda izraz poguma in nepretrganega tveganja.

Aj Vejjevo početje torej ni le izraz njega samega, je tudi glas njegovega očeta in ljudi, ki so bili utišani podobno kot oče. Ena od teh družbenih potlačitev, ki je hkrati vez med očetom in sinom, je njuno navdušenje nad kitajsko tradicionalno umetnostjo in obrtjo. Oba sta gojila ljubezen do starih spretnosti in veščin. Aj Vejvej se spominja, kako spoštljivo je Aj Čing ravnal z umetelno izdelano staro skledico, ki je razveseljevala oko in dušo v zemljanki v Mali Sibiriji. Sam pa je z veliko strastjo pohajkoval po boljših sejmi in starinarnicah ter vnašal tradicionalno umetnost v svoja dela. Vendar stara umetnost in obrt nista bili samo krajina osebnih užitkov; bili sta upor proti ideološko zahtevani pozabi spominov. Podobno je tudi z Aj Vejjevo biografijo: je upor človeka proti ogromnemu državnemu mehanizmu, ki melje spomine in za sabo pušča opustošeno deželo.

Za »spopadanje« s spomini je potreben razum. Knjiga ga izraža na vsaki strani. Zato lahko namesto Aj Vejveja rečemo tisto, česar ni rekel med pridržanjem leta 2011, ko ga je izpraševalec državne varnosti hotel prisiliti v priznanje, da je nor. Med drugim mu je citiral misel Henryja Wadswortha Longfellowa, ki pravi, da kogar bogovi želijo uničiti, mu najprej vzamejo razum. Glede na Aj Vejjevo življenje in delo se zdi, da ga bogovi ljubijo. Razuma mu niso vzeli. ■

Aleksander Bassin, kritik in publicist, je bil od leta 1989 do leta 2009 direktor Mestne galerije v Ljubljani, podpredsednik mednarodne zveze likovnih kritikov AICA, sekretar mednarodnega bienala male plastike v Murski Soboti in kustos za slovensko sekcijo na številnih nacionalnih in mednarodnih razstavah (beneški bienale, bienale v São Paulu) ter za jugoslovansko sekcijo na newdelhijskem trienalu. Poleg študijskih uvodov v različne kataloge, strokovnih člankov v domačih in tujih revijah in časopisih je objavil več likovnih monografij o Lojzetu Spacalu, Stanetu Kregarju, Janezu Boljki, Stojanu Batiču, Viktorju Magyarju, Štefanu Galiču, Janezu Knezu, Hermanu Gvardjančiču, Stojanu Kerblerju, Jožetu Kološi, Hamu Čavrku, Miroslavu Šuteju in Francu Novincu.

Dr. Borut Batagelj poučuje produkcijo multimedijskih gradiv in interaktivnih instalacij na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani. Njegova raziskovalna področja so prepoznavanje vzorcev, računalniški vid in strojno učenje, s poudarkom na biometriji in prepoznavanju obrazov. Pri projektih novomedijske umetnosti sodeluje s prof. Srečo Draganom in prof. dr. Francem Solino vse od leta 2000.

Miha Colner je umetnostni zgodovinar, ki deluje kot kustos v Galeriji Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki, prav tako je aktiven kot občasni predavatelj in publicist, ki se posveča vizualni umetnosti in vizualni kulturi, še zlasti področjem fotografije, grafike, gibljive slike in različnih oblik (novo) medijske umetnosti. Od leta 2005 redno objavlja članke v časopisih, revijah, strokovnih publikacijah in na lastnem blogu. Živi in deluje v Ljubljani in Kostanjevici na Krki.

Dr. Mladen Dolar je doktoriral je iz filozofije na Univerzi v Ljubljani pod mentorstvom Božidarja Debenjaka. Kasneje je študiral na Univerzi Paris VII in na Univerzi v Westminsteru. Dolar je bil skupaj s Slavojem Žižkom in Rastkom Močnikom soustanovitelj Društva za teoretsko psihoanalizo. Dolar vse od leta 1982 predava na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in je avtor številnih znanstvenih člankov ter knjig: *O skoposti* (2002), *O glasu* (2003), *Prozopopeja* (2006), *Kralju odsekati glavo. Foucaultova dediščina* (2010), *Bit in njen dvojnik* (2017).

