

LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS 125 2023

LIKOVNE BESEDE

zima / winter 2023

125

revija za likovno umetnost / ARTWORDS



Sergej Kapus, *Futur antérieur II*, 2015,
akril na platnu / acrylic on canvas, 200 × 145 cm,
foto / photo: Dejan Habicht



V letu 2023 praznuje Slovensko društvo likovnih kritikov svojo petdesetletnico, zato v 125. številki *Likovnih besed* objavljamo izbor besedil s simpozija ob obletnici. O zgodovini in aktualnih vprašanjih likovne kritike na slovenskem razpravljajo Nadja Zgonik, ki je tematski blok tudi uredila, Peter Krečič, Aleksander Bassin in Milena Koren Božiček, Marko Košan pa je povzel diskusijo na okrogli mizi. Svoj pogled na probleme slovenske umetnosti, tudi z vidika sistematičnega zbiranja in razstavljanja del, predstavi akademik Andrej Jemec. V knjižni recenziji zbornika besedil *Curating with Care*, ki sta ga uredili Elke Krasny in Lara Perry, ter monografije Bojane Kunst z naslovom *Življenje umetnosti: Prečne črte skrbi*, Mojca Puncer predstavlja kuratorske prakse in teorije, ki obravnavajo vprašanje skrbi v kuratorskem procesu. Lilijana Stepančič komentira aktualno preobrazbo centra Rog kot prostora ustvarjalnosti. Miklavž Komelj se s tremi pesmimi pokloni spominu na slikarja, teoretika in pedagoga Sergeja Kapusa. Andrea Zabrc v pogovoru s Ksenijo Čerče odstira njen enigmatični in večplasten ustvarjalni proces. Rubrika Mlada umetnica prinaša avtorske strani Vite Weisseisen, v intervjuju Mihe Colnerja pa spoznamo mlado umetnico in fotografkinjo Lucijo Rosc. Dnevnik je za tokratno številko prispeval Gani Llalloshi. Lilijana Stepančič recenzira razstavo *Nadežda Petrovič: Moderna, nacionalno in njeni slovenski sopotniki* v Galeriji Božidar Jakac v Kostanjevici na Krki, razstavo *Kruha in iger: Slikarstvo Toneta Kralja 1941–1945* v Muzeju novejši in sodobne zgodovine Slovenije v Ljubljani in razstavo *Ne sanjajte sanj* v ljubljanski Moderni galeriji. Boris Beja razmišlja o razširjenem polju plakata ob delih Primoža Zorka. Borko Tepina se umetnostne sfinge loteva prek večsmerne premisleka preteklih in aktualnih izzivov. Alojz Konec predstavi festival *Etike.te*, ki ga organizira Društvo likovnih umetnikov Dolenjske. V rubriki društvene razstavne dejavnosti spoznamo letošnje Jakopičeve nagrajence ter prejemnike nagrad in priznanja Ivane Kobilca. Revijo sklenejo letošnji razstavnimi programi Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, Društva likovnih umetnikov Ljubljana, Društva likovnih umetnikov Maribor in Društva likovnih umetnikov Severne Primorske.

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.

NADJA ZGONIK Kriza likovne kritike ali iskanje nove paradigme?

Primer: Slovenija / The Crisis of Art Criticism or the Search for a New Paradigm?
Example: Slovenia | 4

PETER KREČIČ Kratek zgodovinski oris likovne kritike na Slovenskem /
A Brief Historical Outline of Art Criticism in Slovenia | 7

ALEKSANDER BASSIN Zgodovinski vpogled v delovanje Slovenskega društva likovnih kritikov
(SDLK) od ustanovitve leta 1973 do danes / A Historical Insight into the
Work of the Slovenian Association of Art Critics (SDKL) from Its Foundation
in 1973 to the Present Day | 14

MILENA KOREN BOŽIČEK Delovanje slovenske sekcije AICA /
The Activities of the Slovenian Section of AICA | 17

MARKO KOŠAN Okrogla miza o problematiki likovne kritike na Slovenskem /
Round Table on the Issue of Art Criticism in Slovenia | 22

ANDREJ JEMEC	Slovenska likovna umetnost od 1945 do 2023 / <i>Slovenian Fine Art from 1945 to 2023 25</i>
MIKLAVŽ KOMELJ	Tri pesmi ob smrti Sergeja Kapusa / <i>Three Poems to Mark the Death of Sergej Kapus 28</i>
ANDREA ZABRIC	Kipeča konkretnost. Pogovor s Ksenijo Čerče / <i>An Effervescent Concreteness. Conversation with Ksenija Čerče 30</i>
LILIJANA STEPANČIČ	Valilnica Ancien Régime / <i>Ancien Régime Hatchery 39</i>
GANI LLALLOSHI	Nostalgie 40
MIHA COLNER	Spomine želim imeti dobro sistematizirane. Pogovor z Lucijo Rosc / <i>I want to keep my memories well-organised. Interview with Lucija Rosc 42</i>
LILIJANA STEPANČIČ	Dva nova pregleda / <i>Two New Reviews 48</i>
LILIJANA STEPANČIČ	Ne sanjajte sanj / <i>Don't Dream Dreams 52</i>
VITA WEISSEISEN	I am what ... 56
BORIS BEJA	Razširjeno polje plakata / <i>The Expanded Field of the Poster 58</i>
BORKO TEPINA	Živalsko telo s človeško glavo / <i>Animal Body with Human Head 62</i>
MOJCA PUNCER	Teorije in prakse skrbi v umetnosti / <i>Theories and Practices of Care in Art 65</i>
ALOJZ KONEC	Etike.te 2023 / Etike.te 2023 69
	Razstave društev slovenskih likovnih umetnikov / <i>Exhibitions of the Slovenian Fine Artists Societies 72</i>

Nadja Zgonik

50 let SDLK – Slovenskega društva likovnih kritikov

Kriza likovne kritike ali iskanje nove paradigme?

Primer: Slovenija

*The Crisis of Art Criticism or the Search for a New Paradigm?
Example: Slovenia*

Uvod

Slovensko društvo likovnih kritikov (SDLK), ustanovljeno 21. decembra 1973, je svojo petdesetletnico namesto s slavnostno akademijo praznovalo z delovnim simpozijem, prvim strnjenim prikazom njegovih dejavnosti v polstoletni zgodovini na področju likovne kritike. Ob tem je bila izpostavljena tudi mednarodna razsežnost, to je vpetost nacionalnega društva v Mednarodno združenje likovnih kritikov AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), saj v njem slovenski kritiki sodelujejo že od leta 1954. V petdesetletni zgodovini je društvo združevalo posameznike s področij likovne kritike, kritičnih razčlemb umetniških del ali celotnih opusov v razstavnih katalogih in kuratorstva. Usmerjeno je bilo v zagotavljanje in kritično izpraševanje o vlogi likovne kritike v slovenskem kulturnem prostoru, v širjenje osveščenega vrednotenja in razumevanja likovne umetnosti v javnem prostoru in njenem pomenu kot podporni za sprejemanje likovne umetnosti v družbi. Ob ustanovitvi je bil namen združevanje likovnih kritikov razvijanje kritične misli v okviru likovne umetnosti, arhitekture, urbanizma in oblikovanja. Kako naj se likovna kritika odziva na spremenjeno krajino likovne/vizualne umetnosti danes?

O simpoziju

Simpozij hibridne oblike ob petdesetletnici društva smo pripravili 4. oktobra 2023 člani Izvršnega odbora SDLK, Aleksander Bassin, Ana Kocjančič, Marko Košan, Nataša Kovšca, predsednica društva Nadja Zgonik in predstavnik Nadzornega odbora Brane Kovič. Pri izvedbi nam je priskočil na pomoč in nas v dvorani Alme Karlin gostil Cankarjev dom v Ljubljani. Dan se je začel z akademskim predavanjem na temo vloge likovne kritike v procesih institucionalizacije likovne umetnosti. Jesús Pedro Lorente, profesor likovne kritike z Univerze v Zaragozi, avtor knjig *The Museums of*

Contemporary Art: Notion and Development (Routledge, 2011) in *Great Art Critics (1750–2000): Emergence and Development of a Profession in Permanent Crisis* (Mimesis International, 2020), je z uvodnim predavanjem *Likovni kritiki kot pobudniki ustanavljanja muzejev moderne/sodobne umetnosti* že v uvodnih besedah spomnil na pomembno vlogo, ki jo je imel likovni kritik in umetnostni zgodovinar Izidor Cankar s pobudo za ustanovitev Moderne galerije v Ljubljani. Nato je nanizal več primerov iz latinskoameriškega in španskega prostora, ko so muzeje ustanavljali entuziastični likovni kritiki, in ne kapitalski mogotci. Predavanju je sledila nekakšna revizija polstoletnega društvenega dogajanja v slovenskem in mednarodnem prostoru, ki je z intenzivnostjo dejavnosti v preteklosti lahko dober zgled za sedanost. Aleksander Bassin je predstavil zgodovinski vpogled v delovanje SDLK od ustanovitve leta 1973 do danes, Milena Koren Božiček *Delovanje slovenske sekcije AICA*, Peter Krečič pa *Kratek zgodovinski oris likovne kritike na Slovenskem*. Dopoldanski del je moderirala Judita Krivec Dragan. Sledila je zgodovinska refleksija delovanja SDLK. Sklepno dejanje je bila podelitev priznanja in nagrad kritiško pero.

Popoldanski del je bil namenjen vpogledu v aktualno stanje likovne kritike pri nas in oceni njegovega statusa. Okroglo mizo z naslovom *Kriza likovne kritike ali iskanje nove paradigme? Primer: Slovenija* je moderiral likovni kritik Marko Košan, kustos Koroške galerije likovnih umetnosti Slovenj Gradec. Sodelovali so novinarka in urednica v kulturni redakciji časnika *Večer* Petra Vidali, novinar in kulturni publicist pri časniku *Delo* Peter Rak, novinarka, likovna kritičarka in urednica Multimedijskega centra RTV Slovenija Maja Kač, likovna kritičarka in kuratorica Maša Žekš, sodelavka spletne platforme *Koridor – križišče umetnosti*, kjer sodeluje tudi kot urednica redakcije *Podobe*, ter akademski slikar Dušan Kirbiš, redni profesor na Naravoslovnotehniški fakulteti Univerze v Ljubljani, ki so z realističnimi pogledi na sedanost, ki vsaj na področju tiskanih

medijev niso obetavni, vznemirili prisotno občinstvo in sprožili zanimivo debato. Besedila s simpozija, posvečena petdesetletnici SDLK, sestavljajo tematski blok v tej številki *Likovnih besed*.

O društvih in priložnostih

Društva so kot neprofitna in nevladna organizacija civilne družbe najbolj demokratična oblika združevanja na podlagi skupnih interesov specifične strokovne skupnosti. V primeru SDLK društvo združuje članice in člane, ki delujejo na področjih likovne kritike, likovne esejistike in kuratorstva. Kriterij delovanja v javnem prostoru je za področje likovne kritike *sine qua non*, torej temeljen, saj je šele nastanek javnega prostora, to je prostora, dostopnega najširši skupnosti, ki si ogleduje umetniška dela, spodbudil nastanek likovne kritike. Potrebe po likovni kritiki v času, ko je menjava umetniških dobrin potekala v zasebnem razmerju med naročnikom in umetnikom, namreč ni bilo. Likovna kritika je tisti glas, ki lahko prek refleksije strokovno formiranega in izobraženega posameznika v skupni pogled poveže tiste, ki gledajo, in ustvari skupnost, ki vidi svet na drugačen, fokusiran, bolj poglobljen in senzibiliziran način. Apostrofiranje javnega prostora kot tistega, ki združuje, povezuje in osvešča, in ne podpora umetnostnemu trgu, usmerjenem v individualno umetniško izkušnjo, bi moral biti osrednji namen likovne kritike.

Stanje likovne kritike

Likovna kritika je področje, ki se dinamično spreminja, saj mora ne le slediti umetnosti, temveč jo tudi usmerjati. Tako prostor ustvarjanja kot prostor refleksije sta nenehno izpostavljena spremembam v kulturi in tehnologiji. Polje likovne kritike se je v sodobnem času prenovilo, saj se mora zdaj soočiti s prostorom razširjenih medijev, se ukvarjati z raznovrstnimi oblikami in strategijami učinkovanja umetnin in novimi definicijami umetnosti. Umetnost se je razširila v nov, digitalni prostor, meje med umetniškimi disciplinami so postale fluidne, vizualno prehaja na področje zvoka, se spaja s performansom, literaturo, znanostjo, in brez poznavanja specifik posamičnih presečiščnih področij jo le težko vrednotimo.

Novi so tudi izzivi inovativnih tehnološko generiranih oblik umetnostnega ustvarjanja v povezavi z umetno inteligenco, s tehnologijo veriženja blokov in umetnostnim trgovanjem z NFT-ji, kar tudi zahteva posebne prilagoditve kritičkih orodij. Likovna umetnost je postala prostor interdisciplinarnega pristopa in vključevanja kompleksnih znanj s področij sociologije, psihologije, etnografije, antropologije, kulturnih kontekstov, predvsem zaradi dejstva, da se

je umetnost globalizirala in se teritorialno ne zaključila tam, kjer živi evropeiziran belec. Reflektirati mora politike vključevanja in podpirati raznovrstnost, tudi tako, da zagovarja različne glasove in odpira nove možnosti.

Fluidne meje umetniških oblik od kritika zahtevajo fleksibilnost in odprtost v pristopih, pa tudi zavest, da se danes ne le umetnost, temveč tudi likovna kritika, dogajata v novih prostorih. Prelomna novost v socialnem smislu je uvajanje digitalnih platform, saj so splet in družbeni mediji s svojo hitrostjo beleženja in neposrednostjo spremenili način kritike in debate o umetnosti. Zdaj se likovna kritika širi hitreje, njeno občinstvo je številčnejše, bolj odzivno, v kritiki sodeluje več raznovrstnih glasov. Hkrati padajo tudi norme strokovnosti. »Naj cveti sto cvetov,« se lahko konča v razglašenem kaosu, v katerem se je zgubilo še zadnje vlakno kohezivnih sil v skupnosti. Ko se srečujemo z digitalno umetnostjo in umetnostjo NFT-jev, se moramo zavedati, da ob vsem premikanju konvencij, ki jih povzroči tehnologija, na koncu ostanemo pred umetnino, ki jo morda res opišemo z drugačnim izrazjem kot doslej, razčlenimo in ovrednotimo pa jo z istimi opredelitvami, s kritičkimi orodji, ki jih poznamo od prej in so jih prispevale formalna, ikonografska, družbena analiza in semiotika.

Z relativizacijo pogledov, saj se po novem kritiki zavedajo, da obstajajo raznovrstne veljavne interpretacije umetniških del, saj od postmodernizma o velikih zgodbah ne govorimo več, postaja likovna kritika vse bolj odprta. Velikokrat tudi kot samokritična instanca, ki se ukvarja z lastnimi pogoji delovanja in platformami, na katere je imela v preteklosti vpliv. Zato se ukvarja tudi s problematiziranjem institucionalnih vidikov umetnosti in kritično analizira, kako javne galerije in muzeji ter tudi zasebne zbirke in trg oblikujejo produkcijo in recepcijo umetnosti. Kritiki v sodobnosti dobivajo novo vlogo in se tudi aktivistično vključujejo v boj za družbene spremembe in sodelujejo pri osveščanju o perečih problemih klimatskih sprememb, spolne neenakopravnosti in zavzemanju za pravice različnih skupnosti. In če zaključimo s frazo, ki naj opiše idealno stanje v kritiki danes: umetnostna kritika se preobraža v vse bolj raznovrstno, globalno in večdisciplinarno dejavnost, ki vključuje namesto izključuje, je udomačena v digitalnem prostoru in podpira razvoj novih oblik umetniškega izraza.

Na kratko iz utemeljitev o letošnjih nagradajencih

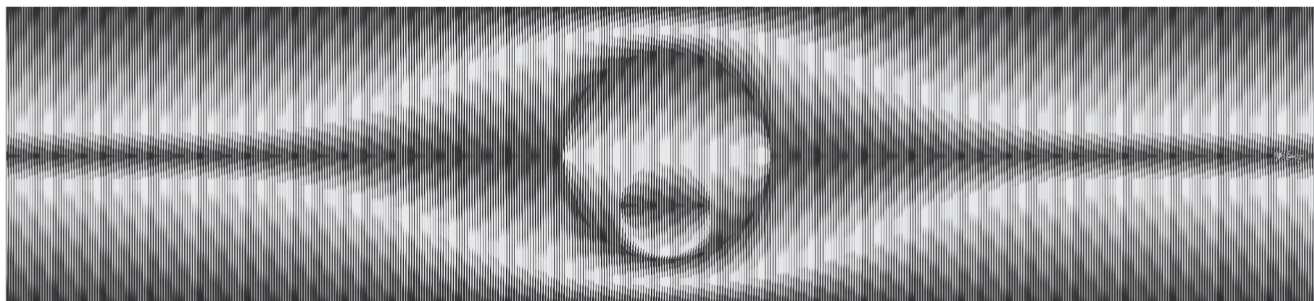
Nagrada kritičko pero za življenjsko delo je pripadla Meti Gabršek Prosenc, umetnostni zgodovinki, likovni kritičarki, kuratorki in dolgoletni direktorici Umetnostne galerije Maribor. Kritike in strokovne članke je objavljala v časopisih ter umetnostnih revijah (*Sinteza*, *Dialogi*, *Ampak*), tekočo produkcijo še vedno spremlja za časnik

Večer. Je avtorica ali soavtorica številnih monografskih publikacij, mdr. *Franjo Stiplovšek* (1979), *Jože Polajnk*, *Mauthausenske skice* (1982), *Ekspressionizem in nova stvarnost* (1986), *Rudolf Kotnik* (1994), *Maks Kavčič*. *Med sliko in sceno*, (1998), *Slavko Tihec* (2003), *Ludvik Vrečič* (2000), *Jan Oeltjen* (2007), intenzivneje se je posvečala »mariborskemu« obdobju Zorana Mušiča. Bila je pobudnica, koordinatorka in strokovni vodja sedmih likovnih trienalog na temo ekologije. Prvi triennale leta 1980 je bil še vezan na jugoslovanski prostor, pozneje pa je pritegnil strokovnjake in umetnike, ki so se ukvarjali s problematiko okolja, iz Avstrije, Italije, Madžarske, Francije in Kalifornije. Mariborski triennale *Ekologija in umetnost* je požel številna domača in tuja priznanja ter velja za prvi jugoslovanski in časovno tudi razmeroma zgodnji evropski umetnostni projekt, ki se posveča vsem oblikam okoljske problematike. Po nekajletnem premoru je leta 2021 Umetnostna galerija Maribor znova uspešno obudila triennale pod naslovom *Mednarodni triennale umetnost in okolje*.

Nagrado kritiško pero za likovno kritiko in kuratorstvo je prejel Miha Colner, likovni kritik in kurator, ki deluje kot kustos v Galeriji Božidar Jakac – Muzeju moderne in sodobne umetnosti v Kostanjevici na Krki, pred tem pa

je deloval v Centru za sodobno fotografijo Photon (2006–2016) in Mednarodnem grafičnem likovnem centru v Ljubljani (2017–2020). Aktiven je tudi na področju publicistike, saj članke redno objavlja v časopisih, revijah, strokovnih publikacijah in na lastnem blogu. Bil je član kulturne in glasbene redakcije Radia Študent (2005–2012), med drugim tudi redaktor oddaje o sodobni umetnosti *Art-Area* (2007–2012). Med letoma 2007 in 2020 je bil publicist in recenzent pri časopisu *Dnevnik*. Svoje recenzije objavlja tudi v strokovnih revijah *Likovne besede* in *Fotografija/Membrana* ter občasno v tujih revijah in na platformah, kot so *EEP* (Berlin), *Život umjetnosti* (Zagreb), *Fototxt* (Zagreb), *Miejsce* (Varšava), *Eikon* (Dunaj), *Fotodokumenti* (Beograd) itd.

Nagrado kritiško pero za mladega kritika/kritičarko je prejela Maša Žekš, likovna kritičarka in kuratorka, ki pri platformi *Koridor* deluje že od leta 2016 kot piska kritik razstav, intervjujev in reportaž s področja sodobne likovne produkcije, od leta 2022 pa deluje tudi kot urednica redakcije *Podobe* na tej platformi. Pisala je za reviji *Outsider* in *Membrana journal* ter Radio Študent, deluje na področju kuriranja razstav in je sodelavka v Galeriji Y in galeriji DobraVaga. ■



Nejc Slapar, *Galaksija / Galaxy*, 2022, digitalna reprodukcija na platnu / digital reproduction on canvas, 0,9 × 4 m, (po / after: Nejc Slapar, *Galaksija / Galaxy*, risba s črnim tušem na papirju / drawing in black ink on paper, 1977, 2,6 × 10,2 m, Muzej zgodovine Jugoslavije v Beogradu, Srbija); izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: Loški muzej Škofja Loka

Peter Krečič

Kratek zgodovinski oris likovne kritike na Slovenskem

A Brief Historical Outline of Art Criticism in Slovenia

Ob spominjanju 50. obletnice ustanovitve Slovenskega društva likovnih kritikov se je treba zavedati dejstva, da segajo začetki profesionalne dejavnosti likovnih kritikov na Slovenskem še vsaj 60 let nazaj v preteklost, torej skoraj na začetek druge dekadde prejšnjega stoletja. Prav tedaj so z doktorati iz umetnostne zgodovine vstopili tudi na kritiško prizorišče prvi trije šolani umetnostni zgodovinarji: Izidor Cankar, Vojeslav Mole in France Stele. Umetnostni razvoj v svetu je ob pojavu francoskega impresionizma povzročil, da je razkol med umetnostjo in občinstvom postal očiten, v vrzeli med obema poloma pa se je vzpostavila likovna kritika kot tista dejavnost, ki more ponuditi ustrezno razlago nove umetnostne resničnosti ter v kaotičnem vznikanju novih in novih umetnostnih smeri porajati in ohranjati potrebno senzibilnost za presojo umetnostne kakovosti. In prav v času, ko so se pojavili slovenski impresionisti, prvi pravi pripadniki umetnostnega modernizma pri nas, se je kot po čudežu pojavila še kompetentna kritiška zasedba na vseh treh temeljnih področjih umetniškega ustvarjanja: v slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi. Izidorja Cankarja so cerkvene oblasti dale šolati na najboljše tedanje univerze, da bi mogel postati urednik katoliške revije *Dom in svet*. Ni potreboval veliko časa, da je izrazil potrebo po popolni svobodi umetniškega ustvarjanja, ki hkrati predpostavlja popolno avtonomijo umetnostne kritike. Ob 30. obletnici revije *Dom in svet* leta 1916 je to strnil v stavku »Mi dominsvetovci ... nečemo več umetniške negacije, ki se vsaj praktično med nami oglašja, oglašja tudi v dr. Ušeničnikovi normi.« Le pojasnilo: dr. Aleš Ušeničnik je bil tedaj vodilni katoliški ideolog, in če se malo poigramo z zamenjavo imena, se vprašajmo, koliko smo, če smo, od tedaj napredovali. Kot kritik se je Cankar ukvarjal s slovenskim impresionizmom in občutljivo zaznal spremembe v Jakopičevem slikarstvu v smeri simbolizma in ekspresionizma. Še prej, leta 1913, se je kot kvalificirani poročevalec o Plečnikovi cerkvi sv. Duha na Ottakringu postavil na čelo slovenske arhitekturne kritike. Tudi Vojeslav Mole se je kot kritik izkazal na straneh revije *Dom in svet*, a je že zgodaj dobil vabilo s kraljske univerze in tam nadaljeval kariero uglednega znanstvenika. Tretji, France Stele, se je dejavno vključil v živahno

kulturno vrenje v Sloveniji šele po prvi svetovni vojni in ruskem ujetništvu. Od Cankarja je leta 1920 prevzel uredništvo revije *Dom in svet* in postal vodilni kritik hitro se uveljavljajočega ekspresionizma, pisal še za katoliškega *Slovenca*, pisal daljše študije o tej novi usmeritvi in hkrati vzel pod svojo kritiško perut še arhitekta Jožeta Plečnika. Bil je vseskozi njegov kronist in promotor, ker je prepoznal njegovo izjemno kakovost, ni pa uvidel nekaterih oblikovnih lastnosti, s katerimi bi ga mogel povezati s sočasnim ožje umetnostnim ekspresionizmom. Plečniku je namenil po njegovem najvišjo mogočo oceno »poet v arhitekturi«, ki pa je za dolgo časa ostala vsebinsko nezadostna. Oba, Cankar in Stele, sta ostala v kritiki prisotna še po prehodu ekspresionizma v novo stvarnost in še pozneje, Stele precej dlje, Cankar pa je znova zablestel leta 1929 ob 60-letnici Riharda Jakopiča v njemu posvečenem zborniku, ko je še priostril tezo o Jakopičevem ekspresionizmu nasproti mlajši kritiški moči Francetu Mesesnelu, ki je pri Jakopiču nekoliko neprepričljivo zagovarjal predvsem njegovo socialno občutljivost. Torej, tedanja kritika in kulturna ozaveščenost sta porodili celo knjigo kritiških esejev, kar smo z leti in desetletji že skoraj pozabili, kaj je to, a je kmalu, leto dve potem, že izšla knjiga *Krog: Zbornik umetnosti in razprav* v redakciji Rajka Ložarja, tudi kritika, ki je izšel poleg drugih tudi iz Cankarjevega umetnostnozgodovinskega seminarja. Ložar je bil osrednji kritik tako imenovane (prehodne) četrte generacije (Maleš, Pirnat, Pavlovec, Pregljeva idr.), pozneje promotor trojice izstopajočih imen tega časa: Gojmirja Antona Kosa, Miha Maleša in Franceta Goršeta. Preostala imena nekaj tedaj pišočih avtorjev dnevne likovne kritike, ki je nikakor ne podcenjujem, puščam ob strani.

Še pogled na kritiko slovenskega avantgardizma. Etabli-rana likovna kritika, z naštetimi imeni in še kom, je ostala do pojava slovenske zgodovinske avantgarde blago rečeno zadržana, razen seveda če ne upoštevamo (javnosti prikritega) divjega izbruha Izidorja Cankarja na Černigojevi *1. konstruktivistični razstavi* v telovadnici Tehniške srednje šole, ko so mu komaj preprečili, da ni fizično obračunal z razstavljalcem. Černigojev dosežek je doživel poglobljeno oceno samo na skrajnem levo orientiranem robu družbene

scene v osebi Staneta Meliharja v glasilu delavsko kmečke matice leta 1925. A tudi pri njem se je postavilo vprašanje, katera umetnost more bolje služiti ciljem revolucionarne delavsko kmečke mase, ali Černigojev abstraktni konstruktivizem ali socialno kritični umetniki, kot je bil Georg Grosz. Melihar je stavil na drugega in s tem odprl pomembno vprašanje, ki bo še kako krojilo usodo umetnosti v prihodnje, to je vprašanje partijnosti ali odnosa umetnosti do revolucije in, kot se bo pokazalo pozneje, do totalitarne oblasti.

V ozračju Plečniku skoraj konsenzualno naklonjene javnosti in kritike so se začeli pojavljati kritični oponenti, najprej Ivan Vurnik in nekaj učencev njegove šole, potem iz vrst nekaterih redkih Plečnikovih disidentov, kot je bil France Tomažič, ne nazadnje iz vrst arhitektov, ki so prišli z arhitekturnih šol v tujini, kot sta bila Ivo Spinčič in Jože Mesar. Leta 1931 je začela izhajati revija *Arhitektura*, glasilo te neformalne opozicije, ki pa razen načelne pripadnosti doktrini funkcionalizma in nanjo oprte kritike ter kljub široki teoretski podpori hrvaških in srbskih arhitektov ni zmogla prevladati. Ob maloštevilnih domačih realizacijah in neizčiščenih pogledih na sočasno oblikovanje kaj več tudi ni zmogla. Za urednika so sprva postavili Rajka Ložarja, potem Jožeta Mesarja, zatem Jožeta Žigona, kar hkrati kaže na skromen kritični potencial te skupine.

Zadnje razdobje časa pred vojno je obvladovala umetniška skupina Neodvisnih s protagonisti Zoranom Mušičem, Stanetom Kregarjem, Marijem Pregljem, Francetom Miheličem, Nikolajem Omerzo, Maksimom Sedejem med slikarji ter bratoma Kalin, Karlom Putrihom in Franciškom Smerdujem med kiparji. Njihov skupni usmeritveni imenovalec je bil novi barvni realizem kot ena izmed v Evropi dovolj pogostih različic francoskega neoimpresionizma. Podobno držo z vzori pri francoskem kiparstvu, posebno pri Maillolu, so zavzeli kiparji Neodvisni. Skupina je bila dobro organizirana; na svojo stran je pridobila Staneta Mikuža, dovolj občutljivega diplomanta Cankarjeve šole. Ko je prišlo med umetniki in kritikom do povsem osebnega, ne načelnega spora, so vzeli medse dobro informiranega Boga Preglja. Ne nazadnje je načela skupine dovolj uspešno predstavljal in branil Zoran Mušič.

V tem obdobju, polnem napetosti in strahu pred vojno, je povzdignila svoj glas iz sence tudi angažirana levo usmerjena kritiška misel. Njen zmerni del je v reviji *Sodobnost* predstavljal France Mesesnel, njen radikalni del pa Ivo Brnčič, ki se je postavil na stališče, da so bili templji umetnosti od nekdanj politične tribune, in terjal v imenu umetniške progresivnosti ustrezno aktivistično kritiko.

V vojnem času opazamo dvojnost umetniške dejavnosti, po eni strani nadaljevanje, bolje pojemanje »meščanske« etabrirane umetniške in kritiške dejavnosti, po drugi v vrstah pripadnikov OF na frontah in v njihovem zaledju (ilegalnih tiskarnah, delavnicah itd.) pa vznik ilegalnega

časopisja in v njem angažirane risbe in grafike. Propagandni značaj in enoznačna angažiranost za »našo« stvar po naravi stvari razumljivo ne dopuščata nobene kritike.

Po končani vojni in prevzemu oblasti komunistične partije Jugoslavije oziroma njenih republiških vej nobena kritika ni bila dobrodošla, če bi morda nasprotovala odločitvam ali dejavnostim, ki jih je vpeljevala nova oblast. In če je oblastna ideologija od umetnikov in njihove umetnosti terjala, da postanejo del državne umetnosti, ukrojene po zgledih iz Sovjetske zveze, potem je bilo umetnikom in kritikom hitro jasno, da je zapovedana umetnost socialistični realizem, naloga kritike pa je, da se drži ideološko zapovedanih omejitev. Pogled onkraj rdeče črte prepovedanega, pogled v sočasna dogajanja zunaj sovjetske interesne politične sfere, se je strogo nadzoroval. Predvojna zahteva po partijnosti se je udejanjala v najtrši mogoči obliki. Poleg nekaterih piščih umetnikov, ki so izšli iz partizanskih vrst, sta novi državno politični diktat sprejemala predvsem kritika Asta Znidarčič in Stane Mikuž. Na novoustanovljeni Akademiji upodabljajočih umetnosti so učiteljska mesta pričakovano zasedli slikarji in kiparji iz vrst predvojnih Neodvisnih, vendar brez tedaj nezaželenega Zorana Mušiča, pač pa so sprejeli medse Gabrijela Stupico, ki je vojno preživel v Zagrebu, pozneje še Rika Debenjaka. Kljub željam prve generacije vpisanih študentov na akademijo nista bila povabljeni ne Avgust Černigoj ne France Kralj. Oblast je dovolj zgodaj (1947 in 1948) poskrbela z dvema razstavama ožje likovne umetnosti in arhitekture narodov Sovjetske zveze z odkrito namero, da postavi slovenskim umetnikom zelene umetnostne vzore socialističnega realizma, ki sta zbudili tudi nekaj pomislov, vendar ne na odprti kritični sceni, saj je ta hkrati dobila dovolj jasna priporočila iz politično ideološkega okolja marksista Borisa Zihlerla, da naloga kritike ni iskanje individualnih umetniških kvalitet posameznika, temveč spodbuda njegovim dolžnostim v kolektivnem naporu družbe po obnovi in izgradnji domovine; z nekoliko drugačnimi besedami, pravilnost zapovedanega umetnostnega nazora. Temeljno snov za svoje delovanje v gradnji novega človeka za novo družbeno ureditev so mogli razbrati že kar iz aktualnih gesel, tudi s plakatov: Junakom boja naj slede junaki dela! Včeraj puška, danes volilna kroglica! Osvobojeni gradimo! Zaželeni so bili tako motivi iz pravkar izbojevane zmage nad fašizmom in nacizmom, še bolj motivi gradnje velikih industrijskih dvoran, kot denimo Litostroja, rudarstva, železarske industrije z visokimi tovarniškimi dimniki, elektrifikacije podeželja ipd. V tem slavljenju delavskega zanosa se je kakovostno izkazal slikar Slavko Pengov s poslikavo Vile Bled in še pozneje s poslikavo preddverja skupščinske palače. Pričakovanja oblasti na področju arhitekture in urbanizma je morda najbolje in ne brez kvalitet izrazil arhitekt Edvard Ravnikar s številnimi načrti, med katerimi gotovo izstopata urbanistična projekta za Novi Beograd (1946) in Novo Gorico (1947). Pri obeh si je vredno ogledati

njegove predloge za monumentalno plastiko na prostranih ploščadih na izjemno visokih podstavkih. Kritika je ta in podobna dejanja primerno predstavljala, a je večina slovenskega umetništva ostala zadržana, ohranjala je prvinske likovne kvalitete, podedovane še iz predvojnih časov, svojevrstno izpovedno liričnost, intimizem; za nekatere pisce, ne nujno kritike, najhujši mogoči očitek in svarilo, ki pa vsaj v likovnih umetnostih ni segel tako globoko in izključujoče kot v primeru knjige *Strah in pogum* Edvarda Kocbeka leta 1952.

V letu 1948 je v vzhodnem bloku socialističnih držav prišlo do hudega spora v zvezi z ustanovitvijo skupnega politično informacijskega biroja, katerega posledica je bila izključitev svojeglave Jugoslavije, pa ne le iz biroja, temveč iz vzhodnega bloka. Jugoslovanske komuniste so enotno obsodile tudi komunistične partije zahodnoevropskih držav. A kdor je pričakoval, da bo jugoslovanski režim tedaj pripravljen popuščati pri svojih ideoloških dogmah, se je uštel. Nasprotno, represija se je celo poostрила. Predvsem zaradi gospodarske osame se je jugoslovansko vodstvo po sili razmer obrnilo na Zahod, kar je dolgoročno učinkovalo pozitivno na družbeni razvoj, glede morebitne popustljivosti do ideoloških vprašanj umetnosti in kritike pa je ostalo vse po starem. Mehčanje političnih omejitev je bilo počasno, a uspešno. V prvih vrstah borcev za svobodno umetniško ustvarjanje srečamo arhitekta Edvarda Ravnikarja, ki je s kritiko Spacalovih lesorezov (1951) opozoril, da se more s tem, ko jim priznamo njihovo umetniško veljavo, meja dovoljenega precej dvigniti. Istega leta je izpeljal slovenske arhitekte iz društva inženirjev in tehnikov in ustanovil Zvezo arhitektov Slovenije ter skupaj z njimi osnoval stanovsko revijo za arhitekturo *Arhitekt*. Z njo se je uveljavila arhitekturna kritika, še vedno pretežno iz vrst arhitektov samih, odprla pa je svoje strani tudi za ožje likovno umetnost, kjer se je neredko kot kritik pojavil Ravnikar sam. Proces tihega odpora proti socialističnemu realizmu se je odvijal predvsem med slikarji in grafiki – kiparji so bili preveč angažirani s potrebami po spomeniški plastiki večine spomenikov NOB. Alternativo, dobro sprejeto zlasti pri starejših kritikih, kot je bil France Stele, so pomenili spomeniki Jožeta Plečnika v velikem razponu od drobnih znamenj do obsežnejših arhitektur in ureditev. Novo kakovost v prostorskem oblikovanju grobišč internirancev in talcev je v zgodnjih petdesetih letih ponovno prispeval Ravnikar v Dragi pri Begunjah in v Kamporju na Rabu ter doživel popolno kritiško zadoščenje. Tedaj je na prizorišče stopila nova generacija kritikov, kot so bili Marijan Tršar, Špelca Čopič, Emilijan Cevc, Nace Šumi, Luc Menaše, Zoran Kržišnik in opazno tudi mariborska strokovna kritika, ob starejšem Franu Šijanču še mladi Sergej Vrišer. Tretji slovenski umetnostni center se je izoblikoval v Trstu in je že zgodaj v drugi polovici štiridesetih let pomembno vplival na razvoj sodobne umetnosti v ideologiji zastali Ljubljani

s slikarji, kot so bili Avgust Černigoj, Lojze Spacal, Avrelj Lukežič, Jože Cesar, kipar Čelo Pertot idr. Ti so doživeli tudi kakovostno kritiško spremljavo sprva v osebi Frana Šijanča, pozneje Černigojevega mladostnega sopotnika Milka Bambiča, dolgoletnega kritika *Primorskega dnevnika* vse do njegove smrti leta 1991.

Omenjena generacija kritikov, rojenih v zgodnjih dvajsetih letih, je prišla tako rekoč že na »osvobojeno ozemlje« umetnosti in kritike. Svojo vlogo so dojemali kot utrjevanje dosežene umetnostne in kritiške svobode, širjenje in poglobljanje dotedanjih stališč in odpiranje novih možnosti za razmah slovenske umetnosti v svetu, za kar gre zasluga predvsem Zoranu Kržišniku z ustanovitvijo leta 1955 *Mednarodnega grafičnega bienala* (v tesnem sodelovanju z Božidarjem Jakcem) in pozneje še drugih pobud v tej smeri. Pri tem pa ne gre pozabiti, da so bili kritiki hkrati zaposleni v številnih kulturnih ustanovah in fakultetah, kjer so po Steletu podrobno znanstveno raziskovali posamezna zgodovinska umetnostna področja in objavljali temeljne študije in knjige o svojih dosežkih. Na kratko, romaniko je obdeloval Marijan Zadnikar, srednjeveško kiparstvo vključno z renesančnim Emilijan Cevc, baročno kiparstvo Sergej Vrišer, novoveško arhitekturo Nace Šumi itd., le Luc Menaše, Špelca Čopič in Zoran Kržišnik so se bolj (a ne izključno) posvečali sodobni umetnosti, pogosto tudi v kritičnem pisanju. Vodilni kritik arhitekturnega dogajanja iz vrst umetnostnih zgodovinarjev je postal Nace Šumi. Zasluga te generacije je, da je razvila kritiško dikcijo in terminologijo za nove in nove umetnostne smeri ter posamične avtorske poetike, jih razumno postavljala v kontekst svetovnih trendov, se z jasno argumentacijo postavila v razmerju do različnih abstrakcij, predvsem pa nedvoumno opredelila umetnostno kakovost posameznih osebnosti, ali povejmo naravnost, kdo je bil v njihovem času resnično velik in tak ostal trdno zasidran v novejši slovenski umetnostni zgodovini. Med slikarji so tako izstopili Lojze Spacal, Gabrijel Stupica, France Mihelič, Marij Pregelj (pozneje se jim je pridružil še Zoran Mušič), med grafiki Riko Debenjak, nekoliko pozneje še Vladimir Makuc, med kiparji Zdenko Kalin in Jakob Savinšek, med arhitekti in oblikovalci nedvomno Edvard Ravnikar. Ta generacija se je zmoгла ozreti tudi po prehojeni kritiški poti. V med vojno izdani knjigi Plečnikovih del *Architectura perennis* je France Stele priobčil esej, ki je po Fedji Koširju prva resna arhitekturna teoretska razprava pri nas. Ta je doživela s knjigo o Plečnikovih pretežno povojnih delih *Napori* (1955) svojo opaženo izpopolnitev. Kritike Franceta Mesesneta je zbral in komentiral Luc Menaše (1953), po Steletovi knjigi *Slovenski slikarji* (1949) je napisala knjigo s podobno, a sveže interpretirano vsebino Špelca Čopič z naslovom *Slovenska umetnost* (1966).

Motili bi se, če bi menili, da je »osvobojeno ozemlje« umetnosti in kritike ostalo povsem brez politično nazorskega nadzora. Grobih posegov v tej sferi ni bilo več, v

ozadju dogajanja pa je obveljal tihi dogovor s politiko, po katerem naj bi ta dovolila svobodno umetniško delovanje, vendar si pridržuje pravico, da kadarkoli po svoji presoji poseže vanj. Sveta Lukić je obdobje po diktatu socialističnega realizma poimenoval »socialistični estetizem«. V tem novem kontekstu razmerja med umetnostjo in politiko moremo uvideti ustanovitev *Mednarodnega grafičnega bienala* v Ljubljani, za katerega imata največ zaslug Zoran Kržišnik in Božidar Jakac, na Hrvaškem vznik umetniške skupine EXAT in pisanja kritikov Vere Horvat Pintarić, Boža Beka in Radoslava Putarja, politiko Miodraga B. Protića v Srbiji, ki je privedla do njegovega Muzeja sodobne umetnosti v Novem Beogradu. V mednarodni dejavnosti Jugoslavije je sčasoma postala del razširjene politične platforme povezovanja držav v gibanju neuvrščenih.

V poznih petdesetih, v začetku šestdesetih let so se pojavila imena treh kritikov, ki so postala sinonim za tekoče, časniško in revijalno spremljanje likovnih dejavnosti. To so bili Janez Mesesnel, Ivan Sedej in Aleksander Bassin. Mesesnel je prvi kritički zapis objavil še kot študent leta 1951, po diplomi leta 1957 pa se je zaposlil kot novinar pri časniku *Slovenski poročevalec*, pozneje v *Delu*, bil tehnični urednik *Tedenske tribune*, kar ga ni oviralo, da ne bi pisal še za številne druge revije in časnike tako v Sloveniji, Jugoslaviji in na tujem. Po mojih informacijah je bil eden redkih, če ne edini profesionalni kritik, zaposlen pri kakšnem našem časopisu. Podobno usmerjen v presojo tekoče likovne ustvarjalnosti in dnevno kritičko pisanje je bil Aleksander Bassin, ki je imel kot tajnik ALU možnost spremljati generacije mladih umetnikov in je nekaterim sorodno mislečim skupinam umetnikov pomagal s svojim angažiranjem utirati pot v javnost, npr. novim slovenskim konstruktivistom na čelu z Dragom Hrvackim in Dragico Čadež Lapajne, skupini Gatnik, Kraševac, Logar, Novinc ter mnogim drugim posameznim avtorjem.

Kritička zgodnja šestdeseta leta je zaznamovala *Likovna revija* (ur. Luc Menaše). Namenjena je bila predvsem obširnim kritičkim predstavitvam posameznih umetnikov, redkeje arhitektom. Po formatu, kakovosti in številu objavljenih reprodukcij je pokazala presenetljivo ambicioznost, a je verjetno prav zaradi nje že po nekaj številkah usahnila. Precej bolj vztrajna je bila revija *Arhitekt*, ki je poleg arhitekturnih tem prinašala tudi informacije o industrijskem oblikovanju in ožje likovni umetnosti. A tudi ta je počasi pešala, tako da je leta 1963 izšla še zadnja številka. Nastopil je redek trenutek v slovenski kulturi, ko so se sodelavci obeh revij odločili za združitev in ustanovitev nove revije s simboličnim imenom združitve – *Sinteza*. Po nekaj prvih številkah so za glavnega urednika imenovali mladega Staneta Bernika, ki je iz nje naredil vzorni umetniški medij, saj je združeval tako poglobljene kritičke razprave o vseh pomembnejših dogodkih v Sloveniji kot širše v Jugoslaviji in v svetu, pri tem pa ohranjal rubriko predstavitev

avtorskih novosti v arhitekturi, oblikovanju in fotografiji. Segel je tudi po zgodovinskih temah, odprl strani za posamične kulturno pomembne pojave ali probleme (denimo o Formi vivi, problemom konservatorstva in kulturne dediščine ipd.), pionirsko segel v problematiko novih umetnostnih medijev. Ves čas izhajanja je načenjal tudi vselej aktualno vprašanje kritike oziroma njene kronične nezadostne pojavnosti in ne nazadnje, iz vseh umetnostnih središč jugoslovanskega prostora je zbral vidnejša kritička imena in redno objavljala njihova poročila. Nič podobnega ne bi tedaj našli ne v Jugoslaviji ne v svetu. In to zgodbo o kritičkem uspehu mu je uspelo vzdrževati celih trideset let vse do zadnje, 100. številke leta 1994. Bernik je zelo hitro razblinil pričakovanja arhitektov, da je to predvsem njihova revija, da bodo še naprej pisali o sebi in delu svojih kolegov sami. Prav nasprotno, afirmiral je profesionalno kritiko, kritiko kompetentnih piscev za posamezna področja in ni delal razlike, ali prihaja ta iz vrst umetnostnih zgodovinarjev ali arhitektov ali celo iz vrst neumetniških poklicev. Sam se je izrazito angažiral v pisanju kritike o arhitekturi in oblikovanju, a tudi o fotografiji in o nekaj izbranih slikarjih. Prepoznal je kakovost izjemno inovativnega arhitekta Marka Mušiča (1975), pravo monografijo pa je posvetil arhitektu Milanu Miheliću (1980). Hitro je opazil tudi mlajše pisce in jih takoj enakopravno pritegnil k *Sintezi* kot starejše. *Sinteza* je bila kritički glas vseh tedaj pišočih generacij, Edvarda Ravnikarja in Franceta Steleta, Zorana Kržišnika, Marijana Tršarja, Špelce Čopič, Braca Mušiča, Naceta Šumija, pa Aleksandra Bassina, Janeza Mesenela, Matija Murka, Mete Gabršek Prosenc in še mnogih drugih. V *Sintezi* so se s kritičkimi prikazi znašli tako etablirani umetniki, kot sta Janez Bernik in Andrej Jemec, grafiki, kot sta France Mihelič in Vladimir Makuc, kiparji, kot sta Zdenko Kalin in Drago Tršar, novi konstruktivisti idr., a tudi predstavniki gibanja OHO, torej tedaj v očeh politike in dela javnosti sporni predstavniki konceptualistične neoavantgarde. Oster nastop skupine dvanajstih kulturnih delavcev, predvsem pisateljev, leta 1968 v *Delovi* sobotni prilogi z naslovom »Demokracija da, razkroj ne!« in politična zaostreitev, ki je nastopila z znanim pismom tovariša Tita in izvršnega biroja Zveze komunistov Jugoslavije jeseni leta 1971, *Sinteza* ni spravila s tira. Kazalo je, da je politika začela uresničevati drugi del nepisanega dogovora z umetniki in je dvignila rdečo zastavico. A to Bernika niti drugih iz *Sintezi*nega kroga ni vznemirjalo. Se je pa Bernik moral tedaj otepati oznake pripadnika premaganih struktur. V poznih šestdesetih in začetku sedemdesetih se je v *Sintezi*, če že ne prej, v dnevnem ali revijalnem tisku pojavila mlajša generacija kritikov, ki so prihajali pretežno iz vrst umetnostnih zgodovinarjev, z imeni Drago (Braco) Rotar, Tomaž Brejc, Jure Mikuž, Milček Komelj, Maja Krulc Kržišnik, Jelka Pirković Kocbek, Marlen Premšak in drugimi, ki smo ostali zvesti *Sintezi* vse do njenega konca.

Arhitekti pa niso bili nikoli povsem zadovoljni s svojo vlogo pri *Sintezi*. Ravnikar jo je zapustil že po nekaj številkah in samo vprašanje časa je bilo, kdaj bo njihovo nezadovoljstvo vzniklo v javnosti. Ob deseti obletnici izdavanja *Sinteze* leta 1974 sem med drugim navedel, da je *Sinteza* pripomogla k spoznanju – tu sem se oprl na Plečnikovo krilatico, da naj arhitekti (umetniki) delajo in naj ne sodijo –, da je treba vzpostaviti ločnico med umetniškim ustvarjanjem in kritiko s podmeno, da ni ravno primerno, če o arhitekturi pišejo arhitekti sami. Iz arhitektskih vrst se je usul plaz očitkov, da arhitektom jemljem pravico do besede, kar je bilo nedvomno pretiravanje, a je imelo svoje učinke. Že leta 1972 oživljeno glasilo *Arhitektov Bilten* je z letom 1974 dobilo novo angažirano vodstvo v osebi Janeza Koželja. Z njim in z vrsto piščočih arhitektov, kot so bili Aleš Vodopivec, Jurij Kobe, Dušan Blaganje, Vojteh Ravnikar, Vinko Torkar, urbani družboslovec Pavel Gantar idr., so želeli ponovno uvesti »svojo« arhitekturno kritiko. Medse so vnovič pridobili starosto Edvarda Ravnikarja. Temeljni spor med arhitekti in umetnostnimi zgodovinarji je bil že v tem, ali je arhitektura sploh umetnost, ker da je arhitektura znanost, znanost o prostoru, urbanizem pa zanje sploh ni umetnost, temveč je zgolj socialna dejavnost. Obsedenost z objektivnostjo kritiške presoje jih je pripeljala do bizarnega predloga, da naj bi arhitekturo, torej posamične objekte, ocenjevali s standardiziranimi vprašalniki, ki bi jih razposlali med bralce revije *AB*. Predlog je po prvem poskusu sicer propadel, spor pa je tlel še naprej in znova izbruhnil v začetku osemdesetih ob vprašanju, ali ima arhitektura kot dejavnost svojo posebno kontinuiteto pisanja o sebi od Vitruvija prek Albertija do Schinkla, torej svojo posebno »modrost«, kar sem v nekaj polemikah zavračal tedaj in zavračam še danes. V sedemdesetih, osemdesetih in začetku devetdesetih smo doživeli vsaj tri knjige kritik in načelnih razprav v zbirki Partizanske knjige, izpod peresa Naceta Šumija (*Pogledi na slovensko umetnost*, 1975) in Staneta Bernika (*Pogledi na slovensko oblikovanje*, 1992) ter Aleksandra Bassina (*Med umišljenim in resničnim*, pri založbi Obzorja, 1981).

Največji dosežek slovenske likovne kritike poleg *Sinteze* kot kompleksa umetnosti in kritike pa je bila velika pregledna razstava *Slovenska likovna umetnost 1945–1978*, delo treh kritiških generacij (Nace Šumi, Zoran Kržišnik, Špelca Čopič, Marijan Tršar, Melita Stele-Možina, Stane Bernik, Tomaž Brejc, Jure Mikuž) v dveh razstaviščih v Moderni galeriji in v novo pridobljenem Jakopičevem razstavišču. Tridelni katalog s poglobljenimi uvodnimi študijami naštetih je zaobjel celoto likovnega ustvarjanja v tem razdobju od slikarstva, kiparstva, grafike in knjižne ilustracije do arhitekture, urbanizma, oblikovanja in fotografije. Posebno mesto je zavzelo poglavje o neoavantgardni skupini OHO. Šlo je za edinstveni projekt, ki je imel velik odmev tako v slovenski javnosti kot v vseh jugoslovanskih

umetnostnih središčih. Bernikov poznejši poskus pridobiti k podobni kritični predstavitvi povojnih arhitekturnih dosežkov vodilne umetnostne ustanove s pisci in kritiki iz vseh jugoslovanskih centrov ni uspel.

V zgodnjih sedemdesetih letih je začel svojo kritiško pot *enfant terrible* slovenske likovne kritike Brane Kovič, po mojem vedenju edini kritik pri nas, ki od samega začetka deluje kot kritik v svobodnem poklicu. Ukvarjal se je z mnogimi imeni in pojavi v slikarstvu in grafiki, predvsem pa je velik del svojega kritiškega opusa posvetil fotografiji. Njegovo življenjsko delo je veliki triptih razstav slovenske zgodovinske fotografije od njenih začetkov v 19. stoletju, njeni zreli dobi v prvih desetletjih 20. stoletja in povojnem razvoju fotografije do devetdesetih let s triptihom treh reprezentativnih katalogov. Omeniti velja še njegov pogumni poskus z revijo, namenjeno umetnosti in kritiki *art.si* (2002–2004).

Mlajši rod kritikov se je šolal in preskušal ob razkritju slovenske zgodovinske avantgarde, ki sva jo s kolegom Bassinom predstavila z retrospektivno razstavo Avgusta Černigoja v Idriji leta 1978 in ki je imela izjemen odziv v Jugoslaviji in zunaj naših meja. Za mednarodno promocijo teme zgodovinskih avantgard včevši slovensko je bilo v osemdesetih letih posebno zaslužno Slovensko društvo za estetiko z nekaj organiziranimi mednarodnimi simpoziji. Razstava je neposredno odmevala v nekaterih delih slovenskih grafičnih oblikovalcev ter vplivala na koncepte in projekte nekaterih skupin slovenske tretje postmodernistične avantgarde, ali retrogarde, denimo pri slikarjih skupine Irwin in gledališki skupini Sester Scipion Nasice v predstavi *Nablocke* in kulturni predstavi *Krst pod Triglavom*; še več, vplivala je na ključno poznejšo umetniško orientacijo Dragana Živadinova v smeri teatra v breztežnem prostoru in kulturizacije veselja.

Profesionalna kritika iz *Sinteze* kroga je uspešno predstavila pojav postmodernizma v arhitekturi ter sledila njenemu obratu h dekonstruktivizmu in novemu minimalizmu, hkrati pa je doživel zaznaven kritiški uspeh v delu Andreja Medveda ob pomoči italijanskega kritika Bonita Olive v okviru razstavne politike Obalnih galerij, ki so prav z njegovim angažiranjem postale ob uveljavljenih v Celju, Slovenj Gradcu, Kostanjevici in Murski Soboti umetnostno pomembne.

Najpomembnejša dogodka v razvoju slovenske umetnosti in kulture sta časovno skorajda sovpadla. Spomladi leta 1986 je bila v centru Georges Pompidou v Parizu odprta razstava Plečnikovega opusa, delo štirih avtorjev: François Burkardta, Lojzeta Gostiše, Borisa Podreccce in Damjana Prelovška, ki je arhitekta Plečnika kot edinega slovenskega umetnika izstrelila v svetovno orbito. Polemike, ki so se sprožale okrog tega dogodka predvsem z izklicenjem, kdo je za ta uspeh najbolj zaslužen, je najbolje pozabiti. Leto za tem je sledila afera s plakatom Novega kolektivizma za dan mladosti, ki je odmevala po vsem jugoslovanskem

prostoru. Žirija jugoslovanske zvezne mladinske organizacije se je odločila, da med natečajnimi rešitvami sprejme plakat in scenarij uvodne prireditve Novih kolektivistov. A se je kmalu izkazalo, da so slovenski avtorji na starejšem nacističnem plakatu z golim moškim z zastavo zgolj zamenjali simbole in napis. Izbruhnil je škandal. Politika, to pot zvezna, je ponovno in še više dvignila rdečo zastavo ter zahtevala od tožilstva pregon avtorjev. Toda naletela je ne le na odpor kritiške in širše kulturne javnosti, temveč tudi slovenske politike. Zgodilo se je prvič, da je slovenski politični vrh želel strokovno kritiško argumentacijo za obrambo Novih kolektivistov pri slovenskih kritikih in jo v polnosti tudi dobil.

