

LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS 126 2024

LIKOVNE BESEDE

revija za likovno umetnost / ARTWORDS

poletje / summer 2024

126



Aleksandra Vajd, Jimena Mendoza, *Djav Azodnem*, 2018, keramika, fotogrami na srebrno želatinastem papirju, preproga, par predmetov / ceramics, photograms on silver gelatin paper, carpet, pair of objects, pogled na postavitve / installation view, MSUM, 2023, foto / photo: Dejan Habicht, arhiv / archive: Moderna galerija, Ljubljana



Slikarstvo, grafika in fotografija so v središču 126. številke *Likovnih besed*, z vidika *métiera*, likovnih tehnik, umetnostnozgodovinske umeščenosti, gradnje sporočila s plastmi vizualnih nanosov, humornega dešifriranja podob, konceptualnega in kontekstualnega sestavljanja medijske podobe. Poslavljamo se od velikega slikarja in umetnika Gustava Gnamuša: kot prijatelja in kolega se ga spominjajo Ksenija Čerče, Marjan Gumilar in Zmago Lenárdič. O razširjeni praksi fotografije, ki se v sodelovanjih z drugimi umetniki razvija v prostorske postavitve in predmete, se ob razstavi *Od znotraj dol in od zgoraj* v ljubljanskem MSUM z avtorico Aleksandro Vajd pogovarja Aleksandra Saška Gruden. V rubriki Osebnost Lea Jazbec piše o rezidenci na Sečoveljskih solinah in razvijanju posebej za ta prostor zasnovanega projekta, v katerem poveže fotografijo, narejeno s *camero obscuro*, in grafiko prek tehnike *frottage*, fotoprenosa na kamen in litografije. V Dnevniku Tina Konec likovno združi dve vsebinski nasprotji v risbi s črnilom. Črtomir Frelih predstavi grafični tehniki kolagrafijo in transfer v luči izkušenj svojega dolgoletnega umetniškega in pedagoškega udejstvovanja. Robert Lozar izzove konceptualizem Marcela Duchampa in ga ovrednoti ob primerjavi s slikarskim umetniškim raziskovanjem, ki obravnavano problemsko polje razpira in širi, namesto da bi iskalo njegov konec. Razmisleka se v podobni smeri loteva slikar Janez Kardelj, ki svoje slike naslovi z dolgimi refleksijami. Borko Tepina se ozre v zgodovino kodov sporočanja in z Leonardom da Vincijem razmišlja o slikanju stvari, ki jih ni mogoče naslikati, o modernističnem kolažu in sodobnih na simbolih temelječih sistemih reprezentacije. Miklavž Komelj interpretira barvite slike Arjana Pregla z njihove karnevalsko-ironične plati. Duhovito konstruiranost slik Adrijana Praznika razvozla Andrea Zabriz. Lilijana Stepančič pregleduje obrate medijskega sporočanja ob razstavi Danila Milovanovića *Preglasovanje jesiharja*. Aleksander Bassin razgrne paleto umetniških intervencij na slikovitem prizorišču *Trienala umetnost in okolje EKO 9: Oči v skali*. Mlada umetnica Maša Rojec se predstavi z avtoportreti iz serije *Maša gre na jug*. Mlada kritičarka Tamara Mlakar razmišlja o uspešnosti družbeno angažirane umetnosti, kot jo je lahko opazovala v vlogi informatorke na razstavi *Kraljice preobleke* fotografa Simona Changa. Tri besedila predstavljajo starejše umetnike: ponatisnili smo članek Aleksandra Bassina o slikarstvu arhitekta Edvarda Ravnikarja, Martina Potisk recenzira razstavo grafik *Slikoviti svetovi Luigija Kasmirja*, Miklavž Komelj natančno bere sliko Toneta Kralja *Panem et circenses* (1942). Revijo zaključujejo prispevki o razstavnem programu slovenskih društev likovnih umetnikov.

Narvika Bovcon



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

ISSN 0352-7263

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

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

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

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

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

Oblikovna zasnova revije / Graphic Design: Ciril Horjak

Oblikovanje ovitka / Cover Design: mag. Mojca Zlokarnik

Lektoriranje / Proofreading: Tadeja Šergan

Angleški prevod / English Translation: mag. Arven Šakti Kralj

Angleška lektura / English Proofreading: mag. Arven Šakti Kralj

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

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

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

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

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

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

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

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

KSENIJA ČERČE: In Memoriam Gustav Gnamuš | 4

**MARJAN GUMILAR: Za Gustava /
For Gustav | 6**

ZMAGO LENÁRDIČ: Gustav | 8

**ALEKSANDRA SAŠKA GRUDEN: Nenehno preizpraševanje fotografskega medija; Aleksandra Vajd,
Od znotraj dol in od zgoraj / Constant Questioning of the Photographic
Medium; Aleksandra Vajd, From Within, Down and Above | 10**

**TINA KONEC: Dvojnost lepega (mikro) /
Duality of the Beautiful (micro) | 16**

**LEA JAZBEC: Telesnost in esenca prostora /
Physicality and the Essence of Space | 18**

**VINCENZO DA FILICAIA: Ob dajanju lasulje na glavo /
When Placing a Wig on One's Head | 23**

- ČRTOMIR FRELIH:** **Osnove kolagrafije in transfer /**
The Basics of Collagraphy and Transfer | **24**
- ROBERT LOZAR:** **Sveta krava nad breznom /**
The Sacred Cow Above the Abyss | **30**
- ALEKSANDER BASSIN:** **Lepota je edini kriterij. Slikarstvo Janeza Kardelja /**
Beauty Is the Only Criterion. The Painting of Janez Kardelj | **38**
- BORKO TEPINA:** **Astrapen, Bronten, Ceraunobolian** | **41**
- MIKLAVŽ KOMELJ:** **Podobe, ki prihajajo /**
The Images That Are Coming | **44**
- ANDREA ZABRIC:** **Slikar, kako prepričan si lahko?**
Nekaj pogledov na slikarstvo Adrijana Praznika /
Painter, how certain can you be?
Some Views on Adrijan Praznik's Painting Practice | **48**
- LILIJANA STEPANČIČ:** **Preglasitev spektakla družbe /**
Drowning out the Spectacle of Society | **54**
- ALEKSANDER BASSIN:** **Triennale umetnost in okolje EKO 9:**
Oči v skali – nenavadno prizorišče v Mariboru /
Triennial of Art and Environment EKO 9: Eyes in the Stone –
An Unusual Venue in Maribor | **58**
- TAMARA MLAKAR:** **Uspešnost družbeno angažirane umetnosti oz. ali je kdo že vprašal**
informatorje, kako se ljudje odzivajo na razstave? /
The Success of Socially Engaged Art, Or Has Anyone Asked the Guides
How People Respond to Exhibitions? | **62**
- MAŠA ROJEC:** **Maša gre na jug /**
Maša Goes South | **64**
- ALEKSANDER BASSIN:** **Zapis o slikarskih trenutkih Edvarda Ravnikarja /**
A Note on the Painterly Moments of Edvard Ravnikar | **66**
- MARTINA POTISK:** **Med svetovljanstvom in zapečkarstvom /**
Between a Cosmopolitan and a Homebody | **70**
- MIKLAVŽ KOMELJ:** **Kraljev cirkus krutosti /**
Kralj's Circus of Cruelty | **73**
- ALOJZ KONEC:** **Galerijske reže /**
Gallery Slots | **76**
- Razstave društev slovenskih likovnih umetnikov /**
Exhibitions of the Slovenian Fine Artists Societies | **79**

Ksenija Čerče

In memoriam Gustav Gnamuš

Besede, ki jih izgovarjam, so tukaj, ker je stvarnost znova kruto pokazala, da življenje ne ponuja niti udobnega niti varnega zatočišča. Zadnji dnevi so bili za Gustava votlo odštevan čas. Bilo je preveč. Preveč krhkosti je grizlo kosti.

Res je ..., vsi bi hoteli grižljaj hruškastih stegen večnosti, nasloniti lica na njene pajčevinaste žile, hoteli bi neubranjeno šepetati, da bi bili bežno uslišani. A smrt ni brez imena in vsi, brez razlike, srkamo njen rdeči pepel.

Ostal nam je zgolj pičlo odmerjen odmev besed. Zven besed, ki ga poskušajo priklicati nazaj, a se nezmotljivo zaleti v spodletel poskus.

Gustav Gnamuš je v slovensko slikarsko naracijo vstopil v drugi polovici 20. stoletja z generacijo visokega modernizma in tako imenovanim abstraktnim slikarstvom. Generacijo, ki je polje abstraktne slike za slovenski prostor identificirala, so zaznamovali preboji v nova razmerja, preizkušanje zmogljivosti in meja ter čas preloma intersubjektivnih pojmovanj. Gnamuševa spoznavna oporišča so za slednje predstavljala nujno orientacijsko orodje.

Slikarstvo se vedno oblikuje kot pokrajina trenj, ki s prosevanjem antagonizmov pulzira in oblikuje zdrs v tkivo opozicij. Njegovi slikarski odgovori na slednje so bili prežeti s čutno inteligenco, lucidno preciznostjo in brez kompromisov, intuitivno ostri. Gnamuš je v nasprotju s tistim, kar se

je kazalo kot brezpredmetno, v slikarstvu stvarnem ontološko lociral konkreten element. Vidik, ki mu je znal vzpostaviti telo in teritorij. Brez njegovih del bi bila zapuščina slovenskega slikarstva pusta pokrajina. Dediščina, ki je zapisana v slikah in izven njih.

Dragi bralec in dragi prijatelj, o Gustavu govorim z glasom, ki ga ne sliši. Glas, ki ga poskuša obuditi v prisotnost. A iz krute čeljusti smrti proseva le žalost.

Ostali smo tisti, ki v njih pustoši občutek, ki ne ve ničesar o povratku. Zanj ne obstajajo meje ali rob. Občutek, za katerega ni zidov, ne pregrad in ne vek. Občutek nemega glasu, v katerega je pripeto žalovanje brez ločnice in brez umika.

Smrt se v reko življenja potaplja kot lovilec z ostrimi kleščami. Na obalo prinese plen in življenje ostane globoko pod vodo utišani ulov.

Dragi Gustav, karizmi, v kateri si bil edinstven, je botrovala krepost pronicljivega uma, iskrenost, ki ne pozna norm, in razsežnost človeškega duha, prežeta z intuitivno inteligenco, ki jo v umetnosti premorejo le redki.

Zenovski modreci pravijo, da pustiti za sabo spomin ni enako, kot pustiti za sabo sled. Med nami te ni več, a za teboj bodo ostali neizpodbiten zaris človeškosti, modrost lucidnega humorja, značajski utrip in tisti neizrekljiv glas srca ... Duh, ki ga tudi smrti ne bo uspelo ukrotiti. ■



Fotografija / Photo: Damjan Švarc

Marjan Gumilar

Za Gustava

For Gustav

»Skozi okno, pred katerim sedim, vsako jutro vidim pripoved in kako naj bi se v grobem nadaljevala. Pripoved je kraj. Že v začetku zime sem jo opazil, prvič v vseh letih odkar bivam tu: naključno mesto sredi gričevnatega gozda, ki je zame odslej, ob vsakodnevnem motrenju, postalo kraj.

V posebnem delu gozda sem nato odkril log, ki to verjetno sploh ni – saj bi se v tem primeru v globel morala stekati voda – in ga poimenoval po nekem slikarju: 'Poussinov log'.

(Peter Handke: *Moje leto v nikogaršnjem zalivu*)

Gustava Gnamuša sem prvič srečal leta 1982. Bil sem njegov študent v tretjem letniku slikarstva. Sam je začel poučevati nekaj let pred tem. Njegovih del takrat še nisem dobro poznal. Zelo hitro pa sem spoznal, da gre za človeka, ki je globoko predan in zavezan najvišjim umetnostnim načelom.

Njegova kategoričnost in vsesplošno likovno znanje je od nas pri študijskem procesu terjala jasno nazorsko opredelitev. Toliko bolj, ker se je prav v tem času, v začetku osemdesetih let, s postmodernističnimi načeli hkrati začela izgubljati individualna pokončna ustvarjalna drža umetnika, ki je bila zanj tako pomembna.

V korekturah je bil oster in nepopustljiv. Kljub tej navidezno strogi držbi pa smo kmalu začutili človeško toplino. Njegovi duhoviti komentarji so hitro ustvarili sproščeno in prijetno ozračje, ki je vladalo v ateljejih.

Spomnim se, da sprva nisem povsem razumel njegovih največkrat kritičnih korektur. Tako mi je nekoč rekel, naj stopim v barvo. Nisem ga dobro razumel. To je ob dveh naslednjih srečanjih ponovil še dvakrat. Nazadnje z stavkom: »Za božjo voljo, stopi že v barvo.« Previdno sem ga vprašal, kaj misli s tem. Razlaga je bila slikovita, dogodek sam pa je bil za moje nadaljnje razumevanje študija slikarstva in tudi pozneje za razumevanje njegovega dela zame nadvse pomemben.

Gustav v tistem času ni pogosto razstavljal, saj se je, kot mi je ob neki priložnosti povedal, takrat intenzivno posvečal študiju. Predvsem študiju likovne teorije. Veliko časa je, kot vem, med drugim namenil tudi zanj vseskozi pomembnemu področju lingvistike.

Z njegovim slikarstvom sem se zares srečal šele po končanem študiju.

Spomnim se, da sem prve slike občutil kot silno zgoščene, napete. Hkrati zadržane in nekako odmaknjene, brez kakršnekoli asociacije. Sama podoba pa kot da je prešla v ton, neslišen in pomirjujoč, in se širila daleč zunaj prostora slike. Kljub tej navidezni zaprtosti so me slike nekako vsrkale vase, me povabile, naj vstopim.

Leta pozneje sem ugotovil, kako zelo tesno je njegovo slikarstvo povezano z njegovo siceršnjo življenjsko naravnostjo. Ta je bila še najbližje izkušnji zenbudističnih mislecev, katerih praksa temelji na meditativnem obvladovanju samega sebe.

Tako mi je v nekem pogovoru dejal, da slikanje zanj predstavlja svojevrstno tveganje, katerega robovi so ostri in ozki. Vseskozi je namreč nepopustljivo verjel v moč slikarskih sredstev in radikalnost lastne poti. Njegova natančnost v metodi dela ni dopuščala nobenih kompromisov.

Na nekem mestu je zapisal:

»S spoznavanjem nevidnih resničnosti se briše meja med figurativnim in abstraktnim slikarstvom. Prostorsko-časovna razmerja kozmičnih razsežnosti ostajajo nedoumljiva. Kaj nam pomeni suha informacija, da so z merjenjem vesoljskih mikroradiacij odkrili gozd galaksij, oddaljenih dve milijardi let? Razumevanje se loči od izkušnje.« (konec citata)

Gustava sem najprej spoznal kot profesorja, šele potem kot umetnika in slikarja. Pozneje kot filozofa. Nazadnje kot prijatelja. Pogrešal bom pogovore na njegovem zenovskem vrtu, ki sta ga z Olgo tako ljubeče negovala, pogovore, ki so bili zame tako dragoceni, pogrešal bom vrt, kamor sem tako rad zahajal in se vsakokrat znova veselil srečanja z njim. Ostrina in neverjetna preciznost v pogovoru na eni in toplina, ki jo je izžareval, na drugi strani so pričale o človeku, kjer sta duh in fizis v neverjetnem sozvočju. Lahko sem mu samo hvaležen, da je del svoje čustvene zasebnosti občasno delil tudi z mano.

Zapustil nas je veliki umetnik in človek, katerega podobo bom, to zdaj vem, še dolgo iskal med naključnimi obrazy. ■



Gustav Gnamuš, *Premik / A Shift*, 2019, akril na platnu / acrylic on canvas, 112 × 112 cm, foto / photo: Damjan Švarc

Zmago Lenárdič

Gustav

V preteklih dneh je bilo v različnih medijih objavljeno kar nekaj prispevkov o Gustavovem odhodu in v vseh je seveda prisotna bolečina ob izgubi, izgubi za vse nas, ki ostajamo oz. si domišljamo, da nam v naprej plačana stanarina zagotavlja garancijo za podaljševanje bivanja na tej strani. Hkrati nas je tudi strah, da nam življenje laže in smrt govori resnico ...

Naj omenim, da sem v teh dneh sam razmišljal in občutil nekoliko drugače. Toplo obarvano se mi je utrnila skoraj radostna (ali pa vsaj tolažilna) misel, da nama je z Gustavom uspelo zadržati permanentno prijateljstvo od mojega šolanja na akademiji – pri tem, da nikoli ni bil moj atelejski profesor – in da se je pretok misli, tudi zahvaljujoč razvoju mobilne telefonije, z leti poglobljal. Klicala se nisva vseprek ..., bolj po načelu – temu sva, nekako zabavljajsko, rekla »morfologija misli« –, da če na nekaj dovolj intenzivno misliš, te tisto tudi pokliče ... No, v teh občasnih pogovorih je Gustav, poleg ostalega, navduševal s festivalom pronicljivih duhovitosti praktično na vsako temo. Duhovitost ni humor, duhovitost je kombinatorika. Lahko se nekaj naučiš in si pameten ... in lahko se nekaj naučiš, pa zato še nisi inteligenčen. Pamet nas uči, kako danim pogojem slediti, inteligenca pa nam pove, kako te pogoje ugodneje preurediti. Kombinatorika je stvar inteligence, in mislim, da je bil Gustav predvsem kombinatorik. Kajti notranje videnje na tem svetu ne zadošča – da postane vidno, ga je potrebno umestiti v prostor. Gustav je to počel z barvo, s precizno lociranostjo barvnih tonov, ki so lahko pričarali neverjetne potencialne prostore, neznana občutja, v sicer bolj redkih primerih pa tudi precej ostre sodbe ali usodna opažanja, ki pa niso terjali naslovnika.

Te slednje bi Gustav verjetno umestil v rubriko »Prosta tema«, kajti načeloma ga je zanimal prostor. In to ne kateri koli, temveč razpoloženski prostor, prostor razsrediščenja, prostor razpuščenosti subjekta, lahko bi celo rekli prostor zavestne pozabe ali spozabe, v katerem prostorske koordinate ne delujejo, kjer ni ne zgoraj – spodaj, ne levo – desno ..., kjer so učinki lahko popolnoma drugačni in imajo lahko neko drugo energijo. Ali kot je nekje zapisal M. Proust: »Edino pravo potovanje ni obisk tuje dežele, ampak pogled z drugimi očmi.« In v tem smislu je Gustav rad potoval ...

(Ni pa šel rad vsako leto na morje. Kadar mi je telefonsko napovedal odhod, se je njegov glas spremenil v glas kakega zdolgočasnega davčnega izterjevalca, v globokih tonih, ki ne predvidevajo skorajšnjih davčnih olajšav.)

Ko umetnostni kritiki razporejajo umetnike oz. njihova dela v pisemske nabiralnike, se zaradi navidezne podobnosti lahko znajdete tudi v sicer morda celo posvečeni, a vendarle ne najbolj posrečeni družbi. Gustavovih del ni bilo lahko primerjati. Zahtevajo čas, vživljanje, splošno razgledanost, dobršno mero empatije in poznavanje likovnega jezika. Predvsem slednje postaja v današnjem času problem, kajti v dobi informacijske logike so besede tista moč, ki razvršča slike v različne lege, da je nekaj v umetnostni zgodovini tu in ne tam – se pravi poljubnost. Gustav stvari podaja čutno, skozi gostoto barve, ki ustvarja neznane prostore in neobičajna občutja. Do barvne gostote pa prideš šele z modulacijo, kot sam pravi, tako da je navidezna monokromija sestavljena iz vsaj 7 do 9 svetlobnih in barvnih sekvenc, pri tem da je deveta sekvenca v sredini najgostejša, kajti na robu dobiš gostoto razmeroma lažje, ker pomaga kontrast ... Takšno razumevanje in dožemanje barvnega polja postaja v času, ko umetniki v maniri akviziterjev oglašujejo svoja dela na družbenih omrežjih, kuratorji pa jih (preko »flat screen«-ov) po načelu »Safari kuratorstva« razbirajo v lastne in v naprej zamišljene globokoumne projekte, znanstvena fantastika.

Kot pravi J. Rancière, obstaja v današnjem času celo nekakšno antiestetsko razpoloženje ..., vendar pa obstoj estetske sfere pomeni obstoj izkustev, ki niso več organizirana hierarhično, kjer bi predpostavili prevlade ene vrednosti nad drugo, enih dobrin nad drugimi ali nekih želja pred drugimi. Enakost ni cilj, temveč izhodišče (!). To pomeni, da je obstoj estetske sfere moteč element v obstoječem družbenem sistemu.

Vztrajanje na barikadah razuma pri uveljavljanju potrebnih družbenih sprememb največkrat ne prinaša želenega učinka. Le redko si ljudje preprosto z logičnim mišljenjem utremo pot do moralnega sklepa, ki nasprotuje naši začetni intuitivni sodbi, saj je človeška razumskost odločilno odvisna od prefinjene čustvenosti. Da bi se ljudje obnašali inteligentno, morata družno delovati oba sistema, razum in



Gustav Gnamuš, *Slike ki znajo plavati / Paintings that can swim*, 2023, pogled na postavitev / exhibition view, Galerija Bažato Gallery,
foto / photo: arhiv / archive: Galerija Bažato Gallery

čustva, toda večino dela opravljajo čustva. Ta odnos psihologi ponazarjajo s slonom (v tem kontekstu predstavlja poroč čustev) in krotilec slona, torej razumskim delom, ki pa ne počne drugega, kot da išče argumente, ki opravičujejo slonova afektivna (intuitivna) dejanja, katerih izvor korenini v tako ali drugače skozi življenje pridobljenih moralnih sodbah.

Ta nenavadna mentalna arhitektura je v precejšnji meri zaposlovala Gustava in v svojih delih pretežno nagovarja slona. Pri tem išče kreativno prenesene načine, ki bi ta odnos spremenili v bolj dvosmerno cesto.

Ohranitev obstoječe civilizacije morda ne bo uspešna, ker bomo paradoksalno ugotovili, da se finančno pač ne izplača. Obstaja pa tudi bolj prizanesljiva in spodbudna

Gustavova misel, izrečena ob prejemu Prešernove nagrade: »K sreči umetnost v svoji najvišji obliki še vedno predstavlja najboljši imunski sistem pred temeljno boleznijo uma – korupcijo zavesti.« In to je misel, ki bi jo morali tudi mi, kot institucija (ALUO), vseskozi zagovarjati, celo več – jo po nareku predajati zanamcem ...

Takšna in podobna razmišljanja so predstavljala delokrog najinih pogovorov, ki pa so zaradi Gustavove neizmerne strpnosti, osebe brez predsodkov do vsega človeškega, delovala neprimerno lahkotneje.

Zato bom te pogovore neskončno pogrešal in jih že zdaj občutim kot osebno izgubo. ■

Ljubljana, 3. maja 2024

Aleksandra Saška Gruden

Nenehno preizpraševanje fotografskega medija;

Aleksandra Vajd, Od znotraj dol in od zgoraj

Constant Questioning of the Photographic Medium;

Aleksandra Vajd, From Within, Down and Above

Tako kot se fotografski medij nenehno spreminja, mu s svojim raziskovanjem in delom sledi **Aleksandra Vajd**, ki v njem prepozna številne materialne in nematerialne razsežnosti ter izzive za povezovanja z drugimi polji ustvarjanja in sodelovanja z drugimi ustvarjalci.

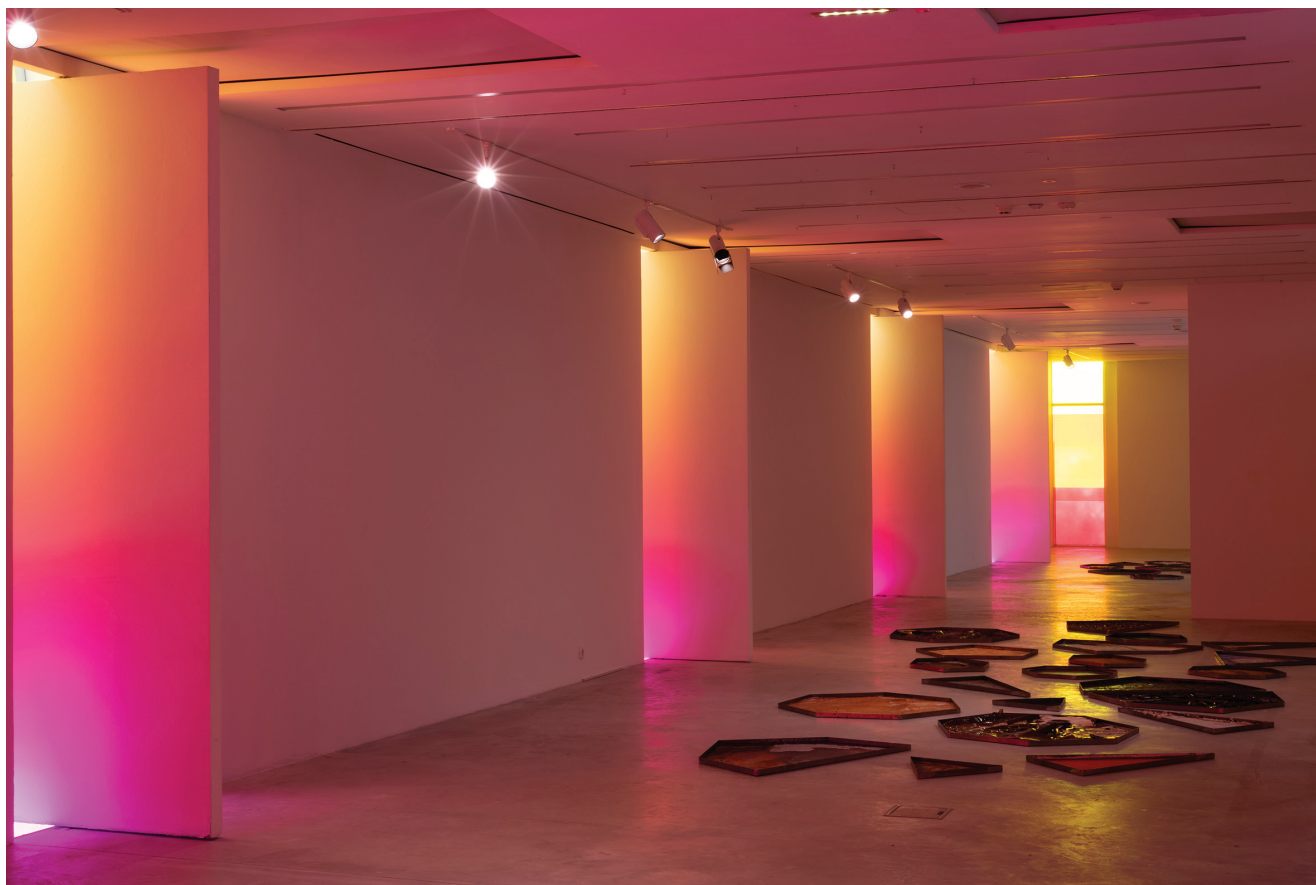
Avtorica, rojena v Mariboru, je v slovenskem likovnem prostoru prisotna od začetkov študija na praški akademiji FAMU, kjer je tudi doktorirala. Pred tem je leta 1997 diplomirala na Veterinarski fakulteti Univerze v Ljubljani. Med letoma 2004 in 2006 je ob podpori Fulbrightove štipendije študirala na SUNY New Palz / Državni univerzi New York v New Paltzu (SUNY New Palz/State University of New York at New Paltz). Ustvarjanje Aleksandre Vajd na področju fotografskega medija je bilo že zgodaj prepoznano in potrjeno s številnimi nagradami: dvakrat zapored, leta 1998 in 1999, je prejela nagradi na natečaju za slovensko fotografijo leta revije *Emzin*, leta 2000 pa nagrado Zlata ptica. Sledila so priznanja v tujini, med drugim v Arlesu, kjer je leta 2001 razstavila ciklus *Drobtine po rjuhi*. Leta 2005 je prejela prvo nagrado Frame005 Award v Brnu (Češka republika), leta 2006 je bila nominirana za Deutsche Börse Award v Londonu (Velika Britanija), leta 2006 pa je bila finalistka nagrade skupine OHO. Vajdova je ena od ustanoviteljic društva Format1 in sourednica revije *Fotograf* v Pragi. Od leta 2013 deluje pod okriljem zasebne galerije Drdova Gallery.

Znotraj polja njenega ustvarjanja je tudi pedagoško delo; na Akademiji za umetnost, arhitekturo in oblikovanje – UMPRUM v Pragi od leta 2008 vodi oddelek za likovno umetnost (VU4) na katedri za likovno umetnost (KVU), na Akademiji za vizualne umetnosti A.V.A. v Ljubljani pa je leta 2016 postala docentka in leta 2021 izredna profesorica za področje vizualnih umetnosti.

Konec lanskega leta je Aleksandra Vajd v drugem nadstropju Muzeja za sodobno umetnost Metelkova (MSUM)

predstavila retrospektivni pogled na svoje več kot dvajsetletno ustvarjanje v razširjenem polju fotografije v mednarodnem prostoru. Pod naslovom *Od znotraj dol in od zgoraj* je prikazala domala zgodovinski pogled na razvoj in spreminjanja fotografskega medija od srede devetdesetih let preteklega stoletja do danes. Skozi svojo kompleksno prakso raziskovanja in uporabe določenih izvornih fotografskih pristopov pa do razčlenitve zgradbe fotografskega medija vzpostavlja vedno nove razsežnosti in dinamike fotografije.

Vajdova je vsak posamezen segment, sobo MSUM, naselila s svojo zgodbo, s povsem različno vizualno pripovedjo, s čimer so se razgrnile razsežnosti njenih zanimanj in umetniških raziskovanj. Z začetno postavitevijo, ki je bila pravzaprav rekonstrukcija razstave iz leta 2004 *Brez naslova 2003* v Mali galeriji, kjer je v objektiv ujela očeta v različnih pozicijah in trenutkih spanja oziroma počivanja, je nakazala izhodišče, značilno za njeno delo – odnos z intimnim; intimnim lastnim ali v odnosu z intimnim drugim, kot je to v fotografskih serijah, ki sta jih delala s partnerjem fotografom **Hynekom Altom**. To intimno se v vsebinskem ali v materialnem smislu redno prepleta z elementi vsakdanjega in se nato poveže v nenavadno, izzivalno dvojico oziroma dialog, ki ga ustvarjalka izpostavlja povsod, tako v vsakdanjem življenju, ker je to njena narava, kot v ustvarjalnem smislu: »Zavedala sem se, da ne morem delovati sama. V odnosu z nekom drugim se zgodi nedefiniranost, za katero ne veš, kam te pripelje,« (iz intervjuja z **Lukom Savićem**, *Fotopapir kot telo*, 2021). Nenehno namreč išče in ustvarja izven okvirjev same fotografije, zato jo zanima njena pozicija v prostoru, od tod pa izhaja tudi njena želja po sodelovanju z ustvarjalci z drugih polj ustvarjanja, v zadnjem obdobju s kiparkama **Jimeno Mendoza** in **Anetto Mona Chiša**. Slednja je razstavo zasnovala v oblikovalski kontekst, v sodelovanju z Mendoza pa je Vajdova pripravila nekakšen fotografski laboratorij, v katerem sta predstavili anatomijo



Aleksandra Vajd, Anetta Mona Chiša, *Anafora / Anaphora*, 2023, detajl / detail, kovinski pladnji napolnjeni s kemičnimi snovmi različnih arhaičnih fotografskih tehnik, barvni filtri, digitalni tisk, različne velikosti / metal trays filled with chemical substances of various archaic photographic techniques, color filters digital ink-jet print, various sizes, pogled na postavitve / installation view, MSUM, foto / photo: Dejan Habicht, arhiv / archive: Moderna galerija, Ljubljana

fotografskega medija oziroma njegovo materialnost. Med drugimi so bile predstavljene kristalizirane snovi, ki se jih uporablja pri starejših fotografskih tehnikah. Raziskovali sta belo svetlobo prostora in za izhodišče uporabili različne barvne filtre. Lahko bi rekli, da sta na ta način prikazali performativnost teh snovi.

Premikanje gledalca po prostorih razstave je premikanje po avtoričinih nenehno spreminjajočih in raziskovalnih načinih razmišljanja in izpovedih, ki jih ponuja fotografija – spet seveda v povezavi z drugimi mediji, da bi se nazadnje znova obrnila nazaj k dvodimenzionalnosti fotografije na steni, kot to opiše v pogovoru.

Just as the photographic medium is subject to constant change, **Aleksandra Vajd** keeps pace with it in her research and practice. In doing so, she recognises its many material and immaterial dimensions, and the challenges that arise from the connections with other creative fields and collaborations with other creatives.

The Maribor-born artist has been present on the Slovenian art scene since the beginning of her studies at the FAMU academy in Prague, where she also completed her

doctorate. Before that, she graduated from the Veterinary Faculty of the University of Ljubljana in 1997. From 2004 to 2006, she studied at SUNY New Paltz – The State University of New York at New Paltz with the support of a Fulbright scholarship. Aleksandra Vajd's work within the field of photographic media was recognised early on and acknowledged by a number of awards: in 1998 and 1999, she received two consecutive prizes in the "Slovenian Photography of the Year" competition organised by *Emzin* magazine, and in 2000, she was the recipient of the Golden Bird Award. This was followed by awards abroad, including in Arles, where she exhibited her series *Crumbs on the Sheet* in 2001. In 2005, she received the first Frame005 Award in Brno (Czech Republic), in 2006, she was nominated for the Deutsche Börse Prize in London (Great Britain), and in 2006, she was a finalist for the OHO Group Award. Vajd is one of the founders of Format1 and co-editor of *Fotograf* magazine in Prague. Since 2013, she has been working under the auspices of the privately run Drdova Gallery.

Teaching also falls within her field of work: she has been Head of the Fine Arts Department (VU4) at the Academy of Arts, Architecture and Design – UMPRUM in Prague since



Aleksandra Vajd, *Fotogrami / Photograms*, 2022, ročno barvani fotogrami na srebrno želatinskem papirju / hand dyed photograms on silver gelatin paper, 40 kosov / pieces, 50×60 cm, pogled na postavitev / installation view, +MSUM, foto / photo: Aleksandra Vajd

2008, and was elected Assistant Professor of Visual Arts at the AVA Academy of Visual Arts in Ljubljana in 2016 and promoted to Associate Professor in 2021.

At the end of last year, Aleksandra Vajd presented a retrospective overview of her work on the second floor of the Metelkova Museum of Contemporary Art (MSUM), which covered her work in the expanded field of photography in the international arena over more than 20 years. Under the title *From Within Down and Above*, she presented a quasi-historical view of the development and changes of the photographic medium from the mid-1990s to the present day. Through her complex practice of researching and applying certain original photographic approaches to the dissection of the structure of the photographic medium, she establishes ever-new dimensions and dynamics of photography.

Vajd populated each segment, a room of MSUM, with its own story, with a completely different visual narrative, thus revealing the dimensions of her interests and artistic explorations. With the initial installation, which was in fact a reconstruction of the 2004 exhibition *Untitled 2003*



Aleksandra Vajd, Anetta Mona Chişa, *Katafora / Cataphora*, 2023, (prašičje uho / pig's ear), digitalni tisk, različne velikosti / digital ink-jet print, various sizes, foto / photo: Aleksandra Vajd

at Mala galerija, where she captured her father in various positions and moments of sleep or rest, she signalled the starting point characteristic of her work – a relationship with the intimate; the intimate of the self, or in relation to the intimate of the other, as in the photographic series co-authored with her partner, photographer Hynek Alt. This intimate regularly intertwines with elements of the everyday, either in content or in material terms, and then connects into an unusual, provocative coupling or dialogue, which the artist highlights everywhere, both in everyday life, because that is her nature, and in a creative sense: “I was aware that I couldn’t work alone. Something undefinable happens in a relationship with someone else and you don’t know where it will take you” (from the interview *Fotopapir kot telo* [Photo Paper as Body] with Luka Savić, 2021). She is constantly searching for and creating outside the frames of photography itself and is therefore interested in her position within the space, hence her desire to collaborate with artists from other fields of work, most recently with sculptors Jimena Mendoza and Anetta Mona Chişa.



Aleksandra Vajd, *Brez naslova 2003 / Untitled 2003, 2003*, digitalni tisk / ink-jet print, 7 fotografij / 7 photographs, 70 × 90 cm, pogled na postavitev / installation view, +MSUM, foto / photo: Aleksandra Vajd

The latter conceptualised the design context for the show, whereas Vajd, in collaboration with Mendoza, prepared a kind of photographic laboratory in which they presented the anatomy of the photographic medium and its materiality. This included the presentation of crystallised substances used in older photographic techniques. They explored the white light of the room and used different colour filters as a starting point. In this way, it could be said that they demonstrated the performativity of these substances.

Moving the viewer through the exhibition spaces is moving through the artist's ever-changing and exploratory ways of thinking and testaments that photography offers – again, of course, in connection with other media, to finally turn back to the two-dimensionality of the photograph on the wall, as she points out in conversation.

A. Vajd: Ob povabilu, ki sem ga dobila s strani kustosinje **Ane Mizerit** in inštitucije MSUM, da predstavim format retrospektive zadnjih 20 let svojega dela, se mi je zdelo nekako logično, da ob tem povežem institucionalno oz. vsebinsko tudi oba prostora – prostor Slovenije s prostorom Češke, kjer živim zadnjih 25 let in kjer učim na Akademiji za arhitekturo, oblikovanje in umetnost (UMPRUM) v Pragi. Predlagala sem, da bi povabili češkega kuratorja **Michala Novotnýja**, kuratorja zbirke moderne in sodobne umetnosti v Narodni galeriji v Pragi, in tako ustvarimo tudi dialog med kuratorjema. Zanimalo me je tudi, kako bo vsak kurator na svoj način pristopil k določenemu arhivu del, ki izhajajo in obravnavajo medij fotografije, oziroma k formatu retrospektive umetnice srednjih let, namenjene za prostor MSUM ob koncu leta 2023.

S celotno razstavo z naslovom *Od znotraj dol in od zgoraj*

sem hotela izpostaviti medij fotografije kot nekakšen »študijski primer«, preko katerega lahko sledimo tehnološkemu razvoju, inovacijam in tudi uporabi v umetniški praksi ustvarjalca. Nastalo je deset individualnih postavitev v drugem nadstropju MSUM, kjer je vsak prostor in razstavljeno delo izpostavilo problematiko ali neki karakterni element medija samega.

Sodelovanja in udeležbe z drugimi umetniki so v mojem delu v ospredju in pogosto povabila za samostojni projekt razvijem v kolektivne izkušnje. Z izbranimi umetniki me vežejo različne »sorodstvene vezi«, predvsem pa razmišljanje o utopičnem in subverzivnem potencialu skupnega dela na področju sodobne umetnosti, ki je tako ideološko povezano z osebno izraznostjo, če ne celo z idejo osamljenega in trpinčenega umetnika – heroja.

Moje delo je javnosti znano prek sodelovanj, najpogostejše s češkim umetnikom Hynkom Altom, s katerim sem sodelovala 15 let, v zadnjih letih pa tudi z romunsko umetnico Anetto Mono Chișo in mehiško umetnico Jimeno Mendoza. Ko sodelujem v ustvarjalnem dialogu, se izražam s formalno natančnostjo in minimalistično estetiko; sodelovanje mi predstavlja priložnost, da presežem meje svojega medija – fotografije –, kjer dialog postane metoda umetniške prakse. Dialog postane metoda dela ne samo med umetniki, temveč tudi dialog različnih materialov in medijev, prostorov, teksta in podobe itn.

Pri omenjenih dveh pozicijah je bil na razstavi prisoten še tretji segment, ki je vključeval dela študentov obeh akademij: ljubljanske in praške (Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani ter praške Akademije za arhitekturo, oblikovanje in umetnost).

To je bila tretja pozicija, pozicija pedagoga, mentorja, akademika, saj že 15 let učim na Akademiji za arhitekturo, oblikovanje in umetnost v Pragi (UMPRUM), kjer je deset let poučeval tudi **Jožef Plečnik** in kjer ima fotografija posebno mesto, saj je vpeta v uporabno umetnost, hkrati pa je del katedre za sodobno umetnost. Zanima me sledenje mlajšim generacijam, ki vplivajo tudi obratno, na mojo umetniško prakso. Spoznala sem, da dialog z njimi predstavlja še eno naravno razširitev mojega dela. Poučevanje je postalo umetniška praksa oz. samostojen medij.

Prav tako poučujem v Sloveniji, kjer sem najprej na povabilo **Milana Pajka** učila na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje in tam naredila svojo prvo habilitacijo, pozneje pa še na Akademiji za vizualne umetnosti AVA, kamor sta me povabila **Milan Mohar** in **Pepi Sekulich** in kjer poučujem še danes. V zadnjem času se ukvarjam in raziskujem z odgovornostjo izobraževalne institucije, ki soustvarja skozi delo s študenti in pedagoško prakso prostor umetnosti, v katerem se nahajamo oz. ga živimo.

Razstava je predstavila pogled v razvoj medija fotografije skozi vaše ustvarjalno delo, od začetkov, ko je bila fotografija primarna, pa do del, pri katerih ste eksperimentirali in dodajali elemente, nevezane na samo fotografijo. Kako je potekal proces raziskovanja in razvoja medija fotografije v ta razširjeni prostor?

Odgovor je na neki način enostaven: gre za določeno nezadovoljstvo, saj ta medij sam po sebi nima neke fiksne identitete. Hkrati je standardiziran, kar pomeni, da imamo določeno velikost materiala, ki ga uporabljamo. To velja predvsem za analogno fotografijo, danes z novimi tehnologijami lahko že delamo velike formate, hkrati pa je to medij, ki se nenavadno hitro širi in se spreminja. To je zaradi uporabe, ker je najbolj populističen in demokratičen medij, kajti omogoča najbolj demokratičen vstop v polje sodobne umetnosti, hkrati pa je to tudi medij, ki ga čisto vsak lahko uporablja. Torej vsak, ki ima hiter oziroma pameten telefon, lahko naredi fotografijo. Imamo milijone fotografij, ki se dnevno nalagajo na neki server ali v aplikacijo. Zato se podoba vse bolj približuje pisani besedi oziroma jo nadomešča. Mene zato zanima način, kako fotografija prehaja v neko simboliko, ikono, v neki indeks, ki komunicira ne le skozi vsebino, temveč tudi skozi delovanje ali vpliv na gledalca. Iz tega logično sledi, da to integriram tudi v svoje delo. Hkrati s standardizacijo formata fotografije in ob načinu, kako uokvirjamo realnost, skozi pravokotnik, kjer gre večinoma za horizontalni format, imamo zdaj s pametnimi telefoni vse pogostejše tudi portretni format, torej vertikalni, sem začela to razbijati prav z vključevanjem drugih umetniških praks, kot je recimo kiparstvo. Nenadoma je fotografija začela nastajati kot neka instalacija, postavitev. Tega sva se oba s **Hynkom** zavedala, zato sva v nekem trenutku presegla ta okvir, šla iz stene v sam galerijski prostor.

Na ta način je fotografija dobivala lastnosti objekta, torej skulpture. Po določeni konceptualni uporabi medija v prostorskih postavitvah me je znova začelo zanimati, kaj je zdaj ta fotografija, ko se vrne nazaj na steno? Torej kako se je spremenila v tem času, kaj zdaj potrebuje, na kakšen način se ji približujemo, jo beremo, jo razumemo?

Na eni strani je šlo torej za povezovanje fotografije z drugimi mediji in ustvarjalnimi polji, na drugi strani pa tudi za povezovanje in sodelovanje z drugimi ustvarjalci. Ta sodelovanja so pomembna za vaše delo pravzaprav že od začetka, kaj vam prinašajo?

Zame je pomemben dialog, tudi kot metoda dela. Dialog z drugim je po naravi opredeljen s trenutkom in kontekstom. Zavestno in podzavestno vključuje *zeitgeist* in prevladujoče ideje družbe v danem trenutku. Ker so ideje znotraj družb dinamične in podvržene spremembam, dobimo priložnost, da preberemo tok časa in razvoj različnih družbenih idej. Z mešanjem sprejetih konvencij v družbi lahko tako razburkamo čas. Zavedala sem se, da ne morem delovati sama. V odnosu z nekom drugim se zgodi nedefiniranost, za katero ne veš, kam te pripelje. To je odnos, ki ga ne znam določiti, nima barve, nima oblike in se ga ne da opredeliti s ključnim pojmom. Zanima me, kako to efemerno entiteto konceptualizirati. Pri ljudeh spoštujem predanost in mislim, da morajo imeti za to predanost usoden odnos do svojega dela. Zato ni pomembno, da si moj prijatelj. Ni treba, da so vmes čustva. Podprem vsako novo misel, ki ima potencial, da se spremeni v nekaj, česar še nismo poimenovali.

Kadar omenjamo odnose, ki jih ustvarjate, ne moremo mimo vašega odnosa z intimo oziroma z družinskimi člani, predvsem z očetom, ki jih v segmentu svojega ustvarjanja prav tako vključujete v delo.

V pristopu k razstavi v MSUM je bil pomemben vidik, s katerim sem se ukvarjala v delu z naslovom *Brez naslova 2003*, ki je bil prvič kot samostojna razstava znotraj Moderne galerije prikazan leta 2004. Povabila me je kustosinja Lara Štrumej, ki je bila takrat kustosinja za fotografijo. Minilo je točno 20 let, zato sem pripravila rekonstrukcijo te razstave iz Male galerije, ki je predstavljala nekakšen uvod v to razstavo v MSUM. Gre za cikel sedmih fotografij očeta nastalih v obdobju 1996–2002, ob katerih sem se s temi sedmimi fotografijami prvič zavedala uporabe konceptualnega pristopa k mediju, medtem ko je prej šlo zgolj za neko zbiranje, serijo in za arbitrarni izbor števila določenih fotografij. Vrsto let sem fotografirala svoje starše in svoje bližnje kot način naše medosebne komunikacije, in v teh primerih je običajno težko preseči osebno. V primeru *Brez naslova 2003* pa je šlo za formuliranje neke konkretne, univerzalne ideje, in to je bilo takrat zame pomembno. Ni naključje, da se pozneje pojavi moj partner, ko gledava drug drugega skozi fotografski objektiv in se na ta način skušava zavedati,

kaj konstituira neko umetniško dvojico, par, življenjski par oziroma dve človeški bitji. Tema odnosa med moškim in žensko na fotografijah je zelo zasebna, njen namen pa ni, da bi jo obravnavali kot dokument osebnih zgodb, temveč kot arhetipe.

