GENERACIJE

V NOVEJŠI UMETNOSTI

SDLK

GENERACIJE
V NOVEJŠI UMETNOSTI

GALERIJA VELENJE (DECEMBER 2014 – JANUAR 2015)

Založnik: Slovensko društvo likovnih kritikov v sodelovanju z Galerijo Velenje

Redakcija zbornika: Boris Gorupič

Tajnik: Mario Berdič

CIP

Cena: 20 evrov

Naklada: 400 izvodov

Oblikovanje in tisk: P E R S P E K T I VA

Ljubljana, Velenje 2014

Zahvaljujemo se Galeriji Prešernovih nagrajencev za sodelovanje

Vsebina

Uvod 9

Aleksander Bassin
Generacija 82 - raznolike poetike 11

Mario Berdič
Generacije - hommage Slavku Tihcu 16

Damir Globočnik
Marenčičeva arhitektura zemlje 38
Aljančičeva galerija ljudi
Ciklus Emila Jalovca opomin življenju

Boris Gorupič
Konceptualna slojevitost novejše umetnosti 49

Tatjana Pregl Kobe
Generacijski venec barv in svetlobe, ljubezni in bolečine 53
Tomaž Gorjup: intimni portreti
slikarjeve duše
Milan Rožmarin: vznemirljivost slikanja
živobarvnih podob
Jasna Samarin: poetika estetsko dovršenih slik

Borut Peterlin: fotografije presežkov, izzivov in drugačnosti

Maša Jazbec
Telo kot medij: Špela Pavli, Vesna Lenić Kreže, "johnsmith" 75

Andrej Medved
SLIKA KOT »A« … AGRESIVNA, ABOTNA, ANALNA 79

Maja Marinkovska
Estetika kot vodilo življenja 82

Andreja Rakovec
Likovno potovanje Maje Šubic v čudoviti svet Darwinovih odkritij 88
Človeške dimenzije partizanskega življenja v slikarstvu Iveta Šubica

Sarival Sosič
Slikarska osamelca 104

Milena Zlatar
Engrami generacij 112

Milček Komelj
Jože Ciuha, Vladimir Makuc, France Slana: generacija življenjskih veteranov 118

Milena Koren Božičeк
Od mediteranske ekspresije do tektonske poetičnosti, začelo se je z generacijo 82 129

Avtorji, biografije in reprodukcije 139

Uvod

Z razstavo in zbornikom Generacije smo likovni kritiki izbrali več deset avtoric in avtorjev, ki so dali in še dajejo pomemben značaj naši novejši umetnosti. Izbrali smo jih subjektivno, na osnovi lastnih meril, kar pomeni, da nismo zajeli vseh, ki bi sicer lahko bili uvrščeni v izbor. Pri tem so nas omejevale predvsem prostorske kapacitete galerije, hkrati pa smo upoštevali načelo individualnega izbora kritikov. Ob vsem tem lahko zapišemo, da smo pripravili široko paleto likovne izraznosti, ki je značilna za umetnost preteklih desetletij in našega časa. Čeprav je razstava v tem pomenu zaradi že omenjenih razlogov pomanjkljiva, pa vendar zajema najbolj reprezentativne umetniške tokove novejšega obdobja.

Aleksander Bassin

Generacija 82 - raznolike poetike

Izbrana šesterica Cveto Marsič, Samo Perpar, Ivo Prančič, Vladimir Stjepić, Jože Šubic in Boris Zaplatil, pripada generaciji, ki je na ljubljanski akademiji za likovno umetnost sklenila študij na samem začetku osmega desetletja v prejšnjem stoletju (1982/83). To desetletje je bilo skoraj tako turbulentno kot istega stoletja šestdeseto, ko so se v slovenskem prostoru soočili konceptualistična umetnost, ekspresivna figuralika in neokonstruktivizem: vsi ti pojavi so bili bolj ali manj avtentični in ne zgolj derivati. Bili pa so to slovenski odvodi, vezani na enakovrstne pojave in gibanja v svetu.

Zanesljivo lahko trdimo, da je celotna generacija (poleg uvodoma omenjene šesterice še slikarji Mitja Berce, Rajko Čuber, Igor Fistrič, Zmago Rus, Konrad Topolovec, Klavdij Tutta in kipar Zmago Posega), uspešno prebrodila postmodernistično kritično obdobje, ne da bi jo le-to spodneslo. Je dandanes, ko se pojavljajo dileme o univerzalni moralni presoji oziroma o relacijah, ki določajo sodobne moralne standarde, tudi umetnost zaradi družbenega konteksta zapadla v relativizem? Kakšna je tedaj nova platforma, ki ji sodobna umetnost zmore slediti? Kje je danes slikarstvo, kaj

pomeni tako imenovana štafelajna slika, kaj je še preostalo klasični likovni tehnologiji, da poleg tistega bistvenega (sporočila vsekakor) vsebuje še nekaj, kar sliko prevrednoti in posodobi sredi globalizacijske digitalne džungle?

Očitno je, in to lahko vsevprek ugotavljamo pri avtorjih, ki so ostali zvesti »svoji roki«, da je gestualni pristop, lahkoten v svojem procesu odvijanja, zavijanja in prepletanja linije, tisto pozitivno gibalo, ki ima svoj bolj ali manj poudarjen, ekspresiven, se pravi tudi osebni značaj.

In kaj se dogaja z barvo, ki jo umetnik na različne načine upošteva, prepušča prostoru in z njeno pomočjo prepenja slikarsko opno? Načelno izhodišče, da mora slediti gesti, ostaja še vedno conditio sine qua non; njena dodatna funkcija, da še poudari izraznost, pa ostaja bolj ali manj neodtujljiva lastnost, intenzivno stopnjevana tudi vnaprej. O vsem tem govori izbor (naj)novejših del izbrane šesterice Generacije 82.

Zdi se, kot da so se morale razčistiti vse dileme okrog materije, ki ni privolila v reciklirani informel, temveč je prepoznala svoje izhodišče v razvejanem oblikoslovju abstraktnega ekspresionizma, potem ko so se pri CVETU MARSIČU kopičile vse do začetka novega tisočletja. Tedaj je slikar izbruhnil, z neverjetnim zagonom je začel oblikovati svoj »psihični pejsaž« (Andrej Medved), v katerem je odmevala materija z vsemi svojimi pojavnimi oblikami v naravi, kot so

magma, lava, sveža oziroma mokroblatna ozara, ostalina blata v presušenih solinah, naplavina z zastalimi, razpadlimi, nedoločljivimi predmeti: kot neke vrste »pejsaž«, ki je nezaveden in brezoseben, sicer pa izostren v svoji vizualni, osebnostni formulaciji. Prav v tej formulaciji smo lahko občutili Marsičevo genesis, njegov (umetniški) prostor nastanka (genius loci): Prostori spomina, Cvet soli, Sledi, Plodnost, Gnezdenja –; to so njegova lastna poimenovanja slikarskih ciklov, ki so se zvrstili drug za drugim.

Slikarski »izbruh« označuje tudi dejavnost SAMA PERPARJA, ki se je v zadnjih dveh, treh letih izredno aktiviral in nastopil s ciklusom rumenovijoličastih sestavih tridelnih slik; le-te pa so (tudi v posamičnem delu) »napolnjene z igrivim nabojem prostodušne in snovno bogatene kreativne moči, ki v sebi skriva tudi veliko mero discipline in izvežbane slikarske veščine, pri delu v ateljeju strnjene v eruptivni slikarski ritual« (Marko Košan v uvodu kataloga Samo Perpar 3 DELNE SLIKE, Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec, maj 2014).

IVO PRANČIČ je v svojem delu ostal zvest snovnosti kot spominski sledi, nastali v mentalnem notranjem svetu, sledi svojevrstne spominske topografije. V recentnih slikarskih sestavih pa, kot da prečiščuje svojo prostorsko enigmo, ko se zdi, kot da se izogiba nekoč značilni naključnosti, vztraja pa v svoji žlahtni rjavini ob spremljajoči svetli sivini, ki razširja,

pravzaprav odmerja nove, še »neposeljene« mentalne prostorske planjave.

Če se je obnova materialnega slikarstva pri VLADIMIRJU STJEPIĆU po »očaranosti z barvo v študentskih letih« zreducirala tudi »do popolne odsotnosti barve kot likovne prvine«, ko se je torej intenzivno ukvarjala z risbo, lahko najnovejši slikarski ciklus označimo za pravo barvno sladostrastje. Ta barvni redivivus, ki je izredno kultiviran v svoji tako prekrivajoči kot v tesno se dopolnjujoči poploščeni projekciji, je znanilec prenovljene obnove Slike, pisane z veliko začetnico. Stjepić ostaja torej nemirni raziskovalec. Njegova avtentičnost se razkriva prav v nenehnem »ohranjanju ustvarjalne kondicije«. (Navednice označujejo slikarjeve izjave.)

Slikarja JOŽE ŠUBIC in BORIS ZAPLATIL ostajata za razliko od večine drugih generacijskih vrstnikov izven opredeljevanja do geste, pač pa gojita posebno razmerje do snovnosti. Tako je JOŽE ŠUBIC vrsto let vztrajal v značilnem rdečevijoličastem koloritu, dodajal sliki realne bakrene dodatke kot neke vrste prostorsko risbo tako, da je dosegel stopnjo inovativnega kolaža. Le-ta je v nadaljevanju prešel v asemblažne, se pravi prostorske kompozicije v raznolikem vsebinskem razponu - od dekorativnih dopolnil na urbani arhitekturi do izdelave navidez funkcionalnih modnih ženskih obuval kot ironizacijo sodobne potrošnike manije. Slikarjev odločen vstop v vzhodnjaško ezoteriko v najnovejših slikah pa

se odvija v novi nadrobni, ornamentalno razpleteni, tudi figurativni risbi, ki prekriva monohromni barvni nosilec.

Vztrajanje BORISA ZAPLATILA v snovnosti izhaja iz slojevitosti, ki kot posledica nalaganja različnih materialov temelji na lastni tradiciji izkušnje: na tisti, od njegovih krpank do prostostoječih slikarsko-kiparskih objektov, ki je prej kljubovala, lovila ravnotežje, kot da bi si podrejala prostor. Zaplatilovo slikarstvo razrešuje torej svojo lastno dilemo, do kje in zakaj se lahko še oblikuje slika v smislu formata. Drobna risarska linija v slikah pa zagotavlja igrivost in neposrednost, ki ju je Zaplatil deklariral in kultiviral do svojevrstne poetične stopnje.

Mario Berdič

Generacije - hommage Slavku Tihcu

Koncept predstavitve maloformatnih skulptur petih mariborskih kiparjev, predstavnikov štirih generacij, v okviru razstave SDLK GENERACIJE, je zasnovan kot poklon akad. kiparju, prof. **Slavku Tihcu** (Mb 1928 – Lj 1993), enemu najodmevnejših slovenskih povojnih umetnikov, ki združuje moderno, postmoderno in sodobno likovno sceno, še posebej zaradi pionirske uporabe računalniške tehnike v kiparstvu že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, hkrati z inovativnim pristopom kiparskim tehnologijam in materialom ter redefiniranjem pojma kiparstva nasploh. Šele ob posthumni retrospektivi ob deseti obletnici smrti v organizaciji Umetnostne galerije Maribor in hkratnem izidu vseobsegajoče monografije leta 2003 je postalo jasno, kako vsestranski in vizionarski umetnik je bil Slavko Tihec. Pri izboru razstavljajočih avtorjev je tokrat poudarek na umetnikih, ki so skozi štiri generacije zaznamovali mariborsko javno spomeniško plastiko, nadaljujoč neprecenljivo Tihčevo izročilo, tudi v smislu neprestanega eksperimentiranja. Vlasta Zorko, Radivoj Vojko Štuhec, Marjan Drev in Marijan Mirt so imena, katerih skulpture srečujemo Mariborčani na sprehodih skozi mesto, poleg seveda priljubljenih kipov akad. kiparja Gabriela

Kolbiča (prvega Tihčevega učitelja kiparstva, katerega mojstrovine so žal zmeraj znova tarča kradljivcev), ne nazadnje Stojana Batiča in Viktorja Gojkoviča ter seveda betonskih stvaritev v okviru Mednarodnega kiparskega simpozija Forma Viva in številnih drugih avtorjev, ki pa ne sodijo v zastavljen koncept. (Kot Tihčevega mariborskega študenta je treba omeniti še akad. kiparja, prof. Darka Golijo, ki ga na pričujoči razstavi predstavlja kolegica Milena Zlatar).

Četudi je koncept pričujočega izbora znotraj koncepta razstave GENERACIJE namenjen predvsem Tihčevi mariborski dediščini, je nujno omeniti nekaj njegovih značilnosti, ki ga opredeljujejo kot enkratno ustvarjalno osebnost. Tihčevo zgodnjo poakademijsko fazo ženskih figur sredi petdesetih let prejšnjega stoletja (motivska analogija z Vlasto Zorko) kmalu nasledijo stilizirana dela v tehniki patiniranega mavca, kot so Ribe, Spojena listnata figura, Kralj, cikel Tretja vojna, pri čemer označuje druga polovica desetletja intenzivno sodelovanje z Rudolfom Kotnikom (ki uvede informel ob uporabi armiranih platen in dvojnih nosilcev), napovedujoč radikalno prekinitev z akademijskimi smernicami in nastop modernega dojemanja likovne umetnosti z raziskovanjem novih izraznih in tehnoloških možnosti. Tako začne Tihec že v začetku šestdesetih let, ko se prične neskončna serija javnih spomenikov, razvijati abstraktno simbolno oblikotvorje ob uporabi železa in betona, tudi v kombinaciji,

ustvarjajoč cikluse kot so Vegetativne oblike, Strukture v krogu, Horizontalne oblike (lirične vertikale) in Semaforji (1962 - Temni semafor, kjer uvede enega zgodnjih arhetipov - okroglo jedro z žarki na tenkem steblu z vznožjem). Vendar je šele z aquamobili (1968), z inovativno uporabo poliestra ob izrabi vodnega curka za neprestano, naključno spreminjanje kompozicije v okrogli posodi krožno gibajočih se stebričkov-plovcev, stopil na sodobno evropsko likovno sceno. Hkrati se prične obdobje zanimanja za fizikalne pojave in raziskovanja geometrijskih oblik (Vlasta Zorko se na primer spominja kako je Slavko Tihec dneve in dneve opazoval gibanje akvamobilov pod različnimi koti in jakostmi curkov vode). Sedemdeseta leta prinesejo zanimanje za osnovne geometrijske oblike (krogla, kubus) in uporabo lesa v mali plastiki ter kasneje stenskih reliefih, kot so Primarne forme, Vezana jedra, Slojevite oblike, Kontejnerji, Magične oblike ipd., v primeru monumentalnih realizacij pa je skulpture praviloma izvedel v železu. Omenjeni novi cikli napovedujejo revolucionarni podvig spomenika NOB na trgu svobode v Mariboru (1975), kjer prvič uporabi prenos iz fotografije s pomočjo računalnika (sodelovanje z inštitutom Jožef Stefan) na velikoformatne reliefne rastrske portrete, hkrati pa je spomenik zasnoval kot arhitekturno konstrukcijo ob uporabił različnih materialov za lupino (bron) in ogrodje, kar pa je na žalost kasneje sprožilo galvanizacijski proces. Kombinacijo izvotljenega kubusa z rastrskim portretom je kot nagrajeni

projekt na natečaju realiziral leta 1982 v obliki spomenika Ivanu Cankarju v Ljubljani, pri čemer je treba omeniti tudi veliko nagrajenih osnutkov za monumentalne projekte širom nekdanje Jugoslavije v sedemdesetih in osemdesetih letih. Umetnikova smrt 11. februarja 1993 je pomenila nenadomestljivo izgubo za celostno slovensko kulturno podobo, četudi ga je nasledilo veliko nadarjenih avtorjev.

Akademska kiparka **Vlasta Zorko** hrani kot dolgoletna Tihčeva soproga dragocene neposredne informacije o umetnikovem neizčrpnem ustvarjalnem in raziskovalnem zagonu, pri čemer pa je, posvečujoč se izključno človeški figuri, sama ohranila lastno varianto akademsko realističnega sloga, predvsem v javnih plastikah, četudi je likovni izraz v mali plastiki nadgrajevala v različnih stiliziranih smereh, vendar ni nikoli presegla praga abstrakcije. Mariborskim meščanom sta morda najbližja javna spomenika Prežihovega Voranca (pred istoimensko osnovno šolo), ki kot šolar sedi na samem robu klopi, vabeč mimoidoče, naj prisedejo in v razkoraku stoječi general Maister v parku pred I. Gimnazijo, ki sega po sablji, pripravljen braniti slovenski narod. Sicer pa slovi tudi po portretih dramskih igralcev v SNG Maribor, številnih poprsjih in spominskih ploščah znanih osebnosti v mariborskih javnih ustanovah. Vlasta Zorko sodi med tiste redke umetnice na slovenski likovni sceni, ki svoj kiparski opus malega formata skoraj v celoti posvečajo ženski figuri v smislu klasične žanrske

motivike, ki pa je ne moremo opredeliti ne kot kmetsko ne kot meščansko, marveč prej kot idealistično interpretacijo življenjskega poslanstva ženske. Kiparkina najljubša tehnika je modelacija v glini, pogosto pa daje odlivati tudi v bron, predvsem kadar gre za javna ali privatna naročila. Samostojne ali izjemoma dvojne ženske figure upodablja umetnica v vseh življenjskih obdobjih, od otroštva in mladosti preko materinstva do starosti, pri čemer se upodobljenke po večini nahajajo v neke vrste idilični zamaknjenosti, na primer pri pogovoru, pestovanju otrok, počitku, igri, toaleti ali enostavno pri bolj ali manj nedolžnemu razkazovanju, skratka ob prijetnejših, vendar neustvarjalnih vsakdanjih opravilih. V Ikonografskem okviru lahko ugotovimo pogosto simboliko treh življenjskih obdobij in v tej zvezi tudi minljivosti ali nečimrnosti (vanitas) ter ne nazadnje materinstva in arkadijske idilike. Umetničin ženski ideal torej ni ne herojska borka za pravice zatiranih niti mati korajža ne erotično glamurozna zavojevalka moških src, marveč predstavlja poosebljenje celovitega klasičnega ideala lepote, elegance, nežnosti in poduhovljenosti, ki žal vedno bolj izginja iz sodobne družbene zavesti kot nekakšen relikt preteklosti. Vlasta Zorko modelira stilizirane ženske podobe sicer anatomsko proporcionalno, dasiravno so lahko po eni strani "manieristično" elegantno podaljšane, po drugi pa bolj čokate z naglašenimi stegni in boki, kot najbolj izzivalnim erotičnim atributom. Hkrati se izogiba pretirani individualizaciji, saj skuša

upodobljenkam ohraniti videz slehernic. Navkljub izvajanju osnovne oblike iz "arhaičnega" kubusa, poudarjajoč predvsem notranji kiparski volumen, največkrat v stoječem, sedečem ali polležečem položaju, praviloma brez dodatnih rekvizitov, posreduje likovna celota razgiban vtis skorajda secesijske lahkotnosti in dinamike. Zavedajoč se težavnega položaja žensk, ne le v zgodovini, marveč tudi v sodobnem času, Vlasta Zorko kljubuje vsem vrstam diskriminacije s svojim umetniškim sporočilom: užitek je biti ženska.

Celostna značilnost likovno ustvarjalnega opusa akad. kiparja **Vojka Štuheca** je poleg intelektualnega, pogosto anekdotičnega momenta, predvsem vztrajno iskanje novih oblik in motivov ter raziskovanje izraznih možnosti v različnih materialih. Umetnik namreč v svojem kiparskem opusu, poleg običajnih materialov, kot so kamen, les, terakota, mavec, železo in bron, zelo rad uporablja tudi sodobnejše, kot so aluminij, beton in siporex, hkrati pa omenjene materiale pogosto kombinira (na primer les in kovina v Odin sagi – spomini na sever) in jih neredko patinira. S patino oziroma polikromacijo po eni strani dosega iluzijo drugačnih materialov, po drugi strani pa uresničuje svojo potrebo po barvitem, slikarskem pristopu k sicer tridimenzionalnemu likovnemu mediju. Kiparjev opus namreč sestoji hkrati iz velikega števila pripravljalnih skic, samostojnih risb in slik, ki s plastičnimi deli tvorijo likovnoustvarjalno celoto. Dasiravno se posamezni

avtorjevi cikli tako tematsko kot tudi likovnoformalno med seboj močno razlikujejo, pa lahko opazimo določene stalnice, kot so na primer stilizirani antropomorfni, zoomorfni, fitomorfni in geomorfni liki, bodisi v prevladujoče geometrizirani ali organski interpretaciji, ki pa lahko imajo nazive živih ali neživih naravnih ter umetnih konstrukcij (nap. Most, Obala, Stalagmit ipd.). Tipičen primer so Gobice v nadnaravni velikosti na Treh ribnikih v Mariboru iz leta 1980, ki funkcionirajo kot fontana, posredujoč vtis petrificiranih fosilov sredi pragozda). Ponovno dokazujoč ljubezen do eksperimentiranja z materiali je celotno razstavo v Starem salonu Rotovž pomladi leta 2005 posvetil precedenčnemu ciklu prosojnih, steklenih reliefov, kjer igrata osnovno vlogo "slikarska" likovna elementa, svetloba in barva, z neposredno asociacijo na vitraille. Vojko Štuhec se vse dotlej ni posebej posvečal problematiki vlivanja in barvanja stekla, z izjemo uporabe v obliki poldragih kamnov kombiniranih s siporexom in lesom v ciklih Sarkofagi in Pandorina skrinja. V azbestnem kalupu vlite steklene reliefne plošče lahko učinkujejo bodisi kot negativ ali pozitiv, lahko jih postavimo vodoravno ali navpično (okna!), z zunanjo ali instalirano razsvetljavo, njihova barvitost, struktura in iluzija robnosti ploskev pa so bistveno odvisni od gledišča oziroma kota osvetlitve. Tako je opazovalce ponovno pozval k aktivnemu doživljanju umetnin, kakor jih je že nekoč spodbujal k interaktivnem poseganju v svoje premakljive

železne male plastike. Zato je povsem razumljivo, četudi morda nekoliko nepričakovano, da se je navdušil nad neslutenimi možnostmi integracije slikarskega in kiparskega medija prav v tehnikah vlivanja stekla, ki omogoča svetlobi bistveno vlogo pri sooblikovanju likovne celote. Zanimiva je odločitev, da likovna dela v novi tehniki ustvari kot vezano plastiko, saj so reliefi pri Vojku Štuhecu zelo redek pojav, četudi jih lahko Mariborčani vsak dan opazimo med vožnjo pod nadvozom na Meljski cesti v obliki betonske varijante fitolitov. Čeravno se posamezni cikli tako tematsko kot tudi likovnoformalno med seboj močno razlikujejo, lahko pri Vojku Štuhecu ugotovimo določene stalnice, kot so naprimer, do različnih stopenj stilizirani antropomorfni, redkeje zoomorfni, fitomorfni in geomorfni liki, bodisi v prevladujoči geometrizirani ali organski interpretaciji. Zvestoba stalnicam se kaže tudi v novi tehniki, dasiravno na popolnoma drugačen način. Tako se prvič pojavijo cvetovi, ki žarijo v transparentnem koloritu bogatih odtenkov, obogatenih s črnimi grafizmi, oblikovno navezujoč na fitolitne krogle ali pa "magmatski" strdki, kot popolna formalna novost ali grafično učinkujoča, večplastna kompozicija barvnih pravokotnikov s posnetimi robovi ipd. Ponovno navdušenje nad kombinacijo kamna in kovine umetnik izkaže na samostojni razstavi v Galeriji ZDSLU septembra 2007, kjer združi geomorfno, tektonsko učinkovanje marmorja, kot nosilca ali temeljnika, s ploskovitimi, racionalno geometriziranimi

kovinskimi liki, ki jih je moč poljubno razmestiti po rastrskih kanelurah, ortogonalno vrezanih na površini kamna, v poljubne kompozicije. V predstavljenem ciklu se poleg ploskovitih, kovinskih evklidskih likov (kvadrat ali pravokotnik, trikotnik in krog - vsak s svojo mnogotero simboliko), kot precedens hkrati pojavijo silhuete človeških figur. Resda lahko tudi v minulih delih Vojka Štuheca neredko srečamo bolj ali manj odkrito simboliko, vendar je tedaj presenetil z njeno večplastnostjo: kamen ("demiurška" prvobitnost) in kovina (človekovo odkritje), geomorfnost (tostranskost, materija) in evklidska geometrija (onostranskost, svet idej), narava (iracionalno naključje) in človek (racionalna urejenost), groba obdelava (moški princip), gladka površina (ženski princip) ipd. Gre torej za eksistencialne kontraste, ki pa nujno bivajo v harmonični soodvisnosti. Še več, z možnostjo svobodnega prilagajanja kompozicije likovnih objektov, je Vojko Štuhec simbolično opozoril na možnost človekovega sooblikovanja sveta in vplivanja na lastno življenje, ki pa naj ga vrši z ljubeznijo in strastjo umetnika. Na dokajšnje presenečenje mariborske kulturne javnosti se je umetnik pomladi leta 2008 v Galeriji DLUM predstavil iz nekoliko drugačnega likovnoustvarjalnega vidika, saj je šlo za njegovo prvo samostojno razstavo fotografij, ki jih je pred nekaj več kot desetimi leti večinoma posnel v Mariboru in jih razvrstil v tri med seboj navezujoče se cikle: Grbi in smeti, Zidovi krvavijo ter Svetloba in tema. Naslova

prvih dveh ciklov ironizirata stvarno situacijo nekaterih starih mariborskih ulic, dvorišč in stavb, kjer lahko najdemo poleg grbov, kot heraldičnih znamenj plemenitih družin, raznih združenj ali mest in nekdaj lepih, a sedaj razpadajočih (in krvavečih) zidov, fasad, portalov ter zanimivih arhitektonskih detajlov tudi kopico nagrmadenih odpadkov, praviloma raztresenih ob prepolnih smetiščnih kesonih. Naslov tretjega cikla se sicer zdi čisto likoven, vendar skuša umetnik s temačnostjo ironično prikriti bedo kaosa in destrukcije ter s svetlobo kontrastno izpostaviti "urejeno" stanje, kjer pa tudi ne gre brez kesonov in kant. V tem boju med dobrim in zlim očitno zmaguje "the dark side of the Force". Na Štuhčevih posnetkih lahko ob poudarjeni ekološki in navsezadnje tudi kulturološki tematiki (Maribor, kulturno mesto Evrope?) hkrati opazimo poglobljeno likovno obravnavanje posameznih fotografskih motivov, pričenši s kompozicijo, tako objektno kot barvno, nato že omenjeno preigravanje svetlobe in sence, ustvarjanje globinsko prostorske iluzije s pomočjo barvnih ali tonskih kontrastov, poigravanje s ploskvami, volumnom in prostorom, zoperstavljanje urejenih pravokotnih in (pol)krožnih geometrijskih oblik kaotičnim konstrukcijam, soočanje ostrih kontur s sfumatiranimi, posvečanje raznim strukturam (napr. opeke, strešniki, tlakovci, ploščice, smeti, ograje ipd.). Kot dokument minulega časa so še posebej zanimivi posnetki nekaterih močno uničenih poslopij ali

dvorišč, ki jih bodo zagotovo kmalu porušili, če se ne bodo zrušila kar sama. Gre torej hkrati za neke vrste tematike vanitas ali memento mori (prah si in v prah se povrneš), ki se je Vojko Štuhec prvič loteva v popolnoma drugačnem mediju, kot smo navajeni. Znano je sicer, da avtor neprestano raziskuje, tako na formalno izraznem področju kot na področju kiparskih materialov in tehnik, ter se ukvarja tudi z drugimi likovnimi zvrstmi, kot je risanje, slikanje in ne nazadnje oblikovanje v steklu, vendar je bolj ali manj neznano, da se je s fotografijo pričel ukvarjati že v osnovni šoli in tam celo ustanovil fotografski krožek, nikoli pa je ni samostojno razstavljal. Zato je pomenila predstavitev treh fotografskih ciklov Vojka Štuheca svojevrsten kuriozum, še posebej, ker je šlo za družbeno angažirano dejanje protesta proti ravnodušnosti politike do perečih, v nebo vpijočih pojavov v našem mestu, kar je čez nekaj let vodilo tudi do meščanske vstaje. Skrajno kuriozno vrnitev k človeški figuri pomeni tokrat razstavljena nadrealistična Zombi Janezova kocka iz lesa (2013), na katere štiri stranske ploskve je avtor pritrdil bele keramične kabuki maske, na zgornjo ploskev pa namestil antično satirsko masko s »strupeno« popikanim jezikom. Za dodatno presenečenje poskrbi polkrogla na bazni ploskvi, omogočajoč opazovalcem poljubno interaktivno nagibanje kocke.