Sredi osemdesetih let je začela izhajati revija *Likovne besede*, glasilo slovenskega združenja likovnih umetnikov (ZDLUS), ki je podobno kot Maleševa *Umetnost* pred vojno in med njo odprla strani za piščice umetnike in kritike. Z njo in z revijo *M'ARS* (izhajala je med letoma 1989 in 1999) se je ponovno uveljavila umetnostna esejistika, teoretsko poglobljeno razpravljanje, občasno tudi kritiško priostreno. Pri prvi se je filozofsko teoretično izoblikoval zlasti Jožef Muhovič, pri drugi mnogo prezgodaj umrli veliki up slovenske umetnostne teorije Igor Zabel.

Če se na kratko še ozremo v tridesetletno poosamosvojitveno obdobje z vidika kritiške refleksije, bi kazalo omeniti ustanovitev revije *Piranesi* leta 1992, ki je nastala po letnih srečanjih domačih in tujih arhitektov v Piranu v osemdesetih letih. Revija je dvojezična in nosi ambiciozen naziv srednjeevropske revije za kulturo okolja. Objavlja tudi kritiške prispevke. Plečnik s svojimi neizčrpnimi temami še vedno zbujajo zanimanje po vsem svetu, še vedno se prirejajo velike razstave kot *Jože Plečnik, arhitektura za novo demokracijo* v Pragi leta 1996, dalje razstava o Plečnikovi Ljubljani, odprta v Gradcu v času evropske kulturne prestolnice leta 2003, ne nazadnje razstava njegovega sakralnega posodja v predverju vatikanske pinakoteke leta 2019. Plečnikovo leto 2022 je prineslo vrsto tudi zelo ambiciozno zasnovanih razstav z veliko medijske in kritiške pozornosti. Kljub vsem tem vidnim priznanjem v mednarodnem prostoru, katerega vrhunec je bil nedvomno vpis Plečnikove dediščine v Ljubljani na seznam UNESCO leta 2021, pa se od leta 2008 odvija bitka med Civilno iniciativo z močno udeležbo kritikov za ohranitev Plečnikovega stadiona v prvotni podobi s povampirjenim kapitalom, ki vidi na Plečnikovem stadionu le privlačno lokacijo za športno zabavišni park z orjaškimi novogradnjami, v katerih se celota stadiona skrči na 5 % izvornih citatov. Ostre polemike se vrstijo vse do danes, a popolne zmage iniciative še ni na obzorju. V svetu precej opazna stavba Gospodarske zbornice Slovenije, delo skupine Sadar + Vuga Arhitekti leta 1999, nas znova sili k vprašanju, kaj je slovenska država sama (ne paradržavne institucije) naredila pomembnega na področju gradenj državnega pomena v tridesetih letih – razen cestnega križa nič zares

pomembnega. Vse doslej se ukvarja samo s prizidki in adaptacijami.

Leta 2012 je skupini navdušencev iz kroga gledališča Noordung pod vodstvom Dragana Živadinova, Dunje Zupančič in Miha Turšiča uspelo zgraditi in odpreti Kulturno središče vesoljskih tehnologij v Vitanju, namenjeno umetnostim, ki so kakorkoli povezane z vesoljskimi tehnologijami. Središče so načrtovali arhitekti iz štirih najvidnejših slovenskih arhitekturnih birojev, kar je dosežek svoje vrste. Središče je uspešno zaživelo in doseglo s skupno akcijo velikana slovenske računalniške grafike Edvardom Zajcem in njegovim *Spektralnim modulatorjem* leta 2014 enega najpomembnejših umetniških dogodkov novega stoletja, kar je kritika v pomlajeni zasedbi uspešno reflektirala. Žal ni trajalo dolgo – nova oblast v osebi ministra Zdravka Počivalška je koncept zavoda likvidirala in ga nadomestila s plitvo turistično primitivno polgospodarsko dejavnostjo, ki naj bi se vzdrževala sama.

Leto 2013 so zaznamovala *Razprta obzorja*, predstavitev umetniških del pretežno slovenskih umetnikov v zamejstvu po drugi svetovni vojni iz zbirke bančne skupine KB s predstavitvama v Cankarjevem domu in v nekdanji tržaški ribarnici, preurejeni v velik razstaveni prostor. Kot galeristka se je zelo potrudila Nina Pirnat Spahič, Vid Lenard pa kot kustos in pisec uvodnih besedil v dvojezičnem katalogu.

Dve leti pozneje je začela izhajati revija *Outsider* z vabljenim podnaslovom *Revija, ki presega meje*. V tem duhu je revija vendarle bolj na široko odprla strani za številnejše pisce različnih poklicev in provenienc, kot to sicer počnejo revije, ki jih izdajajo in pišejo arhitekti. Pod uredništvom Nine in Matevža Grande objavlja predstavitev, kritiko in dopušča tudi polemiko med ožjimi sodelavci revije. V njenem okolju se je formiral eden najboljših, najbolj razgledanih mladih kritiških avtorjev – arhitekt Miloš Kosec.

Prav pred kratkim je začela izhajati revija *Cukr*, ki se je pojavila kot tiskana spremljevalka urbane kulture v okolju novega obetavnega razstavišča Cukrarne. Na prvi pogled se posveča pretežno filozofski in kulturološki esejistiki. Pravih kritiških tekstov še ni zaslediti, vendar glede na mladost revije in uredniškega odbora, ki jo ureja, sem prepričan, da jih ne bi bilo težko prepričati za objavo resnih kritiških prispevkov. Se splača potruditi in jim ponuditi sodelovanje.

Osrednji vprašanji, s katerima se je ukvarjalo Slovensko društvo likovnih kritikov, katerega petdesetletnice se spominjamo, sta bili rast in spodbuda kritiške profesionalnosti, torej kompetentnosti v presoji umetnostnih pojavov in kulturni učinek v javnem nacionalnem in – zakaj ne – tudi v mednarodnem prostoru. To vprašanje pa se neposredno veže na odnos medijev do kritike in njihovega (ne)zavedanja vloge kritike v dobrih stopetdesetih letih eksplicitnega modernizma. Skozi vse delovanje SDLK izstopajo javni pozivi uredništvom medijev, da je treba likovno kritiko in še posebno arhitekturno vabiti in primerno nagrajevati.

Prizadevali smo si doseči stanje, ko bi mogel kritik živeti zgolj od pisanja kritik. Naša kritika je v povojnem razdobju nastajala še vedno v prostem času, potem ko so kritiki svoje delo po možnosti v kakšni kulturni ustanovi že opravili. Torej ne iz poklicne nuje, temveč iz zavesti o kulturnem primanjkljaju kritike v naših medijih. Ne enkrat smo na naših zborovanjih naslovili poziv medijem, naj se zavedajo kulturnega pomena kritike in naj jo objavljajo, spodbujajo in spodobno plačajo. Tiskani mediji so bili že po tradiciji odprti do kritiškega pisanja in zvečine pošteno objavljali tudi polemike, glede višine honorarjev pa so bili nepopustljivo skopi. Vedno znova smo naslavljali ostre proteste in zahteve na nacionalno televizijsko hišo, da bi vabila kritike v svoje studije in nastope tudi honorirala. Po spodbudnih začetkih, ko je televizija v svojih shemah odmerjala kritiki še dovolj časa za resno kritiško presojo določenih umetnostnih pojavov in dogodkov – spominjam se denimo tedenskih komentarjev Filipa Kalana Kumbatoviča –, ko je kritiki odmerjala tudi posebne oddaje (denimo *Oči kritike*) in letne kritiške preglede, se je prostor za kritiko vse bolj krčil. Namesto tega so oddaje o kulturi pretežno vljudno poročanje o posamičnih dogodkih, ki jih pišejo in posamejno tam zaposleni novinarji – zunanjih, za posamezna področja specializiranih kritikov pa ne vabijo. In to počne nacionalna televizijska hiša že leta. Da bi komercialne televizije, kot je denimo POP TV, v svoje programe vključevale umetnost in kritiko, je bilo od samega začetka povsem iluzorno pričakovati.

Prav ti pojavi, ki sem jih navedel – žal razmer v lokalnem in revijalnem tisku ne poznam dovolj dobro, da bi bil lahko v presoji stanja povsem verodostojen –, zaznamujejo razmerje med kritiko in mediji v poosamosvojitvenem obdobju. Govorim iz osebnih izkušenj. V prvih nekaj letih po osamosvojitvi, ko so lastništvo časnika *Delo* prevzeli zaposleni, so se honorarji za zunanje sodelavce, tudi kritike, znatno popravili. Pa ni trajalo dolgo. Kot je znano, je postalo *Delo* žrtev lastniških prevzemov, novi lastniki pa so podobno kot druge tudi nemedijske družbe začeli finančno izčrpavati. Posledica tega so bila odpuščanja novinarjev, s padanjem naklade so sledila nova odpuščanja in upokojitve, tako da je v kulturnih redakcijah naših dnevnikov samo peščica novinarjev, ki pišejo o vsem.

Če ponudite uredništvu v objavo kritiški zapis, tudi kaj daljšega in bolj poglobljenega, ga bodo objavili, a vas bodo vnaprej opozorili, da ne pričakujte kaj več kot ponižujoči simbolični honorar. Res, še nikoli v preteklosti niso bili ti tako sramotno nizki, kot so danes. Domnevam, da tudi v lokalnih časnikih ni nič bolje. Po drugi strani pa so se razmere za predstavljanje umetnostnih dejavnosti v naših javnih institucijah znatno izboljšale. Etabilirani nacionalni

muzeji in galerije so pridobili številne nove prostore. Lokalne galerije, tako občinske kot zasebne, so se namnožile. Poleg dveh galerij v Cankarjevem domu smo denimo v Ljubljani doživeli še razsežno Cukrarno. Razmere za umetniško delovanje zunaj Ljubljane se po moji presoji prav tako popravljajo. Kritika se je – upam, da samo začasno – preselila v galerijsko dejavnost, torej v pisanje predstavitev besedil oziroma v kuratorstvo. Tuji kuratorji s svojimi koncepti in projekti v naših muzejih in galerijah so v minulih desetih, dvajsetih letih postali nekaj običajnega. Opažam, da se počasi, počasi oblikuje tudi umetnostno tržišče, ki bi ga potrebovali že davno. Kulturna javnost in posamezniki, ki kupujejo umetniška dela, potrebujejo takšno institucijo, ki se mora že po naravi stvari opirati na kvalificirano kritiko oziroma eksperte za posamična področja. Šele z vzpostavitvijo realnih kvalitativnih razmerij med opusi umetniških osebnosti je mogoče vzpostaviti umetnostno tržišče in profesionalno skupnost zapriseženih cenilcev.

Kaj torej storiti, da bi bil kritiški poklic bolj spoštovan in naša kritika bolj slišana in kot resno delo tudi prav finančno ovrednotena. Najprej se moramo vprašati, kaj moremo storiti sami, da bi kritiko povrnili v položaj, ki ga je kritika že zavzemala, a ga je ne povsem po svoji krivdi izgubila. Morda nekaj sugestij, predvsem za to, da bi spodbudil poglobljeno razpravo o možnostih delovanja likovne kritike danes v dramatično spremenjenih okoliščinah v tiskanih, elektronskih in družabnih medijih.

- Predvsem se mi zdi nujno podrobno raziskati, kaj se je dogajalo z umetnostjo in kritiko po letu 1991.
- Potreba po angažirani kritiki se mi zdi v današnjih časih še bolj aktualna kot doslej, saj so postali umetnostni koncepti in projekti vse bolj zahtevni in zapleteni in klasična likovna kritika, ki izhaja iz vrednotenja formalno-vsebinskih lastnosti umetnin, ni več zadostna.
- To je bistveno povezano z izobraževanjem umetnostnih zgodovinarjev, ki bi glede na umetnostne pojave, ki so že davno zapustili izražanje z zgolj likovnimi sredstvi, moralo seči v polje filozofije, kulturologije in modernih tehnologij.
- Tej generaciji kritikov, združenih v SDLK, ostaja neogibna naloga, da znova utre pot za kritiko v tiskane in elektronske medije. To je mogoče storiti le z organizirano akcijo, ki se mora začeti s povezovanjem kritikov v učinkovito skupnost, v kateri bi se morali bolje poznati, biti bolje informirani o tem, kaj kdo dela, to pa je mogoče v tem trenutku doseči z ustanovitvijo kritiškega portala, na katerem bi objavljali svoje kritike in se obveščali o dogodkih, pomembnih za umetnostno dogajanje in kritiko. ■

Aleksander Bassin

Zgodovinski vpogled v delovanje Slovenskega društva likovnih kritikov (SDLK) od ustanovitve leta 1973 do danes

A Historical Insight into the Work of the Slovenian Association of Art Critics (SDLK) from Its Foundation in 1973 to the Present Day

Za ustanovitev SDLK z registracijo statuta 21. 12. 1973 so glasovali slovenski člani jugoslovanske sekcije AICA in člani Slovenskega društva arhitekturnih kritikov (SDA), ki je bilo ustanovljeno 7. 4. 1969 v Ljubljani. Več o njegovem delovanju kot predhodniku današnjega petdesetletnika SDLK bi z vso verjetnostjo lahko danes povedal žal decembra 2019 preminuli dr. Stane Bernik. Aleksander Bassin in Melita Stele, kustosinja Moderne galerije, sta kot prvi predsednik in prva tajnica prevzela delovanje SDLK. Od takrat so se v njegovem petdesetletnem delovanju na predsedniškem mestu zvrstili še dr. Stane Bernik, dr. Peter Krečič, Brane Kovič, Gojko Zupan, Meta Gabršek Prosenc, Judita Krivec Dragan, dr. Boris Gorupič, Saša Nabergoj in aktualna predsednica dr. Nadja Zgonik.

Delovni dokument, ki ga je na ustanovnem občnem zboru sprejelo SDLK, je v štirih točkah opredelil njegovo pristojnost in vlogo: a. utemeljitev in razvijanje kritične discipline v okviru likovne umetnosti, arhitekture, urbanizma in oblikovanja; b. pomoč pri razvijanju osnovnih metodoloških postopkov in dokumentiranja; c. zaščita moralnih, profesionalnih interesov in pravic članov in d. razvijanje medrepubliških odnosov med kritiki na teoretičnem in praktičnem polju.

Društvena dejavnost je bila natančno opredeljena in je določala načine tedaj aktualnih volitev delegatov, zastopnikov društva, v muzejsko-galerijske zavode in občinske kulturne skupnosti, v odbore za podeljevanje stanovskih nagrad, za posredovanje v medijskih redakcijah za upoštevanje likovnih kritik, za dogovore pri tedanjem Republiškem sekretariatu za prosveto in kulturo pri uveljavljanju statusa svobodnega likovnega kritika in za zaščito avtorskih pravic prek Avtorske agencije.

Kot eksemplarični primer živahne strokovne aktivnosti že na samem začetku lahko navedemo sodelovanje med

revijo *Sinteza* (urednik je bil dr. Stane Bernik) in SDLK, ko je bil junija 1975 ob 11. mednarodnem grafičnem bienalu v medijih objavljen javni poziv članom SDLK na srečanje v Moderno galerijo pred otvoritvijo bienala. Petnajst članov SDLK od tedanjih 44 se je vabilu odzvalo in podelilo več priznanj. Za nekatere med umetniki so bila to ena prvih mednarodnih priznanj (Miroslav Šutej, Nils Burvitz, nagradili so še Adriano Maraž in Matsumota Akira).

V novoustanovljeni galeriji Mladinske knjige Labirint v podhodu kasnejšega Cankarjevega doma (CD), sta bili v letih 1978 (17. 3.–5. 4) in 1979 (25. 4.–16. 5) na predlog SDLK in po zaslugi vodje Labirinta umetnostne zgodovinarke Mice Planinc organizirani dve razstavi *Kritiki izbi-
rajo*. Na prvi in drugi je enajst slovenskih kritikov izbralo aktualna likovna dela (na drugi tudi že fotografijo) in na ta način predstavilo kritiški selektivni izbor tudi izven muzejsko-galerijskih izbranih prostorov. Labirint je še leta 1986 (4. 11.–15. 11) zadnjič ponudil gostoljubje sedmim likovnim kritikom in sedmim umetnikom oziroma njihovem izbranemu delu.

Osmo desetletje je zaznamovala intenzivna aktivnost uveljavljanja v delegatskem sistemu, ki ga je SDLK uresničevalo preko Kulturne skupnosti Slovenije, Zveze kulturnih organizacij Slovenije in Sveta za kulturo pri Republiški konferenci socialistične zveze delovnega ljudstva. Tako so bili likovni kritiki izbrani na mesta članov sveta v Moderno galerijo, Arhitekturni muzej, Cankarjev dom, Novo revijo, pa še v odbor Prešernovega sklada, v žirijo za nagrade Zlata ptica, Društvo oblikovalcev Slovenije, Koroški likovni bienale in še kam.

Pod novim predsednikom Branetom Kovičem je SDLK zasnovalo razstavo *Slikarstvo v Jugoslaviji – Sodobniki* v Likovnem razstavišču Riharda Jakopiča (15. 4.–2. 5. 1982) ob sodelovanju kritiških kolegov iz Bosne in Hercegovine, Črne gore, Makedonije, Srbije, Hrvaške, Vojvodine,

s Kosova in iz Slovenije. Hkrati je prišlo do sodelovanja na okrogli mizi o problemu političnega plakata ob razstavi skupine francoskih oblikovalcev *GRAFOS* v CD v maju in juniju 1983. SDLK se je udeležilo tudi priprav za razstavo in pogovora s francoskim slikarjem Jacquesom Busseom, urednikom izdaje novega biografsko-kritičnega slovarja o umetnikih; tudi Britanski svet za kulturo se je ponudil za sodelovanje in pripravo razstav tako jugoslovanske kot slovenske umetnosti. Začeli so se navezovati tudi stiki s slovenskimi umetniki v zamejstvu. Odobritev honorarne liste in cenika kritičskih prispevkov sta dobila zeleno luč do leta 1985, ko so se začele priprave za razstavo *Fotografija v Jugoslaviji*, ki je gostovala v eni redkih zasebnih galerij pri nas, ljubljanski Galeriji Equina. Morda velja prav na tem mestu poudariti, da je Kulturna skupnost Slovenije zagotavljala sredstva za samo delovanje SDLK in še posebej za vse republiške ali zvezne akcije.

Istega leta 1985 se je odprla možnost rednega sodelovanja s Cankarjevim domom v Ljubljani. Projekt z naslovom *Likovno delo meseca* se je osredotočil na dialog med umetnikom in kritikom na osnovi enega javno predstavljenega dela. V letih od 1985 do 1988 se je ob rednih mesečnih predstavitvah številčno občinstvo CD lahko seznanjalo z aktualnim dogajanjem v umetnosti, kar je pomenilo večjo odmevnost in popularizacijo za sodobno slovensko likovno umetnost. Na značilnem srebrnem listu, ki je spremljal predstavitev, je bila v povzetku pobudnika te akcije dr. Staneta Bernika decembra 1988 objavljena štiriletna bilanca: po devet likovnih del se je letno predstavilo večinoma v klasičnih medijih, pa tudi arhitektura – nova ureditev Prešernovega trga arhitekta Edvarda Ravnikarja – je v predstavitvi kritika Marjana Ocvirka našla svoje javno mesto.

Leto 1983 je prišlo do sodelovanja v času *15. mednarodnega grafičnega bienala* v Moderni galeriji, ko je Sekretariat te mednarodne prireditve s SDLK v CD pripravil mednarodni posvet *Problemi sodobne grafike* z moderatorjem Pierrom Restanyjem. Leta 1984 je SDLK skupaj z Zvezo društev slovenskih likovnih umetnikov zasnovalo nov koncept tedanje redne društvene razstave s kritiško selekcijo po regionalnem načelu.

Maja 1988 so se predstavniki SDLK in Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva sestali v Mariboru in spregovorili o položaju likovne umetnosti in vloge kritike v javnih občilih. Po referatih dr. Naceta Šumija, dr. Petra Krečiča, Gojka Zupana, Alenke Železnik in Aleksandra Bassina je bila sprejeta posebna javna izjava. Nanjo se je julija 1989 odzvala tudi RTV Slovenija z neke vrste samokritike, da pogrešajo sodelovanje s SDLK. Poleg oddaje *Osmi dan* je vodstvo zagotovilo vrnitev oddaje *Oči kritike*. Okrogle mize za SDLK pa so se v organizaciji s časopisnimi mediji odvijale vse do septembra 1988.

Oktobra 1991 je SDLK pod vodstvom predsednice Mete Gabršek Prosenc v Jakopičevi galeriji izvedlo razstavo

Kritiki izbirajo. Med desetimi kritiki sta dva opozorila tudi na arhitekturne projekte in celo na pridobitve na področju filmske scenografije.

Ali bi lahko zapisali, da je priznanje samostojnosti Slovenije zaznamovalo, dalo poseben pečat kritiški dejavnosti? Zagotovo so SDLK in posamezniki začeli iskati novi prostor in nove oblike; začasno so obstali stiki z društvi iz prostorov prejšnje skupne države.

Naj v okviru osmega desetletja omenimo še prevzem, pravzaprav izvolitev novega vodstva jugoslovanske sekcije Mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA (Association Internationale des Critiques d'Art, deluje v okviru Unesca) v letu 1986, s čimer je pod slovenskim vodstvom (predsednik Aleksander Bassin, sekretarja Brane Kovič in dr. Peter Krečič) nastala še bolj tesna povezava v strokovnem smislu med SDLK in ostalimi republiškimi društvi ter seveda tudi navzven s tujino. Sedež prevzema vodstva je omogočil Arhitekturni muzej na svojem naslovu.

Slovenski likovni kritiki so bili v delovanje AICA vključeni od ustanovitve jugoslovanske sekcije leta 1954 v Carigradu. Slovenski člani AICA France Stele (1959–1963), Zoran Kržišnik (1970–1974) in že omenjeni Aleksander Bassin (1986–1989) so bili njeni predsedniki.

Že kmalu po osamosvojitvi Slovenije, leta 1992, je na Dunaju slovenski sekciji AICA ob angažmaju Aleksandra Bassina uspelo doseči priznanje novih sekcij bivše Jugoslavije (slovenske in hrvaške). Leta 2005, ko je bil podpredsednik mednarodne AICA Brane Kovič, se je v Sloveniji odvijal 52. kongres in generalna skupščina AICA v organizaciji Mestne galerije v Ljubljani, osredotočen okoli teme *Umetnostna kritika in teorija za novo tisočletje*. Tega leta je Judita Krivec Dragan (tudi dežurna kritičarka *Dnevnika*) zaključila svoj predsedniški mandat v SDLK; izvoljen je bil Boris Gorupič. V svojem mandatu je vztrajal kljub določili v 17. členu statuta, da se predsednik in člani izvršnega in nadzornega odbora menjajo na dve leti, a so lahko zatem še enkrat izvoljeni, vse do 9. 12. 2019. Prav tega leta, in sicer 10. 9., je CD v sodelovanju s *Festivalom Borštnikovo srečanje* organiziral posvet o pomenu in vlogi umetnostne kritike pod naslovom *Kritika, rojena iz maternice umetnosti (Baudelaire)*. Aleksander Bassin je v vlogi likovnega kritika predstavil pod naslovom *Krizni čas danes* vpogled od 60. let preteklega stoletja do kongresa AICA leta 2005 v Sloveniji. Sodelovali so še predstavniki drugih umetnostnih področij Aleš Novak, Jani Virk, Gregor Pompe, Simon Popek. Zanimiv je bil odziv v *Dnevniku* (Maja Šučur, »Kdo bo zidal spomenike kritiku«, *Dnevnik*, 16. 9. 2019).

Če pustimo ob strani ta neupravičeno podaljšani mandat, pogledjmo, kako se je v tem času vendarle odvijala aktivnost društva. Ideja dr. Staneta Bernika o prenovljeni obliki predstavljanja likovnih del v CD je z letom 2007 začela. Morda s kakim izpustom, sicer pa je z zmanjšanim številom samo štirih predstavitvenih terminov pod nazivom *Likovni kritiki*

izbirajo obstala na novi lokaciji v vhodnem preddverju.

Neodvisno od te skupne akcije med SDLK in CD se je predsednik Gorupič ob strokovnem soglasju in pomoči kustosinje Galerije Velenje, tudi likovne kritičarke Milene Koren Božiček, zavzel za organizacijo razstav na določeno temo, kjer so se člani SDLK svobodno odločali za izbor ustreznega likovnega dela. Med letoma 2006 do 2016 se je v Velenju zvrstilo 11 razstav, ki so jih spremljali katalogi z obrazložitvami sodelujočih kritikov in reprodukcijami eksponatov. Občasno so izhajali kritiški prispevki iz akcije v CD *Likovni kritiki izbirajo* v ponovljeni knjižni obliki; objavljeni so bili prispevki pod nazivom *Zbirka/eseji*. Sem je sodila tudi revija *Forum*, vse vedno pod Gorupičevem uredništvom, a žal s pomanjkljivim lektorskim pregledom. Pripomniti je treba, da so bili vsi ti razstavniki projekti tako v velenjski Galeriji kot prispevki v *Forumu* in tudi v *Zbirki/eseji* brezplačni in so šla donirana ali pridobljena proračunska sredstva za kritje tiskarskih stroškov.

Leta 2021, 31. 3., je prevzela predsedstvo Saša Nabergoj

po sklicu izrednega korespondenčnega občnega zbora. Prvi in tudi zadnji občni zbor pod njenim vodstvom se je zaključil 18. 10. 2022: na njem je bila napovedana svečana akademija ob 50-letnici SDLK v CD, izvoljen je bil Goran Milovanović v odbor za Jakopičeve nagrade, kot peti član izvršnega odbora SDLK pa Miha Colner. Na tem občnem zboru je Saša Nabergoj odstopila zaradi nestrinjanja s predlogom – pismom podpore kritiku in kustosu gostujoče razstave *Momenta-mente* v Moderni galeriji. Dne 15. 12. 2021 je pripravila še zoom konferenco *Pogovor o umetnostni kritiki* skupaj z Miho Kelemino (SCCA) v okviru projekta *Svet okoli nas*. Na njej so sodelovali iz Slovenije Urška Jurman, Miha Colner in dr. Tomislav Vignjevič.

Prispevek o zgodovini SDLK zaključujemo z izvolitvijo dr. Nadje Zgonik za predsednico, Ane Kocjančič za tajnico, članov izvršnega odbora Marka Košana, Nataše Kovšca, Aleksandra Bassina, članov nadzornega odbora dr. Petra Krečiča, Braneta Koviča in Maria Berdiča. Vse to se je zgodilo soglasno dne 29. 4. 2023. ■

Milena Koren Božiček

Delovanje slovenske sekcije AICA

The Activities of the Slovenian Section of AICA

Umetnostni kritiki, umetnostni zgodovinarji in umetnostni pedagogi ter kustosi iz muzejev moderne umetnosti so se prvič zbrali na dveh kongresih na sedežu Unesca v Parizu leta 1948 in 1949, leta 1950 pa so pod patronatom Unesca ustanovili Mednarodno združenje umetnostnih kritikov AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), ki ima od leta 1951 status nevladne organizacije. Namen združenja je bil medsebojno primerjati stališča o vlogi in pomenu likovne kritike, analizirati svojo odgovornost do umetnikov in javnosti ter orisati delež njihovega prispevka k umetnostni zgodovini. Zbrani so bili udeleženci z vsega sveta in med njimi so bila najprestižnejša imena tistega časa. AICA so sestavljali različni strokovnjaki, ki so se zavzemali za razvoj mednarodnega sodelovanja na področju umetniškega ustvarjanja, razširjanja umetnosti in kulturnega razvoja.

Jugoslavija se je združenju priključila že zelo zgodaj, članica je postala 6. julija 1954 v Istanbulu, ko je bil tudi sprejet statut jugoslovanske sekcije AICA, ki je stopil v veljavo naslednje leto. V njeno delo se je od samega začetka vključeval Zoran Kržišnik, trije slovenski člani (Zoran Kržišnik, France Stele in Aleksander Bassin) pa so imeli pomembno vlogo tudi kot predsedniki jugoslovanske sekcije. Člani in funkcionarji iz obdobja jugoslovanske AICA so bili Zoran Kržišnik (član 1954–1990, predsednik 1970–1974 in 1978–1982), Karel Dobida (član 1956–1964), France Stele (član 1956–1972, predsednik 1959–1963), Aleksander Bassin (član od 1968, 1970–1974 in 1978–1982 sekretar, 1986–1989 predsednik), Brane Kovič (1978–1982 in 1986–1989 sekretar) in Peter Krečič (1986–1989 sekretar). Prvi predsednik slovenske AICA je postal Brane Kovič (1992–2010), za njim Damir Globočnik (2010–2015) in Tomislav Vignjevič (2015–2023). Predstavniki slovenske AICA so doslej v mednarodni AICA prevzeli te funkcije: Aleksander Bassin je bil podpredsednik AICA v letih 1997–2003, Brane Kovič podpredsednik AICA 2000–2005 in generalni sekretar AICA 2010–2014.

AICA združuje približno 5000 umetniških strokovnjakov iz približno 95 držav po vsem svetu, organiziranih v 63 nacionalnih sekcij in odprto sekcijo. Letnih kongresov se je

večinoma udeležil tudi po en predstavnik Slovenije. Glavni cilji AICA so se z leti le malo spremenili; novembra 2003 pa so bili na novo opredeljeni, da bi še bolj poudarili globalni pomen združenja, njegove medkulturne ambicije in interdisciplinarni pristop. Glavni cilji so: promovirati umetnostno kritiko kot disciplino in prispevati k njeni metodologiji, zaščititi etične in poklicne interese svojega članstva in sodelovati pri varovanju njihovih pravic, vzdrževati aktivne mednarodne mreže za svoje člane s pomočjo razpoložljivih tehnologij in spodbud osebnih srečanj, prispevati k medsebojnemu razumevanju vizualne estetike v vseh kulturah, spodbujati profesionalne odnose preko političnih, geografskih, etničnih, ekonomskih in verskih meja, braniti nepristransko svobodo izražanja in mišljenja ter nasprotovati samovoljni cenzuri. Te cilje večinoma uspešno izpolnjuje tudi slovenska sekcija. Kvalifikacije novih članov preverjajo njihovi že izvoljeni kolegi. Interes in upravičenost dokažejo z dejavnostjo v zadnjih treh letih na enem ali več naslednjih področjih: dnevni in periodični tisk ali objave na radiu, televiziji, v videu ali elektronskih medijih; objava del umetnostne zgodovine, estetike ali kritike; poučevanje umetnostne kritike, umetnostne zgodovine, estetike, kuriranja ali umetnosti, na višji ali terciarni ravni, pa tudi kuratorsko delo in analize za izobraževalne ali znanstvene namene, vključno s produkcijo znanstvenih ali kritičnih besedil za muzeje ali galerije, katerih glavni namen ni komercialen. Glavni cilj pa je delovati v sodobni ustvarjalnosti. Umeščena je na križišče mnogoterih kultur in je zaradi širine svoje zastopanosti in stikov, ki jih še širi, zaznavna njena pomembna vloga, zato se dejavnosti povečujejo po vsem svetu.

Pomembnejši dogodki, pri katerih so sodelovali člani AICA iz Slovenije še v času Jugoslavije, sovpadajo s prvimi mednarodnimi srečanji AICA. Prvi slovenski člani so obogatili poznavanje svetovne umetnosti in omogočili nova poznanstva in celo prijateljstva med kuratorji po vsem svetu. Do stikov je prihajalo ob pomembnih mednarodnih prireditvah, kakršna je postal ljubljanski grafični biennale. Ljubljanski organizatorji z Zoranom Kržišnikom in Božidarjem Jakcem na čelu so se zavzemali za čim širše in

odprto delovanje. Želeli so pritegniti čim več umetnikov z vseh celin, da bi bilo zastopanih čim več umetnostnih tokov in njihovih najboljših ustvarjalnih predstavnikov. V sedemdesetih letih so bila številna prizadevanja za uveljavitev slovenske umetnosti v okviru takratne Jugoslavije in v svetu. Jugoslavija je bila pomemben tvorec med državami gibanja neuvrščenih. Pomembna dogajanja na področju likovne umetnosti so bila v Slovenj Gradcu in Murski Soboti. Razstavi paviļon Franca Novaka v Murski Soboti je bil v sedemdesetih letih nosilec mednarodnih razstav *Pannonia*. Združevale so Prekmurje, Madžarsko in avstrijsko koroško likovno sceno. Pobudniki so bili Lojze Logar, Franc Mesarič in Aleksander Bassin. Leta 1972, ko sta prevzela vodenje jugoslovanske sekcije Zoran Kržišnik in sekretar Aleksander Bassin, je Jugoslavija dobila mandat za organizacijo 25. kongresa in generalne skupščine AICA leta 1973. Potekal je pod pokroviteljstvom predsednika Socialistične federativne republike Jugoslavije Josipa Broza Tita z naslovom *Sodobna družba in umetnost* v treh republiških centrih: Zagrebu, Ljubljani in Beogradu. Kongres je bil zelo odmeven, saj so se mu posvetili elitni časopisi in revije tudi v tujini. Polemizirali so o stanju v umetnosti in pomanjkanju estetskega mišljenja kritike, predstavljali mnogotere plati kritike, od področja slikarstva do oblikovanja, odvijale so se diskusije o pomanjkljivostih in novih ciljih. Poudarili so tudi, da je potrebno vlogo in vsebino AICA spremeniti, saj razvoj sodobne umetnosti zahteva intenzivno in drugačno razmišljanje o sodobni umetnosti. Pozornost pa je bila precej osredotočena na predstavitev naivne umetnosti in razmislek o njeni vlogi v tem času. Posvetili so se tudi odprtju *Grafičnega bienala* v Ljubljani in govorili o sodobni grafični ustvarjalnosti. V Beogradu, ki je bil eno od prizorišč AICA, pa so razpravljali tudi o razstavi sodobne jugoslovanske umetnosti in aktualnih smereh likovnega ustvarjanja v svetu. Sodelovalo je približno 90 udeležencev z vsega sveta, ki so si ogledali tudi najbolj aktualne razstave (v Ljubljani *Grafični bienale* in razstavo *Krajina kot tematika v delih mladih slovenskih slikarjev*). Nove poglede na umetnost in kritiko je predstavil afriški kritik Célestin Badibanga iz Kinšase, ki je osvetlil potrebno povezanost umetnikov in kritikov, ki so odvisni drug od drugega. Izjemno pozornost je kongres pritegnil v udeležbi in pri medijih po vsej Jugoslaviji in v Evropi, za kar je bila zaslužna kompleksna jugoslovanska predstavitev umetnosti.

Vidno vlogo lahko istega leta pripišemo tudi pobudi Slovenskega društva arhitekturnih kritikov in članov AICA za vzpostavitev nove organizacije, ki jo danes poznamo kot Slovensko društvo likovnih kritikov, arhitekturni kritiki pa so v njem ohranili samostojnost v okviru posebne sekcije. V drugih delih države ni bilo posebnega odziva na pobudo o podobni organiziranosti. Stane Bernik je v Klubu delegatov v Ljubljani na posvetovanju o zgodovinopisju in kritiki

sodobne arhitekture izpostavil tudi druga likovna področja, kot so industrijsko in grafično oblikovanje ter fotografija, na katerih je bil v zadnjih letih velik poudarek. Nekaj let pozneje so se v Slovenj Gradcu začela prizadevanja o organiziranju mednarodne manifestacije likovnih kritikov na temo *Evropska kultura – problem decentralizacije in multilateralosti informacij vizualne kulture* v okviru mednarodne manifestacije umetnosti *Za boljši svet* in začetek delovanja slovenjgraške galerije in mesta kot Unescovega mesta. V letu 1982 je Republiški komite socialistične zveze delovnega ljudstva (RKSZDL) predlagal uskladitev mednarodnega sodelovanja društev, tudi SDLK in AICA. Takrat je Kulturni skupnosti Slovenije (KSS) namenil tudi finančna sredstva za te dejavnosti. Leta 1990 je bila pomembna prelomnica za Slovenijo tudi v mednarodnem sodelovanju, ko je bil na kongresu v Montrealu sklenjen dogovor o izmenjavi razstav s Slovenijo.

Ustanovitev AICA Slovenije

Po razhodu Slovenije z zvezo jugoslovanskih republik so bile pred slovensko AICA nove naloge in priložnosti. Smelo se jih je lotila. Že leta 1992 so na Dunaju dosegli priznanje dveh novih sekcij iz nekdanje Jugoslavije (slovenske in hrvaške). Pot do priznanja pa je bila zahtevna. Aleksander Bassin, član upravnega odbora AICA, in hrvaški predstavnik Želimir Koščević sta pred začetkom kongresa na Dunaju obiskala pariško centralo AICA in predsednika ter po nekaj urah pogovorov dosegla uvrstitev priznanj novih sekcij na dnevni red kongresa. Takoj po priznanju sta Brane Kovič in Aleksander Bassin poslala pobude za razvoj slovenskega umetnostnega položaja v svetovni skupnosti, vključno s pobudo za organizacijo svetovnega kongresa AICA v Sloveniji. Sledila je še prijava tega projekta na Ministrstvo RS za kulturo. Seveda pa je bilo na to možnost treba počakati zaradi odobritve sredstev kulturnega ministrstva. Poznanstva ali že kar prijateljstva med člani AICA so omogočala zelo aktivna sodelovanja Slovencev na mednarodnih razstavah, kot je bila leta 1994 *Evropa – Evropa: stoletje avantgarde v srednji in vzhodni Evropi* v Bonnu, za katero je Aleksandru Bassinu kot strokovnemu konzultantu uspelo priporočiti slovenske umetnike: Riharda Jakopiča, Vena Piona, Gabrijela Stupico, Janeza Bernika, Slavka Tihca in Draga Tršarja. Istega leta je Bassin zastopal slovensko likovno kritiko in na povabilo CAYC (Centro de Arte y Comunicación) sodeloval na XIII. mednarodnih kritičkih dnevih v Buenos Airesu, dobil povabilo na kritičko srečanje ob otvoritvi mednarodnega bienala v Kairu in leta 1996 v Zagrebu na srečanju AICA z naslovom *Umetnost na robu* predstavljal stanje v slovenski umetnosti po zaključku avantgardnega dogajanja z Avgustom Černigojem na čelu. Dobro

sodelovanje je teklo tudi v smeri gostovanj likovnih kritikov z mednarodne scene v Sloveniji. Povezave članov slovenske sekcije s krovno organizacijo se kažejo tudi v sodelovanju z Upravnim odborom (Conseil d'Administration), delovanjem v posameznih komitejih in aktivnem sodelovanju na rednih letnih kongresih. Ne gre spregledati razstavnih projektov, uresničenih s člani posameznih nacionalnih sekcij, kot so razstava slovenskih umetnikov v Centru sodobne umetnosti v Bruslju, leta 1998 razstava sodobne belgijske umetnosti v ljubljanski Mestni galeriji po izboru kritičarke Fabienne Dumont, razstava slovenskih umetnikov v Tel Avivu ter razstava izraelskih umetnikov v galeriji ZDSLU v Ljubljani po izboru Rachel Sukman, predsednice izraelske AICA. Kolegi iz posameznih nacionalnih sekcij so vabili na simpozije, ki so jih organizirali, dvakrat v Centru Reina Sofia v Madridu (AECA – AICA Španija) ali na predavanja na univerzah (npr. Mount Allison University v Sackvillu, New Brunswick, Kanada – na povabilo Virgila Hammoeka iz kanadske sekcije AICA). Aleksander Bassin je leta 2000 na simpoziju AICA v Londonu predstavil fenomen Metelkova, preoblikovanje nekdanje vojašnice v kulturni center. Izmenjava je delovala tudi v letu 2002, ko je v Ljubljani razstavljal barcelonski kipar Jaumes Plensa, ki ga je za Mestno galerijo kuriral član angleške AICA Keith Patrick.

V letu 2005 je bil izdan težko pričakovani sklep ministra za kulturo Vaska Simonitija o odobritvi 52. kongresa in generalne skupščine AICA v Ljubljani. Za izvedbo kongresa je sredstva prispeval še Mobitel. Organizacijo dogodka je prevzela Mestna galerija. Oblikovana je bila zanimiva in polemična tema za razprave: *Umetnostna kritika in teorija za novo tisočletje*, ki je privabila veliko udeležencev z vsega sveta. Ob angažiranju takratnega generalnega sekretarja Braneta Koviča in Mestne galerije je kongres odlično uspel. Seveda pa so bile razprave tudi kritične, Tomaž Brejc se je spraševal, kaj se je zgodilo z likovnim kritikom, in povedal, da v Sloveniji ni univerzitetnega študija umetnostne kritike, kar je seveda problematično. Pozval je k analitični, opisni

in delovni ravni kritiškega jezika pri opredelitvi umetnine. Nadja Zgonik je sodelovala z referatom o umetnostnem vrednotenju postsocialistične umetnosti in vplivih na prihodnost; Jelka Šutej Adamič pa je pisala o kongresu AICA in generalni skupščini, kjer so razpravljali o identiteti in vizualnem ter tudi o slovenski likovni kritiki in njenem vplivu na občinstvo. Slovenska sekcija AICA je takrat štela 32 likovnih teoretikov. Zanimiva je primerjava piske članka o primerljivosti slovenske AICA s slovensko sekcijo PEN (Poets-Essayists-Novelists). Leta 2013 sta v Košicah na Slovaškem predavala Nadja Zgonik in Igor Španjol. Leta 2016 so se začeli projekti na pobudo SDLK in v sodelovanju s člani AICA in Galerije Velenje, ki so trajali celo desetletje. Opirale in oblikovale so se razstave s publikacijami različnih tem in pogovori s kritiki o aktualnih temah: *Figura na začetku stoletja*; *Politično*; *Lubi Slovenci*; *Tehnologije*; *Portret v novejši umetnosti*; *Pokrajina med pikturalizmom in abstrakcijo*; *Likovno in vizualno*; *Akt*, *Pornografija*, *Umetnost*, *Kič*; *Generacije*; *Kiparstvo 1975–2015*; *Iskanje Matrice*. Leta 2017 je AICA Slovenije v Cankarjevem domu v Ljubljani pripravila posvet na temo *Likovna kritika danes*.

Leto 2024 bo jubilejno, minilo bo 70 let od začetkov članstva v tej strokovni organizaciji, ki so bila kar aktivna, zato lahko z optimizmom vstopimo v prihodnost ter si obetamo uspešnega sodelovanja in še boljših rezultatov tudi v prihodnje. ■

Literatura:

- <https://aicainternational.news/>
- <https://aicaserbia.org/kritikajepisutna2021/nekoliko-uvodnih-paragrafa-o-delovanju-aica-serbia/>
- <https://aicainternational.news/aica-croatia>
- AICA 25, Jugoslavija'73, programska knjižica
- Arhiv slovenske sekcije AICA od 1992 do 2006
- Bassin, Aleksander. *Obris mojega časa*. Ljubljana: Slovenska matica in osebni arhiv avtorja, 2022.
- Bernik, Stane. »Arhitekturno-kritiški trenutek«. *Sinteza* 41/42 (1978): 105–106.



Danilo Milovanović, Iz serije *Razsrediščenje* / From the series *Defocalization*, intervenciji 5.1 in 5.2 / interventions 5.1 and 5.2, 2021–2022; izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Maja Kastelic, Ilustracija za knjigo *Adam in njegova tuba* (Žiga X Gombač) / Illustration for the book *Adam and His Tuba* (Žiga X Gombač), 2021, tuš na papirju in digitalna tehnika / ink on paper and digital technique, 29 × 44,5 cm; izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Boštjan Jurečič, *Dvojna dvojina / Double Dual*, 2021, akril na platno / acrylic on canvas, dva panela / two pannels 220 × 320 cm; izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: Luka Dekleva



Boštjan Jurečič, *Francis Rothkowitz*, 2022, 150 × 100 cm, akril na platno / acrylic on canvas; izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: Luka Dekleva



Saša Bezjak, *Ekstaza / Ecstasy*, 2020, vezenje na tekstilu / embroidery on fabric, 170 × 117 cm; izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: Jakob Vogrinec



Saša Bezjak, *Sex I*, 2008, akril na platnu / acrylic on canvas, 114 × 97 cm; izbrano delo iz cikla *Likovni kritiki izbirajo* / selected work from the series *Art Critics' Choice*, Cankarjev dom, Ljubljana, 2022–2023, foto / photo: Jakob Vogrinec

Marko Košan

Okrogla miza o problematiki likovne kritike na Slovenskem

Round Table on the Issue of Art Criticism in Slovenia

**Dvorana Alme Karlin,
Cankarjev dom, Ljubljana
4. oktober 2023**

Kriza likovne kritike je splošen pojav, saj diskusije o tem pri nas in v svetu potekajo vsaj že štirideset let, vendar se zdi, da se v okoliščinah sodobne umetnosti in medijske krajine, ki jo obdaja, bolj zaostreno kot kadarkoli prej porajajo številna vprašanja, kako obravnavati »najbolj zaželeno in istočasno najbolj zanemarjeno« obliko pisanja o umetnosti. Kateri so glavni vzroki za zaton likovne kritike v »klasičnih medijih« (časopisi, revije, radio, televizija); katere prakse in platforme so najbolj primerne za naš čas; kdo govori komu, o čem in kako; ali je likovna kritika še nepogrešljivi del teoretskega sistema umetnosti; v kolikšni meri je v razširjenem polju likovne umetnosti in hiperkulture nasploh še relevantna referenca kritičskega vrednotenja umetniških dosežkov v smislu »kanona«; kako se lahko likovna kritika kot avtonomna stroka odziva na mnogoglasne diskurzivne prakse sodobnih vizualnih praks, saj je z zapovedano »kritiško držo« prežet celoten kontekst umetnosti; ali zaradi procesov, povezanih s strukturami produkcije in podpore umetnosti potrebujemo redefinicijo statusa likovne kritike, ki ne bo zgolj razločevala med »dobrim« in »slabim«, temveč bo v prvi vrsti prepoznavala, kaj sploh določa sodobno umetnost; ali je pri vsem tem sploh pomemben kriterij nacionalne umetnosti? O takšnih in podobnih vprašanjih so v živahni razpravi okrogle mize ob petdesetletnici Slovenskega društva likovnih kritikov razmišljali urednica kulturne redakcije časopisa *Večer Petra Vidali*, novinar in umetnostni kritik časnika *Delo* Peter Rak, urednica kulture Multimedijskega centra RTV Slovenija Maja Kač, likovna kritičarka, kuratorica in sodelavka spletne platforme *Koridor – križišče umetnosti* Maša Žekš ter akademski slikar, redni profesor na fakulteti za naravoslovje in tehnologijo v Ljubljani Dušan Kirbiš. Pogovor je moderiral kustos Koroške galerije likovnih umetnosti, Slovenj Gradec in likovni kritik Marko Košan.

Okroglo mizo oziroma pogovor smo naslovili: *Kriza likovne kritike ali iskanje nove paradigme?*, pri čemer se

zavedamo, da je besedna zveza »kriza likovne kritike« oziroma »umetnostne kritike« kot take oguljena fraza, tako rekoč kliše, ki se v različnih kontekstih neumorno ponavlja že desetletja dolgo, kot neizčrpna tema razgretih razprav znotraj umetnostne scene pa je tako ali drugače prisotna vsaj od leta 2003, ko je – natanko pred dvajsetimi leti, torej – izšla zdaj že znamenita knjižica, tako rekoč pamflet Jamesa Elkinsa z naslovom *What Happened to Art Criticism?* Na to Elkinsovo vprašanje so skušali odgovoriti številni simpoziji, na katerih so sodelovala mnoga vodilna kritiška imena. Na svojih kongresih se je s temi vprašanji ukvarjalo Mednarodno združenje likovnih kritikov AICA. Tematika prežema domala vsak intervju z znanim kritikom oziroma umetnostnim zgodovinarjem, ki se ukvarja s sodobno umetnostjo. A z leti so vedno znova ugotavljali zgolj to, da se kriza samo še pogloblja, umetnostna kritika pa je danes tako rekoč v zadnjih izdihljajih.

Tudi v Sloveniji je bilo v preteklih letih že kar nekaj posvetov s podobno ali enako tematiko, večinoma pod okriljem Društva Igorja Zabela in programa Svet umetnosti pri SCCA. Tako je leta 2016 nastala imenitna študija oziroma analiza *O krizi kritike*, s podnaslovom *Kritika in kritiško pisanje v besedilih o likovni oz. vizualni umetnosti*, avtorice Maje Breznik, ki je s konkretnimi primeri in primerjalnimi tabelami prikazala upad kritičskega pisanja in objav v zadnjih tridesetih letih ter jasno predstavila tedaj aktualno stanje.

Deležniki likovne scene kljub temu verjamemo, da bo likovna kritika v takšni ali drugačni obliki obstala, dokler bodo obstajale prakse vizualne umetnosti, ne glede na to, kako zelo na široko in neoprijemljivo bo posejano njeno polje. Trenutno situacijo bi zato radi uvideli v procesu preobrazbe, ki je pogojena s spremembami na področju medijev z razvojem digitalnih platform in populistično trivializacijo medijskih vsebin ter s spremembami na področju sodobne vizualne umetnosti same, ki se nemara res vse bolj zapira v samoreferencialne okvire, znotraj katerih vedrijo maloštevilne intelektualne elite, kar ima po logiki kapitala seveda manjši marketinški potencial, zato so rubrike, ki so nekoč pokrivalo, pogojno rečeno, »visoko kulturo«, raje namenjajo

zabavi za množice, t. i. lifestylu, trač dogajanju na sceni, šovbiznisu in podobnemu.

Polje umetnosti se neverjetno širi, vendar temu pojavu ne sledi diskusija o umetniški vrednosti. Pojavljajo se novi umetniki, razstavlja se »nova umetnost«, brezštevne skupinske razstave nereflektirano odmevajo kot pravo odkritje, vendar puščajo za sabo nenavadno malo posledic. Nikogar ni, da bi artikuliral kriterije, po katerih si določeni avtorji ali avtorice zaslužijo pozornost, medtem ko drugi ostanejo prezrti. Včasih se zdi, da dogajanje na področju sodobne umetnosti preprosto sledi pravilom nekega naravnega reda, vrednostne sodbe pa so stvar preteklosti.

V časih prevlade klasičnih medijev pred milenijskim obratom je bilo poročanja o sodobnem dogajanju na področju likovnih umetnosti neprimerno več, čeprav tudi tedaj ne bi mogli govoriti o kakšni polnokrvni kritiki. Slovenija pač nikoli ni imela celostno zaokrožene umetnostne scene, ki jo ob neposrednih ustvarjalcih in institucionalni mreži muzejev, galerij in razstavišč tvorijo še zasebne galerije in umetnostni trgovci – umetnostni trg torej, ter neke vmes med vsemi naštetimi avtonomna in avtoritativna umetnostna kritika. Svoje izkušnje, ki jih je nabral v petindvajsetih letih kritiškega pisanja v časopisu *Delo*, je Peter Rak med drugim strnil takole:

V zadnjih petindvajsetih letih se je spremenilo tako rekoč vse: spremenili so se mediji, spremenila se je družba, priča smo vsesplošni arbitrarnosti, v kateri vlada poljudnost, merila so se razrahljala na vseh področjih, medtem ko se kultura in umetnost stapljata v amorfnе in težko oprijemljive prakse. Prevladujejo ultrasubjektivni projekti, pri katerih postane kritikova refleksija v smislu klasičnega zastavka: kaj je hotel avtor predstaviti in kako mu je to uspelo?, domala irelevantna. Negativne kritike skoraj ni, saj obstajajo naveze med kritiki in ustvarjalci, bodisi profesionalne ali zasebne. Slovenija je obenem majhen prostor, v katerem se nihče noče nikomur zameriti. Problem je hiperprodukcija, kdo je opažen ali spregledan pa je v največji meri v rokah marketinga in lobiranja, pri nas sicer morda manj, kot je to drugod po svetu. Gledališče in založništvo, ki sta v večji meri podvržena trgu, se zavedata, da morata delovati v sorazmerju s splošnim okusom, medtem ko je vizualna umetnost razpršena na subjektivne idiome, ki jih spremljajo hermetični kuratorski in kritiški zapisi. Posledično pada branost, posredniška vloga kritika med ustvarjalcem in publiko pa se izgublja, kar sovpadla s splošno družbeno klimo. Stari časi se ne bodo vrnili, s stanjem, kakršno je, se je pač treba soočiti.

Zapisi v tiskanih medijih so v največji meri le še napovedi razstav, povzete po PR sporočilih producentov. Kako se

spoprijemajo s krizo kritiškega pisanja, je na kratko predstavila urednica kulturne redakcije časopisa *Večer* Petra Vidali:

Krizo kritike dejansko povzroča tudi krčenje prostora na časopisnih straneh in zmanjševanje resursov (zaposlenih), vse manj je možnosti za angažma zunanjih sodelavcev (za njihove honorarje je pri nas, denimo, na voljo 400 evrov mesečno). Prostor v tiskanih medijih se zmanjšuje, objavljamo zgolj eno do dve likovni kritiki na mesec, pri čemer smo, seveda, osredotočeni na pokrivanje dogodkov v ožjem lokalnem okolju. Specializirano kritiško pisanje se je umaknilo na getoizirana območja, kjer počasi izginja, medtem ko je prostor v spletnih izdajah dejansko neskončen, zato se bo težišče slej ko prej dokončno preselilo tja.

RTV Slovenija je še vedno bržkone najbolj vpliven medij, ki kljub konkurenci privatnih televizijskih hiš nagovarja najširšo publiko, zlasti kar se tiče kulturnih vsebin. Poslanstvo javne televizije uresničuje tako, da – kot so zapisali sami – prek kulturnih in umetniških programov promovirajo slovensko kulturo, spodbujajo kulturno ustvarjalnost in svobodo umetniškega ustvarjanja. Najbrž je vsem jasno, da se ta del poslanstva že vrsto let intenzivno krči. Od nekdanjega niza samostojnih oddaj – omenimo samo *Oči kritike* iz devetdesetih let, urejal jih je Iztok Premrov in so bile v večji ali manjši meri namenjene vizualnim umetnostim – sta ostali zgolj mesečni aktualni kulturniški oddaji *Podoba podobe* in mozaični *Osmi dan*, v katerem je prav tako, se zdi, vse manj prispevkov z ožjega področja vizualnih umetnosti, simptomatično pa so v pogovorni oddaji *Panoptikum* z naslovom *Je kritična analiza umetniških del izgnana iz medijev?*, ki je bila na sporedu 3. maja 2023, kot gostje sodelovali samo literarni in gledališki kritiki. Vtis je, da je v očeh televizijskih urednikov in odločevalcev, ki ima za informativne oddaje v rubriki *Kultura* sicer hišnega poročevalca z odprtij posameznih razstav, akademskega slikarja Boštjana Jurečiča, prav likovna kritika najmanj relevantna. Maja Kač, umetnostna zgodovinarica, urednica na portalu Multimedijски center RTV Slovenija, je povedala, da je spletni prostor v tem smislu vsekakor širši in bolj fleksibilen, čeprav tudi njihovo uredništvo pestijo kadrovski in finančni problemi, načrtno pa dajejo prostor mlajšim kritikom.