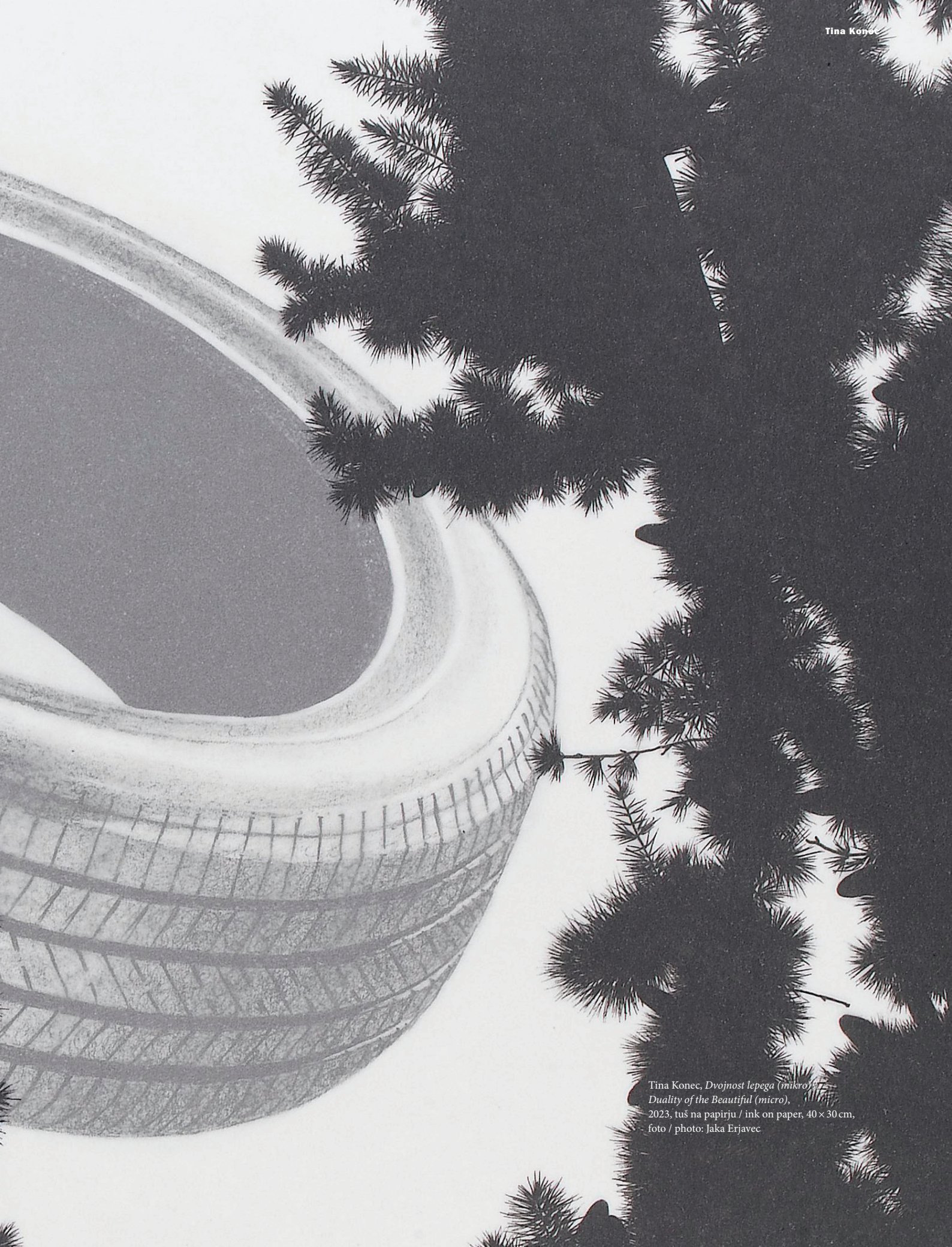
Kako naslov vaše pregledne razstave v MSUM Od znotraj dol in od zgoraj zaokroža vaše delo v kompaktno celoto?

Znotraj prostora in skozi ves proces zbiranja in ločevanja materiala z obema kuratorjema, Ano Mizerit in Michalom Novotným, smo bili nekako soočeni z raznolikostjo le-tega, vendar s trdno linijo, ki je sledila samemu razvoju medija fotografije. Ko smo začeli dela umeščati v posamezne muzejske prostore, je bilo nenadoma jasno, da bo vsak prostor povsem drugačen, da bo imel povsem drugačen značaj, da se bodo prostori razlikovali v načinu osvetlitve, načinu prezentacije fotografije, v materialnosti in posledično njeni haptičnosti. Ob sami zasnovi razstave se je v nekem trenutku ponudil poetičen naslov *Od znotraj dol in od zgoraj*, ki je skozi telesno izkušnjo opisa prostora nakazal, kako doživeti to postavitev, in je lahko na gledalca deloval sugestivno.

Kaj danes vidite v fotografiji, kje je danes njeno mesto v vašem delu in tudi v polju sodobne umetnosti?

Danes ima fotografija novo življenje. Vpeta je v transmedialnost in transdisciplinarnost. Fotografija je izgubila nosilec. Nima več negativa. Danes v času interneta in pametnih telefonov je postala običajno sredstvo komuniciranja ter se približuje pisni in govorni besedi, ki jo pogosto nadomešča. Fotografija se je iz stabilnega, otipljivega, edinstvenega predmeta preoblikovala v instantni, efemerni in virtualni objekt. Internet je kraj, poln vse večjega števila fotografij, nezasidranih podob, ki se gibljejo sem in tja po njem. V določenem trenutku podobe spremenijo svojo lokacijo, začasno postanejo del drugih omrežij, ustvarjajo in prekinjajo povezave, soustvarjajo diskurz, kopirajo se, so povezane s ključnimi besedami, nato pa spet izginejo. V svoji umetniški praksi in znotraj izobraževalne institucije poskušam to tekočo in brezosebno lastnost fotografskega medija dojemati kot njeno bistvo. To je stanje, ki omogoča njeno oblikovanje, platenje, razdeljevanje, spajanje, površinskost in prostornost, grobost in nežnost. Prepričana sem, da je zavest o spremenljivosti potrebno oživljati in zavestno z njo razpolagati. Fotografija bo z nami v prihodnosti, vendar ne vemo, kako bo videti. Pri današnjem dinamičnem razvoju vizualnih tehnologij je prav razmišljanje o fotografiji razmišljanje o meji med sedanjostjo in prihodnostjo. ■





Tina Konec, *Dvojnost lepéga (mikro)*
Duality of the Beautiful (micro),
2023, tuš na papirju / ink on paper, 40 × 30 cm,
foto / photo: Jaka Erjavec

Lea Jazbec

Telesnost in esenca prostora

Physicality and the Essence of Space

V razstavnem projektu z naslovom *Telesnost in esenca prostora* so v galeriji Muzeja solinarstva na Fontaniggah na ogled dve seriji portretov, ki zadevata človeka in krajino, ter eksperimentalna fotografija in video s *camero obscuro*. Dela so nastala med letoma 2022 in 2023 v Slovenski Istri (Sečovelje in Kubed).

Črpalim navdih iz opazovanja narave, človekovega stanja in doživetja – percepcije, medtem ko svetloba, eksperimentiranje in preizkušanje meja znanega in vidnega določajo in usmerjajo moje produkcijske odločitve. Pri svojem delu in projektih načrtno prehajam med mediji in jih povezujem med seboj. Različni mediji so tako sredstva, s katerimi oblikujem in sestavljam prostorsko specifična in prostorsko pogojena dela in organizme – svetlobne, zvočne in video instalacije. Preizkušam uporabo različnih prostorskih tehnik z različnimi »prostorskimi ključki«: pogled na en predmet iz različnih perspektiv, raziskovanje vidnega in oprijemljivega za razumevanje in prikaz skritega ali novega. Trenutno je moja pozornost usmerjena v javni prostor, dela in projekte z lokacijsko (*site-specific*) in prostorsko pogojenimi vsebinami ter projekti v zvezi z naravno, kulturno in industrijsko dediščino ter zapuščenimi prostori, potrebnimi revitalizacije.

Znotraj dvoletnega *site-specific* projekta materija krajine določa ustvarjalne in produkcijske odločitve. Umetniška produkcija obeh serij portretov je lokacijsko in prostorsko pogojena in je nadaljevanje mojega dela, medtem ko so elementi prejšnjih del iz serije *Čas in Oko* (2010–22), tesno prepleteni z novo produkcijo.

Prvo serijo portretov, portrete solinarjev na Leri, sem ustvarila leta 2022, za razstavni projekt *Polno in Prazno* v Galeriji Caserma na Leri, na severnem delu parka sečoveljskih solin. V delu raziskujem razmerje med polnim in praznim znotraj nestabilnega ravnovesja, ki nastane ob srečanju s prstjo, soljo in vsemi razpokami v solinah. Uporaba foto transferja skozi *frottage* mi omogoča dokumentiranje sledov časa, »zapisanih« na solnem polju, in izkazuje močno zanimanje za edinstvene lastnosti tal in obstoječo materijo, njeno fizičnost–telesnost in esenco. Gre za portrete solinarjev, delavcev na solinah, ki še vedno pridelujejo sol na solnih poljih na tradicionalen način. Tla solnega polja so

občutljiva površina, kar je spodbudilo moje raziskovanje. Dela so narejena s prenosom črno-belih fotokopij na grafični papir, pod katerim je hrapava površina solnega polja. Sledi, vidne na portretih, so sledi prostora, reliefa, ki ga ustvarjajo ali pogojujejo solinarska dejavnost in naravne danosti.

Prvo razmišljanje o Sečoveljskih solinah in takrat tudi še o Sečoveljskem rudniku premoga sega v leto 2020. Razmišljanje o črnem in belem, o polnem in praznem, o materiji. O živi kulturni krajini in pozabljeni oz. zapuščeni industrijski dediščini. O dveh nasprotjih, ki fizično mejita drugo na drugo. Zelo majhna je meja med izgubljenim, zapuščenim in obstoječim oz. revitaliziranim. Tudi znotraj revitaliziranega ni neke gotovosti v dinamičnem toku časa. Začetna ideja o povezavi med rudnikom premoga in solinami se po nekaj obiskih rudnika zaradi nedostopnosti objekta in skoraj hkratnega vstopa na soline preoblikuje. Razmišljanje o zapuščeni industrijski dediščini pa tiho deluje v ozadju vsega, kar se je zgodilo v času projekta, ki se je razvijal naprej naslednji dve leti, skozi različne medije in pomikanje skozi prostor – krajino: od Sečoveljskih solin do Kraškega roba in nazaj.

Septembra leta 2021 sem se napotila na obalo. Avto poka po šivih. Kolo, camera obscura I, podstavek za rože, digitalni fotoaparat in stojalo, škatla in orodje za oblikovanje zaslonke kamere. Prispem do vhoda v Fontanigge, megla. Čakam na sončni žarek in medtem narišem na projektno steklo roženico očesa, ki se oblikuje znotraj serije *Čas in Oko* (2010–2022), tekom raziskave za diptih *Čas in Votel čas* (2010). V tistem času, kot tudi pred tem in še zdaj, me zanima geometrijsko risba, ki skozi preprosto simboliko izraža čas, gibanje, povezanost med ljudmi, drugimi živimi bitji in naravo. Razmišljam o krajini, o solinarjih, o zapuščenih solinarskih hiškah, o gibanju in rotaciji, o percepciji, o vidnem in prekritem. Le nekaj minut sončne svetlobe in uspe mi narediti en sam posnetek solin. Imenujem jo *Iris, Roža vetrov*.

Navdih za projekcijo pokrajine solin skozi risbo je bila vetrovnica, ki je imela prostor na steni v kuhinji prav v vsaki solinarski hiši. Pogled na soline in zapuščena sezonska bivališča solinarjev se odpira do morja. Solinari so vreme lahko

napovedali sami. Nenehno so gledali v nebo, opazovali obliko in barvo oblakov, določali smeri, značilnosti vetra itd. Pri napovedovanju vremena so solinarji uporabljali vetrovnico, ki je nakazovala različne vrste vetra in njegovo smer. V središču rože vetrov so naredili majhno luknjo in vanjo položili drobno seme rastline »*Erodium ciconium*«, imenovano »paieta«, ki je občutljivo na vlago in se je obračalo glede na veter, ki je prenašal več ali manj vlage. Risba, ki sem jo uporabila za projekcijo, izvira iz študija za relief iz serije *Čas in Oko*, kjer razmišljam o rotaciji, o gibanju, obliki, materiji in svetlobi kot povezavi. Risba je skladna z geometrijo vrtnice vetrov. Vodoravna in navpična črta ter oblika X sta osnova za rožo. »Iris«.

Kdor pozna moje delo, ve, da ni običajno, da se izrazim skozi figurativno, skozi portret. Razlog za ustvarjeni seriji portretov je nenačrtovano srečanje z ljudmi, tako na Sečoveljskih solinah kakor tudi v Kubeđu na umetniški rezidenci v hiši Alojza Kocjančiča. Po srečanju s solinarji in pozneje s Šavrini je postalo nemogoče ločiti ljudi od prostora/krajine, saj so s svojim načinom življenja z njim/njo tesno povezani. Solinarji, ki s sferičnim gibanjem drsijo po krhki površini solnega polja in oblikujejo popolne bele kupčke soli, svetlobne konuse, kot jih vidim jaz, usmerjene v nebo, ki se hkrati zrcalijo v vodi in podvajajo. Nekakšna prostorska tapiserija, omejena s črtami kavedinov – kristalizacijskih gred. Šavrini, za katere se zdi, da so zrastle iz kraške zemlje in s svojo pokončno držo odsevajo formacijo skal kraškega roba. Na solinah je bila bistvena, za tisto, kar je vidno, in tisto, kar ostane prekrito, površina solnega polja v aktivnih in zapuščenih bazenih (fondih – solnih poljih). Leta 2023 v Kubeđu so portreti zaživeli prostorsko, na kamnu in v mojih očeh stremijo k temu, da postanejo velikani. Dušan Arko pravi, da so se Šavrini in Šavrinke rodili – zrastle iz kraške zemlje. Razmišljala sem o tem, da so skozi čas prehajali, si utirali pot s težkim delom – načinom življenja in skozi kamnito krajino – in tako pustili sled, prav tako pa se je ta pot, način življenja, zarisal globoko v njihova telesa in obraze. Ljudje so neločljivi element neke krajine in ta ista krajina je zarezana globoko v njihova telesa in obraze.

Na Fontaniggah, na južnem delu solin, ki ležijo med kanalom Grande in reko Dragonjo, sem spoznala vodičko Blanko Štibelj, ki me je s svojim navdušenjem, ljubeznijo do solin in pripovedmi popeljala skozi čas. Prav tam sem naredila prve poskuse prenosa fotografij skozi *frottage* in prve posnetke vodne črpalke s *camero obscuro*, s katerimi sem bila zadovoljna. Hkrati sem spoznala nekaj bistvenih razlik med obema deloma solin in njuno namembnostjo.

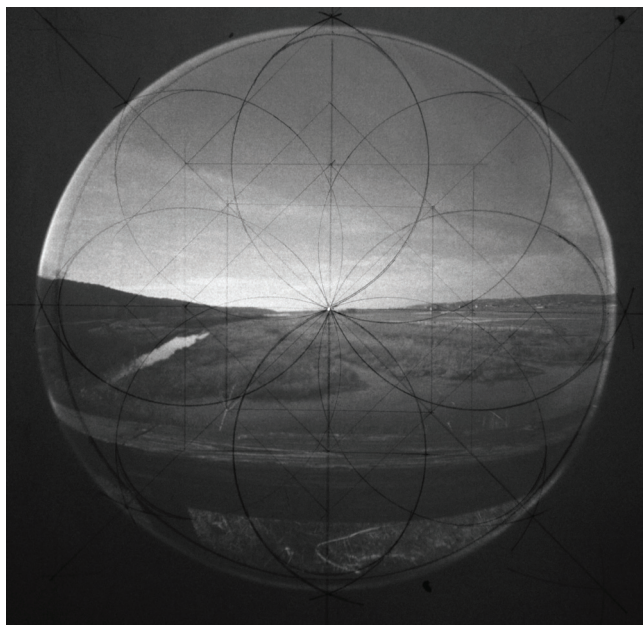
Tako na Fontaniggah kot na Leri, na severnem delu Parka, kjer še poteka aktivna pridelava soli, sem imela dobro podporo pri produkciji projekta. Turistični kombi mi je prevažal opremo za snemanje in tiskanje na Leri. Na razpolago sem imela kolo, tako da sem se lahko samostojno gibala po solinah. Vodstvo, solinarji in ostali zaposleni so



Snemanje kratkega filma / Shooting of the short film *Solinar / Salt panner*, 2022, Sečoveljske soline / Sečovlje salt pans, foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive



Lea Jazbec, *Solinar / Salt panner*, 2022, video izsek / video still, camera obscura, apertura: 5 mm horizontalna linija / aperture: 5 mm horizontal line, Sečoveljske soline / Sečovlje salt pans, foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive



Lea Jazbec, *Iris-roža vetrov / Iris – Flower of the Winds*, 2020, fotografija / photograph, camera obscura, risba na projekciji / drawing on the projection, digitalni tisk giclee / archival fine art giclee print, 45 × 50 cm, foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive

bili dosegljivi za informacije in pomoč pri izvedbi. Več dni sem se vozila s kolesom, fotografirala in snemala s *camero obscuro*. Idej je bilo veliko. Opazovala in razmišljala sem o



Lea Jazbec, *Telesnost in esenca prostora / Physicality and the Essence of Space*, 2024, pogled na postavitev / installation view, Muzej solinarstva / Saltworks Museum, Fontanigge, foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive



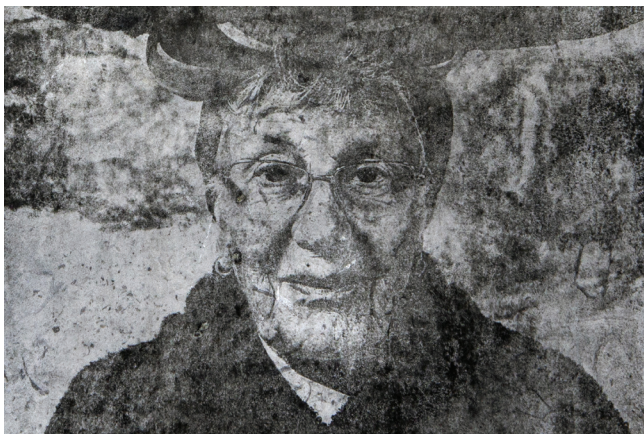
Lea Jazbec, *Laura, Vlado, Angel*, 2022, iz serije *Portreti* / from the *Portraits* series, foto transfer digitalne fotografije iz črno-bele fotokopije, na površini solnega polja iz site-specific projekta *Polno in Prazno* / photo transfer of a digital photo from a black and white photocopy, on the surface of a salt field from a site-specific project *Full and Empty*, Sečoveljske soline / Sečovlje salt pans, 20 × 23,5 cm, 20 × 24 cm, 20 × 23,5 cm, foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive

tem, kaj je smiselno in kaj ne. Imela sem izhodiščno točko o materiji prostora, o polnem in praznem, o gibanju skozi krajino.

Poletje je bilo vroče in delo na solinah je bilo v polnem teku. Ko sem se od snemanja krajine približala kavadinom, sem spoznala solinarja Osmana. Osman ni samo zelo priazen in komunikativen. Njegovo polje je bilo popolno, njegov solni cvet snežno bel. Veliko mi je povedal o pridelavi soli in tudi o problematiki vzdrževanja površine. Pritegnile

so me paličice, zasajene v solno polje. Osman mi je razložil, da tako označujejo poškodbe na površini. Ta, poškodba na površini, razpoka, je odprla raziskavo. Običajno je, da med raziskovanjem iščem odprtine in razpoke, ki mi nekako dovolijo vstopiti v predmet ali prostor. Poškodba postane priložnost za delovanje in ustvarjanje med vidnim in prekritim.

Ko sva z Osmanom v naslednjih tednih med odmori skupaj pila kavo in se pogovarjala, je bilo skoraj neizbežno,



Lea Jazbec, *Marija šavrinka / Maria Shavrinka*, 2023, detajl / detail, iz serije *Portreti* / from the *Portraits* series, litotransfer fotografije na kraški kamen Repen Povir / lithotransfer of photos on karst stone Repen Povir, barva za globoki tisk / gravure ink, photo: arhiv umetnice / artist's archive

da spoznam še druge solinarje. Zelo presenečena sem bila ob njihovih raznolikih ozadih. Kakšna pisana družba. Osman je dolgo delal v gradbeništvu in je po 12 letih dela v solinah vzor številnim mladim solinarjem, Matjaž je fotograf, Boris, znanstvenik, mi je poslal številna pisanja o cameri obscuri, Maja je umetnica in kulturna delavka, Vlado in Angel, brat in sestra Uroš in Laura, ki sta skupaj obdelovala polje.

Za prvo razstavo na solinah na Leri v Casermi sem imela nekaj idej: dela večjega formata na papirju; ročni grafični odtisi s solinarskim blatom in prenos fotografije s tehniko *frottage*, skupaj s kratkim filmom, narejenim s camero obscura. Film je bil dva tedna pred razstavo skoraj končan. Skozi preoblikovano zaslonko kamere, 1 mm visoko in 5 mm dolgo, horizontalno linijo, čas teče nekako drugače, počasneje, in prostor zaznavamo nekako horizontalno raztegnjen, ven iz fokusa. Poskusni odtisi in prenosi so bili dobri, narava pa se je odločila poigrati z mano. Vročini je sledilo več zaporednih nalivov in površina solnega polja se mi smeji v obraz. Pripravim material za vsako od treh idej posebej, in ko se lotim, se ulije dež. Na mokri površini ni bilo mogoče delati. V zadnjem trenutku se obrnem na solinarje in vprašam: Vas lahko fotografiram? **Nimam veliko izkušenj s portretiranjem**, a o tem nisem razmišljala. Ljudje, ki skozi ročni prenos fotografije, preko tehnike *frottage*, na solnem polju odsevajo prostor, v katerem delujejo, kjer so morje, veter in sonce zarezali gube in nasmeh v njihove obraze. To je imelo smisel. Krasni ljudje, lepo je bilo in tudi ena lepših otvoritev, kar jih pomnim, ob sončnem zahodu na Leri.

Leto pozneje je sledilo portretiranje Šavrinov v Kubedu, na umetniški rezidenci v hiši Alojza Kocjančiča, prav tako nenačrtovano. Zanimalo me je nadaljevanje dokumentiranja sledi prostora, nisem pa še vedela, kaj natančno bom delala. V mislih sem imela tudi, da bi izvedla vsaj eno od dveh nerealiziranih del na solinah iz leta 2022.



Lea Jazbec, *Portreti / Portraits*, 2024, litotransfer fotografije na kraški kamen Repen Povir / lithotransfer of photos on karst stone Repen Povir, barva za globoki tisk / gravure ink, foto / photo: arhiv umetnice / artist's archive

Prvo jutro v Kubedu me zbudi prepevanje na hribčku pri cerkvi sv. Florjana. Vzamem fotoaparater in se napotim gor. Šavrini. Peli, plesali in igrali so. Nisem povsem razumela. So gledališka skupina? Brez oklevanja jih prosim, če bi se še lahko srečali, in ja, to je bil začetek druge serije.

Šavrinka me je v preteklosti zanimala zaradi nosilnega obročka, ki nosi košaro odprto v nebo. X oblika, ki povezuje in deli nasprotja: med nebom in zemljo, znano in neznano, vidno in prekrito, staro in novo, črno in belo, polno in prazno, pa jo tesno povezuje z zemljo. Šavrinka me je zanimala zaradi pokončne drže. Kraški rob, kraški kamen, ljudje. Kulturna dediščina brez podmladka, ki je v zatonu. Na žalost. Iz tega prvega razmišljanja nastane *Črno Sonce* (analogna fotografija, negativ z rdečim filtrom, mešana tehnika, 2023).

Uporaba različnih medijev je zame običajna, pa tudi pomembna za konkretno raziskavo iz več različnih vidikov. Uporabim medij, ki je najbolj primeren za to, kar želim povedati. Tu ni pravila, niti se ne oklepam določenih tehnik. Po prihodu na rezidenco se odločim, da bom v Kubedu analogno fotografirala s camero obscura in delala na dokumentiranju krajine. Nisem pa še poznala podrobnosti.

Sedim pred ateljejem v hiši Alojza Kocjančiča, s krasnim razgledom na kraški rob. Kadim cigareto in se zazrem v tla. Vidim kamen, razbit kamniti pokrov za odtok. Vprašam se, ali je na tole mogoče tiskati. Poizkusim in ja, deluje. Odločim se. Šavrini in Šavrinke bom upodobila na kraškem kamnu.

V tretjem tednu rezidence pride na obisk draga Bess Fridmodig, uveljavljena švedska umetnica, ki sem jo spoznala v Bilbau leta 2020. Ob prvem srečanju je bilo zavezništvo sklenjeno. Fridmodig je kreativna praktičarka v grafični

umetnosti s hibridnimi specializacijami v visokem šolstvu, raziskavah in podpori študentom. Kot umetnica raziskuje umetniško grafiko, ki jo uporablja tudi na delavnicah o človekovih pravicah in trajnosti kot strategijo družbenega udejstvovanja. Obe naju zanima prehajanje med mediji in posebno še med grafiko in fotografijo. Od najinega prvega srečanja dalje sva tesno povezani in končno bova lahko izstopili iz virtualnega prostora in delali skupaj. Hvala, Dušan Arko, in hvala, Patrik Holz, za podporo pri skupnem razvijanju tehnike, za čas in prostor, za razmišljanje o prihodnjih sodelovanjih in projektih. Za razmišljanje o možnostih. Tokrat sva se dogovorili, da bova delali z analogni fotografijo in papirno litografijo. Znova poseči po fotografskem mediju s *camera obscura* je bil izziv za Bess, kakor je bil zame izziv spoznavanje nove grafične tehnike. Bess je postopek razvijala že dalj časa. Ko ji pokažem nekaj

primerov foto transferja na kamen, se odločiva, da poskusiva s papirno litografijo.

Po odhodu Bess mi je v zadnjem tednu rezidence uspelo narediti dva ali tri uspešne portrete na kraški kamen in več manjših poskusov. Analogna fotografija, ti drugi poskusi, po dveh letih, odkar sem bila na rezidenci v CSF Adams – Centru za eksperimentalno fotografijo Adams v Rimu, na fotografskem papirju so se izkazali za uspešne.

Ustvarjanji v Slovenski Istri in na obali mi bosta ostali globoko v spominu. Izkušnja in referenca mi bosta zagotovo pomagali pri načrtovanju novih projektov drugje po svetu.

Soline in Kubeč ostajata kraja, kamor se bom vračala. Zaradi ljudi, novih prijateljstev, tudi zaradi nadaljnega raziskovanja. Razpoke/delitve in povezave ostajajo žive; živa stvar, ki odpira in obelodani aktualna vprašanja in stanje človeka in narave. ■

Vincenzo da Filicaia

Ob dajanju lasulje na glavo

When Placing a Wig on One's Head

Bolj kot iz las iz varanj narejeno,
mrtvo, toda na videz tako živo –
cepič beračene mladosti – grivo,
s postaranimi senci poročeno,

da hlini leta, ki so še cvetela,
morda (kdo ve?) mi smrt je posodila
in smrt jo hitro bo nazaj dobila,
to življenje mi bo za obresti vzela.

Tako, ko trudim se nekdanje dni
klicati – in zaman se s tem ukvarjam –,
zgubim ta hip, prihodnost zanemarjam,

in ko, bedak, sneg lastnih las prekrivam
s temi krivoprisežnimi lasmi,
zakrivam starost in norost razkrivam.

Vincenzo da Filicaia (1642–1707) je bil eden najpomembnejših italijanskih pesnikov druge polovice 17. stoletja; bil je nasprotnik manieristične poezije, ki se je razvila pod vplivom Giambattista Marina, v kontekstu baročne poezije je bil nagnjen h klasicizmu in obnovi petrarkizma, v poeziji je poskušal ponovno uveljaviti heroičnost in veličino. V svojem času je bil zelo slaven (pokopan je v florentinski cerkvi Santa Croce tik ob glavnem vhodu), danes pa je precej pozabljen; za krajši čas je znova postal popularen v prvi

polovici 19. stoletja zlasti zaradi svojih sonetov, posvečenih Italiji, s katerimi se je lahko identificiral italijanski risorgimento. Théophile Gautier ga v svojem eseju o Baudelairu omenja skupaj s Petrarco, Stanko Vraz pa je verze iz njegovega soneta Italiji citiral kot motto k svoji pesniški zbirki *Dulabije*. ■

Iz italijanščine prevedel in spremno opombo napisal Miklavž Komelj

Črtomir Frelih

Osnove kolagrafije in transfer

The Basics of Collagraphy and Transfer

V članku bom opisal osnovne grafične postopke za pripravo kolagrafske matrice za globoki tisk. Pri drugih avtorjih lahko najdete drugačne pristope, to, kar predstavljam, je rezultat lastnih raziskovanj, poizkušanj in ugotovitev. Nekaj postopkov sem razvil že pred mnogimi leti, nekatere, posebej transfer¹ (prenos risbe s folije na ploščo), pa razvijam v zadnjem času.

Razmerje med tehnologijo in umetniško grafiko

O grafiki se najraje govori s tehničnega vidika. Nekako manj problematičen je od drugih možnih zornih kotov. Grafične tehnike naj bi bile nekako same po sebi zagotovilo umetniškosti odtisa. Ob njih se rado govori o »karakterju« posamezne grafične tehnike, o nakladi, o strupenosti oz. ekološkosti uporabljenih materialov in postopkov, o dolgotrajnosti, zahtevnosti, težavah z dostopnostjo grafičnih materialov in delavnic. Vse to so domače teme, v katere se z lahkoto vključujejo vsi, ki jim je umetniška grafika bolj ali manj znana. Zato je pomembno v grafičnem delovanju prepoznati likovno vsebino in ločiti grafično delo in študij grafike od tečajev grafičnih tehnik. Benjaminova teza o izgubi avre v procesu industrializacije umetniške produkcije pa je že tolikokrat reproducirana, da je že tudi sama precej izgubila na svoji začetni avratičnosti. Razmere so se spremenile, danes je težko najti kaj, kar ni reprodukcija. Še tako hitri mehanski in kemični postopki ne morejo loviti koraka z bliskovitostjo digitalnih propagatorjev. Vprašanje enega ali več odtisov, dozdevno oksimoronska »originalna reprodukcija«, spregleda, da je grafična tehnika ključna pri oblikovanju likovne forme, njena reproduktivnost pa le stranska možnost, ki jo lahko uporabimo, ali pa tudi ne. Umetniška grafika ne more konkurirati instant globalni dosegljivosti enega facebook-klika. Končno se je prestavila nazaj med počasne načine proizvodnje umetniških del. In znova je postalo bolj jasno, da za njeno kakovost niso

ključnega pomena tehnologije, marveč znanje tistega, ki jih uporablja. Za umetnika je grafika vedno original. Pravzaprav so originali matrice; z njimi si damo največ opravka, največ časa preživimo ob njih. Vprašanja naklade so vprašanja trga, dostopnosti, prezentacije, socialne pravičnosti ... Poznam nekaj avtorjev, ki jih zanima izključno prvi odtis, in večinoma pri tem enem samem tudi ostanejo. Zanimajo jih likovni potenciali grafike. Seveda ne gre podcenjevati drugih interesov, ki jih lahko grafika pokrije, a ti po mojem mnenju bolj spadajo v postproduksijsko področje, ki s samim likovnim oblikovanjem nima dosti skupnega. Gre za druge obgrafične spretnosti, ki jim sodobni svet priznava legitimnost, enakovrednost, včasih celo primat v grafični produkciji. Preveč ali premalo tehnologije je vedno vprašanje, ki se poraja ob grafiki, malo manj pa ob drugih oblikovalnih področjih. Nihče se ne sprašuje, pravi Luis Camnitzer, kdo je izumil čopič. Nasprotno, slikarska mojstrovina je videti tako, kakor da je bila uporabljena tehnika izumljena prav zanj. In nadaljuje, da je grafika naloga, umetnost pa njen možni stranski produkt. Zato je koristno zavzeti rahlo distanco do tehnološkega fundamentalizma, tako značilnega za področje grafike.²

Tehnologija je človekovo domišljijo od nekdaj razburjala z velikimi pričakovanji in velikimi strahovi. »Tehnologija je koristen služabnik in nevaren gospodar,«³ je misel, ki je prisotna tudi v razmišljanju o grafičnih tehnikah. Spet druga opredelitev tehnike pravi, da je tehnika človekova sposobnost obračati sile narave proti njim samim. To hitro lahko prevedemo v likovno izkušnjo, kjer je težko narisati jasno gosto črtovje iz izjemno tankih in intenzivnih črt, razen če za izdelavo te likovne želje uporabimo jedkanico. Poznamo množico primerov, ko tehnika zmore več, natančneje, intenzivneje, jasneje, če le avtorju uspe lastnost uporabljenih materialov obrniti v lastno likovno korist. Ta sposobnost

¹ Za raziskovanje transfera sem letos pridobil sredstva na internem razpisu Pedagoške fakultete UL in ta objava je del raziskovalnega projekta 31-JAV_KZRUD.

² Luis Camnitzer (1937), v Nemčiji rojeni urugvajski umetnik, kurator, kritik, akademik. Članek "Printmaking: A Colony of the Arts" je izšel v spletni publikaciji kolektiva Philagrafika leta 2006.

<<http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Printmakingacolony.pdf>>, (Splet, 14. 5. 2024)

³ Christian Louis Lange, govor ob podelitvi Nobelove nagrade 1921, poglavje IV <<https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1921/lange/lecture>>, (Splet, 14. 5. 2024)

učinkovite rabe fizikalnih in kemičnih lastnosti materialov vodi v pomembno likovno vsebino grafike: v jasno, intenzivno izrekanje likovnih vsebin. Različne izrazne omejitve posameznih grafičnih tehnik k temu le še prispevajo.

Pri »karakterju« posamezne grafične tehnike, tem priljubljenem in neopredeljenem pojmu, Jožef Muhovič najde povezave med obliko in upornostjo grafičnega materiala. Bolj ko se material upira preoblikovanju, bolj jasne oblike zahteva.⁴ S tega stališča so trde, uporne grafične tehnike dobre avtorjeve sodelavke, saj ga silijo, da oblike oklesti vseh nepotrebnih podrobnosti in se izrazi s kar-se-le-da jasno, očiščeno likovno obliko. Na drugi strani so mehke grafične tehnike, kjer mora upiranje materiala zavestno prispevati avtor sam, sicer mu oblike lahko zdrsejo v nenadzorovano mehko gostobesednost. V jasnosti oblik, ki jih terjajo »uporni« grafični postopki, lahko vidimo še eno od likovnih vsebin grafičnih tehnik.

Omejitve nasploh so kakovost grafičnega izražanja, morda ne le v modernizmu, ki je svoj »manj je več« dobro ozavestil. Ta likovno-jezikovna formulacija je veljavna tudi za čase pred modernizmom, saj jo pri analizi prepričljivih likovnih del zlahka odkrijemo. Če kdo meni, da je mogoče drugače, ima seveda lahko tudi prav, a težko bo postregel z obsežno zbirko primerov kakovostnih likovnih del, ki temeljijo na nasprotni maksimi »več je le več«. Pri grafičnih tehnikah izrazite omejitve nastopijo že ob zasnovi likovne ideje, ko je treba izključiti vse, česar tehnika ne omogoča, in čim bolje izrabiti nekaj od tega, v čemer je tehnika v primerjavi z drugimi načini izražanja posebna, najboljša, najprimernejša. Takšno izločanje neuporabnih možnosti je v likovno-energetskem smislu zelo donosno.

Pri omejitvah in prednostih je morda pomembno omeniti več poti, po katerih oblike pridejo v grafiko. Običajna pot je risanje. Risbo naj posebej poudarim, saj se pri sodobnem pojmovanju razširjenega grafičnega polja pozablja, da risba najverjetneje ne le začrta zunanje meje grafičnega polja, marveč sploh omogoča vstop vanj. Zdi se, da risba določa teritorij grafike do te mere, da vse, kar prestopi mejo risbe, stopi izven območja grafike in se na grafiko sklicuje le še od zunaj. Risba je izdajalska tudi na ravni kakovosti in ni mehko vodljiva kot mnogi drugi spektakularni aranžerski pristopi, ki jih sodobnost ponuja kot njen nadomestek. Novejši uvoz oblik v likovno delo omogoča umetno oko (fotopostopki ali še prej mehanski in optični pripomočki za objektivno risanje). Potem je tu generiranje oblik, kjer se za oblikovanje izkorišča mehanske in kemične lastnosti materialov, pri čemer avtor krmili, usmerja, zaganja in ustavlja kemične, fizikalne procese, ki puščajo posebne, s klasično

risbo nedosegljive strukture, vzorce, sledi na matrici. Na koncu je tu še digitalna matrica z izvrstnimi zmožnostmi hitrega mrežnega širjenja in skoraj popolno opustitvijo materialnosti. Vezanost na orodja, stroje, aparate, avtomate in robote bi pokazala še na nova razmerja med tehnologijo in likovno formo. Pustimo to za drugo priložnost.

Moji razlogi za raziskovanje na področju grafičnih tehnik

Za grafično raziskovanje v smeri globokega tiska sem se odločil, ker nisem bil povsem zadovoljen s tem, kar so mi ponujale znane t.i. klasične grafične tehnike. Predvsem je pri vseh vrstah jedkanic ključna procesnost, postopna zaporednost, veliko število korakov. Preden v klasičnih grafičnih tehnikah udejanjimo spontan zamah s čopičem, ga moramo razdrobiti na vrsto zaporednih stopenj jedkanja. Na koncu vseh postopkov imamo namesto svežega, napetega zamaha, giba le utrujen, v posameznih fazah priganan približek prvotne likovne zamisli. Enako velja za vse ostale vrste dotikanja površine matrice, za lise in madeže, ki jih želim vključevati v grafiko. Iskal sem grafično tehniko, ki bi mi omogočala neposreden zapis na ploščo in odtiskovanje na način globokega tiska, ki bi vseboval glavne značilnosti neke kaligrafske svežine. Tu sem prišel na sled kolagrafiji, ki jo pripisujejo ameriškem slikarju in pedagogu Glenu Alpsu.⁵ Osnovne postopke sem sicer samostojno pridelal sam z eksperimentiranjem v času dodiplomskega študija. Uporabljal sem sivo lepenko, PVA mizarska lepila in različne granulacije peska. Nosilna lepenka se je izkazala kot primerna na več načinov, npr. zaradi vpojnosti. PVA lepilo je s svojo vodno osnovo pomenilo odmik od strupenih kemikalij, različne mešanice peskov in lepil pa so omogočile črtno in druge odtenke. V študijskem času sem zbiral vplive vseh profesorjev, v veliko pomoč pri tej nalogi pa sta mi bila predvsem profesorica dr. Vida Hudoklin-Šimaga, mentorica diplomskega dela na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, ki me je spodbujala in usmerjala k sistematičnemu beleženju eksperimentalnih postopkov, in učitelj grafike na Pedagoški akademiji profesor Ivo Mršnik z likovno kreativnimi predlogi in kritikami novo pridobljenega tehnološkega znanja. Tehnične podrobnosti mojih kolagrafskih variant sem opisal v diplomskem delu. Pedagoške aplikacije za osnovnošolske potrebe pa sem zbral v likovno-didaktičnem magistrskem delu ob mentorstvu dr. Helene Berce Golob. Tu bom opozoril le na nekaj osnovnih postopkov. Iz njih lahko vsak sam razvije svojo različico glede na likovne

⁴ Muhovič, Jožef. »Umetniška grafika v času tehnične reprodukcije in virtualnih resničnosti.« V: B. Suhy (ur.), *4. bienale slovenske grafike Otočec, Novo mesto, 1996* (str. 193–208). Novo mesto: Dolenjski muzej, 1996.

⁵ Glen Alps (1914–1996), grafik in pedagog, r. Kolorado, ZDA. Leta 1956 je sestavil besedi »collagraphy«, kar je ime za grafično tehniko, in »collagraph«, kar je ime za odtis, narejen s to tehniko. V slovenskem jeziku tega ne razlikujemo, obojemu rečemo kolagrafija.

<<https://americanart.si.edu/artist/glen-alps-6252>> (Splet, 14. 5. 2024)

potrebe. V zadnjem času novih postopkov niti ne beležim več natančno in se včasih znajdem pred vprašanjem, ali bi kako od grafik sploh še znal ponoviti. Udomačitev materialov in postopkov je pač pripeljala do stopnje, kjer lahko z veliko zanesljivostjo predvidim likovne rezultate in si privoščim dovolj svobodno sprehajanje po področju. Nekateri postopki so se oddaljili od prvotne kolagrafije in bi jih pogojno lahko imenovali tako le zaradi osnovnega materiala lepila (fr. *colle*). Včasih pa se odločim, da jih podpišem kot »intaglio«, to je skupen izraz za odtiskovanje v globokem tisku.

Osnovni postopki v kolagrafiji

Osnovni postopki, ki jih predstavljam, so risanje z lepilom, risanje v sveže lepilo, risanje s čopičem in peskom, svetljenje iz temne osnove in senčni relief, na koncu pa še transfer, postopek, ki ga še razvijam.

Na začetku je bilo treba rešiti problem priprave gladke lepenke, ki bi predstavljala ekvivalent spolirani cinkovi plošči.

Osnovna priprava plošče

Sivo lepenko (2 mm) premažemo z obeh strani z nekoliko razredčenim PVA lepilom (belo mizarsko lepilo, v Sloveniji znano pod blagovno znamko Mekol 1001). Ko se posuši, izberemo gladko stran lepenke, jo premažemo z gostejšim lepilom, nanj položimo čisto, gladko PVC folijo in z valjem od sredine proti robovom iztiskamo odvečno lepilo in zračne mehurčke. Po sušenju – ko belo lepilo postane prozorno – obrežemo robove lepenke in snamemo folijo s površine lepenke. Tako imamo osnovno pripravljeno kolagrafsko ploščo, ki bi pri tiskanju dala bel odtis. Plošča je primerna za nadaljnjo obdelavo.

Risanje z lepilom

Lepenko premažemo z obeh strani z razredčenim lepilom. Na suho površino rišemo z gostejšim lepilom, lahko s kapljanjem in polivanjem s čopičem ali z malimi plastenkami lepila, ki imajo na koncu cevasto risalo. Ko je lepilo suho, obrežemo robove in jih zaščitimo z lepilom. Tiskamo z grafično stiskalnico in z barvo za globoki tisk na vlažen grafični papir.

Risanje v sveže lepilo

Na osnovno pripravljeno lepenko s čopičem nanesemo plast lepila; lahko po vsej površini, lahko samo delno. V sveže lepilo rišemo z lesenimi paličicami različnih debelin. Ploščo obrežemo, zaščitimo robove in, ko je suho, tiskamo.

Risanje s čopičem in peskom

Na osnovno pripravljeno ploščo rišemo s čopiči in mešanico

lepila, vode in peska. Različne gostote lepila, različne granulacije peska dajo različne tone in debeline barvnega nanosa. Za zelo primerno vrsto hrapavega materiala se je izkazala kamena moka. Uredimo robove, posušimo, tiskamo.

Svetljenje iz temne osnove

Lepenko premažemo z lepilom, posujemo s peskom in odvečen pesek otresemo s površine. Taka plošča bi dala črn odtis. Posamezne dele posvetlimo tako, da s čopiči nanašamo različne količine in gostote čistega lepila. Bolj ko je površina gladka (bolj ko so zrna peska prekrita z lepilom), svetlejši bo ton na odtisu.

Za osnovni črn ton lahko vzamemo tudi vodobrusni papir in ga z neostikom prilepimo na lepenko. Iz temne osnove dobivamo svetlejše tone s postopnim premazovanjem s čistim lepilom.

Senčni relief

Osnovno pripravljeno ploščo z gostim lepilom reliefno obdelamo, postavimo skoraj navpično in z vrha posujemo s peskom. Pesek se bo prijel na »vidne« dele reliefa, na skrite ne, na vmesne pa bolj ali manj. Odložimo vodoravno in počakamo, da se posuši.

Transfer

Temeljna ideja transfera se navezuje na osnovno pripravo plošče. Kartonsko ploščo, 2 mm, premažemo z razredčenim Mekolom 1001 z obeh strani in počakamo, da se posuši. Na polivinilno ali drugo plastično folijo rišemo s čopičem, nanašamo s penastim valjčkom s pomočjo papirnih šablon, vrisujemo z lesenimi paličicami. Uporabimo transferno pasto, ki smo jo naredili iz finega peska, asfaltne laka in *white spirita*. Gostoto paste in količino veziva (asfaltne laka) določamo sproti, po risarskih potrebah. Ko smo na foliji oblikovali motiv, pustimo, da se dobro posuši. Morebitne delce, ki preveč štrlijo s površine, odstranimo s folije z iglo, krtačo ali drugim orodjem. Posušen motiv na foliji lahko dodatno obdelujemo z brušenjem, risanjem ali drugimi odstranjevanjem hrapavih delcev ter tako v temne dele površine dodajamo svetlobo.

Sledi polaganje porisane folije na kartonsko podlago. Delovno površino zaščitimo s polivinilom. Eno stran lepenke premažemo z lepilom originalne gostote, razmažemo čim bolj enakomerno in gladko. Na lepilo položimo folijo z oblikovanim motivom navzdol, da se lepo utopi v lepilo. Po hrbtni strani folije vlečemo s široko lopatico ali tiskarskim valjčkom od sredine proti robovom, da odstranimo odvečno lepilo in zračne mehurčke. Prekrijemo s še eno zaščitno plastjo polivinilne folije, prekrijemo z nekaj kartoni (obtežimo) in pustimo, da se lepilo posuši, postane prozorno. To se zgodi v enem do treh dneh. Folijo, na katero smo risali, potegnemo z lepenke. V lepenki, lepilu je ostala transferna pasta naše risbe. Sedaj odstranimo njen odvečni

Osnovna priprava plošče



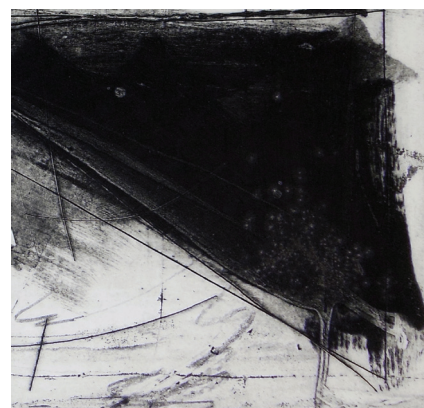
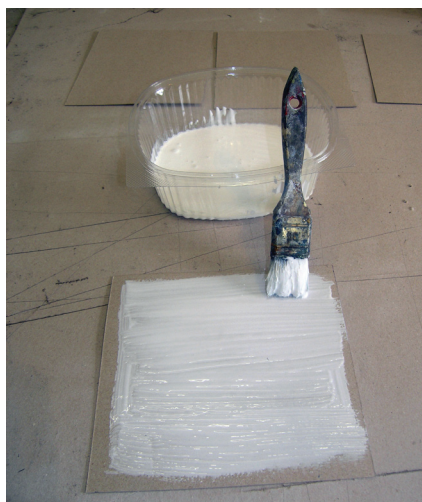
Risanje z lepilom



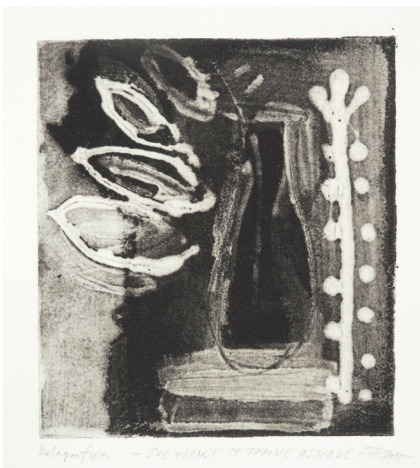
Risanje s čopičem in peskom



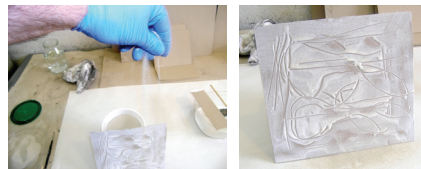
Risanje v sveže lepilo



Svetljenje iz temne osnove



Senčni relief



Transfer





Črtomir Frelih, *Umetna resničnost* / *Artificial Reality*, 2024, kolagrafija, transfer / collagraphy, transfer, matrica / matrix, 331 × 34 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

del – asfaltni lak. To naredimo z bencinom ali drugim organskim topilom, krpo, čopiči, krtačami. Ne uporabljamo nitro razredčil ali alkohola, ker oba poškodujeta matrico. V gladki površini kartonske matrice so ostali prilepljeni le še delci peska, ki sedaj delajo površino matrice bolj ali manj hrapavo, glede na debelino nanosa, jakost risbe. Očiščeni matrici oblikujemo še rob. Z olfa nožem obrežemo matrico nekaj milimetrov od roba pod želenim kotom. Robove na rahlo prebrusimo z brusilnim papirjem, najprej grobim, potem finim. Rob zaščitimo z malo razredčenim lepilom in čopičem ali gobico. Ko se rob dobro posuši, je matrica pripravljena za tisk. Praviloma uporabljam Charbonnelovo barvo Soft Black, nanašam s plastično lopatico, vtiram z organtinskim tamponom in brišem z organtinom. Z roko svojih kolagrafskih matric praviloma ne brišem. Odtiskujem s prešo na vlažen grafični papir. Hahnemühle in Arches sta bolj klejana papirja in pri njih praviloma ne prihaja do zlepljenja matrice in papirja. Fabriano ima zelo nežno površino in nekajkrat se je zgodilo, da je prišlo do lepljenja; če je matrica sveža in plast lepila še ni pokostenela, lahko pride do nabrekanja lepila in posledično zlepljenja. Matrico rešujemo z drgnjenjem z bencinom in s krpo. Odtise sušim med kartoni. Ker je kolagrafija bolj reliefna od klasičnih tehnik globokega tiska, je treba biti pozoren pri vtiranju barve in odtiskovanju, papir mora biti dlje namakan, da se poda v

vse globine matrice. Prav tako je treba biti pozoren na kakovost obdelave in brisanja robov.

