

LIKOVNE BESEDE / ARTWORDS 127 2024

LIKOVNE BESEDE

jesen / autumn 2024

127

revija za likovno umetnost / ARTWORDS



Anja Jerčič Jakob, *Glave 1 / Heads 1*,
2023, detajl / detail, tuš, jajčna tempera,
olje na platnu / ink, egg tempera, oil on canvas,
110 × 195 cm, foto / photo: Jaka Babnik



ivljenje z rastlinami, grafika in slikarstvo, razstavljanje umetniške zbirke in likovnoteoretska razmišljanja so med osrednjimi poudarki 127. številke *Likovnih besed*. V prvi sklop nas popelje pogovor z Zave-tiščem za zavržene rastline, ki ga je pripravila Petja Grafenauer. Sledijo umetniško delo *V klobčič spravljenе vezi (ki jih lahko vedno odvijem)* Mateje Kavčič v rubriki Dnevnik, interpretacija razstave *Močvirje* avtoric Mateje Kavčič in Alje Piry, ki jo je napisala Sara Nuša Golob Grabner, *Orhideji* Marije Flegar v rubriki Osebnost in govor Miklavža Komelja na otvoritvi razstave *Obrobja* Anje Jerčič Jakob.

Skozi bogat ustvarjalni opus Nejča Slaparja nas popelje Damir Globočnik, pregledno razstavo slikarskih del Simona Jugovica Finka predstavi Miša Gams. Nelida Nemec interpretira figurine Frančiška Smerduja na razstavi v Križevniški cerkvi ob 60. obletnici njegove smrti. Jurij Smole opiše tehnike patiniranja na primeru kiparske razstave Boštjana Kavčiča. Slikarstvo, grafike in ilustracije Aleša Sedmaka ter delavnice, ki jih je organiziral na Kaverljagu, spoznamo v portretu, ki ga je pripravil Dejan Mehmedović. Mlada kritičarka Špela Fridau analizira motive v slikah Marka Jakšeta. Mladi umetnik Jurij Hartman se predstavi z razstavo *White Bronco*. O razširjenem polju grafike razpravlja Breda Škrjanec. Likovne osnove slikarskega in grafičnega ustvarjanja, prostorski ključ in barve, so predmet teoretskega pogleda v besedilih Kiki Klimt in Alojza Konca.

Razstava *Spekter, 70 let zbirke UGM* je izhodišče za razvijanje inovativnih pristopov in premislekov o razstavljanju umetniške zbirke ter načinih gledanja; razstavo analizirata Ajda Ana Kocutar in Lilijana Stepančič. Nastope palestinskih umetnic in umetnikov na edicijah beneškega bienala pregleda Lilijana Stepančič skozi kritični pogled na to institucijo. Petja Grafenauer recenzira knjigo *Ausstellung Laibach Kunst: Fundamenti*, ki jo je uredila Barbara Borčič v sodelovanju s skupino Laibach. Slovensko društvo likovnih kritikov podeljuje vsako leto nagrado za kritiko in kuratorstvo, letošnji dobitnik priznanja za življenjsko delo je dr. Andrej Medved, nagrado kritiško pero za leto 2024 je prejel dr. Tomislav Vignjevič, za mlado kritičarko pa Sara Nuša Golob Grabner.

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.

PETJA GRAFENAUER	»Uspeh je že, da rastline vsako leto prezimiva.« Pogovor z Zavetiščem za zavržene rastline / "Success is already in simply getting the plants to survive the winter each year." An interview with the Abandoned Plants Sanctuary 4
MARIJA FLEGAR	Orhideji / Two Orchids 9
MIKLAVŽ KOMELJ	Cvrčanje / Sizzling 10
MATEJA KAVČIČ	Shramba / Storage 12
SARA NUŠA GOLOB GRABNAR	Nad blatno gladino / Above the Muddy Surface 14
LUIS DE GÓNGORA	Štiri pesmi / Four Poems 19
DAMIR GLOBOČNIK	Slaparjeve črte, črke in znaki. In memoriam Nejč Slapar / Slapar's Lines, Letters and Signs. In memoriam Nejč Slapar 21

MIŠA GAMS	Telo duha – razstava del Simona Jugovica Finka / <i>Body of Spirit – Exhibition of Works by Simon Jugovic Fink 30</i>
ŠPELA FRIDAU	Magični svetovi Marka Jakšeta / <i>The Magical Worlds of Marko Jakše 35</i>
JURIJ HARTMAN	White Bronco 40
NELIDA NEMEC	Smerdujeve figurine / Smerdu's Figurines 42
JURIJ SMOLE	Vrnitev boginje Izide / The Return of the Goddess Isis 46
DEJAN MEHMEDOVIČ	Portret Aleša Sedmaka / <i>Portrait of Aleš Sedmak 48</i>
AJDA ANA KOCUTAR	Zbirka kot način gledanja / <i>The Collection as a Way of Looking 57</i>
LILIJANA STEPANČIČ	Prepričati v nekaj sekundah / <i>A Few Seconds to Convince 62</i>
BREDA ŠKRJANEC	Misliti grafiko / Thinking Printmaking 66
LILIJANA STEPANČIČ	Ko še abstrakcija postane politična. Palestinski umetniki in umetnice na razstavah beneškega bienala / <i>When the Abstraction Becomes Political. Palestinian Artists at the Exhibitions of the Venice Biennale 74</i>
KIKI KLIMT	90 prostorskih ključev / 90 Spatial Keys 81
ALOJZ KONEC	Risbe barv / Colour Drawings 84
PETJA GRAFENAUER	Odlična umetniška monografija / <i>An Excellent Art Monograph 88</i>
	Slovensko društvo likovnih kritikov podeljuje vsako leto nagrado za kritiko in kuratorstvo / The Slovenian Art Critics Association Bestows Annual Prize for Criticism and Curatorship 90

Petja Grafenauer

»Uspeh je že, da rastline vsako leto prezimiva.«

Pogovor z Zavetiščem za zavržene rastline

*“Success is already in simply getting the plants to survive the winter each year.”
An interview with the Abandoned Plants Sanctuary*

Zavetišče za zavržene rastline je vzniknilo iz ideje umetnice Anamari Hrup (1978, Ljubljana), ki se ji je leta 2015 pridružila umetnica Eva Jera Hanžek (1984, Ljubljana). Je participatorni in trajnostni projekt sodobne umetnosti. Gre za platformo posvajanja lončnic, ki so zavržene in prek projekta najdejo novega skrbnika. Skupnost je nagovorjena, da prinese lončnice, ki jih ne potrebuje, ter da v skrb in zaščito prejme lončnice, ki v zavetišču domujejo. To ustvarja krog uporabe, ki vabi k trajnostni rabi. Leta 2018 je projekt dobil mobilno domovanje oz. *Zeleno zatočišče*, ki stoji v Ustvarjalnem laboratoriju Krater¹ na področju bivše vojašnice ob Dunajski cesti v Ljubljani, kjer smo jih tudi obiskali. Projekt ustvarja mobilna zatočišča tudi na drugih lokacijah in v različnih kontekstih. Zavetišče za zavržene rastline temelji na izobraževanju o pomenu in življenju rastlin, odrasti, vključevanju gledalca v umetniško delo, ustvarjanju skupnosti in opolnomočenju rastlin prek simbolne dejavnosti.

The Abandoned Plants Sanctuary sprang from the idea of artist Anamari Hrup (1978, Ljubljana), who was joined by artist Eva Jera Hanžek (1984, Ljubljana) in 2015. This participatory and sustainable contemporary art project serves as a platform for adopting discarded potted plants, finding them new guardians. Community members are invited to bring in plants they no longer need and to adopt plants in need of love and care from the sanctuary. This creates a cycle of reuse that encourages sustainability. In 2018, the project acquired a mobile unit, the Green Refuge situated in the Krater Creative Laboratory on the former barracks site on Dunajska cesta, Ljubljana, where we also paid them a visit. The project extends its reach also by setting up mobile shelters in various locations and contexts. The Abandoned Plants Sanctuary is founded on education about the meaning and life of plants, degrowth, the inclusion of the viewer

in the artwork, community- building and the empowerment of plants through symbolic activities.

Petja Grafenauer: Kako je prišlo do ideje za nastanek projekta?

Zavetišče za zavržene rastline: Z idejo, ki je že obstajala, sva se 31. 8. 2015 prijavili na neki enkratni razpis, še par korakov prej pa je projekt pravzaprav nastal kot družbeno-ekološki umetniški eksperiment. Zanimalo naju je, kako se bodo ljudje odzvali na nekaj, kar se imenuje Zavetišče za zavržene rastline. Če bi javnost izkazala interes, bi projekt vzpostavili kot dejansko platformo, sva razmišljali leta 2015. Vzpostavili sva Facebook stran in poskušali idejo kar najbolj razširiti v javnost. Kmalu je prišel prvi velik donator in nama podaril več kot sto rastlin, ki so včasih krasile njegovo družinsko hišo v Kašlju in jih po smrti žene ni mogel več vzdrževati. Bilo jih je ogromno, tudi težke palme, in morda je kakšna rastlina iz tistega časa v Zavetišču še danes.

Kako pa sta našli odjemalce?

Tudi to se je zgodilo organsko. Idejo sva širili in začelo se je dogajati samo. Res sva na začetku mislili, da bo šlo za kratkotrajen projekt, ki se bo na neki točki zaključil z dogodkom ali razstavo, a ta je začel živeti svoje življenje. Ljudje so naju razumeli kot novo organizacijo, in to sva bili primorani sprejeti in se tako tudi obnašati. Vse sva počeli brez infrastrukture in financ. Rastline so bile shranjene po najinih domovih, ki so se hitro zapolnili, in tako sva morali iskati druge rešitve. Začeli sva ustanavljati podružnice Zavetišča za zavržene rastline. Prva podružnica je bila v lokalu Pritličje v Ljubljani, kjer sva pripravili razstavo grafik in predstavitev projekta. Veliko vlogo so igrali tudi mediji, ki so novico lepo sprejeli, in novica je potovala celo prek državnih meja.

Projekt je že od vsega začetka zasnovan tako, da se odziva na nenačrtovane okoliščine in sprotne dogodke. Dela je ogromno. Tudi podružnice sva iskali sami, hodili od vrat do vrat ...

¹ »Krater je začasni produkcijski prostor, ki je vzniknil iz opuščenega, kraterju podobnega gradbišča v bližini mestnega jedra Ljubljane. Deluje kot nekakšen prototip mehanizma za regeneriranje zemeljskega površja, ki na ruševinah urbanih ekosistemov oblikuje nove svetove.« S.a., Krater, <https://krater.si/si/about>, (8. 8. 2024)



Zavetišče za zavržene rastline / Abandoned Plants Sanctuary, Jesensko zatočišče v MGLC / Autumn shelter at MGLC, Mednarodni grafični likovni center / International Centre of Graphic Arts, Ljubljana, 2016, foto / photo: ZZR.

Kakšne pa so te podružnice in kako delujejo?

Pomembno nama je bilo, da so rastline in s tem projekt čim bližje ljudem, in spraševali sva se, kako to storiti. Ključno se nama je zdelo, da poiščeva prostore, ki jih ljudje obiskujejo; priljubljeni mestni lokal Pritličje naju je zelo lepo sprejel. Podružnice so nastajale, ker sami nisva imeli dovolj prostora. Te podružnice so se razvile v Zelene točke, ki jih postavlja zdaj. Kamorkoli prideva, vzpostaviva Zeleno točko, doma, v tujini, v stanovanjih, javnih prostorih ... Ponekod so to stalne Zelene točke, ki obstajajo zdaj, poleg Zavetišč, ki domuje v Kraterju v Ljubljani, včasih pa gre začasne projekte, razna sodelovanja, razstave ...

V projekt sva skočili z vso bitjo in se soočali s problemi, ki so nastajali. Hitro sva ugotovili, da terja veliko časa in sredstev. Na začetku so bile rastline na voljo zastonj, zdaj pa imajo ceno, posvojnino, ki je postavljena glede na velikost in vrsto rastline. To nama omogoča, da lahko sploh skrbiva zanje, kupujeva zemljo, plačujemo obratovalne stroške prostorov, najino delo pa je neplačano.

Lahko opišete postopek posvojitve?

Rastlino se v Zavetišču za zavržene rastline posvoji z narisom² in podpisom posvojitvene pogodbe, s katero se posvojitelj ali posvojiteljica zaveže, da bo za rastlino primerno skrbel_a. Gre za etično zavezo sam pred sabo in nudi razmislek o odgovornosti, ki ga imamo do drugega živega bitja. Risanje zahteva neko posebno pozornost, osredotočenost, zato se nama v tem postopku zdi pomembno, saj verjameva,



Zavetišče za zavržene rastline / Abandoned Plants Sanctuary, Rastlinjak in projektni prostor Zeleno zatočišče / Green Refuge Greenhouse and Project Space, Eksperimentalni prostor Teren / Teren Experimental Space, degradirano zemljišče ob Masarykovi ulici / degraded land along Masarykova ulica, Ljubljana, 2018, foto / photo: Gaja Naja Rojec.

da se preko opazovanja ob risanju posvojitelj poveže z rastlino na poseben način. Nato se plača posvojnina in rastlina gre v nov dom. Na ta način pokriva stroške materiala in sredstev, da projekt živi.

Bi lahko živeli od projekta Zavetišča za zavržene rastline?
Ne.

Zakaj?

Veliko sva raziskovali v tej smeri, dobrih osem let sva se ukvarjali s tem, saj sva si res želeli temu projektu posvetiti v celoti in brez izgorelosti, ki jo prinaša hkratno delo nekje drugje zgolj za zaslužek. Udeležili sva se nekaterih

² Posvojitelj mora rastlino narisati. Op.a.



Zavetišče za zavržene rastline / Abandoned Plants Sanctuary, Rastlinjak in projektni prostor Zeleno zatočišče / Green Refuge Greenhouse and Project Space, Ustvarjalni laboratorij Krater (bivša Vojašnica ob Dunajski cesti) / Krater Creative Laboratory, former barracks along Dunajska cesta, Ljubljana, 2021, foto / photo: Aljoša Kravanja.

kreativnih delavnic, npr. Kreativne industrije Centra za kreativnost, podjetniških inkubatorjev, da bi projekt pripe-
ljali do finančne vzdržnosti. Potem bi se mu lahko posve-
tili z vsem časom, ne le »za dušo«. Toda projekt je nastal z
namenom, da ne prinaša dobička. Pustili sva možnost, da
se tudi to zgodi, da se projekt prilagodi ali razvije v to smer.
Razmišljali sva, da bi bil tak le del projekta, kar bi bilo sicer
možno, a bi se morala s tem ukvarjati celotna ekipa. Na
koncu sva morali potegniti črto. Projekt ni finančno vzdr-
žen, premagala je tudi bojazen, da bi se projekt bistveno
spremenil in bi se izgubilo njegovo poslanstvo. Na to nisva
hoteli pristati.

Kaj je pomenilo za Zavetišče, ko je dobilo svoje stalno biva- lišče?

Iskali sva prostor in se med drugim obrnili tudi na Mestno
občino Ljubljana, saj sva verjeli, da je nekje prazen prostor,
ki bi ga lahko napolnili z vsebino Zavetišča. V istem času
je bil odprt tudi občinski razpis z manjšimi finančnimi
sredstvi in v okviru tega sva iz odsluženega ladijskega kon-
tejnarja, lesa in drugih odpadnih in recikliranih materialov
ter ob pomoči prostovoljcev zgradili rastlinjak, ki je sprva
domoval na eksperimentalnem prostoru Teren³.

³ »Teren je bil projektčasne rabe in krožnega gospodarstva Mestne občine
Ljubljana (MOL) na lokaciji gradbišča na Masarykovi cesti v Ljubljani (med Resljevo
in Kotnikovo ulico, zraven Tomanovega parka), dokler je bilo to v mirujoči fazi. Pred
začetkom gradnje stanovanjskih objektov so po obvestilu lastnika uporabniki prostor
pospravili in sporazumno zapustili, kakor je bil tudi dogovor pred pričetkom pro-
jekta. Teren je bil namenjen eksperimentom vseh vrst: vrtnarskim, športnim, družab-

Zakaj tam?

Tam je bil prazen prostor, kjer je društvo Prostorož izvajalo
program. Pisali sva na mestno občino, naj kot »Zelena pre-
stolnica« podpre Zavetišče za zavržene rastline. Oglasili so
se z Oddelka za okolje in prostor. Projekt se jim je zdel zani-
miv in usmerili so nas na Eksperimentalni prostor Teren,
kjer sva se spoznali z društvom Prostorož.

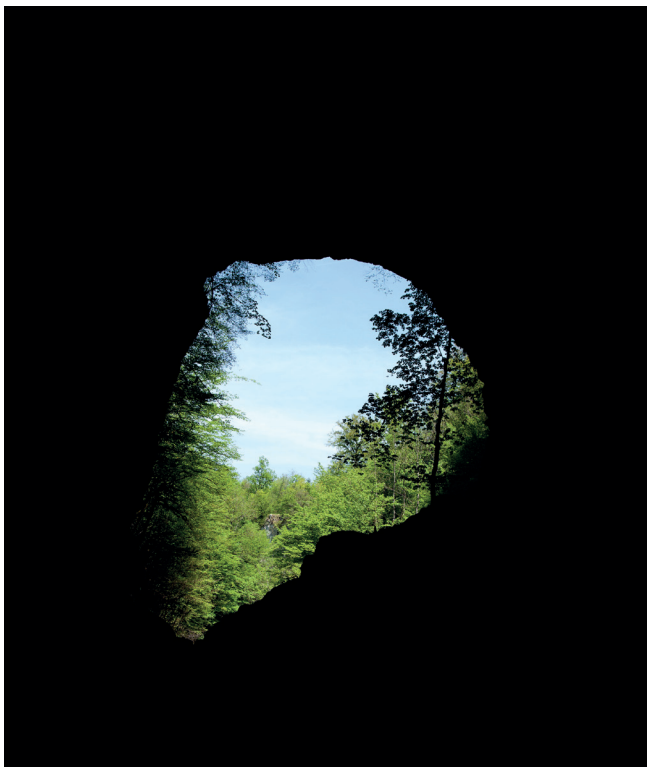
Kje pa so rastline pozimi?

Zelo postopoma se stanje izboljšuje. Pred nekaj leti so
rastline prezimovale v kletni pasaži Ajdovščina v Ljubljani
brez naravne svetlobe in ogrevanja. Vseskozi so tudi bivale
po najinih domovih. Pred tremi leti smo prek razpisa dobili
manjši prostor, pisarno na Trgu prekomorskih brigad 1, kjer
sva jih prezimili, potrebno pa je bilo dobro znanje Tetrisa,
da sva vse umestili v prostor. [nasmeh] Lani smo z Mestno
občino sklenili dogovor, da zime preživljajo v Info točki

nim, majhnim, velikim, resnim in neumnim. Zgodba Terena se je leta 2017 pričela s
povabilom s strani MOL in Javnega podjetja Snaga, da KD Prostorož vzpostavi pro-
stor in zažene oblike sodelovanja na lokaciji mirujočega gradbišča.

Začasna raba je priložnost, s katero lahko neizkoriščeni prostori dobijo nov
namen – takšen, ki odpira možnosti druženja in povezovanja, učenja in igre. Prosto-
rož se je povezal s športno-kulturnim društvom GOR in zavodom UAUU, ki sta vzpo-
stavila urbani park s fitnes napravami in opremo ter z Waldorfsko šolo, ki je uredila
vrtičke in postavila klopi. Pridružil se je še Zavetišče za zavržene rastline z rastlinja-
kom, poleti pa so potekale otroške delavnice Na divje v sodelovanju z Nino Vastl in
Malo ulico.

Namen Terena je bil, da se društva, organizacije ali posamezniki povezujejo
med seboj in uporabljajo prostor za izvajanje različnih delavnic, piknikov, dnevov
odprtih vrat, umetniških in glasbenih projektov, vrtnarskih in kuharskih podvigov.
Vsa oprema je bila izdelana iz odpadnih predmetov in materialov, najdenih v zbirnem
centru Snage Ljubljana.« s.a., Eksperimentalni prostor Teren, <https://dovoljazvse.si/praksa/eksperimentalni-prostor-teren/>, (14. 8. 2024).



Zavetišče za zavržene rastline / Abandoned Plants Sanctuary, Rastlinjak in projektni prostor Zeleno zatočišče / Green Refuge Greenhouse and Project Space, 2021, foto / photo: Aljoša Kravanja.

na Pogačarjevem trgu v Ljubljani. Končno smo prišli do nekega prostora, kjer so pogoji primerni tudi pozimi, saj rastlinjak ni ogrevan. Eksperiment z ogrevanjem s kompostnim kupom smo sicer izvedli, ko smo bili prvo zimo na Terenu, pa se je izkazalo, da je za to potrebno še dosti prilagoditev in truda, da bi za silo delovalo.

Nekatere politike, predvsem usmerjene v socialnost, mnogokrat podpirajo skupnostne projekte, kot je Zavetišče za zavržene rastline, in jih uporabijo kot primere dobrih praks, zaradi katerih se zdi, da so problematike že rešene, projekti pa tako postanejo sredstvo, s katerim se gradi njihova politična moč. Sta se kdaj srečali s takim primerom in kakšen je vaju odnos do tega?

Seveda. To je zelo hitro postalo jasno. S tem se srečujeva ves čas in morava »voziti slalom« med trenutno realnostjo in našo vizijo, poslanstvom in etiko ter tem, kar je možno. Tudi mi smo del sistema, ki je omejen. Včasih kaj zavrneva, se pogajava, opustiva. To je velik del skupnega razmišljanja, ta pozornost, da se projekt ne zlorablja, da se ga ne uporablja za namene, ki mu niso lastni. Se pa taka ugrabitev zelo hitro zgodi. Včasih kaj opaziva šele za nazaj. Projekt za obstoj trenutno potrebuje neko institucionalno podporo, hkrati pa res ne želiva, da se ga zlorabi in prisvoji s strani institucij in politik, ki si tega ne zaslužijo, in da se ustvarja lažen občutek progresivnosti, kar lahko naredijo tudi na zelo subtilen

način. Prepoznavanje je zato včasih težko, zaradi same eksistence projekta sva primorani sklepati sodelovanja

Kakšna pa sta vizija in poslanstvo Zavetišča za zavržene rastline?

V samem bistvu projekta je postavka, da je rastlina živo bitje. S projektom sva želeli obrniti razumevanje in v srž projekta postaviti rastline. Projekt lahko razumemo tudi širše. Je obrnjen način odnosa do okolja, kjer človek postane le eden od členov. Ni nujno, da najpomembnejši. Projekt na neki način problematizira antropocentrizem in ponuja vizijo enakopravnega odnosa z rastlinami, živalmi in drugimi živimi bitji, s katerimi si delimo naš planet. Zavzema se za bolj enakovreden pogled. Projekt se gradi skozi zelo različne odzive in interpretacije, od navdušenja do posmeha, ogorčenja in jeze – tega je bilo nekaj predvsem v prvih fazah projekta. Nekateri so rekli, da takšne neumnosti še niso videli. Meniva, da so vse interpretacije po svoje legitimne, a vseeno upava, da projekt ponuja premislek o tem, kje se začne odgovorno ravnanje z drugimi živimi bitji.

Kaj vama predstavljajo sobne rastline oz. lončnice?

Še vedno so lončnice, okrasne rastline, hkrati pa imajo lončnice v projektu še vlogo komunikatorja, s katerim vodiva dialog z javnostjo, s posvojitelji. Velikokrat se vprašava, ali tudi midve na neki način zlorabljava rastline, čeprav preko projekta zagovarjava ravno nasprotno stališče. Slej kot prej se to v neki meri tudi zgodi.

Rastline so večkrat izpostavljene okoliščinam, ki zanje niso optimalne. Ko posvojiš rastlino, je v pogodbi zapisano, da ji boš nudil vse potrebno za življenje, primerne pogoje za rast in razvoj. Kadar si ljudje želijo izposoditi rastline – tudi to se večkrat zgodi –, se vedno pogovarjava o primernih pogojih zanje, ki pa potem v realnosti nekoliko odstopajo.

So živa bitja, ki delujejo in bivajo zelo drugače kot ljudje in živali. Zrcalijo naš odnos do njih. Na rastline gledava bistveno drugače, od njih sva se mnogo naučili, tudi o sebi. Zanimiva je tudi njihova drugačna časovnost, da veliko misliti, saj so z njo zelo uspešne v preživetju. Ljudje pa še vedno »mantramo« o hitrosti in napredku.

Ob začetku projekta je morda katera od naju na rastline gledala utilitarno, bila je rastlinsko slepa. Zdaj jih vidiva bolj kot individuume s pravicami in odgovornostjo, ki jo moramo čutiti do njih. Vsi skupaj tvorimo skupnost in smo med seboj neločljivo povezani.

Kje v projektu najdeta umetniškost, kje se zgodi?

Morda so grafike in risbe, ki jih ustvarjava v okviru projekta, še najmanj umetniške. So dokumenti procesa. Umetniško delo se dogaja že vsa ta leta in zajema sam proces nastanka in porajanja projekta, to so odnosi in zgodbe, ki nastajajo med projektom, vsa naključja, ki peljejo projekt naprej. Tudi igra, ki se vzpostavlja med pobudnicama in javnostjo,

ki je uporabnica projekta, je umetniško delo. Posvojitelji ob posvojitvi narišejo rastlino in vsaka pogodba je (poleg tega, da je dokument) hkrati potencialno umetniško delo, ki ga včasih tudi razstaviva. Rastline niso umetniško delo, niti slučajno. Pravzaprav se nama zdi izraz umetniško delo v tem primeru precej neuporaben in nepoveden.

Kaj bi bilo bolje?

Mnogokrat se projekt razvija organsko. Nekaj, česar nisva načrtovali, neko naključje postane izhodišče za nekaj novega. Tako sva se projekta lotili in tako ga peljeva. Nikdar se nisva omejevali. Projekt je nastal kot umetniški eksperiment, z njim pa sva prečili različne meje in prehajali v druge kontekste in okolja, kar je ključno za Zavetišče. Sodelovali sva z različnimi posamezniki in iniciativami. Pomembno se nama zdi, da projekt ohrani širino in da živi v različnih kontekstih in jih tako tudi povezuje, prepleta.

Kako vidita avtorstvo projekta? Sta avtor vidve, občinstvo, rastline?

Sva avtorici ali bolje rečeno pobudnici projekta. Ta časovnost, *zeitgeist*, v katerem so se pojavili ti sorodni projekti brez vednosti drug o drugem, se zdi veliko bolj pomembna od samega avtorstva.

Pripadata svetu umetnosti ali tudi drugim poljem?

Umetnost je velik del projekta, projekt je z njo prežet, a pripada tudi drugim poljem. Gotovo prostoru ekologije. Ima socialne komponente, pripada polju družbe.

Kaj je uspeh projekta?

Uspeh je, da bivamo, da sodelujemo s skupnostjo. Uspeh je že, da rastline vsako leto prezimiva. [nasmeh]

Kako sta zadovoljni s trenutnim stanjem?

Zadovoljni sva, saj naju je delovanje in angažiranje v Zavetišču požrlo in pričelo obremenjevati. Ob njem za preživetje delava druge stvari, Zavetišče pa je najin otrok, ki nama ogromno pomeni, a začel je postajati breme. Veseli sva, da projekt živi, kljub temu da se mu ne moreva posvečati scela. Seveda bi bilo odlično, če bi lahko zaživel vse svoje možnosti z delavnicami, ki bi bile bistven del tega projekta, a niso ne finančno ne časovno vzdržne. Kar nekaj idej je, ki še stojijo, in marsikatera sodelovanja, ki jih še nisva mogli uresničiti, še čakajo v mapah. A to je trenutna realnost, ki jo sprejemava, in projekt živi kljub minimalnim finančnim sredstvom, skupnost pa to opaža. [Med enournim obiskom je v zavetišče prispelo skoraj 30 lončnic. Op.a.]

Kaj iščeta za projekt v prihodnosti?

Projekt ni naravnán k nenehni rasti kot sistem, v katerem živimo. Živi svoj, mogoče celo malo bolj rastlinski čas, ki je namenjen zbiranju novih moči in energije za nove projekte. A vendar si želiva novih sodelavcev, s katerimi bi projekt lahko razširili. Kljub temu da sva ustanoviteljici Zavetišča, vidiva veliko možnosti za razmah, ki pa ga sami ne moreva doseči. ■

Marija Flegar



Orhideji / Two Orchids, avgust / August 2024, akvarel na papirju / watercolour on paper, 19 × 27,5 cm, foto / photo: z dovoljenjem avtorice / courtesy of the artist

December 2023

Izgubila sem vse besede,
ki sem jih imela s teboj.

Ne vem, kdaj niti mogoče
razloga te pogube ...

Globoko spim
in celo december je,
cele dneve in noči ...

Vonj, intenziven, rožmarina
med prsti ...

December 2023

Oddati srce,
ga zapisati med papirje,
obliko smrti, kdaj, kje ...

Šepetaje, o strahu, tečejo
solze, vroče in slane ...

Panika, izgubiti te,
vsak dan in vsako noč –

nekje vmes, med najini
telesi ...

December 2023

Še vedno
je milo nebo in
krvavo rdeče, ob sončnem
vzhodu ...

Samota mesta na
predbožični večer, ko razprem
svoja jadra in diham ...

vso modrino, v neskončnost
toplino južnega sonca,
medtem ko ti
spiš ...

Junij 2024

Kakšna je bolečina obupa,
poleg telesne?

Stanje, ko se pogovarjaš z
vetrom, medtem ko
telefoniraš?

Stanje samote, bližina
živalic, rastlin, morja pred nevihto –
razcepljenosti narave?

Dokaži tvoj obstoj
in dokaži tvojo
nedolžno dušo ...

Miklavž Komelj

Cvrčanje

Sizzling

Smejte se!
Skozi *Tisoč in eno*
noč vidim zelje.
Mraz prihaja od oblakov.

Ko sem ob listanju knjige Tomaža Šalamuna *Maske* v času priprav na otvoritev razstave Anje Jerčič v ljubljanski galeriji Generali naletel na te verze, sem v njih začutil neko korespondenco z njenimi slikami.

V Šalamunovi poeziji sicer večkrat najdemo zelje, tudi kot sopostavljanje človeških in zeljnatih glav, ali pa kot evokacijo smrti v verzu »Uleči se na modro zelje«. V navedenih verzih pa se to zelje na enigmatičen način poveže z nekimiavnimi pripovedmi in hkrati s konkretnim trenutkom neke pokrajine – in to zelje se preko mraza dotika oblakov, to zelje je v središču enigmatičnega spleta, ki v tem mrazu učinkuje veselo, izvablja smeh.

Te čudovite slike Anje Jerčič Jakob, katerih rizomske vizualne strukture se ves čas povezujejo z rastlinskim svetom, motivno pogosto vizualizirajo razpadajoče zeljne glave in druge pridelke, ki so ostali na poljih, potem ko je bila večina pridelkov pobrana, se dogajajo na soroden način, ne bi pa rekel, da kličejo k smehu, čeprav so to ravno preko evokacije razpadanja, ki se stopnjuje v prerajanje, radostne, ekstatične slike. Ko stojimo pred njimi, se znajdemo v spletu skrivnostnih povezav, ki jih te vehementne, energijsko močne podobe ob srečanju s sabo priključijo na zelo visceralen način. Posebej lahko občudujemo, kako zna slikarka na ta platna priklicati živost. Motivi bi sami po sebi včasih lahko učinkovali skoraj morbidno; ko sem se z njo o njih pogovarjal v njenem ateljeju, je sama uporabila to besedo. Spet drugi motivi kažejo nekaj, čemur navadno ne pripisujemo vrednosti – to nakazuje že naslov cikla *Plevel*, celotna razstava pa je naslovljena *Obrobja*. Slikarka pa s svojim za vse skrivnosti sveta odprtim čudenjem odkriva pomembnost tistega, kar se nam pogosto zdi brez pomena, živost tega, kar imamo za razpadanje, centralnost tega, kar imamo za obrobno. Ta ekstatična ljubezen do odpadlega, odmrlega ali pa na nezaželen način živega, ta ekstatična ljubezen do zavrženega, prezrtega in obrobne me spominja na evangelijske besede: »Kamen, ki so ga zidarji zavrgli, je postal temeljni kamen.« Umetnica z izjemno pozornostjo na tisto,

kar se večini ljudi ne zdi vredno pozornosti, s slikarsko alkimijo spreminja razpad v življenje na višji ravni. Njeno slikarstvo se ves čas dogaja kot čarovnija. Njene slike so polne notranjih napetosti, ki jih stopnjuje tudi to, da uporablja dispartne tehnike, take, ki se na prvi pogled med sabo izključujejo. Posebej me je ganilo, ko je povedala, da je pri slikanju uporabljala tudi zavržene hčerkinе voščenske.

Ta živost se približuje nečemu, kar slikarka sama imenuje cvrčanje. Ko sem jo obiskal v ateljeju, mi je rekla, da se ji zdi, da slike kar malo cvrčijo.

To je najlepša oznaka. Lepša od kakšnih umetnostnozgodovinskih umestitev. Kako iz slike priklicati cvrčanje. Če se spomnite sekvence malo pred koncem filma *Nostalgija* Andreja Tarkovskega: kako neki star človek, ki ga imajo ljudje za čudaka, s spomenika Marka Avrelija na rimskem Kapitolu kliče besede o tem, kako smo izgubili živost in senzibilnost za živost, kako se mora vrniti v naša ušesa cvrčanje.

Te slike vračajo to senzibilnost, te slike nam, če znamo slišati, prinašajo cvrčanje.

Te slike so narejene po *all-over* principu, kot ga je uveljavil ameriški abstraktni ekspresionizem in dejansko učinkujejo na ta »abstraktni« način, ampak obenem lahko v njih prepoznam zelo konkreten utrip konkretne lokacije. Slučajno stanujem zelo blizu slikarke in dobro poznam to obrobje Ljubljane, to območje okoli Savelj, za katero je že vsaj kakšni dve stoletji emblematično zeljarstvo. Slikarka pravi, da zavestno slika tisto, kar jo zaznamuje v bližnjem okolju. Ko smo v pogovoru sedeli v njenem ateljeju, se je pridružil umetnik Samo in razlagal sem o tem, kako je tudi rod Riharda Jakopiča izšel iz teh zeljarskih krajev, in obljubil sem mu, da bom v tem govoru rekel tudi kakšno besedo na temo *Rojstvo slovenskega slikarstva iz duha zeljarstva*. V pogovoru pa smo prišli tudi do zelja, ki ga je nekoč v okviru beneškega bienala v neki stari beneški cerkvi gojil Jože Barši.

Ampak v tem pogovoru mi je bilo najbolj zanimivo, ko sem odkrival, kakšne asociacije se ljudem ob teh slikah prebujajo. Nekje od daleč so priplavale stare razglednice iz časa prve svetovne vojne, na katerih so bili upodobljeni dojenčki, ležeči na zeljnih glavah – takrat je bilo polno sirot in sirotišnice so imele veliko dela z iskanjem ljudi, ki bi posvojili



Anja Jerčič Jakob, *Slivnik 2 / A Plum Orchard 2*, 2023, voščenska, akril, tuš, olje na platnu / wax, acrylic, ink, oil on canvas, 195×255 cm, foto / photo: Jaka Babnik

dojenčke, in so tiskale take razglednice ... Tako so se te zeljne glave povezale tudi s težkimi zgodovinskimi spomini, priklicale so izgubljene podobe – ampak ko se soočimo z resnično močjo slikarstva, ni nobena podoba izgubljena.

Na tej razstavi so predstavljeni trije cikli. *Plevel*, *Glave*, *Slivnik*. Slike iz tega zadnjega cikla so najbolj vesele, v njih se še na poseben način oglašajo cvrčanje.

Slivnik pomeni nasad sliv. Če sem ta zapis začel s citatom Tomaža Šalamuna, naj ga končam s pesmijo Maa Cetunga *Sliva*, ki jo je prevedel Vitomil Zupan:

Veter in dež sta spremljala pomlad pri odhodu ...
brezumen sneg jo pozdravlja pri novem prihodu;
na skalnih pobočjih visijo debeli skladi ledu;
in vendar prav tam – vejica cvetna
svoje čare razkriva.

Ne postavlja se v tekmo s pomladjo,
nosi samo sporočilo o njenem prihodu.
Počakala bo, da se gorske cvetlice zablešče v vsem sijaju,
potem se bo sredi njih tudi ona smehljala. ■

Besedilo govora na otvoritvi razstave Anje Jerčič Jakob *Obrobja*
v ljubljanski galeriji Generali, 8. septembra 2024.



S prostorsko postavitvijo *Shramba* sem v restavrirani kašči Domačije Pr'Lenart na Belem prepletla kulturno dediščino, sodobno umetnost in naravo. V kontekstu nekdanje namembnosti prostora – shramba za živila je prebivalcem kmetije omogočala preživetje preko zime – sem v kaščo shranila delček narave za prihodnost. V spodnjem nadstropju se sušijo dolge zelene močvirske trave, v zgornjem pa je umeščeno delo z naslovom *V klobčič spravljene vezi (ki jih lahko vedno odvijem)*. V krogli iz travnatih pletenic so shranjene/skrite zgodbe o povezovanju in ustvarjanju, zapletanju in razpletanju, negovanju in zanemarjanju, trganju in ponovnem vzpostavljanju mnogovrstnih vezi med soljudmi ter med nami in našim naravnim okoljem. Razstava opominja na ekološke problematike današnjega sveta, na posledice potrošništva, digitalizacije in pretrganih vezi med ljudmi in med ljudmi in naravo. V krogli iz travnatih pletenic so vse kite, ki sem jih spletla iz močvirskih trav za različne projekte in razstave od leta 2018 do danes, skupaj 1 kilometer kit.



Sara Nuša Golob Grabner

Nad blatno gladino

Above the Muddy Surface

Mateja Kavčič in Alja Piry, Močvirje
MMC KIBLA/KiBela, 11. 10–9. 11. 2024
Kuratorica: Mojca Štuhec

Vsi temnejši, zaraščeni in težje prehodni naravni prostori so prej kot slej našli svoje mesto v metaforah za človeško podzavest ali vsaj splošno eksistencialno prevpraševanje. Delno to kaže na človeško težnjo k personifikaciji, ki se ji težko ognemo v kateri koli umetnosti, delno pa na zavedanje, da naravo dejansko reflektiramo in smo njen neločljivi del. Ta odnos je posebej izrazito viden v okoljski umetnosti, ekološki umetnosti (predvsem aktivistično vzporejanje ženske in narave v ekofeministični umetnosti) in land artu; gre za umetniške smeri, ki so pogosto toliko prepletene, da jih lahko dojemamo kot simbiotične. Podobno velja za vse odvode vizualne poezije (ki od vseh literarnih zvrsti s samo formo kar najbolj dobesedno reflektirajo vsebino), kjer lahko oznake konkretna poezija, likovna pesem in kaligram združimo pod nadpomenko vizualna poezija, njihovo dinamično osnovanost pa dojemamo kot svojstven poetični ekosistem gibanja s specifičnimi lastnostmi. Narava in poezija se zdita neločljivi do te mere, da v sodobnem času pesmi, ki opisujejo naravo, pogosto dojemamo kot klišejske in patetične ter se sprašujemo, ali je na tem področju še možno ustvariti kaj zanimivega in nečitnega. Ko je Dick Higgins leta 1966 predstavil svoj grafikon intermedije, ni pozabil z nosilno debelo črto glavnega kroga Vennovega diagrama povezati konkretne poezije in konceptualne umetnosti. Konkretna poezija je v času modernizma in postmodernizma doživela preporod ter posegla po bolj eksperimentalnih, abstraktnejših oblikah (na primer *Tango s kravami*, Vasilj Kamenski). S tem je odzvanjala vzporedno gibanje konceptualne umetnosti, ki prav tako ceni kompleksnost, protislovnost, dvoumnost in raznolikost. Morda je nujen manjkajoči člen, ki poskrbi za izogib klišejskosti navezave poezija-narava-likovna umetnost, ravno v rahlo blatnih, močvirnatih niansah žanrov. Te je treba pozorno opazovati, preden so izvlečene na površje, kjer jim je predpisan koncept, ki bi večno prisotno temo lahko obravnaval enoznačno ali poenostavljeno.

Razstava *Močvirje* je že s preprostim naslovom nakazala, da se primarno ukvarja s fenomenom močvirja, ki

ga je raziskovala tako na fizični kot tudi metafizični ravni. Večmedijska umetnina je združevala prostorsko instalacijo Mateje Kavčič in kaligrame Alje Piry. Umetnici sta izhodišča zastavili v zavračanju paradigme antropocentrizma, osebnih izkušnjah sobivanja z naravo in ohranjanju naravnih virov. V aktualnih delih umetnici vsaka na svoj način interpretirata travne bilke različnih rastlinskih vrst, obrazstavno besedilo pa nas spretno opozori, da je tudi v klasifikaciji trav prisoten politično obarvan antropocentrizem, saj jih glede na oddaljenost od urbanega poimenujemo z vedno manj konotacijami vezanimi na naše subjektivno dožemanje naravnih prostorov: plevel (negativna konotacija), travnik (pozitivna konotacija), mokrišče (nevtralna označba). Tovrstni pragmatični detajli jezika razkrivajo tudi širši odnos med človekom in naravo, saj se na ta način kljub pogosto romantiziranemu pogledu na okolje še vedno razkriva, da naravo cenimo le, ko je koristno umeščena v sodobni življenjski tempo in nas ne ovira. Iz tega vidika lahko sklepamo, da je umetnost, ki uporablja rastline in naravne materiale kot ključni del svoje izraznosti, avtentična in pronicljiva le, ko prisotnim vsaj malo otežuje življenje z onemogočanjem komodifikacije prostora (na primer Maya Lin, *Storm King Wavefield*, Michael Heizer, *Double Negative*).

Instalacija je bila sestavljena iz vijugaste poti, ustvarjene iz s stropa obešenih snopov trave, na roko stanih travnatih preprog, uokvirjenih in na steno prilepljenih kaligramov ter tudi videa kaligramov. V prostoru so prevladovali predvsem dolgi, elegantni snopi trave, ki so sprva delovali kot edino razstavljeno delo, saj so zasedali celotno višino prostora ter dajali občutek, da stopamo v okolje, kjer se bomo morali prebijati skozi umetno ustvarjeno zaraščenost. Pot med travo – ki je bila pri ogledu celotne razstave neizogibna – aludira na težjo prehodnost mokrišča, naravni material pa vplete tudi komponento avtentičnega vonja, ki evocira dobesedne in tudi metaforične asociacije na močvirje: zato-hlost, mrčes, negotovost, nepreglednost, skrito, mirujoče, raznoliko ... Obiskovalci so bili vabljeni, mestoma celo prisiljeni, da z instalacijo vzpostavijo telesni stik, s čimer sprožijo tudi zvočno komponento bilk: se med hojo obregnejo ob njih, sedejo na preproge – torej da se po razstavi gibljejo, kot bi to počeli v naravnem prostoru, s tem pa simbolno zavračajo ambivalentnost do okolja in z njim povezanih



Alja Piry, *Močvirje / The Swamp*, 2024, grafično oblikovanje, tisk na papir / graphic design, printing on paper, MMC KIBLA/KiBela, foto / photo: Janez Klenovšek, z dovoljenjem galerije MMC KIBLA/KiBela / courtesy of MMC KIBLA/KiBela Gallery.



Mateja Kavčič in / and Alja Piry, *Močvirje / The Swamp*, 2024, instalacija / installation, MMC KIBLA/KiBela, foto / photo: Janez Klenovšek, z dovoljenjem galerije MMC KIBLA/KiBela / courtesy of MMC KIBLA/KiBela Gallery.



Alja Piry, *Močvirje / The Swamp*, 2024, grafično oblikovanje, tisk na papir / graphic design, printing on paper, MMC KIBLA/KiBela, foto / photo: Janez Klenovšek, z dovoljenjem galerije MMC KIBLA/KiBela / courtesy of MMC KIBLA/KiBela Gallery.



Mateja Kavčič, *Močvirje / The Swamp*, 2024, pletenje / knitting, MMC KIBLA/KiBela, foto / photo: Janez Klenovšek, z dovoljenjem galerije MMC KIBLA/KiBela / courtesy of MMC KIBLA/KiBela Gallery.

angažiranih in osebnih vprašanj. Sedenje na preprogah izraža tudi željo, da se obiskovalci upočasnijo in soobstajajo z umetnostjo oz. naravo, kot bi to počeli v vsakodnevnih okoljih. Umetnica Mateja Kavčič je s tem ustvarila premišljeno ravnotežje med zvestobo neukrotljivosti narave in ponujanjem dovolj udobnosti, da prisotnega fizična interakcija z razstavo ne zmoti pri končnem cilju refleksije. Odločitev, da sedemo na preprogo, premesti tudi miselno oviro obiskovalcev galerij, ki se vzpostavi takoj, ko sicer vsakdanje predmete in materiale prenesemo v galerijski prostor. Vse, česar bi se običajno brez premisleka dotikali, postane sveto, kar je med drugim tudi premisa umetnosti najdenih predmetov (*object trouvé*). Strah pred interakcijo z umetnostjo pogosto ovira celostno izkušnjo razstave, saj tudi pri izrecnem povabilu obiskovalci ohranijo previdno distanco in se namesto z doživetjem zadovoljijo z ogledom, tudi ko gre za predmete, ki nimajo sami po sebi nobene vrednosti – na primer hoja po smeteh v primeru razstave Lučke Centa, naslovljene *Arte-fakt*. Mateja Kavčič aktivno deluje ravno proti tej svetosti in predstavlja svojo umetnost kot ne-hierarhično in kljub zgoščeni sporočilnosti še vedno povsem povezano z vsakodnevnim bivanjem.