James Elkins je že leta 2003 ugotavljal, da je kritika v analognih medijih mrtva, medtem ko je na svetovnem spletu v dobri, tako rekoč odlični kondiciji. Svet se je odtlej še dodatno digitaliziral, vključno z družbenimi omrežji, spletnimi forumi, blogi in podobnimi formati, ki omogočajo, da je – poenostavljeno rečeno – vsakdo že tudi umetnostni kritik. Vzniknile so spletne platforme, ki so pisanje o umetnosti, vključno s kritiko, postavile v zelo drugačno pozicijo. Tudi v Sloveniji gre praviloma za mlajše pisce in

piske o umetnosti, ki se kalijo zlasti na portalu *Artfiks*. Društva študentov umetnostne zgodovine *Kunsthisterik*, v *Art-arei*, *Kulturnem obzorniku* in drugih oddajah spletnega formata *Radia študent* ter nato na portalu *Koridor – križišče umetnosti*, kjer že precej časa sodeluje kot likovna kritičarka tudi Maša Žekš. V različnih formatih in žanrih, od spletnega poročanja o umetnosti, prek prepletanja kuratorske in kritiške prakse, teoretskih diskurzov do domala političnega angažmaja v smislu kritike kapitalizma, je umetnostna kritika dobila novo smer in moč ali vsaj novo, produktivno in propulzivno navidezno stabilnost. Maša Žekš je predvsem predstavila svojo lastno avtorsko pozicijo:

Na spletnem portalu *Koridor* pišem in urednikujem zastoj! Delo kuratorja in kritika se pogosto nehvaležno prekriva. Slovenski prostor je dejansko majhen, manjka publike, slej ko prej je ne pogrešajo niti ustvarjalci, saj kuratorje, kritike, tudi medije, kličejo na pomoč predvsem tedaj, ko potrebujejo reference za prijave na razpise, za status ipd., vse se vedno znova vrta v istem krogu. Takšno je ogledalo nevzdržnega sistema, kakršen se je vzpostavil, odločevalci, denimo Ministrstvo za kulturo, pa ne stori ničesar, da bi se stanje v smislu prekarnega načina dela in mizernih honorarjev na kakršenkoli način spremenilo. Programi, kakršen je Svet umetnosti, dajejo mladim veliko potrebnih orodij za kuratorske prakse na področju sodobnih umetnosti in s tem za kritiško pisanje, vendar v institucionalnem smislu za te ljudi nato dejansko ni nikjer prostora.

James Elkins je zapisal, da je estetsko vrednotenje postalo najmanj pomembna in zaželena komponenta kritikovega dela; kritiki so se v celoti začeli izogibati kakršnihkoli sodb: raje opisujejo ali obujajo umetniški nagovor, kot da bi povedali, kaj si o njem mislijo. Ob tem je podal naslednjo primerjavo: Ko obračajo hrbet kritičnemu ocenjevanju, odklanjajo »angažirano, strastno, zgodovinsko podprto prakso«, kar je tako »neverjeten preobrat, kot bi fiziki razglasili, da ne bodo več poskušali pojasniti principov delovanja vesolja, temveč ga bodo odslej samo še občudovali.« Pisanje o

umetnosti, ki se trudi, da ne ocenjuje, a se vendarle predstavlja kot likovna kritika, je označil kot neverjeten paradoks. Kritika kot taka s tem tudi izgublja avtoriteto. Dušana Kirbiša, ki tudi sam reflektirano piše o svoji umetnosti, smo vprašali, ali meni, da lahko likovna kritika danes na kakršenkoli način oblikuje umetnikovo kariero.

Nikakor! Umetnik mora biti vselej zvest sebi in se ne sme ozirati na mnjenja. Ali ni čas, da se vprašamo, kje je strast, kje je entuziazem, v katerega smo verjeli? Ko niti nismo razmišljali, ali bomo plačani ..., opravljali smo občasne posle, da smo zaslužili za material, in nato ustvarjali, kar smo želeli. To velja tako za ustvarjalce kot njihove spremljevalce, kritike. Danes manjka neposrednih stikov, fizičnih, tako z materialom kot nasploh med ljudmi, virtualna komunikacija tega ne more nadomestiti. Ali publiko dejansko sploh še zanima umetnost? Slovenski prostor ni majhen, prej velik, saj se le s težavo odpeljemo pogledat razstavo na drugem koncu Slovenije.

Dejstvo je, da je treba kritiki vrniti vzvode, s katerimi ji bo omogočena vrnitev k presoji, ki bo vplivala na razmišljanje kuratorjev v splošno sprejetem razumevanju danega zgodovinskega trenutka, ki bo kot refleksija v pomoč umetnikom, ki bo nagovarjala in vzgajala publiko v zavedanju o pomenu kulture in umetnosti v družbi. Nekateri so sicer že obupali, kot Boris Groys, ki je izjavil, da je pisanje o umetnosti samo »tekstovni bikini«, ki obstaja zgolj zato, »da bi se izognili zadregi diskurzivne golote«. Drugi govorijo, da potrebujemo novega, drugačnega kritika, ki bo lahko sodeloval z umetniki, pedagogi in teoretiki pri raziskovanju potenciala umetnosti za oblikovanje boljše prihodnosti, svojo pozicijo pa naj bi premaknil, kot meni Irit Rogoff z londonskega Courtauldovega inštituta, od »uporabe vrednot in sodb, ki se naslanjajo na komaj še uporabne humanistične indekse mere, na poudarke, ki zadevajo sedanjost, preživetje, na razumevanje kulture kot niza učinkov, in ne vzrokov, možnosti udejanjanja nekaterih njenih potencialov namesto razkrivanja njenih napak«, ter tako pomagal najti pot v smiselno prihodnost. ■

Andrej Jemec

Slovenska likovna umetnost od 1945 do 2023: Moj pogled

Slovenian Fine Art from 1945 to 2023

Zakaj potrebuje slovenska likovna umetnost precej več prostora, kot ga ima danes?

V tem zapisu govorim o slovenski likovni umetnosti od konca druge svetovne vojne do danes.

Pomembna je bila ustanovitev Akademije upodablajočih umetnosti (AUU) v Ljubljani leta 1945, torej pred 78-imi leti. Statistike, pri pripravi katerih sem nekoč sodeloval in katerih namen je bila med drugim tudi ugotovitev, koliko se je povečalo število vseh likovnih ustvarjalcev po ustanovitvi likovne akademije v Sloveniji, so bile z različnih zornih kotov zelo zgovorne. In to v številnih pogledih. Eno od osnovnih vprašanj se je nanašalo na razmerje med povečanim številom likovnih diplomantov na eni strani in na drugi, kaj se dogaja z diplomanti po končanem dodiplomskem in podiplomskem študiju.

Da je bilo v sam proces študija vloženega veliko proračunskega denarja, je bila hvalevredna družbenopolitična odločitev. Kajti povečano število slikarjev, kiparjev, grafikov in pozneje tudi oblikovalcev je ne samo v količinskem, ampak predvsem v kakovostnem pogledu močno poglobilo in širilo zavest o pomenu likovne ustvarjalnosti v Sloveniji. To se je dokazovalo in se dokazuje v polpreteklem obdobju s številnimi priznanji slovenski likovni ustvarjalnosti in njenimi najvišjimi dosežki, praktično na vseh celinah, kjer je bila predstavljena slovenska likovna umetnost; še posebej v času, ko je bila slovenska umetnost vključena v predstavitev jugoslovanske likovne umetnosti.

Žal pa se je zgodilo, da je domače slovensko okolje in predvsem poosamosvojitvena kulturna politika povsem spregledala bistveno vprašanje, ki zadeva v prvi vrsti likovne ustvarjalce ter nato vsa vprašanja likovne kulture in likovne umetnosti od trenutka, ko ustvarjalci končajo študije. Od tu dalje lahko le kritično zapišem: zares velik je bil vložek, veliko nas je stalo, da smo stvari kot dobre ideje posejali, jih vzgojili, da so dozorele in obrodile sadove, potem pa smo spregledali bistvo, da bi vse te zrele sadove obrali in poželi, da bi jih tudi uporabili. Niti toliko se ni potrudila naša kulturna politika, da bi se glede na povečano število

ustvarjalcev kdaj vprašala, kje in kako bo to povečano število umetnikov pokazalo vse tisto, kar ustvarja.

Slovenski slikar Rihard Jakopič se je kot pionir reševanja tega nacionalno pomembnega vprašanja lotil tako, da je zase in za svoje vrstnike po načrtih arhitekta Maksa Fabianija sezidal Jakopičev paviljon. V letih 1961–62 smo bili priče, kako je ideološko prevladujoča socialistična kulturnopolitična odločitev posegla v urbanizem in s predstavitvijo železnice »povožila« ta lepi razstavi paviljon. Tudi iz med drugo svetovno vojno začete gradnje Moderne galerije v Ljubljani, zasnovane po osebnih idejnih in materialnih zaslugah ljudi iz t. i. buržoaznih krogov, kot je bil dr. Izidor Cankar, in ob pomoči najbolj zaslužnih za zapuščino družine Dragotina Hribarja, je nastal podobno izjemno pomemben prostor – razstavišče, kot je bil omenjeni Jakopičev paviljon.

Na vprašanje, katero večje likovno razstavišče za več kot desetkrat povečano povojno gardo likovnih ustvarjalcev, diplomantov ljubljanske ALUO, v dolgem socialističnem obdobju, od leta 1945 do 1991, in v času po osamosvojitvi Slovenije do nedavnega, je slovenska kulturna politika načrtovala ali zgradila, v primerjavi z izjemno povečanim številom nakupovalnih središč, vam bom podpisani težko odgovoril.¹

Res je, da sem še kot študent akademije imel privilegij, da sem v letu 1956 razstavljajal na skupinski razstavi, ob 10-letnici AUU, v izjemno lepem Jakopičevem paviljonu, ter da je ta svetli prostor za umetnost z nepozabnimi likovnimi dožitvi in spomini sugeriral vizijo za prihodnost predstavljanja slovenske likovne umetnosti. Na to veliko in nepozabno doživetje, kot vzor prostora za umetnost, se je z leti pozabilo. Žal tako slovesnega in vzvišenega dožitja umetniških del, kakršnega je nudil paviljon sredi parka, doslej še ni preseglo nobeno razstavišče pri nas. Pa sem pozneje imel priložnost sodelovati pri vzpostavljanju grafičnih delavnic v tivolskem MGLC, katerega ustanovitev so v znatni meri s svojimi deli pomagali vzpostaviti slovenski

¹ O razstavnih prostorih, kot so Galerija DSLU, razstavišče Cukrarna in vsa druga razstavišča v regiji (Ajdovščina, Celje, Maribor, Kranj, Slovenj Gradec, Novo mesto, Kostanjevica, Piran itd.), pa morda v drugem zapisu.

likovni ustvarjalci. Spisek donatorjev, likovnih ustvarjalcev, je bil obsežen in pomemben, kar nam lahko pove marsikaj. Žal se je ta mednarodni grafični likovni center, z odlično grafično delavnico za globoki tisk in sitotisk, zaradi nerazumljivih in povsem neupravičenih interesov (čeprav ima v naslovu besedo – mednarodni!), z nedomišljenimi posegi in ukinjanji že preizkušenih oblik sodelovanj v mednarodni kulturni politiki okrog leta 2001 programsko močno osiromašil glede na prvotni odlični programski koncept. To se je hitro odrazilo z upadom do takrat prestižnega mednarodnega ugleda bienala. Vzrokov je bilo več, predvsem pa je bila odločilna opustitev najbolj domišljenih oblik vabljenja pomembnih avtorjev z vseh delov sveta in natečaja za mlade umetnike, kar je bila pomembna inovativna zamisel za ta bienale in mednarodni grafični center najbolj zaslužnega, dr. Zorana Kržišnika. Z njegovim odhodom sta se prvotna zasnova bienala in MGLC v mnogih programsko-vsebinskih pogledih močno oddaljila od prvotnega domišljenega in za ustvarjalce posebej vabljivega koncepta. Namesto premišljene nadgradnje v duhu časa, naklonjenega pohodu konceptualizma in novih medijev kot prevladujoči takratni umetnostni usmeritvi, in ob spregledani opustitvi skrbi za kontinuiteto, še posebej v pogledu že preizkušenih dobrih organizacijskih oblik, a premalo upoštevanih, vendar spoštovanih in strokovno ovrednotenih mednarodno priznanih in umetnostno prestižnih referenc bienala, je čez noč prišlo do njegovega sesutja. Skupaj z vsemi tistimi najboljšimi programskimi koncepti in vsebinami, zaradi katerih je bienale v svetu upravičeno slovel.

Kot primer navajam le številna spodbudna in odmevna mednarodna priznanja, ki jih je bila deležna plejada samosvojih grafičnih ustvarjalcev, pripadnikov t.i. ljubljanske grafične šole, praktično na vseh celinah. Odlično sodelovanje z Akademijo za likovno umetnost, s prevečkrat spregledanim širokim domačim ustvarjalnim grafičnim zaledjem in s samim grafičnim bienalom je bilo ključno za prodor mlade slovenske grafike v svet. Prav z bienalom je bila omogočena uveljavitev slovenske grafike v svetu. Razstava je bila utemeljena na programsko več kot dobrih vsebinskih demokratičnih osnovah. Vabila pomembnim ustvarjalcem iz sveta in domišljene oblike natečajnih selekcij za mlade ustvarjalce ter njihova uvrstitev v mednarodno prepoznavno areno so posledično pomenila predstavitev najširšemu likovnemu svetu. Vse to je bila zadostna garancija za prestižen ugled, ki ga je v svetu imel naš grafični bienale. Žal se tega nismo zavedali.

A če danes kdo vpraša, ali imamo v Ljubljani ali kje drugje v Sloveniji npr. zbirko vsaj tistih nagrajenih grafik slovenskih umetnikov, to so nagrade, ki so jih številni slovenski grafiki prejeli na različnih koncih sveta, v prestižni mednarodni kritiški konkurenci druge polovice dvajsetega stoletja, bomo ugotovili, da jih žal nimamo nikjer zbranih, ne v depojih, kaj šele kje razstavljenih.

Razumljivo je, da se s takšno strokovno zbirateljsko in promocijsko likovno politiko ne morem(o) strinjati. Tudi ne z odsotnostjo ponosa ob vsem tem, saj gre za vprašanja številnih napačnih potez politike glede promocije sodobnih likovnih dosežkov v Sloveniji. Pa je govora o največjem in najbolj dragocenem prestižu, kot je duhovno-umetnostni kapital naroda, ustvarjen v polpreteklem obdobju. S tem vprašanjem, ki bi moralo biti na lestvici našega nacionalnega in kulturnega ponosa na samem vrhu, se bosta morali slovenska kulturna politika in umetnostnozgodovinska stroka prej ali slej soočiti.

Ker je likovna umetnost izrazito prostorske narave, je gotovo na prvem mestu, upošteva zgoraj povedano, najpomembnejše vprašanje, kdo in kdaj bo v imenu vseh likovnih del slovenskih ustvarjalcev, ki so skrita in ljudem nedostopna po kletih, podstrehah, po kotih ateljejev in drugih težko dostopnih in neprimernih shrambah vsepovsod v Sloveniji, terjal družbeno pomemben odgovor, ki nam ga dolguje sedanja kulturna politika. Tista politika, ki bi bila dolžna z ozirom na nacionalni vložek v študijske namene in umetniški napredek bolj samozavestno pokazati to skrito bogastvo slovenske ustvarjalne kulture in umetniških dosežkov. Hkrati pa ob tem kapitalu tudi dolguje odgovor na vprašanje odgovornosti zaradi slabo izkoriščenih velikih družbenih sredstev doslej porabljenih v ta namen.

Ve se, kdo je dolžan odgovoriti na to najbolj žgoče vprašanje. In tudi, kdo in kje so zaposleni vsi odgovorni za to veliko in neprecenljivo škodo zaradi zanemarjanja slovenske likovne umetnosti polpreteklega in sedanjega časa.

Temu vprašanju bi morala slediti še vrsta prav tako pomembnih in jasnih odgovorov. Na primer, kako je z zaposlitvenimi možnostmi likovnikov, še posebej v pedagoškem pogledu, z ozirom na vprašanje prenosa znanj na mlajše generacije? Tu naletimo na skrajno kritična vprašanja vloge šolske politike, tudi glede velike odgovornosti za dolgoletno vsesplošno stagnacijo likovne pismenosti v Sloveniji.

Nato sledijo nejasnosti o vlogi umetnostnozgodovinske šole pri tem, posebej glede vzgoje kritikov, saj je kritika tako rekoč izumrla ter ne opravlja svojih temeljnih in sprotnih nalog. In če nadaljujem, ali ni vprašanje kulturnega menedžmenta na področju likovne ustvarjalnosti *tabula rasa*, nekaj povsem zanemarnjenega v primerjavi s področji, kot so številni primeri dobrega sodelovanja s strokami, kot velja npr. za kulturno-zabavne festivale, velike športne, celo *méga* prireditve pri nas, ki brez takšnega menedžmenta sploh niso uresničljive, itd.?

Očitno zapostavljanje likovne umetnosti v primerjavi z omenjenimi področji je posebnost zatečenega stanja v slovenskem kulturno-političnem ter tudi širšem družbenem prostoru. Najbolj v pogledu očitnega nesorazmerja že v izobraževalnih programih na osnovnošolski stopnji, ko gre za primerjave razmerja med programi in vsebinami, poenostavljeno rečeno, obče jezikovno umetnostne kulture.

In tem področjem pripadajočega bistvenega pomena, to je manjkajočega časa in prostora za izvedbo omenjenih vzgojno-izobraževalnih programov. To nesorazmerje je očitno glede na kakovostno raven slovenske likovne umetnosti, vse bolj skromno je odmerjen medijski prostor za področja vzgoje, izobraževanja in kulture; kot da gre za nepomembno vzgojno-izobraževalno zadevo ali kako tretjerazredno dejavnost. Pa je vse to za narodovo kulturo bilo in bo temeljnega pomena. Vse se začne pri umetnostnih jezikih kot osnovah in pri obsegu odnosa med verbalnim in slikovnim jezikom, kot osnovnima jezikoma človekovega medsebojnega sporazumevanja. To je težava tako za že sicer preveč zanemarjeni veliki svet umetnosti in v nacionalnem pogledu skrb vzbujajoči kulturni problem.

Nesporo je, da so mnoge umetniške vsebine, kot je npr. vsakokratna kritiška refleksija ustvarjalnosti, za politiko bolj neprijetne zadeve kot npr. športni dosežki. Saj je svet umetnosti, ki išče ali brez olupšav odkriva globljo resničnost našega vsakdana, dostikrat trpek, vendar je posledično tudi močno zdravilen. Seveda če temelji na dejanski pravičnosti, svobodi in demokraciji. Tu so zametki vsega sedanjega nezavidljivega in v kot potisnjenega položaja celotne slovenske likovne kulture in umetnosti. Za takšno stanje je najprej odgovorna slovenska šolska in kulturna politika, posledično pa odsotnost kulturne politične zavesti

na vsakem koraku našega, recimo kulturno-političnega življenja. Kakor koli zadevo kritično motrimo, to vprašanje najprej zadeva vsakokratni politični vrh, ki ima moč uveljavljanja sprememb. Seveda če se že v načelu ne izogiba besedama *kultura* ali *umetnost*, da ne zapišem zaveda. Očitno je, da so doslej v šolstvu kar praviloma prevladovala predvsem ideološke politične usmeritve, premalo pa je bilo kulturno-humanističnih in vzgojno-izobraževalnih vsebin, še posebej s področja strokovnih usposobljenosti in spoznanj. Brez njih ne moremo pričakovati kulturnega napredka naroda. In te kritične pripombe veljajo prav za vse stopnje vzgoje in izobraževanja. Žal se je to opazno začelo dogajati v večjem obsegu prav v času po osamosvojitvi Republike Slovenije. Kot da je bilo vprašanje demokratizacije materialne in duhovne kulture v naši novi državi že v temelju povsem napačno razumljeno. Po potrebi bom posebej argumentiral to svojo trditev, lahko s številnimi primeri, tudi iz lastnih pedagoških ter drugih obče kulturnih primerov in izkušenj. Ti obsegajo ključna obdobja neupoštevanih strokovnih argumentov in nujnih sprememb temeljnih šolskih programov v zadnjih šestdesetih letih, pa tudi druga odprta vprašanja, ki bi ponudila vsaj delni odgovor na vse omenjene vrzeli prostorsko nedomišljene in neuresničene likovne razstavne politike, kritično izpostavljene v tem zapisu. ■

7. 7. 2023

Miklavž Komelj

Tri pesmi ob smrti Sergeja Kapusa

Three Poems to Mark the Death of Sergej Kapus

Rojstvo planeta

Kaj je to, da lahko z ljudmi, ki so umrli,
govorim enako kot prej, ko so živeli na Zemlji,
kaj je to, da v resnici ni razlike,
celo če tuja smrt neskončno
boli?

Tudi če Andrej reče:
»Nikoli več ne bo takega Sergeja.«

Niti s tem, da iznajdeš svoj posebni jezik,
ki ga ne razume nihče drug,
ni razlike.

In da je ves ultracerebralni intelektualizem
samo zadrega ob romantičnem kriku:
»Iščem barvo, ki bo rešila svet!«
In da med tem ultracerebralnim intelektualizmom
in tem romantičnim krikom
ni razlike.

Striptizeta je zaspala pred zrcalom.
Po tuji smrti.

Pred mano pa se je zdaj pojavil neznanec,
ki ima na majici napis:
»'But I can't live without
you.'
'Then die.'«

Otrok je dobil barvice
in lepše od vsake slike,
ki bi jo lahko naslikal s temi barvicami,
so se mu zdele barve
teh barvic
same.

Vse življenje sem se spraševal, zakaj je fakir rekel:
»Ve, utrujene kače, ve.«

Zaman si v majhno punčko poskušal
zasejati dvom:
»Kaj pa, če ni kač?«

Sergej, zadnjič ko sva se srečala na Zemlji,
si bil zgrožen nad verzom Majakovskega:
»Rad gledam, kako umirajo otroci.«
Ker si vedel, da umiraš kot otrok.
Kot kralj.

Je na tej Zemlji mogoče
ne gledati
tega?
Kot otrok si gledal
samo nebo.
Avione.

Iz hiše, ki se je imenovala
Mexico. Mehika.

Tisti neznanec ima na roki tetovirano kačo.
Pol je prekriva kratki rokav.
Drug neznanec ima na rdeči majici
podobo roke okostnjaka,
ki drži vrtnico,
in spodaj napis:
»It's never too late.«

Opolnoči se bo gorivo podražilo.
Gre za nebesni pojav,
ko se Luna zelo približa Zemlji.

Ko sem rekel:
»Ko po žilah teče kri,«
si rekel:
»To je že bolje.«

Toda
pretrgane so mreže sveta.



Sergej Kapus, *Rojstvo planeta II / Birth of the Planet II*, 1994, akril na platnu / acrylic on canvas, 89 × 200 cm, foto / photo: Boris Gaberščik

Vsako
sočasje
je

sočasje
različnih
časov.

Gre
za
to,

kako
ohraniti
ravnotežje

med
njimi.
Osvoboditev

od
gravitacije
je

ohranitev
tega
ravnotežja.

Ohranitev
tega
ravnotežja

je
osvoboditev
od

gravitacije.
Sergej
Kapus,

to
belo
golobje

pero,
ki
sem

ga
pobral
s

pločnika,
je
tvoje

pero.

Heroičen boj.
Boj za vsako potezo
na tvoji sliki.

Andrea Zabric

Kipeča konkretnost

Pogovor s Ksenijo Čerče

An Effervescent Concreteness. Conversation with Ksenija Čerče

Prispevek *Kipeča konkretnost* je bil najprej objavljen v okviru oddaje o sodobni umetnosti *Art-area* na Radiu Študent junija 2022. S Ksenijo Čerče sva se pogovarjali aprila istega leta. Prispevek za *Likovne besede* sva priredili Andrea Zabric in Ksenija Čerče.

Najin zgodnjepomladanski pogovor je potekal v strogo zaprtem svetu slikarstva, v katerem se kljub njegovi hermetičnosti – ali pa ravno zaradi nje – suvereno gibljeva. V njem ni bilo perspektivnih iluzij, pomladne romantike, dekadentnih pretiravanj ali srditega *bunjenja*; kar se išče, je »konkretno«. Ali pa vsaj poskuša biti. Ta izmuzljiva drža – odnos konkretnosti – usmerja plasti ne le v prevladujoče površinskem slikarstvu Ksenije Čerče, temveč tudi v njenih premišljevanjih. O človeški intimi pripoveduje v strmem slikarskem žargonu, pri čemer se opira na lastne slikarske postopke. Bolj ko sva se zapirali v slikarkino gradivo, bolj se nama je jezik vnemal.

ANDREA ZABRIC: Pogovor začnjava kronološko, približno 620 let poprej, s *Fra Angelicom* (1395–1455). Umetnica se je z zgodnjerenesancijskimi koncepti srečala že med študijem na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, kjer je leta 1999 »angelskemu« slikarju-redovniku posvetila diplomsko nalogo. Tema je bila »Zaprta vrta«. *Hortus conclusus* ima kot zahodnoevropski likovni motiv ključno vlogo v simboliki Marijinega oznanjenja. Deviška »mati v postajanju« je upodobljena v obzidanem vrtu v spremstvu simbolične favne in flore, ali pa brez slednje. Njena zemeljsko-nebeška izrednost je lahko naslikana kot zgolj obzidan, »urejen« vrt. Vsem upodobitvam je skupna fantazija rajske hermetičnosti, stanja ženskosti, obdane z zidom.

KSENIJA ČERČE: Pri *Fra Angelicu* sem pravzaprav iskala ženski arhetip v slikarstvu. S feminizmom se takrat nekako nisem mogla povsem poistovetiti, vsekakor pa sem želela obravnavati nekaj ženskega. Povsem po naključju sem v zgodnji renesansi našla *Hortus conclusus*. Zame je ta najdba premaknila ustaljena mišljenja v povsem nove razsežnosti razumevanja potencialov slikarstva. Navdušilo me je na primer, da moški – menihi –, ki se odvrnejo od posvetnega sveta, se odpovedo vsakršni telesnosti in odrečejo stiku z žensko, v svoji klavzuri tako intenzivno gojijo ženski arhetip. Nisem verna, vendar sta me raziskovalno zanimala

nasprotje in kulturološko-fenomenološki vidik, da moški, ki se odloči za celibat, bližino ženske živi notranje, prav prek arhetipa Marije, v svoji vsakodnevni kontemplativni praksi.

Najkasneje v fantazijah o menihih in njihovem predanem telesnem umevanju se mlada umetnica odpove dualizmu. Freska Oznanjenja (približno 1440–45) na steni severnega hodnika samostana Svetega Marka v Firencah z upodobitvijo »Zaprtega vrta« spremlja Ksenijo Čerče vse do danes. »Ko beseda meso postane« je ena očitnejših krščanskih iztočnic za slikarke in slikarje, ki v svojih delih sistematično obravnavajo odnos med podobo in besedo. Očem viden je obisk Nadangela Gabrijela, ki z besedo in svetlobo Svetega Duha »naredi« dekle nosečo. V upodabljanju natanko tega trenutka slikar Fra Angelico s čopičem »oplaja«. Ksenija Čerče usmerja pogled na levi del slike, na predhodnost Oznanjenja, proti vrtu, kjer odkriva virtualnost.

Virtualnost je nekaj, kar ne izvira iz virtualne realnosti, ki jo poznamo danes. V slikarstvu je bila na delu že veliko prej. V zgodnji renesansi je bilo prav podobotvorje tisto, ki je imelo znotraj virtualnosti posebno funkcijo. O tem piše Georges Didi-Huberman v knjigi *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*¹, kjer pojasnjuje vlogo podobe v službi spomina za obujanje notranjih vrlin ter ugotavlja, kako je *Sveto pismo* skušalo pri verniku uveljavljati vrline in vrednote. Takrat se je intenzivno prakticirala eksegeza (nauk o razlagi *Biblije*) kot praksa ustvarjanja neskončnega sveta odnosov. Eksegeza je med drugim izumljala odnose med besedami in svetopisemskimi podobami. Slikarstvo je tako postalo njeno pomembno področje, saj so barve, materiali, potenciali virtualnosti in slikarski koncepti lahko igrali vlogo dvoumnih pomenov, igro povezovanj in premestitev. Virtualnost je bila uporabljena na izjemno živahen, precizen in empatičen način. Na podoben način je bilo takrat razumljeno tudi »kopiranje«.

Tudi zgodnja renesansa je čas, ko sta prisotna tako idolatrija kot ikonoklazem. Skozi različna obdobja sta historično, umetnostnozgodovinsko in teološko predstavljala predmet obširnih razprav. Vemo, da so nekatere religije uporabljale podobe, druge ne. Prav tu je na delu »imago

¹ Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration* (izvirnik *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990). Prevod v angleški jezik Marie Jane Todd. Chicago in London: The University of Chicago Press, 1995.

agens – delujoča podoba«. Njena lastnost je, da se naseli v našo notranjost, ustvari topos in se skozi ciklično delovanje psihe iz spomina vrača v prisotnost. Pri sami podobi je bila morda najbolj sporna njena moč cikličnega vračanja in delovanja – natančno to, kar etimološko pomeni beseda virtualno (zmožnost delovanja; v sebi ima vso možnost realizacije). Pri tem je zloraba podob neizogibna. Navsezadnje prav to uporablja oglaševalska ekonomija vsak dan: vidimo reklamo, pogled je nedolžen, toda ko je treba izbrati zobno pasto, se oglas iz spomina prikrade nazaj v prisotnost. Na delu je torej ciklično delovanje psihe, ki ga oglaševalske strategije s pridom uporabljajo.

Zapeljevanje slik ni nikoli nedolžno, saj pogled koncepta nedolžnosti ne uporablja. Razdalja od duhovnega »Zaprtega vrta« do Parodontaxa je krajša, kot bi si velike zelene oči mislile – ali pa želele. Delujoča podoba ima najmanj toliko življenj, kolikor parov oči je srečala. Med zmožnostjo delovanja – posrečenega, brezvestnega zapeljevanja – in delujočimi deli, oziroma zapeljevanja v življenje z odgovornostjo, tiči prav ne-zmožnost instrumentalizacije omenjenega vračanja. Zatorej je vprašanje »Kaj je na delu?« ključno v srečanjih s slikarskimi deli. Kako me slika zapeljuje?

Morda bi ta interpretativni lok povezala s primerom medijskega slikarstva, saj se je generacija – predstavljena na razstavi *Čas brez nedolžnosti* v Moderni galeriji (2019) – oblikovala v obdobju, ko so bili drugi mediji zelo prisotni. O tem govori Isabelle Graw, in tudi sama bi rekla, da je to bil čas, ko se je bilo treba za slikarsko prakso skoraj opravičevati.² Drugi mediji so takrat na videz obljubljali veliko več; video, *body art*, performans itd. Skratka, slikati v tistem času je pomenilo slikati v zelo specifični situaciji. Nekaj nas je vztrajalo; govorim o generaciji Sašo Vrabič, Miha Štrukelj, Žiga Kariž, Arjan Pregl, Viktor Bernik ...

Takrat sem bila nekoliko izvzeta iz konteksta protagonistov t.i. »slovenskega medijskega slikarstva«, pravzaprav sem se tudi sama dojemala nekje zunaj. Problemov takratnega slikarstva sem se gotovo v nasprotju z drugimi predstavniki lotila na drugačen način. Prav skozi zgodnjo renesanso in eksegezo, ki je hermenevitično predstavljala morda za splošno dožemanje nekoliko preveč kompleksen lok razumevanja. Rdeča nit, ki me kljub temu povezuje z njim, je uporaba drugih medijev, ki sem jih vključevala v slike. Postopki so izvirali iz avantgardnih praks.

V slike sem vključevala prakse, kot so *body art*, performans, *land art* ... Avantgardni postopki v mojih delih so bili doslej s strani slovenske likovne stroke večinoma neprepoznani kot samostojna dela.³

² Graw, Isabelle. *The Economy of Painting – Notes on the Vitality of a Success-Medium*. <https://www.youtube.com/watch?v=1JDthDEcmAs&t=1384s&ab_channel=thejewishmuseum>, 24. 9. 2023, na časovnici od 4:57 min do 6:00 min.

³ Izjema je delo z naslovom *Knjižnica vode, proces za sliko Oko uma* 2008-9, ki ga je Petja Grafenauer leta 2009 uvrstila na 28. grafični bienale.

Razumevanje razmerja med t.i. medijskim slikarstvom ter prisotno postspletno in postdigitalno situacijo je za dožemanje slikarstva danes ključnega pomena. Vključevanje drugih praks v slikarstvo za današnji čas, za prihajajočo generacijo slikark in slikarjev, zagotovo ne predstavlja več problema. Za nas pa je v tistem obdobju pomenilo prebijanje zidov, meja, korak naprej. Nahajamo se v času hibridnosti, in čeprav je izraz potencialen, mi je veliko ljubša beseda infekcija. Iz povsem hermenevitičnega razloga: zdi se mi primernejša v kontekstu antropološkega in eksegetskega polja slikarstva, iz katerega izhajam. Hibridnost nagovarja križno mešanje različnih entitet. Medtem ko bi rekla, da gre pri infekciji/okužbi izraz veliko dlje, globlje in specifično posega v telo.

Če govorimo o infekciji, govorimo po besedah Ksenije Čerče o erekciji – vzdraženem ali vzbujenem stanju, ko se nekaj vneme in zapusti svoje »običajno telesno stanje«. Ta centralizirani pretok energije – erekcija – se za umetnico morebiti prevrne v (mnogotero) vnetost, na videz drugačno obliko vzdraženosti, ki pa v svojem delovanju vendarle sledi falični logiki napetosti.⁴ Tudi znotraj koncepta vnetosti se umetnica pogaja s samo zmožnostjo, ki smo jo srečali že v slikarstvem pojmovanju virtualnosti. Vnetost obstaja kot možnost glede na lastno dispozicijo in vzbuja željo po pojmovanju zmožnosti nečesa v sebi. Glavna njena lastnost, ne glede na formo, je, da narašča in popušča z veliko začetno silo. Vnetost je za Ksenijo Čerče prav tako predispozicija za pisanje.

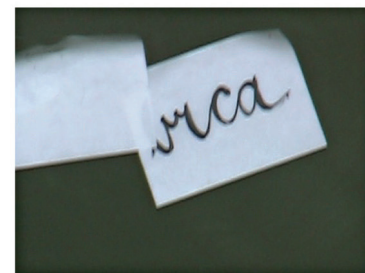
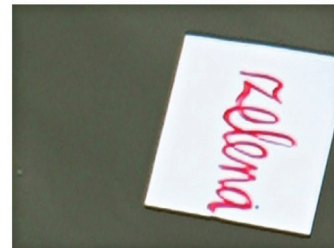
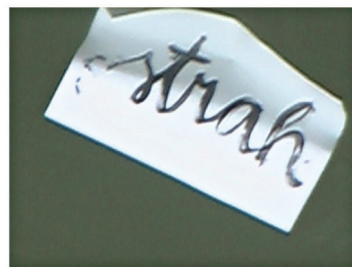
Erekcije, na katero merim, nikakor ne bi opredeljevala niti kot moško niti kot žensko. V besedilu z naslovom *Erekcija jezika – O glasu in vnetem dotiku* pozicioniram specifično erekcije, ki meri na element napetosti.⁵ V tem kontekstu je pomenljiva beseda *ton*.⁶

V odnosu do pisanja se je danes treba zavedati vidika medijskih sredstev in orodij, ki pogojujejo razlike, ki so postale del pisanja. Zavedati se moramo, da medij ni pasiven, da označuje in da pri pisanju uporabljamo povsem drugačna medijska orodja, kot so jih uporabljali nekoč. Vsekakor se tudi v preteklosti niso posluževali zgolj linearnega

⁴ Catherine Malabou poudarja, da obstajajo tudi druge oblike pretokov energije oziroma 'erekcij', ki ne delujejo po 'principu zmanjševanja ekscesa energije'. V pogovoru med Catherine Malabou in Andreo Zabrc, *Pojavi se kot odtene, svetloba, vibracija*, Radio Student, 5. 10. 2023, <<https://radiostudent.si/kultura/sektor-z/pojavi-se-kot-odtenek-svetloba-vibracija>>, na časovnici od 24:27 min do 26:35 min. Tudi v: Malabou, Catherine. *Izbrisani užitek. Klitoris in misel*. Ljubljana: Maska, 2023. 19, 45f., 56.

⁵ »Erekcijo poznamo kot element, ki ga pripisujemo predvsem moški erotični izkušnji. Erotična vzbujenost/napetost, ki se pri ženskah sicer kaže v drugačni obliki, je pri moških zaradi specifičnih telesnih funkcij razvidna z erekcijo. Pred vstopom v polje erosa pa je potrebno precizirati erekcijo samo. Erekcija še ne pomeni dejanja samega, ampak pomeni napetost pred dejanjem. Pomeni napetost, ki jo ustvari potencialnost.« Čerče, Ksenija. »Erekcija jezika – O glasu in vnetem dotiku.« *Likovne besede* 112 (2019): 74.

⁶ Beseda *ton*, gr. *tónos*, 'glas, zvok, ton', izhodiščno 'struna', prvotno 'kar je napeto, napetost'. V glasbeni teoriji je »ton« definiran kot najmanjša enota zvoka. Istočasno predstavlja seveda pomenljivo presečišče, saj se ton uporablja tako v slikarstvu (ko govorimo npr. o barvnem tonu) kot v zvočni/glasbeni terminologiji. (Snoj 796)



Ksenija Čerče, Land art proces za sliko *Še ni nedokončana* / Land art process for the painting *Not yet Unfinished*, 2005–2006,
foto / photo: dokumentacija iz arhiva Ksenije Čerče / documentation from the artist's archive

pisanja. Orodja povratno vplivajo na nas. Govorim o kopiranju in lepljenju, premikanju, sestavljanju, o medijskih orodjih, ki jih ponuja računalnik, ipd.

V roke ne vzamemo več pisala in z njim pišemo »linearno« – spremenila se je prav časovnost, saj tok časa med pisanjem ni več linearen in pri nastajanju besedil so vpleteni tudi drugačni strukturni pristopi. Kljub temu pa je določeno ponotranjanje aktivno vpleteno. Ko nekaj sestaviš, tega ni možno kar tako razstaviti – na delu so kontingenca in naključja. Vprašanje »Ali je vzgib v sozvočju s tem, čemur boš namenil lasten glas, oziroma bolj rečeno figuro lastnega glasu?« je (z ovinki) postavljeno na vztrajno preizkušnjo. Včasih vnesejo slučajni obrat in pomen kolažiranih besed pripelje do spoznanja. Pogosto slučajni povsem zgrešijo, a privedejo prav tako do poetičnih trenutkov. Osrednji problem ostaja: kako stvari preko berljivega previsa zaploditi prizorišče, kako vzpostaviti teritorij tudi v besedi in jeziku? Gre vsekakor za povsem drugačno obrt od slikarske. Vendar bi dodala, da je vnetost, če se lahko vrnem k njej, tudi tu osrednjega pomena.

Že v izpostavljanju infekcije, vnetja, erekcije je zaznati okuženost, telesnost, ki jo falično in hkrati neločljivo povezujemo z ženskostjo. V umetniščini obsežni samostojni razstavi z naslovom Kdo se boji roza barve? v Umetnostni galeriji

Maribor (2021) se potencial kontaminacije kaže v emancipaciji materialnosti kajenja, urina, mail arta, kopij, silikonskih mas, PVC-ja ali pa iridescentnih barv. Umetnica se označi svoje prakse kot »feministične« na vsak način izogiba. Tema ženskosti v umetniški praksi Ksenije Čerče se pojavlja virtualno.

Z retoriko dotičnih materialov na razstavi se poskušam oddaljiti od samoumevnosti, da je slike mogoče gledati prek zaslona. Slednje je prešlo v navado, v samoumevnost, zlasti v času koronavirusa. Slikarstva ni možno poučevati preko spleta. Prav tako ni možno videti slik preko zaslonov. Zato sem začela uporabljati iridescentne materiale: reflektivne površine in barve, ki pod specifičnimi koti vzpostavljajo različne poglede na sliko. Slika sama torej ne privilegira ene same točke opazovanja.

S tem spodmaknem pozicijo absolutnega pogleda skozi objektiv, kot je dosegljiv fotoaparatu ali kameri. Vseprisotni samoumevnosti, ki se je naselila v gledanje slik, se poskušam na razstavi zoperstaviti. Pri ogledu slik preko ekrana sta svoj del dodala najmanj dva vmesnika/posrednika: kamera in računalnik. Razen zaznave določenih fenomenov, ki jih lahko doživimo zgolj v živo pred sliko in jih s fotoaparatom ni možno poustvariti, je vsekakor zaznava fizično prisotne slike pogojena tudi z načinom pogleda nanjo.

Materiali na razstavi seveda niso bili uporabljeni zgolj



Ksenija Čerče, Land art proces za sliko *Mehka in kosmata hiša* / Land art process for the painting *Soft and Furry House*, 1999–2000,
foto / photo: dokumentacija iz arhiva Ksenije Čerče / documentation from the artist's archive

zato. Z njimi pravzaprav fokusirano nagovarjam transgresijo. Joshua Simon za določeno materialnost uvaja pojem *unreadymade*, kot besedni označevalec v distribuciji nove ekonomije pomena.⁷ Slike na razstavi absorbno emancipirajo materialnost. Naslovi slik oziroma proteze – tako jih sama označujem (inficiram) –, kot so *Pancer*, *Sladostrastje* – Češnjeva vojna ali gnezdenje v kliniki za amaterje, *Sovražim zeleno*, *Učbenik in klavnica*, *Viking Plasticon*, *Amurno prerekanje*, *Spojler*, se torej nanašajo na orkestracijo emancipacij, na transgresijo in na predelave, ki delujejo bodisi kot vitaliziran vokabular bodisi kot izločki.

Kljub kanaliziranju teme ženskosti je premišljanje subjektivizacijskih procesov skozi prizmo ženskega pogleda prepleteno v vsak slikarčin gib in besedo. Tema ženskega telesa zavzema pri Ksenji Čerče položaj tišine med dvema besedama. Izmuzljivost, skrivanje, hipno zamejevanje in slutnje so operacije, v katerih se slikarka počuti najbližje privlačni vsrkavajoči črni luknji, imenovani tudi oprijemljiva

resničnost. Ksenija Čerče bi ji prizemljeno pravila konkretnost. Izmikajočim operacijam navkljub vztrajam na »konkretnejši« besedni vzpostavitvi odnosa med ženskostjo in njenimi deli.

Bom odgovorila s konkretnim primerom, s sliko *Kdo se boji roza barve* (2018) oziroma z delom *Viking Plasticon*. Obe sliki sta bili del razstave *Kdo se boji roza barve?*, povezuje pa ju med drugim vzgib upora. V delu *Viking Plasticon* se nanašam na performans Carolee Schneemann *Up to and Including Her Limits* (1973–76), v katerem se umetnica kot kos mesa v klavnici obesi v odprto belo kocko in izvaja performativno risbo. Performans se mi zdi močna protitež modernistični retoriki Jacksona Pollocka, ki je seveda požel vso svetovno slavo akcijskega slikarstva. V primerjavi s Schneemann izraža Pollockov *dripping* zgolj pičlo drznost. Gestualnost umetnice, ki v performansu na telesno intenziven način tako izvablja kot izživlja neko divjo oziroma primarno energijo, se mi zdi veliko močnejša, vendar ni nikoli postala tako razpita in slavna kot *dripping*.

Kot slikarji in slikarke nismo odgovorni le zase. Vsakič ko se dotaknemo platna, s seboj nosimo celotno slikarsko

⁷ Simon, Joshua. *Neomaterialism*. Berlin: Sternberg Press, 2013. 39–61.



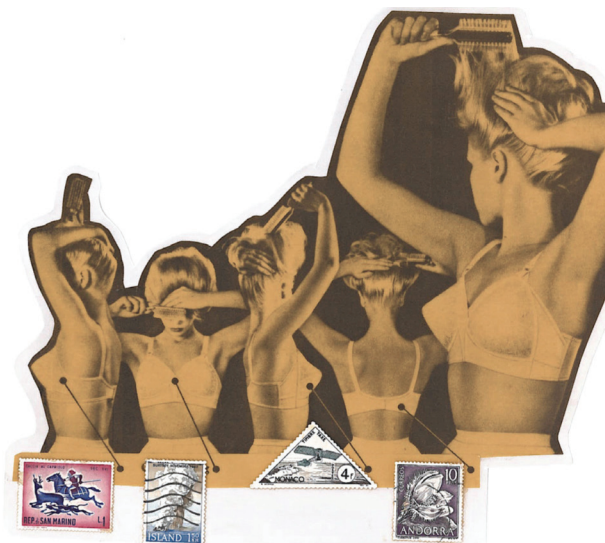
Ksenija Čerče, *Knjižnica vode / Water Library*, proces za sliko *Oko uma* / process for the painting *Mind's Eye*, Rog, 2008–2009, foto / photo: Jernej Prelac, dokumentacija iz arhiva Ksenije Čerče / documentation from the artist's archive

eksegetsko polje. Tudi lastno delo je točka zagotavljanja toposa, *locusa* in z glasom o zgodovini govorimo tudi tisto, kar se zdi, da moramo izreči tukaj in zdaj. Na tem mestu lahko neposredno vzpostavimo lastno izjavo ali mesto posvetimo govoru o drugem. Nastopi natanko figura delujočega glasu: z lastno prakso ustvarjamo topos, ustvarjamo prizorišče.

Čeprav si prizorišče sestavljamo sami, smo noseči s srečanji in vsemi njihovimi neusklajenostmi. Umetnično razumevanje in obračunavanje »slikarskih razkorakov« je vpeto v čas osemdesetih in devetdesetih let, ki črpa svoj material iz obstoječega medijskega podobja in zmožnosti tehnoloških orodij, s katerimi upodablja, odseva in interpretira že upodobljeno realnost. V slovenskem prostoru se od srede osemdesetih le stežka izogiba eksplicitnim, formalnim in formulaičnim soočanjem z modernizmom. Na valu modernizma se jezdi mestoma bolj mestoma manj suvereno, pri tem se zdi, da veter, ki nosi val, ne pojenja. Slikarji jezdiijo na njem tako, kot da ne bi mogli vsak čas pasti v vodo. Kljub



Ksenija Čerče, Fotografija za napovednik razstave *Kdo se boji roza barve?* / Photo for the exhibition *Who's afraid of pink colour?*, 2021, UGM Studio, foto / photo: Ksenija Čerče

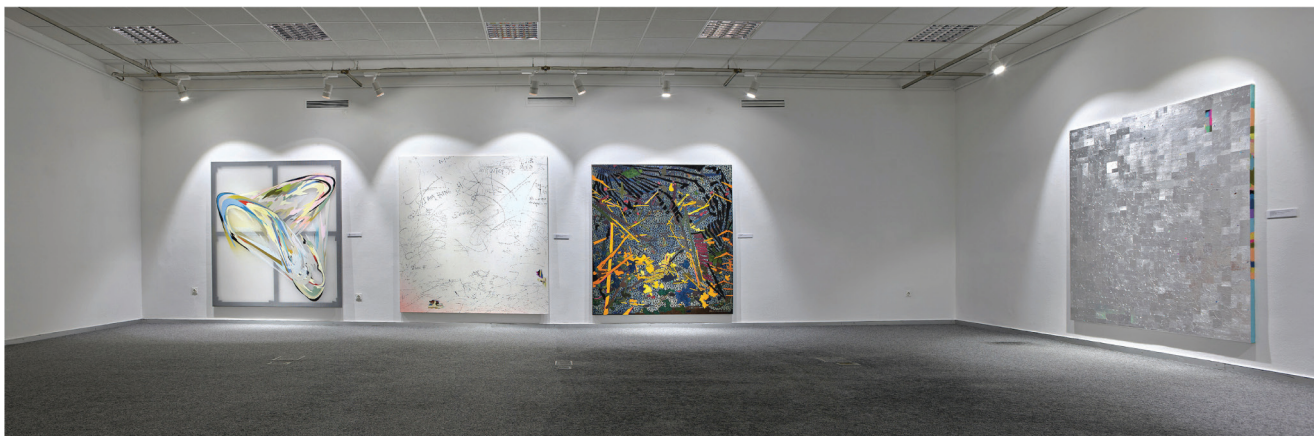


Ksenija Čerče, *Mail art Playtex*, 2020, 23 × 26 cm, skenirano delo iz arhiva Ksenije Čerče / scanned artwork from the artist's archive



Ksenija Čerče, Body art proces k sliko *Kdo se boji roza barve?* / Body art process for the painting *Who's afraid of pink colour?*, 2018, dokumentacija iz arhiva Ksenije Čerče / documentation from the artist's archive

znanju so vetrovi nepredvidljivi in pretenciozna prepričanost v lastne veščine lahko škoduje ter otrdi že tako tresoča se kolena. Pigmentno zrno in slikovna točka sta se ljubila eno noč. Bilo je pomembno za oba, a daljnosežne intimnosti jima ni uspelo vzpostaviti.



Ksenija Čerče, Druga slika z leve / Second painting from the left *Viking Plasticon* (hibrid dela Carolee Schneemann / hybrid of the work by Carolee Schneemann *Up to and Including Her Limits*), 2020–21, prepovedane tehnike / forbidden techniques, 213 × 198 cm, foto / photo: Damjan Švarc

Izmik modernizmu ni dejanski izziv. Pravi izziv predstavljajo strategije – srečanja –, ki prečijo nosečnost s kano- nično zgodovino tako, da ta postane le ena izmed mnogih točk sodobnega slikarskega diagrama. Veščina obračuna- vanja s hermetičnostjo modernizma je sunkovito nihala v vetru. Ritem je od srede osemdesetih let 20. stoletja večkrat spremenil smer, včasih tako, da nihanje po ključu moder- nizma tu in zdaj ne odzvanja več. Ksenija Čerče si dano pogorišče sestavlja, razstavlja in zopet sestavlja.

Konfrontacijo z nekaterimi retorikami modernizma vzpo- stavim prav s sliko *Kdo se boji roza barve?* (2018). V pro- cesu ustvarjanja slike sem jedla kemikalijo, zaradi katere se je moj urin obarval z roza barvo. Barva (tako kot na primer gesta) predstavlja eno od velikih tem modernizma. Nekatere retorike modernizma se izrazito nanašajo na velike formate monokromatskih slik in vstop v barvno polje. Z *body art* postopkom vsekakor na drugačen način osmišljam barvo in z barvo, ki je prepojena s telesom, slikam. Barvni previs zgrmi v telo in ga dobesedno naseli, tako po fenomenološki kot po konceptualni plati.

*Gre za umetniški pristop, ki se spopada z uveljavljenimi retorikami »velikega modernističnega slikarstva«. Poleg naslova razstave je slikarkina težnja po transformaciji prisotna tudi v dobesednosti, s katero jemlje in preparira materiale. Dobesednost in neposredno sklicevanje – na ravni form in njihovega podajanja – odpirata med drugim tudi vrata didaktičnosti v umetnosti. Postopki obdelave Ksenije Čerče na trenutke učinkujejo kot pozivne izpeljanke tematskih izhodišč – prevladujoče zgodovine slikarstva – njenega dela. Slikarkini obrati kot stranski učinek ustvar- jajo didaktično plast. Zlasti s konkretno likovno nanašalno- stjo, v kateri so posledice preobratov, ki ustvarjajo razlike, dostopne. Montaže vsakdanje ateljejske prakse, vidnost delovnih procesov, se s poznavanjem umetnostne zgodo- vine decidirano interpretirajo, četudi to ni njihov namen. V tovrstno »izrecno« prakso bi uvrstila tudi delo *Diagram**

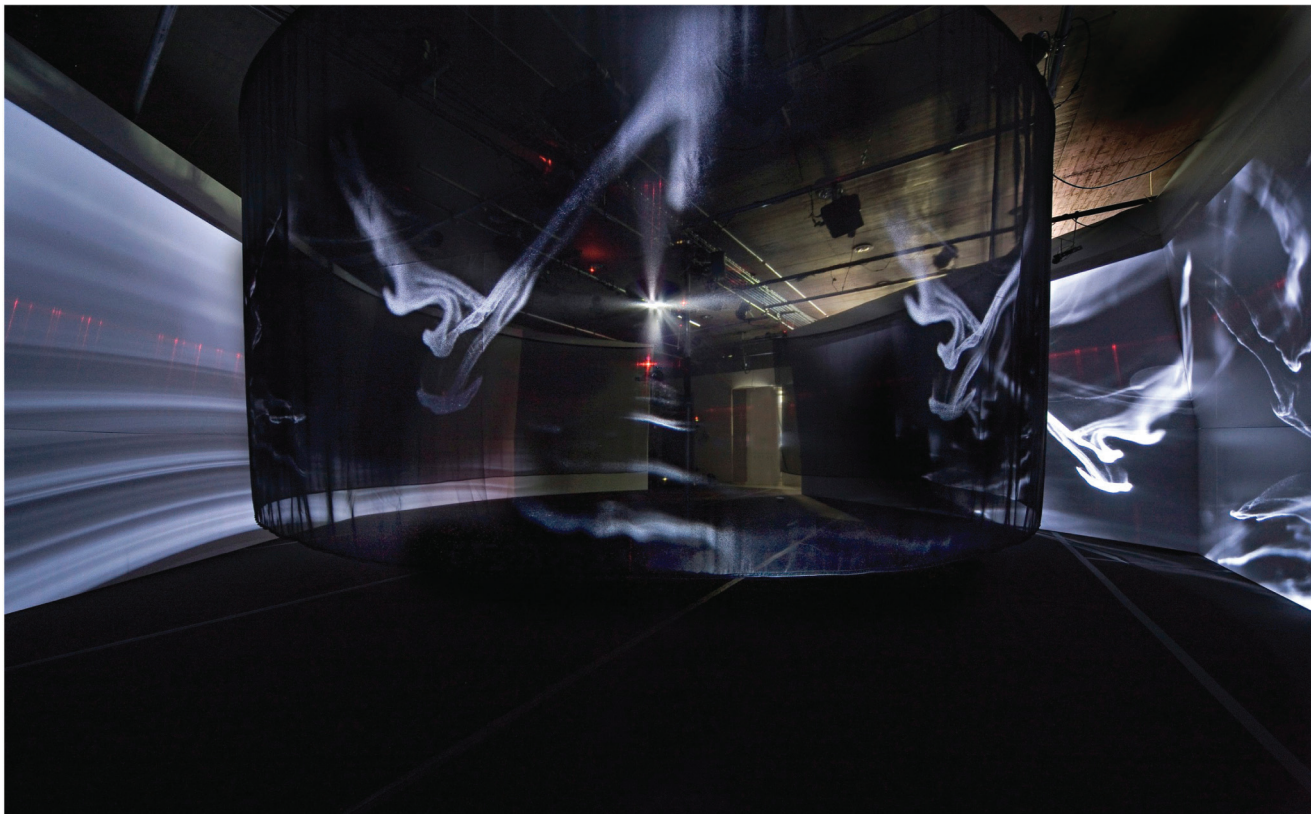
buljenja (2008–9). *Gre za performans, v katerem umet- nica zabeleži dan in datum buljenja v prazno – ždenja, za katerega smo slikarke in slikarji prepričani, da je najmanj tako pomembno kot dotikanje slikarske podlage s čopičem. Zabeležke pusti Ksenija Čerče vidne na površini ob sliki. Teža tovrstnih del je v neumornem in nekoliko dolgočase- nem poslanstvu ustvarjati oprijemljivost likovnih pojmov dogodkov in naključij, procesov in stanj, ki se ravno temu izmikajo. Resonančna praznina se ob svojem času vendarle prikaže in v past naših pametnih teles se še prevečkrat uje- mamo vsi.*

Z besedo didaktično (dobesedno pomeni usmerjenost k poučevanju, je poučno), ki jo kot interpretacijo oziroma branje del navajate, se žal ne strinjam, saj so moji vzgibi za nastanek del upor, konceptualni motivi, transformacija, transgresija, premiki pojmovnih meja ... Dela so seveda za branje (tudi vaše branje) nujno odprta in dovzetna za inter- pretacije. Četudi so asimetrična z vzgibi. Roland Barthes nenazadnje o smrti avtorja govori že leta 1967.⁸

Bolj kot za celovito označbo gre za prepoznavanje vrednosti asimetrij znotraj umetniških del. Asimetrični odnos je nelo- čljivo povezan z delujočimi slikami in, drznila bi si trditi, z vsemi človeškimi razmerji, tudi tistimi »na isti višini oči«. Zdi se, da je zavedanje asimetrije bolj iskren in zaupljiv pristop, ki se neizogibno pojavlja z izstopom iz sebe v ran- ljiv odnos z drugim. Nekaj podobno »radikalnega« se lahko dogaja tudi v slikarskem ateljeju.