Zaključek

Grafične tehnike so likovno produktivni postopki, ki jih je mogoče uporabiti tudi za reproduciranje. Grafično tehnologijo razumem in uporabljam v likovnim potrebam podrejeni funkciji. Iskanje ustreznega likovnega izraza je glavna pobuda za tehnološko eksperimentiranje in raziskovanje. Z namernimi in predvidenimi postopki sem velikokrat zadel iskani cilj, včasih pa se je zgodilo, da so bili rezultati precej drugačni od pričakovanj. Take »koristne napake« je bilo potrebno ovrednotiti, razumeti njihov oblikovalni potencial ter jih ustrezno vključiti v nabor grafičnih izrazil.

S temi načini smo uspešno vstopili tudi v osnovno šolo in se izognili mnogim zdravju in okolju neprijaznim materialom ter učencem omogočili raznovrstne variante globokega tiska.

Veseli me, da so nekateri uveljavljeni avtorji povzemali in avtonomno nadgrajevali opisane kolagrafske postopke, pa tudi precej študentov v zadnjem času podrobno raziskuje posamezna področja kolagrafije in rezultate objavlja v svojih zaključnih študijskih delih. ■

Robert Lozar

Sveta krava nad breznom

The Sacred Cow Above the Abyss

Takole lahko predeš o čemerkoli, če je tisto vse, kar imaš. Manj ko imaš, bolj se moraš menda bahati.

John Steinbeck

veščin oz. obvladovanja metjeja in izpostavlja predvsem konceptualno »inteligenco«. Posledice te škodljive pristranskosti so vidne povsod.

Marcel Duchamp je že dalj časa osrednja referenčna točka sodobne umetnosti. Skoraj vse, kar leze in gre skozi dvorane muzejev in galerij za sodobno umetnost, skozi institucije, ki jo osmišljajo, skozi tekste, ki se producirajo v neverjetnih množinah, se na tak ali drugačen način sklicuje na tega najvišjega svečenika avantgardne umetnosti. Ko je leta 2004 glavni sponzor Turnerjeve nagrade med petsto najvplivnejšimi akterji sveta umetnosti izvedel anketo o najpomembnejši umetnini 20. stoletja – o tem v svoji izjemni knjigi *The Art Instinct* piše tudi Dennis Dutton –, je z veliko prednostjo pred Picassovimi *Avignonskimi gospodičnami* zmagal *Vodnjak*¹. Tudi danes številni sodobni umetniki ne varčujejo z vzhiceni hvalospevi. Razvpiti kitajski umetnik Aj Vejvej je nedavno izjavil, da naj bi mu prav srečanje z Duchampovimi deli omogočilo spoznanje, da je umetnost najvišja oblika človekovega razmišljanja, da je mogoče biti umetnik, ne da bi karkoli počel, in, mogoče najbolj simptomatično, da mora biti v umetnosti poudarek bolj na intelektualni, nevizualni kot pa na estetski izkušnji.

Mnogi Duchampov *Vodnjak* razumejo kot točko, ki naj bi pomenila popolno odprtje polja, kot gesto, ki posamezniku omogoča skoraj absolutno ustvarjalno svobodo, ko lahko vse, česar se dotakne njegova pozornost, postane umetnost. Vsak naj bi s tem čarobnim dejanjem izbire poiskal nekakšne posebne, »infratanke« kvalitete vsakdanjih objektov ali dejanj in jih tako posvetil v polnokrvna umetniška dela. Pa to drži? To je kratko malo zabloda, patetična zmota. Duchamp je s tem svojim razvpitim »artefaktom« v resnici predvsem pokazal, kje je rob umetnosti, kjer se pot ali bolje, ena izmed poti zaključi in se odpre prepad, brezno, luknja. Postavitev *Vodnjaka* na piedestal najvplivnejše umetnine je sporna, ker prikrito, včasih pa kar odkrito favorizira specifične, minorne umetniške prakse ali pojave tudi kot *najboljšo, edino pravo* sodobno umetnost. Vse to pa odzvanja tudi v naših izobraževalnih sistemih, ko se pogosto, prepogosto dogaja, da se načrtno opušča poučevanje tehničnih



Vzmetnica in Pujsa Pepa

Pred časom sem na spletu videl posnetek modne revije, v kateri je maneken po modni pisti paradiral »oblečen« v vzmetnici. Ti sta ga seveda močno ovirali pri hoji in tudi s skrajnim naporom domišljije bi opazovalec v njiju težko prepoznal osnovno, bistveno kvaliteto, ki naj bi jo imela oblačila. Prizor opletajočih vzmetnic na krhkem telesčku je bil nedvomno zabaven, občinstvo se je zadovoljno muzalo in je z bučnim aplavzom nagradilo iznajdljivega »kreatorja«. A njegova pogruntavščina nikakor ni pomenila revolucije, ki bi jo lahko primerjali s tem, kar je pred stoletjem, skoraj v času nastanka *Vodnjaka*, naredila Coco Chanel. Nobenega modnega sloga »vzmetnic« ne bomo dočakali, ki bi se razvijal v katerikoli smeri, dosegel vrhunec in potem počasi poniknil oz. postal del splošne zavesti do te mere, da bi pogled na človeka na ulici, ki bi namesto obleke nosil vzmetnico, sploh več ne vzdramil naše pozornosti. Vzmetnice so predvsem jasno prikazale, kje je ena izmed skrajnih meja »oblačilne« umetnosti.

Ne glede na to, da ima s strani uradnih institucij jasen »mandat«, in je to zapisano v neštetih tekstih in izjavah umetnikov, tudi Duchampov *Vodnjak* ne more biti

¹ Uveljavljen slovenski prevod naslova dela je *Fontana*. (op. ur.)

najvplivnejša umetnina 20. in seveda 21. stoletja, tako kot ne more biti predirljivo cviljenje Yoko Ono v pevskih dosežkih rock glasbe. *Vodnjak* v času svojega nastanka ni stal na začetku novega »kontinenta«, ni razširil prostora. Tudi Cageov znameniti komad 4'33" je na enak način enkratna gesta, iz katere ne more slediti nobena pot naprej – 4'34" bi bil popolna banalnost. Duchampova izjava je neponovljiva kot tiste šale, ki se jim lahko smejemo samo enkrat. Ni umetnina, ki bi omogočala interpretativno linijo estetskih sodb, ki bi vsebovale potencial razvoja, kot je v svojem znamenitem tekstu *Kdo se boji rdeče, rumene in modre* zapisal Thierry De Duve. *Vodnjak* je zgolj metafora svobode, ne odpira konkretnih novih poti. De Duve je kasneje, da bi utemeljil njegovo povezanost s preteklo umetnostjo, iz petnih žil vlekel argumente, da *Vodnjak* pravzaprav izhaja iz logike slikarstva. Za svojo tezo je podal na videz legitimno, v resnici pa skrajno zavajajočo izjavo samega Duchampa, ki je smisel umetnosti videl v gesti »izbire«, kot nekakšnem ultimativnem kreativnem dejanju. Ampak dejanje izbire ne more biti temeljna, bistvena značilnost umetnosti, saj ga najdemo v praktično vsakem početju in delovanju homo sapiensa. Tudi zidar izbira med zidaki ali kamni, s katerimi bo sezidal zid. Ključno pri njegovem početju, tako kot pri početju umetnika, slikarja, pa ni sama gesta izbire, ampak njena vpetost v postopek izdelave končnega produkta. Kaj bo torej z izbranim kamnom ali zidakom *naredil*. Najpomembnejša značilnost izdelovanja slike torej ne more biti gesta izbire te ali one barve, ampak *kaj* s tem poveš, upodobiš, *kako* jo vstaviš v strukturo umetnine, ali, prosto po Duchampu: kaj s tem *ne* narediš. Tako kot je to storil Picasso s svojo *Bikovo glavo*, ki je sestavljena iz krmila in sedeža kolesa. Zgolj izbira ni bila dovolj, umetnik je moral na kreativen način oba najdena predmeta tudi združiti. No, mogoče ni odveč pripomniti, da prav Picasso velja za prvega, ki je že v sintetičnem kubizmu uporabil to ustvarjalno strategijo.



Pablo Picasso, *Bikova glava* / *Bull's Head*, 1942



Pablo Picasso, *Tihožitje s pletenim sedežem* / *Still-Life with Chair Caning*, 1911–1912

»Drugouvrščene« Picassove *Avignonske gospodične* predstavljajo začetek raznolikega in vplivnega umetniškega gibanja. Že kmalu po njenem nastanku se je vpliv te slike, poleg slikarstva oz. likovne umetnosti, pokazal na najbolj presenetljivih mestih. V znameniti, mogoče apokrifni anekdoti iz časa prve svetovne vojne je Picasso Gertrudi Stein ob pogledu na vojaška vozila, ki so se pobarvana v maskirne vzorce v koloni premikala po ulici, duhovito navrgel, da so to naredili prvi »oni«, kubisti. Tektonski odmevi te ikonične podobe so jasno razvidni še danes, na ogromno področjih. V risani seriji *Pujša Pepa*, v kateri otroci spremljajo prigode simpatične pujse in njene družine, lahko vidimo »picassovske« glave protagonistov, z obema očesoma na eni strani glave. In nismo šokirani, se ne čudimo ali celo protestiramo, kot so svoj čas gledalci ob kubističnih portretih.



Tudi Mondrianove slike so se desetletja po nastanku pojavile recimo na oblekah mladih deklet in podobnih primerov je še mnogo. *Vodnjak* so sicer že izrabili kot podobo in ga natisnili na majice in druge muzejske spominke, a da bi postal v tem smislu nekakšen modni trend, tega ne bomo videli nikoli. Seveda ni odveč ob tem pripomniti, da bi se verjetno tudi njegov ustvarjalec težko strinjal s takšno eksploatacijo. In ker je svoje dejanje razumel predvsem kot zanikanje ali izstop iz logike estetike, bi ga zmotila tudi globlja, »strukturna« izraba, če bi bila seveda možna.

Mejne, »eksperimentalne« umetniške prakse, ki se jih poskuša umestiti v simbolno središče sodobne umetnosti, imajo še en resen problem. V svoji radikalnosti, mejnosti, »eksperimentalnosti« se niti slučajno ne morejo primerjati s »prototipi«, s tistimi, ki so jim zgled, iz katerih izhajajo. Kako se lahko kdorkoli, ki se zgleduje z Duchampovo izvorno gesto, primerja z *Vodnjakom*? Catellanova banana? Katera eksperimentalna skladba se lahko v tem smislu primerja z najbolj skrajnim primerom »glasbe«, Cageovo 4'33"? Katera gledališko-performativna akcija s svojo radikalnostjo presega performans *Streljaj* Chrisa Burdena ali klanje kokoši na odru gledališča Pupiliya Ferkeverk? Kateri radikalni film z Warholovim antifilmom *Spanje*? Katera radikalna poezija z antipoezijo dadaistov? Vse, kar izhaja iz njih, so banalne različice, blede kopije, slabe šale.

Podobno je sicer tudi v slikarstvu, seveda v tistem delu polja, v katerem se je iskalo »zadnjo« sliko. A točno v tem

je poanta: zadnje slike oz. prizadevanja zanje danes ne jemljemo več resno. Bili so patetični poskusi, ki so se ponesrečili. Veličastni porazi. Nekateri slikarji, recimo Malevič, so svoj poraz spremenili celo v zmago, saj so izkušnjo zadnje slike uspešno pretvorili v novo pot, v celo boljše slike. Iz njegovih razvpitih kvadratov so nastale kmetice, abstrahirane pokrajine, rdeča konjenica v horizontu suprematizma. Medtem ko v polju radikalnih praks ni možno izboljševati, nadgrajevati »prototipov«, je v slikarstvu potencialno možno naslikati boljšo kubistično sliko od prve, ki jo je naslikal Picasso. Prototipi v slikarstvu ali kiparstvu (in seveda v vseh ostalih umetniških zvrsteh), so praviloma nedodelani, slabši od tistih, ki jim sledijo, ki nadgradijo njihov potencial, preden izzvenijo v prazno ponavljanje. Duchampovo kritiko slikarjev, ki se domnevno sami obsodijo na tavanje med »mejniki, ki jih določijo in si jih izberejo sami«, lahko mirno uperimo tudi zoper njegove sledilce.

Kdo bo prvi pobalin?!

Zakaj velik del stroke in umetnikov, ki deluje v polju sodobne umetnosti, v samo središče ali celo za temelj umetnosti postavlja skrajne, robne primere umetniških del, ki jih pogosto le stežka imenujemo umetnine? Od kod ta težnja, ki meji že na obsedenost in je umetnost pripeljala v megleno območje, iz katerega se je odvrnila tudi večina občinstva?

Po eni izmed priljubljenih interpretacij je Duchamp s svojo gesto izzval status izključne avtoritete osrednje, »zakonodajne« institucije umetnosti, ki svoj smisel utemeljuje v tradiciji, v kanoničnih umetniških delih. A slednja je že kmalu po Duchampovem nastopu ta ultimativni eksces ponotranjila in s tem je njegov subverzivni učinek povsem razvodenel.

Duchamp naj bi s svojim dejanjem napadel tudi prevladujoče razumevanje pomena »okusa« v recepciji umetnosti, ponorčeval naj bi se iz večine in predvsem iz subjektivne izraznosti, ki naj bi jo ljudje preveč častili in s tem zgrešili bistvo umetniškega dela. Njegova gesta naj bi pomenila nekak »kopernikanski preobrat«, ko smo si končno začeli postavljati »prava« vprašanja. A ravno ta »prava vprašanja« so večino občinstva odgnala stran. Seveda se ob tem lahko utemeljeno vprašamo – in to v pravem, duchampovskem duhu –, ali so to res »prava« vprašanja, predvsem pa, če so res najpomembnejša.

Pomemben razlog te zmotne klasifikacije *Vodnjaka* je verjetno v simbolnem statusu, ki ga v naši zavesti vzbujajo tisti, ki so »prvi«, *pionirji*. Duchamp je nehote ali namenoma, vseeno, ujel ali izkoristil obsedenost s »pionirskim duhom«, s čaščenjem »raziskovalcev«, ki je tako vseprisotno v naši civilizaciji, pravzaprav je z nami že veliko dlje, saj je posledica naše evolucijske dediščine, obnašanja, ki bi ga

verjetno v neki obliki prepoznali tudi pri primatih, naših sorodnikih. Animalnosti, bi moral pripomniti Duchamp.

A gesta »odkrivanja« novega je lahko že v izhodišču kompromitirana. Če je nekaj že bivalo, obstajalo, bi to prej ali slej že kdo odkril. Pri odkrivanju ozemelj se lahko recimo vedno upravičeno vprašamo, če ni šlo v večini primerov zgolj za ponovno najdbo, da gre pri tem praviloma zgolj za vprašanje časa, preden pride do odkritja. Tako kot v primeru Amerike. Dolga stoletja je veljalo, da jo je odkril Kolumb, potem pa se je izkazalo, da so jo pred tem odkrili Vikingi, pred njimi pa predniki staroselcev, ki so prešli čez Beringov preliv pred kakimi 20 000 leti. Tudi v polju umetnosti pogosto opazimo podobno zakonitost: še tako izvirnemu umetniškemu delu lahko razmeroma hitro najdemo predhodnika, »sorodnika«, ki ga je torej vsaj deloma ali v celoti »prehitel« ali »napovedal«.



Protokubizem / Proto-cubism, Bertolt Furtmeyer, *Miniatura iz Biblije / Miniature from the Bible*, 1465

Ploskovitosti v slikarstvu se niso »domislili« veliki abstraktni slikarji 20. stoletja, saj so se dejstva, da je površina temeljnika tista, ki omogoča, »tvori« podobo, iluzijo, zavedali že stari mojstri, pred njimi pa dokazljivo umetniki antike. Tudi praznine ali tišine ni odkril Cage, saj so t.i. pavze že stoletja konstitutivni del glasbe in se torej tišine zaveda vsak glasbenik. Za *ready-made* se utemeljeno domneva, da ga je pred Duchampom odkrila Elsa von Freytag-Loringhoven, »baronesa dadaizma«. To zgodbo v tem smislu lepo dopolnjuje tudi prodnik iz Makapansgata, tri milijone let star »manuport«, predmet, ki ga je nekdo, sodobnik razvpite Lucy, prenesel iz izvornega najdišča v votlino, kjer je verjetno občasno bival. Lahko bi rekli, da gre v tem primeru za nekakšen *proto-ready-made*, saj je bil akt prepoznavanja neke druge funkcije v predmetu, gesta izbire, prenosa, tehnično pač enak ali vsaj zelo podoben temu, kar je storil s svojimi objekti Duchamp.



Prodnik iz Makapansgata / Pebble from Makapansgat

Seveda mnogi umetniki resnično verjamejo, da s svojimi robnimi praksami nakazujejo nek nov prostor, širitev teritorija, kontinenta. Tudi če jih pri tem podpre institucija umetnosti, to še nikakor ne pomeni, da jim je to res uspelo. Tako kot se v znanosti večina hipotez izkaže za napačne, se tudi v umetnosti večina »novosti« in pretencioznih napovedi izkaže za slepe ulice.

Verjetno je pri samem dejanju te Duchampove pobalinske geste, predvsem pa v njenem čaščenju, pomembno vlogo imel in seveda še vedno ima tudi *herostratov sindrom*: zažgati, podreti nekaj svetega, predvsem zato, da bi tvoje ime zažarelo v javnosti. Duchamp je podtaknil ogenj pod najsvetejše »relikvije« panteona umetnosti, njegovi nasledniki pa se še danes naslanjajo nad dimom, ki se vali po prostoru umetnosti.

Neumen kot ...

Duchamp je sicer našel točko, kjer se premikanje po kontinentu umetnosti nujno ustavi, a to ne pomeni, da je brezno, ki ga je odprl ali pokazal nanj, použilo ali zaznamovalo vse, kar se dogaja drugje, da smo prišli do konca umetnosti kot »animalne igre«, retinalne zabave, kot je cinično poimenoval umetnost, ki naj bi bila zgolj »fizična, neintelektualna«. Brezno lahko mirno zaobidemo in gremo naprej, Duchampovi sledilci pa pogosto, namesto da bi stopali po njegovem robu, pogledali vanj, se nasmejnili duhoviti domisljici, raje urno skočijo vanj. Seveda brez posebnega tveganja, saj so dobro opremljeni z varnostnimi blazinami in s padali, ki jim jih posojajo vplivne uradne institucije: muzeji ali galerije za *sodobno* umetnost. In pri tem obveljajo za inteligentne. Vsi ostali, ki se nam njihovo dejanje zdi precejeno, pa smo neumni, za časom, zaplankani, teoretiki zarot, nekritični zagovorniki tradicije in, predvidljivo, politično skrajno na desni. Kot bi bilo razumevanje tega dejanja, tega nedolžnega skoka v brezno zahtevno kot branje Heglove *Fenomenologije duha* ali teorije kvantne mehanike. S pomočjo krajše razlage bi ga verjetno razumel vsak srednješolec. Če uporabimo metaforo iz šaha, ki ga je Duchamp tako rad igral, bi to lahko ponazorili s »potezo« sestopa kralja s šahovnice. Igra se zaključi, postane nesmiselna, prekine jo banalna poteza, ki v resnici sploh ni poteza, ampak nekakšen komentar. Ta »poteza«

ne pomeni triumfa, ampak nakazuje umik, poraz, pravzaprav beg pred porazom. Ker se v regularni igri (slikarstvu), ni posebej izkazal ali pa je spoznal, da mu manjka moči, da bi nadaljeval in na koncu mogoče celo »zmagal«, je raje izstopil. Skok iz polja, v katerem vladajo določena napisana ali nenapisana pravila, je v bistvu otročje lahek, ne zahteva posebnega napora, kot ga je recimo potreboval veliki Mondrian, ko se je mukotrpno, skozi vmesne različice prebijal do samega roba iluzionističnega prostora v slikarstvu. Da takšne poteze, ne glede na njihovo duhovitost in ironično ost, ki jo izžarevajo, častimo kot najboljše poteze najboljših »šahistov« v zgodovini, je banalnost posebne vrste.

Ko pa se to potezo in njen domnevni pomen opisuje z argumentom *ad populum* – da »večina« (umetnikov, strokovnjakov) tako misli, je to samo dodaten dokaz njene šibkosti. Iz tega argumenta sledi podobno absurda primerjava z znanostjo, ki se je poslužujejo nekateri: če naj bi v polju znanosti konsenz večine znanstvenikov zagotavljal, da je določena teorija pravilna ali vsaj blizu resnice, v polju umetnosti tak konsenz nima niti slučajno podobne teže. Pred 150 leti so uradne umetnostne institucije slavile umetnike *l'art pompieri*, kot je bil recimo Beauguereau, impresionisti pa so bili označeni za nekompetentne nevedneže, ki ne razumejo duhovne, intelektualne dimenzije umetnosti. Zveni znano? Ta pingpong med uveljavljenim »akademizmom« in svežo, avantgardno umetnostjo, ki prvega postopno izrine, je nekakšna univerzalna logika premen umetnostnih paradig, ki samo na videz spominja na tisto, ki se odvija v znanosti. V polju umetnosti nove paradigme ne nadgrajujejo nujno prejšnjih ali jih celo zanikajo, v njem lahko pravzaprav enakovredno in polnokrvno biva več konkurenčnih, med seboj povsem različnih »teorij«, kar je v znanosti verjetno nemogoče: Bach je še vedno aktualen, vsaj enakovreden najboljšim sodobnim glasbenikom, celo več, marsikateri umetnik, ki naj bi predstavljal »naslednjo stopnjo« ali celo napredek v razmerju do njega, je že zdavnaj utonil v pozabo. Umetnost ne gre nikamor »naprej«, se ne približuje k ultimativni interpretaciji stvarnosti, k Resnici, vrhunske umetnine pa nikoli ne zastarijo. Sicer pa je tudi sam Duchamp zelo jasno zapisal identično misel:

Umetnost ustvarja vrsta ustvarjalnih posameznikov, ki se izražajo; ne gre torej za nikakršen napredek. To je le naša neznanska domišljavost. Corot ni v ničemer naprednejši od Fidije. (Tomaž Brejc, *Slikarji o slikarstvu*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984)

In Duchamp od *animalnega* Matissa, bi lahko dodali. Duchamp torej ni nikakršen Einstein, katerega pozicija in pomen sta v zadnjih stotih letih postala neovrgljiva, ko praktično ni znanstvenika, ki bi si drznil dvomiti v njegove teorije, ki se skozi čas izkazujejo za vse trdnejše, saj je dokazov zanje vse več. Takšnih »dokazov« v polju umetnosti

ni, občasno se ujameta zgolj konsenza stroke in publike, ki pa sta pogosto zelo muhasta. Danes sicer mnogi mislijo, da situacija, ki bi bila podobna tisti konec 19. stoletja, ni možna, a se gladko motijo. Če so v znanosti paradigmat-ski, kopernikanski obrati redki, se zdi, da jih je v umetnosti bistveno več, čeprav je vprašljivo, kako globoko segajo in če jih sploh lahko označimo s tako »težko« besedo.

Živčni in pokroviteljski odzivi na kritike, ki letijo na nekatere osrednje, konsenzualno dogovorjene figure, v tem primeru Duchampa, so simptomatični in kažejo, da se protagonisti nekje v podzvesti megleno zavedajo, da nimajo dobrih argumentov in so dejansko postali zagovorniki zatohlega akademizma. Avantgarda se je institucionalizirala, kot so že pred desetletji pravilno detektirali ideologi postmodernizma, marginalno je prestopilo v *mainstream*, izvidnica je zasedla glavni »štab«. Zgodbe o *Vodnjaku* in o njegovi osrednji poziciji v instituciji sodobne umetnosti ali celo umetnosti v celoti, tako ne moremo utemeljiti z logiko menjav znanstvenih paradig in konsenza o temeljnih zakonih, ampak gotovo bolje s pravljičjo o cesarjevih novih oblačilih in s herostratovim sindromom. Mislim, da bi se s tem strinjal tudi njen avtor. Če je seveda mislil resno.

Praznine, banane in estetsko

Tudi v drugih umetniških disciplinah najdemo podobne pojave, pogosto imajo tudi primerljiv status znotraj lastnega polja, recimo dadaistična poezija, literatura toka zavesti (npr. Beckettov »roman« *Neimenljivi*), prej omenjeni komad 4'33", zraven lahko štejemo tudi Warholov »antifilm«. Vse te umetnine imajo kultni status, o njih se razpravlja, piše do onemoglosti, a je njihov dejanski učinek zunaj zamejenega kroga ozke avantgardne »elite« (ki je seveda pogosto trdno prisecana na institucionalne jasli) praviloma zanemarljiv. Da bi Cageova »tišina« pomenila najvišji dosežek v glasbi 20. stoletja in bi se v morebitni anketi med glasbeniki in strokovnjaki povzpela na prvo mesto, pred Stravinskega ali Šoštakoviča ali kateregakoli velikega skladatelja 20. stoletja, je gotovo nezamisljivo. Podobno velja za Warholov film in za dadaistično poezijo Tristana Tzara. In tako je prav.

V polju likovne oz. vizualne umetnosti je bilo poskusov parafraziranja izvorne Duchampove geste bistveno več. Yves Klein je v drugi polovici petdesetih let predstavil svoje *monokrome*, Manzoni se je odzval z *akromi*, Klein je potem predstavil *Praznino*, prazno galerijo, v kateri naj bi bila razvidna avra njegove prezence, Robert Barry je šel desetletje kasneje še dlje in je galerijo zaprl in poslal samo vabila na odprte razstave. Takšnih »praznin« se je kasneje pojavilo še precej, tudi Manzoni je *Umetnikov drek* je variacija v tej smeri. Neuspešen, ne le zaradi tega, ker je večino konzerv, v katerih so bili zaprti umetnikovi izločki, kasneje razneslo, ampak iz istega razloga, zaradi katerega je bila neuspešna

izvorna, Duchampova gesta. Tako kot se je slednji motil o funkciji »animalnega«, estetskega v umetnosti in ji je pripisoval minorno vlogo ali jo celo zanikal, se motijo tudi njegovi nasledniki, ki jih očitno ne bo zmanjkalo. Ti se nenehno zaklinjajo, da ne bodo skrenili s poti, ki jo naj bi začrtal njihov veliki vzornik. Poti, ki seveda ne obstaja, saj po dnu brezna lahko hodiš samo v krogu. In še to v majhnem.

Zakaj se navdušenci nad brezni motijo?

V knjigi *Homo Aestheticus* je Ellen Dissanayake zelo prepričljivo pokazala, da lahko človeka, poleg tega, da je v evolucijskem smislu homo faber (uporablja orodje), homo erectus (pokončne drže), homo sapiens (misleči), homo ludens (igriv), upravičeno imenujemo tudi *homo esteticus*. Estetska izkušnja (ali »protoestetska«, če upoštevamo filozofske implikacije pojma) je del naše narave in je ni mogoče izključiti ali odstraniti niti iz vsakdanjega življenja niti iz produkcije in recepcije umetnosti. Želja po ustvarjanju ali konzumiranju umetnosti je, tako kot verbalni jezik, del našega notranjega ustroja, kot nekakšna univerzalna nagnjenost, potencialnost. Podobno kot v primeru verbalnega jezika, ko se predispozicija, zapisana v genih, v konkretnih okoliščinah pretvori v različne jezike in jezikovne rabe, se tudi na drugih »primarnih« umetniških področjih razvije v na videz povsem različne oblike človeške kreativnosti: ples, petje, vizualni prikazi, poetični govor, itd. Duchampova gesta tako ni uperjena zgolj zoper institucijo umetnosti, kulturo, ampak predvsem zoper evolucijsko pridobljeno, adaptivno strukturo, ki se kaže denimo v izvorni želji po »krašenju«, s katero stvari, pojave naredimo »posebne« in je utemeljena v globinski metaforičnosti našega mišljenja in v telesnosti percepcije. Skozi estetsko izkušnjo pa vstopamo v svet zgodb posameznikov, ki so temeljni razlog fascinacije nad umetnostjo in njen temeljni smisel obstoja. To je tudi ključni razlog, zaradi katerega je Duchampova gesta že v izhodišču bila razumljena narobe, v nasprotju s pričakovanji avtorja: občinstvo je v njej neuspešno iskalo estetske vsebine, stroka pa jo je uspešno umestila v panteon umetnosti.

Za razliko od impresionističnih slik, ki so kljub burnim reakcijam sodasne občinstva in kritike pomenile le delen, v resnici navidezen, vsekakor pa začasen prelom s tradicijo, s kontinuiteto, so Duchampov vodnjak in številne druge »robne« umetnine pretrgale vse vezi z umetnostjo, s pričakovanji občinstva. To niso več posebni objekti, v katere bi se avtorji s svojimi zgodbami na poseben način vtisnili kot subjekti in tako nagovorili poslušalce, gledalce. V tišini 4'33", tako kot v *Vodnjaku*, avtorja ni, ni strukture, ni ničesar. To preprosto ni več glasba. Zato ne bo *Vodnjak* med širšo publiko nikoli sprejet tako, kot so bile impresionistične slike, ki danes, potem ko so bile zasmehovane in opljuvane, sodijo med najbolj priljubljene oblike umetnosti. Tako kot

si ne bomo nikoli požvižgavali kompozicij serialne glasbe ali recitali aleatorično »zgrajene« poezije. Nikoli.

Obljuba o popolni svobodi, ki naj bi jo utelešal *Vodnjak*, je tako v resnici lažna. Čisto vse, kar si zamislimo, ne more biti umetnost, absolutna svoboda v tem smislu ne obstaja. Šestnajsturna skladba, karikiram, ne more biti umetnina, verjetno tudi dvestometerska slika ne, tako kot ne more biti slika (ali kip, instalacija), ki na nek način ne upošteva recimo gravitacijske vertikale in iz nje izhajajoče logike prostorskega križa in vseh ostalih zakonitosti zaznave in likovne gradnje. Tudi naključno izbrane besede ali celo zvoki ne morejo biti poezija, posnetek šesturnega ležanja glavnega »igralca« pa ne bo film. Da so filmi praviloma krajši od treh ur in vsebujejo neko zgodbo, zaplet, »podobogibanje« in imajo romani večinoma manj kot tisoč strani, da poslušalci pričakujejo neko melodično linijo in enakomerno strukturiran ritem v glasbi, ni zgolj posledica družbenega »dogovora«, ki ga diktira neko »zakonodajno« telo. Te omejitve niso zgolj površinske, arbitrarne, pogojene s trenutnimi, institucionalno določenimi okvirji, ampak so globoko strukturne, pogojene s psihofiziološkimi sposobnostmi naše zaznave in pričakovanji izbrušenimi skozi kulturno in biološko evolucijo homo sapiensa.

Delitev na »nizko«, rokodelsko spretnost in intelektualne »višave« duha je v resnici zavajajoča in problematična, spodbujal pa jo je tudi sam Duchamp, ko je tožil nad sodobniki, ki naj ne bi »stremeli k svobodi, filozofskim perspektivam«. Ogledovanje kakšne Vermeerjeve mojstrovine naj bi bilo torej zgolj nekakšno neproblematično, *dekoratersko* onaniranje in neinteligenten beg pred svetom, pogled na Duchampov *Vodnjak* pa nam daje »misliti«, nam odpira »filozofske perspektive«? Kdor ne razume, da lahko vse to najdemo tudi pri Matisu, preprosto ne razume umetnosti.

Poskusi degradacije »animalnega« so zgrešeni ne le zaradi izjav, kot je recimo Nietzschejeva, da je v telesu več pameti kot v glavi, ampak zato, ker te teze počivajo na dualizmu, ki ga ne le filozofija ampak tudi sodobna znanost nezadržno izpodjedata. Nevro-znanstveniki vedo, da okvara centra za emocionalno, instinktivno odzivanje v možganih pomeni tudi totalno degradacijo intelektualnih funkcij. Kognitivna in emocionalna raven se v nas prepletata, sta neločljivi, umetnost pa je tisto polje, kjer se to najlepše in najbolj razvidno manifestira. Izrivanje estetske izkušnje v ozadje, v nižjo ligo, med rokodelce, kot so to počeli stari Grki, danes pa to kot lajne ponavljajo številni sodobni umetniki, je zgrešena, saj so vsebine, ki jih na ta »nižji« način producirajo umetniki, v resnici najbolj dragocene, bistveno pomembnejše od samooklicanih »duhovnih« ali »intelektualnih«: zlahka prehajajo kulturne in časovne okvirje in izhajajo iz izkušenj, ki so z nami še iz prazgodovine. Seveda so pomembnejše tudi od logike umeščanja posameznih del v interpretativne verige operativnih estetskih sodb ali od postavljanja ontoloških, epistemoloških ali

statusnih vprašanj umetniškega dela. Da t. i. »družbeno-kritičnih« ali političnih niti ne omenjamo.

Vsaka ročna spretnost še ni umetnost, nič bolj, kot ni vsaka visokoleteča misel že kar intelektualni, duhovni vrhunec. Iz tega nerazumevanja se porajajo floskule, ki jih del mlade generacije sodobnih umetnikov vsakokrat ponotranji in ponavlja dalje. Najbolj vztrajna je prav ta, ki jo je izrekel tudi Aj Vejvej – da ima intelektualna izkušnja prednost pred estetsko –, primerljivo smešna pa je iz nje izhajajoča teza, da je najpomembnejša ideja, realizacija pa lahko kar manjka, saj domnevno ni nujna. Pravzaprav vse skupaj povzema famozna teza, ki zveni zelo učeno, v resnici pa je enako nesmiselna ali vsaj zavajajoča: kontekst je pomembnejši od teksta. Kontekst je tista čarobna beseda, ki upraviči še tako nesmiselno, prazno dejanje. Iz nič ustvari vse. *Also sprach Duchamp*.

Mainstream proti robu

Obsedenost z robom, ki jo izkazuje sodobna teorija umetnosti, ima seveda svojo logiko, kot piše Dutton. V nasprotju z neverjetno, skoraj neskončno dostopnostjo celotne umetnosti in kulture civilizacije, kar je v zgodovini človeštva popolna novost, saj prej ni bilo globalnega spleta, interneta – pa tudi potovanja so danes mnogo dostopnejša, zato so originalni na dosegu roke –, se teorija umetnosti vrti okrog neskončno majhnega razreda primerov umetniških objektov, ki preizkušajo meje ali kažejo brezna. Akterji te bizarne igre so prepričani, da bomo umetnost razumeli ravno z razlago »najtežjih« primerov. Ti seveda niso težki zato, ker jih zaznamuje formalna ali vsebinska kompleksnost, ampak nasprotno: ker so preprosti, enostavni, a se jih poskuša umestiti v kontekst, kjer domujejo kompleksna, z mnogimi pomeni nasičena dela. Klasika, kot jih imenujemo. Domnevna težavnost razumevanja fenomena *Vodnjaka* se tako ne nahaja v predmetu, ampak zunaj njega, v filozofskih ali umetnostno-zgodovinskih referencah, kontekstu. Argumentacija, ki potem poskuša *Vodnjak* postaviti ob bok *Avignonskim gospodičnam*, mora nujno biti težka, nerazumljiva preprosto zato, ker je težko, verjetno nemogoče poiskati povezavo med njima. Za razlago teh »prelomnih«, mejnih del je značilna stopnjevana logika »manj je več«, ki se na koncu spremeni v »nič je vse«. Preprostejši kot je znak, simbol ali predmet, bolj je pomensko odprt, manj evidentna je sled avtorjeve prisotnosti, dejavnosti, več lahko pišemo o njem. Ko torej umetnik ne »naredi« nič, ko se kot posameznik, subjekt, sploh več ne vpiše v »delo« (ko namesto njega delo izvedejo asistenti), lahko o tej gesti nekateri pišejo neskončno dolge traktate. Očitno je za takšno vnemo skrita želja po tem, da bi prikrili manko: »manj ko imaš, bolj se moraš menda bahati«. Mogoče je ravno to razlog, da se po nekaterih ocenah skoraj devetdeset odstotkov tekstov o sodobni umetnosti neposredno ali posredno sklicuje na Duchampa.

Navdušenje, ki ga nad temi robnimi objekti in dejanji izpričujejo nekateri vplivneži, zato ne more imeti trdne podlage, substance. Arthur Danto, eden ključnih zagovornikov institucionalne teorije umetnosti, oseba, ki je na piedestal postavila Andyja Warhola, je nekoč izjavil, da mu ukvarjanje s temi mejnimi objekti in idejami predstavlja poseben intelektualni užitek. A je potem le dodal, o tem Dutton, da če bi slučajno posedoval kakšen kulturni objekt iz »roba«, recimo *Vodnjak*, bi ga brž zamenjal za kakšnega Morandija ali Chardina ali celo za dvorec v južni Franciji. Očitno se intimno ni najbolj strinjal s tem, da je kontekst pomembnejši od teksta ali da užitek v argumentativnem diskurzu, v dešifriranju rebusoidnih povezav, ki tako zaznamuje velik del sodobne umetnosti, presega estetsko, *animalno* izkušnjo.

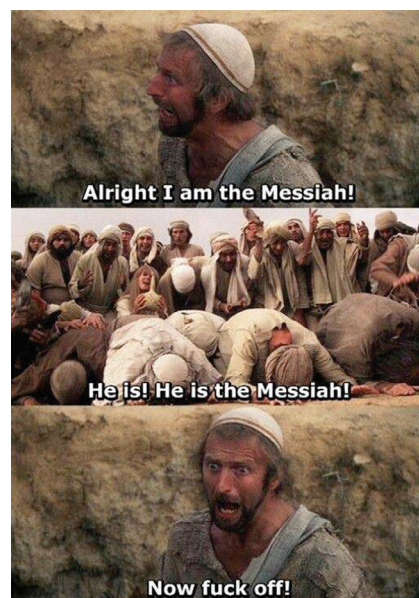
Problematičnost izrabe robnih umetniških del za definicijo središča Dutton pokaže s primerom iz povsem drugega polja. Pravniki trdijo, da najtežji pravni primeri niso ustrezno izhodišče za dobre zakone. Če hočemo razumeti bistvo umora, se moramo nasloniti na nesporne, očitne primere, nikakor ne na robne, kot je recimo asistiran samomor ali splav. Obsesija s poskusi vrednotenja umetniških obrobij je sicer intelektualno izzivalna in zelo pripravna za generiranje diskusije, a je povzročila, da teorija ignorira središče umetnosti in njegove vrednote. Teorija umetnosti bi se morala bolj osredotočiti na »naravno središče« umetnosti, v katerem se prepletajo različni pojavi, ki imajo medkulturni estetski domet, in ga dosegajo brez posredovanja ali pomoči teoretikov, stroke. Torej tiste vsebine, ki jih lahko intuitivno dojemamo vsi ljudje, ne glede na kulturo, iz katere izhajamo, prostor in čas, v katerem živimo, ne glede na kontekst, v katerem se nahajamo. Seveda si moramo najprej priznati, da takšne vsebine obstajajo in da imajo pomembno, pravzaprav najpomembnejšo vlogo v umetnosti. Tiste vsebine, ki jih sodobna teorija izpostavlja kot ključne – ker se pač skladajo z modelom, ki so ga vzpostavili in ga razglasili za edinega zveličavnega –, socialni konstruktivizem, kulturni relativizem in nominalizem niso čarobna formula za razumevanje celote umetnosti in prepričanje, da ne le nekatere, ampak kar vse značilnosti izhajajo iz naključij družbenega konteksta, sodi na smetišče zgodovine.

Ko gledamo posnetke na spletu, v katerih pripadniki nomadskih plemen, ki niso nikoli slišali kanoničnih glasbenih del zahoda, ob Armstrongovem hripavem glasu onemijo in jim stopijo solze v oči (in se enako zgodi tudi nam, ko poslušamo njihovo glasbo!), nam mora biti jasno, da enako velja tudi za druge zvrsti umetnosti.

Teorija vsega

Vpliv *Vodnjaka* naj bi bil univerzalen in vseobsegajoč, iz njega izhajajoča teorija pa razlaga za vse, kar se dogaja v

sodobni umetnosti. Nanj se domnevno nanaša, odkrito ali prikrito, afirmativno ali negativno, vse, kar se danes ustvarja. Duchamp je tako nekoč izjavil, da zato, ker so tube barv, ki jih uporabljajo umetniki, že narejene, »ready-made«, moramo sklepati, da so vse slike na tem svetu nekakšni »redimejdi z dodanim delom«. No, tisti hominid, ki je našel prodnik, bi mu mogoče prikimal, vsekakor pa so takšne »teorije«, s katerimi lahko razložimo vse pojave v določenem sistemu, sumljive. Pravzaprav lahko v njih prepoznamo nekakšno paranojo. Kot v tistem vicu, ko seksualno obsedeni pacient tudi v najpreprostejših geometrijskih likih »prepozna« zanj eksplicitne motive. Ta paranoična teorija, pravzaprav hipoteza, praktično prehaja iz polja umetnosti v nekakšen na videz benignen kult. Na videz zato, ker je v resnici škodljiv. Čeprav je Duchamp nenehno poudarjal, da njegova gesta ni estetsko dejanje, umetniška sodba, ampak zafrkljivi komentar, verniki tega nikakor niso slišali, in ga ne slišijo niti danes. Njihov odnos je zelo podoben tistemu, ki so ga v nepozabnem filmu pythonovcev *Brianovo življenje* uprizarjali častilci Briana, nesojenega mesije. Ta se v filmu poskusi izmuzniti nadležnemu čaščenju, v katerega je zapadel po naključju, a se kmalu izkaže, da ne more ubežati svoji usodi, ne more izskočiti iz začaranega kroga, v katerega so ga potegnili zaslepljeni verniki. Karkoli stori, karkoli izreče, slednji interpretirajo kot znamenje njegove božje narave, še eno dejanje v nizu »dokazov«. Tudi ko jim jasno pove, da ni mesija in da je takšna pokornost neumna, se ne dajo prepričati. Podobno kot v primeru *Vodnjaka*: kaj ko bi Duchampa končno prijeli za besedo in ga ... ubogali? Zdi se, da ni preveč zanimanja za dosledno upoštevanje logike njegovega napada na temelje institucije umetnosti: njegovi sledilci delajo kariere v tej isti instituciji in ne vidijo kontradiktornosti svojega početja. Ali pa se le pretvarjajo.



Častilci Duchampa so torej del etabliranega kulta, ki ne dopušča kritike, dvoma ali posmeha. S svojo resnostjo, s katero jemljejo izvorno gesto in jo ponavljajo v svojih izpraznjenih različicah, pa paradoksalno vstopajo ravno v tisto polje, ki ga je lucidno napadel Duchamp. *Vodnjak* je duhovit komentar resnobnega, vzvišenega, v resnici zlaganega odnosa do umetnosti, ki se pogosto zareži v samem središču polja. Ironija, ki prežema to gesto, je v umetnosti nujna in neizbežna, kadar se umetniki jemljejo preresno. Namesto da bi, tako kot njihov vzornik, ohranili ironično distanco do svojega početja (in posledično tudi do »izvorne« verzije *ready-madea*), se verniki okrog tistega *scalnika* pomikajo kot okrog največje relikvije, kot bi bil torinski prt ali posušen mezinec Marije Magdalene. Ta resnobnost pa, kot upravičeno trdi Dutton, zaudarja po kiču. Že na daleč, nekako tako kot formaldehid razvpite Hirstove krave. Očitno so se nekateri že popolnoma navadili na to »štimungo« in se jim zdi nesprejemljivo, če jih opozoriš, da je vonj nevzdržen in premočan, da preglša vse druge. Brž ti navržejo, da so itak dovoljeni vsi vonji, torej naj bi bil protest nesmiseln in je zgolj znamenje prostaškega okusa in nerazumevanja.

V odličnem filmu o Pollocku Ed Harris kot glavni igralec na začetku vpije na Picassa oz. na njegovo delo, protestira proti njegovi moči in vplivu, seveda zato, ker bi se rad osvobodil, našel svojo pot. Da bi kdo izmed Duchampovih sledilcev vpil nanj, še nismo slišali. In verjetno ne bomo ...

Prevetritev

Središčno polje umetnosti so v zadnjih desetletjih naselile robne figure, »izvidniki«, ki so odkrili brezna in skočili vanje. Seveda se izjemni umetniki vedno gibljejo po robovih, na skrajnih legah, a ne (nujno!) na robu brezen ali celo na njihovem dnu, ampak največkrat na robu osebne, mejne izkušnje, ki je utelešena v njihovih delih: le tako se zares odpirajo nove poti in se kontinent umetnosti širi. Središče bi torej morale znova zasesti tiste umetnine in umetniki, ki ne vzbujajo toliko dvomov, ki dosegajo širši konsenz med občinstvom in predvsem, ki predstavljajo kontinuiteto največjih umetnin preteklosti. Največje umetnine vedno prej ali slej najdejo pot tudi do širše publike, čeprav seveda drži, da jih ob njihovem nastanku pogosto dojame le peščica.

Seveda to ne pomeni, da bi morali sedaj radikalno prevrednotiti celotno zgodovino sodobne umetnosti, od *Vodnjaka* naprej, da bi torej iz muzejev morali pometati vsa avantgardna, »robna« dela, ki zasedajo najuglednejše, najprestižnejše pozicije v simbolnem svetu umetnosti. Takšna »retradicionalizacija« bi bila popolna katastrofa.

Duhoviteži, kot je Duchamp, so nujni in neizogibni člani tega polja, zato so napadi nanje, ki prihajajo iz »razširjenega« polja laične javnosti, nesprejemljivi. Na piedestalu bi morale stati umetnine, ki res odpirajo poti naprej, ki ne omogočajo zgolj banalnega ponavljanja izvorne geste, ki ne pripovedujejo izvorne šale z malo spremenjenimi besedami.

Zagovorniki trenutnega stanja ob takšnih predlogih hitro navržejo, da bo to pripeljalo do situacije, v kateri se bodo na osrednje pozicije sedaj naselili drugorazredni tradicionalisti, ki bodo namesto visokoletečih teoretskih manier ponavljali banalne floskule, ki jih pogosto slišimo od ljubiteljskih ustvarjalcev. Takšna obtožba je v resnici skrajno manipulativna. Kot bi poleg teorije, ki se ubada s temi robnimi primeri in je domnevno najvišji dosežek mišljenja, ne obstajala nobena »konkurenčna«. Anketa, ki je argument za sodbo o osrednji vlogi *Vodnjaka*, je sumljivo podobna tistim, v katerih najpomembnejše ekonomske igralce vprašujejo o smiselnosti nizke obdavčitve dobičkov: kar jim koristi, kar je osnova njihovega enormnega bogastva, je nujno »najpomembnejše«. Ob tem pa radi cinično vprašajo, čemu le se ljudje tako zaganjajo v ta sistem, kako so lahko tako alergični nanj. Zakaj smo tako »obsedeni« z Duchampom, ko je vendar *vsem* jasno, da tako *mora* biti? Takšni argumenti so preusmerjanje pozornosti: nedvomno je večji del umetnosti, ki jo imamo za »klasiko« in predstavlja kanon, dejansko zanič. Ključni razlog je seveda v dejstvu, da so vrhunske umetnine vedno redka dobrina. V vseh časih. Dokaz so tudi veliki muzeji, v katerih praviloma prevladujejo tretjerazredna dela, ki so tam samo zato, ker se jih je oprijela patina. Lahko bi jih mirno, po futuristično, pometali skozi okna, pa ne bi bilo velike škode. A nič manj ne drži, da je zanič, drugorazreden, tudi velik del sodobne umetnosti: pogosto se zdi, da zadostuje že preprosta referenca na *Vodnjak*, pa te osrednje institucije že uvrstijo v anale kvalitetne sodobne umetnosti. Ne glede na to, kaj počneš. Itak je pomembna samo ideja.