Srečo Dragan je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je zaključil tudi podiplomski študij. Kot štipendist Prešernovega sklada se je izpopolnjeval na področju novih medijev v Londonu in kot štipendist sklada Moše Pijade v Varšavi, Vrčlavi in Krakovu. Bil je tudi štipendist francoske vlade za video umetnost na Institut national de l'audiovisuel des ateliers de la recherche, SEP TV in na Oddelku za film in video umetnost na Univerzi v Parizu. Med letoma 1967 in 1988 je ustvarjal z Ano Nušo Dragan, s katero sta leta 1969 posnela prvi video na področju nekdanje Jugoslavije. Krajše obdobje sta bila kot konceptualista člana razširjene skupine OHO. Od leta 1987 je bil profesor za estetiko, tehnologijo videa in novomedijsko umetnost na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Kot ustvarjalec, mentor in selektor je stalno prisoten na domačih in mednarodnih razstavah in festivalih novomedijske umetnosti. Med nagradami in priznanji sta zanj posebej pomembni Plaketa Inštituta Jožefa Stefana za prispevek povezovanja umetnosti in znanosti ter Jakopičeva nagrada (2007) za dosežke in prispevek na področju elektronskih medijev v slovenski likovni umetnosti.

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. Napisala in uredila je več knjig o vizualni umetnosti, mdr. raziskavo obdobja pop arta v Sloveniji *Neuvrščeni pop* (2017). Od 1. 9. 2020 sodeluje v raziskovalnem projektu J7-2606 Modeli in prakse globalne kulturne izmenjave v obdobju hladne vojne: Raziskave prostorsko-časovne kulturne dinamike, ki ga financira slovenska raziskovalna agencija ARRS.

Aleksander Bassin, critic and publicist was Director of Ljubljana City Art Gallery (1989–2009), Vice-President of the International Association of Art Critics AICA, Secretary of the International Biennial of Small Sculpture in Murska Sobota and curator of the Slovenian Section at numerous national and international exhibitions (Venice Biennale, São Paulo Biennale) as well as the Yugoslav Section at the New Delhi Triennale. In addition to scholarly introductions to various catalogues, expert articles in local and foreign magazines and newspapers, he has published several art monographs on Lojze Spacal, Stane Kregar, Janez Boljka, Stojan Batič, Viktor Magyar, Štefan Galič, Janez Knez, Herman Gvardjančič, Stojan Kerbler, Jože Kološa, Hamo Čavr, Miroslav Šutej and Franc Novinc.

Dr. Borut Batagelj teaches courses on multimedia production and interactive installations at the Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana. His research areas are pattern recognition, computer vision, and machine learning, with an emphasis on biometrics and face recognition. He has collaborated on new media art projects with prof. Srečo Dragan and prof. dr. Franc Solina since 2000.

Miha Colner is an art historian and works as a curator at the Božidar Jakac Gallery in Kostanjevica na Krki. He is also an occasional lecturer and publicist dealing with visual art and visual culture, especially photography, printmaking and the moving image, as well as various forms of (new) media art. He has been regularly publishing articles in newspapers, magazines, art publications and on his own blog since 2005. He lives and works in Ljubljana and Kostanjevica na Krki.

Dr. Mladen Dolar completed his doctorate in Philosophy at the University of Ljubljana under the supervision of Božidar Debenjak. He later studied at the University of Paris VII and the University of Westminster. Dolar co-founded the Society for Theoretical Psychoanalysis together with Slavoj Žižek and Rastko Močnik. Since 1982, he has been a lecturer at the Department of Philosophy at the Faculty of Arts, University of Ljubljana and is the author of numerous scholarly articles and books, among those in English: *Gaze and Voice as Love Objects* (1996), *Opera's Second Death* (2002) co-authored with Slavoj Žižek, *A Voice and Nothing More* (2006), and edited *The Structure of the Void* (2013).