Slike nastajajo eno, dve, tri ali več let. Pomembni so inter- vali med slikami, med katerimi se porajajo zgostitve. Čas je dejavnik, zaradi katerega gredo stvari skozi določeno sito: katere od idej preživijo sito časa? Kaj bo opuščeno? Kam bo šla stvar naprej? Marsikdaj nastopijo faze, ko pre- prosto ne gre več naprej ... Imaš milijon rešitev, nobena ni

⁸ Barthes, Roland. »Smrt avtorja.« *Sodobna literarna teorija*. Aleš Pogačnik (ur.). Ljubljana: Krtina, 1995. 19–23.



Ksenija Čerče, *Ephmera*, 2009–2010, 16 kanalni ambisonični zvočni video ambient / 16 channel ambisonic audio video ambience, Kunsthaus Graz MKL, foto / photo: Damjan Švarc

prava, takrat je čas, da sliko obrneš, jo pustiš za dva ali tri mesece, se vrneš in preveriš, ali se takrat pojavi »izhod«. Včasih je slika »dozorela«, nekatere se ne zaključijo nikoli ... Dober primer je delo *Diagram buljenja*. Zelo pomemben je tudi tisti čas, ko gledaš sliko in jo pustiš, da razpade, da strmoglavi, da se razgradi, da se sestavi, da se okuži. To je nujen del slike. Negacija je prav tako pomebna kot njeno nasprotje. S performansom sem skušala, med drugim, dati telo nečemu, kar je za slikarke in slikarje samoumevno. Slike se ne le vzpostavljajo, ampak tudi poniknejo, brišejo, umirajo in slikar_ka slika tudi s tovrstnim korpusom.

Sam performans je med drugim obravnaval predvsem vprašanja pojmovnih meja slike. V performansu slednje deluje z elementom tišine in praznine, s katerim sem se v razširjenem polju slike takrat intenzivno ukvarjala. V.S.S.D. v knjigi *Beseda slike* zapiše: »Slika deluje najprej z molkom kot neke vrste tiha senca. Morda ni nič zgovornejšega od molka slike.«⁹ Dodala bi: Tišina je sama po sebi tišina. Vendar vsi ne slišimo iste tišine.

V delih prepoznavam že omenjeni zastavek za prenašanje postopkov – sledi dela – v slike in performativne prakse

umetnice oziroma njeno potrebo po delnem razkrivanju nenehnega »nevidnega« plesa med njima. To, kar ostane, je na tak ali drugačen način vedno prisotno v slikah. Tudi ko očesu ni otipljivo, telesu je. Telo razume vibracije drugega telesa, ne da bi katerokoli od obeh moralo jezik prevajati ali pa ga prenašati v vizualno gesto. Razlog za to je v dobro znanem porivu po razkrivanju slik, naši nečimrni želji po dekodiranju. V slikarstvu se najlepše odlikava naša malo-meščanskost. Pri tem pa nemalokrat ugotovimo, da to, kar je za zaveso, ni nikoli tako zanimivo kot sama zavesa.

Razgaljanja skrivnosti so v slikah vsekakor na delu in nika- kor ne gre zgolj za to, kako napisati scenarij za navidezno uganko. Poimenovanje tehnik »skrivnostne tehnike« se ni zgodilo brez ozadja kavzalnosti, ki je slikam inherentna. Dejstvo je, da razkritje skrivnosti ali procesa niti najmanj ne pomeni razkritja vsega, kar je za sliko. Razlage so istočasno tvorne in pogubne. S tem ko je neka plast razkrita, odprta, šele spregovori, posreduje impulz in zgolj nakaže, da se za njo nekaj skriva. Za njo se pomenotvorne plasti pričnejo šele razpirati in množiti. Končnega razkritja ni. Dolar v knjigi *Bit in njen dvojnik* (2017) na primeru zastora in enigmatičnega madeža (anamorfoze) na sliki Hansa Holbeina z naslovom *Ambasadorja* (1533) interpretacijo še dodatno razširi z zagato paralakse: »Vidimo bodisi ambasadorja,

⁹ V.S.S.D./Veš slikar svoj dolg. *Beseda slike: (izbrane) besede, izjave, teksti 1984–1995*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Zbirka Analecta, 1997. 61.

bodisi lobanjo, a nikdar obojega hkrati.«¹⁰ Skozi zastor/ videz in zanko skrivnosti umetnik_ca vključi pogled in zanka, v kateri se pogled znajde, je točno tisto, kar umetnik_ca zastavi, uprizori ... Kako obrtno to obvladaš, je zadeva umetnika_ce. Enkrat sem že zapisala, da je koncipirati sliko oziroma integrirati skrivnost vanjo podobno dejanju natančno premišljenega in strateškega zločina.

Slikarkina hudomušnost vedno znova prestreže resnost njene umetniške produkcije, in sicer na koncu jezika neposredno ob slikah. Če je bilo doslej zaznati izogibanje in subtilen ples med vzorci, tkaninami in urejenim vrtnim šavjem, se to dodatno potencira v naslavljanju in opisovanju tehnik slik. Izdelane so v »prepovedanih ali pa v skrivnostnih tehnikah«. V neprisiljenem podajanju oblikovnih podatkov se zgodi združitev umetniškega praktično-konceptualnega in teoretskega soočanja s slikarskim poljem. Pika na i. Med zaprtostjo vrta, izmuzljivostjo telesa, krutostjo pogledov in pretočnostjo jezikanja se porajajo naslovi.

Že v študentskih letih sem bila pozorna na neilustrativne naslove Sigmarja Polkeja. Šlo je za izjemno inteligentne in provokativne naslove. Od takrat je preteklo že veliko časa in naslovi mojih slik vsebinsko uveljavljajo in vzpostavljajo lasten avtorski teritorij. Računam na korelacijo med naslovom in sliko. Naslovom pravim proteze, in slednje mislim res v dobesečnem, fizičnem smislu. Proteza kot podaljšek telesa, kot nadomestek, kot implantat. Lahko bi rekli kot nekaj, kar je amputirano in ponovno pričvrščeno na telo, a tudi ločeno, kontaminirano in svobodno. Zdi se mi, da je naslov vedno še neki nov organ, novo življenje slike. Prav konceptualni del je včasih mogoče pronicljivo zaobjeti v teh razmerjih. Vendar moram dodati, da je vedno izziv vzpostaviti (in osmisлити) korelacije in stike. Za naslove potrebujem res veliko časa. Naslovi se lahko pojavijo zgolj iz frekvence. Poimenovanje pa se nemalokrat zgodi v trenutku, »ki se preprosto vžge«.

V raziskovanjih Ksenije Čerče se lahko vname tudi jezik. Temu posveča esej Erekcija jezika – O glasu in vnetem dotiku, nad katerim je »sedela« sedem let. Ob tem podatku nam na misel pride celica meniha Fra Angelica. Osrednji ton teksta nosi vprašanje, kako je zvočni dogodek postal predmet slikarstva. Presečišče, ki umetnico tu vname, je prav med zvokom, jezikom in telesom, v ambivalentni situiranosti glasu. Glas ne spada ne v eno ne v drugo, ampak tvori meseno vez med telesom in jezikom. Ksenija Čerče besedilo zaključí z opažanjem, da se jezik v odnosu do telesa pripne na paradoksalni glas, in glas, ki se formira z lastnim grafizmom, katapultira telo iz tira notranjosti.

Umetnica premešča iz osrednjega medija slikarstva likovne metode tudi v medij zvoka in videa. V najinem

pogovoru nisva zapuščali oddaljenih meja tekstualno-slikarskega polja in posledično ostali zavezani odnosu podobe in besede. Umetničin poseg na efemerno polje zvoka je nadaljnji korak v smeri raziskovanja dialektike vidnega in nevidnega. V zadnjih desetletjih se je precej slikark odločilo za tovrstno menjavo pasu iz vizualnega v zvočnega. Kontekstualizacijo opažene sorodnosti bi bilo smiselno sistematično nasloviti. Domnevamo, da bi se dvopasovni premik izkazal za podobno subtilen feministično usmerjen poseg, kot je na delu tudi pri Kseniji Čerče.

Zvok. Bil bi lahko le zanos. Ali vsaj njegova dobra imitacija. Pa ni bil. Ustvarila sem precej pionirskih projektov na področju zvoka / zvočnih video ambientov: *Sonic, Eter, () Eho, Liquid, rec#21, Ephemera*, itd. Galeristi s področja slikarstva s premikom v medij zvoka niso bili zadovoljni.

Takrat sem bila v New Yorku in na točki, ko sem se z zvokom želela upreti, ubežati večnosti slikarskega metjéja in konformizmu uveljavljene pozicije v slikarstvu. Vstop v zvok se je zgodil ob ukvarjanju s prosojnostjo v slikarstvu, ukvarjanju s pragovi med materialnim in nematerialnim ter posledico v medijskem preboju (iz slikarstva v zvočno umetnost). Izrazito pomemben je bil element praznin. Tudi besedila vedno dojemam kot neke vrste »luknjičasto slovnico«. Z »luknjičasto slovnico« merim na prostore med besedami in zavedanje odmevov, na izzvene besede med branjem (ki je prav tako podobotvorno branje).

Tako kot barva traja, ko po sekvenci gledanja zapremo oči in nastopi na primer paslika ali neki »notranji odtis«, se stvari na podoben način naselijo v čas trajanja po določenem zvočnem uvodu. Naselijo se v izzven. Kaj se zgodi pred njim in po njem? Kako se stvar sliši, ko določen uvod umaknemo? Zanimiv primer najdemo v poeziji Nine Dragičević. Po branju njenih besedil, ko knjigo odložiš, v glavi ostanejo pavze.

Kot sama pravi, imajo nasprotja prav jasno funkcijo, in ta je, da dajejo gibanje v stvari in s tem ustvarjajo trenje in napetost. Zanima jo tisto, kar je inherentno nemogoče celostno zajeti: glas, vidno, in pa sami pragovi med stanji. Spominja nas na ukvarjanje analitičarke in analizantke z njunim Nezavednim. Jezik ni le naše orodje, temveč tudi orožje. Ne predstavljam si, da bi izrekala nekaj, kar je neizrekljivo. Z besedilom se zgolj skušam mestu približati tudi s stališča jezika. Podoben kraj nagovarjam s sliko. Jezik ima zame, tako kot slike, svoj lastni kozmos. Prehod od enega k drugemu dopolnjuje zadevo, vzpostavlja antagonizme ali nove dialektike. Ne upam si reči, da sem zadevo dokončala ali pa jo izrekla. Tu in tam sem poskušala postaviti meje okoli nje ali možnosti, da bi o njej sploh lahko govorila.

Slikarstvu se pogosto očita, da je hermetično, vendar slikarstvo mestoma res je hermetično. Ves čas ga je treba preizkušati. Besedilo je morda orodje, s katerim se poskušam tej točki v jeziku približati ravno toliko, da pridem na drugo

¹⁰ Dolar, Mladen. *Bit in njen dvojnik*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, Zbirka Analecta, 2017. 116–136.

stran. Beseda je navsezadnje le oblika, ki nam daje možnost komunikacije. Za zadeve, ki niso izrekljive, pa to zagotovo ne pomeni, da ne obstajajo. Vsekakor se oddaljujem od mitologiziranja ali mistificiranja slikarstva. To mi je zelo tuje. Toda dejstvo je, da so v slikarstvu na delu kodiranja. Zato se slika razlikuje od jumbo plakata ali katere koli druge podobe. Razlike se konstituirajo z načini in razmerji vidnega ali nevidnega kodiranja. Govorim prav o eksegezi slikarstva s svojim lastnim poljem, ki je že ustvarjeno in ga soustvarjaš. Pravzaprav tu nismo nič drugega kot pretočnost.

Umetnično besedilo ANTI / ANTI (2021) se ukvarja s pripravljanjem mesta, ki ga ne zasede umetnica, temveč gostja. Pripravljanje je neposredno povezano s slučajnostjo, pričakovanjem in z zaupanjem. Če bi želeli strniti, bi rekli s tveganjem, ki je tako za vzpostavljanje intime kot delujočega slikarskega polja ključno. Ustvarjanje slednjega pri Kseniji Čerče ni povezano z instantnimi užitki ali praznjenjem akumulirane energije. V razširjenem področju boja so težke misli, nerazumevanje in sumničava radovednost. Možnost užitka se postopoma razvija v upočasnjem inficiranem okolju.

Občutek, da res slikam, sem pri ciklu *Kdo se boji roza barve?* imela takrat, ko sem sliki lahko tudi »podrla«. Ko ni bilo v redu in sem zopet začenjala iz »nič«. Rušenje se mi zdi tako nujno kot dodajanje, brisanje je tako pomembno, kot je pomembna konstrukcija – šele takrat se zdi, da začneš zares slikati. Neizogibno je, da si kljub časovnim stiskam in omejitvam, v katerih se nenehno nahajam, izberim NUJEN čas za to. Sicer pa nikakor ne moreš zaobiti časa. Sliki pustiš, da naredi, kar mora, in če je ne poslušáš ...

... ne vemo, kaj se zgodi, ker takrat ne ugleda luči drugega pogleda. Konkretnost ne pušča te možnosti. Konkretno, ko je enkrat na delu, se vpleta v vse delujoče zveze znotraj slikarskega polja. V ANTI / ANTI Ksenija Čerče izreče, da režim lastnega slikarstva reducira na iskanje neizogibnega vezja. Prav ta odnos konkretnosti lahko vzpostavi povezavo med ne-slišnim, ne-nevidnim, ne-izrekljivim, a vendarle prisotnim. Konkretno je lahko le neizogibno. Zaključujemo strogo ali pa poskušamo biti zgolj natančni – posledično okuženi –, kolikor to sploh lahko smo. ■

Lilijana Stepančič

Valilnica Ancien Régime

Ancien Régime Hatchery

Odprtje Centra Rog, 26. 10. 2023

Se še kdo spomni jeseni 2006, ko se Zoran Jankovič še ni okitil z župansko verigo in je že ponudil Janševi vladi Rog za nastanitev iz Ambrusa pregnanih Romov? Ponudba je bila vrhunska županova »levičarska«, »odprta« in »povezovalna« izjava političnega marketinga. Romi iz Ambrusa se seveda niso naselili v Rogu, prav nasprotno, v naslednjih letih je Zoran Jankovič z »levičarskimi«, »odprtimi« in »povezovalnimi« ukrepi vse bolj ogrožal tiste, ki so tam delovali in se tja zatekli, nato pa so jih sredi noči januarja 2021 s pomočjo specialne policije nasilno izselili in začeli z rušenjem kulturno nezaščitenih objektov v kapitalsko privlačnem stavbnem kompleksu le lučaj od mestne hiše.

Odprava avtonomne cone Rog in vzpostavitev Centra Rog, ki sta prinesla zamenjavo tam delujoče skupnosti z drugimi ljudmi ter politike avtonomnosti in samo organiziranosti z nadzorom Mestne občine Ljubljana, sta simbola županovanja Zorana Jankovića. Razgaljata interese županove politike. Ta udejanja ambicije, etiko in posle kapitalsko močnih ljudi. Tistim, ki to niso, namenja drobtine, ki ostanejo po obilnem zajtrku na bogato obloženih mizah. Razume se, da so ljudje, ki se jih hrani z ostanki bogatih, družbena motnja. Ko izrazijo svojo voljo, se pokliče proti njim specialno policijo. Je pa ta družbena motnja tudi sprožilec motivacije županovih volivcev: bolje je živeti življenje kapitalsko in oblastno močnih ljudi kot prekarcev, klošarjev in brezdomcev, v kar je županov politični marketing predelal skupnost Roga, ki se je tam vzpostavila pred nasilno izpraznitvijo Mestne občine Ljubljana.

To razredno delitev med bogate, pomembne in primerne ter tiste, ki to niso, je udejanila otvoritev prenovljenega Roga. Prva, »elitna« skupina je prejela vabila na zasebno otvoritev, druga pa ne. Prvi so bili pod streho v osvetljeni stavbi, razkazali so jim prostore in jih pogostili. Za drugo pa so poklicali specialno policijo, da je s solzivcem in nasilnimi prijemi utišala njihovo izražanje mnenj in zahtev. To razredno segregacijo so uporabili tudi za otvoritev Cukrarne, ki jo javnost vsaj v medijih ni javno problematizirala. Sedaj je bilo drugače.

Tudi ne more biti drugače, kot da je hote ali nehote ta razklanost družbe v dva razreda vnesena v vsebine Centra

Rog. Na eni strani so prostori, s katerimi upravljajo kapitalsko močni ljudje, češ da se bo del njihovih zaslužkov prelil v dejavnosti za reveže, za tiste, ki si ne morejo privoščiti strojev za ročno delo. Zanje so namenili skupnostne delavnice. Te so po novem nadomestki za delovne prostore ustvarjalcev in ustvarjalk, ki so bili v nekdanjem Rogu. Ponujeni so jim z »levičarsko« ideologijo, češ, to je prava oblika ustvarjanja za vas, saj vam skupnost pomeni več od posameznika in stavite na kolektivno, ne pa individualno lastnino. A kdo ponuja take rešitve? Ljudje, ki si svojih delovnih prostorov ne delijo z drugimi. Si morda direktorica Roga in župan Mestne občine Ljubljana »šerata« pisarno, stol, telefon in poslovno sekretarko? Skupnostne delavnice ne morejo biti nadomestek za odvzete delovne prostore. So lahko le priročna možnost za občasno učenje ali enkratno delo.

Center Rog ni vpeljal delitev ljudi v razrede le pri delu, temveč, kar je res ostudno, tudi za trenutke druženja in sprostitve: »elita« omogoča izbrane pijače in jedače, tistim, ki to niso, pa nekakšne kotičke za socializacijo, kjer se lahko usedejo, klepetajo in si izmenjujejo misli in mnenja, a jim pri tem ni treba poseči globoko v denarnico, ker je nimajo ali pa se jim to zdi etično sporno.

Ali bosta ta dva svetova vzajemno zaživela v novem Rogu? Bo kapitalsko močnejši prevladal nad šibkejšim? Ali pa bodo tisti, ki jim je lastnica, Mestna občina Ljubljana, ob otvoritvi nasilno preprečila vstop v Center Rog, tega prevzeli in ga preoblikovali po svoji podobi? Pri tem ne gre pobirati stav. Dejstvo pa je, da novi Rog vpeljuje *Ancien Régime*. Da spomnim: ta metafora je nastala po francoski revoluciji leta 1789, s katero so odpravili monarhijo. Splošni pomen, da je neko obdobje končano, vsebuje tudi specifične, ki govorijo, da je presežena stanovska rigidnost v družbi, se je končala protimodernost, so odpravljeni fevdalni družbeni privilegiji in je pristrižena moč katoliške cerkve. A Center Rog kaže, da se v družbo vnaša prav tisto, kar se je že enkrat končalo in preseglo. Še več, kapitalsko in oblastniško močne ljudi se predstavlja kot zaščitnike tistih, ki to niso. Namreč, ti bodo v Centru Rog sofinancirali tam nastajajoče kreativne industrije ljudem, ki bodo z njimi poskusili srečo, da se vzpnejo med bogate in močne. Torej Center Rog ni le rekonstrukcija, temveč je kar valilnica *Ancien Régime*. ■





Gani Llaloshi,
Nostalgie, 2023, akril
na platnu / acrylic on
canvas, 145 × 200 cm

Miha Colner

Spomine želim imeti dobro sistematizirane

Pogovor z Lucijo Rosc

I want to keep my memories well-organised. Interview with Lucija Rosc

Lucija Rosc je fotografinja, ki se udeležuje na različnih področjih rabe svojega primarnega medija, od modne in produktne, do dokumentarne fotografije, pa vendar je najbolj prepoznavna po svoji umetniški praksi, ki jo zaznamuje predvsem t.i. fotografija v razširjenem polju. Njena dela so običajno preračunana na prostor, saj poleg fotografij ustvarja tudi sestavljene objekte, ki skupaj občinstvo napeljujejo na natančno opredeljene pomene. S pomočjo najdenih podob, objektov ali režiranih studijskih fotografij se osredotoča na svoje osebne spomine, zato so osrednji protagonisti njenih del po pravilu njeni družinski člani. Njihova pojavnost pa je običajno zgolj posredna, saj njena dela običajno prikazujejo naključno sestavljene strukture iz vsakdanjih materialov. Četudi so njene na videz intuitivno zgrajene instalacije nedvomno odsev sodobnega sveta, ki ga univerzalno zaznamujejo umetelni materiali, instinkt zbiranja banalnih stvari in brezkompromisno potrošništvo, se prvenstveno posvečajo vprašanju spomina.

Poleg fotografij in prostorskih instalacij, ki so pogosto predstavljene v obliki razstav, kot je bila samostojna razstava *Superpozicije* (2022) v Galeriji ŠKUC, delovanje Lucije Rosc zaznamujejo tudi hibridni projekti, kot je denimo iniciativa *Rojstnodnevni mlaji*, ki živi na spletni platformi Instagram in v kateri na način antropološke opazovalke beleži pojavnost vsakdanje ljudske ustvarjalnosti v kulturni krajini.

V pogovoru sva se osredotočila na različne vidike njenega fotografskega delovanja, predvsem razstavljanja, ter na druge načine ustvarjanja in predstavljanja njene umetniške prakse.

Lucija Rosc is a photographer who works in various fields within the application of her primary medium, from fashion and product photography to documentary photography. However, she is best known for her art practice, which is primarily marked by so-called "photography in the extended field". Her works are usually calculated in relation to the space since she creates composite objects alongside photographs that suggest a clearly defined meaning to

the audience. Using found images, objects or staged studio shots, she focuses on her personal memories, so the central protagonists of her works are usually her family members. They usually only appear indirectly, as her works mostly show randomly assembled structures made from everyday materials. Even though her seemingly intuitively constructed installations are undoubtedly a reflection of the contemporary world, which is generally characterised by artful materials, the instinct to collect banal things and uncompromising consumerism, they are primarily concerned with the question of memory.

In addition to photographs and spatial installations, which are often presented in the form of exhibitions such as her solo show *Superpositions* (2022) at ŠKUC Gallery, Lucija Rosc's work is also characterised by hybrid projects like the *Birthday Maypoles* initiative, which lives on the Instagram platform and in which she captures the appearance of everyday folk creativity within the cultural landscape in the manner of an anthropological observer.

In our conversation, we focused on various aspects of her photography, particularly showing work and other ways of creating and presenting her art practice.

MIHA COLNER: *Kot večina fotografov svoj medij uporabljaš na različne načine. Kaj vse počneš, poleg umetniške oziroma galerijske prakse, ki je morda trenutno najbolj izpostavljena?*

LUCIJA ROSC: V studiu pogosto izvajam komercialne projekte, po večini s področja modne fotografije in produktne fotografije. Poleg tega se občasno pojavljajo naročila za kulturne in umetniške ustanove ali manifestacije; trenutno na primer fotografiram za naslednjo edicijo ljubljanskega *Bienala oblikovanja BIO*. Na področju dokumentarne fotografije že nekaj časa ustvarjam in vodim projekt *Rojstnodnevni mlaji*, ki dokumentira ta vseprisotni družbeni pojav. Skratka, vsi ti projekti zasedejo kar precej mojega časa, vendar me to ne moti.



Lucija Rosc, *Podmet / Roux*, 2023, Galerija Miklova hiša, Ribnica, foto / photo: Matic Pandel

Zdi se, da ste fotografi nekako v prednosti pred nekaterimi drugimi vizualnimi ustvarjalci, saj lahko svoje orodje oziroma medij uporabljate tudi v profitne namene – kot denimo ti na področjih modne in produktne fotografije. Je mogoče s fotografijo preživeti?

V našem okolju se lahko preživi z opravljanjem komercialnih naročil, nikakor pa ne zgolj s t. i. umetniško fotografijo. Tega si ne znam predstavljati, ampak verjamem, da nekateri fotografi lahko, četudi je to verjetno zelo redko. Poleg naštetega so moje dejavnosti še bolj razvejene, saj delam tudi kot informatorka v Galeriji Vžigalica in Galeriji Jakopič; ta razpršitev dela pa mi dejansko ustreza. Če bi se za preživetje ukvarjala zgolj s komercialno fotografijo, v tem verjetno ne bi več uživala, kar bi bilo zelo zoprno. Razmerje dejavnosti mi dejansko omogoča, da nisem pod pritiskom, saj lahko ob morebitnem pomanjkanju idej ali naročil za kreativno ali umetniško delo za preživetje počnem nekaj povsem drugega. Lahko bi torej rekla, da se le delno preživljam s fotografijo.

Omenila si, da želiš ohraniti užitek v kreativnem delu. Koliko svojih idej in vizualne estetike lahko iz umetnosti preneseš v komercialne projekte?

Mislim, da presenetljivo veliko. Kljub temu menim, da imam za komercialne projekte ali naročila že v osnovi nekoliko drugačen pristop, kot če bi delala na svoji avtorski praksi; ne vem, ali se je to zgodilo povsem naravno ali sem se tega priučila. V modni fotografiji imam zelo proste roke, morda tudi zato, ker večinoma delam z mladimi oblikovalci, ki jim je v interesu, da imam glavno besedo pri vizualni reprezentaciji njihovih stvaritev. Večinoma se prepustijo mojim idejam in estetiki. Za fotografijo produktov je seveda odvisno, kaj in za koga delam. Nekaterim naročnikom je v interesu, da tudi v produktni fotografiji pustim svoj pečat, spet drugi hočejo zgolj »dobre fotografije«, in v tem primeru je dejansko povsem vseeno, ali te fotografije naredim jaz ali nekdo drug. Prilagajanje naročniku je dokaj običajna praksa, in to se mi ne zdi nič pretresljivega.



Lucija Rosc, *Mica bere vice / Mica Reads Jokes*, 2023, LP plošča / LP record, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist



Lucija Rosc, *Mica bere vice / Mica Reads Jokes*, 2023, LP plošča / LP record, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist



Lucija Rosc, *Superpozicije / Superpositions*, 2022, Galerija ŠKUC, Ljubljana, foto / photo: Klemen Ilovar



Lucija Rosc, *Spajkanje / Melding*, 2020, GT22, Maribor, foto / photo: Matic Pandel

Zdi se, da zlasti modna fotografija ustvarjalcem pušča dokaj proste roke. V zgodovini je delovalo kar nekaj modnih fotografov, ki so obdržali popoln nadzor nad kreativnim delom. Kako si priboriš takšen status oziroma v kateri točki si lahko to dejansko privoščiš?

Pri meni so ta razmerja nekoliko obrnjena, saj začetni impulz za fotografijo prihaja prav iz modne fotografije. Ves čas sem nihala med modo in fotografijo, a je slednja naposled prevladala. Modno fotografijo sem že v osnovi videla kot neko polje svobode, saj pogosto naloga fotografa ni le v tem, da se pokažejo obleke, ampak mora vzpostaviti tudi splošen impulz. Hkrati lahko delam tudi zelo klasične fotografije oblek, kar je vselej zanimivo, saj predstavlja večji tehnični izziv. Fotografija je lahko res zabaven medij, ki dopušča poigravanje in tudi prehajanje med različnimi žanri. Kljub temu pa seveda nismo vsi za vse, in sama si ne znam predstavljati, da bi se na primer ukvarjala z ulično fotografijo, da bi hodila naokoli s kamero in lovila motive.

Torej podob nikoli ne iščeš, ampak jih vedno ustvariš?

Da, moje fotografije so vedno režirane. V tem pogledu se mi je zanimivo pogovarjati s kolegi, ki delujejo na povsem drugih področjih fotografije, kot je denimo dokumentarna ali časopisna fotografija, ker smo tako zelo različni, kljub temu da se ukvarjamo z istim medijem in področjem.

Fotografija mora verjetno biti tehnično dokaj brežhibna, da bi lahko do izraza prišel tudi njen idejni oziroma sporočilni del. V tvoji umetniški praksi se zdi to pomemben vidik procesa.

Moje izobraževanje je bilo zelo tehnično pogojeno; zaključila sem Srednjo šolo za oblikovanje in fotografijo ter fotografsko smer Visoke šole za storitve (VIST), ki sta zelo usmerjeni v tehnično plat fotografskega dela, kar je izjemno koristno; kasneje pa sem opravljala magisterij na fotografskem oddelku Akademije za likovno umetnost in oblikovanje. Tehnični vidik mi je vedno predstavljal tudi



Lucija Rosc, *Junkcije / Junctions*, 2022, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist



Lucija Rosc, *Skupki / Clusters*, 2020, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

določen izziv; kako pravilno postaviti luči in kako nadzorovati njihovo temperaturo. Ko sem osvojila tehnično znanje, je postalo delo dokaj preprosto, hkrati pa si nikdar ne prizadevam za tehnično perfekcijo, niti na avtorskem niti na uporabnem področju, pravzaprav se branim preveč izumetničenih podob. Ko ustvarjam umetniška dela, želim biti tudi ekonomična s časom in v studiu istega motiva ali kompozicije nikdar ne delam predolgo. Seveda se pripravljam, rišem skice ali jih fotografiram s telefonom, a ko pridem v studio, vse to dokaj hitro izvedem.

V svoji umetniški praksi se pogosto poslužuješ tudi prenašanja fotografije v prostor, saj iz fotografij na neki način ustvarjaš objekte. Zakaj?

Nisem povsem prepričana, zakaj. Vedno so mi bili blizu fotografi, ki nimajo nujno formalne izobrazbe s področja fotografije, kot je na primer Max Siedentopf, ki je primarno grafični oblikovalec, zato je njegov pristop do fotografije povsem drugačen. Tako je bilo tudi meni vedno blizu kiparstvo, čeprav o njem nimam nobenega znanja. Ne poznam materialov in ne znam jih pravilno obdelovati, zato običajno ustvarjam modularne objekte, ki jih lahko dokaj preprosto

sestavim, razstavim in ponovno uporabim, pri tem pa ne posegam pretirano v razstavni prostor. Moj pristop do ustvarjanja objektov je zelo igriv in precej drugačen od ustvarjanja fotografij in tudi naslavljam jih drugače; objekte vedno poimenujem dobesedno, po materialu ali bežni asociaciji, medtem ko fotografije terjajo nekoliko več razmisleka. Fotografije na plan neizbežno privlečejo spomine, objekti pa so zame podaljšek fotografije, ki se širi v prostor.

Prvič sem ta vstop v prostor zares izvedla na razstavi *Superpozicije* leta 2022 v Galeriji ŠKUC, kjer sem skoraj čutila strah pred prostorom, saj sem se znašla v dokaj velikem in zahtevnem razstavišču. Hotela sem vključiti tudi objekte, ki na obiskovalce delujejo drugače kot podobe. Do te razstave sem objekte v prostor postavljala na enak način kot jih organiziram v kompozicije za fotografiranje, v ŠKUC-u pa sem prvič naredila postavitev, v kateri so lahko obiskovalci objekte obhodili in vanje vstopili. Ne predstavljam pa si, kako bi lahko neki projekt izvedla povsem brez fotografije, ki je moj primarni medij in iz njega vedno izhajam. To je vedno začetek. Mislim, da kombinacija fotografije in objektov trenutno dobro prenaša moje ustvarjalne intence.



Lucija Rosc, *Ciril in Metod, Poprava / Cyril and Methodius, Correction*, 2019–,
foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

V prejšnjih projektih si pogosto uporabila tudi najdene fotografije in družinske albume, kar je nakazalo osrednjo pomensko linijo tvojega dela, to je vprašanje konstitucije spomina. Kaj ti pomeni obravnavanje osebnih spominov in vračanje v otroštvo?

Ko sem začela snovati svoje prve avtorske projekte, neke v letih 2016–2017, sem prvič naredila delo, ki se je ukvarjalo z družinskim spominom. To me preprosto privlači in temu sem bila izpostavljena, saj se moj oče ukvarja z rodoslovjem, kar je nato prenesel tudi na ostale člane družine. Posvojila sem tudi obsedenost s shranjevanjem stvari, saj sem že v otroštvu hranila razglednice in druge stvari, ki sem jih dobila. Spomine sem vselej želela imeti dobro sistematizirane. Večkrat sem se spraševala, katera vedenjska motnja je to, vendar morda to tudi le ni toliko čudno. Nekateri pišejo dnevnik, sama pa sem nekoliko bolj predmetno usmerjena in zbiram stvari v fizični obliki.

Iz privzemanja družinskih fotografij si prešla v ustvarjanje objektov, ki z drugačnimi sredstvi govorijo podobno zgodbo. Kako se zgodi transformacija, da lahko določen spomin preneseš v te pogosto brezoblične in navidezno skoraj naključne objekte?

Mislim, da se je to zgodilo povsem spontano. Moja babica namreč ves čas shranjuje razne stvari, tudi takšne, za katere se ji zdi, da bi bile lahko zanimive za moja dela. Tako združujem objekte, ki jih shranjujem jaz, z objekti, ki jih dobim od babice. V začetku je bilo vse skupaj kot nekakšna vaja v slogu na akademiji. Zanimivo se mi je bilo igrati z objekti, ki so mi bili podarjeni. Transformacija se nato odvija na ravni kombiniranja različnih elementov v objekt, kar se nato znajde v kompoziciji za fotografijo oziroma na fotografiji. Tudi to sem dojemala kot neke vrste dnevniški zapis.

Kako misliš, da publika tvojih razstav razume takšne podobe in objekte, če ne poznajo tebe in tvojih zgodb?



Lucija Rosc, *Rojstnodnevni mlaji / Birthday Maypoles*, 2015–,
foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

Pomen tvojih del ni neposreden, očiten in berljiv.

Mislim, da je veliko ljudi v mojem delu dojelo vsebinsko navezavo na spomin šele potem, ko so prebrali spremni tekst na razstavi in dognali, da ne gre zgolj za studijske posnetke naključnih kompozicij. Včasih me malce moti, da ljudje objekte in fotografije objektov gledajo izključno iz vizualne in estetske perspektive, saj vendar ne gre za goli formalizem oblik in barv.

Pa vendar je mogoče v tvojih fotografijah predvideti tudi drugačne pomene. Fotografirani objekti so tako vsakdanji, da delujejo skoraj banalno, s tem pa lahko namigujejo tudi na sodobne družbene fenomene, kot so potrošništvo in neizmerno kopičenje materialnih dobrin.

Mislim, da je takšno razumevanje danes skoraj neizogibno in hkrati povsem legitimno branje. Poleg tega si želim, da bi imela moja dela vsaj kanček igrivosti in humorja. To je vse-kakor nekaj, s čimer se želim bolj intenzivno ukvarjati tudi v prihodnosti. Mislim, da name vplivajo predvsem ustvarjalci, ki imajo v sebi nekaj humornega in neobremenjenega. Umetnikov, ki v svoja dela vnašajo humor, je razmeroma

malo, verjetno zaradi tega, ker so zaradi humorja dojeti nekoliko manj resno. Kljub temu menim, da je lahko humor izjemno resna in angažirana stvar. Eden od meni ljubših umetnikov je Erik Kessels, vendar ne toliko zaradi njegove specifične estetike, ampak preprosto zaradi tega, ker daje občutek, da se ne jemlje pretirano resno, hkrati pa ustvarja večna dela. Tudi sama si želim, da bi se ljudje ob mojih delih namuznili in da bi jih ta dela hkrati premaknila.

Eno zadnjih objavljenih del je bila LP plošča Mica bere vice, s katero si šla v smer nekakšnih etnoloških terenskih posnetkov. Posnela si svojo babico, ki prebira vice. Tudi v tem primeru verjetno črpaš iz bazena svojih spominov, ampak to je očitno še en korak naprej.

V zadnjem letu sem se začela zares zavedati minljivosti, saj ima babica očitne znake demence, kar me je nekoliko prestrašilo. Iz tega vzgiba sem se odločila še bolj intenzivno zbirati material, tako video kot zvočne posnetke. Babica ima na družinskih kosilih in slavih vedno s sabo belo knjižico, kjer so zapisani vici, in pogosto izkoristi trenutek, da katerega družini prebere. Ta plošča je poklon formatu vica, ki je v današnjem času pretežno izumrl na račun različnih memov. LP plošča je nastala zaradi tega, ker sem želela vključiti babičin glas, in zato, ker je format dovolj velik, da sem lahko na ovitek vključila tudi vizualne elemente. Tega ne bi mogla predstaviti denimo s fotoknjigo.

Poleg ostalega dela vodiš tudi kolektivni projekt Rojstnodnevni mlaji, ki je z leti postal izjemno priljubljen na družabnem omrežju Instagram. Si zgolj pobudnica in urednica platforme, saj večino fotografij prispevajo drugi ljudje. Kakšna je tvoja vloga?

Ko sem se začela ukvarjati s tem, sem nameravala mlaje dokumentirati sama, vendar sem hitro ugotovila, da jih je veliko preveč. Postavljanje mlajev je namreč v zadnjem času izjemno razširjeno. Kmalu sem ustvarila entiteto na Instagramu, kjer objavljam to, kar fotografiram sama, in to, kar mi ljudje pošljejo. To je moj projekt, hkrati pa je tudi kolektiven. Tudi mlaji so pravzaprav del in delo skupnosti, in

menim, da je prav, da tudi projekt povzame to formo. Leta 2025 želim narediti knjigo, v katero bodo sicer vključene zgolj moje fotografije, saj bo takrat deseta obletnica začetka projekta. Z beleženjem in zbiranjem fotografij rojstnodnevni mlajev sem se začela ukvarjati iz zanimanja, kako se ljudje, ki se ne ukvarjajo z umetnostjo in vizualno kulturo, lotijo takšnega kreativnega projekta, ki ga morajo fizično postaviti v prostor. Občudujem dobesedno sporočilnost mlajev, saj je to tudi njihov osnovni namen. Arhitekti se menda precej jezijo, ker mlaji uničujejo urbano ali ruralno krajino, ampak sama to vidim kot izjemno obliko ljudske kreativnosti.

So mlaji lokalni fenomen ali jih je moč najti tudi v drugih okoljih?

Kolikor vem, naj bi to prišlo v Slovenijo iz Avstrije, zato je tudi Štajerska verjetno najbolj podvržena temu. Vsekakor pa so rojstnodnevni mlaji razmeroma nov pojav (seveda je prvomajski mlaj že zelo dolgo del tradicije), ki se je zelo hitro razširil. Sama sem ga prvič videla pred približno desetimi leti. Skratka, menim, da je v času splošne odtujenosti med ljudmi tovrstna kolektivna iniciativa izjemno pozitiven pojav.

Kako gledaš na dejstvo, da se od umetnikov pogosto pričakuje prepoznaven izraz in estetika? Meniš, da se lahko tvoja praksa v prihodnosti temeljito spremeni?

Trenutno si ne predstavljam, da bi lahko delala kakor koli drugače. Na neki način me fascinirajo ljudje, ki celotno ustvarjalno pot posvetijo zelo specifični praksi, ki se pretirano ne spreminja. Občudujem ustvarjalce, ki najdejo nekaj, kar je dovolj zanimivo za vseživljenjsko raziskovanje, hkrati pa je še vedno zabavno in dovolj velik izziv. Mislim, da imam določene smernice v svoji praksi, ki se jih bom težko znebila, ker so to običajno stvari, ki me privlačijo in zanimajo. Vsekakor pa je mogoče, da se človek stvari preprosto naveliča oziroma želi ves čas poskušati nekaj novega. Moja praksa je dovolj raznolika, hkrati pa upam, da odraža neko doslednost. Trenutno si želim predvsem zadržati tehnično kakovost, vse ostalo pa se lahko še povsem spremeni. ■

Lilijana Stepančič

Dva nova pregleda

Two New Reviews

**Nadežda Petrović. Moderna, nacionalno
in njeni slovenski sopotniki
Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na
Krki, cistercijanski samostan
13. 5.–9. 7. 2023**

**V sodelovanju z Nacionalnim muzejem
Srbije, Beograd, in Narodno galerijo,
Ljubljana**

**Kruha in iger: Slikarstvo Toneta Kralja
1941–1945
Muzej novejšje in sodobne zgodovine
Slovenije, Ljubljana, Cekinov grad
14. 6.–10. 12. 2023**

V času mojega študija na prehodu sedemdesetih v osemdeseta leta 20. stoletja je bila Nadežda Petrović (1873, Čačak – 1915, Valjevo) edina neslovenska umetnica, o kateri smo slišali nekaj stavkov na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Profesor Nace Šumi jo je omenil pri predmetu slovenske moderne umetnosti v paketu s slovenskimi impresionisti. Povedal je nekaj v povezavi z Ivanom Groharjem, torej najprej Grohar, nato Petrović. Tudi pri drugih predmetih nismo slišali nič o umetnicah. Vzrokov za to ne poznam, vendar med njimi prav gotovo nista bili neizobraženost in nevednost naših profesorjev. Recimo, Stane Mikuž, ki nam je predaval o evropski renesansi in baroku ter bi moral še o evropski moderni umetnosti (pa teh predavanj kljub temu, da so bila na urniku, nikoli ni imel), ni uvrstil med diapozitive (s katerimi je demonstriral umetniška dela, o katerih je govoril) del umetnic, kar je bilo čudno, saj je njegov časopisni članek o zgodovini evropskih slikark, nastal ob mednarodni razstavi sodobnih umetnic male antante leta 1938 v Ljubljani, prvi poglobljeni primer pisanja o tej vsebini pri nas.

Po smrti je Nadežda Petrović polagoma potonila v pozabo. Ob koncu petdesetih let 20. stoletja jo je obudilo predvsem pisanje Katarine Ambrozić, ki je prikazala tudi njeno delovanje v Ljubljani. Tu je leta 1910 imela prvo od vsega skupaj dveh osebnih razstav v svoji razstavniki karieri. S samostojnim nastopom z lepim številom slik je gostovala na skupinski *Spomladanski razstavi* v Jakopičevem paviljonu,

ki je predstavila sodobno ustvarjanje v Sloveniji; sodelovalo je enajst umetnikov in ena umetnica ter dva gosta, poleg Nadežde Petrović še Karl Mysz. Čeprav so jo slovenski kolegi, s katerimi je prijateljjevala, ustvarjala, študirala, organizirala skupne jugoslovanske nastope in pri likovnem občinstvu utrjevala moderne umetniške prijeme, ustvarjalno in organizacijsko sprejeli za sebi enako, je izjemni občudovalec nekaterih njenih kolegov (Riharda Jakopiča, Matije Jame, Ivana Groharja in Mateja Sternena) ter pomembno likovno kritičsko pero, Ivan Cankar, poskrbel, da so njena dela prišla do ljudi kot drugorazredna. Cankar, ki je ocenjeval razstavo v štirih časopisnih člankih, jih je vrgel v koš zgrešene umetnosti, v katerem sta se znašla še Ferdo Vesel in Peter Žmitek.

Razstava, ki je bila v poletnih mesecih 2023 na ogled v razstavišču kostanjeviškega samostana, je potešila dolgoletno radovednost, kakšen je v živo videti opus slikarke, ki je bila izjemoma omenjena v predavanjih na konservativnem oddelku za umetnostno zgodovino. Razstava je prtljago preteklosti razpakirala v povsem novi luči. Predvsem slikarsko ustvarjanje Nadežde Petrović, ki smo si ga prvič lahko ogledali skoraj v celoti, je verjetno pri vsaki/vsakem od obiskovalcev sprožilo vzdih obžalovanja: škoda, da nismo imeli priložnosti tega videti prej. Če ne drugega, bi s skepto pristopili k likovnim kritikam Ivana Cankarja.

Razstava, ki je bila del širšega projekta več institucij, nastalega na pobudo Umetniške galerije Nadežde Petrović iz Čačka v počastitev stopetdesete obletnice umetničnega rojstva, je seveda rezultat kulturnih prizadevanj zadnjih desetletij, ki jih poganja aktivistični feministični cilj, da se predstavijo ustvarjalke iz preteklih obdobij, ki so bolj ali manj poniknile iz nacionalnih naracij. V tem smislu, recimo, renomirana londonska razstavišča že nekaj sezon organizirajo predvsem osebne razstave umetnic.

Nadežda Petrović ni bila povsem izbrisana iz zgodovine, bila pa je potisnjena na njen rob. Kot taka je postala primeren predmet današnje revizije umetnostnozgodovinske percepcije. Tako lahko razstavo, ki je kulminacija predhodnega, vsaj dve desetletji dolgega, delno postkolonialnega in delno feminističnega umetnostnozgodovinskega dela v Srbiji, uvrstimo v današnji svetovni trend v zahodnih umetnostnih institucijah, ki iz pozabe obujajo umetnice in hkrati



Kruha in iger: Slikarstvo Toneta Kralja 1941–1945 / Bread and Circuses, The Paintings of Tone Kralj 1941–1945, pogled na postavitev / installation view
Muzej novejšje in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana, Cekinov grad / Museum of Contemporary History of Slovenia, Ljubljana, Cekin Mansion, photo / photo: Sašo Kovačič



Tone Kralj, *Avtoportret / Self-portrait*, detajl razrezane slike *Moja družina – Družinski portret / detail of the cut up painting My Family – Family Portrait*, olje na platno / oil on canvas, 1945 foto / photo: MNSZS



Nadežda Petrović, *Katedrala Notre-Dame v Parizu / Notre-Dame Cathedral in Paris*, 1911, olje na lepenki / oil on card, Zbirka Narodni muzej Srbije, Beograd / Collection of the National Museum of Serbia, Belgrade



Nadežda Petrović, *Dama s črnim klobukom na glavi / Lady with a Black Hat on Her Head*, 1909, olje na platnu / oil on canvas, Zbirka Narodni muzej Srbije, Beograd / Collection of the National Museum of Serbia, Belgrade

prevrednotijo tisto, kar je bilo sočasno zapisano o njihovem delu, s čimer vzpostavljajo kritičen odnos do preteklih dominantnih likovnih kanonov.

Razstava v Kostanjevici je opravila revizijo v dveh stvareh. Prva je vsebina avtoričinih del. Enako kot, recimo, nekatere od nje mlajše slikarke (Hannah Ryggen, Margaret Preston, Maria Martins, Emily Carr), ki so med obema vojnama v 20. stoletju ustvarjale moderna in modernistična dela, vendar niso vplivale na oblikovanje dominantnega likovnega kanona (zato, ker so bile ženske in so upodabljale tudi etnološke vsebine s političnimi konotacijami, ki so veljale za umetniško drugorazredno tematiko), je Nadežda Petrović slikala običaje in ljudi iz nižjih slojev, tako

imenovane ljudske tipe, ter se opirala na srbsko obrtno tradicijo vezenja in tkanja preprog, kar je odraz njenega patriotizma ter srbskega in južnoslovanskega nacionalizma.

Druga revizija pa se nanaša na slog slikanja. Leta 1901 je Nadežda Petrović pod vplivom šolanja pri Juliusu Exterju v takrat sicer likovno konservativnem Münchnu nadomestila krajšo potezo s čopičem z daljšo in širšo ter posegla po intenzivnih in izčiščenih barvah. V sliko je vnesla učinek gestualnega in ekspresivnega. To pa je motilo Ivana Cankarja in druge. Cankar je napisal: »Vsaj meni je bilo sitno, kadar sem poleg Jakopiča in Jame ugledal Nadeždin temperament, ki vpije, pa doslej še sam ne ve, kaj. Zdelo se mi je, da se mu Jamove breze na tihem smeji jo.«

Drugačnost od posladkanih slik slovenskih impresionistov, primernih za buržoazne interierje hiš v majhnih mestih, in od predstave avstro-ogrske prestolnice o nacionalnih identitetah posameznih skupnosti v večnacionalni monarhiji (takšno oznako zgradi primerjava njenih del z deli njenih kolegov iz Slovenije), jo je potisnila na drugo stran tistega, kar so instituti moderne umetnosti imeli za dobro umetnost. Po več kot sto letih od nastanka njenih del pa pregled ustvarjanja Nadežde Petrovič izoblikuje drugačno oznako. Bila je pogumnejša in naprednejša od svojih kolegov. Stopila je v polje eksperimenta in se oddaljila od povprečja. Ali niso to navsezadnje temeljni postulati kanona umetnosti obdobja, ki ji je pripadala?

Glede na to, da je bila v Sloveniji Nadežda Petrovič vedno predstavljena v paketu s slovenskimi impresionisti, so v Kostanjevici k njenim štiriindevetdesetim delom dodali še trideset del slikarjev iz istega časa, Antona Ažbeta, Ivana Groharja, Riharda Jakopiča, Matije Jame, Mateja Sternena in Ferda Vesela. Revitalizirali so več kot sto let stare skupinske nastope, seveda sedaj na muzejski način in z namenom preučitve njihove primerljivosti. Za to so izbrali kronološko postavitev. Škoda je, da ni bila pogumnejša in bi zaporedno kronologijo osvetlili še majhni študijski »otočki«, ki bi se natančneje osredotočili na primerjavo med načini in vsebinami slikanja Nadežde Petrovič in slovenskih slikarjev, oziroma da bi z deli ponazorili razlike in podobnosti v ustvarjanju, o čemer piše Andrej Smrekar v besedilu za katalog kostanjeviške razstave. Primer takega »otočka«, ki ne izhaja iz besedila kataloga, bi lahko bila primerjava slik Nadežde Petrovič *Ženska s sončnikom* iz leta 1907 in Mateja Sternena *Na divanu* iz let 1912–1914; v obeh primerih gre za portret ženske, oblečene v belo obleko, prva je predstavljena kot sprehajalka v naravi, druga pa brezdelno zleknjena na divanu. Ta primerjava bi prav gotovo prinesla kakšno misel o vlogah ženske v družbi ter ovrgla ali potrdila ženski in moški pogled, ki ju umetnost udejanja. Sicer pa, razstava se pri predstavljanju dela Nadežde Petrovič ni poslužila feminističnega umetnostnozgodovinskega pristopa. Prav tako ni predstavila fotografij, ki jih je Nadežda Petrovič posnela v balkanskih vojnah in med prvo svetovno vojno. To je bila škoda, saj žensk, ki bi takrat s fotoaparatom hodile po bojiščih, ni bilo veliko. Pogrešali smo tudi material o feminizmu, prosvetiteljstvu, vodenju slikarske šole in drugih njenih neslikarskih početjih. Tudi to je škoda, kajti ne vemo, kdaj in kje bomo pri nas lahko to videli. Škoda tudi zato, ker je revizija zgodovine prepričljivejša, če zaobjame vpetost umetnika oziroma umetnice v družbeno stvarnost.

Takšne vključenosti ne manjka na odlični mali študijski in monografski razstavi Toneta Kralja (1900, Zagorica pri Dobropolju – 1975, Ljubljana), zasnovani pravzaprav okoli ene umetnikove slike, zajete v razstavnem naslovu *Panem et circenses* (*Kruha in iger*). Okoli te slike se v štirih razstavnih sobah odvija napeta drama. Namreč, slike doslej še nikoli

nismo videli razstavljene, videli pa smo podobo *Streljanje talcev*, 13. 10. 1942, ki je bila na drugi strani platna in prvič razstavljena na občasni razstavi *Ljubljana v narodnoosvobodilni borbi* leta 1952 v avli Cekinovega gradu, takratnega sedeža predhodnika današnjega Muzeja novejšje in sodobne zgodovine.

Dramo v prvi in drugi razstavnici sobi zgradijo slikarska in freskarska umetnikova dela, nastala v času druge svetovne vojne, iz katerega je tudi protagonistka, slika *Kruha in iger*. To so dela s podobami politične kritike fašizma, vojne, raznarodovanja in socialno nepravilne družbe. Dramski zaplet razjasni tretja soba, ki razkrije, da protagonistka do sedaj ni bila razstavljena, saj ni mogla biti. Namreč, naslikano je prekrival barvni premaz, format pa je bil zmanjšán, da bi hrbtna stran postala podlaga novega dela, slike *Streljanje talcev*, 13. 10. 1942. Restavratorsko čiščenje premaza je odkrilo zapleteno podobo gladiatorskega klanja moških v areni z množico gledalcev. Četrta, zadnja soba pa prinese katarzo. Predstavi protagonistko v njeni materialni danosti. To je slika, poslikana na obeh straneh s povsem različnima podobama. Prva je iz obdobja druge svetovne vojne, naslikana v takratnem slogu socialnega realizma in upodablja zapleteno politično in vojaško dogajanje v Sloveniji med drugo svetovno vojno. Druga je nastala v času socializma, po drugi svetovni vojni, v slogu socialističnega realizma. Prikazuje obsodbo streljanja Slovencev, ki so se uprli okupatorju v času druge svetovne vojne. Je kot kruh, namazan na obeh straneh z različnima marmeladama. Katarzo pa pri gledalcih in gledalkah ustvari pravzaprav tabela, ki razvozla insignije vojska in vojaških formacij na oblekah gladiatorjev. To razvozlanje osmisli pripoved slike, s tem pa tudi politično stališče umetnika do dogajanja v drugi svetovni vojni, ki ga slika prinaša z dvema slogovno različnima podobama, naslikanima v dveh politično različnih ureditvah družbe.

Tako iz časa južnoslovanskega nacionalizma (značilnega tudi za Nadeždo Petrovič), ki je rodil Državo Srbov, Hrvatov in Slovencev, nato pa Kraljevino Jugoslavijo, z razstavo Toneta Kralja preskočimo v čas mesarskega klanja, kot bi rekel France Prešeren, ko je ozemlje te države razkosal okupator. Prav tako preskočimo iz ekspresivnih krajin in interierjev v boleče realistične figuralne kompozicije.