Živimo v svobodni, demokratični družbi, torej ni nobenega dvoma, da lahko skupina ljudi razglasi, da je Duchamp zanje najpomembnejši umetnik 20. stoletja. A se morajo ob tem zavedati, da takšna sodba ne more imeti statusa svete dogme, univerzalnega, neovrgljivega znanstvenega zakona ali *nove* paradigme. V modelu razumevanja sodobne umetnosti, iz katerega izhajajo, njihova sodba lahko drži. Znotraj mej, ki so si jih začrtali. Na dnu brezna, ki ga je odkril Duchamp. Zanje. A že zdavnaj je napočil čas, ko bi si morali priznati, da je lahko tudi najsvetejša relikvija velikega dela sodobne umetnosti podvržena isti kritiki, ki jo je celotni umetnosti izrekal njen ustvarjalec. Svetih krav tudi v polju samooklicane »inteligentne« umetnosti ni. ■

Aleksander Bassin

Lepota je edini kriterij

Slikarstvo Janeza Kardelja

Beauty Is the Only Criterion. The Painting of Janez Kardelj

Ob slikarstvu Janeza Kardelja je težko vztrajati v lastni kritiški poziciji: na eni strani so »ovira« naslovi njegovih slik, na drugi pa Kardeljevi lastni, v izbranem smislu teoretični zapisi, pravzaprav interpretacijska navodila, kako pristopiti, dojemati pravi smisel njegovih slik, za katere takoj ugotovimo angažirani kontekst. Kontekst, ki ga umetnik s sebi lastno slikovitostjo barvne strukture povzema iz značilnosti še iz časa postmodernizma, recimo chijevske lahkotnosti, ponekod prave poroznosti – kot neke vrste poseben postulat. Postulat, ki je zahteva samega umetnika, zastavljen njemu samemu *ante* ali *post festum* zgodbe na platnu – ki ga oživilja, lahko tudi preoblikuje v drugače usmerjeno pozicijo in ki ga v tej fazi postavlja v branje gledalcu, opazovalcu in hkrati dojemalcu, če se tako definira občinstvo samo.

Njegova angažiranost, ki torej pogojuje personalizacijo njegove estetike, družbeno vlogo, v kateri se umetnik razkriva, kaj zmore in kaj zna, in ki se ne oddalji oziroma prisega na umetniški predmet, ne da bi se predajal na milost ali nemilost nosilcem ideološke in kapitalske moči. Zavzema se za zmago imaginacije nad realizmom ter za odvisnost, svobodo in avtonomijo umetnosti.

»Spoštujem radikalno umetniško držo, medtem ko preziram taktike in strategije v umetnosti. Zdi se mi nujno, da preusmerimo pozornost od umetnika k umetniškemu predmetu in da transformiramo temelje ekonomsko-političnega sistema.« (Janez Kardelj, Galerija likovnega društva Kranj-ZDSLU, 5. 5.–3. 6. 2023 – katalog *Iz življenjepisa umetnika*)

Prepričan sem, da je treba opozoriti na tisto Kardeljevo širšo pozicijo v sodobni umetnosti, ko se sam opredeljuje za »kulturnega in družbenega kritika, kuratorja«. V tem oziru se mi zdi odločilen njegov prispevek na simpoziju *Umetnost in marksistična teorija v kontekstu kritike politične ekonomije* (Borec, Ljubljana, 2015, let. LXVII, str. 718–720 in str. 132–139) pod naslovom *Blišč in beda kapitalizma in socrealizma*, sicer pa njegova kuratorska (in domnevna slikarska) vloga ob predstavitvi Prta iz La Higuere (iz Bolivije – kraj, kjer je bil 9. 10. 1967 ubit Che Guevara), Mestni muzej Ljubljana, 2015.

Navajam iz kataloškega uvoda: »Trdim, da je Prt iz La Higuere remek delo kapitalističnega realizma in to obdobje logično zaključuje /.../ Na koncu še razmislek o primerjavi s starejšim in dolgo poznanim *Sindonom* (Prt iz Torina) /.../ Seveda pa se kljub nekaterim podobnostim predmeta

med seboj bistveno razlikujeta. Obe podobi sta neke vrste posmrtni portret človeka, čigar življenje je mit. Obe se nam kažeta kot preslikava telesa na tkanino, v katero naj bi bilo truplo ovito. Razlike so temeljne. *Sindone* je relikvija, od katere se nosilci ideološke moči distancirajo, a hkrati izrabljajo njene propagandne učinke. Znanstvene raziskave, pomešane s preštevilnimi manipulacijami in hrumenjem množice verujočih, seveda dajejo kontradiktorne rezultate, kar se zlahka interpretira kot še en triumf creda nad ratiom. Prt iz La Higuere je suprarelikvija. Umetniško delo, ki z vso kompleksnostjo in hkrati enkratnostjo svojega učinkovanja usmerja naš čutno-čustveno-razumski potencial k veri vanj, s tem k veri vase in v nas vse. Če je Prt iz Torina slavljenje preteklega kot večnega in monolitnega, je Prt iz La Higuere hrepenenje po prihodnjem kot lepem in raznolikem. Menim, da je slednje delo posameznika, slikarja, umetnika.«

Zaključimo s slikarjevo temeljno družbenokritično ugotovitvijo: »Paradoksalno je, da umetnik še nikoli ni bil tako v središču umetnostnega dogajanja, kot je danes, a hkrati tako neavtonomen in nesvoboden. Umetnik naj bi bil veliki mag, ki vdahne umetniškost vsemu tistemu, kar za to izbere ali naredi. S tem je postavljen pred nalogo, ki je kot človek posameznik ne zmore, zato je nujno prepuščen pomoči in prevladi drugih, močnejših in bolje organiziranih antagonistov v boju za ideološke in ekonomske potenciale umetnosti.« (J. Kardelj: *Resakralizacija umetniškega predmeta (patos umetnosti)*, katalog razstave v Mestni hiši, Ljubljana, september 1999)

»Umetnost je umetna. Ni bolj antropomorfnega pojava, kot je umetnost. V antropocenu je umetnost vse. Genom, ekonomski sistem in celo cunami ...

... Podreditev umetnosti kontekstu pomeni zvesti umetnino na zgodovinsko ali/in kulturno determiniran fetiš. Pomeni dokončno sprijaznjenost s statusom blaga. Živeti novo, svobodno umetnost pa pomeni misliti, čutiti in delovati izven vseh trenutno možnih kontekstov. Pot proti novi in svobodni umetnosti zahteva opustitev vseh odgovarjajočih strategij in taktik, ki bi obljubljale penetracijo v dominantne kontekste ali njihove subtekste ter v rafinacijo od znotraj. Ta pot ni dolg marš skozi inštitucije in koncepti niso /več/ pozornosti vreden odziv na kontekste ...« (J. Kardelj – iz kataloga v Kranju, prav tam)



Janez Kardelj, *Tihožitje, Prilika o Marcelovi romantični potezi*
Bila je tako lepa, logična in jasna. Navkljub žrtvi, je obljubljala strateško pobudo in materialno prednost. Ogrozila bo Kralja!

Tik preden se je Marcel odločil, se je taktično in racionalno snovanje preobrazilo v emocionalen romantičen impulz. Prav je tako, za umetnost gre!

Ko jo je Marcel povlekel, je vedel, da je prenačljiva in ni temeljito domišljena. Je pa tako osnovna in posebna. Je beg pred preteklostjo v zgodovino in umik v utopijo in kakotopijo hkrati. Tako romantična je!

»Taknuto maknuto.« Celovita predhodna analiza dane pozicije je onemogočena, naknadna je brezpredmetna. Spregled!

Marcel se je hitro zavedel, da je poraz neogiben. Poraz, ki bo odzvanjal še stoletja.

Okrevanje in obnova bo obupa polno životarjenje, ki bo zahtevalo regresijo in podrediv. Vračanje k izhodiščem bo povratek v kult, obrt in primarno fascinacijo.

Spet na začetek!

Kljub romantičnemu zdrsu, ki je spočel in skazil Marcelovo intelektualno-umetnostno bravuro, se je Marcel zavedal, da prav romantična vznesenost daje umetnosti najtrdnjšo podstat.

Marcel se je videl, kako kot tragični romantični junak kljubuje premogočnim silam v vnaprej izgubljeni vojni svetov. Pokončan bo kot poslednji bojevnik umetnostnega sveta.

Toda Marcel ni bil tragični romantični junak. Ovedel se je in se potrudil, da bodo še dandanes mnogi mislili in trdili, da je partijo dobil.

Still-life, The story of Marcel's romantic move

It was so beautiful, logical and clear. Despite the sacrifice, it promised strategic initiative and material advantage. It will threaten the King!

Just before Marcel made up his mind, tactical and rational planning turned into an emotional romantic impulse. That's right, it's art!

When Marcel pulled it, he knew it was rushed and not thoroughly thought out. But it is so basic and special. It is an escape from the past into history and a retreat into utopia and cacotopia at the same time. It is so romantic!

"Touch-move rule." Comprehensive preliminary analysis of a given position is disabled, subsequent analysis is irrelevant. An oversight!

Marcel quickly realized that defeat was inevitable. A defeat that will reverberate for centuries. Recovery and restoration will be a life full of despair that will require regression and submission. Going back to basics will be a return to cult, craft and primal fascination. Back to the beginning!

In spite of the romantic slip, which conceived and demonstrated Marcel's intellectual and artistic bravura, Marcel was aware that it is precisely romantic elation that gives art its strongest foundation.

Marcel saw himself as a tragic romantic hero defying overwhelming forces in a foregone war of the worlds. He will be killed as the last warrior of the art world. But Marcel was not a tragic romantic hero. He came to his senses and tried his best so that even today many people will still think and claim that he won the game.

2019, akril na platnu / acrylic on canvas, 40 x 60 cm, z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

Slike s pomenljivim in hkrati z neko latentno ekspresijo prežetim umikom v svet, ki je daleč izven resničnosti, torej ni aristotelska imitacija narave, a se zmore, če ga umetnik zna povezati, torej navezati nanj, da zadobi nov, lahko tudi



Janez Kardelj, *Konj Maroc* (Ko je v konjskih predstavah gospodarju prislužil premoženje, je bil kot čarovnik obsojen na grmado. Za vsako bitje je nevarno, če se dvigne nad svojo vrsto.) Po Clara Longworth Chambrun, *Mon grand ami Shakespeare / Horse Maroc* (Having earned his master a fortune in horse shows, he was condemned to the pile as a magician. It is dangerous for any creature to rise above its kind.)

After Clara Longworth Chambrun, *Mon grand ami Shakespeare*, 2014, akril na platno / acrylic on canvas, 60 x 70 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

paradoksalni predznak, razsežnost, ki bo, kot si jo zamišlja naš slikar, dosegla raven samozadostnosti, seveda pa nikoli dokončnosti, kot je platonska definicija predstavitve sveta idej.

Današnji čas, nabit z razmisleki in prepričanji, kaj vse je lahko ali zmore biti del (žal samo subjektivne) resnice, je zagotovo postavil tudi pred umetnost zelo kompleksni dvom o njeni prepoznavnosti, ne glede na vse razvojne in zgodovinske faze, ki so ji vsaka na svoj način botrovale: dvom o avantgardnosti kot nekdanji vzgib in definicijo naprednosti, o vedno in znova se porajajočem trendu konceptualizma, ki pa mu je – hoteli njegovi zagovorniki ali ne – potekel rok trajanja.

Čemu torej služijo poimenovanja oziroma komentarji ob ali pod Kardeljevimi slikami? Tisti deskriptivni, vezani na prepoznavni motiv, bodisi vzeti iz ateljejskega interiera (*Dama z roba*), bodisi citatološki iz zgodovinskega modernističnega figurativnega trenda (*Vrnitev domov*); obstaja vsebinska razlika med citiranjem Baselitz in zlorabo modernističnega formalnega prijema; želja po neprepoznatni intimnosti (*Come on Baby, Slap Your Mummy*), ki zadobi pretirano eksaltirani vzklik (*Sadness is the rage of the contemporary age*), izris izziva smrti kot večno navzoči vanitas se prepušča izgubljeni, potopljeni v lastni stupidni igri (*A game you can never win ...*). Je mogoče uzreti luč (*Pazi luč*) še pred zebasto cestno oviro (*And we are buying a roadblock...*), ki povzroča solzni pretok (*Solza ima isto osmolarnost kot krvna plazma ...*) zaradi nekontroliranega odvzema krvne plazme?

Kardelj se je na temo 11. mednarodnega Festivala likovnih



Janez Kardelj, *Come on Baby, Slap Your Mummy*, 2007, akril, dekolaj na platnu / acrylic, decollage on canvas, 140 × 70 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Janez Kardelj, *Eksperiment, ki dokazuje, da je dodana vrednost nujno odvzeta vrednost* / *An experiment that proves that added value is necessarily subtracted value*, 2016, akril na platno / acrylic on canvas, 140 × 60 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

umetnosti v Kranju leta 2023 *ECCE HOMO: FIGURA V NOVI REALNOSTI* odzval s sodobno likovno vsebino: Če slika iz leta 2003 razkriva nasilno prostorsko razpetost človeških prehodov *post mortem* v žgoči somatski belini razčlovečenja na rdečih vertikalah, se je slikar v njeni predhodnici (2002) in v nadaljnjem delu (2008) prepustil učinkom – skoraj bi lahko zapisali – nežnosti, fragilnosti svoje barvite slojevitosti oziroma prevladujoči stopnji krhke beline.

Ugotavljamo, da slikar prisega v svoji umetnosti na neke

vrste kartezijansko meditacijo. »Tu ostajamo zvesti Husserlovim uvidom iz *Krize*: vse, kar je za nas kultura vobče, nam je najprej dano v pasivni recepciji kot sedimentirana skozi bolj ali manj eksplicitno izročilo. Dobro sicer vemo, da mišljenja ne moremo obravnavati kot modne dogodke, ki vznikajo v spektakel in ponikajo v pozabo z bliskovito naglico, kot se zlobno zapiše Milanu Kunderi v *Neznosni lahkosti bivanja*.« (Janko M. Lozar, »Husserljevo kartezijanstvo«, *Anthropos* 1–2, str. 120–123, FFUL) ■

Borko Tepina

Astrapen, Bronten, Ceraunobolian

Astrapen, Bronten, Ceraunobolian

Za iznajdbo pisave, piktograma, enega največjih izumov v zgodovini človeštva, zaradi in s pomočjo katerega so se ohranili tako pomembni podatki o razvoju civilizacij, so zaslužni stari Sumeri. Čeprav še danes ne vemo, kakšen jezik je to bil, niti tega ne, ali so bili semiti ali kakšna druga etnična skupina. A ker so ga prevzele tudi druge etnične skupine (kljub temu da se je razmeroma hitro prelevil v ideogram), katerih jeziki so nam danes znani, lahko beremo tudi njihova besedila.

A podobno, kot je »naslikana« podoba pripomogla k ohranitvi besedila in celo širitvi verbalne komunikacije, se pogosto spregleda, kako je prav izum povsem abstraktne linearne pisave pripomogel k večjemu zanimanju za ustavljen čas in trenutek, za upodabljanje plastičnih teles v antičnem času. Prva znana linearna, povsem abstraktna pisava, fonogram, ki ni več potreboval plastičnih odtisov v glinaste ploščice, je iznajdba starih Krečanov.

Zelo pozno je bila razvozlana t.i. linearna B pisava, ena od treh pisav (ena od teh je bila še hieroglifna), ki so jih našli na Kreti. Odkrita je bila na podlagi podobnosti s staro hetitskino. Ta pisava niti še ni bila fonografska v povsem isti obliki, bila je silabična, zlogovna. Vendar je antična Grčija podedovala abstraktnost te pisave. Iznajdba prve linearne pisave je močno vplivala na status podobe in posledično tudi na zelo dinamičen razvoj družbe, in obratno, tudi izum živahne podobotvornosti je vplival na nastanek takšne pisave. Izum povsem abstraktnih znakov je pri starih Grkih močno zmanjšal potrebo po pripovedovanju zgodb s pomočjo risanih in slikanih znakov, s tem pa se je lahko sprostil tudi razvoj polne plastičnosti, plastičnega dojetja in razumevanja sveta oblik, skratka, upodablajoče umetnosti. Hkrati je to odločilno vplivalo tudi na svobodnejši položaj posameznika v družbi. Status opazovanega predmeta je bil odslej vse bolj samostojen v razmerju do pogovornega jezika in pisave. Kipi so postali obhodni, opazovalca so vabili, da si jih ogleda z vseh strani, kar je spodbudilo relativiziranje pogleda na stvarnost, individualizacijo posameznika in s tem tudi razvoj filozofije.

Veliko pozneje je na podoben način, recimo pojav tiska,

preusmeril slikarstvo na področje portreta, na psihološke in karakterne posebnosti posameznika, ki jih noben tekst ni mogel tako učinkovito in podrobno zabeležiti.

Šlo je za tisto vrsto povezanosti nekega videnega prizora, enkratnosti gledanega trenutka, ki je upodabljačo umetnike preusmeril v iskanje enotnosti časa in prostora in k iskanju plodnega trenutka, ideala, ki ga je razvila že stara Grčija in nato znova obudila renesansa.

V svojem *Traktatu o slikarstvu* je pred kakšnimi petsto leti Leonardo da Vinci pisal o jasni ločnici med slikovnim in besednim znakom, o razlikah med diskretno nepovezanimi in kontinuirano povezanimi strukturami – in se seveda v zvezi s slikarstvom postavil na stran drugega, slikovnega.

Leonardov »kopernikanski obrat« na področju slikarstva najbolje ponazori tudi njegovo verjetno najpomembnejše odkritje na področju slikarske tehnike. To je t.i. tehnika »sfumato« – zameglitev. S tem ko odpravi v naravi neobstoječo konturo, se še bolj odmakne od linearnega zapisa, ki je bližje besednemu zapisu, in se povsem preusmeri v vidni prostor, v medij istega slikarstva, vir čutnega izkustva.

Je bil torej Leonardov sfumato ne le opuščanje konture teles, iznajdba, s katero se je videzu realnega prostora lahko bolj približal in dosegel večjo prostorsko prepričljivost (v naravi konture pač ni), ali pa je morda to le tisti mejni pojav, ko slikarju običajni realizem predmetov ne zadošča več in slika meglice ter atmosfero, zračno kopreno in zrak, tisto, kar je najbolj izmuzljivo in neulovljivo? Tega drugega se je Leonardo dobro zavedal, ko se je strastno zavzemal za upodobitev minljivega. Kako podobno tistemu, kar veliko pozneje vidimo na zamegljenih prizorih in prizorih tekoče vode, ognja, vetra, na upočasnenih posnetkih dogajanja na videih Billa Viole, Aleksandra Ponomareva ali Matthewa Barneyja. Pri tem je treba upoštevati, da je takšen radikalen zasuk v glavah omenjenih umetnikov med drugim še kako vzpodbudil prav razvoj novih medijev in novih tehničnih možnosti.

Medtem ko so se Leonardo in mnogi renesančni umetniki zavzemali za sintezo idealnih proporcev in tako združevali in sestavljali estetske in duhovne vrline v enem telesu,

dele teles v nove celote, so nastajale podobe ne le realnih ljudi in predmetov, živali, rastlin in naravnih pojavov, ampak tudi tipi ljudi in teles, njihovih drž, oblik, ki so jih umetniki skrbno razbirali in sistematizirali v svojih študijah in risbah. Z upodobitvijo sestavljenega telesa so presegli realnost, dogajanju so dodajali dramo, s tem pa še večjo telesno in prostorsko prepričljivost.

Naslikati nekaj, česar se ne da opisati z besedami, je bil Leonardov največji izziv. Na hrbtni strani njegove risbe *Mesenega angela* iz let 1513–15, so napisane tri grške besede: *Astrapen*, *Bronten*, *Ceraunobolian*, besede, ki so bile najprej zapisane z malimi črkami z rdečo kredo, pozneje skoraj popolnoma izbrisane, nato pa so ponovljene z velikimi črkami in s črno kredo. Grške besede, ki izvirajo iz Plinijevega poročila o Apelovi legendarni umetniški spretnosti pri upodabljanju natanko tistega, česar ni bilo mogoče upodobiti, namreč atmosferskih pojavov, kot so blisk, nevihta in strela. (Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci – zapuščina*, katalog razstave, Ljubljana 1999/2000). Ideal torej, kako slikati pojave, ki se jih ni dalo naslikati, kaj šele natančno opisati, kar je pomenil izziv že za stare Grke. Tako je preučeval tudi vodne in zračne turbulence, svetlobe in sence, posebnosti in značilnosti ljudi in narave.

A niti sam Leonardo, ki je svoje delo utemeljeval izključno na načelih kontinuitete, zveznosti slikovnega prostora, se izrečenega ni tako togo držal ter je pogosto iskal ravnotežje med enim in drugim. Takšen primer je tudi njegova najslavnejša slika, kjer je učinkovito kontrastiral kaotično neurejeno ozadje z idilično lepoto Mone Lize, kar je uporabil še na nekaterih drugih slikah, predvsem na upodobitvah svetih podob v skalnih jamah. Iznajdba perspektive je le bila ena od iznajdb, ki so bile ključnega pomena za enovitost časa in prostora v sliki, kar je bilo vodilo pri upodabljanju prostora.

A pride do točke, ko je bil izdelek pomembnejši od vzorca, ki ga je posnemal, ko slika ni več kopija, ampak nekaj več od same narave. S koliko tkanja je bila slika stkana? Koliko je bilo potrebnih vbodov? Kateri od vbodov je bil tisti zadnji? Ali pa je bil to le trenutek slabosti, ko naprej ni bilo več mogoče? Morda naprej tudi ne bi imelo več smisla? Ob tem, ko priporoča natančno opazovanje in merjenje teles, Leonardo priporoča tudi delni odmik od realnosti, včasih tudi velike nepovezane skoke, kar so veliko pozneje priporočali kubisti. Vsekakor ne v želji po abstrakciji, zopet bolj v želji, da bi naslikali neupodobljivo in nebesedljivo: »Vzemi glavo doge ali ptičarja, pa ji daj mačje oči, ježevčeva ušesa, hrtov nos, levje obrvi, sence starega petelina in želvin vrat.«

Leonardo s tem videnemu svetu doda fantastiko. In: »Slikar je gospodar vseh stvari, ki lahko človeku padejo na pamet, in zaradi česar, če želi videti lepoto, ki ga očara, ima moč, da jih ustvari.« Idealno predstavljena podoba v resnici ni nikoli tudi idealna zlitost, do neločljivosti privedena

zveznost. Ločevanje njenih posameznih sklopov je strategija, ki omogoči novo branje podobe, celo prvinsko likovno branje. Brez teh postopkov in takšne diferenciacije doživljanje slike niti ni možno, in tega so se zavedali veliko pozneje tudi Cézanne in za njim kubisti.

Že stari Grki so tudi vedeli, da drama učinkuje le v kontrapunktu z nasprotujočimi si elementi, tako je bil tudi znameniti metalec diska lahko upodobljen v komaj opaznih časovno ločenih segmentih meta. Na eni strani je šlo torej za iskanje plodnega trenutka, po drugi strani pa za dramski element, preplet, ki je združeval več pogledov v enem samem in tako vnašal napetost v videnem prizoru, o čemer v svoji knjigi *O umetnosti* govori tudi August Rodin.

Tehnologije in možnosti današnjega časa vnašajo tudi precej zmede. Vsakdo lahko s pomočjo svojega pametnega telefona beleži nepreštevno število posnetkov, povsem slučajnih in neselektivno zbranih utrinkov. To stanje je Thomas Bernhardt v svoji knjigi *Izbris* takole opisal: »S hudičevo tehniko fotografiranja ujamemo le enega od milijonov in milijard trenutkov v življenju dveh ljudi in nato omenjena fotografiranja obtožujemo zaradi tega edinega trenutka, ki prikazuje porogljiva obraza.« In tako se ohranijo ne le posamezni, posebni, ampak nešteti, tudi povsem slučajno izbrani trenutki in videzi.

Razvoj medijev je Régis Debraya (»Tri življenska obdobja pogleda«, *Likovne besede* 79/80, 2007, str. 61) spodbudil, da je celotno zgodovino do današnjih dni razdelil na tri dele, tri periode, po zarezah v časovnem traku medijev (pisave, tiska in avdiovizualnih medijev), da bi se izognil »zmedi kontinuitetnega pristopa«, v kateri se »utaplja uradna zgodovina«. Prva perioda je po njegovem *obdobje idolov*, ki se razteza od iznajdbe pisave do iznajdbe tiska, druga je *obdobje umetnosti*, od iznajdbe tiska do barvne televizije, in tretja je *obdobje vizualnega*, obdobje povsem novih medijev. Namesto samostojnega, neodvisnega, na stilih utemeljenega razvoja je upošteval razvoj in vlogo različnih medijev, ki so vplivali na oblike in načine sporazumevanja. Od iznajdbe pisave, tiska, fotografije, filma, do elektronskih novih medijev, ki so tako posledično vplivali tudi na likovno oziroma vizualno umetnost, ki je sledila razvoju komunikacije in medijev in se vključevala tudi v nove oblike sporazumevanja, od intermedijske, transmedijske, hibridne, multimedijske, interaktivne, postmedijske umetnosti itd.

Pa vendar razvoj dogodkov ni mogel biti tako linearno in nepovratno povezan, kot se lahko zdi. Otto Neurath (1882–1945), filozof, ekonomist in sociolog, ki je bil že kot otrok fasciniran nad egipčanskimi hieroglifi, se je še pred drugo svetovno vojno pod vplivom kroga dunajskih pozitivistov zavzel za »stvarni jezik« simbolov – piktogramov kot alternativo pisanemu jeziku (jezik brez besed). Možnosti za zamenjavo pisanega s slikovnim jezikom, »stvarnim jezikom simbolov«, so naraščale tudi zaradi dejanskih potreb po uvedbi mednarodno razumljivih znakov, piktogramov,

ideogramov in logogramov (predhodnikov računalniških ikon!). Leta 1935 je nastal izotip, nov jezik slikovnih simbolov, ki ga je pod vplivom idej Otta Neuratha in skupaj z njim ter ekipo sodelavcev izvedla Marie Reidemeister. Po letu 1950 se je v svetu oblikovanja vizualnih sporočil uveljavil slog, za katerega je bila značilna modularna mrežna podlaga, ki je oblikovno poenotila strukturo grafičnega izdelka. Dizajn se je zavzemal za postopno zamenjavo besed z grafičnimi znaki, simboli za pomembna navodila v javnem življenju. Tak mednarodno sprejet sistem simbolov naj bi prispeval k jasnosti, razumljivosti, predvsem pa hitrosti sporočanja in s tem tudi k varnosti prometa v mednarodnem prostoru. Takšen razvoj dogodkov je diktiral tudi izjemen razmah tehnologije komunikacijskih sredstev. Piktogram se je tako z velikim pokom vrnil in si danes komunikacije brez tega sploh več ni mogoče predstavljati. Predvsem zaradi potrebe po internacionalizaciji jezika, znakov razumljivih v vseh jezikih, je slikovni jezik v mnogočem pripomogel k hitrosti komunikacije, od plakatnega oglaševanja do ikon na računalniškem zaslonu.

Pri tem pa se razlike med posameznimi mediji in znakovnimi sistemi ves čas poglobljajo, kot se njihova aplikabilnost in področje delovanja vsakega od njih seli na nove teritorije. Na razlike med likovnimi, vizualnimi in verbalnimi znaki vsak na svoj način ves čas opozarjajo tudi sodobni umetniki, zlasti tisti, ki se krčevito zavzemajo za specifiko lastnega jezika. Tako italijanski slikar Enzo Cucchi, ko v nekem intervjuju za ljubljansko televizijo pove, da ga sploh ne zanimajo simboli, pač pa le svetloba in senca, ali Mark Rothko, ki se je zavzemal za taktilnost svojega platna (sliko je treba gledati z razdalje 46 cm), ali Juhani Pallasmaa, ki pravi da »vid lahko ugotovi le to, kar tip že ve«, s čimer je dal tipu, kot prvinskemu čutilu za prostorsko zaznavo, prednost pred vidno zaznavo.

Vendar tudi tiste Cucchijeve svetlobe in sence, popolna brezsimbolnost, lahko kažejo tudi nekaj več, kot le same sebe. Povsem ločen ne more biti noben kos stvarnosti. Vsako stvar (lahko) vidimo le kot derivat preteklihkušenj, predstav, ki se nalagajo v spomin in omogočajo, da stvari sploh prepoznavamo. Ker kako bi sicer lahko prepoznali povsem nov tip avtomobila, kakršnega prej še nikoli nismo videli, če ne bi imeli predstave o tem, kaj avto sploh je, ali videli neznanca kot človeka, če ne bi imeli jasne predstave o tem, da je človek pač telo z dvema nogama, dvema rokama in glavo.

Znanstveno je tudi dokazano, da otroku ni potrebno ogledati si telesa z vseh možnih zornih kotov, da bi lahko ugotovil, da je recimo to kocka. S pomočjo čutil hitro osvoji osnovni koncept določenega prostorskega fenomena. Interpretativno izpeljevanje splošnih pojavov tudi ni tako posebno, osebno, zelo individualno in odvisno le od posameznika in njegovih izkustev, niti le od njegove domišljije. Določena interpretativna izpeljevanja so tako obče

prepoznana, da so že ob rojstvu vključena v njegov kognitivni in senzorni proces. Zato zorni kot optičnega gledanja niti ni tako zelo bistven, kot je bistveno dojetje medprostora, kreativno dojetje sveta. Tako kot je recimo izum prvega kolesa temeljil na dojetju okroglosti, nečesa, kar se lahko kotali po tleh, na ideji kotaljenja – in ne na samem kolesu (in ne samih tleh), ampak na interakciji med obema. Torej bistvo ustvarjalnega akta niti ni v predmetu na sebi, kot tudi bistvo neke slike ni v samih barvah, dokler so še v tubah. Za estetsko dojetje pa so odločilnega presodnega pomena še infinitezimalna, mikrofizična prostorska razmerja. Ta so lahko posebna in enkratna, singularna in neponovljiva, kakršen je tudi kreativni medprostor.

Lev Manovich med drugim navaja tudi Lanierja (Jaron Zepel Lanier, ameriški filozofski računalniški publicist, programer, vizualni umetnik in skladatelj klasične glasbe), ki recimo trdi, da bo VR (virtualna realnost) od uporabnikov zahtevala novo občutljivost in postopno vodila v dobo »postsimbolne komunikacije«, komunikacijo brez jezika ali drugih simbolov. Zaenkrat so takšna pričakovanja časovno preveč odmaknjena in idilično futuristična, celo utopična, medtem ko brezsimbolna komunikacija verjetno nima niti prihodnosti, niti smisla.

Tudi Lev Manovich izhaja iz specifike računalniškega znakovnega sistema, iz operacijskega sistema, ki deluje povsem drugače od verbalnega – in daje prednost prvemu (»Npr. izvlečemo lahko dvodimenzionalno obliko in s tem naredimo tridimenzionalni model, ne moremo pa izvleči besedila. Kontrast in nasičenost lahko spremenimo fotografiji, medtem ko ti operaciji nimata smisla nad tridimenzionalnimi modeli, besedili ali zvokom.«) Podobno kot Oliver Grau, ki je v zvezi z vizualno simulacijo realnosti vsa upanja usmeril v imerzijo, virtualno krajino, v katero je gledalec potopljen in v središču dogajanja (prototip tega je našel v pompejanskem slikarstvu, v zidni poslikavi Ville dei Misteri, figuralni kompoziciji, ki je oklepala gledalca z vseh štirih strani).

S simboli tudi ni nič narobe. Niti z vnašanjem povsem konkretnih materialov, s katerimi sestavljaš kolaž. Kolaž se da razložiti na dva načina, tako da gre za »slikanje« s konkretnimi materiali, da gre za »konkretno slikarstvo«, ker izdelovalci v tej tehniki pač lepijo različne kose konkretnega, zaresnega materiala (raznih tiskovin, lesa, pletenja in drugih materialov). Lahko pa tudi tako, da omogoča hitre premene, nenadne in »odtrgane« preskoke in presenetljive ter nepredvidljive, skratka, »kubistične« kompozicije. Da gre najprej za doseganje nenavadnih kombinacij, ki jih s klasičnim slikanjem in privajenimi potezami ne moremo doseči.

A niti v primeru skrajnega realizma naj ne bi šlo zgolj za refleksijo vidnega, realnega ali optično zaznavnega, v prvi vrsti naj bi šlo za čimbolj prepričljivo upodobitev (realnosti). ■

Miklavž Komelj

Podobe, ki prihajajo

The Images That Are Coming

Z Arjanom Preglom je v slovenski družbi slikarstvo v zadnjih letih dobilo vlogo, ki bi si jo pred leti komaj lahko predstavljali. Tudi in zlasti ljudje, ki se s slikarstvom ne ukvarjajo in o njem nimajo pojma, zlasti po družbenih omrežjih na veliko govorijo o njegovih slikah, se ob njih vznemirjajo, so z njimi pogosto prav obsedeni, kar ne glede na to, kaj o njih govori(či)jo, kaže, da so se te slike v njih verjetno dotaknile nečesa travmatičnega – in to ne samo na individualni, ampak tudi na kolektivni ravni. Skratka, z Arjanom Preglom je slikarstvo v tem prostoru nenadoma postalo vznemirljivo za družbo, izstopilo je iz domene ljudi, ki se z njim profesionalno ukvarjajo in obiskujejo slikarske razstave, postalo je celo vir izražanja strasti v spletnem prostoru, kar je svojevrsten fenomen – in kar je pri tem posebej zanimivo: to se ni zgodilo ob tistih Preglovih slikah, s katerimi je pred časom na aktualističen način apostrofiral aktualne dnevno-politične teme, ampak ravno s slikami, v katerih je tak svoj pristop presegel in stopil na pot veliko kompleksnejšega pojmovanja svojega medija.

Ampak pri vlogi, ki jo je s Preglom slikarstvo dobilo v slovenski družbi, nikakor ne gre predvsem za trivialnosti, kakršne so omenjeni odzivi nanj. Videti je, kot da je Pregl vehementno in lahkotno prebil neko morečo blokado. Pred leti so v Sloveniji tudi v krogih, ki se ukvarjajo z vizualno umetnostjo, mnogi vihali nos nad slikarstvom kot nečim preživelim in anahronističnim, nečim, kar skoraj nima več prostora v umetnostnem svetu, ki ga obvladujejo konceptualizem in novi mediji. Po drugi strani pa se je potem zdelo, da so se tisti ljudje, ki so vseeno slikali, pogosto čutili skoraj dolžne, da so poudarjali, kako ostajajo zvesti slikarstvu kot neki plemeniti tradicionalni obrti, ki jo je ogrozila nova digitalna doba, ali pa da so poudarjali, kako se slikarstvo ponovno vrača ... Skratka, kot da gre za neki ali-ali. Pri Preglu pa ni ničesar takega. Nobenega vztrajanja pri sliki, nobenega vračanja slike, s Preglom je pri nas končno postalo nekako samoumevno to, kar bi moralo biti samoumevno ves čas: da slikarstvo preprosto jè, ker po svojem bistvu ni neka anahronistična specializacija, ampak nekaj, kar se tako bistveno tiče človeške eksistence, da ne more biti v nasprotju ne s konceptualno umetnostjo, saj je samo po sebi globoko konceptualno, ne z digitalno dobo,

saj se virtualni svet nenehno poslužuje njegovih postopkov (a nekatere zelo bistvene stvari ostajajo zunaj njega; Preglove slike na vseh reprodukcijah ogromno izgubijo, zanje je bistvena izkušnja, ki je vezana na telesno občuteno materialnost); kajti bistvo slikarstva ni v tem, da nekdo nanaša oljno barvo na platna, ampak v nečem neprimerno pomembnejšem; kot je to s čudovito preprosto zgoščeno formulacijo definiral Jure Detela (mimogrede, slikar danes živi v isti stavbi, v kateri je živel ta veliki pesnik): »Slikarstvo je spoznavanje vizualnih zakonitosti sveta.« Ta formulacija je povsem v skladu s tisto tradicijo pojmovanja slikarstva, ki se je oblikovala v renesansi. Alberti ima v svojem traktatu *O slikarstvu* za prvega slikarja Narcisa. Skratka, prvi slikar ni bil tisti, ki je prvi nekaj naslikal, ampak tisti, ki je prvi videl podobo s tako visceralno silovitostjo, da je zanj zastavil vso svojo bit.

Z Narcisovim imenom danes večina ljudi najpogosteje povezuje negativne konotacije – zaradi tistih narcisov, ki v nasprotju z Narcisom za to, kar so uzrli, niso zastavili vse svoje biti. Priznam, tudi pozicija Arjana Pregla se mi je včasih zdela nekoliko narcisoidna (tudi v skladu z njegovo podobo z družbenih omrežij) – pozicija nekoga, ki pač uživa v lahkotnem razkazovanju svoje metjejske odličnosti in duhovitih domislic. Ampak Arjan Pregl se ni dal motiti in je svoj opus počasi, a neumorno gradil kot stopnjevanje in zgoščanje. In v zadnjih dveh letih se je v njegovem opusu zgodila posebna zgošitev, ki je obenem povzetek vsega njegovega dotedanjega dela in preskok. Pregl je iznašel svoj zelo prepoznavni vizualni jezik, ki je na prvi pogled preprost, a v sebi združuje veliko notranjo napetost med dvema poloma, ki sta v Preglovem starejšem opusu včasih večkrat nastopala ločeno: po eni strani je bila zanj ves čas značilna zelo čista slikarska senzibilnost, ki izhaja iz neposrednega telesno občutene razmerja do barvne materije, po drugi strani pa raziskovanje razmerja med vizualnostjo in besedno govorico. Ampak pri tem je najbolj fascinantno to, da je Pregl ravno v raziskovanju tega razmerja enako čisto slikarski kot tam, kjer se usmerja predvsem v vizualnost, saj besedne pomene *gleda* in *vidi*. Zanimajo ga (tudi v njegovih kratkih zgodbah) tisti učinki besed, ki zanimajo tudi pesnike. Sartre je v svojem tekstu *Kaj je literatura?*



Arjan Pregl, *Ikarjev padec / The Fall of Icarus*, 2023, olje na platnu / oil on canvas, 240 × 420 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

lepo pisal o tem, kako je ta način ravnanja z besedami bližji slikarstvu kot literaturi. Pregl s svojimi slikami to kaže. (Seveda je po drugi strani še kako verziran tudi v esejističnem pisanju; prav želel bi si, da bi njegove tekste o umetnosti, ki jih je objavil v reviji *Likovne besede* in drugje, kdaj bral tudi v knjigi.) V novih slikah je zavest o tej čisti slikarskosti, ki je prav v tem, da daje slikarstvo *videti* pomene, ki niso zvedljivi na vizualnost, še posebej žareče vehementna. Ko je Duchamp kritiziral »retinalnost« slikarstva svojega in še malo starejšega časa, so to pogosto razumeli kot odvrnitev od slikarstva, ampak poanta ugovarjanja retinalnosti je prej v tem, da je zvajanje slikarstva na retinalnost že nerazumevanje slikarstva. Preglovo slikarstvo ni retinalno, ampak v najboljših slikah enako intelektualno kot visceralno.

Govorim o podobah, ki jih je uvedla razstava *Podobe, ki prihajajo*, in ki nastajajo naprej; slikar jih razume kot še vedno nastajajoč cikel, ki ga lahko povezuje ta naslov. Ta naslov takoj evocira neko spontanost, ampak ta spontanost je povezana z dolgotrajno genezo metjejskega mojstrstva, ki pa nikakor ni samo sebi namen, ampak je slikarju potrebno samo zato, da lahko artikulira to, kar hoče artikulirati, res lahko in spontano; gre preprosto za to, da je, kot je nekoč poudaril Srečko Kosovel, svoboda samoobvladovanje. Tako te premišljeno grajene podobe – nekatere slike nastajajo tudi po več mesecev – vzpostavljajo učinek hipnosti, ki pa je prav v tem, da je celotni časovni proces njihove geneze v njih uzrt kot en sam hip.

Tako kot je kot en sam hip uzrta tudi zgodovina. Preglove slike učinkujejo izrazito sodobno v smislu, da ob njih začutimo, kako zelo neposredno se dotikajo časa, v katerem živimo. Ampak za Pregla imperativ sodobnosti ne pomeni redukcije na en sam čas (kot bi morda lahko sklepali po kakšnih njegovih aktualističnih zapisih na socialnih omrežjih); Pregl sledi so-dobnosti v etimološkem smislu sopolstavitve različnih dob v isti trenutek. Tako so njegove slike polne referenc na zgodovino slikarstva, v nekem smislu je v tem pogledu njegovo slikarstvo skorajda enciklopedično. Ampak vsa ta zgodovina je zgoščena v enem samem hipu. Umetnostnozgodovinske reference v njem učinkujejo kot nekakšno stopnjevanje prisotnosti, nekaj, kar daje podobi večjo resničnost, s tem ko je aktualizacija, a obenem pogosto tudi humorna dekonstrukcija že vzpostavljenih vizualno-pomenskih struktur.

Ampak bistvena sodobnost je v Preglovem temeljnem odnosu do simbolnega: v njegovem poskušanju, kako vizualizirati nekaj, kar imamo lahko za zrušenje simbolnih koordinat smisla v nekem svetu, ki se divje spreminja in ob katerem so vse obstoječe koordinate smisla, temelječe na binarnih opozicijah, nezadostne. Preglove slike so pogosto obenem humorne in krvavo resne; humor ima v njih prav posebno vlogo, ob kateri se spomnim na besede iz članka, ki ga je leta 1917 v polemiki o Duchampovi *Fontani* napisala Louise Norton; omenila je, da se o umetniku nekatere zaskrbljeno sprašujejo: »Ali je resen ali se šali?« Ona



Arjan Pregl, *Postfaktična abstrakcija / Post-factual Abstraction* 2021, olje na platnu / oil on canvas, 120 x 100 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Arjan Pregl, *Sublime Is Now*, 2023, olje na platnu / oil on canvas, 85 x 67 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Arjan Pregl, *Rojstvo slikarstva / The Birth of Painting*, 2022, olje na platnu / oil on canvas, 140 x 110 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist



Arjan Pregl, *Rabelais*, 2022, olje na platnu / oil on canvas, 150 x 120 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist

pa odgovarja: »Mogoče je oboje hkrati! Ali to ni mogoče? Mislim, da bi se bilo v tej zvezi dobro spomniti, da smešni in tragični pomen naraščata in pojemata s čutnostjo. To je precej odvisno od vas samih.« Preglove slike se prav s to hkratnostjo resnosti in smešnosti postavljajo v odnos do realnega. Ob njegovi izjemni sliki *Postfaktična abstrakcija* sem se na primer spomnil na na novo odkrito sliko Toneta Kralja *Kruha in iger*, na kateri je umetnik grozljivo stanje v Sloveniji med drugo svetovno vojno vizualiziral tako, da je napravil nekakšno alegorično podobo, ki je do skrajnosti nasilna, saj kaže, kako Slovenci koljejo drug drugega v areni, v kateri se nad temi prizori naslajajo fašisti, ampak obenem prav skrajno komična – in s to komičnostjo je izrazil grozo tistega časa veliko intenzivneje, kot bi jo z resnobnim patosom. Pregl v *Postfaktični abstrakciji* igrivo kaže nekaj, kar je skrajno nasilje, neki »slepi nemir človeštva«, kot bi rekel Kocbek, brez neke vrednostne opredelitve. Rûmi je pisal o tem, kako je vojaško nasilje, ki se ga gredo ljudje med seboj, strukturno podobno otroškim igram. To nikakor ne zmanjša groze tega nasilja, ampak obenem ta zavest lahko učinkuje katarzično; ko prepoznamo igro v tistem, kar imamo za največjo grozo in za najresnejšo zastavitev lastne biti, se lahko poskusimo igrati tudi drugače, manj destruktivno.

Pregl se zelo zaveda tega, kako lahko humor v bistvu stopnjuje resnost. Študiral je recimo Bahtina (ni naključje, da ima eden njegovih najzanimivejših slikarskih ciklov naslov, ki tematizira tvorjenje identitet v današnji družbi, naslov *Karneval*), ena od njegovih slik pa je naslovljena *Rabelais*. Mnoge njegove slike lahko vidimo kot nekakšne alegorije tvorjenja smisla; njegove slike kažejo, kako se smisel tvori na absurden način – in prav s tem premagujejo absurd.

Ena najzanimivejših Preglovih slik je *Sublimno zdaj!* Naslov je referenca na Barnetta Newmana in njegovo »sublimno slikarstvo«. Je to ironično? Če česa pri Preglu na prvi pogled ne bi pričakovali, je to sublimnost. In ta slika, ki kaže fanta, nogometaša, ki je kot kakšen zenovski menih zazrt v površino, sestavljeno iz ploskev površine nogometnih žog, učinkuje, kot slikar sam pripomni, kot kakšen vic, ki nas v povezavi z naslovom lahko spomni na misel Pier Paola Pasolinija, da je nogomet poslednja *sacra rappresentazione* zahodne družbe. Ampak Freud nam je v svoji knjigi o vicu pokazal, kako se v vicu manifestira nekaj zelo resnega; vic nam kaže, kako duh zlahka sam poruši tisto stavbo, ki jo je sam vzpostavil. Pregl nam s svojo sliko, v

kateri je neko slovesno čudenje, zelo resno kaže, kako lahko sublimno vznikne prav tam, kjer ga najmanj pričakujemo; da je pravzaprav od nas samih odvisno, ali nekaj vidimo kot izpraznjenost ali kot Praznino.

Na Preglovih novih slikah je na čisto tehnični ravni posebej fascinantno to, kako te slike presegajo dvojnost med nasičenostjo in praznino. Alterniranje gostih, kompaktnih nanosov oljne barve s parcelami praznega negrundiranega platna daje tem slikam že na ravni površine veliko notranjo dinamiko, neko posebno trenje.

Tako sem, ko sem si v Galeriji Y na Trubarjevi cesti v Ljubljani ogledal Preglovo razstavo *Lepa reč*, moral, ko sem že odhajal, ponovno nekajkrat stopiti k sliki *Ikarov padec* samo zato da sem znova doživel intenzivnost nanosov žarečega neba. Slika je stilizirana na skoraj stripovski način, ampak to žarenje me je vsaj v času gledanja spomnilo na način, kako žarijo kakšne slike iz oddaljenih stoletij. Nekaj res popolnoma nepričakovanega. Tudi ta slika ima umetnostnozgodovinske reference, od Hokusajevih valov – ki jih je Pregl prignal do brutalne ostrine, sam jih je v pogovoru primerjal z mesoreznico – do Brueglovega Ikarja. Ta slika je pri ljudeh zbudila različne asociacije. Na primer na migrante, ki ob cinični brezbriznosti Zahoda umirajo v sredozemskem morju. Pregl je rekel, da so se mu med slikanjem zbujele tudi asociacije na moč narave ob podnebnih spremembah. Zgolj z aktualiziranjem bi lahko hitro prišli tudi v neki plehki publicistični diskurz. Ampak Preglova slika je res enigmatična. Slikar z njo upodablja tudi samega sebe. Ikar ni nujno podoba kaznovanega hýbrisa, ni nujno podoba neuspeha. Preglovega Ikarja lahko vidim tudi kot podobo nekoga, ki se je vrgel v to morje-mesoreznico kot v izziv, kot podoba nekoga, ki se je soočil s preplavljajočo ga divjostjo spoja neobvladljivih elementarnih energij z medijsko posredovano realnostjo, da bi *tu* preizkusil svojo moč. Ikar je že padel, ampak ta padec je zanj nov izziv, enak izziv, kot je bilo letenje proti Soncu. In enaka nova možnost. Podoba človeka, ki se pod divje razžarjenim nebom potaplja v krute valove, je lahko tudi podoba iniciacije, katere bistvo je kontroverzni ezoterik Julius Evola, ki je bil v mladosti tudi sam slikar in je izšel iz dadaizma, zgoščeno izrazil s temi besedami: »Lahko rečemo, da ni iniciacija nič drugega kot *aktivno* sprejetje tistega procesa, ki ga v običajnih bitjih proizvede smrt: je moč, da se določi smrt, se gre skozi in se sebe afirmira onkraj nje.« Ali bo Preglov Ikar to zmoget? ■

Andrea Zabric

Slikar, kako prepričan si lahko?