Akad, kip. spec., mag. **Marjan Drev** je mariborski javnosti morda najbolj znan po celopostavnem bronastem

spomeniku Antona Martina Slomška v sedeči kompoziciji nasproti stolnice in (žal že odstranjeni) ambientalni instalaciji nadnaravno velikih stolov na Rakuševem trgu v Mariboru, kjer se je umetnik prvič soočil z umestitvijo asimetričnih komplementarnih dvojic objektov v realnem zunanjem okolju. Topološko zasnovana instalacija udejanja tudi idejo povečave, pri čemer se zunanja meja forme (format) lahko poljubno spreminja. Ob součinkovanju skulptur z odprtim prostorom mestne zelenice pa pridobiva instalacija popolnoma drugačne dimenzije, stopajoč v nove topografske relacije. Na prvi pogled šokantno in nadrealistično učinkujoča kiparska instalacija sestoji iz treh parov nadnaravno velikih stolov, ki jim pripada še ustrezni prostorski vozel. Ob pogledu na skupino stolov namreč nehote podoživimo Guliverjeve občutke ob prispetju v deželo Brobdingnag, vendar pa kmalu spoznamo, da so ustvarjeni po človeški meri in niso namenjeni velikanom. Praktična izvedba instalacije je zahtevala obsežne priprave s pomočjo modelov iz opek v originalni velikosti, nad katerimi je umetnik razpel mrežo iz jeklenih žic, kot osnovo za armirano steklo-betonsko konstrukcijo (materijal je njegova iznajdba), ki je sicer lažja in odpornejša od običajnega betona, pa vendar tehta celota šestih objektov okoli tri tone. Okolju in ljudem prijazna instalacija je v vsakem primeru provokativna in namenoma pušča odprt problem kredibilnosti teorije vozlov, vendar jo je Marjan Drev zasnoval predvsem kot likovno-

meditacijsko dogajanje, brez ambicij dokazovanja tega ali onega aksioma. Družabno uspešnost projekta pa so potrjevale pozitivne reakcije otrok in mladine, ki so spremenili instalacijo v javno zabavišče. Na razstavi so na ogled pripravljalne skice in fotografije ambientalne postavitve, ki je prenehala obstajati zaradi ozkogledosti sodobne necivilizirane pridobitniške družbe (podobno kot fontana Luja Vodopivca pred poslopjem Nove KBM). Za razliko od pravil simetrije in izometrije v okviru relacij med posameznimi objekti se topologija (nauk o prostoru) v likovni umetnosti ukvarja tako s prostorom samim, točneje z okolico objektov, kot tudi s položajem teh objektov v prostoru oziroma z možnostmi upodabljanja iluzije prostora (transfer iz realnega v nerealni prostor), pri čemer se pojavi vprašanje, ali lahko sploh človek resnično dojame realni prostor. Umetnik se namreč že vrsto let ukvarja s teorijami iz področja topografije, vključno s teorijo trolistnih prostorskih vozlov (vozelni prostor) v likovni umetnosti, izhajajoč iz klasičnega kontraposta, temelječo na štirih osnovnih aksiomih, ki jo prakticira in hkrati raziskuje na primerih dvojnih komplementarnih podob v obliki geometrijsko abstraktnih in figuralnih reliefov ter uporabnih keramičnih predmetov, kot so svečniki, čajni oz. kavni vrči in skodelice, maske, čelade in stoli. Marjan Drev izpeljuje komplementarne pare objektov na podlagi ravnovesja med absolutnim in relativnim kiparskim prostorom, v skladu s simetrijo vrteža in obrata, pri čemer posamezne oblikovne

fragmente neke likovne celote po prostorskih ravninah poljubno razteza ali krči, jih ravna ali ukrivlja, votli ali polni, povečuje ali pomanjšuje, vendar v proporcionalnih kvantitetah. Ob tem tvori "prvotna" oblika s svojo "protiobliko" homeomorfno celoto, kar pomeni, da lahko ena oblika preide v drugo in obratno. Ne le pri reliefih, marveč tudi pri Drevovih homeomorfnih skodelicah in čajnikih je po eni strani vidna likovna aplikacija pravil evklidske geometrije, ki velja za ravni prostor, po drugi strani pa eliptične in hiperbolične geometrije. Tako prostorski križ kot tudi trolistni vozel izhajata iz prostorskega koordinatnega sistema, z razliko, da je križ statičen in ortogonalen, vozel pa dinamičen in ukrivljen, saj ga izpeljujemo s pomočjo trojne torzije krožnice pri čemer oba vnašata v prostor sintropične paradigme, za razliko od entropije, ki povzroča kaos. Na kontrapostni figuri ne moremo aplicirati linearne perspektive, lahko pa jo razložimo z geometriziranim trolistnim toroidnim vozlom. Vsaka dinamična figuralna upodobitev je torej "zamrznjena" sekvenca premikanja poljubne oblike skozi prostor. V skladu z Drevovimi likovnoteoretičnimi raziskavami je trolistni toroidni prostorski vozel kompozicijski nosilec vsakega asimetričnega kiparskega objekta (figure), njegovo prisotnost pa dokazuje s čistimi geometrijskimi sredstvi v vsaki kompoziciji od zgodnjega antičnega kontraposta pa vse do kubizma in dalje, pri čemer je občutje ugodja ob opazovanju odvisno od harmonije

oz. disharmonije proporcev, podobno kot pri glasbi ali poeziji (metrika). Tukaj se kaže tudi psihološki aspekt dojemanja umetnine, poleg estetskega in racionalnega. V svojih teoretskih in praktičnih raziskavah Marjan Drev tako združuje najnovejša dogananja v naravoslovju z likovno umetniškim ustvarjanjem. Avtor se v najnovejšem obdobju motivsko še intenzivneje posveča človeški figuri, bodisi v reliefih bodisi oblih plastikah, ki jo čedalje pogosteje umešča v kompozicije s sakralno vsebino. V tem oziru ga še posebej navdušuje tematika križevega pota (via crucis), ki jo je že večkrat realiziral v obliki vezane plastike, raziskujoč tako komplementarna kompozicijska razmerja kot načine prehajanja iz ravnega evklidskega prostora v vozelni neevklidski prostor ob ustrezni oblikovni deformaciji in ne nazadnje možnosti součinkovanja površinskih strukturnih kontrastov v prevladujočih sivih tonih ali blagih zemeljskih odtenkih zanj specifičnih kiparskih materialov (glina, keramika, beton). Drevovi križevi poti krasijo precej slovenskih cerkva, najnovejšega pa je ustvaril posebej za župno cerkev sv. Duha na Ostrožnem v Celju, kjer se je prilagodil razčlenjenim stenam vzhodnega, prezibiterijskega dela sicer centralnega sakralnega prostora, ki ga je ustvaril arhitekt Jože Marinko, in pomeni precedenčno, ekspresivno dinamično učinkujoče prodiranje iz zaprte kubične oblike v prostor, ohranjajoč reliefne značilnosti, ob izraziti globinsko prostorski iluziji. Geometrijsko stilizirani človeški liki, umeščeni v abstraktno definiran prostor, so sicer

prepoznavni kot osnovni protagonisti dogajanja, četudi upodobljeni popolnoma brez detajlov, tako telesnih kot fiziognomskih, poudarjajoč skorajda boleč asketizem celostnega likovnega učinkovanja. Zanimivo je ritmizirano zaporedje prizorov štirinajstih postaj v smislu izmenjave dvojnih sekvenc z enojnimi, ki se zaključijo s samosvojo (petnajsto) ikonografsko in kompozicijsko rešitvijo Jezusovega vnebohoda.

Akad. kipar, mag. **Marijan Mirt** predstavlja na slovenski likovni sceni zanimivo sintezo kiparskega in slikarskega ustvarjalca, ki se ukvarja tudi z grafično oblikovalsko dejavnostjo, njegova iz žice izdelana skulptura v obliki figuralne kompozicije na kamnitem podstavku z "apokaliptičnim" naslovom Pet organskih nevarnosti, nameščena na Židovskem trgu v Mariboru, pa je postala ena izmed ikon mariborskih javnih spomenikov. Kompozicijo lahko smatramo za neke vrste aluzijo na Rodinove Meščane Calaisa, pri čemer gre za figuralno skupino gruče ljudi, ki očitno bežijo pred nevidno kataklizmo, ustvarjeni pa so iz skrajno efemernega materiala, rjaveče železne žice, sicer umetnikove stalnice. Podobno figuralno skupino je poleg Pegaza Marijan Mirt ustvaril tudi na enem najuglednejših selekcioniranih svetovnih kiparskih simpozijev v ruski Penzi, pod Unescovim pokroviteljstvom, ohranjajoč ekspresivno sugestivnost svojega prepoznavnega likovnega izraza v popolnoma drugačnem okolju. Pomembno je dejstvo, da se oba eksterierna spomenika neprestano pojavljata na promocijskih

fotografijah obeh mest, tako v slovenskih kot ruskih publikacijah, in tako na poseben način tvorita umetniški most med mestoma in državama. Dokazujoč obvladovanje likovnega izražanja v različnih tehnikah je leta 2012 na samostojni razstavi v Galeriji DLUM predstavil prvo fazo kompleksnega projekta MESTNE KODE z naslovom Mestna koda - Maribor, ki ga označuje sistematični pristop h "kadriranju" mariborskih ulic in arhitektonskih značilnosti na dokaj neobičajen način, hoteč spodbuditi meščane k drugačnemu - likovnemu opazovanju tako urbanističnih značilnosti kot detajlov domačega mesta, ki ga vse prevečkrat doživljamo odsotno, nezainteresirano, naveličano. Projekt prenosa stiliziranih ali reinterpretiranih mestnih kod v galerijski prostor sestoji iz treh razdelkov v lastnih likovnih zvrsteh oz. tehnikah, vključno s slikarskimi deli, grafikami, in (najdenimi) plastikami. Prvi sklop Ode Maribora sestoji iz devetih izrezov značilnih mariborskih vedut v tehniki akrila na platnu z lepljenimi žicami v obliki reliefnih - kodnih grafizmov (navezujoč na umetnikovo sočasno kiparsko produkcijo), izhajajoč iz starejše velikoformatne upodobitve stranske fasade zgradbe SNG proti Gledališki ulici, kjer je že zasnoval značilno prostorsko diagonalo z adicijsko komponiranimi, ponavljajočimi se likovnimi (arhitekturnimi) objekti v ploskovitem slogu. V najnovejših upodobitvah je tako kadriral dvoetažni Pobreški most z ekspresivno učinkujočo, geometrijsko perspektivično

poglobitvijo, pogled na Kolosej čez glavno Evroparkovo križišče, avlo glavne železniške postaje z detajli oken, Ekonomsko poslovno fakulteto na Razlagovi ulici, Tihčevo kroglo v Mestnem parku z detajli rebraste površinske strukture, Stari most s pogledom proti stopnišču do Casinoja, Židovski trg in Piramido z Marijino kapelico ter najnovejše križišče Cankarjeve in Razlagove ulice. Za delo iz cikla Mestna koda - Maribor, je prejel tudi nagrado DLUM za leto 2013. Drugi sklop sestoji iz najdenih objektov - asfaltnih kock, ki ostanejo na cestah ali pločnikih po rezanju, opozarjajoč na dejstvo, da lahko likovne stvaritve odkrivamo prav povsod, samo translocirati jih je treba v "pravi" prostor, da jih kot take sploh lahko prepoznamo, tretji sklop pa predstavljajo grafični, neke vrste monotipijski odtisi vzorčno tlakovanih pločnikov (50x70), čigar primerek krasi enega prostorov mestne občine Bruck na Muri, ponovno v smislu kulturnega povezovanja dveh prijateljskih mest in držav. Drugo fazo projekta MESTNA KODA predstavlja Oda Zagrebu, vključujoč dela v enaki slikarski tehniki ob uporabi žične armature: Granitni tlakovci na trgu Bana Jelačića, Električni kabli zagrebškega tramvaja na trgu Bana Jelačića in Detajl treh stebrov stavbe Borze arhitekta Viktorja Kovačića (s poudarjeno perspektivo ob uporabi zlatega reza), ki jih je prvič predstavil na samostojni razstavi v prostorih Hrvaškega kulturnega društva v Mariboru, skupaj z mariborskimi kodami, s skupnim nazivom PARALELE. Obe

mesti sta namreč umetniku še posebej blizu, saj je v rojstnem Zagrebu preživel najlepša leta svoje mladosti in zaključil kvalitetno strokovno usposabljanje na ALU z magistrskim nazivom, v Mariboru pa si je ustvaril družino in dosegel številna priznanja za svoja umetniška dela, še posebej s svojim javnim spomenikom Pet organskih nevarnosti. Ime razstave Paralele se torej nanaša na primerjave med mestnimi kodami Maribora in Zagreba. Tretjo fazo projekta MESTNA KODA je Marijan Mirt prvič predstavil na samostojni razstavi SPREGLEDANO v Miheličevi galeriji na Ptuju, v obliki upodobitev specifičnih prometnih označb na cestišču Jadranske in Vošnjakove ulice, hkrati pa je razstavil tudi dela s skupnim nazivom Requiem za Akteona iz najnovejšega ciklusa Drevesa. Prototip takšne motivske in tehnološke novosti je Marijan Mirt precedenčno ustvaril na Likovnem taboru Soraj, v obliki žičnih prepletov popolnoma nesubstančne, miniaturni instalaciji podobne skulpture, ki v bistvu ni niti obla plastika niti relief niti slika, marveč vse v enem, dopolnjene z efemernimi materiali (papir, lepilni trak ipd.), ki služijo kot nosilci poslikave. Še posebej neobičajna pa je stvaritev pejsažnega motiva v (pogojno) kiparskem mediju, točneje upodobitev zelenega gozdiča ob domačiji Soraj. Prav zaradi omenjenih prepoznavnih, unikatnih značilnosti, izraženih v omenjeni adicijski kompoziciji dreves, kot izhodišču za najnovejši umetnikov ciklus, je bila odločitev za nagrado Zlati fundus ARTAS-a, po izboru likovnega kritika

povsem razumljiva. Naziv cikla izvira iz umetnikove kiparske reinterpretacije antičnega mita o privlačnem mladeniču Akteonu, ki ga je boginja lova Diana, ker se je bahal pred prijatelji, češ da jo je videl nago, med lovom v gozdu spremenila v jelena, tako da so ga nato raztrgali njegovi lastni psi. Mirtov Akteon pa je napol človek napol jelen, ki v rokah drži mobilni telefon, simbol sodobne informacijske družbe, čakajoč na odrešitev v obliki kakšnega digitalnega "deus ex machina". Mirtovi gozdovi torej premorejo neko skrito aluzijo na antično tematiko v sodobni interpretaciji, četudi brez neposredno spoznavnih človeških ali živalskih figur, upoštevajoč hkrati dejstvo, da posamezne likovnine posredujejo vtis antropomorfnih ali zoomorfnih likov. Marijan Mirt namreč vzporedno že vrsto let razvija samostojno človeško in živalsko figuro v smeri ekspresivne deformacije s poudarjeno dinamiko gibanja, skorajda v manieristični torziji, po eni strani v različnih antičnih tematskih kontekstih, bodisi mitoloških (Polifem, Pegaz, Dedal, Tri Gracije, Akteon ipd.) bodisi domišljijskih (Pet vizionarjev, Padajoči superheroj) ali arhaično zgodovinskih (Kora, Kouros), po drugi strani pa obravnava prizore iz sodobnega življenja, predvsem sproščujočega ali zabavnega značaja, kot so na primer glasbeniki, baletke, telovadci, tekači ipd. Mirtova figura pogosto spominja na silhuete, ki skrivnostno mečejo lastne sence na steno ali tla, s skorajda nitasto podaljšanimi rokami in nogami, kot bi šlo za daljno

aluzijo na Giacomettija. Umetnik za kiparski material največkrat uporablja železo, tudi zaradi njegovega simboličnega razpadanja, kot posledica rjavenja (na staro zavezo navezujoča ikonografija minljivosti in nečimrnosti - Qohelet: vanitas vanitatum...). Njegova posebnost pa je brez dvoma uporaba železne žice, pri čemer ustvarja telesa kot klobčiče, deloma presevajoče, včasih izvotljene, zmeraj razosebljene s pomenom slehernika (omnis creatura), simbolizirajoč minljivost časa. Če torej primerjamo dogodke skozi vsa obdobja človeške zgodovine, se očitno ponavljajo zmeraj podobne situacije, kot bi umetnik hotel parafrazirati besede znane molitve: sicut erat in principio et nunc et semper... (kakor je bilo na začetku, tako sedaj in vekomaj...). Marijan Mirt se razen s kiparstvom ukvarja tudi z grafičnim oblikovanjem in slikarstvom, kjer se rad izraža monokromatično, celo nekromatično, upoštevajoč temačnost železa, ki jo kombinira z belino čiste duše. Marijan Mirt je na letošnji samostojni avgustovski razstavi v galeriji DLUM nadgradil svoj kompleksni večmedijski projekt MESTNE KODE s pomočjo Googlovega programa STREET VIEW, ki je revolucioniral pojmovanje zasebnosti in dostopnost informacij v spektakularnem vsesvetovnem podvigu fotografiranja mest, omogočajoč opazovanje prav takšnih urbanističnih detajlov, na katere opozarja tudi sam umetnik, vendar v tem primeru preko medmrežja, se pravi, da opazovalcu ni treba potovati do določenega kraja, marveč ga

lahko do potankosti (zaenkrat le vizualno) doživlja pred monitorjem, kot so to mogli z desktopom početi tudi obiskovalci tokratne, konceptualno zastavljene predstavitve. Najnovejša konceptualna predstavitev urbanih detajlov ali kod s pomočjo medmrežja dokazuje umetnikovo pravilno razmišljanje glede možnosti likovnega osmišljanja urbanih detajlov in hkrati potrjuje dejstvo, da umetnine niso nujno le tisto, kar je institucionalno odobreno.

Damir Globočnik

Marenčičeva arhitektura zemlje

Janez Marenčič spada med osrednje osebnosti slovenske fotografije 20. stoletja. S fotografijo se je začel ukvarjati v dijaških letih. Prve fotografije je posnel na steklene plošče, kasneje pa na *roll film*. Med prvimi domačimi fotografi je začel slikati z malo slikovno kamero, *leico*.[1] Konec leta 1934 je bila Marenčičeva fotografija *Jesensko* vreme objavljena v reviji *Foto-amater*. Leta 1935 se je s posredovanjem Karla Kocjančiča pridružil Fotoklubu Ljubljana. Istega leta je bila njegova fotografija objavljena v dunajski reviji *Die Galerie*. Naslednje leto je začel sodelovati na mednarodnih razstavah. Razstavljal je tudi na razstavah Fotokluba Ljubljana (tretja društvena razstava v Jakopičevem paviljonu junija 1937, Obča razstava fotografije in filma na ljubljanskem velesejmu istega leta).

Marenčič je zastopal Kranj na konferenci oziroma prvem kongresu slovenskih fotoamaterjev, ki so jo septembra 1938 pripravili na pobudo Fotokluba Ljubljana. Na konferenci so sprejeli predlog za ustanovitev Zveze slovenskih

[1] Po izjavi Janeza Marenčiča, objavljeni v: Urša Peternel, »Nostalgija po črno-belih fotografijah. In zlatih časih …«, *Gorenjski glas*, Odprte strani / Gorenjska, 8. 12. 2000, str. 14.

fotoamaterskih društev.[2] Skupaj s prof. Bogomilom Hrovatom je bil pobudnik in organizator prve fotografske razstave v Kranju junija 1939.

Leta 1939 je bil med prvimi desetimi nagrajenci na natečaju Ideja in oblika (*Idee und Form*), ki ga je organizirala revija *Die Galerie*.[3] V reviji *Die Galerie* je bila tedaj objavljena Marenčičeva fotografija *V snežnem lesku* (1938 obj. tudi v berlinski reviji *Fotografische Rundschau*). Nagrajen je bil tudi na mednarodni razstavi v Debrecenu na Madžarskem.[4] Na prvi jugoslovanski razstavi, ki jo je konec leta 1939 priredil Fotoklub Osijek, je za fotografijo *Ritem dela* prejel srebrno plaketo.[5]

Marenčič je konec leta 1940 postal odbornik Fotokluba Ljubljana.[6] V revijah *Die Galerie* in *Foto Reviji* je objavljal članke o kompozicijskih in tehničnih vprašanjih fotografije.[7]

---

[2] Po: »Prvi zbor slovenskih fotoamaterjev«, *Življenje in svet*, 1938, knjiga 24, št. 12, str. 188.

[3] Po: »Mednarodni natečaj 'Ideja in oblika'«, *Jutro, ponedeljska izdaja*, 13. 2. 1939.

[4] Po: »V Debrecenu …«, *Jutro, ponedeljska izdaja*, 13. 11. 1939.

[5] Po: »Neprestani uspehi naših amaterjev«, *Jutro, ponedeljska izdaja*, 1939, št. 299a.

[6] Po: »Po občnem zboru našega Fotokluba«, *Slovenski narod*, 1940, št. 281.

[7] Kabinet slovenske fotografije pri Gorenjskem muzeju hrani nekaj tipkopisov Marenčičevih razmišljanj o prehojeni fotografski poti ter motivnih, kompozicijskih in tehničnih vprašanjih, ki Janeza Marenčiča predstavljajo kot tehtnega in zrelega fotografskega analitika. Večina je nastala tik pred drugo svetovno vojno, nekaj zapisov je nedatiranih. – »Moj Karneval v Benetkah« / »Mein 'Karneval in Venedig'«, januar 1940, »Fotokombinacije«, maj 1940, »Fotografija otroka«, oktober 1940, »Motivi v megli in snegu«, november 1940, »High-Key«, november 1940, »Po dolgi poti«, 3. februar 1941, »Za pomlad«, nedatirano, »Beseda o filtrih«,

Med motivi zgodnjih Marenčičevih fotografij sta prevladovala žanr in krajina. Pomemben je bil zlasti vpliv nekaterih članov Fotokluba Ljubljana. Janez Marenčič se je s fotografijo poskusil približati slikarstvu. Na t. i. fotografski piktorializem opozarjajo mehke konture in megličasta atmosfera premišljeno zasnovanih fotografskih kompozicij. Marenčič si je pri retuširanju pomagal z mehkoriscem, pri oblikovanju estetsko brezhibnih in pretehtanih kompozicij pa je posegal tudi po fotomontaži oziroma »fotokombinaciji«. Ni ga pritegnilo zgolj »realistično« podajanje konkretnega trenutka, temveč lirično, poetično in estetizirano pripovedno sporočilo fotografiranega motiva.

Med drugo svetovno vojno je Marenčič kot fotoreporter spremljal enote IX. korpusa na Primorskem. Fond negativov je žal izgubljen. Na podlagi štirih ohranjenih fotografij partizanskega tabora in nočne straže v Trnovskem gozdu je Marenčič izdelal povečave v tehniki papirnega negativa, ki veljajo za eno likovno najbolj dovršenih medvojnih fotografskih pričevanj. Z njimi je sodeloval na prvi povojni mednarodni fotografski razstavi v Ljubljani.

Janez Marenčič se je po vojni posvečal fotografskim interpretacijam različnih motivov (vedute, ribiči, prizori dela) in razmišljal o novih možnostih fotografiranja krajine. Postal je

---

nedatirano, »Beseda o kritiki«, nedatirano, »Fotografija arhitekture«, nedatirano, in »Moj pogled na fotografijo«, nedatirano.

osrednja osebnost, mentor in glavni predstavnik t. i. »kranjskega kroga« oziroma »kranjske fotografske šole«, ki se je oblikovala v fotografskem društvu, ustanovljenem na njegovo pobudo leta 1949 v Kranju. Za kranjske fotografe so bili sredi petdesetih let značilni kontrastni in asketski posnetki motivov na zasneženih površinah, ki jih je Marenčič napovedal že z nekaterimi predvojnimi fotografijami.

Sredi petdesetih let je Marenčič začel fotografirati krajino iz dvignjenega očišča, vzpetine ali kake druge višje ležeče točke. Fotografski pogled na pokrajino iz zraka naj bi Marenčič odkril med službenim poletom nad Sorškim poljem.[8] V resnici je šlo za potrditev spoznanj, ki so že dalj časa zorela v njem.

Diagonale, Ornament, Pahljača, Preproga, Promenada in druge fotografije iz druge polovice petdesetih let in iz šestdesetih let veljajo za inovativni vrhunec Marenčičevega fotografskega izraza. S premišljenim izrezom in poudarjanjem diagonalnih, vertikalnih in horizontalnih kompozicijskih silnic ter ploskovitosti je vzpostavil geometriziran likovni vzorec oziroma abstrakten ornament, ki se je navidezno nadaljeval izven kadra. Linija horizonta, ki deli krajino v dva nekompatibilna dela, je praviloma izrinjena iz kompozicije. Marenčič je svoj osrednji fotografskih ciklus pojasnil z naslednjimi besedami: *»Zame je bila*

[8] Na naslovnici 31. številke *Glasa Gorenjske* v letu 1954 (31. 7. 1954) je bila objavljena Marenčičeva fotografija, ki prikazuje pogled na Kranj iz letala.

črta horizonta na sliki pravzaprav moteči element, ki je sliko delil na dva nekompatibilna dela. Da bi lahko izločil to delitev, se je bilo treba dvigniti više in pogled usmeriti dol. Vzpel sem se na primer na zvonik kranjske župnijske cerkve in tako so nastale znane fotografije parka pred Prešernovim gledališčem v različnih letnih časih. Takrat, ko sem to slikal, je namreč bil tisti prostor še park z drevesi, ne pa parkirišče, kot je sedaj. Pokrajino sem slikal kot ploskev, na kateri so sledovi človekovega oblikovanja narave: senene kopice, kozolci, obdelani vinogradi, polja vse prepleteno v diagonalnih, vertikalnih, horizontalnih črtah. To je bila moja zreducirana kompozicija narave.«[9]

Marenčiča je bolj kot neokrnjena krajina privlačil s človekovimi posegi zaznamovan prostor. Človek je tisti, ki obvladuje krajino (njive in travniki, vinogradi, solinarski bazeni, drevesni nasadi), s svojimi posegi vanjo je postopoma izčistil naravne oblike, v njej je prisoten na simbolen ali konkreten način. Povedano z Marenčičevimi besedami: *»Slikam arhitekturo zemlje, vendar in predvsem, kakor je dejal arhitekt, anonimno arhitekturo, kakršno je ustvaril človek, ki je gradil svoj dom in obdeloval svojo grudo.«*

Na monumentalnost krajine je Marenčič opozarjal z geometrizirano kompozicijsko zasnovo, z drobnimi človeškimi figurami (npr. sprehajalci, kolesar) in z drugimi ritmično

[9] Marenčičeva izjava v intervjuju »Znameniti 'pogled od zgoraj'«, *Gorenjski glas*, 15. 3. 1994.

razmeščenimi poudarki (cerkvice, senene kopice, seniki, osamljena drevesa).

Fotografiranje iz zgornjega zornega kota se je uveljavilo konec dvajsetih let preteklega stoletja. Na to je vplivala vrsta dejavnikov (fotoaparat ni več potreboval stojala, fotografiranje za vojaške potrebe med prvo svetovno vojno, fotografiranje iz novozgrajenih visokih zgradb). Med osrednjimi predstavniki novega fotografskega pristopa so bili: Alvin Langdon Coburn, Karl Struss, Paul Strand, André Kertész, kasneje Mario de Biasi idr., pri nas pa so se z njim med prvimi soočili Fran Krašovec, Karlo Kocjančič in Janko Skerlep.

Janez Marenčič je v slovenskem likovnem prostoru prvi v pogledu od zgoraj prepoznal možnost aktualnega fotografskega izraza, s katerim je uspel zaobjeti tudi tedanjo likovno problematiko. Opozoriti velja na sorodnosti s sočasnim modernim slikarstvom. Podobno velja za manjši Marenčičev ciklus bližnjih posnetkov z algami prekrite površine Blejskega jezera iz sedemdesetih let preteklega stoletja.

V devetdesetih letih se je Janez Marenčič ukvarjal predvsem z barvno fotografijo. Formalna premišljenost in pretehtanost Marenčičevih fotografij nikoli nista bila rezultat srečnega naključja. Po fotoaparatu je namreč posegel šele, ko si je ustvaril dokončno podobo o fotografskem posnetku, njegovi vsebinski sporočilnosti, premišljenem kompozicijskem rezu in kotu snemanja, usklajenih barvnih ali tonskih razmerjih. V

prepričanju, da je moč fotografije v *»reduciranju slikovnih elementov in v enostavnosti kompozicije«* oziroma v *»opuščanju«, »komponiranju zreduciranega«*, si je vselej prizadeval za vzpostavitev vizualnega reda.[10]

Aljančičeva galerija ljudi

Fotografski začetki Marka Aljančiča segajo v petdeseta leta. Čeprav je iz zgodnjega obdobja znanih le malo Aljančičevih fotografij, lahko sklepamo, da je prevladovala krajinska in vedutna motivika. Prva pomembnejša fotografija je *Grafika* iz leta 1959, ki jo lahko uvrstimo pod okrilje kranjske »črno-bele fotografike«, »kranjskega kroga« oziroma »kranjske fotografske šole«.

Fotografski pejsaž in veduta sta se postopoma umaknila človeški figuri. V sedemdesetih letih sta bila v ospredju Aljančičevega zanimanja portret oziroma žanr (a tudi žanrski motivi izpričujejo razvidno portretno težnjo). Figuralika postane osrednja tema Aljančičevih samostojnih razstav »Za hišo«, »Portreti«, »Sonce skrilo je obraz« (»Koroška«) in »Kitajska srečanja«. Delno se spreminja samo značaj posameznih fotografskih ciklusov, ki spadajo v zvrst portretne

[10] Citati po Marenčičevih tipkopisih »Po dolgi poti«, 1941, »Moj pogled na fotografijo«, nedatirano.

ali žanrske fotografije, medtem ko skupinske portrete iz ciklusa »Kitajska srečanja« lahko uvrstimo tudi v sklop reportažne fotografije.

Marko Aljančič je malo razstavljal. Organizacijski trud je posvečal dejavnostim Kabineta slovenske fotografije in kranjskega fotodruštva. Ko se je leta 2004 predstavil na skupni razstavi z Marjanom Kukcem in dr. Jurijem Kurillom, je dr. Cene Avguštin opozoril na pomen Aljančičevih figuralnih ciklusov.

»Njegove fotografije niso od življenja odmaknjene in povzdignjene podobe ljudi, temveč prava galerija obrazov, ljudi, ki jim ne vemo imena, po zaslugi fotografa pa spoznavamo njihovo življenje, navade in lastnosti. Neposrednost in sporočilnost, ki se kaže pri upodobljenih osebah v njihovih gibih, drži, pogledih, ki neredko odpirajo tudi vrata njihove notranjosti, so poleg povsem fotografskih kvalitet dokaz odličnosti in mojstrstva Aljančičeve fotografije.«[11]

Portretiranci v Aljančičevi portretni zbirki praviloma niso znane osebnosti. Srečujemo se predvsem s premišljeno zasnovanimi fotografskimi portreti znancev iz Kranja in zanimivih posameznikov, ki jih je fotograf zaprosil, naj mu poklonijo trenutek svojega časa. Fotograf je s portretiranci

[11] Cene Avguštin, katalog razstave ob 70-letnici M. Aljančiča, M. Kukca in J. Kurilla, Galerija v Mestni hiši, februar 2004, str. 4.

vzpostavil zaupljiv odnos, vstopil je v njihov intimni prostor. Drže portretirancev niso prisiljene. V zgubanih obrazih se zrcali zgodovina njihovega življenja.

Marka Aljančiča je zanimalo predvsem portretiranje individualnih oseb.

»Najraje fotografiram človeka. Tako različni so si ljudje, tako različni v posameznih trenutkih življenja. Prav te trenutke pa je težko ujeti na filmski trak. Zahtevna, a nikdar do kraja obdelana tema« (Marko Aljančič).

Namesto portretiranja v ateljejskem prostoru je iskal različna prizorišča, s katerimi je lahko poudaril estetski, psihološki, kulturni in sociološki vidik fotografskega portreta. Na ta način so njegovi potreti korespondirali s širšimi duhovnimi in likovnimi tendencami dobe. Pri nekaterih fotografijah se srečujemo tudi z elementi družbenega portreta in socialnimi razsežnostmi, npr. pri portretih, posnetih v okolju ali pri delu, ki določa portretirančev socialni status.

Ciklus Emila Jalovca opomin življenju

Fotografski projekt Emila Jalovca *Opomin življenju* je bil zasnovan kot poskus oživitve opuščene Mergentalerjeve hiše, ki je bila še pred nekaj desetletji ena izmed mogočnejših stanovanjskih stavb v starem mestnem jedru Kranja. V okenske odprtine in na hišno fasado pretehtano umeščene fotografske povečave prinašajo s seboj različne oblike življenjskega utripa. Zdi se, da je propadajoča hiša na ta način dobila nov karakter – morda se je vanjo zares vsaj za nekaj časa zopet naselilo življenje, ki ga je Jalovčev fotografski aparat zabeležil v naravi in v človekovem neposrednem okolju.

Emil Jalovec, ki se s fotografijo kontinuirano ukvarja od leta 2000 dalje, je izbral črno-bele analogne fotografske posnetke, ki so nastali v različnih okoljih (Slovenija, Makedonija, Indija) in v različnih časovnih obdobjih. Kljub velikim povečavam fotograf ni uporabil danes običajnih računalniških pripomočkov, s katerimi bi posegal v dokumentarno pričevalnost motivov. Opozoriti velja na simbolni podton nekaterih motivov. Med njimi je s problematiko propadajoče, umirajoče arhitekturne dediščine in z njenim oživljanjem neposredno povezan motiv Kristusa na razpelu. Motiv se v krščanski ikonografiji pojavlja v tesni povezavi s Kristusovim vstajenjem. Podobno velja tudi za motiv indijskih ribičev, ki bi se s čolnom namesto na ribolov

lahko odpravili tudi na pot v novo življenje. Emil Jalovec je pretakanje življenjske energije zaslutil tudi v elementu vode, ki predstavlja »rdečo nit« več fotografij, pri katerih so prisotni premišljeni svetlobni učinki, kot je odsevanje neba ali dreves na nemirni vodni površini. Z meglicami prekrit gozd, ki se prebuja v jutro, in cvetoče drevo sta prav tako zgovorna simbola življenjske moči narave. Emil Jalovec je v razstavljeni sklop posnetkov vključil tudi fotografije drobnih živali, ki so včasih edini prebivalci opuščenih hiš in drugih arhitekturnih objektov. Fotografije Emila Jalovca v prazno hišo prinašajo svojevrstne oblike življenja in s premišljenim sosledjem motivike osmišljajo arhitekturne komponente uličnih fasad in dvorišča.