Čustvena vpletenost je bila dodatno spodbujena s kaligrami Alje Piry, ki prek vizualne poezije izriše travne bilke, cvetje, kače in kroge na vodni gladini. Elementarne oblike kaligramov se skladajo z rudimentarnostjo oblikovanja iz naravnih materialov, hkrati pa se izognejo pretirani neposrednosti s tem, da v verzih močvirja ali narave skorajda ne omenjajo oz. se na oboje nanašajo zelo subtilno prek asociacij, ki jih sprožata. Tudi oblike, ki so najbolj očitno povzete iz resničnega življenja – cvetlice, kača –, so oblikovane minimalistično, da je pozornost pretežno osredotočena na njihovo besedno sporočilnost, ki se z oblikami povezuje prek osebnih asociacij. Kaligram v obliki cvetlice nepričakovano pravi "some things are better left alone in their radical way". Bilka izpiše misel »raje se držim bolj pokonci in se delam malo bolj fancy, bolj posebno, močno in samozavestno«. Premišljeno je tudi križanje vrstic verzov, saj se na križiščih verzov vsebinsko smiselno dopolnjujejo in ustvarjajo razslojene vidike opisanih čustev. Zadnji citiran verz se na primer križa s »če ti povem, kako nemočno in ranljivo se počutim, se bo zamajal tvoj pogled, izgubila bom obliko, ti pa zanimanje« in izpostavlja dihotomijo med manipuliranjem percepcije sebe in razgaljanjem prek percepcije drugega. Pesmi izražajo nišne razmisleke o bivanjskih vprašanjih, ki so realizirana popolnoma nepretenciozno. Namesto da bi umetnica s pesmimi poustvarjala naravo ali instalacijo, delujejo kaligrami bolj kot fragmentirana ekfrazna sporočilnih konotacij konceptualnega izhodišča razstave – povezovanja in odkrivanja – ter hkrati kot neobremenjene, samorefleksivne izpovedi. Instalacija in poezija sta dovolj različni, da bi bili lahko razstavljeni tudi posamezno, a sta se brezšivno in nevsiljivo dopolnjevali,

čeprav fizično staknjeni le na steni predprostora, kjer so se od pravokotne oblike blata vile daljše bilke poezije. S tem je bila nakazana izvorna točka razmislekov, ki se lahko pričnejo v manj jasnih in neprijetnih okoliščinah – metaforičnih blatnih vodah naše zavesti. Močvirje je pri Alji Piry torej prisotno kot prostor človeške psihe, ki se na formalni ravni sicer izraža z rastlinskimi in naravnimi oblikami, a v osnovi predstavlja neprijetne, težje prehodne, skrite dvome in razmisleke posameznika. Asociativno je povezava stanja misli v tem primeru razvidna v lastnostih močvirja, ostrina in abstrahiranost umetničine poezije pa se izogne tudi vsakršni klišejskosti, ki bi lahko vzniknila iz povezovanja stereotipne ženskosti in narave. To se da pripisati tudi dejstvu, da obe umetnici k temi pristopata brez novodobnih ideologij o enačenju ženske z »materjo naravo«, temveč o svojem konceptu razmišljata širše – kot bitji, ki sta biološko in tudi psihološko bližnje povezani s svojim ekosistemom. Pomemben detalj je tudi vzporejanje oblike kaligramov in preprog, saj je oblika krogov na vodni gladini vidna tudi v načinu tkanja preprog. Glede na izražene teme lahko domnevamo, da je prisotna tudi primerjava arhetipnega jungovskega simbola koncentričnih krogov/spirale, ki sta se uveljavila kot simbola celovitosti in poti do središča človekove zavesti. Dodatno razsežnost doda dejstvo, da se na videu kaligrami počasi izpisujejo in premikajo na belem ozadju. Vdahnjena jim je dinamika, ki jih predstavi kot živeče organizme – v osnovi gre za animacijo misli, njihov potek pa je z gibanjem konkretiziran in se vzporeja z rastlinsko evolucijo rasti, napredka. Izobešene trave Mateje Kavčič izgubijo svojo zmožnost premikanja brez obiskovalčevega posredovanja, zato je lahko video kaligramov dojemamo kot vnos avtonomne dinamike, ki se s podobnimi vzorci uresničuje tako v premikanju rastlin kot tudi miselnih vzorcih človeka.

Glede na obrazstavno besedilo se umetnici namesto z izrazito angažiranimi pristopi Josepha Beuysa bolj poistovetita s pesnikom Iztokom Geistrom, a nemogoče se je izogniti angažirani noti razstave, četudi je zastavljena na bolj lirični in osebno eksistencialni premisi. Primerjava z OHO reizmom je pri dotični razstavi na mestu. Predvsem se dokaže pri eksistencialnem prevpraševanju odnosa med znakom in označevalcem, ki ga povzame citat Iztoka Geistra-Plamena o zbirki *Pericarežeracirep* Marka Pogačnika:

Sedem različnih risb predstavlja trave. Toda te risbe niso trave, trave so zunaj teh risb, tega papirja, te knjige, nemara tudi zunaj te sobe. Te risbe so ustvarjene. Postale so samostojne stvari, ki človeka spominjajo na trave, ki so bile kot take že kdaj narisane, čeprav to niso bile. Te že kdaj narisane trave, čeprav to niso bile, so predstavljale resnične trave.¹

¹ Metka Zupančič, »Reizem 'OHO' in poskus celostne umetnosti«, *Primerjalna književnost*, 1986, str. 36.

Ob tem se lahko navežemo na dejstvo, da obe umetnici narave ne skušata oponašati, saj jo z izraznimi sredstvi vsaka na svoj način podrejata lastnim idejnim izhodiščem. Namesto da bi kot Joseph Beuys sami plavali v močvirju, ga dojemata kot vmesni, prenosni prostor, ki zaradi svojih metaforičnih lastnosti dopušča, da ga preurejamo v označevalce izbrane po lastni volji, medtem pa ohranjamo zvestobo njegovi esenci. Kljub umetniškemu podrejanju elementov močvirja na nobenem mestu ne izražata želje po nadzoru, ravno nasprotno, ob izposoji delcev narave želita njene neobvladljive aspekte poudariti in se z njimi poistovetiti brez sramu. Njuna pozicija rezultira v minimalizmu oblik (dolgi snopi, preproste preproge, minimalno oblikovanje kaligramov z elementarnim tipkarskim fontom ...), ki hkrati nagovarjajo izčiščeno estetiko sodobne instalacijske umetnosti in omogočajo, da nas umetnost nagovarja kot predlog, s katerim moramo brez zadržkov vzpostaviti nov asociacijski sistem. Ob tem se olajšano zavemo, da pristop umetnic ne nosi nobenih konotacij na obdobje romantike. Poezijo in naravo obravnava na času primeren poenostavljen in s tem intenzivnejše sporočilen način, ki temelji tudi na neprijetnem soočanju posameznika s samim sabo, kar vključuje tudi metode, s katerimi posegamo v okolje. Z Josephom Beuysom lahko, umetnicama v prid, najdemo vsaj eno vzporednico; naslov njegove prve ameriške retrospektivne razstave risb *Razmišljanje je oblika* (*Thinking is Form*). Bolj ko je oblika preprosta, več lastnega razmisleka dovoljuje, pa naj gre za formalne lastnosti fizičnega likovnega dela ali grajenje verzov.

Čeprav obrazstavno besedilo zavrača povezavo razstave z umetniško smerjo arte povera, lahko tudi zaradi OHO-jevske konceptualne angažiranosti sklepamo, da povezava pravzaprav obstaja. Arte povera je s svojo uporabo širokega razpona materialov (tudi naravnih) od konca šestdesetih do začetka sedemdesetih let 20. stoletja, začeni v Italiji, predstavljala upor industrializaciji, komercializaciji (umetniških) institucij in vladi. Sama esenca okoljske umetnosti je angažirana, kot so sama po sebi angažirana vsa teoretiziranja o odnosu človek-okolje. Arte povera je med drugim

dojemala življenje samo kot umetnost ter skozi nepričakovano vzporejanje materialov, prostorov in pristopov esencializirala kompleksne procese iskanja ravnotežja med naravnim in umetnim, izvirom in razvojem. S tem v mislih lahko razstavo *Močvirje* mirno označimo kot nosilko določenih elementov arte povera, s čimer razkrijemo prav njene bistvene lastnosti. Kljub temu umetnicama odklanjanje neposredne politične drže doprinese izčiščenost sporočilnosti, saj v družbeni prostor, prenasičen s kričečim uporništvom, ki dosega ravno nasprotni efekt od zelenega, vnašata premišljeno in razslojeno motrenje stanja, ki v prvi vrsti izhaja iz njiju samih, iz intrinzične povezanosti z materialom njunega ustvarjanja.

Razstava temelji na povezavi med zunanjim, haptičnim in oprijemljivim ter osebno intimnim. Oboje je izraženo pri obeh ustvarjalkah, saj vsaka na svoj način poustvarjata okolje, ki ga izrazito personificirata, hkrati pa s stikom svojih likovnih jezikov dodatno pripovedujeta o vseobsegajoči povezanosti, ki vključuje tudi povezanost s sočlovekom. Razstava je vsekakor zaznamovana s čutnostjo, nežnostjo in čustvenostjo, ne moremo pa ji očitati patetičnosti. Uporabljen pristop pri obiskovalcih izzove razmislek, ki izhaja iz njihovih osebnih zaznav in interpretacij, kar sproži aktiviranje osnovnih čutil, čustev in premeščanje že poznanega v skoncentrirano, umetno okolje. Do galerijsko poustvarjenega okolja ne moremo pristopati enako nonšalantno kot do vsakodnevnega in spregledati njegovih konotativnih detajlov, naj gre za naravo ubesedenih kolektivnih doživljanj ali naravo kot tako. Mesto konceptualnega izvora – močvirje – lahko potemtakem znova dojemamo kot arhetipno izhodišče, saj je razstava poskus izpostavitve vrednot, ki so najdene v neprehodnem, divjem okolju. Namesto želje po ukrotitvi umetnici posegata po mirnem soobstoju, sprejemanju sebe in videnega v celoti ter stopata v blatno vodo brez strahu pred tem, kaj se skriva na dnu. ■

Kritika razstave je bila novembra 2024 v krajši obliki sprva objavljena na platformi *Koridor – križišča umetnosti*, ur. Maša Žekš.

Luis de Góngora

Štiri pesmi

Four Poems

Najlepše dekle,
ki v tem kraju živi,
zdaj sama, vdova, včeraj
pred tem, da se omoži,
ko vidi, da v vojno
gredo njene oči,
reče mami, ki sliši,
kaj jo boli:

*Pustite mi jokati
na obali morja, mati.*

Saj ste mi rekli, mati,
že kot deklici,
da kratko se uživa
in dolgo trpi,
in ste me svarili
pred njim, ki beži
od mene, ključ moje
svobode drži.

*Pustite mi jokati
na obali morja, mati.*

Od danes spreminjajo
v jok moje oči
svoje slastno opravilo:
gledati.
Ne morejo boljšega
delati,
če on gre na vojno,
ki bil je moj mir.

*Pustite mi jokati
na obali morja, mati.*

Ne me zadrževati,
ne mi očitati;
eno je prav,
drugo brez pomoči.
Če mi hočete dobro,
zla ne delajte mi.

*Pustite mi jokati
na obali morja, mati.*

Mila moja mati,
kdo naj jok zadrži,
tudi če v prsih
mu kamen leži,
kdo ne bi glasu dal,
ko vidi: trohni
mi mlada svežina
najnežnejših dni?

*Pustite mi jokati
na obali morja, mati.*

Noči naj odidejo,
kot so šle oči,
ki so bedele
nad mojimi;
naj gredo, naj ne vidijo
te osamelosti,
ko pol moje postelje
več treba ni.

*Pustite mi jokati
na obali morja, mati.*

Mladenka Isabel,
rožmarinov cvet

*so danes modri cvetovi,
jutri bodo med.*

Mladenka, ljubosumna
si nanj, ki, presnet,
ko ga iščeš, ne vidi te,
zate je slep,
nehvaležen jezi te,
lahkomiseln, ker se
ti za to ne opraviči,
kar je včeraj počel.
Naj upanje izmije
tvoj jok po njem,
ljubosumja med temi,
ki se ljubijo res,

*so danes modri cvetovi
jutri bodo med.*

Zarja same sebe,
ko v lastno radost začneš
prinašati jutro,
ti radost zamračé;
razjásni svoje oči,
naj biserov več ne rodé;
za Sonce slabo je,
kar dobro za Zarjo je.
Česar ne vidiš,
razpústi kot meglé;
vsi sumi ljubimcev,
prepiri, ki sledé,

*so danes modri cvetovi,
jutri bodo med.*

Napis za nagrobnik Domenika Greca

Romar, ta trdi ključ, ki dan je v zrenje
kot porfir elegantni in sijoči,
od svetá čopič najmilejši loči:
lesu je dal duhá, platnu življenje.

Njegovo ime, vredno, da gre povsod,
dlje, kakor glas tromb Slave ga pozdravlja,
plošča težkega marmorja proslavlja;
počásti ga in pojdi svojo pot.

Leži El Greco. Déduje Narava
umetnost; ta veččino; Mavrica
barve; Fojb luč; naj Morfej sence ima.

Žara je trdna, a naj solze pije
in vanjo iz pogrebne skorje lije
sabejskega drevesa naj dišava.

O zgodbi o Faetonu, ki jo je napisal grof de Villamediana

Kristale Pad razsuje,
ki so sinu Sonca bili
namesto drhteče luči
grob iz srebra, ki valuje;
orožje bika, ki je razjarjen,
razpenjeno meče tja,
kjer arhitekt milozveneči
na bregu Taja ovekoveči
pepel, od strele udarjen,
v simetrični žari iz zlata.

Prevedel Miklavž Komelj.

Damir Globočnik

Slaparjeve črte, črke in znaki

In memoriam Nejč Slapar (1945–2024)

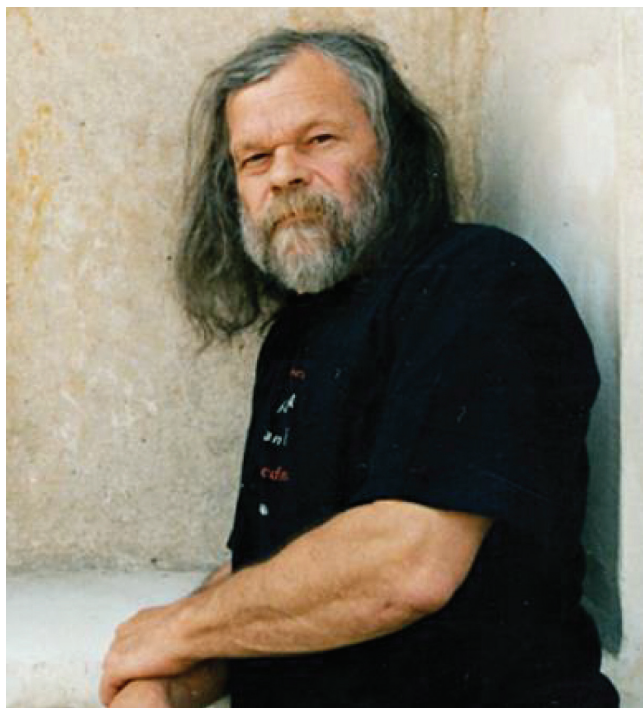
Slapar's Lines, Letters and Signs. In memoriam Nejč Slapar

Vpogled v likovni opus Nejča Slaparja odkriva vztrajnega likovnega iskalca, ki se je gibal na presečišču op arta oziroma optične umetnosti, geometrijske abstrakcije, vizualne in konkretne poezije, neokonstruktivizma, minimalistične umetnosti in nekaterih drugih, zlasti v času Slaparjevega vstopa na likovno prizorišče aktualnih likovnih usmeritev.

Slaparjev likovni nagovor domuje v risbi, čeprav ta najbolj neposredna in izrazna likovna zvrst dobiva na njegovih delih na papirju in slikah mestoma izrazito »grafičen«¹ značaj, kar lahko povežemo s Slaparjevim poklicnim delovanjem v grafični oziroma tiskarski industriji. Postopke, ki jih je moral obvladati pri risanju grafičnih predlog za tiskarno Gorenjski tisk v Kranju, je začel uporabljati tudi pri likovnem delovanju.

Nejč Slapar je začel razstavljal leta 1968. Prvo samostojno razstavo je pripravil leta 1969. Štiriindvajsetletni študent gradbeništva je v kletnem razstavišču Prešernove hiše v Kranju razstavil deset abstraktnih grafik, ki jih je izdelal pod mentorstvom akademskega slikarja Henrika Marchla (1929–2014).¹ Leta 1970 je razstavljal na skupni razstavi z grafikom in slikarjem Štefanom Simoničem (1938–1978) v Rogaški Slatini.

Za manjšo prelomnico na Slaparjevi likovni poti pa se je izkazala njegova tretja (samostojna) razstava, ki je bila po zaslugi umetnostnega zgodovinarja in likovnega kritika dr. Ceneta Avgušтина (1923–2010) na ogled aprila 1972 v Galeriji Mestne hiše v Kranju. Slapar je na risbah predstavil skupke rahlo modificiranih vzporednih ali žarkasto razpršenih črnih ali barvitih črt, ki jih je narisal s pomočjo rapidografa, šablon in krivuljnika. Zgostitev in interakcija linijskih struktur sta ustvarili optično prevaro navideznega gibanja črt in njihovega medsebojnega prelivanja, t.i. moare,² s katerim se je Slapar spoznal pri svojem delu v tiskarni. Pri tisku sicer nezaželeni učinek je namenoma vključil v risbe s tušem, saj je na ta način lahko okrepil njihovo kompozicijsko dinamiko. Slaparjeve risbe so likovnega kritika,

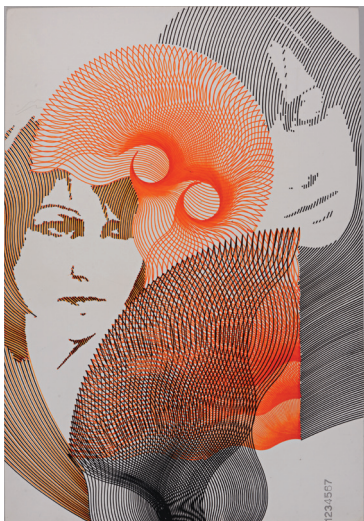


ravnatelja Loškega muzeja Andreja Pavlovca (1929–1995) spominjale na računalniško grafiko, vendar je opozoril na bistveno razliko: Slapar vztraja pri ročnem delu. »... pri elektronsko-kompjuterski obdelavi je značilna odsotnost osebne kontrole, torej gre za apersonalno estetiziranje, dočim je pri Slaparjevi risbi ravno osebni, tudi duhovni, kontrolirajoči element prisotnosti prvenstven. Zanimivo je tudi izhodišče prvih risarjev s pomočjo stroja: vsi so iskali predvsem znanstveno potrdilo svoji radovednosti in je estetski in umetniški element prodril v to zvrst šele kasneje, pri Slaparju pa naletimo na obraten postopek – iskanje lastnega likovnega izraza v likovni tvornosti ga je privedlo do risbe s pomočjo mehničnega pomagala.«³

¹ Igor Guzelj, »S kitaro do denarja, z denarjem do barv in papirja«, *Gorenjski glas*, 6. 12. 1969, str. 9.

² Moare (moiré): nezaželen vzorec, ki se lahko pojavi iz različnih vzrokov.

³ Andrej Pavlovec, zgibanka samostojne razstave, Galerija v Mestni hiši v Kranju, april 1972.



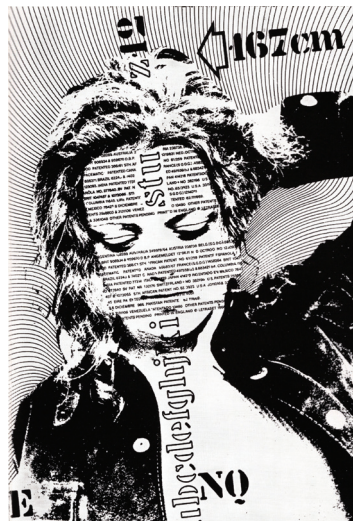
Nejc Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 1973, risba s tušem na papirju / ink drawing on paper, 34,5 × 46,5 cm



Nejc Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 1973, risba s tušem na papirju / ink drawing on paper, 34,5 × 46,5 cm

Slapar je na naslednji samostojni razstavi v Kranju (Galerija v Prešernovi hiši, julij/avgust 1973) abstraktnemu črtovju pridružil »fotografsko-grafično obdelano figuro, ki je postala nosilec kompozicijske zgradbe in vsebinske teže slike«. ⁴ Figuralni motiv, katerega je Slapar prenašal na papir s pomočjo fotografije, je bil ogrodje – skelet, ki ga je zapolnil s črtnimi, črkastimi in drugimi strukturami, povzetimi iz njegovega značilnega oblikovno-grafičnega repertoarja. Med njimi so bile tudi črke in številke, ki so imele vlogo likovnega znaka.

Povezava s fotografijo je bila prisotna tudi pri Slaparjevi razstavi aprila 1975 v isti galeriji. Andrej Pavlovec v



Risba iz leta 1973, objavljena na vabilu k odprtju Slaparjeve samostojne razstave v Kranju. / Drawing from 1973, published on the invitation to the opening of Slapar's solo exhibition in Kranj.

sprememnem besedilu piše o Slaparjevih »fotografikah«: »Poenostavljena fotografija in črte mu sedaj služijo za grafično reševanje problemov obravnavanja nežne risbe kot nosilke njegovih doživljanj in premišljanj. Opazne op in pop-artistične tendence in oblikovne elemente 'računalniške' grafike in predelane fotografije je uspešno združil v fotografiko, kjer je figura postala nosilec kompozicijske zgradbe in vsebinske teže likovnega dela.« ⁵

Slaparjeve »fotografike« so bile zasnovane na povezavi fotografske predloge oziroma fotografije in zanj značilnih grafičnih oziroma risarskih elementov. Kot filmski kadri pa so delovale risbe s tušem, ki jih je Slapar leta 1976 izdelal za *Knjigo mojih dni* in jih delno objavil v prilogi časopisa *Gorenjski glas – Snovanja* ter razstavil leta 1977 v Prešernovi hiši v Kranju. Na vseh risbah je predstavljen stiliziran Slaparjev avtoportret – na prvi je avtor v prispodobu metulja, na zadnji je pribit na križ. Risbe predstavljajo utrinke iz Slaparjevega življenja oziroma njegovih razmišljanj. Slapar je motive na risbah tedaj povezoval tudi s t. i. »avtomatskim pisanjem«. ⁶ Dr. Cene Avguštin je opozoril na nadrealistične vplive: »Nejc Slapar združuje v svojih risbah s tušem surrealistično tradicijo z elementi kibernetičnega in opartističnega slikarstva. Tematika njegovih risb je izrazito izpovedna, sugestivna, neusmiljeno iskrena in kot filmska slika kontinuirana in razgibana.« ⁷ Zaslediti je bilo mogoče tudi vplive pop arta. Pomemben je podatek, da se je Nejc Slapar sredi sedemdesetih let preteklega stoletja intenzivno ukvarjal z

⁵ Andrej Pavlovec, zgibanka samostojne razstave, Galerija v Prešernovi hiši v Kranju, april 1975.

⁶ Glej: Nejc Slapar, »Obsedenost«, *Snovanja*, 13. 7. 1976, št. 4, str. 59–61.

⁷ Cene Avguštin, »Likovna prizadevanja na Gorenjskem 1974«, *Snovanja*, 4. 2. 1975, št. 1, str. 5. – Združenje umetnikov Škofja Loka je leta 2018 pripravilo ponatis 32 risb v obliki avtorske knjige oziroma knjige umetnika (*Knjiga mojih dni* – 10. 3. 1945, Škofja Loka 2018, str. 52).

⁴ -in, zgibanka samostojne razstave, Galerija v Prešernovi hiši v Kranju, julij-avgust 1973.

eksperimentalnim igranim filmom. Pri filmu *Rdeča kapica* je na primer risbe vključil kot fragmente v posamezne kadre.



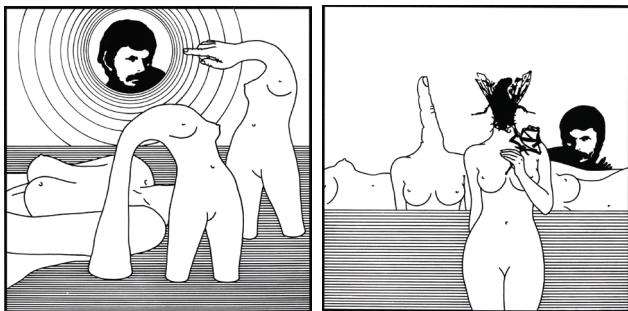
Nejč Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 1979, fotografija / photograph, 30 × 40 cm



Nejč Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 1979, fotografija / photograph, 30 × 40 cm



Nejč Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 1979, fotografija / photograph, 30 × 40 cm



Nejč Slapar, *Knjiga mojih dni / The Book of My Days*, 1976

Slaparjeva raziskovalna dejavnost se je v letu 1976 znova osredotočila na geometrijske tendence. Figuro je začasno opustil, linije in druge like in oblike je povečal in njihovo število zmanjšal. Dela, razstavljena na samostojni razstavi januarja 1976 v Galeriji Mestne hiše v Kranju, so Pavlovca spominjala na »slikarstvo ostrih robov« (angl. *hard-edge painting*).⁸

Ko je Nejč Slapar črti in obliki pridružil tudi črko, se je znašel na področju vizualne in konkretne poezije. Neo-avantgardna usmeritev je zlasti po zaslugi prizadevanj pesnika, pisatelja, kritika, založnika in začetnika slovenske konkretne in vizualne poezije Francija Zagoričnika (1933–1997) eno od prizorišč javnega delovanja našla v Kranju. Med pomembnimi mejniki te likovno-literarno-znakovne usmeritve sta bili poleg delovanja Westeasta in Studia Signum skupni razstavi Nejča Slaparja in pesnika, pisatelja in literarnega zgodovinarja Franceta Pibernika (1928–2021) v Kranju in Škofji Loki.

Za razstavo *Grafični prostor poezije* (Galerija v Prešernovi hiši, oktober 1976) je France Pibernik prispeval kratke aforistične tekste, Slapar pa velike grafične geometrijske risbe. Edino Slaparjevo likovno izrazilo je bila horizontalna linija. Slapar je z njenim širjenjem in oženjem ter nalaganjem tovrstnih črt eno vrh druge, pa tudi z nameranim izpuščanjem črt na posameznih delih risb ustvarjal navidezne kompozicijske zasnove. Podoben linijski značaj je namenil tudi pesniškemu zapisu. »Osnova strukturne kompozicije je evklidska črta, ki daje vtis neke spontano nastale perfekcije ali optične bravure, vendar še vedno osebne likovne stvaritve. V smislu primerjave s strojno izdelanimi risbami ali tehnično brezhibnimi strukturami je to prevrednotenje neosebno natančnih črt, fotografskih rastrov in fizikalnih zakonov optike, ki nastopajo v stikih črnega z belim. Vprašanje, ki se je pojavilo in v katerem je bila pravzaprav skrita ideja o sintezi dveh umetniških izrazov, je bilo: kakšen je odnos črke kot likovnega elementa do strukture črt? Reševanje le-tega je bilo spontano in obenem dovolj sistematično, da so nastale zanimive, na razstavi prikazane stvaritve, ki so in bodo lahko osnova za sodelovanje in skupne projekte tudi drugih različno usmerjenih ustvarjalcev.«⁹

Pisana beseda in na opartističen način koncipirana kompozicija sta se na razstavi povezali v enovito celoto, pri čemer je prispevek vsakega avtorja pridobil nekaj pomen-skih kvalit. Slapar je pesemsko besedilo uporabil kot likovni element, pesnik pa se je lahko na ta način predstavil v območju drugega medija. »Eden izmed problemov, ki sta ga avtorja raziskovala, je bil, kako najti pot med črtovje, kajti ob tem je bilo treba po eni strani obdržati kompozicijo

⁸ Andrej Pavlovec, zgibanka samostojne razstave, Galerija v Mestni hiši v Kranju, januar–februar 1976.

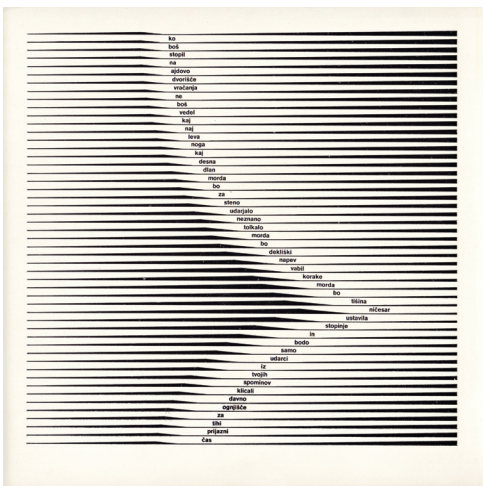
⁹ Nejč Slapar, »Brez naslova«, *Snovanja*, 19. 10. 1976, št. 5, str. 75.

in stilno ravnotežje likovnega izdelka, po drugi strani pa vzpostaviti avtonomno prisotnost besede.«¹⁰

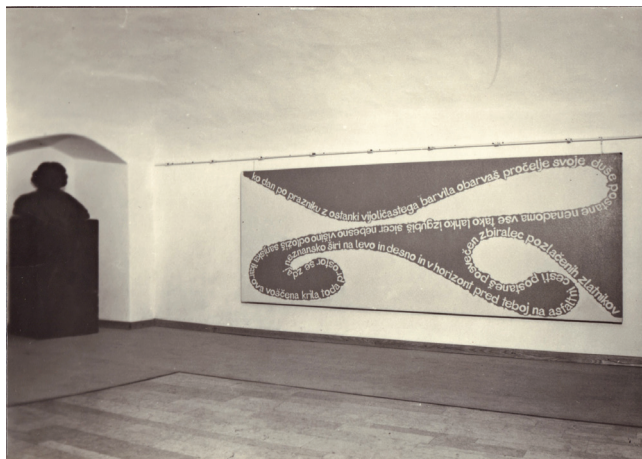
Slapar je za drugo skupno razstavo s Pibernikom, ki je imela naslov *Barvni prostor poezije* (Galerija v Prešernovi hiši, Kranj 1980), pripravil večja platna. Slapar je slikarske kompozicije začel slikati leta 1978. Po Pibernikovem mnenju sta s Slaparjem želela doseči naslednje cilje: »Predvsem ugotavljati barvno transparentno besede. Poskus želi obdržati besedno in barvno zvezo na pomenski ravni. Zato je zdaj barvni prostor stilistično določen z dvema barvama, a skrajno tipičnima barvama tega trenutka: z vijolično in rožnato. Izbor obeh barvnih tipik pa se nikakor ni hotel odreči njuni simbolni vrednosti.«¹¹



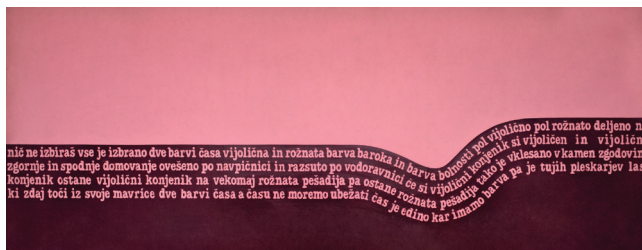
Nejc Slapar in / and France Pibernik, odprtje razstave *Grafčni prostor poezije* / opening of the *Graphic Space of Poetry* exhibition, Prešernova hiša v Kranju / Prešeren House in Kranj, 29. 9. 1976



Nejc Slapar in / and France Pibernik, *Poezija in grafika* / *Poetry and graphics*, 1976, risba s tušem na papirju / ink drawing on paper, 34,5 x 34 cm



Nejc Slapar in / and France Pibernik, *Barvni prostor poezije* / *Colour Space of Poetry*, razstava v Prešernovi hiši v Kranju / exhibition in Prešeren House in Kranj, foto / photo: Drago Holynski



Nejc Slapar in / and France Pibernik, *Ko dan po prazniku z ostanki vijoličastega barvila ...* / *When the day after the holiday with the remains of purple dye*, 1980, akril, platno / acrylic, canvas, 120 x 320 cm, slika z razstave *Barvni prostor poezije* / painting from the exhibition *Colour Space of Poetry*, Prešernova hiša v Kranju / Prešeren House in Kranj, 1980

Slapar je v zapisu o razstavi *Tapet* (daktilografij) in *Bohinjskih grafitov* (fotografskih posnetkov dreves z vrezanimi znamenji), ki jih je v sklopu razstavnih projektov vizualne in konkretne poezije zasnoval Franci Zagoričnik, pisal o pomenu črke in znaka v likovni umetnosti. Znak kot točno določena grafična forma oziroma nizi znakov morajo biti tudi nosilec sporočila, se glasi osrednja misel Slaparjevega tedanjega razmišljanja. »Znak predstavlja v slikarstvu del ali kombinacijo sredstev, čigar prisotnost je izrazne in ne samo estetske narave. Znak ovije ali prekrije predmet, karakterizira dejanje ali gib – včasih celo misel samo. Pojavijo se procesi, ki jih imenujemo strast ali občutek ... Na vse to lahko odgovorimo samo z enim: Slikani ali pisani znak prevzema simbolično funkcijo, vendar znak ni samo simbol v pravem pomenu besede – označuje tudi tisto, ker je vnaprej določeno. Vklaplja se v točno določeni socialni kontekst. V kolikor nosi v sebi posebno sporočilo je to povsem emocionalnega značaja po analogni zvezi, ki je odprta širokemu spektru tolmačenja. Še bolj globoko poimenovanje preide na nivo subjektivnega. /..../

Znak kot točno določena grafična forma, tj. črka ima v vsem konkretnem izražanju poseben pomen. Črka, katere oblika bazira na osnovnih geometrijskih likih, je postala

¹⁰ France Pibernik, »Brez naslova«, *Snovanja*, 19. 10. 1976, št. 5, str. 74.

¹¹ France Pibernik, zbiranka razstave F. Pibernika in N. Slaparja *Barvni prostor poezije*, Galerija v Prešernovi hiši v Kranju, februar 1980.

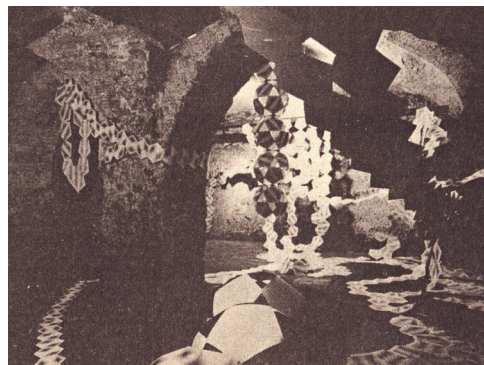
nenadoma prefinjeno izdelana in uravnotežena grafična in izrazna oblika. Še več – niz enakih črk, razporejenih v točno določenem redu nam daje zanimivo izdelano teksturo, ki se po obliki približuje popartistično obdelani ploskvi, vendar v veliko bolj globoki in razburjajoči obliki. Prvotno sporočilo se je torej vtihotapilo v neizmerno mnogo znakov in nehoti se vprašamo, v kako drobni teksturi ga lahko iščemo. Ali ne postane v danem trenutku vse skupaj res samo TAPETA? Prvotna misel, ki se je skrivala pod plaščem črke, se je razvrednotila, postala je okrasna tekstura, ki nas kljub raznolikosti 'moarejev' ne vznemirja več.¹²

Kot rečeno so bile Slaparjeve risbe v načinu računalniške grafike oziroma op arta vselej ročno izdelane. Leta 1976 je Slapar izdelal veliko risbo *Galaksija* (2,6 × 10,2 m), ki je veljala za največjo risbo na papirju na področju Jugoslavije. Risbo je predstavil na samostojni razstavi v Galeriji Loškega gradu. Andrej Pavlovec jo je označil za »optično bravuro«, pri kateri je Slapar na prvo mesto postavil »živost optične prisotnosti«: »*Galaksija* je polna domišljije, vzburja v nas najrazličnejše asociacije in nas poleg optičnega dražljaja prisili tudi k razmišljanju in ne samo k pasivnemu opazovanju. Če pa je Slapar to dosegel, potem mu moramo priznati, da je dosegel veliko in če smo v katalogu k razstavi zapisali, da je Slapar zmožen z vizualnim vzgibom priklicati v spomin tudi specifično fantastiko, se tokrat nismo zmotili.«¹³

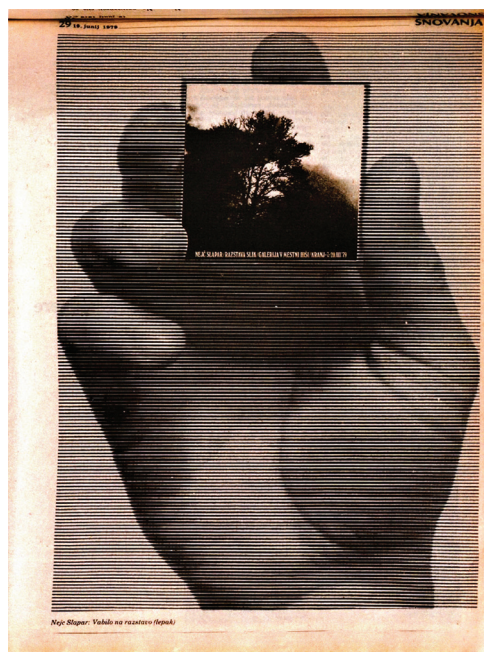
Pomembna stalnica Slaparjevega likovnega nagovora je bila od leta 1977 težnja po obvladovanju razstavnega prostora z likovnimi objekti, na primer z veliko poliedrično kovinsko kroglo ali z nizanjem manjših poliedrov, s katerimi je pomensko in formalno na novo osmisli razstavišče. V kletnem razstavišču Prešernove hiše v Kranju je jeseni 1977 pripravil likovno instalacijo. Njen osnovni element je bil peterokotnik, porisan z neenakomerno debelimi črnimi oziroma rdečimi črtami. Peterokotnike je povezoval v verige oziroma iz njih sestavljal objekte.¹⁴ Veliko poliedrično kroglo pa je marca 1986 razstavil v Galeriji Prešernove hiše in jo obesil tudi blizu novega mostu nad sotesko Kokre ter na ta način s svojim objektom posegel v naravno okolje.¹⁵

Slapar je na rednih predstavitev v galerijskih prostorih v Kranju pred likovno javnostjo razgrinjal novosti v lastnem likovnem razmišljanju. Tako je v letu 1978 pripravil razstavi *Prostorske zasnove II.* (Klet v Prešernovi hiši, februar/marec 1978) in *Perforirana grafika* (Klet v Prešernovi hiši, junij/julij 1978). Pri slednji je uporabil perforacije zato, da je v sliko kot njen sestavni del vključil tudi razstavi prostor. Perforirani del slike je ob gibanju gledalca postal stalno

gibljiv,¹⁶ kar je bila od »moarejev« na prvih risbah ena od stalnic Slaparjevega likovnega nagovora. Istega leta je prispeval tudi risbe za razstavo *Grafična upodobitev Župančičeve pesmi mladine*, ki so jo v Prešernovi hiši v Kranju pripravili ob stoletnici rojstva Otona Župančiča.



Nejč Slapar, *Eksperiment v prostoru / Experiment in Space*, 1977, Kletno razstavišče v Prešernovi hiši v Kranju / Basement exhibition in Prešeren House in Kranj, foto / photo: Marko Aljančič



Vabilo k odprtju Slaparjeve samostojne razstave leta 1979 (objava v prilogi *Gorenjskega glasa Snovanja*) / Invitation to the opening of Slapar's solo exhibition in 1979 (published in the appendix of *Gorenjski glas Snovanja*)

Kot »fotografike« so učinkovala večja Slaparjeva platna z upodobitvami podrhtev kozolcev, starih vodnjakov, lesenih ograd, mostov in drugih motivov propadajoče ruralne krajine na Sorškem polju in v Poljanski dolini, ki jih je Slapar naslikal v letih 1978 in 1979 in jih predstavil na razstavi *Škofjeloška pokrajina* v Galeriji Mestne hiše v Kranju marca 1979. Slapar je iz »grafičnega« okolja (dela na papirju)

12 Nejč Slapar, »Zapis ob robu«, *Snovanja*, 26. 4. 1977, št. 2, str. 37.

13 Andrej Pavlovec, »Galaksija«, *Gorenjski glas*, 23. 4. 1976, str. 5. – Kranjska občina je Slaparjevo risbo leta 1977 podarila predsedniku Titu ob njegovem prvotnem obisku v Kranju, zato jo danes hrani Muzej novejšje zgodovine v Beogradu.

14 Franci Zagoričnik, »Slaparjev koncept odprtega prostora«, *Gorenjski glas*, 22. 11. 1977, str. 5.

15 Cene Avguštin, zgibanka samostojne razstave, Galerija v Prešernovi hiši, marec–april 1986, Franci Zagoričnik, »Neustavljivo se vrača življenje«, *Gorenjski glas*, 18. 3. 1986, str. 5.

16 Franci Zagoričnik, zgibanka razstave »Perforirana grafika«, Klet v Prešernovi hiši, junij 1978.

dobesedno prestopil v slikarski medij. Kompozicije so bile v akrilni tehniki oziroma z jupolom naslikane na sorazmerno velika platna. Zaradi izbire jupola se je od sorazmerno obsežne serije ohranilo samo nekaj slik. Slaparjevo slikarsko delovanje je bilo že leta 1978 opazno sprejeto. Za sliko *Solinske hiše v Sečovljah* (akril na platno, 120 × 120 cm, Obalne galerije Piran), ki je na podoben način naslikana v »sivih tonih«, je prejel prvo nagrado na ex tempore v Piranu.¹⁷

Kranj je bil v sedemdesetih letih eno od prizorišč neo-avantgardnega dogajanja predvsem po zaslugi posameznih projektov ter dveh skupin oziroma gibanj: mednarodnega umetniškega gibanja oziroma kreativne asociacije Westeast, katerega pobudnik je bil Franci Zagoričnik, in konkretnistične skupine Studio Signum (lat. signum = znak). V trojici pobudnikov ustanovitve Studia Signum, ki je bil pravzaprav kranjska skupina »westeastovcev«, je bil tudi Slapar.¹⁸

Najbolj odmeven projekt Studia Signum je bil *ABC – Abeceda*. To je bilo obešanje ogromnega plakata z izpisano abecedo, s katerim je Studio Signum želel spodbuditi publiko k aktivni udeležbi pri likovnem dogodku. Platno za plakat je prispevala Bombažna predilnica in tkalnica v Tržiču. Slapar je bil edini član skupine, ki je bil sposoben zasnovati in izdelati tako veliko abecedo. 60 m dolgo in 2,4 m široko platno z naslovom *Abeceda* so najprej razobesili na cerkvi sv. Volbenka v Poljanski dolini. Prva javna predstavitev *ABC – Abecede* je bila 27. avgusta 1978 na pristaniškem pomolu v Piranu od otvoritvi *XIII. Mednarodnega ex tempora*. Nekoliko kasneje so *Abecedo* obesili s stolpa piranske cerkve. 10. septembra je sledila predstavitev projekta na trsatski trdnjavi in 15. septembra na Korzu v Reki (v sklopu mednarodne konkretnistične razstave Westeast). Pri projektu so sodelovali Emil in Lilijana Grašič, Irma Kern, Živko Kladnik, Darja Polajnar, Oki Simonič in Nejc Slapar.¹⁹ Leta 1979 so projekt ponovili in platno razobesili z zvonika cerkve San Marco v Benetkah, kar je Studiu Signum prineslo tudi mednarodno priznanje.

¹⁷ Helena Jelovčan, »Slikar na ex tempore«, *Gorenjski glas*, 1. 9. 1978, str. 4.

¹⁸ Delovanje mednarodne umetniške kreativne asociacije Westeast je koordiniral Franci Zagoričnik. Med letoma 1978 in 1985 je bilo izdanih deset zbornikov *Westeast* z deli umetnikov s področja bivše Jugoslavije, iz vzhodne in zahodne Evrope in drugih delov sveta. Studio Signum je bil ustanovljen leta 1977 (po nekaterih navedbah že 1972). Njegovi pobudniki in ustanovitelji so bili pesnik, vizualni umetnik in filmar Živko Kladnik (1948–2017), Nejc Slapar in Franci Zagoričnik. V skupini so delovali: Lilijana Grašič (roj. 1958), Janez Hrovat (1946–2008), Irma Kern (roj. 1958), Živko Kladnik, Nejc Slapar, Gašper Starc (roj. 1952), Egist Zagoričnik (roj. 1968), Franci Zagoričnik in Orest Zagoričnik (roj. 1960).

¹⁹ Franci Zagoričnik, »Konkretno v novih razsežnostih«, *Gorenjski glas*, 12. 9. 1978, str. 5.



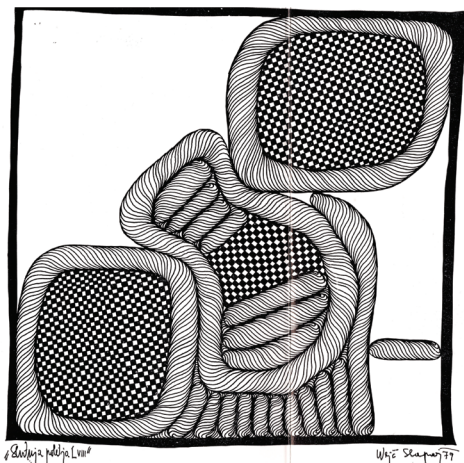
Studio Signum, Projekt ABC – Abeceda / Project ABC – The Alphabet, 1978, Piran



Studio Signum, Projekt ABC / Project ABC, 1979, Campanile San Marco, Benetke / Venice, foto / photo: Irma Kern



Studio Signum, Reški grafiti / Rijeka Grafitti, 1978, akcija / action, Reka / Rijeka



Risba na vabilu k odprtju razstave *Slutnja poletja* / Drawing on the invitation to the opening of the *Hint of Summer* exhibition, 1980

Risbe, ki jih je Slapar izdelal na podlagi verzov pesnice in profesorice slovenščine Irme Kern, so bile na ogled na razstavah *Slutnja poletja I.* in *Slutnja poletja II.* (Stebriščna dvorana v Mestni hiši, Kranj, marec in avgust 1980). Irma Kern je napisala verze, ki govorijo o življenjskih problemih, ljubezni, erotiki, prijateljstvu, medčloveških odnosih in o odnosu človeka do narave. Verzi so viseli po razstavnem prostoru. Risbe, pri katerih Slapar ni več zakrival lastnega risarskega rokopa, prikazujejo oblike, ki spominjajo na skupke konopljinih vlaken. V njih bi lahko videli stilizirane dele človeškega telesa. »Substanca opartistično zasnovane šahovnične mreže oz. črtovja, ki se pojavlja kot polnilo med personificiranimi risanimi svitki, deluje kot neke vrste med-celična tekočina, ki omogoča neovirano gibanje likovnih elementov.«²⁰

Nejc Slapar je pojasnil vsebinsko podstat bioloških in erotičnih oblik na risbah, o katerih znova govori kot o »grafikah«: »Grafika obravnava predvsem probleme, s katerimi se srečujem v našem slovenskem prostoru: o začetkih odtujevanja ljudi, o privrženosti kvazipotrošništvu, o duševni nizkosti ob materialni blaginji. Likovno skušam izraziti ta vprašanja z dvema elementoma, vrvjo in njeno živostjo, ter z mrtvim popartističnim svetom, ki s svojo naravo še poudarja živost linij. Erotičnost skušam izraziti z izseki, detajli človeškega telesa. Biološkost skušam poudariti s simboli, na primer s šahovskim ozadjem, ki ponazira neskončne možnosti potrebnih ali nepotrebnih potez, kot je to v našem življenju.«²¹

Slapar je na umetniškem happeningu *Slutnja poletja* marca 1981 poskušal povezati svoje motive z zvokom (šum vrtnalnih strojev, glasba, jazz) in plesom. Na tem dogodku je želel risbe projicirati na platno in predvajati enega od svojih filmov. Zanimala ga je torej sočasna izraznost različnih

medijev. Pri happeningu so sodelovali plesnobaletna skupina Modrina, ansambel Albatros, recitatorska skupina kranjske gimnazije, Franci Zagoričnik, Irma Kern in Živko Kladnik (Studio Signum). Avtor scenarija in glasbe ter režiser je bil Nejc Slapar.²²



Nejc Slapar, *P./A.*, 1998, mešana tehnika / mixed technique, 48 × 48 cm



Nejc Slapar, *P./A.*, 1998, mešana tehnika / mixed technique, 48 × 48 cm

²⁰ Cene Avguštin, zgibanka samostojne razstave, Stebriščna dvorana v Mestni hiši v Kranju, marec–april 1980.

²¹ Danica Žlebir, »Dvojnost enotnosti«, *Gorenjski glas*, 2. 9. 1980, str. 5.