Razstava v Muzeju novejšje in sodobne zgodovine je tako kot tista v Galeriji Božidar Jakac posledica revizije dela Toneta Kralja v umetnostni zgodovini in zgodovini v zadnjih dveh desetletjih. Tu gre omeniti predvsem Igorja Kranjca in Egona Pelikana. Kot preberemo v katalogu – sicer le v enem stavku –, je nekaj let po koncu druge svetovne vojne Tone Kralj padel v nemilost pri nosilcih družbene moči. Na prvi pogled se zdi trditev zgrešena, saj je v času socialistične Slovenije razstavljal in prejel nekaj nagrad, med njimi leta 1972 najbolj prestižno, Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Vendar je treba vse te uspehe postaviti v kontekst takratnih mikrozgodov. To, da mu ob

vseh zaslugah za uveljavitev nacionalne svobode Slovencev in Slovenk v času fašizma in druge svetovne vojne – čeprav ni bil vključen v partizanske enote ali Osvobodilno fronto – Moderna galerija v času socializma ni pripravila velike razstave in se je moral zadovoljiti z manj prestižno, a tudi režimu naklonjeno Galerijo Božidar Jakac, potrjuje, da so ga postavili v drugo vrsto nacionalno pomembnih ustvarjalcev. Prav tako je leta 1960 Kraljev medvojni podpornik France Stele v pomembni knjigi *Umetnost na Primorskem* zamolčal umetnikov impozantni in družbenokritični freskarski opus v cerkvah v tem delu Slovenije. Študenti in študentke umetnostne zgodovine smo pri Nacetu Šumiju sicer slišali pohvale o umetniku, vendar samo v zvezi z njegovim začetnim ekspresionističnim delom.

Kdaj in zakaj je Tone Kralj padel v nemilost vodilnih predstavnikov umetnostnozgodovinske stroke, avtorja razstave Tina Fortič Jakopič in Marko Ličina ne določita, vzroke pa lahko najdemo v drugih obravnavah umetnika. Kakor piše Egon Pelikan v odlični knjigi *Tone Kralj in prostor meje* iz leta 2016, je to povezano s slikarji v cerkvi v Vrtojbi (1954–1957). V biblijskem motivu poslednje sodbe je namreč postavil med pogubljene duše Marxa, Stalina, Hitlerja in verjetno Tita, med zveličane pa Friderika Barago in Filipa Terčelja, ki je bil eden izmed najbolj tragičnih posameznikov v slovenskem katoliškem odporu proti fašizmu, saj so ga leta 1946 pripadniki KNOJ likvidirali. Kot pravita omenjena avtorja razstave za druge razstavljene slike, umetnikova družbena kritičnost, ki jo izražajo njegove predvojne in medvojne freske in slike, po vojni ni izgnila. Ostala je živa tudi po spremembi družbene ureditve v Jugoslaviji leta 1945. Njena ost je zadela tudi sam vrh socialistične oblasti. Do teh slikarji v Vrtojbi je bil Tone Kralj še v prvi slovenski ligi umetnikov, če rečemo po športno. Med drugim to dokazuje tudi uvrstitev na skupinsko razstavo *Sodobna slovenska grafika* leta 1949 v Galeriji Škorpijon, ki je v Trstu izvajala državniške interese Jugoslavije. V tej galeriji so namreč razstavljali umetniki, politično primerni za novo oblast.

Razstava v Cekinovem gradu temelji na predhodnih revizijah dela Toneta Kralja, ki so ovrgle drugorazrednost, ki naj bi zaznamovala njegov opus po ekspresionizmu. Novo v teh revizijah, ki ga je prinesla razstava v Cekinovem gradu, je opredelitev Toneta Kralja kot podpornika narodnoosvobodilnega boja, pri čemer se kustosa izogneta natančni oznaki umetnikovega političnega prepričanja. Iz predhodnega pisanja o Tonetu Kralju vemo, da je bil zagovornik slovenstva, socialne in družbene pravičnosti ter katoliških vrednot. V času fašizma je s pomočjo anti-fašističnih in nacionalno zavednih Slovencev, povezanih v Tajno krščanskosocialno organizacijo, ter v zavetju slovensko zavednih duhovnikov kritiziral fašizem, nacizem in njune zaveznike ter gojil zdravo skepso do visoke politike. Razstava je k temu dodala dejstva o njegovem sodelovanju

z narodnoosvobodilnim bojem. Predstavila je, da je bila protiitalijanska propagandna slika *Rapallo* iz leta 1943, ki je obsodila po prvi svetovni vojni krivično določeno mejo med Italijo in Jugoslavijo, na vpogled borcem v Istri in naslednje leto poslana na ozemlje, ki so ga osvobodili partizani.

Posebna senzibilnost za obravnavano tematiko, ki je rezultat dela več disciplin, se kaže v drobnem detajlu, in sicer predstavitvi Mare Kralj kot umetnice, soustvarjalke nekaterih poslikav cerkvenih interierjev s freskami ter podpornice Osvobodilne fronte. Glede ustvarjanja Mare Kralj je bila namreč dosedanja umetnostna zgodovina v Sloveniji nefeministično stereotipna. Imela jo je za moževo pomočnico in ustvarjalko malih obrtnih izdelkov, o njenem družbenem delu pa ni govorila.

Razstava pokaže ta preobrat s preciznim študijskim »otočkom«. V njem so tri slike in črno-bela reprodukcija fotografije ene slike. Na prvi sliki malega formata je Mara Kralj portretirala vodjo obveščevalne službe Osvobodilne fronte v Ljubljani, Nedo Geržinič – Srno, ki se je od avgusta 1944 do januarja 1945 skrivala v hiši Mare Kralj in Toneta Kralja v Ljubljani. Tu jo je domobranska policija aretirala skupaj z Maro Kralj in njeno sestro Ory Jeraj ter jo usmrtila nekaj dni pred vkorakanjem partizanske vojske v Ljubljano. Za sestri Kralj so nekaj časa mislili, da nista več živi. Slika je nastala po letu 1945. Drugo delo je fototapeta črno-bele fotografije slike Toneta Kralja *Moja družina (Družinski portret)*, ki jo je umetnik vključil na razstavo v Jakopičevem paviljonu jeseni 1945. Mara Kralj in Tone Kralj sta upodobljena kot umetnika, in sicer Mara Kralj pred slikarskim stojalom, na katerem je slika z njenim portretom. Ob njej je dvanajstletna hčerka Tatjana Kralj. Tone Kralj pa se je naslikal s kiparskim nožičem v roki. Kot svojo ženo je tudi sebe upodobil v aktu ustvarjanja. Gre za skulpturno kompozicijo, kjer zmagovalec koraka po telesih premaganih vojakov in vihti v zrak iztegnjeno roko z dlanjo, stisnjeno v pest. Za umetnikom pa je naslikana racija družinske hiše v Ljubljani januarja 1945. Kasneje je Tone Kralj razrezal sliko v dve samostojni enoti, eno z ženo in hčerko, drugo pa s svojo podobo, vendar brez kiparske kompozicije. Obe deli sta del tega dramatičnega »otočka«.

Z »otočki« ali brez njih sta razstavi pomemben prispevek k razstavljanju in proučevanju polpretekle umetnosti tega prostora. Obe sta zapolnili vrzeli v slovenski umetnostni zgodovini. Pri tem se je prva razstava držala tradicionalnih umetnostnozgodovinskih prijemov, druga pa je posegla po sodobnejših metodah. To se je izražalo v dveh pristopih razporejanja del po galerijskih stenah in v tipu razstavljenega gradiva. Prva razstava je nanizala predvsem slike in nekaj risb v ravne vrste, druga pa je kombinirala slike s fototapetami drugih del, dokumentarnimi posnetki in predmeti materialne dediščine. Prva je bila umirjena in enoznačna (kriterij razumevanja je čas), druga dinamična in večplastna (kriterij razumevanja je kompleksnost družbe), a obe sta bili dobri. ■

Lilijana Stepančič

Ne sanjajte sanj

Don't Dream Dreams

**Saša Auerbah, Maja Babič Košir, Jane Čalovski,
Lana Čmajčanin, Danica Dakić, Aleksandra
Domanović, Kyriaki Goni, Petrit Halilaj, Pravdoljub
Ivanov, Hortenzija Mi Kafchin, Ali Kazma, Luka Kedžo,
Eva Kot'átková, Marija Kulikovska, Marek Kvetan,
Piotr Łakomy, Ciprian Mureșan, Paul Neagu, Paulina
Ołowska, Roman Ondák, Agnieszka Polska, Stepan
Rjabčenko, Slavs and Tatars, Marko Tadić,
Iza Tarasewicz, Krasimir Terziev, Martina Vačeva**
Ne sanjajte sanj: Izbor iz zbirke Telekom in novi deli,
Moderna galerija, Ljubljana
23. maj–30. julij 2023, podaljšana
do 17. septembra 2023

Zbirateljstvo je eden od subjektov modernega sveta umetnosti. Med evropskimi državami se Nemčija ponaša z dolgo tradicijo zbiranja in s številnimi zbirkami umetniških del. Tamkajšnja struktura z javnimi in zasebnimi zbirkami, ki so v lasti družin, posameznikov in korporacij, govori o tem, da je zbiranje pomembna zasebna, družbena in gospodarska dejavnost, pogojena z raznimi interesi, cilji in smotri.

V tem pestrem svetu nemških zbirk je umetniška zbirka Telekom ena mlajših. Nastajati je začela leta 2010. Uvršča se med korporativne zbirke – je del Deutsche Telekom. V konkurenci zbirk, v kateri je treba pridobiti prepoznavnost, je svoje zbiranje usmerila v časovno in geografsko opredeljeno ustvarjanje, ki obsega sodobno umetnost zadnjih desetletij v vzhodnem delu osrednje Evrope ter njenem vzhodnem in jugovzhodnem delu, torej v državah, ki so večinoma prešle iz socializma v kapitalizem. Taki usmeritvi sledi v Evropi nekaj zbirk, med njimi tudi ena od zbirk Moderne galerije, mednarodna zbirka Arteast 2000+.

V Ljubljani se je zbirka predstavila z izborom del na razstavi *Ne sanjajte sanj*. To je bila ena od razstav, s katerimi umetniška zbirka Telekom od leta 2014 na razne načine odpira pogled v zbrana dela. Kurirala sta jo Nathalie Hoyos in Rainald Schumacher, ki delujeta v Office for Art, lociranem v Berlinu, tako da svetujeta ter oblikujeta razstave in komunikacijske strategije za lastnike zasebnih in korporativnih zbirk, med katerimi je tudi Evropska centralna banka. Nathalie Hoyos je strokovne izkušnje pridobila tudi z delom za Erste Bank, ki je kot del Erste Group ustanoviteljica Fundacije Erste, institucije, ki je v naših krajih znana

po financiranju in podpori umetnosti, socialnega dela in medijev ter, seveda, po umetniški zbirki, ki nekako pokriva enako področje kot umetniška zbirka Telekom. Zbirka Deutsche Telekom pri nas ni neznana, navsezadnje so v Moderni galeriji z njo že sodelovali in si izposodili njena dela za razstave, recimo triptih *Angeli umazanih obrazov* Igorja Grubiča za *Umetnost na delu*.

Kustosa sta za razstavo *Ne sanjajte sanj* v dialogu z Moderno galerijo izbrala dela petindvajsetih bolj ali manj mednarodno uveljavljenih umetnikov, umetnic in umetniških tandemov ter dodala dela, ki sta jih na povabilo za to priložnost ustvarili Maja Babič Košir in Lana Čmajčanin. Generacijski razpon razstavljalcev in razstavljalcev sega od tistih rojenih pred drugo svetovno vojno in v času do padca železne zavese, pa do onih, ki socializma niso življenjsko izkusili, ker so se rodili na začetku devetdesetih let 20. stoletja. Njihovo umetniško ustvarjanje je raznoliko. Izhaja iz raznih umetnostnih izhodišč in konceptov, ki danes prečijo razvejano sodobno vizualno/likovno umetnost. Za vse pa je značilen kritičen odnos do sodobne družbe in njenih izrazov moči, avtoritete, manipulacije ter sistemov nadzora, indoktrinacije in izobraževanja. Večina povezuje videnja današnjega sveta z naslonitvijo na zgodovino, nacionalno identiteto in globalno popkulturo.

Kustosa sta zaokrožila razstavljenih dela v tri kategorije: arhivi in njihova družbena povednost, človekovo telo kot *imprint* družbe in družbena diskurzivnost opreme ter oblikovanja prostorov. Teh kategorij nista združila v tri prostorske enote in s tem razdelila razstavišča v tri dele, temveč sta dela iz posameznih kategorij prepletla. Tako sta ustvarila celovito in koherentno postavitev, s katero smo obiskovalci in obiskovalke lahko doživeli, razčlenjevali in združevali razlike in prečenja med kategorijami razstavljenih del.

Ta vpetost in delitev v tri rdeče niti razstave ni odvzemala delom njihove koherentnosti. Ohranila so izrazno moč, tako da so delovala kot samostojne enote. Navsezadnje umetniška zbirka Telekom slovi po izvrstnih delih, omenimo le *Isola Bella* Danice Dakić, vključeno tudi na razstavo *Ne sanjajte sanj*.

Razstavo je prežemal kritičen pogled na stanje stvari v družbi. Vendar to ni bil katastrofičen, brezupen pogled, ki bi ga lahko razbrali tudi iz naslova razstave. Ta je povzet



Lana Čmajčanin, *Ne sanjajte sanj / Don't Dream Dreams*, 2023, pogled na postavitev / installation view, razstava / exhibition *Ne sanjajte sanj / Don't Dream Dreams*, 23. 5.–17. 9. 2023, Moderna galerija, Ljubljana, foto / photo: Dejan Habicht, Moderna galerija



Danica Dakić, *Isola Bella*, 2007/2008, pogled na postavitev / installation view, razstava / exhibition *Ne sanjajte sanj / Don't Dream Dreams*, 23. 5.–17. 9. 2023, Moderna galerija, Ljubljana, foto / photo: Dejan Habicht, Moderna galerija

po delu Lane Čmajčanin. Umetnica ga je našla v nagovoru britanskega politika in diplomata, lorda Davida Owna, ki je leta 1992 v Sarajevu sredi vojne v Bosni in Hercegovini, iz katere prihaja umetnica, izjavil: »Ne, ne, ne živite sanj, da bo Zahod posredoval in rešil ta problem. Ne sanjajte sanj ...«. Ta realizem visoke diplomacije je bil za ljudi v Bosni in Hercegovini veliko razočaranje, cinizem in katastrofa, a je nosil tudi pomen, ki ga ljudje na pozicijah moči ne izrečejo. Če bi se udeležil, bi jim namreč odvzel moč. Ta neizrečeni del pravi: postavimo se na lastne noge, postanimo sami močni, uprimo se manipulaciji in izkoriščanju, tako individualno kot kolektivno. Zato je naslov razstave moč razumeti kot poziv k akciji. In tudi postavitev razstave je taka; napaja jo optimizem.

Ob razstavi je izšel spletni katalog, ki ga je bilo mogoče pridobiti s kodo. Ker že par desetletij Moderna galerija izda večino razstavnih katalogov po zaključku razstave, če sploh, ga je treba posebej omeniti.

Razstava je bila za naše kraje dobrodošla, saj je s kakovostnimi in raznolikimi deli predstavila pestrost ustvarjanja v tem delu Evrope, ki je do sedaj pri nas nismo videli navkljub temu, da se v zadnjih desetletjih del programa Moderne galerije časovno in geografsko skoraj pokriva s tistim, kar je predmet zanimanja umetniške zbirke Telekom. Mednarodna zbirka Arteast 2000+ je namreč osredinjena le na poseben del sodobne umetnosti iz tega prostora. Čeprav je bila z razstavami predstavljena v raznih vsebinskih presekih, je vedno prinašala sicer poglobljen, a delen pogled. V naših krajih je ustvarjala zgrešeno predstavo, da sodobno umetnost tega dela Evrope zaznamuje posebna identiteta. V nasprotju s tem razstava *Ne sanjajte sanj* kaže to ustvarjanje kot del globalne sodobne umetniške produkcije.

Razstava pa ima tudi del, ki je za javnost običajno nezanimiv, saj gre za suhoparne administrativne in upravne posle v zvezi z njeno pripravo. Vendar v tem primeru ni tako. Ministrstvo za kulturo namreč v odločbi za program Moderne galerije v letu 2023, ki je pravni akt za njeno financiranje, razstave ni podprlo. Zanimivo bi bilo vedeti, koliko je bilo takih razstav v javnih zavodih, ki niso ustrezale ministrstvu. V primeru razstave umetniške zbirke Telekom je ministrica zavrnila financiranje razstave na podlagi mnenja strokovne komisije za področje premične kulturne dediščine. Komisijo je imenovala sama, sestavljena pa je iz kandidatov in kandidatke, prijavljenih na poziv, torej ljudi, ki so vnaprej izkazali zanimanje za takšno delo. V odločbo je vstavljeno besedilo, ki ga je pripravila komisija in uredila uslužbenka ministrstva.¹

Zavrnitev podpore je alarm za vse, tako za tiste, ki so odvisni od ministrskega financiranja, kot za one, ki so uporabniki kulturne ponudbe, med katerimi sem tudi jaz. Iz

besedila v odločbi je razvidno, da je komisijo motilo dvoje. Piše (s slovničnimi napakami) takole: »Razstava Dela iz Art Collection Telekom [...] s slabo artikuliranimi cilji in predstavitev poslovnega subjekta – zasebne zbirke zato se v letu 2023 ne podpre [...]«. A oba razloga sta vprašljiva in nevarna. Namreč, komisija, katere odločitev je podpisala in s tem odobrila ministrica, ni pojasnila, zakaj so cilji slabo artikulirani. In obratno, ni opredelila, kakšni so standardi dobro artikuliranih ciljev, ki jih komisija in ministrstvo aplicirata pri ocenjevanju vseh razstav. Tega ne vemo. Ali vedo organi, ki odločajo in oblikujejo mnenja? Ali imajo izdelana merila, ali pa se lahko sklicujejo le na svobodo svoje strokovnosti? Ali je ta strokovnost različna pri različnih komisijah, ki so praviloma sestavljene po politični podobi ministrice ali ministra? Ali je različna od organov v javnih institucijah? Ta vprašanja odprejo tri temeljne razmisleke, ki so: katera strokovnost je merodajna, kaj je z avtonomijo institucije, ki pošilja program v financiranje, in zakaj ministrica ni prepoznala pomanjkljivosti v mnenju komisije.

Vsak razlog, ki ne opredeli, kaj je slabo, in postavi merilo, kaj je dobro, je arbitraren. Ali lahko zato, ker smo v svetu umetnosti, rečemo, da mnenja komisij napaja umetniška fantazija, ki pa, žal, nima kaj iskati v upravnih postopkih, kar je presoja programa javne institucije, ki je zaupana strokovni komisiji organa države, ne pa nekega podlipnega društva ali vaške skupnosti? Dejstvo je, da zavrnitev podpore razstavi ni temeljila na ugotovitvi, da je razstava v neskladju s strateškim načrtom in poslanstvom Moderne galerije. Tudi ni temeljila na tem, da bi razstava kršila določila poziva Ministrstva za kulturo za predložitev programa. Navsezadnje, ni bila v neskladju z nobenim zakonom niti z ustavo.

Drugi razlog za zavrnitev ni nič manj skregan s tistim, kar bi pričakovali od državnih organov. Kot kaže, kar naenkrat razstave zasebnih zbirk niso dobrodošle, čeprav smo jih še pred kratkim lahko redno videvali v javnih razstaviščih, recimo lani v Mestni galeriji v Ljubljani, malo pred tem v Narodni galeriji in Mestnem muzeju v Ljubljani (iz katerega prihaja eden od članov komisije za področje premične dediščine), pa pred desetletji v Moderni galeriji, na primer razstava korporativne zbirke Factor banke. Navsezadnje so bile vse tri velike razstave Pabla Picassa v Cankarjevem domu, Moderni galeriji in Mestnem muzeju v Ljubljani predstavitve del iz zasebnih zbirk. Programe vseh teh institucij so presojale ministrske komisije in so ministri in ministrice zanje izdali odločbe o financiranju.

Še bolj skrb zbujajoče je, da je besedilo odločbe izenarilo razstavo iz zasebne zbirke s predstavitvijo poslovnega subjekta. Kompleksnost nalog katere koli vrste zbirke je s tem zmanjšalo le na promocijo interesov lastnika. Ta argument je skrajna poenostavitev. Ker ga je, sledeč mnenju komisije, povzela tudi ministrica, se zdi, da za to vodstveno strukturo ministrstva predstavitev poslovnega subjekta v obliki razstave umetniških del ni primerna; predvidevamo

¹ Vse v zvezi s tem izhaja iz dokumentov, ki mi jih je poslalo Ministrstvo za kulturo na podlagi Zakona o dostopu do informacij javnega značaja.

lahko, da pa ni nič narobe, če se poslovni subjekt predstavi na razstavi z zastavicami in drugimi promocijskimi materiali. Zakaj tega niso zapisali v poziv za predložitev programa?

Ali sta komisija in ministrica postali kritičarki umetnostnega sistema in stopili v čevlje tistih umetnikov in umetnic, ki kritizirajo delo korporacij ter kapitalsko in politično močnih posameznikov? Recimo, se kažeta kot Hans Haacke in njegovo delo *Kontinuiteta*, postavljeno v rotundi Fridericianuma na kasselski *documenti* leta 1987? Ali pa opravljata le vlogo cenzorja, pri čemer ni javnih pravil, kaj se sme in kaj ne?

Primerjava med besedilom ministrstva v odločbi za financiranje in instalacijo Hansa Haackeja kaže na pomembno razliko. Delo v Kasslu je priklicalo v spomin vhodne avle velikih korporacij. Vsebovalo je logotipa Deutsche Bank in Mercedes, oba povečana in oblikovana kot skulpturi. Za njima je bila velika fotografija procesije žalujočih na pogrebu ljudi, ki so izgubili življenje zaradi policijskega nasilja v Južni Afriki. Obe korporaciji sta namreč zavrnili poziv k bojkotiranju Južne Afrike zaradi njene politike apartheida. Zato so ju povezali s to politiko. Delo je konkretno pokazalo na škodljive in katastrofalne poslovne prakse. Pomembno je vplivalo na oblikovanje sodobnega izziva »pranja umetnosti«, poskusa prekrivanja nesprejemljivih poslovanj korporacij s filantropskim delom. Hans Haacke se je izpostavil. Ali v besedilu organov ministrstva najdemo konkretnost in izpostavitev? Ne. »Kritika« ministrstva je farsa, nekaj povsem drugega od neposredno in jasno usmerjene osti Hansa Haackeja.

Ker razlogi ministrstva, ki odvzemajo podporo razstavi *Ne sanjajte sanj*, niso opredeljeni, so izmuzljivi. Ta izmuzljivost pa postavlja ministrstvo v problematičen položaj. Odvzema namreč tistemu, ki je njena žrtev, možnost za kakršno koli pojasnitev, razlago in obrambo. Vprašanje je namreč, kako se zoperstaviti domnevni krivdi, če ne veš, česa si kriv. Vendar vemo, takšne so sedanje civilizirane in kultivirane oblike izvajanja moči. Ekipa ministrstva jih je, kot kaže, večča. Razkorak med izjavami in dejanji je velik.

Zadeva je še bolj vprašljiva. Delo Moderne galerije je ocenjevala tudi komisija za področje vizualnih umetnosti. Tudi ta ni bila zadovoljna z razstavo in je, med drugim, opozorila Moderno galerijo, da »se v sekciji nakupi pojavlja primer konflikta interesov, saj naj bi muzej v zbirko odkupil dela enega od svojih zaposlenih in naj se institucija vzdrži takšnih praks [...]«

Ali res? Uslužbenec ni bil član nobenega organa, ki je odločal o nakupu. Ni predlagal nakupa, sodeloval v njegovem procesu in sprejel odločitev o oblikovanju predloga za nakup, torej ni deloval v svojo materialno korist. Ali je komisija preverila, če je Moderna galerija vodila postopek oblikovanja predloga za nakup posebno pazljivo, kot je predpisano za take primere, kar bi najprej morala storiti, če

je sumila, da gre za navzkrižje koristi? Ni. Ali bi se morala nacionalna zbirka odpovedati nekemu primernemu delu za zbirko le zato, ker je njegov ustvarjalec ali ustvarjalka zaposlen oziroma zaposlena v instituciji, ki zbira taka dela? Kako to, da je ministrstvo postalo pozorno na navzkrižje koristi sedaj in ga ni prepoznalo prej, ko so bili v organih Moderne galerije ljudje, ki jim je galerija organizirala razstave in kupovala njihova dela? Ali ne bi morala ministrica podvomiti v strokovnost komisije, ko je videla ta njen zapis?

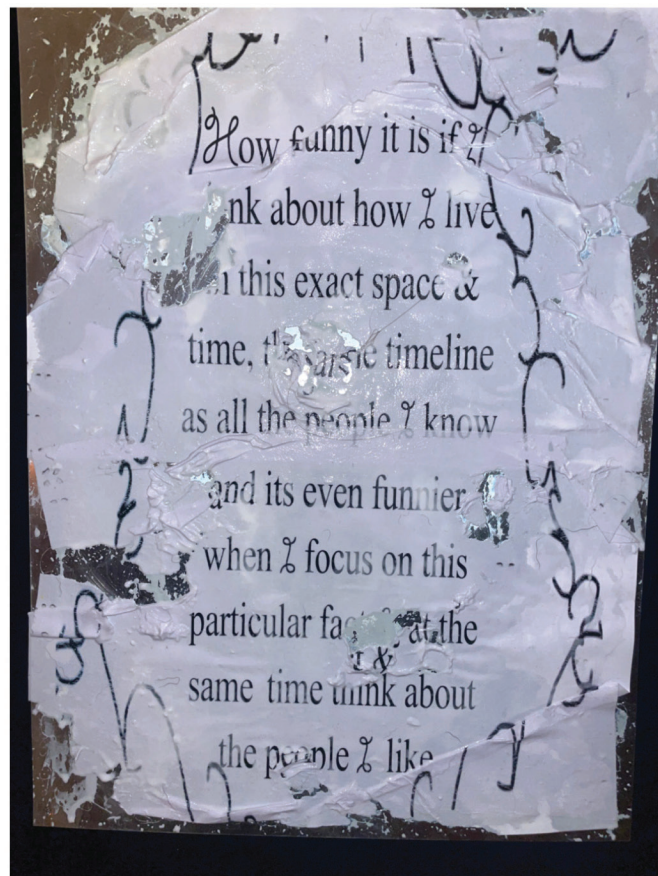
Ministrstvo je upravno politični organ in tudi zato je vsaka upravna odločitev tudi politična. Ker ga vodi stranka Levica, je vtis, da izraža politiko te stranke. Torej, nobenih vsebinskih prevetritev in nobenih tujih korporacij v kulturi v Sloveniji.

Tudi druga upravna dogajanja okoli te razstave kažejo na politiko te stranke. Razstavo je Moderna galerija načrtovala za leto 2022. Dobila je soglasje tedanjega sveta zavoda. Vendar se je tisto leto zapletlo s prostori. Razstavišče je bilo zaprto nekaj mesecev zaradi sanacij ob vdoru vode v razstavne prostore. Izvedbo razstave so prenesli v leto 2023. Vendar svet zavoda v novi sestavi, ki je prišla s sedanjo vlado, ni in ni dal soglasja k programu za leto 2023; s tem je pridelal galeriji zgolj 80-odstotno državno financiranje.

Nova sestava sveta zavoda je pričela z delom pred iztekom mandata prejšnjega. To je omogočila sprememba akta o ustanovitvi Moderne galerije, ki jo je pripravilo sedanje vodstvo Ministrstva za kulturo. Kot običajno, ko hoče ustanovitelj uveljaviti svojo politiko, je ena od poti ta, da spremeni ustanovni akt. Kar deluje medicinsko čisto in apolitično, a je daleč od tega. Ministrstvo je v spremembi redefiniralo le dve stvari: pogoje za direktorja in sestavo sveta zavoda, pri čemer je ohranilo prevlado članov ustanovitelja. Po sprejetju spremembe ustanovnega akta je v svet imenovalo sebi primerne ljudi. Ker je sprememba ustanovnega akta zadevala tudi drugačne pogoje za direktorja Moderne galerije – po novem za to delo ni treba imeti vodstvenih izkušenj –, je bilo pričakovati aktivnosti ministrstva v tem segmentu upravljanja inštitucije.

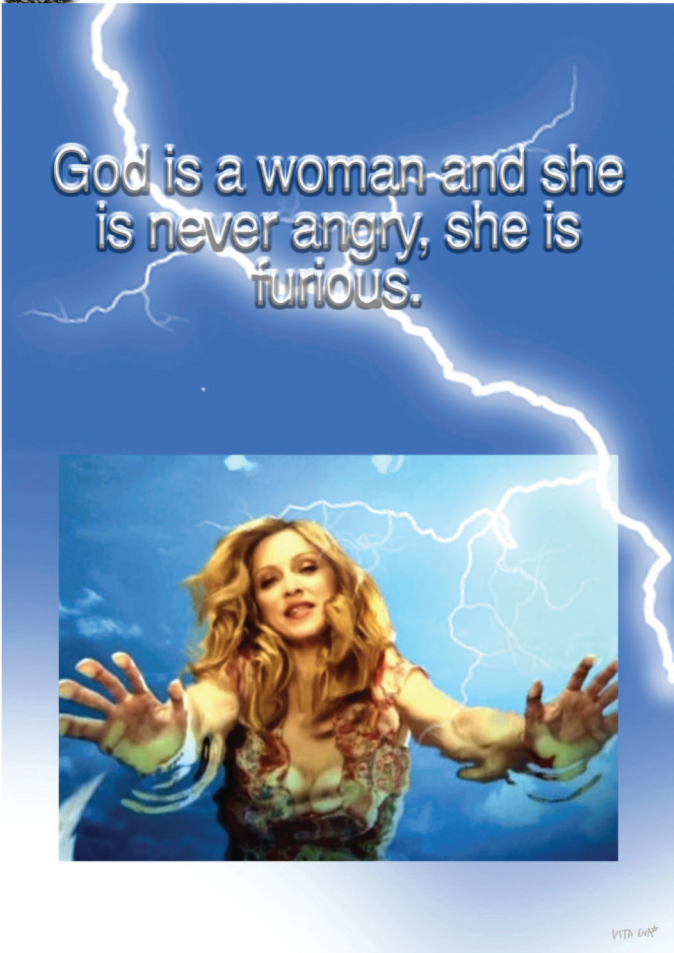
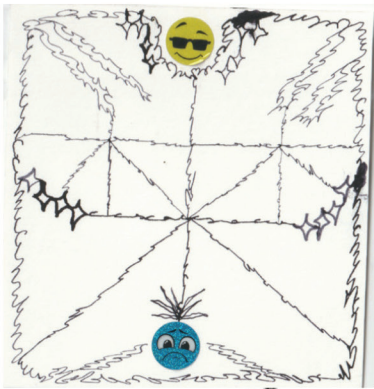
A zadeva je še bolj neprijetno zavozlana. Navkljub temu, da ministrstvo v odločbi ni podprlo razstave iz umetniške zbirke Telekom in je svet zavoda (v katerem sta predstavnika zaposlenih, torej ljudi, ki pripravljajo program) nekajkrat zahteval pojasnitve programa (torej zaposleni kot predstavniki sveta niso bili zadovoljni s tistim, kar sami delajo) in na ta način prestavljal svoje soglasje zanj, so v Moderni galeriji razstavo *Ne sanjajte sanj* podaljšali. Torej so bili organi upravljanja in ustanovitelja galerije po njeni otvoritvi z njo zadovoljni. Zakaj so spremenili mnenje? Lahko samo ugrabimo, kar pa ni produktivno. Kar lahko rečemo za konec, je tole: naslov razstave je primeren za opozorilo ljudem, ki so neposredno ali smo posredno odvisni od dela državnih organov: ne sanjajte sanj, vzamite stvari v svoje roke. ■

I
AM
WHAT
I
AM
FOR
MYSELF,
I
AM
NOT
BOTHERED
BY
WHATEVER



Certain things remi
nd me of America
and I vaguely like th
at somehow the wh
ole feeling seems in
explicably nostalgic





Boris Beja

Razširjeno polje plakata

The Expanded Field of the Poster

Plakatno likovno polje je od svojih standardiziranih pravokotnih dimenzij v sodobnem času prestopilo meje ortogonalnosti formata. Ta omejenost, ki je v večini primerov danes organizirana vertikalno (predvsem zaradi ponudnikov, ki plakatna mesta tržijo v pokončni obliki), je pridobila s tehnološkimi priložnostmi tudi predstavnost s pretočnimi vsebinami. Z digitalizacijo plakat ni več na voljo bralcu zgolj ob dnevni osvetljenosti, plakatna mesta, reklamni panoji kot objekti dopolnjujejo gentrificirana mesta, kjer doprinejo svoj delež k svetlobni onesnaženosti, hkrati pa tudi k vizualni prenasičenosti likovnih informacij v vsakdanjem prostoru. Z aktivno, skoraj nasilno prisotnostjo sooblikujejo organizacijo mesta in kot objekti prekinjajo naše ustaljene poti. Borba za pozornost je presegla vse meje, dobesedno tudi v formalnem pogledu, ko se ta predstavlja tudi v obliki oglasov na medmrežju ali na telefonskih aplikacijah. Klasičnemu grafičnemu okvirju se pripenjajo različni elementi, vstopajo v prostor z dodatki, ki z ustaljeno formalnostjo pritegnejo morda kakšen pogled več. Okvir zapolnjujejo ali dopolnjujejo različni izrezi, ki pripeti na dvodimenzionalno podlago vstopajo v urbani in naravni prostor. Te podobe nadgrajujejo in prostorsko dopolnjujejo vsebino plakata in nas včasih vabijo tudi k interakciji. Plakat ob klasičnem vizualno-likovnem sporočilu nosi različne *ready-made* dodatke ali predmetno stvarnost iz našega realnega življenja.

Vsaka grafična produkcija bi lahko bila označena kot interaktivna, saj je v osnovi reproducirana in ustvarjena, da bi z njo rokovali. To je najboljše uresničeno v primeru oblikovanja embalaže, kar se odlično povezuje z likovno definicijo informiranja oziroma, kako v formo spraviti določeno vsebino. Tisk ima s svojo sporočilnostjo vselej tudi prostorsko razsežnost, s katero posameznik rokuje, jo gleda, bere, poseduje in posreduje. V razširjenih, predvsem virtualnih prostorih pa je statični podobi dodana še animacija, ki klasičnim prostorskim koordinatam dodaja še četrto dimenzijo s trajanjem, torej časom. Plakat je namreč vselej časovno zamejen, tržna oglasna mesta gledalcu in bralcu plakata odmerjajo tudi njegov prostorski čas, ko je ta predstavljen javnosti. Ta vidik trajanja pa plakatu ponuja nenehno spreminjanje, z zornega kota sopostavitve različnih likovnih artikulacij vsebine sporočanja, se plakat v odnosu do drugih plakatov v vidnem polju spreminja, vselej pa bori za pozornost posameznika.

Z osamosvojitvijo se je v našem prostoru zgodil zanimiv formalni zasuk v osnovi grafičnega plakata. Nekdaj popularne dvojne plakate, ki so se v javnem prostoru predstavljali v longitudinalni formi, so na plakatnih mestih zamenjale aktivne, vertikalno organizirane plakatne forme. Predvsem na področju gledališkega plakata smo lahko v osemdesetih letih prejšnjega stoletja na ulicah srečevali diptihe, ki so oglaševali in promovirali program naših gledališč. Gledališkemu plakatu se je v našem prostoru najbolj posvečal Matjaž Vipotnik, ki še danes velja za enega najboljših grafičnih oblikovalcev, ki so z izkušnjo študija v tujini v naš prostor prinesli nove poglede in načine snovanja vizualnih sporočil. Eksperimentiranje s tiskarskim formatom je Vipotnik radikaliziral ali bolje rečeno konceptualno zastavil za Gledališče Pekarna. Plakat iz leta 1974 *Ali naj te z listjem posujem?* upodablja vrečo, na kateri sledimo tipografskim elementom – s tem motivom pa se srečamo tudi v zbirki Moderne galerije na grafiki Adriane Maraž *Mleko* (1971), kjer na jutasti vreči sledimo tipografskemu izpisu: mleko. Vipotnik sporočilo, odtisnjeno na juti, prestavi iz dvodimenzionalnega klasičnega nosilca plakatnih mest v skulpturo. Tu pa se vzpostavi medijsko vpeljevanje in raba fotografije v grafičnem oblikovanju, kar sta Gregor Dražil in Lucija Šutej predstavila v razstavi *Foto/grafika* (2022) v MGLC.

Temu bi lahko dodali zgolj to, da Vipotnika nikoli niso omejevali modernistični kanoni, še več, iz njih je izhajal, a jih je bil zmožen tudi preseči in nadgraditi. To pa zato, ker je vedno iz njih izhajal iz vsebine in s samosvojo vizualno govorico vzpostavljala nova pravila in izhodišča, ki so vplivala na številne mlajše slovenske oblikovalce. (Požar, 230)

V grafični kanon je Vipotnik zarezal z vizualno identiteto za Gledališče Pekarna. Papir so zamenjale vreče iz jute, ki jih je doniralo podjetje Žito, te pa je postavil kot urbane oglasne skulpture pod arkade na poti od Filozofske fakultete do Name. Raba *ready-mada* se pri Vipotniku pojavi še ob predstavi *Misa in a minor* za Slovensko mladinsko gledališče v sezoni 1980/81.

Ob neobičajno formatiranih plakatih, v zadržanih barvah s sitotiskom nenavadno natisnjenih na netron papirju, polepljenih vsepovsod po Ljubljani, so se pojavile tudi kot sitografsko potiskane vreče – plakati, /.../ Scenična prostorska umestitev tridimenzionalne plakatne serije gledališča Pekarna za sezono 1972/73 je bila enkratna izzivalna postavitev dinamično zamišljenih gledaliških vidnih sporočil /.../ Sprožale so se prav tako iz sočasnih izvirov konceptualne umetnosti, se pravi pomensko členjenega, idejno ekspanzivnega in izpovedno prežemajočega se oblikotvornega razumevanja umetniškega polja. (Bernik, 30)

Longitudinalno formo vizualnega informiranja smo v devetdesetih prenesli na velike »jumbo« plakate, ki jih najpogosteje srečujemo na mestnih vpadnicah in ob avtocestnih prometnih povezavah. Klasično podolgovato plakatno formo je med redkimi ohranil Cankarjev dom, zanj Maja Gspan. Te rešitve lahko v prestolnici srečujemo v podhodu Erjavčeve ceste v Ljubljani.

Organizacija formatov ni naključje. S potrošništvom so tudi marketinške agencije doumele, da je v prostoru, prepolnem vizualnih šumov in impulzov, potrebno skrbeti za aktivno vlogo v sistemu organiziranega likovnega prostora in da je podolgovat format namenjen upodabljanju umirjenih in melanholičnih vsebin. Vertikala s poudarjeno aktivnostjo se naveže na naš prostorski križ, kjer se kot pokončna bitja odzivamo na produktivnost z akcijo.

To akcijo, aktivacijo, razširjeno polje plakata smo lahko nedavno srečali na Vegovi ulici. Rutinski sprehod nas je najprej napeljal na razmišljanje o vandalizmu, ki se rado zgodi na plakatnih mestih po mestu. Z vnovičnim srečanjem na kraju galerije pa smo se lahko seznanili z nečim bolj kompleksnim. Formalna zgradba longitudinalnega plakata nas je vrnila k razmislekom o plakatnem prostoru, k rešitvam, ki nam jih posredujejo trgovske verige in druge plakatne akcije v urbanem prostoru.

»Plakat je bil in je še vedno zgolj vizualni dodatek ali popestritev skupka najrazličnejših oblik medijskih sporočil. Njegovo mesto komuniciranja je ulica, javni prostor ali prostor, kjer dogodek poteka.« (Požar, 9) Plakatna mesta so na neki način palimpsesti različnih informacij, ki se s prekrivanjem lepijo in po plasteh gradijo časovni odnos določenega plakatnega mesta. Vsaka sprememba pozornega opazovalca najprej preseneti. Redki se ob novem plakatu ustavijo, sestopimo s kolesa, da bi plakat tudi prebrali. Seveda je vloga plakata v prvi vrsti hitro informiranje, a smo v zadnjem desetletju, predvsem zavoljo akcije TAM TAM-ovega *Plaktivata*, utrdili plakatno formo tudi kot polje skritega sporočila, v večini primerov grafično kompleksno zasnovane umetniške izjave.

Na Vegovi ulici je ta izjava zasnovana v obliki destrukcije. Plakat naj bi bil vselej natančno napet format, kot klasična

modernistična slika. Nekakšno destrukcijo je doživelo v drugi polovici sedemdesetih let pri nas tudi slikarstvo. Slika je postala materialni objekt. Postopki raziskovanja medija pri slikarjih so bili različni. Predvsem slikarstvo tega časa ni bilo več v vlogi inspiracije genialnega subjekta. Abstraktne slike tedaj v sebi izgubijo svoj prostor oziroma tega po površini poenotijo. Globina in prostor na tem mestu nimata več poglobitnega pomena, vsaka točka na sliki pa je postala enakovredna drugi. Konvencija moderne dobe – iluzorno postavljati prostor v sliki – se torej na tem mestu poruši, slika kot materialni objekt z izpostavljenostjo ploskovitostjo in barvnostjo pa je še naprej potencirala iskrenost avtorjeve poteze. Brez balasta ikonografije, subjektivizma ali oznake romantičnega umetnika. V tem času se naši slikarji bolj natančno, prek revij z barvnimi reprodukcijami, spoznajo in začnejo nanašati na ameriško slikarstvo, kjer so se sicer dogajale skrajne raziskave slikarskega medija, ki je izhajal in nadaljeval izkušnjo ameriškega ekspresionizma.

Formati v tem obdobju se povečajo, tudi zaradi telesnega angažiranja in načina slikanja, ki ni več omejen na stojalo, ampak delo nastaja tudi na tleh. Slikar v delu očitno pokaže, da pri slikanju uporablja vse svoje telo, kar za dojetje njegovega dela potrebuje tudi sam gledalec. Izpostavi se torej dejavnost izkušnje celotnega telesa. Format v slikarstvu tako ni več standardiziran pravokotnik z omejenimi robovi.

Plakat, kot opisan v začetku prispevka, postaja asemlaž, kot kolaž sestavljeno likovno delo. In ta premislek smo lahko v sedemdesetih letih srečali tudi v slovenskem kiparstvu. Nova razmišljanja o kiparstvu je v času neokonstruktivizma v naš prostor dodala Dragica Čadež, predvsem s svojimi minimalističnimi posegi v prostoru. Pri Dragici Čadež gre za znak, ki je pobarvan, izdelan iz lesa oziroma iverne plošče, kar je bil odziv na ameriški minimalizem, ki je v dela uvažal nove, tudi umetne materiale. Minimalizem je uveljavil še depersonalizacijo avtorja. V poznih šestdesetih pa je v miselnost umetnikov vstopila tudi tendenca izganjanja emocionalnih, spominskih in ekspresivnih vložkov v umetniškem delu, kar v plakatnem sistemu oblikovanja informacij dosežemo stežka. Nenazadnje gre pri oblikovanju vselej tudi za angažma naročnika, ki oblikovalcu lahko predstavi vodila ali pa omejitve v ustvarjalnem procesu.

Potrebe po predstavitvi v popolnoma beli kocki niso zahtevale le slike. To novo prostorsko definicijo razstavljanja so izkoriščala tudi kiparska dela, ki so se iz poimenovanja kip v tem času predstavljala kot objekt. Naši umetniki so se nenehno bojevali z materialom, kar je pripeljalo do številnih odličnih rezultatov. Šlo je za obdobje, v katerem se je kiparstvo izpostavljalo kot preprosta predmetnost, zaznamovala pa ga je še množičnost izbire različnih medijev, ki niso bili več omejeni le na kamen, les in bron. Industrija, množičnost potrošniških artiklov in serialnost so v umetnosti pustile svoje materialne sledi.

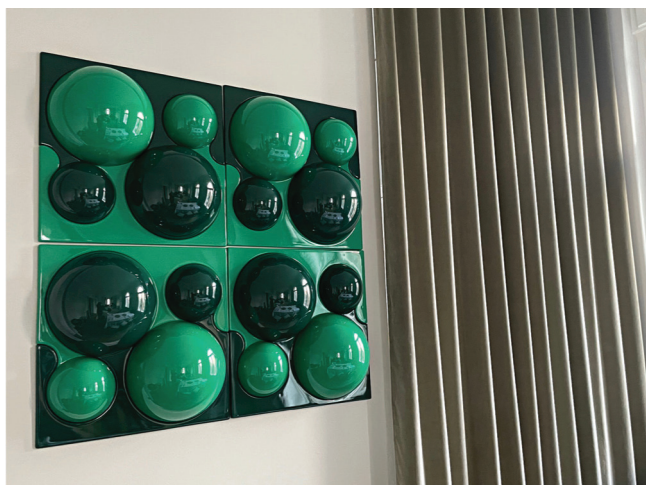
Ob Dragici Čadež je vredno izpostaviti še *Svetleče objekte*



Primož Zorko, *Najbolj najlepše / Beautifullest*, Ulična galerija / Street Gallery TAM-TAM, Ljubljana, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Primož Zorko, *Najbolj najlepše / Beautifullest*, Ulična galerija / Street Gallery TAM-TAM, Ljubljana, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Verner Panton, *Modularni objekt za interior / Modular Interior Design*, 1970, foto / photo: Stedelijk Museum Amsterdam



Tanja Špenko, *Slika št. 4 / Painting No. 4*, 1980, vosek, aluminij, vrvica, lepilo, pigment in mešane tehnike na platnu / wax, aluminium, string, glue, pigment and mixed media on canvas, foto / photo: Moderna galerija Ljubljana

Draga Tršarja. Gre za umetniški predmet z moderno formo, ki je bil vzporeden s tendencami v oblikovanju tistega časa. Je drugačen in na neki način v času nastanka šokanten in je za svoj čas zahteval novo definicijo in kategorizacijo kiparskega dela. Tršarjevo delo, ki v formi vključuje tudi neonsko svetlobo, je bilo svoj čas nekaj povsem nedoumljivega. Takšne vizualne in likovne izjave avtorjev so bile za tisti čas pri nas močno radikalne. Šlo je za revolucijo, za dogodke, za velike premike v umetnosti, ki jih s sedanjo recepcijo in dožemanjem umetnostnega dela sodobni gledalci lažje razumemo, saj smo soočeni z neprestano svetlostno sporočilnostjo in večpredstavnostjo v prostoru. Oba avtorja, tako Dragica Čadež kot Drago Tršar, sta v tem času prišla do osebne in umetniške radikalnosti, ki sta jo pozneje opustila in danes ustvarjata povsem drugačna, manj radikalna in šokantna umetniška dela.

A tako kot se je modernistično platno zgradilo v umetniški objekt, se torej osvobodilo klasičnega pravokotnika, in se je kiparsko delo osvobodilo podstavka, plinte, se ta deformacija, nadgradnja, eksperiment odvija danes tudi v polju grafičnega oblikovanja in tiskarskega izdelka. Z razvojem

so se umetniške transformacije v grafičnem mediju zgodile nekaj desetletij pozneje, a to, kar srečujemo v polju razširjenega plakata danes, so ustvarjali v likovnem snovanju že naši klasični kiparji in tudi slikarji. Med njimi so bili Tugo Sušnik, Sergej Kapus, Gustav Gnamuš, Emerik Bernard, Bojan Gorenec.

V obdobju visokega modernizma nas z razširjenim likovnim poljem očitno nagovarja Tanja Špenko. Slikarka s svojo obliko nadgrajuje vsebino, kompozicijsko razgibanost pa lahko primerjamo z izvotljenim slikarskim telesom, kjer se zdi, kot da niti v prostoru predstavljajo skrito okostje slike. Delo se namreč prek enovite slikovne podlage razpenja v prostor, razprostira se na levo in desno stran platna. Telesnost predmetnega sveta je s tendencami sedemdesetih let tudi Tanja Špenko preselila v sam medij in predmet umetniške kreacije. V svojih delih je avtorica napredno iskala in v umetnostnem mediju reševala mnoge likovne probleme. Te rešitve pa lahko spremljamo tudi pri ustvarjalcu Primožu Zorku, tako na vsebinski kot na formalno izvedbeni ravni.

Primož Zorko (1983) je samostojni umetnik, oblikovalec in fotograf. Deluje na področju komercialnih in umetniških

projektov, v njih lahko sledimo angažiranim metaforam iz našega realnega življenja. Grafični prevodi vključujejo oziroma so sežetki fotografskega in umetniško-konceptualnega snovanja likovne grafične forme. Kritiko sistemskih struktur nadgrajuje in prekriva s premišljenim in analitičnim pristopom v snovanju grafičnega dela. S tem tvega gledalčevo odobravanje, se izmika lepotičenju v grafičnem izdelku in nas nagovarja s formalizacijami, ki v javni prostor vzpostavljajo kritiko ter se bojujejo s konstrukti in normami »lepega« v grafičnem oblikovanju. Za svoje delo je bil med drugim nagradjen s posebno pohvalo žirije za izstopajoči projekt *10. bienala Brumen*, z dvema Brumnovima nagradama, nagrado Graphic Gold in nagrado Type Directors Vlub-a, TDC65.

Zorko je del Kulturne četrti Soteska dopolnil z izjavo, ki jo je naslovil *Najbolj najlepše*. Vseprisotna želja po boljšem in najlepšem, trenutna mantra vseh aktivnih državljanov, je v tem primeru zaustavitev najboljšega. Kaj je tisto, kar bi v vse bolj individualiziranih potrebah in tudi priložnostih, ki si jih lahko posameznik privoščil, bilo najboljše za nas? V čem smo boljši od drugega? Morda je ena od razlag oz. odgovorov to, da smo drugačni. Z zavedanjem skupnosti delujemo za svoje dobro in preizkušamo ne drugih, temveč sami sebe.

Avtor se očitno odmika od potrebe bleščečega, »zglancanega«, do skrajnosti »našponanega« izdelka. To skrajnost dosega z lastnimi postopki gradnje likovnega sporočila, kjer prostorsko vedno izstopa. Nastopa s povabilom, z izjavo, ki nas pelje v premišljevanje o drugih plakatih. To odstiranje in demontaža plasti drugih plakatov na površini umetniškega dela pa nam na zadnji, notranji površini *Najbolj najlepšega* predstavi z množico, prav to skupnostjo, ki mimobežno, brez pozornosti, spregleda nešteto dobrih grafičnih rezultatov v prostoru in je del hlastajočega ustroja najboljšega. Na neki način smo to mi, ki gremo prvič mimo njegovega dela s pomislekom na nočni pohod vandalov, se ne ustavimo, da bi v plasteh uzrli logotipe, različne znake, ki so nas zaznamovali in po katerih vsakodnevno posegamo, z njimi rokujemo in ne razmišljamo o tem, kdo in na kakšen način je neki grafični rezultat ustvaril. S tem pristopom ulična galerija postane del urbanega tkiva. Ko plakat presega in vstopa iz svojega zamejenega dvodimenzionalnega polja v tretjo prostorsko razsežnost trajanja grafičnega rezultata. Torej v triptihu lahko naštejemo nešteto citatov in metafor, ki delo predstavijo dobesedno večplastno.

Ta razkroj, »razčefuk« v likovnem polju, lahko uvidimo že v njegovem delu, ki ga je leta 2021 napravil za *Festival Sonica*. Predvsem v izvedbi kreativne tipografije, ki z izrazito neberljivostjo predstavi čakre, ki so v devetdesetih letih bile del fotografskega okolja v naših domovih. Abstraktna tipografska zasnova z žarki kot zvezde semantično nadgrajuje zvočnost festivala. In v tem pogledu se zvok raztrganine ponovi v njegovem delu na Ulični galeriji v dobesednem formalnem prevodu. Vsak od nas si lahko sedaj dovoli

odtrgati del umetniškega dela, narediti to, kar nam sicer ustaljene norme prepovedujejo. Ne riši po hiši, ne trgaj plakatov, ne kradi prometnih znakov. V delu *Najbolj najlepše* je izpostavljena nevidna roka grafičnega procesa, ko ustvarjalec zareže v beli prostor, modernistični konstrukt čistega grafičnega izdelka. S to aktivacijo pa aktivira tudi naše telo, da se ustavimo in vstopimo v množico, ki je upodobljena v zadnji plasti prostorske rešitve. Razširjeno polje plakata pa se je zgodilo tudi v naročenem projektu Muzeja tranzitorne umetnosti MoTA. Površina plakata je bila opremljena z variabilnimi nalepkami, ki so definirale in opozarjale na potrebo po nosilcih pretočnih vsebin.

Primož Zorko vizualno sporočilo oblikuje brez obremenjenosti, ruši ustaljen proces konstruiranja vizualnega sporočila s pomočjo skritih mrež in konvencionalnih organizacij podatkov v plakatu, je suveren v eksperimentiranju s podobo in rabo, kombinacijo fontov, nas preseneti z izbrano barvno paleto, se namenoma odmika od konvencionalnih salonskih norm grafične estetike in lepega. S tem pa vpeljuje v naš grafični ekosistem diskurz o možnostih transformacije plakata in njegovih mejah.

Umetniško delo na Ulični galeriji bo s časoma zamenjala nova podoba, nova izjava. Spomin na Zorkovo pa bo ostal. Nenazadnje delo govori o skupnosti, o naši moči, ki je v tem, da izbiramo poglede, da se sami odločamo, kako se bomo ravnali in organizirali v kapitalističnem ustroju vsakdana. Torej kot opozorilo, prekinitev naše rutine, v kateri smo vsi ves čas delovanja v nenehni želji po doseganju lepega in najboljšega. To optimistično izjavo smo lahko pri avtorju srečali tudi v grafični zasnovi za *Jazz Festival Montreux*, s temo edicije *RESTART*, kjer je cvet v spodnjem levem kotu pozicioniran kot fanfara upanja, prepород iz zaustavitve v novo fazo spominjanja in pozabljanja izkustev grafičnega plakata. Zorkov nagovor je angažiran in nas v ulični rutini zaustavi. Rdeče poenoteno površino z vizualnim sporočilom, beautiful, zaokroži minevanje. Časovno omejenost, ki jo vsak plakat s svojo vzpostavitevijo v urbano tkivo vsebuje, avtor z raztrganim papirjem na neki način potencira in naključne gledalce nagovarja z vprašanjem, kaj je bilo na površini pred akcijo raztrganja. Z delom reflektira stanje družbe in nam postavlja vprašanja, ki v njegovem primeru tokrat niso v polju lepote – s tem poudari, da sta lahko interpretacija vsebine in forma plakata tudi del ne lepega, ne najboljšega, neprijetna –, in kot takšna nujno del našega vsakdana. ■

Literatura

- Bernik, Stane. *Vipotnikov plakat in celostna grafična podoba Slovenskega mladinskega gledališča v središču slovenskega oblikovanja vidnih sporočil*. Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007.
- Požar, Cvetka. *Stoletje plakata: Plakat 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Studia humanitatis, 2015.