Srečo Dragan was born in 1944 in Spodnji Hrašnik (Kočevski rog). He graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana, where he also completed his postgraduate studies. As a Prešeren Fund scholarship holder, he studied in the field of new media in London, and as a scholarship holder of the Moša Pijade Foundation, in Warsaw, Wrocław and Krakow. He was also a French government scholarship holder for video art at the Institut national de l'audiovisuel des ateliers de la recherche, SEP TV, and the Department of Film and Video Art at the University of Paris. Between 1967 and 1988, he collaborated with Ana Nuša Dragan, with whom he recorded the first video in the former Yugoslavia in 1969. For a short time, they were members of the extended OHO Group as conceptual artists. Since 1987 he has been a professor of aesthetics, video technology and new media art at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana. As a creator, mentor and selector, he is constantly present at national and international exhibitions and festivals of new media art. His most important awards and prizes include the Jožef Stefan Institute plaque for contribution to the connection between art and science and the Jakopič Award (2007) for achievements and contributions in the field of electronic media in Slovenian visual art.

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. She has written and edited several books on visual art, including a study of the Pop Art period in Slovenia, *Non-Aligned Pop* (2017). From 1 September 2020, she is part of the research project J7-2606 Models and Practices of Global Cultural Exchange and Non-aligned Movement. Research in the Spatio-Temporal Cultural Dynamics, funded by the Slovenian Research Agency (ARRS).

Aleksandra Saška Gruden je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani zaključila študij kiparstva pri prof. Jožetu Baršju. Od leta 2006 je samozaposlena v kulturi. Dela na področjih kiparstva, prostorske instalacije, videa, performansa in fotografije. Bila je umetniška vodja različnih kiparskih simpozijev ter razstavnih programov pri MKC Maribor ter Centralni postaji. Vodi okrogle mize (*Čajanka za umetnost, O:MIZA*) in kot kritičarka sodeluje z RTV Slovenija ter piše članke za revije. Ves čas aktivno soustvarja slovenski likovni prostor, svoja dela predstavlja doma in v tujini, je avtorica več javnih skulptur v Avstriji, na Hrvaškem in v Sloveniji. Od leta 2004 je članica ZDSLU.

Peter Karba je arhitekt in publicist. V preteklosti je sodeloval z večimi vidnejšimi arhitekturnimi biroji (A°Biro, Enota, Arrea ...). Od leta 2005 do leta 2020 je sodeloval z Radiem Študent, kjer je od leta 2015 do leta 2020 urejal oddajo *Hertz arhitektur*. Svoje prispevke je objavljati tudi v publikacijah *Kino!*, *Hiše*, *Outsider*, v spletnem mediju *Airbeletrina* in v reviji *Razpotja*, kjer je med letoma 2019 in 2022 bil član uredništva revije.

Dr. Miklavž Komelj je pesnik in doktor umetnostne zgodovine. Objavil je monografske publikacije: *Diptyh Federica da Montefeltro in Battiste Sforza, Piero della Francesca* (2009), *Kako misliti partizansko umetnost?* (2009), *Ljubljana. Mesta v mestu* (2009) in *Nujnost poezije* (2010). 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.

Sebastian Korenič Tratnik je na Univerzi v Ljubljani diplomiral na dvpredmetnem 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.

Arven Šakti Kralj je diplomirala iz umetnosti in teorije na Goldsmiths, University of London (Paul Bush, Jayne Parker) in magistrirala iz videa in fotografije na ALUO, Univerza v Ljubljani (Srečo Dragan, Milan Pajk). Leta 2019 je prejela Priznanje pomembnih umetniških del ALUO UL, leta 2020 pa delovno štipendijo Ministrstva za kulturo RS. Med leti 2021 in 2023 je samostojno in skupinsko razstavljala v Ljubljani, Trstu, Budimpešti in na Dunaju, kjer je izšla monografija njenih fotografij v založbi Alte Schmiede. Trenutno sodeluje z Galerijo Jakopič pri projektu *Fotografija opolnomoča* pod mentorstvom cenjene newyorške dokumentarne fotografkinje Susan Meiselas.

Jan Krivec je magistrski študent na Fakulteti za računalništvo in informatiko UL.