Nekaj pogledov na slikarstvo Adrijana Praznika.

Painter, how certain can you be?

Some Views on Adrijan Praznik's Painting Practice

»Čutim, da je za slikarstvo – ki je bilo v primerjavi s stripom ali tako imenovano nizko umetnostjo že dolgo časa hierarhično na vrhu likovne umetnosti – najpomembnejše, da se stransko odpre in vključi druge kulture in stvari, ki ne odmevajo takoj kot slikarstvo, vendar so očitno enakovredni prispevek k tej zvrsti.«¹

Pred dvajsetimi leti je kalifornijska slikarka Laura Owens v pogovoru s pisateljico Rachel Kushner s preprostimi besedami opisala, kaj jo zanima v svojem mediju: antropofagična narava slikarstva.² Na začetku drugega tisočletja je slikarka opozarjala na vztrajnost hierarhije slikarstva v likovnem sistemu. Posodobitev diskurza, ki se je že začel v številnih podobah in besedilih, se je osredotočala na razpoke v strukturah, vzpostavljenih v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Owens je ob tem naslovila njihov vpliv tudi na slike, ki šele prihajajo. Težišče se je preusmerilo na premreženost in pretočnost prilagodljivega in iznajdljivega slikarstva. Abstrakcija in reprezentacija že desetletja nista več obstajali kot ideološki kategoriji. Postalo je jasno, da se slikarstvo v hiperpovezanem medijskem svetu zelo dobro znajde in da v svoji *prehodnosti* ni ogroženo.³ Bolj ko se prihodnost zdi negotova, drznejše so slike. Alkimija ustvarjalnega procesa je v tem, da vključuje tisto, kar je znano. Slikarstvo tisto, kar mu je neznano, preoblikuje tako, da vanj projicira *drugost* sebe.

Zavzdihniti v olajšanju ali zgolj zavzdihniti nad nastajanjem ... slikarskega dela. Bela elipsa izpraznjenega pomena črk SIGH se *prižge* na večslojni površini razbrazdane črne

monokromne ploskve. Razrezani kosi tkanin pod debelo satenasto plastjo črne barve spominjajo na šivalne vzorce iz knjig, v katerih so očem otipljive le zunanje oblike oblačil. Na votlost in praznino namiguje besedilo, tako na površju kot pod njim. V praznini slikarska simulacija kapljic – *splash!* – v beli barvi, kot pljuski mleka, meče *predstavo* svetlobe na stripovski dogodek: oblak-misel v pop maniri, v kateri beremo »SIGH«. *Pljuski in zavzdih*, zgovorna vsak zase v tradiciji metastila nizkih strasti ameriških šestdesetih, odpirata nekaj opažanj o mlajši slikarski praksi Adrijana Praznika.

Slika SIGH (2021) lahko optično razdelimo na dva dela: katransko črnega in vzorčasto tekstilnega. Za Praznika je značilno analitično razstavljanje in sestavljanje oblik, ki mu je pridružena previdna igrivost vsebine. Slednja se odraža tudi na omenjeni sliki, na primer v »prišitem« simbolu za življenjsko nevarno ali zelo strupeno, vzetem s puloverja. Na desni strani platna prevladujejo robovi in izrezi, ki predstavljajo nosilne elemente slike in jih na levi strani platna skoraj popolnoma prekriva barva. Praznik skuša slikarsko podobo doseči z zgoščevanjem in prekrivanjem materialov, kolažiranjem, palimpsestnostjo materialov ter zaupanjem v materialno utelešenje posameznih misli in občutkov. Gre za procese zbiranja ali plastenja pojmov, materialov in stanj.

Kako iz različnih drobcev banalnega vsakdana sestaviti slikarski koncept, je vprašanje, dolgo kot zgodovina samega medija. V drugem koraku branja slike se takoj vprašamo, kakšna slikarska organizacija je na delu in katere operacije lahko v njej prepoznamo. Gibanje materije se v Praznikovih delih odvija na robovih žepov, vzorcev, *pljuskov* in črk. Če za primer vzamemo slednje, vidimo, da imajo na tej sliki dve funkciji. Na levi strani je besedilo *nagnjeno* k površini, kjer v vsebinskem registru pride do zlitja z ozadjem – očitno je, da je vse *samo* naslikano, zato je sporočilo enako temu, kar vidimo na površini. Na desni strani platna je rizografija, ki je vdolana v tekstilni kolaž in tako predstavlja le enega izmed kosov *patchworka*. Njeno vsebino, pesem M. van Heijningena Boscha (1773–1821), je treba poiskati izven dejanskega slikovnega polja. Tako je beseda (SIGH) na levi strani poskus spajanja brez niti, brez šivov, kot pri brezšivnem spodnjem perilu, z namenom ustvarjanja celostnega učinka slike. Sočasno pa robovi tiska na desni strani platna

1 »I feel like what's most important for painting – which has been hierarchically on the top for a really long time in terms of what is considered fine art, by comparison with something like a comic book or what's considered low art – is that painting should open up laterally to include other cultures and things that don't immediately resonate as a painting but are obviously of equal contribution to the genre.« Intervju med Rachel Kushner in Laura Owens v *The Believer Magazine*, 1. 3. 2003, dostopno na: <<https://www.thebeliever.net/an-interview-with-laura-owens/>>.

2 Antropofagija je z drugimi besedami kanibalizem. Izraz se uporablja predvsem v kontekstu brazilskega modernizma (navezuje se na zanimanje skupine modernistov za kanibalizem kot domnevni plemenski obred) in metaforično izpostavlja prednosti požiranja druge »kulture« (*drugega*), ki s tem nasilnim dejanjem postane dodatna moč kanibalove identitete. Lastna zgodovina (kanibalizem) postane način uveljavljanja proti dominaciji in homogenizaciji.

3 Povzeto po Davidu Joselitu: Prehodno slikarstvo (transitive painting) opredeljuje njegova sposobnost, da zadrži prehode znotraj platna in tiste, ki so zunaj njega. V tem pogledu je slikarstvo od devetdesetih let 20. stoletja dalje v sebi združilo t. i. institucionalno kritiko, ne da bi se ujelo v modernistično past negacije, kjer so dela na platnu vedno znova reducirana na ničelno stopnjo, hkrati pa ostajajo edinstveni predmet kontemplacije in tržne špekulacije. Vir: Joselit, David. "Painting Beside Itself", *October Magazine* 130 (jesen 2009): 129.



Adrijan Praznik, *SIGH*, 2021, papirni in tekstilni kolaž, akrilna emulzija, olje in damar firnež na platnu / paper and textile collage, acrylic emulsion, oil and dammar varnish on canvas, 250 × 177 cm | Adrijan Praznik: *BACK TO NORMAL!*, 2022, Ravnikar Gallery Space, Ljubljana | foto / photo: Jaka Babnik, arhiv umetnika / artist's archive



Adrijan Praznik, *Navidezne meje / Virtual Boundaries*, 2017–2020, olje in damar firnež na platnu / oil and dammar varnish on canvas, 250 × 177 cm | Adrijan Praznik: *Modra obzorja / Blue Skies*, 2023, Palača Cukrarna / Cukrarna Palace, Ljubljana | foto / photo: Jaka Babnik, arhiv umetnika / artist's archive

priklicujejo prostorskost, in ne ploskovitost, kot je (paradoksalno) na delu v reliefnem, levem delu slike.

Besedilo rizografije se glasi takole: »Though I am little, I am clean: I wash my face and my hands, My mouth and my small teeth, As often as I can. It makes my cheeks go red.«⁴

Pesem deluje kot tujek na platnu, zmešnjava, ki implicira notranjost – klišejskost – izpovednega subjekta in avtorjevo hudomušno poigravanje z njo. Stripovski oblaček se obnaša nasprotno; naslikan *ready-made* kriči »Poglej slikarsko gesto, na kateri pravzaprav ležim!« – na enobarvnih potezah, edini *pravi* ekspresiji slikarja. Poljubnost besed in arbitrarnost izbranih besednih zvez v Praznikovih kompozicijah je še en primer odsotnosti kategorij figuracije ali abstrakcije v smislu oblike. Besedilo, uporabljeno v slikah, ne služi kot konceptualni pripomoček, temveč kot niz delno berljivih oblik, ki so na voljo kot kompozicijsko orodje. Izvorno gradivo iz popularne kulture, kot so časopisi, beležke, tapete, sporočila in oglasi, je vpeljeno in povečano tako, da se vključuje v celotno dinamiko platna ter odraža naše prenasršene načine sprejemanja informacij in srečevanja s podobami. V to kategorijo najbolj reprezentativno spada črno-beli diptih --*WHERE OUR HEARTS HAVE LED US...* (2021) in *BACK TO NORMAL!* (2020–2021), ki zaključuje umetnikovo bivanje v delovno-bivalnem ateljeju MGLC Švicarija.

Predhodnica »zavzdih«, v katerem se znajdejo tako besede, ki spremljajo zajemanje sape, kot tudi negotovost in zgoščenost, ki privedeta do zavzdih, je slika *Navidezne meje* (2017–2020). To dolgo časa nastajajoče platno je v celoti naslikano kot kolaž, ki združuje različne podobe in posnema njihove teksture. Vir slik so lahko dokumentarne slike (fotografije sprehoda Buzzza Aldrina po Luni) in

vsakdanje oznake, kot so navodila za pranje perila. Praznik jih splošči na slikarsko ploskev in ob tem ustvari *mash up*. Posodobljena ploskev slikarju odpira razmislek o formalno-vsebinski združitvi slikarske geste s tujimi elementi. Tako se v naslednjih delih začnejo pojavljati papirni in tekstilni kolaž ter večplastni premazni pripravki (akrilna emulzija, olje in damar firnež na platnu), katerih naloga je zapečatiti različne materiale.

Umetnik tudi v naslovih del uporablja fraze, ki nakazujejo nihanje med samoreferenčnostjo medija in potrebo po izražanju subjektivitete z izpovedjo avtorja.⁵ Slednje se izkazuje v majhnih odmerkih, kar se odraža denimo v prevladujoči rabi angleščine kot »glasnega« slenga zahodne popularne kulture. Tudi kadar je avtorjev dvom ali komentar zajet v del slike, postane element kompozicijske mreže, kolesce v kolesju slikarjevega analitičnega pristopa k mediju. Vpeljava distance do izpovednosti oziroma naklonjenosti subjekta do motiva je vpeta v logiko slikarstva kot strogo organiziranega sistema z lastnimi vzkipljivimi zakonitostmi. V kolažiranih delih slike kombinirani znaki, bodisi tekstilni bodisi tipografski, ne nadomestijo ročno izdelanih kompozicijskih elementov, temveč jih skušajo izpodrivati, s čimer v slikovnem polju ustvarijo napetost.

Iz naslovov del in razstav ni težko razbrati, da se Praznikov ustvarjalni proces nanaša na pogoje umetniške produkcije, družbene pojave in posledična stanja, ki se odtiskujejo na človeško psiho.⁶ Tako so dela, nastala med letoma 2020 in 2023, polna negotovosti in sumničenj, *upanja polnih* floskul v senci pandemičnih ukrepov in njihovih posledic

⁵ *Navidezne meje* (2017–2020), *This story is no longer available* (2021), *WHO CAN BE SURE OF ANYTHING* (2020–2022), *Ko ne voli karanfile, ne voli ni ljude* (2022), *Rdeče-modra kompozicija* (2022), *Rezi* (2023).

⁶ Nekaj primerov naslovov razstav: *Poizkus postavitve* (Galerija Alkatraz, 2021), --*WHERE OUR HEARTS HAVE LED US...* (MGLC Švicarija, 2022), *BACK TO NORMAL!* (Ravnikar Gallery Space, 2022), *WHO CAN BE SURE OF ANYTHING* (Hiša kulture v Pivki, 2023).

⁴ Prosti prevod iz angleščine: »Čeprav sem majhen, sem čist: umivam si obraz in roke, usta in majhne zobe, kolikor pogosto lahko. Ob tem pordevam.«



Adrijan Praznik, --WHERE OUR HEARTS HAVE LED US..., 2021, papirni in tekstilni kolaž, akrilna emulzija in olje na platnu / paper and textile collage, acrylic emulsion, oil on canvas, 250 × 177 cm (levo / left), BACK TO NORMAL!, 2020–2021, papirni in tekstilni kolaž, akrilna emulzija in olje na platnu / paper and textile collage, acrylic emulsion, oil on canvas, 250 × 177 cm (desno / right) | Adrijan Praznik: --WHERE OUR HEARTS HAVE LED US..., 2022, Zvezdni atelje / Star Atelier, MGLC, Ljubljana | foto / photo: Jaka Babnik, arhiv / archive MGLC

ter številnih funkcij, ki jih Praznik opravlja kot ustvarjalec – umetnik, kurator in producent. Prekarnost in sočasna mistifikacija lika pred platnom se pri njem lesketata med vrsticami besednih zvez, ki nemalokrat ironično spremljajo prostoročno naslikane geometrijske oblike na platnu.

Kaj konkretno pomeni za sliko, če je njena osrednja vsebina komentar okoliščin njenega nastanka? Po poskus odgovora se odpravljamo v Galerijo Alkatraz na Praznikovo špekulativno zasnovano razstavo *Poizkus postavitve* (2021). Avtor preizprašuje, kaj strukturno opredeljuje slikarsko delo, in sicer tako, da slike postavlja ob bok gospodinjskim in infrastrukturnim povezavam (ter jih pri tem fotografsko dokumentira), srečanje z njimi pa nas vodi k razmisleku o praktični in ekonomski produkciji slikarstva. O vrednosti slike se torej pogajamo enako špekulativno kot na trgu, katerega del je slika kot taka. Takšen pristop zahteva analitične in preračunljive sposobnosti za reševanje slikarskih zagat. V tem obdobju umetnik razume svoje delo kot avtonomni objekt v mreži drugih, ki se nenehno pogaja in vsakič znova vzpostavlja svojo vrednost in položaj v aktualni konstelaciji, zelo dobesedno.

Praznikovo raziskovanje ontoloških vrednosti slikarskega dela lahko beremo v kontekstu pojavov, ki jih David Joselit identificira v zahodnem modernem slikarstvu in ki do neke mere veljajo tudi za slovenski – tranzitni – prostor. Joselit opredeli tri oblike, ki reorganizirajo umetnikovo delo: *ready-made* daje prednost umetnikovi zmožnosti izbire, torej njegovemu avtorstvu; kolaž omogoča dejanje urejanja



Adrijan Praznik, *New*, 2019, tekstil, lepenka in olje na platnu / textile, cardboard and oil on canvas, 42 × 29,7 cm | Poskus postavitve: stojalo za sušenje perila / Setup attempt: drying rack | foto / photo: Klemen Ilovár, arhiv umetnika / artist's archive

teh prisvojenih materialov; monokromno slikarstvo pa je zasnovano kot ničelna stopnja, sestavljena le iz nujnih elementov – ključnega vezja.⁷ V delih Adrijana Praznika vse

⁷ Joselit, David. "Reassembling Painting". *Painting 2.0: Expression in the Information Age*, 2016. 170.



Adrijan Praznik, *brez naslova (Iracionalno) / untitled (Irrational)*, 2022–2023, papirni in tekstilni kolaž, akrilna emulzija, olje in damar firnež na platnu / paper and textile collage, acrylic emulsion, oil and dammar varnish on canvas, 250 × 177 cm | Adrijan Praznik: *Modra obzorja / Blue Skies*, 2023, Palača Cukrarna / Cukrarna Palace, Ljubljana | foto / photo: Jaka Babnik, arhiv umetnika / artist's archive



Adrijan Praznik, *THE END*, 2019, olje na platnu / oil on canvas, 29,7 × 21 cm | Poskus postavitve: stol, stena z ornamenti / Setup attempt: chair, decorated wall | foto / photo: Klemen Ilovar, arhiv umetnika / artist's archive

tri srečamo v dobesednem in prenesenem smislu. Ker vsako od teh estetskih dejanj izpodriva ali zakriva ročno delo, ni presenetljivo, da je slikarska gesta, ki je navidezno najbolj obrtniška med umetniškimi pripomočki, le redko uvrščena mednje. Nasprotno, v sodobnem slikarstvu je znak kot prehod sile skozi materijo običajno umeščen v domeno

ekspresivne subjektivitete, kjer se predmeti raztopijo v teksturo čistega človeškega afekta. Slikarski znaki tako ponovno pojmujejo umetniško delo kot obliko delovanja in ne kot reprezentacijo. Adrijan Praznik svoje podobe zbira z različnih področij medijskega veselja in nevidnega dela ter jih na platno nanaša sedimentacijsko, po plasteh in kosih. Tekstili različnih odtenkov, vzorcev in tekstur so ideološki kontrast kromatičnim površinam, ki jih tudi delno prekrivajo. Tkanine in oblačila ne stojijo le ob strani velikim (dobesedno) slikarskim formalnim prijemom, temveč jih tudi destabilizirajo. Na platnu ustvarjajo arheologijo oblik in asimetričnih operacij, ki so položene ena na drugo in druga ob drugi.

Postavitev slike na prizorišče reproduktivnega dela je na prvi pogled nenavadna za analitičnega slikarja. V Praznikovem delu lahko opazimo, da ga ne zanima, da bi marginalizirano delo delal vidno ali da bi ustvarjal kritiko tega, čeprav je tema umetniške produkcije vedno prisotna. Umetnik v ospredje potiska špekulacijo in arbitrarnost podob, ki cirkulirajo v umetniškem sistemu, na primer pri oblikovanju portfolija ali v postavitvi razstave.⁸ Hkrati sam opaža, da postaja vse manj pomembno, ali je delo postavljeno poleg likalne deske, radiatorja, stola ali gasilnega aparata, saj vsakdanji predmeti ob prezenci slike in njeni lastnosti *prehodnosti* postanejo (njeni) dekorativni elementi. Izziv

⁸ Na skupinski razstavi *Naslednjih 21 dni bo ključnih* (2021) v Galeriji Škuc Adrijan Praznik izpostavlja trivialno plat umetniške kariere. Izpostavlja vlogo umetniškega portfolija in ga primerja z vrednostnim papirjem, s katerim kotira na »borzi« umetnostnega sistema.



Adrijan Praznik, *Blue Skies*, 2023, papirni in tekstilni kolaž, akrilna emulzija in olje na platnu / paper and textile collage, acrylic emulsion, oil on canvas, 230 × 159,5 cm | Adrijan Praznik: *Modra obzorja / Blue Skies*, 2023, Palača Cukrarna / Cukrarna Palace, Ljubljana | foto / photo: Jaka Babnik, arhiv umetnika / artist's archive

skupine del *Čista špekulacija* (2018–2021) je torej v tem, da je slika tudi produkt, izdelek ter v svoji dvojnosti – nestabilnosti ontološke vrednosti – venomer v pogajanju: »How's my painting?«⁹

Praznik je negotovost iz medija reprodukcij in razstave prenesel v sam okvir slikarskega dela, v njegovo interno logiko. Tekstilni kolaži na njegovih slikah nakazujejo tako odsotnost bodisi telesa bodisi vsebine kot spremenljivost mode, hkrati pa z nanosom materiala raste relief samih del in z njim sama fizična prisotnost slikarskega dela. V novejših serijah se slikar nagiba k slednjemu; lahko bi rekli, da se vrača k avtoerotični telesnosti medija. Njegovi veliki formati so skrbno zloženi že v načrtovanju in gledalka dobi občutek, da je ta sistematičen in urejen pristop odgovor na negotovost, ki jo čuti kot človek in kot umetnik. Prepuščanje navdiha naključju ni slikarjeva izbrana metoda. Previdnost pri velikih formatih je na delu tudi iz povsem pragmatičnih razlogov – cene kvalitetne barve ter časa, ki ga slikar porabi za izdelavo slike.

Praznikov slog – mešanica formalizma iz sredine 20. stoletja, *mračnega popa*, hudomušnosti in kolaža – kaže

samoreferenčno previdnost, a ne skriva veselja do čutnosti barve in oblik ter njihove literarnosti. Slikarji se radi vračamo k istim referenčnim točkam in vsebinam, saj tako lažje izrazimo, kaj počnemo. Z navajanjem referenčnih točk se institucionalno umeščamo v prostor in čas, kjer najdemo izbrane sorodnosti, ki običajno delujejo v prid modernistični razpoki med figuro in delom. V Praznikovih besedilih se srečamo s tremi referencami, ki jih že leta navaja, ko svojo prakso skuša umestiti v »raziskovanje iracionalnega«.¹⁰ Ko Praznik trdi, da raziskuje iracionalno, in tako celo sramežljivo ter obenem pretenciozno poimenuje eno od svojih zadnjih del – *brez naslova (Iracionalno)* (2022–2023) –, parafrazira *drugost* kot eno izmed tradicionalnih tem slikarstva. V svetu, kjer tako rekoč večina velja za *drugost* in le za peščico velja izključujoči *jaz*, Praznik deluje kot pogajalec med temi razlikami, saj naj bi se po normativnih družbenih kategorijah identificiral s slednjim. Morda ravno zato v njegovem delu kompozicija nikoli ni neorganizirana, kaotična, liminalna ali zares odrezana od racionalnega. Racionalno je vanj (slikarski subjekt) vrezano kot osrednji gib na sliki z obratnim naslovom – njegovo željo. Praznikove slike osta-

⁹ »Kako je z mojo sliko?« neposredno sprašuje Nicole Eisenman na svoji sliki *Bloody Orifices* (2005).

¹⁰ Najpogostejše se vrača k pojmu identitete in izpostavlja tri avtorje, ki ga pri tem navdihujejo: Paul Auster, Stanisław Lem in Albert Camus. Glej obrazstavni besedili: *BACK TO NORMAL!* (Ravnika Gallery Space, 2022), -- *WHERE OUR HEARTS HAVE LED US...* (MGLC Švicarija, 2022).

jajo formalistično skladne, indeksikalne in premišljene, tudi ko se od strateškosti približujejo avtomatizmu naključja.

Na umetnikovi doslej največji samostojni razstavi *Modra obzorja* (2023) zaznamo ravno ta obrat. V manjših, krepkejših, skoraj študijskih formatih vidimo, da uvaja iste operacije kot leta 2021, vendar tokrat ne *razlaga*, kaj te operacije počnejo. Delovanje, ki ni več vezano na tekstualnost, prepušča reorganizaciji slikarskih obrazcev – linije, ploskve, površine in barve. Optična taktilnost postane haptičnost. Praznik se v novejših delih osredotoča na barvno dinamiko, s katero se odmika od transparentnosti floskul in pojavljanja slikarskega *jaza*. Ko ne uporablja besedila in ne vzpostavlja konteksta z besedami in stvarnimi *ready-madei*, komunicira s funkcijami, ki osmišljajo slikarske oblike. Z drugimi besedami, govori z *drugim* ali z iracionalnim (željo). V novi modri seriji je v dialogu z glasbo, natančneje z novo referenčno točko, skladbo *Blue Skies* (1926) Irvinga Berlina, v kateri ima modra barva glavno vlogo kot barva številnih nasprotujočih si lastnosti – od najljubše barve do melanholije. Njena zanimiva tehnična lastnost je prav ta, da le stežka ostane na površini (tudi v svojih cenejših različicah) in vizualno ustvarja občutek globine.

Slikar nemalokrat uvaja slike manjših formatov v velika platna tako, da njihovi motivi postanejo fragment večje kompozicije. Reprezentativen primer tovrstnega vključevanja je platno *Blue Skies* (2023). Medtem ko se na študijah in manjših formatih analitičnost do neke mere razblini, kot pigment v emulziji, na večjih sestrah vztraja. Temu procesu lahko sledimo v celoti, saj se Praznikov pristop vrši v razmerju lastne »rokodelnosti« do formata – v srečanju dveh teles. Z drugimi besedami, majhnega platna je prehitro

konec, ponuja premalo prostora, da bi slikar uspel razviti predvidljivost. Tudi če se k sliki vrne (in predpostavljamo, da se vrača), njenega prostora ne more več »drobiti«. Regulacija je onemogočena. V razmerju do slikarjevega telesa je delo zavzelo svoj prostor in postalo delec neizčrpno dolgega ponavljanja slikarskih gest. »Modra platna« so sestavljena iz natanko takšnega zaporedja.

Nova dela slikarja ne izzivajo k uprizarjanju z vsakdanjimi predmeti, temveč pozivajo po (ponovnem) umeščanju v slikarski prostor. Tako Praznik slike razstavi v Palači Cukrarna, praznem prostoru zapuščenih in surovih sten, brez dnevne svetlobe. Reflektorji osvetljujejo dela in potencirajo učinek tekstur, tako da močno zaznavamo njihovo sintetično razsežnost. Srečanje s slikami Adrijana Praznika se ponovno izkaže za telesno izkušnjo, ki se odvija na površini. Površinskost v prvem planu je značilna za slikarstvo v slovenskem likovnem prostoru, ki v svoj *sujet* zelo rado sprejema medijskost. Funkcija, ki jo je v *Poizkusu postavitve* (2021) opravljal uporaben objekt, je v *Modrih obzorjih* (2023) v celoti v domeni platna v odnosu do stene. Slikar zaokroži nazaj k navideznim mejam oziroma razmišljanju o mejah slikarske poteze in njene nujnosti oziroma odvečnosti. Izrezi so naslikani, barvna polja so bolj prepustna, niti ohranjajo del krojaške strukture. Slikarska dela na razstavi *Modra obzorja* se nahajajo ravno vmes med *Navideznimi mejami* in *zavzdihom* ter napovedujejo nov odvod, v katerem se slikar čedalje manj boji gibati po šivih in robovih virtualnih konceptov, oblik in njihovih funkcij. Ne odreka se analitičnemu in reflektivnemu pristopu. Zaveda se, da ima institucionalno slikarstvo subtilen in trdovraten prebavni trakt. ■

Lilijana Stepančič

Preglasitev spektakla družbe

Drowning out the Spectacle of Society

DNLM, Preglaševanje jesiharja, 2023
Muzej sodobne umetnosti Metelkova,
serija Prepih
Ljubljana, 19. september 2023–
10. marec 2024

Umetniško ustvarjanje Danila Milovanovića, v zadnjem času DNLM, zaznamujeta premočrtnost in konsistentnost. Od leta 2016 ali 2017 se z deli *Razsrediščenje – Primer št. 5, Note:Link:Transfer in Product*, če jih navedemo samo nekaj, vpisuje v tisto zvrst sodobne umetnosti, ki je opredeljena kot intervencija v javne in/ali zunanje prostore. Milovanovićovo delo posega v obe entiteti, zato je treba biti pozoren pri njunih opredelitvah. Vsi zunanji prostori namreč niso javni, tako kot notranji niso vsi zasebni. Poleg tega so na zemeljski obli še redki srenjski in nikogaršnji prostori. Za vse vrste prostorov – razlike izhajajo iz oblike lastništva – veljajo zakoni in predpisi, predvsem pa uzance o uporabi in obnašanju ljudi v njih. Urejali naj bi dobro za skupnosti, javnost ali zasebnike, s tem, da dobro ni nikoli popolno in absolutno. Tudi skozi čas ni enako ne glede na to, da ohranja svojo osnovno bit. Je tudi konfliktno, saj se vedno ne sklada s potrebami, interesi, željami ali vizijami vse skupnosti, vsakega človeka ter celotnega družbenega sloja ali razreda.

Vrzeli dobrega, ki so zapisane v prostorih in se udeležajo v odstopanjih od absolutnega in popolnega ter prisvajanjih konfliktnega in minljivega, pa so izzivi, ki zanimajo Milovanovića. Nanje se odzove z umetniškim, vizualno-performativnim ustvarjanjem, s katerim izrazi svoja kulturna in ekonomsko-politična stališča. Torej je umetnik, aktivni državljani in nekakšen glas skupnosti, ki ji pripada. Ta goji levo politično držo in živi prekarno umetniško življenje.

Produkti Milovanovićevih intervencij so situacijske prostorske instalacije. Zaznamuje jih nekaj značilnosti, kar njegovemu delu dodeli konsistentnost. Sestavljene so iz procesa in končnega izdelka. Proces je načrtovan in privede do zamišljenega izdelka. Izvaja se brez vabljenega publike, torej gre za preloženo občinstvo kot v performansih skupine Gorgona in Tomislava Gotovca, izvedenih v šestdesetih letih 20. stoletja v naravi. Otvoritve, ki proces konstituirajo za umetnost, se navadno zgodijo, ko ti proizvedejo izdelek. Proces in

končni izdelek sta vpeta/postavljena v prostor ali na način, ki ni v prvem hipu opazen, ali pa takoj pade v oči. V obeh primerih gre za motnjo/korekcijo tistega, v kar delo posega ali kjer je postavljeno. To je situacijsko, kar pomeni, da se nanaša na konkretno vsebino prostora. Proces je začasen in minljiv, končni izdelek pa prepuščen propadanju, odstranitvi ali uničenju. Torej so prostorske instalacije anti-umetniška dela oziroma niso klasične umetnine, kakor jih opredeljuje umetnostna zgodovina in kultura, za katere, med drugim, velja oziroma se od njih pričakuje, da so/trajajo čim dlje, tudi več tisočletij ali kar večno. Poleg tega so procesi in izvedbe gverilske, kar pomeni, da se gibljejo na drugi strani meje dopustnih uzanc in predpisov o uporabi prostora. Nenazadnje je Milovanovićovo ustvarjalno početje prekarno v smislu minimalnih materialnih vložkov v njihovo izdelavo.

Minljivost, prekarnost in preloženo občinstvo Milovanović v svojem delu presega z vizualnim dokumentiranjem procesa ustvarjanja in končnega izdelka, s snemanjem in fotografiranjem, za kar navadno angažira druge. Presega zato, ker dokumentarni material predela v stabilnejše in trajnejše umetniške izdelke, videe, na razne nosilce natisnjene fotografije in objekte. Z njimi vstopa v galerijske prostore. Milovanovićovo ustvarjanje torej sestavljata dva pola, ki nista vsak zase, niti ni prvi predtekst za drugega, drugi pa deskripcija prvega. Sta prepletena, s tem da vsak ohranja svoje družbene značilnosti. V obeh je na delu družbeni aktivizem in sistem umetnosti.

V zgodovini tega umetniškega početja so se razvili razni načini, s katerimi so umetniki in umetnice sporočali vsebine takih umetniških del. Ilija Kabakov, ki je poustvarjal javne ali zasebne notranje prostore, bolniške sobe, jedilnice, stanovanja in stranišča, značilne za Sovjetsko zvezo in nekatere druge socialistične države tistega časa, je pripovedovalec in pesnik. Njegove instalacije so zgodbe in pesmi. So velike naracije ruske literature v polju vizualne/likovne/upodabljalne umetnosti. Joseph Beuys je bil zdravilec okolja, Hans Haacke pa je politični kritik. Milovanovićev način sporočanja vsebin umetniških intervencij je nič in vse od tega, kar so oblikovali veliki in za nekaj generacij starejši mojstri zahodne umetnosti. Njegove intervencije so politično kritične, nakazujejo na izboljšave ter so pripovedi in



DNLM, *Preglaševanje jesiharja / Outcrying the Hawkers*, 2023, pogled na postavitev / installation view, 19. 9. 2023–10. 3. 2024, +MSUM, Ljubljana, foto / photo: Dejan Habicht, arhiv / archive: Moderna galerija

pesmi o stanju stvari v javnem/zunanjem prostoru, a način, ki ga uporabi, da nam to pove, je podan kot komentar. Pri-poved, pesem, politična kritičnost in perspektiva so pred-teksti, ki jih umetnik komentira. Komentar pa je komuni-kacijska oblika poročila, razčlenbe in pojasnila, ki izhaja iz stališč umetnika in dopušča ugovor gledalca in gledalke.

Način sporočanja določa, kako se umetnost vpisuje v družbo. Milovanovičeva dela so v obliki komentatorjev. So razmisleki, ki analizirajo izraze kapitalističnega neoliberalizma, ki umetnika motijo ter jih ima za krivične, nepravične, izključujoče in nevarne. Povedani so z razumom ter veliko mero ludizma, humorja in igrivosti. So potenciali, da se konflikte, ekscese in neenakopravnosti odpravi, da bi ljudje živeli plemenito.

V to mrežo značilnosti je vpeto njegovo delo *Preglaševanje jesiharja*. Nastalo je kot intervencija v ruralno okolico Ljubljane in njen urbani del. Dokumentarni material, predelan v artefakte, pa je bil razstavljen v Muzeju sodobne umetnosti Metelkova v Ljubljani.

Nastanek dela je vzpodbudila velika reklama na plastični foliji, obešena na kozolcu, ki je tam morala biti že nekaj časa, saj se je nekaj zgornjih nosilcev odtrgalo, tako da je nemarno visela in prekrila del svoje podobe. Skratka, njeno sporočilo je bilo okrnjeno in zato neuporabno. Vsi smo kaj takega že videli, ko smo se vozili po podeželskih cestah. Ni dvoma, da se nam je zdelo, da je nekaj narobe. Zakaj

je ne odstranijo ali popravijo? Narobe pa se je nanašalo še na druge misli. Komu služijo tako megalomanski oglasi na podeželju? Ali je res usodnega pomena, da se prepriča vsako peščico ljudi? Zakaj s tako robustnostjo? Ali pa je na delu kaj drugega? Morda to, da spektakel oglaševanja nima meja in da ga vsi dihamo kot zrak.

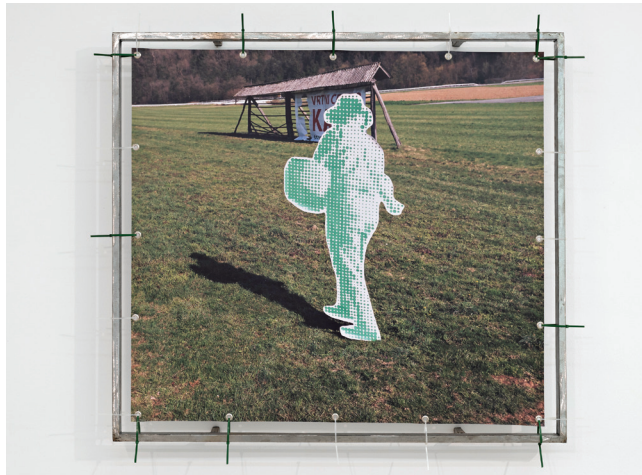
DNLM je vstopil v to miselno atrakcijo, spleteno okoli oglaševanja, na njegov prepoznavni način. Kritike oglaševanja in industrije, ki stoji za njo, se je lotil že v nekaterih preteklih delih. Za Fotopub v Novem mestu leta 2017 je v akciji *Plastic makes it static* v vodnjak v središču mesta položil sto plastenk prepoznavnih distributerjev mineralne in navadne vode, ki jih je napolnil z vodo iz istega vodnjaka. Rekli bi, to je absurd. A prav to počne marsikateri dobavitelj vode in kuje dobiček. V središču Ljubljane ljubljansko podtalnico točijo v plastenke, jih opremijo z blagovno znamko in pošljejo na tržišče, pri čemer za vodo zaračunajo stokrat več, kot je cena iste vode iz pipe. Razlika med njima je, da je ena del potrošniškega stroja, druga pa ne. V akciji *Product* je na sadeže na drevesu nalepil etikete različnih blagovnih znamk znanih dobaviteljev sadja in zelenjave, kakor jih okrašene prodajajo v trgovinah. Rekli bomo, povsem odvečno opravilo. A potrošništvo ima drugo logiko. Ker je prodajalcev v trgovinah vse manj, pa še ti so odtujeni od svojega dela, so prevzele etikete blagovnih znamk vlogo jesiharjev. Ti kričijo na način vizualne atrakcije, nas mamijo



DNLM, *Preglaševanje jesiharja / Outcrying the Hawkers*, 2023, pogled na postavitev / installation view, 19. 9. 2023–10. 3. 2024, +MSUM, Ljubljana, foto / photo: Dejan Habicht, arhiv / archive: Moderna galerija

in zapeljujejo k nakupu. Poleg tega pa živila preobrazijo v izdelke s tako imenovano dodatno vrednostjo kulture. V intervenciji *Intreeder* (naslov je sestavljen iz angleških besed *tree* in *intruder*) pa je pred oglasni pano posadil drevesa in mu na ta način odvzel funkcijo. Rekli bomo, inventivno dejanje. Na enega je obesil napis: »Pusti me živeti, tudi v mojem imenu. Hvala. Ferdinand Seider«. Seider je okoljevarstvenik, ena od ulic v mestu nosi njegovo ime. Okolje pa onesnažujemo tudi s plastenkami in nalepkami na sadju.

Reklama na kozolcu povezuje ekonomiji in kulturi reklamiranja in dediščine. Danes so kozolci, ki se jih več ne uporablja za gospodarjenje pridelave hrane, izpraznjeni objekti preteklosti. To praznost sta napolnili dve zadevi. Prva so pomeni kulturne tradicije. Najbolje jih opiše slikarstvo, nastalo na prehodu iz 19. v 20. stoletje, v katerem je motiv kozolca v neokrnjeni pokrajini označeval sinhrono povezanost človeka z naravo in je bil izraz človekove esence. Kot tak je bil kritika odtujenosti, ki so jo pripisovali vlemestnemu življenju, ko so se vanj naselile tovarne z industrijskim načinom proizvodnje, ne glede na to, da so kozolci proizvajali modernizacije kmetijstva in so bile njihove prve postavitve tujki v okolju, podobno kot so današnje vetrnice za proizvodnjo elektrike. Če so bili kozolci včasih objekti za



DNLM, *Preglaševanje jesiharja / Outcrying the Hawkers*, 2023, pogled na postavitev / installation view, 19. 9. 2023–10. 3. 2024, +MSUM, Ljubljana, foto / photo: Dejan Habicht, arhiv / archive: Moderna galerija

sušenje sena vpeti v ekonomijo kmetijstva, danes to niso več. Ekonomija kmetijstva je vpeta v potrošništvo, to pa ne gre brez agresivnega oglaševanja. In kozolci so prikladni za tako gospodarstvo. To pa je drugi pomen, ki je napolnil praznino njihovih preteklih uporabe.

V ta pomenski prostor oglaševanja so posegle razne DNLM intervencije *Preglaševanje jesiharja*. Razstava nam z artefakti ponudi štiri.

V eni je pred kozolec z degradirano reklamo DNLM postavil pano v obliki človeške figure. Ta je bila sejalec v zeleni barvi, pravzaprav vizualni znak podjetja Semenarna Ljubljana, ki je vzet iz Groharjeve ikonske slike *Sejalec*, nastale leta 1907. Na njej kmet s klobukom in košaro, ki ga vidimo v hrbet, neumorno, trdno in radostno stopa po polju, da bi semena, ki jih trosi po zemlji, obrodila novo žetev. Postavljen je tako, da nas vabi, da za njim zakorakamo in se mu pri setvi pridružimo. Sejalec je simbol človeka, ki mu drugi sledijo. Kot tak je nosilec skupnosti, ki verjame, da je tradicionalno opravilo odrešitev za negotovosti, ki jih prinaša čas. Slovenski umetnostni svet je s tako označenim sejalcem na Groharjevi sliki zgradil prepoznavni nacionalno kulturni simbol. Kot tak je postal zanimiv za industrijo oglaševanja. Odkar ga je pred nekaj desetletji Semenarna Ljubljana vzela za vizualni znak, nam ni treba iti v Narodno galerijo, da bi ga videli, spremlja nas na vrečkah s semeni in drugi embalaži.

Kozolec z reklamo in reklamni pano v naravi sta ustvarila teater minulega kmečkega življenja, v katerega sicer vstopa motnja v obliki reklame. Soočenje dveh reklam pa je teatru odvzelo epopejo idilične preteklosti. Naredilo ga je za teater absurda. Oglaševanje pa prav tako.

V naslednji intervenciji je reklamni boks v urbanem prostoru napolnil s senom. Tisto, kar bi moralo biti na kozolcu in je nekoč tudi bilo, je vnesel v reklamni objekt v mestu. To bi sicer lahko bil inventivni oglas, ki propagira idilo narave in ponuja minulo tradicionalno življenje na podeželju za rešitev tegob sodobnega vsakdana, kot ga sejalec Seme narne in Groharjeve slike, a seno je ciljalo na nekaj drugega. Kazalo je na agresivnost oglaševanja. Če je ta očitna v ruralnem okolju, je v urbanem potlačena. Dojeta je kot njen sestavni del in se je skoraj več ne problematizira. Če se ravno ne zaletimo v gosto postavljene oglasne objekte, jih skoraj ne vidimo, kakor ne vidimo reklam na avtobusih mestnega prometa, če se z njimi vozimo, čeprav še kako delujejo na nas.

Otežijo nam namreč jasno gledanje skozi okna avtobusa.

Seno v reklamnem boksu v mestu je bilo bumerang. Bilo je povratek tistega, kar je oglaševanje, ki se ga dojemata kot urbano dejavnost, vrglo v naravo. Razgalilo je nasilnost oglasnih objektov v mestu.

Potem je tu še intervencija, v kateri je plastične oglasne plahte razrezal na trakove. Dobil je pisan material, s čimer je napolnil kozolec na način, kot da bi vanj vlagal travo, da bi se posušila v seno. Sušenje plastičnih trakov je seveda nesmisel. Plastična folija v trakovih ni hrana za živino. Ustvari pa vizualno mamljivi in zapeljivi učinek, kot je naloga vsake reklame.

Za četrto instalacijo pa bi lahko imeli samo razstavo. Obsegala je en galerijski prostor, ki je tako majhen, da vanj ne bi šel en jumbo plakat. A nič zato. DNLM ga je zapolnil s fotografijami v raznih formatih, nosilcih in okvirjih s podobami treh navedenih intervencij. Ena je bila vpeta v neprijeten kovinski okvir in obešena na steno, druga pa s takim okvirjem postavljena na kovinskih nosilcih na tla. Bile so tudi natisnjene na papir, nalepljen na plastično podlago. Večja je zavzemala eno od sten, nekaj malih, komaj opaznih, pa je bilo razpršenih po drugih stenah, tudi izven samega prostora galerije in na galerijskih tleh.

Med te fotografije je v sredo prostora DNLM postavil plastične trakove reklam, s katerimi je napolnil kozolec, sedaj povezane v kocko, torej spremenjene v nekakšen umetniški geometrijski objekt. Artefakti so bili okna, ki so nas vodila v svet, kjer trčita oglaševanje in kulturna dediščina. A tak svet udejanja tudi galerija. Ali ni njena vloga enaka vlogi sodobnih jesiharjev – oglaševalskih agencij?

Preglaševanje jesiharja je, kot pravi DNLM, delo, ki preglasi kriččega prodajalca, ki hvali svoj izdelek, da bi ga slišali daleč naokoli in pri njem kupovali. Vendar je njegovo kričanje nesorazmerno s potrebo, da bi preživel. Ni več le način prodaje, temveč struktura družbe. *Preglaševanje jesiharja* pomeni hipno zaustavitev kričanja, dekonstrukcijo strukture družbe oziroma poetično rečeno, zaustavitev našega dihanja reklam. Je lucidna in prepričljiva umetnost, ki razgalja spektakel družbe v Guy Debordovem pomenu. ■

Aleksander Bassin

Triennale umetnost in okolje EKO 9: Oči v skali

Nenavadno prizorišče v Mariboru

Triennial of Art and Environment EKO 9: Eyes in the Stone –
An Unusual Venue in Maribor

Leta 1996 sva se neke poznopoletne nedelje s Tobiasom Putrihom odpeljala do Torina, zibelke arte povera v letih 1968–1980, in v bivanjsko opuščeni vili zunaj mestnega središča z majhno neprofesionalno kamero sredi olupljenih sten, prepreženih s pajčevinami, posnela izjemno zanimivo razstavo – zbirko artefaktov iz prej omenjenega časovnega obdobja. Moj namen je bil jasen: za bližnje petdnevno delovno srečanje ICEE (osemčlanski mednarodni odbor za izmenjavo razstav), delujočega v okviru mednarodnega sveta muzejev ICOM v Los Angelesu, sem potreboval vizualni material za diskusijski panel, ki sem ga tedaj napovedal in vodil – *Alternativni razstavniki prostori*.

Siceršnji vodeni sprehod po izjemnih, tematsko zelo raznolikih in ne samo umetnostnih muzejih Los Angelesa, ki je potekal v dneh pred mojim panelom, je mojim kolegom dal misliti, saj sem bil samo jaz iz Evrope, in jim je bila tudi usmeritev arte povera precej tuja, prej ekstravagantna, tem mojim kolegom iz New Yorka, Kanade in Avstralije.

Ta uvod, ki sem ga zavestno povzel iz mojega historiata številnih raznolikih vizualnih prireditev, se mi je utrlil že ob uvodnem pogledu na zapuščeno modernistično vilo na Tyrševi 19 iz leta 1930, pravo oazo sredi sodobne okoliške pozidave. Prvi zasebni sanatorij in družinska hiša dr. Mirka Černiča, sicer avtorja povojnega domačega zdravstvenega priročnika, ki ga je njemu v spomin izdala Prešernova družba, v funkciji otroške poliklinike oziroma pljučnega oddelka zdravstvenega doma, je torej postal novi umetnostni domicil okoli tridesetim umetnikom iz Slovenije, Madžarske in Avstrije pod vodstvom kuratorja Jureta Kirbiša iz Umetnostne galerije Maribor (UGM) ter dveh svetovalcev, Dominique Trapp iz Budimpešte in Markusa Waitschacheja iz Graza. Potrebno je dopolniti, da letošnji triennale EKO poteka pod okriljem evropskega projekta EMPACT, ki pod sloganom *Umetnost razmišljanja kakor gora* odpira teme, kot so ustvarjalnost, trajnost, sočutje do narave ter sočutni in odporni umetniki. EMPACT je povezal UGM s šestimi evropskimi partnerji s Cipra, iz Italije, Španije, Bolgarije in Grčije.

In kje najdemo umetnostno-interpretacijske cilje letošnje prireditve? Najprej je to žanr grozljivke iz dela zgodovine filma, potem okoljski vpliv na umetnikovo rodovitnost, in sicer odnosi do narave.

Od tu dalje si bom dovolil povzeti Achilla Bonita Oliva, vedno in zato tudi danes aktualno osebnost, ko raziskujemo in iščemo ustrezne sodobne napovedi kritičnih kriterijev. Citiram izbrane misli iz njegove kritične napovedi oziroma tudi izpovedi iz knjige z naslovom *Umetnost onstran dva tisoč* (Obalne galerije, 2004, edicija Artes).

Umetnost na začetku novega tisočletja je v najboljših primerih sad prodorne in ohlajene intelektualne zavesti o svetu. Ne pade v metafizično past oblikovne produkcije, odtujene glede na vsakdanost vidnega. Še več, sprejema metodološki preobrat, tako da kar najbolj sprejema položaj obrobnosti, nekakšnega navideznega spremljanja vsakdanjosti, ki ga posnema in ohranja. (str. 111)

V ta razmik se umešča strategija številnih sodobnih umetnikov, ki uveljavljajo pravico do lastnega imaginarija, odtegnjenega logiki dvojnega ekstremizma: globalizacije ali poplemenjenja. Sprejemajo taktiko kulturnega nomadizma, da bi se izmaknili sprevrženi posledici plemenske istovetnosti. Hkrati hočejo osvojiti produkcijo simbolnega zoper tržno logiko ekonomije, ki je medtem postala globalna. (str. 105)

Skratka, umetnost po letu 2000 jemlje na znanje nemožnost napredka, ki bi ga urejala zgodovina, in zarisuje za svojim delovanjem možnost zgraditi za prihodnji spomin modele, ki ne problematizirajo samo individualnega odpora, ampak tudi vzajemni odnos z družbenim telesom. Umetnik postane nosilec majhnih utopij, tako da s svojimi deli formalizira kolektiv – ne tesnobe, družbene nuje, na katere zanesljivo ni mogoče dati odgovora, vendar je o njih treba premišljevati. (str. 161)

Zdi se, kot bi se Bonito Oliva spustil v ekoproblematiko s posebno metodo: kot da pristaja na slogane novih generacij, ki dajejo prednost simboliki. Lahko v tem okviru tudi mi iščemo dalje, pristajamo nanjo sredi izpraskanih in olupljenih sten opuščene Černičeve vile?