Borko Tepina

Živalsko telo s človeško glavo

Animal Body with Human Head

Napake so tiste nepredvidljivosti, ki so obvezen del ustvarjalnega dela, vendar jih umetnik zna obračati v svojo korist. To lažje razumemo, če se vrnemo v zgodnji modernizem. Avantgarda je gibanje idej in oblik, kot je rekel francoski teoretik Jean Claire, ki se je pojavilo okrog leta 1905 in 1906, pojema pa je začelo po letu 1918.¹ To je bil tudi čas velikega eksperimentiranja. Umetniki so po načelih kubizma razbijali in na novo sestavljali celote, dele teles in predmetov so sestavljali na najrazličnejše načine. To pa je bilo po prvi svetovni vojni preveč za ljudi s še svežimi spomini na vojna razdejavanja, v jarkih raztreščena telesa in kamuflažna vozila, ki so spominjala na kubistične slike. Kubizem so povezovali celo z nemškim sovražnikom in ga dojemali kot nepatriotskega. O tem je v eni od svojih odličnih TV oddaj o umetnosti in zgodovinskih ozadjih govoril Waldemar Januszczak, angleški umetnostni kritik, o tem pa govori tudi Simonetta Fraquelli.²

Celo Pablo Picasso se je takrat moral obrniti nekoliko proč od eksperimentiranja. Usmeril se je v neoklasicizem in k bolj realističnim upodobitvam, k bolj zaprtim oblikam z elementi nadrealizma. Šele tik pred drugo svetovno vojno se je z motivom bombardiranja Guernice na svetovni razstavi v Parizu lahko znova približal elementarnemu kubizmu in te grozote v tem slogu tudi učinkovito upodobil.

Po prvi svetovni vojni so bile najprej odprte predvsem tri nove poti, ki pa so se v velikem loku izognile likovnemu eksperimentiranju: kontekstualizacija gotovih artefaktov dada (z *ready-madom*), raziskovanje podzvesti (nadrealizem) in metafizično slikarstvo; vse tri so vsaj programsko na oni strani elementarnega raziskovanja transformacije videnega.

Za Duchampa in njegovo *Fontano* bi lahko rekli, da ga je naplavlil čas med- in povojnega razočaranja, tako da bi težko rekli, da je umetnost narekovala čas in politiko. Bil je prej obratno, za gibanja v umetnosti je bilo precej vplivnejše stanje duha, poganjal jo je kontekst časa po obeh svetovnih vojnah, bolj kot optimizem in ustvarjalni zagon novih generacij. Med obema vojnama je bil še Bauhaus z drugačnimi načrti, a ga je na poti prav tako spotaknila neka druga politika, ukinil ga je nacizem.

Po drugi svetovni vojni pa se je vendarle uveljavil princip elementarnega raziskovanja abstraktnega, samoreferencialnega znaka, tukaj in zdaj, materije na sebi, v biti objektivne materialne danosti, ki se je prevesila v znak. Recimo temu znakologija. Umetniškemu predmetu se je reklo »piece«, »kos«, vendar za razliko od kubistične slike zorni kot gledanja ni bil več pomemben. Pomembna je bila slika kot znak. Ideal je bil monolitni predmet, pripeljan do njegove čiste prezenze, realnosti same. Seveda pa je bil končni namen takšnega razvoja odcepitev od vseh ideologij, osamosvojitve in avtonomija umetniškega dela.

Po nekaterih domnevah naj bi se v umetnost vtikala tudi CIA.³ Umetniško delo naj bi se jemalo kot izraz in sredstvo dokazovanja osebne svobode zahodnega, predvsem ameriškega dela sveta, kot skrajni individualizem, kot načelo svobodnega sveta, kot začetek in konec vsega. O nečem podobnem govori tudi eden od zelo nazornih primerov, primer abstraktnega slikarja Julesa Olitskega (Jewel Demikovsky, ameriški umetnik ruskega porekla, rojen leta 1922 v Ukrajini), ki ni mogel razstaviti v nobeni od newyorških galerij, uspelo mu je šele potem, ko se je zlagal, da ga lovi KGB (iz intervjuja z njim, objavljenega pred leti v *Likovnih besedah*).

Vendar se je v nasprotju z današnjimi pričakovanji, ko naj bi se umetnikom pripisovala zmožnost spreminjanja sveta in politike, v času najbolj ortodoksnega in razvitega modernizma uveljavila paradigma povsem samoreferencialnega, abstraktnega in po svoji izčiščenosti specializiranosti minimalističnega sveta, zaprtega v galerijski sistem, ki ga še danes v največji možni meri usmerjajo likovni trg in odločevalci znotraj kulturne politike.

Tukaj se spreta dva principa. Na eni strani (eksperimentalno) gibanje ideje in oblike, kot ga je imenoval Jean Claire, ki se je po njegovem sklenilo s prvo svetovno vojno, in na drugi strani, kako narediti »naj« obliko, lik, podobo, čemur je sledilo perpetuiranje samopodobnega, pretvarjanje v mit, pa naj bo to znak, material ali pa *objet trouvé* (najden predmet), nekakšna aporija visokega modernizma.

Zakaj aporija? Ker med naturalističnim prenosom na platno, Duchampovim mokrilnikom in znakom v bistvu ni

¹ <<https://old.delo.si/.../jean-clair-ce-bi-hoteli-resnicno>>

² <<https://sl.gov-civ-guarda.pt/how-world-war-i-changed-pablo-picasso>>

³ Frances Stonor Saunders, *Modern Art Was CIA Weapon*, <<https://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>>.

nobene ontološke razlike. V ontološkem smislu je to enako, v vseh treh primerih gre za posameznost (pretvorjeno v znak).

In aporija je že v tem, ko se Giuseppina Dal Canton (v razpravi *Problemi semiotike sodobne umetnosti* v zborniku *Plastični znak*⁴) vpraša: je slika materija ali znak? Zdi se, da nefigurativna umetnost vodi v semantično krizo, pravi. V nefigurativni umetnosti bi morali identificirati tudi mikro-fizično raven, katere kod umetnik izpostavlja v strukturah materije, s katero dela. Veljajo natančni odnosi oz. pravila, čeprav se ta razlikujejo od tistih, ki smo jih vajeni v ikon-skih delih. Je slika materija ali znak?

K temu dodajam, da imajo prav gotovo tudi ikonska dela mikrofizične odnose in pravila, ki služijo tako večji ikonski kot estetski prepričljivosti.

Arnheimov *gestalt* je na primer zagovarjal splošnost kot višjo obliko izraza, saj da je človeškemu umu prav zaradi njegove visoke stopnje razvitosti lastna sposobnost abstrahiranja, ekonomske redukcije posameznosti, ki z abstrahiranjem posameznosti (po Aristotelu) sistematizira in kategorizira realnost. Rudolfu Arnheimu, zagovorniku splošnega v posameznem, lahko kot nasprotje njegovim tezam postavimo antropologa Levija Straussa, ki meni naslednje:

Zdi se, da je v t.i. primitivni umetnosti zaradi precej nerazvitih tehnoloških spretnosti vselej obstajala neskladnost med tehničnimi sredstvi, ki so bila umetniku na voljo, in odpornostjo materiala, ki ga je moral obdelati, in to mu je preprečevalo, tudi če bi imel drugačne namene, ustvariti iz umetnine navadno kopijo. Umetnik ali ni mogel ali ni želel reproducirati svojega modela v njegovi popolnosti, skratka, bil je prisiljen, da ga poenostavi na njegove znakovne vrednosti. Njegova umetnost ni prikazovalska, je sistem znakov.

»Bolj ko se neko umetniško delo približuje naravi, težje je v njem videti simboličen pomen,« pa nadaljuje Arnheim. Vsak približek k naravnemu naj bi bil torej hkrati odmik od abstrakcije, od znakovnega, semantičnega, je odmik nazaj v posameznost, v singularnost.

No, zmeda je popolna, če se spomnimo Duchampa, ali je njegova gesta korak nazaj v elementarni stik z realnostjo, ali je abstrakcija?

Je pisoar Marcela Duchampa mit, se sprašuje Jack Burnham (v razpravi *Umetnost in tehnični napredek*, objavljeni v zborniku *Plastični znak*). Za Levija Straussa, nadaljuje, je bil mit najosnovnejša oblika neavtentičnosti. Abstraktni ekspresionizem, slikarstvo barvnega polja, minimalizem in procesualna umetnost naj bi krepko zreducirali semiotično sposobnost umetnosti, skrčili naj bi umetniško delo na en sam znak.

A pri tem opozarja z besedami Levija Straussa, da bi obstajal (znakovni) jezik, mora obstajati skupina.

Anikonske vizualne konfiguracije pa nimajo možnosti komuniciranja, ne predstavljajo znakov, ker predstavljajo fizične in naravne realitete.

Z nasprotovanjem stalnemu spreminjanju (s priklenitvijo na znak) v moderni umetnosti, pravi Burnham, pa trčimo v samo srce mita. In zaključim, da umetniku na koncu ne bo ostalo nič razen političnih funkcij, agitiranja in propagande (kar se danes tudi zares dogaja, op. BT).

Harold Rosenberg pa meni, da je umetnost prej kot fizične predmete potrebno videti kot zapis umetnikovih ustvarjalnih procesov. Delo je akt delovnega procesa, in ne gotova stvar. Tako kot stotina blazin iz različnih materialov, ki jih je Richard Artschwager razmetel po galeriji, kar ni moglo biti nikoli ponovljeno. Ponoviti se ga je dalo le kot akt, ne pa kot izgotovljeno formo, ne kot znak, razpoznavni znak, kalciniran v svoji dokončni obliki, kar bi ustrezalo idealu visokega modernizma, ne pa v enaki meri Clairrovemu gibanju ideje in oblike, ki je favoriziral gibanje celo prej kot samo idejo ali obliko. Kar seveda nikakor ne pomeni, da je razpoznavnost umetnika in njegovega dela manj pomembna ali pa sploh nepomembna. Razpoznaven mora biti proces, ki pa mora biti hkrati avtentičen in viden kot zapis.

V svojem prispevku z naslovom *Kako so nastala vrata* za *Simpozij o ustvarjalnosti*, ki ga je organiziral dr. Iztok Simoniti in ki je bil nato objavljen v zborniku, sem zapisal: »Vrata so v katerem koli trenutku zaprta, z možnostjo odpiranja, ali pa odprta, z možnostjo, da bodo zaprta. To ni spekulativni model za vrata, temveč opis nekega stanja, ki se je pojavilo takoj, ko so nastala prva vrata. To je izjava Richarda Artschwagerja, umetnika, ki je imel leta 2002 retrospektivno razstavo na Dunaju.«

S tem ko Artschwager razlaga, kako vrata delujejo, govori o njihovih različnih ravneh, potencialnih in aktualnih stanjih, razloži tudi njihov smisel, idejo, koncept, obliko ter tudi to, kako so vrata nastala. Živimo v času informatike, a z umetno inteligenco prihajamo v čas, ko podatki ne bodo imeli več nobene posebne vrednosti, ker bodo preprosto dostopni vsem. Nastopil bo čas, ko bo ustvarjalnost nujna na vseh področjih življenja. Ta čas je že tukaj. Duchampov mokrilnik bo morda samo še podatek.

V času neizmerne kopičenja, polucije okolja in prostorske prenasajenosti z vedno novimi predmeti, zakaj še takšni in sploh kakšni predmeti? Tako kot je materialna produkcija postajala obsesija modernega sveta, tako je postajala tudi obsesija umetniškega. Do absurda. Pozabljeno je bilo, da je vizualna umetnost najprej zaznava – in šele nato predmet. Da je najprej pogled, percepcija in šele nato »uformljenje«. Da zaznava ne služi le gledanju nečesa, kar tam je, ampak tudi nečesa, česar tam ni, kar je umanjalo.

Umetnost bo torej morala iz kopičenja predmetov preiti k procesiranju avtentičnih rešitev. S pomočjo razumevanja

⁴ *Plastični znak: Zbornik tekstov iz teorije vizualnih umjetnosti*. Rijeka, 1982.



Borko Tepina, *Telos I*, 2023, olje na kartonu / oil on cardboard, 100 × 70 cm,
foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the author



Borko Tepina, *Telos II*, 2023, olje na kartonu / oil on cardboard, 100 × 70 cm,
foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the author

ne samo aktualnega, ampak tudi potencialnega sveta predmetov, torej ne samo k izdelovanju, ampak tudi k procesiranju nastajajočih rezultatov (pri tem ne mislim, da je rešitev v *happeningu* in drugih oblikah performansa).

Modernizem je vsekakor tu stopil na mino. Novost je lahko že tisočkrat pred tem videna oblika, kot je bil viden krog, še preden je iz njega nastalo kolo. Resnični pogoj je nov smisel. V tem primeru pa novo ustvarjeni produkt ni le nova razlaga, je nekaj, kar realno obstaja, tam nekje med obliko in njenim smislom. V interakciji med obema.

Vprašanja, ki so povezana s to za človeka tako pomembno preokupacijo, kot je ustvarjalni akt, so zaobjeta že v mitu o Sfingi, egipčanskem mitološkem bitju. Stati pred Sfingo je (že v času njenega nastanka) pomenilo stati pred podobo na videz dveh povsem nezdružljivih stvari: živalskega telesa in človeške glave. In vendar je bilo predvideti tudi to možnost značilno človeško: »Iz tal je vzniknila Sfinga, strah in negotovost vzbujajoči simbol rojstva zavesti in volje, čemur ni bil naklonjen noben oče bogov ali ljudi,« kot je dejal Marko Višnjič v uvodu *Egipčanske knjige mrtvih*. Če gre verjeti legendi, je bila tudi Sfinga, simbol krute izpraševalke usode, najprej uganka v glavi, še preden je dejansko »vzniknila iz tal«: izkopati se je dala tistemu, ki je razumel, da potencialno

biva v vsaki skali (legenda pravi, da je bila po prerokbi zakopana nekje v puščavi). Tako se je rodila Sfinga, »triumf ustvarjalnega duha nad animalično pošastjo«.

Ruski umetnik Alexander Ponomarev je v svojem manifestu *One of a Thousand Ways to Defeat Entropy* v okviru beneškega bienala leta 2011 zapisal: »Samo kreativec lahko porodi (*give birth*) življenjsko energijo, s katero je možno ustvariti manj verjetne strukture kot protiutež bolj verjetnim.« Ameriški teoretik človeške inteligence Paul Guilford meni, da bi z vsoto potencialov realnega sveta v očeh posameznika, s seštevkom različnih načinov uporabe zelo preprostega predmeta, kot je opeka, lahko merili stopnjo človeške ustvarjalnosti.

Še nekaj *pro domo sua*. Podobno kot Duchamp sem se tudi sam ukvarjal z igrami. On je igral šah, sam sem igre zamišljal (ustvarjal). Kar je pri tem najpomembnejše, in o tem sem že pisal, je, da sem na ta način še najlažje sledil procesu ustvarjalnega akta samega, v razponu od imaginarne ideje do končnega rezultata, njene implementacije, materialne izvedbe. Izkazalo se je, da je končni rezultat po navadi nastajal retroaktivno, ko je šele materialna izvedba dokončno določila pravila, njen imaginarni del, njeno idejno izhodišče. ■

Mojca Puncer

Teorije in prakse skrbi v umetnosti

Theories and Practices of Care in Art

Elke Krasny in Lara Perry (ur.). *Curating with Care*. London: Routledge, 2023.

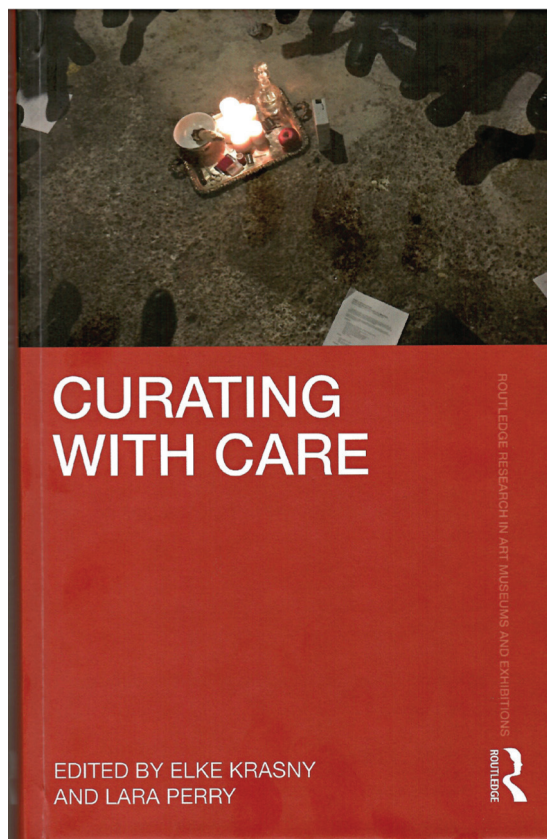
Bojana Kunst. *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*. Ljubljana: Maska, 2021.

Odraž porasta zanimanja za mišljenje in prakso skrbi v umetnosti in spremljevalni teoriji zlasti zadnje desetletje, ko smo priče pojavljanju vedno novih dinamik prekarnosti in ranljivosti, sta tudi dve nedavno izdani knjigi, ki nas zanimata v tem zapisu.

Monografska publikacija *Curating with Care / Skrbno kuriranje*, tematski zbornik, ki sta ga uredili Elke Krasny in Lara Perry, je nadaljevanje skupnega uredniškega in raziskovalnega dela obeh avtoric na temo odnosa kuriranja do (družbenega) spola in feminizma, naslovljenega *Curating as Feminist Organizing / Kuriranje kot feministična organizacija* (Routledge, 2023). Publikacija zajema triindvajset prispevkov, od kritičnih teoretičnih esejev, praktično utemeljenih študij primerov, do intervjujev in okrogle mize, razvrščenih v dva dela (I. *Caring Curating / Skrbno kuriranje*; II. *Curating Care / Kuriranje skrbi*). Naslov knjige bi torej lahko prevedli kot »skrbno kuriranje« ali morda celo bolje dobesedno: »kuriranje s skrbjo«. Preden se posvetimo pomenskim odtenkom in terminologiji, uvidom, dilemam in protislovjem, ki so povezani s tem področjem raziskovanja, naj omenimo, da je zbornik zanimiv tudi spričo prispevka dveh domačih avtoric, Katje Kobolt in Petje Grafenauer. Ti sta v preteklosti že avtorsko sodelovali pri obravnavi sorodne tematike (raziskovalni in mednarodni razstavni projekt z naslovom *Roževina zgodovine: Kozmetika v družbi in času*, predstavljen v okviru festivala *Mesto žensk* leta 2020; pri tokratnem prispevku za zbornik sodeluje tudi Brigita Miloš z Univerze na Reki). Gre za prispevek na temo participatorne platforme *N*A*I*L*S hacks*facts*fiction*, osnovane leta 2018 na berlinski Universität der Künste v sodelovanju Katje Kobolt s Suzo Husse, Ayşe Güleç ter sodelujočih umetnic, raziskovalk in aktivistk. Tudi ena od urednic obravnavane monografije, Elke Krasny, feministična teoretičarka kulture, kuratorka in profesorica na dunajski Akademiji za likovne umetnosti, je dobra znanka v domačih strokovnih krogih. Pod njenim vodstvom je bilo kuratorsko

delo kot skrb oz. »skrbstvena praksa« predhodno že predmet poglobljene raziskave (Krasny et al. *Radicalizing Care: Feminist and Queer Activism in Curating*. London: Sternberg Press / Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, 2021).

Tematika skrbi v povezavi z umetnostjo v slovenskem prostoru ni popolna novost, saj jo je obsežneje že predstavila umetnostna teoretičarka in filozofinja Bojana Kunst v svoji nedavni knjigi *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*, ki je izšla pri založbi Maska leta 2021, z letošnjim letom pa je bila s prevodom v nemščino deležna tudi mednarodne pozornosti. Čeprav avtorica prvenstveno izhaja iz področja scenskih umetnosti, je v delo vključenih več primerov sodobne vizualne umetnosti – splošno gledano imamo opravka s sodobnimi umetniškimi praksami, kjer tradicionalne področne delitve pogosto niso produktivne. Preden se posvetimo letos izdani monografiji na temo kuratorske skrbi, si oglejmo oris ključnih poudarkov iz knjige Bojane Kunst o skrbi v umetnosti. Avtorica večplastno obravnavo tematike razdeli v tri problemske sklope oz. poglavja: (1) Življenje umetnosti, (2) Črte skrbi in (3) Sorodstva skrbi. Prvo poglavje poda metodološko usmeritev s konceptualizacijo mikropolitike, povzeto po brazilski psihoanalitičarki, umetnostni in kulturni kritičarki Suely Rolnik (ta sicer nadaljuje oz. nadgradi zastavitev mikropolitike, kot jo najdemo pri Guattariju in Deleuzu). Na tej liniji nam lahko mikropolitika razmerja v umetnosti pomagajo ugledati, kako sta ranljivost in prekarnost danes v jedru življenja, pri čemer je telo osrednje prizorišče mikropolitčnih bojov. Zaradi večrazsežnosti in kompleksnosti prepletenosti umetnosti z življenjem nas avtorica vodi v smeri radikalne etike skrbi, v duhu katere bi bilo potrebno razmisliti o mikropolitni potencialnosti umetnosti ter o imanenci poetičnega v političnem. V drugem poglavju B. Kunst poglobi umeščanje skrbi znotraj prepletanja umetnosti in življenja, pri čemer se distancira od teženja umetnosti po ukinjanju meja med življenjem in umetnostjo, ki so bile značilne za umetnost 20. stoletja. Pri tem je avtorici v pomoč pretresanje etimologije in zgodovinske genealogije besede skrbi ter Foucaultovega zastavka o antični filozofski praksi kot »skrbi zase« v kontekstu tehnik sebstva – za nas bo v nadaljevanju zanimivo zlasti feministično in ekološko razširjeno pojmovanje te koncepcije.



Iz starogrške in rimske tradicije izhaja pojem skrbi, vezan na intelektualne kvalitete in etično življenje – tega Foucault opredeli kot »skrb zase«, ki z naborom tehnik sebstva konstituira (predmoderno) svobodno subjektiviteto. V ozadju te skrbi pa je, kot s sklicevanjem na Mario Puig de la Bellacasa poudarja B. Kunst, »delo in hrup skrbi, nevidna dimenzija skrbi, umeščena nekje med ognjiščem in vrtom«, tj. v žensko (in suženjsko) delo, ki je neločljivo od materialnega nadaljevanja življenja (*Življenje* 67). Prav to pogosto nevidno materialno prakso, ki je sicer ključna za družbeno reprodukcijo, izpostavljajo feministične marksistične avtorice od začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja naprej (Silvia Federici idr.) – sorodni tematiki »nevidnih« razsežnosti dela v umetnosti je posebno pozornost namenila tudi Bojana Kunst v svoji predhodni knjigi (*Umetnik na delu: Bližina umetnosti in kapitalizma*. Ljubljana: Maska, 2012). Za avtorico je skrb »transverzalni koncept, ki gre preko teh različnih pojmov in artikulacij ter stoji v jedru artikuliranja odvisnosti-neodvisnosti« (*Življenje* 35). V povezavi z vzdrževanjem življenja skrb postane posebna in nujna oblika bojevanja in na ta način politizirana. B. Kunst sledi pozivu, da je omenjene tehnike skrbi potrebno razumeti tudi z vidika posledic za druga živa bitja in okolja – v tej točki so feministični pristopi k skrbi v smislu povezanosti človeškega in več-kot-človeškega v bližini staroselskih konceptov skrbi. V naslednjem koraku B. Kunst pokaže na



nujnost pretresanja geopolitičnega konteksta razmerja med krizo skrbi in krizo trajnosti življenja z vidika posledic za delovanje in globalne dinamike v umetnosti. V zadnjem, tretjem poglavju avtorica med drugim razgrne še sorodstva skrbi, pri čemer je pomembna referenca ekofeminizem, ki v prepletu z umetnostjo zaostri preizpraševanje vloge reprodukcije, ženskega telesa in razmerij z več-kot-človeškim (v tem kontekstu obravnava npr. projekt Maje Smrekar *K-9_ topologija: Hibridna družina*, 2015/16). Razpravo zaokroža tematizacija skrbi kot nasilja skozi analizo vrste umetniških primerov, ki jih avtorica umesti s pomočjo členitve na »skrb kot pozornost« in »forenzično« delo »skrbi kot navzočnosti«. B. Kunst sklene knjigo z mislijo o ubežništvu skrbi, ki »naredi življenje umetnosti nestabilno in spodmakne tiste kategorije in postopke, ki so pogoj umetnosti, kot jo poznamo« (ibid. 169).

Tudi monografska publikacija o t. i. skrbnem kuriranju zarisuje perspektivo soodvisnosti človeškega in nečloveškega, saj so z vidika življenja in preživetja vsa bitja medsebojno odvisna in povezana. Razmislek o praksah sodobne umetnosti z vidika kuriranja nas neizbežno vodi k dimenzijam skrbi. Genealogija izraza priča o dvojni naravi skrbi: etimološko latinska beseda *cura* [skrb, iz *curare* skrbeti; streči] označuje pozornost, odgovornost, tudi zdravljenje, pri čemer gre za odnos do nekoga ali nečesa, ki potrebuje pomoč, podporo in nego. Izvornemu pomenu skrbi se

kasneje pridružijo vidiki tesnobe in nemira, čustvenih in moralnih konotacij, značilnih zlasti za zahodno kulturno tradicijo – gre predvsem za duševna stanja žalovanja in melanholije. Hkrati je ta pojem, kot izpostavlja feministična teorija in kritika, ki so ji zavezane tudi avtorice tukaj obravnavanih del, vseskozi povezan z družbenimi, spolnimi in telesnimi razmerji.

Razmah tematike skrbi v kontekstu umetnosti, natančneje kuriranju, obravnavani zbornik razume kot odgovor na dvojno krizo: krizo socialne in ekološke skrbi/oskrbe ter profesionalno krizo kuriranja pod pritiskom naraščajoče komercializacije kulture. Sam izraz kurator [lat. *curator*] izhaja iz istega vira latinske terminologije (*curare*) in sprva pomeni skrbnika, varuha, (pravnega) zastopnika; stoletja pozneje, v dolgem zgodovinskem procesu formiranja modernih institucij, je pomenil osebo, ki je nadzornik razstavnega prostora v muzeju, ter se slednjič uveljavi v kontekstu sodobne umetnosti (vse tja do kuratorja kot vplivne avtorske, celo zvezdniške figure). Različne uporabe besede pokažejo na vez skrbi in nadzora ter učinke moči razstavljanja, ki se pripisujejo kuratorju. Vztrajanje pri stališču, da je lahko kuriranje praksa skrbi, poziva k preoblikovanju uveljavljenih oblik kuratorskih praks, ki se jih vse bolj pogosto istoveti s prepletenimi zgodovinami kolonializma, kapitalizma in patriarhata. Skrb naj bi se uprla zgodovinskemu nasilju kuratorske moči, ki vsiljuje seksistične in rasistične strukture skozi imperialne in kolonialne zbirateljske prakse, iz katerih izhaja moderna muzejska kultura. Poskusi oblikovanja zahtev po potrebnih spremembah v kuratorskih praksah z vidika skrbi so bili artikulirani v številnih nedavnih člankih, besedilih, okroglih mizah in simpozijih; obstaja vrsta projektov in iniciativ (mdr. npr. skupina *Ecologies of Care*, katere pobudnici sta v letu 2021 Urška Jurman in Elke Krasny) itn. V tem duhu je nastala tudi obravnavana monografska publikacija. Če strnemo ključne razloge avtoric za obrat k tematiki skrbi, ki vodijo daleč preko okvirjev (vizualne) umetnosti, so ti naslednji: poziv k skrbi se zoperstavlja izkoriščevalskim delovnim pogojem v kulturnem sektorju; vzbujanje skrbi je pogosto dejanje upora in sredstvo za spremembo spričo krize kuriranja; obrat k skrbi opominja, da je bila skrb strukturno potisnjena v nevidnost, marginalizirana, feminizirana, rasializirana, zanikana ali oddana v zunanje izvajanje (*outsourced*). Skrb v širšem smislu (domača oskrba, skrbstveno delo, zdravstvena nega, otroško varstvo, skrb za starejše ipd.) je vpletena v politične in ekonomske sisteme, ki strukturirajo družbo, pri čemer razlike v oskrbi povzročajo zelo stratificirane in nepravilne pogoje. Skrb je vpletena v ekstremno nasilje in izkoriščanje, saj njeno umanjkanje vodi v smrt. Sicer pa lahko hitro uvidimo, da delitve, povezane s skrbstvenim delom, niso vezane samo na spol, marveč tudi na raso in družbeni razred. S poudarkom na soodvisnostih in potrebi po vzajemnosti skrbi na eni strani in skrbi zase na

drugi avtorji_ce te knjige izhajajo iz praks, ki obravnavajo lokalne razmere skrbi in njenega umanjkanja ter v zvezi s tem družbene, ekonomske ali okoljske krivice, ki bi jih bilo potrebno odpraviti. Zastopani projekti in procesi so večinoma potekali oz. še potekajo nekje od leta 2017, se pravi, da predstavljajo precej omejeno obdobje kuratorske prakse, umeščene v različne kontekste Avstralije, Evrope, Amerike in južne Azije.

Struktura knjige izhaja iz dela avtorjev_ic prispevkov, ki analizirajo in osvetljujejo pogoje, potenciale in omejitve skrbstvenega dela oz. dela »s skrbjo« kot kuratorji_ce, pri čemer se opirajo na primere svoje zavezanosti skrbnemu kuriranju ter izzive, ki jih ta zaveza predstavlja oz. ustvarja. Kot omenjeno, se knjiga členi v dva dela – »Caring Curating« in »Curating Care« –, ki raziskujeta različne pristope h kuratorski skrbi. Kot pojasnjujeta urednici v uvodniku, skrbno oz. narejeno »s skrbjo« pomeni narejeno z bližnjo pozornostjo in tehtnim premislekom. Lahko pomeni tudi poseben odnos do skrbi, izbiro skrbi kot predmeta obravnave, vprašanja ali teme. Na splošno gre lahko pri tem za težnjo ali željo vnesti več »skrbi« kot etično-politični način dela v kuratorsko prakso ob zavedanju normativnega in standardizacijskega vpliva institucij in infrastrukture, preko katerih nastaja kuratorsko delo. Takšno »skrbno kuriranje« vztraja pri dostojanstvu življenja, pri tem pa ne spregleda konfliktnih in protislovnih narave same skrbi v umetnosti. Kuriranje s skrbjo oz. skrbno kuriranje lahko pomeni tudi, da kuratorji izberejo skrb kot temo svojega dela. Iz tega izhaja »kuriranje skrbi«, ki se nanaša na razstave, programe ali aktivnosti, ki so posvečeni tematiki skrbi, lahko celo kolektivni vaji ali zamišljanju nove prakse skrbi. Tako v prvem delu knjige najdemo razpravo o povezavi kuratorskega dela in dekolonialnega feminizma avtorice Françoise Vergès; predstavitev dela transnacionalnega umetniškega kolektiva Bruxas Bruxas, ki povezuje principe ekofeminizma, aktivizma in družbeno angažirane umetnosti; intervju z v Londonu delujočo »kulturno futuristko« Lauren Craig, ustvarjalko t.i. konceptualne modalnosti S:E:P:A:L:S; razmislek Pauline de Souza o transkulturni skrbi in kulturnem sektorju v Veliki Britaniji; prispevek umetnice in raziskovalke Mirelle Marie o dekolonialnih praksah v kontekstu sedanjih muzeoloških globalnih izzivov (*quilombo* muzeologija in digitalne tehnologije v brazilskem skupnostnem muzeju); razpravo o skrbnem kuriranju in družbenih medijih Sophie Lingg; predstavitev zamisli Berit Fischer o »laboratoriju skrbi« oz. »laboratoriju za nego« kot aktivni mikropolitiki, s poudarkom na afektih (»afektivno transformativno kuriranje« ali »eksperimentalno kuriranje«) ter razmislek o samoorganiziranem projektu *Autonomi Akademija* kot trajajočem umetniškem delu z vidika umetnice Joulie Strauss, ki povezuje kuriranje in zdravljenje; Alexandra Kokoli predstavi del raziskave področja feminističnega anti-nuklearnega aktivizma v nekdanji vojaški letalski bazi

Greenham Common (Velika Britanija); Elke Krasny je opravila intervju z Eliano Otto o kuriranju v povezavi s skrbjo za žalovanje in delom z izgubo v kontekstu Peruja in posledic tamkajšnje vojaške diktature (1980–2000), poleg tega je prispevala razmislek o kuriranju »z« ranjenim planetom z vidika razmerja med skrbjo, mišljenjem in obstojem, s katerim je sklenila prvi del knjige. V drugi del knjige (»Kuriranje skrbi«) nas uvede transkript okrogle mize o kuratorskem projektu *Življenjske podpore* ter kuriranju oblik skrbi v umetnosti in aktivizmu (*Life Support: Forms of Care in Art and Activism* v Glasgow Women's Library 2021; kuratorski team Caroline Gausden, Kirsten Lloyd, Nat Raha in Catherine Spencer). Sascia Bailer poda razmislek o skrbi za tiste, ki skrbijo za druge z vidika kuriranja nasproti krizi skrbi/oskrbe. V Avstraliji delujoči avtorici Jacqueline Millner in Zsuzsanna (Zsuzsi) Soboslary pišeta o negovanju etike skrbi v kuratorstvu. Jenny Richards raziskuje razmah individualiziranega skrbstvenega dela ter prakticiranja tovrstnega dela z izkoriščanjem zunanjih virov (*outsourcing*). Umetnica in raziskovalka Claudia Lomoschitz obravnava kuriranje queer dojenja na primeru performativne instalacije *Partus Gyno Bitch Tits* iz leta 2021; s tem primerom lastne umetniške prakse avtorica zaostri problem avtomatične povezave med skrbjo in ženskami. Katja Kobolt, Petja Grafenauer in Brigita Miloš tematizirajo kuriranje skrbi skozi prizmo kozmetike in lepote dela, pri čemer izhajajo iz kolektivnega kuratorskega modela že omenjene platforme *N*A*I*L*S hacks*facts*fiction*. Pri tem jih zanima tako perspektiva izvajalca oskrbe kot tudi prejemnika ter nadalje vpetost v industrijske (kemične, lepote, filmske, avtomobilske in medijske industrije), zdravstvene in socialne (delovni pogoji in konstrukcije subjektivitet, zlasti v smislu interseksionalnosti) ter ekološke konstelacije v družbi. Člani_ce kolektiva delajo pretežno kot samozaposleni_e v ne-institucionalnem, večinoma migrantskem in/ali queer prekarnem kontekstu v različnih srednje- in južnovzhodnih evropskih mestih (Berlin, München, Kassel, Ljubljana, Reka). Z umestitvijo kolaborativnega raziskovalnega in produkcijskega dela v te različne okvirje je bila omogočena decentralizirana in umeščena produkcijska baza platforme. Raziskovalke in avtorice prispevka v zborniku kolektivno naslavljajo izbrane vidike skrbi, ki vsi izhajajo iz dela platforme, pri čemer posebej izpostavijo delo platforme kot etične prakse ter mimikrijo politike skrbi. Tematiko lahko navežemo tudi na že omenjeno foucaultovsko konceptualizacijo skrbi zase, ki je v pogojih vsesplošne prekarnosti in ranljivosti eksistenc postala del tehnik sodobnega vladanja subjektom na način komercializacije skrbi. Alternative se kažejo v smeri preoblikovanja skrbi zase kot načina bojevanja s posledicami v človeških in nečloveških ontologijah.

Avtorice obeh obravnavanih del k pojmu skrbi pristopajo zlasti s pozicij feministične in dekolonialne misli. Različne feministične metodologije kažejo težnjo k med-

trans- disciplinarnosti (stičišče humanističnih in družboslovnih raziskovalnih pristopov ter metod umetniškega raziskovanja, ustvarjanja, umetnostne pedagogike, kuratorstva ipd.) in tematizaciji več-kot-človeškega; pri raziskovanju izhajajo iz intimnega in osebnega na eni strani ter ekološkega in političnega na drugi; zastopajo umeščeno vednost, ki je praviloma na robovih akademskega raziskovanja; zavzemajo se za enakost oz. enakopravnost med spoloma, socialno/družbeno pravičnost in trajnostni razvoj. V ospredju raziskav je izkustvena in utelešena narava raziskovanja. Prisotna je tudi odprtost za medgeneracijsko izmenjavo ter možnost raziskovanja kot zdravljenja z umetnostjo (kreativno pisanje, javni performativno komemorativni dogodki ipd.), kar je hkrati način drugačne produkcije vednosti. Iz orisa večrazsežnosti metodoloških usmeritev je razvidno, da ni enega samega razumevanja feminističnih metodologij.

Medtem ko so pri Bojani Kunst v središču razprave bližina umetnosti in življenja ter s tem povezana protislovja, ki zadevajo pojavnost srbi v sodobni umetniški praksi, kar implicira kontekstualno analizo, pa je v obravnavani monografski publikaciji večji poudarek na umetnostnem kontekstu (vidiki skrbi v kuratorstvu, ki bistveno presega same sodobne umetniške prakse in svet umetnosti) ter širšem dojetanju in prakticiranju skrbi v družbi. B. Kunst kljub naklonjenosti tematiki skrbi izpostavlja svojo lastno tesnobo in nelagodje spričo pogostosti pojavljanja te tematike v umetnosti, medtem ko je nabor pozicij v zborniku izrazito raziskovalno-eksperimentalen in afirmativen v odnosu do inventivnosti sodobnih skrbstvenih (ne le umetniških) praks. Kontekstualizacija skrbi v umetnosti je v obeh knjigah vezana na pretresanje produkcijskih pogojev ter s tem povezane skrbi, medtem ko je skrb v širšem smislu obravnavana z vidika družbene reprodukcije (aktualizacija marksističnega feminizma) in trajnosti življenja več-kot-človeškega sveta (novejše navezave na okoljsko problematiko oz. ekologijo). Zbornik posreduje mnogoterost prvoosebni, tudi kolektivnih kuratorskih glasov in pozicij, ki zastopajo jasne feministične, dekolonialne, ekološke in druge sorodne emancipatorne agende ter pozivajo k novi večvrstni politični ekologiji ter etiki in politiki skrbi. Pri tem knjiga nima pretenzij po izčrpnosti, marveč si prizadeva za pluralizem pri naslavljanju potencialov za transformacijo obstoječega kriznega stanja, zlasti krize kuratorstva v povezavi s krizo skrbi kot krizo trajnosti življenja. Sicer pa publikacija prinaša vrsto novih imen, ki se v lokalnem okolju pojavljajo prvič. Tudi delo Bojane Kunst si ne prizadeva za izčrpnost, je pa zaradi eliptičnega sloga pisanja, ki kljub siceršnji zavzetosti avtorice ni v prid analitični preciznosti in sistematičnosti, obravnava skrbi v umetnosti videti nekoliko bolj izmuzljiva kot v prvi predstavljeni knjigi. Vsekakor pa obe deli tehtno prispevata k večplastnemu razumevanju tematike skrbi v umetnosti in tudi širše, zlasti v lokalnem okolju, kjer gre za precejšno novost. ■

Alojz Konec

Etike.te 2023

Etike.te 2023

*Nezaupljivi se za vsak slučaj oskrbi z instant juho v vrečki.
(Algoritmični NN)*

Etike.te pozicioniranja.

Etike.te vrednot.

Etike.te kritiškega sita.

Etike.te intelektualnega gentlemenstva.

Etike.te novomeških propilej.

Etike.te neinstitucionalne organiziranosti.

Etike.te pozornosti refleksije.

Etike.te pozicioniranja. Novomeški mednarodni likovni bienale *Etike.te* v svoji že tretji ediciji suvereno vstopa in nastopa na slovenski in mednarodni umetnostni sceni. Njegova ontogeneza je sicer nekoliko starejša.¹ Velika, pomembna, pomembna in široko odmevna razstava sodobne in moderne likovne umetnosti, ki postaja tradicionalna likovna prireditev velikega formata. Počasi se oblikuje, umešča, sidra, utrjuje, uveljavlja in nenazadnje tudi javno poimenuje. Poimenovan je *Mednarodni bienale likovne vizije, Etike.te* ali krajše *Bienale Etike.te*. Najprej o njeni vpetosti in rasti govorijo številke odziva udeležениh avtorjev v domačem in mednarodnem merilu.² *Etike.te* so projekt Društva likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja, najmlajšega³ in najmanjšega društva Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov. *Bienale Etike.te* predstavljajo vrhunec letne dejavnosti Društva.⁴

Etike.te vrednot. Novomeški *Bienale Etike.te* se je že v svojem predbienalnem obdobju usmeril k avtorskemu

izražanju likovnih vizij v odnosu do razpisane tematike družbene etike, morale in prakse medsebojnega etiketiranja ter se vseskozi drži te svoje zastavljene smeri.⁵ Kategorično zajema filozofsko, etično, moralno, psihološko, estetsko, komunikacijsko, politično in družbeno aktivno pulziranje aktualnih vrednot. Poenostavljeno povedano – temeljnih humanih vrednot z miselnega, telesnega in čustvenega stališča skozi občutljivo, prefinjeno in ustvarjalno avtorsko prizmo. Zanimata jih pojav in odrajanje teh vrednot v newtonovskem in newtonovskem prostoru moderne sedanjosti. Pečata sodobne eksistence in sodobne likovnosti v *Etike.tah* interferirata in ustvarjata svoje skupne vizualne sledi v novem valovnem vzorcu. Letošnje valovanje na tematiko *Laž*.

Etike.te kritiškega sita. Razpis za prijavo smo objavili zgodaj, že v januarju. Animirali smo tako neposredno z objavami tega poziva k sodelovanju in posredno s posredovanju razpisa več društvom in posameznikom. Prijavni rok smo še podaljšali in Mednarodna strokovna komisija⁶ je lahko po vnaprej določenih, strukturiranih strokovnih kriterijih izmed prijavljenih končno izbrala digitalno selekcijo del. Po smislu, kvaliteti in moči osebnega umetniškega izraza je skoraj razpolovila prejeti odziv prijavljenih in zelo strogo izbrala sedemdeset likovnih del osemindesetih avtorjev iz štirih držav. Izbrane smo zaprosili, da dela pošljejo v fizični obliki. Izmed izbranih in prispelih fizičnih del je Komisija za nagrade in priznanja⁷ izbrala tri nagrajence⁸ in pet prejemnikov priznanj. Nagrade so finančne, spremljata pa jih steklena plaketa in listina, medtem ko so priznanja samo listine. Razstavo spremlja obsežen barvni razstaveni katalog⁹ na 96 straneh. Še posebej pa smo v pričakovanju

¹ 2016 – Mednarodna razstava sodobne likovne umetnosti »Identitete«, Novo mesto, Galerija DLUD (današnja Kocka) v Kulturnem centru Janeza Trdine (KCJT, 16. 9.–27. 10.) in Galerija Simulaker (16. 9.–7. 10.).

² 2017 – Mednarodna razstava sodobne likovne umetnosti »Etike/te«, Novo mesto, Galerija DLUD v Kulturnem centru Janeza Trdine (8. 9.–15. 10.) in Galerija Simulaker (8.–30. 9.).

2019 – 1. bienale *Etike.te*.

³ 2016 – 26 avtorjev iz 4 držav, 2017 – 32 avtorjev iz 8 držav, 2019 – 50 avtorjev iz 5 držav, 2021 – 55 avtorjev iz 6 držav, 2023 – 70 del 58 avtorjev iz 4 držav.

⁴ DLUD od 2007 in šteje 27 članov.

⁵ Realizacija razstav DLUD v letu 2023: *Novoletna*, tradicionalna 8. revijalna razstava članov DLUD, Galerija Kocka KCJT, Novo mesto, 5. 12. 2022–10. 1. 2023; Boštjan Kavčič, kiparska razstava *Krog*, Galerija Kocka KCJT, Novo mesto, 28. 2.–28. 3. 2023; Nevenka Arbanas (Hrvaška), grafična razstava *Arheologija človeških izkušenj – Meje*, Galerija Kocka KCJT, Novo mesto, 28. 3.–25. 4. 2023 (gostovanje); *Dobimo se v Mariboru*, Galerija DLUM, Maribor, 9. 5.–3. 6. 2023 (skupinska, kurirana, prvo meddruštveno mreženje, gostovanje); *Teksturacije*, Galerija PEF UL, Ljubljana, 29. 6.–2. 9. 2023 (skupinska, izmenjalna, kurirana); 3. mednarodni bienale likovne vizije, *Etike.te*, Galerija Dolenjskega muzeja, Jakčev dom, Galerija Kocka KCJT in Galerija Simulaker, Novo mesto, 15. 9.–15. 10. 2023; Galerija ULTI, Novo mesto, premierna razstava v novi galeriji DLUD, 11. 12. 2023; *Novoletnica*, tradicionalna 9. revijalna razstava članov DLUD, Galerija Kocka KCJT, Novo mesto, 4. 12. 2023–15. 1. 2024.

⁶ *Identitete* (2016), *Etike/te* (2017), *Strah* (2019), *Smeh* (2021), *Laž* (2023).

⁷ Mednarodna strokovna komisija *Etike.te* 2023: Goran Milovanović (Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki) – predsednik, Jasna Kocuvan Štukelj (Dolenjski muzej, Novo mesto), Nina Sotelšek (Mestni muzej, Krško), Jožica Medle (US DLUD), Iztok Hotko (Simulaker), Dajana Vlaisavljević (Moderna Galerija, Zagreb), Olga Butinar Čeh (ZDSLU).

⁸ Komisija za nagrade in priznanja *Etike.te* 2023: Nadja Zgonik (ALUO UL) – predsednica, Robert Lozar (DLUD), Jasna Kocuvan Štukelj (Dolenjski muzej, Novo mesto).

⁹ Nagradenci *Etike.te* 2023: Vladimir Leben (zlato), Tejka Pezdirc (srebro) in Jasna Samarin (bron); prejemniki priznanja: Nina Čelhar za najbolje delo mladega avtorja (Slovenija), Judith Lava & Armin Steiner (Avstrija), Adis Lukač (Bosna in Hercegovina), Paola Korošec (Slovenija) in Vesna Drnovšek (Slovenija).

¹⁰ Dvojezični katalog: 3. mednarodni bienale likovne vizije, *Etike.te – Laž / 3rd International Biennial of Artistic Vision, Etike(te) – Lies*; besedila: Gregor Macedoni, župan MO Novo mesto, Zoran Poznič, predsednik ZDSLU, Alojz Konec, predsednik DLUD, Goran Milovanović, predsednik žirije, Jasna Kocuvan Štukelj, kuratorica



Štiri novomeške galerije gostijo *Etike.te* 2023 / Four galleries in Novo mesto host *Etike.te* 2023, foto / photo: Boštjan Pucelj

samostojne razstave letošnjega prvonagrajenca Vladimirja Lebna¹⁰ v Galeriji Kocka leta 2024.

Etike.te intelektualnega gentlemenstva. Kuratorka Jasna Kocuvan Štukelj je s poslušom načrtovala in izvedla

razstave; 96 strani; prevod: Amidas d.o.o. Ljubljana; lektoriranje: Jožica Jožef Beg; oblikovanje in prelom: Jurij Kocuvan, studio 300; izdalo in založilo: Društvo likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja; tisk: Printera grupa d.o.o.; naklada: 300 izvodov; Novo mesto, 2023; COBISS.SI-ID 163842819.

¹⁰ Vladimir Leben – Nagrajenec *Etike.te* 2023, Galerija Kocka KCJT, Novo mesto, 13. 5.–10. 6. 2024. (Razstavo v šol. l. 2023/24 spremlja delavnica *Videz vsebine* in pogovor s srednješolci.)

postavitve v štirih razstavnih enotah. Področja slikarstva, kiparstva, fotografije in videa zelo posrečeno in celovito pokrivajo neko intelektualno gentlemenstvo do tarčnega problema *Laž*. Tako se je izšlo glede na odziv in izbor. Takšna je razstavna slika letošnjega bienala. V limitih lepote čiste likovne in vizualne stroke in zdravega razuma zunaj dosega demokratične birokratizacije. V odnosu do nekaterih drugih bienalnih ali trienalnih likovnih manifestacij učinkuje suvereno, mogočno in hkrati dignitivno. Naletimo na galerijske instalacije praktično izognjene politizaciji in

izzivalni družbeni angažiranosti, kar pa še zdaleč ne zbija veličine samega bienala. Pravzaprav je zelo kredibilen odsev slovenskega in ožje mednarodnega stanja iz določenega zornega kota, ki še ni izrazito prežet s trendom milenijske dekadence, kakor jo vidi pisec, ki izhaja iz generacije od tintnega svinčnika do Stylus Pena. V transformiranju in balansiranju likovnega z vizualnostjo v ponujenih in izbranih prikazih prevladuje likovnost. Na visoki ravni, vredna svoje predstavitev v katerikoli evropsko kulturno-umetnostno metropolo. Zaradi svoje kozmopolitske širine in moči ustvarjalne enigmatike ter krepkosti t.i. osebnih likovnih poetik.

Etike.te novomeških propilej. Razstave so bile letos postavljene v štirih renomiranih novomeških likovnih galerijah – Galeriji Dolenjskega muzeja, Jakčevem domu, Galeriji Kocka in Galeriji Simulaker. Zaradi omejitev razstavnih prostorov slike niso presegale velikosti dveh metrov, skulpture pa ne velikosti metra in pol. Na sami otvoritvi in v enomesečnem razstavnem terminu je bil lep, množičen obisk in prijetna gneča v vseh štirih galerijah bienala. V Galeriji Kocka je bilo celo občasno natrpano zaradi izvajanja vsebin kulturno-umetniške vzgoje znotraj širšega okoliša, kar je dobrodošla in prijetna novost. Enomesečni jesenski utrip novomeških propilej je v že sicer širok kulturno-umetniški prostor prinesel dodaten veter in prebliske na samo novomeško pomlad¹¹ pred dobrim stoletjem.

Etike.te neinstitucionalne organiziranosti. Bienale že od začetka organizira Društvo likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja s svojim Organizacijskim odborom¹² na čelu. Društvo je partnersko sodelovalo z Zvezo društev slovenskih likovnih umetnikov, katere konstitutivni član je. Finančni pokrovitelj je bila Mestna občina Novo mesto, sponzor Krka d.d., donatorji pa Gen skupina in drugi. *Etike.te* so kompleksen in zahteven projekt, ki še ni in niti ne namerava biti institucionalna samostojna enota, čeprav zajema leto vsebinsko-strukturnih priprav in leto logistično-izvedbenih del. Same umetnostne institucije so v takšnem bienalnem korpusu potrebne, zaželeno in odigrale so zelo pomembno vlogo, brez katere bi bilo zelo težko izvesti *Etike.te* v tolikšnem obsegu in takšni kvaliteti. Hvaležno lahko izjavljam, da se je izkazalo posrečeno, tvorno društveno-medinstitucionalno sodelovanje.

Etike.te pozornosti refleksije. Aktualne odzivnosti domujejo na dobesedno družabnih omrežjih, kjer se ne vidi njihove očitne organizirane družbenosti. Prepozna se določena stihija in prav pogrešam konstruktivne odzive, s katerimi bi kompetentna stroka delovala na laične in strokovne javnosti. Tudi v primeru tega bienala. Ocean našega kulturnega prostora potrebuje od različno vpetih umetnostnih strokovnjakov, da ga samoiniciativno drenirajo in se pred nami lahko razkrije umetnost njegovega polnega kulturnega reliefa. ■

Tega članka ni napisala UI.
(Alojz Konec)

¹¹ V Novem mestu se je leta 1920 zgodila novomeška pomlad, se zatem preselila v Ljubljano in se tam ponovila.

¹² Organizacijski odbor *Etike.te* 2023: Sandra Boršič (MO NM), Sandra Hrvat (ZNM – KCJT NM), Maid Hadžihasanović (Simulaker), Nataša Mirtič (DLUD), Robert Lozar (DLUD), Petra Kosi (ZDSL), Alojz Konec (DLUD) – predsednik in Ema Lotrič – tajnica bienala.

Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov

Galerija ZDSLU

• 12. 1.–4. 2. 2023

Retrospektivna posthumna razstava Lada Pengova (1941–2021)

Kurator: Aleksander Bassin

Prva letošnja razstava v Galeriji ZDSLU je bila posthumna retrospektivna razstava priznanega slovenskega slikarja Ladislava Pengova (1941–2021). Razstavo je Aleksander Bassin zasnoval upoštevajoč njegovo slikarsko in grafično zapuščino. Slikar, ki je v letu 1986 s kataložnim uvodom kot predsednik umetniškega sveta ZDSLU pospremil društveno razstavo v Likovnem razstavišču Riharda Jakopiča, je na njej sodeloval tudi kot aktivni član, pripadnik zanimive skupine Barva (Drago Hrvacki, Henrik Marchel, Franc Novinc, Lado Pengov, Maksim Sedej ml., Vinko Tušek), ki je gostovala tudi v Beogradu. Prav tu se je Pengov uvodoma predstavil v znani skupini mladih slovenskih umetnikov pod nazivom Ekspresivna figuralika mladega ljubljanskega kroga skupaj z Zmagom Jerajem, Lojzeto Logarjem, Kostjo Gatnikom, Bogoslavom Kalašem, Metko Krašovec, Francom Novincem in Srečom Draganom.



Retrospektivna posthumna razstava Lada Pengova / Retrospective Posthumous Exhibition of Lado Pengov, 2023, Galerija ZDSLU, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Domen Pal

Galerija ZDSLU

• 7. 2.–4. 3. 2023

Zdenko Huzjan: *Proti svetlobi*

v sodelovanju z Dolenjskim muzejem Novo mesto

Kuratorka: Jasna Kocuvan Štukelj

Razstava Zdenka Huzjana z naslovom *Proti svetlobi* je pogled v umetnikovo razmišljanje, doživljanje in občutja, v svet, ki je prepreden z umetnikovo izjemno senzibilnostjo dojemanja najglobljih človeških eksistencialnih stisk. Središče umetnikovih likovnih podob je ekspresivna figuralika velikokrat antropomorfnih oblik, kdaj tudi živalskih, ki jih postavlja v nedefiniran prostor, v nedoločljivo pokrajino, s tiho prisotnostjo slutnje podob panonskih ravnin. Huzjanova dela tako izražajo fluidni svet, kjer se sedanost razblinja v preteklosti, vizualna izkušnja v spominu, zasebno se spreminja v univerzalno in se izgubi v brezčasnem simbolu, je zapisala kustosinja razstave Jasna Kocuvan Štukelj. Posneli smo tudi video predstavitev pogovora med umetnikom in kustosinjo. Film je nastal v produkciji ZDSLU, posnel in pripravil pa ga je Tristan Dragan.



Luč, svetloba, atelje / Lamp, Light, Studio, 2008, olje, platno / oil on canvas, 100 × 70 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

Galerija ZDSLU

- 8. 3.–8. 4. 2023

**Skupinska razstava mladih perspektivnih umetnikov
do 35. leta starosti: *Prvenci svetlobe***

Kuratorica: Kristina Prah

V Galeriji ZDSLU smo 8. marca 2023 odprli skupinsko razstavo mladih perspektivnih umetnic in umetnikov z naslovom *Prvenci svetlobe*. Razpis in razstava mladih umetnikov v Galeriji ZDSLU sta se rodila iz zavedanja, da je tako za umetniško kot profesionalno rast mladih ustvarjalcev zanje nujno ustvarjati temelje, kot so priložnost razstavljanja, mreženja, pridobivanja povratnih informacij in učenja. Takšna priložnost lahko vodi k drugim, novim, k postopnemu opolnomočenju umetniškega glasu ter k razširitvi obzorij in znanj, ki prav tako vplivajo na razvoj uspešne umetniške kariere. Letos smo do konca razpisa prejeli kar 60 prijav mladih umetnikov, na razstavi pa se jih s svojimi deli predstavlja 29. Posneli smo tudi video predstavitev pogovora med umetnicami in umetniki ter kustosinjo.