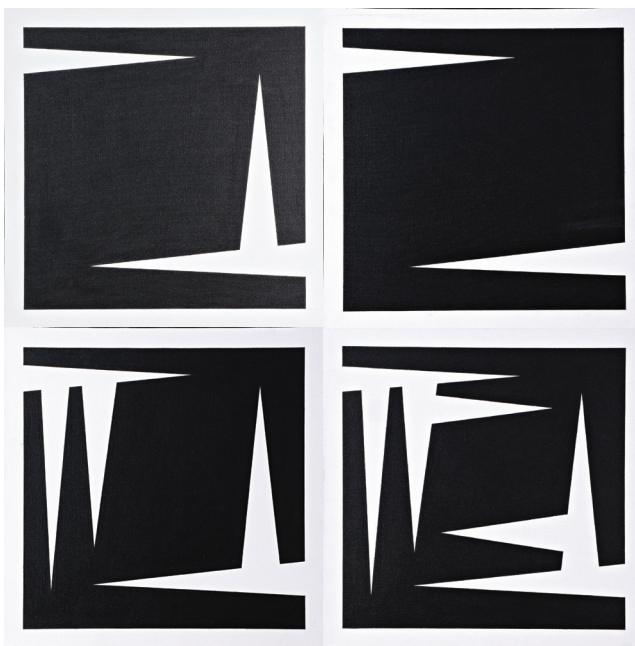
²² Danica Žlebir, »*Slutnja poletja* – preraščanje običajnosti«, *Gorenjski glas*, 3. 4. 1981, str. 9.

Slapar se je v devetdesetih letih 20. stoletja odločil za oblikovanje likovnih objektov v tehniki asemblaža. Objekte praviloma sestavljajo zavrženi predmeti – sam je svoj ustvarjalni postopek poimenoval »likovno recikliranje«. Kot smo pri Slaparju že vajeni, je bila strategija sestavljanja celote, na primer iz starih igračk, kož, žice, jedilnega pribora in drugega hišnega inventarja, zaznamovana z nagnjenjem k geometrizaciji oziroma kompozicijski urejenosti. Osrednji elementi neke kompozicije so pogosto pritrjeni na široke, črno pobarvane kvadratne nosilce, ki spominjajo na okenske ali slikarske okvire. Nosilec v obliki narobe obrnjenega trikotnika lahko razumemo kot prikrit erotičen namig. Čeprav objekte določa premišljena likovna gradnja in skrbno urejen ritem posameznih kompozicijskih ali kolorističnih elementov, po vsebinski plati večina objektov govori predvsem o izkušnji, ki jo občutljivemu likovnemu ustvarjalcu lahko nudi sodobni čas, ki je poln protislovnosti in dilem.

V začetku 21. stoletja je Nejč Slapar ponovno zapustil predmetni svet in se odločil za čisto geometrijsko strukturo likovnih del, kar je sam označil kot »geometrijski konstruktivizem«.²³ Slike in dela na papirju lahko povežemo s t.i. konkretno umetnostjo, z geometrijsko abstrakcijo in neokonstruktivizmom. Slaparja so zanimali odnosi med barvami in liki v slikovnem prostoru. V premišljene kompozicijske celote je združeval avtonomne geometrijske oblike, pravokotnike, trikotnike, rombe in druge like, ki so bili izpeljani iz najosnovnejših likov. Podani so v značilni črno-beli podobi, v kombinaciji črne in rdeče barve kot pri likovnih avantgardah z začetka preteklega stoletja, ali pa so prekriti z intenzivnimi barvami. Barve so bile na posamezne, med seboj strogo ločene ploskve nanese enakomerno, brez niansiranja in rastra. Barvni odnosi so bili natančno preštudirani in izhajajo iz abstraktnih zasnov. Barvna zaporedja so podkrepila kompozicijski ritem. Nizanje identičnih elementov oziroma njihovo modificiranje v sklopu večjih ali manjših ciklusov sta lahko privedla do vtisa dinamičnega prežemanja barv oziroma črno-belih likov. V tem času so nastale tudi t.i. modularne slike. Dela manjšega formata s kompozicijskimi vzorci, ki bi se lahko nadaljevali v neskončnost, ponovno lahko povežemo s Slaparjevo izkušnjo delovanja v grafični industriji.

Slaparjev likovni svet združuje risbo, grafiko, slikarstvo in likovne objekte. Nejč Slapar je v svojem likovnem razvoju prehodil logično pot, ki se je pogosto in marsikdaj celo nehote prepletala z nekaterimi aktualnimi likovnimi trendi in usmeritvami, vendar se zdi, da je v likovnem delovanju vselej uspel najti tudi prostor za lastno likovno meditacijo oziroma osebnoizpovedni izraz.

Slikar, grafik, filmar in glasbenik Nejč (Nejc) Slapar se je rodil 10. marca 1945 v Stražišču pri Kranju. Po končani



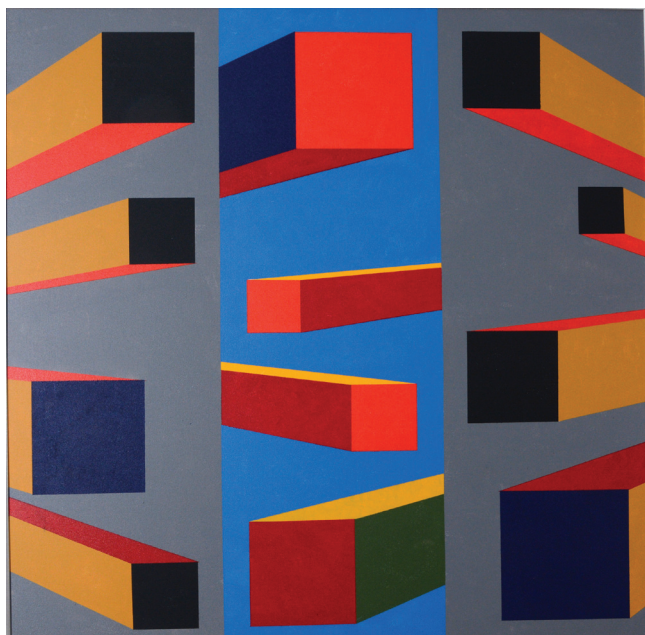
Nejč Slapar, D. B. R., 2007, akril na platnu / acrylic on canvas, 4/40 × 40 cm

gimnaziji v Kamniku (1964) je študiral gradbeništvo (Višja tehnična šola v Mariboru), nato pa se je preusmeril v grafično industrijo. V letih 1971–1990 je bil zaposlen kot grafični oblikovalec v grafičnem podjetju Gorenjski tisk v Kranju.

Umetniško se je udeleževal na področju likovnega ustvarjanja, filma in glasbe. Skupaj z Janezom Hrovatom, Živkom Kladnikom in Gašperjem Starcem je ustanovil filmsko skupino Ime, ki je v letih 1970–1976 posnela več kratkometražnih igranih filmov (*Do spoznanja*, *Rdeča kapica*, *Balada o mrtvecu*, *Dolgčas*, *Ogenj*) in zanje prejela pomembnejše filmske nagrade takratne Jugoslavije ter tudi Avstrije in Italije. Sodeloval je z mednarodno avantgardistično asociacijo Westeast (ustanovitelj Franci Zagoričnik, 1972) in skupaj s Francetom Pibernikom pripravil razstavi konkretne poezije in grafike (1976, 1980). Leta 1977 je bil skupaj s Francijem Zagoričnikom in Živkom Kladnikom soustanovitelj skupine Studio Signum, ki je izvedla več projektov v Kranju, v Bohinju, na Reki, v Piranu in v Benetkah (projekt *ABC – Abeceda*).

Prvič je samostojno razstavljal leta 1969. Pripravil je več kot sto samostojnih razstav in sodeloval na številnih skupinskih razstavah. Udeležil se je več likovnih kolonij. Leta 2006 je prejel Prešernovo plaketo Mestne občine Kranj. Bil je član ZDSLU in Likovnega društva Kranj (predsednik 1995–2005). Živel in ustvarjal je v Stražišču pri Kranju. ■

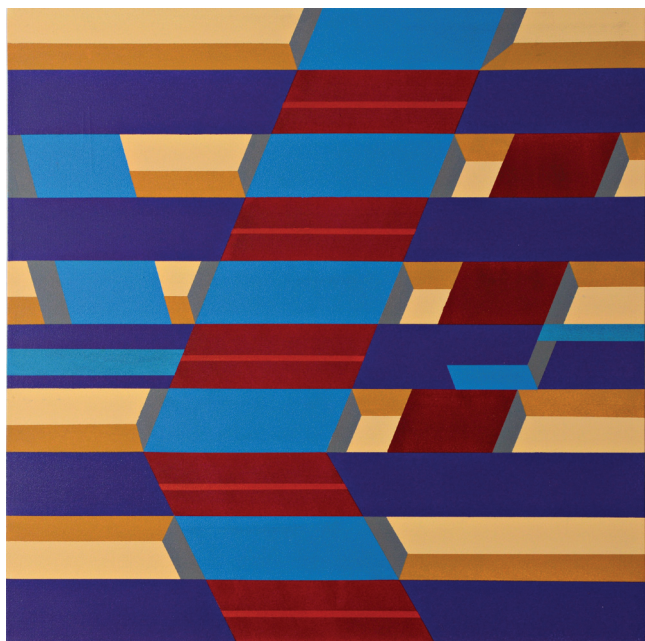
²³ Igor Kavčič, »Črno-belo v barvah«, *Gorenjski glas*, 7. 11. 2008, str. 13.



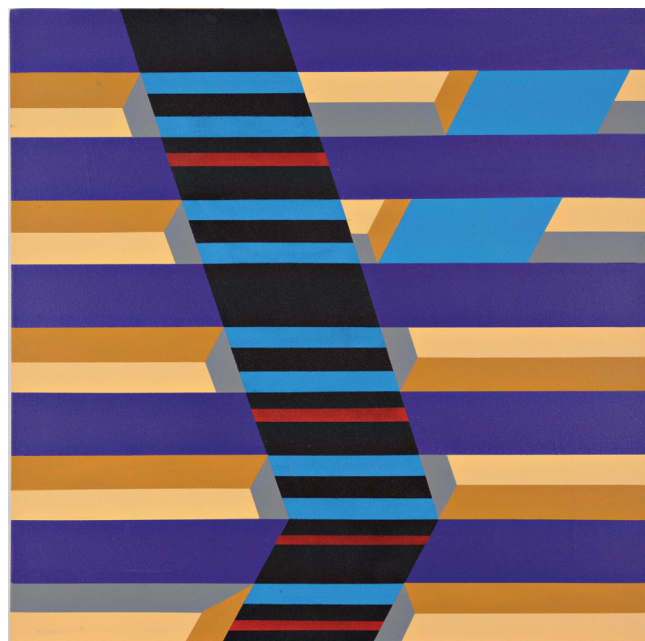
Nejc Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 2011, akril, platno / acrylic on canvas, 100 × 100 cm



Nejc Slapar, *Brez naslova / Untitled*, 2013, modularni tiski / modular prints, 50 × 50 cm



Nejc Slapar, *XP12 (diptih / diptych)*, 2011, akril, platno / acrylic on canvas, 2 × 100 × 100 cm



Miša Gams

Telo duha – razstava del Simona Jugovica Finka

Body of Spirit – Exhibition of Works by Simon Jugovic Fink

V Galeriji Domžale je bila od 11. januarja do 8. februarja 2024 na ogled pregledna razstava del Simona Jugovica Finka – slikarja in pesnika, ki je deloval tudi kot ilustrator, animator in likovni pedagog.

Simon Jugovic Fink (1977–2022) je od študijskega obdobja na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje predstavil svoja dela na 20 samostojnih in 50 skupinskih razstavah doma in v tujini, med drugim v Galeriji Rika Debenjaka v Kanalu ob Soči (2005), v Galeriji Pika v Kamniku (2006) in v Cankarjevem domu v Ljubljani v sklopu razstav *Likovni kritiki izbirajo* (2008). Serijo *Erotika* je razstavil v Galeriji Lek v Ljubljani (2009), prve slike iz serije *Ekrani* pa v Galeriji Domžale (2011). Obsežni opus risb je predstavil na samostojni razstavi v Menačenkovi domačiji v Domžalah (2014). Leto pozneje je sodeloval na *Bienalu neodvisne ilustracije* in razstavil svoja dela v Sokolskem domu v Škofji Loki (2015). Eno svojih pomembnejših del, *JB65 Klaviaturo*, je predstavil na slikarski razstavi z naslovom *Podobe ljubezni ob Slavnostnem koncertu ob 10. obletnici KPZ Mysterium* v Kongresnem centru Brdo na Brdu pri Kranju (2015). V okviru cikla razstav *Okno k sosedu*, ki ga ZDSLU pripravlja v Galeriji BV v Celovcu, je imel odmevno razstavo *Ekrani* (2017). Bil je član DLUSP in ZDSLU. Sodeloval je na *Majskih salonih ZDSLU* in številnih dobrodelnih prireditvah. Za svoje delo je prejel vrsto priznanj, med drugim prvo nagrado strokovne žirije na likovni koloniji v spomin Dušana Lipovca v Galeriji Veronika v Kamniku (2006), nagrado Občine Škofja Loka na *Ex Tempore Iva Šubica* v Poljanah nad Škofjo Loko (2014), Mednarodna platforma Circle Fundacija za umetnost ga je uvrstila med 100 najvplivnejših likovnikov (2020). Umetnik je v zadnjih letih ustvarjal v Londonu, pred tem pa v domačem Trzinu in Domžalah. Pri svojem delu je kot mlad vsestranski ustvarjalec v dobi prevladujoče digitalne tehnologije prisegal na klasične likovne tehnike ter na raziskovanje odnosa med podobo in njenim nosilcem. V zadnjem obdobju je njegovo zanimanje pritegnilo tudi poglobljeno eksperimentiranje v digitalni tehnologiji. Ohranjal je širok in odprt pogled na možnosti razvoja lastnega likovnega snovanja, kjer risba in barva v ekspresivni gesti ustvarjata lirčno navdahnjeno likovno govorico.

Ob vstopu v domžalsko galerijo pozornost najprej pritegne serija pronicljivih portretov prijateljev in avtoportretov.

Samega sebe je videl kot idealni predmet za preučevanje globokega prepletanja med svetom in obliko, ki jo svet odseva na človeškem obrazu. Nekatere od svojih najizvirnejših portretov je ustvaril z navadnim svinčnikom, druge pa z drznimi, živahnimi barvami. Lastni intenzivni pogled je bil vedno na voljo za opazovanje, razmislek in proučevanje. Izraz na obrazu ni bil zgolj okno v lastno notranje doživljanje, temveč je služil kot model za preizkušanje, kako sile sveta in pritiski družbe oblikujejo posameznikovo doživljanje.¹

Znotraj galerijskega prostora so portreti in avtoportreti skupaj z barvitimi akti na lesenih podlagah ter krajinami ustvarili ravnovesje. O krajinah, kjer se prepletata slikarstvo in poezija, avtor zapiše:

Zunanji motiv je trnek, ki notranjo silo izvleče na plano slikovne površine. Ta pa kot medij slikarstva v svojem jedru gosti medij poezije, ki z nesnovno barvo in nevidno podobo, z odmevanjem notranjega glasu, iz drugačne perspektive in neke druge dimenzije, opozarja na iste duhovne vsebine.²

Postavitve so na drugi strani dopolnjevali: črno-bele risbe aktov brez glave iz serije *Prvobitnost* – nekakšnih torzov, ki so značilni za avtorjevo delo, akvarelni avtoportreti ter eksperimentalni slikarski palimpsesti. Slednji so kombinirane slike iz serije *Ekrani*, sestavljene iz več slojev, pri katerih spodnje plasti pronicajo skozi enakomerno odstranjene trakove, podobno kot pri srednjeveških rokopisih, kjer je bilo prvotno besedilo delno spraskano ali sprano,

¹ Ida Hiršenfelter, »Posameznik je center sveta / The individual is the centre of the world«, v: *In memoriam: Simon Jugovic Fink, prof. Tomaž Kržišnik in / and IX Bienale neodvisnih / IX Independent Biennial*, 23. 10.–17. 11. 2023, Kino Šiška, Društvo Tretaroka, 2023, Ljubljana, str. 3

² Simon Jugovic Fink, *Slika kot nova realnost*, Diplomsko delo, mentor: prof. Zmago Jeraj, somentor: doc. Borut Vogelc, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana, 2004, str. 5.



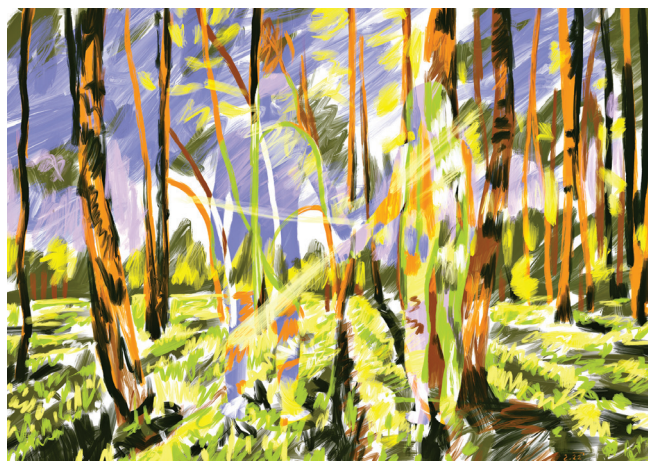
Simon Jugovic Fink, *JB65 Klaviatura / JB65 Keyboard*, 2015, grafit, kreda, olje, les / graphite, chalk, oil, wood, 36 × 252 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



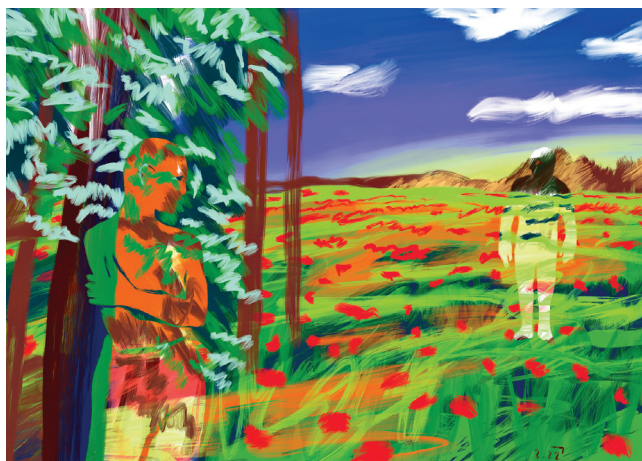
Simon Jugovic Fink, *Stanley Kubrick and his masterpiece, The Moon Landing*, 2017, grafit, kreda, olje, les / graphite, chalk, oil, wood, 80 × 130 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

da ga je bilo mogoče uporabiti za nov zapis. Med temi slikami naj izpostavim sliko z naslovom *The Moon Landing* (*Pristanek na Luni*) (2017), pri kateri se Simon Jugovic Fink poigrava z medijsko (re)konstrukcijo pristanka astronautov na Luni. Preslikano fotografijo obraza ameriškega režiserja Stanleyja Kubricka, »zamrznjenega« v trenutku, ko se izpove, da je režiral posnetek pristanka na Luni, s pomočjo odlepljenih trakov prepreda s podobo same Lune, da se gledalcu dozdeva, kot da lunino obličje z leve proti desni prehaja v režiserjevega in obratno. Na ta način avtor opozarja na možnost manipulacije z gledalčevo percepcijo in z naravo izmuzljive resničnosti, ki je ustvarjena za pogled nekritičnega opazovalca, nezavedno pa daje slutiti prisotnost vzporednih plasti oziroma slojev realnosti, ki jih enega za drugim lahko v nedogled lupimo kot čebulo, ne da bi pri tem prišli do trdnega jedra stvarstva.

Naslednjo velja izpostaviti sliko *JB65 Klaviatura* (2015), tj. umetnikovo pronicljivo, interdisciplinarno zasnovano magistrsko delo, ki ga je leta 2016 zagovarjal pri profesorjih Sergeju Kapusu in Juriju Smoletu. Delo je nastalo na povabilo pevskega zbora Mysterium iz Kranja, gre za likovno odslikavo *Novih ljubezenskih pesmi* (opus 65) – zbirko petnajstih romantičnih valčkov (štirinajst besedil je povzetih po ljudskih pesmih iz najrazličnejših delov Evrope, petnajsto pesem pa je napisal Johann Wolfgang von Goethe) – nemškega skladatelja in pianista Johannes Brahmsa. Slikar je sedem skladb iz tega opusa prenesel v serijo šestih zaporednih slik, katerih barve in oblike povzemajo ekspresivne zvoke Brahmsove glasbe. Na slikah so po matematičnih pravilih nanizani trakovi, ki ponazarjajo zaporedje klavirskih tipk. Večplastna kompozicija, sestavljena s pomočjo grafita, krede, olja in lesa, ponazarja venec valčkov s poudarjenimi



Simon Jugovic Fink, *Love*, 2022, digitalna slika, giclée tisk, arhivski papir / digital image, giclée print, archival paper, 50 × 70 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Simon Jugovic Fink, *Patience*, 2022, digitalna slika, giclée tisk, arhivski papir / digital image, giclée print, archival paper, 50 × 70 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Simon Jugovic Fink, *Brez naslova / Untitled*, 2004, kreda, olje, lesena plošča / chalk, oil, wooden board, 95 × 125 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Simon Jugovic Fink, *Brez naslova / Untitled*, 2004, tuš, svinčnik, kreda, pigmenti, jajčna tempera, olje, lesena plošča / ink, pencil, chalk, pigments, egg tempera, oil, wooden board, 95 × 125 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

in nepoudarjenimi zlogi oziroma tipkami, ki simbolizirajo polne in prazne dele glasbene kompozicije.

Gre za dialog med narisano figuro in naslikano krajino, ki pa sta v slikovno površino vneseni povsem ločeno. Figura je strogo narisana s pastelno kredo, krajina je strogo naslikana z oljno barvo. Med seboj se ne združujeta, figura ni postavljena v krajino, temveč se podobi prepletata z nizanem kompozicijskih trakov, ki odpirajo ali zapirajo ter s tem ločujejo zgornjo od spodnje plasti. Gledalec tako dobi varljiv občutek, da gleda eno skupno podobo, v resnici pa v eno sestavlja dve povsem ločeni podobi, dva prostora (prostor figure in prostor krajine), ki si enakovredno delita isto slikovno površino. Med seboj se podpirata in ponekod prehajata druga v drugo. Tako figura kot krajina nista ustvarjeni v smislu opisovanja,

temveč sta zgolj orisani ali nakazani in se pojavljata kot nazorna pojma. Figura je nekakšen torzo, izum v sklenjeni črti, ki brezglava namiguje na prvobitni »živalski« gon in se zapira v zaključeno obliko, krajina pa se odpira v vsesplošno panoramo in je sestavljena iz abstraktnih barvnih ploskev in madežev v smislu brisanja čopiča.³

JB65 Klaviatura v osnovi predstavlja preplet dveh aktov, narisanih s pastelno kredo, in z oljnimi barvami naslikanih pokrajin, ki iz perspektive gledalca, gledajočega z razdalje, prikazuje erotično zlitje para znotraj razgibane krajine, njuno ločitev in ponovno zedinjenje. Zadnji segment kompozicije predstavlja spolno združitev moškega in ženske,

³ Simon Jugovic Fink, *Podoba in nosilec*, Magistrsko delo, mentor: izr. prof. Sergej Kapus, somentor: doc. mag. Jurij Smole, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana, 2016, str. 32.



Simon Jugovic Fink, *Hands*, 2021, digitalna slika, giclée tisk, arhivski papir / digital image, giclée print, archival paper, 60 × 80 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive



Simon Jugovic Fink, *The Religion of Space*, 2020, digitalna slika, giclée tisk, arhivski papir / digital image, giclée print, archival paper, 60 × 80 cm, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

ki ležita prepletena v vodoravni legi, kot bi ležala v grobu, okrog njiju pa se bohota veličastna narava.

Naj z avtorjevimi besedami predstavim tudi sliko *Atelje* (2009) iz zanimive serije *Okna*.

S težnjami po rezanju slike po plasteh sem si zamislil serijo likovnih del, slikanih na okna. [...] Namen je gledalca prisiliti v gibanje, v premikanje pogleda, da podobe ne spremlja kot statična, temveč kot aktivna, premikajoča se oseba, da podobo prepozna kot objekt, ki se spreminja s premikanjem pogleda. [...] Gre za statično podobo, a ob sodelovanju gledalca, [...] ta postane premikajoča se in časovno spreminjajoča. [...] V sliki *Atelje* sem predstavil resničen pogled na prostor skozi točko pogleda – skozi okno. [...] Podoba prikazuje realen pogled na prostor mojega ateljeja, ki sem ga takrat imel v stari tovarni Univerzale v Domžalah. [...] Slika je narejena v treh globinsko ločenih plasteh. V ozadju je fiktivna krajina, ustvarjena na lesu, v sredini je dejanski posnetek prostora ateljeja, ki nosi bistveno prizorišče s prazninami ne-naslikanih slik, v ospredje pa sem postavil nakazano visečo figuro v prostoru, ki se vpenja proti diagonalam formata okna. Nakazuje prisotnost »trpečega« umetnika in spominja na Rembrandtovega ali Soutinovega vola. Poleg tega pa lahko slika intimnega prostora ateljeja vsaj delno spominja tudi na sobo Vincenta van Gogha. Zavesa odgrinja ali zagrinja poglede.⁴

Na razstavi smo si lahko ogledali tudi tri videe. Prva dva predstavljata izbor dveh digitalnih animiranih slik iz serije *Nine Words* (*Devet besed*): *Love* (*Ljubezen*) (2022) in *Joy* (*Vesetje*) (2022).

Serija *Nine Words* [...] predstavlja vizualno interpretacijo čustev in zapletenih niti, ki se prepletajo skozi človeške vezi ter skozi odnos posameznika z okoljem. Upodablja pojme, kot so ljubezen, veselje, mir, potrpežljivost, prijaznost, integriteta, zvestoba, nežnost in zmernost. V sodelovanju z glasbenikom in skladateljem Anžetom Palkom je umetnik te podobe izdelal z namenom, da jih oživi za animacijo, in tako povabi gledalce, da se ustavijo in poglobijo v pomen vsake besede. [...] Prav v tej najnovejši seriji je njegov pogled na posameznikov odnos do sveta v celoti osvetljen. Posameznik zanj ni od narave ločena entiteta, temveč posoda, skozi katero se izraža spekter duševnih stanj. Bitje je v svojem bistvu relacijska entiteta, ki ni izolirana, temveč se odkriva v harmoničnih povezavah, ki se vzpostavljajo z drugimi.⁵

To, da Simon Jugovic Fink v svojem slikarstvu pogosto poustvarja erotični odnos med človekom in naravo in da ga zanima odnos med spoloma skozi optiko mitologije, je razvidno tudi iz video posnetka, ki je nastal ob predstavitvi razstave *Erotika* v Cankarjevem domu (2008), na kateri je sodeloval s štirimi slikami na temo mitoloških erotičnih zgodb. Ob tej priložnosti je avtor v intervjuju razmejil notranji proces nastajanja oziroma snovanja slike od same fizične poslikave – medtem ko prvi lahko traja več tednov, se fizični stik s platnom po njegovih izkušnjah lahko zgodi tako rekoč v enem dnevu.

Čeprav je Simon Jugovic Fink sebe proglasil za vehementnega ekspresionističnega slikarja, čigar slika ostaja poligon za izražanje intimnosti⁶ in ki sam ne izkazuje pretiranega

⁴ Simon Jugovic Fink, *Podoba in nosilec*, str. 19–20.

⁵ Ida Hirsenfelder, »Devet besed / Nine Words«, v: *In memoriam: Simon Jugovic Fink, prof. Tomaž Kržišnik in / and IX Biennale neodvisnih / IX Independent Biennial*, 23. 10.–17. 11. 2023, Kino Šiška, Društvo Tretaroka, 2023, Ljubljana, str. 8.

⁶ Simon Jugovic Fink, *Podoba in nosilec*, str. 4.

presenečenja nad tem, da se je umetniški okus Slovencev ustavil pri impresionistih⁷, je v poznejšem obdobju rad eksperimentiral tako s prehodom slike v tretjo razsežnost (odnos podoba – nosilec) kot tudi z digitalno tehnologijo (v najnovejših slikah). Na razstavi v Galeriji Domžale so bile predstavljene štiri slike iz serij *Nine Words (Devet besed)* in *Kinky Streets of London (Nagajive ulice Londona): Love (Ljubezen)* (2022), *Patience (Potrpežljivost)* (2022), *Hands (Roke)* (2021) in *The Religion of Space (Religija vesolja)* (2020), ki po videzu ne odstopajo od ostalih, a so vendarle naslikane v digitalnem mediju, ki mu je omogočil še bolj poglobljeno eksperimentiranje z barvami in oblikami v prostoru. Akademski kipar Jurij Smole je v zloženki, ki je izšla ob razstavi, zapisal:

V slikanju del zadnjega obdobja odkrije velike možnosti ustvarjanja v digitalnem okolju. To mu omogoča platenje in slikanje v sliki na še bolj eteričen način, s svojo značilno ekspresivno gesto. Barve, ki jih uporabi, so čiste in nasičene barvne svetlobe. Te slike so njegovo veliko odkritje in ni skrival navdušenja nad ustvarjanjem.⁸

Iskreno bi lahko rekli, da je bil Simon Jugovic Fink z dušo in telesom predan slikanju, hkrati pa je čutil, da mora opozarjati na tegobe in krivice, ki iz dneva v dan pestijo umetnike, zlasti likovne ustvarjalce, za katere je v uvodu magistrske naloge zapisal, da so že *a priori* v nezavidljivem položaju, saj se zaradi dolgotrajne brezposelnosti vrtijo v začaranem krogu revščine, ko ne morejo priti niti do denarne pomoči niti do socialne podpore v družbi, ki verjame v to, da bo lačen umetnik le še bolj ploden ustvarjalec, saj bo v nedogled zajemal zgolj iz nenehne želje in potrebe po ustvarjanju.

Na odprtju razstave se je poleg družinskih članov zbralo veliko prijateljev, akademskih in ljubiteljskih slikarjev, ki so s

svojo prisotnostjo (nekateri tudi z izdelavo stripa o njegovem življenju in nalepk s portretom, recitiranjem njegovih pesmi itn.) počastili njegovo delo. Pred to razstavo so se njegovemu življenju in delu poklonili tudi organizatorji in obiskovalci IX. edicije *Bienala slovenske neodvisne ilustracije 2023*, ki so malo pred prvo obletnico njegove smrti prisostvovali odprtju razstave *In memoriam: Simon Jugovic Fink*, predstavljene v sklopu širšega *Bienala neodvisnih*. Na tem bienalu je bil prvič predstavljen izbor del iz omenjenih serij *Nine Words (Devet besed)* in *Kinky Streets of London (Nagajive ulice Londona)*. O slednji govori naslednji umetnikov sestavek:

Če je bila moje primarno prizorišče pred Londonom gozdna krajina, četudi fiktivna, se mi v tej novi seriji za glavno prizorišče pri izvajanju likovnih idej pojavlja mesto s hišami, s ceglastimi fasadami. Značilnost slike, ki upošteva in izumlja posebnost kompozicijskih likovnih momentov, sem našel v fasadi londonskih hiš, kjer lahko vsaka naslikana opeka predstavlja nov rez kot sliko zase. Pri snovanju teh podob mi služijo lastno raziskovanje, iskanje motivov na terenu, črpanje iz dane okolice in predvsem radovednost. Ko grem na sprehod po ulicah v svojem okolišu, nenehno oprezam za morebitnimi motivi ter idejami, fotografiram; kaj vse bi lahko in kako bi kaj upodobil, kakšno zgodbo bi povedal? ... So pa to predvsem likovno kompozicijski rezi, ki jih najdem zunaj, v hišah ter na ulicah itd. ... V te kompozicije pa vnašam svoje bolj ali manj intimne ali povsem filozofske vsebine, mnogokrat iščem tudi po spletu, da sestavim končno podobo, vsebino, ki se tiče vseh nas.⁹

Ob razstavi so organizatorji, v sodelovanju z njegovo sopotnico in prijatelji, izdali tudi knjigo *In memoriam: Simon Jugovic Fink*, s podnaslovom *Posameznik je center sveta*.¹⁰ ■

⁹ Simon Jugovic Fink, »Kinky Streets of London / Nagajive ulice Londona«, v: *In memoriam: Simon Jugovic Fink*, prof. Tomaž Kržišnik in / and IX Bienale neodvisnih / IX Independent Biennial, str. 15–16.

¹⁰ Del knjige je poklon Simonu (*In memoriam: Simon Jugovic Fink, Posameznik je center sveta*). Drugi del pa je namenjen prof. Tomažu Kržišniku in razstavljavcem IX. edicije *Bienala slovenske neodvisne ilustracije* (*In memoriam: prof. Tomaž Kržišnik in /and IX Bienale neodvisnih/ IX Independent biennial, Minljivost in večnost ustvarjalnega izraza*).

⁷ Prav tam, str. 11.

⁸ Jurij Smole, *Simon Jugovic Fink: Telo duha*, Galerija Domžale, Kulturni dom Franceta Bernika Domžale, Domžale, 2024.

Špela Fridau

Magični svetovi Marka Jakšeta

The Magical Worlds of Marko Jakše

Za dela Marka Jakšeta je značilen preplet rastlinskega, živalskega in arhitekturnega sveta, ki se kaže skozi imaginarne nadrealistične upodobitve, kljub temu pa jih je težko umestiti v enotno umetnostnozgodovinsko obdobje. Najbolj izrazita sta sloga fantastične umetnosti in nadrealizma, vendar je slednji presežen s tem, ko ga umetnik prepleta z elementi realizma in tako fluidno prehaja med omenjenima označbama. Marijan Zlobec navaja, da »Marko Jakše vidi dlje in globlje, ker je notranje izjemno močan umetnik«, zato meni, da »ne potrebuje ničesar predeksistenčnega in [...] se ne vklaplja v nikakršen razvoj ali -izem ali post ali pred (avantgardizem, modernizem)« (Zlobec).

Čeprav Jakše velja za nadrealista sodobnega časa, ne moremo govoriti o skladnosti z načeli začetnih teženj omenjenega gibanja, kakršnega je v 20. letih prejšnjega stoletja vzpostavil André Breton, saj sanje ali nezavedno niso bistvo njegovega slikarstva, niti zanj ne uporablja principa avtomatizma. Slikarja poznamo tudi kot pesnika ter pisca fiktivnih in humornih besedil, ki jih kot pripise ali naslove dodaja svojim delom. Če pogledamo z vidika ujemanja vizualnega z nenavadnimi naslovi, to vendarle lahko razumemo v kontekstu ortodoksne nadrealizma, saj se le-ta ni širil le v slikarstvu, marveč je kot filozofska misel prisoten tudi v besedni umetnosti.

Fantastična umetnost (znana tudi kot magična umetnost) dopušča nekoliko več prostora pri »branju« slik. Označuje namreč nenavadna bitja in je kot taka v umetniškem izražanju stalno prisotna že od samih začetkov umetnosti. S svojo usmerjenostjo v figuraliko in v raziskovanje notranjega doživljanja človeka odstira demone, psihološka stanja, groteskno ipd.

Namesto, da bi se ukvarjala s potlačenim in nezavednim, v ospredje raje postavlja uprizarjanje dnevnih sanjarij in demonov, ki posameznika preganjajo v polzavednem stanju. [...] Termin je kot umetnostni fenomen populariziral Marcel Brion s knjigo *Art fantastique* (Pariz 1961), kjer ga je obravnaval nadzgodovinsko in s tem prikazal pomembno prisotnost fantastičnega v vseh obdobjih umetnosti (Žgonik, 163).

Wieland Schmied navaja kot fantastično vse, kar je zunaj določenih epoh in njihovih samoumevnih lastnosti (v Schurian). Walter Schurian poleg tega navede tudi pojme, kot so nenaravno, sanjsko, vizionarsko, absurdno, iracionalno, tabu, ki se različno kažejo glede na izraz družbenih kriz ali negotovosti nekega določenega obdobja. Prisotnost fantastičnega prepoznavna med drugim v manierizmu, romantiki, simbolizmu in nadrealizmu. Tovrstna umetniška dela se lahko zdijo smešna ali mitična, včasih erotična ali pa pretirana; pogosto izražajo nekaj sanjskega in neresničnega ali nadnaravnega. Zanje so značilne slutnje bližnjega gorja, iskanje orientacije, zmožnosti domišljije ali vizija drugačnega, »čudežnega« sveta. Za fantastične umetnike je značilno, da se redkokdaj znajdejo v sozvočju s sodobnimi umetniškimi gibanji in večinoma gredo svojo pot ter pogled obrnejo vase in ne navzven (Schurian).

Jakše s svojimi slikami, kjer na raznotere načine hibridno upodablja figure in jih postavlja v šokantne metafore, gledalca večkrat spravlja v neprijeten položaj. To je skladno s Freudovim konceptom *das Unheimliche*, ki pomeni nekaj tujega (*unheimlich*), a hkrati domačega (*heimlich*). Gre za psihološko izkušnjo nečesa skrivnostnega in grozljivega, lahko tudi tesnobe, ki je pogosto zaznano na čudno znan način. Lahko opisuje incidente, kjer se znana stvar ali dogodek znajde v vznemirljivem, shrhljivem ali tabuiziranem kontekstu. Teh značilnosti pa ne gre brati v splošnem pomenu prej navedenih pojmov, pač pa se to, kar je *unheimlich*, nanaša na posameznika, saj je to stanje, ki je prisotno znotraj nas samih. Kar je *unheimlich*, ni zares nič tujega ali novega, ampak je nekaj, kar je duševnemu življenju že od nekdaj domače (*heimlich*) in se mu je oddaljilo ali postalo tuje šele s procesom potlačitve. Temelj marsičesa, kar opisujemo z *das Unheimliche*, je dejstvo, da se nenavaden učinek pogosto pojavi, ko je meja med domišljijo in resničnostjo zbrisana, ko se soočimo z realnostjo nečesa, kar smo do zdaj imeli za domišljijско, ko simbol prevzame polno funkcijo in pomen tega, kar simbolizira.

Za lažje razumevanje tega koncepta Freud v svojem spisu navaja skupine primerov, kot so meja med živim in neživim, dvojnik, pogled, naključje in *disiecta membra* (razreseni fragmenti). Nenavaden *unheimlich* učinek proizvajajo nenačrtane tudi odrezani udje, odsekana glava, deli telesa, ki



Marko Jakše, »Do you still need a horse?«, 2019, olje na platnu / oil on canvas, 152 × 107,5 cm

plešejo sami ipd. V teh primerih lahko iščemo očitne povezave z Jakšetovimi deli, npr. v slikah *Učiteljica* in *La Rabbia*, kjer je gledalec soočen z demoničnimi očmi, ki strmijo vanj, kar povzroča napeto in nelagodno vzdušje. Na sliki »Do you still need a horse?« je dobesedni prikaz tega, kar je v razlagi zapisal Freud, in sicer, da v nas neprijetni občutek med drugim vzbujajo odrezani deli teles. Omenjena slika prikazuje prav to, saj jo poseljujejo odsekani in na vrvi privezani moški spolni udi. Kot pravi Freud, kadar gre za dogodke, ki bi morali ostati skriti, a ti postanejo razkriti, je to *unheimlich*, še posebej, kadar je nekaj spolne narave. Vzorednice s takim opisom ponuja tudi slika *Requiescat in pace!*, kjer je v spodnjem delu kompozicije v intimni situaciji upodobljeno razgaljeno moško telo, za katero ni gotovo, ali je živo ali mrtvo.

Fantastično in koncept *das Unheimliche* tvorita korelacijo v primerih, ko umetnik vizualno hibridizira človeške attribute z živalskimi telesi. Ob tem lahko prepoznamo nam znane segmente oz. lastnosti, združene in predstavljene na



Marko Jakše, *White Heels*, 2009, olje na papirju / oil on paper, 219 × 110 cm

nenavaden način, ki mestoma vzbuja nelagodje. Povezava med koncepti se vzpostavlja tudi v temah nezavednega, grotesknega in v upodobitvah različnih psihičnih stanj, kar je prisotno na več slikah. Štefanec je ob Jakšetovih delih dejal, da »gledamo v čudna, fantazijska kraljestva kot iz vizij maničnih, shizofrenih sanjačev, odslikave dnevnih in nočnih mor ali zgolj banalne vsakdanjosti, ki se lahko izkaže za najhujšo od njih«.

Humor v umetnikovih delih nosi pomenljiv aspekt, ki se kaže v grotesknih upodobitvah ali pa ga kot protiutež



Marko Jakše, *Čakaje očeta / Waiting for Father*, 2013, olje na lesenitu / oil on fiberboard, 173 cm × 215 cm

vzpostavi z naslovi, mestoma tudi daljšimi pripisi, ki jih nadene slikam s krutimi in bolj resnimi vsebinami. V intervjuju s Tanjo Lesničar-Pučko Jakše pravi, da je brez humorja: »[...] nesmiselno slikati ali početi kar koli drugega«. S humorno distanco v naslovih mehča trpko sporočilnost slik in odpira drugačne registre razumevanja. Sporočilnost teh naslovov tako mestoma postane celo večja in pomenljivejša od podob (Štefanec).

Po eni strani so Jakšetova dela polna veselja in pravljичnosti, po drugi pa zajemajo tudi nenaravne, absurdne in tabuizirane teme. V kompozicijah so raznovrstne figure postavljene v medsebojne konflikte in šokantne metafore, ki ponujajo možnost povezave s problemi iz realnosti, a so situacije upodobljene na domišljijški način. Tako Jakše včasih bolj subtilno, drugič bolj odkrito podaja kritiko in svarila, da civilizacija ni na pravi poti, kakor je to bilo značilno za mnoge mite. Ponekod se celo posluži kake starejše mitološke vsebine, ki jo prilagodi aktualni temi do te mere, da je moč prepoznati izvirnik, a zdaj v njegovi različici nosi drugo sporočilo, kakor je to razvidno iz slike *White Hills*, ki je predelava Goyeve slike *Saturn žre svojega sina* (vsebina se nanaša na grški mit o Titanu Kronosu, ki so ga Rimljani imenovali Saturn). Z mitom so se na različne načine ukvarjali mnogi misleci, ki so prihajali do različnih zaključkov. Tako Freud kot Jung sta pri presojanju mita izhajala iz teorij francoskega filozofa Luciena Lévy-Bruhla, ki mit povezuje s predlogično miselnostjo ter navaja, da je skupna arhaičnim ljudem, tako imenovanim »primitivcem«, od tod izraz »primitivna misel« (Bolle, Buxton).

Kljub temu pozneje mit razumeta povsem drugače, njuna pot se loči, ko Freud predstavi Ojdipov in Elektrin kompleks, ki ju prepozna v sanjah, mitih, pravljicah in celo šalah. Nadalje v svojem spisu *Totem in tabu* predlaga, da so miti izkrivljene sanje želja celotnih ljudstev (Freud, *Spisi*). S



Marko Jakše, *Slep čez gluhonemega / Blind over Deaf*, 2013, olje na vezani plošči / oil on plywood, 178,5 × 187 cm

tem se oddalji od Jungovih razlag, ki temelje mitskih podob obravnavajo kot pozitivne in ustvarjalne, v nasprotju s Freudovim bolj negativnim pogledom na mitologijo.

Na splošno so Freudove razlage človeškega nezavednega podvržene izrazito biološkemu, seksualnemu delovanju. Jung mu v svojih izsledkih očita, da pozablja na duhovno plat, h kateri se je po oddaljitvi od zdaj že konkurenčnega misleca sam v največji meri zatekal preko raziskovanja arhetipskega in kolektivnega nezavednega. Po Jungovi razlagi se v mitih, pravljicah in sanjah pojavljajo podobne podobe in simboli, saj ima človeška psiha vgrajeno težnjo, da se zadržuje na določenih podedovanih motivih (arhetipih), katerih osnovni vzorec ostaja, ne glede na to, koliko podrobnosti se morebiti razlikuje.

Tako lahko nekatera Jakšetova dela vidimo kot preplet različnih arhetipov in kolektivnega nezavednega, ki se kažejo preko simbolov in bi jih zato lahko v določeni meri interpretirali preko Jungove teorije o nezavednem. Takšen primer je slika *Čakaje očeta*, kjer nam že naslov razkriva, da gre za arhetip očeta, kar pa se še dodatno potrdi, ko se pogledimo v vsebino slike. Slika z naslovom *Gral*, kot nekakšno nasprotje prej omenjeni sliki, predstavlja arhetip ženske in rojstva. V drugih slikah lahko vidimo še arhetipe bolezni, staranja, sovražnika itn. Raziskovanje notranje resničnosti, nerazločnosti stvari in odnosov med njimi se pri Jaksetu izraža s subjektivnimi in kolektivnimi implikacijami. Poigrava se s klasičnimi in manj tipičnimi simboli – predvsem zajec, riba, kača in mušnica so njegovi prepoznavni zaščitni znaki. Ti so oddaljeni od konvencionalnih simbolov, predvsem gre za detajle, ki fascinirajo njega samega. Te simbole na platnu povezuje z drugimi



Marko Jakše, *Žvakač kite vs. črni kvadrat v ledu / Jerky-Chewer Vs. the Black Square in Ice*, 2021, olje na vezani plošči / oil on plywood, 224 × 239 cm

pojavi, ki na koncu vzpostavijo nekakšno enigmatično atmosfero.

V kompozicijah se nemalokrat v različnih situacijah pojavlja predvsem podoba zajca, ki jo lahko razumemo kot umetnikov alterego – ta si v njegovih delih izposoja najrazličnejša telesa ter se hibridizira z različnimi človeškimi atributi. Od nekdaj ga je zanimala tudi arhitektura, ki v slikah vedno predstavlja dovršen del kompozicije. Ko gre za upodobitev človeka, je ta predstavljen po večini kot pomanjšana figura, ki je ujeta v fantastično okolje. Živali in rastline, ki jih naslika, pa se navadno pojavljajo v večjih proporcijah in imajo pomembnejšo vlogo od malega človeka. V tem bi

lahko prepoznali kritiko antropocentrizma, ki pomeni človeško superiornost v naravi nad ostalimi bitji. Tudi s tem, ko živalim pripiše človeške lastnosti, na nek način simbolno izenači njuno vrednost, kar je tudi težnja sodobnega post-humanizma.