Boris Gorupič

Konceptualna slojevitost novejše umetnosti

Za novejšo umetnost velja, da jo lahko opredelimo časovno, kot jo tudi lahko postavimo v nekaj večjih, čeprav ne povsem zaključenih obdobij. Najprej imamo modernizem, ki se uradno zaključuje sredi prejšnjega stoletja, ko ga nadomesti postmodernizem. Ta ima osrednjo pozicijo v drugi polovici stoletja, medtem ko danes več ne uporabljamo tega pojma, pač pa z različnimi oznakami govorimo o umetnosti enaindvajsetega stoletja. Ob tej priložnosti ne bomo opisovali posameznih obdobij, saj je bilo o tem že precej napisanega. Za našo razstavo in izbrane avtorje gre predvsem poudariti, da se tu srečujemo praktično z vsemi komponentami (ali vsaj njihovim večjim deležem), ki so značilne za dogajanje v umetnosti preteklih desetletij. Tako imamo večje število slik, ki so najbolj značilni izdelki starejše umetnosti, vključno z modernizmom. Prav v slikarstvu so se odvijale najbolj pomembne inovacije v zgodovini umetnosti, katerim so sledile tudi ostale likovne kategorije. Na razstavi imamo video, ki je po mnenju mnogih teoretikov postmodernizma najizrazitejša tehnika postmodernizma. Lastnosti umetniškega videa so v tem, da predvsem izraža tehnološko zrelost svojega časa. Kamere so vse bolj dostopne in prezentirajo tako značaj razvite tehnološko

potrošniške družbe kot njen odraz v umetnosti. Naše stoletje pa je značilno po tem, da pravzaprav ni prineslo izrazitejših novosti, pač pa se izkušnje preteklosti nadgrajujejo, dopolnjujejo, profilirajo in množijo.

3kolektiv sestavljajo mlajše avtorice, ki so pred kratkim diplomirale. Po vseh bistvenih lastnostih so značilne predstavnice svoje generacije. Imajo odlično izobrazbo, realnost pa jim ne dopušča ustreznega družbenega statusa. Družba, ki nima svojega ustreznega razvojnega programa, v katerem ni mesta za mlade, kaj šele njihovo umetnost, s tem predstavlja vse razsežnosti svoje nezrelosti. Sicer pa dodajmo razmišljanja avtoric, ki so jih oblikovale ob nastajanju videa, ki je prisoten na razstavi:

»Sprevod za svinjo je prvi performans umetniške skupine 3kolektiv, ki se je zgodil zato, ker objekt REZERVOAR ni dobil urbanističnega dovoljenja s stani MOLa, da v času 16. slovenske kiparske razstave na katero je bil strokovno izbran, stoji na predvideni lokaciji pred Mestno hišo na Mestnem trgu 1. REZERVOAR je bil ustvarjen, da nagovarja meščane Ljubljane in turiste. Ker skulptura ni bila zaželjena pred Mestno hišo so jo avtorice projekta v Sprevodu za svinjo popeljale po ljubljanskih ulicah, do lokacije, kjer so ji bili naklonjeni.

Zakol je performans, ki se je zgodil na ploščadi pred Cankarjevim domom. Na dogodku se je zgodil simbolični zakol objekta

REZERVOAR, hranilnika, ki je v preteklih tednih zbiral sredstva za svoj obstoj in preštevanje zbranih finančnih sredstev ter izpolnitev in žigosanje dokumenta. Gre za eksperiment ter prikaz koliko smo v resnici pripravljeni žrtvovati za „lastno" kulturo, koliko nam kultura v času finančne krize pomeni in prikaz razmerja vloženih ter povrnjenih finančnih sredstev.

MEMORIAL je tretji performans in zaključna faza projekta »Svinja je umetnost in umetnost je svinja«. Objekt je bil vandaliziran pred Cankarjevim domom v Ljubljani, zato je njegovo poslanstvo – zbiranje sredstev za svoj obstoj – nadaljeval nov objekt, ki je bil predstavljen na performansu na lokaciji pred Mestno občino v Celju.«

Tomaž Milač se še prav tako prišteva med mlajšo generacijo, čeprav je nekoliko starejši od omenjenih kolegic. Ukvarja se s klasičnim slikarstvom in sicer v več pomenih. Najprej je tu njegov smisel za realizem. Ne uporablja ga na način, kot so slikali avtorji v devetnajstem stoletju in še prej, pač pa od njih povzema nekatere povsem tehnične pristope. Čeprav je slog, ki ga razvija blizu francoskemu nadrealizmu, pa bi bila takšna ugotovitev poenostavljena. Kajti ob tem najdemo v njegovih delih še komponente, ki jih poznamo iz umetnosti pop arta in uličnih grafitov iz česar sestavlja izrazito individualno narativnost. Ta izhaja iz njegove percepcije novejše družbe in lastnih dogodkov, kot tudi povsem izmišljenih. Slike so zato največkrat sestavljenke vtisov, navidezno nepovezanih enot, ki

pa kot celota predstavljajo moment, v katerem se srečuje preteklost s sedanjostjo. Izrazita večslojnost pa ni dosegljiva vsakemu, kajti percepcija zahteva javnost, ki je ustrezno izobražena s stališča umetnosti, kot avtorjeve likovne individualne izraznosti. A prav to, da so njegove slike tako težko doumljive, jim daje posebno vsebinsko kakovost. To avtor uspešno dopolnjuje z zahtevnim in natančnim likovnim slogom, ki ga uvršča med najzanimivejše predstavnike novejše inačice realizma svoje generacije.

Tatjana Pregl Kobe

Generacijski venec barv in svetlobe, ljubezni in bolečine

Slikarja starejše generacije Tomaž Gorjup in Milan Rožmarin ter slikarka Jasna Samarin so med tistimi slovenskimi slikarji, ki vedno znova dokazujejo, da je po koncu modernizma in prodoru tako imenovanih novih medijev slika še vedno živa in da ne moremo govoriti o smrti slikarstva, katerega osnova je slikovna površina tako v svoji iluziji kot tudi deziluziji. Vsi trije so odločni zagovorniki slikarstva, le da je umetnost Samarinove, ki sodi v srednjo generacijo slovenskih umetnikov, povezana tudi s fotografijo. Prav poseben pogled na fotografijo ima fotograf Borut Peterlin, predstavnik naše mlajše uveljavljene generacije vizualnih umetnikov.

Tomaž Gorjup: intimni portreti slikarjeve duše

Začetki Gorjupove umetniške poti segajo v sredino sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko se je med podiplomskim študijem posvečal fotorealizmu. Na svojih slikah je upodabljal predmete iz vsakdanje rabe, predvsem moške čevlje in copate,

kot izseke naključnih fotografij v velikih povečavah. Ta slikarjeva dela vzbujajo vtis natančne, skrbno pretehtane in vnaprej zamišljene zasnove. So poenotene kompozicije, pri katerih je predmet – čevlji, copate – postavljen centralno pred ozadje kot izoliran in s tem povzdignjen predmet. Slikarsko prizorišče je tako opredeljeno kot oder za predstavo z določenim predmetom v glavni vlogi.

Po tem kratkem, a zelo opaženem ciklu slik se je Gorjup posvetil slikanju pokrajin in človeških teles, med katerimi izstopajo predvsem prepleteni heteroseksualni pari. V tem obdobju postanejo njegova dela izjemno čutna in osebnoizpovedna. Osnove za svoje slike išče v naravi. Hiter in stresen življenjski tempo lahko odmisli in se osredotoči na izbrane motive. Gorjupove vizije utopične zlate dobe izražajo hrepenenje po izginulih časih. Nostalgičen, mestoma melanholičen ton nekaterih slik iz tega časa je posledica vnaprej določene vizije končne podobe, katere osnova je večinoma določen krajinski motiv. Podobe pokrajin so namreč hvaležen predmet za eksperimentiranje in udejanjanje končne podobe na platnu. Podobe človeških teles po eni strani kažejo erotiko in ljubezen, po drugi pa gledalca nagovarjajo s (pre)spraševanjem o smislu bivanja in minevanju. V njegovem izrazito osebnem pristopu v tem ciklu slik se kaže potencirano zanimanje za lastno doživljanje in dojemanje sveta. Pogled na te slike prevzema otožnost, ker so minili časi, ko se je gledalcu ob

gledanju slik prebudil vizualni spomin na podobe stvarnega sveta, ki so ga spodbudile, da je začel intenzivneje opazovati okolico in predvsem nenehno svetlobno preobražanje izslikanega motiva.

Gorjup je ustvarjalec, ki deluje na področju klasičnega slikarstva, zato je sliki tako v praksi kot teoriji podredil ves svoj ustvarjalni potencial. Prešel je različne stopnje slikarske samoanalize, ker je razumel pomen čistih barvnih ploskev in vedel, da imajo tudi samozadostne slike meje, za katerimi se zapira njihov smisel. Njegovo zanimanje je bilo ves čas usmerjeno k slikovnemu polju kot nosilcu avtonomnega likovnega organizma z lastnim življenjem in notranjo logiko. Od vsega začetka je sledil sodobnim spoznanjem stroke in se prek svoje ustvarjalnosti posvečal tudi teoretičnemu razmišljanju in vrednotenju likovnega ustvarjanja. V iskanju in razvijanju lastne, čim bolj osebno prepoznavne likovne poetike tako kot mnogi likovni umetniki izhaja iz dosežkov raznih obdobij zgodovine likovne umetnosti, od antike in še starejših obdobij do sodobne umetnosti. Sredi devetdesetih let je sodobna umetnost pri nas sploh prvič vstopila v centralno institucijo. Trienale slovenske umetnosti leta 1997 je z razstavo, ki jo je v Moderni galeriji kuriral Peter Weibel, sicer zaznamoval konec nekega obdobja, vendar je imela pozitivna sprememba tudi svojo temno plat, ki jo bo treba še osvetliti, da ne bo treba novim generacijam čez desetletja ponovno odkrivati opusov, ki

so kot »kolateralna škoda« izpadli iz igre za umestitev v zgodovino.

Nekako v tem času se je v Gorjupovem slikarstvu začel dogajati vsebinski obrat. Na prelomu tisočletja je njegov slikarski svet, katerega značilnosti so bile ravno čiste oblike in pretehtane kompozicije, doživel neverjetno spremembo. Osnovna izhodišča za nove cikle slik je našel v abstraktnem slikarstvu. Abstraktna umetnost slikarja Tomaža Gorjupa je doslej prešla vrsto dokaj različnih faz z bistvenimi preskoki v oblikovnem in vsebinskem smislu. Slast sproščenosti je Gorjup okusil pred desetletjem in pol, ko ga je začel vse bolj zanimati odnos med različnimi barvami. Prepričan je, da ima nagnjenje k tej obliki umetniškega snovanja v sodobnem svetu omembe vredno mesto, vendar ne brez stalnega preverjanja strokovnosti. Zato si sledijo obdobja teoretičnega razmišljanja o učinkih barv, oblik in svetlobe ter znakov in vsebine. Berljive podobe pokrajin izgubljenega raja so se začele razkrajati do nerazpoznavnosti. Korak za korakom se je razpirala slikovna tvarina: materialna substanca abstraktnih slik je postala dovzetna za navzočnost konkretnega in zamišljenega okolja. Gorjupa je začelo bolj kot kdaj prej zanimati slikovno polje kot nosilec avtonomnega likovnega organizma z lastnim življenjem in notranjo logiko.

Likovno-teoretsko izhodišče je bilo vse bolj povezano z vprašanjem, kaj je v slikarstvu pravzaprav resnično. In

spoznanje? Pomembno je le, da so edine realne stvari format, barva (material) in svetloba. Vse ostalo je pravzaprav iluzija. Šele desetletja po tem, ko se je Gorjup od sredine sedemdesetih let dolgo ukvarjal predvsem s strogo analizo likovnih sredstev, so ga spet vznemirile svoboda ustvarjanja, simbolika, izpovednost. Znova je postala pomembna sproščenost slikanja, prepuščanje občutljivosti hipnih vzgibov. Na prvi pogled delujejo nove slike kot značilna dela modernizma, kjer je v ospredju razmerje med barvo, potezo in svetlobo, definira pa jih ustvarjalčevo in gledalčevo občutenje. Vendar že drugi pogled pokaže, da bi bile te slike pravzaprav lahko izseki iz pokrajine, abstraktno vizualizirani makropogledi na detajle v njej, tu in tam poseljene z razpoznavnimi znaki. Njegova umetniška izpoved je hkrati iskanje ravnovesja med širšo komunikacijo in intimo. Pri zadnjih delih se srečujemo z vsebinsko idiličnimi različicami in z njihovim popolnim nasprotjem, s temačno viharnimi deli, s paleto čustev in občutij, izraženo z ustrezno široko paleto modernističnih likovnih prijemov. In kam umetnikova dela vodijo gledalca? Vtis – da so slike v osnovi abstraktne asociativne podobe, ki nas vsebinsko vodijo prek avtorjevih nazivov k svojim podobam – v okviru slovenske umetnosti ne preseneča, saj so se naši umetniki pri oblikovanju svojih »abstraktnih« del pogosto naslanjali na različne podobne formule.

Slikar Tomaž Gorjup se zavestno spoprijema z vprašanjem lepote v umetniškem delu. Privlačnost slik pritegne gledalčev pogled, gledalca zvabi v past. Razorožen zaradi privlačnosti površine je nenadoma dojemljiv za tisto, kar se skriva za njo. Naslikane podobe vsebujejo nekakšno tiho notranje žarenje. Vir svetlobe je postavljen v notranjost slike, v prostor med slikovnim poljem in ozadjem, torej v dušo slike. V prostor, ki razmejuje vidno od nevidnega. Namesto klasične perspektive nastopijo žive poteze barvne materije, nanesene z različnimi tehnikami. Z gladke površine platen izstopajo močnejši slikarski nanosi s čopičem. Pri nastajanju površinsko raznolikih ploskev slikar uporablja še druge postopke: od zlivanja razredčene barve po platnu in kolažiranja z nalepljenimi materiali do grafične obdelave že nanesenih pastoznih barv z brazdanjem ali praskanjem. Gorjupove slike na ravni upodobljenega, brez iskanja globljih pomenov, prikazujejo razmerje med spontanostjo, ki daje užitek ob slikanju, in izpovedno nujo. Abstraktna platna z značilnim izborom barv so kot podobe ustvarjalčevega izraza že več kot dobro desetletje avtorsko prepoznavne in sveže. Zadnji cikli slik kažejo na zrel umetniški opus.

Milan Rožmarin: vznemirljivost slikanja živobarvnih podob

Slikar Milan Rožmarin je eden izmed tistih likovnih ustvarjalcev, ki je najprej ustvarjal slike s povedno tematiko, a se je nato odločil za abstraktno slikarstvo. Ustvarja že več desetletij in njegove podobe same od sebe letijo izpod njegovih rok. Občutja, da je svoboden, ga ženejo k novim rešitvam. Njegove slike večjih dimenzij so vse bolj resničen odraz umetnikovih trenutnih razpoloženj, povsem odkrite so in neprisiljene.

Novejše slikarstvo Milana Rožmarina je še vedno naklonjeno barvi in njenim učinkom, ki jih na platno nadzorovano, a tudi nenadzorovano nanaša slikar. Svoboda likovnega nagovarjanja mu omogoča drzno krmarjenje med hotenim in spontanim, med zavednim in nezavednim, med razumskim in čustvenim. Izslikana vsebina je odvisna od slikarjevega trenutnega razpoloženja in od tega, kako se pripravi na vstop v likovno pripoved, nemalokrat pod vtisom klasične glasbe (*La Bohème, Opera Scala*, 2013). V njegovem obsežnem opusu abstraktne téme še vedno prevladujejo. V zadnjem ustvarjalnem obdobju je nekoliko bolj opredelil svoj likovni izraz, njegove izslikane podobe so sicer svobodno izražene z močnimi barvami, a asociativno predstavljajo vse bolj jasno

določeno tematiko. Zdaj Rožmarin izrablja določen motiv, v katerega umešča svoje abstraktne like. Z abstraktnim jezikom sicer marsikaj pove, a so asociacije ob teh delih pomensko odprte. Asociativno abstrakten zapis, ki nastane kot posledica sproščene ustvarjalne igre z barvami na platnu, kaže slikarjevo notranjo potrebo po ustvarjanju, prilagojeno trenutnemu razpoloženju in občutju. Na ravni upodobljenega – brez iskanja globljih pomenov – prikazujejo Rožmarinove slike razmerje med naravo in človekom. Na eni strani srečujemo moč narave, njeno lepoto, na drugi človekovo majhnost, krhkost in minljivost.

V najnovejših podobah, ki se razkrivajo kot pokrajine, mesta, znamenite stavbe *Sagrada Familia, Gaudi, Barcelona*, 2013) se spajajo vegetabilne in antropomorfne oblike kot poklon naravi, iz katere slikar (poleti ob prekrasnem razgledu nad Portorožem ali na kateri izmed slikarskih srečanj, ki se jih redno udeležuje) črpa. Forme se pri tem razpirajo v vse smeri, a se ne izgubijo povsem, ves čas je navzoč postopek prepletanja abstraktnih prvin in znanih prizorov. Včasih na svojih asociativno abstraktnih podobah išče celo sledove figur (*Mona Liza, Louvre*, 2013). Odnos do barve ostaja enak kot v prejšnjem obdobju, le da pretekle izrazne prvine slikar širi in zaokroža v večjo celoto. Njegove slike so vse večje, magmasto nanesena barva vse bolj urejeno zaseda osrednje mesto in dominira v slikovnem polju.

Ustvarjalni postopek Milana Rožmarina je spontan. Pri slikanju pušča, da določeni poudarki, ki pridejo izpod njegovih rok sami po sebi, na platnu polno zaživijo. Dopušča, da se spontane prvine prelevijo v razpoznavne podobe, čeprav jih rodijo večinoma nezavedne geste (*Katedrala, Šibenik*, 2013). Vse to se dogaja vzporedno in slikarjeva dinamika nanašanja in odvzemanja barve je kot delo arheologa, ki prodira iz plasti v plast zato, da bi na koncu odkril iskano vrednoto in jo upodobil. Vstopanje v barvne prostore pomeni slikarju polno doživetje, občutje žareče barve in njenega magičnega učinkovanja. Postopek nanašanja barv je zanj enako pomemben kot razmišljanje o odnosih med vsebino in obliko. Njegov barvni zapis je zgrajen iz niza potez, ki puščajo na platnu sledi v zanimivem ravnovesju.

Na izslikanih platnih se prepletajo elementi zavestnega in podzavestnega. Za nekatere slike se zdi, da so nastale kot posledica hipne razelektritve, druge kot posledica pomirjajoče narave. Na posameznih podobah vlada nek notranji red, ki uravnoveša tudi na videz kaotične situacije. Resnični svet slikarja zanima le kot zunanje izhodišče, kot niz zanimivih pojavov, ki pritegnejo njegovo pozornost. Med ustvarjalnim postopkom še ne razmišlja o konkretnih motivih, le-ti pa vendarle zaživijo na platnih kot bi njegovo roko vodila podzavest. Razpoznavni so elementi pokrajin, celo določenih figur, a zgodbe, ki jo pred oči gledalca razvija slikar, je

največkrat nenavadna in neverjetna. Pri njegovih vse večjih kompozicijah deluje prostor na platnu kot velika kulisa, pred katero se dogajajo različni prizori in podobe krajev, ki so (še posebej, če sledimo naslovom slik) razpoznavni.

Dogajanje v novih slikah Milana Rožmarina je zgoščeno. Asociacije, še večkrat pa naslovi slik, gledalca usmerjajo v razbiranje podob (*Hiša Esherick Chestnut Hill, Pensilvanija*, 2014). Slike tako pridobivajo identiteto prikazanih krajin, mest, posameznih hiš, ljudi ali predmetov, ki prikazujejo vnovič odkriti izgubljeni stik modernistične slike z resničnostjo, na katero se vežejo, vendar je ne interpretirajo. Podobe kažejo slikarjeve osebne izkušnje in odločitve. Določajo slikarjevo predanost likovni izpovedi, ustvarjalno nujo, užitek ob nastajanju podob. Kažejo izostreno opredeljevanje do prostora slikarskega nosilca in njegov čutni odnos do ustvarjanja. Pripovedujejo, da slikar vselej poizkuša zavezujoče zapustiti sled. Polno. Živobarvno. Čutiti je, da Rožmarina pritegujejo možnosti, ki jih ponuja slikarstvo v čisto obrtniškem smislu. Z nami deli vznemirljivost slikanja, za današnji visokotehnološki čas je takšno navdušenje skoraj blasfemično, vendar neizmerno privlačno.

Jasna Samarin: poetika estetsko dovršenih slik

Akademska slikarka Jasna Samarin, ki deluje na področju klasičnega slikarstva, je ves svoj ustvarjalni potencial podredila temu mediju. V iskanju in razvijanju lastne, čim bolj osebno razpoznavne likovne poetike – tako kot večina vizualnih umetnikov – izhaja iz dosežkov raznih obdobij zgodovine likovne umetnosti. Nedvomno pa je osnovna izhodišča našla predvsem v likovni umetnosti visoke moderne. V njenem izrazito osebnem pristopu se kaže potencirano zanimanje za lastno doživljanje in dojemanje sveta. Je ena izmed tistih slovenskih slikark in slikarjev, ki vedno znova dokazujejo, da je po koncu modernizma in prodoru tako imenovanih novih medijev slika še vedno živa in da ne moremo govoriti o smrti slikarstva, katerega osnova je slikovna površina v svoji iluziji kot tudi deziluziji. Seveda ji zgodovina umetnosti in njeni dosežki vse od začetnih likovnih iskanj niso bili tuji, navsezadnje je poleg študija na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost tovrstno znanje kot štipendistka francoske vlade poglabljala tudi v Parizu. Deluje na področju klasičnega slikarstva, ki mu je posvetila vse svoje dosedanje ustvarjanje s svojo samosvojo likovno poetiko. Zanimajo jo slike, slikarstvo in razstave. Predvsem je zanimiv način njenega dela, saj deluje tako izven ateljeja, v naravi, kjer fotografira, kot tudi znotraj ateljeja, kjer preko kolažev in oljnih tehnik spreminja črno bele

fotografije narave v umetnine. Estetika njenih podob, ki bi jo najlažje opisali kot občutek izčiščenega minimalizma, je še poudarjena s premišljeno zračno postavitvijo.

Umetnost Jasne Samarin, ki izhaja iz tako imenovanih modernističnih izhodišč, ni lahkotno slikarstvo: ko se srečamo z njim vemo, da je pred nami nekaj vredno pogleda.- Njene slike kot celota gledalca dobesedno napadejo. Večinoma so velike, nekatere so sestavljene tudi iz več delov, ker jih Samarinova iz vizualne nuje sestavlja v diptihe. Nekatere so celo za sodobne gledalce precej zapletene, če se z njimi soočajo od blizu, vendar takoj ponujajo vrhunski estetski užitek. Ko jih opazujemo dalj časa, pa začnemo uživati v njihovem mojstrstvu.

Na prvi pogled slike Jasne Samarin delujejo kot značilna dela modernizma, kjer je v ospredju razmerje med barvo, potezo in svetlobo, definira pa jih občutenje na strani ustvarjalke ter vživetje na strani gledalca. Vendar že drugi pogled pokaže, da so te slike pravzaprav izseki krajine, včasih mikro, včasih makro pogleda. Zdi se, da je narava in raziskovanje pokrajine skozi fotografski objektiv intimen prostor, kjer umetnica išče osnove za svoje slike. V njenem izrazito osebnem pristopu se kaže zanimanje za lastno doživljanje in dojemanje sveta. Hiter in stresen tempo življenja lahko odmisli tudi tako, da fotografski pogled najprej osredotoči na izbrane motive. Nostalgičen, mestoma melanholičen ton nekaterih izbranih slik je posledica vnaprej

določene vizije končne podobe, ki ima za osnovo večinoma natanko določen motiv krajine. S fotografijami pokrajine (razrezanimi v trakove za kolažiranje) eksperimentira in z značilnim izborom akrilnih barv in tehnologije nanašanja udejanja končne podobe na platnu.

Slikarstvo, kadar se z nami ne poigrava s prepoznavnimi podobami, nam je znova in znova tuje. Konvencionalne abstraktne slike večinoma privlačijo s svojo estetiko, asociativne abstraktne podobe pa na gledalca učinkujejo drugače, bolj atraktivno. Jasna Samarin pri slikanju ne uporablja logike spektakla, ampak skuša v svoje podobe zarezati svojo vizualno resnico. Motive v naravi išče in fotografira sama, prav tako se umakne v atelje, kjer v njegovi samoti izolirano ustvarja. Umetnica najprej določi in pripravi slikarski nosilec, nato iz razrezanih pasov izbranih povečav fotografij pripravi kolažno osnovo za podobe in nanje v nadaljevanju na različne načine veže umirjene barve. V procesu snovanja se slikarstvo Jasne Samarin povezuje s fotografijo in kolažiranjem razrezanih pasov fotografij, katerih sledovi so vidni na razstavljenih delih, ter klasičnim slikanjem s čopiči, največkrat pa z drippingom (špricanje s krtačko). Njene na videz klasične slike tako predstavljajo fizično udejanjenje nenavadnih postopkov. Postopek njenega ustvarjanja pa je dvodelen: kot fotografinja deluje tako v naravi, kjer fotografira natančno izbrane motive, ter kot slikarka v intimnosti svojega – z belimi stenami in

privilegirano kvalitetno svetlobo od strani in od zgoraj – ateljeja. Tok nastajanja slik je poseben. S pozornim opazovanjem lahko raziščemo cel tehnični postopek: kje je slikarka nanašala akrilno barvo na platno, oziroma po kolažnih trakovih, ter s kakšnimi sredstvi. Pred leti je pokrajinske motive in detajle fotografirala še analogno s črno-belo fotografijo, pred štirimi leti pa jo je zamenjala z barvno digitalno, fotografsko temnico in postopke v njej pa sta prevzela računalnik in tiskalnik. Zadnja leta pa – poleg fotografij motivov različnih naravnih struktur in tekstur, ki jih najde v naravi ali v opuščenih kamnolomih – uporablja predvsem risbo, ki jo naredi v pesek, mivko, moko ali sol. Z različnimi materiali (z grabljicami ali nožem) riše črte ali v mivko odtisne reliefne predmete ter dobljene motive ob primerni svetlobi fotografira. Tako nastale risbe so umetničine fotografske predloge, skice. Najprimernejše med desetinami posnetkov izbere, zmontira in kolažira v sliko. Tako je nastala večina razstavljenih slik.

Fotografski trakovi so za Samarinovo kot vsebinska zasnova možni le v povezavi s slikarkinim pojmovanjem barve, njenih odtenkov in nanosov, ki večinoma žarijo in sevajo iz slikovnega ekrana. Na vseh podobah nanos barve deluje kot tvarna snov same sebe in ne dopušča iluzij. Težnja k vzpostavitvi večplastnosti postavi svetlobo – točneje, razmerja med svetlim in temnim − kot enega pomembnih likovnih elementov njenega slikarstva. V njenem izvirnem konceptu je

tudi kar nekaj geometrije, vertikal in horizontal. Večinoma ozke in horizontalne slike imajo težnjo k nadaljevanju svoje smeri in usmerjajo pogled gledalca na levo in desno, ozke in pokončne slike pa težijo k nadaljevanju svoje smeri navzgor in usmerjajo gledalčev pogled od spodaj navzgor. Slike razkrivajo nasprotje med naključjem in strogo načrtovano perfekcijo. Kažejo se skozi gostost in prosojnost, mogočnost in nežnost. Skozi tekoče vertikale in horizontale, zaustavljene z detajli. Sposobne so nas prisiliti, da se kar nekaj časa ukvarjamo samo z drobnimi detajli, ki jih je umetnica nanesla na katerega svojih platen in so se kakor vdor sodobnega, plastično oprijemljivega trenutka naselili na monumentalne forme pod seboj.

Natančno narezani fotografski trakovi kot kolaži, nadgrajeni z naneseno akrilno barvo, so umetničini soustvarjalci izrazov slik – njihovih ekspresivnih in notranjih pomenov. Slikarka na klasičnem platnu sestavi prepletene oblike, podobne organskim ali povsem abstraktnim oblikam, v različne podobe. Tako nastala materialna substanca (abstraktnih) slik postane dovzetna za navzočnost konkretno zamišljenega asociativnega motiva. Umetniška dela Jasne Samarin kot poenotene kompozicije vzbujajo vtis natančne, skrbno pretehtane in vnaprej zamišljene zasnove. Umetniki, ki se ukvarjajo z vizualnim, lahko, neutesnjeni z institucionalnimi okviri in neobremenjeni z znanstvenimi postopki, svoje nove podobe pospremijo v drugačno življenje. Od nekdaj so si hitro

prilaščali možnosti tehnologij, jih uporabljali, izrabljali in iz njih potegnili poetično, tuje, napačno, novo, lepo, kruto, skrivnostno in mnoge druge elemente. Pri Samarinovi se to kaže v poetiki njenih estetsko dovršenih slik.

Naše oko v vsakdanjem življenju ves čas napadajo podobe, ki jih njihovi pošiljatelji uporabljajo zato, da bi nam z njimi čim hitreje sporočili informacijo. Slikarstvo Jasne Samarin ne želi sporočati, temveč govoriti. Očitno je, da se slikarka zavestno spoprijema z vprašanjem lepote v umetniškem delu. A privlačnost slik, ki pritegne gledalčev pogled, tu ni z namenom omogočanja kantovskega nezainteresiranega zrenja, temveč zato, da gledalca zvabi v past. Razorožen zaradi privlačnosti površine je nenadoma dojemljiv za tisto, kar se skriva za njo. Slike Jasne Samarin so monumentalne, celo manjše delujejo tako. Za nadgradnjo vsebine in sporočila je zanjo namreč pomembna tudi velikost platna ter oblika. Če je bil monumentalni format tradicionalno uporabljen za poveličevanje ideologij, potem je edina nova ideologija, ki bi jo lahko slavila velika slikarska dela Samarinove, reprezentativni pogled, ki spominja na brezov gozd ali strukturo lista ali drevesne skorje v nadnaravni velikosti (ter drugih različnih asociativnih motivov iz narave), kjer bi se lahko poigravali z mislijo na ekologijo. Vendar slikarka ne želi biti angažirana, njeno slikarstvo je kljub monumentalnem pogledu na njena platna intimno.

Borut Peterlin: fotografije presežkov, izzivov in drugačnosti

Fotograf mlajše uveljavljene generacije Borut Peterlin nenehno ustvarja in je nenehno v gibanju. Ne prenese monokulture, zato vedno stopa iz znanih okvirj-ev. Ukvarja se z digitalno in črno-belo analogno fotografijo ter v zadnjem času z oživljanjem mokrega kolodija na steklu, z ambrotipijo. Zadnje čase vzneseno ustvarja v tehniki mokri kolodij na steklu in si v sodelovanju z Muzejem novejše zgodovine Celje prizadeva oživljati pozabljene fotografske tehnike. Ugotavlja: digitalna revolucija je prinesla ogromno dobrega, a nas tudi potisnila v estetiko, ki jo bolj kot fotografi, krojijo japonski inženirji. Na višku digitalne revolucije, se odvija analogna kontra-revolucija, ki proizvaja izjemno zanimiva dela in vnaša svežino v monokulturo sodobne fotografije.