Dr. Primož Lampič je kustos na Oddelku za fotografijo v Muzeju za arhitekturo in oblikovanje v Ljubljani. V letih 1995–2016 je predaval zgodovino fotografije ter vodil seminar iz zgodovine fotografije in moderne umetnosti na Oddelku za umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Objavil je 4 znanstvene monografije, ok. 300 znanstvenih, strokovnih in poljudnih člankov ter kritik o fotografiji in umetnosti, pisal za in/ali uredil ok. 15 katalogov ter samostojno postavil ali sodeloval pri ok. 30 razstavah.

Rok Miklavčič je magistrski študent na Fakulteti za računalništvo in informatiko UL.

Pia Miklič je diplomirana umetnostna zgodovinarica, likovna kritičarka in producentka mlajše generacije. Med 2021 in 2023 je delovala v Galeriji Y, kjer je koproducirala letni razstavi in obrazstveni program. Trenutno deluje v galeriji sodobne umetnosti Ravnikar Gallery Space, obenem pa redno piše recenzije in kritike o tekočih razstavah in drugih dogodkih z domače likovne scene za spletno platformo *Koridor*. Z letošnjim letom zaključuje magistrski študij na programu Mednarodno poslovanje na Ekonomski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Aleksandra Saška Gruden completed her studies of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Ljubljana in the class of Prof. Jože Barš. Since 2006, she has been working as a self-employed artist accredited by the Ministry of Culture. She works in the fields of sculpture, spatial installation, video, performance and photography. She was the artistic director of various sculpture symposia as well as exhibition programmes at MKC Maribor and Centralna postaja. She hosts round tables (*Čajanka za umetnost, O:MIZA*), collaborates with RTV Slovenia as a critic and writes articles for magazines. She is a consistently active contributor to the Slovenian art arena. She presents her works at home and abroad and is the author of several public sculptures in Austria, Croatia and Slovenia. She has been a member of ZDSLU since 2004.

Peter Karba is an architect and publicist. In the past, he collaborated with numerous prominent architecture firms (A°Biro, Enota, Arrea ...). From 2005 to 2020 he worked at Radio Študent, where he was editor of the programme *Hertz arhitektur* from 2015 to 2020. He has also contributed to the publications *Kino!*, *Hiše*, *Outsider*, the online medium *Airbeletrina* and the magazine *Razpotja*, where he was a member of the editorial board from 2019 to 2022.

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), *Ljubljana. Cities within a City* (2009) and *The Necessity of Poetry* (2010). 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.

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.

Arven Šakti Kralj received her BA in Fine Art and Contemporary Critical Theory from Goldsmiths, University of London (Paul Bush, Jayne Parker) and her MA in Video and Photography from ALUO in Ljubljana (Srečo Dragan, Milan Pajk). In 2019, she was the recipient of the Award for Significant Artworks from ALUO UL, and in 2020, the Working Scholarship from the Ministry of Culture RS. Between 2021 and 2023, she had shows in Ljubljana, Trieste, Budapest and Vienna, where a monograph of her photographs was published by Alte Schmiede. She is currently involved in the *Photography Empowers* project with Susan Meiselas at the Jakopič Gallery.

Jan Krivec is a master's student at the Faculty of Computer and Information Science, UL.

Dr. Primož Lampič is employed as a curator in the Department of Photography at the Museum of Architecture and Design in Ljubljana. Between 1995 and 2016 he lectured on the history of photography and led the seminar on the history of photography and modern art in the Department of Art History at the Faculty of Arts in Ljubljana. He has published 4 scientific monographs, ca. 300 scientific, expert and popular articles and critiques on photography and art, written for and/or edited ca. 15 catalogues, and independently mounted or took part in ca. 30 exhibitions.

Rok Miklavčič is a master's student at the Faculty of Computer and Information Science, UL.