Povzetek

Opus Marka Jakšeta predstavlja preplet fantastičnih svetov, v katerih imajo pomembno vlogo arhitektura, rastline in živali. V starejših delih je na platnu dominirala figura

človeka v raznih psiholoških stanjih, v novejših delih pa slikar daje prednost predvsem omenjenim motivom. Z umetnostnozgodovinskega vidika se Jakšetova dela najbolj pokrivajo z nadrealizmom in fantastično umetnostjo. Pomembno vlogo v delih nosijo tudi naslovi in za umetnika značilen humor. Prav tako je možno najti povezave s psihološkimi spisi, kot sta npr. spisa začetnika psihoanalize Sigmunda Freuda o *das Unheimliche* in humorju, ter na določeni točki drugače mislečega psihoanalitika Carla Gustava Junga. Pri slednjem besedilo obravnava analizo mita, simbolnega in arhetipskega. Zaradi pomembne vloge nečloveških elementov bi lahko umetnika razumeli tudi kot kritika antropocentrizma, kar ga povezuje s težnjami post-humanizma, v nasprotju s prevladujočim humanizmom, ki nad vsem ostalim povečuje človeka. ■

Viri in literatura

- Bolle, Kees W. in Buxton, Richard. »Myth«. *Encyclopedia Britannica*. 28. 3. 2024. Splet, 31. 5. 2024. <<https://www.britannica.com/topic/myth>>.
- Freud, Sigmund. »Das Unheimliche.« *Das Unheimliche*. Ur. Mladen Dolar. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994. 7–36.
- Freud, Sigmund. »Humor.« *Problemi. Eseji*. 29.2 (1991): 93–95. <<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HVODH7VE>>.
- Freud, Sigmund. »Totem in tabu (Nekatera ujemanja v duševnem življenju divjakov in nevrotikov) (1912–1913).« *Spisi o družbi in religiji*. 1. natis, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007, 45–204.
- Fridau, Špela. *Magični svetovi Marka Jakšeta kot inspiracija*. Magistrsko delo, 2023. <<https://dk.um.si/IzpisGradiva.php?id=84361>>.
- Jung, Carl Gustav. *Človek in njegovi simboli*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Lesničar - Pučko, Tanja. »Marko Jakše: Takoj je napadel velikanško plahto.« *Dnevnik: Kultura. Vizualna umetnost*. 9. maj 2013. Splet, 31. 5. 2024. <<https://www.dnevnik.si/1042589072>>.
- Marko Jakše: *Brez gospodarja*. 59. beneški bienale, mednarodna umetnostna razstava, 23. 4.–27. 11. 2022. <<https://jakse.mg-lj.si/sl>>.
- Schurian, Walter. *Fantastic Art*. Köln: Taschen, 2005.
- Štefanec, Vladimir P. »Marko Jakše: razstava Rožnati dim. Vrnitev čudnega zajca.« *Pogledi*. 29. 05. 2013. Splet, 31. 5. 2024. <<https://pogledi.delo.si/kritike/vrnitev-cudnega-zajca>>.
- Zgonik, Nadja, ur. *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945: pojmi, gibanja, skupine, težnje*. Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO, 2009. 45–49.
- Zlobec, Marijan. »Epska fantastika Marka Jakšeta.« *Delo: kultura - Razstave*. 10. 5. 2013. Splet, 31. 5. 2024. <<https://old.delo.si/kultura/razstave/epska-fantastika-marka-jakseta.html>>.

Slikovno gradivo, ki spremlja članek, je pridobljeno s spletne strani razstave *Brez gospodarja / Senza padrone / Without a Master* Marka Jakšeta, ki je objavljena pod mednarodno licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Nekomercialno-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 / Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Jurij Hartman

White Bronco

White Bronco

V interdisciplinarni umetniški praksi, ki zajema slikarstvo, oblikovanje, video in instalacijo, se umetnik Jurij Hartman pretežno posveča raziskovanju tehnologije, tehnične reprodukcije, mehanizacije in oblikovanja ter njihovih učinkov.

Njegova slikarska praksa temelji na analogni reprodukciji tehničnih podob, z minimalnim prostorom za slikarsko interpretacijo. Sliko samo obravnava kot reprodukcijo, za katero stoji najdena referenčna digitalno obdelana podoba, print katere predstavlja matrico, ki se je v odslikavi popolnoma drži, do te mere, da sliko izvede v tehniki olja na platnu, v samo eni plasti. Tako doseže simulacijo tiskane podobe, barvno kakovost, ki jo zaznamuje saturirana barva, osvetljena preko transparence, in podobo, ki nadomesti svoj referent ter dosega vsebino, ki je od tega avtonomna.

Skozi opus natančno ureja razčlenjene neizrazite in neizrazne podobe, tako da, ko so te umeščene v sekvenco okvirne serije, razvijejo izraznost, ki vedno deluje v odnosu do del, ki sledijo. Sami motivi, ki jih odslika, so namenoma odrezani od njihovega širšega konteksta, pojavijo se kot razpršeni označevalci, katerih vsebina se navezuje na povezave, ki jih oblikuje iz slike v sliko, diptiha v diptih, kvadriptiha v kvadriptih.

Serijska *White Bronco*, ki jo sestavlja osem diptihov, se

tematsko razdeli v dva seta štirih diptihov. V prvi polovici, preko redukcije vizualnih informacij, izbiranja tiskanih najdenih podob in ožanja digitalnega kadra, poteka dekonstrukcija oblikovanja, dokler se ta ne ustavi pri najosnovnejši oblikovalski značilnosti – črne ploskve na beli podlagi. Od te točke naprej pa poteka idejna dekonstrukcija lastne metode slikanja. Izpostavi se lastnost tovrstnega slikanja, da v njem ne sme priti do napak in naključij v izdelavi, zato imajo motivi pogosto umeščene ali najdene napake, ki so posledično brez napake odslikani, ter nestalen format del, ki se, čeprav ohranja višino 160 cm, digitalno spreminja iz slike v sliko.

Kljub raznovrstnosti odslikanih podob jih povezuje enaka odslikava. Vse so narejene v tehniki olja na platnu, brez lepilnega traku in šablon v samo eni plasti. Kopiranje lastnosti tiskane podobe in posledična nedopustnost napake kliče po popolni mehanizaciji slikarja samega. Dela zaznamuje samoizbris v izvedbi, izpadejo avtomatska, površinska in banalna, kar je želja avtorja, saj v formalno ploskovnost vpisuje konceptualno globino, ki izvira iz izbire motivov, njihove digitalne obdelave in odslikave.

Celotno serijo del si lahko ogledate na umetnikovi osebni spletni strani: jurijhartman.com ■



Jurij Hartman, *White Bronco*, 2024, pogled na postavitev / installation view, Mala galerija Banke Slovenija, kurator / curator: Vladimir Vidmar, foto / photo: arhiv umetnika / artist's archive

Nelida Nemec

Smerdujeve figurine

Smerdu's Figurines

Ob 60. obletnici smrti akademskega kiparja Franiška Smerduja razstava v Križevniški cerkvi od srede avgusta do začetka septembra 2024.

Akademski kipar Frančišek Smerdu (1908, Postojna –1964, Ljubljana) se je v zgodovinski spomin zapisal ne samo kot izjemno subtilen in pronicljiv interpret človeškega telesa, kar je znova potrdila tudi razstava štirinajstih ženskih figuric ali figurin iz zbirke kiparjeve hčerke Mojce Smerdu v Križevniški cerkvi, pač pa tudi kot tisti ustvarjalec, ki je človeško telo s svojimi kiparskimi in likovnimi videnji pri javnih spomenikih, ki obeležujejo pomembnost dogodkov ali oseb, povzdignil v herojsko, borbeno in polno čutečo človeško držo z značilnimi, monumentalno poudarjenimi dojemanji volumnov, mas, površin in prostorov.

Bil je med tistimi Primorci, ki so jih v tridesetih letih iz rojstnih krajev izgnali italijanski fašisti. Iz Postojne se je umaknil v Ljubljano. Po drugi svetovni vojni se je uveljavil kot tenkočuten profesor za kiparstvo na novo ustanovljeni Akademiji upodablajočih umetnosti v Ljubljani, kjer je kot redni profesor deloval vse do prerane smrti leta 1964. Leta 1941 je na vprašanje, kako se je razvil v umetnika, za časnik *Jutro* odgovoril:

Po rodu sem Kraševce, in ljudje pravijo, da so Kraševci prav posebno nagnjeni do kiparske umetnosti ... Zdi se mi, da je delo našega odličnega kiparja Bernekerja, ki sem ga videl na pokopališču nekje na Krasu, odločno vplivalo name. Bilo je moje prvo kiparsko doživetje. Morda mi je dalo impulz, da sem se pozneje napotil v Ljubljano in kasneje v Zagreb ...

Ko se je vrnil v Ljubljano, je začel iskati načine za ustvarjanje. Ustvarjal je iz sebe in se učil iz preteklosti. Kot je za *Jutro* povedal že leta 1941, je občudoval

arhaično plastiko, tenegrejske sohice in malo pompejansko plastiko, pa tudi sodobne mojstre. A med občudovanjem in golim posnemanjem je ogromen razloček. In če je že kje podrobnost, ki bi mi jo siten

kritik utegnil očitati, potem lahko samo rečem, da zaradi malenkosti ne vidi celote, ki je vedno moja in vsekakor doživljena. Moji vzorniki so potemtakem čas, podobna razpoloženjskost, duhovna sorodnost, ne pa imena, stili.

To so močne besede, ki so napovedovale kiparja, ki bo hodil svoja prepoznavna pota. Po koncu vojne so se realizacijam male pridružile tudi javne plastike, spomeniki, ki so pustili močno sled v razvoju te kiparske zvrsti: spomenik Francetu Prešernu v Kranju ob pomoči akademskega kiparja Petra Lobode (1950–1951); spomenik *Ilegalca* v Ljubljani (1952), spomenik *Kraškim borcem* v Postojni (1952), spomenik padlim v NOB (skupaj z Zoranom Didkom) v Bukovju (1955). Njegov spomenik padlim v NOB v Postojni je prvi kiparski spomenik na to temo na Primorskem. Kritika ga je umestila med dela, ki jih je opredelila kot »leteče kiparstvo«, tedaj uveljavljeni in vidno zastopani veji akcijskega kiparstva, ki je v duhu novega plastičnega idealizma z dinamiko, akcijo, razgibanim telesom in viharo draperijo razgibala kiparsko gmoto in ustvarila močan izraz poleta in zagona.

Razstava v Križevniški cerkvi z naslovom *Hommage à Frančišek Smerdu. Šestdeset let kasneje* je ponovno utrdila spoznanje, da je Frančišek Smerdu iz ženskega telesa v vseh obdobjih znal izvabiti mehko, nežnost, milino, čutnost, erotičnost in duhovno lepoto na sebi lasten način, ne da bi vidno odtisnil sledi kiparskih prijemov ustvarjalcev Rodina, Maillola, Kršinića in Meštrovića, ki jih je sicer leta spoštoval, cenil in občudoval. Že leta 1938 Stane Mikuž ni poudaril samo miren, dostojanstven izraz, pretehtane proporce, ki se ujemajo v čudoviti harmoniji, temveč tudi ugotovitev, da prelivajoča se »mehka igra svetlobe in sence na obrazu in kot okvir podrobnejše izdelani lasje tvorijo neverjetno samo v sebi zaključeno celoto.« Tako kot večina likovnih umetnikov njegove generacije se je tudi Frančišek Smerdu šolal na zagrebški Akademiji upodablajočih umetnosti, ki jo je obiskoval med letoma 1928 in 1932, in je svoje znanje, ki ga je pridobil v Ljubljani na Državni moški umetnoobratni šoli pri profesorjih Repiču, Kralju in Severju, nadgradil z novimi pogledi profesorjev, predvsem Frangeša in Kršinića



Frančišek Smerdu, pogled na postavitev / installation view, 2024, Križevniška cerkev, Ljubljana, foto / photo: Darja Štravs Tisu

ter Meštrovića, pri katerem se je specializiral in se nato preselil v Ljubljano.

V Križevniški cerkvi je bilo na ogled štirinajst ženskih figuric ali figurin iz zbirke kiparjeve hčerke Mojce Smerdu, zasanjanih, hrepenečih, poduhovljenih in privlačnih ženskih likov, ki so nas nagovorile v različnih pozah in z različnimi preprostimi atributi, ki jim dajejo prepoznavnost in

hkrati omogočajo razgibanost in poseben ritem, karakterističen za njegove figurine, ter dve ženski figuri, ki sta bili leta postavljeni v poletnem gledališču v Križankah, danes pa sta shranjeni v depozu. Izbrali smo dela, ki so zaznamovala kiparjevo ustvarjalnost med letoma 1938 in 1963, med njimi tudi: *Ženska z brisačo*, 1938, *Stoječi ženski akt s šalom*, 1940/41, *Dekle z vrčem*, 1944, *Ležeča*, 1958, *Ženska s knjigo*,



Francišek Smerdu, pogled na postavitev / installation view, 2024, Križevniška cerkev, Ljubljana, foto / photo: Darja Štravs Tisu

1964, *Ležeči ženski akt*, 1959, *Dekle s šopkom*, 1961/62, *Drobne sanje*, 1962/63, pa tudi večji ležeči figuri z naslovom *Muzika* in *Pomlad*. Nastali sta leta 1957 za Gospodarsko razstavišče v Ljubljani, v bron so jih odlili leto pozneje. Smerdu je takrat realiziral štiri motive, kot je zapisal Stane Mikuž, so »liki žena[so] alegoričnega pomena in predstavljajo *Pomlad*, *Jesen*, *Muziko* in *Dramo*«.

Moje prvo srečanje s Smerdujevo malo plastiko se je dogodilo pred mnogimi, mnogimi leti, ko sem prvič obstala pred njegovimi malimi ženskimi akti, in to občutenje lepote in gracičnosti nosim vse do danes. Ko sem v galeriji stala pred njegovo marmornato skulpturo, se moje oči niso mogle odtrgati od njenega profila: glava je bila nekoliko sklonjena naprej, lasje so ji padali, kot bi bili umirjeno padajoči slap, ujeti v čudoviti lok, ki se je izpeval vzdolž njenega hrbta; v rokah je držala knjigo in njeno sedeče telo se je levilo v občuteno formo, ki je skrivala njena stopala. Površina je bila gladka, srkala ter odbijala je prijetno svetlobo, ki je metala

rahle sence. Prevzela me je s svojo občuteno, erotično držo, s podoživeto formo, gladkostjo površine in s premišljenimi proporci. Želela bi si bolje ogledati njen obraz, oči, usta, a naklon njene glave je mojstrsko ujel ritem forme, ki je zakrivala njen pogled. Izžarevala je umirjenost, subtilnost, skladnost, poduhovljenost. Imelo me je, da bi jo pobožala in pod svojimi prsti začutila utrip njene duše. Stala sem, stala in gledala. Nisem mogla naprej. Večkrat sem prebrala podnapis: Francišek Smerdu, *Dekle s knjigo*, 1963/64, bel marmor. Francišek Smerdu, pesnik ženske telesnosti, me je preletela misel profesorja Naceta Šumija, ko sem Smerdujeve bele marmornate figure leta pozneje podoživela na Brdu pri Kranju: *Ležeči ženski akt* iz leta 1950/51; *Dekle s šopkom* iz leta 1961/62, *Sedeče dekile* in *Drobne sanje* iz leta 1962/63. Dela iz belega kamna in malih formatov.

Francišek Smerdu je zame poet male plastike, občutljiv portretist in mojster figurin. Izbor njegovih bronastih figurin nam je ponudil trenutek, da smo se prepustili



Frančišek Smerdu, pogled na postavitev / installation view, 2024, Križevniška cerkev, Ljubljana, foto / photo: Darja Štravs Tisu

kiparjevemu nagovoru in uživali v harmoniji oblik in volumnov, saj dela niso prav pogosto dana na ogled. V intervjuju leta 1941 je umetnik poudaril svojo naravnost približati se ljubiteljem in jih spodbuditi k sprejemanju njegovega ustvarjalnega creda:

Kakor vidite, sem šel s svojo plastiko ljudem naproti. Zato sem »maloplastik« ... Hotel bi ustvariti majhno, intimno plastiko, ki bo našemu občinstvu laže dostopna in ki utegne odpreti vrata tudi razumevanju velikih, monumentalnih plastičnih zasnov.

Festival Ljubljana že vrsto let daje pomembnost in s tem vrednost likovnemu področju, ki zadnja desetletja v slovenskem prostoru ne doživlja ne renesanse niti ne prave pozornosti. V slovenskem prostoru smo v 20. stoletju in predvsem v drugi polovici imeli vrhunske kiparje, ki bi si zaslužili veliko več strokovne pozornosti, vsaj toliko, kot jo je kiparstvo nekoč imelo tako s strani institucij kot posameznih likovnih kritikov, ki so s svojo tehtno besedo dajali pomen in veljavo. Frančišek Smerdu, če omenim najpomembnejše med njimi, je še bil deležen, in omenim najpomembnejše: Stane Mikuž, Ciril Velepič, Špelca Čopič, Nace Šumi, Zoran Kržišnik in Aleksander Bassin. ■

Jurij Smole

Vrnitev boginje Izide

The Return of the Goddess Isis

Razstava kipov Boštjana Kavčiča v Narodnem muzeju Slovenije 6. februar–5. maj 2024

Pomenljiv in skrivnosten naslov razstave dvanajst bronastih in enega marmornega kipa je priložnost, da se hkrati soočimo z izkušnjami sodobnega kiparstva in skrivnostmi mitološkega izročila.

Kipar Boštjan Kavčič je začel z marmornatim kipom intimnih dimenzij (v sredini slike), ki ga je že med skiciranjem določil za neobičajno kariatido: nosi namreč kroglo iz kamene strele, kot bi opravljala daritev ali posvetitev. Kip je razgiban v vijačnico oblih form, z zanimivim zaključkom na vrhu in je vrhunsko obdelan. Kremenova krogla se s svojimi poltransparencami in hkrati čistostjo pogleda skoznjo odlično in proporcionalno ujema s kipom. V resnici je začetni model, ki je služil za izdelavo kalupa za multipliciranje te oblike v bronu.

Tu se zgodba razstave na zanimiv način razpre z repetitivnimi oblikami prvotnega marmornega kipa: priča smo zanimivemu profesionalnemu izzivu v smislu pestrega, barvnega patiniranja, ki ga omogoča tudi zmanjšanje livarske delavnice Livartis. Ta se je z intenzivnim študijem, mnogo poizkusi in spodbudami livarn v Parizu in Belgiji dokopala do dragocenega znanja patiniranja bronastih kipov, česar do sedaj v kiparski uporabi na naših tleh še ni bilo mogoče zaznati. Patiniranje je bilo omejeno večinoma na različno intenzivno podložno patino, kombinirano z zelenim volkom in izpeljankami te patine.

S to razstavo smo vstopili v veliko polje možnosti pestrega patiniranja, vzorčenja patin in nadgradnje dosedanje tradicije.

Če smo bili navajeni tako pestro patinirane kipe opazovati predvsem v tujini, imamo kiparji sedaj možnost tudi doma doseči in preseči tovrstno obdelavo površine kipa.

Gre za polaganje patin (kemijskih reagentov v obliki raztopin) na podložno – osnovno patino, narejeno z žveplnimi jetri (kalijev sulfid). To so največkrat kovinski nitrati,

raztopljeni z vodo, različnih razmerij in intenzitet. Ti reagenti reagirajo z bakrom v bronu in podložni patini.

V dovolj časa in tudi pod posebnimi pogoji (gretje površine, nekateri zahtevajo kislino oz. bazično atmosfero itn.), ko poteka kemična reakcija, obarvajo površino kipa. Nastalim patinam je treba pustiti čas, da dozori, ko reakcija poteče, pa tudi, da se dobro vežejo na podlago, ker so na začetku, ko nastanejo, krhke in nekatere tudi prašne.

Kljub zorenju patine nato še zaščitijo s tankim filmom voska (mikrokristalin, čebelji vosek ...), ki ga mešajo tudi s karnaubo, in sicer za trdoto in obstojnost. Ves postopek ni preprost, največkrat je treba reagente najprej preizkusiti, kar je za dosego želenega cilja običajen potek dela.

V bronu dvanajstkrat ponovljena oblika marmornega kipa, s količino, kot tudi s patinami, ki so zares mojstrsko izpeljane, hoté (ali tudi ne) poseže v mitski pomen števil in ponuja odmev ezoteričnega.

Profesionalno patinirani kipi so nenavadno barvno usklajeni s krogli žlahtnega obarvanega kamna in redkimi minerali, ki jih ponovitve marmornega kipa, tako kot njihov pramodni, držijo z gesto dajanja numinoznemu.

Vse je sicer premišljeno postavljeno v visoke osvetljene vitrine, ki pa zaradi oblike in formata delujejo kot zbirka starodavnih, čeprav modernih artefaktov.

Kipi s krogli v tej postavitvi kličejo po premiku v galerijski ali sakralen prostor, ki bi ga bilo vredno najti, saj nam v svoji negibni gesti posvetitve govorijo o že davno pozabljenem, temeljnem in izpodrinjenem obredju, izjemno pomembnem v antiki.

Kipar se je v tej zgodbi najverjetneje znašel zaradi moči, ki skozi Izidin (Gein, Živin, nenazadnje Marijin ...) kult še vedno – ali pa tudi vse močnejše – vpliva na našo povezanost z mitskim, kulturnim in numinoznim, čeprav se zdi, da vse to izgineva v poplavi visoko tehnološke imažerije, ki vdira tudi (mogoče pa predvsem) v našo podzavest in vizualni spomin.

V vseh pogledih je razstava velik tehnološki dosežek, ki odpira polje uporabe pestrih patin tudi na Slovenskem. ■



Boštjan Kavčič, *Vrnitev boginje Izide / The Return of the Goddess Isis*, 2024, pogled na postavitev / installation view, Narodni muzej Slovenije, foto / photo: Jani Pavlin

Dejan Mehmedović

Portret Aleša Sedmaka

Portrait of Aleš Sedmak

Aleš Sedmak je osebnost. Osebnost s karizmo. S tem mislimo osebnost, ki izstopa v množici posameznikov. Osebnost, ki se zaveda odnosa do bližnjega, drugega, do okolja. To je Aleš Sedmak umetnik, organizator umetniških študijskih kolonij, predsednik ZDSLU, Aleš Sedmak meščan, državljan, človek. Njegova načela so jasna in njegova bitka, vojna s sistemi se začena že pred desetletji, ko kot študent v Ljubljani ustanovi in vodi delavnice SOG pri študentskem društvu FORUM, ko v domačem Obalnem okolju ustanovi galerijo primorskih umetnikov Insula, se bori za pridobitev ateljejev za umetnike itd. Aleš Sedmak je osebnost, ki je nenehno v zagonu, ki ima energijo posredovanja humanistične pozitivnosti v umetniškem kakor povsem osebnostnem dejanju. Če se osredotočimo na njegovo umetniško udejstvovanje, gre poudariti, da je kompleksnost umetniškega dela Aleša Sedmaka vodilo, ki ga pri obravnavi njegove ustvarjalnosti nikoli ne gre pozabiti. Različne konceptualne kreacije se v njegovi umetniški praksi nizajo skozi celotno aktivno obdobje, čeprav se v določenih poskusih avtor zaustavi pri izpeljavi zelo klasično slikarskega ali grafičnega karakterja. Sedmak tu v izvedbi vseskozi uspešno prepleta slikarstvo s tehniko odtisov. Njegova dela so tudi v tem smislu prepoznavna. Pronicljivo opazovanje in intuitivni odziv sta značilnosti, ki vodita avtorjeve idejne zamisli. Sedmak je v vsebinah odziven na aktualno dogajanje v okolju, hkrati pa se drži določenega izhodiščnega koncepta. Oziraje se v okolje izpostavlja odnose med ljudmi, ponekod morda raziskuje v lastno izvirnost, nastavlja vprašanja. Že v začetku v osemdesetih letih je Sedmak osebnostno angažiran v sociološkem smislu organizacije, snovanja aktivnosti študentske grafične delavnice ipd. Vendar gre izpostaviti predvsem njegov umetniški profil.

Indikativno se Sedmak že v začetnih pristopih k umetniški izpovedi opira na slikarstvo, ki je v praktični izdelavi ustvarjanja artefakta v povezavi z grafiko. Obdobje konca osemdesetih let je v njegovi osebni ustvarjalni afirmaciji primarno opredeljeno s slikarsko eksperimentalnim preverjanjem sitotiskovnih možnosti in beleženj. Čas umetnikovega delovanja je vedno v relaciji z vsebinskim hotenjem, miselnimi manifestacijami, ki vplivajo na izvedbo. Morda je neka, nikoli neposredno izrečena, a vendar v ozadju zaznavno prisotna idejna pozicija takratnega avtorjevega umetniškega kreda, opredeljujoča. To

je bila ideja velikega, monumentalnega artefakta, ki bi jo razumeli v kontekstu zagotavljanja moči in zaznavnosti umetniškega dela. Še vedno aktualen zven modernizma oziroma v tem smislu splošno ustaljene umetniške komunikativnosti je v času, ko vizualni medij ni imel današnje moči in širine efektivnosti, ta ideja »velikega« v pronicljivem zavedanju odtujenosti umetniškega od sociološkega, postavljala slednjo v aktivno opozicijo. V konkretnem govorimo o realizacijah gigantskega sitotiskarskega stroja s trimeterskim sitom, o izvedbah serigrafij velikih formatov, izvedbi monumentalne slikarije, svojstvenega *murala*, ob notranjem stopnišču avle Temelnega sodišča v Kopru itd. Konkretno specifična Sedmakovega umetniškega udejstvovanja temelji na ideji socialne integracije umetnika v družbeno sfero, ki predstavlja svojstven družbeni aganžma, nikakor ne v smislu angažirane umetnosti (nikoli v točki kritične refleksije družbe), revolta, ampak usklajene aplikacije umetnosti kot družbenega aranžmaja. Delovanje javne izpostavljenosti podobe zaokroža idejno v smislu: veliko je vidno, opaženo, pomembno ... S tem umetnost sili v katarzo družbe. Prodor estetskih kategorij v etiko, torej odraz družbenega v delovanju umetnika, potrjuje humanost družbenega okolja, v katerem je ohranjen spomin z vso »genetiko« v različnih komponentah pozitivnosti in negativnosti. Postavlja se kot simbol, pojavnost idiličnega (nekakšna mitološkost, »vergilovska Arkadija«), ki je hkrati realnost. To je izhodiščno načelo, ki opredeljuje Sedmakov življenjski kredo.

V parcialnem pa Sedmak zelo aktivno čuti in se odziva kot ustvarjalec, ki se zaveda lastnega življenjskega okolja. Ta je temelj in podlaga, konstanta, ki v vsebinsko fabulativni sferi njegovega dela odmeva kot imperativ.

Njegove podobe se že na začetku tematsko opredelijo s svojstveno morsko, vodno, »plovno« tematiko, ki se vzporedno in homogeno z omenjeno idejnostjo razvijajo v individualno likovno poetiko. Razstavne predstavitve ob koncu osemdesetih so s slikarskim pristopom delno postavile v ospredje problematike medčloveških odnosov, vendar se bazični vsebinski usmerjenosti v *Poetiki kalejdeskopa* niso izognile. Skrivnostni *Haronov brod*, *Vodni hieroglif*, *Negativni refleks* so slike iz leta 1988, ki so ponekod nekoliko pokukale v čutnost, a dodatno utrdile občutje zavezanosti »vodnemu«. Umetnik, ki se kreacije loteva v



Aleš Sedmak, 22.6.94, E.A., iz serije Junij 94 / from the series June 94, 1994, serigrafija / serigraphy, 70 × 100 cm, foto / photo: Jaka Jeraša

dokaj klasičnem slikarskem smislu, že v tem obdobju precej definitivno opredeli vsebinski kompleks in se posveča odrejenim figuralnim formam. Voda, morje, čoln so izpovedni protagonisti, ki živijo v Sedmakovih podobah kot neodtujljiva stalnica do danes.

Motivično, tematsko izhodišče morsko vodnega okolja je vsekakor blizu sredozemskim avtorjem. V določeni meri predstavlja avtohtonost. »Morskost« je pojem, ki običajno nosi v naši zavesti pestro paletu razumevanj, doživetij in občutenj, ki so v vizualnih optičnih vsebinah podob predočene neposredno v figuri, atmosferi ali podzavedno, posredno na podlagi absorbiranega optičnega deleža. »Vodnost« oziroma natančneje »morskost« je lahko ujeta in preneseno izražena na več načinov. Postavlja se kot voda – materialnost, masivnost a hkrati svetloba, čistost, dinamičnost, pretočnost, odprtost, prevetrenost, kot brezmejnost, kot horizont ... Predstavlja nedoločeno in končnost v enem. V lastni sugestivnosti opredeljuje stik vode in kopnega, vodnega in nebnega, saj v poglobljeni izpeljavi prehaja v cirkularni odnos primarnega principa narave.

Kot rečeno, predstavlja poseben segment znotraj tematike indikativna forma plovila. Sedmakov interes v

obravnavi tematike je precej edinstven. Njegova likovna izpeljava tega motiva indicira poseben individualni odnos in izkušnjo z realnim predmetom. Predmetom, ki v njegovem delu nosi veliko pomenov. Čoln, figuralni simbol, ki obstaja v mišljenjskem obtoku kot predstavno ali označevano sredstvo, postane Sedmakov atribut. Predmet, skozi katerega avtor odkriva in razrešuje različne problematike: od čutnih do racionalnih, od instinktivnih, do filozofskih. Tako njegovega čolna ne smemo razumeti samo v smislu neposredne aluzije na morje, vodo. Čoln je »združena lepota«, saj je v vizualnem smislu posebna estetska oblika, ki združuje lepoto naravnega, naravno funkcionalnega z zamislijo človeškega, umetno funkcionalnega. Metaforično in simbolično pa je barka tudi opna, posoda, je Kristusova mandorla, koža telesa, maternica življenja, pribežališče, varovalo, je dom, skupna usoda, rešitev, je pot v določeno, je beg v svobodo, skrivnost srca, je bog v človeku ... (*Arca, arche* – koren iz gr. *archi-* iz *archos* – vladati, iz *archein* biti prvi; vladati, nad-vladati). Vidno vznemirjenost ob uprizoritvi priljubljenega objekta, ki nadgrajuje evidentno narativnost, potrjuje cel niz grafičnih oziroma slikovnih izvedb, ki jih je avtor izgotovil v načinu klasičnega slikarskega dela.



Aleš Sedmak, SOG, E.A., iz serije SOG, marec 90 / from the series SOG, March 90, 1990, serigrafija / serigraphy, 70 × 100 cm, foto / photo: Jaka Jeraša

Vsekakor pa so bili vsebinski parametri v Sedmakovi ustvarjalni izraznosti vseskozi primarno nastanjeni v prostoru ustvarjalčevega bivanjskega okolja. Slovenska Istra (Obala) je del mediteranskega prostora v geografsko-klimatskem smislu, vsekakor pa v smislu historično etnološkega karakterja. *Genius loci* danes sicer ne pomeni nekega neposrednega vpliva, pomeni pa enotnost v karakteristikah, ki temeljijo na občutenju bivanjskega prostora. Odrejena motivičnost, predvsem pa uporaba barve in sproščena gestualnost so osnovni elementi likovne umetnine v segmentu, ki mu racionalno ne moremo povsem natančno določiti izvora, kajti v postopku nastajanja umetnine je njihova pojavnost vezana na »notranjo izkušnjo« avtorja. Nastajajo neke v »predhoričnem« obdobju, torej v predmaterialni fazi slike-podobe ali celo v nekakšni predzamisl v stanju povsem avtorsko-individualistično opredeljenih možnosti nastajanja ideje. »Notranja izkušnja« je torej že v izhodišču vezana na bivanjski prostor oziroma okolje avtorjevega obstajanja. Življenjsko okolje je nosilec neke kolektivne »notranje izkušnje«, ki jo to okolje generira. Umetniška nadgradnja eksistencialnega opozarja, da se ob aktualnem nastajanju nove širše celinske integracije,



Aleš Sedmak, Mož v čolnu / Man in a Boat, 1992, prana tempera in kolaž na platnu, les, medenina / washed tempera and collage on canvas, wood, brass, 160 × 200 × 10 cm, foto / photo: Jaka Jeraša (zasebna zbirka / private collection)

apliciranje avtohtonosti oziroma zavedanje tradicionalnega mora ohraniti kot norma visoko razvite civiliziranosti. Fenomen *genius loci* se tako manifestira kot upor prevladujočim tendencam splošne globalizacije, ki v določenem smislu spreminjajo svet v uniformno gmoto potrošništva, generalizacijo potreb in poenotenje obče mentalnosti. Slednje je z izvirno idejo umetnosti, umetnosti, ki temelji na odzivu emotivnega (nezavednega) v neposredni kontradikciji. Ohranjanje avtohtonega znotraj umetnine, in to v smislu vezanosti na teritorialno specifičnost (tako formovno, vizualno, kakor mentalno), je vsekakor še vedno ena izmed temeljnih, eksistencialnih preddispozicij uspešnosti ali bolje namena likovne umetnine. Tako se forma odkrivanja in eksperimentalnega prepletanja pri Sedmaku unificira v izpovedni vizualni kontemplativizmu z usklajeno relacijo figuralno objektivnega z optično sugestivnim.

Konec osemdesetih let avtor nastopi z objekti v galerijskem prostoru. Deli razpadajočega čolna so v galeriji Insula dopolnjevali slikarski opus, izpeljan skozi slikarsko-grafična dela, ki so s posebnostjo okvirjev delno tudi sama prestopala klasično izvedbo.

Ambientalni projekt imenovan *Koža spomina*, s katerim se je avtor predstavil leta 2004, je v smislu odločnejše preselitve v prostor vsekakor prelomen. Sedmakov ustvarjalni nagovor se je zastavil skozi radikalno spremenjeno umetniško stališče, saj je Sedmakova »slikarskost« tokrat definitivno prestopila meje dvodimenzionalnega. Izraznost se je odvijala v polju prostora – ambienta. Kljub temu da je njegovo udejstvovanje svojo naklonjenost k prestopanju medijev nakazovalo že v začetku devetdesetih let, ko se je prikazala skozi delno ambientalno postavitve, se je njegovo tedanje delo vsekakor primarno opiralo na slikarsko ali grafično dejavnost. Sedmak se je takrat izražal še predvsem skozi avtonomno podobo. *Koža spomina* pa je postala nekakšna ambientalno-slikarsko-kiparska konstrukcija, kjer prevzema



Aleš Sedmak, *Koža spomina, Ogenj* / *The Skin of Memory, Fire*, iz ambientalne postavitve *Koža spomina* / from the ambient setting *The Skin of Memory*, 2004, kvadriptih / quadriptych, pastel na barvanem platnu / pastel on painted canvas, 234 × 120 cm, foto / photo: Jaka Jeraša (zbirka / collection: Univerza na Primorskem / University of Primorska)



Aleš Sedmak, *Koža spomina, Voda* / *The Skin of Memory, Water*, iz ambientalne postavitve *Koža spomina* / from the ambient setting *The Skin of Memory*, 2004, triptih / triptych, pastel na barvanem platnu / pastel on painted canvas, 234 × 120 cm, foto / photo: Jaka Jeraša (zbirka / collection: Univerza na Primorskem / University of Primorska)

status izraznosti podobe v »prostoru ujeto« umetniško telo. Kot je bilo takrat zapisano, je umetnikov »aranžma« deloval *nad-izrazno*, presegal izpoved posamične podobe.

Štiri monumentalne »slike«, izvedene na površini platna oziroma na površini kovine, železa, predstavljajo specifičen *kvadriptih*, ki se asimilirani v prostoru galerije manifestira kot enotno *telo – objekt*. Prostorska določba enotnega predmeta pa se hkrati izraznostno deli v posamične vizualne ekrane. Stojimo pred tremi impozantnimi platni in železno

ploščo rahlega monokromnega kolorita. V zgornjih delih »slik« vidimo ustaljen odtis okna, okenskega okvirja, razvoj vizualnega dogodka pa zaznamo v spodnjih delih, kjer se v obliki posebnega *palimpsesta* izpostavi upodobitev kot nekakšna simbolična matrica, znak, znamenje.

Idejno in izvedbeno je tukaj edinstveno poenoteno. Avtor deluje v smislu določil konceptualizma, ki sprejema »narejen predmet«, ki se ga le minimalistično avtorsko dotakne, kot objekt presežne vrednosti.



Aleš Sedmak, *Mediterraneo-2*, 2018, olje na papirju, monotipija / oil on paper, monotype, 100 × 150 cm, foto / photo: Jaka Jeraša



Aleš Sedmak, *Popotniki-8 / Travelers-8*, 2019, akril, olje, papir na platnu / acrylic, oil, paper on canvas, 80 × 120 cm, foto / photo: Jaka Jeraša

Projekt *Koža spomina* je omogočil svojstveno *inicijacijo* (sinteza vsebinskega z oscilantnostjo deležev izvedbenega v idejnem – slika – pobrani predmet, »predelani« pobrani predmet), saj se je vsebinsko dotaknil izvorov, hkrati pa odprl vrata novi avtorski idejnosti in konceptu, ki ga je dokončno utrdila razstava *Dva pogleda* iz leta 2007. Njeno vsebinsko izpolnjenost je odlikovalo kompleksno idejno prepletanje v indikativni vizualni pripovednosti posameznih umetniških del in predvsem v edinstveni vsebinski izhodiščni bazi. Izvirno umetniško dejanje je nadaljevalo oziroma natančno zakoličilo pot, ki je Sedmaka iz slikarstva zapeljalo v konceptualne izvedbe. Čeprav ambientalni delež predstavitve ni bil preveč izstopajoč, saj so bila dela predstavljena kot slike, je konceptualnost ambientalnega nadgradilo umetnikovo dejanje posebne »izrabe« slučajno nastalega predmeta – že ustvarjenega predmeta (*ready-made*) – na katerem je bila izvedena avtorska intervencija.

Objektivno je projekt postavil pred gledalca prirejene oziroma »predelane« predmete, prenesene iz umetnikovega požganega ateljeja (delovni prostor Aleša Sedmaka je 14. decembra 2006 skorajda uničil ogenj¹). Večinoma so bile to lesene podlage, na katerih so ostali sajasti odtisi različnih predmetov. Umetnik jih je sestavil v ekspresivno izrazne

objekte, katerih bistvo podpira ustaljeno omenjeno filozofsko nazorsko vodilo prepletanja fabulativne pripovednosti opredeljene v komponentah časa oziroma določenosti prostora.

Umetniški objekt je tukaj posledica procesa, v katerem obstaja ideja kot vir ujete zgodbe. Izpoved, ki se je v *Koži spomina* opirala na optične sledove, ki so nastali kot posledica izpostavljenosti soncu, ujete na elementih blaga, nadaljuje izhodiščno idejo sledov časovnega z umetniško artikulacijo spomina ob tragičnem dogodku.

Tako v primeru, ko najdene sledove, svetlobne efekte avtor sprejema kot dar, kot skrivnostni zapis, ki ga sprejema in razgradi, tako tudi nesrečo požara v ateljeju umetnik preko ožganih »žalostnih ostalin« preusmeri v umetniško dejanje. Njegova izjava je obvezno večplastna. Delno se navezuje na začetno dejanje, požar, v ustvarjalni kreaciji pa se nadgrajuje in prestopa v razmišljanje o individualnem, antropogenem, eksistencialnem, o nujnosti.

Skratka avtor na podlagi ustvarjalnega gona metamorfozično spreminja v izpovedno polje umetniškega. Primarno izhodiščnost, funkcionalnost predmetov transformira in oplemeniti v doživetju. Vedno je v ospredju sosledje, potek, časovnost, narava, ki je v umetniški konsekvenci izpeljana kot čista estetska forma, ki lepoto telesa, telesnega prelevi v lepoto miselnega, duhovnega, zavest spomina, doživetja...

S tem dejanjem je bila določena faza Sedmakovih umetniško izpovednih izpeljav zaključena, sledila je pot v ponovno očiščenje. V drugem desetletju našega stoletja se je Sedmakova umetniška izrazna aktivnost izvajala v dokaj tradicionalnih likovnih načinih: klasičnemu slikarstvu in grafiki. Po letu 2010 so sledile predstavitve ciklov slik, izgotovljenih v specifičnih avtorsko dodelanih tehnikah. Monotipija je tu osnovni operativni model, uporabljen v tiskanih in tudi slikarskih izvedbah. Dela so z ustaljenimi idejnimi in vsebinskimi premisami dosledno sledila predhodno izhodiščno zastavljenemu konceptu. Izvedene na platnih ali papirju se slike v značilni figuralni formi velikokrat

¹ 14. decembra 2006 sem se sredi dneva odpravil v svoj atelje v podeželski hiši v bližini Koprca, ta dan sem prišel kasneje kot običajno. Ob prihodu nisem opazil nič nenavadnega, a ko sem odprl vrata in vstopil v atelje, je bil ta popolnoma črn. Preko noči je požar spremenil atelje v ogromno camero obscuro, stekla v oknih so bila tako črna od saj, da sončni žarek ni mogel prodreti v prostor. Večina slik, grafik, risb in knjig je bila uničena ali črna od saj, jedilni pribor in orodje samo še »luža« kovine, voda, ki je brizgala iz staljenih vodovodnih cevi, je poplavljala atelje. Zaradi pomanjkanja kisika in brizgajoče vode se je ogenj sam pogasil, ostal je gost s sajami nasičen zrak z intenzivnim vonjem.

Obsedel sem sredi pogorišča, ker so se mi tla spodmikala in moralo je miniti veliko časa, da sem dojel razsežnost katastrofe. V naslednjih dneh sem med čiščenjem in iskanjem ostankov artefaktov, delčkov svojega dela in življenja, odkrival odtise požara, nekakšne fotograme predmetov in knjig. Spoznal sem, da moram ohraniti ta spomin na knjižnico, na tisto, česar ni več, da moram ustvariti nekakšno transformacijo katastrofe v umetniško delo. Nastali so *ready-made* objekti, kjer sem z minimalnimi posegi, z zapisom naslovov knjižnih edicij ohranil tudi spomin na sistem razporeditve knjig v svoji knjižnici. To je bil poklon ateljeju in knjižnici, kakor tudi očiščenje travmatičnega razpoloženja, nekakšna osebna regeneracija, ki je v veliki meri vplivala na vsa kasnejša dela. Aleš Sedmak



Aleš Sedmak, 14. december II, 2007, les, saje, lak / wood, soot, varnish,
230,50 × 124,50 cm, foto / photo: Jaka Jeraša

motivično vezane na krajino, v kaverljaškem ateljeju nastane serija portretov ... Dela se dotikajo vsebin, ki so aktualne v ekološkem, sociološkem kontekstu, vseskozi pa opredeljene v individualnem konceptu vezanem na ustvarjalčevo osebno izkušnjo in prostor, v katerem deluje.

Poudariti gre, da je to obdobje, ko Aleš Sedmak zelo angažirano opravlja funkcijo predsednika ZDSLU, a je kljub temu ustvarjalno aktiven v svojem umetniškem poslanstvu.

V celostni obravnavi Sedmakovega ustvarjalnega dela je vsekakor pomembno izpostaviti njegov presežen prispevek v slovenski znanstveni ilustraciji. Ob presežno razvejanem slikarskem in grafičnem izvajanju gre pristaviti obsežen opus ilustratorskega dela.

Sedmak je z ilustracijami opremil vrsto znanstveno-tehnične, naravoslovne literature. V treh desetletjih, predvsem pa v času devetdesetih, je Sedmak ilustriral prek 70 knjižnih izdaj, ki odkrivajo njegov vrhunski metjejski poseg na področju črtne ali kolorirane risbe oziroma bibliografske slike. Sedmakova natančna in dodelana risba v knjigah nadomešča fotografijo, ki se v specifično ilustracijsko dokumentacijskem tipu v ta namen izkazuje kot uporabnejša.

Dejstvo je, da lahko samo risba (hiperrealistična risba) zelo natančno izpostavi določene detajle, ki jih fotografija, glede na to, da dokumentira tudi okolje in je pod nenehnim vplivom svetlobe, ne more. Risba lahko simulira svetlobo in izloči nezaželeno, torej odmisli obremenjujoče vplive, ki nas ovirajo pri opazovanju predmeta, in se na imaginaren način posveti prikazu zastavljenega.

Izkušnja, večina in znanje, ki vodijo v korektno oziroma dobro opravljeno delo, so vsekakor vidni v rezultatu, saj je Sedmakov doprinos, ki zajema danes skoraj 400 ilustriranih knjižnih enot, zavidljiv dosežek ne področju znanstveno-tehničnega ilustratorskega dela pri nas.

Upravičeno bi ponovili, da je Aleš Sedmak osebnost, saj je njegov osebni angažma razvejano poseljen na različna področja. Sem sodi tudi organizacija projektov Kaverljag, delavnice za študente likovnih akademij, kjer so se ukvarjali z znanstveno ilustracijo. Poleg udeležencev ljubljanske akademije so sodelovali tudi profesorji in študenti tistih evropskih akademij, ki so vključene v program CEEPUS (Central European Exchanging Programme for University Studies). V tem je izpostavljen Sedmakov občutek sociološkega angažmaja, ki ga opredeljuje nenehna edukativna aktivnost in zajema poleg likovnosti same programe integracij likovnega z ekološkim, biološkim, znanstvenim. Začeni v letu 1998 so delavnice pod Sedmakovim vodstvom sledile problematikam okolja, ekologije, do problematik sociološko-humanističnega ravnanja.² Po odkrivanju biotičnega, naravnega in likovni aplikaciji slednjega so se projekti Kaverljagovih

² V zaselku Kaverljag blizu Grintovca pri Šmarjah nad Koprom potekajo neprekinjeno od leta 1998 delavnice Kaverljag. To je mednarodna poletna šola za študente evropskih akademij s poudarkom na aktualnih vsebinah, zlasti ekologiji, uporabnosti izdelkov ter povezovanju in sinergiji likovne umetnosti in različnih znanstvenih ved. S pomočjo znanstvene ilustracije in vizualne komunikacije, enega najbolj prodornih medijev našega časa, odkrivajo študentje v ustvarjalnem okolju delavnic svoje praktične rešitve in tako nastajajo oprijemljivi izdelki. Leta 2009 so se odločili, da se v sodelovanju s partnerji posvetijo iskanju rešitev, kako posamezne organizme predstaviti slepim in slabovidnim, da skozi čutilo tipa spoznavajo vsaj del okolja, ki nas obdaja. Izdali so dve knjigi, Dotakni se ptice (2009) in Žuželke od blizu (2012), in izdelali likovna in tipografska izhodišča, navodila za ilustratorje in oblikovalce pri pripravi gradiv za slepe in slabovidne. V projektu so združili biologe, komunikologe, oblikovalce in ilustratorje s slepimi in slabovidnimi, z namenom da ustvarijo orodja, ki bodo slepim in slabovidnim v pomoč pri spoznavanju naravnega okolja, predvsem organizmov, ki živijo v tem okolju. Program so načrtovali, izvajali in razvijali v tesnem sodelovanju z Akademijo za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani.

Leta 2024 je Mednarodna poletna šola Kaverljag potekala pod okriljem Univerze v Ljubljani in je sestavni del rednega programa Akademije za likovno umetnost in oblikovanje. Izvaja se v okviru ukrepov RSF »Študentski projekti za trajnostni razvoj: B.II.3« (Razvoj in krepitev sodelovanja v transnacionalnih medinstitucionalnih učnih skupnostih) in »Spodbujanje vključevanja netradicionalnih/privilegiranih skupin v visokošolsko izobraževanje (S.C.1.3)« in raziskovalnega programa P5-0452, Vizualna pismenost na Univerzi v Ljubljani, Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost RS (ARIS). Projekt sofinancira tudi Svet za umetnost Univerze v Ljubljani in s podporo Mestne občine Koper.