S fotografijami portretov slovenskih literatov in drugih ustvarjalcev kulturnih dobrin je Peterlin od leta 2006 utrdil izrazito prepoznaven pristop. V daljšem časovnem obdobju so za revijo Mladina nastajali portreti z njegovim značilnim interpretativnim pogledom. Skozi ta dela je potrjeval poleg natančnosti fotografskega pristopa tudi izostren občutek za inovativno predstavitev portretirancev, čeprav je šlo večinoma za naročilo in ne za lastno izbiro portretirancev. Vsi barvni

portreti, objavljeni v reviji Mladina, so ustvarjeni z digitalnim fotoaparatom, študijsko razsvetljavo in v živih barvah. Pod vlivom svojega mentorja Oliviera Toscanija se je Peterlin pri tej estetiki naslonil na izrazoslovje modne fotografije, ki uporablja žive, kričeče barve, mehko studijsko svetlobo, karikiran koncept in humor. Tehnično je uporabljal studijske fleše s softbox oknom, ki zmehča svetlobo in digitalni fotoaparat. V obdelavi je fotografije dodelal z retušo, kolikor jo je bila fotografija potrebna, da je ustrezala zamišljenem konceptu. Vsak motiv obravnava Borut Peterlin na svojevrsten način, nekatere pa povezuje v večje vsebinske sklope. Vsak portret je zanj zgodba, ki se ji do konca posveti, a dokler iz dobre ideje ne naredi tudi uspešno izvedene fotografije, z njo ni zadovoljen. Z duhovito, humorno in včasih tudi malce skrivnostno fotografijo prisili gledalca v drugi pogled in zavestno pušča odprtost njegovi interpretaciji.

Predan je sodobni fotografski tehniki, ki mu vse to omogoča, po drugi strani pa se vrača k izvoru fotografije, k Pelikanu. Nihče ne potrebuje eksotičnih krajev, da lahko naredi dobro fotografijo, je nekoč dejal mojster fotografije Stojan Kerbler. Tudi za Peterlina to vsekakor drži. Umetniško avanturo si lahko privošči kar v domačem okolju, kar dokazuje tudi serija fotografij *Družinski album*. Pomeni premišljen odmik od digitalne revolucije in povratek k analogni fotografiji, posneti

z veliko-formatno mehovko, del serije pa je narejen s fotografskim postopkom 19. stoletja mokri kolodij na steklu.

Citat pesnika Toneta Pavčka na Jakčevem grobu *Ostal si del te pokrajine, njenih lepot in bolečine* je estetsko izhodišče Peterlinovega zadnjega cikla fotografij, ki vsebujejo tako bolečino, kot lepoto. V najboljših fotografijah oboje kar v isti fotografiji. Tehnično so fotografije narejene v različnih tehnikah 19. stoletja: od mokrega kolodija na steklu, cianotipij, slanega printa in pa tudi carbon printa. V tem postopku se kot dodana vrednost končnemu rezultatu dogaja vrsta naključij, kar ustvari edinstvenost vsake podobe.

Kaj je danes tisto, kar umetniški fotografi iščejo? Še ne dolgo nazaj so fotografi zelo pazili na vsak posnetek, ustvarjali mnogo bolj premišljeno kot danes. Kaj je danes, ko fotografska tehnika omogoča milijone posnetkov po vsem svetu, še vredno resnične umetniške fotografije? Tehnika, estetika, vsebina? Drugačnost? Borut Peterlin zna definirati, kaj dela, ima svoje stališče, ki je v bistvu ves čas radikalno. Zaveda se, da je v svetu mnogo drugih fotografov, ki jih prav tako zanimajo izzivi in prav tako iščejo izvirnost in drugačnost. Vsekakor je digitalno tehniko popolnoma obvladal, saj se je z njo tudi preživljal. Tedenski portretni rubriki Striptiz in kasneje Portret, kjer je imel za nenavadne portretne fotografije okoli tristo podob kulturnikov v reviji Mladina proste roke, sta bili zanj dolgo

izziv. Vse, dokler ga ni strastno prevzela drugačna zvrst fotografije.

Če je Peterlin fotografijo doslej uporabljal kot sredstvo za pripovedovanje zgodb in portretnih podob, namenjenih najširšemu občinstvu, je novo zvrst fotografije postavil na drugo raven ne glede na to ali so fotografije režirane ali spontane. Nekako pred tremi leti so Peterlina na Londonski razstavi sodobne, a že sedaj legendarne fotografinje Sally Mann očarale fotografije, narejene s starinskimi fotoaparati z mehi, steklenimi ploščicami in posebno mešanico kemikalij. Predvsem ga je prevzelo, da je prvič videl pionirske fotografske tehnike uporabljene v sodobni umetnosti. Presenetila sta ga ostrina in tonaliteta fotografij. Take popolnosti ni videl doslej ne na fotografijah, narejenih na film, ne na fotografijah, narejenih z digitalnimi fotoaparati. To je bil zanj nov izziv, ki se mu res ni mogel upreti. Po odločitvi, da se nauči postopka mokri kolodij na steklu – izumljen leta 1851 – je potreboval dobro leto dni, da je našel mojstra Mišo Keskenovića, ki ga je zelo hitro naučil obrti. Sicer je potem minilo še dobro leto dni, da jo je Peterlin popolnoma obvladal, a do prvih plošč je potem zelo hitro prišel. Na razstavi je tudi ena njegovih prvih krajinskih fotografij v tej tehniki.

Ustvarjanje umetniške fotografije se vsebinsko ne spreminja tako radikalno, kot mislimo, se pa radikalno spreminja tehnologija fotografiranja. V zadnjih nekaj letih je

prišlo do dramatičnega preskoka iz analogne v digitalno tehnologijo. Peterlin mojstrsko obvlada 'abecedo' analogne fotografije, svetlobo, senco, detajl, kader, izrez. Uporablja jo različno za različne namene. Tudi digitalno fotografijo je docela osvojil, pozna jo do obisti, a ga prav zaradi rutine ne zadovoljuje več. Pri klasični črno beli in kolodijski fotografiji pride do izraza rokodelska veščina, pri kateri fotograf na vsaki stopnji procesa vpliva, intervenira, spreminja in dodaja, medtem ko je digitalna fotografija bolj generična.

Cikel fotografij z naslovom *Ostal si del te pokrajine, njenih lepot in bolečine* plete venec ljubezni in bolečine. Je umetniška izpoved fotografa, ki prikazuje ta dva pola na eni in isti podobi. Nostalgično zasnežena pokrajina. Lena, lepa reka Krka. Samotna drevesa, ukleščena v led. Zverižene veje nad lastnim odsevom v vodi. Prazna, negibna gugalnica. Samotna klop. Zgodbe. Zgodbe. Zgodbe… Znotraj vsake fotografije se Peterlin kot pesnik spopade z obema občutjema. Te njegove fotografske umetnine prepaja misel, da ko je človek oropan vseh dobrin, dojame, da je narava in življenje sâmo edina in najvišja vrednota. Najbrž ni slučaj, da sta verza, napisana na nagrobnem spomeniku Božidarju Jakcu, Pavčkova. Oba, Jakac in Pavček sta, vsak na svoj način, opevala Dolenjsko in oba sta tako zelo radostno ljubila življenje. Zadnja Pavčkova pesniška zbirka *Angeli* v štiriinštiridesetih pesmih govori o bolečini in lepoti. Je hvalnica življenju. Tudi Peterlinove fotografije imajo

podobno vlogo in nalogo. Ko jih opazujemo, čudodelno obnavljamo moč, upanje in vitalnost, ki jo nosijo podobe, naj gre za bolečino, ljubezen, samoto ali lepoto.

Maša Jazbec

Telo kot medij: Špela Pavli, Vesna Lenić Kreže, "johnsmith"

Umetnost razumemo kot pojav, ki nedvomno sodi v "družbeno nadstavbo" in je nujno interaktivno povezana z drugimi nazorskimi sistemi in instituticijami. Vizualna percepcija sodobnosti vključuje v svoj izraz tudi sociološko – antropološke raziskave o stanju na področju celotne bivanjske problematike sodobnega življenja in človeka kot enote. Hitrost sprememb, ki nam jih narekuje tehnološki razvoj, nujno vpliva tudi na ekonomske premike, globalizacijo, neustavljiv in na prvi pogled kaotičen razvoj porabniške kulture novomedijske družbe. Vsi ti vidiki razvoja vsebujejo označevalce stratificiranega sveta, del katerega je tudi današnja vizualna produkcija, ki je ravno tako podvržena spremembam. Ti aspekti so tudi vključeni v vizualne prakse, znotraj polja katerega problematizirajo ustvarjalci "johnsmitha", Špela Pavli in Vesna Lenič Kreže. Sodobna vizualna produkcija se ukvarja z mapiranjem, dokumentiranjem, analiziranjem odnosov znotraj naše civilizacije. Za prezentacijo uporablja tehnične dosežke ne samo iz polja analognega, ampak tudi digitalnega. V tokratnih prezentacijah omenjeni avtorji za svoj vizualni izraz izkoristijo

človeško telo. Vendar vsak na svoj svojstven način. V eni izmed svojih razprav Michael Foucault vzpostavi problematiko telesa in telesnih praks. Postavi tezo, da naravno telo ne obstaja, da so njegove biološke lastnosti družbeno sproducirane v znanstvenem in ideološkem diskurzu. Telo je označil kot neke vrste "tabulo raso", nepopisan list, na katarega se vpisujejo družbne prakse. V svojih kasnejših delih, v eseju o analizi moči in bio moči, piše tudi o razvoju tehnološke znanosti, ob kateri ne smemo zanemariti biološke. Gre torej za prakse, ki se zdijo samoumevne, s katerimi se telo normalizira in disciplinira ter tako postane orodje družbene reprodukcije. Skratka telo je označil kot družbeni artefakt. S tem pa telo, kot biološka entiteta izgubi na svoji primarni vrednosti. Telo, kot pomembni naravni in družbeni konstrukt, je bilo vedno točka diskurza, v kateri se srečujejo različne sodobne družbene teorije. V delih "johnsmitha", Špele Pavli in Vesne Lenić Kreže pa ni pomembno samo telo, ampak predvsem to kar telo v danem performansu oziroma aktu predstavlja. Torej razmišljati je potrebno kaj to telo, ki je na tak način izpostavljeno, predstavlja.

Elektronska podoba zarodka, nerojenega otroka. Tabula rasa. Niti še ne rojenega, a že izpostavljenega. Telo kot prikaz skupka digitalnih kod, manipulirano še preden je rojeno, ali bolje rečeno ustvarjeno. Koncept telesa danes percepiramo tudi kot računalniško generirano podobo. S tem se ukvarja

Špela Pavli v video instalaciji *Neobarok*. Vse človekove skrivnosti se z razvojem biološke znanosti, fotograifje in filma razkrivajo in postajajo javne. Esenca tako postane vizualna podoba. Nevidno se premakne v vidno. V današnjem obdobju intermedijske vizualne produkcije imamo možnost prezentacij podob in podatkov, ki jih vizualiziramo s pomočjo softvera in hardvera, in v sekundi ponudimo vidnemu aparatu – ekranu. Princip telesa v zahodni umetnosti je danes s pomočjo tehnologije zreducirano na golo formo, votlo okorelo telo.

Vesna Lenić Kreže s performativnim aktom, ki je del projekta *Fragments from the purgatory,* predstavlja podobo sveta, ki ga kot fizičnega ni več. Video dokument performansa služi kot opomin na nekaj, kar je nekoč bilo. Vsebinski zapis video dokumentacije nekega stanja, utemeljenega na ambientalni podobi, izhajajoč iz osebne izkušnje. Telo ni zgolj prizorišče vsebine, marveč medij, skozi katerega se odraža časovno oddaljena izkušnja določenega dela sveta v določen trenutku. Njeno telo kot transfer, preko katerega gledalci razkrivamo ostanke svoje empatičnosti. Telo ni prikazano kot predmet, marveč kot nekakšna mirujoča podoba preteklega časa, alegorija pretekle osebne izkušnje. Vsem nam v opozorilo in razmislek. Skratka Vesnino delo se ukvarja s pojmovanjem telesa kot platforme duševnega ali družbenega. Povsem drugače pa se telesa loti japonski medijski umetnik "johnsmith", ki v performansu *Električni glas* gledalca vodi skozi kompleksen

preplet tehnoloških vmesnikov vpetih v njegovo telo. Telo nam predstavi kot novo bioelektronsko operativno entiteto. Projekt zahteva razmislek o telesu, zmožnemu integriranja z novimi tehnologijami, ki postaja himera med mehanskim in organskim. Tukaj, zdaj pred nami! Telo je podvrženo različnim zunanjim vhodnim signalom, končnih meja telesnosti ni več. "johnsmith" svojo notranjo telesno energijo pospešuje in spreminja v svetlobne in zvočne signale. Telo danes razumemo kot obliko, ki jo je mogoče upravljati in modificirati. Razmišljajte o telesu, ki mu bodo v prihodnosti eksistenco pogojevali elektronski vmesniki.

Živimo v času prekomerne komercializacije urbanega in zasebnega prostora, agresivnosti globalizacijskih procesov in medijske manipulacije. Vizualna produkcija kot refleksija nujno odraža odnos do družbe ter človeka kot pomemnbega člena te družbe. Ta refleksija je nujno emocionalna, sentimentalna in afektirana. Generacija vizualnih producentov, predstavljenih v pričujočem besedilu, interpretira in razume eksploatacijo telesa na začetku 21. stoletja zelo individualno. Že Merlau-Ponty je opisal človekovo izkušnjo in modalitete, znotraj katerih se srečujemo z realnim svetom, kot neizogibno povezane s telesom. Pa vendar, podobe so nesmrtne, telesa pa minljiva.

Andrej Medved

SLIKA KOT »A« … AGRESIVNA, ABOTNA, ANALNA

Med besedilom in podobo je razlika očitna. Besedilo predstavlja pomene, podoba predstavlja oblike.

Vsak nekaj kaže: isto stvar in drugo. Ko kaže, vsakdo kaže samega sebe, torej prav tako kaže drugega pred sabo. Torej se mu tudi kaže, podoba se kaže besedilu, ki se kaže v njej (J. L. Nancy, V temelju podob*, 2002).*

Način posebne poslikave na Veliščkovih podobah daje vtis in videz, ki ga ločuje od »običajnega« sodobnega slikarstva, vtem ko razliva in razteza figuralno formo in scenarij slike v razplasten imaginarij, ki je hkrati viden in prikrit. Prikritost – vidnost se stopnjuje z »odzadnimi« plastmi, »lišaji«, razlezenimi »plastičnimi« barvnimi nanosi, ki površino platna prekrivajo v celoti … nekakšna motna, agresivna magma lije iz obrazov in človeških likov, nekakšna vroča tekočina, ki zaprede stanje in oblike slike. Prosojna in zmuzljiva mreža, mrežnica, omot, zalepka za oči, ki daje notranje zunanji vzgon v slikarsko tkivo … ki sliko hkrati skriva in ji daje nov, avtentičen pomen. Vse

to z izvirno, enkratno potezo, ki pretopi, stopi ter lomi in spoji podobo v enotno doživetje.

Veliščkove podobe so razdeljene na purgatorium in prostor pekla, kjer je skrita želja po nesmrtnosti, nekakšno hrepenenje in celo religioznost v primarnem smislu te besede; zaslon, ki zastira grozo in prinaša neminljiv občutek večnosti, nesmrtnosti, ki v njem naslikane podobe zaživijo kot božanska bitja in nas privlačijo z neznansko silo; četudi se jim ne zmoremo približati, četudi je vsak dialog z njimi prepovedan. Pred nami so peklenske sfere, ki ne priznavajo nebes, kjer je svet smrti prisoten in odsoten. Pomemben je le svet umetnosti kot take, ki nam dopušča videnja, ki niso več odvisna od zemeljskih zakonov. Ta vmesnost posvečenih likov, ki jih ne znamo uvrstiti med poznane eksistence, obstaja le v teh slikah kot avtonomen prostor, ki ga ne moremo opredeliti z drugimi posvetnimi in/ali religioznimi spoznanji.

In vendar so ta bitja neskončno blizu našemu pogledu in razumevanju socialnih in počlovečenih odnosov … v družbeni in pa slikarski mreži Veliščkovih osebnostnih in likovnih prvin. Zato smo brez besed zaverovani v te slike kot vkopani, v podobe bitij v neizmernosti tišine; ki nas ožarjajo z praznimi pogledi in ne zahtevajo ne upanja ne vere, ampak se z njimi zlijemo v trenutnem doživetju do kraja potešenega ugodja. Nobena metafizika, nobeno razodetje ni potrebno, nobena odrešitev, samo občutek potešitve želje, samo nekakšno

notranje zavetje, ki ga doživljamo v spoju s temi liki. Skrivnostna sla pogleda, onstran razpora dobrega in zlega, onstran previdnosti usode.

Podoba kot nekakšen vhod – izhod ali preboj skozi temo v dan, v dnevno luč, v predprostor »belega sveta«, dnevne svetlobe, iz-bitje v luč, *to ?*

*Phos***.** Zato je – tu – svetloba, ki prežene noč, temo, ki (tu) naseli svet, z ustvarjalnostjo in igro, iluzijo**;** *inludere* kot (ustvarjalna) vloga: v-igra.

Kajti prav igra in umetnost sta zdaj tisti, ki iz umetnika napravita človeka in iz človeka ustvarjalno bitje.

Maja Marinkovska

Estetika kot vodilo življenja

Iztok Šostarec je estet, ki svojo ljubezen do lepote v prvi vrsti živi v svojem vsakdanu, posledično pa je z rdečo nitjo estetike prežeto vse njegovo umetniško in oblikovalsko delo.

Je urejevalec kaosa, ki je zmožen iz zavrženih ali neopaženih predmetov sestaviti estetski presežek. Stare in odrabljene, a čudovite, s preteklostjo prežete detajle zmore z občutkom vkomponirati v celoto z modernejšimi elementi, jih povezati v svež, sodoben kontekst ter jim podariti novo uporabno vrednost.

Je mojster, vešč rokovanja z različnimi tehnikami in postopki, ki že v kosu brezoblične surovine prepozna njegove potenciale in predvidi končni izdelek – njegovo reinkarnacijo v umetelno umetniško ali ročno delo. Inovativnost, ročna spretnost in odlično poznavanje različnih materialov se uresničiujejo v tehnični perfekciji, ki je prisotna tako v njegovi likovni umetnosti kot v ostalih medijih in načinih ustvarjalnosti; v aranžerstvu, modi, dekorativnem in uporabnem oblikovanju. Med vsemi materialnimi danostmi, ki so mu na razpolago, pa ga najbolj nagovorijo naravni materiali, zemeljske barve in minimalizem človekove intervencije; govorica boginje Flore je

dovolj bogata, celovita in v sebi popolna, da ne potrebuje pretiranih in nasilnih "popravkov".

Poglobljenost, hkrati pa nekakšna esencialnost in prvobitnost so prisotne tudi v vsebini, ki izdaja umetnikovo razgledanost in filozofsko pozicijo, obenem pa se dotika arhetipskih vprašanj o življenju in prostoru. V njegovem opusu srečamo osebno pripoved o človeku, o osamljeni samurajevi poti ali o najpomembnejših življenjskih prelomnicah, kot so rojstvo, poroka, večno kroženje življenjske energije... V oblikah, barvah in gibanju skuša materializirati temeljne človekove simbole in kulturne formacije, kot so čakre, mandale, naravni elementi, Flora in Fauna, njegova zmožnost vživljanja in jasne predstave o najbolj abstraktnih, nedoumljivih pojavih in pojmih pa se najbolje izražajo v Šostarcevi personificirani vizualizaciji kozmosa (cikel *Kozmologija* (*Cinétique du je*), 2010).

Leta 2008 je začel ustvarjati trilogijo, v svoji osnovi izhajajočo iz človeka, saj se ta v vsakem od treh delov sooča s svojim naravnim okoljem. Med tem, ko se v prvem delu trilogije umetnik sprašuje o človekovemu romantičnemu odnosu do narave, o njenem intimnem doživljanju, povezanim z estetskimi ali celo panteističnimi motivi (*Razdalja in nasmeh*, 2008), v drugem raziskuje relacijo med človekom in živaljo ter skozi motiv konja prikaže njene različne, za človeka pomembne kontekste, od zgodovinskega do mitološkega (Samorog, Pegaz iz Cikla *Beli konji*, 2009). Zadnji košček mozaika, ki je trenutno

še v fazi nastajanja, se osredišča na ekonomski in politični vidik človekovega sožitja z naravo, njegove odvisnosti in produktivnosti, povezane z lastnim okoljem, ki se materializira v obliki gozda.

Razdalja in nasmeh

Že prvi del trilogije izraža pozitiven naboj in življenjski vitalizem, ki je vseprisoten v Šostarčevem delu, saj predstavlja tudi umetnikovo življenjsko filozofijo. Zato ni presenetljivo, da si je avtor za vsebinsko izhodišče izbral risbo Jeana Honoréja Fragonarda (1738 – 1806), tega sončnega, pronicljivega in premalo cenjenega rokokojskega umetnika. Ne pri enem ne pri drugem ni najti tragičnih ali žalostnih vsebin, temveč vseprisoten *joie de vivre*, ki opozarja na »pozitivne«, kreativne vidike življenja, na uživanje in zavedanje danega trenutka. Duhovitost in igrivost, ki sta prisotni pri francoskemu slikarju, se izražata tudi pri Šostarčevi prostorski instalaciji *Razdalja in nasmeh* – v prvi vrsti že zato, ker sodobni umetnik Fragonarda obudi s pomočjo pop kulture dvajsetega stoletja.

Izhodiščna avtorjeva ideja – prinesti naravo v notranjost – je generirala celostno ambientalno-zvočno postavitev v neorokokojskem vzdušju, ki pričara podobo parka s pomočjo zaplat prave-žive trave, peščenih sprehajalnih poti, video projekcije, ki nadomešča vodomet ter slikovitimi stoli, ki so

nosilci miniaturnih kompozicij (realizirana v Galeriji Tir, Solkan, 2008). Prav v teh malih postavitvah Šostarec najbolj dobesedno citira slavnega umetnika, saj so oblikovane pod vtisom njegovih lahkotnih žanrskih motivov. Z eno bistveno razliko – namesto Fragonardovih baročnih damic se v kompozicijo umešča slavna Barbie, estetska ikona 20. stoletja, ki s svojo pojavo popolnoma osveži in postavi v nov kontekst idilično vsebino preteklih stoletij.

Šostarec se je posvetil ročni izdelavi vseh detajlov svoje postavitve, ki jo odlikuje filigransko oblikovanje, pozorno od celostnega vtisa do zadnjega, miniaturnega kodrčka na lutkini pričeski. Z iznajdljivo uporabo materialov je rekonstruiral rokokojska oblačila in obutev z vsemi modnimi detajli in rekviziti, iz lutk je izvabil identično govorico telesa, kot jo imajo njihove predhodnice, Fragonardovo slikovito potezo pa je parafraziral tudi v grafiki umetelnih stolov. Prav pri slednjih začne umetnik z risanjem v prostoru – z veščino, ki se bo v polnosti uresničila pri drugem delu trilogije *Beli konji*. Šele zahvaljujoč brezhibni izvedbi, ki pomeni tudi poklon Fragonardu in njegovi izvrstni risbi, pridobi celotna postavitev na celovitosti in verodostojnosti; lahko jo užijemo "od zunaj" tako, da jo v celoti zaobjamemo s pogledom, ali se poglobimo v podrobnosti, ki jim je umetnik posvetil enako – ali morda še več pozornosti, v umetnikovo igrivo harmonijo linij, različnih tekstur, naravnih elementov in eteričnih barv. Enako, kot pri

oblikovanju, tudi tu z ideje, stila ali uporabne vrednosti iz zakladnice preteklosti odpihne prah in jih ponovno aktualizira tako, da se jih loti z modernimi pristopi.

V instalaciji se – tudi po zaslugi avtorske glasbe Roberta Ovna, nastale posebej za to priložnost, ki združuje sodobne forme z elementi baročne glasbe – vzdušje rokokojske razigranosti povezuje s sedanjim trenutkom in potrjuje, da so skozi stoletja nekatere vrednote, lastnosti in radosti ostale nespremenjene. Človekova potreba po sožitju z naravo, lepoti, veselju in intimnosti je rdeča nit, ki nas povezuje z našimi predhodniki, le da se v različnih časih manifestira v mnogoterih oblikah. Narava v Fragonardovih delih nastopa v vsej svoji sublimnosti; je dramatična in dominantna, pripovedno nebo zaseda večino prostora, bujno rastje pa predstavlja zavetje, v okrilju katerega se ljudje počutijo varno, da se lahko posvečajo sebi in svojim čustvom. Ženske estetske vrednote med baročno damo in sodobno ikono so si neverjetno podobne, popolnoma identičen pa ostaja iskren pokazatelj zadovoljstva – širok nasmeh in pordela lica. Instalacija *Razdalja in nasmeh* nas vabi v park, v svoje varno zatočišče, ki je v razstavni prostor pripeljala lepoto narave in človeškega dela z namenom, da se človek v njem počuti dobro. Nudi mu oazo miru, kjer ta lahko na rokokojskem dvosedu ali na sprehodu po peščenih poteh zbudi vse svoje čute in čustva, kjer lahko potuje skozi prostor in čas… "Razdalja" nas pravzaprav zbližuje, saj ostaja pravi "Nasmeh" v vseh časih enak – iskren, zaželen in nepogrešljiv!

Andreja Rakovec

Likovno potovanje Maje Šubic v čudoviti svet Darwinovih odkritij

Slikarstvo Maje Šubic je prepleteno z navdušenjem nad znanostjo in raziskovanjem narave, še zlasti živali. Že kot osnovnošolka se je srečala z dnevnikom enega največjih naravoslovcev moderne dobe Charlesa Darwina, s *Potovanjem na ladji Beagle*, knjigo o raziskovalni odpravi med leti 1831-1836, ki predstavlja temelj za eno najbolj revolucionarnih teorij na področju moderne znanosti, teorije o evoluciji. Med drugim je veliko prostora odmerjenega opisom živalskih vrst, ki živijo na južni polobli in s svojo nenavadno lepoto ter zanimivimi življenjskimi navadami v bralcu budijo zanimanje in občudovanje. Knjiga je potrdila znano misel o človekovi najboljši prijateljici, saj je ostala nepogrešljiva sopotnica slikarke vse do danes. Dnevnik, na katerega je učence pri uri biologije opozorila učiteljica, je Majo Šubic pritegnil zaradi želje po popotovanju in odkrivanju tistih predelov sveta, kamor še ni stopila človeška noga. Ostalo pa ni le pri knjigi, saj je raziskovalni duh prisoten tudi v umetnici sami. Tako se je leta 2001 podala v depo londonskega Naravoslovnega muzeja (Natural History Museum) in pregledala Darwinovo zbirko

fosilov, ki jih je zbiral na potovanju ladje Beagle in jih pošiljal domov v Anglijo, kjer jih je naravoslovna stroka z nestrpnostjo pričakovala. Lahko si predstavljamo vznesenost umetnice, ko je v živo zagledala predmete, o katerih je prej brala in ki so prepotovali stotine milj od prvotnega okolja do muzejske zbirke, ko jih je vzela v roke tako kot nekoč Darwin in prebirala napise na označevalnih listkih z njegovim rokopisom. Sledil je logičen korak, ko je svoje videnje Darwinovega dela prenesla v slikarski medij. Prva takšna realizacija se je zgodila leta 2001, ko je nastal cikel t. i. kamnitih znamk *Potovanje na ladji Beagle I*, ki so mu v nadaljnjih letih sledili še trije: *Potovanje na ladji Beagle II* (2003), *Potovanje na ladji Beagle III* (2004) in *Magnolija* (2006). Poleg tega je Darwinov dnevnik navdihnil še vrsto drugih del Maje Šubic, od fresk, akvarelov, slik do animiranih filmov ter jo privedel do poglobljenega študija Darwinove družine, zlasti njegovega dedka Erasmusa Darwina, zdravnika, humanista in raziskovalca, ki zaposluje njeno delo v zadnjem obdobju.

Na kratko si bomo ogledali razvoj zoologije, ki je utiral pot Darwinu, ter upodobitve živali v 19. stoletju, kot so jih videli Darwinovi sodobniki. Marsikatero od del pozna tudi Maja Šubic in so ji služila kot vir za njeno živalsko motiviko.

Ko pomislimo na slikarkino poglabljanje v svet naravoslovja in angažma pri proučevanju njej ljube teme Darwinovih odkritij, se utrne asociacija na umetnika – raziskovalca, raziskovalca v pomenu proučevalca področij

znanosti. Če se zazremo v zgodovino umetnosti, je ena ključnih takšnih osebnosti na pragu novega veka Leonardo da Vinci, ki je sprva nastopal v vlogi motrilca in občudovalca narave, nato njenega neutrudnega raziskovalca. Naravo kot nepotvorjeno resničnost je imel za najvišji zgled umetnikov, ki jim je v *Traktatu o slikarstvu* zato polagal na srce, naj si za svojo najboljšo učiteljico vzamejo naravo, ključno orodje pri tem pa naj jim bo podrobno opazovanje. Slednjega so se posluževali tudi renesančni naravoslovci, ki so pri proučevanju živali ubrali znanstveni pristop, ki temelji na empirizmu in se odvrne od fantastičnih elementov, kakršne so v opisih živali v bestiarijih posredovali antični in srednjeveški pisci. V 16. stoletju so nastala prva dela s področja zoologije z opisi živali, ki niso bili zgolj prepisi del starejših avtorjev, kot so npr. Aristotel, Plinij st. in Raban Maver, temveč temeljijo na opazovanju in proučevanju (npr. *Zgodovina živali* (*Historia animalium*) švicarskega učenjaka Conrada Gesnerja). Temelje tega pristopa je položil že Aristotel v 4. st. pr. n. š., ki je proučeval živali z opazovanjem in seciranjem ter bil pozoren na telesne značilnosti in vedenjske navade. Izmed njegovih del, kjer je predstavil svoja opažanja in ugotovitve, je najbolj znan *Nauk o živalstvu* (*Tón perí tá zóia istoríon*), vendar je upošteval tudi poročila drugih avtorjev, ki vključujejo različne izmišljotine in napake, zato celota ni docela verodostojna. Kljub temu njegovo delo velja za največjo sintezo biološkega znanja tedanjega časa in je več stoletij predstavljalo

ključni vir na področju naravoslovne literature. Aristotel je zaslužen tudi za razvoj sistematike, saj je bil eden prvih, ki je razvrstil živa bitja v sistem glede na zunanji videz in posamezni segmenti njegove klasifikacije so preživeli še v 19. stoletje. Poleg Aristotela je k antični zoologiji bistveno prispeval rimski polihistor Plinij st., ki je dotedanje znanje zbral v obsežni enciklopediji *Naravoslovje* (*Naturalis Historia*), v kateri je štiri knjige posvetil živalim in podal njihove opise, ki so vključevali legendarne in mitske elemente. Del renesančnega obrata na področju raziskav živalskega sveta predstavljajo tudi naravoslovne zbirke, začetki katerih segajo v kabinete čudes oz. kuriozitet, ki so nastajali na renesančnih dvorih in palačah ter predstavljajo zametke poznejših muzejskih zbirk. Vanje so pogosto zašle školjke, fosili, kosti in okostja živali, nagačene živali, njihovi telesni deli (npr. okli, oklepi) in preparati, ki so v gledalcih budili tako občudovanje in čudenje kot tudi željo po raziskovanju in opredelitvi. Obsežno zbirko več tisoč primerkov živali in rastlin je v 16. stoletju zbral italijanski naravoslovec Ulisse Aldrovandi, s katero je tlakoval pot kasnejšim odkritjem. Znanstveni pristop se je nadaljeval v dobi razsvetljenstva in njenega enciklopedičnega zapopadenja sveta, pri čemer je bil pomemben prispevek švedskega naravoslovca Carla Linnéja s sistemom razvrščanja živih bitij in dvojnim latinskim poimenovanjem vrst. Enciklopedično naziranje sveta se je nadaljevalo v 19. stoletju, ko je tovrsten pristop s svojimi

metodami doživel potrditev z Darwinovo evolucijsko teorijo – do katere je neodvisno od Darwina v istem obdobju prišel tudi angleški naravoslovec Alfred Russel Wallace – ter sega še v današnji čas.