Prvenci svetlobe / Firsts of Light, 2023, Galerija ZDSLU, pogled na postavitve / installation view, foto / photo: Klemen Smrtnik

Dvorana impresionistov, Moderna galerija, Ljubljana

- 12. 4. 2023 ob 19. uri

Podelitev nagrade in priznanj Riharda Jakopiča 2023

Galerija ZDSLU, Komenskega 8, Ljubljana

- 13. 4.–13. 5. 2023

**Razstava prejemnikov nagrad Riharda Jakopiča:
Staš Kleindienst, Maša Jazbec in Mitja Konič**

Priprave na podelitev največje nacionalne nagrade za likovno umetnost, Nagrade in priznanj Riharda Jakopiča, so potekale že od začetka leta 2023. Letošnjo žirijo so sestavljali predstavniki Odbora ustanoviteljev nagrade Riharda Jakopiča (podeljujemo jo od leta 1969 dalje): dr. Nadja Zgonik (Slovensko društvo likovnih kritikov), Žiga Kariž (Akademija za likovno umetnost in oblikovanje), Marko Glavač (Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov) in dr. Aleš Vaupotič (Moderna galerija), ki je bil tokrat predsednik žirije. Na sedežu ZDSLU smo 14. marca 2023 izbrali tri izjemno zanimive nagrajence. Nagrado Riharda Jakopiča je prejel Staš Kleindienst, priznanji pa Maša Jazbec in Mitja Konič. Nagrade smo slovesno podelili 12. aprila 2023 v Dvorani impresionistov Moderne galerije. Program na prireditvi je povezoval Andrej Karoli, celotno prireditev pa smo tudi posneli.

**Galerija ZDSLU, Video klet ZDSLU
in atelje Maraž – Bernik**

- 18. 5.–17. 6. 2023

Skupinska razstava grafikov *Ljubljanska grafična šola?*
Kuratorica: Olga Butinar Čeh



Ljubljanska grafična šola? / Ljubljana Graphic School?, 2023, Galerija ZDSLU, pogled na postavitve / installation view, foto / photo: Klemen Smrtnik

V ZDSLU predvsem v zadnjem desetletju namenjamo veliko programskega prostora umetniški grafiki in njenim ustvarjalcem. Z najnovejšo razstavo *Ljubljanska grafična šola?* smo za krajši čas spremenili hišo umetnikov na Komenskega 8 v Ljubljani v Hišo grafike. Grafični listi so bili razstavljeni in na ogled v Video galeriji Klet, v Galeriji ZDSLU in v Ateljeju Maraž - Bernik. Pri razstavi je sodelovalo devet likovnikov, v glavnem mlajše generacije, ki se v okviru lastnih umetniških poetik in likovnih praks posvečajo tako tradicionalnim grafičnim tehnikam kot tudi novostim ob tehničnih pravilih pri nastajanju sodobne postmoderne umetniške grafike.

Sodelovali so: Miha Erič, Anita Indihar Dimic, Lea Jazbec, Lara Jeranko Marconi, Alja Košar, Petja Novak, Metka Pepelnak, Miha Perčič in Monika Plemen. Posneli smo video predstavitev pogovora med umetnicami in umetniki ter kustosinjo.

Galerija Medija (Vila Medea), Delavski dom Zagorje ob Savi, Delavski dom Trbovlje (Velika avla, Predavalnica, Slavčkova dvorana in Nova galerija), Zasavski muzej Trbovlje (Batičev salon) in Kompresorska postaja Hrastnik.

• 16. 6.–16. 8. 2023

Majski salon ZDSLU: Misterij Gea

Kuratorica: dr. Snježana Pintarić

16. junija 2023 smo slovesno odprli tradicionalno letno razstavo članov, *Majski salon* z naslovom *Misterij Gea*. Sodelovalo je 153 umetnic in umetnikov, ki so se vsebinsko usmerjali v vprašanja o »človeških tegobah«, kakšna je sodobna družba v času obsežnih podnebnih sprememb, vojn, bolezni in ob vsesplošnem razmahu tehnologije. Razstavo smo otvorili v Kompresorski postaji Hrastnik, kjer je bil izveden performans Zvonke Simčič z naslovom *Kraljica miru*. Na sklepnem dogodku, slovesnem odprtju na ploščadi pred Delavskim domom Trbovlje, smo razglasili letošnje dobitnice in dobitnike nagrad: glavno nagrado je prejela Mateja Kavčič, priznanji pa Miha Erič in Nina Koželj. Kustosinja letošnjega salona je bila dr. Snježana Pintarić iz Zagreba, muzejska svetnica, kustosinja in likovna kritičarka. Bese-dilo je prispeval tudi priznani reportažni novinar Boštjan Videmšek. Ob razstavi je izšla posebna številka *Likovnih besed*, ki je bila namenjena izključno *Majskemu salonu*.

Galerija ZDSLU

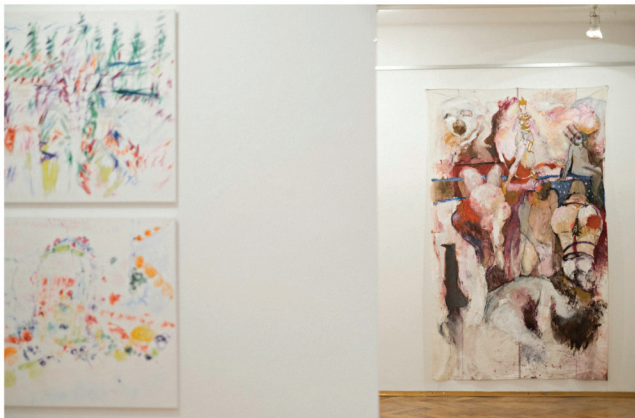
• 22. 6.–20. 7. 2023

Agata Pavlovec: *Nič ne bom rekla, tiho pa tudi ne bom*

Alojz Konec: *Ovire*

Kuratorica: Olga Butinar Čeh

Umetnica Agata Pavlovec raziskuje in proučuje figuro, ki jo spremlja že od ustvarjalnega začetka, zdaj pa ji posveča še več pozornosti, jo multiplicira in kot dominantno kompozicije postavlja v prostor. Pavlovčeva je tudi izjemna koloristka, saj je zanjo barva na likovnem polju popolnoma enakovredna formi. Prefinjene, analitično čiste, a barvno bogate slike Alojza Konca, ki s ciklom *Ovire* vstopa v nov način impresionističnega izražanja, so zagotovo precej daleč od jasne geometrijske nazornosti, čeprav mu je ta osnova pri delu. Njegove likovne površine asociirajo na piksele TV ekrana, na dinamiko gibanja osnovnih likovnih elementov in na napake, ki so po navadi nosilke razvoja in napredka, ne zgolj v likovno vizualni umetnosti, temveč pri večini raziskovalnega in ustvarjalnega dela. Posneli smo video predstavitev pogovora med umetnikoma ter kustosinjo.



Agata Pavlovec, *Nič ne bom rekla, tiho pa tudi ne bom* / *I won't say anything, and I won't be silent either*, Alojz Konec, *Ovire* / *Obstacles*, 2023, Galerija ZDSLU, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Klemen Smrtnik

Galerija ZDSLU

• 24. 7.–12. 8. 2023

Irmgard Hummitzsch: *Preobrazbe*

Kuratorica: Olga Butinar Čeh

Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov v sodelovanju z Združenjem likovnih umetnikov Avstrije, deželo Koroška in galerijo BV v Celovcu organizira že tradicionalne izmenjalne razstave. Tokrat se je v Galeriji ZDSLU predstavila Irmgard Hummitzsch, likovno vizualna umetnica, umetniška fotografinja, ki je bila rojena leta 1950 v Lipnici

na avstrijskem Štajerskem. Je natančna opazovalka vizualnih fenomenov, ki jih najdemo predvsem v arhitekturnih strukturah starih stavb in novogradenj ter v urejenih naravnih in serijskih oblikah kultiviranih obdelanih krajin. Kot članica Koroškega likovnega društva in strokovnega združenja likovnih umetnikov BV se lahko s ponosom ozre na pomembne uspehe zadnjih let, med katerimi bi izpostavili, da je na 5. mednarodnem festivalu likovnih umetnosti Kranj – ZDSLJU na temo »Digitalna podoba & klasična slika« leta 2016 prejela prvo nagrado za dvoje likovnih del. Leta 2017 je bila nagrajena kot finalistka Artedition complement (Innsbruck in Berlin) v kategoriji fotografije. Živi in ustvarja v Celovcu.

Galerija ZDSLJU

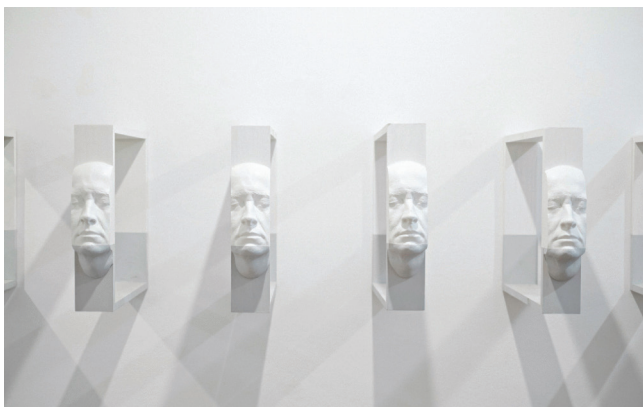
• 12. 9.–7. 10. 2023

Dušan Fišer in Katja Bednařik Sudec:

Vmesnost – Med angeli in demoni

Kuratorka: Milena Zlatar

Dušan Fišer je svoje razmišljanje o prostorih opredmetil s teksturami in strukturami sakralnih objektov in jih vpel v lastno poetiko, kjer je *genius loci* in *genius seculi* prepletel s svojimi intimnimi in intuitivnimi vpogledi v »tostran in onstran«. Podobno mu je tesnobno potovanje italijanskega umetnika Georgea de Chirica, ki prav tako vstopa v zagone ten svet arhitektur, hodnikov, arkad in labirintov; vse to so načini, kamor človek lahko simbolno odroma (po Jungu). Mite in legende Fišer pregnete, prevaja in umesti na bolj osebne lege. Tako vizualizira in opredmeti tudi svoje najbolj intimne misli in čustva, ki se prezrcalijo na gledalca na način prebliskov/odsevov v delno odkrit/zakrit način napisa in slike ujete v črni roži, mandali, skozi katero lahko



Dušan Fišer, *Uokvirjanje (simetrija stanja duha) / Framing (state of mind symmetry)*, 2019, les, gips, ogledalo / wood, plaster, mirror, 43 × 240 × 57 cm, foto / photo: Klemen Smrtnik

človek simbolno odroma (potuje) v druge svetove. Na slikah Katje Bednařik Sudec se človeku odpira rajski svet rastlinja in bujnega cvetja ter hkrati odstira iste svetove prostora in časa, kot se jim posveča Dušan Fišer ali z elegičnim ciklom *Žalostinke po Razkrižko* pesnik Vlado Žabot. Vendar so njene slike prežarjene s svetlobo, zato je umetničin svet svetli antipod pesnika in slikarja. »Dušica, ki je šla pozdravit angele« ali »Metulja, ki sta šla pozdravit dušico« sta zgovorna naslova, s katerima nas umetnica uvaja v ta posebni svet, v svet, ki ga občuti in se mu približa, ko se briše meja med realnim in slutenim. Gre za svojevrstna platenja med realnostjo in mistiko, med favno, floro in človekom; ko je človeku umetniku/umetnici dano, da lahko prisluškuje šepetu angelov, in to neizgovorljivo govorico vizualizira in prevaja v podobe njenega rajskega sveta. Posneli smo tudi video predstavitev pogovora med umetnikoma in kustosinjo.

Veselov vrt ZDSLJU

• 10.–28. 10. 2023

Razstava in performans Eve Petrič: Astrocitni vrt

Kuratorka: Olga Butinar Čeh

Performans in razstava priznane novomedijske umetnice Eve Petrič vključujeta veliko čutnega procesa, ki se poraja v umetnici, kar nato pri uprizarjanju preko rituala gibov, plesa, zvoka, glasbe, govorjenja ali petja, prenaša in deli med gledalce. Kot scenska kulisa pa se preko prizorišča širi obešen kolaž iz čipk, ki jih je avtorica zbrala po vsem svetu in v različnih kulturnih sredinah. Morda lahko njeno delo razdelimo še dodatno na štiri osnovne elemente: na čas, prostor, njeno telo in njeno prezenco ter odnos med ustvarjalko in publiko. Njen cilj je dotakniti se publike in



Eva Petrič, *Astrocitni vrt / Astrocytic Garden*, 2023, performans / performance, Veselov vrt ZDSLJU / Vesel's garden ZDSLJU, foto / photo: Klemen Smrtnik

ustvariti reakcijo s podporo smisla za estetiko in perfekcionizma avtorice, ki ničesar ne prepušča naključju. Vsebine njenih performansov so običajno povezane z življenjskimi izkušnjami in psihološkimi analizami, s prefinjenim čutom hipersenzibilne umetnice, z opozarjanjem na krizo okolja in družbe, ki vodi v propad, z družbeno kritiko samo po sebi in z možnostmi preobrazbe človeške rase.

Galerija ZDSLU

- 17. 10.–22. 11. 2023

Pregledna posthumna razstava Maksima Sedeja ml.
Cvetlična duša preroškega slikarja Maksima Sedeja ml.
 Kuratorica: dr. Milček Komelj

V Galeriji ZDSLU smo odprli pregledno razstavo zanimivega slikarja in dolgoletnega aktivnega člana ZDSLU Maksima Sedeja ml. z naslovom *Cvetlična duša preroškega slikarja Maksima Sedeja ml.* Razstavljena so dela iz njegovega bogatega ustvarjalnega opusa. V katalogu k razstavi je v spremnem tekstu dr. Milček Komelj o slikarju med drugim zapisal: »Maksim Sedej mlajši že z dopolnilom k svojemu imenu opozarja, da je izšel iz umetniške družine. ... V skrivnosti stvarstva se je poglobljajal z veliko studioznostjo. Svoja intuitivno zamišljena videnja je vanje usmeril v skrivnostno naslikanih prizorih, ki so videti kot enigmatične podobe iz Sedejeve *Knjige razodetij*. Njegova skrivnostna božanstva niso slepo zavezana nobenemu konfesionalnemu verstvu, ampak samo videnjem ali iskanju kozmičnih izvorov življenja, ki se uresničuje v skrivnostnih sinkretističnih podobah, zamaknjenih v horizonte brezbrežne večnosti.« Ob razstavi je izšla zloženka, vabilo in plakat. Kustosinja za dokumentacijo je bila Olga Butinar Čeh.



Pregledna posthumna razstava Maksima Sedeja ml. *Cvetlična duša preroškega slikarja Maksima Sedeja ml.* / Comprehensive posthumous exhibition of Maksim Sedej Jr. *The floral soul of the prophetic painter Maksim Sedej Jr.*, 2023, Galerija ZDSLU, pogled na postavitve / installation view, foto / photo: Klemen Smrtnik

Video galerija Klet ZDSLU

- 19. 10.–18. 11. 2023

Skupinska razstava Sekcije kiparjev in umetnikov, ki delujejo v javnem prostoru:
Paola Korošec, Meta Kastelic in Breda Sturm,
Saba Skaberne in Katja Majer,
Ideatum fata in arte latent spectantis ingenio
 Kurator: Zoran Srdić

Koncept razstave obravnava aktualna vprašanja postavitve umetniških del v javni prostor ter prispeva k večjemu ozaveščenju o pomenu javnega prostora za umetnost. Umetniki, delujoči v javnem prostoru, se namreč srečujejo s številnimi izzivi pri postavitvi svojih del. V njihovih izhodiščih se je izpostavilo, da javni prostor od umetnikov zahteva posebno percepcijo, hkrati pa se na javnih razpisih za postavitve obelježij percepcija istega javnega prostora zoži zgolj na strukture, ki so najbližje urbanizmu in birokratizmu. Nekateri kiparji se zato pogosto ne morejo odzvati na razpise zaradi posameznih zahtev, ki jih izločajo iz samega procesa izbire. Eden od problematičnih elementov je tudi prevladujoče arhitekturno merilo. Projekt je kuriral Zoran Srdić, predsednik sekcije.



Katja Majer, *Skupaj / Together*, 2023, študija za postavitve v javnem prostoru / study for a public sculpture, kamen, bron / stone, bronze, foto / photo: Klemen Smrtnik

**Galerija ZDSLU in Video galerija Klet ZDSLU
v sodelovanju z Obalnimi galerijami Piran**

• 23. 11.–30. 12. 2023

Pregledna razstava Aleša Sedmaka:

Poljudnoznanstvena ilustracija in »Black Box«

Kuratorica: Olga Butinar Čeh

Razstavili smo ilustracije iz slikarjevega bogatega opusa in knjigo *Žuželke od blizu*. Razstava je namenjena širšim javnostim in tudi šolski mladini ter bo na ogled do konca decembra 2023. Pri tokratni predstavitvi avtorjevega opusa smo se v glavnem osredotočili na njegov ilustratorski cikel in tako osvetlili obširen nabor nastalih umetnin, saj je pomemben predstavnik slovenske sodobne umetnosti in ilustracije z izdanimi 373 knjigami. Posveča se predvsem poljudnoznanstveni ilustraciji, ki je imela v preteklosti in ima še danes, navkljub vsem neizmernim možnostim postdigitalne dobe, izreden pomen, tako v znanosti kot v umetnosti. Avtor vseskozi uspeva in zna svojo sposobnost opazovanja narave, družbe, njenih tehničnih in znanstvenih dosežkov, na najboljši način povezati z umetniškim ustvarjanjem. Njegovo delo se vseskozi opira na opazovanje in raziskovanje različnih področij, ki jih obdeluje in njegove ilustracije so v znanstvenih učbenikih vključene v besedila, ki jih je mogoče jasno podati le s slikami, na primer v geografskih učbenikih, v arheoloških publikacijah, anatomskih ilustracijah, v knjigah o rastlinah, zeliščih ali v tehničnih opisih. V Video galeriji Klet smo predstavili njegovo pomembno knjigo z naslovom *Žuželke od blizu*, ki je narejena z grafikami v visokem tisku, kjer je k razlagi dodana še Braillova pisava ter je namenjena slepim in slabo videčim.



Aleš Sedmak, *Poljudnoznanstvena ilustracija in »Black Box«* / *Semi-scientific illustration and a "Black Box"*, 2023, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Klemen Smrtnik

Virtualni Zimski salon ZDSLU – prodajna razstava

Naša tradicionalna decembrska prodajna razstava bo letos le na spletnem portalu ZDSLU – www.zdslu.si. Razstava bo predstavljena na spletni strani ZDSLU, tako bomo omogočili vsem članom, ki se bodo prijavili, enostavnejšo obliko sodelovanja, in to iz vseh likovnih zvrsti: slikarstva, grafike, risbe, kiparstva, fotografije. V prednovoletnem času želimo še bolj vzpodbuditi številne obiskovalce naših spletnih projektov in naše galerije k nakupu kvalitetnih daril za svoje sorodnike, prijatelje in poslovne partnerje. Na letošnji prodajni razstavi sodeluje 84 članic in članov ZDSLU.

Galerija BV v Celovcu

• 15. 2.–27. 2. 2023

Izmenjalna razstava z galerijo BV v Celovcu

Vesna Drnovšek in Nataša Mirtič: »2 v vrsto«, grafike / »2 Hintereinander«

Brane Širca: MRS. & MR. COVID & MONEY

Kuratorica: Olga Butinar Čeh

V ZDSLU že osmo leto zapored pripravljamo izmenjalne razstave v galeriji BV v Celovcu. Tokrat so se predstavili Brane Širca ter s skupnim projektom »2 v vrsto« Nataša Mirtič in Vesna Drnovšek. Avtorici na tokratni razstavi »2 v vrsto«, kjer sta vsaka s svojimi eksponati, povezanimi v celoto, druga drugi vstopata v likovno polje, mu dodajata lastno znakovno govorico in povezujeta razstavljeni grafike v skupno pripoved. Brane Širca pri ustvarjanju in delu, v okviru svojega obširnega opusa, niza številne zaključene cikle, ki pa nosijo v sebi rdečo nit, s katero avtor poskuša v delih zrcaliti položaj sodobne, v glavnem kapitalu podrejene družbe, kaže pa tudi na posledice za človeka, ki jih ta družba pušča za seboj.



Vesna Drnovšek in / and Nataša Mirtič, »2 v vrsto«, grafike / »2 Hintereinander«
Grafik / "2 in a row", graphic prints, Brane Širca, MRS. & MR. COVID & MONEY,
2023, Galerija BV, Celovec / Klagenfurt, pogled na postavitev / installation view,
foto / photo: Olga Butinar Čeh

Generalni konzulat RS v Celovcu

• 30. 3.– september 2023

Izmenjalna razstava z galerijo BV v Celovcu

Borko Tepina: *Netopirjev let / Flug der Fledermaus*

Paola Korošec: *Lorem Ipsum / Slepo besedilo / Blindtext*

Kuratorka: Olga Butinar Čeh

Na Slovenskem generalnem konzulatu v Celovcu skupaj z Zvezo društev slovenskih likovnih umetnikov pripravljajo odprtje 24. umetniške razstave iz niza »Okno k sosеду« (projekt teče neprekinjeno od leta 2012).

Na ogled je bilo nekaj vrhunskih eksponatov slovenskih ustvarjalcev s področja abstraktne in konceptualne umetnosti. Razstavo oljnih slik pod naslovom *Netopirjev let* akademskega slikarja Borka Tepine in konceptualne instalacije z naslovom *Slepo besedilo / Lorem ipsum* akademske kiparke Paole Korošec. Razstavo, na katero so bili vabljeni pomembni umetniki in veljaki avstrijske Koroške, je odprl generalni konzul dr. Anton Novak, avtorja pa je predstavila kustosinja Olga Butinar Čeh.



Borko Tepina, *Zapredki / Cocoons*, 2019, olje, karton / oil, cardboard, 100×70 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

Galerija BV v Celovcu

• 31. 10.–21. 11. 2023

Barbara Jurkovšek, Anže Jurkovšek in Marin Berovič

Kuratorka izmenjalnih razstav: Olga Butinar Čeh

Na razstavi v galeriji BV predstavljamo tri dokaj različne umetnike, kiparja in dva slikarja. Oba slikarja posegata po naravnih motivih, Barbara Jurkovšek povezuje živali in cvetice v nekoliko drugačne likovne kompozicije, ki mejijo na hiperrealizem, Marin Berovič pa v močnih ekspresivnih barvah slika nenavadne, a resnične pokrajine z daljnega vzhoda. Anže Jurkovšek se predstavlja z zanimivimi subtilnimi portretnimi skulpturami v Sloveniji znanih posameznikov, ki v galerijskem prostoru delujejo, kot da bi si ogledovali zanimive slikarije okoli sebe.

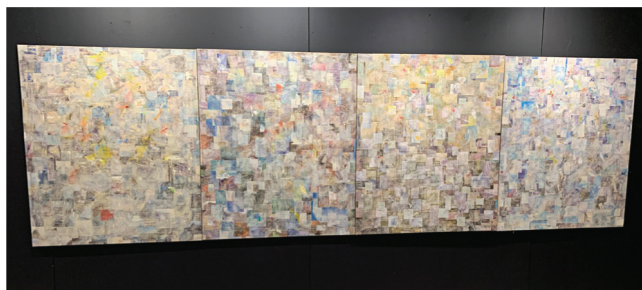
Generalni konzulat RS v Celovcu

• 16. 11. 2023–marec 2024

Sandi Renko in Franko Vecchiet: *Humus*

Kuratorka izmenjalnih razstav: Olga Butinar Čeh

Tokratna, 25. razstava na Generalnem konzulatu RS v Celovcu iz cikla »Okno k sosеду« je precej drugače zasnovana, kot so bile predstavitve naših umetnikov do sedaj. V središču avstrijske Koroške, v Celovcu, razstavljata dva priznana slovenska likovna umetnika iz Trsta; vsak od njiju se predstavlja s svojimi slikami in tudi z objekti v prostoru, kar je posebnost, saj smo do sedaj na vsaki razstavi skupaj predstavili po enega slikarja in kiparja. Avtorja pravita, da razstavo *Humus* dojemata kot priložnost za srečanje dveh posameznih umetniških poti na posebej rodovitnih območjih za slovensko kulturo, kot sta Primorska in Koroška. Projekt predvideva različna dela, tako po zasnovi in vsebini kot tudi po uporabi kreativnih ustvarjalnih postopkov. V celoti pa njuno delo prihaja iz skupnega izhodišča geometrijske abstrakcije, ki je bila pomembna likovna smer v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja in ostaja še danes priznana likovna zvrst številnih ustvarjalcev.



Franc Vecchiet, Iz cikla *Dnevnik* / From the series *Diaries*, 2001–2014, mešana tehnika na platnu / mixed media on canvas, 85×75 cm, foto / photo: Olga Butinar Čeh

Društvo likovnih umetnikov Ljubljana

Galerija na ulici, Ploščad Ajdovščina, Ljubljana

• 25. 1.–15. 2. 2023

Aleksij Kobal: *Triglavski kiklopi – triptih*

Slikar Aleksij Kobal, ki ga poznamo tudi kot literata, se v triptihu *Triglavski kiklopi* neposredno navezuje na Odisejeve prigode s Polifemom, le da je avtor motiv povezal z matično triglavsko prispodobno treh domačih enookih velikanov. Zatorej v ozadju ni neba niti votline, le zlovešča neskončnost strupenega zelenila; spletena mreža neusmiljenih vzorcev, ki jih bratje kiklopi vztrajno in z veliko mero ljubezni vzgajajo v ogromnih laboratorijskih posodah. Vprašanje, ki ga triptih odpira, pa ne zadeva toliko teh vzorcev, ki jih lahko razumemo kot otroke otrok, ali bolje rečeno podtaknjence, ali še bolje podmladke, temveč ga naslavlja prav na gledalca: kdo bo torej tisti Odisej, ki bo zmogel kiklopom iztakniti oči in pobegniti iz začaranega triglavskega kraljestva?

Aleksij Kobal (1962, Koper) je leta 1986 je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri profesorju Janezu Berniku. Podiplomski študij iz slikarstva je zaključil leta 1993 pri profesorici Metki Krašovec. Sodeloval je na številnih skupinskih razstavah in priredil več samostojnih razstav. Leta 2009 je pri Cankarjevi založbi izšel njegov prvenec z naslovom *Glas*, leta 2022 pa je pri založbi Sanje izšlo njegovo drugo knjižno delo *Topologija Zlatoroga*. Za likovno udejstvovanje je prejel več priznanj in nagrad, leta 2016 tudi nagrado Prešernovega sklada. Kot svobodni umetnik živi in dela v Ljubljani.



Aleksij Kobal, *Triglavski kiklopi – triptih / The Triglav Cyclopes – triptych*, 2023, Galerija na ulici, Ploščad Ajdovščina, Ljubljana, foto / photo: arhiv umatnika / artist's archive

Peterokotni stolp, Ljubljanski grad

• 25. 1.–15. 2. 2023

Zora Stančič: *Življenje v stolpu*

Kurator razstave: Vladimir Vidmar

Prostor peterokotnega stolpa na Ljubljanskemu gradu – s svojimi vidnimi brazgotinami stoletij najbolj nedomača arhitektura razstavi sodobne umetnosti – postane neposreden povod za razmišljanje o okvirih njenega delovanja in prakse. To razmišljanje o okvirih se na razstavi *Življenje v stolpu* odvija na treh nivojih: prvi naslavlja medij grafike neposredno v materialnosti njegove tehnične podstati, drugi umetnost in njene (simbolne) koordinate ter tretji pozicijo ženske v umetnosti – umetnice. Ti trije momenti so tako v Zorinem delu kot v pričujoči razstavi neločljivo povezani. Razmišljanje o grafičnem mediju in njegovi določenosti z materialnimi pogoji njegove produkcije prakso Zore Stančič sili v nenehne transformacije, iskanje poti, kako bi to determiniranost premislila in prevrednotila, kako bi grafiki zagotovila nove miselne in materialne širine. Vprašanje odnosa grafike do polja sodobne umetnosti kot njenega neposrednega konteksta na razstavi *Življenje v stolpu* terja to razmišljanje o okviru, o naši poziciji kot relaciji do tistega, kar nas določa še eno stopinjo naprej.

Odnos umetnosti do njenega neposrednega okvira, celote življenja, se v nenavadnem, napol magičnem okolju grajskega stolpa kaže v drugačni luči: sočasno kot pobeg od njene nasičenosti z dražljaji vsakdana in hkrati hrepenenje po njej kot zakladnici vsega tistega, kar umetnost spravlja v gibanje. To nas pripelje do tretje dimenzije razstave, ki nam jo postavitev v grajski stolp subtilno sugerira: podoba ženske, umetnice. Zora Stančič se naveže na dolgo zgodovino žensk, zaprtih v stolp, in le-tega iz ječe spremeni v »room of one's own«, prostor odmika, ki je nujen, da se vzpostavi lastna pravila, onkraj nareka trenutno prevladujočega družbenega (pogosto moškega) normativa. S tem poveže



Zora Stančič, *Življenje v stolpu / Life in a Tower*, 2023, pogled na postavitev / installation view, Peterokotni stolp, Ljubljanski grad, foto / photo: arhiv umatnice / artist's archive

vse tri plati razstave v zanosno in osebno pričevanje o pre-mestitvah, večnem nomadstvu, o sočasni vdani pripadnosti in zavestni odmaknjenosti. O potrebi po stolpu in svobodi od njega.

Iz besedila Vladimirja Vidmarja.

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 1. 3.–26. 3. 2023

Ištvan Išt Huzjan: *Z brega na breg*

Kurator: Tevž Logar

Razstava *Z brega na breg* je podala vpogled v Huzjanovo novejšo umetniško produkcijo, spontano kratko »popotovanje« iz ateljeja do galerije, ki sta oba ob nabrežju Ljubljane, je hkrati tudi refleksija in kritika številnih družbenih procesov, ki so se zgodili v umetnikovem življenjskem okolju v preteklih treh letih. Ne toliko skozi refleksijo posamičnega umetniškega artefakta, ampak predvsem skozi sopolstavljanje njegovega intimnega prostora z javnim. Zato je v galeriji predstavil mavčne odlitke objektov, ki ga spremljajo v ateljeju, ki je zagotovo najbolj intimen prostor avtorja, in industrijsko izdelane tribune, ki omogočajo možen dialog v prostoru skupnosti. Razmislek o umetniškem dejanju je nekaj, o čemer je najbolj brezkompromisno razmišljal že Joseph Beuys, ki je verjel, da je življenje družbena skulptura, ki jo vsakdo pomaga oblikovati. Osredotočenost na prepričanje, da bi umetnost lahko vključevala celoten proces življenja – misli, dejanja in predmete – in bi jo lahko kolektivno uprizarjala široka paleta vpletenih ljudi. To misel predstavlja tudi knjiga umetnika, dokument performansa, ki se je odvil v Neaplju in priča o sodelovanju in medsebojni pomoči umetnikov.



Ištvan Išt Huzjan, *Z brega na breg / From Bank to Bank*, 2023, prostorska postavitev / space installation, foto / photo: Nika Höll Praper

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 29. 3.–16. 4. 2023

Katarina Marov, Petja Novak: *Za to gladino*

Cikel: *Mladi umetnici / mlada kuratorica*

Kuratorica: Ajda Bračič

Razstava *Za to gladino* je del večletnega cikla, ki omogoča prvo samostojno predstavitev mladim avtorjem in kuratorjem. Tokratna razstava gradi na afinitetah in vzporednicah, ki jih lahko zaznamo v praksi mladih umetnic Katarine Marov in Petje Novak, ki sta nedavno zaključili magistrski študij grafike na ALUO. Izbor njunih grafičnih del že ob prvem srečanju vstopa v pomensko bogat dialog, saj se praksi obeh avtoric stikata v nekaterih ključnih vsebinskih, pa tudi metodoloških in tehnoloških točkah, medtem ko se v nekaterih pristopih tudi suvereno in vznemirljivo razhajata. Narava grafike ima opraviti z dvodimenzionalnostjo, z luščenjem in poustvarjanjem zgornje, vidne plasti: gladine. Katarina Marov in Petja Novak gladino jemljeta kot polprepustno membrano, skozi katero je mogoče zares vstopiti v delo, raziskovati njegov notranji prostor in v njem morda uzreti svoj lastni odsev. Gre za prvo tako obsežno razstavo mladih avtoric, ki je odlično uspela, in verjamemo, da je pomembna popotnica pri njunem nadaljnjem ustvarjanju.



Katarina Marov, Petja Novak, *Za to gladino / Behind the Surface*, 2023, pogled na postavitev / installation view, Galerija DLUL, foto / photo: M.Z.

Galerija »S«, Ljubljanski grad

• 8. 6.–10. 9. 2023

Silvester Plotajs Sicoe: *Zen v punk naravi*

Kurator: Božidar Zrinski

Sicoe je velikodušen slikar, navdušen pripovedovalec, ki prepozna vsebinske zagate sodobne umetnosti, zato se rad poigra z gledalcem in slike opremi z napisi, pravzaprav parolami, gesli, kratkimi aforizmi, lastno poezijo, skratka z naslikano besedo in stavki, ki jih lahko beremo in gledamo hkrati. Vsaka izmed njegovih slik nosi reference na popularno kulturo, zgodovino filma, literature in likovne umetnosti.

In medtem ko bomo razmišljali, v katerem grmu tiči zajec na njegovi sliki kot referenca na Josepha Beuysa, morda Janeza Bernika ali celo park Tivoli, se nam bo bridko nasmehnil in nam naslikal še štruco kruha, ki je vzhajala čez noč in pred nas postavil pipo, ki to ni. Skril se nam bo v hišo za kontemplacijo in nam pokazal jezik punka.

S slikami odgovarja na kontekstualno izpraznjenost in monokromatičnost sodobnih vizualnih konceptov našega prostora. Morda je to preveč drzna oznaka, a je v skladu z njegovo umetniško naravo. Nemiren, kot je, divji v srcu in pronicljivih misli, je vedno v iskanju nove slike in na lovu za celostno slikarsko izkušnjo tako zase kot za gledalca.

Božidar Zrinski



Silvester Plotajs Sicoe, *To ni kubizem, to je punk / This Is Not Cubism, This Is Punk*, 2022, olje in akril na platnu / oil and acrylic on canvas, 180 × 170 cm, foto / photo: arhiv umatnika / artist's archive

Galerija na ulici, Ploščad Ajdovščina

• 15. 6.–30. 8. 2023

Miran Kreš: *Planetarni sistem Rexade –3*

Miran Kreš je diplomiral iz slikarstva pri profesorju Zdenku Huzjanu na Oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete v Ljubljani. Krešev medij so slike, grafike in instalacije; rdeča nit njegovih del pa so barva, svetloba in prostor. Je avtor več samostojnih razstav doma in v tujini (San Francisco, Berlin, Sydney ...). Prejel je posebno priznanje za grafiko na *II. International Printmaking Exhibition* v Carigradu. Njegova dela se nahajajo v javnih in zasebnih zbirkah.

Že vrsto let razvija projekte posvečene planetarnemu sistemu in tokrat so te upodobitve zaživele na velikih formatih ceradnih platen, v urbanem prostoru ploščadi Ajdovščina.

Breztežnost vesolja omogoča kroženje in levitacijo ogromnih planetarnih mas, ki jih je umetnik upodobil kot tri okrogle anaglifične oblike. Gre za abstraktni likovni pogled v imaginarni planetarni sistem Rexade-3.

Ob nadedtju 3D očal se nam odkrije analogni virtualni prostor, kjer planeti stopijo iz barvnega ozadja ali se vanj pogreznejo, s čimer ustvarijo občutek tridimenzionalnega prostora.



Miran Kreš, *Planetarni sistem –3 / Planetary System Rexade –3*, 2023, Galerija na ulici, Ploščad Ajdovščina, foto / photo: arhiv umatnika / artist's archive

Galerija Veselov vrt, Komenskega 8, Ljubljana

• 21. 8.–9. 9. 2023

Kristina Rutar: – tik po.**Cikel: Štirje letni časi**

Kurator: dr. Sarival Sosič

Umetnica Kristina Rutar ustvarja večino svojih del v keramiki in tokratna postavitev z naslovom – *tik po.*, prav tako temelji na vizualno ter pripovedno (za umetnico prepoznavni) izčiščeni likovni govorici, ki poudarja množstvo najrazličnejših asociacij, predvsem pa umetniško (ali širše iskreno človeško) težnjo po svobodi, odprtosti in gibanju. Kristina Rutar oblikuje, sestavlja, gradi in ustvarja svoj intimni svet gibljivih in variabilnih, tudi domišljjsko močnih oblik, kjer se gledalec lahko sprosti, odmakne na dolga polja oblik, postavi v prepletenost struktur in miselno ter čustveno potopi v večplastnost pomenov. Pred nami se odpre nekakšen pomanjšani svet oživiljenih form, ki spominjajo ali na hibridne žuželke prihodnosti ali pa v njih vidimo dejanske »pajkce«, ki vztrajno s svojimi mrežami vlečejo svoj tovor v vse smeri, čeprav je veliko težji, kot so oni sami. To likovno delo je postavljeno izrazito ambientalno. Skulptura je postala prostor sam, s poudarjeno globino, plastičnostjo in ritmizirano razporejenimi antropomorfnimi oblikami po zeleni površini trave, ki v trajanju razstave raste in svojevrstno modificira razstavni prostor in s tem vsebino same postavitve. Interakcija z naravo in njenim ritmom pa je srž postavitev v Galeriji Veselov vrt.



Kristina Rutar, – *tik po* / – *right after*, 2023, deformirana lončarska vrtenina, kamenina in porcelan, recikliran tekstil / deformed pottery, vessel, stoneware and porcelain, recycled textile, prostorska postavitev / space installation, Galerija Veselov vrt, foto / photo: arhiv umatnice / artist's archive

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 23. 8.–9. 9. 2023

Živa Žitnik, Nina Stopar: Opne prisotnosti

Kurator: Marjana Dolšina Delač

Vsestransko dejavni umetnici sta se predstavili s sožitnim prepletom dveh povsem kontrastnih ustvarjalnih izrazov. Z oljem in akrilom naslikani portreti Žive Žitnik spregovorijo o latentni prezenci osebe, ki jo spremljamo skozi obraz kot polprosojno okno v duševni svet. Ta se skoraj razkrije takrat, ko opustimo vse lastne predispozicije in se prepustimo domačnosti tujega. Namesto upodobljenec in upodobljenek na stenah zaživijo emanacije njihovih idej, od katerih nas še vedno loči slikarski medij, ki jih ujame v virtualno likovno govorico. Nina Stopar temu doda najdene naravne in zavržene objekte, ki jih zbira po posestvu svoje umetniške rezidence v bližini Berlina in po kozmopolitskem mestu, kjer poteka večina njene socialne interakcije. Objekti, ki jih imenuje »koža Berlina«, manifestirajo raznovrstne izkušnje mesta in narave ob njem, te pa v sinestetičnem ustvarjalnem procesu transformira v umetniška dela. Močne, žareče barve, ki so blizu obema, uspejo povezati sporočilno plastovitost obraznih podob z avtentično enostavnostjo lesenih kompozitov. Skupaj se tako dopolnjujeta v istem iskanju stika med posameznikom in občo realnostjo, ki ga zaznamo kot opne prisotnosti.

Galerija Veselov vrt, Komenskega 8, Ljubljana

• 13. 9.–30. 9. 2023

Borut Korošec: Hektorjeve sanje**Cikel: Štirje letni časi**

Kurator: dr. Sarival Sosič

Akademski kipar Borut Korošec se predstavlja s kiparskim delom *Hektorjeve sanje* (2023). Skulptura odločno in krhko hkrati stoji, tvori taktilni ter prosojni prostor, ustvarja nekakšno zračnost, ki se poraja med elementi in njihovimi odnosi navznoter in navzven. Kljub temu da deluje minimalistično, pa je njena masivnost, njena telesnost zaznavna v nekakšnem medprostoru med njeno čisto formo in nami gledalci, ki se tej formi približamo. Čaroben, skoraj nestvaren se zdi ta vrt sredi glavnega mesta. In za kiparsko ustvarjanje zelo vabljiv izziv. Resnično, ko so vanj postavljene skulpture, vrt postane arhaični prostor, kjer se čas zaustavi in kjer se gledalke in gledalci lahko sproščeno prepustijo umetnosti in njenim energijam. Tudi kipar se je ustvarjalno potopil v arhaično pripoved, saj ga je pritegnila zgodba Hektorjevega življenja in njegovih zadnji trenutkov. Nastal je konj, katerega simbolne konotacije so resnično

raznovrstne, toda konj zagotovo predstavlja tisto primarno silo in lepoto, predvsem pa veliko svobodo, ki jo pooseblja konjevo telo, tako pogosto upodobljeno v zgodovini kiparstva kot slikarstva.

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 19. 4.–14. 5. 2023

Monika Pocrnjić, Rob Canning: *Meta stroj*

Kuratorka: Aleksandra Saška Gruden

Večmedijska razstava Roba Canninga in Monike Pocrnjić se napaja v ideji špekulativne fikcije, kjer je izhodišče rojstvo dveh robotov umetne inteligence za kibernetsko varnost. Skozi vrsto medsebojnih interakcij strojnega učenja, njihovega neposrednega okolja in uporabniških ukazov roboti vzpostavljajo povezave in preizkuse, da bi spoznali človeško družbo, etiko, življenje, ljubezen in vesolje. Hkrati v delu raziskujeta možno evolucijo morfologije strojev, v kateri se bo meja med biologijo in tehnologijo začela brisati. Galerijo so tako napolnili drobni robotki Monike Pocrnjić, ki so nerodno stopicali po razstavnih policah, in zvoki, ki jih je Rob Canning na otvoritvenem dogodku modificiral v koncert.

Galerija DLUL, Breg 22, 1000 Ljubljana

• 4. 10.–5. 11. 2023

Avanti grafika, četrtič!

Umetniki: Dževad Hozo, Amela Hadzimejlić, Amer Hadžić, Taida Jašarević Hefford, Endi Poskovic, Petar Waldegg

Kuratorji: Črtomir Frelih, Zora Stančič, Mojca Zlokarnik

Četrta edicija bienalne razstave *Avanti grafika!* prinaša razmislek o kvaliteta ljubljanske grafične šole, ki so se preko Sarajeva razširile po svetu.

Ključna oseba je seveda Dževad Hozo, nekdanji študent današnje ALUO, ki je svoje bogato znanje, ki ga je osvojil v Ljubljani, obogatil z lastnimi eksperimenti in ga sistematično popisal v mnogih knjigah, ki so še danes referenčno študijsko gradivo za širši kulturni prostor. K raziskovanju in eksperimentiranju ga je spodbujal predvsem profesor Riko Debenjak in vse pridobljeno znanje je bilo trden temelj za osnivanje sarajevske likovne akademije in njenega grafičnega oddelka, ki znanje goji in razširja skozi generacije.

Tokratna razstava nam zato, poleg Dževada Hozu, predstavlja avtorje, ki posredno ali neposredno izhajajo iz »sarajevske grafične šole«, svoje kreativno domovanje pa imajo ne le v Sarajevu, ampak tudi drugod po svetu. Nekateri so

našli svoj ustvarjalni prostor v novih domovinah: Petar Waldegg v Avstriji, Endi Poskovic v Združenih državah Amerike, kjer v Michiganu deluje kot univerzitetni profesor za področje grafike, Taida Jašarević Hefford poučuje na ameriški univerzi v Kuvajtu, Amela Hadzimejlić in Amer Hadžić pa ostajata zavezana Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu.

Izšel je tudi katalog s spremno študijo umetnostne zgodovinarke Vesne Teržan.



Endi Poskovic, *Primavera, Hagara in angeli v divjini / Hagara and Angels in Wilderness*, 2021, barvni lesorez / colour woodcut, vsak del / each panel: 137 × 72,5 cm, papir / paper: 142 × 73 cm

Mestni muzej Ljubljana, Gosposka 15, Ljubljana

• 6. 12. 2023

Sodobna umetnost je prihodnja kulturna dediščina

Dr. Miklavž Komelj je za tokratno predavanje, iz cikla *Sodobna umetnost je prihodnja kulturna dediščina*, iz zbirke Mestnega muzeja Ljubljana izbral skulpturo iz antične Emone. Glava Aheloja iz 1. stoletja, ki jo je najprej predstavil v umetnostnozgodovinskem in mitološkem kontekstu, je bila izhodišče za njegovo razpravo o vpisovanju časa v skulpturo in razvijanje misli o tem, kaj je danes sodobno. Pri tem je izhajal iz svoje izkušnje kuriranja razstave, na kateri je to delo postavil v kontekst sodobne umetnosti. Razvil je tezo o dveh možnih pojmovanjih sodobnosti, od katerih je ena, ki danes prevladuje, redukcija na en sam čas, ki prav zaradi svoje reduktivnosti izgublja tisto, kar naj bi vzpostavljala, druga pa razume sodobnost kot sodobnost različnih časov, ki razširja sedanost tudi na druge čase; prav v tem bi lahko videli specifično časovnost umetnosti. Dogodku je sledila že šesta podelitev nagrad in priznanja Ivane Kobilca, ki jih podeljuje Društvo likovnih umetnikov Ljubljana.



Skulptura iz antične Emone, verjetno glava Aheloja / Sculpture from ancient Emona, probably the head of Achelous, 1. stoletje / 1st century, MGML, foto / photo: Carmen Narobe

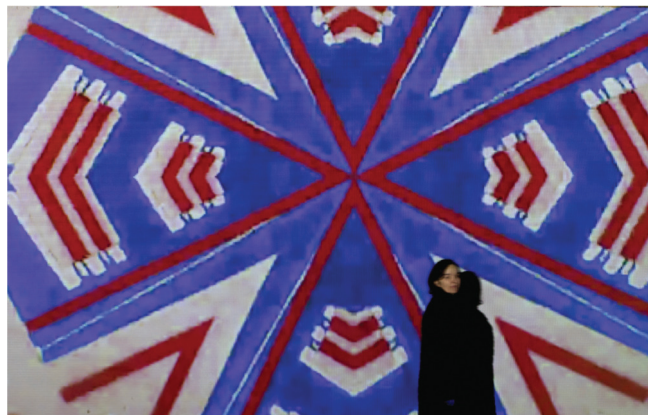


Nagrada Ivane Kobilca 2023 za življenjsko delo

Prejela jo je Zora Stančič

Zora Stančič se je rodila leta 1956 v Bosni in Hercegovini. Konec petdesetih let se je z družino preselila v Ljubljano, kjer danes živi in ustvarja. Diplomirala je na Akademiji za likovno umetnost v Sarajevu, podiplomski študij grafike pa je zaključila na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Leta 2012 se je habilitirala na Univerzi v Ljubljani in je izredna profesorica za grafiko na ALUO. Razstavlja tako doma kot v mednarodnem prostoru in prejela več nagrad. Njena dela so v mnogih stalnih zbirkah pomembnih muzejev, med drugimi v Albertini na Dunaju, Nacionalnem skladu za sodobno umetnost v Parizu, Muzeju Nove Zelandije Te Papa Tongarewa in v Metropolitanskem muzeju umetnosti v New Yorku. Je avtorica več knjig umetnika: med njimi *Album*, *Nič posebnega*, *Prva praska najbolj boli*, *Napake* in knjige *Zora Was Here*, ki jo je leta 2015 v zbirki *Ljubljana osebno*, izdala Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov. Leta 2016 je prejela Župančičevo nagrado. Nazadnje se je predstavila s prostorsko instalacijo *Zunaj kroga* v Galeriji Monfort v Portorožu in na samostojni razstavi v Peterokotnem stolpu Ljubljanskega gradu z razstavo *Življenje v stolpu*. Poleg ustvarjanja na področju grafike deluje tudi na področjih scenografije in kostumografije ter ilustracije.

Zora Stančič spada med najbolj samosvoje in prepoznavne slovenske vizualne umetnice. Zavezana grafiki kot svojemu osnovnemu horizontu pogosto izraža neposredno refleksijo življenja v njegovih omejitvah, krhkosti, napakah, v njegovem podzavestnem in zavestnem. Razpeta je med navdušenjem nad življenjem in potrebo, da ga formalno zgosti v določeni presežni vizualni izkušnji, ki bo njegov smisel še jasneje in odločneje artikulirala.



Zora Stančič, *Zunaj kroga / Out of The Loop*, 2020, prostorska postavitev / space installation, Galerija Monfort, Portorož, foto / photo: Primož Zrnc

Nagrada IK 2023 za aktualno produkcijo

Prejel jo je Arjan Pregl

Arjan Pregl se je rodil v Ljubljani leta 1973. Leta 1998 je diplomiral na ALUO in 2001 na isti akademiji zaključil magistrski študij slikarstva pod mentorstvom profesorja Bojana Gorenca. Zadnji semester magistrskega študija je obiskoval na Univerzi Indiana v Pensilvaniji v Združenih državah Amerike. Nato je vpisal magistrski študij grafike in ga pod mentorstvom profesorja Lojzeta Logarja končal leta 2004. Leta 2006 je prejel delovno štipendijo Ministrstva za kulturo. Njegova polja ustvarjanja so slikarstvo, grafika in ilustracija, piše tudi leposlovje. Svoje delo je v zadnjem obdobju med drugimi predstavil leta 2020 v Galeriji Tobačna, *Otroške slike*, leta 2021 v Galeriji mesta Ptuj, *Izrojena umetnost*, in Galeriji Inštituta Jožef Stefan, *Strasljivi infantilizem*, letos v Mestni galeriji Nova Gorica s pregledno razstavo *Rojstvo slikarstva* ter na pravkar zaključeni razstavi z naslovom *Lepa reč* v Galeriji Y v Ljubljani.

Slikarska dela Arjana Pregla izražajo prepletenost njegovega umetniškega ustvarjanja z recepcijo družbenokritičnih odzivov, v zadnjem času predvsem preko družbenih omrežij. Skozi natančne premisleke in številne skicirke ter črtne izraze Pregl vstopa v slikarsko polje v navidezno brezbrizni in hudomušni maniri, z živahno paletto barv, vendar s poznavanjem zgodovine umetnosti in ambivalentne sporočilnosti. Te se ponekod zlahka razkrijejo gledalcu, druge pa zahtevajo od njega več dovzetnosti in razmisleka.



Arjan Pregl, *Revolucionarna slika / Revolutionary Painting*, 2021, olje na platnu / oil on canvas, 140 cm × 110 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

Društvo likovnih umetnikov Maribor

Priznanje IK 2023 za sopotnico likovne in vizualne umetnosti, ki je s svojo dejavnostjo pomembno prispevala h kakovosti področja

Prejela jo je Nadja Zgonik

Nadja Zgonik se je rodila leta 1964 v Postojni. Je izredna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, kjer predava umetnostno zgodovino, umetnostno teorijo in analizo sodobne umetnosti. Študijsko se je izpopolnjevala v Benetkah, Rimu, Parizu, Dunaju in New Yorku. Pedagoško in raziskovalno je med drugimi sodelovala s Katedro za krajinsko arhitekturo Biotehniške fakultete, National Chiayi University na Tajvanu, AGRFT UL in Augsburg University v Minneapolisu. Kurirala je več samostojnih, skupinskih in tematskih razstav v slovenskem in mednarodnem prostoru, med drugimi v Sloveniji razstave *Marij Pregelj: risba v sliko*; *Gustav Gnamuš v Špitalski kapeli v Celju*; *Modra roka: umetnost – tehnologija – znanost*; in v tujini *Forma eterna* v Bologni; *Positionen des Körpers* v Bonnu. Doslej je sodelovala z večino pomembnih slovenskih galerij. Ukvarja se s pisanjem kritik, esejev, znanstvenih razprav in spremnih študij v razstavnih katalogih. Njeni knjigi *Podobe slovenstva* in *Študije iz slovenskega modernizma po letu 1945* sta posvečeni slovenski umetnosti. Je članica Mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA, Slovenske sekcije PEN in trenutno predsednica Slovenskega društva likovnih kritikov.

Dr. Nadja Zgonik se poleg kuratorke, avtorice in pedagoginje pojavlja kot članica domačih in mednarodnih žirij ter strokovnih komisij. Leta 2023 je prevzela predsedstvo Slovenskega društva likovnih kritikov AICA in je avtorica pomembnih likovnih publikacij. Njeno delovanje presega pedagoško delo, značilen primer je knjiga *Pojmovnik slovenske umetnosti po 1945*, obenem pa je ostala zavezana aktivnemu spremljanju razvoja domače sodobne likovne umetnosti, ugledane in primerljive z razvojem evropskega in širšega konteksta svetovne likovne pojavnosti.



Nadja Zgonik,
foto / photo: Miha Benedičič,
ALUO

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 7. 3.–1. 4. 2023

Katja Kozjek Varl: *Katja Kozjek Varl*

Kuratorka: mag. Mojca Štuhec

Slike profesorice likovne umetnosti mag. Katje Kozjek Varl imajo posebno intimen naboj. Avtorica svoja občutja, spomine in zaznave prenaša v vizualni medij izredno subtilno in precizno. Skozi ustvarjanje raziskuje bogastvo likovnih površin, tekstur in oblik. Motive z realističnimi izhodišči domišljeno preoblikuje v abstraktnoekspresionistično govorico. S preigravanjem poljubnih likov in z barvnim prekrivanjem sestavlja neponovljive kompozicije. Njihovo razgibanost dosega s platenjem pastoznih akrilov in z dodajanjem neslikarskih materialov. Za podslikavo platna uporablja komplementarne barve in tako poživi vzdušje na likovnem delu. S koloristično pisanostjo mojstrsko usmerja prehod od umirjenih ponotranjenih stanj pa vse do živahno impulzivnih. Prednost daje hladni, večinoma v modrini uglašeni barvni harmoniji. Pogosto uporablja tudi pestrejši barvni kolorit in toplo hladni kontrast. Na slikarske površine dodaja pobarvane in porisane koščke platna, kartona ali tekstila, odtiskuje drobne geometrijske vzorce ter zariše brezciljne linije ali ustvarja filigransko dovršene gravure. Vsa ta kreativnost, stopnjevanje in tkanje fragmentov vodi do popolnosti, v kateri se reflektira avtoričina intimna narava.