Aleš Sedmak, Čiščenje – skok čez / Cleaning – Jump Over, 2008, akril na platnu / acrylic on canvas, 141 × 236 cm, foto / photo: Jaka Jeraša



Aleš Sedmak, iz serije 99 prijateljev iz Kaverljaga / from the series 99 Friends from Kaverljag, Palfi III, 2015, monotipija / monotype, 60 × 90 cm, foto / photo: Jaka Jeraša

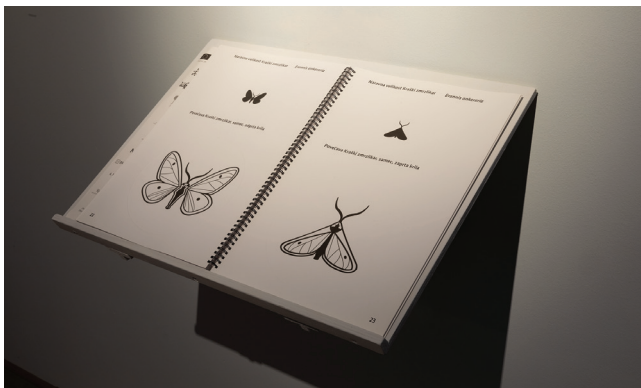


Aleš Sedmak, iz serije 99 prijateljev iz Kaverljaga / from the series 99 Friends from Kaverljag, Galeta, 2015, monotipija / monotype, 60 × 90 cm, foto / photo: Jaka Jeraša

delavnic usmerili v humanistično polje interakcije vizualnega za slepe in slabovidne osebe. Zadnji projekt pod pokroviteljstvom ALUO in aktivno udeležbo Društva Kaverljag je bil izveden leta 2024 pod naslovom *Kaj gledam in kaj vidim: Morski organizmi za slepe in slabovidne osebe*.

Sedmakova bogato nabrana ustvarjalnost je bila pregledno in kompleksno predstavljena na retrospektivni razstavi v piranski Mestni galeriji in galeriji Meduza v organizaciji Obalnih galerij leta 2023. Obsežen projekt predstavitev

avtorjeve umetniške aktivnosti je dokaj celostno razgrnil njegov likovnoustvarjalni opus. Predstavitev v Piranu je v določeni meri razkrila umetnikovo izhodiščno paradigmo konceptualizma. V galeriji Meduza in v Galeriji ZDSLJU je bilo izpostavljeno njegovo delo na področju ilustracije. Nedvomno pa je predstavitev zajela razsežnost, ki jo je Sedmakova dolgoletna umetniška dejavnost pridala sodobni sferi kulture našega, slovenskega in mednarodnega prostora.



Žuželke od blizu / *Insects up Close*, 2012, tipanka / typescripts, foto / photo: Jaka Jeraša

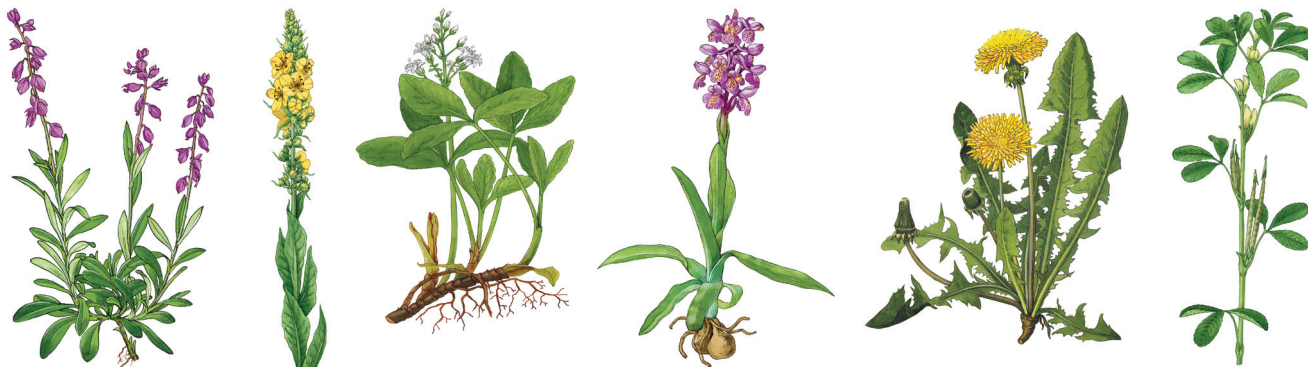


Lucija – St. Lucia, *Osamelci 1 : 2 : 6 : 21 / Loners 1 : 2 : 6 : 21*, avtorji / authors: Iztok Holc, Helena Maček, Jan Outrata, Robertina Šebjanič, 2004, kamen, bron / stone, bronze, foto / photo: Peter Koštrun



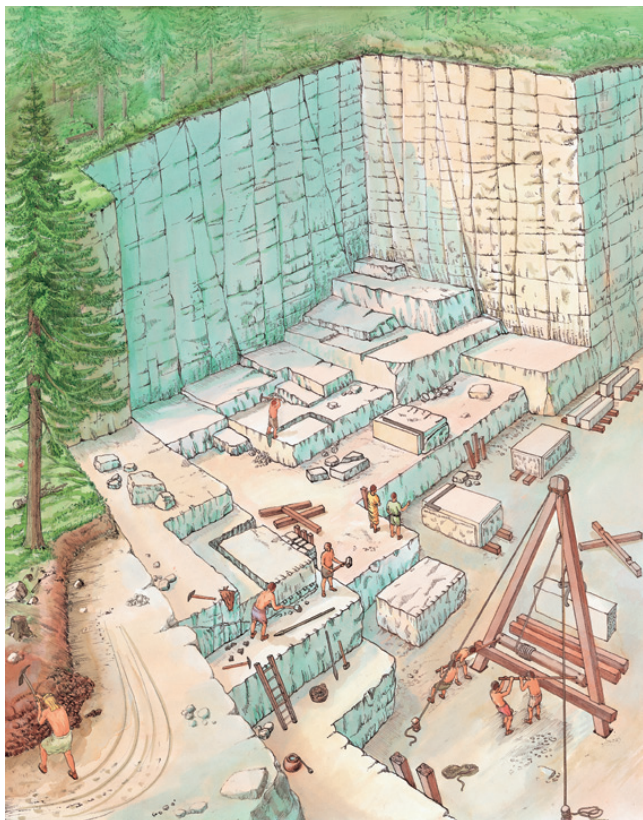
Izola – Isola, *Suverenost svobodnega ozemlja pripada ljudstvu tega ozemlja / The sovereignty of a free territory belongs to the people of that territory*, avtorji / authors: Klemen Jeraša, Martina Kočevar, Gaja Zornada, Anamarija Zovko, 2004, Corten pločevina, nerjaveče jeklenice, kamen / Corten sheet, stainless steel wires, stone, foto / photo: Peter Koštrun

Sedmak je slikar, grafik. Njegove podobe imajo avtorsko prepoznavno formo. Vendar ni bil Sedmak nikoli zadovoljen s preprostim »slikarstvom«, ampak je vedno iskal racionalno vzročno vzporednost svoji likovnosti. Kar pomeni, da je bil in ostaja njegov izziv v konceptu umetniško-ustvarjalnega akta, ki prepleteno zajema obsežno plejado izpovedi v artistski izjavi. Njegovo delo bi lahko razumeli kot dejanje z zanimivo, indikativno ideološko funkcijo v želeni polarizaciji umetnosti, hoteni kompleksnosti, ki naj bi bila odraz družbenih odnosov ali zrcalo osebnega mnenja in ali hote nja. Vsekakor pa v smeri jasno opredeljenega humanizma. ■

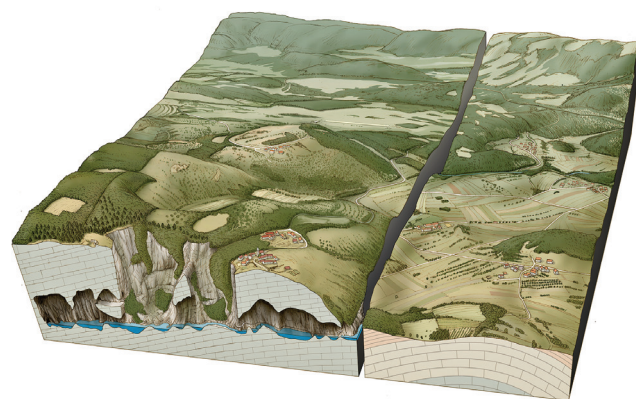


Aleš Sedmak, ilustracije za knjigo / Illustrations for the book: Katja Toplak Galle, *Zdravilne rastline na Slovenskem / Medicinal Plants in Slovenia*, 2000, perorisba, akvarel / pen drawing, watercolor, 48 × 32 cm, foto / photo: arhiv avtorja / artist's archive

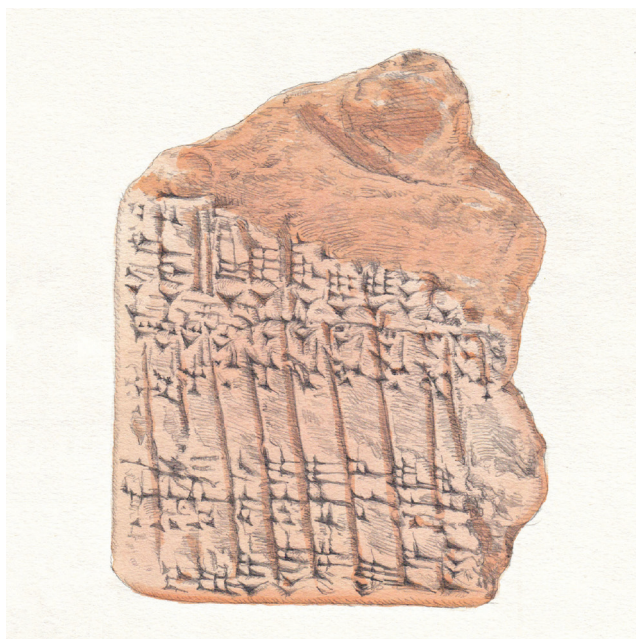
Ilustracije / Illustrations: *Polygala amara* L., grenka grebenuša, *Verbascum phlomoides* L., navadni lučnik, *Menyanthes trifoliata* L., navadni mrzličnik, *Orchis morio* L., navadna kukavica, *Taraxacum officinale* Weber, navadni regrat, *Trigonella foenum graecum* L., sabljasti triplet



Aleš Sedmak, *Rekonstrukcija rimskega kamnoloma / Reconstruction of a Roman quarry*, Muzejski projekt Rimljani: steklo, glina, kamen / Museum project Romans: glass, clay, stone, Pokrajinski muzej Maribor, V Saksanovem svetu / In Saxon's World, 2004, perorisba, akvarel / pen drawing, watercolor, 67,50 × 56,50 cm, foto / photo: arhiv avtorja / artist's archive



Aleš Sedmak, *Škocjanske jame / Škocjan Caves*, 2014, računalniško kolorirana risba / computer colored drawing, *Atlas Slovenije za osnovne in srednje šole / Atlas of Slovenia for primary and secondary schools*, Mladinska knjiga Založba, d. d., Ljubljana, foto / photo: arhiv avtorja / artist's archive



Aleš Sedmak, *Ilustracije za knjigo / Illustrations for the book*: Gregor Pavlič, *Slikovni pojmovnik Matematika / Pictorial Glossary Mathematics*, 1998, svinčnik, akvarel / pencil, watercolor, 29,70 × 21 cm, foto / photo: arhiv avtorja / artist's archive



Aleš Sedmak, *Ilustracije za knjigo / Illustrations for the book*: Gregor Pavlič, *Slikovni pojmovnik Matematika / Pictorial Glossary Mathematics*, 1998, svinčnik, akvarel / pencil, watercolor, 29,70 × 21 cm, foto / photo: arhiv avtorja / artist's archive

Ajda Ana Kocutar

Zbirka kot način gledanja

The Collection as a Way of Looking

Razstava *Spekter*, ki je od 2. februarja 2024 na ogled v Umetnostni galeriji Maribor (UGM), je svojevrstna vaja in preizkus ne le inovativnosti izbora in postavitve del iz zbirke neke javne institucije, ampak je tudi vaja v odprtosti za drugačne pristope, vaja v diskurzu o razstavljanju, obravnavi zbirke, nenazadnje o načinih gledanja. Njeno jedro, kot ga je zastavil oblikovalec David Tavčar, je pogled na razstavo kot umetniško delo ter po analogiji na njeno snovanje po sorodnih načelih hkrati stremeč k preizpraševanju ideje standarda.

Spekter do zbirke pristopa na različne načine in se pri tem naslanja tako na formalne lastnosti umetniških del kot na bolj ali manj ustaljene načine razstavljanja, hkrati pa z rekontekstualizacijo in preseganjem standardne kronološke ali tematske kategorizacije omogoča pogled na dela, ki je, kolikor je to mogoče, razbremenjen. »Breme«, o katerem govorimo, je tukaj predvsem na mestu naših morebitnih pričakovanj, narativa sosledja ali tematskih polj – dejavnikov, ki v drugem kontekstu delujejo kot okvirji, usmerjevalci in vpenjevalci umetnosti. *Spekter* je v tem smislu igriva razstava, ki ponuja nepričakovane sopostavitve in s tem novonastale odnose med umetniškimi deli, nove poglede na razstaveni prostor ter dobrodošle postavitvene poteze, ki razpirajo morje novih vprašanj – na spektru od nastanka in zgodovine posameznih umetniških del do raznolikih kontekstov njihovega razstavljanja, od zgodovinskih okoliščin zbirke kot take do njenega pomena in prihodnosti. Ambicija razstave ni, da na tovrstna vprašanja odgovarja, še več: prej omenjeno breme umanjka tudi v obliki ozadja posameznih del (onkraj osnovnih podatkov, ki so zbrani v vodiču po razstavi), njihove umestitve v zbirko, konteksta nastajanja zbirke same – vse tisto, kar vendarle utegne pridodati k izkušnji razstave, doživljanju razstavljenih del in razumevanju njihovega nastanka, konteksta ter morebitne sporočilnosti, pa tudi spoznavanja UGM kot javne ustanove, ki jih že 70 let hrani. Umanjka znanje, ki se tokrat izgubi na poti med strokovno ekipo in obiskovalci razstave, s tem pa nastane vrzel, ki bo odvisno od posameznega obiskovalca večja ali manjša, toda veljalo bi si prizadevati za vrhunsko doživljanje razstave kot celostne umetnine ter za celostno zastopanje in posredovanje njenih sestavnih delov.

A ko pogledujemo onkraj zaključka razstave 3. decembra

2025, onkraj razširitve UGM v nove prostore v nastajajočem Centru Rotovž in onkraj družbeno-političnih okoliščin našega časa v najširšem pomenu, lahko pozdravimo razstavo, ki si prizadeva prestopiti prag pričakovanega in standardnega ter naznanja nadaljnje možnosti interakcije z zbirko. Ob tem ne moremo mimo kratkega pregleda razstavnega programa UGM že samo v zadnjih petnajstih letih, ki je ob pričujoči razstavi tudi sam po sebi močan pokazatelj, da volja in interes za nenehno pretresanje in poseganje v zbirko obstajata. V tem času je bilo ob marsikateri razstavi, ki je izhajala iz zbirke (tudi ob trenutni), zapisano, da je prostorska stiska, ki galeriji ne omogoča stalne postavitve del iz zbirke, med razlogi za njeno aktualizacijo, vsakokratni izbor, prerez, novo interakcijo. Spričo tega in v vsakem primeru dobrodošle razširitve galerije ter pridobitve za njeno dejavnost primernejših prostorov pa velja izraziti upanje, da pretresanje stalne zbirke vendarle ostane stalnica razstavne politike UGM. Velika pestrost pristopov k zbirki je namreč tisto, kar omogoča, kot v uvodniku v publikacijo *100+ Vrhunci* iz Zbirke UGM zapiše Breda Kolar Sluga, »da se lahko k njej znova in znova vračamo z drugačnimi očmi«. V zadnjih petnajstih letih smo tako imeli priložnost videti plejado večjih in manjših razstav vse od predlogov za stalno zbirko (*Poletje, predlogi za stalno zbirko*, kurator dr. Tomaž Brejc, 2009) do *Spektra* Davida Tavčarja, ki zaznamuje 70 let Zbirke UGM tako, da mu je institucija, kot je zapisano v obrazstavnem besedilu, »podala *carte blanche*, da [...] splete bogato tapiserijo formalnih umetnostnih asociacij in konverzacij«. Kronološke postavitve so v tem obdobju pravzaprav redke (*Iz Zbirke UGM*, 2010, kustosinja Andreja Borin), precej več je tematskih pregledov in ožjih (v zadnjih letih kabinetnih) vpogledov v zbirko, ki sledijo raznolikim ključem. Med letoma 2012 in 2014 sta bili na ogled tudi razstavi, zasnovani kot interakcije del iz različnih zbirk: leta 2012 je velika razstava *Skoraj pomlad / 100 let slovenske umetnosti* (kustosinji Breda Kolar Sluga in Simona Vidmar) ambiciozno združila dela več slovenskih zbirk, leta 2014 pa je razstava *VIS-À-VIS* dela iz zbirke UGM sopostavila z deli iz zbirke 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, poudarjajoč nematerialne vidike sodobne umetnosti (kustosinja Andreja Borin). Več manjših razstavnih vpogledov v zbirko so ponudile razstave v UGM Kabinetu: od tematskih izborov (*Ulica*,



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Marko Pigac



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Marko Pigac



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Marko Pigac



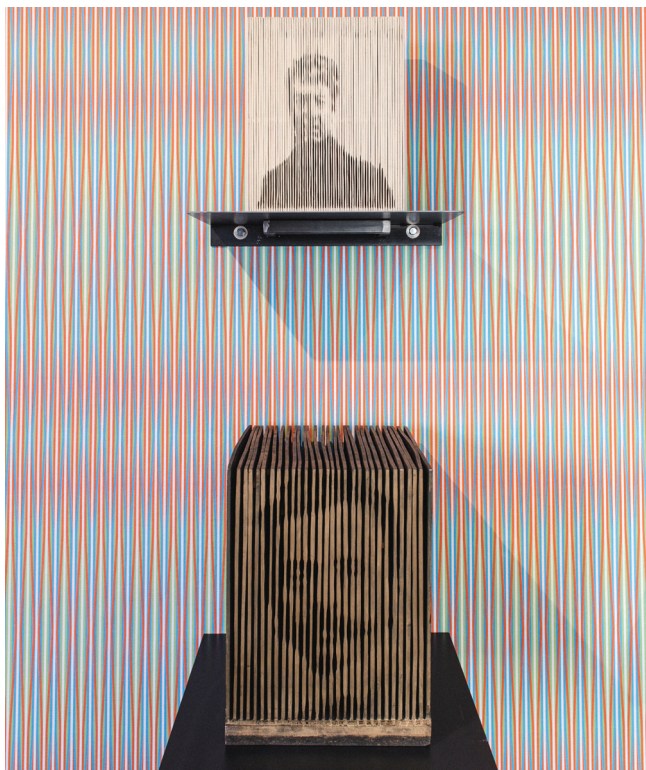
Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Janez Klenovšek



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Janez Klenovšek



Ida Brišnik Remec, poslikave na krožnikih / painted plates, Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, foto / photo: Janez Klenovšek



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Janez Klenovšek



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Janez Klenovšek

Podobe Maribora, Živeti (z) gledališče(m)), do fokusa na začetke zbirke (*Branko Rudolf in začetki UGM*) ali posamezna dela in avtorje (*Ivan Kos in njegova mojstrovina – Deklica z oranžo, Umetniki nekdanje Jugoslavije v Zbirki UGM*).

Razpon pristopov je tisto, kar zbirko ohranja živo, jo na različne načine odpira tako stroki kot širši javnosti, po eni strani prikazuje kronološko sosledje umetniških del, njihovo umeščenost v čas in prostor, po drugi strani pa njihovo komunikativnost, harmoničnost ter zmožnost obstoja v več kot enem ustaljenem kontekstu. Slednje dokazuje tudi *Spekter*, ki v opisani razstavnici liniji interakcij z zbirko zadnjih let pomeni novo točko in novo možnost razpiranja zbirke. Zunanji pogled je tukaj seveda dobrodošel – je dobra iztočnica za preizpraševanje ideje standarda, sploh kadar avtor razstave prihaja z drugega področja, kjer veljajo drugačni standardi, njegov delovni postopek pa usmerjajo drugačni parametri. Kakovost takšnega poskusa ni v neposredni preslikavi tega postopka, pač pa v njegovem vpenjanju v razstavno prakso ter v senzibilnosti povabljenega avtorja, ki zmore zbirko uzreti v drugačni luči.

Običajna kratkotrajnost in minljivost razstav (v nasprotju z nemalokrat ohromelimi stalnimi postavitvami zbirke) v tem kontekstu omogoča kontinuiteto, komunikacijo s preteklimi poskusi in kontekstualizacijami umetniških del,

njihovo dopolnjevanje ter odzivanje na duh časa, s tem pa umeščanje umetnosti v družbeno tkivo – ne na piedestal in ne na obrobje –, kot sestavni del družbe, in ne le njeno ogledalo. Tudi v tem smislu lahko zbirka ostaja povedna, vanjo vključena dela pa tako niso zgolj odraz časa, v katerem so nastala. Časovna razdalja, dialog, odprtost za razumevanje, diskurz – vse to odpira okna v zbirko, kjer jih v danem trenutku morda še ne vidimo.

V prihodnje si zato pravzaprav želimo še več drznosti. Ne le od UGM, od vseh ustanov, ki nosijo odgovornost za umetniške zbirke, jih razširjajo in dajejo na ogled. Hraniti in ohraniti zbirko je šele prvi korak, z njo vstopati v relevanten dialog pa ni tako samoumevno. Potrpljenje je na mestu. Že tukaj (skopo) orisanih 15 let raznovrstnega razpiranja Zbirke UGM je zgovornih – pričajo o zavedanju pomena zbirke, o teži in potencialu, ki ga nosi odpiranje zbirke navzven – izven kolektiva matične ustanove in celo izven umetnostnozgodovinske stroke ter hkrati o času, ki ga taka razstavna politika terja. Lahko si priznamo, da je čas še posebej redka dobrina, naša pričakovanja pa vse prevečkrat naravnana na takojšnji rezultat. A efemernost razstav omogoča odzivanje, nadaljevanje, zapolnjevanje vrzeli, ki se v nekem poskusu morda šele pokažejo, omogoča komunikacijo, nadgradnjo in odpiranje novih vprašanj – tudi to je odgovorno ravnanje z zbirko. ■

Lilijana Stepančič

Prepričati v nekaj sekundah

A Few Seconds to Convince

**Spekter: 70 let Zbirke UGM
Umetnostna galerija Maribor
2. februar 2024–25. december 2025**

Današnji klobčič načinov postavitve zbirk oziroma stalnih razstav likovne umetnosti nam lahko pomaga razvozlati pregled, ki ga je podal nekdanji direktor galerij Tate v Veliki Britaniji Nicholas Serota. Družbene vloge, ki jo imajo stalne razstave s tem, ko ponujajo občinstvu umetnine v gledanje in preučevanje daljše časovno obdobje, ki lahko traja tudi sto in več let, se je Serota dobro zavedal. Namreč, način razporeditve del po stenah in v prostoru galerijskih sob je sedanja interpretacija preteklega ustvarjanja, ki odločilno sooblikujejo veljavne kulturne kanone, kaj umetnost je ter kaj (kdo) so umetniki in umetnice. Ko je Serota prišel v Tate Britan, se je med prvimi stvarmi lotil preureditve stalne postavitve zbirke. Ko pa je sredi devetdesetih let 20. stoletja britanska oblast potrdila, da neuporabno in prostrano električno postajo na južnem bregu Temze nameni Tatu za prezentacijo mednarodne moderne umetnosti, v kateri bodo tudi prostori za javno predstavitev njene zbirke, ki pokriva namen nove stavbe, se je še posebej poglobil v študij zgodovinskih in sodobnih načinov postavitve zbirk. Tako so kustosi v Tate Modern za otvoritev galerije leta 2000 postavili drugačno stalno razstavo mednarodnih del, kot so jih ponujali drugi veliki muzeji. Dela so povezovale teme/vsebine, upodobljene na delih. Fokus umetnosti je bil v primarnem vzgibu ustvarjalca in ustvarjalke. Tega je v času, ki so ga zajemala dela, zaznamovala individualnost, a še vedno je ostal družbeno pogojen. Postavitev zbirke v Tate Modern nam je dala vedeti, da umetniki in umetnice svoja videnja likovno oblikujejo skozi družbeno uveljavljene klišeje, torej skozi splošne ikonografske žanre v obliki portreta, krajine, tihožitja itn., ti pa so produkt ekonomije, filozofije, družbenih odnosov ter lokalne in splošne kulture družbe in imajo zato tudi take implikacije.

O načinih postavitve stalnih razstav je Serota spregovoril na Osemindvajsetem predavanju v spomin Walterja Neuratha, ustanovitelja Themes & Hudson, objavljenem v brošuri *Experience of Interpretation, The Dilemma of Museum of Modern Art* leta 1996 in ponatisnjenem leta 2000. Iz spektra postavitve je izluščil dva prevladujoča modela.

Prvi je udejanjal idejo enciklopedijskega zajetja zgodovine. Dela so bila predstavljena v zgodovinskem sosledju po umetniških gibanjih in smereh. Med drugimi ga je uvedla in utrdila Nacionalna galerija v Londonu sredi 19. stoletja. Tedanji direktor je skrbnike galerije prepričal, da je treba zavreči dotedanje prakse predstavljanja umetnin, ki so predelovale kabinete čudes, in se nasloniti na vedenje strokovnjakov. Dela so šele po treh desetletjih razvrstili na stene galerij v bolj ali manj ravni vrsti v višini gledalčevih oči, tako da so jih združili po posameznih slikarskih šolah, ki so sledile progresivnemu teku časa. Ta način predstavljanja snovi oziroma materiala je bil blizu kulturnemu kanonu zgodovinske knjige, saj se je vsaka stena pokazala kot nov list, ki ga gledalci in gledalke obrnejo na poti ogleda po galerijskih sobah. Zamenjal je kaotičnost, nesistematičnost in preobloženost dotedanjega načina razstavljanja, to je prekrivanja sten od vrha do tal brez kakršnih koli pomen-skih odnosov med deli. Direktor Nacionalne galerije je bil prepričan, da je treba dekoracijo, kot jo je opredelil, nadomestiti z znanstvenimi, intelektualnimi in strokovnimi pristopi. Nosilci tega pa so bili kustosi in skrbniki zbirk. V njihove roke, seveda vpete v širši umetnostni svet in družbo kot tako, je bilo položeno izobraževanje in kultiviranje občestva. Na tem mestu je treba reči, da še danes stalni postavitvi nacionalnih zbirk v Moderni in Narodni galeriji temeljita (s prikrojitvami) na tem modelu.

Serota pravi, da so take stalne muzejske postavitve v galerijah prevladovali nekako do osemdesetih let 20. stoletja. Takrat je zaznati porast drugega načina postavljanja predvsem v muzejih z deli 20. stoletja. Prostor dobijo izseki opusov najboljših in najvplivnejših, skratka najbolj priznanih, kot so snovalci in snovalke postavitve utemeljevali selekcije umetnikov in umetnic. Če so povezave med deli v zgodovinskem načinu postavitve bile invencija kustosov in kustosinij ter največkrat niso obstajale v glavah ustvarjalcev in ustvarjalk, se to sedaj spremeni. V prvi plan pridejo ustvarjalni svetovi umetnic in umetnikov. Največkrat se jim nameni cela razstavna soba. Po Seroti k temu privedejo trije razvoji, povezani z evolucijo moderne umetnosti v 20. stoletju, ki so vplivali tudi na drugačno ravnotežje odnosa med umetnikom in umetnico ter kustosom in kustosinjo. Prvi naslavlja spremenjen odnos med umetnino in



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Marko Pigac



Spekter. 70 let Zbirke UGM / Spekter. 70 Years of the UGM Collection, 2. 2. 2024–3. 12. 2025, Umetnostna galerija Maribor, pogled na postavitev / installation view, foto / photo: Marko Pigac

prostorom, v katerem je predstavljena, drugi premestitev ustvarjanja nekaterih umetnikov in umetnic iz za občinstvo nedostopnih zasebnih ateljejev v javne arene muzejev, tretji pa povečano zavedanje umetnikov in umetnic o konvenciji samih muzejev. V takih postavitvah izobraževanje in kultiviranje občinstva nista najpomembnejši nalogi muzeja. To postane osebna izkušnja gledalca in gledalke, ki jo doživi, ko vzpostavi odnos z delom. V takih postavitvah ni več težnje po enciklopedičnem muzeju. Eden od primerov, ki je utrdil take modele postavljanja, je Muzej moderne umetnosti v Frankfurtu s postavitvijo ob odprtju leta 1991.

Vsaka sprememba konvencije seveda ustvari družbeni hrup. Serota je zaključil predavanje z ugotovitvijo, da je tempo novih tipov postavitve zbirk začel naraščati od devetdesetih let 20. stoletja. K temu lahko dodamo, da vsaka sprememba konvencije ustvari družbeni hrup. Spremembe pa so šle vzporedno z novimi nalogami muzejev. Ena od danes zelo razširjenih čeprav ne novih je sodelovanje s skupnostmi, v katere so muzeji vpeti, na kar stavijo tudi v Umetnostni galeriji Maribor. Nove naloge muzejev pa kot vedno do sedaj najbolj kompleksno reprezentirajo prav stalne javno dostopne razstave iz zbirke muzeja.

Trenutna postavitve zbirke Umetnostne galerije Maribor je ne glede na to, da je pravzaprav občasna razstava, ne pa stalna postavitve, eden od nizov, ki ustvarja družbeni hrup. Ruši kanone in načine stalnih razstav, ki veljajo ali jih vidimo v nacionalnem prostoru Slovenije in mednarodnem svetu. Občasne razstave zbirk pa so rešitve, s katerimi institucije, ki zbirajo dela – to pa počno več ali manj vse –, premoščajo prostorsko stisko – to imajo prav tako vse – za stalno postavitve zbranih del. V tem poslu so vodstva bolj ali manj inventivna ali tradicionalna, odprta ali zaprta in drzna ali dolgočasna. Treba pa je reči, da take razstave nimajo enakega vpliva na oblikovanje kanonov, kaj je umetnost ter kdo je umetnik in umetnica, ker trajajo premalo časa. Zaradi efemerosti so gesta, ki da misliti.

Tokratno nalogo občasne postavitve zbirke je Umetnostna galerija Maribor predala v roke Davidu Tavčarju, izšolanemu mlajšemu industrijskemu oblikovalcu, ki deluje v mednarodnem okolju. Angažiranje ljudi, ki niso kustosi in kustosinje ter so se profesionalno uveljavili v drugih poklicih, ni nova praksa. V posel postavljanja razstav so bili tako imenovani zunanji ljudje od nekdaj vpeti, v zadnjih desetletjih pa se muzeji nanje obrnejo, ko želijo stopiti izven utečenih okvirjev institucije. Vsaka profesija namreč širi interpretacije, kaj umetnost je in kdo so umetniki in umetnice. Povečuje hrup in zmanjšuje možnosti, da bi se uveljavil en, prevladujoč model.

Tavčar je pri predstavitvi svojega dela izpostavil, da se njegova strokovnost razlikuje od umetnostne zgodovine in da je pri postavitvi del iz zbirke sledil osnovam svoje stroke, ki so po njegovem formalni elementi, oziroma kot pravi, formalizmi: oblika, barva in materialnost. Na teh izhodiščih

je zgradil postavitev razstave in iz zbranega v zbirki izbral okoli 250 del. Formalni elementi so bili pravzaprav merilo (osnovna enota), s katerim je povezal dela in jih umestil v prostor, pri čemer je, kot pravi, zavrnil načelo bele kocke, torej razstavnega prostora, čigar stene so brez dekoracij, barv in največkrat naravne svetlobe ter, kar je še posebej pomembno, v katerega naj ne bi vstopila nobena družbena motnja, ki bi umetninam odvzela družbeno aseptičnost kreacije, kar koli to že pomeni. Pri tem zavračanju bele kocke se je Tavčar naslonil na še danes prisotno salonsko postavitev umetniških del, torej na tisto postavitev, ki je zaznamovala kabinete čudes, ter jo posodobil s tem, da je dela razvrstil po medsebojni formalni primerljivosti, kot so barvna skala, žanr ali zvrst. V slovenskem kulturnem prostoru je *Spekter* kontrapunkt reprezentacijam stalnih postavitve zbirk v Moderni in Narodni galeriji, ki udejanjata zgodovinsko postavitev in družbeni vakuum bele kocke.

To zahtevno nalogo, ki je v tem, s čim in na kakšen način nadomestiti tisto, kar se zavrača, je uvedla postavitev skupine del na hodniku v prvem nadstropju, preden vstopimo v razstavne sobe. Napovedala je, da bomo imeli opravka z drugačnimi kanoni, ki prevladujejo v umetnostnozgodovinskih interpretacijah, in s sodobnimi trendi postavljanja razstav, kot sta rahljanje meja med izdelki vsakdanje uporabe in umetninami ter vključenost večjega števila ustvarjalk. Ena pot bo slonela na arheološkem razkrivanju, ki bo razkrilo skrito. Tega je simbolizirala odstranitev dela ometa, pod katerim je sgrafito Maksa Kovačiča iz leta 1953. Druga pa bodo *mise-en-scène*, nekakšne teatarske situacije, ki bodo zapletale dela v igre. To je simbolizirala skupina del pred in pod razkritim sgrafitom. Sestavljali so jo mali liki moškega in ženskega portreta Lojzeta Šušmelja iz leta 1936, transparentna kovinsko lesena pregradna stena Slavka Tihca iz leta 1961 in prostostoječi bronasti akt moškega in ženske v višini človekovega telesa Vlaste Zorko iz leta 1959. Poleg tega pa nas je mala risba s figurativno kompozicijo Lajčija Pandurja, ki nas je pričakala na steni, ko se po stopnicah povzpemo v prvo nadstropje, kjer so razstavniki prostori, opozorila, da naj gledamo Tavčarjeve *mise-en-scène* kompozicije po sobah intimno in natančno. Na neki način je opozorila tudi na lokalni kontekst, v katerem je nastala zbirka. Pandur je bil sicer rojen v Lendavi, vendar je profesionalno delal v Mariboru. Poenostavljeno rečeno, dela na hodniku pred razstavnimi sobami so simbolno govorila, da tisto, kar nas čaka, ne podpira interpretacij, ki likovno umetnost vidijo kot razvoj ter linearno in znotrajumetnostno početje.

Pot ogleda je v Umetnostni galeriji Maribor samo ena, saj so sobe nanizane ena za drugo kot strani v knjigi. Lahko pa izbiramo, ali bomo zakrožili po prostorih z začetkom na levi ali desni strani. Če se pri *Spektu* odločimo za levo pot, nas ta vodi od rahle razgradnje bele kocke, ki nas pričaka v prvi sobi, do salonskega razvrščanja, ki napolnjuje zadnji dve sobi. Ta pot je tudi pot v preteklost oziroma od bele

kocke nazaj k njenemu kontra principu, k salonski postavitvi. Če pa začnemo na desni strani, pa je obratno, s tem, da bistvene razlike med njima ni. Stvar je v tem, ali nam je ljubša gradnja ali razgradnja.

Na tej poti je vsaka soba drugačna, lahko bi jo imeli kot poglavje v knjigi, ki obdeluje en element celokupne zgodbe o razgraditvi bele kocke v kabinet čudes. To drugačnost Tavčar ustvari s tremi gestami, ki udeležujejo formalne elemente oblikovanja: formalni odnosi med izbranimi umetninami, dekoracijo, s katero okuži prostor, ter interferencami med dekoracijo in izbranimi deli. Kot rečeno, v prvi sobi je ta razgradnja rahla. Tu je dvema stenama odzveta popolna belina. Na eni, za skulpturo iz patiniranega mavca *Žena na stolu* iz leta 1957 Slavka Tihca, je kompozicija trakov rdeče, vijolične in modre barve, druga, na kateri sta risba *Kovač* Ivana Čarga iz leta 1940 in lesorez *Pust Toneta* Kralja iz leta 1953, pa je v celoti svetlo modra. V naslednjih sobah so dekorativne intervencije bolj intenzivne in drzne. Belino sten prekrijejo igrive in decentne vzorčaste tapete, težke in pisane zavese ter popolna in delna obarvanost, da bi na koncu dekoracija postala sestavljena kar iz umetniških del.

Umetnik je vsako sobo zgradil premišljeno. Vsaka interpretira umetnost skozi zakonitosti formalnih elementov oblikovanja. Kot sam pravi, enako široki vertikalni rdeče beli pasovi, s katerimi je obarval eno steno in nanjo obesil modrikasto zelene horizontalne krajine na akrilnih slikah na platnu z naslovi *Ciprese* iz leta 2008, *Srebrno morje* iz leta 2000 in *Odsev* iz leta 2002 Metke Krašovec, so odlična vizualna podlaga, ki nas vpelje v elementarno življenje slik, v njihovo barvno skalo in kompozicijo. Prav tako je sosednja stena z rumeno belo vertikalno pasovno poslikavo izvrstni antipod nizu osmih črno belih melanholičnih fotografij *Garaže* iz leta 1973 Ivana Dvoršaka. Ravno in valovito, ostro in mehko ter rumeno in sivo so bile vedno izvrstne kombinacije, ki mamijo oko. Take interference se na razstavi vrstijo iz sobe v sobo in s stene na steno.

Dekoracije spreminjajo razstavne sobe v umetno ustvarjene nekonvencionalne galerijske prostore. Pri tem pa ustvarjajo pri gledalkah in gledalcih občutja, ki so jim znana iz drugih, negalerijskih prostorov. Na primer tapete obudijo ambiente nekdanjih stanovanj ali sedanjih »fensi« restavracij, zavese gledališča in zaprašene dvorane združenih domov, na višino človeškega telesa prebarvane stene pa

nekdanje hodnike bolnišnic, stopnišča večstanovanjskih hiš in predmoderne kuhinje. Ali so te asociacije prostorov tiste, s katerimi Tavčar povezuje vpetost umetnosti v družbo, ko se hoče oddaljiti od aseptičnosti bele kocke? Morda.

Prav tako nas v svet spraševanja odpeljejo dekoracije same po sebi. Lahko bi bile umetniška dela in ne le ambientalni okraski. Čez palec bi lahko imeli rdeče bele, rumeno bele ali črno bele trakove, s katerimi je Tavčar poslikal stene, za prostorske instalacije Daniela Burena. Pa tudi zavese in tapete: bile bi lahko eksponat kakšnega umetnika ali umetnice. To smo na mnogih razstavah videli v sožitju z drugimi deli. Sploh pa trije barvni trakovi v prvi sobi. Lahko bi bila umetniška stenska slikarija. Torej, kje, če sploh, lahko potegnemo na *Spektu* mejo med umetnostjo in oblikovanjem?

In nenazadnje, ali *mise-en-scène* rekonstruira predmoderne čase? Ali imamo opraviti z odpovedjo verjetju, teži in prepričljivosti moderne znanosti kot take? Morda.

A hoja po razstavi ni tako stran od vsakdana. Interpretacija umetnosti, kot jo ponuja *Spekter*, je pogojena z življenjem določenega razreda ljudi v sodobni družbi ter določenega sloja, ki ga v njej zavzemajo oblikovalci in oblikovalke. V tej stroki je najpomembnejše, da oblikovanje česar koli prepriča gledalca in gledalko v prvih nekaj sekundah. To pa ni daleč od prevladujočega načina sodobnega življenja.

Spekter je vsekakor potencialna razstava. Pod črto zbujajo željo, da bi videli, kako bi umetnost interpretirali drugi razredi in druge poklicne skupine, recimo zdravniki, zidarji ali stevardese. Kaj bi nastalo, če bi skozi osnove njihovega poklicnega dela razvrščali umetnost, interpretirali njeno preteklost in s tem sporočali, kaj velja v sedanjosti? Če bo Umetnostna galerija Maribor še naprej pogumna in bo sledila svoji premisi dela muzeja v sožitju s skupnostjo, se bo morda lotila tudi tega. A razstava zbujajo še eno željo. In sicer, da bi videli postavitev, ki bi jo zaupali tradicionalnemu, staromodnemu skrbniku ali skrbnici zbirke, kustosu ali kustosinji, ki bdi nad zbirko in vestno beleži, kdaj, od koga, v kakšnem stanju in na kakšen način so prišla dela v zbirko, komu so bila posojena ter kolikokrat razstavljena. S temi podatki kot kombinatornimi vsebinskimi osnovami bi stalne razstave zgradile ozvezdja družbeno interpretativnih odnosov, ki pri interpretaciji umetnosti, žal, tolikokrat umanjajo, čeprav je brez njih umetnost suha veja. ■

Breda Škrjanec

Misliti grafiko

Thinking Printmaking

Uvod

Leta 1996 je razstava *Thinking Print* v MOMA v New Yorku zaznala in potrdila premike v sodobni grafiki na razširjeno polje umetnosti. Dokazala je, da so se stara pravila in strukture grafične discipline preuredile ali opustile, estetske meje pa so se začele raztapljati in omogočile spremembe, pretok in transgresijo. Sodobna grafika se je iz svojih temeljnih postopkov razvila na širše interdisciplinarno področje, ki zajema velik del postmoderne umetniške prakse. Od osredotočanja na grafične tehnike se je razširila na instalacije in digitalno produkcijo v različnih oblikah. Danes vsi mediji, vključno z grafiko, raziskujejo interdisciplinarne postmoderne procese in posege v družbeno prakso. Od razstave v MOMA je minilo že skoraj 30 let, sodobne tehnologije pa so neverjetno spremenile način pojmovanja, produkcije in diseminacije umetnosti.

V zadnjih tridesetih letih se je sodobna grafika iz svojih osnovnih postopkov razvila v širše interdisciplinarno področje, ki zajema večino postmoderne umetniške prakse. Danes se interdisciplinarni postmodernistični procesi in posegi v družbeno prakso raziskujejo v vseh medijih, tudi v grafiki. V zadnjih desetletjih se je umetniška produkcija temeljito spremenila. V tem procesu se zdi, da grafične umetnosti in zlasti tradicionalni tiskarski mediji pogosto izgubljajo svoje prvotne funkcije in pomene. Tako en segment izmenično opravlja različne dekorativne funkcije in tržne mehanizme komercialnih galerij in sejmov, medtem ko drugi goji svoje sporočilne lastnosti v skladu s sodobnimi umetniškimi trendi in izraznim potencialom novih medijev, ki so popolnoma spremenili ontološki značaj grafike.

Kot kustosinja v svetu grafike me zanima, kako se umetniki odzivajo na nove priložnosti in tehnologije; navdušuje me zamisel o raznolikih možnostih in načinih uporabe starih ročnih in novih digitalnih tehnologij, katerih rezultat so številna grafična dela izjemne kakovosti in čistosti. Ob razmisleku o sodobni situaciji in na podlagi svoje več kot tridesetletne strokovne prakse na tem področju sem prišla do zaključka, da lahko različne prakse v sodobni grafiki, za njeno boljše razumevanje, razvrstimo v več skupin. Prav

te skupine želim predstaviti v svojem besedilu. Poudariti moram, da je to moje osebno mnenje, zavedam pa se, da so že tudi drugi prišli do podobnih zaključkov. Upam, da bo ta kategorizacija uporabna in da bo smiselno osvetlila nešteto načinov, na katere se sodobni umetniki danes ukvarjajo z grafiko.

Novi mediji

Grafika je medij, za katerega so bili vedno značilni iznajdbe, inovacije in tehnični napredek. Obrtniki in umetniki so si vedno prizadevali olajšati svoje delo z uvajanjem novih postopkov, orodij in tehnik. Od druge polovice 20. stoletja, ko so se nove tehnologije začele uporabljati v grafiki, lahko opazujemo, kako so se tradicionalne tehnike dopolnjevale in spreminjale, v najboljših primerih so jih poenostavili fotokopirni stroji, faksi, tiskalniki, povezani z računalniki, ipd.

Uporaba računalnika v likovni umetnosti ni iznajdba poznih devetdesetih let, uresničevati se je začela že z analognimi računalniki sredi petdesetih let prejšnjega stoletja. Konec šestdesetih let prejšnjega stoletja je računalniško podprta in generirana umetnost v Evropi postala pomembno gibanje. V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja se je na umetniških šolah delo z računalniki okrepilo. Na področju eksperimentiranja z računalniki v umetnosti so bile vodilne Združene države Amerike. Vrsta računalniških umetnikov je zapustila Evropo in začela izvajati eksperimentalne programe na ameriških univerzah. Nekateri so računalniško podprto in generirano umetnost zaradi tesnega sodelovanja med programerji, znanstveniki in tehnologi imeli za sporno, vendar je bila kljub temu že v začetku sedemdesetih let vključena v razstave grafične umetnosti. Primer so računalniške grafike enega od pionirjev računalniške umetnosti Edvarda Zajca na *Mednarodnem grafičnem bienalu v Ljubljani* leta 1971.

V osemdesetih letih prejšnjega stoletja se je uporaba računalnikov močno razširila. Andy Warhol je leta 1986 na računalnike prenesel svoje portrete znanih osebnosti. Portret Debbie Harry na primer je ustvaril na komercialnem



Sang-gon Chung, *Fenomen / Phenomenon*, 1997, digitalni tisk na Gampi papirju / digital print on Gampi paper, foto / photo: Željko Stevančić

računalniku Commodore Amiga. Istega leta so lansirali program Photoshop, ki je postal nepogrešljivo orodje za ustvarjanje digitalnih slik. Irisni tiskalnik za komercialne namene je bil razvit leta 1985 v ZDA in je že kmalu postal pomembno orodje za likovne umetnike.

Kljub temu je treba povedati, da so bile uveljavljene institucije in kustosi do teh novosti zelo zadržani. Do srede devetdesetih let prejšnjega stoletja muzeji in galerije skoraj niso pridobivali digitalnih grafik. Tudi mednarodne grafične razstave, kot so na primer ljubljanski bienale, talinski triennale in krakovski triennale, so moč digitalnega tiska zares odkrile šele takrat. Leta 1995 je na primer slovenski umetnik Peter Ciuha za svoje fraktalne odtise prejel posebno priznanje mednarodne žirije *Mednarodnega grafičnega bienala v Ljubljani*. Štiri leta pozneje je korejski umetnik Sang-gon Chung na istem bienalu prejel veliko nagrado za svoje računalniške grafike na papirju Gampi, ikona britanskega poparta Richard Hamilton, ki je računalniške grafike začel izdelovati v začetku devetdesetih let, pa je prejel veliko častno nagrado. Njegova podoba *Mirrorical Return* je ustvarjena z digitalnim kolažem. Je primer, kako je računalnik zaradi svoje zmožnosti prekrivanja in manipuliranja s podobami, pridobljenimi iz drugih virov, eno najuporabnejših orodij, ki so umetnikom na voljo.

Dober primer vključevanja računalniške tehnologije v likovno umetnost je delo britanskega umetnika, profesorja in kustosa Paula Coldwella, ki je bil v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja tudi direktor raziskovalnega programa o uporabi računalnikov Londonskega inštituta. Pri njegovem delu se tako različne tehnike, kot sta risba in fotografija, prekrivajo in povezujejo, da na koncu nastanejo odtisi, ki so lahko digitalna grafika, lahko pa tudi sitotisk, litografija, jedkanica ali kombinacija vseh teh tehnik.

Tehnološki razvoj na digitalnem področju je hiter in obsežen. Tehnološke inovacije v industriji se hitro prenesejo

v umetniške namene. Razvoj in uporaba digitalnih tehnologij za hiter prenos informacij pa ne vpliva le na umetnost, temveč na celotno vizualno kulturo.