Upodabljanje živali ima v likovni umetnosti eno najstarejših tradicij, saj so živali kot enega prvih motivov upodabljali že na začetku slikarstva, npr. v jamah Lascaux, Pech Merle in Altamira. Vseskozi so s svojo lepoto, močjo in lastnostmi privlačile umetnike, ki so jih predstavljali bodisi samostojno bodisi kot sestavni del kompozicij in izpostavljali različne aspekte, od simbolnih, mitoloških, reprezentativnih, do pomensko nevtralnih. Če se nekoliko pomudimo ob slikarskih upodobitvah živali iz Darwinovega časa, ugotovimo, da jih je bilo veliko, k čemur sta doprinesla tradicija baročnega slikarstva in romantično naziranje živali kot simbola neukročene, divje, nepokvarjene narave, ki je predstavljal enega izmed idealov romantike. Opozoriti velja še na portrete živali, ki so se uveljavili v 18. in 19. stoletju, pri čemer izstopajo Stubbsove upodobitve konj, ki predstavljajo izbrano žival, še posebej ljubo naročniku, in kažejo neprekosljivo mojstrstvo v podajanju konjske anatomije (v sodobni umetnosti lahko omenimo tovrstne upodobitve konj ameriškega slikarja Richarda McLeana). Med slikarji, ki so se posvečali živalski motiviki, izstopa tudi Edwin Landseer, avtor znamenitih kipov levov v vznožju Nelsonovega stebra na Trafalgarskem trgu v Londonu,

čigar slikarske upodobitve živali so bile izredno priljubljene in razširjene v viktorijanski Angliji. Še zlasti so bile gledalcem blizu moralne vrline oz. človeške lastnosti, ki jih je prenašal na živali. Posebno mesto med upodobitvami živali v 19. stoletju zavzema obsežen opus upodobitev ptic francosko-ameriškega ornitologa in slikarja Johna Jamesa Audubona, ki je bil zelo cenjen v Angliji in drugod po Evropi in na katerega se je v svojem delu skliceval tudi Darwin. Naslikal je blizu petsto vrst severnoameriških ptic in njihove upodobitve izdal v knjigi *Ptice Amerike* (*The Birds of America*), enem temeljnih del na področju ornitologije. Namen teh upodobitev je bil predvsem dokumentaren, kar je vidno v slikarjevem posluhu za sleherno anatomsko podrobnost in umestitev ptic v njihovo avtohtono okolje. Omeniti velja še dve priljubljeni in razširjeni knjižni izdaji iz 19. stoletja z ilustracijami živali po Darwinovih opisih, in sicer *Zoologija potovanja na ladji Beagle* (*The Zoology of the Voyage of H. M. S. Beagle*), ki jo je uredil Darwin in je izšla v petih knjigah med leti 1838-1843 z ilustracijami različnih avtorjev, in *Brehmovo življenje živali* (*Brehms Tierleben*) nemškega naravoslovca Alfreda Brehma iz let 1876-1879 (to je bila druga izdaja z novimi ilustracijami živali, ki jih je pohvalil tudi Darwin; ilustracije so sicer nastale na podlagi Darwinove *Zoologije*). Posamezne ilustracije iz teh dveh del so Maji Šubic služile kot izhodišče za freske *Potovanje na ladji Beagle I* in kasnejša cikla na

to temo, zlasti se je naslonila na Darwinovo knjigo, ki si jo je ogledala v londonskem Naravoslovnem muzeju.

Kljub tesnemu naslonu na naravoslovna književna dela, katerih slikovne priloge služijo umetnici kot likovne predloge, le-te preoblikuje z značilnimi potezami svojega slikarskega rokopisa. Ena prvih stvari, ki jo opazimo na delih, je umetničina velika naklonjenost obravnavani temi. Ta se izrisuje v upodobitvi kot celoti, v kateri sta naglašeni lepota in raznovrstnost živalskega sveta in iz katere dihata ponos in življenjska radost upodobljenih živali; in v posameznih detajlih, npr. v očeh in predelu gobca oz. kljuna – predel oči in ust veljata za ključna obrazna detajla v portretni umetnosti, saj zrcalita značaj upodobljencev –, ki živali odmikajo od zgolj dokumentarne upodobitve tipičnih predstavnikov posamezne vrste in izpostavljajo njihovo notranjo lepoto, ki jih naredi za enkratna in neponovljiva bitja s svojimi vedenjskimi in karakternimi lastnostmi, še zlasti je opaziti njihovo ljubeznivost. Sicer ne moremo govoriti o portretu živali – prej o pridajanju človeških potez živalim – vsekakor pa v nekaterih elementih slutimo odzvanjanje tovrstne tematike, zaradi česar živali gledalcu delujejo domače.

Knjiga je slikarki služila tudi kot vir za krajinske motive, ki zavzemajo približno tretjino formata znamk in obrobni pas. Gre za upodobitve naravnih habitatov živali, ki so omenjeni v Darwinovem dnevniku. Izsekom južnoameriške pokrajine se ob

liku lisice pridruži obmorski motiv s človeško figuro na skalnati obali. Nanaša se na Darwinov opis srečanja z lisico na otoku San Pedro, kjer je bila žival, nevajena človeka in zato nič plaha, tako zaverovana v opazovanje dveh častnikov, ki sta merila kote s teodolitom, da ni opazila Darwina, ki se ji je približal z namenom, da jo žrtvuje v imenu znanosti. Skoraj neznatna človeška figura, ki z razprostrtimi rokami stoji na obli čeri, predstavlja Darwina kot raziskovalca, ki se podaja v širjave in z entuziazmom naravoslovca odkriva svet. V njem bi lahko videli simbolni lik raziskovalca, ki neustrašno, opremljen s svojim znanjem in sposobnostjo čudenja in občudovanja odhaja v neznani svet ter ga s svojimi odkritji prestavlja iz območja neznanega v znanstvene okvire, ga prevaja v nekaj znanega in zato domačega.

Odločitvi umetnice, da izbrane motive predstavi v obliki znamk, je botroval še en podatek z Darwinovega potovanja na ladji Beagle: Darwin je številne primerke živali in fosilov, ki jih je odkril in našel na odpravi, pošiljal v Anglijo, pri čemer so za tovrstne pošiljke obstajale posebne ladijske znamke, ki so zavarovale ladijski tovor. Darwin je preko pošiljk zaslovel kot raziskovalec in postal znan že pred prihodom domov. Maja Šubic je v kompozicijo vključila še številke, ki delujejo kot nominalne vrednosti znamk, v resnici pa se nanašajo na omembe in opise živali v prvi slovenski izdaji Darwinovega dnevnika iz leta 1950, ki ga umetnica prebira že od mladosti. V

tedanji izdaji se pojavlja tudi motiv ladje z razpetimi jadri in tudi tega je vključila v kompozicije na freskah.

Tehnika freske spremlja slikarko že iz mladosti, ko je pri slikanju fresk asistirala svojemu očetu Ivetu Šubicu, leta 1981 pa je prvič sodelovala pri slikanju freske (*Poljanska vstaja*, Poljane). Je ena redkih sodobnih freskantk na Slovenskem, s freskami je poslikala več sakralnih in profanih objektov doma in v tujini. Navsezadnje bi njeno freskoslikarstvo lahko gledali v luči bogate tradicije freskantstva na Loškem, ki se ponaša z zakladnico gotskega stenskega slikarstva in umetniki, ki so izhajali s tega območja in gojili fresko. Šubičeva pa ni ostala pri ustaljenem pojmovanju freske kot tehnike, vezane na stavbno dediščino, temveč je razvila prenosne freske, ko je uporabila prenosne nosilce – kamen in keramiko. (Podobne rešitve poznamo iz restavratorstva, kjer se fragmente originalnih fresk prenese na prenosni nosilec in originale na prvotnih lokacijah nadomesti s kopijo.) Na ta način je freski odprta pot v galerijske prostore, kar je svojevrsten fenomen, ki fresko postavlja v edinstveno pozicijo v sodobni umetnosti.

Za slikarstvo Maje Šubic je značilna kompleksna zasnova del, ki se poraja iz poglobljenega študija izbrane tematike in veselja nad odkrivanjem novega. Z živalsko motiviko gledalcem približuje skrivnostni in z lepoto prežet svet, svet, kakršnega so odkrivali raziskovalci v preteklosti, svet, kakršen nas obdaja še danes, če ga le znamo takšnega videti.

Slikarstvo Maje Šubic usmerjata čudenje in občudovanje, ključni orodji tako umetnikov kot znanstvenikov pri njihovem delu, ki odpirata vrata raziskovanju in spoznanju, oz. če uporabimo Leonardovo misel: »Oko, ki se imenuje okno duše, je glavna pot, po kateri lahko razum obsežneje in veličastneje opazuje neskončna dela narave.«[1] Maja Šubic s svojim delom izpričuje tako neskončna dela narave kot bogastvo človeškega raziskovalnega duha.

Človeške dimenzije partizanskega življenja v slikarstvu Iveta Šubica

Partizanska tematika predstavlja obsežen del opusa Iveta Šubica. Osebna izkušnja strahot 2. svetovne vojne, ki jih je preživel v partizanskih vrstah, je slikarju nudila ustvarjalni vir, iz katerega je črpal še desetletja dolgo po vojni. Pri tem je razvil prepoznavno likovno sintakso, ki temelji na izčiščenih figuralnih kompozicijah, odslikavajoč partizanske pohode, trpljenje borcev in civilnega prebivalstva ter neizprosnost situacij, ki jih je narekoval boj proti okupatorskemu primežu.

[1]Leonardo da Vinci: *Traktat o slikarstvu* (prevod Tomaž Jurca in Marina Žlender), Ljubljana, Studia humanitatis, 2005, str. 14, zapis 15.

Tovrstno motiviko je obravnaval v različnih likovnih tehnikah, od slikarstva, fresk, sgraffita, mozaikov, grafik, ilustracij, do tapiserij, pri čemer je material in njegove lastnosti znal uskladiti z vsebinskim in formalnim zapisom.

Posvečal se je človeško obarvanim platem partizanskega življenja, precej manj upodabljanju reprezentativnih prizorov, kot so bitke oz. partizanske akcije s poudarkom na herojskem nastopu protagonistov, pa še tem predvsem, ko je šlo za javna naročila, kot je mozaik Dražgoške bitke na spomeniku v Dražgošah. To vsebino je bržkone zaznamovalo obdobje med vojno, ki ga je Šubic preživljal skupaj z ostalimi partizanskimi umetniki v Kočevskem Rogu, kjer je velika večina raje kot borbene prizore upodabljala dogajanje v premorih med njimi, v katerih je prišlo do izraza človeško trpljenje in posledice okrutnih dogodkov, pa tudi neuklonljivost (z izjemo Nikolaja Pirnata, ki je v prizorih eksplozij in partizanskih napadov na okupatorje skoncentriral vso zagrizenost upora in boja za svobodo). Spada med tiste slovenske umetnike, ki so obravnavali intimno doživljanje vojne morije, kjer je izpostavljena tragika posameznika, njegova ranljivost in nemoč pri odločanju v igri velikih sil; kjer se zastavlja vprašanje o smiselnosti in upravičenosti prelivanja krvi v imenu političnih apetitov trdnjav moči, ki so oddaljene od vsakdanjega življenja posameznika, a vendarle usodno posegajo vanj; kjer je vojna tisti dejavnik, ki izmaliči človekovo dostojanstvo, tako tistih, ki

nastopajo v vlogi agresorja, kot njihovih žrtev. Tovrstne interpretacije 2. svetovne vojne se v slovenski umetnosti začnejo pojavljati že v 2. polovici 1940-ih, vzporedno z ideološko pogojenim socialističnim realizmom, še zlasti pa se okrepijo po ohladitvi odnosov Jugoslavije s Sovjetsko zvezo. Tedaj se tudi na formalni ravni zgodi sprememba, ko pride do odmika od socialističnega realizma (ki ga že od vsega začetka spremlja občutek nelagodja in iskanje različnih rešitev, kot je npr. naglaševanje humanističnih vidikov v vsebini in zmerna modernistična forma) in do odločnega obrata v modernizem.

Med Šubičevimi slikarskimi upodobitvami prevladuje tematika partizanskih kolon in njihovih neskončnih pohodov po slovenskih gozdovih, ki jih je kontinuirano upodabljal skozi celoten opus. Začetke te motivike predstavljata partizanska grafika in risba, ki sta nastajali v krogu Šubičevih umetniških kolegov v partizanih. Na mladega in tedaj likovno še neizoblikovanega Šubica, za katerega je bil čas partizanstva tudi učna doba, je vplival zlasti France Mihelič. Eden najbolj znanih Miheličevih linorezov iz medvojnega časa je *Kolona v snegu* (1944), ki predstavlja pohod partizanske kolone, ujete v sneg, izčrpane, a neomajne. Iz istega leta izvira tudi Šubičeva grafika z enakim motivom, partizanska kolona je upodobljena na še eni nedatirani risbi s tušem, ki je najbrž nastala v partizanskem obdobju, vprašanje, na katerega ne bomo dobili odgovora, pa je, če so bili motivi partizanskih kolon ali vsaj njihovi zametki

tudi v skicirki, ki je po vsej verjetnosti ostala v nemških rokah po Dražgoški bitki, ki ji je umetnik prisostvoval, in ki bi se v zgodovino slovenske likovne umetnosti zapisala kot skicirka s prvimi partizanskimi risbami na Slovenskem.

Šubičeve kompozicije partizanskih kolon so v večini primerov urejene kot horizontalni frizi, kjer se čete zvrstijo pred gledalcem, kot bi bile na odru, v ozadju pa se razprostira kulisa gosto poraščene gozdne pokrajine z visokimi drevesi, ki povsem ali le delno zastirajo pogled v ozadje. Prizori so večinoma umeščeni v zimski čas, kar lahko razumemo ne le kot odslikavo resničnosti, temveč tudi kot metaforo za čas smrti in molka. Stilizirane figure so nanizane druga ob drugo v več vrstah ali upodobljene v več manjših skupinah v isti ravnini. Prizori so potopljeni v tišino, ki se izrisuje na vsebinski in oblikovni ravni. Kot že rečeno, Šubic praviloma ne izbira glasnih prizorov partizanskega življenja, temveč tihe vmesne trenutke, ki sicer v očeh zgodovinopisja ne igrajo bistvene vloge v poglavju boja proti okupatorju, vendarle so bili del partizanskega vsakdanjika, npr. premiki čet in počitek. Tihost teh prizorov se prenese še na formalni nivo – v zimsko gozdnato pokrajino in v figure. Slednje so upodobljene v sklenjenem obrisu, telo je zreducirano tako v gibih kot v formi, kar ustvarja resnobno, komemorativno vzdušje. Komunikacija med figurami je omejena le na poglede, povezuje jih nema vdanost v usodo partizanskih borcev in vse, kar ta prinaša s

seboj. V njih lahko razbiramo vso težo odločitve za partizanstvo, ranjeno dušo, utrujeno od bojev, mraza, lakote, nespečnosti in zrenja smrti v oči, katere upi na lepšo prihodnost se zdijo oddaljeni tako kot pomlad s toplim soncem. A hkrati je opaziti tudi trdnost v vztrajanju pri dosegi skupnega cilja. Gozd, ki je številnim partizanom med vojno postal dom, na Šubičevih delih deluje trdno, ni prostor razkroja tako kot pri Francetu Miheliču, prej varno pribežališče in kraj počitka.

Slika *Sam* (1964) se uvršča med zgoraj omenjena dela z motiviko partizanskih pohodov oz. počitkov na pohodih, s to razliko, kot pove že naslov, da gre za redukcijo motiva in je upodobljena le ena figura. Na tematiko partizanskih pohodov opozarja tudi eden od osnutkov za sliko iz leta 1964, ki ima v desnem vogalu zgoraj pripis »ob poti brigade; brigada je odšla«. Pripis je bil najbrž mišljen kot predlog naslova, ki izzveni bolj pripovedno. Motiv spečega partizana, ki sedi na tleh, naslonjen na puško, se v Šubičevih prizorih partizanskih pohodov oz. počitka pojavi večkrat, že v drugi polovici 1950-ih in pozneje, in sicer kot del večfiguralnih kompozicij. Obstaja tudi več osnutkov za sliko, ki kažejo razvoj motiva in kompozicije, od npr. iskanja prave pozicije nog in rok, reduciranja števila oseb, saj so na enem od osnutkov upodobljeni trije partizani – dva stojita, eden sede na tleh spi –, do nahrbtnika, ki na nekaj osnutkih leži ob spečem partizanu, in razporeditve dreves, ki stopajo v ospredje in uravnotežajo figuro ter ji dajejo zavetje,

vključene so še krošnje in mesec. Končna kompozicija na sliki je izčiščena tako vsebinsko kot formalno. Šubic je posegel po stilizaciji in modernistični potezi v barvnih lisah in obravnavi volumna. Prostor zimskega gozda tvorijo svetlo-temne ploskve, urejene v pravokotno sekajočih se poljih vertikale in horizontale, vezno točko predstavlja lik spečega partizana. Težišče je na levi, spodnji del slike je umetnik izpraznil in vanj naselil le figuro partizana in drevesni štor, ki služi kot prostorsko odrivalo in uravnoteža celoto. Hkrati bi v ostanku odžaganega drevesa lahko videli prispodobo za lik spečega partizana, ki je odrezan od skupine. Drevesom je avtor prirezal krošnje in ohranil le gola debla ter celoto zgostil v neprehodno gmoto, ki kot zastor zagrinja ozadje. Vzpostavlja se kontrast med veličino zimske narave in krhkostjo človeka, ki se sam samcat, majhen in neznaten znajde sredi nje. Narava v svoji mogočnosti deluje kot varno zavetje, ki v svoja nedrja sprejme nebogljenega človeka, ki je ločen od skupine, morda pozabljen, izgubljen, morda ga že v naslednjem trenutku nekdo poišče in odpelje k ostalim, ali pa le počiva, dokler ne napoči naslednja bitka, do tedaj pa spi in pozabi na tegobe tega sveta ter najde tako želeni mir. Varovalna gesta narave se stopnjuje z zastorom dreves v ozadju, ki kot da bi hotel zagrniti pogled na vojno, na vse hudo, ki ga vojna prinaša s seboj in ki tako ostaja nekje v ozadju, ter dopustil, da partizan sanja in vsaj v sanjah zre lepši, spokojnejši svet, v katerega se nemara nekoč zbudi.

Ive Šubic je znal s premišljenim pristopom v kompozicijah naglasiti človeško izkušnjo vojne, ki v gledalcu zbuja empatijo in sočustvovanje. Partizani so bili zanj v prvi vrsti navadni ljudje, ki jih je nepredvidljiva igra življenja vrgla na oder krute in nesmiselne vojne v režiji tujih sil, včeraj kmečki fantje in gospodarji so se danes prelevili v borce in poprijeli za orožje, da bi obranili svoj dom in očetnjavo, kot jim je veleval občutek za dolžnost in za tisto, kar je prav. Šubicu je uspelo brez vsakršnega pretiranega naglašanja herojstva vzbuditi občudovanje teh ljudi in njihovih žrtev, ko so se spoprijemali z nečloveškimi napori in preizkušnjami in vendarle vztrajno sledili cilju, da si priborijo nazaj tisto, kar jim je bilo vzeto.

Sarival Sosič

Slikarska osamelca

Sodobna umetnost je izredno kompleksna in raznolika. Različnost sodobnih umetniških oblik, tehnik, motivov in vsebin je tako obsežna, da je skoraj nepregledna. Zdi se, da v sodobnosti deluje nekakšno posebno stanje velike estetske entropije in ekspanzije, a kljub izjemni informacijski gostoti, hitrosti in dostopnosti, ostaja vedno znova priokus velikega informacijskega nereda, izjemno otežene selektivnosti in spoznanja umetniške kvalitete. Umetnost danes sodi med pomembne in velike tržno ekonomske sisteme, ki urejajo marsikatera življenja in vplivajo na razvoj in pomen držav. V sodobnem svetu, kjer sta vedno znova izstopajoči raznolikost in presenečenje, se nekako pozablja na samotne likovne osamelce, ki s pridihom entuziazma ustvarjajo dalje. Njihova umetnost ne ponuja teoretičnih in novih estetskih receptov, temveč majhne, osebne, iskrene ustvarjalne energije, ki izpostavljajo korekten ter vztrajen ustvarjalni odnos do likovnega medija. Skozi sistematično večletno oblikovanje prepoznavne avtorske poetike, tovrstni likovni osamelci v samoti, odmaknjeno od vseh trendov uresničujejo začrtane likovne koncepte. Takšni ustvarjalci odstopajo, se odmikajo od sistemov sodobne umetnosti – takšne, ki je tesneje povezna z izbranimi elementi

množične kulture, ki je postala tako vse prežemajoča, da to povezovanje včasih napačno razumemo kot nov pristop k »resničnosti« oziroma k resničnemu življenju.[1] Tudi v svetu ustvarjalne samote ti umetniki z optimizmom zrejo dalje, se aktivno odzivajo na okolico in trenutno realnost. Ostajajo zvesti ne-potrošniškemu pogledu na svet, s sebi lastno značilno pozitivno energijo, ki vodi naprej. Za razstavo v Velenju sem izbral dva, po mojem mnenju posebna in trendovsko težko umestljiva ustvarjalca – generacijska vrstnika. To sta slikarja **Samo** in **Milan Golob**. Ustvarjata na robu sodobne slovenske likovne zgodbe. Nista obremenjena z željo po uspehu, temveč z veliko mero študijskega pristopa vztrajata v smislu in raziskovanju likovne pripovedi, tako na tematsko vsebinskem kot oblikovno materialnem segmentu.

Umetniško ustvarjanje, ki ga potrpežljivo gradi **Samo** (1962) se iz življenja v slike poraja silovito počasi. Njegova likovna govorica je prepoznavna, sproščena in jasna, direktna ali prikrita in ko prizadene ali nasmeji, se dotika aktualnih političnih ali večnih življenjskih tem in vedno znova prikazuje avtorjevo pronicljivo veselo domiselnost, a tudi pikrost in ostrino. Samo je bil in ostaja od novodobnih trendov neobremenjen ustvarjalec, samonikli umetnik, ki iskreno in neposredno oblikuje likovne podobe, se skozi številna

[1] Julian Stallabrass: *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina 2007, str. 18.

umetniška dela približa ljudem s preprosto, resnično in neposredno izrisano likovno zgodbo. Pred nekaj leti je njegova umetnost izpostavila pri nas unikaten pojav, poimenovan ortodoksni infantilizem. Predstavnik ortodoksnega infantilizma je bil samo Samo. Pravzaprav gre za skovanko, ki opozarja na absurdnost sveta, v katerem živimo in kjer ni prostora za pozabljena otroško iskrena čustva. Ortodoksni infantilizem je pomenil notranji, skrajno subtilni odziv umetnika na življenje in okolje, ki ga je utesnjevalo, dušilo in mu odvzemalo iskreni naboj. Proti takšnim pritiskom se je Samo ubranil s sproščeno likovno govorico, kompozicijsko, barvno, strukturno in vsebinsko usmerjeno v iskanje pomenov običajnih življenjskih dogodkov. Navduševal se je nad vsakdanjostjo, sestavljeno iz množice preprostih, a pomembnih detajlov, ki človeka lahko osrečujejo ali pa razžalostijo. V takšnih trenutkih je iskal globino, jo likovno izražal skozi številne drobne, tudi intuitivno narisane motive. Samo je zorel in iz svojega intimnega sveta postopno prehajal na raven širšega družbeno angažiranega odpora, ki ga je prikazal v serijah del nastalih v zadnjih nekaj letih. Tovrstna likovna dela danes lahko provokativno opredelim kot imbecilni ekspresionizem, saj so usmerjena navzven, v kritiko oz. opozarjanje na krivice in napake navidezno absolutnega in nepremagljivega neoliberalnega kapitalizma. Ta se je celo prelevil v kruto, izkoriščevalsko družbeno stanje, realno legaliziranje prevar in laži. Imbecilni

ekspresionizem je direktni likovni odziv umetnika na ideologijo tržnega kapitalizma. Sodobna umetnost, kot jo dojema Samo, prehaja v območje nekakšnega prilagodljivega motrenja in razumskega poigravanja, kjer cvetijo spretne konformistične mešanice razvratno neobvladljivih, neverjetnih politično barbarskih kršenj različnih moralnih norm, medčloveških odnosov, že uveljavljenih razmerij med umetnostjo in njenim položajem v družbi in njenim pomenom znotraj posameznika. Ker se uveljavljeni sistemi razmišljanja močno krhajo, umetnost kot zgodovinska energija najčistejše človeške ustvarjalnosti ali kot večna sproščujoča katarza nima več pravega pomena. Prevladujejo različna preigravanja s špekulativnimi elementi sodobnega, skrajno profitno naravnanega kapitalizma. Tako je Samo v nekaterih likovnih delih celo krepko podvomil v smisel slike in jo ponudil kot oglas, kot oglaševalsko podlago ali prostor, kjer se lahko javno izpostavi reklamni napis, saj je ta danes pravzaprav največje »umetniško sredstvo« novodobnega globaliziranega ekonomskega sistema. Podvomil je v smisel vsakršnega institucionalnega dela, ki v sodobnem svetu največkrat pomeni mentalno in moralno prostituiranje, brez smisla in upanja na boljše spremembe. Pogosti izrazni element v njegovih delih je torej izpostavljena ironija, s katero stopnjuje mnoge temne strani današnjega časa. Kako najti smisel nadaljevanja ustvarjanja, ne da bi se nenehno ukvarjal z življenjem in družbenimi problemi? Samo je izbral abstraktnost.

Likovna dela, serije, ki jih ustvarja v zadnjem obdobju, prehajajo na področje poudarjene abstraktnosti, kjer se še vedno gostijo in prepletajo za umetnika značilni številni, navidezno razpršeni motivni elementi. Toda ti so vedno bolj realistično neprepoznavni, podvrženi le osebnim asociativnim impulzom. Abstraktno organizirano likovno podobo krepijo in utrjujejo geometrični liki kot so kvadrat, krog, pravokotnik in mnoge njihove variabilne izpeljave ter nepremagljiva črta – najpomembnejši likovni element. Tokrat je najpogostejši geometrični znak predvsem kvadrat, nekakšen prastari energetsko močan geometrični vodja, ki centralizira podobo, jo zgosti v elementarno silo preproste likovne enostavnosti. A ta enostavnost je pri Samu že od nekdaj varljiva. Umetnik misli zelo resno, saj silovito in počasi ustvarja likovna dela s premišljeno kompozicijsko, barvno in vsebinsko kombinatoriko. Umetnik je od ortodoksnega infantilizma preko imbecilnega ekspresionizma prispel do abstraktnega dinamizma. Z veliko kritične odzivnosti na sodobne družbene probleme in skozi likovne podobe izrisujoč temne zgodbe trenutnega družbenega dogajanja, kjer se uresničuje sodobno zlo, požirajoč slehernika in njegovo bistvo obstajanja sploh, je dospel do silovito počasnega abstraktnega dinamizma, kamor se lahko umakne in premisli o temeljnih likovnih sestavih, elementarnih geometričnih silah, ki uravnavajo sleherno likovno podobo. In

če je nekoč Van Gogh zapisal »Življenje je verjetno okroglo«, bi Samo lahko dejal: »Življenje je verjetno kvadrat.«

Akademski slikar **Milan Golob** (1963) že nekaj let ustvarja likovna dela manjših formatov, ki so kljub podobnosti motivike barvno raznolika in neponovljiva v likovni strukturi ali v globinski ter površinski obravnavi. Barvno likovno polje ali zgoščena barvna materija kot nosilni podlagi sta lahko gladki, hrapavi, reliefno dinamični ali pa minimalistično statični; lahko sta vpeti v svetlobne poudarke ali temačno barvno zastrtost; v tem primeru so taka dela skrivnostna, celo metafizična. Različne barvitosti in strukture barvne osnove krepijo tudi občasni horizontalni, vertikalni, diagonalni ali mrežasti kompozicijski črtni akcenti, ki omogočajo nenehno različnost vizualnega učinka posameznih slik. V takšno likovno podlago slikar vedno znova, vztrajno in potrpežljivo umešča štiri kroge, nekakšne čustvene znake, ki simbolizirajo, nadgradijo in poglobijo likovno pripoved ter jo z natančno določenimi naslovi posameznih del osmislijo v avtorsko osebno in poetično zgodbo. Krogi so včasih v parih enake velikosti, spet drugič posamezno različni, tretjič pa skoraj enaki. Na nekaterih slikah lahko tudi lebdijo v izpostavljenih krožnicah, kar še toliko bolj spominja na kozmičnost, neskončnost in nenehno ponovljivost obstajanja ter gibanja narave. Krogi znotraj vidne krožnice so kot sončni ali lunini mrki, mogočni in skrivnostni, ponovljivi in minljivi, več kot le produkti zaznave. Nastali so kot rezultat

osebne ali kolektivne simbolizacije. Umetnik je vsako likovno delo podnaslovil z imenom ljudi, ki so nekoč živeli, obstajali v nekem času in prostoru ter kot subjekti s svojim delom in početjem ali samo pojavnostjo zapustili spominski pečat, vtis, predvsem pa energijo, ki jo je v nekem trenutku Golob vtisnil v barvno pripoved štirih krogov in natančno določene naslove. Energija minljivosti in preteklosti, že končanega obstajanja je skozi likovno delo postala pozitivna sila, vzdušje, ki prinaša moč in smisel umetniškega početja, saj to skozi izpostavljene podobe osmišlja ter nadgrajuje tudi smisel življenja samega. Pozitivna energija, zgrajena na minljivosti, je gotovo sreča v vsej svoji moči, preprostosti in nenehnem cikličnem ponavljanju obstoja tako posameznika kot celotne družbe. Slikar tako znotraj svoje vizualne dejavnosti izolira nek nov življenjski okvir, simbolno enoto, ki jo podnaslovi z imenom umrlega, ko ta navezava skozi aktiven in sistematičen umetniški proces pridobi izrazito optimističen in predvsem srečen značaj. Skozi ustvarjanje se umetnik vedno znova sooča z izkušnjami časa, prostora, smrti in življenja, jih skozi neskončnost kroga in abstraktnosti barv ter urejenosti kompozicije osmisli in oživi v spominskem likovnem dejanju, nekakšni shrambi likovnih del, ustvarjeni skozi akt ustvarjalnosti. Preobrazba nekoč realne osebe v likovno delo je podvržena pozitivni energiji umetnika samega, ki ves postopek dela sprejema in razume kot dogajanje, kjer se srečujeta avtorska likovna narativnost in dinamično

arhiviranje minljivosti. V postavitvah, ki jih Golob običajno oblikuje, se ponavljajoči, a vendar drugačni krogi in slike v celoti preobrazijo v nekaj nesnovnega, podvrženega čisti ideji ali metafizičnosti v vsej svoji zmuzljivosti in nedorečenosti ter neskončnosti ponovitve, permutacij in notranje intuicije slike – moči abstraktne nedorečenosti in likovne svobode.

Umetnika Samo in Milan Golob sta osamelca v sodobnem slovenskem likovnem dogajanju. Zatopljena v svoje ustvarjalno delo počasi in vztrajno dograjujeta likovno pripoved, ki je izrazito osebna, prežeta z veseljem do ustvarjanja, kjer je pomembna iskrenost in velika želja po prikazovanju podob, strastnih pri Samu in čutnih pri Milanu Golobu.