Mag. Mojca Štuhec, univ. dipl. umetnostna zgodovinarica
in samostojna kuratorica



Katja Kozjek Varl, *Pot naprej / The Way Forward*, 2021, akril, pastel na platnu / acrylic, pastel on canvas, 50 × 50 cm, foto / photo: Marjan Laznik

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 4. 4.– 6. 5. 2023

Janez Rotman: Pregledna jubilejna razstava ob 70-letnici

Kurator: Mario Berdič Codella

Janez Rotman se na tokratni jubilejni, pregledni razstavi zadnjih dvajset let ustvarjalnosti v galeriji DLUM, ob svojem sedemdesetem življenjskem jubileju, predstavlja kot skrajno neobičajen likovni ustvarjalec, sicer kot slikar, vendar z izjemnim občutkom za različne materiale, še posebej pri izbiri prevladujočega, izjemno lahkega materiala za temeljnike, ki naj ostane skrivnost, poleg belo grundiranega lesa v novjšem obdobju, na katerega riše z grafitom, kar je znova njegova posebnost. Seveda ne smemo pozabiti na številna Rotmanova minuciozna risarska dela s črnim tušem na papirju s poljubnimi motivikami, ki pa jih raje drži zase v ateljeju. Lahko bi dejali, da so umetnikova polikromirana dela iluzionistična, tako v likovnem kot psihološkem oziru, saj namenoma vsestransko zavaja opazovalca, ker na njegovih abstraktnih podobah ni nič tako, kot je videti, niti vtis velike teže. Najprej so tukaj neobičajno debeli, valoviti nosilci, ki ustvarjajo nizkoreliefni vtis ukrivljenega, neevklidskega prostora, kot da bi jih umetnik ukrivljal z nekakšnimi prešami, a dejansko gre za tehniko odvzemanja materiala, bolj podobno rezbarjenju, in pogosto čisto kiparsko oblikovanje. Šele na takšno podlago prične ustvarjati popolnoma abstraktno sliko, z nekaj izjemami, kot je krajinska motivika, nastala na likovnih kolonijah, s poudarjenim čustvenim nabojem, kjer je umetnik izjemoma prešel iz kozmičnih dimenzij v zemeljske – stilizirano realistične



Rotman Janez, *Kriptogram 0 / Cryptogram 0*, 2021, skulptura, mešana tehnika / mixed media, 60 × 40 × 30 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

sфере, posredujoč likovni celoti nostalgичno občutje. Vendar pa so prav prevladujoče asociacije na mikro ali makrokozmične pojave tisto, kar opazovalca nekako posrka v prostorsko iluzionistično podano globino neskončnega vsemirja. Likovna celota zato na prvi pogled posreduje vtis op(tical)-arta, vendar v popolnoma samosvojem likovnem izrazu, mejoč na informel, še posebej glede uporabe neslikarskih materialov. Barvno žareče migotanje in valovanje prepletajočih se strunastih trakov na slikovni površini tvori sinestetični vtis vibracij ali kozmične glasbe, ki jih je nekoč poimenoval dobre vibracije; za istoimensko delo je leta 2017 prejel nagrado DLUM.

Mario Berdič Codella

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 9. 5.–3. 6. 2023

Dobimo se v Mariboru, Razstava umetnikov iz slovenskih društev DLUD, DLUP, DLUPP, LDK in DLUM

Avtorji: Igor Banfi, Dare Birs, Brut Carniollus, Jože Denko, Domen Dimovski, Jana Dolenc, Erna Ferjanič, Endre Göntér, Cvetka Hojnik, Irena Gayatri Horvat, Svetlana Jakimovska Rodič, Lara Ješe, Natalija Juhart Brglez, Boštjan Kavčič, Mateja Kavčič, Nataša Mirtič, Jasmina Nedanovski, Andrej Perko, Polona Petek, Iris Plešnar, Vojko Pogačar, Katarina Spacal, Lona Verlich / Polona Kunaver Ličen, Aleksander Vukan – Šanje, Maja Zaplotnik

Kuratorica: mag. Mojca Štuhec



Anka Krašna, *Brez besed (diptih) / Wordless (diptych)*, mešana tehnika na platnu / mixed media on canvas, 190 × 80 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 6. 6.–25. 6. 2023

Arijel Štrukelj, Miha Erič, Svetlana Ryabishchuk:***Nagrajenci primavera 2022***

Kuratorka: Kristina Prah

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 27. 6.–15. 7. 2023

Ernest Artič: *Razstava slik*

Kuratorka: mag. Mojca Štuhec

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

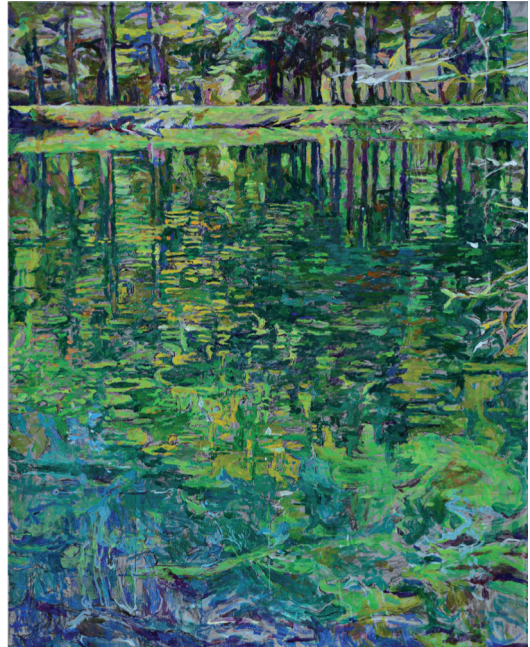
• 18. 7.–12. 8. 2023

Rebeka Golob, Anka Krašna, Polona Petek:***Nagrajenke DLUM 2022***

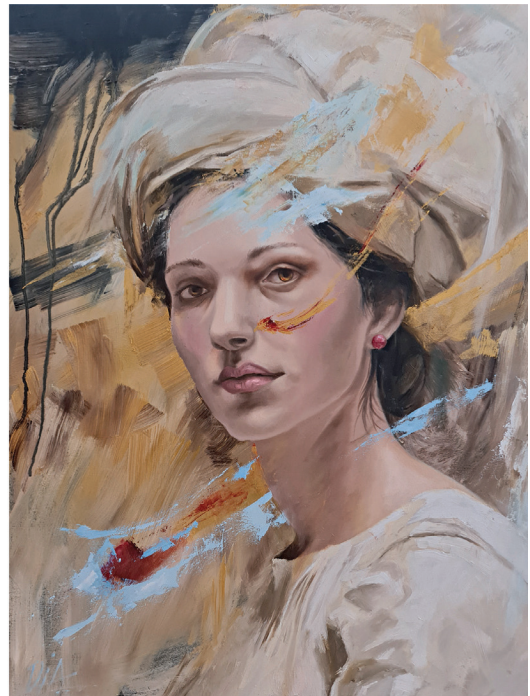
Kurator: Mario Berdič Codella

Akad. slikarka Rebeka Golob je diplomirala na ALUO v Ljubljani kar dvakrat, najprej iz industrijskega oblikovanja, nato pa še iz slikarstva, študij pa je nadaljevala na univerzah v Southamptonu in Lizboni. Pomemben prelom pa pomenita tudi študijski bivanji na otoku Bali (Pengosekan Community of Artists), kjer je pridobila znanje iz tradicionalnega balijskega slikarstva, in lansko bivanje na Angel Academy of Art v Firencah, kjer je pridobila znanje iz klasične portretistike, torej renesanse in baroka. V donedavni fazi se je osredotočala na različne arhetipe, mitologijo, sanje, živali, še posebej ptice (žerjav, pav ipd.), tudi mitološke (sfinga, samorog, zlatorog, ciklus kače, ki prehaja v roko ipd.), oko in angeli (ciklusi *Angel svetlobe*, *Angel pomladi*, *Angel cvetja* itn.), skratka simboli, ki izvirajo iz različnih izročil, a jih hkrati povezujejo, kot bi lahko dejali za umetništvo kolažne slike, kjer združuje likovne objekte v t.i. *capriccie*, torej kompozicije znanih ali prepoznavnih pojavov, ki pa v stvarnosti ne nastopajo skupaj. Kot že omenjeno, predstavlja pomembno prelomnico v Rebekinem ustvarjanju bivanje v Firencah, kjer je nastal tudi nagrajeni portret *Angelska sodba*. V tem primeru gre za arhetip superbijske ali domišljavosti. Popolnoma samozadostna ženska žari iz sebe na temnem ozadju v obliki baročnih draperij, njen beli šal in usnjena jakna kažejo prepoznavno teksturo, vključno z dovršenim inkarnatom obraza in leve dlani skrite v žepu, našobljenih ustnic, minuciozno dodelanih las, traku in drugih detajlov. Temu lanskemu portretu so sledile še tri (psevdo) mitološke glave mladenk, ki odpirajo popolnoma nove perspektive v umetništvo najnovejše slikarstvo. Treba je na koncu še omeniti, da se Rebeka Golob podpisuje s psevdonimom Di Arsanima, kot umetnost in duša, kar je dejansko povzetek njene ustvarjalnosti.

Akad. slikarka, prof. Anka Krašna novejšo fazo svojega slikarskega opusa vsebinsko posveča zatiranim ženskam, pri čemer se zdi, da je prav ta tematika tista, s katero lahko



Polona Petek, *Zeleni odsev / Green Reflection*, 2022, jajčna tempera na platnu / egg tempera on canvas, 125 × 100 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist



Rebeka Golob, *Malak (Angel)*, 2023, olje na platnu / oil on canvas, 90 × 70 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

pripoveduje neskončne zgodbe različnih usod. Kulturno občinstvo se še zagotovo spomni šokantnih stiliziranih moških in ženskih portretov, ki jih je razporedila po tleh, tako da so obiskovalci dobesedno morali hoditi po njih, če so si hoteli ogledati ostanek razstave. Temu ciklu so sledili šokantni celopostavni črni portreti žensk v burkah v naravni velikosti, navpičnih formatov, s strmečimi očmi, kot ujete živali, ob njih pa, v smislu diptihov, kot aplikacije na enakoformatno platno nalepljene črne vreče s poudarjeno reliefno strukturo. Kmalu je k tem upodobitvam dodala še vzporedno razstavljene ženske akte, odkrivajoč naravno lepoto ženskega telesa, kot bi ga naj ustvaril Bog, a gotovo ne zato, da bi ga skrivali pred njim ali pred soljudmi. Lahko bi dejali, da je umetnica nadaljnje upodobitve vsebinsko tragično celo stopnjevala, tako da je razširila zgodbe zatiranih žensk na vse civilizacije. Kot vrhunec novejših ustvarjalnih faz Anke Krašne pa lahko smatramo nagrajeni avtoportret, v bistvu diptih s črno vrečo na drugi strani, navezujoč na burke. Umetnica se je upodobila kot starka, ki v desni roki drži muco iz cunj, simbol minule mladosti, kot »kontrapost« pa na levi strani obraza nosi znamenje starosti in bolezni, to je pretirano izraženo parezo facialisa. Tukaj pride do izraza umetničin smisel za realistično likovno izražanje, kot ga je izpričala v portretnem ciklu, posvečenem prijateljici Marleni Humek. Memento mori.

Akadska slikarka mag. Polona Petek preseneča s svojim novejšim slikarskim opusom, saj je nekoliko spremenila svoj likovni izraz, vključno s tehniko nanašanja barv na platno, ki ga sama grundira v skladu z lastnimi zahtevami v nekoliko temnejšem tonu. V umetničini najnovejši fazi lahko opazimo tudi spremembo v likovni motiviki, vendar samo v smislu dodatka nekoliko ožjih izrezov iz gozda, pri čemer se osredotoča bodisi na posamezna debela ali na manjšo skupino dreves, za kar je dobila tudi nagrado, hoteč izraziti medsebojno povezanost rastlin v gozdu, ki se zavdajo druga druge, v skladu z najnovejšimi dognanji botanike. Tako se upodobitve gozdov in vodnih pokrajin, ki jih Polona Petek še zmeraj ohranja, bodisi v obliki jezer, rek ali morja, skladajo v socialni vsebini z njenimi skupinskimi figuralnimi upodobitvami. Zanimivo je, da vodne pokrajine umetnici omogočajo upodabljanje odsevanja oziroma zrcaljenja obrežne narave na vodnih površinah, kjer pa ji ne gre toliko za natančno odslikavanje, marveč gre dejansko za variacije na osnovno temo, pri čemer ustvarja likovna celota sinestetični vtis neskončnih vibracij, kot bi dejansko šlo za zvočno odzvanjanje celovitega stvarstva.

Mario Berdič Codella

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 15. 8. – 9. 9. 2023

Matic Kos: *Most skozi znano*

Kuratorka: Sara Nuša Golob Grabner

Razstava Matica Kosa že z naslovom aludira na potovanja. Asemblaži, kolaži in *objet trouvé* dela govorijo o poti, ki kljub simboličnim čevljem, palicam in smerokazom v obliki listov iz knjige zoologa Edmunda Brehma, poteka na metafizičnem nivoju. Knjiga, redefiniran motiv volka in reliefno abstrahiran gozd nas vodijo k osnovnemu sporočilu razstave – človekovi primarno živalski individualnosti, ki ustvari dihotomijo z njegovo željo po pripadnosti, v hladnem in razcepljenem okolju. Arhetipski gozd tokrat predstavlja območje disociiranih medčloveških odnosov, po katerih se pomika volk-umetnik in išče lastno etiko – integriteto, ki bi združila sociološko realnost družbe, ki ji pripada, in njegov uporniški nagon. Volk se pojavi tudi kot svoja omiljena oblika – pes, ki ga opazimo narisane na palici (*Pasja toleranca*), motiv pa se pomenljivo razvije v delu *Vera*, pri katerem na podobni palici vidimo odlomek iz knjige, kar nas vodi do vprašanja konformizma, potrpljenja in njunega končnega rezultata, slepe vere v indoktrinirano krščanstvo ter njegovo moralo malodušja in diskriminacije, v katero vstopimo, ko opustimo lastne inklinacije. Umetnik surovosti volka kljub vidiku upanja v njegovi individualnosti ne idealizira. Simbol svobode je obenem pokazatelj človekove brutalne živalske plati, ki rezultira v množičnem nasilju vojn in – v kombinaciji s postfordizmom – narcisoidnosti. Dela premišljeno očrtajo tanko linijo družbenopsiholoških kontrastov in njih spremljajočih idiosinkrazij, ki vzniknejo iz večnih notranjih in tudi splošnih konfliktov.

Sara Nuša Golob Grabner



Kos Matic, *Brez povodca / Off the Leash*, 2022, star čevlji, sisal vrvi in mešana tehnika, surovo laneno platno / old shoe, sisal rope and mixed media, raw linen canvas, 70 × 100 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor**Branimir Ritonja: *Ostanki svetlobe***

• 12. 9.–30. 9. 2023

Kuratorica: mag. Mojca Štuhec

V pričujoči seriji črno-belih fotografij z naslovom *Ostanki svetlobe* Ritonja tematizira, kako si človek s sodobnim načinom življenja krči primaren bivanjski prostor. K vizualni izpovedi ga je spodbudilo spreminjanje nekdanj rodovitnih kmetijskih območij, v okolici Maribora, v kvaziurbana. Tovrstne podobe beleži od leta 1988, ko se je začel razvijati južni del mesta, proti Hočam. Tja so zaradi bližine železniške proge in mestne vpadnice na prostrana polja umestili več industrijskih obratov in prve trgovske komplekse. Večina podob na pričujoči razstavi je mlajša, datirana v obdobje med letoma 2021 in 2022. Osredotočajo se na postopno pozidavo območja ob zahodni obvoznici. Z izborom motivov in njihovo subtilno interpretacijo se je močno približal svojemu mentorju Ivanu Dvoršku ter tradiciji fotografije Mariborskega kroga, ki je prav tako na videz banalne prizore stvarnosti ujel v neponovljivo črno-belo dramaturgijo lastnih občutenj. Na podoben način je Ritonja za učinkovitejšo vsebinsko dovršenost prizore različno kadriral. Pogosto je spustil zorni kot in kompozicijsko razmeroma veliko prostora namenil naravi ter nebu in iskal poudarke v vertikalnih formah, medtem ko je v primeru zlatega reza likovne elemente bolj harmonično razporedil. Posebno vzdušje na posnetkih je pričaral, kadar se je med razvijanjem v temnici poigral z do-osvetljevanjem negativna. Spretno je uporabil svetlejšo skalo tonov in s tem dosegel

več mehko ter posledično manjšo razpoznavnost oblik. S tako poustvarjeno podobo so fotografije pridobile več čustvenega naboja in postale vsebinsko popolnejše. V njih je ugašanje svetlobe kot simbolično izginjanje vida, zaradi katerega nismo sposobni dojeti lastnega odnosa do okolice. S takšnim sporočilom se je avtor močno približal drži romantičnega umetnika, ki se je zatekal k idealom narave in se obupan predajal pesimističnim mislim o koncu sveta. A kljub vsemu je »ostanke svetlobe« Branimirja Ritonje možno prevesti tudi drugače, kot platonistično metaforo »razsvetljenega umskega uvida« v dejansko stanje in zadnje opozorilo k razumnejšemu ravnanju z okoljem.

Mag. Mojca Štuhec

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 3. 10.–4. 11. 2023

Ernest Artič, Natalia Berezina, Elena Churnosova, Matjaž Duh, Lučka Falk, Erna Ferjanič, Irena Gajser, Cvetka Hojnik, Zdravko Kokanovič, Žiga Korent, Zmago Kovač, Jasna Kozar, Katja Kozjek Varl, Andreja Kranjec, Alma Lovrenčič, Slađana Matić Trstenjak, Lela B. Njatin, Milenka Houška Pavlin, Polona Petek, Vojko Pogačar, Borut Popenko, Gregor Pratneker, Nataša Segulin, Alenka Spacal, Teo Spiller, Lucija Stramec, Brane Širca, Maja Šivec, Stojan Špegel, Tanja Špenko, Oto Vogrin

Bilo je nekoč in kako je danes? / Likovnik v oklepu časa – Od Pabla Picassa do Petra Weibla

Kuratorica: Olga Butinar Čeh



Branimir Ritonja, Iz serije *Ostanki svetlobe* / From the series *Remains of Light*, 2021–2022, srebrnoželatinska fotografija, ročni tisk / gelatin silver print, hand printed, 23 × 23 cm, avtor reprodukcij za katalog / reproduced for the catalogue by: Andrej Furlan, ZRC SAZU Ljubljana

Povezovanje stanovskih članov ZDSLU iz različnih regij je že dokaj uveljavljena praksa, ki se je pokazala kot pozitivna in dobrodošla. Naslov same razstave je tematsko široko zastavljen, saj želimo vsem avtorjem iz različnih generacij in različnih zvrsti likovno – vizualne umetnosti omogočiti, da nam na razstavi pokažejo svoje ustvarjene umetnine in se nam priključijo pri projektu. Razstavlja 31 umetnikov, ki se predstavljajo s 43 likovno-vizualnimi eksponati različnih zvrsti, tako v tradicionalnih kot tudi novomedijskih likovnih poetikah in tehnikah, z umetniškimi videi in s fotografijo. Zavedati se moramo, da na likovnike vsakdanji utrip družbe in oklep časa, v katerega smo vsi ujeti, veliko močneje vplivata, saj gledajo s srcem in zato zaznajo tudi stvari, ki jih običajni ljudje ne vidimo in ne opazimo. Umetniki ustvarjalci so napovedovalci prihodnosti in snovalci boljšega jutri. Govoriti objektivno in konkretno o umetnosti, o njenih idealih, o prefinjenosti in o visokih ciljih, ki jih želi doseči in si jih postavlja umetnik, je skoraj nemogoče, ker likovno-vizualna

Društvo likovnih umetnikov Severne Primorske

umetnost ni eksaktna veda in se je ne da meriti »na vatle«, kot je v *Glosi* napisal naš veliki pesnik France Prešeren. Je pa umetnine potrebno čim več razstavljati in predstavljati, ker le z nenehnim izpostavljanjem samega umetnika in njegovega ustvarjanja, lahko samo z veliko truda in s pogosto neslutnimi napor, umetnik postane priznan in znan. Keith Haring je dejal: »Umetnik postane posoda brez dna in pusti, da svet teče skozenj.« Premiki v umetnosti in prebliski, s katerimi si avtorji pomagajo prestopati lastne meje, niso stvar slučaja, temveč so močno povezani z estetsko senzibilnostjo posameznikov. Vsak nov ciklus, ki se znajde v opusu umetnika ustvarjalca, rabi v glavnem veliko časa, da umetnik razmišlja, raziskuje, preiščuje, ko sanja in išče nemogoče, še ne videno in ko snuje narediti »najboljšo sliko, skulpturo, risbo, video ali ko želi napraviti najboljši koncept, za prostorski konceptualni projekt.« Vaš dolgoletni član Bogdan Čobal mi je pred časom dejal: »Obdobje, ko ne delamo nič, ko zori in dozoreva ideja, je nepredvidljivo, predvsem pa ni merodajno. Lahko je bolj kratko ali pa daljše, tudi kako leto in več. Sama izvedba novih eksponatov in realizacija novih ciklusov ter vsega, kar se je kumuliralo in kopičilo v nas, o čemer smo sanjarili, se preizpravevali in raziskovali, je veliko enostavnejša in poteka dosti hitreje. Povezana je le s fizičnimi zmožnostmi, z materiali in različnimi načini umetnikovega dela ter z rutinskim strokovnim znanjem. Lahko gre izredno hitro!«

Olga Butinar Čeh, prof. umet. zgodovine



Lucija Stramec,
Ostanki II, III /
Remains II,III,
2023, tuš na
papir / ink on
paper, 50 × 70 cm,
foto / photo:
z dovoljenjem
umetnice /
courtesy of the
artist

Lokarjeva galerija, Prešernova 15, Ajdovščina

• 19. 5.–10. 6. 2023

Janko Orač: *Žarenje globin*

Kuratorka razstave: Anamarija Stibilj Šajin

Janko Orač je likovni sprehajalec med slikarskim in grafičnim področjem, izviren povezovalac različnosti, subtilen in učinkovit raziskovalec likovnih izraznih sredstev. Močan v potezi, skoncentriran v liniji, koloristično bogat in inventiven.

V Oračevem slikarstvu je barva najpomembnejši dejavnik, s katero dosega izjemno izrazno moč in priča o slikarjevi koloristični senzibilnosti. Slike velikega formata so veličasten poklon barvi in potezi. Njegove grafike, tako tiste, ki potrebujejo steno, kot tiste, katerih odtisi na trakovih lebdi v prostoru, pripovedujejo zgodbo o lesu, o lesorezu, o prvinskem in simbolnem.



Janko Orač, *Žarenje globin / Glowing Depths*, pogled na postavitev / installation view, 2023, Lokarjeva galerija, foto / photo: Vladimir Bačič

Lokarjeva galerija, Prešernova 15, Ajdovščina

• 21. 6.–8. 7. 2023

Klavdij Tutta: *Ko posije sonce*

Kurator razstave: Klavdij Tutta

V zadnjih letih je Klavdij Tutta v ciklu z naslovom *Potovanje sonca* slikarsko polje razdelil v več pasov, v katerih se pojavljajo simboli, arhetipi in znamenja. Njegov likovni svet je geometrijsko precizen, predvsem pa živo barvit. V svojih novejših delih se je približal robu obale ter v ustvarjalna videnja povezal motiviko morja, stolpato razčlenjenih svetilnikov, pristaniških dokov in ladij, nad vsemi pa dominira sijoče sinja ploskev morja. Slikar na eni in isti sliki naslika predmete tudi z različnih strani, tako profilne oblike ladij kot pogled nanje z vrha. Njegov današnji slikarski slog je

izrazito osebno prepoznaven in samosvoj, je kot neke vrste mozaik vseh njegovih dosedanjih ciklov in učinkuje skoraj nadnaravno in metafizično iracionalno.



Klavdij Tutta, *Ko posije sonce / When the Sun Shines*, 2023, pogled na postavitev / installation view, Lokarjeva galerija, foto / photo: Vladimir Bačič

Lokarjeva galerija, Prešernova 15, Ajdovščina

• 26. 8.–7. 10. 2023

V. mednarodni festival akvarela – Castra 2023

Kurator razstave: Vladimir Bačič

Na letošnjo razstavo *V. mednarodnega festivala akvarela – Castra 2023* je bilo sprejetih 165 avtorjev iz 36 držav. Strokovna žirija, ki so jo sestavljali Dejan Mehmedović, predsednik žirije, ter člani Vladimir Bačič, Lucijan Bratuš, Azad Karim in Bogdan Vrčon, je pri svojem delu upoštevala splošne kriterije kakovosti, ki veljajo za likovno umetnost oziroma specifično za akvarel. Pri izboru žirija ni imela drugih omejitev. V obravnavo so bile zajete vse tehnike, motivi in koncepti akvarela, upoštevana je bila izvirnost ideje ter pristop k reševanju likovnih problemov. Skozi to prizmo je žirija sprejela odločitev, izbrala dela, ki izstopajo, in podelila pet nagrad ter deset diplom.

Lokarjeva galerija, Prešernova 15, Ajdovščina

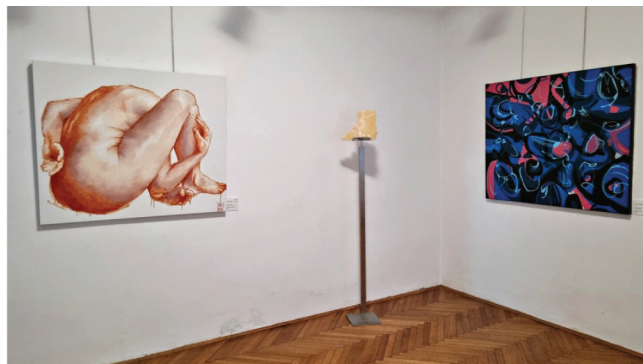
• 13. 10.–17. 11. 2023

Krog umetnosti / Art Circle, jesen / fall 2023

Kurator razstave: Klemen Brun

Art Circle (Krog umetnosti) je mednarodni festival vizualnih umetnosti, ki se v regijah Goriška Brda, Nova Gorica in Vipavska dolina izvaja že od leta 2011. Festival je razdeljen na dva dela, spomladanski in jesenski. Razstava del nastalih v spomladanskem delu je bila v Vili Vipolže. V nedeljo, 8. oktobra, se je začela jesenska edicija in se končala 13. oktobra z razstavo v Lokarjevi galeriji v Ajdovščini. Na jesenskem delu festivala je ustvarjalo 28 umetnikov. Pri izbiri umetnikov je ključno sodelovanje z veleposlaništvom držav, ki jih projekt vključuje. Kulturne ambasade so edinstvena oblika umetniške rezidence, ki združuje umetnost, diplomacijo in lokalno okolje.

Na letošnji razstavi v Lokarjevi galeriji so se predstavili umetniki iz Brazilije, Češke, Francije, Japonske, Madžarske, Mehike, Romunije, Slovaške, Srbije, Turčije, Ukrajine in Slovenije.



Krog umetnosti / Art Circle, 2023, Lokarjeva galerija, foto / photo: Vladimir Bačič

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 Čavrk, Miroslavu Šuteju in Francu Novincu.

Boris Beja je najprej diplomiral leta 2009 na Naravoslovnotehniški fakulteti Univerze v Ljubljani iz grafičnih komunikacij, nato pa ponovno leta 2013 na smeri Kiparstvo na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Imel je vrsto samostojnih razstav in sodeloval na več skupinskih. Prejel je nekaj nagrad, med drugim študentsko Prešernovo nagrado za kiparstvo leta 2012 in istega leta najvišje priznanje za prispevek k trajnostnemu razvoju naše družbe, Slovenski sklad za razvoj in stipendiranje. Beja je tudi kritik in kustos. V svojem delu združuje različne vizualne prakse v estetiziran, neposreden nagovor s poudarkom na družbeni kritiki. Od leta 2010 do 2013 je pisal članke na temo kulture za spletni portal Planet Siol.si. Leta 2015 in 2016 je bil nominiran za nagrado skupine OHO. Predstavil se je na številnih samostojnih in skupinskih razstavah. Od začetka leta 2014 do jeseni 2017 je bil zaposlen v Galeriji Škuc kot pomočnik umetniškega vodje. Živi in dela v Ljubljani.

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.

Ksenija Čerče je diplomirala (1999) in magistrirala (2002) iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Leta 2003 je prejela Fulbrightovo stipendijo za izpopolnjevanje v Združenih državah Amerike, kjer je magistrirala iz videa in sound arta (pri Liz Phillips) na Purchase College State University of New York. Zaposlena je na ALUO v Ljubljani kot redna profesorica na področju slikarstva.

Andrej Jemec je študiral slikarstvo na Akademiji upodabljajočih umetnosti v Ljubljani (zdaj Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani) pri profesorjih Mariju Preglju, Gabrijelu Stupici, Božidarju Jakcu in Riku Debenjaku. Diplomiral je leta 1958. Od 1973 je poučeval na ALU v Ljubljani, od 1984 kot redni profesor za risanje in slikanje (do upokojitve 1999); v dveh mandatih (1977–1981) je bil tudi njen dekan. 1995 je bil izvoljen za izrednega in 2001 za rednega člana SAZU. Tajnik V. razreda SAZU (za umetnosti) je bil od 2002 do 2008, nato član predsedstva SAZU. Po 1978 je vodil ustanavljanje in sodeloval pri oblikovanju študijskega programa oddelka za oblikovanje na ALU v Ljubljani, katerega prvi predstojnik je bil (do 1988), in pri prenovi likovne vzgoje v slovenskih šolah; občasno se v zvezi s tem pojavlja tudi kot publicist. Za svoje grafične stvaritve je prejel nagrado Prešernovega sklada (1965), nagrajen je bil mdr. še na grafičnem bienalu v Tokiu (1964), dobil je častno medaljo na 3. mednarodnem bienalu grafike v Frechnu (1974), Jakopičevo nagrado (1975), 1. premijo na 11. mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani (1975), srebrno nagrado na mednarodnem trienalu grafike v Osaki (1991), Prešernovo nagrado za življenjsko delo (1994) in zlato plaketo Univerze v Ljubljani (1998); 2005 je prejel avstrijski častni križ za znanost in umetnost, 2010 pa še avstrijski častni križ za znanost in umetnost prvega reda. Leta 2022 je izšla monografija *Slike: Andrej Jemec* (439 strani) z uvodnimi besedili akademikov Tonka Maroeviča, Milčka Komelja in Nika Grafenauerja.

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

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 Čavrk, Miroslav Šutej and Franc Novinc.

Boris Beja first graduated in 2009 from the Faculty of Natural Sciences and Engineering, University of Ljubljana, from Graphic Communications and then graduated again in 2013 from Sculpture at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. He has had a number of individual exhibitions and has collaborated on several group shows. He has received some awards, among them the 2012 Prešeren Student Award for sculpture and, in the same year, the highest award for a contribution to the sustainable development of our society, the Slovene Human Resources Development and Scholarship Fund. Beja is also a critic and a curator. In his work, he unites various visual practices into an aestheticised, direct address with an emphasis on social criticism. From 2010 to 2013, he has been writing articles on the subject of culture for the web portal Planet Siol.si. He was nominated for the OHO Group Award in 2015 and 2016. He has presented himself in many solo and group exhibitions. From the beginning of 2014 until autumn 2017 he worked at Škuc Gallery as assistant of artistic director. He lives and works in Ljubljana.

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.

Ksenija Čerče graduated (1999) and finished her Master's degree in painting (2002) at the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana. In 2003 she won a Fulbright Scholarship for further studies in the USA, where she completed a Master's degree in Video and Sound Art (under Liz Phillips) at Purchase College, State University of New York. She is employed as a professor in the area of painting at the Academy of Fine Arts and Design of the University of Ljubljana.

Andrej Jemec studied at the Academy of Fine Arts in Ljubljana and graduated in 1958. Between 1963 and 1964, with the help of a grant, he continued his studies in Paris in J. Friedlaender's studio and later in London. In 1973, he became a lecturer at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, and from 1984 to 1999, a professor of drawing and painting; he was the dean of the academy from 1977 to 1981. He participated in numerous exhibitions, including twice at the *Venice Biennale* (1970, 1972), twice at the *São Paulo Biennial* (1971, 1977), in all editions of the *International Biennial of Graphic Arts in Ljubljana* from 1963 to 1999, among others. He received numerous awards for his work, including the Grand Prix International at the *4th Tokyo Print Biennial* (1964), the Jakopič Award in Ljubljana (1975), and the 1st prize at the *11th International Biennial of Graphic Arts in Ljubljana* (1975). In 1994, Jemec also received the Prešeren Award for Lifetime Achievement in Ljubljana. In 1995, he was elected as an associate member, and in 2001 as a full member of the Slovene Academy of Sciences and Arts in Ljubljana. In 2005, he was awarded The Austrian Cross of Honour for Science and Art, and in 2010, the First Class Austrian Cross of Honour for Science and Art.

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*

pise Jureta Detele *Orfični dokumenti: teksti in fragmenti iz zapuščine* (2011). Je prejemnik številnih nagrad ter delovne štipendije Igorja Zabela v letu 2014.

Alojz Konec je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Štefanu Planincu in dr. Milanu Butini, smer slikarstvo (1983). Samostojno in skupinsko razstavlja doma in po svetu, prejel je tudi nekaj mednarodnih nagrad in priznanj – leta 2021 Zlato Prešernovo plaketo Zveze kulturnih društev Brežice, nagrado na *Mednarodnem bienalu akvarela Castra*, priznanje za spomenik *Obelisk zmage* (1991, Brežice) in nagrado na *Bio-Art International Contest*, Yonsei University, Incheon, Južna Koreja. Živi in ustvarja v Sevnici.

Mag. Milena Koren Božiček, umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka, je bila v letih 1982–2023 kustosinja Galerije Velenje, v letih 1986–2008 je galerijo tudi vodila. Pripravila je več kot petsto samostojnih razstav slovenskih in tujih umetnikov v Sloveniji in v tujini. Diplomirala je magistrirala je na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Bila je pobudnica skupinskih projektov slovenskih galerij, SDLK in muzejev. Je avtorica stalne postavitve zbirke sodobne umetnosti na Velenjskem gradu, zbirke kiparja Ivana Napotnika v Vili Mayer v Šoštanj, kiparja Antona Hermana v Velenju, več monografskih edicij slovenskih umetnic in umetnikov. V dveh mandatih je bila članica izvršilnega odbora Slovenskega muzejskega društva (SMD). V obdobju 2006–2016 je bila tudi soorganizatorica in kustosinja razstav SDLK v Velenju. Od leta 2012 je članica mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA in sekretarka v zadnjem mandatu. Je prejemnica Valvasorjeve nagrade za leto 2006 in nagrade kritičsko pero v letu 2015 ter Valvasorjeve nagrade za življenjsko delo leta 2020.

Marko Košan je študiral umetnostno zgodovino na ljubljanski univerzi in diplomiral leta 1986 z nalogo o srednjeveški umetnosti. Do leta 1997 je bil kustos v Pokrajinskem muzeju Ptuj in Galeriji likovnih umetnosti Slovenj Gradec, od leta 1999 je bil direktor Koroškega pokrajinskega muzeja Slovenj Gradec, aprila 2008 je bil imenovan za direktorja Galerije likovnih umetnosti Slovenj Gradec. Od leta 1990 kot kustos sodeluje s številnimi galerijami in muzeji v Sloveniji in tujini (zlasti Avstriji in na Hrvaškem). Od leta 1995 je član Slovenskega društva likovnih kritikov in AICA. Publicist, likovni kritik, esejist, kolumnist, piše kritike za številne slovenske in mednarodne časopise in umetnostne revije.

Dr. Peter Krečič je leta 1970 diplomiral in leta 1982 doktoriral na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je bil leta 1996 habilitiran za rednega profesorja. Leta 1971 se je zaposlil kot kustos umetnostne zbirke Goriškega muzeja, leta 1973 pa kot kustos za industrijsko oblikovanje Arhitekturnega muzeja Ljubljana, ki ga je od leta 1978 do upokojitve leta 2010 vodil kot direktor. Bil je gostujoči profesor na Katedri za krajinsko arhitekturo Biotehniške fakultete, od tega leta na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani; med leti 2004 in 2011 je sodeloval kot predavatelj s Fakulteto za humanistične študije Univerze na Primorskem, od 2004 na Visoki šoli za dizajn. Znanstveno se posveča preučevanju slovenske umetnosti, posebej arhitekture 19. in 20. stoletja ter umetnostne kritike v času med vojnami. Sprva se je posvečal pretežno vprašanju slovenske zgodovinske avantgarde v njenih evropskih okvirih, likovne kritike in spremljanja sodobne likovne ustvarjalnosti. Kasneje se je poglobljeno ukvarjal s preučevanjem življenja in dela arhitekta Jožeta Plečnika.

Gani Llallosi se je rodil, odraščal in oblikoval v Prištini (Kosovo). Po končani Akademiji za likovno umetnost v Prištini, kjer je na oddelku za slikarstvo (prof. Nysret Salihamenxhiqi) diplomiral leta 1989, je na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost leta 1991 zaključil še slikarsko specialko pri profesorju Andreju Jemcu ter leta 1993 grafično specialko pri profesorju Lojzetu Logarju. Izpopolnjeval se je tudi v Parizu in kot študent štipendist DAAD je v letih 1997/98 študiral na HDK v Berlinu. Od leta 1990 je član Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov (ZDSLU). Živi in dela v Portorožu. Njegov celoten slikarski in grafični opus je kljub razvojnim premenam določljiv z enakovrednim zanimanjem za figurativno in abstraktno izražanje, z nenehnim eksperimentiranjem z različnimi tehnologijami ter z vsebinsko angažiranostjo z življenjem človeka v sodobni družbi.

(2011). He is the recipient of numerous awards including the Igor Zabel working grant in 2014.

Alojz Konec graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana with prof. Štefan Planinac and dr. Milan Butina, majoring in painting (1983). He exhibits independently and in groups at home and around the world. He has received several international awards and recognitions – in 2021 the Golden Prešeren plaque of the Association of Cultural Societies of Brežice, an award at the *Castra International Watercolor Biennale*, an award for the 1991 *Victory Obelisk* monument in Brežice and an award at the *Bio-Art International Contest*, Yonsei University, Incheon, Republic of Korea. He lives and creates in Sevnica.

Milena Koren Božiček, MA, art historian and art critic, was the curator of Velenje Gallery from 1982 to 2023 and managed the gallery from 1986 to 2008. She has organised more than five hundred solo exhibitions of Slovenian and foreign artists in Slovenia and abroad. She received her BA and MA degrees from the Faculty of Arts at the University of Ljubljana. She was the initiator of group projects in Slovenian galleries, the Slovenian Association of Art Critics (SDLK) and museums. She is the author of the permanent exhibition of the contemporary art collection at Velenje Castle, the collection of sculptor Ivan Napotnik at Villa Mayer in Šoštanj, sculptor Anton Herman in Velenje and several monographic editions presenting Slovenian artists. She was a member of the Executive Committee of the Slovenian Museum Association (SMD) for two terms and was also co-organiser and curator of the SDLK exhibitions in Velenje in the years 2006–2016. She has been a member of the International Association of Art Critics (AICA) since 2012 and was its secretary in the last term. She was honoured with the Valvasor Award in 2006, the Critic's Pen Award in 2015 and the Valvasor Lifetime Achievement Award in 2020.

Marko Košan studied history of art at Ljubljana University, he graduated in 1986 with the thesis on medieval art. Until 1997 he was a curator at Regional Museum Ptuj and Fine Art Gallery Slovenj Gradec, from 1999 he was director of Carinthian Regional Museum Slovenj Gradec, in April 2008 he was appointed as director of Fine Art Gallery Slovenj Gradec. Since 1990 he has collaborated as curator with many galleries and museums in Slovenia and abroad (especially Austria and Croatia). From 1995 he is a member of the Slovene Association of Art Critics and AICA. Publicist, art-critic, essayist, columnist, writes reviews for many Slovenian and international newspapers and art magazines.

Dr. Peter Krečič graduated in 1970 and received his doctorate in 1982 from the Faculty of Arts in Ljubljana, where he was habilitated as a full professor in 1996. In 1971, he was employed as curator of the art collection of the Goriška Museum, and in 1973 as curator of industrial design at the Ljubljana Architecture Museum, which he led as director from 1978 until his retirement in 2010. He was a visiting professor at the Department of Landscape Architecture of the Faculty of Biotechnology, and from that year at the Faculty of Architecture of the University of Ljubljana; between 2004 and 2011 he worked as a lecturer at the Faculty of Humanities of the University of Primorska, and from 2004 at the Faculty of Design. Scientifically, he devotes himself to the study of Slovenian art, especially the architecture of the 19th and 20th centuries and art criticism in the period between the wars. Initially, he devoted himself mainly to the issues of the Slovenian historical avant-garde in its European framework, art criticism and the monitoring of contemporary artistic creativity. He is a specialist on the life and work of architect Jože Plečnik, and has published numerous books on this topic.

Gani Llallosi was born, raised and formed in Pristina (Kosovo). After graduating from the Academy of Fine Arts in Pristina, where he graduated from the department of painting (Prof. Nysret Salihamenxhiqi) in 1989, he also completed a specialization in painting at the Academy of Fine Arts in Ljubljana in 1991 with Professor Andrej Jemac and in 1993 with a specialization in graphics with Professor Lojze Logar. He also studied in Paris and as a DAAD scholarship student at HDK in Berlin in 1997/98. Since 1990, he has been a member of the Association of Slovenian Fine Artists Societies (ZDSLU). He lives and works in Portorož. His entire painting and graphic oeuvre, despite

Dr. Mojca Puncer je doktorirala iz filozofije na Univerzi v Ljubljani. Je izredna profesorica za filozofijo na Univerzi v Mariboru, sodelavka Oddelka za likovno umetnost Pedagoške fakultete v Mariboru in Fakultete za dizajn v Ljubljani. Deluje tudi kot pedagoginja v kulturi in kritičarka/recenzentka, neodvisna raziskovalka in kuratorica na področju sodobnih umetnosti (mdr. je sodelovala v mednarodni kuratorski skupini pri kolaborativnem umetniškem projektu *BLOKI*, 2013–2015) ter publicistka. Je članica IO Slovenskega društva za estetiko, Mednarodnega združenja za estetiko (IAA), Evropske zveze za estetiko (ESA) ter uredništva revij *Likovne besede* in *Borec*; je tudi ustanovna članica Inštituta za nove medije in elektronsko literaturo v Ljubljani. Objavlja v številnih publikacijah doma in na tujem. Je avtorica knjig *Sodobna umetnost in estetika* (2010) in *Medprostor umetnosti* (2018) ter sourednica monografske publikacije *Vstop prost: 20 let festivala urbanih umetniških akcij v Celju* (2019). Področja njenega raziskovanja so: filozofija umetnosti, estetika, umetnostna teorija, teorija likovne umetnosti, teorija in filozofija novih medijev. Njene glavne raziskovalne teme so: sodobna umetnost, umetnost in znanost, umetniška raziskava, meje participacije, performativnost, prostor, telo 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*.

Borko Tepina je slikar, avtor različnih vizualnih in medijskih vsebin, prvi urednik in ustanovitelj revije *Likovne besede*. Objavlja več patentov na področju kreativnih iger, člankov na področju teorije ustvarjalnosti in umetnosti, pedagoških in didaktičnih pripomočkov. Je predavatelj na Fakulteti za medije, na Inštitutu in akademiji za multimedije v Ljubljani ter na Fakulteti za elektrotehniko, računalništvo in informatiko v Mariboru. Njegove avtorske izdelke s področja kreativnosti (igre) hrani Etnografski muzej v Ljubljani.

Vita Weisselsen je diplomirala iz kiparstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani (2022), kjer trenutno nadaljuje z magistrskim študijem videa in novih medijev. Njena področja ustvarjanja in delovanja so intermedijska umetnost in film ter organizacija kulturno-umetniških dogodkov. V svojih delih intuitivno združuje popkulturne reference, ironične komentarje in osebne doživljanje. Spontane risbe in zapise, ki jih ves čas beleži v skicirke, pogosto kombinira z manjšimi barvnimi posegi in stiliziranimi tipografskimi zapisi. Vsebinsko del črpa iz komentarjev in podob, ki jih najde na različnih spletnih platformah ter v filmih in knjigah.

Andrea Zabriz je slikarka in piše o tem mediju in z njim. Njen jezik se oblikuje vzajemno iz postopkov ustvarjanja slikarskih podob in srečevanja s slikami. Tej logiki sledi v različnih medijih, v katerih ustvarja – od oblikovanja delovnih oblek in radijskih oddaj do kiparskih del. Študirala je slikarstvo in grafiko na Akademiji za likovno umetnost v Münchnu ter umetnostno zgodovino in filozofijo na LMU v Münchnu. Na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju je zaključila magistrski študij kritičnih študij z umetniško raziskavo o *slikarki-anteni*, ki se posveča ontološkim perspektivam slikarske prakse skozi prizmo feministično-psihoanalitičnih pristopov. Živi in dela med Dunajem, Ljubljano in Münchnom.

Dr. Nadja Zgonik je izredna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, kjer predava umetnostno zgodovino, umetnostno teorijo in analizo sodobne umetnosti. Študijsko se je izpopolnjevala v Benetkah, Rimu, Parizu, Dunaju in New Yorku. Kurirala je več samostojnih, skupinskih in tematskih razstav v slovenskem in mednarodnem prostoru. Ukvarja se s pisanjem kritik, esejev, znanstvenih razprav in spremnih študij v razstavnih katalogih. Njeni knjigi *Podoba slovenstva* in *Študije iz slovenskega modernizma po letu 1945* sta posvečeni slovenski umetnosti. Je članica Mednarodnega združenja likovnih kritikov AICA, Slovenske sekcije PEN in trenutno predsednica Slovenskega društva likovnih kritikov.

developmental changes, can be determined by an equal interest in figurative and abstract expression, by constant experimentation with various technologies and by substantive engagement with human life in modern society.

Dr. Mojca Puncer holds a PhD in Philosophy from the University of Ljubljana. She is Associate Professor of Philosophy at the University of Maribor and a staff member of the Department of Fine Arts at the Faculty of Education in Maribor and the Faculty of Design in Ljubljana. She also works as a cultural educator and critic/reviewer, independent researcher and curator in the field of contemporary art (including participation in the international curatorial group of the collaborative art project *BLOKI*, 2013–2015) and as a publicist. She is a member of the board of the Slovenian Society for Aesthetics, the International Association for Aesthetics (IAA), the European Society for Aesthetics (ESA) and the editorial boards of the magazines *Likovne besede/Art Words* and *Borec*; she is also a founding member of the Institute for New Media and Electronic Literature in Ljubljana. She is published in numerous publications at home and abroad. She is the author of *Contemporary Art and Aesthetics* (2010) and *Interspaces of Art* (2018) and co-editor of the monograph publication *Free Admission: 20 Years of the Festival of Urban Art Actions in Celje* (2019). Her fields of research are: philosophy of art, aesthetics, theory of art, theory of visual art, theory and philosophy of new media. Her main research topics are: contemporary art, art and science, art research, limits of participation, performativity, space, the body and new media.

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*).

Borko Tepina is a painter and the first editor and founder of *Likovne besede/Art Words*. He has published several patents in the field of creative games, articles on the theory of creativity and art, teaching and didactic aids. He is a lecturer at the Faculty of Media, at the Institute and Academy of Multimedia in Ljubljana and the Faculty of Engineering and Computer Science in Maribor. His original products in the field of creativity (games) are kept by the Ethnographic Museum in Ljubljana.

Vita Weisselsen holds a bachelor's degree in Sculpture from the Academy of Fine Arts and Design in Ljubljana (2022). She is currently pursuing a master's degree in Video and New Media at the same institution. Her work and practice include intermedia art and film as well as organising cultural and artistic events. In her work, she intuitively combines references from pop culture, ironic commentary and personal experiences. She often combines spontaneous drawings and notes, which she constantly records in sketchbooks, with small colour interventions and stylised typographic notations. The content of her works comes from comments and images she finds on various online platforms as well as in films and books.

Andrea Zabriz is a painter who writes about and with this medium. Her language reciprocally forms from the processes of image creation and image encounter. She follows this logic in the various media in which she works – from work suits and radio programmes to sculptural works. She studied painting and graphic art at the Academy of Fine Arts Munich as well as art history and philosophy at the LMU Munich. She completed her Master's degree in Critical Studies at the Academy of Fine Arts Vienna with ongoing artistic research on the *Painter-Antenna*, which is dedicated to ontological perspectives of painting practice through the lens of feminist-psychoanalytical approaches. The artist lives and works between Vienna, Ljubljana and Munich.

Dr. Nadja Zgonik is an associate professor at the Academy of Fine Arts and Design at the University of Ljubljana, where she teaches art history, art theory and contemporary art analysis. She studied in Venice, Rome, Paris, Vienna and New York. She has curated several solo, group and thematic exhibitions in Slovenia and internationally. She writes reviews, essays, scientific papers and accompanying studies in exhibition catalogues. Her books *Images of Slovenia* and *Studies in Slovenian Modernism after 1945* are dedicated to Slovenian art. She is a member of the International Association of Art Critics AICA, the Slovenian Section of PEN and currently she is the president of the Slovenian Association of Art Critics.

Navodila za avtorje

Likovne besede objavljajo članke, poročila, recenzije, intervjuje, predstavitve, 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. 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 v 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 Ivanovič, Urška Barut: *Kako je mala galerija v sedmih letih prenehala biti društvena in postala moderna – od razstavnega lokala do eksperimentalnega oddelka*; Asta Vrečko, Maruša Dražil: *Zgodovina in delovanje društva likovnih umetnikov Ljubljana*; Judita Krivec Dragan: *Umetnik, umetniška združenja, družba: 120 let organiziranega delovanja slovenskih likovnih umetnikov*; Aleš Sedmak: *Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov*; Nataša Kovšca: *Obmejni likovni utrip*; Dejan Mehmedović: *Umetniško dogajanje na Obali*; Petra Vencelj: *Tradicija starejša od društva*; Agata Pavlovec: *Na prepihu*; Janez 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 Friedrove 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 Srđić Janežič: *Razmislek ob snovanju spomenika*; Lilijana Stepančič: *Potisnjene v ženske likovne niše. Mediji o umetnosti likovnic v dravski banovini v tridesetih letih prejšnjega stoletja*; Petja Grafenauer: *Zeleni rez: krajine, rastline, predmeti, površine, ploskve, robovi*

št. 115, jesen 2020 Kaja Kraner: *Objektnost in tujost: problemska polja novejšje umetniške produkcije v Sloveniji*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Mojca Zlokarnik: *Iz hecev so se razvile resne stvari. Pogovor s Črtomirjem Frelihom*; Tina Konec: *Interference risbe in prostora*. Lilijana Stepančič: *Afriška umetnost na Grafičnem bienalu*; Vesna Teržan: *Spektakelski učinek grafike*; Aleš Vaupotič: *Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta*

št. 116, zima 2020 Mojca Puncer: *Virus kot metafora: svet umetnosti v času pandemije*; Hana Čeferin: *O covidu-19, netopirjih in umetnosti*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Vesna Bukovec: *Ženske prihajajo! Rene Rusjan: Tako daleč, tako blizu!* Petja Grafenauer: *Izzivi kulturnih in umetnostnih delavk in delavcev v času covid-19*; Aleksandra Saška Gruden: *Kultura v evropski prestolnici kulture: Reka 2020*; Petja Grafenauer: *Odjebite iluzije, Brad Downey prinaša realnost*; Aleksandra Saška Gruden: *Štajerska jesen novi dobi naproti*; Lilijana Stepančič: *Ausstellung! Lai-bach Kunst. RE : KONS : TRUKT delo · disciplina · užitek*; Aleš Vaupotič: *Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta*

št. 117, pomlad 2021 Sebastjan Korenič Tratnik: *Osnovne dimenzije gibljevih podob*; Aleksandra Saška Gruden: *Čutenje skozi proces dela. Pogovor z akademskim*

kiparjem Romanom Makšetom; Ištvan Išt Huzjan: *Fontana Huzjan Delvaux Derycke*; Iza Pevec in Marija Mojca 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 knjigarne v osemdesetih letih prejšnjega stoletja*; Primož Lampič: *Oddelek za fotografijo muzeja za arhitekturo in oblikovanje*

št. 118, jesen 2021 Eva Smrekar: *Telo modernosti: podoba, umetnina, spektakel*; Kaja Kraner: *Intermedialnost in urbani javni prostor v sodobni umetnosti: Urbanaria, Ready2Change in Plaza Protocol*; Helena Tahir: *Poetika otroštva*; Mojca Zlokarnik: *Kaj je tisto, kar res potrebujemo? Pogovor s Petro Varl*; Aleksandra Saška Gruden: *Izraženi kontrasti*; Miha Colner: *Interpretacije nestabilnosti in minljivosti*; Lilijana Stepančič: *Kako bomo skupaj živeli? Vesna Teržan: Tiha prisotnost energije*; Petja Grafenauer: *Razstava, vredna preučevanja v MSUM*

št. 119, zima 2021 Jožef Muhovič: *Umetnost v vidnem in nevidnem polju. Problem umetnostne identitete v likovni in vizualni umetnosti postmoderne*; Jurij Selan: *Dvojna narava hipotetične umetnosti v filozofiji umetnosti in sodobni umetniški praksi*; Janez Strehovec: *Trajnostna umetniška storitev*; Mojca Puncer: *K filozofiji sodobne umetnosti na Slovenskem: nekaj poudarkov*; Aleksander Bassin: *Iskanje nove identitete ob recepciji novih umetniških pojavnosti*; Andrej Medved: *Fotografirana prikazen*; Miha Colner: *Hamja Ahsan: Sodobna umetnost je ekonomija, ki temelji na ironiji*; Anja Jerčič Jakob: *Poljske ostaline I in Poljske ostaline II*; Tjaša Pogačar: *Solidarnost bo treba postaviti na prvo mesto. Intervju z Zdenko Badovinac*; Nejc Trampuž: *Nenaslovljena*

št. 120, pomlad 2022 Zoran Poznič: *Popotnica letošnjemu Majskemu salonu ZDSLU 2022: Modra črta, Od renesanse do novih medijev*; Olga Butina Čeh: *Preteklost, sedanjost, prihodnost*; Peter Tomaž Dobrila: *Umetnost in mir*; Aleksandra Kostič: *Vključevanje raje kot izključevanje*; Mojca Štuhec: *Majski salon v Mariboru*

št. 121, jesen 2022 Sebastian Korenič Tratnik: *Faktografija kot umetniška strategija: primer sovjetske avantgarde*; Nadja Gnamuš: *Branje prostora. Pogovor z Naškom Križnarjem*; Petja Grafenauer: *Pred vami je bila mednarodna kariera, vi pa ste odšli na kmetijo? Intervju z Davidom Nezom*; Miklavž Komelj: *Umetnost in kapitalizem*; Vesna Teržan: *Ko se spotaknemo ob koncept*; Lilijana Stepančič: *Ali je avantgarda ženskega spola?*; Aleksander Bassin: *Fotografija Igorja Andjeliča*; Matjaž Počivavšek: *Raje bi da ne*; Lilijana Stepančič: *Dezinficirani surrelizem*; 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*

št. 124, jesen 2023 Sebastian Korenič Tratnik, Rok Miklavčič, Jan Krivec, Borut Batagelj, Franc Solina: *O tehnološki likovni stili: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev*; Miha Colner: *Roboti so refleksija nas samih. Maša Jazbec, intervju; Arven Šakti Kralj; Dnevnik*; Jure Vuga: *Mahniceva čopičografija*; Miklavž Komelj: *Jurečičeve Spektralne študije*; Petja Grafenauer: *35. grafični bienale Ljubljana*; Jure Vuga: *Zakaj je Plečnik še danes napreden arhitekt?*; Miklavž Komelj: *Totalno soočenje? Lilijana Stepančič: Kaj iz preteklosti vzeti za prihodnost? Mladen Dolar: Horror vacui*