Predelana tradicija

Prepletanje starih in novih tehnologij je ustvarilo prostor za dinamično ustvarjalno izmenjavo za številne umetnike. Za vključevanje v umetniško prakso so danes na voljo analogne in digitalne tehnologije; kolaž in apropiacija sta običajni načeli sodobnega ustvarjanja. Računalniki v kombinaciji z digitalnimi tiskalniki, laserskimi rezalniki, 3D-tiskalniki in drugimi novimi inventivnimi orodji so umetnikom odprli nove poti, hkrati pa so v grafiki prevzeli tudi vlogo spreminjanja izvirnega materiala, ki jo je v povezavi z grafičnimi postopki vse do srede osemdesetih let prejšnjega stoletja imela fotografija.

Številni umetniki uporabljajo računalnik kot risarsko orodje, ki ponuja neskončne možnosti za manipulacijo slik z združevanjem kompozicijskih elementov iz različnih virov. Druga računalniška orodja omogočajo hitrejšo in natančnejšo izdelavo grafičnih matric ali celo umetniška dela pripeljejo v 3D.

Nemška umetnica Christiane Baumgartner ustvarja lesoreze velikega formata. Pri svojem delu združuje sodobno tehnologijo s preizkušenimi tehnikami lesoreza. Njena monumentalna grafična dela prikazujejo nenehno spreminjajoče se naravne pojave, vključno z učinki sončne, lunine in električne svetlobe na krajinske prizore. Poleg filmskih kadrov in fotografij so prizori, upodobljeni v njenih novejših delih, vzeti tudi iz revij in interneta. Ko Baumgartner izbere sliko, jo uredi na računalniku s pomočjo linijskih mrež, nato pa jo z ročnim izrezovanjem prenese na leseno podlago (pogosto vezan les). Baumgartnerjeva lahko nekatere lesene bloke obdeluje tudi več mesecev, preden v svojem studiu natisne edicijo na ročno izdelanem papirju.

Zanimanje za združevanje sodobne tehnologije in tradicije ter komunikacijo med njima je razvidno tudi iz dela poljskega umetnika Karola Pomykale, ki je leta 2017 prejel nagrado na mednarodnem trienalu grafike v Krakovu. Poleg aktualnosti vsebine, ki govori o stanju sodobnega človeka, delo vsebuje tudi več drugih vidikov. Umetnik neposredno nagovarja gledalca in ga vabi, da analogno gledanje njegovega dela zamenja s 3D očali in se potopi v sliko. V virtualni resničnosti gledalec dobi občutek, da je del podobe. Delo provocira naše dojemanje in se igra z našimi občutki.

Če nekateri umetniki raziskujejo napredne tehnološke možnosti, se drugi vračajo k zelo preprostim, neposrednim oblikam grafike, kot je na primer monotipija. Toda tudi tu se lahko način in namen ustvarjanja takšnih del spremenita. Avstrijski umetnik Bodo Korschig je uporabil tehniko monotipije za svoje grafike velikega formata, ki jih je natisnil



Christiane Baumgartner, *Transall*, 2002–2004, lesorez / woodcut, foto / photo: Bojan Velikonja



Svend-Allan Sørensen, *En strel, en odtis / One Shot One Print*, serija / series, lesorez na Kozo papirju / woodcut on Kozo paper, foto / photo: Benedicte M. Stensrud, Norske Grafikere

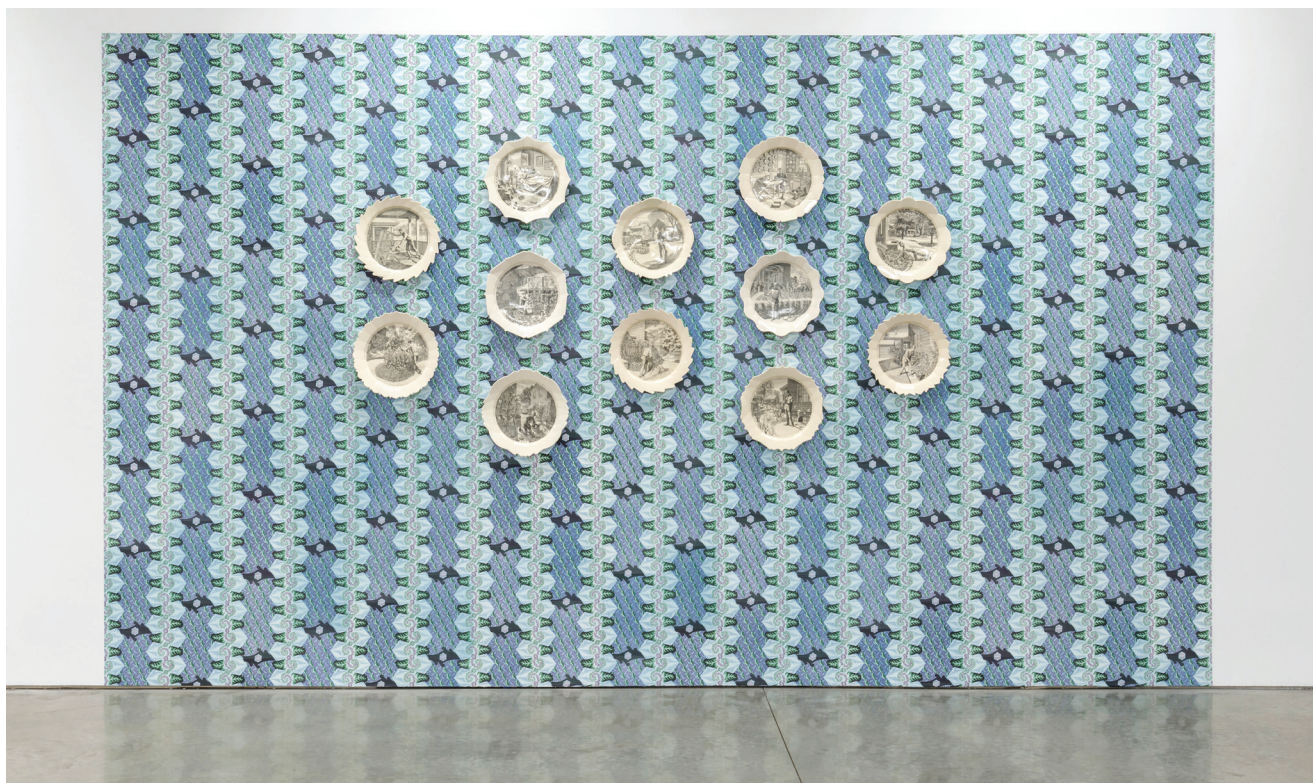
z gradbenim valjarjem v okviru performansa, saj je želel doseči sodelovanje občinstva. Poleg tega si nekateri umetniki vztrajno prizadevajo raziskati neizkoriščene možnosti bolj tradicionalnih metod s tiskanjem na površine, ki niso papir, s tiskanjem v velikih formatih ali preprosto z delom, ki širi klasično definicijo grafike.

Danski umetnik Svend-Allen Sørensen – prejemnik nagrade kraljice Sonje za grafiko leta 2015 – za svoje veliko-formatne odtise uporablja litografijo, v zadnjem času pa tudi lesorez. Pri svojem grafičnem delu se ukvarja z besedami in uporablja konceptualne pristope. Za serijo *One Shot, One Print*, ki jo je v lesorezu ustvaril leta 2012, je uporabil leseno

matrico, na katero je streljal s pištolo in puško. Rezultat je ravno nasprotje agresivnemu dejanju, ki ga je uporabil pri izdelavi namesto rezanja – grafika deluje precej poetično.

Hibridna grafika

Nove tehnologije – in nove ideje – so osvobodile grafike iz starih konvencij in map, zato se grafike zdaj vključujejo v skulpture, instalacije in druge 3D formate. Tisk je lahko kombinacija postopkov in pristopov na poljubnem številu površin, ne le na papirju. Lahko je natisnjen na steklo,



Andrew Raftery, *Avtobiografija vrta na dvanajstih graviranih ploščah / Autobiography of a Garden on Twelve Engraved Plates*, 2009–2016, © Andrew Raftery; z dovoljenjem umetnika / courtesy of the artist in / and Ryan Lee Gallery, New York

tkanino, keramiko, beton, plastiko, kovino in tako naprej. Načelo kolaža in apropiacije je v grafiki zelo navzoče. Umetniške knjige in multipli so najboljši primeri hibridnosti na tem področju, številni drugi primeri na tem področju pa imajo pogosto obliko instalacij ali serijskih del.

Marilène Oliver deluje na presečišču novih digitalnih tehnologij, tradicionalnega tiska in kiparstva ter v svojih delih združuje virtualni in realni svet. Ukvarja se s telesom, ki ga prenaša v podatkovno obliko, da bi razumela, kdo ali kaj je telo postalo. Oliver uporablja vrsto tehnologij za skeniranje, kot so MRI, CT in PET, da bi si priklicala notranjost telesa in ustvarila dela, ki nam omogočajo materialno razmišljanje o našem vse bolj digitaliziranem jazu.

Španska umetnica Blanca Muñoz je kiparka, ki v grafiki išče načine za uresničevanje svojih kiparskih zamisli. Išče medij in prostor za uresničitev svojih brežčasnih prostorskih risb, ki niso niti kipi niti risbe v tradicionalnem pomenu. Dvojna narava grafičnega medija ji ponuja polje za eksperimentiranje in prostor za uresničevanje sanjskih oblik v tehnikah globokega tiska, ki jih kombinira z drugimi materiali, kot je na primer žica iz nerjavečega jekla.

Ameriškega umetnika Andrewa Rafteryja zanimajo zlati gravure in vloga grafike pri kolonizaciji našega sveta: na tapetah, oblačilih in uporabnih predmetih. Graviranje je Rafteryju izziv, da z navidezno zastarelo tehniko obravnava sodobna vprašanja. Njegova natančnost – ne le kot mojstra

graverja, temveč tudi kot opazovalca sodobne kulture – mu omogoča ustvarjanje umetnosti, ki se poklanja zgodovini grafike, hkrati pa ji zagotavlja status označevalca trenutne družbeno-kulturne klime.

To kategorijo bi lahko potrdila še z veliko primeri, saj je hibridna grafika v silovitem porastu.

Publikacije umetnika

Publikacije umetnika, zlasti knjige umetnika in revije umetnika, so po svoji naravi hibridna umetniška oblika, povezana s tiskom in grafiko. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja pa so postale pomemben del sodobne grafične produkcije in so dobile tudi svoje tržišče.

Umetniki se že stoletja ukvarjajo s tiskom in izdelavo knjig, vendar je sodobna knjiga umetnika predvsem oblika s konca 20. stoletja, ki ima korenine v zgodnejših avantgardnih gibanjih, kot so dadaizem, konstruktivizem, futurizem in Fluxus. Publikacije umetnika vključujejo vse izrazne oblike umetnikov, namenjene reprodukciji, ki jih izdajo umetniki sami, torej v samozaložbi, ali pa jih izda založba z uporabo avtomatiziranih proizvodnih metod.

Izraz »publikacije umetnika« se uporablja kot splošen izraz za vse oblike objavljenih umetniških del. Vključuje torej vsa umetniška dela, ki se izdajo, reproducirajo ali



Svetlana Jakimovska Rodić, *Narejeno v gozdu / Made in Forest*, 2019, instalacija / installation, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki



Roni Horn, *Otok / Island*, 2001, založnik / publisher: Ginny Williams, Denver, Colorado

objavljajo. Publikacije umetnikov so tudi manifestacije informacij in komunikacije. Za umetnika lahko na primer knjiga ali plošča postane medij umetniškega ustvarjanja. Iz

tega sledi, da publikacije umetnika zajemajo več kot dvajset različnih zvrsti, vključno s knjigami umetnika, multipli, knjigami objekti, časopisi in revijami umetnika, tiskovinami umetnika in umetniško efemero, kot so umetniško oblikovani plakati in vabila, foto izdaje, razglednice, znamke, nalepke, umetniško oblikovane torbe itd. Umetniške publikacije, zlasti knjige umetnika, so kompozicijsko zapleteni predmeti, ki zahtevajo interdisciplinarni pristop. Obdelane so v različnih medijih in tiskarskih postopkih, ki temeljijo na materialnosti, da bi dosegle različne distribucijske kanale. Lahko so množično proizvedeni enkratni izdelki, sredstva samopromocije, vsakdanja cenovno dostopna umetniška dela, zapleteno oblikovana knjižna umetnost, združeni participativni projekti ali interaktivne haptične izkušnje.

Printstalacije¹

Grafike se vse pogostejše uporabljajo za različne vrste projektov, specifičnih za določeno lokacijo, v obliki umetniških intervencij in instalacij. Ustvarjanje umetniškega dela za določeno lokacijo pomeni, da je umetnik omejen z danimi

¹ Printstallation je uveljavljen izraz na ameriškem umetnostnem področju.



Betsabeé Romero, *Zadnja kaplja / To the Last Drop*, 2008, instalacija / installation, Jakopičeva galerija, 28. grafični bienale Ljubljana / the 28th biennial of graphic art Ljubljana

parametri, zlasti v smislu velikosti, formata in lokacije. Prostor, naj bo to galerija ali posebej izbran javni prostor, lahko določata tudi obliko, dimenzije in v določenih primerih tudi tematiko dela.

Nemški umetnik Thomas Kilpper je svoje instalacije začel ustvarjati v opuščenih stavbah. Njegova dela se ukvarjajo z zgodovino in politiko na način, ki s svojo angažiranostjo spominja na šestdeseta leta prejšnjega stoletja. Kilpper običajno prevzame stavbo in raziskuje njeno zgodovino tako, da v tla izreže lesoreze oziroma linoreze, ki jih nato odtisne na tkanino velikega formata in jo prosto lebdečo obesi v prostor. Podobe in besedila, ki jih umetnik izreže v tla stavbe, govorijo o tem kraju, hkrati pa se povezujejo tudi z umetnikovim življenjem. Ustvarja nove in nenavadne perspektive in kontekste, da bi izbrani prostor duhovno odprl za nove asociacije in razmišljanja.

Instalacija *Narejeno v gozdu*, ki jo je Svetlana Jakimovska Rodić naredila za lapidarij Galerije Božidarja Jakca v Kostanjevici na Krki, je postala nekakšno nezaključeno delo v nastajanju, saj se je nekaj let vračala k tej tematiki. Jakimovska Rodić je avtorica, ki do potankosti obvlada barvne grafične tehnike globokega tiska, pri ustvarjanju pa jo vodi interdisciplinarni pristop. Prav zato svoja dela v zadnjem času praviloma razstavlja kot instalacije, sestavljene iz

vrste konceptualno domišljenih tiskov, na katerih kombinira grafiko, fotografijo, vezenino, monotipijo, video, zvok idr. Velik del svoje pozornosti in raziskav je posvetila človekovemu naravnemu okolju in odnosu do njega. Za polje raziskovanja in ustvarjanja je izbrala gozd, saj so gozdovi človekova pljuča, branik pred podnebnimi spremembami, zibelka avtohtone favne in flore, prostor počitka in kontemplacije in še kaj. S serijo *Narejeno v gozdu* se je postavila v vlogo posrednika med mikrosvetom gozda in gledalcem. Za matrico je uporabila od lubadarja najeden les in v številnih ponovitvah ustvarila zanimive kompozicije, ali pa s tehniko pirografije naredila subtilne podobe, ki se napajajo iz vzorcev iz narave. Instalacijo je dopolnila z zvokom, ki ga je posnela v gozdu in ga oddajajo lubadarke med parjenjem.

Kanadski umetnik Sean Caulfield je izdelal številne lesoreze velikih dimenzij, reliefne skulpture in kiparske instalacije. Pogosto je za instalacijo uporabil lesene matrice, ne da bi jih odtisnil na podlago. Lesorezne matrice v njegovem primeru pa predstavljajo umetniško delo *per se*, ki izpostavlja in dokazuje taktilne lastnosti tradicionalne grafične tehnike lesoreza. Tematsko se ukvarja z ekološkimi vprašanji, s svojimi odločitvami pa dokazuje, da je odtis iz matrice na papir ali kako drugo površino le stvar umetnikove odločitve.



Zora Stančič, *À tout prix*, 2007, ulični plakat / street poster, 27. grafični bienale Ljubljana / the 27th biennial of graphic arts

Grafika v javnem prostoru

Kategorija javne umetnosti ni nova, razmeroma nova pa je zamisel o grafiki in umetniških kategorijah, kot so performans, intermedijske instalacije in tiskana efemera, kot javni umetnosti. Umetniki, ki so se ukvarjali z grafiko za javne prostore, so običajno prevzeli najbolj očitne in vplivne vizualne elemente, ki so jih našli na ulicah. To so bili največkrat različni elementi s področja oglaševanja. Nekateri pa so uporabili tudi ulično pohištvo in videz urbane infrastrukture, da bi ustvarili svojo različico preboja v javni prostor.

Umetnost s politično konotacijo, ki izpostavlja družbena in javna vprašanja, je ena od tistih, ki vsekakor potrebuje javno platformo. Obstajajo pa tudi številni drugi razlogi, zakaj umetniki ustvarjajo grafike za javne prostore. Včasih zato, ker nimajo dostopa do galerij ali ker želijo ovreči vrednote in predpostavke institucionalnih prostorov. Morda želijo ustvariti delo, ki ga ni mogoče kupiti in si ga prisvojiti, ali pa želijo ustvariti nekaj, kar je lahko dostopno vsem.

Aktivistični umetniki za svoje akcije pogosto uporabljajo efemerne oblike umetnosti. Ti majhni tiskani izdelki (letaki, zloženke, etikete, nalepke itd.) nosijo skrivnostna in provokativna sporočila. Tovrstna umetniška dela običajno najdemo na javno financiranih in uradno sankcioniranih mestih, ki jih sicer zaseda oglaševanje, kot so megaplakati, prometna infrastruktura in podobno.

Javne projekte je zdaj mogoče najti tudi na različnih komercialnih mestih, ne le na različnih oglasnih panojih in oglasnih deskah, temveč na vseh mestih, ki lahko sprejmejo tisk, kot so vložki v revijah in časopisih, promocijske vrečke, papirnati lončki, majice, značke in podobno. Danes je umetniški megaplakat predvsem po zaslugi javnih programov muzejev in neprofitnih organizacij postal del mestne kulturne krajine.

Družbeno orientirana participatorna grafika

Grafika je pogosto skupinska dejavnost, delavnice in studii pa so imeli ključno vlogo pri njenem razvoju. V zadnjem času številne umetniške strategije, ki vključujejo kakršne koli grafične postopke, in številni grafični studii vključujejo občinstvo in lokalne skupnosti v projekte, ki na koncu daleč presegajo samo grafiko.

Slovenska umetnica Marija Mojca Pungerčar je znana po svojih družbeno usmerjenih projektih, ki v obliki delavnic vključujejo skupnost. Zasnovala je projekt *Socialdress*, ki ga je izvajala med letoma 2006 in 2016. Umetnica uporablja izraz »socialna obleka« za oblačila, ki imajo vključujoč



Marija Mojca Pungerčar, *Socialdress*, instalacija v izložbenem oknu / installation in a shop window, 2007, foto / photo: Bojan Velikonja

učinek na skupnost. Delavnice *Socialdress* posredujejo znanje o proizvodnji oblačil in hkrati ozaveščajo o posledicah globalizacije za slovensko tekstilno industrijo in postopnem izginjanju obrtniških veščin. Na delavnicah *Socialdress* udeleženci izdelujejo funkcionalna oblačila. Pomemben del delavnic je izmenjava zgodb in izkušenj. Rdeča nit tega projekta je tkanina, ki jo oblikuje umetnica in jo potiska s sitotiskom. Tkanina predstavlja tudi arhiv delavnice in možnost njenega nadaljevanja. Zgodbe, ki jih umetnica zbira na delavnicah, so natisnjene na tkanino, iz katere so izdelane nove obleke. Obleke lahko uporabljajo njihovi ustvarjalci, lahko jih podarijo ali prodajajo na javnih dobrodelnih dogodkih.

La Más Bella je španska monografska revija umetnika. Izdajatelja, dva španska umetnika, ki izbereta temo, običajno dvoumno in/ali konceptualno in/ali duhovito, in k sodelovanju povabita več deset umetnikov. Te prosita, naj prispevajo k predlagani temi. Od prve številke *La Más Bella* leta 1993 je pri reviji sodelovalo več kot 700 umetnikov iz vse Španije in nekaterih drugih držav. Vsaka nova številka revije je popolnoma drugačen projekt od prejšnjega, tako po vsebini kot po videzu. Vsaka številka je natisnjena v nakladi 1000 izvodov. Priprava vsake številke je tudi skupnostni projekt ljudi iz lokalne skupnosti. Založniki povabijo prijatelje, sosede in naključne ljudi iz soseske, ki jih to zanima (dogodek objavijo na svoji spletni strani), in jih vključijo v delovno skupino, kjer ročno sestavijo vsako novo številko.

Performansi, dogodki in hepeningi

Preden zaključim, bi rada poudarila, da je grafika lahko tudi polje za performans, dogodek in hepening. Primeri, ki sem jih našla, izvirajo iz Avstrije, kjer obstaja tradicija agresivne performativne umetnosti, povezane z gibanjem Fluxus, imenovana dunajski akcionizem iz šestdesetih let prejšnjega stoletja.



La mas Bella Tapa, La mas Bella, feb. 2009, revija umetnika / artist's magazine,
založnika / publishers: Diego Ortiz, Pepe Murciego, foto / photo: Jaka Babnik

Performansi na področju grafike se pogosto povezujejo z zvokom, saj grafična matrica običajno ne nastaja v tišini.

Performansi umetnika Michaela Schneiderja na primer združujejo glasbo in akcijo. Umetnik za izdelavo lesene matrice uporablja kamne, zvok, ki ga ustvarjajo kamni, pa spremljajo glasbeniki na inštrumentih. Skupaj ustvarjajo nenavaden koncert, ki rezultira v odtisnjeni grafiki.

Zvok in akcija sta tudi glavni značilnosti performansa Jeremiasa Altmanna iz leta 2012. *Lesorez s sekiro* je nastal v performansu, v katerem je umetnik v določenem časovnem obdobju sekal leseno ploščo, pritrjeno na steno. Natisnjeni rezultat performansa je bil podobno ekspresiven kot samo fizično dejanje.

Dve leti pozneje je mladi avstrijski umetnik Jakob Scieche kot orodje za izdelavo matrice uporabil svoje pesti. V agresivnem in drznem performansu je boksal po leseni plošči, dokler se mu telo od bolečin ni sesedlo. Odtis, ki je bil rezultat in dokument tega performansa, ne razkriva agresivne in boleče energije, ki je bila vložena v dejanje ustvarjanja, ampak deluje precej lirično.

Naj zaključim z mislijo, da je sodobna grafična scena tako široka in raznolika, kot si lahko samo predstavljamo. Grafika je danes umetniška oblika, ki vključuje kiparstvo, oblačila, instalacijo, komercialni vidik, kibernetski prostor, knjige umetnikov, multiple, časopise, sodelovalno umetnost in dejavnosti skupnosti, nove zvrsti javne umetnosti, dogodke in performanse in tako naprej. Rezultat je navzkrižno oplajanje, ki že samo po sebi kaže na celovit odsev sodobne umetnosti danes. Sodobna grafika odpira številna mejna vprašanja na teoretskem področju, zato je razumljivo, da kompleksnost in radikalna drugačnost teh vprašanj v številnih krogih sprožata oster odpor in se zato običajno obravnava kot neke vrste provokacija. Ko sodobna likovna grafika postavlja pod vprašaj teorijo lastnega obstoja, od nas zahteva, da o njej razmišljamo zunaj in predvsem onkraj ustaljenih in jasno opredeljenih teoretskih struktur. ■

Lilijana Stepančič

Ko še abstrakcija postane politična

Palestinski umetniki in umetnice na razstavah beneškega bienala*

When the Abstraction Becomes Political. Palestinian Artists at the Exhibitions of the Venice Biennale

Letos so se med množico ljudi, ki se običajno nabere pred vhom na razstave beneškega bienala v mestnih vrtovih, pomešali demonstranti in demonstrantke s palestinskimi zastavami in manifesti. Opominjali so na genocid v Gazi in kršitve človekovih pravic, ki jih nad Palestinci in Palestin-kami izvaja izraelska država. V predotvoritvenih dneh so izbrani in v veliki meri elitni svet visoke umetnosti ter svetovne medije soočili s kruto realnostjo, ki se dogaja pri odprtih očeh in rokah politikov, vključno z njihovimi kapitalskimi podporniki. Zato je prav, da ta zapis zastavimo aktivistično in ga posvetimo sicer delnemu pregledu (ne)prezentacije palestinskih umetnikov in umetnic na razstavah likovne umetnosti na beneškem bienalu v zadnjih nekaj desetletjih s poudarkom na letošnjih treh. Doslej tem razstavam nismo namenili pozornosti, čeprav bi to morali narediti.

Tujci, tujske in tujost

Preden se lotimo zastavljene naloge, ne bo odveč, če preletimo osrednjo razstavo umetniškega direktorja Adriana Pedrosa, imenovano *Tujci povsod* [Strangers Everywhere], in jo sežeto označimo. Stanje stvari, ki ga naslavlja naslov, namreč zadeva tudi življenja Palestinecev in Palestin-k. Na ozemlju, ki je postalo izraelska država, je še pred njeno razglasitvijo izraelska vojska začela s prisilnim izseljevanjem palestinskega prebivalstva. Med letoma 1947 in 1948 so jih pregnali petinosemdeset odstotkov. V njihove izpraznjene hiše in stanovanja – lastništva jim niso vzeli, a ga do danes ne morejo uporabljati, ker so za Izrael uradno odsotne osebe, čeprav so se nekateri po mnogih letih vrnili in stojijo pred svojo hišo, a vanjo ne morejo –, so se naselili judovski priseljenci. Recimo, četrta predsednica izraelske vlade Golda Mair je v Jeruzalemu živela v enem od takih domov. Palestinci in Palestinke so si morali poiskati nova, velikokratčasna bivališča. Odšli so na ozemlja, ki so pripadla predvideni arabski

državni entiteti glede na resolucijo Organizacije združenih narodov iz leta 1947, ki je Palestino pod britansko upravo razdelila med izraelsko in arabsko državo ter Jeruzalem kot nevtralno mednarodno območje. Odšli pa so tudi v druge države, največ v Jordanijo, Libanon in Sirijo – v Libanon sto sedemnajst tisoč, v Sirijo pa petinosemdeset tisoč –, kjer so zanje postavili priseljenska taborišča, v katerih so mnogi še danes. Danes jih je večina razseljenih po svetu. Poleg tega jih na ozemlju Palestine Izrael in njegovi podporniki obravnavajo – milo rečeno – kot tujce. Vendar bienale in Pedrosa tega stanja Palestinecev in Palestin-k sprva nista hotela prepoznati in sta ga sprejela šele na pritisk javnosti.

Vseprisotnost tujcev, kakor bi lahko obrnili naslov osrednje razstave, je Pedrosa predstavil z umetnostjo, ki jo prežemajo tri kulturne značilnosti: selitve umetnikov in umetnic, premeščanje umetnosti v nova okolja ter premiki družbenih vrednotenij ustvarjanja v kulturi. Vse to ima razne zgodovinske in aktualne konotacije. Pedrosa jih je razdelal s petimi vsebinami, te pa razvrstil v dva segmenta. Zgodovinskega je predstavil s pregledom umetnosti modernizma na globalnem jugu ter italijanskimi umetniki in umetnicami v diasporah, sodobnega pa z avtohtono, outsidersko in kvirovsko ustvarjalnostjo.

Pregled modernizma, osredotočen na portret in abstrakcijo izven Evrope in Severne Amerike, je obravnaval premeščanje umetnosti. Modernizem je razgrnil kot prepričljivo globalno ustvarjanje, s tem pa tudi normalnost vseprisotnosti tujosti. Glede na to, kako so bila dela na razstavi postavljena, je umanjalo sporočilo, da ima vsako premeščanje umetnosti opraviti s kompleksnimi značilnostmi lokalnega konteksta, torej ni enoznačnega pomena, kaj je modernizem v novem okolju razvil ali ustvaril. Tako imata, na primer, podobni abstraktni sliki, ena iz Havane, druga iz Abuje, dva umetnostna, umetniška in kulturna pomena, kar govori, da je globalni modernizem splet različnosti s težnjo po spreobračanju tradicije.

Italijanski umetniki in umetnice, ki so za kraje svoje kariere izbrali diasporo ali povsem nova okolja, so odpirali zadeve, povezane s selitvami ljudi, kot sta obojestranska drugačnost

* Tega besedila ne bi bilo v taki obliki brez pogovorov o bienalu z Jasno Merku in Lauro Šafred ter o Palestini z Nado Pretnar. Vsem hvala.

in prisvojitev. Predvsem umetniki in umetnice, ki so odšli na globalni jug, spodbijajo ustaljeno teorijo o centru in periferiji umetnostnega sveta, povezano z imperialističnimi in kolonialnimi geopolitikami Evrope in Severne Amerike. Žal pa v tej enoti razstave ni prišla do izraza dekonstrukcija teorije, vzpostavljene v kulturni zgodovini Evrope, o pravičnem prosvetljevanju, s katerim so Evropejci s priseljevanjem oziroma prisvajanjem ozemlja prosvetlili po njihovem razumevanju nerazvita okolja in neuke ljudi globalnega Juga.

A tudi izvedba teh delov razstave je odprla prostor nehotenim pomanjkljivostim. Pri kviru se namreč ustvari občutek, da je upodabljanje spolnih odnosov privilegij moškega biološkega ali prevzetega spola, ženskemu biološkemu ali privzetemu spolu pa je dovoljeno le tako simbolno hrepenenje, pri outsiderjih zmoti poudarjanje izločenosti iz mainstreama, kot da so outsiderji padli z Lune in nimajo nič skupnega s sistemom umetnosti, pri avtohtoni umetnosti pa dobimo vtis, da je ta zamrznjena v tradiciji, saj razstava ne vključuje njenih sodobnih fascinantnih izpeljav z deli, v katerih se

Migracije ljudi, ustvarjanja in položaja ustvarjanja v kulturi niso od danes. Pedrosa jih je zgledno strukturirane postavil za značilnosti sodobne umetnosti, a jih je ne glede na njihovo aktualnost in plemenitost paradoksalno zapeljal v tradicionalne in konservativne vode. Motile so pomanjkljivosti, ki smo jih navedli za vsak posamezni del razstave, in umanjala je perspektiva. Dogajanja okoli palestinskih razstav in umetnikov pa so dala misliti, ali se je politika nadvlade 1 % sveta umetnosti, ki ga bienale reprezentira, s Pedrosovo razstavo kakor koli spremenila, ali pa so *Tujci povsod* samo izraz sposobnega hitrega dekorativnega prisvajanja kritik na lasten račun, značilnega za vladajoči 1 odstotek ljudi.

Na letošnji osrednji razstavi sta med približno tristo umetnikov in umetnic, ki se jih je večina predstavila prvič, dve Palestinki, Dana Awartani in Samia Halaby, ki je prejela nagrado bienalske žirije v obliki posebne omembe. Če bi umetnice in umetnike razvrstili po nacionalni opredelitvi in nagradah, bi to lahko imeli za uspeh, saj na razstavi ni bilo nikogar iz Slovenije, o nagradah pa že skoraj sedemdeset let ni ne duha ne sluha.

Awartani je bila med tistimi, ki so se predstavili prvič. Dela z rokodelci/obrtniki in rokodelkami/obrtnicami v Indiji in drugih državah. Za Benetke je naredila instalacijo, s katero je napolnila del prostora v Arsenalih z velikimi pravokotnimi in kvadratnimi kosi tanke svile v raznih barvah, ki so viseli s stropa. Ustvarila je nekakšne sobe ali urbane prostore. Tkanine so bile mestoma preluknjane. Naslov *Pridi, naj ti zace- lim rane. Naj ti poravnam zlomljene kosti* [Come, let me heal your wounds. Let me mend your broken bones] nakazuje, da instalacija ni bila dekoracija ali igra abstraktnih prostorov, temveč, kot piše v katalogu bienala, rekviem za uničena nase- lja v Gazi. Neagresivno, pravzaprav lebeče, nežno in občut- livo se je umetnica odzvala na posledice vojnega razdejanja, ki je v zadnjih mesecih prizadelo Palestince in Palestinke.

Halaby je predstavnica geometrijske abstrakcije, ki tren- utno živi v New Yorku. Za sabo ima akademsko kariero in je aktivistka. To je njena druga udeležba na razstavah bienala. Predstavila se je v osrednjem paviljonu v mestnih vrtovih. V slikarskih delih že desetletja raziskuje meje predmetnega videnega sveta oziroma optično pojavnost predmetnega sveta pretanjeno upodablja z geometrijsko abstraktnim likovnim jezikom. Tako kot Awartanijine abstraktne instala- cije upodablja Halabyjina geometrijsko optična dela krivice in zatiranja ljudi. So aktivistična dela. Kot pri Awartanijevi to razkrivajo naslovi. Na primer, slika *Črno je lepo* [Black is Beautiful] iz leta 1969 je posvečena panafriški aktivistki Elombe Brath, slika *Pokol nedolžnih v Gazi* [Massacre of the Innocents in Gaza] iz leta 2024, sicer razstavljeni na razstavi brez bienalskega pokroviteljstva *Tujci v njihovi domovini: okupacija, apartheid, genocid* [Foreigners in their Homeland: Occupation, Apartheid, Genocide], pa ne upodablja vzorca beneškega teraca, temveč v zgodovinski perspektivi opozarja na nasilje v umetničini domovini. Ne glede na naslov osred- nje razstave je bienale zavrnil političnost njenih del, saj je, kot je povedala umetnica, besedila, ki ga je pripravila za bienalski katalog, opral vseh političnih konotacij. Medtem pa je žirija za nagrade bienala ohranila pokončno držo in Halabyjino delo posebej omenila. Ni dvoma, da bi pri tem spregledala njen politični aktivizem.

Odkar je bienale uvedel osrednje razstave, je v tej sekciji razstavljal peščica umetnikov in umetnic s palestinsko nacio- nalnostjo. Računalniški program ASACdati Zgodovinskega arhiva sodobnih umetnosti, ki deluje pod bienalsko fundacijo (v katerem je nekaj napačnih podatkov in pomanjkljivosti), jih v iskalnem nizu »likovna umetnost/ljudje/nacionalnost/ Palestina« nabere iz baze podatkov petnajst. Poleg osrednjih razstav črpa podatke še iz nacionalnih paviljonov, izpušča pa kolateralne dogodke. Nabor imen zajema tako umetnice in umetnike s palestinsko nacionalnostjo kot tiste, ki so se rodili v Palestini in so druge narodnosti. Če te iz seznama izločimo, je bilo na bienalu po ASACdati šest Palestincev in Palestink.

Nič ne bo narobe, če to peščico poimensko navedemo po letih razstavljanja. Na osrednjih razstavah so leta 2003

razstavljali Sandi Hilal pod umetniškim direktorjem Fran- cescom Bonamijem in Taysir Batniji na razstavi kustosinje Catherine David *Sodobne arabske predstavitve*, leta 2005 Emily Jacir pod umetniškima direktoricama Mario de Corral in Roso Martinez in leta 2007 pod umetniškim direktorjem Robertom Storrom (to leto je dobila nagrado za perspektivno mlado umetnico), leta 2009 Jumana Emil Abboud pod umet- niškim direktorjem Danielom Birnbaumom in leta 2015 pod Okwujiem Enwezorjem, leta 2019 Rula Halawani pod umet- niškim direktorjem Ralphom Rugoffom in leta 2022 Noor Abuarafeh pod umetniško direktorico Cecilijo Alemani. Od vseh nacionalnih paviljonov pa sta bila naklonjena palestin- ski umetnosti le dva paviljona, danski in izraelski, kar kaže na to, kako težko visoka umetnost v nacionalnih kulturnih okoljih sprejema priseljence in priseljenke (ne le palestinske) za predstavnike in predstavnice nacionalne umetnosti (kar- koli naj bi to bila) na kulturno-politično prestižnih umet- nostnih manifestacijah. V danskem je razstavljal Larissa Sansour leta 2019, v izraelskem pa Ibrahim Nubani leta 1986.

Ibrahim Nubani kot izjema v paviljonu Izraela

Samo en umetnik v paviljonu Izraela v vseh letih, odkar so ga postavili, kakor pokažejo podatki ASACdati, je seveda pre- senečenje, saj je Palestincev in Palestink enainvajset odstot- kov vseh državljanov Izraela. Torej je to paviljon za umetnost judov in judinj ter Izraelcev in Izraelk. V prvih letih so to bili večinoma priseljenci in priseljenke v Izrael, tisti, ki so se rodili in živeli v Palestini pred ustanovitvijo izraelske države, pa redki. Ko je odrasla generacija otrok judovskih prišlekov, pa so njeni predstavniki in predstavnice zastopali Izrael v Benetkah kot Izraelci in Izraelke.

Ibrahim Nubani se je predstavil na skupinski razstavi po izboru komisarja Yona Fischerja, kustosa v Izraelskem muzeju v Tel Avivu. Slikarska dela vseh na razstavi je pove- zovala tema svetlobe mediteranske pokrajine po Cezannu. Komisar se ni lotil krajine, kakor nanjo gledajo Palestinci in Palestinke. Ta jim predstavlja bolečo izkušnjo izgube in poli- tične potlačitve. Namesto tega jo je obdelal skozi apolitično slikarski koncept ustvarjanja v prelomnem obdobju razvoja modernistične umetnosti. A prav v tistem obdobju je Evropa izvajala najintenzivnejšo imperialistično geopolitiko, ki se je razstava ne dotakne.

Usoda Nubanijeve družine je nepravilna in kruta kot usoda večine palestinskih družin. Ibrahimov oče se je leta 1948 moral izseliti iz Haife. Odšel je v Acre oziroma po pale- stinsko Akke, na ozemlje, predvideno za palestinsko državo, ki pa ga je leta 1948 v prvi arabsko-palestinski vojni Izrael zasedel in tam vzpostavil nadzor. Tamkajšnji prebivalci so postali državljani in državljanke Izraela.

Ibrahim se je rodil leta 1961 in je državljan Izraela.

Umetnost je študiral na Akademiji za umetnost in oblikovanje Bezalel v Jeruzalemu, ustanovljeni s prizadevanji sionistov leta 1907. V času razstavljanja na bienalu je živel v Tel Avivu, nato pa se je naselil v Maki, ki je na delu palestinskega ozemlja pod zasedbo Izraela. Velja za umetnika, ki se upira izraelski nadvladi.

Prve skupinske razstave judovske umetnosti

Ne glede na to, da je paviljon države Izrael odprt le judom in judinjam iz Izraela ter Izraelcem in Izraelkam, ni odveč, če v tem pregledu Palestincev in Palestink na beneškem bienalu v sekciji likovne umetnosti sežeto predstavimo njegovo zgodovino zaradi dveh stvari. Prva zadeva notranjo politiko Izraela. Kot smo že navedli, bi izraelski paviljon lahko bil tudi razstavišče za Palestince in Palestinke, vendar to ni zaradi izključujočega odnosa do svojih državljanov s palestinsko nacionalnostjo. Druga stvar pa se nanaša na neenako politiko evropskih in severnoameriških držav do Izraela in Palestine. Ne glede na to, kakšno oblast Izrael izvaja, uživa njihovo naklonjenost, medtem ko večina med njimi ne priznava palestinske državne entitete.

Skupinska, lahko bi rekli nacionalna predstavitev judovskih umetnikov in umetnic na bienalu, kot so jo utrdile predhodne razstave v nacionalnih paviljonih, se začne leta 1948. Takrat so po šestih letih premora bienale obnovili. Zastavili so ga kot pomembno mednarodno likovno manifestacijo demokratičnega sveta zahoda. Odprli so ga 6. junija. Izrael je že razglasil državo, to je storil 14. maja, dan za tem pa se je začela nakba. Torej ko so slovesno proslavljali odprtje razstave, so v Palestini umirali vojaki in civilisti.

Lobiranje za umestitev likovnega ustvarjanja judov na bienale so potekla vsaj od leta 1947. Leto 1938 je bilo treba pozabiti kar se da brez travm. Zamisel o razstavi je bienale sprejel. Razume se, da je po holokavstu in z zmago protifašistične in protinacistične koalicije napredni svet manifestativno izrazil svojo naklonjenost do judov in judinj. Vest človeštva zaradi grozot je bila umazana, v Italiji nič manj kot v Nemčiji.

Prvo skupinsko predstavitev, na kateri so predstavili dela sedemnajstih judovskih umetnikov, so poimenovali *Razstava palestinskih umetnikov (Eretz Israel)*. Financirali in organizirali so jo večinoma italijanski judje. V dokumentih bienala jo organizatorji navajajo kot razstavo palestinskih umetnikov, medtem ko besedilo v katalogu, ki ga pripravijo organizatorji razstave, pravi, da gre za predstavitev judov. Med številnimi razstavami, ki so jih pripravili ob razstavah v nacionalnih paviljonih, ki so nacionalne prezentacije *per se*, je bila istega leta izjema, saj je bila edina, ki je združevala razstavljavce (med njimi je bila ena umetnica) po verski in/ali nacionalni pripadnosti, medtem ko so druge razstave predstavljale umetnostne sloge ali samostojne opuse za tiste čase



Samia Halaby, *Črno je lepo / Black is Beautiful*, 1969, olje na platnu / oil on canvas, 167,5 × 167,5 cm, 60. mednarodna razstava umetnosti – La Biennale di Venezia – Tujci vsepovsod / 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia – Foreigners Everywhere, foto / photo: Matteo de Mayda

pomembnih umetnikov. Organizatorji so jo v komunikacijskih gradivih posebej omenjali, tako kot razstavo nemških umetnikov (niso govorili o razstavi umetnikov iz Nemčije, ki je bila razdeljena v štiri okupacijske enote pod oblastmi štirih držav zmagovalk 2. svetovne vojne). Ta izjema dodatno kaže na namero Evrope, da se oddolži za grozote, ki jih je prizadejala judom in judinjam pod nacizmi in fašizmi.

Za nas je razstava še posebej zanimiva. Ker Izrael takrat še ni imel svojega paviljona, saj je kot država obstajal dobre tri tedne, so jo postavili v paviljonu Jugoslavije. Ta je ostal prazen. Jugoslavija se namreč ni odzvala vabilu organizatorjev bienala, ki so jih razpošiljali po diplomatskih poteh. Ali je prišlo do tripartitnega soglasja med bienalom, Izraelom in Jugoslavijo za uporabo paviljona, ki je bil v lasti Jugoslavije, ne vemo, ker tega podatka ni v arhivu bienala. A širše stanje stvari v letih po koncu vojne kaže, da je bila Jugoslavija Izraelu naklonjena. Pomagala je pri preseljevanju judov in judinj iz Evrope v novo državo. Glede naklonjenosti ni brez pomena, da je takrat del sionizma prežemala socialistična naravnost. Jugoslavija je bila tudi v skupini držav pri Organizaciji združenih narodov, ki so pripravljale rešitve judovskega vprašanja z dodelitvijo ozemlja, na katerem bi živeli v svoji državni entiteti. Zagovarjala je ustanovitev države v Palestini, ki bi bila federativna skupnost dveh narodov, palestinskega/arabskega in judovskega. Ker je Organizacija združenih narodov dala na glasovanje drugačno rešitev, in sicer tisto, ki smo jo navedli, se je leta 1947 tega vzdržala.

Leta 1950, ko se je Jugoslavija vrnila v paviljon v beneških

vrtovih, je bienale dodelil nacionalni prezentaciji Izraela sobano LI v Osrednji palači, v naslednjem letu pa je v skladu z beneško občino namenil Izraelu del parka ob paviljonu Združenih držav Amerike, na katerem je ta leta 1952 zgradil svoj nacionalni paviljon. Glede na pičle postavitev novih nacionalnih paviljonov v vrtovih, ki so sledili izraelskemu, je to vsekakor privilegij. Izraelci so se tudi nacionalno predstavili kar šestdeset let pred Palestinci, če imamo skupinsko razstavo *Palestina c/o Benetke* [Palestine c/o Venice] leta 2009 za prvo palestinsko nacionalno razstavo na beneškem bienalu oziroma za nacionalni palestinski paviljon.

Palestinske nacionalne razstave in projekti

Kdo ima in kdo nima nacionalnega paviljona v Benetkah, torej, kdo je in kdo ni pomemben v svetu umetnosti, je bila in je vse bolj prestižna politično-kulturna zadeva. Ustanavljanje novih držav v Srednji in Vzhodni Evropi, Centralni Aziji, na Baltiku in Balkanu po padcu berlinskega zidu ter globalna rast sveta umetnosti v zadnjih treh desetletjih sta pripeljala pred vrata bienala vse več držav s prošnjo po postavitvi nacionalnega paviljona in njegovi vključitvi v bienalsko organizacijo. Francesco Bonami, umetniški direktor likovne sekcije bienala leta 2003, je razumel pomen nacionalnih paviljonov, ki sega onkraj umetnosti v politiko, in vodstvu bienala predstavil zamisel o palestinskem paviljonu. Še preden so zaključili sestanek, je predlog spolzel do novinarjev. Beneški *Il Gazzettino* je zamisel objavil naslednji dan in jo označil za protisionistično. Paviljona ni bilo, kot si ga je zamislil Bonami, vendar sta Palestinka Sandi Hilal in Italijan Alessandro Petti – končala sta študij arhitekture v Benetkah in začela delati v Palestini, njuna organizacija DAAR pa je bila nagrajena za najboljšo predstavitev na arhitekturnem bienalu leta 2023 – kot nadomestek paviljona postavila instalacijo *Narod brez države* in izdala knjižico. Med nacionalne paviljone v mestnih parkih sta postavila deset velikih tabel s povečanimi fotografijami strani iz potnih listov Palestinec v Palestink. Te stereotipne in suhoparne podobe so govorile o zapletenih postopkih, ki so jim podvrženi Palestinci in Palestinke pri pridobivanju dokumentov, njihovih težavah prečkanja meja in razseljevanju po svetu, kjer jih živi več kot polovica.