Milena Zlatar

Engrami generacij

Razmišljanja o delih kiparja Darka Golije v kontekstu različnih generacij

Po Verbinčevem slovarju tujk[1] je engram vtisk, trajna sled duševnih vtisov v možganih; je osnova spomina in asociacij. Seveda so takšni vtiski za vsakega človeka enkratni in posebni, do neke mere pa značilni za generacije. Časovno je generacija doba približno tridesetih let, biološko pa so generacija otroci enih staršev, generacija so tudi ljudje približno iste starosti … (SSKJ)[2]. Ljudje, ki pripadajo isti generaciji so zaznamovani s specifičnimi družbenimi dogajanji, razvijajo se in rastejo skupaj z njimi. Posamezniki pa so v vsakem času in povsod odstopali od ustaljenih pravil in norm.

Umetnika in njegova dela sem izbrala glede na generacijsko zaznamovanost po letnici rojstva in na ustvarjalno dobo treh desetletij: Darka Golijo, rojenega leta 1965 v Mariboru, ki je leta 1989 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Gre za pripadnika časovne generacije, ko sta znanost in umetnost eskalirali v polnem zamahu. Spremenili sta življenje posameznikov in družbo.

Sodobna umetnost temu ne le sledi, temveč s svojimi idejami, kot že velikokrat prej, pomaga eksaktnim vedam. Glede na generacijsko zaznamovanost po letnici rojstva se je leta 1965 v Bristolu v Veliki Britaniji rodil tudi razvpiti umetnik Damien Hirst; leta 1986 je začel študirati umetnost na kolidžu Goldsmith na Univerzi v Londonu in je leta 1988 v zapuščeni stavbi londonskega pristanišča priredil razstavo študentskih del z naslovom »Freeze«. Že nekaj let zatem (1991) je docela razburkal javnost z delom »Fizična nemogočnost smrti v mislih živega«, ko je v formaldehidu razstavil morskega psa. Še bolj pa je svojstven memento mori poudaril z delom »Za božjo voljo«, ko je leta 2007 izdelal v platini – po vzoru azteške bleščeče lobanje – lobanjo in jo okrasil z diamanti (skupaj 8601 diamant), da bi poudaril smrt in visoko ceno, ki je imperativ sodobnega časa. Na čas, ki ga živimo, se na svojstven način odziva Hirstov vrstnik Darko Golija. Leta 2009 je realiziral pomenljiv projekt dLAN (digitalno Local Area Network). Upodobil je dlani v značilnih pozah pri upravljanju z računalniškimi miškami in jih namestil v kovinske konstrukcije, ki simbolizirajo muzejske vitrine. Dlan je s tem opredelil kot muzealijo, saj vloga roke (dlani) pri komunikacijskih sredstvih v prihodnje ne bo več potrebna: nadomestila jo bo misel. Nadalje je v kiparskih realizacijah tematiziral misel kot gib. Uspel je ustvariti občutenje dejanja, ko bomo brez dotika lahko prenesli signale v somatosenzorski korteks možganov.

V nadaljevanju razmišljanja o gibu, oz. njegovi nameri, je Darko Golija spontano prešel v središče uma. Ukvarjati se je začel z možgani. Glava (lobanja), sprva kot forma v odnosu do telesa, je postala posoda – možganom. Lobanja v smislu memento mori je skozi zgodovinsko razumevanje nabita s simboliko. Ni le ostanek nekega življenja je tudi najpopolnejša prostorska realizacija, kakršna se je udejanjila skozi kiparstvo v delih Henryja Moora (1898 - 1986), da bi potem lahko postala najdražja trofeja 21. stoletja – to je z diamanti posuta realizacija Damiena Hirsta. Če je skozi družbene pomene glava sprva simbolizirala nasprotnikovo moč in bojevniško veljavo, pomeni pozneje v vseh kulturah simbol središča duhovnosti. Z ločitvijo glave od telesa so nasprotnika onemogočili in uročili (žal ne moremo govoriti le o preteklosti), lesk diamantov umetniškega artefakta pa danes predstavlja urok denarja. Drugače od Hirstovih provokativnih del so artefakti Darka Golije predvsem duhovne posode; so prostor, kjer so možgani. »21. stoletje je stoletje možganov … V človeških možganih je kar 100 milijard nevronov, ki se povezujejo in prepletajo z dolgimi pajkastimi izrastki. Med seboj se sporazumevajo z elektrokemičnimi signali. Vsak od njih se lahko povezuje z vsaj tisoč drugimi nevroni in v možganih se odvija vsaj 100 bilijonov povezav. En sam nevron lahko vsako sekundo pošlje kar tisoč signalov in ti signali švigajo od nevrona do nevrona s hitrostjo do 400 kilometrov na uro«..., tako lahko povzamemo le delček zgodbe

od znotraj.[3] Preučevanje možganov je trenutno največja znanstvena naloga človeštva. Lahko jih bodo popravili, lahko jih bodo celo »izboljšali«. To nas lahko navdušuje, še bolj pa skrbi … Trenutno znanstveniki še ne znajo narediti kopije možganskih vezij, zato so za zdaj tudi mehanični kiborgi le znanstvena fantastika. Napol človek, napol mehanični stroj, svojevrsten hibrid?![4] … Takšni hibridi so tudi kipi glav – posod, umetniških realizacij Darka Golije. Delujejo multifunkcionalno: so čiste kiparske forme in hkrati sodobno oblikovane uporabne posode. Imajo funkcijo namiznih kipcev (s simboličnimi pomeni) ali skled. Lahko pa so tudi reliefi na steni ali 3 D slike/objekti, ki se ukvarjajo z vmesnimi prostori in prehodi. Funkcionirajo v svoji »majhnosti«, lahko pa bi bile tudi makete za velike arhitekturne projekte, človeške labirinte, bivališča, gnezdišča – NET(S), omrežja različnih komunikacijskih poti ... Uporabnik se sam odloči o percepciji kipcev, lahko izbira med njihovimi (ne)namembnostmi, jih spreminja in jim dodaja lastne rešitve … Pri tem lahko uporabi tako vid kot tip, v kolikor pa objekti služijo tudi kot namizne sklede lahko iz njih izvablja celo vonj in okus. Avtor v slogu neokonstruktivizma, sinteze umetnosti in tehnike, izpriča lastno poetiko: »Glava je kot v prostoru razprta Mondrianova mreža, kot kabli, čipi ... kot inženirski konstrukt v nastajanju. Delo je sestavljeno iz prepletene mreže glinenih svaljkov bele gline, ki so biskvitno žgani na 950 °C, nato engobirani z različno barvnimi engobami

in prozorno glazuro. Končno žganje na 1050 °C.« Njihove dimenzije so v skladu s človeškimi razmerji, prav tako je tehnika žgane gline najbolj »človeški material«, je materia prima, ki jo je človeški um plemenitil do najfinejšega porcelana. Golija se kot umetnik-mislec odziva na znanost in njene možnosti v 21. stoletju. Njegova interakcija z notranjo dinamiko materiala, odkrivanjem vmesnih prostorov in posebni slikarski učinki delujejo kot novi magnetnoresonančni posnetki (DSI) možganov, so tridimenzionalni in barviti. So umetnikov uvid v človeški um, ki hodi vzporedno z odkritji nevroznanstvenikov. Znanost o družbi, ki jo v umetniški jezik najbolj provokativno prevaja Damien Hirst, ni predmet Golijevega preučevanja. Za predhodnike njegovih del bi mogli imeti glave, oz. prevotljene skulpture vplivne evropske kiparke Barbare Hepworth (1903 – 1975). Še bolj pa se njegova dela približajo Glavi, skulpturi iz aluminija in prevlečeni s tapiserijo, ki jo je leta 2002 izdelala kiparka Louise Bourgeois (1911 – 2010). Umetnica je študirala matematiko na sloviti Sorboni, preden se je odločila posvetiti življenje umetnosti. Veliko znanja je v takšnem načinu razmišljanja kot je njeno, saj pri tovrstni poetiki ne gre za intuitivne odločitve. Ali pač?! Večna uganka nam je namreč nastanek slik Guiseppa Arcimbolda (1526 – 1593), ki je naslikal glave in telesa kot posode polne sadja in drugih rastlin. Te posebne slike so nastale v času med visoko renesanso in barokom, ki ga imenujemo tudi čas manierizma. Slog, ki je

odpiral pot poznejšim modernim stilom in je v umetnost vnašal domišljijo, skrite pomene in fascinacijo nad življenjem, bi lahko zaznamoval tudi novo tisočletje posvečeno znanosti: naš čas. Odnos ustvarjalec – gledalec, v smislu, da je umetnik samo posrednik v razmišljanju, ki daje uporabniku le navodila za nadaljnjo uporabo artefakta, se je namreč že vzpostavil. Darko Golija je s svojimi deli storil prav to. Ne gre le za fascinacijo nad njegovimi kiparskimi formami glav in zapletenimi omrežji nevronov, temveč za pojmovanje teles in vizualizacij, ki skupaj z živahno polihromacijo spreminjajo prostor in človeka. Prostor in njegovo dojemanje na novo definirajo, človeka pa spodbudijo, da ob zamislih tudi intenzivno misli in ustvarja nove engrame.

[1] France Verbinc, Slovar tujk, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1974

[2] Slovar slovenskega knjižnega jezika, geslo Generacija; www.bos.zrc-sazu.si/sskj.htm

[3] Možgani; Zgodba od znotraj, prevod edicije ob razstavi: Brains, The Inside Story, American Museum of Natural History, Gospodarsko razstavišče, d. o. o. Ljubljana 2014

[4] Prav tam

Milček Komelj

Jože Ciuha, Vladimir Makuc, France Slana: generacija življenjskih veteranov

Jože Ciuha, Vladimir Makuc in France Slana, vsi trije zelo izraziti slovenski likovni umetniki, sodijo v najstarejšo generacijo naših sodobnih ustvarjalcev. Ciuha je pravkar dopolnil častitljivo devetdesetletnico, Makuca čaka njen objem že v naslednjem letu in enak jubilej se naglo približuje tudi Francetu Slani.

Vsi trije slikarji se uvrščajo med ustvarjalce prve generacije, ki se je po 2. svetovni vojni izšolala na novo ustanovljeni ljubljanski likovni akademiji, in ostajajo živo dejavni vse do danes, ko so postali od nekdaj najmlajših najstarejši. Ta generacija je zaradi povojnih okoliščin zajela zelo različno stare in izobražene ustvarjalce, vsi po vrsti pa so se izvijali iz začetnega realizma, ki jim ga je vcepljala akademija. Zato so nekateri njeni sprva nadebudni pripadniki ostali ukleščeni v zagatah tega zgodovinskega preloma in tako ustvarjalno neizpeti. Ciuha, Makuc in Slana pa so že zgodaj odkrili svojo identiteto oziroma sebi najustreznejšo kulturno in duhovno smer ter ostajajo tudi spričo poznejših ustvarjalnih generacij nepogrešljive postave naše ustvarjalnosti, ki jih je po

pomenu mogoče primerjati tudi z vidnimi predvojnimi umetniki. Četudi so vsi doživeli svoj ustvarjalni zenit že v preteklih desetletjih, nikakor niso potonili za obzorje, marveč se vedno znova prerajajo in, prežeti z življenjsko modrostjo, celo poglabljajo. Jože Ciuha je v radijskem intervjuju po prejemu letošnje nagrade za življenjsko delo na Bienalu slovenske ilustracije celo izjavil, da bo najboljše delo šele ustvaril, kar samo po sebi izpričuje zaupanje v ustvarjalno rast, ki je običajno umetnikom nujen pogoj za uspešno delo tudi v še tako poznih letih.

Ker sem v življenju največ sodeloval z nekoč najstarejšima ustvarjalcema in prvima profesorjema na likovni akademiji Božidarjem Jakcem in Francetom Miheličem, mi prek posredovanja njunih izjav in komentiranj vsi trije ustvarjalci živijo v zavesti kot naši najmlajši. Hkrati pa se danes srečujem z njimi kot po letih najstarejšimi in spoznavam, da je v njihovi starosti zajeta tudi njihova mladost, za katero je značilno iskanje vedno novih ustvarjalnih pristopov, oprto na likovne impulze, povezane z njihovo naraščajočo razgledanostjo, a duhovno utemeljene v njihovih neponovljivih osebnostih, ki so črpale iz različnih, a v marsičem tudi sorodnih si izhodišč.

Za vse tri umetnike je značilno, da so se pri iskanju lastne identitete, skozi katero je spregovorila njihova duhovna pripadnost domu in svetu, navezali predvsem na starejše, arhaično izročilo, temelječe na prvinski izraznosti in simboliki.

Jože Ciuha se je s svojim izrazitim smislom za meditacijo, pripoved in obrednost oprl na bizantinsko ustvarjalnost ter se sprva, še preden se je razgledal po Daljnem Vzhodu in budizmu, vživel v makedonske ikone in freske; zatem pa je to in sorodno izročilo prilagodil modernemu sporočilu o človeškem kaosu, o hieratičnem vladanju lažnih modrecev in opičnjakov, in s tem mitično resnobnost spremenil v oznanjanje sodobne praznine in absurdnosti, prikrite za puhlimi rituali, in tako nekdanjo svetost preobrazil v grotesko, prežeto s satiro in humorjem.

Na vse bolj kaotično podobo sveta se je odzival kot izrazit intelektualec, ki mu niso tuje ne literatura ne filmska umetnost, ne znanost ne filozofija. Vse to je jasno razvidno iz njegove umetnosti, iz sklicevanj na ustvarjalne avtoritete, iz namernih aluzij in hommageov. Na umetniška besedila, na besedo in s tem na črke, pa je Ciuha navezan tudi kot literarni ustvarjalec. Njegova gibka, priostreno skrotovičena linearna črta, s katero je že spočetka zelo osebno zajel karakteristiko dinamičnih pripovednih motivov, ga je usmerila v ilustriranje; ilustracije prepesnitev ljudskih pesmi so ga v duhu arhaične tradicije usmerile v zanj značilno slikanje na steklo, nazadnje pa je kot ljubitelj poezije rokopisno izrisane verze ljubih mu pesnikov kot lovke duhovne živosti gibko naselil tudi med barvne prelive svojih kristalinično krhkih poetičnih akvarelov. Predvsem pa v njegovi umetnosti kot znamenje skrivnostnega

ves čas živijo tudi raznovrstni znaki, posebno poudarjeno likovno modificirane glagolske in cirilske črke, ki – kot spomin na makedonsko dediščino učencev sv. Cirila in Metoda – simbolizirajo skrivnost, enigmatičnost in lepoto, ki jo umetnik ves čas odkriva tudi v izrazni kaligrafiji, pa četudi lazijo prek njegovih svetih knjig in starodavnih črk le še neuke žuželke; v žuželkaste figure pa so spremenjeni tudi slikarjevi svečeniki in preroki.

Nasploh se umetniku resnobna starodavnost s svojimi miti in monumentalnostjo vse bolj spreminja v intelektualne metamorfoze, ki s svojo barvitostjo ter zlatom govorijo o sijoči ničevosti ter prazni teatralnosti današnjega sveta, temina njegovih naraščajočih izraznih gest pa se spreminja v tragično obarvano fresko trpeče človeške zgodovine, obljudene z »romarji hudega časa«.

Povsem drugačen, a prav tako povezan z arhaičnostjo, je Vladimir Makuc, bolj trpko resnoben in redkobeseden, a ponekod tudi on ne brez hudomušne ironije. Medtem ko so tuji opazovalci dojeli Ciuhov z davninskim izročilom napolnjeni duhovni teritorij v razpetosti med leskom Rima in Bizanca, je Makuc ukoreninjen prvenstveno v Mediteranu. A njegov navzven monotoni kraški svet, ki je določen bolj duhovno kot geografsko, je bolj kot na kulturna središča osredotočen na samotna zatišja in prehode med njimi in zato ne učinkuje bleščeče eksotično, marveč mnogo bolj barvno utišano in trpko

slovensko. Makuc mu je prisluhnil predvsem kot prostoru nepremakljivosti in poezije, zato so ga sčasoma naselile ptice, ki so vse bolj profilirane in mnogovrstne, odkar se je umetnik približal tudi solinam, podobno ko pesnik Tone Pavček, ki je Makuca neizmerno cenil in mi neštetokrat dejal, da je nekaterim našim znanim umetnikom mogoče razbrati tuje vzornike, medtem ko je neponovljivi Makuc en sam.

Kulturno izročilo, ki mu je Vladimir Makuc najbolj prisluhnil, je podobno kot pri Ciuhi povezano s kulturno dediščino, tudi z makedonsko srednjeveško ustvarjalnostjo, ki je umetnika usmerjala v ploskovitost. Najbolj simptomatično pa jo Makucu ponazarja starodavna umetnost v Hrastovljah, tako arhitektura v kamnitem taborskem obzidju kot njene srednjeveške freske in samotni, od zgodovine pozabljeni ljudje, ki jih je zaznamovala tudi vojna. Istrske freske, ki so jih slikarji, posebno Makuc, po vojni pogosto kopirali ali pomagali odkrivati, so bile, tako kot hrastoveljska poslikava, ponekod dopolnjene z glagolskimi napisi, in od tod izvirajo tudi glagolske črke na Makučevih slikah, ki so postale v misteriju svoje starodavnosti pomenljiva znamenja enigmatičnosti, prezence brezčasnosti in skrivnostnosti. Pridih teh lastnosti je zajet v vseh Makučevih delih. Na njih oživljajo v znakovno brezčasnost tudi samotne človeške ali živalske figure, tako kot starka s suhljadjo ali istrski vol in petelin. Predvsem pa vnaša táko poanto v Makučeve slike in grafike ter risbe že samo

pradavno prizorišče, kamnito zemeljsko, statično, ponekod zgoščeno v grobljo, na kateri se trkajo ovni, predvsem pa vse bolj poetično; umetnik pa ga je skupaj s figurami, pticami ali arhitekturo z ljudmi simbolno konkretiziral celo v izjemno sugestivne kiparske objekte.

Prav vse na Makučevih slikah je navzven asketsko, a navznoter neizmerno bogato, zato se mu lahko spreminja v rožo mogoto celo običajen osat. Sleherna umetnikova forma, sleherni reducirani obris ali grafično razmrežena površinska razčlenitev zajema v neizrekljivo globino izrecno duhovne in eksistencialne vsebine, vendar docela povezane z umetnikovo kraško zemljo in vse bolj tudi z njenim nebom. Počivajoče ženske figure na njegovih hišah so zlite v sfinge iz etruščanskih spominov, giorgionejevskih Vener ter iz sodobnih računalniško projektiranih oglatih bitij, skozi njihovo negibnost pa je precejena brezčasnost, ki jo uteleša že sama mediteransko primarna tektonika oziroma nepremakljiva arhitektonskost. Vse to pa je prežeto z Makučevo izrazito osebno poetiko, z nezamenljivim risarskim duktusom, s katerim je umetnik močno drugačen celo od Spacala, ki je po vojni pomenil v slovenskem kulturno zaprtem prostoru mlajši generaciji malone edino, četudi uradno nepriporočano spodbudo.

Makučev pogled je enakomerno razprostrt po planjavah in zazrt v nebo z električnimi žicami, ki povezujejo dežele in so zatočišče popotnih ptic. Na svojih slikah je umetnik, ki s trpko

svetlobo svoje v kamnitem prostranstvu ustaljene duše prešinja sleherno potezo, prisoten tudi neposredno, z avtoportreti za piramido slikarskega stojala, v najnovejših delih pa je vse bolj zazrt tudi v kozmos, ležeč na zemlji in strmeč v nebo. Na eni izmed slik se na nebu vrtijo sonca, razčlenjena kot mandale, v besedilu na podobi, zapisanem sicer v latinici, vendar nič manj skrivnostnem že zaradi njegove zrcalne podobe, zaradi katere ga je mogoče prebrati le vzvratno, pa preberemo Prešernov verz *Verh sonca sije soncov cela čéda*. Umetnikovo mladost je ponekod zaznamovala tudi v zgodovini in mitih temelječa ljudska pesem, katere ritem je bil Makucu očitno blizu, sicer pa je umetnik izcizeliral sleherni pesniški glas v svojo tišino ter spremenil sleherno dinamiko v večnostno negibnost.

V široko območje ustvarjalnega prostranstva med pravljičnim izročilom izsanjanih srednjeveško in celo orientalsko obarvanih mest ter konkretno bolj vsakdanjo realnostjo je posegel tudi France Slana. Prostranost njegovih daljav je najbolj določilo morje, saj je preživel zgodnjo mladost v starodavnem obmorskem Splitu. Sicer pa je panonsko-goričko vzdušje rodnih in drugih ljubih mu slovenskih krajev izživel zlasti v lepoti slikovitejših zatišij, v bolj predalpskem, tudi škofjeloškem svetu, in raztegnil svoj pogled prek zasneženih polj, sanjajočih gozdov, zapuščenih mlinov in propadajočih kozolcev. Njegov čustveno občutljivi odnos do arhaičnega, primarnega in človeškega se je najizraziteje uresničil skozi

odkrivanje in prepoznavanje starožitnosti v odmaknjenih grapah in pustotah, še posebno v spoznanju o izginevanju naše prabitnosti in njenih z naravo povezanih arhitektonskih lepot ter z njimi povezanih ubogih in osamljenih ljudi, ki jih je umetnik počlovečil s trpko ekspresivno noto kot odhajajoče popotnike na propadajočem svetu. Zato je njegova zgodnejša umetnost, s katero je naglo zaslovel, izzvenevala v znamenju balade in drobnih lepot, ki jih je občuteno opeval že Emilijan Cevc. Slanova tedanja umetnost je bila izrazito temačna, temne so celo tedanje podobe umetnikovih posušenih šopkov, spominjajočih na presušene palete, površinski izraz na bistveno zgoščenih oblikah pa je umetnik v svoji strukturalnosti oprl na tedaj moderni informel, ki ga je povezal z geometrizirano arhitektoniko in je tako likovno zgoščene slike napolnil z močnim, ponekod magično obarvanim vsebinskim izrazom.

Sicer pa se je umetnik najraje soočal z brezmejnostjo narave v samoti morskih planjav, obljudenih le s propadajočimi nasedlimi čolni, in z majhnostjo človeka, ki strmi v svet obmorskih mest kot na magične kulise, zlasti v podobah prostranstev morja in v svetlobi razklanega viharnega ali jasnega neba ali neobljudenih prizorišč, na katerih pričajo o življenju le grafične strukture vsakršnih ostankov in smeti, ki jih kopiči naša zanikrna civilizacija. V iskanju bolj praznične lepote se je oprl na slikovitost s cvetlicami poslikanih starinskih skrinj, ki so mu navdihnile tudi številne vrtove oziroma šopke. V soočenju s

človekom, posebno kopalkami ali Evami v edenskih vrtovih, pa je umetnikovo nagnjenje do thanatosa ob vsej njegovi resignaciji nad minljivostjo največkrat preglasil ustvarjalni eros, s katerim radoživi Slana malone alegorično in hkrati močno neposredno proslavlja tudi življenjsko bujnost in s tem ostaja vsestransko mlad. Magični pogled na življenje pa je projiciral tudi skozi žive oči skrivnostno strmečih mačk.

V življenju umetnika Franceta Slano še posebej prepaja in njegove likovne prvine čustveno usmerja v razigrano ali bolj umirjeno gibanje tudi glasba, posebno jazzovska improvizacija, zato se slikar vse bolj predaja tudi abstraktnejšim podobam, v katerih »upodablja« z zvenečo barvo in ritmično natrganim črtovjem notranja skladja, napetosti in drhtenja ter izraža življenjsko energičnost pogosto na izrazito muzikaličen način, tako z rdečino vitalistično ekstatične energije svojega življenjskega erosa kot v sinje ubrani bolj lirično poduhovljeni poetičnosti. Z vibracijami linij in barv vidi v svetu nenehnega minevanja tudi neprestano prerajanje, ki se mu vdano prepušča in ga obvladuje z notranjim posluhom in pogledom, v katerem živi zaupanje v moč naturnega, v ritmičnem plesu drhtečega življenja ter hkratna predanost vedno novim iskanjem. Slikarjevo čudenje nad skrivnostmi življenja sije iz bližine njegovih dehtečih ali suhih in emajlno izglajenih šopkov in iz prostranstev morske daljave; v svojih razglabljanjih o življenju in zgodovini, ki jo Slani ponazarjajo dirjajoči bojevniški

konjeniki, pa se je umetnik identificiral tudi z Don Kihotom, podobno kot Jože Ciuha, ki zna za prijateljskim omizjem izrisati klateškega viteškega junaka malone v eni ekspresivno zveriženi zavozlano ornamentirani potezi, tako kot z energično risbo France Slana bojevitega petelina ali s krhko izvezenimi črtami Vladimir Makuc v svojih novoletnih voščilnicah pesniško ptico, bodisi samotno kosovelovsko brinovko bodisi zvrtinčeno jato hudournikov ali v nebo švigajočega frfotajočega škrjanca.

V polet ptic nad horizontom se je pogosto zagledal tudi France Slana, in tudi sicer se kot znamenja pripadnosti isti generaciji pri vseh treh umetnikih poleg razmerja do tedaj modernega informela oziroma reliefnih in grafičnih struktur ter vrisovanja besed in črk nakazujejo še nekatere druge, zlasti motivne poteze, prek zazrtosti v mite (Makuca je najbolj pritegnil rop ugrabitev Evrope) in ekološke zaskrbljenosti nad usodo Zemlje tja do spominov na vojno s sestradanimi živalmi in pogorišči. Vse tri ustvarjalce pa zbližuje tudi okoliščina, da so vsi prejeli glavno nagrado na mednarodnem Mediteranskem bienalu v Aleksandriji: leta 1957 se je z njo slikarsko uveljavil France Slana, 1959 je pripadla za grafiko Vladimirju Makucu, medtem ko jo je Jože Ciuha prejel v poznejših letih, leta 1987 za slikarstvo.

Eksotične Ciuhove zgodovinske razdalje in Slanove samotne obale z nasedlimi čolni ter Makučeva le navzven pusta kraška zemlja in njeno s planeti in sonci zasejano kozmično

nebo so zemljevidi vsakič novega, a hkrati trajnega prizorišča duhovne navzočnosti trojice pomembnih mednarodno odmevnih slovenskih ustvarjalcev, ki so s svojimi liki, potezami, barvami, zvoki ter črkami in drugimi znamenji zapisali v našo ustvarjalno sodobnost svojo trajno oživelo sled. V njej razbiramo duhovno podobo samih ustvarjalcev, angažiranih iskalcev, oznanjevalcev in otožno krhkih slikarskih pesnikov, skoznjo pa hkrati tudi spoštljivo zazrtost v dragoceno slovensko in svetovno duhovno in kulturno dediščino, ki jih je s svojo starostjo usmerila v ustvarjalno mladost; in ta mladost ostaja v njihovi umetnosti trajna.

Milena Koren Božiček

Od mediteranske ekspresije do tektonske poetičnosti, začelo se je z generacijo 82

Tema razstave Generacije mi pomeni večplastnost spomina na povezovanje generacije, v kateri smo skupaj zaključevali študij ALU-jevci , umetnostni zgodovinarji in kritiški spremljevalci kot prijatelji in podporniki. Na dan kulture leta 1982 se je zgodila moja zaposlitev in s tem začetek karierne poti. Ta zame pomembni mejnik pa sovpada z vrhuncem generacije 82, slikarjev (Mitja Berce, Rajko Čuber, Igor Fistrič, Cveto Maršič, Samo Perpar, Zmago Posega, Ivo Prančič, Zmago Rus, Vladimir Stjepić, Jože Šubic, Konrad Topolovec, **Klavdij Tutta** in Boris Zaplatil, ki so večinoma diplomirali v letu 1982 oziroma leto prej ali pozneje), ki so svojo umetniško pot začenjali pod vtisi akademskega znanja in želje po postavljanju novih umetniških mejnikov.

Nekje okoli leta 1980 je v slovensko umetnost pljusknil val nove podobe, ki se je razširil iz Amerike v Evropo. V slikarstvu je zaznavna krajina, v kiparstvu pa predvsem ekspresivno dinamična figuralika. Vsebina zgodbe sloni na poudarjanju osebnih izpovedi, vizij in čustvenih osvajanj. To je tudi uveljavilo značilno osebno poetiko in mitologijo.

Zanimiv je nastanek te smeri, vezan predvsem na obrobna okolja izven akademskega središča, zato je krajina najpogosteje prisotna tema. Genius loci se približuje vpetosti v različne predstave in razpoloženja. V osebnem razvoju umetnikov gre pri nekaterih za kontinuiteto, pri drugih pa za prelom trenda. Pri sliki je vse znano že od prej, prelomna za začetek novega gibanja je lokalna tema z zasebne perspektive (pogled od zgoraj) v žarečih barvah na platnu velikih razsežnosti. Slika ima v razvoju slovenskega slikarstva posebno mesto, še zlasti, ko govorimo o novi figuralni sliki.

Inovativni asemblaži, kolaži, sestavljenke in citati so iz teoretskih slik na prehodu v 80. leta silili v ospredje formo in figuro, ki sta prekosili strukturalnost. Začelo se je širjenje navzven. Med letoma 1981 in 1985 je bila doba izpostavljene figure kot motiva. Celotna površina platna je postala soodnosna figuri. Pomembni so bili še barvitost, svetloba, slikarski ter psihični in haptični pogled. Nova podoba se je hitro širila v tendenci horror vacui in vehemenci slikarske geste brez nadzora misli, ki ji je sledila skupina avtorjev generacije 82. Svoj vrhunec je nova podoba dosegla že leta 1982, leta 1984 pa skorajšnji zaton, čeprav so jo nekateri posamezniki razvijali še naprej. Med njimi najbolj očitno Jože Šubic, Klavdij Tutta in Boris Zaplatil. Generacija 82 je leta 1994 doživela tudi razstavo, ki je potovala od Umetnostne galerije Maribor, Pilonove galerije Ajdovščina, Galerije sodobne umetnosti

Celje, Mestnega muzeja Idrija, Mestne galerije Ljubljana do Galerije Šikoronja Rožek, Kulturnega doma Srečka Kosovela Sežana in Umetnostne galerije Slovenj Gradec.

Generacija 82 bo na razstavi Generacije predstavljena v celoti. Večino avtorjev obravnava Aleksander Bassin, Klavdija Tutto pa bom skozi njegovo avtopoetiko poskušala predstaviti v svojem besedilu.

V osemdesetih je v slikarskem izražanju Klavdija Tutte prevladoval kraški svet, pravzaprav poistovetenje z njim, slikar sam se je utelešal v menhirjih kot prvinskih simbolih erosa. Prvinskost je permanentno udejanjal še v stilizirani figuraliki in živalskih glavah ter njihovih simbolnih funkcijah. V tej fazi še bolj v stiliziranih ploskovnih upodobitvah, kjer pa barva že ima temeljno vlogo. O tem slikarjevem obdobju je v katalogu iz Nove Gorice leta 1992 pisal likovni kritik Zoran Kržišnik: »/…/Tutta je še v fazi, ko zna presenečati, ne, ker bi želel šokantnih efektov, temveč ker, mlad, kakor je, nikakor noče zaključiti kroga svojih iskanj in se zadovoljno obrniti k obnavljanju ali bogatenju že doseženega. /…/« Svoj esej je zaključil z besedami: » /…/ Toda prav lahko, da ga bomo v prihodnje videli spet novega in presenetljivo drugačnega /…/« In ta trend se je po tej napovedi uresničeval desetletja.