In če najprej opozorimo ne glede na izbiro tehnologije na fenomen groze, grozovitosti, kar zadobi tudi dimenzijo smrtnosti. Tako se pri Lanu Briškemu zaustavi pri



Vid Koprivšek, *Tir / Track*, 2024, večmedijska instalacija / multimedia installation, *EKO 9: Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Liga Spunde & Aleksandrs Breže, *Poslednja žetev / Last Harvest*, 2022, instalacija; vezane plošče, zemlja, barva, neonske luči, zvok / installation; plywood, soil, paint, neon lights, sound, *EKO 9: Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Nina Koželj, *Koruzno polje (ostani tako dolgo, kot želiš) / Cornfield (Stay as Long as You Like)*, 2020, elektrificirana kiparska postavitev / electrified sculpture installation, *EKO 9: Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Edith Payer, *Galerija portretov / Gallery of Portraits*, 2024, instalacija iz najdenih predmetov in podob iz umetnišine zbirke pareidolije / site specific installation with found objects and prints in different sizes, based on the artist's collection of pareidolia, različne dimenzije / dimensions variable, *EKO 9: Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc

neomejeni potrošnosti, pri Matjažu Wenzlu gre za poizkus generacijskega obračuna, pri Ani Čavić se izrezanke predajajo pravljici *Ajdovske deklice*, ki se ponovi pri Ani Pečar; Edit Payer sledi psihološkemu pojavu pareidolije v prepoznavanju obrazov v lesenih deblih in drugi neživi naravi, pošastne instalacije so antropomorfne skulpture zelenjave avtorjev Lige Spunde in Aleksandra Brežeta,

brezoblične so *Pobegle reke* Dominike Trapp, iz tehnanimizma izhaja Vid Koprivšek, elektrificirana je njiva koruze, ki ob dotiku rahlo strese, kiparke Nine Koželj, šepetajoča je praprotna Gašperja Kunšiča, v temnost in mračnost gozdov nas usmerja dokumentaristka Kier-La Janisse.

In druga, še večja skupina si je izbrala manjše prostore za svoj nabor naravne motivike: od sočutja Saše Bezjak, do



Natura mortua, izbor tihožitij desetih avtorjev in avtoric / a selection of still lifes by ten artists (Boris Beja, Andrej Brumen Čop, Gašper Capuder, Olja Grubić, Petja Kocet, Tanja Lažetić, Eva-Maria Lopez, Tilyen Mucik, Alja Piry, Arjan Pregl), različne dimenzije / dimensions variable, EKO 9: *Oči v skali* / EKO 9: *Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Gašper Kunšič, *Valovi navzgor I, II, III* / *Skyward Waves I, II, III*, 2021, *Šepetajoče blazine* / *Whispering Pillows*, 2021, sukanec, bombaž, lan, praprot / thread, cotton, linen, fern, različne dimenzije / dimensions variable, EKO 9: *Oči v skali* / EKO 9: *Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Oton Polak, *Hrošči* / *Beetles*, 1980, serija risb s tušem na papirju / series of drawings, ink on paper, 50 × 70 cm, EKO 9: *Oči v skali* / EKO 9: *Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc

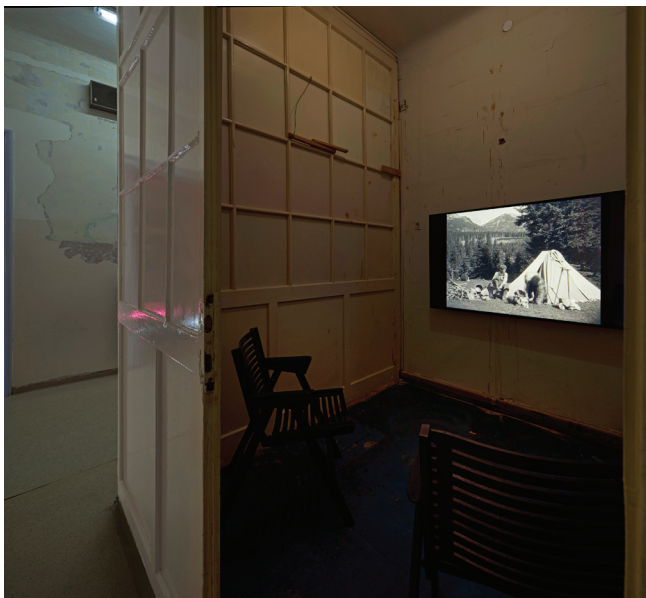


Ines Doujak, *Populacija duhov* / *Ghost Population*, 2016–v teku / 2016–ongoing, kolaži iz historičnih grafik botaničnih diagramov in medicinskih knjig z začetka 20. stoletja / collages made from historical prints from early 20th century botanical wall charts and medical books, različne dimenzije / dimensions variable, EKO 9: *Oči v skali* / EKO 9: *Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc

hibridnih bitij Ines Doujak, črne krajinske ožganine Hermana Gvardjančiča, ogrožene vrste Davida Neza, hospilitacijskega zavetja Ludvika Pandurja, herbicidnosti Eve-Marie Lopez; viharo neurje v videu Ane Likar, ekološka tematika Otona Polaka, nemi film *V kraljestvu Zlatoroga* Janka Ravnika, biocentrizem Ádám Ulberta.

Izven te dvojne problematike je tu še nedolžni odnos do tihožitja, ki ga »zagovarja« kar deset avtorjev.

In kakšna je zaključna misel: očitno je aktualnost ekološke problematike dovolj sveža, če je organizatorjem uspelo odkriti umestitev v nekonvencionalni prostor, ki lahko tudi buri umetniško domišljijo v tolikšni meri, da se ji moramo dojemalci hočeš nočeš ukloniti, pri čemer je morda nekoliko tudi humorna razsežnost, ki je lahko samo nakazana, tisti impetus, ki mu je moč slediti v njegovi ambicioznosti. ■



Janko Ravnik, *V kraljestvu Zlatoroga / In the Realm of the Goldenhorn*, 1931, celovečerni dokumentarno-igrani film / docu-fiction feature film, 75 min, EKO 9: *Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Andrea Éva Győri, *Travmatiziranje limone / Traumatizing a Lemon*, 2018, *Travmatizirane limone / Traumatized Lemons*, 2018, 2019, različne dimenzije / dimensions variable, EKO 9: *Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Herman Gvardjančič, *SLOVENAE 22 / Kras / SLOVENAE 22 / Karst*, 2022, in / and Mila Panič, *Goreče polje / Burning Field*, 2017, različne dimenzije / dimensions variable, EKO 9: *Oči v skali / EKO 9: Eyes in the Stone*, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, Stari sanatorij / Old sanatorium, foto / photo: Damjan Švarc



Stari sanatorij / Old sanatorium, prizorišče devete edicije *Trienala umetnost in okolje EKO* / venue of the ninth edition of the *Triennial of Art and Environment EKO*, Tyrševa ulica 19, 17. 5. 2024–25. 8. 2024, foto / photo: Janez Klenovšek

Tamara Mlakar

Uspešnost družbeno angažirane umetnosti

**Ali je kdo že vprašal informatorje,
kako se ljudje odzivajo na razstave?**

*The Success of Socially Engaged Art, Or Has Anyone Asked the Guides
How People Respond to Exhibitions?*

Zapis muhe na steni

Galerija Kresija je od 5. junija gostila fotografa Simona Changa, ki se predstavlja z novo razstavo *Kraljice preobleke*. Razstavo sestavljajo fotografije raznolikih formatov, ki so na steno obešene v okvirjih vseh vrst in barv. Te fotografije tvorijo nekakšne otočke oz. skupke brez natančnih pravil postavitve, s čimer delujejo organsko, in lahko si zamisljamo, da so bile tako tudi postavljene na galerijske zidove. Med organsko razraščeni ootčki je na steno nalepljenih še pet fotografij velikega formata, ki so izmenično v barvnem in črno-belem tisku. Razstavo na začetku in na koncu na vsaki strani zaobjemajo še štiri uokvirjene fotografije, postavljene druga ob drugi (dve zgoraj, dve spodaj), ki s svojo redu podrejeno postavitvijo uravnovešijo celotno kompozicijo razstave.

Razstava, kot že naslov sporoča, v ospredje postavlja kraljice preobleke, ki jih je fotograf ujel v objektiv tik pred začetkom dogajanja na odru. Gledalci, postavljeni v zaodrje, opazujemo ličenje, krtačenje lasulj, popravljanje oblačil, visenje na oknu za hitro »čik pavzo«, predvsem pa smo priča skupnosti, ki jo družijo ljubezen do nastopanja, do specifične vrste umetnosti, prek česar ni težko doumeti, da gre za prikaz klasičnega odrskega dogajanja, ne glede na umetniško zvrst. Pred nami so ljudje, ki z žarom v očeh delajo tisto, kar jih veseli, v njih vidimo pričakovanje, strah, tremo, razpon čustev, ki jih imamo, preden stopimo pred oči javnosti.

Simon Chang, rojen na Tajvanu, od leta 2003 pa živi in ustvarja v Ljubljani, pred nas ne postavlja moralistično nabite razstave, ki bi poudarjala, da so pred nami ljudje, krvavi pod kožo enako kot vsi mi. Pred nas postavlja fotografije, ki govorijo zase, pri čemer to, kaj govorijo vsakemu izmed nas, seveda ni univerzalno, je pa po mojem mnenju bolj učinkovito, saj je težje prepričati prepričanega, kot pa mu dati možnost, da z našo pomočjo (v tem primeru z

razstavo) do sklepa pride sam. Naslov razstave je tisti, ki ljudem prvi ponuja možnost izbire, saj neposredno nagovarja in razkriva svojo vsebino. Ne zavaja ali ponuja domišljjskega naslova, ki ob vstopu gledalca ne bi povezal z razstavo (in takih razstav, ki pustijo ljudi ob vstopu zbegane, ni malo). Tu je vse takoj jasno – kar ti je ponujeno, lahko v trenutku pustiš in se odpraviš dalje. In res, nekateri ljudje že pred vrati zavrnejo ponujeno (morda celo zmajejo z glavo) in odidejo, pri čemer pomaga tudi arhitekturna značilnost Galerije Kresija, ki kot izložba že na zunaj razkriva svojo vsebino. Seveda se zgodi, da tudi tisti »prepričani«, ki si ne želijo tega, kar razstava ponuja, pridejo v galerijo in okličejo razstavo za fotografski dokaz propada zahodne civilizacije (če bi kraljice preobleke opravile z zahodno civilizacijo, se takoj podpišem pod to prihodnost!). Vseeno pa bi kljub kopici tragikomičnih prizorov, ki so na ogled v kotu galerije, pozornost usmerila v subtilno didaktično noto, ki jo v mojih očeh razstava poseduje. Veliko govorimo o družbeno angažirani umetnosti, ki pa žal zaradi takih ali drugačnih vzrokov pogosto naleti na gluha ušesa javnosti. Vse bolj se tudi dogaja, da znotraj umetniške sfere pridigamo sami sebi ali pa tiste, ki vseeno vstopajo v galerijske prostore, odbijamo z napačnim pristopom, kot je na primer nerazumljiva retorika, včasih celo napadalna, moralistična, ki pa naleti le na odpor in odvrčanje od umetnosti. Razstava v Kresiji se temu vzorcu umika in prinaša v galerijski prostor osebe, ki jih običajno nismo vajeni na glavni ulici v središču mesta. Na to mesto pa protagonisti razstave niso postavljeni kot orožje proti desni propagandi ali zagovorniki LGBTIQ+ skupnosti (pri čemer slednje seveda so, vendar to v tem trenutku znotraj galerije ni njihova primarna funkcija), temveč so postavljeni kot nastopajoči, kot umetniki, ki v svoji umetniški praksi tematizirajo dekonstrukcijo družbenega spola in normativnosti, pri čemer pa omenjeno ni v središču razstave. V času, preživetem na nizkem Rexu v kotu galerije, sem lahko videla, kako dobro je zasnovana razstava s svojim



Simon Chang, *Kraljice preobleke / Drag Queens*, pogled na postavitev / installation view, Galerija Kresija / Kresija Gallery, Ljubljana, foto / photo: ©Kaja Brezočnik, arhiv MOL / archive MOL



Simon Chang, *Kraljice preobleke / Drag Queens*, pogled na postavitev / installation view, Galerija Kresija / Kresija Gallery, Ljubljana, foto / photo: ©Kaja Brezočnik, arhiv MOL / archive MOL

odprtim konceptom lastne namembnosti. Zakaj fotograf fotografira kraljice preobleke? Zakaj pa ne, pika. Normalizacija subjekta je pomembna že v sami praksi fotografa, saj vidimo, da njegova izbira ni temeljila na ideji, da je družbi potrebno pokazati, da so kraljice preobleke normativni ljudje. Prikazana je njihova človeškost, za katero vemo, da obstaja pri igralcih, preden se prelevijo v lik, ali pri pevcih pred koncertom. Kraljice preobleke so ljudje, ki v trenutku, ko stopijo na oder, tega zavzamejo v podobi in miselnosti lastnega alter ega, ki jim pomaga pri ustvarjanju magije na odru. Takšno sporočilo je za gledalca veliko bolj oprijemljivo in razumljivo, s tem pa se odpira možnost za nadaljnji dialog. Gledalci ob opazovanju fotografij hitro razumejo, da gre za zaodrje, s katerim se marsikdo lahko lažje poistoveti kot z ljudmi, ki so na odru. Občutki v zaodrju so skoraj vsem univerzalni, prežemata nas trema in strah pred slabim sprejemom občinstva, česar ni težko preslikati na oder življenja. Pri tem je zaodrje naš dom – to je okolje, v katerem smo mi najbolj mi in zato najbolj nepopolni, ranljivi, najbolj človeški. Prav takšno občutje nosi razstava, tukaj so kraljice najmanj kraljice in najbolj ljudje. Iz zaodrja se odpravimo v javnost, v življenje, kjer vsi predstavljamo svoj lik, svoj spol, svojo spolno identiteto ter vsak dan znova iščemo družbeno potrditev, da je naša igra uspešna. Kraljice preobleke prav na odru prekinejo s tradicijo in nanj namesto družbeno pogojenega lika postavijo svojo lastno resničnost, nekaj, kar je veliko bolj svobodno kot naša »svobodna« volja. Prek teorij o performativnosti samega sebe v življenju in svobode, ki si jo ustvarjajo kraljice preobleke, lahko tudi s starejšo populacijo, najštevilčnejšimi obiskovalci galerije, hitro najdemo skupne točke. Od zoperstavljanja stereotipnim pričakovanjem, da se ženske po določenem letu ne smejo več odeti v barvna oblačila, do razumevanja, da je družbeni spol

tako ohlapen, da se pogled nanj spreminja generacijsko. »Veste, vaš pogled na žensko ni enak mojemu,« se z gospo spogledava in nasmehneva, ona v barvni obleki (po 40 letih nošenja hlače – je le generacija drugega vala feminizma), jaz v hlačah (po otroštvu siljenja v obleke). Seveda niso vsi pogovori tako prijetni in produktivni, vendar je kljub temu razstava v štirih letih mojega dela, ko sem lahko kot muha na steni opazovala odzive ljudi, vzbudila najboljši odziv na katerokoli družbeno tematiko.

Razstava je vizualno vabljiva in premišljeno postavljena. Črno-bele fotografije iz nas izvabijo čustven odziv, tri večje barvne fotografije, nalepljene na steno, pa zaradi črno-bele okolice še bolj pritegnejo naš pogled, kljub intenzivni barvni lestvici. Ob prihodu v galerijo v nas z malce zbeganim pogledom zre kraljica preobleke med vajo na odru, pri čemer imamo občutek, da nam še ne zaupa in nas želi odsloviti, vendar ta enigmatični motiv v nas vzbudi željo, da bi izvedeli še več. Na začetku in koncu na štirih fotografijah opazimo napise neposredno na printih. Chang je kraljice preobleke povabil, naj nanje napišejo, kar želijo. V večini primerov nam napisi sporočajo, kaj jim pomeni drag ter kako trdna in ljubeča je skupnost, ki so si jo zgradile. Fotograf je s tem svojim subjektom predal agens, da spregovorijo onstran fotografije in sami vodijo pogovor, ki ga običajno narekuje fotograf sam.

Razstava je bila na ogled do 11. julija, v času razstave pa je potekala tudi živa knjižnica, na kateri so lahko ljudje v živo spoznali kraljice preobleke in z njimi razpravljali o vsem, kar jih je zanimalo. To je še eden od uspešnih načinov, kako razstava pripomore k integraciji različnih skupnosti, saj z razumevanjem neznanega, tistega, kar nas straši, manjšamo nestrpnost in sovraštvo ter širimo sprejemanje in ljubezen. ■

Maša Rojec

Maša gre na jug

Maša Goes South

V seriji *Maša gre na jug* se ukvarjam z avtoportretiranjem, ki je spremljalo notranji proces preobrazbe in iskanja pravega jaza, izgubljenega nekje daleč med pravili in pričakovanji družbe ter drugih ljudi. Skozi ponavljajoče se gibe

risanja iščem prostor miru in tišine, kjer domuje razumevanje:

Ključ sem izgubila in ga kmalu za tem spet našla, vendar je odpiral drugačna vrata. ■



Maša Rojec, *Pozitivne misli / Positive Thoughts*, 2023, barvice in kemični svinčnik na papirju / crayons and ballpoint pen on paper, 70 × 100 cm, foto / photo: Maša Rojec



Maša Rojec, *Šovbiznis / Showbusiness*, 2023, barvice in kemični svinčnik na papirju / crayons and ballpoint pen on paper, 70 × 100 cm, foto / photo: Maša Rojec



Maša Rojec, *Kleopatra / Cleopatra*, 2023, barvice in kemični svinčnik na papirju / crayons and ballpoint pen on paper, 70 × 100 cm,
foto / photo: Maša Rojec

Aleksander Bassin

Zapis o slikarskih trenutkih Edvarda Ravnikarja

A Note on the Painterly Moments of Edvard Ravnikar

Nekaj bežnih srečanj s profesorjem Ravnikarjem od tistih v letu 1965, ko sem urednikoval na reviji *Sinteza*, zaključeval redakcijo druge in pripravljaj prvo dvojno številko (št. 3/4), občasno na razstavah, do pomenka po otvoritvi razstave Ravnikarjevega dejanskega kolege arhitekta Antona Schweighoferja v ljubljanski Mestni galeriji leta 1990, ko je pogovor zanesel tudi na likovno vzdušje tega trenutka v slovenskem prostoru s pogledom nazaj v čas gradnje Ravnikarjeve ljubljanske Moderne galerije, seveda še zdaleč ni bilo dovolj, da bi se že takrat lahko seznanil tudi z njegovimi razmišljanji v neposredni slikarski govorici. Ostala je pravzaprav neuresničena obljuba, da se kdaj konkretno srečava ob njegovih slikah, za katere sem v načelu (bolj po opozorilu nekaterih njegovih najbližjih sodelavcev) vedel, da obstojijo in da še vedno nastajajo ...

Pač, poznal sem iz študijskega, tudi samo reproduciranega arhitektovega gradiva njegov tovrstni rokopis, za katerega načelno menim, da je logičen odzven njegovega prostorskega razmišljanja; se pravi, da se oblikuje kot ponazoritev uvodnega ustvarjalnega trenutka, dalje kot preverjanje izbranih oblik in vrst prostora, šele na koncu pa kot nekoliko ohlapnejše študijsko preverjanje, tudi korigiranje danega. Kako pa se v takem kontekstu lahko srečujeta z vsebinsko neodvisnim, tako rekoč povsem svobodnim likovnim jezikom, je povsem drugačno vprašanje: relevantnost takega razmerja je pač odvisna predvsem od kreativnih zmožnosti, osamosvojitvene misli, lastne pomenske presoje glede izraznih možnosti likovnega jezika, od tistega mišljenjskega, širšega »zaledja«, ki enostavno pogojuje in tudi pretendira na (vsaj) intimno razsežnost v odzivanju na svoboden, neobremenjen način.

Približno dvesto del, od tega večina na papirju, zelo redko na platnu, na papirju, ki je zavestno izbrani ali pa priložnostni najdeni nosilec (slednji očitno kot dejstvo, ki je v določenem trenutku in kraju pri roki), v olju, temperi, akvarelu, gvašu, svinčniku – vse to tvori skupaj z občasnimi arhitektovimi dnevniškimi zapisi (žal širše pisno gradivo, ki je o Ravnikarjevem pogledu na sodobno likovno umetnost prav gotovo obstajalo, sodeč tudi po predavanjih, ki jih je

imel na ljubljanski likovni akademiji, ta čas še ni na voljo) zanimivo in bogato zapuščino, ki jo je mogoče dovolj točno opredeliti v njenem faznem, tudi sočasnem nastajanju, pač glede na določene slogovne opredelitve oziroma premene. Pripomniti je treba, da gre za sorazmerno majhne formate (med največjimi je 98 × 65 cm), največkrat v dimenzijah približno 20 × 30 cm ali pa tudi manj. Vsa dela, ki jih Ravnikar ni nikoli javno predstavljaj, so sedaj zbrana pri najožjem sorodstvu oziroma najožjih sodelavcih.

Ravnikar svojih del ni pogosto (raje redkeje) podpisoval, v večini primerov pa so ostala tudi brez točne datacije. Pregled skozi njegovo zapuščino tako ne omogoča povsem zanesljive in točne poti, kako in zakaj (po notranji logiki so si posamezna dela lahko sledila), vzrok za to je treba prav gotovo iskati v samem značaju avtorjeve osebnosti in seveda v dejstvu, da mu je bilo slikarstvo spremljajoča dejavnost, vendar daleč od tako imenovanega »terapevtskega« značaja; nasprotno, iz Ravnikarjevih del odseva čas, v katerem so se pri nas oblikovali novi pogledi na likovno umetnost. Naj to takoj ilustriram s primerom, ki mi je bližji in je seveda tudi dokumentiran z Ravnikarjevim pisno izraženim stališčem do vloge geometrizma v vizualni umetnosti – privrženost Le Corbusierovim likovnim načelom je povsem jasna, niso pa ga zasvojili v smislu totalitarnega pogleda – ob izidu mape lesorezov tržaškega avantgardista Lojzeta Spacala leta 1951 je Ravnikar v časopisu *Ljudska pravica* (Ljubljana, 29. 12. 1951) objavil svoje »Ljubljanske misli« in se z njimi jasno opredelil do prelomne vloge tako Spacalove umetnosti kot do posega geometrije in njene aplikacije v način likovnega izražanja; in prav v tem času (1950–53) je Ravnikar tudi sam ustvarjal tako imenovane »likovne skice«, ki povsem jasno odsevajo tovrstni ustvarjalni pristop, vezan na geometrizem!

Če se skušamo vrniti na sam Ravnikarjev slikarski začetek, ga lahko časovno umestimo v pozna dvajseta, začetna trideseta leta: to so listi iz akvarelnega »dnevnik«, skice, ki prav zaradi barvne razigranosti, sicer pa kot realistično-romantične vedute predvsem opozarjajo na talent dvajsetletnika. Ravnikarjev pristop v zgodnjih štiridesetih



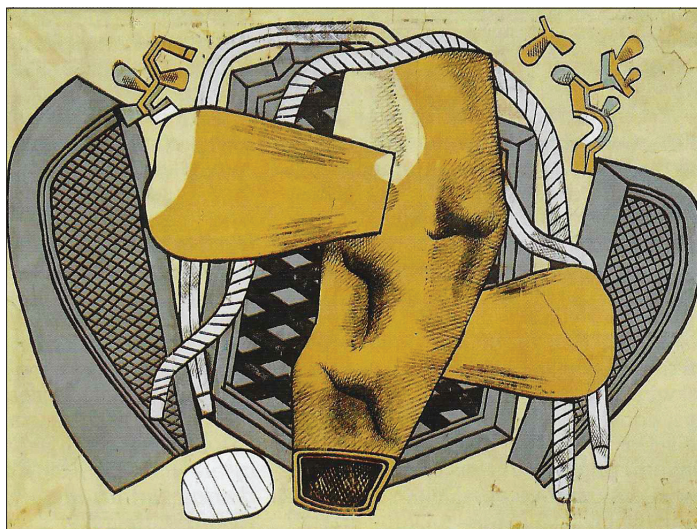
Sladkornica / Sugar Bowl, 1944, brez podpisa / no signature, gvaš / gouache, 19,2×23,2 cm



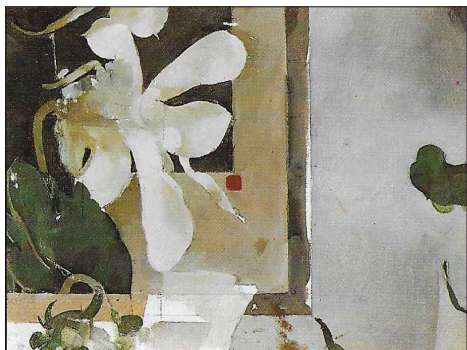
Dečmanov vrt 27. 10. 1943 / Dečman Garden 27. 10. 1943, brez podpisa / no signature, 15,5×19,9 cm



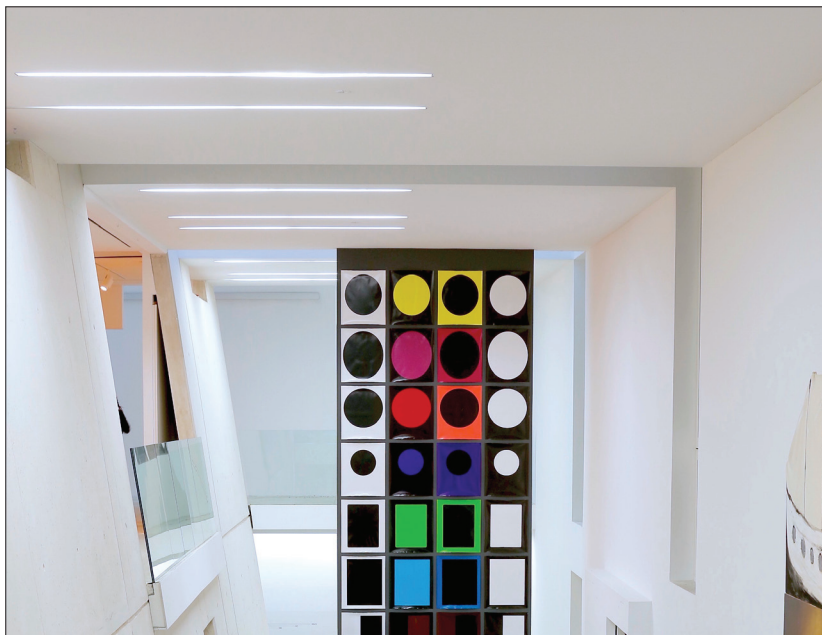
Šopek 1, 28. 9. 1944 / Bouquet 1, 28. 9. 1944, brez podpisa / no signature, 29,9×38,3 cm



Hommage a LC / Hommage to LC, 1949, brez podpisa / no signature, gvaš / gouache, 84×62,5 cm



Cvet / Blossom, brez datuma / no date,
brez podpisa / no signature, tempera / tempera, 29,5 × 22,5 cm



Maska, 5. 7. 1993 / *Mask*, 5. 7. 1993, brez podpisa / no signature,
nova tehnika blizu akvarelu / new technique similar to aquarelle, 38,7 × 30,2 cm



Drevo / Tree, 1977, brez podpisa / no signature, gvaš / gouache, 29 × 32,3 cm

letih (1943–44) je zato še intimistično opredeljen do širše kompozicije v naravi, hkrati pa že prepoznavamo določen, racionalno opredeljen poseg v smislu cézannovske urejenosti in hkrati povzemanja novega, ploskovno obdelanega ritma. Ta sodobna klasična urejenost, eksaktno sorazmerje med ratiom in emocijo, je v bistvu opredelilo Ravnikarja kot slikarja, potem ko je hkrati dovolil tudi »vdor«, popuščanje igrivosti, ki je izhajala iz njegove sproščene rokopisne geste; geste, ki je bila vedno izrazito barvita, raziskovalna po prostoru, vedno z možnostjo umika iz njegove iluzije v izrazi-teje poploščeno projekcijo.

V kontekstu take zasnove, motivno vezane na tihožitja in krajinske, naravne izseke, pa je mogoče odkriti tudi že prestop v kubistično prostorsko analizo, v funkcijo geometrizma torej, s katero se je Ravnikar moral seznaniti neposredno v Parizu, v Corbusierovem ateljeju pa še posebej, čeprav je tam deloval predvsem kot arhitekt. Konkretno gre za trinajst slik, nastalih v že omenjenih letih 1949–53, ki so za slovenski prostor že a priori zanimive; spomnimo se namreč, da v slovenskem slikarstvu sicer sploh ni bilo čistih kubističnih rešitev, da sta pokojna slikarja Maksim Sedej in Stane Kregar z geometrijskim razslojevanjem izrazito mimetične strukture skušala pripraviti neke vrste organski prehod v abstraktizem, da sta bila tudi pokojna slikarja Marjan Dovjak in Zoran Didek pripadnika postlothovskega kubističnega pogleda. Ravnikar začenja ta svoj »pohod« na samosvoj način – z igrivimi in abstrahiranimi oblikami, ki predstavljajo razslojevanje plašča stereometrične, nepravilne forme, ki bi lahko pripadala tudi svetu mehanske civilizacije. Po še podobnih različicah preide Ravnikar v izrazitejšo corbusierovsko občuteno imaginarno arhitekturo, nazadnje celo predstavljeno kot groteskno naličje človeka, ob njem pa reminiscenčna sled na znano Corbusierovo razprto pokončno dlan. Prav gotovo gre za eno izmed najzanimivejših slikarskih epizod v Ravnikarjevem celotnem delu; od kod in kje je uspela le ta pustiti še sledi v njegovi arhitekturi, bi bilo prav gotovo pomembno, toda ta čas premalo razkrito vprašanje.

Še en pojav je, s katerim se je Ravnikar (hote ali nehote) srečal v sodobni slikarski praksi in ki je vsekakor zelo zanimiv prav za arhitekta: to je pojav *hard-edge*, se pravi ostrorobe abstrakcije, ki jih lahko v Ravnikarjevih štirih delih (po logiki nastanka v svetu) v konkretnem primeru umestimo

v zgodnja sedemdeseta leta. Zanimivo je, da je na eni teh slik, ki razodeva pojav neke organske, cvetne(?) forme sredi imaginarnega, ostrorobega »interiera«, Ravnikar na hrbtni strani zapisal dovolj samosvojo misel: *hard-edge painting is the successor of abstract expressionism*. Upravičenost do te formulacije je seveda lahko veljavna samo v osebnostnem, lastnem kontekstu, ne da bi jo sicer posploševali.

Prestop v zaključna sedemdeseta leta je Ravnikar obeležil spet z večjim poudarkom na ekspresivni gesti, v sicer večkrat izjemno minucioznih razmerjih: neka vrsta abstraktnega pejzaža, prave barvne študije odkrijejo znova, da je bil Ravnikar vznemirjen in rafiniran kolorist, zlasti kadar je ostal v neposredni sporočilni fazi.

Brez velikih analitičnih pretenzij, brez panegiričnega vrednotenja – ki bo sicer postalo lahko objektivno, ko bomo Ravnikarjevo slikarstvo javno predstavili – se zaustavimo še pri njegovih zadnjih treh delih, ki vsa očitno izvirajo iz leta 1992 od januarja dalje, kar potrjujejo tudi avtorjevi zapisi na obeh slikah, enkrat panovsko razigrane, drugič pa v namizno kompozicijo vklopljene sijoče zlatorumene človeške maske. Na tej slednji je na hrbtni strani barvno razkošno »razmetane« slike napis iz podnaslova tega zapisa: *IT IS SUCH FUN FINDING OUT*. Primerjalno velja ob tej konkretni sliki upoštevati še Ravnikarjev dnevniški zapis, ki se veže na tehnični nastanek slike maske in je bil očitno ob vsem dolgotrajnem nastajanju večkrat prekinjen, v bistvu odložen do julija 1992.

In še tretjič, zadnjič torej, je Ravnikar posegel (ne da bi končal) v barvno trepetavo, slikovito strukturo, ko se je lotil iz reprodukcije Mannetove slike *Mlle Gonzales* izvleči motiv slike, ki ga obdeluje ta mlada dama na slikarskem stojalu: zeleno vazo z rdečim cvetom ...

Žlahtno, nepretenciozno, samozadostno, intimno, pristno – je lahko oznaka za slike Edvarda Ravnikarja, do katerih je očitno avtor čutil in razpoznaval skozi nje več, kot pa smo danes zmožni mi – v nemem dialogu z njimi.

Ljubljana, 3. junija 1994. ■

Objavljeno v *HOMMAGE à EDVARD RAVNIKAR: 1907–1993*, Friedrich Achleitner et al., na straneh 87–93. Založila in izdala France in Marta Ivanšek, 1995.

Martina Potisk

Med svetovljanstvom in zapečkarstvom

Between a Cosmopolitan and a Homebody

Slikoviti svetovi Luigija Kasimirja
Postavljavci: Marko Balažič, Monika
Gerečnik, Ana Pleteršek, Rebeka Prelog,
Jan Slaček, Lara Tumpej, Lucija Zemljič
Galerija Media Nox
Maribor, 10. 1. 2024–15. 2. 2024

Galerija Media Nox, ki se nahaja v starejšem jedru mesta Maribor, je pred meseci gostila pregledno retrospektivno razstavo z naslovom *Slikoviti svetovi Luigija Kasimirja*. Poudariti velja, da so jo pripravili in na ogled postavili dodiplomski študenti in študentke Filozofske fakultete Univerze v Mariboru, in sicer v okviru krovnega projekta *Mladi kustos* Mladinskega kulturnega centra Maribor ter v sodelovanju z Oddelkom za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru in Pokrajinskim muzejem Ptuj – Ormož. Omenjeni postavljavci so si predvsem prizadevali pokloniti se spominu na samoniklega slovenskega grafika in krajinarja Luigija Kasimirja (1881–1962), ki v današnji javnosti ostaja med manj poznanimi umetniki. To sicer ni večje presenečenje, spomnimo samo, da je Luigi Kasimir na slovenskih tleh doživil in preživel predvsem mladost; že leta 1887 so se namreč Kasimirji preselili v Gradec in nato na Dunaj, tudi zato, da bi bil nadarjeni Luigi deležen boljšega šolanja. Nič čudnega, da ga pogosto prištevamo k avstrijskim umetnikom, k čemur menda marsikdaj doprinaša dunajsko poreklo njegovega očeta, samoukega slikarja Aloisa Kasimirja (1852–1930), svojčas stanujočega na Ptuj. Luigi je torej prihajal s podravskega podežolja, a predvsem zaradi zgodnje selitve v tujino ni imel tako tesnega stika s slovenskim stvariteljskim zaledjem, da bi si zagotovil položaj in prestiž, kakršnega si je kasneje prislužil in potlej potrjeval na tujem. Zatorej velja še posebej pozitivno pozdraviti prizadevanja in poskuse, ki Kasimirjevo ustvarjanje ponujajo ne samo na vpogled, ampak ga spotoma tudi privedejo do dostojnega piedestala.

Luigi Kasimir, rojen kot Alois Heinrich Kasimir, je že v rani mladosti kazal nemajhno nadarjenost; premogel je

neverjeten smisel za detajle v kombinaciji s poslušom za plastičnost in globino prostora. Po končani akademiji in opravljeni specializaciji s področja grafike mu je oče svetoval, naj se v prvi vrsti posveti reprodukcijam krajin, saj so te tedaj predstavljale nasploh plodovit posel; med drugim so jih prakticirali kot prototipe pri ponatiskovanju razglednic s krajinskimi motivikami, dokler jih s prihodom 20. stoletja ni pričela preglasati in postopoma prekašati krajinska fotografija. Luigi se je torej oprijel plastičnega preslikavanja krajine; mnogo je potoval in na svojih grafikah preigraval mondene mestne kolorite ter predočeval aktualne arhitekturne mojstrovine. Tudi leta 1915, ko je opravljal poslanstvo poklicnega poročevalca-slikarja na vojnih območjih v Belgiji in Galiciji, je ostajal naklonjen neposrednemu pričevanju s poudarkom na verodostojnih poustvaritvah porušnih mest. Zaradi marsikdaj prevladujočih posnemovalnih prizadevanj je sicer mogoče polemizirati z izvirnostjo in posledično tudi z dejansko vrednostjo predstavljenih grafik, a pričujoči postavljavci so se tej problematiki spretno ognili in se raje posvetili praktičnim parametrom Kasimirjevega likovnega razvoja.

Na razstavi smo videli več kot 20 naslovljenih grafik, nastalih do sredine 20. stoletja, ki smiselno odstirajo Kasimirjeve ustvarjalne poskuse in napovedujejo njihove glavne poudarke; v osrednjem planu pričakovano prevladajo premočrtne mestne vedute, ki na eni strani razkrivajo prizore s potovanj, na drugi pa premišljeno prestrezajo ozračje vojnega pustošenja. Luigi je pogosto ustvarjal na poti; v tuje kraje je potoval bodisi sam bodisi z ženo Tanno Hoernes (1887–1972), vidno dunajsko grafičarko. Še posebej so ga privlačila monumentalna mestna središča z razgibano arhitekturo in impozantnimi znamenitostmi. Že zgodaj se je posvečal stavbnim motiviki. Bil je mojster rokovanja s perspektivami, neverjetno vztrajen v svojem prepričanju, da si mora sleherni stavbo ogledati in si jo približati z vseh strani, preden jo upodobi ali kasneje preslika na grafični list. Rezultat tega so prostrane in pedantno detajlirane preslikave, pospremljene s pomenljivimi pobliski svetlobe in senc,



Slikoviti svetovi Luigija Kasimirja / The Pictorial Worlds of Luigi Casimir, pogled na postavitev razstave / exhibition view, 2024, Galerija Media Nox / Media Nox Gallery, foto / photo: Janez Klenovšek, arhiv / archive: MKC Maribor

kakršne srečujemo npr. na poustvaritvah ornamentnega Trinity Collegea (1925) ali antičnega Foruma Romanuma (1933). Nič kaj drugačne niso Kasimirjeve predstave tedanjega vojnega razdejavanja, prežete s poudarjeno pretresljivostjo in praviloma mračnejškim vzdušjem, o kakršnem med drugim pričajo posnetki iz Leuvna, Mechelna in Przemysla.

Četudi neustavljivo predan potovanjem, je počitnice pogosto preživel na Ptuj. Od tam, kjer je pridobil hišo in vinograd, pritekajo plenarne poustvaritve podeželske idile, odete v akvarelne barvne nianse in realizirane v romantični maniri s samoraslimi secesijskimi ali milejšimi impresionističnimi primesmi; s pastelno noto, kakršno lahko razločimo tudi na avstrijskih in nemških mestnih vedutah, ter neizogibnim nostalgичnim pridihom predstavljajo polnovredno nasprotje pretežno monokromnim vojnim prizorom. To seveda ne velja le za jedkane prikaze Brucka, Salzburga ali Dürnsteina z začetka 20. stoletja, ampak tudi za primerljive podobe Kasimirjevega drugega doma, Dunaja, če samo pomislimo na osupljivo grafiko stolnice sv. Štefana iz leta 1928. Kasimir torej ostaja poustvarjalec podeželske preprostosti, a tudi dokumentarist drznih arhitekturnih konstelacij, oboje pa spremlja pronicljiva sposobnost

prestrezanja prostora v povezavi s poglobljenimi linijami in nevsiljivimi koloracijami.

Medtem ko so vojni prizori posredovani kot plastovite litografije, pa pri prikazih podeželskih in popotnih krajin prednjači prakticiranje jedkanice in akvatinte. Že skraja je najmanj pozornosti namenjal poudarjanju projiciranih oseb. Te se nasploh pojavljajo v manjši meri in predvsem kot strategija polnitve ali poživitve prostora; praviloma jih je pomikal v drugi plan ali spodnje predele, kjer jim je prisojal spremljevalne prostorske poante in položaje, na kar kažejo tudi nadrobnejši posnetki Foruma Romanuma, londonskega Towerja in dunajskega Kohlmarkta. Kasimir mlajši je privzel in v svojem slogu preuredil proceduralne predikate radiranke, kar mu je naposled povečalo ugled in prineslo splošno prepoznavnost. Škoda, da se razstava tega mejnika ni močneje oprijela.

Kakor koli, razstavljene grafike, ki jih je za omenjeno priložnost prispeval Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož, so prepričljivo približale in posledično prikladno predstavile presunljivo, a pogosto pozabljeno ustvarjanje Luigija Kasimirja. Bilo bi brez dvoma dobrodošlo, ko bi Kasimirjeve grafike gostila še kaka večja galerija. ■



Luigi Kasimir, *Forum Romanum*, 1933, jedkanica in akvatinta / etching and aquatint, 73,3 × 62,2 cm, z dovoljenjem Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož, Ptuj / courtesy of Regional Museum of Ptuj – Ormož, Ptuj, foto / photo: Boris Farič



Luigi Kasimir, *Ptuj*, 1924, barvna jedkanica in akvatinta / color etching and aquatint, 45,8 × 59,1 cm, z dovoljenjem Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož, Ptuj / courtesy of Regional Museum of Ptuj – Ormož, Ptuj, foto / photo: Boris Farič



Luigi Kasimir, *Kornmesserhaus v Brucku / Kornmesserhaus in Bruck*, ok. 1913 / c. 1913, barvna jedkanica in akvatinta / color etching and aquatint, 33,8 × 29,5 cm, z dovoljenjem Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož, Ptuj / courtesy of Regional Museum of Ptuj – Ormož, Ptuj, foto / photo: Boris Farič



Luigi Kasimir, *Porušeni Löwen / Ruined Leuven*, 1915, litografija / lithography, 65 × 50,8 cm, z dovoljenjem Pokrajinskega muzeja Ptuj – Ormož, Ptuj / courtesy of Regional Museum of Ptuj – Ormož, Ptuj, foto / photo: Boris Farič

Miklavž Komelj

Kraljev cirkus krutosti

Kralj's Circus of Cruelty

Razstava *Kruha in iger* s podnaslovom *Slikarstvo Toneta Kralja 1941–1945*, ki sta jo leta 2023 v Muzeju novejši in sodobne zgodovine Slovenije kurirala Tina Fortič Jakopič in Marko Ličina, je bila zgleden primer združitve raziskovalnega dela in sugestivne predstavitve slik, ki so bile s spremljevalnimi eksponati in pojasnili natančno in podrobno zgodovinsko kontekstualizirane, a ni bilo s tem v postavitvi niti malo zmanjšana silovitost njihovega neposrednega učinkovanja. Posebna kvaliteta razstave pa je bila v tem, da je sicer predstavila segment slikarjevega opusa, ki je bil vsaj strokovni javnosti že dobro znan, a ga je v luči ene samo na novo odkrite in prezentirane, sicer že prej evidentirane slike *Panem et circenses*, ki je bila, potem ko je slikar na njeno hrbtno stran naslikal novo sliko, desetletja delno skrita pod premazom in pod okvirjem, na novo ovrednotila, da je zasijal pred nami kot nekaj osupljivo novega.

Opus Toneta Kralja je tako singularen, da je – mislim zlasti na njegove cerkvene poslikave – umetnostno zgodovino dolgo puščal v nekakšni zadregi. Taras Kermauner je v pismu njegovi hčerki leta 2000 napisal: »Prepričan sem, da Kraljev čas šele prihaja.«¹ K razumevanju zgodovinske vloge teh poslikav so veliko pripomogle raziskave Egon Pelikana, ki so ta opus kot nekaj sporočilno docela izjemnega predstavile tudi v mednarodnem prostoru. Če bi mu ob vsej izjemnosti iskali sočasne vzporednice, bi ob tej monumentalni pripovednosti, ki združuje telesno konkretnost in sakralno občutje z aktualnimi političnimi sporočili, v nekaterih pogledih lahko pomislili na murale mehiških muralistov (ki se jim tudi kompozicijsko močno približa predvojna slika *Oslobođenje*, verjetno osnutek za neko stensko poslikavo). Z veliko razliko, da je šlo pri mehiških muralih za projekt države, tu pa za projekt ilegalne Tajne krščansosocialne organizacije, ki je v odnosu do fašistične Italije delovala subverzivno in iredentistično.

Slike, predstavljene na razstavi *Kruha in iger*, na alegoričen način vizualizirajo skrajno krvavo aktualno dogajanje, do katerega se slikar tudi opredeljuje. Slika *Rešitev* iz leta 1945 je na primer alegorična glorifikacija zmagovite partizanske revolucije, ki jo slikar prikaže kot konec

okupatorskega nasilja. Zlasti z nekaterimi slikami iz prvih povojnih let se je v nekem segmentu svojega opusa približal socialističnemu realizmu. Povezava med tem segmentom njegovega opusa in njegovim cerkvenim slikarstvom je še posebno zanimiva. Uradna povojna ideologija je poudarjala laičnost in bila je izrazito protiklerikalno usmerjena, toda po drugi strani je revolucija pomenila tudi nov izbruh sakralnosti. To je zelo dobro zaznal na primer Oton Župančič, ki v svojem članku o partizanski pesmi citira verz neke anonimne pesnice z Vipavskega o ranjenem kurirju, ki je v pesmi predstavljen kot Kristus; Župančič vidi v teh verzih nov stik z »dobo, ko je bila narodna pesem še v bujnem razmahu«, s srednjim vekom in gotiko.² Zato tudi specifičnega pojava, da je bil v Sloveniji vodilni slikar monumentalnih poslikav v duhu socialističnega realizma, Slavko Pengov, pred vojno specialist za cerkveno slikarstvo, ne gre razumeti preprosto tako, da je slikar v novih družbenopolitičnih okoliščinah preprosto »obrnil ploščo«, ampak lahko vidimo strukturno povezavo v smislu te na novo prebujene sakralnosti kot ene od komponent revolucionarnega zanosa.

V nasprotju s Pengovom Kralj nikoli ni bil pravi socialistični realist; tudi njegov odnos do socializma je kljub izrazito afirmativnemu odnosu do partizanstva očitno ostajal dvoumen – glede na to, da je v Vrtojbi po drugi svetovni vojni na tak način, kot je pred vojno in med njo na svojih stenskih poslikavah upodabljal v negativnih vlogah osebe, ki jih je povezoval s fašizmom, na primer d'Annunzia, med negativnimi figurami ob Kristusovem križanju naslikal tudi Karla Marxa. Če pa gledamo njegove medvojne slike, vidimo, da je v njih prav na poseben način prišla do izraza njegova slikarska fascinacija z drastično krutostjo, ki jo srečamo že v njegovem zgodnjem slikarstvu. Na primer na sliki *Revolucija* iz leta 1921, ki revolucijo prikaže kot gmoto nasilno skupaj zgnetenih teles s iztaknjenimi očmi. Po drugi svetovni vojni pa je bila recimo umaknjena iz prodaje slikanica za otroke *Prelepa Vasiljica*, ki jo je ilustriral, ker naj bi bila z drastično vizualizacijo kanibalizma preveč grozljiva za nežne otroške dušice.

Če je Artaud govoril o gledališču krutosti, bi tovrstno

¹ Prim. Egon Pelikan, *Tone Kralj in prostor meje*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2016, str. 33.

² Oton Župančič, »Pozdrav partizanski pesmi«, *Veš, poet, svoj dolg?*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1948, str. 58–59.



Tone Kralj, *Panem et circenses*, 1942, olje na platno / oil on canvas, foto / photo: Sašo Kovačič, arhiv / archive: Muzej Novejše In Sodobne Zgodovine Slovenije.