Kot rečeno, za prvi nekakšen nacionalni paviljon Palestine bi lahko imeli razstavo *Palestina c/o Benetke* leta 2009. Bienale jo je uvrstil med kolateralne dogodke, ki je ena od treh bienalskih sekcij (osrednja razstava, nacionalni paviljoni in kolateralni dogodki). V tej sekciji pristanejo poleg razstav na splošne umetnostne teme tudi tiste, ki združujejo nacionalne prezentacije držav, ki jim Italija ne priznava državnosti, ali pa te nimajo kot, na primer, Škoti in Valižani, medtem ko so nacionalne prezentacije držav, ki jih priznava Italija, uvrščene v sekcijo nacionalni paviljoni. Izmed predlogov, naslovljenih

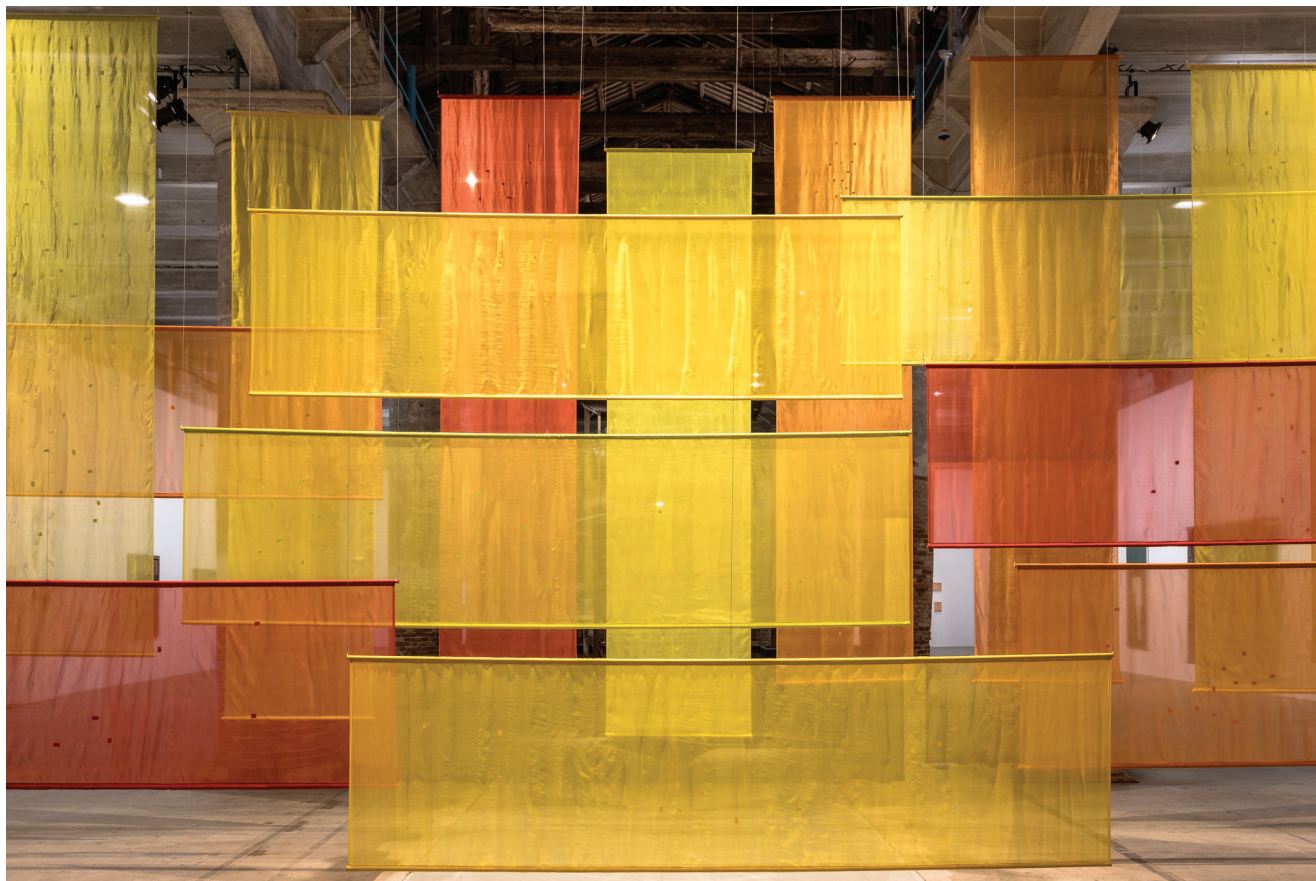
na bienale, izbere kolateralne dogodke umetniški direktor oziroma direktorica. Izbor je dokončen. Uvrstitev palestinske razstave v sekcijo kolateralnih dogodkov torej kaže na status Palestinske države, ki ga uživa v Italiji. Ta je bila maja 2024 med osemindesetimi od sto triindevdesetih držav, vključenih v Organizacijo združenih narodov, ki Palestine niso priznavale kot državne entitete, ki jo je leta 1988 razglasila Palestinska osvobodilna organizacija in vključuje Zahodni breg z Vzhodnim Jeruzalemom in Gazo.

Razstavo *Palestina c/o Benetke* je kustosinja, Palestinka Ratava Salwa, postavila v prostorih samostana Kozma in Damijan. Predstavila je šest umetnikov in umetnic. To so bili Alessandro Petti, Emily Jacir, Jawad Al Malhi, Khalil Rabah, Sandi Hilal, Shadi Habib Allah in Taysir. Kot navaja katalog, je Salwa izbrala dela, ki so govorila o kroničnem in krutem stanju nestabilnosti in krivičnih človeških usod Palestinec in Palestink pod izraelsko okupacijo. Kustosinja pravi, da to stanje nepravilnosti Palestinci in Palestinke premagujejo z ustvarjanjem, zato je ustvarjanje odpor oziroma, bolj natančno, nenasilni boj proti kolonizatorjem.

V isti sekciji bienala je leta 2013 sledila razstava *Sicer okupirano* [Otherwise Occupied]. Kustosa Bruce Ferguson in Palestinka Rawan Sharaf sta izbrala dva palestinska umetnika iz diaspore. Video instalacija Aissa Deebija v palači Ca' Giustinian Recanti z naslovom *Sodni proces* [The Trial] je predstavila kolonialno sedanjost in polpreteklost Palestine. Igralca za mizo v zatemnjeni sobi sta izmenično recitala govor Daouda Turkija, palestinsko-arabskega državljana Izraela in vodjo marksistične celice, ki ga je imel na okrožnem sodišču v Haifi leta 1973, tik preden je bil obsojen zaradi vohunjenja za svojo organizacijo. Tisoč hiš iz kartonastih škotel v delu z naslovom *Zasedeni vrt* [Giardino occupato] Bashirja Makhoulja pa je okupiralo vrt Državne umetniške gimnazije v Benetkah. Instalacija je nastala v performansu, v katerem je Makhoul nagovoril občinstvo, naj vzame eno od škotel in jo postavi na vrt, s tem pa ponotranji vlogo okupatorja.

Leta 2022 je bienale sprejel v sekcijo kolateralnih dogodkov razstavo *Iz Palestine z umetnostjo* [From Palestine with Art]. Organiziral jo je Palestinski muzej ZD iz Woodbridga v Connecticutu, ki ga vodi palestinsko ameriški poslovnež Faisal Saleh. Razstava je bila v palači Mora, v kateri se odvijajo dejavnosti Evropskega kulturnega centra.

Saleh je zbral dela devetnajstih uveljavljenih in uveljavljajočih se palestinskih umetnikov in umetnic raznih umetniških usmeritev tako iz diaspor v New Yorku, Bostonu, New Jerseyu, Kuwajtu, Jordaniji in Luxembourgu kot iz Gaze, Haife, Jeruzalema in Betlehema. Razstava je bila nekakšna nacionalna predstavitev v malem. Zavzemala je le eno sobano v prvem nadstropju. Razstavljali so Mohammed Al Haj, Sana Farah Bishara, Samar Hussaini, Ghassan Abu Laban, Jacqueline Bejani, Samia Halaby, Karim Abu Shakra, Nabil Anani, Rania Matar, Nameer Qassim, Taqi Sabateen, Susan Bushnaq, Ibrahim Alazza, Lux Eterna, Hanan



Dana Awartani, *Pridi, naj ti zacelim rane. Naj ti poravnam zlomljene kosti / Come, let me heal your wounds. Let me mend your broken bones*, 2024, krpanje na medicinsko barvano svilo / darning on medicinally dyed silk, 520 × 1250 × 297 cm, 60. mednarodna razstava umetnosti – La Biennale di Venezia – *Tujci vsepovsod / 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia – Foreigners Everywhere*, foto / photo: Marco Zorzanello

Awad, Mohamed Khalil, Salman Abu Sitta, Nadia Irshaid Gilbert in Rula Halawani. Vsebine razstavljenih del so upodabljale palestinsko realnost. Recimo, podobe oljk so govorile o tisočletni povezavi Palestincev z zemljo in nasilju kolonizatorjev, saj ti požigajo in uničujejo njihove oljčne nasade. Od leta 1967 naj bi uničili več kot osemsto tisoč dreves. Kot smo navedli, so tudi krajine govorile o okupaciji palestinske zemlje, vključno s konfiskacijo vode. Podobe in portrete ljudi pa so prežemali izrazi trpljenja, izgnanstva, mednarodne pomoči in hrepenenja po domovini.

Tri letošnje palestinske razstave

Za Palestinski muzej ZD je bilo nemalo presenečenje, da letos bienale ni uvrstil njegovega predloga *Tujci v njihovi domovini: okupacija, apartheid, genocid* med kolateralne dogodke. Zavrnitev je prejel 20. novembra 2023. Pedrosa in bienale javno nista razkrila razlogov, čeprav je tema, ki jo je odražala predlagana razstava, sledila Pedrosovem konceptu. Morda je bil palestinski predlog za bienale preveč neposredno političen, medtem ko tujci in tujost Pedrosove razstave ne kažejo

s prstom na nikogar – političnost te razstave je abstraktna in šibka.

Kljub zavrnitvi je muzej predlagano razstavo izvedel, in sicer v istih prostorih kot pred dvema letoma. Četudi ni del bienalske organizacije, ni nič manj pomembna. Razstava je nedvoumno protest proti genocidu, premeščanju ljudi, njihovu načrtnemu stradanju, uničenju in smrti v Gazi. Saleh je izbral šestindvajset umetnikov in umetnic iz Palestine in palestinskih diaspor ter Francozinjo. To so Janan Abdu, Mustafa Al Hallaj, Rasha al-Jundi, Alaa Albaba, Mohammed AlHaj, Dalia Ali, Hani Amra, Nabil Anani, Samira Badran, Maisara Baroud, Jaqueline Bejani, Mohammed Budhnaq in Lamis Dajani.

Zavrnitev razstave *Tujci v njihovi domovini* je izzvala ogorčenje. Po javnem protestu je bienale vseeno dal svoj blagoslov drugi razstavi s palestinskimi umetniki in umetnicami in jo uvrstil med kolateralne dogodke. To je *Južni Zahodni breg: zemeljska dela, kolektivna akcija in zvok* [South West Bank: Landworks, Collective Action and Sound]. Postavili so jo v malem prostoru, imenovanem skladišče, v palači Polignac. Pripravili so jo Artists and Allies of Hebron, ki sta jih povezala južnoafriški umetnik z judovskimi koreninami

Adam Broomberg in palestinski aktivist Issa Amro, in Dar Jacir for Art and Research, ki so združili delo Emily, Anne-marie in Yusufa Nasrija Jacirja v Betlehemu. Med projekti Artists and Allies of Hebron omenimo *Protinadzor* [Counter Surveillance] iz leta 2022. Govori o izraelskem neprestanem in vseobsegajočem nadzoru palestinskega prebivalstva pod okupacijo, ki ga tako rekoč kamere spremljajo od prvega koraka, ko zapusti hišo. Utež temu nadzoru je nadzor z nasprotne strani. V oljčne nasade, nevalgično judovsko tarčo uničevanja, so bile nameščene kamere, 13. septembra 2022 pa so lahko živi prenos dogajanja videli v nekaterih muzejih Evrope. Ti so bili v državah, ki ne priznavajo palestinske države in so zaveznice Izraela s tem, da mu prodajajo orožje ter pri njem kupujejo opremo in tehnologijo nadzora, ki prinaša velik prihodek v izraelski državni proračun. Dar Jacir for Art and Research je rezidenca za palestinske in mednarodne umetnike in umetnice raznih disciplin v družinski hiši Jacir iz 19. stoletja v Betlehemu.

Kustos razstave Jonathan Turner je ne glede na majhnost prostora izbral številne umetnike in umetnice, in sicer Samer Barbari, Adam Broomberg, Duncan Campbell, Rafael González, Isabella Hammad, Shayma Hammad, Chris Harding, Baha Hilo, Emily Jacir, Sebastián Jatz Rawicz, Benjamin Lind, Jumana Manna, Michael Rakowitz, Mohammad Saleh, Vivien Sansour, Andrea de Siena in Dima Srouji. Tudi izbor del, kot vsa dela na drugih palestinskih razstavah, predstavlja palestinsko realnost pod okupacijo Izraela z dokumentiranjem vsakodnevnega življenja, spreminjajočega se okolja in iskanja rešitev iz konflikta, v katerega je pahnjeno življenje ljudi. Kot so zapisali organizatorji, umetniška dela, publikacije, gibljive slike, zvočna dela in skulpture razkrivajo moč in vrednost inventivnosti, pozitivne misli in odprto naravnega raziskovanja v trenutnem stanju stvari.

Ker razstava vključuje tudi fotografije, ni odveč, če opozorimo, da ima ta za Palestince in Palestinke pomene, ki jih nima v kulturi naših krajev. Izraelska država je namreč v pohodu izгона palestinskega prebivalstva zasegla (ali uničila) mnoge družinske in institucionalne arhive fotografij, da bi s tem izbrisala zgodovinske dokaze o obstoju Palestincev in Palestink na tem ozemlju. Tiste, ki jih ni uničila, so v izraelskih arhivih, do katerih Palestinci in Palestinke nimajo dostopa. Tako je fotografski medij v rokah palestinskih umetnikov in umetnic medij boja za obstoj. O tem smo imeli

v Ljubljani možnost zvedeti na eni od razstav Tedna palestinske kulture, ki jih od leta 2012 vsakega oktobra prireja v Ljubljani Kulturna ambasada Palestine in Gibanje za pravice Palestincev.

Tretja palestinska razstava *Konj je padel s pesmi* [The Horse Fall Off The Poem], ki je bila na ogled v Galeriji Feruzzi v prvih dveh mesecih letošnjega bienala, ni pa bila del uradnega bienalskega programa, je bila samostojna predstavitev Malak Mattar. Umetnica prihaja iz umetniške družine. Rodila se je v Gazi leta 1999, študirala pa je najprej politične vede na Univerzi Istanbul Aydin v Istanbulu, nato pa umetnost na Central Saint Martin's v Londonu, kjer je trenutno rezidenčna umetnica. Iz spremnega kataloga izvemo, da je naslov razstave povzet po naslovu pesmi Mahmouda Darwisa. Pesnik je preživel otroštvo v vasi al-Birwa v Galileji, ki jo je leta 1948 izraelska vojska etnično očistila. Pregnali so vse Palestince in Palestinke. Danes se imenuje Yas'ur. Ko so Darwisa vprašali, ali si jo želi videti, je odvrnil, da raje živi s spomini na metulje in prostrane prostore, polja in lubenice, oljke in mandljevece ter na konja, ki je bil v dvorišče privezan za murvo, na katero je splezal, se z nje vrgel, mama pa mu je za podvig naprašila hlače. Nekega jutra so ga zbudili in rekli, da morajo oditi.

Tudi razstava je pripoved o izgnanstvu, o trenutku, ki nima povratka. Upodablja vojni napad. Na monokromni črno-beli sliki *Ni besed* [No Words] so grozljivi prizori porušene Gaze ter ranjeni in mrtvi ljudje in živali. Te podobe so po oktobru 2023 prinašali časniki, televizija, družbena omrežja ter sporočila družin in prijateljev, ki so ostali v Gazi. V središču velike podolgovate slike je konj, ki frontalno zre v nas. Odpira gobec in kriči. Na hrbtu nosi moškega z v belo platno ovitim truplom, okoli pa so razmetani, kot da bi v sliko treščila bomba, moški z razparanim trebuhom, grafitar, plišasti medvedek, brzostrelka, kup ruševin, plazeča se ženska, golob v kletki in še in še.

Format velike podolgovate slike, črna bela paleta, vojna, konj, golob, mrtvi otrok v naročju starša, podobe, vzete iz medijev, in protivojno stališče umetnice nas pripeljejo do *Guernice* Pabla Picassa. S tem smo povedali vse, ne le o tej sliki in razstavi, temveč o vseh palestinskih razstavah v zgodovini bienala, ki so predstavljene v tem delnem pregledu. Vse si zaslužijo našo pozornost. Vse so izrazi človeške stiske.



Kiki Klimt

90 prostorskih ključev

90 Spatial Keys

Prostorski ključji so glavni psihofiziološki vzroki za zaznavanje prostora. Uporabljali in opisovali so jih umetniki v vseh obdobjih. Poznamo jih pod mnogimi imeni; prostorski ključji, prostorska vodila, geštalt ključji, prostorski gradient, stopnjevanje neke lastnosti vidnega polja. Pozorno jih je opazoval in zapisal Leonardo da Vinci v *Traktatu o slikarstvu*. Vendar se prvič v teoriji likovnega pod tem imenom pojavijo v preučevanjih umetnikov in teoretikov Bauhausa. Ti so tesno sodelovali z geštalt psihologi; Maxom Wertheimerjem, Kurtom Koffko in Wolfgangom Köhlerjem. Geštalt psihologija zaznav temelji na razlikovanju objekta in ozadja. Njihove raziskave so močno vplivale na ustvarjalce in teoretike tistega časa. Kdo je prej pisal o prostorskih ključjih, Rudolf Arnheim, geštalt psihologi ali teoretiki Bauhausa, je tako nekako, kot bi skušali ugotoviti, kaj je bilo prej – kokoš ali jajce.¹

Moje prvo srečanje z njimi je bilo na predavanjih na ALUO. O njih sta podrobno govorila tako prof. Bogoslav Kalaš kot prof. Jožef Muhovič. Še globlje razumevanje pa je prišlo iz knjig Rudolfa Arnheima, ki se je od vseh teoretikov vanje najbolj poglobljal in jih tudi sistematiziral. Razdelil jih je na monokularne in binokularne. Za monokularne bi lahko rekli, da so bolj mehničnega pomena. Za likovnega umetnika so bolj pomembni binokularni ključji. Pravila binokularnega zaznavanja temeljijo na dejstvu, da imamo dve očesi, zaradi česar vidimo prostor okoli sebe v treh dimenzijah. A tako monokularni kot binokularni zakoni izhajajo iz našega zaznavanja in nam omogočajo, da ustvarjamo iluzijo globine na ravni površini. Mednje je Rudolf Arnheim² prišteval nagnjenost (npr. naklon tal glede na perspektivo, ki jo uporabimo), velikost (kar je blizu, je veliko, kar je daleč, je majhno), teksturo in ostrino detajlov (bolj razločno na bližnjih predmetih), barvo (intenzivnejša in čistejša blizu), svetlost (svetlo je blizu), zračno perspektivo (oddaljeni predmeti so zamegljeni, sivomodri) in prekrivanje predmetov.

Kar sem spoznala skozi prakso, je, da jih ne smemo jemati kot absolutne, saj so si med seboj soodvisni. Nekateri so močnejši, drugi šibkejši. Nekateri druge izničujejo, drugi se med seboj krepijo. Tako lahko enega z drugim podprem

ali oslabim. Poleg tega delujejo tako na formalni kot na vsebinski ravni. Neki objekt ima lahko večji prostorski ali vsebinski značaj. Zagotovo pa so to zakonitosti, ki izhajajo iz našega vidnega aparatusa in nam omogočajo neposredno dožemanje prostora na intelektualni ravni.

Še najlažje jih opišemo z metaforo pogleda skozi ozko razpoko v zidu.

Oko se ne privadi takoj na dvojen pogled, ko gleda razpoko v zidu in prostor, ki se širi za njo. Če se osredotočimo na zid v odnosu do razpoke, ga oko vidi in ne vidi obenem. Ko pa se poglobi v prostor, odprtine ne vidi več. Spomin na to, kar smo videli, obstaja še vedno. Zavedanje postane dvojno, razdeljeno med podobo, ki je direktno zaznana, in podobo indirektno zaznave. V naši zavesti sta oba elementa, dvoplastna podoba po vsebini in v različnih pozicijah. In ker naše oko dveh lokacijsko različnih podob ne more zajeti naenkrat, je naša podoba lahko zgrajena le na spominu o že vide-nem. Zaradi vzporednih časov/prostorov ali spomina prostor lahko vidimo kot celoto v naših mislih. Svet, ki ga zaznavamo, smo ustvarili sami. Lahko bi jih razdelili v več podskupin, glede na uporabo in efekt, ki ga pri gledalcu povzročijo.

Za lastne potrebe predavanj s področja Likovne teorije, za delo s študenti in nenazadnje za lastno ustvarjanje sem jih dolga leta zbirala in urejala ter na koncu prišla do kar precejšnjega števila zakonitosti, ki so uporabne za ustvarjanje iluzije prostora. Za lažje razumevanje sem jih na začetku razporedila v naslednje sklope:

1. Zakoni perspektivnega gledanja; tendenca vzporednih črt, prekrivanje, razdelitev svetlobe in sence, jasnost predmetov, barva, gradienti, z oddaljenostjo so predmeti gostejši, manjši in manj jasni.
2. Psihološki prostorski ključji; poševnost linij, ploskev in oblik, zmanjševanje velikosti, zmanjševanje ostrine in texture, upadanje intenzivnosti barve, manjšanje ostrine in kontrastov, zračna perspektiva, svetlost.
3. Relativni prostorski ključji – tisti, ki se med seboj podpirajo ali izničujejo; zaključena oblika, oblika in osnova, tekstura, vertikalna in horizontalna, centralna pozicija, vzporednost oblik, simetričnost.

¹ Ian, Verstegen, *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*, Wien: Springer-Verlag, 2005

² Rudolf, Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954

4. Globinski nivoji.

A sem ugotovila, da je to preveč teoretičen način, in sem jih pozneje razdelila glede na uporabo, saj na ta način lahko ustvarjalcem še najbolj koristijo. Tu jih podajam v naslednjem načinu razporeditve.

Linija

1. Z linijo razdelimo prostor na materialno in nematerialno, na spredaj in zadaj, na definirano in nedefinirano.
2. Konvergenca linij; linearna perspektiva; linije, ki konvergirajo, vzbujajo občutek, da se približujejo isti točki na horizontu in s tem simulirajo občutek globine; oblike, razporejene po taki liniji, delujejo, kot da se od nas oddaljujejo.
3. Aktivna linija se prostorsko postavi pred pasivno.
4. Prostor konstruiramo s križišči; (primer) linija, ki teče ravno naprej, in druga, ki jo seka; fizikalno imata le dve možnosti, ena od njiju je spremenila smer ali pa poteka pod drugo linijo. Če je linija ob stiku prekinjena, jo dojamemo, kot da je šla pod tisto drugo površino. To je najmočnejši prostorski ključ.

Oblika

5. Zaključena celota ali kontura definira notranji in zunanji prostor.
6. Obliko določa enostaven in skupen obris.
7. Definirana oblika deluje bolj tridimenzionalno in bližje.
8. Geometrijsko pravilni liki ohranjajo svojo dvodimenzionalnost.
9. Vendar geometrijski liki delujejo bližje kot liki organskih oblik.
10. Oglato deluje blizu in okroglo bolj oddaljeno.
11. Oglate oblike delujejo bližje kot organske oblike.
12. Večja oblika se zdi bližje kot manjša oblika.
13. Prepoznane oblike delujejo bližje kot neprepoznavne.
14. Nakazane oblike delujejo bolj oddaljeno.
15. Zaprte (zaključene) oblike delujejo bližje kot odprte.
16. Večje je bližje kot manjše.
17. Bližina povezuje oblike med seboj. Oblike, ki so si blizu, delujejo, kot da so v istem prostorskem planu.
18. Čim bolj je oblika frontalna, tem bližje se nam zdi. Večja ko je frontalnost, bolj ploskovita se nam zdi.
19. Vertikalne oblike so pred horizontalnimi. Vertikale so vizualno bolj aktivne in jih zato doživljamo kot bližje.
20. Če je obris izbočen, konveksen, se ta del prostora slike formira kot oblika. Če pa je obris vbočen, konkaven, ima ta del površine tendenco, da gre v globino; da ga dojamemo kot ozadje. Zelo šibek ključ.
21. Vzporednost oblik in simetričnost pripomore k temu, da oblike med seboj povezujemo, a je ta ključ šibek.
22. Enakomerne navpičnice na vodoravnicah ustvarjajo prostor. Še posebej, če je vključeno prekrivanje.
23. Nesimetrično je bolj jasno in poudari prostor, saj

zahteva aktivacijo gledalca. In vendar pravilne in polpravilne oblike silijo v ospredje. Ta dva principa se izničujeta.

24. Prekrivanje; večja ko je površina prekritosti, močnejši je učinek globine.
25. Oblike, razporejene po vertikali, se zdijo bližje kot oblike, razporejene po horizontali.
26. Oblike, razporejene po vertikali in horizontali, delujejo bližje kot oblike, razporejene po drugih usmerjenostih.
27. Oblike, razporejene po diagonalah, se oddaljujejo od nas.
28. Zmanjševanje oddaljenosti med oblikami pripomore k občutku oddaljevanja.

Figura

29. Figura je vedno prepoznana kot oblika.
30. Figura je vedno pred ozadjem.

Oblika in ozadje

31. Manjše dojemamo kot obliko in večje kot ozadje.
32. Ozadje oblikuje kontinuirano površino, ki se širi v neskončnost.

Prekrivanje oblik

33. Tista oblika, ki drugo prekriva, je spredaj. Spomin ali vedenje o neki določeni obliki lahko ta ključ podprejo ali izničijo. V tem primeru se v sliki ustvari neka napetost, ki čaka na razrešitev.
34. Delno prekrivanje – je najmočnejši globinski ključ; oblike, ki so spredaj, delno zakrivajo tiste, ki so za njimi.
35. Večja ko je površina prekritosti, večji je učinek globine.
36. S transparentnim prekrivanjem dosežemo večjo povezanost oblik in s tem bolj izraženo globino.

Zakone prekrivanja oblik lahko izničimo:

37. z oblikama, ki se narahlo dotikata;
38. z dvema oblikama, ki si delita isto konturo;
39. ko se v eni točki seka več obrisov;
40. ko si dve liniji delita isto pot in se potem razdelita;
41. z uporabo pravilnih in polpravilnih oblik, ki jih zaznavamo kot zaključene celote. Primer polkrog.

Slikovni format

42. Čim bolj so oblike odmaknjene od robov, bolj prostorsko delujejo.
43. Oblike, ki so izven glavnih silnic formata, ustvarjajo večjo iluzijo prostora.
44. Oblike, ki so v spodnjem delu formata, delujejo bližje kot tiste v zgornjem. To je šibek ključ.
45. Oblike na levi polovici slike deluje bližje kot tiste na desni.
46. Centralno pozicionirane oblike so v ospredju.
47. Večanje ali manjšanje likovnih elementov na poševnici;

s stopnjevanjem njihove velikosti in spreminjanjem razdalje med njimi ustvarjamo iluzijo prostora. Enako velja, če so elementi urejeni ali če so neurejeni.

48. Enakomerno zmanjševanje oblik daje učinek prostora.
49. Enakomerno zmanjševanje vodoravnih daje učinek prostora.
50. Za doseg prostorskih razlik lahko stopnjujemo velikost, razmake med elementi, oddaljenost od roba, teksturo, ostrino in kontrast, zgoščenost, svetlost, barve.
51. Stopnjujemo lahko znotraj oblik. Recimo s perspektivo.
52. Enakomernost oziroma podobnost v enem ali več likovnih elementih krepi iluzijo. Enakomerne ali podobne so lahko velikost, barva, usmerjenost itd..
53. Konvergenca linij v eno točko ustvarja iluzijo prostora.
54. Dinamično deluje bližje in umirjeno daleč.

Zakoni likovne organizacije

55. Zakon bližine; stvari povezujemo po preteklih izkušnjah. Kar poznamo, nam deluje bližje. Tako nastajajo homogeni elementi, kjer se liki združujejo v skupine. Združujemo jih lahko po raznih lastnostih; barva, debelina, otip, podobnosti itd..
56. Zakon zaprte oblike; zaprte oblike se jasno ločijo od okoliškega prostora in so vedno pred odprtimi. Eden najmočnejših zakonov.
57. Zakon skupne usode:
 - linija ali oblika, ki se prekinja in pojavlja, deluje kot ena oblika oziroma enovit prostorski plan; povezuje jih lahko skupni ritem, smer, barva, debelina itd.;
 - dve odprti liniji sta med seboj povezani, saj gledalec sam dokonča manjkajoče;
 - daljša prekinjena linija deluje zgoraj in krajša spodaj.
58. Zakon izkušnje; gledalec po navadi sam dokonča nedokončano obliko, na osnovi izkušenj. Vidimo to, kar poznamo in sprejemamo kot realno.

Svetlo/temno

59. Svetlo/temni kontrast zelo sugestivno ponazarja prostor in volumne v prostoru; z uporabo nasebne in odsebnosti/vržene sence, modelacije, *chiaroscuro* in svetlostnih ekranov.
60. Odsebnost senca definira okoliški prostor.
61. Znotraj svetlostnih lestvic se ustvarjajo različne globine.
62. Po navadi svetlo deluje bližje kot temno. A je to šibek ključ.
63. Ljudje izvora svetlobe ne povezujejo s svetlobo samo.

Taktilnost površine

64. Močnejša ko je tekstura, bližje deluje.
65. Tekstura ima prostorski učinek le, kadar določa materialnost predmetov. Drugače jo dojemamo kot različne tone iste barve.
66. Prozornost oblik učinkuje igrivo, spredaj in zadaj se nenehno spreminjata in močno definirata imaginarni

prostor in aktivirata gledalca. Tak prostor se izniči z uporabo linij in robov.

67. Hrapavo deluje bližje kot gladko.
68. Pastozno deluje bližje kot lazurno.
69. Svetleče deluje blizu in mat daleč, ko je slika svetla.
70. Pri temnih slikah je ravno obratno. Hrapavo je blizu in svetleče daleč.
71. Gostota teksture z oddaljenostjo narašča.
72. Grob in velik raster deluje blizu, fin in podroben daleč.
73. Gosti raster deluje blizu in redki daleč.
74. Enakomerno ponavljanje teksture povezuje oblike med seboj.
75. Teksture, ki imajo haptične lastnosti (tipna, otipljiva), pripomorejo, da predmet deluje bližje. To so pastozne, hrapave, negladke površine. Enako velja za iluzijo teksture (tekstura, ki je naslikana).

Zračna in barvna perspektiva

76. Z zmanjševanjem ostrine robov in kontrasta dobimo občutek globine.
77. Z oddaljenostjo se prvo spremeni kontura in male svetle točke, nato svetlobe, ki so manjše od senc ...
78. Z oddaljenostjo se izgubljajo konture teles enake ali podobne barve.
79. Z oddaljenostjo upadajo vidne podrobnosti.
80. Jasni obrisi oblik z izraženimi detajli so videti bližje kot manj jasne oblike z manj izraženimi detajli.
81. Razdalje se zdijo večje, če je zrak zamegljen in soparen; oddaljeni predmeti so ob naravni osvetlitvi videti svetlejši in sivkasti.
82. Ob sončnih dnevih, ko je zrak čist in je zaradi loma svetlobe v ozračju videti modrino, ki se z oddaljenostjo stopnjuje.
83. Iluzijo ustvarjamo s svetlostjo, toplino ali kromatičnostjo barve, z različnimi toni ločimo sprednji, srednji in zadnji plan. Če uporabljamo tri nivoje, je iluzija večja.
84. Svetle in temne površine so različne, če gledamo proti svetlobi ali stran od nje. Ko gledamo proti svetlobnemu viru, se poveča svetlostni kontrast barv in zmanjša barvna intenzivnost.
85. Tople barve zaznavamo bližje in hladne bolj daleč.
86. Z oddaljenostjo se kromatična čistost barv zmanjšuje.
87. Čiste barve delujejo bližje kot manj čiste barve.
88. Rumena sili v ospredje, črna beži v ozadje.
89. Z oddaljenostjo se hladne barve bolj spremenijo kot tople; hladne se pogosto spremenijo v sivo/črno, medtem ko se pri toplih barvah spreminja le značaj barve.
90. Na temnem ozadju delujejo najbližje rumeno/oranžne oblike, nato rdeče in zelene, najdlje delujejo modro/vijolične.
91. Na svetlem ozadju se sistem obrne. Najbližje delujejo modro/vijolične, nato rdeče in zelene ter najdlje rumeno/oranžne oblike. ■

Alojz Konec

Risbe barv

Colour Drawings



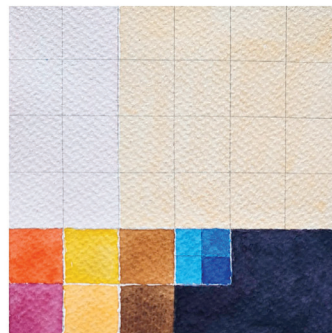
Obravnava barv bliže izvoru raziskovanja / The treatment of colours closer to the origin of research (levo / left: Piet Mondrian, *Kompozicija* / *Composition*, 1921, Mlin / *The Mill*, ca. 1917; desno / right: Mark Rothko, *Multiform*, 1948, *Oranžna in rumena* / *Orange and Yellow*, 1956.)

Predgovor

Tematika in problematika *Risbe barv* je plod mojega dolgotrajnega dela oziroma celotne kariere z barvami – slikanja, obravnave in raziskovanja. Zanima me zlasti barva v lepi umetnosti visoke kulture, čeprav se podobna problematika pretaka tudi v uporabni umetnosti množične kulture oziroma kulturne industrije – imel sem srečo in okusil obe. Več let sem raziskoval tudi barvne lestvice kot indikatorje umetnostnozgodovinskih obdobj, trendov in verovanj. Ves čas se sicer poskušam izogibati tako značaju nedokazljivosti metafizike kakor eksaktni ponovljivosti empirike, saj gre vendarle za umetnost.

Uvod

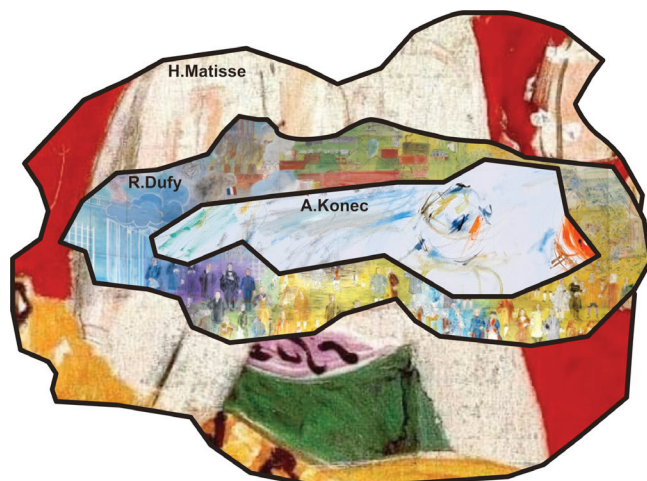
Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) je z barvo čustveno ploščil, Johannes Itten (1888–1967) telesno modeliral in Vasilij Vasiljevič Kandinski (1866–1944) sinestetično risal. Vse tri sem poskušal teoretično in praktično dojeti in izkusiti z barvnimi analizami v mrežnem akvarelu in nekaj tudi didaktično na več srednješolskih smereh, od poklicne do gimnazijske. Že naslovno se osredotočam na risanje, pisanje in punktiranje z barvo kot nasprotjem polikromacije oziroma ploskovnemu obarvanju. Zato barva nastopa kot posrednik, sestavni del biti ter utelešenje barvnih potez optično od zunaj (Isaac Newton 1643–1727) in energije



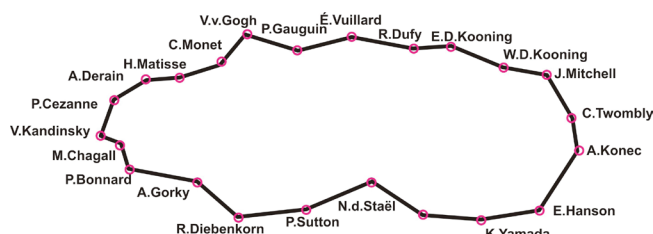
Moje didaktične barvne karte slogov in verovanj / My didactic colour charts of styles and beliefs

(analitični kubizem po / analytical cubism after: Georges Braque, *Ženska z mandolino* / *Woman with a mandolin*, 1910, olje na platnu / oil on canvas, 92×73 cm; japonski zen budizem po / Japanese Zen Buddhism after: Kitagawa Utamaro, *Lepotica iz južne četrti* / *A Beauty from the Southern District*, c. 1793, ukiyo)

barvnih potez od znotraj (Nikola Tesla 1856–1943). Obravnavanje, raziskovanje in slikarska uporaba barv skozi takšne vidike so se skozi daljše izkustveno obdobje zlili v razstavo in predavanje *Risbe barv*. Od izokromnije¹ Henrija Matisse (1869–1954) me je pripeljalo v izokromijo Raoula Dufyja (1877–1953).



Slikovna izokromnija / Pictorial isochromia (izokromnije / isochromies: Henri Matisse, *Ženska z ogrlico* / *Woman with a Necklace*, 1942, Raoul Dufy, *Električna vila* / *The Electric Fairy*, 1937, freska / fresco, 600 m², Alojz Konec, *Dve krogli, pomaranča in bunkica* / *Two Balls, an Orange and a Bulge*, 2024).



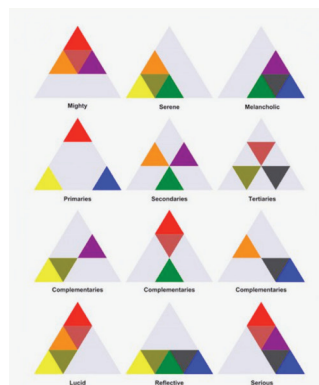
Grafična izokromnija / Graphic isochromia:
Poskus izokromne barvne identifikacije izbranih avtorjev. / An attempt at isochromic colour identification of selected authors.

Izhodišče

Likovna pismenost v teoretičnem in praktičnem smislu se dandanes vrti okoli **Ittena**, če zanemarim vse okolišnje finese. Za resnejše diskurze bi veljalo neposredno vplesti Goethejeva barvna čustvena stanja in Kandinskijeve kote, ki jih opisujejo same barve.

Goethe z enakostraničnimi barvnimi trikotniki poleg primarnosti, sekundarnosti, terciarnosti in komplementarnosti ugotavlja izraze mogočnega, spokojnega, melanholičnega, lucidnega, refleksivnega in resnega vzdušja.

Kandinski pa doda doživljanju barv njihovo kotno pojavnost (RU 30°, OR 60°, RD 90°, VI 120°, MO 150° in ČR 180°, BE 90°) na podlagi njegove lastne sinestetične interpretacije in odziva drugih na njegove tozadevne slike.



Goethejeva razpoloženja barv in Kandinskijevi koti barv. / Goethe's colour moods and Kandinsky's colour angles.

Lastnosti barvnih potez

Kot rečeno, barva nastopa kot:

1. posrednik,
2. sestavni del biti in
3. utelešenje barvnih potez.

1. Barva kot posrednik. Najbolj razširjeno je nedvomno poznavanje barve kot posrednika, saj ima barva ustaljeno vlogo orisnega likovnega elementa in tvori ploskve. Njeno kompleksno posredništvo je v njeni likovni pojavnosti in povednosti, vendar ne presega svoje fizikalnosti in so njene barvne poteze zgolj pečat avtorstva. Z barvo lahko barvamo, rišemo, pišemo in punktiramo. Barve in barvne poteze imajo tako svojo že **historično pojavnost in povednost**, kot so:

- tipologija,
- topografija,
- psihografija,
- artikulacija,
- semiotika (znamenostvje),
- semantika (pomenostvje),
- likovnost,
- orisnost,
- povednost,
- filozofija idr.



Triadne mrežne barvne analize v trikotniku – (A) akvarel in (B) z belinami. / Triad colour grid analyses in a triangle – (A) watercolor and (B) with whites.

¹ Izokromnije so črte, ki povezujejo slike z enako barvitostjo (uvajam ta pojem).

2. Barva kot sestavni del biti. Globlji nivo barvnih potez in barve same sestavlja naše sebstvo ali bit ali obstajanje, saj pripoveduje, izraža in tvori našo individuacijo. Prisotnost barve pomeni našo specifično človeško prisotnost in lahko o njej globoko razmišljamo, modrujemo.

3. Utelesenje ali inkarnacijo barvnih potez dojemam kot utelesenje vseh prisotnih in vtisnjenih barvnih vibracij. Inkarnacijo barvnih potez uvažam kot novost med lastnostmi barv. Če reifikacija pomeni uresničevanje abstraktnega, so ta uresničenja lahko tudi barvne poteze. Korak naprej je že dereifikacija, razbitje zgolj resničnosti celote in njeno tovrstno obravnavanje, ki sicer navidezno vodi v kaos. Vendar takšen namig lahko v resnici vodi tudi nazaj k izvirnejšim razmišljanjem, kar pa me iskreno privlači. In to izkazujejo tudi moje *Risbe barv* na belini aktivne podlage.



Alojz Konec, detajl slike *Figura velika / Figure Big*, 2024, olje na platnu / oil on canvas, 120 x 80 cm

Iz naslova utelesenja imajo barvne črte – poteze, madeži in točke pa imajo tudi nekaj nadgrajenih oziroma novih temeljnih lastnosti:

1. **Struktura** /sestava/ barve – njena pigmentnost, specifičnost, barvnost-svetlost-zastrtost, prosojnost-kritnost.
2. **Kurvatura** /ukrivljenost/ barve – krožnost, ločnost,

ravnost, naklon, vijugavost, zobčanost, točkanost in mejnost – njenih robov navzven in reliefno iluzivno.

3. **Karakter** /značaj/ barve – čopična širina, ščetinatosti, gladkosti, frotiranja.
4. **Aglomeracija** /strnjevanje/ barve – kopičenje barve in potez.
5. **Konstitutivnost** /tvorjenje/ barve – tvorbo ali slutnjo orisane forme priprtih oči (*clin d'oeil*).

Demonstracija barvne poteze

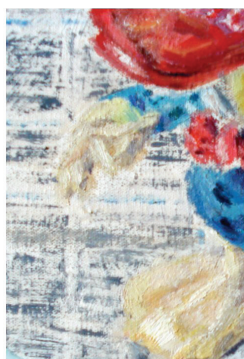
Prizadevam si, da bi barve žarele od znotraj, one same, da ne bi delovale ožarjene, temveč žareče. Da ne bi bile fenomen mase, temveč fenomen strukture. Delam na bogatosti, kompleksnosti barv proti njihovi množični plehkosti. Zanima me njihovo neposredno nanašanje izključno z roko, s čopičem v mojih rokah, brez drugih posrednih samodejnih efektov. Nanašam pa jih neposredno drugo poleg druge v živo belino, *alla prima*, kakor bi jih komponiral v posamezne likovne celote, v barvne likovne identitete.

- | | | |
|-----|--|------------------------|
| 1. | | tonus tematike |
| 2. | | barvno (u)podobljenje |
| 3. | | predmetnost barve |
| 4. | | vtisnost barve |
| 5. | | ritem barvnih potez |
| 6. | | karakter tekture |
| 7. | | kompozicijski balans |
| 8. | | slutnja oblike |
| 9. | | žarenje barv |
| 10. | | barvna tenzija |
| 11. | | sožitje barv |
| 12. | | konstruktivnost beline |
| 13. | | empativnost barv |
| 14. | | topografija barv |
| 15. | | celota slike |

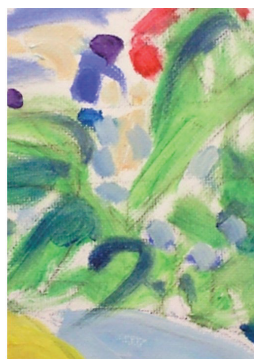
Demonstracija barvne poteze na detajlu slike / Demonstration of a colour stroke on an image detail: Alojz Konec, *Dve krogi, pomaranča in bunkica / Two Balls, an Orange and a Bulge*, 2024, olje na platnu / oil on canvas, 70 x 100 cm



1977



1988



2013



2019



2024

Namesto literature: Razvojna časovnica študija in izkušenj barve. / Instead of Literature: A developmental timeline of the study and experience of colour.

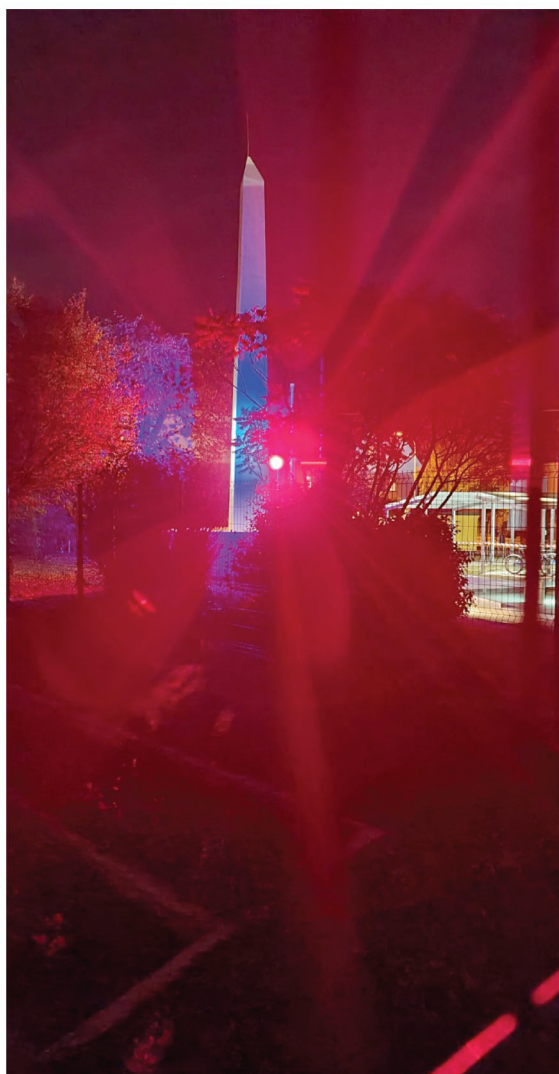
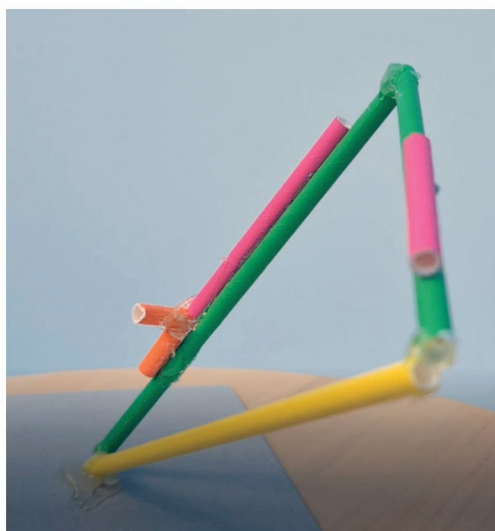
Zaključki

V bistvu gre za preseganje meje barve med umetniško prakso in življenjem samim, kar je zasnoval že francoski filozof Jacques Rancière (*1940) s svojimi tremi »režimi umetnost«: etični ali platonistični režim podobe, reprezentacijski ali aristoteljanski režim umetnosti in estetski ali moderni režim umetnosti, ki zadeva prav to preseganje. In

povsem na koncu gre za sinkopiranje barve z belino in lebdenje barv v belini oziroma lebdenje beline, kar pa so vrata druge barvne analize.

Opombe

Barva je lahko močan avtorski gradnik tudi v kiparstvu. ■



Namesto opomb: levo zgoraj / Instead of notes: top left, skica *Spomenika nenasilja* / sketch of the *Monument to Nonviolence*, 2022; levo spodaj / bottom left, *Kostanjeva krona* / *Chestnut Crown*, Sevnica, 2023; desno / right, *Obelisk zmage* / *The Obelisk of Victory*, Brežice, 2021.

Petja Grafenauer

Odlična umetniška monografija

An Excellent Art Monograph

Barbara Borčič v sodelovanju s skupino Laibach (ur.). *Ausstellung Laibach Kunst. Fundamenti*. Ljubljana: Društvo za retroavantgardo, 2024

Ob jubilejni razstavi *Ausstellung! Laibach Kunst 1980–1984* letos v Galeriji Škuc je izšla kakovostna monografija njihovega zgodnjega opusa, ki jo je v sodelovanju s skupino uredila Barbara Borčič. Dvojezična knjiga z mehкими platnicami je s skoraj 240 stranmi nekako srednjega obsega. Izdali so jo pri Društvu za retroavantgardo, v njej pa so zapisi Barbare Borčič, Lilijane Stepančič, Ede Čufer, Dragana Živadinova, Leonide Kovač in Slavka Timotijevića. Knjigo sta dobro prevedla Sunčan P. Stone in Arven Šakti Kralj, nevsiljivo oblikoval pa Ervin Markošek.