V devetdesetih so se slikarjeve barvne ploskve razblinile v številne manjše like in poteze, ki so dobivale novo, tuttovsko ikonografijo, ki je danes že povsem ideogramska. Živalska

figurativnost z biki in ptiči karakterno reflektira, a morda avtoportretnost tako v slikah, grafikah in tudi v prvih skulptoslikah. Če je v osemdesetih prevladovala hedonistična pokrajina Goriških Brd, ki je dominirala v zanosu transavantgarde in nove podobe, pa v devetdesetih že dodobra oblikuje prepoznavni osebni slog, ki še bolj temelji na barvi in nasičenosti. Novo tisočletje Tutta začenja s sestavljivimi slikami, ki prehajajo iz druge v tretjo dimenzijo, in akceptira izrazni medij videa v ustavljenih kadrih in plastenju le-teh na sliki. Večplastnost in odstiranje novih simbolov z ohranjanjem kraških ideogramov in produciranje novih. S sestavljivimi slikami in skulptoslikami je začel ustvarjati avtorske instalacije za vsako galerijo posebej. V sodelovanju z drugimi ustvarjalci in obrtniki pa je odprl polje svojega ustvarjalnega prostora v globalni kreativni prostor, ki plemeniti slovensko majhnost in zaprtost. V novih materialih, kot sta steklo in les, je lazurnost tega materiala Tutta pretvoril v občutenje vodne mase, ujete v kapljično formo, ali pa je intenzivnost barvnih pigmentov še poudaril na zaprti podlagi lesa. Ta dva je vključil v niz različnih prostorskih postavitev. Že v naslednji fazi so presežene še s kompatibilnimi in sestavljivimi slikami različnih oblik, velikosti in debelin, ki reflektirajo budno umetnikovo, Polifemovo in/ali morda tudi Božje oko.

Iz nadzemnega sveta se Tuttov ustvarjalni prostor postopoma širi še v vodni svet in ob tem spreminja tudi oblike

slik (okrogle, ovalne …). V novo desetletje vstopa z mediteranskimi svetilniki in plovili na barvnih horizontih.

V preseku ustvarjanja Klavdija Tutto vsekakor vpenjamo v generacijo 82. Ta se je formalno pojavila kot skupina na skupinski razstavi leta 1994, ko je razstava obiskala mnoge slovenske galerije, prej pa je svoj čas zaznamovala predvsem po vidnih stilnih spremembah v novi podobi, ki so se pojavljale istočasno v Sloveniji kot v svetu. Vsak posameznik generacije 82 je deloval popolnoma drugače, vse pa odlikujejo izvirnost v snovanjih in realizaciji, doslednost v delovanju ter komunikacijska transparentnost, kar je gotovo posledica slutenja in želje po spremembah obstoječega družbenega sistema.

Prehajanja med fazami in ciklusi Tutte so vedno lahko sledljiva, preseneča pa z izlivanji iz formatov in pričakovanj s svojimi lucidnimi nadgradnjami vse do uporabnih predmetov (etikete za steklenice, škatle za čaje, svetila, posode, krožniki in še mnogo drugih predmetov). Njegova interaktivnost se prepleta z vsakim njegovim umetniškim snovanjem in opravilom ter tudi s popolnoma vsakdanjimi opravki in stiki. Klavdij Tutta je dosleden pričevalec bivanja in ustvarjanja svojega intimnega okolja in izven njega, povsod, kjer ima svoje znance, prijatelje ali se je kdaj koli pojavil. Povsod skrbno ohranja vezi in jih nadgrajuje. Ne ukvarja pa se z drugimi osebami, ampak predvsem s seboj in zato ni podoben ali sledljiv

drugim, marveč zgolj sebi. Je izrazit predstavnik genius loci z izvirnim prispevkom k raznolikosti slovenskega krajinskega miljeja, dograjenim s svojimi specifičnimi, individualiziranimi in prečiščenimi elementi v ohranjeni kontinuiteti. Motive, tako rodne Primorske kot sedaj Gorenjske, avtor formatira z ožarjenimi barvami in v dinamičnih strukturah ter v nasledstvu nove podobe, s katero je začel v osemdesetih skupaj s svojo generacijo 82. Nova podoba se je hitro pojavila in v tej dinamiki tudi končala. Iz zagona nove podobe in neoekspresionizma so poleg Klavdija Tutte še nekateri posamezniki razvijali samostojne avtopoetike. Metodičnost in sistematika njihovih predhodnikov v sedemdesetih pa sta jim bili v pomoč za usmeritev v razmišljanja in senzibilnost, ki se je predvsem iz minimalizma razvila v razgibano barvitost. Dela Klavdija Tutte so razpeta od miniatur do velikih galerijskih formatov, so zapisi njegovega življenja in življenjske radosti, ki si jo je ustvaril s svojo neizčrpno energijo, čutnostjo in širino, v kateri je spojen mediteranski minimalizem žarečih in ožarjenih barv z alpsko ostrino konstrukcije vseh mogočih oblik.

Že od leta 1981 je Klavdij Tutta član DSLU. Imel je na stotine samostojnih razstav ter sodeloval na več sto skupinskih razstavah doma in po svetu. Za svoje delo je prejel številne nagrade in mednarodna priznanja (v Ljubljani, Barceloni, Seulu, Cadaquesu, Lüdzu, Beljaku …). Leta 1993 je ustanovil likovno delavnico na Sinjem vrhu, ki je izkoristila odprtost v svet. Z njo

je v Slovenijo pripeljal ustvarjalce iz vsega sveta, našim pa z njo odprl pot v svet.

Klavdij Tutta o modernem slikarstvu razmišlja kot o dinamičnem virtualnem svetu, organizmu, razpetem po površini in v prostoru. Slike prehajajo v tretjo dimenzijo, medprostori pa so nove možnosti za vzpostavljanje stikov z novimi formati in vsebinami. Sestavljivost in prehodnost slik omogoča v osnovi sestavljena ali razgrnjena krajina, na njej pa so nanizane še plasti in podplasti raznovrstnih oblik in mnogoterih zgodb iz življenja. V slikah se pojavljajo prikriti in intervenirani obrazi, ki v kolažiranju in doslikavah ostajajo bolj krajine kot portretne skupine ali pa so to »princeske z morja« v podobi ladjic, jadrnic in celo križark.

Slikar Klavdij Tutta največjo pozornost osredotoča na barvno strukturo širokega spektra in močne intenzitete, in to v različnih razsežnostih in pri vseh dimenzijah slik, od kvadratnih, pravokotnih, izrazito horizontalnih do ozkih vertikalnih trakov. Vsa dela so v intenziteti stopnjevana od ene do druge skrajnosti, ki jih v najnovejših delih formatira še z vertikalnimi »ročaji«, ki omogočajo, da si sliko gledalec prilagodi po izrezih, v katere se želi bolj poglobiti. Interpretativno pozornost usmerja na široko barvno spektralnost in silovito intenziteto v vseh mogočih osmišljenih dimenzijah in razsežnostih ustvarjanja, formatov slik. Med njimi in z njimi oblikuje sugestivne povezave na temeljih lastne predstavnosti ali v izzivu

k naključnim rezultatom in odprtosti h gledalcu in njegovemu odzivu.

Klavdij Tutta je slovenski umetnik z mediteransko širino v umetniški in človeški dimenziji, ki ustvarja z optimizmom, vedrino, aktualnostjo in vso resnostjo sredi problemov vsakdanjika.

AVTORJI

biografije

in

reprodukcije

Generacija 82

je skupaj (v nepopolni sestavi le na Kitajskem leta 1994 v Nanjingu,Vuxi) razstavljala

1994 UGM, Maribor,

1995 Mestna galerija, Piran, Galerija Posavskega muzeja, Brežice, Galerija Idrija, Galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec, Pilonova galerij, Ajdovščina,

1996 Zimski salon, Mestna galerija, Ljubljana, Galerija Šikoronja, Rožek (Avstrija),

Umetniki v izboru kritika Aleksandra Bassin na razstavi v Velenju Generacije 2014 so vsi diplomirali leta 1982 na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani (razen Cveta Marsiča in Sama Perparja, ki sta diplomo zagovarjala 1983).

Vsi našteti umetniki imajo bogato delovno biografijo tako glede samostojnih razstav doma in v tujini kakor tudi glede udeležbe na številnih drugih domačih in tujih skupinskih razstavah.

Cveto Marsič/ 1960, Koper

Samo Perpar/1954, Ljubljana

Ivo Prančič/1955, Ljubljana

Vlado Stjepić/1958, Kosci, BiH

Jože Šubic/Maribor, 1958

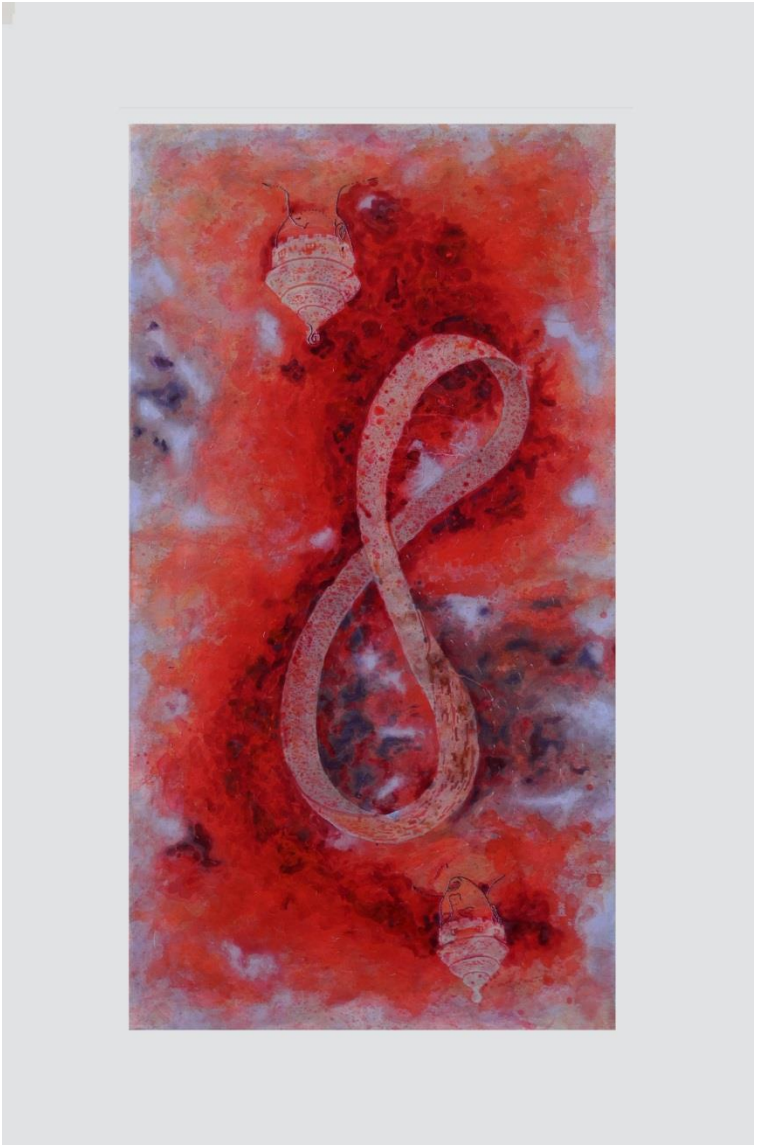
Boris Zaplatil/1957, Ljubljana

Cveto Marsič: *Indo salino*, ol./pl.,130 x 117cm, 2014

Samo Perpar: Brez naslova XII, ak./pl., 160 X2 80 cm, 2014

Ivo Prančič: Brez naslova, olje., sprej in grafit/pl., 220x390, 2012

Vlado Stjepić: Torzo v rdečem, ak./pl., 211 x 129 cm, 2014



Jože Šubic: KTDV 10, ak./pl, 185 x 100 cm, 2013

Boris Zaplatil: Jeans miza 1-3, tekstil in ol./pl.,

3 x (100 x 80cm), 2014

Slavko Tihec

Rojen 10. julija 1928 v Mariboru, kjer obiskuje osnovno šolo in I. gimnazijo. Po maturi se vpiše na kiparski oddelek Akademije za upodabljajočo umetnost v Ljubljani, kjer diplomira leta 1955. S štipendijo Moše Pijada se leta 1958 izpopolnjuje v pariškem grafičnem ateljeju Johnnyja Friedlaenderja. Z Rudolfom Kotnikom in Viktorjem Snojem ustanovi skupino BE 54, kasneje se jim pridruži še Peter Černe. Leta 1966 razstavlja v jugoslovanskem paviljonu na XXXIII. bienalu v Benetkah. Leta 1969 prevzame docenturo na ALU v Ljubljani in postane član Grupe 69. Leta 1975 po dolgih pripravah postavijo spomenik NOB na Trgu svobode v Mariboru. Leta 1980 ponovno razstavlja na XXXIX. beneškem bienalu. Izide monografija Zorana Kržišnika Kronologija nekega nastajanja. Leta 1982 Pred Cankarjevim domom v Ljubljani postavijo spomenik Ivanu Cankarju. Po težki bolezni umre11. februarja 1993 v Ljubljani.

Pomembnejši javni spomeniki: Spomenik Pohorskemu bataljonu na Osankarici (1960); Skulptura vezanih jeder na Trgu republike v Ljubljani (1972); Forma viva - Zakotaljena krogla, Mestni park v Mariboru (1973); stenska kompozicija v poslovilni dvorani pokopališča na Dobravi (1984); Velika slojevita oblika pred stavbo Smelta v Ljubljani (1986).

Slavko Tihec,

Osnutek za spomenik NOB, les in kovina,

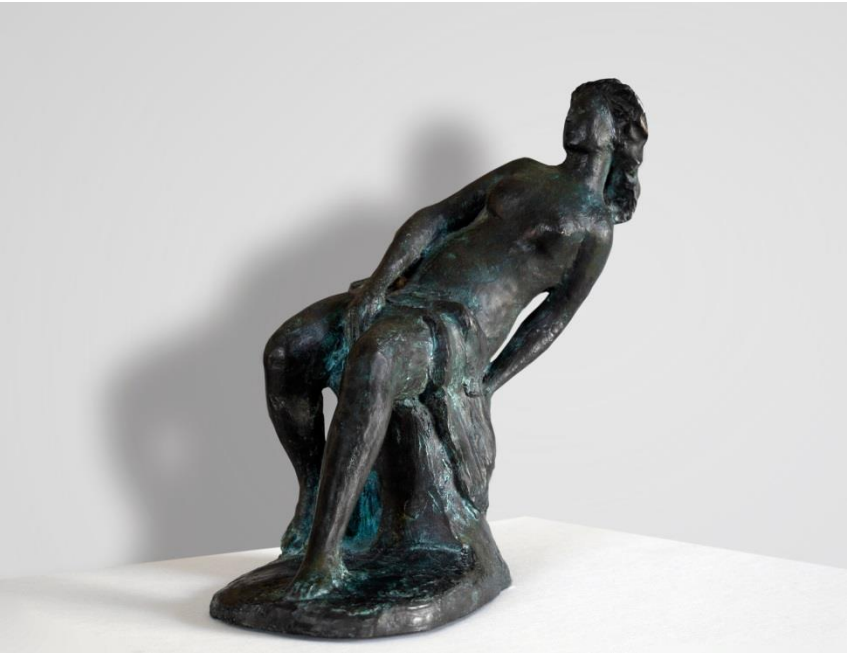
46 x 35x 35 cm, 1976

Vlasta Zorko

je rojena 27.5.1934. Študira na na Oddelku za kiparstvo ALU v Ljubljani in diplomira pri prof. Zdenku Kalinu leta 1959. V letih 1970 - 71 nadaljuje študij na Kraljevski akademij za likovno umetnost v Kopenhagnu na Danskem in leta 1974 še na Umetniški akademiji v Münchnu. Je članica ZDSLU in DLUM. Živi in ustvarja v Mariboru.

Naslov: Obrežna 37, 2000 Maribor, 00386 31 217 720

Javni spomeniki (izbor): Spomenik Prežihovemu Vorancu (Maribor), Forma Viva – spomenik Milošu Zidanšku (Maribor), spomenik NOB (Lenart), spomenik pohorskim Partizanom (Maribor), spomenik Rudolfu Maistru (Maribor), spomenik Slomšku in Kosarju (Braslovče), Spomenik Maistrovim Borcem (Maribor), portreti dramskih igralcev v SNG Maribor, številna poprsja in spominske plošče znanih osebnosti v mariborskih javnih ustanovah.



Vlasta Zorko,

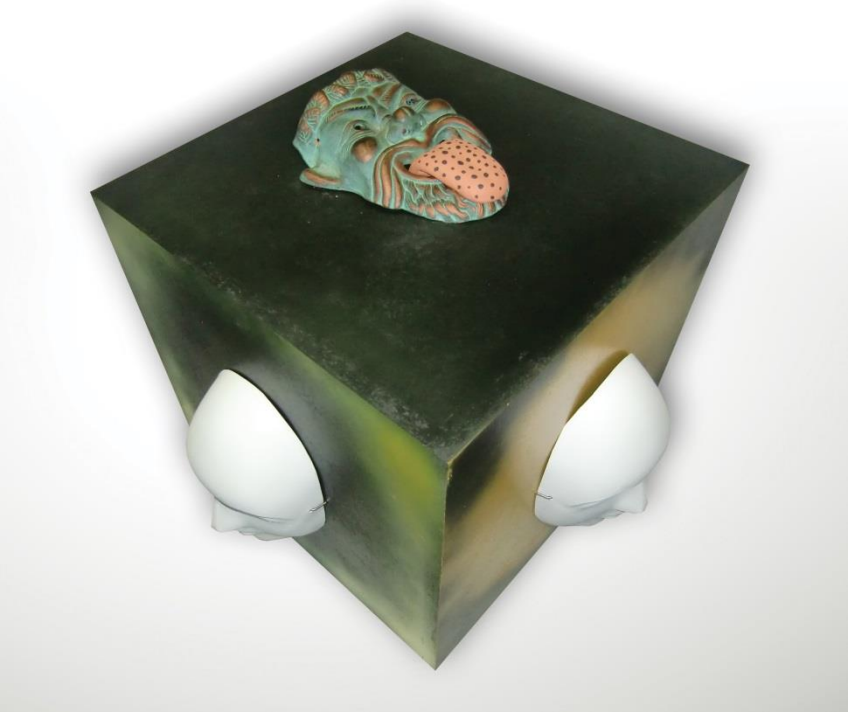
Veselička, bron, 22 x 22 x 14 cm, 1980

Radivoj Vojko Štuhec

je rojen 30. maja 1946 v Mali Nedelji. Osnovno in srednjo šolo obiskuje v Mariboru, diplomira pa na ljubljanski ALU leta 1974. Vrsto let poučuje likovno vzgojo na številnih šolskih ustanovah, nazadnje je zaposlen kot industrijski oblikovalec v mariborskem Birostroju. Leta 1987 pridobi status samostojnega ustvarjalca na področju kulture, leta 2009 pa se upokoji. Sodeluje na več kot 200 razstavah tako doma kot v tujini. Ukvarja se s kiparstvom, scenografijo, industrijskim in grafičnim oblikovanjem. Je član DLUM in ZDSLU. Živi in ustvarja v Mariboru.

Naslov: Wilsonova ulica 11, 2000 Maribor, vojko.radivoj-stuhec@triera.net

Javni spomeniki (izbor): Štanjel na Krasu (1968), Ljubljana – Študentsko naselje (1970), Videm ob Ščavnici (1972), Ruše pri Mariboru (1980), Maribor - relief pod mostom (1980), Ribnica na Pohorju (1980), Maribor – Trije ribniki (1980), Maribor (1984), Radlje ob Dravi (1993)



Radivoj Vojko Štuhec, *Zombi Janezova kocka*, 2013,
les in keramika, 65 x 65 x 65 cm

Marijan Drev

je rojen 16. 12. 1955 v Celju. Diplomira leta 1980 na ALU v Ljubljani, Oddelek za kiparstvo, pri prof. Zdenku Kalinu, Slavku Tihcu in Dušanu Tršarju. Leta 1982 na isti ustanovi zaključi kiparsko specialko pri prof. D. Tršarju in leta 2006 opravi še magisterij iz predmeta Likovna teorija pri prof. dr. Jožefu Muhoviču. Ukvarja se s kiparstvom in likovno teorijo. Sodeluje na številnih skupinskih in štirinajstih samostojnih razstavah. Od leta 1991 intenzivno razvija teorijske koncepte novih paradigem v likovnih umetnostih. Mednje sodijo: Geometrijsko - topološka interpretacija klasičnega kiparskega kontraposta, vrednotenje postmodernega kiparstva na osnovi petega evklidovega aksioma v treh topoloških prostorih: torusu, Kleinovi steklenici in projektivni ravnini. Je član ZDSLU in DLUM. Živi in ustvarja v Mariboru.

Naslov: Uskoška 39, 2204 Miklavž, 00386 40 854 272, drev.marjan@siol.net

Javni spomeniki (izbor): A.M.Slomšek, Maribor, je avtor številnih javnih plastik in spomenikov, oblikuje več fontan, s kiparskimi deli opremi več slovenskih cerkva.

Marijan Drev, *Figura v vozelnem prostoru*, 2012,
keramika, 46 x 22 x 14 cm

Marijan Mirt

je rojen 29. 08. 1975 v Zagrebu, Hrvaška. Med leti 1990 – 94 obiskuje Srednjo Šolo za Oblikovanje v Zagrebu in jo zaključi z nazivom kiparski oblikovalec. Med leti 1994 – 9 obiskuje Akademijo likovnih metnosti v Zagrebu, kjer diplomira z nazivom magistra likovne pedagogike. Je član HKDM (Hrvaško kulturno društvo v Mariboru, predsednik likovne sekcije), ZDSLU, DLUM (predsednik US, podpredsednik), ULUPUH (Hrvaško Združenje Likovnih Umetnikov Uporabne Umetnosti). Je dobitnik trinajstih nagrad in priznanj za umetniška dela. Živi in ustvarja v Mariboru s statusom samostojnega ustvarjalca na področju kulture.

Naslov: Cankarjeva 26, 2000 Maribor, Slovenija, 00386 41 274 004, www.mirt.si

Javni spomeniki (izbor):

Ljubezen, 2014 (Sirnitz, Avstrija), Pegaz, 2010 (Penza, Rusija), Vizionarji, 2009 (Penza, Rusija), Padli superheroj, 2009 (Velika Nedelja, Slovenija), Vizionar, 2006 (Makole, Slovenija), Pet organskih nevarnosti, 2002 (Židovski trg, Maribor, Slovenija).

Marijan Mirt, *Projector*, 2012,
mešana tehnika, 70 x 18 x 11 cm

Janez Marenčič

Rojen je bil leta 1914 v Kranju. Končal je študij prava v Ljubljani. Po vojni je bil zaposlen kot komercialist v Kranju. Prvo samostojno razstavo je priredil leta 1971 v Kranju. Fotografije, ki jih je tedaj podaril Kabinetu slovenske fotografije, predstavljajo začetek javne fotografske zbirke v Kranju. V sedemdesetih letih se je prenehal udeleževati skupinskih razstav, pri katerih pa je še vedno sodeloval kot žirant in selektor. Moderna galerija v Ljubljani je njegova dela predstavila na retrospektivni razstavi leta 1993. V tem času se je začel posvečati tudi barvni fotografiji.

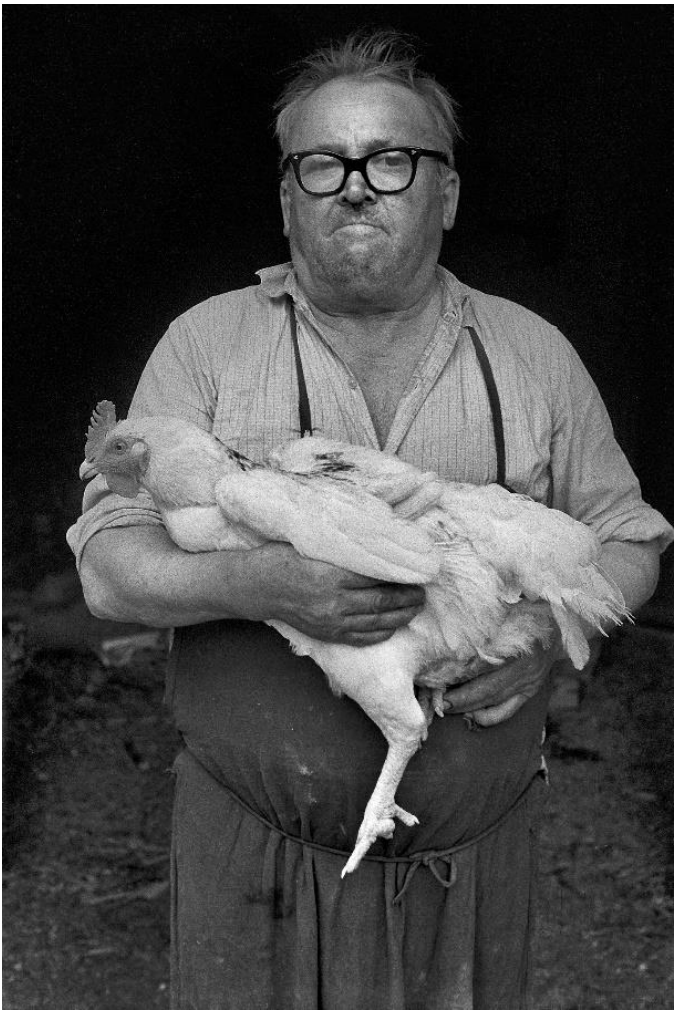
Ob 90-letnici ga je predsednik Republike Slovenije odlikoval z zlatim redom za zasluge, Fotografska zveza Slovenije mu je podelila nagrado Janez Puhar za življenjsko delo, Kabinet slovenske fotografije pa je izdal Marenčičevo monografijo *Fotografije*. Mestna občina Kranj ga je izvolila za častnega občana. Umrl je leta 2007.

Janez Marenčič, *Slabo vreme*
(Park pred Prešernovim gledališčem), 1956
fotografija na želat. sr. br. papir, 28,6 x 38,8 cm

Marko Aljančič

Biolog, biospeleolog, strokovni pisec, urednik, publicist in prevajalec Marko Aljančič je bil rojen leta 1933 v Kranju. Leta 1954 se je včlanil v kranjski fotoklub. Razstavljati je začel leta 1959. Prvo samostojno razstavo je imel leta 1962 v Kranju.

Leta 1970 je dal pobudo za republiške in kasneje državne razstave naravoslovne fotografije (deset razstav NF od leta 1971). Deloval je kot fotografski publicist in prevajalec. Je avtor več knjižnih publikacij z naravoslovno vsebino. Umrl je leta 2007 v Kranju. Fotografska zveza mu je posthumno podelila svoje najvišje priznanje, Nagrado Janeza Puharja za življenjsko delo. Leta 2008 je posthumno prejel naslov častni občan Mestne občine Kranj.



Marko Aljančič, *Mož s kokošjo*, 1975

fotografija na želat. sr. br. papir, 39,1 x 28,7 cm

Emil Jalovec

Rojen je bil v Kranju leta 1976. S fotografijo se ukvarja od leta 2000. Prvo samostojno razstavo je imel leta 2001 v Kranju. V obdobju 2005 do 2012 je deloval kot reportažni, bojni in protokolarni fotograf Ministrstva za obrambo Republike Slovenija. Leta 2010 se začne ukvarjati tudi z modno fotografijo.

Emil Jalovec, iz ciklusa *Opomin življenju*, 2013,
črno-bela fotografska povečava

3kolektiv

3kolektiv je umetniška skupina treh umetnic mlajše generacije, ki so zaključile študij slikarstva, grafike in novih medijev na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani: Katja Felle, Maša Gala in Eva Kastelic. Skupaj delujejo v umetniški skupini **3kolektiv** od leta 2010.

Razstave:

»Nevidni davek popačenih resnic. Kritično angažirane likovne prakse mlade generacije«, Druga Galerija, Maribor, Kurator razstave: Petra Čeh

Performansa »Sprevod« in »Zakol«, Cankarjev dom, Ljubljana, postavitev objekta in performans, kurator razstave.: dr. Petja Grafenauer, organizator: Zavod za kiparstvo

»PREMIERA 2012«, Center sodobnih umetnosti Celje, Galerija sodobne umetnosti, kurator razstave: Maja Hodošček, organizator: Zavod Celeia Celje

SCCA Zavod za sodobno umetnost: *Postaja DIVA, Digitalni video arhiv*, izbor: Barbara Borčić in Ida Hiršenfelder, objava avtorskega videa »Svinja je umetnost in umetnost je svinja«, 3kolektiv, 2012

3kolektiv, Performansa *Sprevod* in *Zakol,* video, 2012

Tomaz Milač

Rojen 29. 12. 1978

Pedagoška fakulteta, 2005
Visoka šola slikarstva, , 1997
Srednja šola za oblikovanje in fotografijo, Ljubljana, Slovenija, 1993

Samostojne razstave:

2003 – Galerija sodobnih umetnosti Celje/Hodnik Galerija, Celje, Slovenija

2006 – Hiša kulture Pivka, Pivka, Slovenija

2008 – Savinov Likovni Salon Galerija, "Red Nights", Žalec, Slovenija

2008 – Kulturni center Delavski dom, Zagorje, Slovenija

2009 – Plevnik – Kronkowska Galerija, "Post Destruction", Celje , Slovenija

2011 – Erotična galerija Račka, Celje, Slovenija

2011 – Plevnik – Kronkovska Gallery, "Infantilni oder", Celje, Slovenija

2012 - Galerija Insula v Izoli, Slovenija,

2012 - Galerija Cankarjev dom, Likovni kritiki izbirajo, Ljubljana, Slovenija,

2014 - Galerija likovni salon Celje, Slovenija

Tomaz Milač, *Stage 2,* 280 – 450 cm, olje na platnu, 2012

Iztok Šostarec

(Zagreb, 1960) je svojo likovno izobrazbo pridobival med študijem najprej industrijskega in nato še modnega oblikovanja na Oblikovni šoli in Tehnološki fakulteti v Zagrebu. Skoraj trideset let se je posvečal svojim matičnim strokam z izdelovanjem modnih dodatkov za hrvaške modne hiše, gledaliških kostumov in maske za slovenska, hrvaška in avstrijska gledališča ter deloval kot stilist, oblikovalec dekorativnega pohištva in aranžer vitrin tako na Hrvaškem kot v Sloveniji. Za slednje ga je Mestna občina Ljubljana tudi večkrat nagradila.

Svoja dela s področja predmetne umetnosti je od leta 2006 predstavil že na preko 15 razstavah v Sloveniji, Franciji, BiH in na Hrvaškem, med katerimi velja poudariti prostorske postavitve Razdalja in nasmeh, Galerija Tir, Solkan, SLO (2008), Beli konji, Lipica, SLO, (2009), prenos: Chevaux Blancs, parc du Chateau de la Motte-Tilly, Aube, FR (2010) ter razstave slik in skulptur Haiku mobiles, Galerija Ilirija, Ljubljana, SLO (2007), Cinétique du je, Chateau de la Motte-Tilly, Aube, FR (2010), Sains titre, Centre culturel Didier Bienaimé della Chapelle-Saint-Luc, Aube, FR (2013).

Iztok Šostarec, *Razdalja in nasmeh*, instalacija, 2014

Maja Šubic

(1965, Kranj) je študirala slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je leta 1990 diplomirala pri profesorju Emeriku Bernardu. Ukvarja se s freskoslikarstvom, slikarstvom, knjižno ilustracijo, akvarelom, grafiko in animiranim filmom. S freskami je opremila več sakralnih in profanih objektov ter z različnimi pristopi presegla ustaljene okvire medija, ko je fresko tehniko uporabila za prenosne nosilce (lehnjak in keramiko). Posebno mesto v njenem opusu zavzema raziskovanje družine Darwin, znamenitega naravoslovca Charlesa in njegovega deda Erasmusa Darwina. Na temo potopisnega dnevnika Charlesa Darwina *Potovanje na ladji Beagle* je ustvarila številna dela, od prenosnih fresk na lehnjaku, akvarelov in slik ter animiranega filma *Pasavec*, krono pa nedvomno predstavlja freska na šoli v Darwinovem rojstnem kraju Shrewsbury, ki jo je naslikala leta 2009 ob dvestoti obletnici Darwinovega rojstva in ki prikazuje Darwinovo potovanje okrog sveta in številne živalske vrste, ki jih je proučeval. Imela je več samostojnih razstav doma in v tujini. Kot samostojna umetnica živi in dela v Škofji Loki in Poljanah.