Pia Miklič is an art critic and producer of the younger generation with a BA in Art History. Between 2021 and 2023 she worked at Y Gallery, where she co-produced the yearly exhibition programme and supporting programme. She currently works at Ravnikar Gallery Space, a contemporary art gallery, and regularly writes reviews and critiques of current exhibitions

Sara Skenderija je leta 2022 diplomirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, kjer trenutno nadaljuje magistrski študij. Deluje na področju slikarstva in instalacije. V njeni praksi jo med drugim zanima enigma, logika sekvence in somatsko beleženje, kar raziskuje skozi eksperimentalni pristop do medijev. Doslej se je predstavila na več samostojnih in skupinskih razstavah, med drugim s samostojno razstavo *ZOMA X* v galeriji Tkalka (2023), na skupinski razstavi *Večno nenapisano pismo* v Galeriji sodobnih umetnosti v Celju (2023), s samostojno razstavo *Faktotum MXM:06* v Dobri Vagi (2022), ter na skupinski razstavi *OFF THE HOOK: Layers and Objects* v galeriji Knifer v Osijeku, Hrvaška (2022).

Dr. Franc Solina je leta 1979 diplomiral, leta 1982 pa magistriral iz elektrotehnike na Univerzi v Ljubljani. Leta 1987 je doktoriral iz računalništva na University of Pennsylvania, od leta 1988 pa predava računalniške predmete na Fakulteti za računalništvo in informatiko. Predava tudi kreativno uporabo računalnikov na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, smer Video in novi mediji.

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. Jure Vuha je diplomiral iz umetnostne zgodovine in sociologije kulture na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Za diplomsko nalogo *Interpretacija Botticellijeve Pomladi v misterijskem kontekstu* je prejel študentsko univerzitetno Prešernovo nagrado. Leta 2016 je na isti fakulteti doktoriral iz teme *Vpliv Hypnerotomachie Poliphili na Giorgionejevo Nevihto*. Študijsko se je izpopolnjeval v Firencah, Rimu, Benetkah, Milanu in Londonu. Napisal je tudi nekaj esejev o sodobni umetnosti: o Berndu Zimmerju, Jakovu Brdarju, Vladimirju Makucu etc. Trenutno je projektno zaposlen v Moderni galeriji.

Janez Zalaznik je leta 1987 diplomiral iz slikarstva na ALUO v Ljubljani pri prof. Janezu Berniku. Poleg slikarstva se ukvarja s fotografijo, grafičnim oblikovanjem ter pisanjem strokovnih besedil in poljudnih priročnikov o likovni umetnosti. Pri založbi JSKD je izšlo devet njegovih likovnih priročnikov in še dva v soavtorstvu z Robertom Lozarjem, o razstavah doma in v tujini pa je pisal za *Likovne besede*, *Mladino*, *Pogledi* in *Ampak*. Od leta 1987 je član ZDSLJ, razstavljal je na skupinskih razstavah in imel niz samostojnih slikarskih in fotografskih razstav doma in v tujini.

and other events on the local art scene for the online platform *Koridor*. She is currently completing her MA in International Business at the Faculty of Economics, University of Ljubljana.

Sara Skenderija graduated from the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana in 2022, where she is currently continuing her master's studies. She works in the field of painting and installation. In her practice, she is interested in, among other things, enigma, sequence logic and somatic recording, which she explores through an experimental approach to media. So far, she has presented herself at several solo and group exhibitions, including the solo exhibition *ZOMA X* in the Tkalka gallery (2023), the group exhibition *A Letter Forever Unwritten* in the Contemporary Art Gallery in Celje (2023), the solo exhibition *Faktotum MXM:06* in Dobra Vaga (2022), and at the group exhibition *OFF THE HOOK: Layers and Objects* at Knifer Gallery in Osijek, Croatia (2022).

Dr. Franc Solina graduated in 1979 and completed his master's degree in Electrical Engineering at the University of Ljubljana in 1982. He received his PhD in Computer Science from the University of Pennsylvania in 1987 and has been a lecturer of computer science subjects at the Faculty of Computer and Information Science since 1988. He also delivers lectures on the creative use of computers on the Video and New Media course of study at the Academy of Fine Arts and Design.

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* (Artwords).