Čeprav večina pozna Laibach predvsem kot glasbeno skupino, velja poudariti, da so njihovi začetki močno povezani z vizualno umetnostjo in segajo od celostne podobe, performativnih nastopov in koncertnih performansov z

odrsko inscenacijo in koreografijo do razstavnih dogodkov, slik, videov, plakatov, publikacij ter ovitkov plošč in kaset. Monografija se osredotoča na delovanje Laibach Kunst v času intenzivnih prvih let delovanja skupine in prinaša tudi obilico kakovostno barvno reproduciranega vizualnega materiala.

Njihovo delo v treh umetnostnih središčih nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije – Ljubljani, Zagrebu in Beogradu – analizira šest avtoric in avtorjev tudi prek razstav, ki so se zgodile prav v njih med letoma 1980 in 1984. V tem času so se izoblikovali za skupino značilni umetniški postopki retroavantgarde, predvsem apropiacija in montaža ter ključni imaginarij, iz katerega je zajemala. Knjigi so za boljše razumevanje dodani štirje programski dokumenti Laibacha: besedila *Umetnost in totalitarizem* (1982), *Monumentalna retroavantgarda, 10 točk konventa* (1982) ter shema organizacije in delovanja *Organigram Laibach Kunst*, Barbara Borčič pa je zbrala in uredila še seznam razstav Laibach Kunst od leta 1980 do danes.

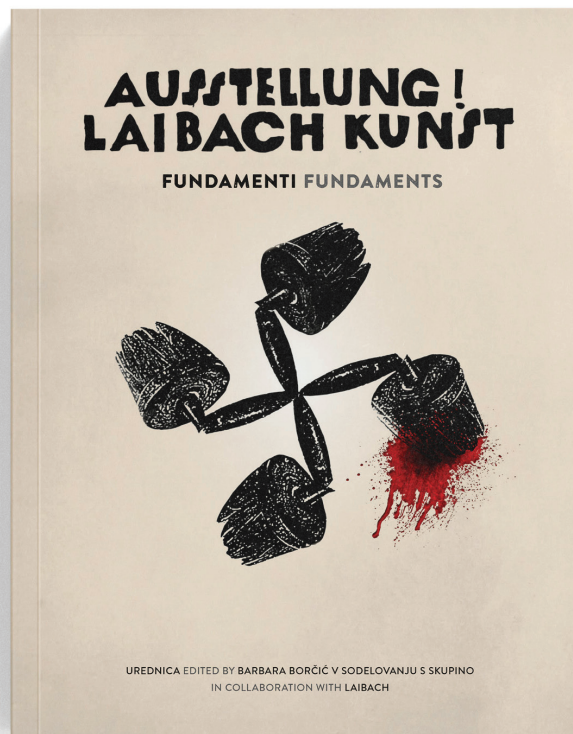


Barbara Borčič, ki je tudi urednica knjige, predstavi razširjeno in obogateno besedilo, ki je izšlo v zbirki Žepna založbe *Cf leta 2013. Besedilo na več kot 100 straneh je še vedno odlično ali celo boljši preplet avtoričine osebne izkušnje in stroge, kot zapiše sama, »umetnostnozgodovinske detektivske vedoželjnosti« (Borčič, 20). Natančno analizira motive Laibach Kunst, začenši z apropiacijo Munchovega krika. Vanj vtke vse od umetniških del, imen in opusov, družbenega dogajanja, arhivskih virov, spominov – lastnih in tujih – do pogovorov. Borčič nas postavi v Trbovlje in naslika začetke skupine. Spretno gradi kontekst in analizo umetniških del, kar prepleta s potjo delovanja Laibacha do ustanovitve NSK. Kot pravi, je »imažerija Laibach Kunst kompleksna« (Borčič, 71), a kompleksni so bili tudi časi, v katerih je nastajala in ki nam jih Borčič odlično približa in pokaže, kako je Laibach v svojo prakso vpel tudi politično dimenzijo, njihovo delovanje in možnosti zanj pa prepričljivo vgradi v okvire alternativne scene z njej lastnimi pogoji delovanja.

Liljana Stepančič se posveti tiskani produkciji skupine Laibach. Raziskuje »plakate, vabila, revijalna dela, fanzine, fotokopije kot razstavne eksponate, letake ter ovitke plošč in kaset« (Borčič, 128), s katerimi je zgodnji Laibach ustvaril svojo likovno prepoznavnost, preden se je leta 1984 oblikoval NSK in je likovno ustvarjanje prevzela skupina Irwin. Njihova praksa je, pravi Stepančič, proizvedla učinke sporočanje umetniškega koncepta v obliki izjave, oblikovanja skupnosti privrženecv in somišljenikov novih ustvarjalnih konceptov in estetskega/vizualnega izraza, ki izhaja iz specifik tehnik razmnoževanja, s katerimi Laibach zanika obstoječe imperitive in zastavi nove. Stepančič njihovo delo razlaga ob razstavnih plakatih za koncerte, dogodke in razstave, ki so določili značilnosti laibachovske alternative, vabilih, ki imajo drugačen nabor uporabnikov, ter revijalnih delih. Loti se tudi treh fanzinov kot samostojnih avtorskih del, ovitkov kaset in plošč ter umetniških del. Laibach se je ukvarjal z družbenimi vsebinami, s katerimi so se ukvarjali tudi nosilci dominantne družbene moči, a so jih ti videli drugače. To novo branje družbene realnosti je Laibach spremenil v družbeni upor z umetnostjo, piše Stepančič.

Eda Čufer se skupini približa prek lastne izkušnje in učinkov nastopov skupine Laibach nanjo. Pripoveduje zgodbo o svojih začetkih in druženju z akterji NSK. Prva skica nas popelje na koncert, druga predstavi utrinek razvpitega TV Tednika in z njima Čufer analizira učinek Laibach na uporabnika/gledalca. Zanima jo tudi javna razprava, ki je potekala po nastopu skupine v oddaji, saj je razkrila pravi učinek Laibachove strategije.

Tudi Dragan Živadinov raziskuje pomene in razmerja Laibacha in kolektiva Neue Slowenische Kunst prek spominov in dokumentov. Objavljeno je njegovo skrajšano javno predavanje. Lastno vpletenost prepleta z navajanjem drugih akterjev s scene, kar vodi do ustanovitve Neue Slowenische



Kunst 7. oktobra v letu 1984: »Kmalu po ustanovnem sestanku smo izoblikovali grb umetniške države, gibanju dali ime in ga opremili z manifesti. Vanj je bilo treba naseliti samo še – državno umetnost, ki pa je še ni bilo! Treba jo je bilo izumiti. Z vstopom 'diktata motiva' je bilo zanj vse pripravljeno. Operacija 'stilna enotnost' se je lahko začela!« (Borčič 187). Skuša odgovoriti na vprašanje, ali je bil NSK le razširjena ideja Laibach Kunst, in bralca pusti z lastnimi mislimi, naj se odloči sam.

Leonida Kovač iz Zagreba razmišlja o vprašanju *Was ist Kunst?* kot motivu, ki se pojavlja v opusu Laibach Kunst. Besedilo je nastalo ob zagrebški razstavi leta 2011, osemindvajset let potem, ko je zagrebška milica prav tu skupino strpala na vlak. Slavko Timotijević pa predstavi besedilo spominskega značaja – alternativno beograjsko sceno v osemdesetih letih – in poda okvir za prve razstave Laibacha v galeriji Srečna nova umetnost (SKC).

Kljub temu da je bilo o Laibachu izdanih že nič koliko člankov, tudi nekaj katalogov in knjig, je *Ausstellung Laibach Kunst. Fundamenti* obvezno branje o skupini in njenih začetkih, ki jih analizira z vidika vizualnega. Dobro premišljena izbira besedil, ki segajo od spominov do umetnostno zgodovinskih raziskav, bralca ne pusti mlačnega. Veliko pripomorejo dobre reprodukcije, ki nas v sodelovanju z besedili postavijo v čas in prostor začetkov skupine Laibach, ki je v štirih letih od nastanka do ustanovitve NSK vzpostavila impresiven idejni in podobotvorni stroj, ki se ni ustavil do danes. ■

Slovensko društvo likovnih kritikov podeljuje vsako leto nagrado za kritiko in kuratorstvo

*The Slovenian Art Critics Association Bestows Annual Prize
for Criticism and Curatorship*

**Nagrada kritičsko pero 2024
za življenjsko delo
prejme**

**dr. Andrej Medved,
kurator, likovni kritik, filozof, pesnik in
umetnostni zgodovinar**

Dr. ANDREJ MEDVED, pesnik, prevajalec, publicist, filozof in umetnostni zgodovinar je diplomiral leta 1975, študijsko se je nato v začetku sedemdesetih najprej izpopolnjeval na Dunaju, v začetku osemdesetih let pa še v Rimu. Že kot študent je v prelomnem letu 1968 prevzel uredništvo študentskega časopisa *Tribuna* (do leta 71) in revije *Problemi* (do 1973). Poezijo, eseje in razprave o filozofiji, literaturi, estetiki in umetnostni teoriji je od takrat do danes objavljaval v *Tribuni*, *Problemih*, *Dialogih*, *Sintezi*, *Novi reviji*, *Naših razgledih*, dnevnem časopisju, pa še v zagrebških, novosadskih, beograjskih, sarajevskih, osijeških kulturniških revijah, kakor tudi v italijanski in angleški izdaji revije *Flashart*. Ob tem še prevaja iz nemščine in francoščine, prav tako predvsem poezijo, denimo dada pesmi Hansa Arpa, pa Pasolinija, Artauda, Batailla, ter filozofoske in literarne študije mdr. Heideggerja, Gadamerja, Barthesa, Marcuseja, Horkheimerja itd. Po prihodu na mesto kustosa v Obalnih galerijah v Piranu in Kopru leta 1976 je med prvimi pri nas in v tedanjem jugoslovanskem prostoru pričel slediti problematiki novega slikarstva in kiparstva ter utemeljevati pojav transavantgarde oziroma t.i. »nove podobe«. V tem smislu so bile ključne nekatere razprave v letih med 1979 in 1983, denimo *Leče in zrcala* leta 1979 v *Sintezi*, *Prvi komentarji o Novi podobi* v *Naših razgledih* leta 1981, *Podobe novega slovenskega slikarstva* v zagrebškem časopisu *Život umjetnosti* leta 1982; *Fresh Painting in Yugoslavia* v *Flashartu* leta 1983, *Podobe novega kiparstva* v *Sintezi* leta 1983 ter v zborniku razprav *Transavantgarde International*, ki je 1983 izšel

pri založbi Politi Editori. Kot kustos in ob direktorju Toniju Biloslavu dolgoletni umetniški vodja Obalnih galerij je pripravil več kot petsto razstav slovenske, jugoslovanske in tuje umetnosti, pripadnost majhnemu kulturnemu prostoru, sicer na živahnem obmejnem področju, pa ga ni omejevala pri drznih načrtih in velikih izzivih, visoko zastavljene cilje je prej ali slej tudi uresničil. Skozi desetletja so se v Piranu in Kopru, pa tudi v Ljubljani in drugod, zvrstile razstave del Paladina, Cucchija, Kounellisa, pa Baselitza, Immendorfa, Lüpertzja in Klossowskega, Dubuffeta, Miroja ... seznam predstavnikov avantgard, zlasti iz italijanskega, nemškega in francoskega umetnostnega prostora je skoraj nepregledno dolg. S tako zastavljenim programom se je osrednja likovna ustanova na Primorskem dinamično vpela v aktualna mednarodna dogajanja in v osemdesetih letih prejšnjega stoletja postala pomemben center na področju sodobne likovne umetnosti. Vzporedno z razstavami pa je Andrej Medved v svoji ustanovi spodbujal tudi bogatenje obstoječih likovnih zbirk in nastajanje novih, med katerimi izstopa *Zbirka sodobne slovenske likovne umetnosti po letu 1976* s ključnimi deli umetnikov, ki so v domači sodobni umetnosti zaznamovali obdobje sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja. Hkrati je z razstavami izven matične hiše, kakršna je bila *Poetike 80-tih let v slovenskem slikarstvu in kiparstvu* decembra 1991 v Moderni galeriji v Ljubljani utemeljil aktualne poglede na sodobno slovensko likovno produkcijo takoj po osamosvojitvi.

Izjemno pomembno pa je tudi Medvedovo publicistično delo, saj, denimo, njegov rezime v Cobissu obsega impozantnih 972 enot. Seveda moramo tudi na tem mestu izpostaviti, da je knjižno izdal domala neverjetnih šestintrideset zbirk izvirne poezije, za katere je prejel nagrado Prešernovega sklada, Čašo nesmrtnosti, Jenkovo in Veronikino nagrado, število izdanih knjig skupaj s teoretičnimi teksti pa se v letošnjem letu približuje stotici. Med monografskimi



Prejemniki priznanj Kritičsko pero 2024, z leve proti desni / Recipients of Kritičsko pero 2024 awards, from left to right: Tomislav Vignjević, Andrej Medved, Sara Nuša Golob Grabner, foto / photo: Kristina Bursač, z dovoljenjem / courtesy of: CD

študijami s področja likovne umetnosti, ki v veliki meri povzemajo teoretska izhodišča, dejavno preizkušena skozi kuratorsko delo in kritičsko pisanje, naj omenimo le nekatere: *Slovensko kiparstvo osemdesetih let* iz leta 1997, *Sublimno in romanticizem v sodobnem slovenskem slikarstvu* iz leta 1998, *Ikonografija neke slike I: Pregljev Diptihon* iz leta 2007, *Rojstvo modernizma: Prelomnica v slikarstvu 1976–1980: Tomo Podgornik & Emerik Bernard* iz leta 2009, *Pictura Poesis* iz leta 2010, *Sodobno slovensko kiparstvo kot »čutni inkarnat«, »abstraktni stroji« in/ kot »prisluške« umetnini: eseji* iz leta 2017. Svoje ocene, kritike in krajše eseje je prav tako zaokrožil v knjižnih izdajah, mdr. v *Spisih in razlagah: kritičnih esejih 1968–1996, Citatih, polemikah, pamfletih* leta 2012 ter *Političnih in drugih spisih*, prav tako iz leta 2012, itd. Andrej Medved je tudi urednik edicij *Hyperion* in *Artes*, ki sta posvečeni izvirni ter prevodni poeziji in umetnostni ter likovni teoriji, istočasno je bil sopotnik premnogim likovnim ustvarjalcem, ki so izoblikovali podobo slovenske umetnosti v zadnjih petdesetih letih, tako je mdr. spisal spremna besedila za likovne monografije Metke Krašovec, Jakova Brdarja, Zmaga Jeraja, svoj filozofski in likovnokritičski nazor, ki se v veliki meri naslanja na izhodišča teoretske psihoanalize, pa je leta 2019 zaokrožil v disertaciji

Premik razlage matemov v kontekstu moderne umetnosti in filozofije.

Andrej Medved je vsestranski ustvarjalec, ki na več področjih vpliva na razvoj in na presežnost likovne, književne ter nasploh mišljenjske kulture, tokrat pa se v prvi vrsti priklanjamo njegovemu kritičskemu in likovno-teoretskemu prispevku, s katerim se je zapisal med najpomembnejša imena stroke, ne le v svojem času, temveč v zgodovino likovno-kritičskega pisanja na Slovenskem nasploh.

**Nagrado kritičsko pero 2024
za likovno kritiko in kuratorstvo
prejme
dr. Tomislav Vignjević,
likovni kritik in umetnostni zgodovinar**

Dr. TOMISLAV VIGNJEVIĆ deluje kot likovni kritik in teoretik sodobne likovne umetnosti. Po študiju umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti v Ljubljani, diplomiral je leta 1988, je tam magistriral leta 1994, na Fakulteti za podiplomski humanistični študij Institutum Studiorum Humanitatis pa doktoriral leta 2000. Od leta 2004 je bil

raziskovalec na Znanstveno-raziskovalnem središču Univerze na Primorskem v Kopru, od leta 2005 docent ter od leta 2012 do leta 2016 izredni profesor umetnostne zgodovine na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem, leta 2017 pa je postal višji znanstveni sodelavec Znanstveno-raziskovalnega središča Koper, kjer je zaposlen. Od študijskega leta 2013/14 dalje je tudi zunanji sodelavec Akademije za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani, kjer na drugi, magistrski stopnji predava predmet Teorije modernističnega in sodobnega kiparstva.

Od leta 1985 dalje je kuriral več temeljnih tematskih razstav slovenske umetnosti, naj na tem mestu omenimo le *Nove tendence v umetnosti in množični kulturi* v Galeriji ŠKUC leta 1985 ter *Mediji v sliki* leta 2004 v Cankarjevem domu; kot koordinator je bil leta 1995 odgovoren za postavitve epohalnega projekta *Gotika v Sloveniji*. Kot kustos Narodne galerije Slovenije (od leta 1992) se je podpisal pod dva zahtevna razstavnega projekta: *Kiparstvo okoli leta 1900* leta 1999 in *Iz zibelke tiskarstva (Ilustracije v inkunabulah)* leta 2001.

Med letoma 1989 in 1992 je bil glavni urednik časopisa *Moderne galerije M'ARS*. Dve leti je vodil Galerijo ŠKUC (1991, 1992).

Z referati je sodeloval na mednarodnih strokovnih simpozijih in kongresih v Ljubljani, v angleškem Leedsu, v Kutni hori na Češkem, v Leipzigu, Heidelbergu, Berlinu, na Reki, v Parizu in avstrijskem Gradcu.

Od leta 2000 je redno objavljala likovne kritike v nekdanjih osrednjih slovenskih revijah *Naši razgledi*, *Razgledi* in *Ampak* ter v *Likovnih besedah* ter občasno v časopisu *Delo*, kjer z recenzijami, ocenami in kritikami redno sodeluje od leta 2020, skupaj z objavami v *Umetnostni kroniki* smo v obdobju od leta 2021–2024 našli več kot trideset tovrstnih prispevkov. Njegova celotna bibliografija sicer obsega več kot 500 enot, predvsem s področja moderne in sodobne ter poznogotske in renesančne likovne umetnosti.

Z objavami v zadnjem obdobju, za katerega mu podeljemo nagrado Slovenskega društva likovnih kritikov, je postavil zelo visoke standarde, ki so lahko za vzor tehtnega kritičkega pisanja na način precizne strokovne eksegeze, nemara nekoliko manj v smislu polemičnosti, vendar z močjo navdihujoče eruditske razgledanosti.

Nagrado kritiško pero 2024 za mladega kritika/kritičarko prejme

**Sara Nuša Golob Grabner,
likovna kritičarka in umetnostna
zgodovinarica**

SARA NUŠA GOLOB GRABNER, rojena 1994, živi in dela v Mariboru, kjer zaključuje dvopredmetni magistrski študij umetnostne zgodovine ter angleške književnosti in jezika. Ukvarja se z avtorsko umetniško fotografijo, objavila je tudi dve pesniški zbirki. Od leta 2020 deluje kot neodvisna kuratorica v številnih slovenskih in nekaterih tujih galerijah (Italija, Anglija). Kot kuratorica sodeluje z Galerijo Media Nox in Mladinskim kulturnim centrom Maribor ter galerijo EPEKA. Od leta 2020 je »hišna« kuratorica Fotogalerije Stolp v Mariboru, leta 2022 in 2023 je bila umetniška vodja 7. in 8. festivala fotografije Maribor. Prav tako leta 2023 je bila kuratorica letne pregledne selekcionirane razstave Društva likovnih umetnikov Maribor. Letos je v sodelovanju z Galerijo Tkalka in časopisom *Večer* v Mariboru zasnovala mentorski program Mladi kritik, ki ga tudi vodi. Dejavnost je kot urednica publikacij in prevajalka strokovnih besedil s področja vizualnih umetnosti in literature. V začetku letošnjega leta je v okviru projekta *Likovni kritiki izbirajo*, ki ga v ljubljanskem Cankarjevem domu vodi Slovensko društvo likovnih kritikov, pripravila predstavitev del odlične mlade avtorice s Ptujja Blažke Križan. Kritiška besedila in recenzije razstavnih projektov v razstaviščih in galerijah širom Slovenije redno objavlja v časopisu *Večer*, *Umetnostni kroniki*, od aprila 2022 tudi v rubriki *V očesu* časopisa *Delo*, kjer suverene ocene razstav izpod njenega mladega kritičkega peresa odlikuje prepričljiv aparat subjektivnega vrednotenja, ki izhaja iz njene lastne, sicer sorazmerno kratke, a bogate kuratorske prakse, pri čemer se ne izogiba niti polemičnemu tonu, za katerega smo še ne tako davno, zlasti v slovenskem kulturnem prostoru, menili, da je vsaj na področju vizualnih umetnosti tako rekoč zamrl.

Nagrade smo podelili v četrtek, 26. 9. 2024, ob 18. uri
v Cankarjevem domu v dvorani Alme Karlin.

Marija Flegar v letu 2002 na ALUO opravi dvoletni magistrski študij slikarstva pri prof. Metki Krašovec in prof. dr. Nadi Zgonik. Med leti 2003 in 2023 ima status samostojne kulturne ustvarjalke, v letu 2023 se invalidsko upokoji. Ima več razstav in objavljene avtorske poezije v reviji *Poetikon* in v *Literarnem nokturnu* na RTV SLO.

Špela Fridau je mag. prof. likovne pedagogike in vizualna umetnica. Prvo izobrazbo je pridobila na Srednji šoli za oblikovanje Maribor, kjer se je izšolala v smeri grafičnega oblikovanja. Študij je nadaljevala na mariborski Pedagoški fakulteti in zaključila drugostopenjski program smeri Likovna pedagogika. Svoja dela razstavlja na skupinskih in samostojnih razstavah. Pred kratkim se je predstavila z razstavo pod naslovom *Escape from Reality*.

Miša Gams je magistra antropologije vsakdanjega življenja, ki ima za sabo tri desetletja pisanja recenzij na področju knjige, filma, gledališča pa tudi likovne umetnosti. S kritičnim razmišljanjem se je seznanila v času študija sociologije kulture in filozofije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 2018 je pridobila status recenzentke in performerke, ki ga je leta 2023 nadgradila s statusom književnice. Poleg pisanja recenzij za številne spletne portale in literarne revije, je izdala tudi nekaj pesniških zbirk (*Študija telesa*, *Balerina*, *Še, Eline pesmi*), pravljico za otroke (*Velike prigode male uške Lili*), zbirko kratkih zgodb (*V kraljestvu Minotavra*) in tri strokovne priročnike (*Knjižna paberkovanja in odstranjanja*, *Telo med ekstazo in ritualom*, *Psychoanaliza branja iz run*).

Dr. Damir Globočnik je umetnostni zgodovinar in zgodovinar, muzejski svetnik in likovni kritik. Je avtor knjig: *12 jeznih mož* (1998), *Vodiški čudeži* (1999), *Pesnikova podoba* (2000), *Afera Theimer* (2001), *Portreti. Slovenski likovniki v Avstriji in Italiji* (2002/2003), *Prešeren in likovna umetnost* (2006), *Kulturnozgodovinske študije* (2009), *Pavliha 1870* (2010), *Likovna satira* (2013) in *Janez Puhar, 1814–1864* (2014), *Likovno in simbolno / Kolektivni spomin slovenstva v likovni umetnosti* (2017), *Marija Pomagaj na Brezjah* (2019), *Hinko Šmrekar* (2021), *Osa* (2021) in *Spomeniki* (2022).

Sara Nuša Golob Grabner živi in dela v Mariboru, kjer zaključuje dvopredmetni magistrski študij umetnostne zgodovine ter angleške književnosti in jezika. Ukvarja se z avtorsko umetniško fotografijo, objavila je tudi dve pesniški zbirki. Od leta 2020 deluje kot neodvisna kuratorica v številnih slovenskih in nekaterih tujih galerijah (Italija, Anglija).

Dr. Petja Grafenauer je docentka na Katedri za teorijo UL ALUO. Je specialistka za lokalno in regijsko umetnost po drugi svetovni vojni, predvsem slikarstvo in sodobno umetnost. Od leta 2012 raziskuje tudi preseke ekonomije in umetnosti. Redno objavlja v znanstvenih, strokovnih in poljudnih medijih. Napisala in uredila je več knjig o vizualni umetnosti, mdr. raziskavo obdobja pop arta v Sloveniji *Neurščeni pop* (2017). Od 1. 9. 2020 sodeluje v raziskovalnem projektu J7-2606 Modeli in prakse globalne kulturne izmenjave v obdobju hladne vojne: Raziskave prostorsko-časovne kulturne dinamike, ki ga financira slovenska raziskovalna agencija ARRS.

Jurij Hartman je interdisciplinarni vizualni umetnik s prakso, ki obsega številne discipline likovne umetnosti, multimedijske produkcije in oblikovanja. Njegova dela, zasnovana na teoretski podlagi, uporabljajo tehnične podobe, multimedijske elemente in instalacijo za analizo strukture vsebine, posredovanih prostorov ter vloge tehnologije in vmesnikov pri oblikovanju izkušenj znotraj njih. Doslej se je predstavil na mnogih skupinskih razstavah v Sloveniji in Avstriji, samostojnih razstavah v Mali galeriji Banke Slovenija, Galeriji Odprto obrobje; sledili bosta razstavi v Steklenem atriju v Mestni hiši Ljubljana in Hiši kulture v Pivki.

Mateja Kavčič je leta 1994 diplomirala iz slikarstva na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je obiskovala tudi slikarsko specialko. Leta 2007 je pridobila pedagoško-andragoško izobrazbo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Od leta 1995 ima status samozaposlene v kulturi. Deluje kot vizualna umetnica na področju slikarstva, risbe, grafike, fotografije, prostorskih postavitev in krajinske umetnosti.

Kiki Klimt je umetnica, ustvarjalca in neumorna raziskovalka. Njeno odkrivanje sveta umetnosti se je začelo na Šoli za risanje in slikanje. Za tem je diplomirala iz slikarstva na ALUO, ter tam končala tudi podiplomski študij kiparstva. Njena dela so bila prisotna v galerijah v New Yorku, Berlinu, Zagrebu, Ljubljani itd. Že 21 let je profesorica na različnih univerzah in šolah; trenutno je prodekanja na Šoli za risanje in slikanje v Ljubljani. Večino časa se posveča študiju vizualnega jezika. V želji po razumevanju je ustvarjala veliko na videz nepovezanih projektov: knjige, slike, ilustracije, interiere, oblikovanje in grafične romane. Hkrati je nenehno raziskovala mitologijo, starodavne duhovne spise, sodobno fiziko in kemijo, kozmologijo, matematiko, zgodovino in filozofijo. V navidezem kaosu je počasi nastajala enotna zgodba, ki se je začela sestavljati v projektih, ki jih ustvarja v zadnjih letih.

Ajda Ana Kocutar je kuratorica in producentka, deluje v Ljubljani. Leta 2018 je zaključila dvoletno izobraževanje na Šoli za kuratorske prakse in kritično pisanje Svet umetnosti na zavodu SCCA-Ljubljana. Od 2017 do 2023 je bila del kolektiva galerije DobraVaga in med letoma 2022 in 2023 vodila program kulturno-umetnostne vzgoje v Centru urbane kulture Kino Šiška. Je soustanoviteljica in članica kuratorskega kolektiva revije *ETC*. Samostojno ali v kolektivu je kurirala številne razstave v Sloveniji in v tujini.

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

Marija Flegar completed a two-year master's degree in painting at ALUO with prof. Metka Krašovec and Prof. dr. Nadi Zgonik in 2002. Between 2003 and 2023 she has the status of an independent cultural creator, in 2023 she retires on disability. She has several exhibitions and published author's poetry in *Poetikon* magazine and in *Literary Nocturne* on RTV SLO.

Špela Fridau is a Professor and a Master of Fine Arts Education as well as a visual artist. She completed the first level of her education at the Maribor Secondary School of Design, where she studied Graphic Design. She continued her studies at the Faculty of Education in Maribor and completed a second degree programme in Fine Arts Education. She exhibits her work in group and solo shows. She recently presented herself with the exhibition *Escape from Reality*.

Miša Gams has a master's degree in the anthropology of everyday life. She became familiar with critical thinking while studying Sociology of Culture and Philosophy at the Faculty of Arts in Ljubljana. In 2018, she acquired the status of a reviewer and performer, which she upgraded in 2023 with the status of a writer. In addition to writing reviews of books, films, theatre and fine arts for many online portals and literary magazines in the last three decades, she has also published several poetry collections (*A Body Study*, *Ballerina*, *Še, Ela's Songs*), a fairy tale for children (*Big Adventures of the Little Lice Lily*), a collection of short stories (*In the Kingdom of the Minotaur*) and three professional manuals (*Book Gatherings and Uncoverings*, *The Body Between Ecstasy and Ritual*, *Psychoanalysis of Rune Reading*).

Dr. Damir Globočnik has a PhD in art history and PhD in history, is a member of a museum council and an art critic. He has written the following books: *12 Angry Men* (1998), *Miracles in Vodice* (1999), *The Poet's Portrait* (2000), *The Theimer Affair* (2001), *Portraits – Slovenian artists in Austria and Italy* (2002/2003), *Prešeren and Art* (2006), *Studies in history and culture* (2009), *Pavliha 1870* (2010), *Satire in art* (2013) and *Janez Puhar, 1814–1864* (2014), *The Visual and the Symbolic / The Collective Memory of Slovenianhood in Fine Art* (2017), *Mary Help of Christians at Brezje* (2019), *Hinko Šmrekar* (2021), *Wasp* (2021) and *Monuments* (2022).

Sara Nuša Golob Grabner lives and works in Maribor, where she is completing a double-subject master's degree in art history and English literature and language. She is engaged in original artistic photography, and has also published two collections of poetry. Since 2020, she has been working as an independent curator in many Slovenian and some foreign galleries (Italy, England).

Dr. Petja Grafenauer is Assistant Professor in the Department of Theory at UL ALUO. She is an expert on local and regional art after the Second World War, especially painting and contemporary art. Since 2012, she has also conducted research on the intersection of economics and art. She publishes regularly in academic, professional and popular media. She has written and edited several books on visual art, including a study of the Pop Art period in Slovenia, *Non-Aligned Pop* (2017). From 1 September 2020, she is part of the research project J7-2606 Models and Practices of Global Cultural Exchange and Non-aligned Movement. Research in the Spatio-Temporal Cultural Dynamics, funded by the Slovenian Research Agency (ARRS).

Jurij Hartman is an interdisciplinary visual artist with a practice that encompasses the disciplines of fine art, multimedia production and design. In his theory-based work, he uses technical images, multimedia elements and installations to analyse the structure of content, mediated spaces, as well as the role of technology and interfaces in shaping experiences within them. So far, he has presented his work in numerous group exhibitions in Slovenia and Austria as well as in solo shows at Mala galerija of the Bank of Slovenia and Odprto obrobje Gallery, which will be followed by exhibitions in the Glass Atrium of Ljubljana City Hall and Hiša kulture in Pivka.

Mateja Kavčič graduated from the Academy of Fine Arts in Ljubljana with a degree in painting in 1994. In 2007, she obtained a pedagogic-andragogic education at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. She has been self-employed in culture since 1995. She works as a visual artist in the field of painting, drawing, graphics, photography, spatial arrangements and landscape art.

Kiki Klimt is an artist, creator and tireless researcher. Her discovery of the world of art began at the School of Drawing and Painting. After that, she graduated in painting at ALUO, where she also completed postgraduate studies in sculpture. Her works were present in galleries in New York, Berlin, Zagreb, Ljubljana, etc. She has been a professor at various universities and schools for 21 years; she is currently vice-dean at the School of Drawing and Painting in Ljubljana. She spends most of her time studying visual language. In her desire to understand, she created many seemingly unrelated projects: books, paintings, illustrations, interiors, design and graphic novels. At the same time, she constantly researched mythology, ancient spiritual writings, modern physics and chemistry, cosmology, mathematics, history and philosophy. In the apparent chaos, a unified story slowly emerged, which began to take shape in the projects she has been creating in recent years.

Ajda Ana Kocutar is a curator and producer based in Ljubljana. In 2018 she completed a two-year training at the School for Curatorial Practice and Critical Writing World of Art at SCCA-Ljubljana. From 2017 to 2023, she was part of the DobraVaga Gallery collective (part of Kino Šiška Centre for Urban Culture) and ran Kino Šiška's cultural education programme between 2022 and 2023. She is a co-founder and member of the curatorial team of *ETC* magazine. She has curated numerous exhibitions in Slovenia and abroad, either alone or as part of a collective.

Dr. Miklavž Komelj is a poet and art historian. He has published books: *The Diptych of Federico da Montefeltro and Battista Sforza*, *Piero della Francesca* (2009), *How to*

mestu (2009) in *Nujnost poezije* (2010). Izbral in uredil je rokopise Jureta Detele *Orfnični dokumenti: teksti in fragmenti iz zapuščine* (2011). Je prejemnik številnih nagrad ter delovne štipendije Igorja Zabela v letu 2014.

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

Dejan Mehmedović je umetnostni zgodovinar, likovni kritik in umetniški vodja galerije Insula od leta 1988. V šestindesetih letih delovanja je organiziral in strokovno zagovarjal preko 1250 razstavnih projektov po Sloveniji pa tudi na Hrvaškem, v Italiji, Avstriji, Srbiji in Črni gori. Bil je soorganizator prve pregledne povojne razstave *Južno Primorske likovne umetnosti* v Pokrajinskem muzeju v Kopru leta 1994 in kasneje organizator še štirih velikih preglednih razstav ob desetletnicah galerije Insula, leta 1997, 2007, 2017 in 2022. Poleg različnih publikacij, katalogov, monografij, časopisov je objavljati tudi v strokovnih revijah *Juliet*, *Primorska srečanja*, *Mars*, *Likovne besede*, *Jama*. V zadnjih letih je s strokovnimi besedili ali pa kot kurator sodeloval pri razstavah: *Boris Benčič* (2006), *Erik Lovko* (2008), *Zotti in učenci* (2008), *Aleš Sedmak* (2009), *Majski salon ZDSLU* (2011, 2013), *Klavdij Tutta* (2013), *Primorska alternativna umetnost* (2013), *Andraž Salamun* (2014), *Pečarič in sodobniki* (2014), *Zvest Apollonio 80 let* (2015), *Janez Matelič* (2017), *Oreste Dequel Spominska razstava* (2020), *Lucino Kleva* (2023). Leta 2022 je izdal knjigo *Pregled likovne ustvarjalnosti v Slovenski Istri zadnjih desetletij*.

Nelida Nemec je leta 1978 diplomirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani na oddelku za umetnostno zgodovino in zgodovino. Leta 2000 je diplomirala na IEDC Bled, School of Management, in pridobila naziv MBA. V študijskem letu 2005/06 je na Univerzi na Primorskem na Fakulteti za humanistične študije vpisala podiplomski študijski program Filozofija in teorija vizualne kulture ter leta 2016 tudi doktorirala. Je avtorica knjig *Javni spomeniki na Primorskem 1945–1978* (Koper, 1982) in *Pokrajina telesa. Mušič v vidu Merleau-Pontyja* (Annales, ZRC Koper, 2017). Je avtorica številnih likovnih kritik in esejov o likovni umetnosti.

Aleš Sedmak se že od študija na oddelku za slikarstvo na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost (diplomiral leta 1980) neprekinjeno ukvarja s slikarstvom, grafiko, risbo, ilustracijo, oblikovanjem, pedagogiko, mentorstvom in organiziranjem izobraževalnih delavnic in dogodkov. V času študija je bil med ustanovitelji delavnice SOG pri študentskem društvu Forum, bil je eden od organizatorjev pri ustanavljanju društvene Galerije Insula v Izoli (1987), pred četrto stoletja tudi programski svetovalec za ustanovitev likovne gimnazije v Kopru. Od leta 1983 do 1987 je bil predsednik DLUSO, od 2011 do 2021 pa predsednik ZDSLU. Šestnajst let je bil vodja projekta Kaverljag kot edine tovrstne manifestacije z mednarodno udeležbo profesorjev in študentov; njegov atelje v tem istrskem zaselku sredi bujne narave nad dolino Dragonje je zapisan kot prizorišče edinstvenih izobraževalnih taborov s poudarkom na aktualnih vsebinah, zlasti ekologiji, uporabnosti izdelkov ter povezovanju in sinergiji likovne umetnosti in različnih znanstvenih ved.

Jurij Smole je diplomiral iz kiparstva na UL ALUO (1995), kjer je tudi magistriral (1997). Je strokovnjak za kiparstvo v kamnu in precizijsko litje bronu ter žlahtnih kovin – ulivanja po metodi izgubljenega voska. Od 2009 poučuje na Oddelku za restavracijsko UL ALUO, kjer je trenutno izredni profesor. Od leta 2013 je programski vodja Galerije Domžale. V letih 2002–2020 je ustvaril več portretov znanih Slovencev, bil je pobudnik projekta *Reforma viva* v Kostanjevici na Krki (2019) in ustanovitelj Centra za patine (UL ALUO in Livartis, 2020). Je tudi avtor več razstav in spomenikov v Sloveniji.

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

Breda Škrjanec je diplomirala iz umetnostne zgodovine in sociologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Magistrirala je iz umetnostne zgodovine z nalogo *Zgodovina ljubljanskega grafičnega bienala*. Je muzejska svetnica v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC). Bila je selektorica na več mednarodnih razstavah grafike, kot so npr.: *24.*, *26.* in *27. grafični bienale Ljubljana, Bienal de Cerveira*, vključno s projekti na prostem (Portugalska), *7. mednarodni bienale grafike Sofija* (Bolgarija) itd. Pripravila je več kot 60 razstav, med drugim: *Edward Zajec, umetnik in računalnik*, *FV Alternativna scena osemdesetih let*, *Veliki odtisi iz zbirke, Maria Bonomi: Za vedno grafika*, +386 (Španija), *The Spirit of Image in Drug As Art* (obe Kitajski), *Sodobno = sveže: sodobna slovenska grafika*; monografske razstave slovenskih grafikov, mdr.: Ivo Mršnik, Tinca Stegovec, Zdenka Golob, Karel Zelenko, Riko Debenjak, Boris Jesih, Štefan Galič, Adrijana Maraž. Bila je članica več nacionalnih in mednarodnih žirij v Talinu, Nankingu, Vilni, Helsinkih, Seulu, Sofiji, Zürichu, Krakovu, Beogradu, Livnem in drugih. Štirikrat je bila vodja evropskih projektov, ki jih je financiral program EU Kultura.

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.

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

Dejan Mehmedović has been an art historian, art critic and artistic director of the Insula gallery since 1988. He organized and professionally defended over 1,250 exhibition projects in Slovenia, as well as in Croatia, Italy, Austria, Serbia and Montenegro. He was the co-organizer of the first overview post-war exhibition of *South Primorska fine art* in the Regional Museum in Koper in 1994 and of four large overview exhibitions on the ten-year anniversaries of the Insula gallery, in 1997, 2007, 2017 and 2022. In addition to various publications, catalogs, monographs, and newspapers, he also published in the professional magazines *Juliet*, *Primorska srečanja*, *Mars*, *Artwords* – *Likovne besede*, *Jama*. In recent years, he has participated in the following exhibitions with professional texts or as a curator: *Boris Benčič* (2006), *Erik Lovko* (2008), *Zotti and Pupils* (2008), *Aleš Sedmak* (2009), *ZDSLU May Salon* (2011, 2013), *Klavdij Tutta* (2013), *Primorska Alternative Art* (2013), *Andraž Salamun* (2014), *Pečarič and Contemporaries* (2014), *Zvest Apollonio 80 Years* (2015), *Janez Matelič* (2017), *Oreste Dequel Memorial Exhibition* (2020), *Lucino Kleva* (2023). In 2022, he published the book *Overview of Artistic Creativity in Slovenian Istria in Recent Decades*.

Dr. Nelida Nemec graduated from the Faculty of Arts in Ljubljana in 1978 at the departments of Art History and History. In 2000, she graduated from IEDC Bled, School of Management, and obtained the title of MBA. In the academic year 2005/06, she enrolled in the postgraduate study program Philosophy and Theory of Visual Culture at the University of Primorska, Faculty of Humanities, and in 2016 she also received her doctorate. She is the author of the books *Public monuments in Primorska 1945–1978* (Koper, 1982) and *The landscape of the body. Mušič in the eyes of Merleau-Ponty* (Annales, ZRC Koper, 2017). She is the author of numerous art reviews and essays on fine art.

Aleš Sedmak since studying at the Department of Painting at the Ljubljana Academy of Fine Arts, where he graduated in 1980, he has been continuously creating as a painter, graphic artist, draftsman, illustrator, designer, pedagogue, mentor and organizer of educational workshops and events. Already during his studies, he was one of the founders of the SOG workshop at the Forum student association. From 1983 to 1987, he was the president of the Fine Artists Society of the Slovene Littoral (DLUSO). He was also one of the organizers of the establishment of the Society's Insula Gallery in Izola (1987) and a quarter of a century ago a program consultant for the establishment of an Art School within Koper High School. From 2011 to 2021, he was a president of the Slovenian Association of Fine Arts Societies (ZDSLU). For sixteen years he was the head of the Kaverljag project as the only manifestation of its kind with the international participation of professors and students; his studio in this Istrian hamlet in the middle of lush nature above the valley of the river Dragonja has been a venue for unique educational camps, with an emphasis on current topics, especially ecology, the usefulness of products and the connection and synergy of fine arts and various sciences.

Jurij Smole graduated in Sculpture from UL ALUO (1995), where he also obtained his master's degree (1997). He is an expert in stone sculpture and precision casting of bronze and precious metals – castings made using the lost wax method. He is an Assoc. Prof. at the Department of Restoration at UL ALUO. Since 2013 he has been the program manager of the Domžale Gallery. Between 2002–2020 he created several portraits of famous Slovenes, in 2019 he initiated the project *Reforma viva* in Kostanjevica na Krki and in 2020 founded the Patina Centre (UL ALUO and Livartis). He is the author of several exhibitions and monuments in Slovenia.

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).

Breda Škrjanec graduated in Art History and Sociology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She received her master's degree in Art History with the thesis *History of the Ljubljana Graphic Biennale*. She is a museum councilor at the International Graphic Arts Center (MGLC). She was a selector at several international graphics exhibitions, such as: *24th*, *26th* and *27th Ljubljana Graphics Biennale*, *Bienal de Cerveira*, including outdoor projects (Portugal), *7th Sofia International Graphics Biennale* (Bulgaria), etc. She has prepared more than 60 exhibitions, among others: *Edward Zajec, Artist and Computer*, *FV Alternative Scene of the Eighties*, *Large Prints from the Collection*, *Maria Bonomi: Forever Graphics*, +386 (Spain), *The Spirit of Image and Drug As Art* (both China), *Modern = Fresh: Modern Slovenian Graphics*; monographic exhibitions of Slovenian graphic artists: Ivo Mršnik, Tinca Stegovec, Zdenka Golob, Karel Zelenko, Riko Debenjak, Boris Jesih, Štefan Galič, Adrijana Maraž. She was a member of several national and international juries in Tallinn, Nanking, Vilnius, Helsinki, Seoul, Sofia, Zurich, Krakow, Belgrade, Livno and others. She was the head of European projects financed by the EU Culture program four times.

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. 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 Balazič: Zagledani v univerzalne horizonte; Robert Lozar: Majhni, mladi in 'nevarni'...; Vojko Pogačar: Razmišljanja ob odprtih problematikah; Aleksander Bassin: Krizni čas danes; Mojca Smerdu: Trije razmisleki o trgu umetnin; Gregor Štibernik: Denar je, kolektivne organizacije (še) ni! Carola Streul: Organizacije za kolektivno upravljanje z vizualnimi deli v Evropski uniji; Aleš Sedmak: Avtorska in sorodne pravice likovnih in vizualnih avtorjev

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

Št. 115, jesen 2020 Kaja Kraner: Objektost in tujost: problemska polja novejšje umetniške produkcije v Sloveniji; Igor Andjelič: Ladi di biciclette. Happy End; Mojca Zlokarnik: Iz hecevo se se razvile resne stvari. Pogovor s Črtomirjem Frelih; 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: Ladi 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: Štaterska jesen novi dobi naproti; Lilijana Stepančič: Ausstellung! Laibach Kunst. RE : KONS : TRUKT delo · disciplina · užitek; Aleš Vaupotič: Umetna inteligenca in kultura digitaliziranega sveta.

Št. 117, pomlad 2021 Sebastian Korenič Tratnik: Osnovne dimenzije gibljevih podob; Aleksandra Saška Gruden: Čutenje skozi proces dela. Pogovor z akademskim kiparjem Romanom Makšetom; Istvan Ist Huzjan: Fontana Huzjan Delvaux Deryck; Iza Pevec in Marija Mojca Pungercar: Od Dresscode do Osebnosti obleke; Hana Ostan Ožbolt: Magični svet Mete Grgurevič; Alen Ožbolt: Študij kiparstva danes; Anja Guid: Sodobni pristopi k interpretaciji umetniških del: strategije vizualnega razmišljanja; Mitja Rotovnik: Rojevanje Mednarodnega grafičnega likovnega centra v režiji dr. Zorana Kržišnika; Lilijana Stepančič in Laura Safred: Primer multikulturalnosti: Galerija Tržaške knjižarne v osemdesetih letih prejšnjega stoletja; Primož Lampič: Oddelek za fotografijo muzeja za arhitekturo in oblikovanje

Št. 118, jesen 2021 Eva Smrekar: Telo modernosti: podoba, umetnina, spektakel; Kaja Kraner: Intermedialnost in urbani javni prostor v sodobni umetnosti: Urbanaria, Ready2Change in Plaza Protocol; Helena Tahir: Poetika otroštva; Mojca Zlokarnik: Kaj je tisto, kar res potrebujemo? Pogovor s Petro Varl; Aleksandra Saška Gruden: Izraženi kontrasti; Miha Colner: Interpretacije nestabilnosti in minljivosti;

Lilijana Stepančič: Kako bomo skupaj živeli? Vesna Teržan: Tiha prisotnost energije; Petja Grafenauer: Razstava, vredna preučevanja v MSUM

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

Št. 120, pomlad 2022 Zoran Poznič: Popotnica letošnjemu Majskemu salonu ZDSLU 2022: Modra črta, Od renesanse do novih medijev; Olga Butina Čeh: Preteklost, sedanost, prihodnost; Peter Tomaž Dobrila: Umetnost in mir!; Aleksandra Kostič: Vključevanje raje kot izključevanje; Mojca Stuhec: 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 spotakemo 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: Vkljenjeni 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; Snježana Pintarič: Majski salon 2023: Misterij Gea; Snježana Pintarič: Nagrajenec Majskega salona 2023

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

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

Št. 126, poletje 2024 Ksenija Čerče, Marjan Gumilar, Zmago Lenárdič: In Memoriam Gustav Gnamuš; Aleksandra Saška Gruden: Nenehno preizpraševanje fotografskega medija; Aleksandra Vajd: Od znotraj dol in od zgoraj; Tina Konec: Dnevnik; Lea Jazbec: Esenca prostora; Črtomir Frelih: Osnove kolagrafije in transfer; Miklavž Komelj: Podobe, ki prihajajo; Lilijana Stepančič: Preglasitev spektakla družbe