Kraljevo predstavnost, ki je v medvojnem slikarstvu kulminirala s prav halucinantno jasnostjo (»Vidim jasno, jasno do halucinacij«, pravi Majakovski), lahko imenovali cirkus krutosti.

Najbolj dobesedno se ta sintagma realizira v slikah *Cirkus Nazi*, hranjeni v tolminskem muzeju, in *Panem in circenses*.

Sliko *Panem et circenses* lahko v nekem smislu vidimo kot nadaljevanje slike *Bratje* iz leta 1933, o kateri je sam leta

1940 zapisal, da je »nastala z vidika primorskega človeka, ki gleda na golo strankarsko izživiljanje na Kranjskem in pripravljenost na medsebojno klanje, četudi v službi tujca, kar se je pojavljalo že v prvi svetovni vojni«.³

Kralj je bil v tem komentarju zelo luciden, ker je do tega klanja neposredno zatem res prišlo – in na sliki *Panem et circenses* ga je leta 1942 upodobil v direktni brutalnosti.

³ Egon Pelikan, *op. cit.*, str. 73.

V nasprotju s sliko, kakršna je *Rešitev*, je ta podoba, na kateri se Slovenci različnih pripadnosti,⁴ vključno s pripadniki Osvobodilne fronte (pri njih je Kralj kot identifikacijska znamenja najprej naslikal srp in kladivo ter znak OF, potem pa jih je prekril z rdečimi in slovenskimi zastavicami), med sabo koljejo v cirkuški amfiteatrski areni (bodečo žico okrog prostora, v katerem se borijo, lahko vidimo kot aluzijo na okupirano Ljubljano; vsekakor je prikazan konflikt v Ljubljanski pokrajini) v zabavo italijanskih okupatorjev kot publike pod vodstvom Mussolinija, upodobljenega v opravi rimskega cesarja, morala po drugi svetovni vojni z vidika vladajoče ideologije učinkovati skrajno nelagodno. Verjetno je bil to razlog, da je slikar po vojni to platno uporabil za drugo sliko – toda tako, da je bila ta slika kljub temu, da jo je obrezal, kot zadnja stran druge slike še vedno ohranjena; očitno je ni hotel uničiti in je želel, da se ohrani, čeprav jo je morda sam delno zakril s premazom, ki pa je kljub vsemu precej več nakazoval kot skrival.

V svojih besedilih v katalogu razstave sta se oba kuratorja razstave potrudila prepričljivo dokazati, da je Kralj sicer borilce v areni na prvi pogled med sabo vrednostno izenačil in se do njih ni opredelil, vendar pa, če si prizor gladiatorskega spopada pogledamo natančneje, kljub vsemu vidimo, da je med njimi vzpostavil distinkcijo, ki je artikulirana s tem, da sta že okrvavljeni bodali skupaj z okrvavljeno sekuro (z napisom ZAŠČITNA ZNAMKA LJUBLJANA) samo v rokah tistih, ki kolaborirajo z Italijani, v rokah pripadnikov OF, ki se jim v spopadu obeta zmaga, pa še ne. Ta poudarek zagotovo ni naključen, saj je Kralj celotno dogajanje presojal predvsem v odnosu do Italije in je bila zanj kakršnakoli kolaboracija z italijanskim fašizmom že sama po sebi vredna največjega obsojanja. (Zanimivo je, da je celo na sliki *Cirkus Nazi*, ki je nastala že po kapitulaciji Italije, nakazal, da je domobransko gibanje v nemški Operacijski coni Jadransko Primorje glede na to, da je Ljubljanska pokrajina tedaj *de iure*, čeprav nikakor ne tudi *de facto*, vendarle sodila v okvir Salojske republike, v bistvu v interesu tedaj sicer povsem nemočnega Mussolinija, čeprav so bili domobranci prepričani ravno o nasprotnem.) A ne glede na vse to celotni prizor še vedno prikazuje konflikt, v katerem se Slovenci medsebojno koljejo, kot nekaj, kar se dogaja v interesu tujih sil, konkretno italijanskega fašizma (ki si državljskega konflikta v Ljubljanski pokrajini ni prizadeval pomiriti, ampak mu je prišel prav, saj je lahko

z represalijami legitimiral svoje raznarodovalne cilje). Vse skupaj deluje precej obupno, še posebej glede na to, da lahko v odsekani glavi, ki jo drži v roki eden od protagonistov, domnevamo avtoportret samega slikarja.

Slika je zelo neposreden komentar na situacijo leta 1942, ko je bila po italijanski ofenzivi Primavera ustanovljena kolaboracionistična milica MVAC in ko so se v Ljubljani vrstile likvidacije VOS-a (pri katerih je bila velika večina likvidirancev Slovencev), v odgovor pa so sledile italijanske represalije s streljanjem talcev (ni naključje, da je Kralj po vojni to platno uporabil za novo sliko, na kateri je upodobil italijansko streljanje talcev po VOS-ovski likvidaciji nekdanjega bana Marka Natlačenca), toda prav s svojo visceralno učinkujočo konkretnostjo transcendirata komentiranje danega zgodovinskega trenutka in učinkuje tudi kot univerzalno sporočilo; Tina Fortič Jakopič je na koncu svojega teksta v katalogu to sporočilo poskusila posplošiti takole: »Na sliki *Panem in circenses* nas ob upodobitvi boja umetnik opozori tudi na apatičnost in sodelovanje celotne družbe v vseprisotni politični igri *kruha in iger*. Vodljivost ljudstva je namreč očitna in celotno kolesje deluje, ker v njem sodelujejo prav vsi deli družbe. S svojo zgodbo nam Kralj odpira vprašanje, ali je sploh mogoče ubežati zgodbi *kruha in iger* ali se nezavedno vedno znova znajdemo v njej – kot dirigenti na tribuni, kot žrtve v areni ali le kot nemi opazovalci.«⁵

Ko sem na razstavi v Muzeju novejši in sodobne zgodovine gledal to sliko, me je osupnilo, kako zelo je tudi danes aktualna; s precejšnjo tesnobo me je obšla misel, da je ta slika najboljši kolektivni portret slovenskega naroda.

In vendar je v tej sliki, ki združuje vizualno retoriko politične karikature z občutkom za monumentalnost, kakršno je Kralj udejanjal v svojih cerkvenih poslikavah, nekaj katarzičnega. To katarzičnost vidim v načinu, kako je umetnik največjo travmo svojega naroda zajel na način, ki je ob vsej grozljivi krutosti strašno komičen. Ta resnobna vnema možakarjev, ki si prizadevajo pokončati drug drugega, to napenjanje možakarja s polhovko, črnimi očali in bodalom med zobmi, da bi mu uspelo zadaviti drugega možakarja, ki ga poskuša zabosti, ta napis na sekiri – vse to je tako komično. Ta komičnost strašne krutosti niti malo ne ublaži, ampak omogoči, da jo kot tako vzdržimo v potujitvi in se ob njej lahko spomnimo na Rumijeve verze, da so vse vojne med ljudmi prepri med otroki. Taka kruta komična cirkuška alegorizacija je najbolj neposreden način, kako vizualizirati resnico neke travme, ki se upira simbolizaciji. Katarzična je prav odsotnost osmišljanja. ■

⁴ Faktografsko natančno identifikacijo pripadnosti teh oseb je v svojem tekstu v katalogu podal Marko Ličina. Glede na to, da je to opravil res zglodno, naj vseeno opozorim na eno samo res drastično napako v njegovem tekstu; ko razlaga razporeditev političnih sil v Ljubljanski pokrajini po italijanski okupaciji, trdi, da je »katoliški tabor« deloval v okviru Slovenske legije, medtem ko OF označi kot »levičarsko-komunistično« (Marko Ličina, »Uniforme, bodala, vrvice in škornji: kako brati Toneta Kralja?«, v: Tina Fortič Jakopič, Marko Ličina (ur.), *Kruha in iger. Slikarstvo Toneta Kralja 1941–1945*, Muzej novejši in sodobne zgodovine Slovenije, Ljubljana, 2023, str. 83.) Dejansko je bil »katoliški tabor« med drugo svetovno vojno radikalno razdeljen in ga nikakor ne smemo identificirati samo z njegovim desnim delom; njegov levi del je imel ključno konstitutivno vlogo v Osvobodilni fronti, v kateri je bil v začetnem obdobju celo številčno najpomembnejša skupina. Napaka se mi zdi simptomatična, ker je danes modno a priori enačiti katolištvo s politično desnico.

⁵ Tina Fortič Jakopič, »Kruha in iger in slikarstvo Toneta Kralja«, v: Tina Fortič Jakopič in Marko Ličina (ur.), op. cit., str. 111.

Alojz Konec

Galerijske reže

Gallery Slots

Tematiziranje in informacije / Galerijske reže / Profesija in voluntiranje / Država in institucija / Institucija in društvo / Vplivneži / Produkcija in koprodukcija / DLUD razstave 2024 /

Živimo v t.i. informacijski dobi. Ta predstavlja invazivno informacijsko dimenzijo, naprave, orodja, kanale, platforme, aplikacije in konglomerat nas – osebkov neke javnosti. Informiranje zdaj poteka skozi institucionalizirane medije in vsevprek. Informatorji in informiranci konstituiramo svoje skupnosti, entitetne javnosti – strokovne in laične, profesionalne in ljubiteljske, politične in apolitične, institucionalizirane in neinstitucionalizirane, administrativno povezane in administrativno nepovezane. Informacije znotraj vseh teh različnih entitet pa se iskrijo in mrežijo. Spekter reporterskih poročanj in kalejdoskop kontekstualnih poročil. Pojavlja pa se vrzel tematiziranja in problematiziranja, kritičstva, dobronamerne in konstruktivne kritike. Razmišljanja, ki morda lahko doprinese k rešitvam in izboljšanju, torej k napredku.

Verjetno je marsikateri likovnik že doživel kakšno nesprejetje. Bodisi zavrnitev za samostojno razstavo v želeni galeriji, bodisi za sprejem na kakšen mednarodni bienale, morda je bil deležen kakšne negativne kritike. To so prvi znanilci nekih galerijskih razpok, rež ali vrzeli. Nekatere med njimi so umestne z ene ali druge udeležene strani, nekatere pa to niso. Rezultat je enostavno dejstvo, da si ni moč ogledati, dojeti in doživeti vsega, kar bi bilo morda vendarle ogleda vredno. Celotna informacijska mreža bi bila z njimi realnejša, bolj strukturirana, popolnejša in plodnejša.

Obstaja neko sicer ne tako majhno omrežje galerij in muzejev. Večinoma restavriranih stavbnih antikvit, novih in modernih galerijskih prostorov imamo malo. Torej smo bogati z razstavnimi prostori, gradimo jih pa večinoma ne, ampak z dejavnostjo poseljujemo obstoječe. V smislu ogledala družbe bi bilo pričakovati tudi več novih razstavnih ambientov – od načrtovanih do recikliranih. Razstavne prostore upravljajo profesionalci, zaposleni v njih kot institucijah. Vsak zaposleni kot nameščenec ima svoj delovni in

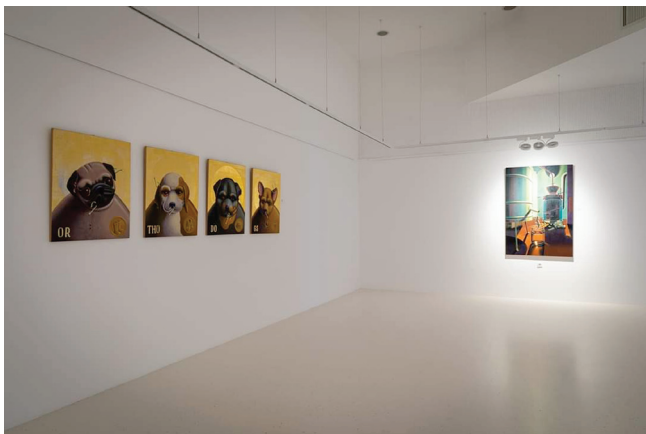
časovni resor ter ustreza, služi prvenstveno svojemu delodajalcu oziroma ustanovitelju. Tako pač je in tako naj bi bilo v lastniški družbi. A nikoli in nihče ne zmore vsega in tako nekateri – recimo jim – projekti ostanejo zunaj, nerealizirani. V poslu pač ni empatije, temveč samo posel. Ampak umetnost je empatija, in to močna. Zato tukaj vstopamo društva s svojo neposlovno gorečnostjo. Vstopamo v galerijsko, kuratorsko in kritičsko polje s svojim hrepenenjem po tej lepi, veliki umetnosti. In dobesedno žrtvujemo svoj t.i. prosti čas zanjo. Voluntiramo, smo pravzaprav profesionalci v obleki ljubiteljev.

Država ustanavlja, podpira in financira nekatere likovnoumetnostne institucije. In v njih zaposluje kuratorske, umetnostnozgodovinske, managerske, restavratorske, kreativne in druge strokovnjake. Ustvarja in regulira kompleksen galerijski inštrumentarij, ki ni nujno, da diha povsem družbeno usklajeno. Lahko prihaja do določenih neskladij, protislovij in komunikacijskih vozlov, kot je bila recimo razstava *Momenta-mente* v Moderni galeriji v Ljubljani leta 2022.¹ Ali pa še večja reža, ki prav zeva, je težava z gostitvijo Majskega salona ZDSLU kot najeminentnejše državne likovne razstave v največjem mestu države. Resna težava je razstavo postaviti prav v nacionalnih galerijah glavnega mesta, čeprav je že gostoval v letih 2012–2014 v prostorih Gospodarskega razstavišča Ljubljana in v letih 2016–2019 v Narodnem muzeju Slovenije-Metelkova, Ljubljana. Državni aparat lahko tudi s svojim administrativnim in birokratskim procesiranjem hote ali nehoote ustvari neke disonance ali disfunkcionalnosti, kot je na primer že sama likovna strokovna terminologija.² Z njihovo zakonodajnostjo se odpirajo vedno nove pripombe in želje po čim celovitejših opredelitvah.³ Tudi dvotirnost kulture in umetnosti ima svoje posledice – nič slabega hoteč pomislim na binarnost Javnega sklada republike Slovenije za kulturne dejavnosti *vis-à-vis* Ministrstva za kulturo.

¹ ZDSLU pismo podpore kuratorju Andreju Medvedu in razstavi *Momenta-mente* v Moderni galeriji, Ljubljana, 25. 10. 2022.

² Mnenje Terminološke sekcije Inštituta za slovenski jezik Frana Ramovša Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana, 14. 9. 2022.

³ ZDSLU Pripombe, dopolnitve in predlogi na pripravljeno Uredbo o spremembah in dopolnitvah Uredbe o samozaposlenih v kulturi, ki je v javni obravnavi, Ljubljana, 15. 7. 2022.



Vladimir Leben, *Ogrožena vrsta / Endangered Species*, 2024, Galerija Kocka / Kocka gallery, Novo mesto, foto / photo: Boštjan Pucelj

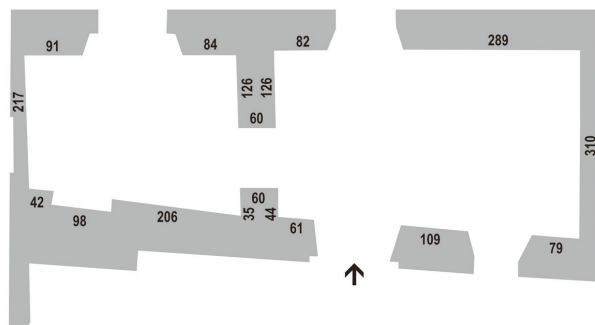
V takšni kompleksni situaciji institucij se pojavljamo tudi v Zvezi društev slovenskih likovnih umetnikov združena deklarirano cehovska društva likovnih umetnikov, ki ubiramo svoja pota mimo vseh mogočih ovir. Zaposleni, samozaposleni in nezaposleni umetniki različnih umetnostnih usmeritev, statusov in dob želimo skozi razstave in galerijske prostore udeležati svoje likovne vizije in nagovarjati publiko. Prva ovira je formalna kategorizacija galerij v referenčne in nereferenčne, kar ne izhaja iz avre same razstave, temveč je *a priori* sistematična in s tem nenujno realna. Druga velika ovira pa je financiranje, v katerega gordijski vozel smo umetniki hočeš nočeš krepko vpeti. V dihotomiji državnega in občinskega financiranja ob pomanjkanju sponzorjev in donatorjev se nahajamo v veliki in globoki luži, v kateri je komajda moč brodirati, kaj šele plavati. Boginja Justicija pa drži svojo tehtnico v visoko iztegnjeni levici. In preti z mečem razpisov vse od lokalnih do evropskih meja. Še dobro, da ima zavezane oči.

Ostanejo še vplivneži (brez pripenjanja slabih oznak), celo digitalni influencerji, ki naj bi jih imela tudi umetnostna srenja, kakor jih ima družba v celoti. V mislih pa imam nasploh vplivneže s strani informiranja, lobiranja,

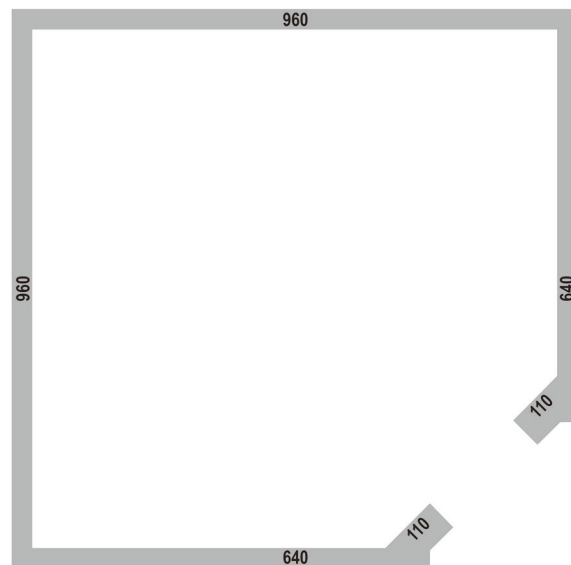


Andreja Schwenner, *Linija / Line*, 2024, Galerija ULTI / ULTI gallery, Novo mesto, foto / photo: Alojz Konec

odločanja, financiranja in trgovanja. A na likovnoumetnostnem področju ni prav nobene gneče z njimi. V opazni stihiji se redko pojavi močna in vplivna osebnost, ki poskuša



Tloris Galerije ULTI / Floor plan of the ULTI gallery



Tloris Galerije Kocka / Floor plan of the Kocka gallery

vpeljati ali pa narekovati kakšne umetnostne vidike. Velika imena in moč njihovega umeščanja so dostikrat rezultat medlega izbora. Saj ne, da bi pričakovali veliko umetnostnih vplivnežev, a njihova prisotnost bi vendarle pomagala sooblikovati kompas umetnostnega reliefa.

Društva ustvarjalcev se torej zavestno, primorano podajajo tudi v svoje galerijske dejavnosti. Z lastno razstavno produkcijo in koprodukcijo. V koprodukciji so stroški prostora zunaj društvene galeristike, v produkciji pa je prostor z vsemi pripadajočimi stroški in varovanjem v lasti ali najemu društva. Organizacija, kuriranje, tekstopisje, grafično oblikovanje, tisk publikacij, promocija, prevozi, dogodki, pogostitve, dežurstva, ves piar in še kaj so v obeh primerih v domeni društva. Zajeten del obveznosti, opravil, odgovornosti in stroškov, ki ga s ponosom opravljamo društva s samooklicanimi galerijskimi storitvami in dogodki, ker jih družba potrebuje. Potrebuje z nami vred. Društvo

likovnih umetnikov Dolenjske, Bele krajine in Posavja (DLUD) operiramo s stalno koprodukcijsko galerijo Kocka⁴ in produkcijsko galerijo ULTI⁵ ter občasnimi koprodukcij-skimi razstavišči. Statuse znotraj društvene galerijske dejavnosti bi veljalo za boljše delovanje in večjo varnost odgovornosti precizirati, urediti in poenotiti.⁶

DLUD razstave v letu 2024 obsegajo velik repertoar ene velike priložnostne⁷ koprodukcijske, šest ustaljenih⁸ koprodukcijskih in šest lastnih⁹ produkcijskih razstav, skupaj trinajst razstav, kar je za razmeroma majhno društvo s trenutno *bruto* sedemindvajset članov kar zajeten napor in lepa bera. Ponosni smo na vse pripravljene in izvedene razstave v Kocki in na razstave v ULTI ter drugje.

Ob vsem povedanem izpadejo naši društveni galerijski dosežki zares velika stvar. Društveni organizatorji pa s to galerijsko dejavnostjo gojimo svoj altruizem in intelektualizem v likovni umetnosti. ■

⁴ Sodobna Galerija Kocka tloris 87 m² v KC JT Novo mesto na naslovu Novi trg 5, Novo mesto, ki še ni kategorizirana kot referenčna galerija, čeprav izpolnjuje veliko kriterijev.

⁵ DLUD društvena galerija ULTI od 6. 11. 2013 tloris 22 m² na naslovu Glavni trg 1, Novo mesto, ki si je začela utirati pota referenčne galerije.

⁶ Osnutek Pravilnika o društveni galerijski dejavnosti, Vojko Pogačar, DLUM, Maribor, 26. 12. 2023 in dopolnilo 9. 2. 2024.

⁷ 6. 2.–24. 3. 2024, *Rdeča nit*, veliko 2. Meddruštveno mreženje DLUD, DLUM, DLUSP, LDK in DLUPP, velika skupinska razstava, 25 avtorjev, 75 del, KC PT Šentjernej.

⁸ 4. 12. 2023–15. 1. 2024, *Novoletnica*, skupinska razstava članov DLUD, 10 avtorjev, Galerija Kocka KC JT Novo mesto.

18. 3.–15. 4. 2024, Matjaž Duh, *Portali*, samostojna slikarska razstava, Galerija Kocka KC JT Novo mesto.

15. 4.–13. 5. 2024, *Dobimo se v Novem mestu – 2. Meddruštveno mreženje DLUD, DLUM, DLUSP, LDK in DLUPP*, skupinska meddruštvena razstava, 25 avtorjev, 25 del, Galerija Kocka KC JT Novo mesto.

13. 5.–10. 6. 2024, Vladimir Leben, *Ogrožena vrsta*, nagrajenec *Etike(te)* 2023, Galerija Kocka KC JT Novo mesto.

7. 10.–15. 11. 2024, *DLUD ALUMNI 1974–1978.2024*, skupinska razstava, Galerija Kocka KC JT Novo mesto.

16. 12.–11. 1. 2025, *Novoletnica*, skupinska razstava članov DLUD, Galerija Kocka KC JT Novo mesto.

⁹ 18. 12. 2023–11. 3. 2024, *Prva prva*, skupinska razstava članov DLUD, 14 avtorjev, Galerija ULTI, Novo mesto.

15. 3.–15. 5. 2024, Janko Orač, *Lirični svetovi*, samostojna slikarska razstava, Galerija ULTI, Novo mesto.

20. 5.–17. 7. 2024, Andreja Schwenner, *Linija*, samostojna slikarska razstava, Galerija ULTI, Novo mesto.

19. 7.–18. 9. 2024, Marija Rus, *Letni časi*, samostojna slikarska razstava, Galerija ULTI, Novo mesto.

20. 9.–20. 11. 2024, Alojz Konec, *Risbe barv*, samostojna slikarska razstava, Galerija ULTI, Novo mesto.

22. 11.–31. 12. 2024, Jožica Medle, *Atelje*, Galerija ULTI, Novo mesto.

Program ZDSLU 2024

Galerija ZDSLU in Video galerija KLET

Andreja Džakušič in Mojca Senegačnik: *Približevanja*

• 17. 1.–12. 2. 2024

Kustosinja razstave: Irena Čerčnik

Razstava je nastala v produkciji Zavoda Celeia Celje – Centra sodobnih umetnosti

Razstava *Približevanja*, skupni projekt Andreje Džakušič in Mojce Senegačnik, je raziskovanje želje in užitka onkraj družbenih predsodkov, pričakovanj in normativov, prostor približevanja drugemu in drugačnemu ter deljenja pisane palete izkušenj, ki segajo v različna življenjska obdobja in situacije. Zasnovana je kot okolje iskrenega »pogovarjanja«, izjavljanja in odpiranja vsem znanih ali pa neznanih vsebin ter identificiranja z obravnavanimi vprašanji. Umetnici s pozornostjo, ki jo usmerjata na hendikepirano, s starostjo zaznamovano in asekualno telo, na prisotnost seksualnih občutij od zgodnjega otroštva do pozne starosti, ne glede na to, ali je telo zdravo ali poškodovano, ter na legitimnost asekualne spolne usmerjenosti, ki v temeljih krha prevladujoče predstave o univerzalnosti človekove želje po spolnosti, prevprašujeta družbene konstrukte o primernem, sprejemljivem in normalnem ter izpostavljata pravico vseh, brez razlik, do intimnosti, do ljubiti in biti ljubljene ter do lastnega odločanja o prakticiranju neke oblike spolnosti ali ne.



Andreja Džakušič, Mojca Senegačnik, *Približevanja / Approaches*, 2024, Galerija ZDSLU / ZDSLU Gallery, foto / photo: Klemen Smrtnik



Galerija BV v Celovcu

• 29. 1.–21. 2. 2024

Vesna Davidovič, Slađana Matić Trstenjak in Zoran Poznič: *Kip Feniks in slike*

Kustosinja razstave: Olga Butinar Čeh

Izmenjalni razstavni program med Galerijo BV v Celovcu in Galerijo ZDSLU v Ljubljani teče neprekinjeno že celo desetletje. Na tokratni februarski razstavi v Galeriji BV predstavljamo tri vidne slovenske avtorice in avtorje, zelo raznolike priznane ustvarjalce s področja kiparstva in slikarstva. Obe slikarki, Vesna Davidovič in Slađana Matić Trstenjak, se podajata na polje barvne abstrakcije in uporabljata, vsaka na svoj način, po večini sledi motivov iz narave. Smo pa prvič do sedaj razstavili skulpturo velikega formata kiparja Zorana Pozniča.

Galerija ZDSLU

• 15. 2.–19. 3. 2024

Đejmi Hadrovič: *Glasovi odseva / Oda Palestini* in Klavdija Jeršinovec: *Sužnji trendom*

Kustosinja razstave: Maja Kač

Umetnici Klavdija Jeršinovec in Đejmi Hadrovič vsaka na zase značilen način razmišljata o sodobnem svetu in anomalijah, ki ga krojijo. Klavdija Jeršinovec je pod naslovom *Sužnji trendom* predstavljala slikarska in tekstilna dela, s katerimi odgovarja na izpraznjene fenomene vizualnega komuniciranja z vrnitvijo h klasični sliki. Gre torej za dva, nasprotujoča si ustvarjalna procesa, ki pa izhajata iz enakih teženj – umikanja k prvinskemu, k temeljnemu počelu, k elementarnemu. Đejmi Hadrovič je predstavila pred drugačen projekt iz leta 2021, v katerem se je tedaj s premišljevanjem o pomenu intimnih glasov posameznikov odzivala na konflikte po svetu, zlasti na situacijo v Palestini. *Glasovi*



Đejmi Hadrovič, *Glasovi odseva. Oda Palestini / Voices of Reflection. Ode to Palestine* in / and Klavdija Jeršinovec, *Sužnji trendom / Slaves to Trends*, 2024, Galerija ZDSLU / ZDSLU Gallery, foto / photo: Janez Zalaznik

odseva: Oda Palestini je večmedijski projekt, ki je v zaostrenih razmerah še bolj aktualen, razmišlja pa o komuniciranju v zasebnem in javnem prostoru ter o pomenu posameznikove participacije v kolektivnem diskurzu. Naj so misli o Palestini in aktualnem stanju sveta skrite v zasebnosti dnevnih zapisov ali na družbenem omrežju vsem na očeh, vse to so glasovi odseva, so *Oda Palestini*, ki soustvarjajo dinamičen dialog široke skupnosti.

Jakopičevo sprehajališče, park Tivoli, Ljubljana

• 8. 3.–19. 4. 2024

Majski salon 2024: *Od svetlobe k svetlobi / Nagrajenci Riharda Jakopiča in Majskega salona skozi desetletja*

Kustosi razstave: Aleksander Bassin, dr. Majda Božeglav Japelj in Milena Zlatar

Rdeča nit 125-letnega časovnega loka nekdanjega Društva slovenskih umetnikov gradi in povezuje prostore, ki so omogočili in še dandanes omogočajo predstavitve umetnikov. Sega od zasebnih salonov, izložbenih oken in sejmišč do namenskih prostorov za razstave, galerij in muzejev. Tokrat člani in članice v Galeriji na prostem razstavljajo s pomočjo medija, ki je napovedal socializacijo umetnosti in vsestransko vizualno pluralnost. V simbolnem smislu je to lok od svetlobe k svetlobi. Jakopičevo sprehajališče v parku Tivoli, prostor velike simbolne vrednosti, obuja spomin na enega od velikanov slovenske umetnosti, na slikarja Riharda Jakopiča (1869–1943). Na panojih Galerije na prostem so predstavljena dela nosilcev in nosilk najvišje stanovske nagrade Riharda Jakopiča med leti 1969 in 2023, ki so jih izbrali predstavniki Zveze društev slovenskih likovnih umetnikov, Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, Moderne



Majski salon 2024: *Od svetlobe k svetlobi*, Nagrajenci Riharda Jakopiča in Majskega salona skozi desetletja / *From Light to Light. The Winners of the Rihard Jakopič Award and the May Salon Through the Decades*, 2024, foto / photo: Klemen Smrtnik

galerije in kasneje Slovenskega društva likovnih kritikov. Za predstavitev nagrajencev in nagrajenk Majskega salona smo ocenili, da je časovna komponenta najboljši kriterij za pregledni izbor. Tako smo lahko pokazali živo utripanje sodobne in tudi že v prihodnost usmerjene likovne/vizualne ustvarjalnosti v tem časovnem okviru.

Galerija ZDSLU in Video galerija KLET

• 14. 3.–6. 4. 2024

Karl Vouk: *Skrito in razkrito*

Kustos razstave: Marko Košan

Razprt domišljjski uvid, ki vključuje bodisi poglobljeno in niansirano refleksijo miselnih procesov ali pa nimalokrat zgolj »duhovni oziroma duhoviti sunek« v trenutku (humornega) prebliska ali presenečenja, je še kako



Majski salon 2024: *Od svetlobe k svetlobi*, Nagrajenci Riharda Jakopiča in Majskega salona skozi desetletja / *From Light to Light. The Winners of the Rihard Jakopič Award and the May Salon Through the Decades*, 2024, foto / photo: Klemen Smrtnik



Karl Vouk, *Skrito in razkrito / Concealed and Revealed*, 2024, Galerija ZDSLU / ZDSLU Gallery, foto / photo: Klemen Smrtnik

pomemben za vizualnega umetnika, kakršen je Karl Vouk, saj v svojem ustvarjalnem postopku od nekdaj stremi k temu, da z znaki, emblemi, ideogrami izrazi čisto, asociativno prepoznavno, vendar kljub temu izmuzljivo dvoumno in večpomensko misel. V antropomorfnih maskah, ki so v smislu nekakšnih obnemelih reprezentacijskih zaslonov simetrično nameščene na ozadja iz tkanin najrazličnejših nevtralnih vzorcev, je v ospredju univerzalna, arhetipska in totemsko ekspresivna moč elementarne vizualne reprezentacije človeka, ki v dobi antropocena pušča svoj odtis tudi na najbolj oddaljenih in nenavadnih krajih. Drugi del razstave je bil namenjen predstavitvi uspešnega, na več festivalih prikazanega kratkega filma *Narava_Narava* iz leta 2018, s katerim je Vouk angažirano podčrtal številne projekte, ki so nastali v večletnem sodelovanju s posamezniki in institucijami v nemški pokrajini Lužice, kjer že stoletja živi narodnostna manjšina Lužiških Srbov.

Moderna galerija in Galerija ZDSLU

Nagrada za življenjsko delo, nagrada in priznanji Riharda Jakopiča 2024:

Ančka Gošnik Godec, Jurij Kalan, Tina Konec in Đejmi Hadrović

Podelitev nagrade: 10. 4. 2024. Dvorana impresionistov v Moderni galeriji.

Razstava letošnjih nagradencev v Galeriji ZDSLU: 10. 4.–3. 5. 2024

Ilustratorka Ančka Gošnik Godec je letošnja prejemnica nagrade za življenjsko delo Riharda Jakopiča, slikar Jurij Kalan pa nagrade Riharda Jakopiča. Priznanji sta šli letos v roke slikarki Tini Konec in večstranski umetnici Đejmi Hadrović. Največje nagrade za likovno in vizualno



Ančka Gošnik Godec, *O povodnem možu / Tale of the Water Man*, 1972, arhiv / archive: DLUL

umetnost, nagradi in priznanji Riharda Jakopiča 2024, smo slovesno podelili v sredo, 10. aprila 2024 ob 19. uri v Dvorani impresionistov v Moderni Galeriji. Svojim stanovskim kolegom je spregovoril mag. Zoran Poznič, predsednik ZDSLU, slavnostna govornica na podelitvi pa je bila ministrica za kulturo RS, dr. Asta Vrečko. Program na slovesnosti je povezoval Marko Mandič. Istočasno smo v Galeriji ZDSLU odprli razstavo vseh prejemnikov nagrad, ki je bila na ogled do 3. maja 2024.

Nacionalna nagrada je posvečena slikarju, impresionistu, Rihardu Jakopiču (1869–1943), ki je bil osrednja osebnost slovenskega slikarstva v prvi polovici 20. stoletja. Organizator vsakoletne slovesne podelitve nagrade in priznanj Riharda Jakopiča je Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov v sodelovanju z Moderno galerijo. Pri izboru nagradencev sodelujeta še Akademija za likovno umetnost in oblikovanje in Slovensko društvo likovnih kritikov. Denarna sredstva za nagrado zagotovi Ministrstvo za kulturo. Letošnjo žirijo so sestavljali predstavniki Odbora ustanoviteljev nagrade Riharda Jakopiča (podeljujemo jo od leta 1969 dalje): dr. Nadja Zgonik (Slovenko društvo likovnih kritikov), Adela Železnik (Moderna galerija), Milan Erič (Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov) in Uroš Potočnik (Akademija za likovno umetnost in oblikovanje), ki je bil tokrat predsednik žirije.



Nagrada za življenjsko delo, nagrada in priznanji Riharda Jakopiča 2024 / Rihard Jakopič Lifetime Achievement Award, Award and Prizes 2024: Ančka Gošnik Godec, Jurij Kalan, Tina Konec in / and Đejmi Hadrović, 2024, foto / photo: Aleš Rosa

Galerija Generalnega konzulata RS v Celovcu

• 15. 4.–30. 9. 2024

Okno k sosedu: Matjaž Borovničar: *Kje so nimfe?* in**Luka Širok: *Metamorfoza zavrženih***

Kustosinja razstave: Olga Butinar Čeh

Za nami je že 26. umetniška razstava iz niza Okno k sosedu, in sicer akademskega slikarja Matjaža Borovničarja *Kje so nimfe?* in akademskega kiparja Luke Široka *Metamorfoza zavrženih*. Luka Širok svoja številna umetniška dela vse-skozi združuje v projekte, jih niza drugega za drugim, slehernega ciklično konča in nato nadaljuje raziskave in delo v okviru novih projektov, ki si sledijo, vsak pa je zaključen v ciklus, v katerem je vključena neka zgodba. Pojavi se kot zbiralec resničnosti, ki se mu zdi svet poln najdenih objektov, primernih za obdelavo in metamorfozo. Kopičenje vsega potrebnega in nepotrebnega ni izraz odnosa do

življenja s poudarkom na pretiranem nakupovanju, ampak je bolj vprašanje percepcije in odnosa, ki temelji na estetiki bivanja. Sprožilec te umetnosti življenja so smeti, odpadki in zavrženi objekti. Tudi slike Matjaža Borovničarja – s pomenljivim poimenovanjem *Kje so nimfe?* – so avtorjevi zrcalni odsevi njegovega individualnega dojemanja mikro in makro sveta, v katerem živi. Kljub vsebinski angažiranosti s sodobno problematiko pa posamezne podobe in razstava kot celota gledalca vodijo v drugačen svet, v atmosfero, ki je vsekakor prijetno pomirjujoča in diskretno skrivnostna, ponekod celo pravljичno fantazijska. So daleč od vsakdanjega kaotično-stresnega življenja, in zazdi se celo, da zanje sploh ne obstajata množica sodobnih civilizacijskih in tehnoloških pridobitev ter odvisnost človeka od njih. Očitna pa je avtorjeva namera, da konkretno in asociativno izbira ter v izbranem mediju raziskuje in interpretira le tiste vsebine, ki so pogojene z najbolj prabitnim in večnim. To so narava ter človek in njegova vloga v njej.



Matjaž Borovničar, *In the spring*, 2007–2008, akril na platnu / acrylic on canvas, 150 × 600 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Luka Širok, *Skupaj smo močnejši / Together We Are Stronger*, 2021, železo, cement / iron, cement, 32 × 13 × 11 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

Galerija ZDSLU in Video galerija KLET

• 9. 5.–8. 6. 2024

Razstava mladih umetnikov do 35. leta:***Svežina in moč umetnosti – Odsevi družbe***

Razstavljali so: Renato Arnejčič, Bernarda Nibera

Conič, Lea Culetto, Domen Dimovski, Nika Gregorič,

Đejmi Hadrovič, Tilen Hebar, Lara Ješe, Natalija Juhart

Brglez, Ana Kavčnik Jamnik, Milan Ketiš, Alja Košar,

Janja Kosi, Klara Kracina, Blažka Križan, Miha Majes,

Tamara Mihalič, Polona Pečan, Valentin Radulović,

Marko Šajn, Žiga Sever, Jernej Šimec, Monika Slemc

Klavžar, Meta Šolar, Tara Kek, Blaž Rojs, Jurij Hartman

in Tinkara Nemec Herkess.

Kustosinja razstave: Doroteja Kotnik

Na Zvezi društev slovenskih likovnih umetnikov že nekaj let vodimo projekt Mladi, s katerim želimo omogočiti mladim umetnicam in umetnikom mlajše generacije, da se v sklopu razstave na ZDSLU lažje profilirajo na slovenski umetniški sceni. Takšne vrste projekti so nadvse dobrodošli, saj nemalokrat dajemo prednost razstavljanju že uveljavljenim avtorjem, hkrati pa pozabimo na naš umetniški podmladek. Omenjena razstava nudi perspektivnim umetnikom možnost razstavljanja, promocije in mreženja, hkrati pa jim omogočimo, da postanejo vidni. Na letošnji razpis se je prijavilo 52 mladih umetnic in umetnikov, ki so ponudili raznolik nabor umetniških del, likovnih izrazov in konceptov. Vsa prijavljena dela so pokazala, da kreativnost in domišljija nimata meja. Za omenjeno razstavo *Svežina in moč umetnosti – Odsevi družbe* je kustosinja izbrala 28



Razstava mladih umetnikov do 35. leta: Svežina in moč umetnosti – Odsevi družbe / Exhibition of young artists under 35: The Freshness and Power of Art – Reflections of Society, 2024, foto / photo: Klemen Smrtnik

umetnic in umetnikov, ki so jo prevzeli s svojim umetniškim delom. Nekateri so že profilirani umetniki, spet drugi komaj stopajo na omenjeno pot. Skupni vsem izbranim delom sta izvirnost likovnega izraza in sporočilnost samega umetniškega dela, ki se prepleta s kritiko družbe, medčloveškimi odnosi, sodobno tehnologijo, odnosom do narave in ne nazadnje odnosom do nas samih in problematike iskanja lastnega jaza.

Galerija ZDSLU, Atelje Maraž&Bernik

• 20. 6.–10. 8. 2024

Adriana Maraž: *Skriti opus*

Slikarski portreti in Zasebno

Kustosinja razstav: dr. Nadja Zgonik

Razstava je nastala v sodelovanju z DLUL, MGLC in ALUO.

Z razstavami na treh lokacijah se posvečamo ustvarjalki, ki je pomembno zaznamovala zlato obdobje slovenske grafike in se v tretji četrtini 20. stoletja uveljavila kot ena najpomembnejših jugoslovanskih ustvarjalk. Razstava posvečena Adriani Maraž, umetnici, ki je več desetletij, od leta 1965 do leta 1996, ustvarjala v hiši na Komenskega 8 v Ljubljani, kjer domuje ZDSLU. Ta svetovno uveljavljena grafičarka je svojo kariero začela kot slikarka in se v šestdesetih letih ukvarjala z raziskavami slike kot objekta. Izzivali sta jo tako nova predmetnost kot konceptualistična transformacija umetniškega predmeta, preden se je z vnašanjem ikonografije efemernega in uprizarjanjem potrošniških predmetov v posebni in ačici socialističnega poparta, prepletenega z nadrealnim, povsem posvetila grafični umetnosti. Njen sloves je slonel na posebnem slikarskem pristopu h grafični tehniki, barvni jedkanici, ki jo je uporabljala na izviren način, tako da je v dolgotrajnem in natančnem delu na grafični plošči z jedkanjem oblikovala matrico, ki je odtisnjena oblikovala taktilno občutene površine predmetov v razkošnih barvnih niansah.

Če je njeno grafično ikonografijo zapolnjeval predvsem svet predmetov, bodisi foteljev, stolov in kanapejev z zgodovinsko patino ali predmetov iz sodobne kulture porabništva, pa so jo v slikarstvu privlačili obrazi, otroški in ženski. Vzoredno, različno intenzivno, a skozi celoten opus, je slikala portretne miniature. To so dela, ki so doslej ostajala skrita v njenem ateljeju in bodo tokrat prvič na ogled javnosti. Na razstavi bodo portreti iz vseh obdobj njegovih dela. Le nekaj redkih je naslikala po naročilu, predvsem so jo tako kot v grafiki pritegovale teksture in kolorit kože, las, očesne steklovine, zato si je sama izbirala svoje modele.

Projekt celostne predstavitve te umetnice, znane predvsem kot grafičarke, je odstrl širši pogled nanjo in jo prvič predstavil tudi kot slikarko. Zato naslov razstave *Skriti opus*, saj želimo opozoriti najprej na njeno portretno slikarstvo, s katerim se je ukvarjala daleč proč od oči javnosti, pa tudi na ustvarjanje tekstilnih slik, in predstaviti doslej neznana študentska grafična dela. V Galeriji ZDSLU so razstavljeni slikarski portreti v tehniki olje na platnu. Drugi, dokumentarni del razstave z naslovom *Zasebno* je na ogled v Ateljeju Maraž-Bernik v isti hiši nekaj nadstropij višje, v delu bivalnega ateljeja, kjer je umetnica ustvarila glavno svojo opusa. To je redka priložnost vstopiti v njen prostor in čas, kjer so, poleg ostalega dokumentarnega gradiva, fotografij, člankov in katalogov, razstavljene tudi njene krpanke, objekti in drugi predmeti z njenimi intervencijami, kot so oblačila, ki jim je dodala osebno noto, ter izvlečki iz njenih zapisov o umetnosti.

Projektu se pridružuje tudi Galerija DLUL, kjer so prikazana zgodnja grafična dela, ki odstirajo pogled na umetničine začetke v tej disciplini, in fotografski portreti umetnice. Njen prepoznavni grafični opus je sočasno prikazan na osrednji razstavi v MGLC. Razstava v Galeriji ZDSLU je priložnost, da je ob pregledni razstavi grafike Adriane Maraž v MGLC mogoče videti dela, ki jih slikarka še nikoli ni pokazala in prispevajo k poglobljenemu razumevanju umetničinega dela.



Adriana Maraž, *Lastna podoba / Self-Portrait*, 1960, olje na platnu / oil on canvas, foto / photo: Klemen Smrtnik

Priprava: Petra Kosi, Vodja projektov ZDSLU

Društvo likovnih umetnikov Ljubljana

Peterokotni stolp, Ljubljanski grad

• 17. 1.–5. 5. 2024

Brane Širca: *Silhuete*

Kuratorka: Irma Brodnjak Firbas

Razstavo smo pripravili v sodelovanju z Javnim zavodom Ljubljanski grad.

Brane Širca velja za izrazito angažiranega likovnega umetnika, njegovi slikarski, grafični in kiparski cikli izkazujejo izjemno občutljivost za družbena neravnovesja. Širčeva likovna pripoved je stkana v polju eksistencialno obarvane figuralike. Predstavljeni slikarski objekti, zaokroženi v seriji *Pariške silhuete*, so nastajali na osnovi fotografskega beleženja vrveža anonimne množice ljudi, ki preplavlja ulice, bulvarje in trge francoske prestolnice. Utrip, ki ga je Širca ujel skozi objektiv, poleg živahne dinamike urbanega vsakdanjika razkriva tudi manj prijetne plati sodobnega, s potrošniško logiko prežetega življenja. In ravno tovrstno bivanjsko platenje predstavlja vsebinsko jedro razstave.

Tudi tokrat je Širca za likovne nosilce uporabil napihljive papirnate vreče, sicer namenjene zaščiti blaga med transportom. Človeške figure, ki jih podaja brez nadrobnosti, brez obličij, brez identitete, bi v sinestetičnem duhu zlahka označili za neme, saj se zdi, da so nemočno obstale v vakuumu – tudi dobesedno, ko umetnik slikovno podlago zapolni z zrakom. Figure se simbolno prikazujejo v belih ali črnih silhuetah, kar zlahka referira na duhovno razvrednotenje oz. eksistencialno težo. V razstavljenih delih smo priča osamljenim posameznikom, ki hitijo drug mimo drugega, se ograjujejo v svoje lastne svetove in med seboj ne komunicirajo. Ob eksistencialnih bremenih pa v obliki ornamenta, ustvarjenega s pleskarskim valjčkom, v delih prepoznamo tudi elemente domačnosti in nostalgije.

Iz besedila Irme Brodnjak Firbas.



Brane Širca, *Silhuete* / *Silhouette*, Peterokotni stolp / Pentagon tower, Ljubljanski grad / Ljubljana castle, arhiv / archive: Ljubljanski grad / Ljubljana castle, foto / photo: Domen Pal

Galerija na ulici, Ploščad Ajdovščina, Ljubljana

• 25. 1.–15. 2. 2023

Andreja Peklar: *Popotnici*

Kuratorka: Mojca Zlokarnik

Andreja Peklar je ilustratorica in avtorica knjig za otroke. Poleg avtorskih slikanic, ki so bile do sedaj prevedene v več kot 10 jezikov, je z ilustracijami opremila tudi številne knjige drugih avtorjev, učbenike in revije. Imela je vrsto samostojnih razstav, razstavlja tudi na pomembnih selekcioniranih razstavah ilustracij tako doma kot v tujini, kjer je za svoje delo prejela različna priznanja in nagrade, med drugim nagrado Kristine Brenkove za izvirno slovensko slikanico (2019, 2017, 2006), prvo nagrado na razstavi ilustracij v Šardži, nagrado Purple Island – Nami Concours v Koreji in druge. Leta 2018 so bile njene ilustracije izbrane na eno najvidnejših razstav ilustracij na knjižnem sejmu v Bologni.

»Največji izziv pri ilustriranju se mi zdi, kako upodobiti povedano, ne da bi ponavljal v sliki tisto, kar je v besedah že izraženo. Da najdeš formo, ki sicer upodobi vse potrebno, a hkrati da še nekaj, česar v besedah ni najti neposredno. Upodobiti pomen celote ob posameznostih. In ujeti atmosfero besedila. Pri snovanju avtorske slikanice pa je moj način dela takšen, da se besedilo, zgodba in njena vizualizacija ves čas prepletata. Ne napišem najprej zgodbe, ki bi jo potem ilustrirala, kot je v primeru, ko je avtor besedila nekdo drug. Včasih dobim idejo preko kakšne zanimive, posebne vizualne informacije, ki vzbudi mojo domišljijo, porodi idejo ... Potem oboje nekako sočasno gradim in strukturiram.«

Andreja Peklar



Andreja Peklar, *Popotnici* / *Travelers*, 2024, Galerija na ulici / Street gallery, Ploščad Ajdovščina / Ajdovščina platform, foto / photo: M. Z.