Dr. Jure Vuha graduated in history of art and cultural sociology at the Faculty of Arts in Ljubljana. For his thesis *Interpretation of Botticelli's Primavera in the context of ancient mystery cults* he received in 2010 the highest award of the University in Ljubljana, the University Prešeren Prize. In 2016 he defended a doctoral thesis with the title *The influence of Hypnerotomachia Poliphili on Giorgione's Tempest*. During the study he did some research in Florence, Rome, Venice, Milan and London. He has also written essays on contemporary art, about Bernd Zimmer, Jakov Brdar, Vladimir Makuc etc. He is currently temporarily employed at the Modern Gallery in Ljubljana.

Janez Zalaznik graduated in Painting from ALUO in Ljubljana in 1987 in the class of Prof. Janez Bernik. In addition to painting, he is also concerned with photography and graphic design, and writes both expert texts and popular handbooks on the fine arts. Nine of his art handbooks have been published by JSKD, two more in co-authorship with Robert Lozar, while he has written about exhibitions at home and abroad for *Likovne besede – Art Words*, *Mladina*, *Pogledi* and *Ampak*. He has been a member of ZDSLJ since 1987, has participated in group exhibitions, and has held a series of solo shows of painting and photography at home and abroad.

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. 110, zima 2018 Oliver Grau: O vizualni moči digitalnih umetnosti. Za novo arhivsko in muzejsko infrastrukturo v 21. stoletju; Aleš Vaupotič: Arhiv v umetnosti; Vesna Teržan: Arhivirajmo! Pogovor z Jano Intihar Ferjan; Petja Grafenauer: Umetnostnozgodovinska recepcija ekspresionizma na Slovenskem. Premene 1979–2018; Lilijana Stepančič: Fašistična umetnost v desetih slikah; Robert Inhof: Podobe iz Tisnikarjeve prosekture; Milena Mileva Blažič: Sreča je v knjigah. Slovenska slikanica in literarnozgodovinske prelomnice

št. 111, poletje 2019 Mojca Puncer: Umetnost v javnem prostoru: urbane družbene koreografije mesta Dunaj; Tina Jerič, Jurij Selan: Vloga likovnih spremenljivk v likovnem razvoju otrok; Mojca Zlokarnik: Nisem trpeči umetnik! Pogovor z Nathalie Du Pasquier; Miha Colner: Mark Požlep, umetnik; Andrej Brumen Čop: Skladišče; Lela Angela Mršek Bajda: Kočevje v ciklu Ljubljana se klanja Sloveniji; Lilijana Stepančič: Zofka Kveder o likovni umetnosti za sedanjo rabo. Vloga likovne kritike nekoč in danes

št. 112, zima 2019 Miklavž Komelj: Kaj je ustvarjanje? Franc Solina: Prenos slikarskega stila s pomočjo globokih nevronskih mrež na primeru del slovenskega impresionizma; Wolfgang Welsch: O umetnosti in obdobju antropocena; Ksenija Čerče: Erekcija jezika – o glasu in vnetem dotiku; Mojca Zlokarnik: Najprej umetnost in potem ekonomija! Miha Colner: Plateauresidue: Sub Persona; Aleksandra Saška Gruden: Za gozd; umetniška dela in javni prostor; Petja Grafenauer: Štajerska jesen letos z naslovom Grand hotel Brezno; Boštjan Jurečič: Funkcija teksta v sodobni (vizualni) umetnosti; Nadja Zgonik: Beneški bienale za tukaj in zdaj; Lilijana Stepančič: Pridi avgusta ..., ko odprejo razstave. Ivan Cankar, likovni kritik

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 Kovšča: Obmejni likovni utrip; Dejan Mehmedović: Umetniško dogajanje na Obali; Petra Vencelj: Tradicija starejša od društva; Agata Pavlovec: Na preprihu; Janez Balažič: 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: Objektost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji; Igor Andjelič: Ladri di biciclette. Happy End; Mojca Zlokarnik: Iz hecevo 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 covidu-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! Laidbach 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; Istvan Ist Huzjan: Fontana Huzjan Delvaux Derycke; Iza Pevec in Marija Mojca Pungercar: Od Dresscode 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 knjižarne 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; Sebastjan 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 prometej; 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; Snježana Pintarič: Majski salon 2023: Misterij Gea; Snježana Pintarič: Nagrajenci Majskega salona 2023