Maja Šubic, *Potovanje na ladji Beagle I*, 2001,

freska na lehnjaku, 148 x 266 x 4,5 cm

Ive Šubic

(1922, Hotovlja pri Poljanah – 1989, Škofja Loka) je izviral iz znamenite slikarske rodbine Šubic iz Poljanske doline. Po šolanju na kiparskem oddelku Srednje državne moške obrtne šole je leta 1940 nadaljeval študij na likovni akademiji v Zagrebu, a ga je moral zaradi vojne prekiniti. Od leta 1944 do konca vojne je vodil grafični atelje Centralne tehnike CK KPS. Za svoj prispevek v 2. svetovni vojni je prejel več odlikovanj, med drugim partizansko spomenico. Po vojni se je jeseni leta 1945 vpisal v drugi letnik ljubljanske likovne akademije, smer slikarstvo in grafika, po diplomi leta 1948 je vpisal še specialistični študij slikarstva pri Gabrijelu Stupici, ki ga je zaključil leta 1950. freskami je poslikal vrsto zasebnih in javnih objektov ter znamenj na Loškem in drugod. Pripravil je vrsto samostojnih razstav in sodeloval na skupinskih doma in v tujini ter se udeleževal likovnih kolonij.

Za svoje delo je prejel vrsto nagrad, med katerimi so tudi nagrada Prešernovega sklada za dela, razstavljena leta 1967 v Galeriji Loškega muzeja v Škofji Loki na temo revolucije (1968), Prešernova nagrada za življenjsko delo (1979) in Groharjeva nagrada (1983). Leta 1993 je bil posthumno razglašen za častnega občana Škofje Loke.

Ive Šubic, *Sam*, 1964, tempera na platno, 100 x 120 cm

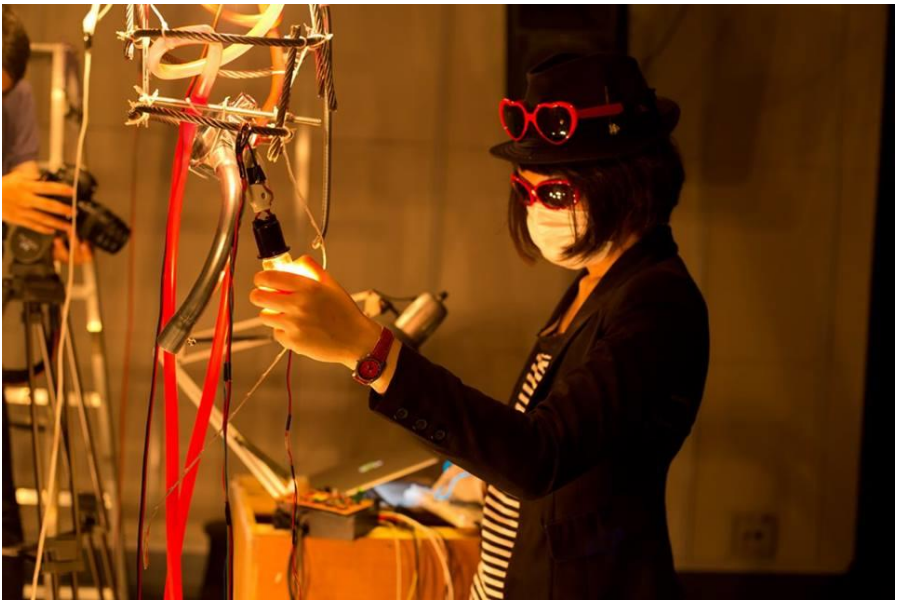
Vesna Lenić Kreže

(1987, BiH) zaključi akademijo za umetnost v Banja Luki, smer slikarstvo pod mentorstvom profesorja Vase Sovilja. Njeni mediji izražanja so slikarstvo, risba, video, performans in instalacijske postavitve. S svojimi deli se predstavlja doma in v tujini. V letu 2008/2009 je bila prejemnica nagrade za najboljše slikarje svoje generacije. Trenutno živi in dela v Trbovljah.

Vesna Lenić Kreže, Fragmenti iz vic, performans, 2014

Johnsmith

(1988, JAP) je medijski umetnik in performer. Svoja razmišljanja in raziskovanja manifestira v različnih vizualnih disciplinah, kot so performansi z nosljivimi tehnološkimi napravami, manga, instalacije in video. Njegov poseben interes predstavlja interakcija med, na prvi pogled nepovezanimi in med seboj nezdružljivimi elementi, kot so človeško telo, elektrika, noise in svetloba. Vse te elemente združuje v nove izrazne forme, ki okupirajo naše čute. Trenutno zaključuje magisterski študij in Institutu za napredne medijske umetnosti in znanosti v Ogaki na Japonskem.



Johnsmith, *Electro voice/Električni glas,* performans, video, 2014

Špela Pavli

(1982, SLO) deluje na področju raziskovanja in osmišljanja vizualnih umetnosti na začetku 21. stoletja. Posebno pozornost raziskovanja usmerja v teoretična raziskovanja sodobnih vizualnih praks. Skozi sintezo različnih teoretičnih raziskav in utemeljitev ter združevanja večplastnosti skuša pridobiti relevantni pogled v celoten razvoj sodobnih družbenih praks. Vizualno se izraža z videom in instalacijskimi postavitvami. Je doktorska kandidatka Teorije in filozofije v Kopru, specializacija pri prof. Alešu Erjavcu z naslovom doktorske teme »Kritika teorije sodobne umetnosti pri Terryu Smithu«. Od leta 2011 je aktivna članica Slovenskega društva za estetiko.

Špela Pavli, Neobarok,video instalacija, 2014

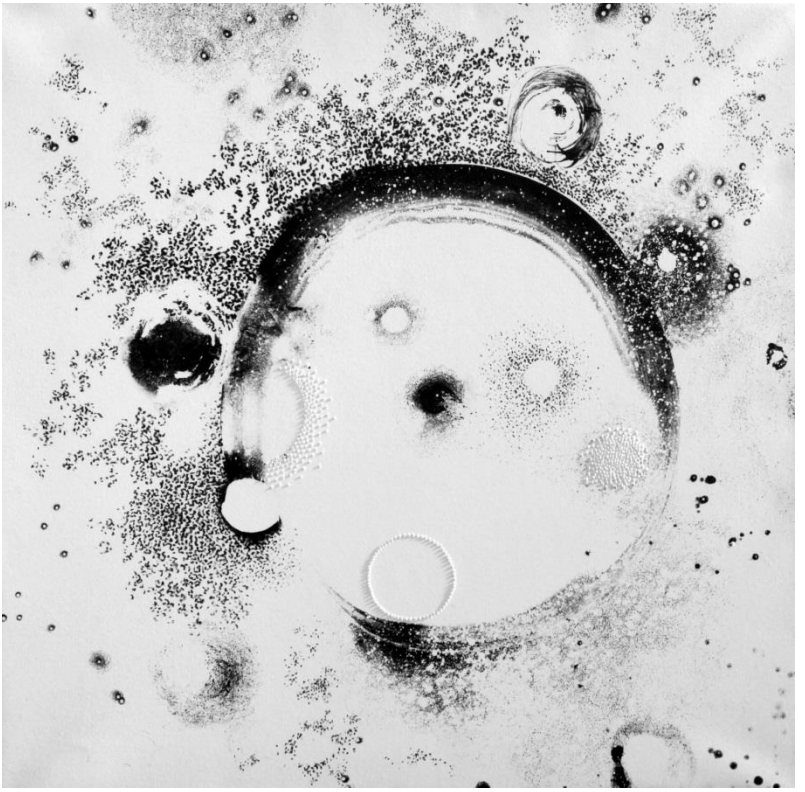
Aleksander Vešičček

Aleksander Velišček, V. Putin , 2013,

mixed media , 99x86cm

Maja Pučl

Rojena 1978; leta 2006 je diplomirala, leta 2010 pa magistrirala na ALUO v Ljubljani (mentorji: Lucijan Bratuš, Gustav Gnamuš in Huiqin Wang). Med letoma 2001 in 2002 se je v obsegu študentske izmenjave izobraževala v Helsinkih. Od leta 2009 je samozaposlena v kulturi, klasične umetniške medije prepleta tudi s plesom. Sodelovala je na številnih samostojnih (*Ame nimo makezu/Kljub dežju*, Ravne na Koroškem, 2010, *Ujeto v drevo*, Galerija Ravne, 2013, *Dnevnice*, Bežigrajska galerija, 2014 itd.) in skupinskih razstavah po Sloveniji (Equrna, Bežigrajska galerija 2 ...) in po svetu..



Maja Pučl: *Mišek z Marsa*, 2014,

luknjana litografija 1/1, 40 x 40 cm

Majda Gregorič

Rojena v Kopru leta 1960. Obiskovala je italijansko gimnazijo in študirala na Medicinski fakulteti v Ljubljani. Izobraževala se je privatno, med drugim pa tudi na Šoli za keramiko v Kogoshimi na Japonskem. Je soustanoviteljica društva Cirkulacija 2 in soustvarjalka nekaterih neformalnih umetniških skupin. Skupinsko ali samostojno je razstavljala v vseh pomembnejših galerijah in razstaviščih v mestih po Sloveniji (Ljubljana, Škofja Loka, Celje, Kamnik, Koper, Maribor ...) in v nekaterih galerijah v tujini.

Majda Gregorič: *Preprosto harmonično gibanje*, 2014, mešana tehnika, 170 x 46 x 50 cm

Matej Tomažin

Rojen leta 1992; slikar in oblikovalec. Trenutno živi in ustvarja v Ljubljani. Poleg slikarskega ustvarjanja dejaven tudi kot oblikovalec; med drugimi projekti je leta 2014 sodeloval na Mednarodnem bienalu oblikovanja v Brnu.

Matej Tomažin: *Where´s Mickey?*, 2014, 9 x Disney maska

Miki Miška velikosti 25 x 26 cm - prosta postavitev

Iris Pokovec

Rojena 1992; leta 2010 je bila spreta na ALUO v Ljubljani, leta 2014 pa je tam tudi zaključila študij slikarstva z diplomskim delom *Ikona*. Pogosto sodeluje z italijanskim umetnikom Erosom Čepikovim.

Iris Pokovec, *Hey Mickey you´re so fine, you´re so fine you´ll blow my mind!*, 2014, akril na platnu, 120 x 100 cm

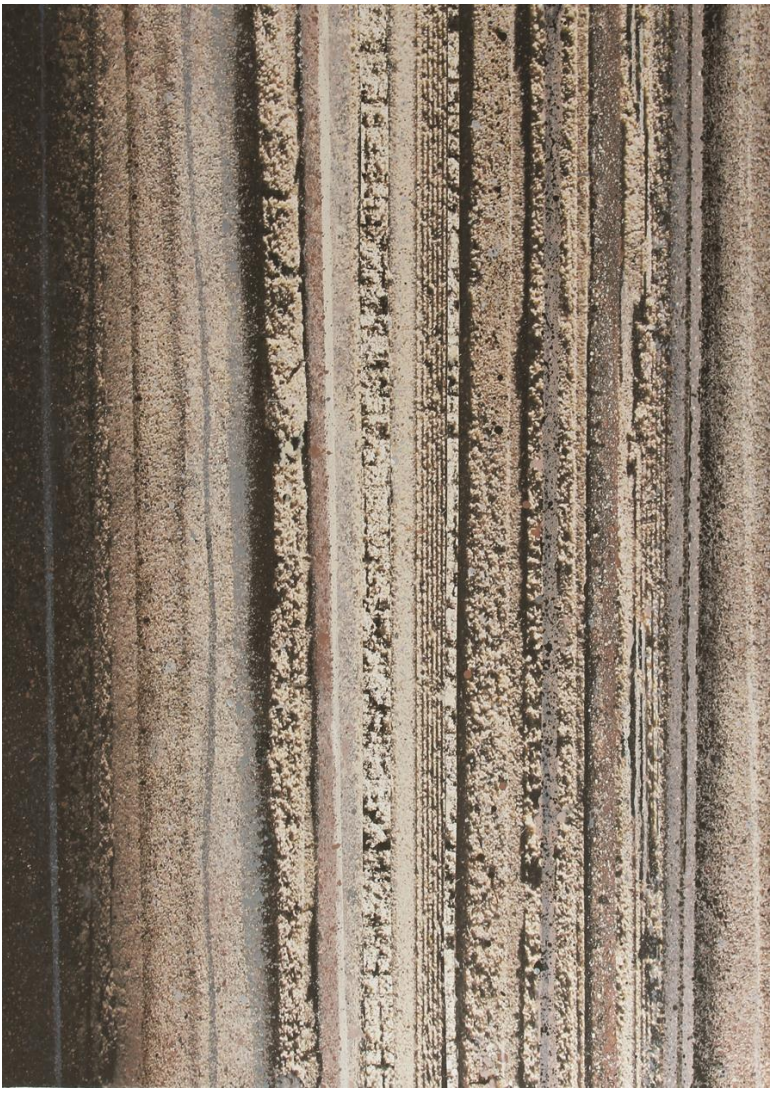
Borut Peterlin

Rodil se je 14. novembra 1974 v Kopru. Po prvih letih bivanja v Ilirski Bistrici se je družina preselila na Dolenjsko, kjer si je Peterlin kasneje ustvaril tudi svojo družino in v dolenjski pokrajini našel stalen vir oddiha in navdiha. Navdih je našel tudi v tujini, kjer je v letih 1994–1998 študiral in diplomiral na praški akademiji FAMU, se med letoma 2000 in 2001 izpopolnjeval v italijanskem Trevisu v raziskovalnem centru za komunikacijo skupine Benetton – FABRICA, v letih 2002 in 2003 pa zaključil še podiplomski študij fotografije na London College of Printing. Številne ideje, ki jih je srečeval v tujini, je prinesel nazaj v svoje okolje in v Novem mestu iniciiral festival dokumentarne fotografije Fotopub in bil v letih 2001–2007 tudi njegov umetniški vodja. V žanru novinarske fotoreportaže in portretist se je brusil predvsem kot sodelavec tednika Mladina, kjer je bil od leta 2006 do 2010 tudi urednik za fotografijo. Od leta 2010 je foto-urednik mesečnika Global. Kot umetnik se je kalil na številnih samostojnih razstavah, med drugim v Galeriji P74 v Ljubljani (2004), londonski Host Gallery (2007), Palace EU v Bruslju (2008), novomeški galeriji Simulaker (2008) in Galeriji IJS v Ljubljani (1913). Med izbrane skupinske razstave spada sodelovanje v šanghajskem Doland Museum (2003), v Martin Gropius Bau v Berlinu (2004).

Borut Peterlin, *Nenaslovljeno*, fotografija, Dvor, 4. 4. 2013

Jasna Samarin

Rojena je bila 19. januarja 1966 v Ljubljani, obiskovala je gimnazijo Ivana Cankarja v Ljubljani in potem študirala na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani pri prof. Emeriku Bernardu. Diplomirala je leta 1989. Kot štipendstka francoske vlade je med 1990 in 1991 študirala na Beaux Arts v Parizu (ENSBA), med leti 1989 in 1992 je nadaljevala tudi podiplomski študij slikarstva na ALUO v Ljubljani pri prof. Emeriku Bernardu. Od prve samostojne predstavitve leta 1989 v Kulturnem centru na Reki (Hrvaška) je imela več kot petindvajset samostojnih razstav doma in v tujini. Prav tako je sodelovala na mnogih domačih in mednarodnih skupinskih razstavah vse od leta 1988. Bila je večkrat nagrajena, leta 1991 je prejela pohvalo francoske vlade v Parizu, leta 1992 odkupno nagrado na ex-tempore v Piranu, leta 1995 odkupno nagrado Mestne občine Ljubljana in v letu 2007 častno nagrado na Majskem salonu ZDSLU. Njena dela se nahajajo v nekaterih pomembnih zbirkah. Živi in ustvarja na Dobrovi.

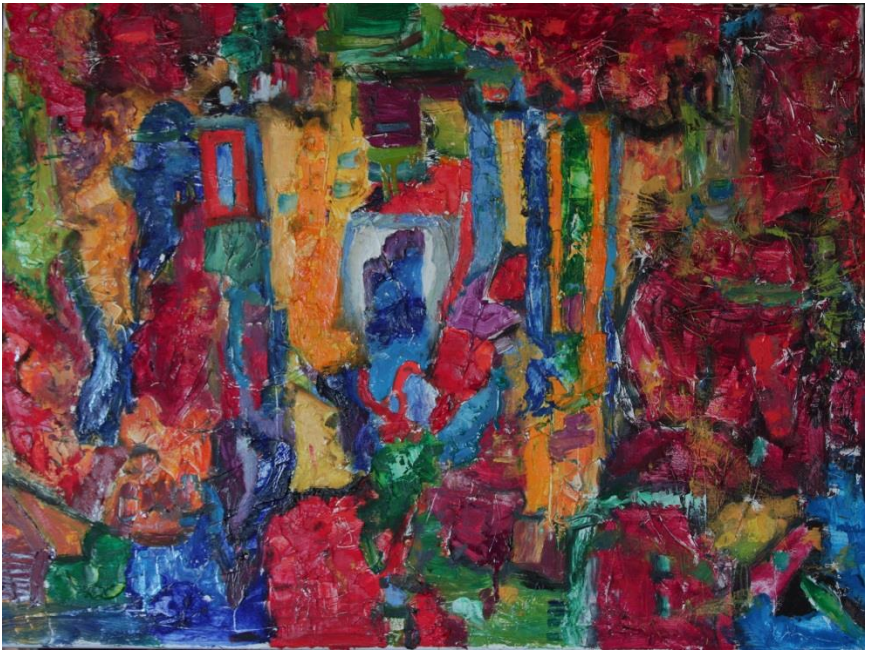


Jasna Samarin, *Brez naslova*, mešana tehnika,

105 cm × 75 cm, 2014

Milan Rožmarin

Rodil se je 5. julija 1946 v Slovenski Bistrici. Maturiral je na klasični gimnaziji v Mariboru, študij nadaljeval na Fakulteti za naravoslovje in tehnologijo Univerze v Ljubljani, na oddelku za fiziko in matematiko, kjer je tudi diplomiral. Zaposlen je na Institutu »Jožef Stefan« v Ljubljani. Že v mladosti so ga zanimala različna področja: matematika, fizika, elektronika, fotografija in likovna umetnost. Kot raziskovalec se je ukvarjal z eksperimentalno fiziko, ki zahteva hitro reševanje problemov. To izkušnjo je uporabil tudi v likovni umetnosti. Slika že od dijaških let, zadnjih dvajset let pa tudi intenzivno razstavlja. Samostojne razstave: 1995 in 2001 – Galerija Instituta »Jožef Stefan«; 2003 – Likovno razstavišče UKM, Maribor; 2005 – Galerija Muta, Muta, in Galerija Loterije Slovenija, Ljubljana; 2006 – Galerija Krka, Novo mesto; 2007 – Galerija Ana, Sevnica; 2008 – Galerija Vodnikova domačija, Ljubljana, in Galerija Rika Debenjaka, Kanal ob Soči; 2009 – Razstavišče Barbara, Velenje, in Galerija Krka, Ljubljana; 2010 – Galerija Graslov stolp, Slovenska Bistrica, in Domu starejših občanov Bežigrad, Ljubljana; 2014 – Galerija Dvorana v parku, Krško. Sodeloval je na mnogih likovnih kolonijah in slikarskih srečanjih ter na številnih skupinskih razstavah.



Milan Rožmarin, *Mona Lisa, Louvre*, olje na platnu,

60 cm x 80 cm, 2013

Tomaž Gorjup

Rodil se je 9. aprila 1950 v Ljubljani očetu Rudiju Gorjupu, akademskemu slikarju, akademski slikar Tine Gorjup pa je njegov stric. Leta 1974 je diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani pri prof. Janezu Berniku, leta 1976 pa zaključil magistrski študij slikarstva pri prof. Andreju Jemcu. Leta 2000 ga je Univerza v Ljubljani habilitirala v naziv redni profesor za risanje in slikanje. Je redni profesor za risanje in slikanje na Oddelku za likovno pedagogiko Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s slikarstvom, risbo, grafiko, teorijo likovne umetnosti in likovno pedagogiko. Od leta 1975 je imel več kot 90 samostojnih razstav ter približno 400 skupinskih razstav doma in v tujini. Za svoje delo je prejel več pomembnih nagrad in priznanj, med drugimi leta 1975 študentsko Prešernovo nagrado za slikarstvo, leta 1981 v Ljubljani Župančičevo nagrado in leta 2001 nagrado strokovne žirije na 1. mednarodnem ex-temporu v Begunjah. Je avtor treh monografij: Likovne zakonitosti in aktivnosti delovne terapije, Ljubljana: DZS, 150 str. (1999), Razmisleki o slikarstvu: Likovno analitični zapisi. Ljubljana: Debora, 187 str. (2007) in Nazaj v prihodnost. Eseji o slikarstvu (še neobjavljena). Je član Zveze društev likovnih umetnikov, Društva likovnih umetnikov Ljubljane in Galerije Equrna. Živi in ustvarja v Ljubljani.

Tomaž Gorjup, *10.–13. 3. 014*, 2014, akril na platnu,

2 × 80 cm × 40 cm, 2014

Darko Golija

Darko Golija se je rodil v Mariboru leta 1965. Diplomiral je leta 1989 na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani in leta 1993 na isti šoli zaključil specialistični študij kiparstva. Je redni profesor za plastično oblikovanje na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Med letoma 1987 in 1994 je bil član skupine MI (Irena Čuk, Darko Golija, Samuel Grajfoner, Zdravko Jerkovič, Samo Pajek, Oto Rimele).

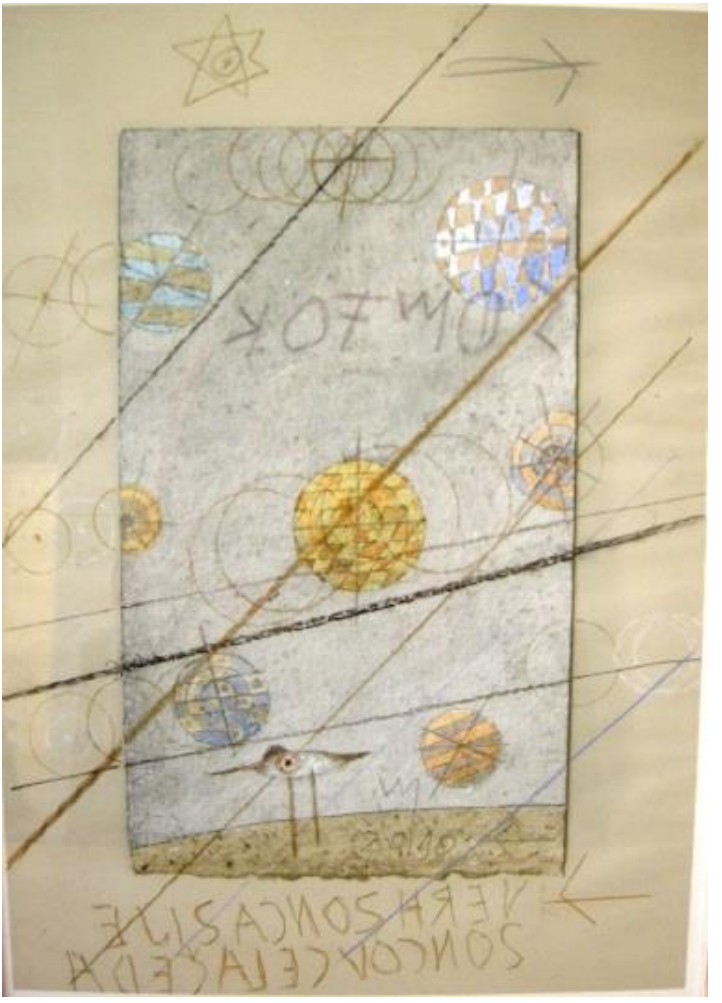
Darko Golija, *Geneza 2*, glazirana keramika, varjeno železo,
435mm x 250 mm x 210 mm, 2014

Vladimir Makuc

se je rodil 8. maja 1925 v Solkanu pri Gorici. Na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani je študiral slikarstvo. Diplomiral je leta 1954 in pri profesorju Miroslavu Šubicu leta 1956 končal specialko za restavratorstvo in konservatorstvo. Zgodnje likovno ustvarjanje je posvetil predvsem raziskovanju v grafiki. Vse do leta 1960, ko se je odpravil v pariški atelje Johnyja Friedlenderja, je ustvarjal lesoreze, potem pa še jedkanice in akvatinte. Leta 1962 se je prvič samostojno predstavil v Mali galeriji v Ljubljani. Izhodišče Makučevega likovnega ustvarjanja je grafična črta, ki jo ob koncu sedemdesetih let preoblikuje v slikarsko, kasneje pa še v tapiserije in kipe.

Leta 1962 je prejel nagrada Prešernovega sklada za grafični opus preteklih dveh let, leta 1979 pa še Prešernovo nagrado za grafični opus, ki združuje dosežke sodobne umetniške grafike.

Vladimir Makuc živi in ustvarja v Ljubljani.



Vladimir Makuc, *» iz ciklusa Kozmos«,*

akvarel, barvne voščene krede, svinčnik, papir

42 x 29,5 cm, 2010

France Slana

Slikar, grafik in ilustrator France Slana se je rodil 26. oktobra 1926 v Bodislavcih pri Mali Nedelji v Slovenskih goricah. V Splitu je obiskoval osnovno šolo in prvi razred gimnazije, ki jo je nato nadaljeval v Ljubljani. Jeseni leta 1945 se je vpisal na Akademijo upodabljajočih umetnosti (AUU), kjer se je izobraževal pri profesorjih Gabrijelu Stupici in Nikolaju Pirnatu. Čeprav je profesorje izjemno cenil in spoštoval, mu visokošolski študij na Akademiji ni izpolnil pričakovanj, zato po diplomi leta 1949 ni nadaljeval šolanja na specialki za slikarstvo. Kruh si je služil kot ilustrator in risar stripov za različne časopise. Leta 1953 je imel v Mali galeriji v Ljubljani prvo samostojno razstavo z naslovom *Risbe iz vojne skicirke*. Razstava je bila v stroki in širši javnosti dobro sprejeta. Od te prve razstave dalje je nato redno razstavljal doma in v tujini.
Ko je rušilni potres leta 1963 katastrofalno prizadel Skopje, ga je uredništvo revije Naši razgledi poslalo na prizadeto območje. V Skopju je nastal ciklus pretresljivih akvarelov popotresnega mesta, ki jih je pozneje razstavil v Ljubljani. Leta 1964 je za ta ciklus prejel tudi nagrado Prešernovega sklada.

France Slana živi in ustvarja v Ljubljani ter v Krki na Dolenjskem.

France Slana, *»Brez naslova«,* olje na platnu

100 x 90 cm, 2014

Jože Ciuha

se je rodil 26. aprila 1924 v Trbovljah. Med drugo svetovno vojno je bil leta 1943 prisilno mobiliziran v nemško vojsko, vendar mu je v Normandiji uspelo prebegniti na stran zaveznikov. Po dolgi odisejadi se je v Splitu izkrcal kot borec V. prekomorske brigade in se leta 1944 pridružil partizanom ter v brigadnem propagandnem oddelku deloval kot partizanski kulturnik.
Po vojni se je najprej vpisal na Filozofsko fakulteto, kjer si je izbral študij umetnostne zgodovine, arheologije in primerjalne književnosti. Leto dni pozneje, jeseni 1946, se je po uspešno opravljenih izpitih vpisal na Akademijo upodabljajočih umetnosti v Ljubljani (profesorja Gojmir Anton Kos, France Mihelič). Po diplomi leta 1950 je opravil še dveletno specialko za zidno slikarstvo pri profesorju Slavku Pengovu.

Nagrado Prešernovega sklada je prejel leta 1968 za razstavljena slikarska dela v Mali galeriji v Ljubljani leta 1967.

Jože Ciuha, *»Erinija«,* akril na platnu

75 x 150 cm, 2006

Samo

(1962)Samo je sicer pred sto leti diplomiral, vendar si je potem služil svoj vsakdanji kruh in vino kot scenograf, avtoprevoznik, grafični oblikovalec, knjižničar itd.

Cel čas nekaj riše in rezlja, tako da mu je do danes uspelo spraviti skupaj že več kot trideset samostojnih razstav doma in po svetu.

Nekaj zelo prikupnih del je mogoče videti tudi na www.samo.si

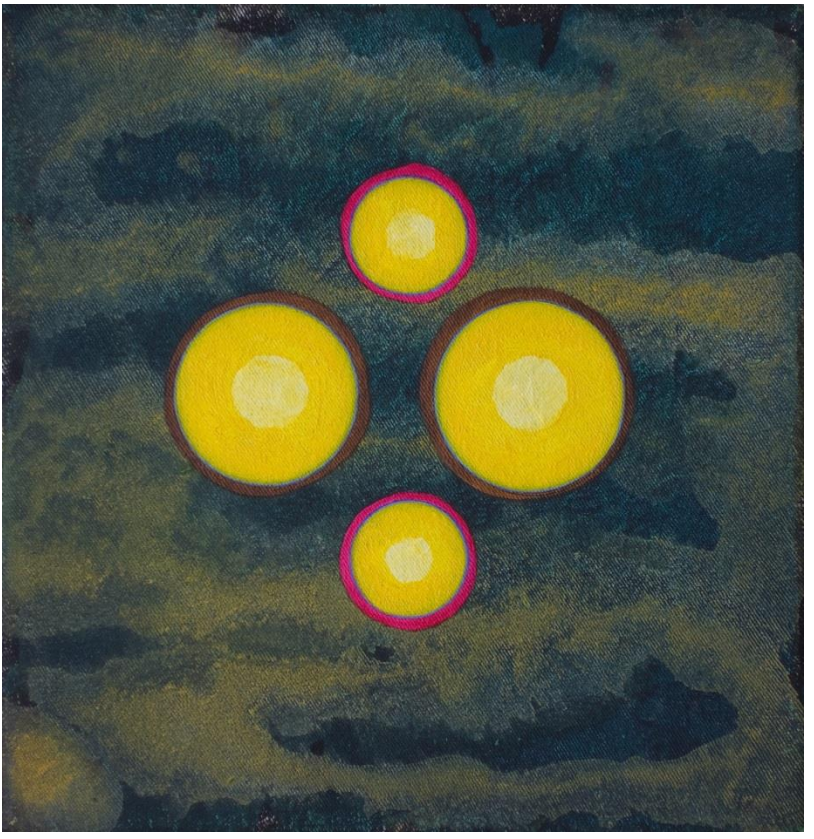
Trenutno živi in počiva v Ljubljani in Trbovljah.

Samo, *Riba, raca, rak*, olje, akril, barvni svinčnik na karton,

100 x 170 cm, 2014

Milan Golob

(1963) Milan Golob je bil rojen 1963 v Ljubljani. 1987 je diplomiral na Oddelku za fiziko na Fakulteti za matematiko in fiziko v Ljubljani ter 1993 na Oddelku za slikarstvo na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. V obdobju 1995-2000 je bil odgovorni urednik revije za likovno umetnost Likovne besede (Art Words). Leta 2007 mu je Ministrstvo za kulturo RS podelilo delovno štipendijo in mu omogočilo študijsko bivanje v Berlinu. Je dobitnik več priznanj in nagrad; Študentska Prešernova nagrada za slikarstvo (1992), Pollock-Krasner Foundation Grant, New York (2003), Henkel Art Award – Nominee, Dunaj (2005). Njegovo delo je doma in v tujini uvrščeno v več stalnih zbirk. Veliko razstavlja na samostojnih ter skupinskih razstavah, tako doma kot v tujini. Kot svobodni umetnik živi v Radencih, atelje pa ima v Kupšincih.



Milan Golob, *Matteo Tantini (1984-2010),*

2012, olje/platno, 21×20 cm