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 31. 1.–25. 2. 2024

Jožef Muhovič: *O minevanju in trajanju – dela na papirju*

Kurator: Črtomir Frelih

Projekt je bil vključen v *Festival LUV*, Ljubljana.

Predstavljena dela Jožefa Muhoviča (risbe, slike) so nastala na pobudo pesnika Milana Dekleve na temo »in vsi so očarani z mesečino (okrog pesmi)« ter »Zora in čriček«. Gre za zagreto in raztreseno boginjo jutranje zore Eos / Auroro, ki je svojemu človeškemu ljubimcu pri Zevsu izprosila nesmrtnost, pozabila pa prositi hkrati za večno mladost, kar je vodilo v tragično posledico večnega staranja. Skrčenega in posušenega ljubimca spremeni v črička. Knjižni diptih je narejen tako, da slikarstvo ob poeziji ohrani polnokrvnost knjižnega slikarstva in ne ponavlja le tega, kar je bilo z besedo že izrečeno. Po mojem mnenju gre za eno najuspešnejših združitve besede in podobe v knjigi, kjer se dva zrela avtonomna umetniška jezika podžigata brez podrejanja ali prevelike obzirnosti. [...]

To, kar vidimo, torej niso izgotovljene podobe, ker tudi one imajo šele nastati, prihajajo v nastanek. Zaznamo lahko le njihove zametke, jedra, kode, ki se bodo sčasoma dopolnile v tisto, čemur rečemo izgotovljena podoba. In smo s slikami pri odpotovanju proti zvezdam, a ne potujemo v prihodnji čas, marveč k začetkom časa. Nakar nastopi obrat: Kode, ki so pred nami kot predslike, svojega razvitja ne potrebujejo, saj nam omogočijo, da mimo zrcalnega odseva zremo ta hip prav v njihovo pravo likovno bistvo.

Iz besedila *Prek meja lastnega jezika* Črtomirja Freliha.

Jožef Muhovič, *najprej si poraženec absolutna, potem zmagovalec izgubljenosti / first you are a loser of the absolute, then you are the winner of being lost*, 2020, olje, smola in kolaž na papirju / oil, resin and collage on paper, 34,5 × 27 cm, detajl / detail, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana**Sedež HDLU, Meštrovičev paviljon, Zagreb**

• Zagreb, 21. 3.–7. 4. 2024; Ljubljana, 10. 4.–28. 4. 2024

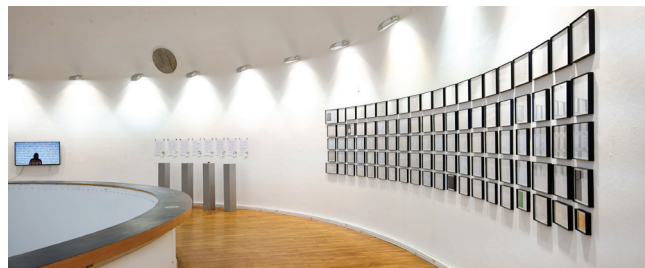
Tekst kao objekt / Tekst kot objekt / Text as Object

Kuratorja: dr. Nadja Gnamuš, dr. Josip Zanki

Razstava *Tekst kot objekt* je skupna razstava hrvaških in slovenskih umetnic in umetnikov. Po uspešni predstavitvi avtorjev v Galeriji Razširjenih medijev v Meštrovičevem paviljonu (Domu hrvaških likovnih umetnikov), je bila razstava postavljena tudi v ljubljanski galeriji DLUL. Kustosinja slovenskega dela razstave Nadja Gnamuš je izbrala dela umetnic Nine Čelhar, Tanje Lažetić in Aleksandre Saške Gruđen ter umetnikov Borisa Beje in Ištvana Išta Huzjana. Hrvaške umetnice predstavljene na razstavah so, po izboru Josipa Zankija, Zorana Unković, Mia Maraković, Mihaela Rašica, Antonela Šurbek ter umetnik Željko Beljan.

Slovenski in hrvaški umetniki s svojimi deli odpirajo vprašanja besedila in jezika ter se pri tem poigravajo z vsebino besedila, spremembo besedila v sliko ali objekt, večino pisanja, oziroma se pri svojem delu enostavno sklicujejo na določeno knjižno delo ali koncept. Tako se dialog odpira ravno v besedilu oziroma jeziku, ki je najpogostejše tudi vzrok konfliktov, bodisi v prevodih bodisi v pomenih.

Za razliko od hrvaških kolegov velja za slovenske avtorje močna zasidranost v konceptu, zato, kot zapiše Nadja Gnamuš: »Dela na razstavi *Tekst kot objekt* niso samo estetski objekti, ampak so tudi dokumenti kontekstov, ki jih implicirajo. Avtorji opazujejo in raziskujejo družbene pojave skozi različne aspekte vsakdanjosti, ki se zrcalijo v fragmentarnih, parcialnih uvidih, s katerimi vstopamo v družbeni prostor. Subjektiviteta se tu ne izrazi v spontanah odzivih ali prvoo-sebnih vizualnih zapisih okolja, ki formira umetnike, temveč v konceptualni imploziji in analitični dekonstrukciji našega položaja v svetu, pa tudi v kritičnih premislekih položaja umetnice ali umetnika in njune (so)udeležbe v družbenem diskurzu. Zato so ta dela tako materializirane emocije kot objekti misli, katerih smisel se vedno na novo izgrajuje.«



Tekst kot objekt / Tekst kao objekt / Text as Object, 2024, pogled na postavitev / installation view, Galerija PM, Sedež HDLU, Meštrovičev paviljon / PM gallery, Home of HDLU, Meštrovič pavilion, Zagreb, foto / photo: Juraj Vuglač

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 5. 6.–16. 6. 2024

Tudi drevesa so

**Skupni grafični projekt študentk in študentov
Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani, Akademije za
likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani
ter Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru**

UL PEF, Oddelek za likovno pedagogiko: Neža Bobnar,
Neža Bučan, Laura Caf, Katarina Lucija Cvikl, Ana
Drobnič, Matija Franzutti, Nataša Gavrilović, Brina
Jenko, Tina Jurić, Karin Kocič, Taja Malnar, Emilija
Mežan, Selma Nezirovac, Luana Ovnik, Tea Podboj
Breznik, Nika Rihtar, Nika Skok, Maruša Šlogar,
Greta Trošt, Lava Vovk Petrovski

UL ALUO, Oddelek za slikarstvo: Špela Ambrož, Vanesa
Hochkraut, Tinkara Herkess Nemec, Petra Leskovar
Grum, Ema Kobal, Maruša Pajnič, Ana Marija Rauch,
Valentin Radulović, Matej Zupan

UM PEF, Oddelek za likovno umetnost: Ana Gregorc,
Vito Harum, Enej Hudej, Dominika Kohnová, Romina
Kotnik Rajh, Brina Maček, Magdaléna Machalická Tjaša
Metličar, Tina Mlasko, Klara Novak, Ana Ovčar, Maja
Palič, Aljaž Pintar, Monika Plajnshek, Nika Pogorevc,
Neža Rak, Nadia Rožman, Pija Smodiš, Karolína
Suková, Staš Trunk

Mentorice: izr. prof. mag. Zora Stančič,

prof. spec. Petra Varl, doc. mag. Mojca Zlokarnik

Vodja projekta: doc. mag. Mojca Zlokarnik

Skupni grafični projekt, v katerem so se mladi avtorji povezali in mnogi med njimi prvič predstavili v galeriji, je nastal s podporo Sklada Univerze v Ljubljani za umetniško področje ter povezal vse visokošolske institucije v Sloveniji, ki poučujejo umetniško grafiko. Grafika kot umetniška disciplina velja za enega najbolj demokratičnih izraznih medijev, saj je zaradi svoje sposobnosti večkratnega odtiskovanja z iste matrice in posledično cenovne dostopnosti originalnega umetniškega dela omogočila sobivanje z umetnostjo številnim ljubiteljem umetnosti. Zaradi te svoje privlačne lastnosti reproduktibilnosti pa je v vedno nov izziv številnim umetnicam in umetnikom skozi generacije, vse tja od izuma različnih grafičnih postopkov ročnega odtiskovanja ter tiskanja z raznimi tehnološkimi pomagali. Ne glede na zavidljiv razvoj sofisticiranih sodobnih tehnologij je prav ročna veščina ustvarjanja tista, ki v ustvarjalni proces vnaša največjo radost odkrivanja novih tehnoloških rešitev in vsebin. [...]

Zavedamo se, da so današnje mlade generacije pred velikim izzivom podnebnih sprememb in ravno senzibilizirati mlade za to problematiko, s ciljem v iskanju konstruktivnih rešitev, je bilo eno od vsebinskih izhodišč za nastanek

posameznih grafičnih plošč. Naslov razstave je tako povzet po enem od napisov na grafiki, ki nas napotuje k pozornemu odnosu do vseh živih organizmov v naši bližini. Vse, kar biva, lahko doživlja stres, tudi drevesa ali ptice ...

Iz besedila Mojce Zlokarnik.



*Tudi drevesa so / Even the Trees Are, 2024, pogled na postavitev / installation view,
foto / photo: M. Z.*

Galerija DLUL, Breg 22, Ljubljana

• 20. 6.–28. 7. 2024

Fotoportreti in študentska grafična dela

Leon Dolinšek, Tihomir Pinter, Joco Žnidaršič

Razstava je del sklopa razstavnega projekta

Adriana Maraž: Skriti opus

Kuratorka: dr. Nadja Zgonik

Razstava je del projekta celostne predstavitve te najpomembnejše slovenske grafične umetnice, katere delo je sočasno prikazano v MGLC (osrednja razstava s pregledno predstavitvijo grafičnega opusa), v Galeriji ZDSLU (slikarski portreti v tehniki olje na platnu) in Ateljeju Maraž-Bernik, kjer je umetnica ustvarjala (slike in dokumentarno gradivo).

V galeriji DLUL so prikazani grafični začetki umetnice (študentske grafike in zgodnji opus) in fotografski portreti umetnice, ki so jih posneli vodilni slovenski fotografi: Joco Žnidaršič, Tone Stojko, Leon Dolinšek in Tihomir Pinter. Adriana Maraž je bila v sedemdesetih letih ena najuveljavljenejših jugoslovanskih umetnic. Bila je medijsko močno prisotna. Njen markanten videz je bil spodbuda za nekaj izjemnih fotografskih portretnih serij osrednjih imen slovenskih fotoreporterjev, ki so na razstavi. Portreti, ki so jih spodbudila uredniška naročila, so bili vedno vrhunski izdelki umetniške portretne fotografije. [...]

Na razstavi prikazana zgodnja grafična dela so odstranila pogled na umetništvo začetke v tej disciplini. Razstavni projekt pomembno prispeva k osvežitvi pogleda na to pomembno slovensko ustvarjalko, spomni na njeno vlogo najpomembnejše slovenske grafične umetnice in jo vsidra v kulturni zavešči kot eno najpomembnejših ustvarjalk druge polovice 20. stoletja. Razstava doda pomemben kamenček k raziskovanju feministične problematike in družbene vloge umetnice v tedanji pretežno moški družbi vodilnih umetniških imen.

Iz besedila dr. Nadje Zgonik.



Tihomir Pinter, *Adriana Maraž*, 1984, črno-bela fotografija / black and white photograph, z dovoljenjem avtorja / courtesy of the author

Galerija Veselov vrt, Komenskega 8, Ljubljana

• 12. 6.–6. 7. 2024

Boštjan Perovšek: *Mrmranje teles in tokov*

Kurator: Sarival Sosič

Mrmranje teles in tokov je v Galeriji Veselov vrt ustvaril glasbenik, skladatelj in oblikovalec zvočnih prostorov ter zvočnih skulptur Boštjan Perovšek (1956, Ljubljana). Njegova posebnost je ustvarjanje bioakustične glasbe, ki temelji na zvokih živali, posebno žuželk. Igra tudi s skupino SAETA in Jata C. Poleg tega ustvarja glasbo za film, gledališče, performanse in multimedijske inštalacije. Deluje tudi kot oblikovalec zvoka za film in video. Izdal je več CD-jev, samostojno in s skupino SAETA. Izdal je tudi vinilni LP *Bio, Industrial Acoustica (green)*, na katerem se nahajajo skladbe iz opusa bioakustike in urbanega hrupa. Ena pomembnejših področij njegovega ustvarjanja je spajanje znanosti in umetnosti.

Prepoznaven pa je tudi na področju kreiranja zvočnih prostorov za javne prireditve, muzeje in galerije. Je prejemnik častnega Valvazorjevega priznanja za izjemne dosežke s področja ustvarjanja zvočnih prostorov za potrebe muzejskih postavitev za leto 2013. Veliko ustvarja tudi z avtorji s področja vizualnih umetnosti. Njegova glasba črpa pripovednost, ritem, harmoničnost in melodičnost iz življenja samega, iz okolja in bivanja, iz vsakdanjih trenutkov vsega, kar nas obkroža in nam vedno znova prinaša presenečenje prav tistega zvočnega sveta, ki ga zelo redko slišimo, čeprav je v najrazličnejših tonih, zvenih, šumih, šelestenjih, tleskih, odmevih in vibriranjih prisoten vsepovsod. Tako glasba ohranja prvobitnost elementarnosti zvoka in neskončnih možnosti harmonije, zato je tako čista in jasna, da včasih deluje kot nekaj kozmično oddaljenega, a drugič tako blizu in preprosto odkrivajoč prvobitni dinamizem čutnosti, potrjuje, da tisto nekaj večjega obstaja in da je podobno vsakdanjemu življenju, torej naravi sami. Zdi se, kot da Perovškova glasba premika tudi vse tisto, kar je nepomično, skrito v največjih globinah notranjosti, da skozi urejeno harmonsko kombinacijo in širitev melodičnih krivulj izžareva konstruktivno harmonično melodično dinamiko.

V projektu je bilo uporabljeno zvočno gradivo projektov *Mrmranje tokov* (2012), *Šepet vrčev* (2020–2023), *Koronske noči* (2021), terenski posnetki iz obdobja 1982–2024 in odlomki kompozicij Boštjana Perovška *Pavilion for Spiders Part 1*, *Pavilion for Spiders Part 2* in *Plapolanja smeri* (2024).



Boštjan Perovšek, *Mrmranje teles in tokov* / *Murmuring of Bodies and Currents*, 2024, Galerija Veselov vrt / Vesel's garden gallery, foto / photo: Bastian

Društvo likovnih umetnikov Maribor

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 12. 12. 2023.–10. 2. 2024

Nepredvidljive simbioze, letna pregledna selekcionirana skupinska razstava članic in članov DLUM

Bogdan Čobal, Matjaž Duh, Aleksandra Farazin Ćpek, Erna Ferjanič, Irena Gajser, Cvetka Hojnik, Senad Ilazi, Jožef Jurič, Zdravko Kokanović – Koki, Matic Kos, Nenad KOSTIĆ, Zmago Kovač, Jasna Kozar, Blažka Križan, Kaja Lukač, Slađana Matić Trstenjak, Marijan Mirt, Marko Pak, Lana Pastirk, Vojko Pogačar, Luka Popič, Branimir Ritonja, Janez Rotman, Lucija Stramec, Stojan Špegel in Melita Vidovič.

Kuratorka: Sara Nuša Golob Grabner

Obdobja lahko [...] uspešno definiramo samo retrospektivno – ko se odvijajo, jim moramo puščati prostor, da rastejo v želene smeri. Vse to velja tudi za kuratorske prakse, zlasti ko skušamo ustvariti skupinsko pregledno razstavo, ki temelji na prijavah. Je smiselno podajati temo, ki bo silila umetnike, da na silo prilagajajo svoj kreativni izraz in ustvarjajo specifično za ozko razpisano temo? Namesto tega se lahko eksperimentalno zanesemo na iztočnico nepredvidljivosti, ki se je kot ljudje najtežje navajamo, čeprav smo z njo najbolj konsistentno soočeni. [...] Pregledna razstava Društva likovnih umetnikov Maribor z naslovom *Nepredvidljive simbioze* predstavlja kolaž umetniških del, ustvarjenih v nedavnem obdobju društva, in vsakemu razstavljenemu umetniku daje prostor, da izpostavi delec svojega novejšega opusa. S tem razstava oriše uspešnost in produktivnost društva, obiskovalcem pa nudi seznanjanje z večjim številom umetnikov, konceptov in likovnih pristopov.

Iz kataloga k razstavi, kuratorka Sara Nuša Golob Grabner.



Otvoritev razstave *Nepredvidljive simbioze*, na fotografiji kuratorka razstave Sara Nuša Golob Grabner / Opening of the *Unpredictable Symbiosis* exhibition, in the photo curator Sara Nuša Golob Grabner, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 13. 2.–9. 3. 2024

Zdravko Kokanović – Koki: Verzi ljubezni, večmedijska samostojna razstava

Kuratorka: Kristina Prah

Črke in besede se mu [...] zlivajo na papir, kot neumorno preskakovanje valov čez prodnike in kamne, čez katere tečejo njegovi verzi. V njih se zrcali Ljubezen iz naslova razstave – opazovanje z vsem čudenjem ter intimna, skoraj panteistična povezanost Zdravka Kokanovića – Kokija z naravo. [...] Koki je v svojih umetnostih – naj bo to poezija, fotografija, kiparstvo ali slikarstvo – predan, neutrujen, marljiv in lahkotno vsestranski. [...] Makro fotografije [...] vzorcev mineralov in skrivnostne igre barvnih razov ter fosilnih odtisov v gledalcu prešivajo vrzeli med znanim in dvoumnim, poleg tega pa zrcalijo lastne interpretacije prostora, časa, družbe in odnosov. [...] Posamezne plastike konkavno-konveksnih kontrastov Koki sporadično sopostavlja v dvojice ali pare [...], kot znamenje modrosti razumevanja preživetja in smisla bivanja – drug ob drugem in drug za drugega. [...] Skupine človeških figur, ki jih lahko v Kokijevem ustvarjanju intenzivneje spremljamo od leta 2020 [...] še vedno rastejo v vehementnih in ekspresivnih potezah iz matere Zemlje, sčasoma pa so se posamezne podobe [...] začele osamosvajati, figure niso več tako stisnjene druga k drugi, prav tako pa si niti občasno več ne obrnejo hrbta, stojijo bolj suvereno, skupaj pa kakor samo še zato, ker ravna po posluhu svojih občutkov in odločitev. Sorodna geneza glinenih plastik se dogaja tudi na gostoštevilih – nastane vsaj ena, pogostejše pa več na dan – skicah, risbah oziroma akvarelih, naslikanih s hitrim in prepričljivim zamahom, vsake toliko namesto z barvo kar z glino in z enakim motivom strnjenih človeških podob v zemeljskih odtenkih.

Iz kataloga k razstavi, kuratorka Kristina Prah.



Zdravko Kokanović – Koki, *Dve formi / Two Forms*, 2023, glina / clay, 10×31×9,5 cm in / and 10×32×11 cm, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 13. 3.–6. 4. 2024

Irena Gajser, Cvetka Hojnik in Zdravko Milič:
Tres faciunt collegium

Kuratorji: Irena Gajser, Cvetka Hojnik in Zdravko Milič

Prva razstava najnovejše likovno-ustvarjalne skupine, ki jo sestavljajo Irena Gajser, Cvetka Hojnik in Zdravko Milič iz Hrvaške, ki so se kot družina ZIC predstavili v Galeriji DLUM. Avtorsko razstavo so kurirali kar vsi trije umetniki, pri čemer so združili svoja dela na povsem inovativen način, deloma načrtno, deloma spontano, odvisno od sinergijskega součinkovanja likovnih del neposredno v galerijskem prostoru med samo postavitvijo. Koncept razstave je ohranjal identiteto vsakega posameznika, ki se hkrati združujejo v nekaj povsem novega, kot so na primer »neskončni« adicijski frizi manjših pravokotnih formatov. Popolnoma precedenčna je bila tudi skupna umestitev likovnih del na površino tristranih enometrskih prizem. Skupna značilnost vseh treh protagonistov je globoko doživljanje in hkrati upodabljanje veselja ter seveda Zemlje iz lastnih vidikov, ne samo likovnih, marveč tudi filozofskih. Irena Gajser se predstavlja s t. i. tondi, okroglimi nosilci, ki se v njenem opusu pridružujejo manjšim kvadratnim formatom, v zadnjem času iz vezanih plošč, ki jih posipava z granulati, posredujoč slikovni površini strukturalistični vtis. Najnovejša likovno ustvarjalna faza Cvetke Hojnik nosi naslov *Temna stran Meseca* (*The Dark Side of the Moon*), segajoč v okroglo obletnico prvega človekovega pristanka na Luni. Zdravko Milič je med vsemi tremi najbolj kozmičen, pri čemer njegova dela večjih formatov po eni strani spominjajo na razvoj veselja od velikega poka naprej, po drugi strani pa ustvarja nadrealistično figuraliko z upodobitvami navzočnosti vesoljskih bitij na Zemlji.

Povzeto po spremni besedi kataloga, Mario Berdič Codella.



Otvoritev razstave / Exhibition opening *Tres faciunt collegium*; z leve / from the left: Cvetka Hojnik, Zdravko Milič, Irena Gajser, Mario Berdič Codella – častni član DLUM in / honorary member of DLUM and Marjan Drev – predsednik umetniškega sveta DLUM / president of the art council of DLUM, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 9. 4.–11. 5. 2024

Barva in odsotnost barve, gostovanje članov Likovnega Društva Kranj**Brut Carniollus, Domen Dimovski, Klementina Golija, Irena Gayatri Horvat, Lara Ješe, Lojze Kalinšek, Mihael Perčič, Klavdij Tutta, Cveto Zlate in Tadej Žugman.**

Kurator: Klavdij Tutta

Sodelovanje z DLUM je postalo že tradicionalno, saj sodelujemo na različnih projektih že več kot štirideset let. [...] Letošnja predstavitev članov LDK temelji na nagradjenih slikarskega festivala PAC v Coseanu v Italiji. V tem furlanskem mestu smo dosegli izredno lep uspeh, saj je bilo med nagrajenci kar 7 naših ustvarjalcev, moja malenkost in Klementina Golija pa sva bila častna gosta tega festivala. Na razstavo sem povabil še videasta Domna Dimovskega, da bi bila s tem zaključena predstavitevna pahljača različnih likovnih pristopov.

Iz kataloga k razstavi, Klavdij Tutta.



Otvoritev razstave *Barva in odsotnost barve* / Opening of the exhibition *Color and the Absence of Color*, z leve / from the left: Klavdij Tutta, Irena Gayatri Horvat, Lojze Kalinšek, Cveto Zlate, Domen Dimovski, Klementina Golija, Tadej Žugman, Brut Carniollus, Mario Berdič Codella, foto / photo: Zdravko Kokanović – Koki

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 14. 5.–8. 6. 2024

Natalija Juhart Brglez: *Niti tu, niti tam*, samostojna razstava risb, grafik in šivane risbe

Kuratorka: Kristina Prah

Živahen, a zmeraj premišljen potep linij na grafikah, risbah in šivanih risbah Natalije Juhart Brglez se giblje po prostoru beline svobodno, lahkotneje kot domišljija. Pri tem umetnica pregiba likovni prostor v kolaž različnih pogledov, kot jih v realnosti ne moremo videti, pa vendar slutimo, da sorodno sobivajo tudi v vseh nas, kot mentalna slika in zavedanje občutka telesnosti znotraj nekega okolja.

Zato lahko občutimo, da na njenih delih nismo niti tu niti tam. Smo pa ... Povsod. To je tista prava rdeča nit, ki je na Natalijinih delih po navadi vendarle črna – prostoročna ali s pripomočki vodena linija, včasih pa prejica, ki se v krivulji prešita v blago razvija v optično utelešenje poteze – in ki radovedno in natančno beleži dele urbane krajine v nepredvidljivo sestavljene in edinstvene mestne impresije. Na pričujoči razstavi podobe mest Maribor in Ljubljane tečejo čez papir risb in grafik, mehčane v simbolični igrivosti gest in zeleni narave, v prosojnosti tkanine razpirajo nove, sveže panorame, brez sramežljivosti pa naselijo celo stene Galerije DLUM. Od ene do druge pa nas popelje navihnan, a subliminalno meditativen drevored risb, ki odločno nakazuje smer sledenja nitim likovnega razvoja mlade avtorice.

Kristina Prah, kuratorka razstave



Natalija Juhart Brglez, *Skozi Mestni park / Through the City Park*, 2024, kemični, barvni in grafitni svinčnik na papir / chemical, colored and graphite pencil on paper, 100 × 70 cm, foto / photo: z dovoljenjem umetnice / courtesy of the artist

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 14. 6.–6. 7. 2024

Novosprejeti člani DLUM, skupinska razstava

Natasha Baković, Marko Horvat, Domen Kotnik, Kaja Lukač, Petra Ružič, Alenka Spacal in Melita Vidović
Kurator: Mario Berdič Codella

Razstavo novosprejetih članov DLUM smo v Galeriji DLUM nazadnje organizirali leta 2000, ko so se na njej predstavili umetniki Špela Kobal, Maja Šivec in Milan Ketiš. Od takrat pa je članstvo v društvu naraslo še za okvirno dvajset članov, česar smo v DLUM zelo veseli. Nove člane,

njihovo umetnost, svežino in zagnanost pozdravljamo z dobrodošlico in s hvaležnostjo. Razstava *Novosprejetih članov DLUM* predstavlja po eni strani skoraj »protokolarno« sprejetje novih članov, ponuja priložnost za spoznavanje novih umetniških izrazov in obrazov ter uraden začetek spremljanja umetniškega razvoja novosprejetih članov, tako znotraj DLUM kot širše.

Na razstavi *Novosprejetih članov DLUM* se predstavlja 7 umetnikov, ki so se odzvali vabilu k razstavljanju in ki v času svojega članstva še niso imeli samostojne razstave v Galeriji DLUM. Dela za razstavo so novejšje produkcije in prvotno izbor avtorjev samih, tista, ki so predstavljena v prostorih Galerije DLUM, pa je izbral kurator Mario Berdič Codella.

Kristina Prah, zastopnica DLUM



Alenka Spacal, *Masks from the picture book Plasticine and newspaper*, 2021, akvarel in akril / watercolor and acrylic, 27 × 52 cm, foto / photo: Alenka Spacal

Galerija DLUM, Židovska ulica 10, Maribor

• 9. 7.–3. 8. 2024

Patrik Dvorščak, Lana Pastirk in Natalija Premk Jenič: Nagrajenci Primavera 2023, razstava nagrajencev natečaja Vabljeni mladi 2023

Kuratorka: Kristina Prah

Društvo likovnih umetnikov Maribor organizira natečaj Vabljeni mladi namenjen mladim likovnim umetnikom do dopolnjenega 35. leta starosti. Strokovna žirija izbere po njihovi oceni najboljša dela za razstavo *Vabljeni mladi*, potem pa podeli tudi nagrado in dve listini Primavera in to trem umetnikom, ki jih prepričajo z najbolj izvirnim, tehnično in likovno dovršenim ter sporočilno intrigantnim likovnim jezikom ter celostno skladnostjo vizualnih del. Ti trije pa si z ocenami žirije prislužijo samostojno skupno razstavo v prihodnjem koledarskem letu.

Lanski dobitnik nagrade Primavera je Patrik Dvorščak, dobitnici listin Primavera pa Lana Pastirk in Natalija Premk Jenič.

Gosto pretkane površine platen in listov Patrika Dvorščaka [...] pogledu ne dovolijo, da bi se predolgo mudil na enem mestu. Hiteti mora od razobličanih golih teles, nimalokrat skrivljenih v anatomske nemogoče položaje [...], do indecentno poudarjenih udov, z razburjeno risbo in žarečo barvo naglašanih oblin, prsi in trebuhov, do kubistično zlomljenih nosov na obrazih velikih, zmedenih (in kot naš pogled begajočih) oči.

Celota [prostorske postavitve Lane Pastirk] deluje kot atmosfera kavarne, v katero zahajajo redni in tudi priložnostni gostje. [...] Iz velikih naročij figur rastejo dolge roke – ki zmorejo vedno doseči steklenico, nezavedajoč se posledic svojih dejanj – do natančno prešteti prstov, ki objemajo vrček – ali svojega ljubljenega, v katerega telo so se zlile, medtem ko se on sam in njegove noge preobražajo v noge gostilniškega stola.



Patrik Dvorščak, *Elon*, 2024, mešana tehnika, platno / mixed media, canvas, 140 × 130 cm, foto / photo: Patrik Dvorščak

Notranji prostori na [slikah Natalije Premk Jenič] so [...] simbolna paralela intimnemu delu zavesti (in podzavesti), ki je le naš in katerega le del želimo in zmoremo deliti še s kom.

Kristina Prah, kuratorka razstave.

Galerija Media Nox, Židovska ulica 12, Maribor

• 9. 7.–5. 9. 2024

***Vabljeni mladi 2024 – Oblike stvarjenja*, skupinska razstava mladih umetnikov do 35. leta starosti**
Vita Čepič, Domen Dimovski, Olja Grubič, Jasmina Grudnik, Ana Jagodic, Lara Ješe, Mirjam Lamut, Katarina Marov, Bad Artist, Maruša Pajnič, Polona Pečan, Kaja Podgoršek, Mori Sikora, Katarina Snoj, Ana Ščuka, Janez Škrlec in Iza Štrumbelj Oblak

Stvarjenje je večplasten koncept, v katerem se prepletajo procesi, vzorci, stvarne in nesnovne pojavnosti oziroma oblike, je enigma, ki je vtkana v filozofske premise in platonске ideale, v znanstvena raziskovanja izvora veselja, v psihološke globine nezavednega, prav tako pa tudi v premišljene in zavestne ter brezmejne izraze umetnosti, večno povezane z neskončnim potencialom obstoja. V delih, predstavljenih na razstavi *Vabljeni mladi 2024*, je besedna zveza *Oblike stvarjenja* kot razpisana natečajna tema pomemben vidik njihovega razumevanja, obenem pa način njene vpletenosti v stvaritve bistven del vrednotenja le-teh. V njih lahko tako prebiramo številne definicije stvarjenja – kot jih ponujata filozofija, psihologija in tiste, ki jih podaja zgodovina umetnosti – na vsaki od njih pa se zrcali tudi lastno razumevanje stvarjenja vsakega izmed umetnikov, ki razvija svojevrstno individualno likovno smer.

Iz kataloga k razstavi, kuratorka Kristina Prah.



Vabljeni mladi 2024 – Oblike stvarjenja / Invited Young Artists 2024 – Forms of Creation, otvoritev razstave v Galeriji Media Nox / opening of the exhibition in the Media Nox Gallery, foto / photo: Janez Klenovšek

Pripravila Kristina Prah, univ. dipl. um. zg., kuratorka, zastopnica DLUM.

Društvo likovnih umetnikov Celje

Celje, različne lokacije

• 11. 6.–15. 6. 2024

Jubilejni 25. festival *Vstop Prost / Admission Free*

Vstop Prost / Admission Free je tradicionalni festival urbanih umetniških akcij, performansov, intervencij in instalacij v celjskem mestnem središču, ki ga že 25 let zapored pripravlja Društvo likovnih umetnikov Celje. Letos je bil usmerjen v mesto, prebivalce in obiskovalce mesta je nagovarjal v odprtem javnem prostoru. S programom in prispevki posameznih umetnikov festival preizprašuje aktualne teme in budno spremlja spremembe v odnosu družbe do pozicije umetnosti v njej. K sodelovanju vabi vse, ki si sodelovanja tudi želijo, najbolj pa nagovarja naključne sprehajalce in živeče v središču Celja, letos se pridružuje še enemu jubileju, celoletnemu praznovanju 20. obletnice Umetniške četrti Celje.

Sodelujoče avtorice in avtorji so svoje individualne in tudi skupinske projekte izvajali v prostoru praznega lokala na Gubčevi 4 in na zunanjih javnih površinah v starem mestnem jedru, v Špitalski kapeli ter v mestnem parku vse dni med 11. in 15. junijem.

V letošnji, jubilejni izdaji so sodelovali: Andreja Džakušič, Milojka Drobne, Borut Holland, Marjan Krošl, Simon Macuh, Boris Oblišar, Željko Opačak, Ervin Potočnik, Franc Purg, Mojca Senegačnik, Pia Sovinc, Bori Zupančič, Estela Žutić in pridruženi spontani akterji.

Dolgoletno sodelovanje umetnikov in umetnic prinaša vsakokratno osmišljanje vsebin skupnega dela in sodelovanja posameznikov v nastalih skupnostih. Letošnji razmislek tudi tokrat ne more mimo samorefleksij in refleksij na zadnjega četrto stoletja delovanja festivala, ki se v izvedenih

akcijah obrnejo navzven in vsakokrat znova naletijo na večno vprašanje javnega prostora, skupnosti in individualizma.

Ko začnemo enkrat delovati v javnosti, tudi mi postanemo del tega slikovitega polja, ki naj po našem mnenju ostane odprto in dostopno.

Ta paradigma se zagotovo odraža v sami sintagmi »Vstop prost«. Tako razmišljajoči se letos, v iskanju glavne teme festivala, sprašujemo, koliko je skupni javni prostor prosto dostopen in na kakšen način lahko posežemo vanj, da tak tudi ostane.

Koliko na naše individualno in skupnostno delo vplivajo in se v njem reflektirajo aktualna družbena dogajanja v lokalnem okolju in širše, v svetu?

Koliko smo sposobni delovati skupnostno in koliko kot posamezniki in ne nazadnje, kakšne so vizije razvoja naše umetniške dejavnosti in kakšna je vizija mesta, kar se tiče sprejemanja in spoštovanja sodobne umetniške produkcije v javnem prostoru?



Bori Zupančič: Klonokature iz krasnega novega sveta, izložbena razstava



Ervin Potočnik: Umetnost-religija, Neposrednost-refleksija, predstavitev; Špitalska kapela



Estela Žutić: S kala ob poti, performans

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 član- kov 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 Ker- blerju, Jožetu Kološi, Hamu Čavrk, Miroslavu Šuteju in Francu Novincu.

Ksenija Čerče je diplomirala (1999) in magistrirala (2002) iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Leta 2003 je prejela Fulbrightovo štipendijo 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 profesio- rica na področju slikarstva.

Črtomir Frelj je leta 1985 diplomiral na oddelku za grafiko pri prof. Zve- stu Apolloniju, na ALU v Ljubljani, grafično specialko pa končal leta 1990 pri profesorjih Zvestu Apolloniju in Branku Suhju. Leta 1997 je na ALU opravil še magistriraj znanosti s področja likovne didaktike. Je redni profesor za pod- ročje grafike na Oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani. Živi in ustvarja v Radomljah in Bohinju.

Je prejemnik več nagrad, mdr. odkupne nagrade na *Mednarodnem grafičnem bienalu, Ljubljana* (1987), nagrade Novega mesta na 6. *bienalu slovenske gra- fike, Novo mesto*, Otočec (2000), nagrade na 18. *mednarodnem grafičnem bie- nalu, Varna*, Bolgarija (2015), posebne nagrade za prispevek h grafični umet- nosti na 9. *mednarodnem trienalu grafike v Bitoli* (2019), glavne nagrade za risbo na *Mednarodnem trienalu risbe v Prištini* (2021).

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

Marjan Gumilar je diplomiral iz smeri slikarstva na UL ALUO. Med leti 1987 do 2007 je deloval kot samostojni umetnik. Od leta 2007 je zaposlen kot pro- fesor za slikanje in risanje na ALUO. Za svoje delo je prejel več nagrad, mdr. veliko nagrado za slikarstvo XVI. *Jugoslovanskega bienala mladih na Reki* (1991); veliko nagrado ZDLSU, *Majski salon* (1993); nagrado Rembrandtov cekin fundacije Rembrandt (1993) in leta 2017 nagrado Riharda Jakopiča za sli- karski opus.

Lea Jazbec je intermedijška umetnica in producentka, ki je leta 2008 diplomi- rala v Benetkah na Accademia di Belle Arti di Venezia pri profesorju Gaetanu Mainentiju in leta 2012 končala še specializacijo. Odraščala je v Sebenjah pri Trzinu. Živi in ustvarja med Slovenijo in Italijo, projekti in umetniške rezidence pa jo pogosto vodijo po celem svetu.

Dr. Miklavž Komelj je pesnik in doktor umetnostne zgodovine. Objavil je monografske publikacije: *Diptih Federica da Montefeltro in Battiste Sforza, Piero della Francesca* (2009), *Kako misliti partizansko umetnost?* (2009), *Ljub- ljana. Mesta v mestu* (2009) in *Nujnost poezije* (2010). Izbral in uredil je roko- 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). Samo- stojno in skupinsko razstavlja doma in po svetu, prejel je tudi nekaj medna- rodnih nagrad in priznanj – leta 2021 Zlato Prešernovo plaketo Zveze kul-

turnih 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.

Tina Konec je iz slikarstva diplomirala leta 2015 na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje. Univerze v Ljubljani, kjer je leta 2019 zaključila še magistrski študij slikarstva. Na isti ustanovi je trenutno vpisana na doktorski študij humanistike in družboslovja. Za svoje delo je prejela več nagrad in pri- znanj, med drugim študentsko Prešernovo nagrado za slikarstvo Akademije za likovno umetnost in oblikovanje (2019) in priznanje Riharda Jakopiča (2024). Aktivno razstavlja doma in v tujini, se udeležuje umetniških rezidenc, njena dela so uvrščena v več galerijskih zbirk, med njimi v zbirko Umetnostne galerije Maribor in Obalnih galerij Piran. Živi in ustvarja v Ljubljani in Oplotnici.

Zmago Lenárdič je med letoma 1979 in 1984 študiral filozofijo in sociolo- gijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, po diplomi iz sociologije pa slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Leta 1988 je prejel študentsko Pre- šernovo nagrado na ALUO. Leta 1992 je dobil štipendijo DAAD v Atelierhaus Worswede, Worswede. Od leta 2003 je zaposlen na Oddelku za slikarstvo ALUO. Leta 2004 mu je Mestna občina Ljubljana podelila Župančičevo nagrado za izjemne dosežke v kulturi, leta 2012 pa je prejel Jakopičovo nagrado.

Robert Lozar je akademski slikar (ALUO), samozaposlen na področju kul- ture, občasno tudi objavlja članke.

Tamara Mlakar je diplomirala iz zgodovine ter umetnostne zgodovine na ljubljanski Filozofski fakulteti, kjer trenutno zaključuje tudi magistrski študij umetnostne zgodovine. Ukvarja se s kritičnim pisanjem in kuriranjem, ob tem pa opravlja študentsko delo v Galeriji Kresija ter Galeriji in družbeni hiši SLOART. Dodatno znanje je pridobivala v Salzburgu na Salzburg Internatio- nal Summer Academy of Fine Arts ter eno leto na SCCA – Šoli za kuratorske prakse in kritično pisanje Svet umenosti.

Dr. Martina Potisk je kritičarka, knjižna urednica in lektorica. Študirala je slovenistiko, nazadnje tudi v medmedijskem kontekstu. Leta 2018 je doktori- rala iz literarnih ved. Za svoje kritičke objave v najrazličnejših medijih je prejela Stritarjevo nagrado.

Maša Rojec se je po končani Gimnaziji Jožeta Plečnika vpisala na Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje, kjer je leta 2024 magistrirala iz slikarstva pod mentorstvom doc. mag. Mitje Ficka in doc. dr. Tomota Staniča. Skozi svoje umetniško ustvarjanje prehaja med pisanjem, risbo in slikarstvom, pri čemer je njeno glavno vodilo intuicija.

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 ure- dnik in ustanovitelj revije *Likovne besede*. Objavil je več patentov na področju kreativnih iger, člankov na področju teorije ustvarjalnosti in umetnosti, pedago- škkih in didaktičnih pripomočkov. Je predavatelj na Fakulteti za medije, na Inšti- tutu 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.

Andrea Zabrc 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 onto- loškim perspektivam slikarske prakse skozi prizmo feministično-psihoanalitičnih pristopov. Živi in dela med Dunajem, Ljubljano in Münchnom.

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 Gregar, Janez Boljka, Stojan Batič, Viktor Magyar, Štefan Galič, Janez Knez, Herman Gvardjančič, Stojan Kerbler, Jože Kološa, Hamo Čavrak, Miroslav Šutej and Franc Novinc.

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.

Črtomir Frelj graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana in 1985 with a degree in Printmaking in the class of Prof. Zvest Apollonio and went on to complete his postgraduate specialist study in Printmaking in 1990 under the supervision of Prof. Zvest Apollonio and Prof. Branko Suhj. In 1997, he obtained an MSc in Art Didactics from ALU. He is Full Professor of Printmaking in the Department of Fine Art Education at the Faculty of Education at the University of Ljubljana. He lives and works in Radomlje and Bohinj. He has received many awards, including the Purchase Award at the *Ljubljana International Biennial of Graphic Arts* (1987), the Novo mesto Award at the *6th Biennial of Slovenian Graphic Arts, Novo mesto, Otočec* (2000), *18th International Print Biennial, Varna, Bulgaria* (2015), Special Prize for Contribution to Graphic Art at the *9th International Triennial of Graphic Art, Bitola* (2019) and the main prize for drawing at the International Triennial of Drawing, Pristina (2021).

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

Marjan Gumilar graduated in Painting from UL ALUO. From 1987 to 2007, he worked as a freelance artist. He has been a professor of painting and drawing at ALUO since 2007. He has received several awards for his work, including the Grand Prize for Painting at the *16th Biennale of Young Yugoslav Artists in Rijeka* (1991), the ZDSLU Grand Prize at the *May Salon* (1993), the Rembrandt Sequin Award of the Rembrandt Foundation (1993) and the Jakopič Award for his painting oeuvre (2017).

Lea Jazbec is an intermedia artist and producer, who graduated from the Accademia di Belle Arti di Venezia in the class of Professor Gaetano Mainenti in 2008 and went on to complete her specialisation in 2012. She grew up in Sebenje near Tržič. She lives and works between Slovenia and Italy, whereas her projects and residencies often take her all over the world.

Dr. Miklavž Komelj is a poet and art historian. He has published books: *The Dipsych of Federico da Montefeltro and Battista Sforza, Piero della Francesca* (2009), *How to Think Partisan Art?* (2009), *Ljubljana. Cities within a City* (2009) and

The Necessity of Poetry (2010). He has selected and edited the manuscripts of Jure Detela, *Orphic Documents: Texts and Fragments from a Legacy* (2011). He is the recipient of numerous awards including the Igor Zabel working grant in 2014.

Aljož 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.

Tina Konec graduated in Painting from the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana, in 2015 and went on to complete an MA in Painting in 2019. She is currently enrolled in a PhD programme in Humanities and Social Sciences at the same institution. She has received several awards and prizes for her work, including the Prešeren Student Award for Painting of the Academy of Fine Arts and Design (2019) and the Rihard Jakopič Prize (2024). She actively exhibits at home and abroad, takes part in artist residencies and her works are represented in several gallery collections, including the collections of the Maribor Art Gallery and the Piran Coastal Galleries. She lives and works in Ljubljana and Oplotnica.

Zmago Lenárdič studied Philosophy and Sociology at the Faculty of Arts in Ljubljana from 1979 to 1984. After graduating in Sociology, he studied Painting at the Academy of Fine Arts in Ljubljana. In 1992, he received a DAAD scholarship for the Atelierhaus Worpsswede in Worpsswede. In 2004, he was honoured by the City of Ljubljana with the Zupančič Award for outstanding achievements in the field of culture, and in 2012, he received the Jakopič Award.

Robert Lozar is an academy-trained painter (ALUO), self-employed in the field of culture. Occasionally, he also publishes articles.

Maša Rojec studied at the Academy of Fine Arts and Design, where she graduated in 2024 with a master's degree in Painting under the supervision of doc. mag. Mitja Ficko and doc. dr. Tomo Stanič. Her art practice alternates between writing, drawing and painting, guided mainly by her intuition.

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.

Andrea Zabrc 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.

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. 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: *Platearesidue: 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 v vizualnimi deli v Evropski uniji*; Aleš Sedmak: *Avtorska in sorodne pravice likovnih in vizualnih avtorjev*

Št. 114, poletje 2020 Jure Grom: *Fotografija, slikarstvo, ploskev: implikacije Friedove teorije modernizma in umetniškega medija*; Katarina Bebar: *Upodabljanje prostora po načelih linearne perspektive s pomočjo obogatene resničnosti*; Nadja Gnamuš: *Introspektiva, pogovor z A. O.*; Miklavž Komelj: *Morandijeva metafizičnost*; Zoran Srdić Janežič: *Razmislek ob snovanju spomenika*; Lilijana Stepančič: *Potisnjene v ženske likovne niše. Mediji o umetnosti likovnic v dravski banovini v tridesetih letih prejšnjega stoletja*; Petja Grafenauer: *Zeleni rez: krajine, rastline, predmeti, površine, ploskve, robovi*

Št. 115, jesen 2020 Kaja Kraner: *Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji*; Igor Andjelič: *Ladri di biciclette. Happy End*; Mojca Zlokarnik: *Iz hecevo se se razvile resne stvari. Pogovor s Črtomirjem Freljom*; 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 Sebastian Korenič Tratnik: *Osnovne dimenzije gibljivih podob*; Aleksandra Saška Gruden: *Čutenje skozi proces dela. Pogovor z akademskim kiparjem Romanom Makšetom*; Istvan Ist Huzjan: *Fontana Huzjan Delvaux Derycke*; Iza Pevec in Marija Mojca Pungercar: *Od Dresscode do Osebnosti obleke*; Hana Ostan Ožbolt: *Magični svet Mete Grgurevič*; Alen Ožbolt: *Študij kiparstva danes*; Anja Guid: *Sodobni pristopi k interpretaciji umetniških del: strategije vizualnega razmišljanja*; Mitja Rotovnik: *Rojevanje Mednarodnega grafičnega likovnega centra v režiji dr. Zorana Kržišnika*; Lilijana Stepančič in Laura Safred: *Primer multikulturalnosti*

Galerija Tržaške 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 Kostić: *Vključevanje raje kot izključevanje*; Mojca Štuhec: *Majski salon v Mariboru*

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

Št. 122, zima 2022 Damir Globočnik: *Miha Maleš. Skica za biografijo*; Primož Lampič: *Kozmična predstavnost. Pogovor s slikarjem Darkom Slavcem*; Sebastian Korenič Tratnik: *Pod piksli in onkraj slikovnega polja. Pogovor z Robertom Černelcem*; Mojca Puncer: *Od retorike k poetiki in filozofiji črne barve*; Miklavž Komelj: *Luca Giordano: Vkljeni promet*; Miha Colner: *Boštjan Kavčič, umetnik. Nenadejani vidiki vsakdanjega bivanja*; Borko Tepina: *K-O-N-T-A-K-T*; Mojca Grmek: *Hiša kulture v Pivki*

Št. 123, pomlad 2023 Boštjan Videmšek: *Zločini človeštva*; Snežana Pintarič: *Majski salon 2023: Misterij Gea*; Snežana Pintarič: *Nagrajenci Majskega salona 2023*

Št. 124, jesen 2023 Sebastian Korenič Tratnik, Rok Miklavčič, Jan Krivec, Borut Batagelj, Franc Solina: *O tehnološki likovne stila: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev*; Miha Colner: *Roboti so refleksija nas samih. Maša Jazbec, intervju; Arven Šakti Kralj; Dnevnik*; Jure Vuga: *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*

Št. 125, zima 2023 Nadja Zgonik: *Kriza likovne kritike ali iskanje nove paradigme? Primer: Slovenija*; Peter Krečič: *Kratek zgodovinski oris likovne kritike na Slovenskem*; Aleksander Bassin: *Zgodovinski vpogled v delovanje Slovenskega društva likovnih kritikov (SDLK) od ustanovitve leta 1973 do danes*; Milena Koren Božiček: *Delovanje slovenske sekcije AICA*; Marko Košan: *Okrogla miza o problematiki likovne kritike na Slovenskem*; Andrea Zabriz: *Kipeča konkretnost. Pogovor s Ksenijo Čerče*; Gani Lallosi: *Nostalgie*; Lilijana Stepančič: *Ne sanjajte sanj*